



*Ze doen ons eeuwig herinneren  
aan oorlog vol angsten en pijn*

**DE REPRESENTATIE VAN OORLOG IN MUSICALS**



**PLAYBILL**

**HALK  
VALE  
AT**



**BILL**



R.E.H.A. van Dijk - 0490393  
Bachelor Eindwerkstuk  
Onderwijsperiode: Blok 3, 2010-2011  
Inleverdatum: 13 april 2011  
Begeleider: Drs. E.F. Dieho  
Thema: Musical in the spotlight

## Inhoudsopgave

1.	Inleiding	1
1.1	Bestaan er wel tragische musicals?	1
1.2	Veel voorkomend onderwerp in musicals: oorlog	2
1.3	Een explorerend onderzoek	4
2.	<i>Variations on a theme</i> : Een inventarisatie	6
3.	<i>Is there a war going on?</i> : Een categorisatie	7
3.1	De historiserende musical met oorlog als centraal punt van het plot	8
3.2	De historiserende musical met oorlog als achtergrond van het plot	10
3.3	De contemporaine musical met oorlog als centraal punt van het plot	12
3.4	De contemporaine musical met oorlog als achtergrond van het plot	14
4.	<i>Ze doen ons eeuwig herinneren aan oorlog vol angsten en pijn</i> : Musical en het collectief geheugen	16
5.	Het slot van een aanzet	17
	Bronvermelding	18
	Appendix 1: Angelsaksische musicals waarin oorlog wordt gerepresenteerd, 1940 - 1990	21
	Appendix 2: Synopsis	23



## 1. Inleiding

### 1.1 Bestaan er wel tragische musicals?

Nog geen maand geleden vroeg een docent van een interdisciplinaire cursus aan de universiteit mij of er eigenlijk wel musicals met een tragisch plot bestaan. De studenten in diezelfde cursus vroegen mij of een muziektheatervoorstelling met een serieus of zwaar thema niet per definitie beter als opera kan worden uitgevoerd dan als musical. Irene Dash zet in haar artikel *The Challenge of Tragedy: West Side Story and Romeo and Juliet* uiteen hoe de makers van *West Side Story* pioniers waren door te kiezen voor het maken van een musical tragedie.<sup>1</sup> Dash's definitie van de musical tragedie beschrijft zij als volgt:

“[the] tragic story in musical-comedy terms [...] not merely telling a story with musical accompaniment, but dramatizing it in the new form of the organic musical, where all the parts—dancing, song, and plot—belong to an organic whole.”. (Dash, 78)

Hiermee kan de musical tragedie binnen de ‘Discipline Dominante Musical Indeling’<sup>2</sup> worden ondergebracht onder het subgenre ‘musical play’.

Veel musical tragedies zijn ware kassuccessen te noemen. Enkele voorbeelden van deze kassuccessen zijn; *Cabaret* (1966), *Jesus Christ Superstar* (1971), *Sweeney Todd* (1979), *Les Misérables* (1980), *The Phantom of the Opera* (1986), *Miss Saigon* (1989), *Elisabeth* (1992) en *Spring Awakening* (2006).<sup>3</sup>

Een groot aantal van deze musical tragedies waren ook een groot succes in Nederland en er werden ook musical tragedies door Nederlandse makers vervaardigd.<sup>4</sup> Toch gaan in Nederland veel mensen uit van de aanname dat musical altijd behelst wat in de Verenigde Staten of het Verenigd Koninkrijk een ‘musical comedy’, ook wel ‘feelgood

---

1 Eerdere musicals als *Show Boat* (1927) en *South Pacific* (1949) bevatten ook serieuze thematiek als segregatie en rassenhaat. Echter werden deze musicals wel beschouwd als musical komedies en zij bevatten dan ook beide een ‘happy end’. *West Side Story* eindigt daarentegen met de dood van de mannelijke helft van het liefdeskoppel.

2 Indeling die is gemaakt op basis van de wisselende dominantieverhoudingen in musical. Opgenomen in *Notitie Musical in the spotlight* in het kader van de cursus BA-Eindwerkstuk. Opgetekend door Bart Dieho e.a., 2011.

3 De jaartallen achter de titels geven het jaar van de première van de originele productie aan.

4 Voorbeelden hiervan zijn: *Cyrano de musical* (1992) en *Rex* (2001) van Koen en Ad van Dijk, *Red Star Line* (2003) van David Verbeeck en Griet de Wolf, *Eiland, een musical* (2005) van Jan Willem Hoekstra en Johan Verheij, *Tsjechov* (1991) van Robert Long en Dimitri Frenkel Frank, *Diana de musical* (2001) van Amina Figarova en Petra van der Eerden en *Ciske de Rat* (2007) van Henny Vrienten, André Breedland en Maurice Wijnen.

musical',<sup>5</sup> wordt genoemd; een plot dat ondersteund wordt door zang en dans waarbij het vooral gaat om vrolijk entertainment waarbij humor of in elk geval een 'happy end' een grote rol speelt.

## 1.2 Veel voorkomend onderwerp in musicals: oorlog

Een regelmatig terugkerend onderwerp in musicals is oorlog. Dit onderwerp keert terug in de gehele theatergeschiedenis<sup>6</sup> en is dan ook terug te vinden in vrijwel alle soorten musicals. Maar wanneer zij een groot aandeel heeft in het plot behelst de musical veelal een musical tragedie. Naast bekende grote musicals als *Miss Saigon* (1989), *South Pacific* (1949) en *Hair* (1967) komt het onderwerp oorlog in seizoen 2010-2011 terug in twee musicals op West End: *The Umbrellas of Cherbourg*<sup>7</sup> en *The Sapphires*.<sup>8</sup> In Nederland maken *Soldaat van Oranje* en *Je Anne* dat oorlog als onderwerp ook hier in het musicalgenre wordt vertegenwoordigd. *Soldaat van Oranje* toont het verhaal van een Nederlandse verzetsheld en werd met veel lof ontvangen.<sup>9</sup> *Je Anne* werd echter al bij haar aankondiging door tegenstanders verguisd.<sup>10</sup> Zoals ook in Spanje in 2008 het geval was toen daar een andere musical, met ook het dagboek van Anne Frank als uitgangspunt, werd geproduceerd. (Wijnia, *Geschiedenis.nl*)

Maar iets is tegenstrijdig in bovenstaande uiteenzetting. Nederland heeft uitgebreid kennis gemaakt met de musical tragedie en toch roept een musical als *Je Anne* weerstand op, naar mijn mening komt dit door de onbekendheid met het genre van de

---

5 Feelgood is in de *Encyclopædia Britannica* omschreven al seen blij sentimenteel gevoel. <<http://www.britannica.com/bsp/dictionary?query=feel-good>>. Geraadpleegd op 24-2-2011.

6 Al in de Griekse tragedie speelde het onderwerp oorlog vaak een rol. Zo was ook het geval in de koningsdrama's van William Shakespeare. Andere voorbeelden zijn: de tragikomedie *Le Cid* (1636) van Pierre Corneille, *Cyrano de Bergerac* (1897) van Edmond Rostand en tal van opera's.

7 "The Umbrellas of Cherbourg". *Officiallondontheatre.co.uk*. <[http://www.officiallondontheatre.co.uk/london\\_shows/show/item113876/The-Umbrellas-Of-Cherbourg](http://www.officiallondontheatre.co.uk/london_shows/show/item113876/The-Umbrellas-Of-Cherbourg)>. Première op 22-3-2011. Geraadpleegd op 17-2-2011. Web.

8 "The Sapphires". *Officiallondontheatre.co.uk*. <[http://www.officiallondontheatre.co.uk/london\\_shows/show/item113296/The-Sapphires](http://www.officiallondontheatre.co.uk/london_shows/show/item113296/The-Sapphires)>. Première op 2-3-2011. Geraadpleegd op 17-2-2011. Web.

9 "Recensies". *Soldaat van Oranje De Musical*. <<http://www.soldaatvanoranje.nl/nieuws/recensies>>. Première op 30-10-2010. Geraadpleegd op 17-2-2011. Web.

10 Wijnia, Lieke. "Anne Frank als Musical". *Geschiedenis.nl* <[http://www.geschiedenis.nl/index.php?go=home.showBericht&bericht\\_id=3274](http://www.geschiedenis.nl/index.php?go=home.showBericht&bericht_id=3274)>. Première op 1-11-2010. Geraadpleegd op 15-2-2011. Web.

musical tragedie. Om deze reden wil ik onderzoeken welke plaats het onderwerp oorlog<sup>11</sup> inneemt in de geschiedenis van de musical. Het is daarbij noodzakelijk om eerst vast te stellen wat het woord musical precies inhoudt. Joy Kreiken omschreef de musical in haar Masterscriptie in 2006 als volgt:

*“een populaire vorm van muziektheater is, waarbij er gezocht wordt naar een synthese tussen de theatrale disciplines: toneelspel, zang, muziek en dans. Hoe deze disciplines echter ingevuld worden, verschilt per musical.”* (Kreiken, 5)

Het woord ‘populaire’ vind ik echter niet altijd van toepassing op musical. Naar mijn mening kan de vorm en inhoud van musical zo verschillend zijn dat men niet per definitie kan spreken over een populaire vorm. Dit merkte Paul Eenens in zijn Doctoraalscriptie in 1992 ook op:

*“Het medium musical wordt veelal afgeschilderd als een populaire kunstvorm voor de grote massa, waarin primair door middel van amusement een algemeen menselijke, herkenbare (en niet al te moeilijke) moraal wordt verkondigd. [...] Ik kan mij voorstellen dat er, naast musicals die primair een publiek onbekommerd willen amuseren, een musical is die een toeschouwer serieus neemt en aanspoort tot zinvolle en actieve receptie, zonder de toeschouwer onder te dompelen in een wereld van veelal vlakke emotionele belevingen.”* (Eenens, 1)

De musical is van oorsprong een genre dat wordt geassocieerd met komedie en frivoliteit. Maar inmiddels wordt er wel degelijk een onderscheid gemaakt tussen musicals met een verschillende inhoud. In de online encyclopedie *Encyclopædia Britannica* wordt in de definitie van de term ‘musical’ ook erkend dat alhoewel de mate van inhoudelijkheid in verschillende musicals zeer uiteenlopend is, ook een musicalwerk met een tragisch narratief wordt beschouwd als een musical. Daarom wil ik, ook gezien de motivatie van mijn onderzoek, nog een toevoeging doen aan de definitie van Kreiken. In de *Encyclopædia Britannica* staat de volgende toevoeging te lezen:

*“A distinction was at one time drawn between the frivolous musical comedy and the “musical play,” denoting a dramatically serious or even tragic narrative, but both are now equally defined as musicals.”* (Goodwin, *Encyclopædia Britannica*)

---

11 Ik duid oorlog zoals gedefinieerd in Van Dale: “*strijd tussen twee of meer volken.*” Ik ga er daarbij vanuit dat de taken van militaristische eenheden zoals het leger en de marine niet slechts bestaan uit het uitvoeren van politiek geweld of de verdediging daartegen. Een verwijzing naar zo’n militaristische eenheid is daarom niet voldoende als representatie van oorlog. Gedurende mijn onderzoek ben ik er steeds vanuit gegaan dat een musical alleen oorlog representeert wanneer er kan worden gezegd dat er sprake is van politiek geweld of de dreiging daarvan.

Mijns inziens is de musical een genre binnen het muziektheater, waarbij er gezocht wordt naar een synthese tussen de theatrale disciplines: toneelspel, muziek waaronder zang, dans en theatervormgeving. Hoe deze disciplines echter ingevuld worden, verschilt per musical. In mijn definitie geef ik geen plaats aan een tweedeling van musical op grond van bijvoorbeeld toon of inhoud omdat ik van mening ben dat de discussie rondom de musical als hoge of lage kunst (Hoenderop, 12-13) achterhaald is.

### 1.3 Een explorerend onderzoek

Mijn onderzoek is in de eerste plaats een explorerend onderzoek omdat er eerder geen onderzoek is gedaan naar het onderwerp oorlog in musicals. Ik hoop met mijn onderzoek een aanzet te geven tot verdiepend onderzoek naar de representatie van oorlogen in musicals.

Om een beter overzicht te kunnen geven zal ik gezien mijn definitie van musical, mij in mijn onderzoek niet alleen richten op het genre musical tragedie maar op alle subgenres binnen de theatervorm musical. Om een relevant onderzoek te kunnen doen dat past binnen een BA Eindwerkstuk van deze omvang kies ik ervoor om mijn onderzoek te beperken met drie criteria<sup>12</sup>:

- De originele productie dient in première te zijn gegaan tussen de jaren 1940 en 1990.
- De productie werd geproduceerd op Broadway en/of West End.
- De originele versie van de musical werd geschreven in de Angelsaksische taal.

De hoofdvraag van mijn *inventariserend* en tevens *beschrijvend* onderzoek zal zijn: Hoe wordt oorlog gerepresenteerd<sup>13</sup> in de Angelsaksische musicalgeschiedenis? Deelvragen die hieruit voortvloeien zijn;

- Welke Angelsaksische musicalwerken bevatten het onderwerp oorlog?
- Hoe passen de werken in een indeling waarin historiserend tegenover contemporain staat?
- Hoe passen de werken in een indeling, waarin de plaats die het onderwerp oorlog inneemt centraal staat?
- Door middel van welke tekensystemen wordt oorlog in deze werken gerepresenteerd?

Deze deelvragen leiden er toe dat ik allereerst een inventarisatie zal maken. Hierna zal door de tweede en derde deelvraag een categorisatie ontstaan van de musicalwerken

---

12 Een toelichting op deze criteria komt aan bod in hoofdstuk 2.

13 Van representatie is in deze sprake wanneer door middel van personage, ruimte, tijd, handeling, presentatie en/of informatie, wordt duidelijk gemaakt dat er sprake is van een oorlogssituatie.

waarin oorlog een rol speelt. Daarbij zal ik ten eerste een tweedeling maken tussen musicals in een historiserende<sup>14</sup> en een contemporaine setting.<sup>15</sup> Gevolgd door een indeling in musicals waarin oorlog slechts fungeert als achtergrond waarin het verhaal zich afspeelt en musicals die in hoofdzaak de geschiedenis van een oorlog willen weergeven en waartoe personages zijn geschapen om aan de hand van de belevenissen van de personages de geschiedenis van de oorlog te schetsen. In de tweede variant vormt de oorlog de basis van het hoofdplot waar de personages in zijn geplaatst. Op deze manier ontstaan 4 categorieën:

1. de historiserende musical waarin oorlog de achtergrond vormt voor het plot,
2. de historiserende musical waarin de oorlog het middelpunt van het plot vormt,
3. de contemporaine musical waarin oorlog de achtergrond vormt voor het plot,
4. de contemporaine musical waarin de oorlog het middelpunt van het plot vormt.

Vervolgens zal ik van elke categorie steeds één musical als ‘case study’ toelichten. Hierbij zal ik antwoord geven op de laatste deelvraag: Door middel van welke tekensystemen wordt oorlog in deze werken gerepresenteerd?

Mijn onderzoeksverslag heeft de volgende structuur:

Het tweede hoofdstuk zal de inventarisatie betreffen. Ik zal aangeven welke voorwaarden ik heb gehanteerd en waarom. Daarnaast komt aan bod hoe ik aan de titels ben gekomen die worden weergegeven in appendix 2, het overzicht van de musicalwerken die het onderwerp oorlog bevatten en voldoen aan mijn periodisering en andere voorwaarden.

In hoofdstuk drie zal ik beginnen met de door mij doorgevoerde categorisatie te belichten. Hierna volgt steeds per categorie de bespreking van één case study.

Hoofdstuk vier zal een uiteenzetting bevatten waarin ik de theorie van Freddie Rokem, met betrekking tot de representatie van geschiedenis in theater, in relatie tot musical zal bespreken. Hoofdstuk vijf zal ten slotte de conclusie bevatten waarbij ik een samenvattend antwoord zal geven op de hoofdvraag: Hoe wordt oorlog gerepresenteerd in de Angelsaksische musicalgeschiedenis? Daarnaast zal ik kort aanstippen waar ik denk dat verder onderzoek met betrekking tot de representatie van oorlog in musical zinvol zou zijn.

Om binnen de omvang van dit BA Eindwerkstuk op de inhoud van mijn case studies te kunnen focussen kies ik ervoor om korte plot beschrijvingen op te nemen als bijlagen.<sup>16</sup> Bij een explorerend onderzoek als dit ligt één van de grootste obstakels in het ontbreken van eerdere onderzoeksresultaten met betrekking tot het onderzoeksobject.

---

14 Een historiserende setting is een setting waarin wordt verwezen naar een periode uit het verleden. De voorstelling speelt zich in dit geval niet af in een hedendaagse omgeving maar in een historische periode.

15 Contemporain is in deze hedendaags. De setting die wordt weergegeven kan worden geplaatst in het jaar waarin de voorstelling wordt opgevoerd.

16 Zie Appendix 2.



Bovendien hebben de wel reeds verrichte onderzoeken vaak betrekking op hetzelfde onderwerp. Zo gaat het onderzoek dat is gedaan naar *Miss Saigon* (1989), dat het onderwerp is van mijn eerste case study, veelal over de al dan niet aanwezige stereotypering van Aziatische vrouwen, de Aziatische cultuur of de Aziatische wereld in het algemeen.<sup>17</sup> Nog problematischer zijn echter de titels die volledig te lijken ontbreken in het onderzoek naar musicaltheater, zoals het geval is met de titels die ik behandel in mijn derde en vierde case study (respectievelijk *Chess* (1984) en *On the Town* (1944)). Juist ook de titels in deze twee laatste categorieën zijn theaterwetenschappelijk van belang omdat deze categorieën de contemporaine musicalwerken bevatten. Mijn verwachting is dat hieruit vaak en maatschappij-kritische opvatting is te destilleren die bovendien minder vaak is terug te vinden in de historiserende musical.

Daarnaast mist een onderzoek naar een nog niet ontgonnen onderwerp de handvatten van een aangetoond betrouwbare methodologie. Theorieën en analysemethodes zijn voor dit type onderzoek nog niet ontworpen en het is daarom aan mijzelf om hier een start mee te maken.

## **2. “Variations on a theme”<sup>18</sup>: Een inventarisatie**

Bij de inventarisatie van de musicalwerken waarin oorlog wordt gerepresenteerd heb ik in de eerste plaats gebruik gemaakt van het overzichtswerk *The Cambridge Companion to the Musical* (2002). Daarnaast heb ik gebruik gemaakt van een tweetal andere naslagwerken, te weten: *Musical Theatre: A History* (2008) en *Cold War Theatre* (1992). Dit heeft geleid tot een overzicht waarin in totaal 56 werken zijn opgenomen.

De musicalwerken die ik in mijn overzicht<sup>19</sup> heb opgenomen voldoen aan een drietal criteria. Ten eerste heb ik gekozen voor het aanbrenge van een begrenzing van de periode. Ik heb alleen werken opgenomen waarvan de originele productie in première ging tussen 1940 en 1990. Deze keuze maak ik omdat ik van mening ben dat case studies van uitersten een vollediger antwoord zullen verschaffen op mijn hoofdvraag dan wanneer ik een smallere periode afbakening zou hanteren. In het musicaltheater zijn bepaalde trends te herkennen en bij de keuze voor een smalle periode afbakening zou ik de kans lopen een periode te kiezen waarin een bepaalde trend domineerde, waardoor de verscheidenheid aan musicals met als onderwerp oorlog niet naar voren zou komen.

---

17 Een voorbeeld hiervan is het artikel: Parreñas Shimizu, Celine. “The Bind of Representation: Performing and Consuming Hypersexuality in *Miss Saigon*.” *Theatre Journal*, 57.2 (2005): 247-265. *Project MUSE*. <<http://muse.jhu.edu/>>. Geraadpleegd op 12 februari 2011. Web.

18 Citaat uit de musical *Sunday in the Park with George* (1984) van Stephen Sondheim en James Lapine.

19 Zie Appendix 1.

De tweede voorwaarde waar de musicalwerken in mijn overzicht aan moeten voldoen is dat de producties werden geproduceerd op Broadway dan wel West End. Ten eerste houdt dit in dat mijn overzicht beperkt blijft tot volledig ontwikkelende musicals. Op die manier bevat het overzicht tevens alleen musicals waarvan gezegd kan worden dat zij een redelijk succes hebben behaald. Bovendien maakt deze beperking dat de werken in het overzicht al zijn opgenomen in het discours.

Om een relevant onderzoek te kunnen doen dat past binnen een BA Eindwerkstuk van deze omvang kies ik er ten slotte voor om mij in dit onderzoek te beperken tot de musicals die in de originele versie in de Angelsaksische taal werden geschreven. Mijn onderzoek zal daarmee musicals uit het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten beslaan maar ook musicals die door mensen met een andere nationaliteit in het Engels werden geschreven. In de Angelsaksische cultuur bestaat een langere musicalcultuur dan in Nederland. Door toevoeging van dit derde criterium wordt het eveneens waarschijnlijker dat de werken in het overzicht zijn opgenomen in het discours.

### **3. *Is there a war going on?*<sup>20</sup>: Een categorisatie**

Om tot een categorisering te komen zal ik in de eerste plaats antwoord geven op de vraag: Hoe passen de werken in een indeling waarin historiserend tegenover contemporain staat? Nadat een verdeling is gemaakt tussen historiserende en contemporaine musicals blijkt het aantal van de historiserende musicals, met 47, vele malen groter te zijn dan het aantal contemporaine musicals, waarvan ik er slechts 9 heb kunnen inventariseren.

Wanneer vervolgens antwoord wordt gegeven op de vraag: Hoe passen de werken in een indeling, waarin de plaats die het onderwerp oorlog inneemt centraal staat? Komen we tot een tweedeling waarbij de oorlog het middelpunt van het plot vormt in 22 van 56 geselecteerde musicalwerken. In de 34 overige werken diende de oorlog als achtergrond waartegen het plot zich afspeelt.

Door beantwoording van deze beider vragen ontstaan vier categorieën, namelijk:

1. de historiserende musical waarin oorlog de achtergrond vormt voor het plot,
2. de historiserende musical waarin de oorlog het middelpunt van het plot vormt,
3. de contemporaine musical waarin oorlog de achtergrond vormt voor het plot,
4. de contemporaine musical waarin de oorlog het middelpunt van het plot vormt.

In de komende vier paragrafen zal ik uit elke categorie één musical als case study toelichten waarbij ik antwoord geef op de vraag: Door middel van welke tekensystemen wordt oorlog in deze werken gerepresenteerd?

---

20 Citaat uit de musical *Miss Saigon* (1989) van Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil en Richard Maltby Jr.

### 3.1 De historiserende musical met oorlog als centraal punt van het plot

In *Performing History* beschrijft Freddie Rokem een, aan de nationaliteit verbonden, subjectivisme ten opzichte van de geschiedenis:

*“The history and the experience of the Shoah in Israel must necessarily be written from the perspective of the victims. Schematically, it is possible to claim that the American understanding of the Shoah will primarily be dominated by the role of the United States, together with the other Allied countries, as liberators. The first image which meets a vis[i]tor in the Holocaust museum in Washington, D.C., is of American soldiers arriving in one of the death camps. [...] These clearly different national perspectives on the past have no doubt also deeply influenced the strategies in these respective cultures for creating aesthetic representations of this particular past.”* (Rokem, 28)

Uit een interview met Richard Maltby Jr., co-auteur van *Miss Saigon* (1989), blijkt dat het plot van *Miss Saigon* in eerste instantie veel dichter bij het plot van *Madama Butterfly* (1904) zou liggen. Maltby maakte, als enige Amerikaan in het schrijversteam, dat het plot niet alleen vanuit een Europees perspectief werd getoond. Maltby wees erop dat de val van Saigon voor de Amerikanen een schrok was geweest omdat er een soort mythe leefde dat de Verenigde Staten nu eenmaal elke oorlog wint. De soldaten aldaar hadden dan ook tot het laatste moment gedacht dat er wel iets zou gebeuren dat maakte dat alsnog de overwinning werd behaald. Dit in combinatie met het beleg van Saigon maakte dat hij de mogelijkheid zag om een echt liefdesverhaal te maken van het plot in deze musical. Daardoor werd de beslissing gemaakt om Chris niet, zoals Pinkerton in *Madam Butterfly*, tot een slechterik te maken maar hem echt verliefd te laten zijn op Kim. (Lundskaer-Nielsen, 208)

Tot zo ver de Amerikaanse invloed in deze musical. De vragen die Miranda Lundskaer-Nielsen in *Directors and the New Musical Drama* aan Maltby stelt (Lundskaer-Nielsen, 206-210) doen mij afvragen: waaruit blijkt dat *Miss Saigon* de Vietnam Oorlog representeert vanuit een Europees perspectief?

In een korte analyse van het lied *The American Dream* wijst Lundskaer-Nielsen erop dat *Miss Saigon* één van de weinige musicals is waarin de Verenigde Staten niet wordt verheerlijkt als het land van de onbegrenste mogelijkheden voor de ondernemende mens maar juist een Brechtiaanse kapitalistische nachtmerrie laat zien. (Lundskaer-Nielsen, 70) Hierbij citeert zij de Amerikaanse Bill Brohn, die verantwoordelijk is voor de orkestratie van *Miss Saigon*:

*“I had it totally wrong [...] I’d done it the way I, as an American, would hear a song about the American Dream. Instead, it’s an European’s view of how an Oriental might think about the American Dream.”* (Lundskaer-Nielsen, 70)

De makers tonen met *Miss Saigon* het persoonlijke verhaal van mensen in een oorlog. In het interview van Lundskaer-Nielsen doet Maltby de volgende uitspraak: *“I love the plot of the story because there are no villains.”* (Lundskaer-Nielsen, 208)

Ik kan mee gaan in deze opvatting in de zin dat elk mens zijn slechte kanten heeft en dat geldt ook voor de personages in *Miss Saigon*. Maar opvallend is dat, wanneer er een schurk in dit werk zou moeten worden aangewezen, de beschuldigende vinger de richting uit zou gaan van de Amerikanen (waar Maltby zelf toe behoort) of de Fransen (waar zijn co-auteurs toe behoren).<sup>21</sup>

Vaak wordt beweerd dat *Miss Saigon* alle Aziatische vrouwen als stereotypen verbeeldt. Zoals geciteerd in Celine Parreñas Shimizu’s essay *The Binding of Representation* constateert David Schlossman het volgende: *“The persistence of stereotypes is evident in the Miss Saigon text. All the featured female Asian roles in Miss Saigon (i.e. roles that stand out from the ensemble) are prostitutes.”* (Parreñas Shimizu, 247) Hij geeft aan dat de prostituees echter niet als immoreel worden bestempeld maar eerder wanhoop en misere weergeven. De prostituees in *Miss Saigon* zijn immers door armoede gedwongen om dit beroep uit te oefenen.

De Amerikanen maken de miserabele omstandigheden van de Vietnamese vrouwen mogelijk: de GI’s maken gebruik van de diensten van de prostituees. John geeft Chris, de enige GI die geen behoefte lijkt te hebben aan deze diensten, een prostituee kado. Ellen wil niet dat Kim naar Amerika komt en laat Kim daarom maar in de waan dat Tam ook niet welkom is. Hierdoor wordt Ellen mede schuldig aan de zelfmoord van Kim. In het lied *Bui-doi* wordt duidelijk gewezen op de sociaal onwenselijke positie waarin de Amerikanen de door hen verwekte Amerikaans-Vietnamese kinderen hebben gebracht. Dit duidt er op dat eerder de Amerikanen in een kwaad daglicht worden gezet dan de Aziatische vrouwen.

De musical werd geschreven ten tijden van de Koude Oorlog en in de eerste plaats door twee Europeanen. De constante dreiging dat de strijd tussen de Verenigde Staten en de Sovjet Unie op een dag zou worden uitgevochten in Europa maakte beide staten er niet populair op. Vanuit dat standpunt is het te verdedigen dat een Europees perspectief blijkt uit de anti-Amerikaanse houding die wordt uitgedragen in *Miss Saigon*.

---

<sup>21</sup> De Fransen kunnen als de aanstichters van de oorlog worden beschouwd omdat zij hun kolonie in handen wilde houden.

### 3.2 De historiserende musical met oorlog als achtergrond van het plot

Mijn vraag met betrekking tot deze case study van *The Sound of Music* (1959) is: hoe is in Eenens' bewerking te zien dat zij is opgezet vanuit het standpunt van een Nederlands publiek?

Zoals ik in de vorige case study reeds aan gaf stelt Rokem dat de nationale perspectieven hun weerklink hebben op de representaties van het verleden in kunstuitingen. In het licht van de bewerking die regisseur Paul Eenens in Nederland wilde neerzetten is dit een bijzonder interessant gegeven.<sup>22</sup> In een interview geeft Eenens het volgende aan:

*“Met mijn bewerking wilde ik inzicht geven in wat het met jou en jouw identiteit doet en de identiteit van een land als een andere ideologie je land gaat overnemen. Dat thema is in de meeste musicalversies alleen op de achtergrond aanwezig; ik heb dat naar de voorgrond gehaald.”* (Groot Nibbelink, 5)

Eenens kiest er voor om duidelijk te maken dat verschillende mensen verschillende keuzes maken. Hij geeft aan dat zijn bewerking een bewerking is voor het Nederlandse publiek. Vanuit het Nederlandse perspectief wordt de Tweede Oorlog gezien als een situatie waarin men moest kiezen tussen de goede en de slechte kant. De Nederlanders waren niet de overwinnaars, zoals de Amerikanen, Engelsen en Russen. Ook waren ze niet de slachtoffers, dat was het Joodse volk (met daarnaast de zigeuners, homoseksuelen en tal van andere groepen). De Nederlanders waren ook niet neutraal zoals in de Eerste Wereldoorlog. Na de oorlog bleek dat het in Nederland neerkwam op: of je de kant van de bezetter óf de kant van de bevrijders had gekozen gedurende de oorlog. Dit is wat Eenens met zijn regie en bewerking duidelijk heeft willen maken.

Zo heeft Eenens in zijn regie door een kleine tekstwijziging en een schouderklopje duidelijk gemaakt dat de butler een verrader is. Wanneer vertegenwoordigers van het Derde Rijk bij kapitein Von Trapp op bezoek komen om hem in te lijven bij de Duitse marine, verteld Von Trapp hen net terug te zijn gekeerd van zijn huwelijksreis. Het valt hem op dat ze goed geïnformeerd zijn, aangezien hun komst zo kort op zijn terugkomst plaats vind. Herr Zeller, een oude gebrouilleerde bekende van de kapitein geeft de butler een schouderklopje terwijl hij zegt: *“Wij hebben zo onze bronnen.”* (*The Sound of Music*, DVD) Het glas water dat Von Trapp zojuist van een door de butler aangeboden dienblad heeft gepakt, zet hij prompt weer terug. Bijna alsof het water vergiftigd zou zijn door de in diskrediet geraakte butler.

Door de nadruk te leggen op de keuze tussen goed en fout maakt Eenens mijns

---

22 Voor mijn analyse heb ik gebruikt gemaakt van een live registratie van de productie van Joop van den Ende Theaterproducties in de seizoenen 2002 -2003 en 2003-2004. Datum van opname is onbekend.

inziens, wellicht onbewust, ook iets anders duidelijk. Namelijk het dubbele karakter van kapitein von Trapp. Eenens licht in het eerder genoemd interview toe dat de Amerikanen de productie wilde hebben zoals de originele Broadway productie. Eenens was van mening dat er verbeteringen mogelijk waren en ook dat de film uit 1965 verbeteringen had opgeleverd die hij niet wou zien verdwijnen in zijn bewerking. Zo werd voor de film onder andere het liedje *I Have Confidence* geschreven. Raymond Knapp zegt in zijn artikel *History, The Sound of Music and Us* het volgende over dit lied:

*“I Have Confidence”-specifically addresses her mustering of courage, and of course courage was then widely seen to be what the “good” Europe lacked in the 1930s, the courage to stand up to Hitler and Mussolini early on, before it was too late.”* (Knapp, 139)

Ook wijst Knapp op de situatie in huize Von Trapp voor de komst van Maria:

*“Prior to Maria’s arrival, the family is, basically, Fascism in nuce, run by an autocratic, militaristic captain blind to the individual needs of his own children. And while the captain’s anti-Nazi politics are made clear enough, his motivations are specifically patriotic, not ideological.”* (Knapp, 135)

Ten bate van de kinderen gaat Maria in tegen de orders van de kapitein.<sup>23</sup> Maar niet alleen de kinderen wordt daarmee goed gedaan. Doordat Maria opkomt voor de kinderen verandert Von Trapp en runt hij zijn huishouden en familie niet langer meer als de autocratische, militaristische kapitein zoals Knapp hem noemt. Maria opent zijn ogen en daarom besluit de kapitein uiteindelijk om zijn verloving met Elsa te verbreken. Hierdoor wordt voorkomen dat de kinderen naar kostschool worden gestuurd waarmee ze nog verder van hun vader verwijderd zouden raken. Hem wordt op tijd de goede weg gewezen.

Mijns inziens is dit een metafoor voor de politieke situatie waarin Oostenrijk zich gedurende deze musical in bevind. Oostenrijk (Georg in de metafoor) laat zich door Duitsland (Elsa) overreden om een huwelijk te sluiten. Elsa heeft moeite met het omgaan met kinderen. In plaats van te proberen hier verbetering in te brengen wil ze haar probleem oplossen door ze naar kostschool te sturen. Vergelijkbaar schuift Duitsland alle schuld van de crisis in de jaren 1930 af op ‘de anderen’<sup>24</sup> in de samenleving. Een

---

23 Knapp, Raymond “History, “The Sound of Music” and Us” In: *American Music*, 22.1 (2004): 133-144. *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/pss/3592972>>. Geraadpleegd op 30-2-2011. Web.

24 Joden (niet Christenen), homoseksuelen (niet heteroseksuelen), gehandicapten, zigeuners en andere groepen mensen die door het Derde Rijk als anders werden beschouwd.

daadwerkelijke oplossing voor een financiële crisis is dit niet, de onmenselijke uitwerking van dit politieke plan nog daargelaten.

Door aan te geven dat de kapitein Maria nodig had om hem de ogen te open voor het gevaar van fascisme geeft de Nederlandse versie misschien de boodschap aan het Nederlandse publiek dat, wanneer er niet iemand is die waarschuwt voor politieke gevaren als fascisme, niet iedereen in staat is om zich tegen een dergelijke politieke stroming te verzetten.

### 3.3 De contemporaine musical met oorlog als centraal punt van het plot

Het onderzoeken van een weinig onderzocht onderwerp brengt met zich mee dat de keuze voor de musicalwerken die ik behandel in mijn case studies mede werd bepaald door de beschikbaarheid van materiaal en reeds gedaan onderzoek. Zoals eerder opgemerkt is het aantal musicals, die vallen onder de contemporaine categorieën beperkt. Mijn keuze voor *Chess* (1984) schuilt dan ook in het gegeven dat het libretto en verschillende opnames beschikbaar zijn van deze musical.

De musical *Chess* heeft zich nog amper een plaats verworven in het discours. Soms wordt er gerept over de musical in een overzichtswerk zoals *The Cambridge Companion to the Musical*. Maar daarbij wordt niet op de inhoud van de musical ingegaan. Een oorzaak hiervan is wellicht te vinden in het gegeven dat de musical op Broadway voor 6,6 miljoen dollar verlies maakte. Wanneer dit het geval is zou het behaalde succes van de hitsingles en de Europese tournees niet voldoende zijn geweest om *Chess* te beschouwen als interessant onderzoeksmateriaal.

Ik ben genoodzaakt om alleen op mijn eigen bevindingen af te gaan en beseft dat dit een subjectieve conclusie tot gevolg zal hebben. Gezien het explorerende karakter van dit onderzoek is er echter geen andere mogelijkheid voor handen.

In deze case study stel ik de vraag: Toont *Chess* een representatie van de Koude Oorlog vanuit een Europees perspectief?

Een intertekstuele referentie naar *The Sound of Music* doet vermoeden dat de makers van deze musical zich af zetten tegen de Amerikaanse romantiserende musical. Een aantal maal<sup>25</sup> wordt in het lied *Merano* de tekst “*It’s living your life in a show by Rodgers and Hammerstein!*” (Rice, 4) In het libretto staat bij de aanvang van deze scène de volgende encenering omschreven: “*Is this The Sound of Music? Tyrolean hats, leather pants, yodels and dancing. Snow-capped mountain peaks and icy rivers...*” (Rice, 3) De verwijzing naar *The Sound of Music* wordt zo ver doorgevoerd dat in de encenering van *Chess in Concert* zelfs is gekozen om de tekst van het lied *Merano* te projecteren op een

---

25 Het precieze aantal is afhankelijk van welke versie men behandelt. In de drie bronnen die ik gebruikte voor deze case study is het aantal drie maal verschillend.

groot scherm. Dit duidt op een verwijzing naar de meest recente hype rondom *The Sound of Music*, namelijk de *The Sound of Music Singalong*. Hierbij zingt het bioscooppublik mee met de liedjes uit de film die wordt vertoond in een versie met de liedteksten onder in beeld.

Deze encenering van een stereotype Oostenrijk geeft aan dat, ondanks dat de grens is verschoven en Merano officieel in Italiaans gebied valt, de inwoners zich nog wel Duits voelen. Ook op andere manieren zijn stereotypen van staten aanwezig. De Engelsen in een scène op het consulaat dragen zwarte bolhoedjes en paraplu's en de vrouwen in *One Night in Bangkok* dragen traditionele Thaise kleding. Deze stereotypen benadrukken de verschillende nationale identiteiten.

Howard Kissel merkte in zijn recensie van *Chess* op: "*neither of the love stories is emotionally involving.*" (Kissel, Web) Dit kan ik zeker beamen wanneer het gaat om de relaties tussen mensen. De relaties tussen Frederick en Florence, Florence en Anatoly en tot slot Anatoly en Svetlana maken je, mijn inziens niet emotioneel betrokken. Zoals in Brecht's episch theater probeert Rice de toeschouwer in een kritische houding te manoeuvreren in plaats van een passieve houding waarbij hij wordt meegeslept in de emoties van de personages en bovendien de maatschappijkritiek in het werk aan hem voorbij gaat. (Brockett, 436) Maar er is wel degelijk een relatie die mij in elk geval wel raakte. Dit is de relatie die de personages hebben met hun land en de manier waarop overheden in deze musical hun burgers gebruiken. De laatste scène en het epiloog waarbij Walter (een CIA agent) tussen neus en lippen door verteld aan Florence dat ze niet weten of haar vader nog leeft is hartverscheurend. Om Florence's vader te redden heeft haar geliefde, de Russische Anatoly, afscheid van haar genomen om terug te keren naar de USSR. Nu blijkt dat haar vader waarschijnlijk toch dood is, zoals Florence altijd heeft gedacht, blijkt dat een staat haar voor een tweede maal alles heeft afgenomen. Eerst de USSR in de Hongaarse revolutie in 1956. En nu de VS door een deal te sluiten over haar rug (notabene met diezelfde USSR). Net als *Miss Saigon* gaat deze musical daarmee niet uit van een verheerlijking van de Amerikaanse staat. Het epiloog eindigt zelfs met een aanklacht tegen alle staten:

*"How to survive them?*

*Where do I start?*

*Let men's petty nations tear themselves apart*

*My land's only borders lie around my heart"* (Rice, 65)

Door de nadrukkelijke aanwezigheid van de verschillende nationale identiteiten en de haat-liefde verhouding tussen burgers en hun land te tonen, wordt de tweezijdige relatie tussen staat en burgers weergegeven. Enerzijds hebben burgers de behoeften om vast te houden aan een nationale identiteit. Anderzijds doet het pacifisme zijn intrede



gedurende de Koude Oorlog, burgers zijn bang voor het uitbreken van een Derde Wereldoorlog en wensen niet langer door overheden te worden ingezet voor het uitvoeren van politiek geweld. (Wiertz-Boudewijn, 8-11)

Concluderend draagt *Chess* uit dat de Koude Oorlog een oorlog is waarvoor burgers niet willen strijden. Onder Europese burgers leeft dit gevoel met name omdat zij tussen de twee grootmachten, de Sovjet-Unie en de Verenigde Staten, in ligt en daarom mogelijk het meest gehavend eindigt na een fysieke strijd tussen de twee grootmachten. Daarmee klinkt er zeker een Europees perspectief door in de musical *Chess*.

### 3.4 De contemporaine musical met oorlog als achtergrond van het plot

Net als in de vorige case study het geval was, is er naar *On the Town* (1944) nog weinig onderzoek gedaan. Jerome Robbins' ballet *Fancy Free* (1944), dat de basis vormde van deze musical, genoot meer academische belangstelling. Het wordt beschouwd als de vliegende start van Robbins' carrière. (Aloff, 42)

Bovendien werd in 1949 een verfilming gemaakt van de musical *On the Town*. Voor de film werd echter gekozen voor een enscenering waarin het New York van na de oorlog werd gerepresenteerd. *On the Town* zal daarom door de meeste mensen niet worden geassocieerd met de oorlog omdat de film een groter publiek bereikte dan de voorstelling.

Veel plotbeschrijvingen van de musical *On the Town* geven aan dat deze musical zich afspeelt gedurende de Tweede Wereldoorlog.<sup>26</sup> In het libretto wordt echter nooit expliciet gesproken over oorlog laat staan dat specifiek de Tweede Wereldoorlog benoemd wordt. Ten aanzien van de representatie van oorlog roept de musical daarom de volgende vraag op: wordt in *On the Town* een geromantiseerd beeld van oorlog geschetst?

Indirect wordt er pas in de laatste scènes van de musical verwezen naar oorlog. Uiteraard zijn er daarvoor wel veel verwijzingen naar de marine. De matrozen worden verheerlijkt met teksten als: "*Her heart belongs to the Navy*" (Comden en Green, 12), "*He's a Naval hero*" (Comden en Green, 13) en "*I'm pretty hot stuff in the Navy*" (Comden en Green, 41). De sfeer die gedurende de gehele musical wordt neergezet is te omschrijven als een vrolijk feestje waar veel gelachen wordt. Hieruit blijkt dat de gewone burger in New York gewoon zijn leven leidt en dat de oorlog daar geen invloed op uitoefent. De setting van de Tweede Wereldoorlog komt pas in beeld tegen het einde van de tweede akte, gedurende een liefdesduet. In de regieaanwijzingen staat: "*They embrace, They are aware there is so little time left.*" (Comden en Green, 79) Vervolgens wordt er in het lied gezongen:

---

26 Een voorbeeld hiervan staat in *The Cambridge Companion to the Musical* op bladzijde 197.

*“When you’re in love  
Time is precious stuff;  
Even a lifetime isn’t enough.”* (Comden en Green, 79)

Na dit duet keert de musical weer terug naar de vrolijkheid van eerder. De enige andere indirecte verwijzing naar de oorlog vind plaats in de laatste scène. Hierin nemen de matrozen afscheid van hun vriendinnen. De verwijzing moet volledig blijken uit het spel want de verwijzing wordt alleen genoemd in de regieaanwijzing:

*“The THREE COUPLES look around, realizing that this is goodbye. [...] GABEY, CHIP, and OZZIE, with IVY, HILDY, and CLAIRE look at one another, realizing what they have been through and what lies ahead...”* (Comden en Green, 84)

*On the Town* geeft mijns inziens zeker een geromantiseerd beeld. De mogelijkheid bestaat dat er in een grote stad als New York ten tijde van de Tweede Wereldoorlog niet echt veel merkbaar was van die oorlog. Wat minder waarheidsgetrouw overkomt zijn de vrouwen die geen moment twijfelen om zich te storten in de armen van een man die binnen 24 uur haar stad weer verlaat om terug te keren naar een situatie waarvan hij misschien wel nooit meer terug keert. Ondanks de lichte toon van de musical duiden de teksten erop dat er sprake is van echte liefde tussen de matrozen en de vrouwen. Een verklaring voor de ongeloofwaardigheid is dan ook niet dat de vrouwen slechts flirts zijn.

Uit het artikel *From Toscani to Tennessee* van Ian Scott wordt duidelijk dat de Verenigde Staten een beleid had om in de Tweede Wereldoorlog een positief beeld van de oorlog te scheppen in de Amerikaanse film. Dat de representatie van oorlog in het theater deze trend over heeft genomen is in elk geval aannemelijk te noemen. Zeker wanneer men zich realiseert dat de musical tragedie zijn intrede nog niet had gedaan in de jaren 1940.

Zoals de matrozen in de musical een dag verlof krijgen wordt ook de toeschouwer tijdens het bekijken van de musical ‘verlof’ gegund, pas als de musical op zijn eind loopt worden de bezoekers herinnerd aan de oorlog en daarmee terug gebracht in de realiteit.

#### **4. Ze doen ons eeuwig herinneren aan oorlog vol angsten en pijn<sup>27</sup>: Musical en het collectief geheugen**

Daar de twee grootste categorieën die van de historiserende musicals blijken te zijn zal ik daar dieper op in gaan aan de hand van Freddie Rokem's theorie met betrekking tot de relatie tussen theater en oorlog.

Musical staat als vorm van muziektheater in de grote traditie van theaternemvormen en als zodanig bouwt het voort op innovatieve theaternemvormen als het Gesamtkunstwerk van Wagner. Ook het inzetten van theater voor het behoud van geheugen kent een lange traditie. Theater als medium van herinnering werd als concept al in de 15de eeuw bedacht door Giulio Camillo en later doorgezet door onder andere Robert Fludd. (Yates, 129-172)

In dit laatste hoofdstuk probeer ik met behulp van de theorie van Rokem antwoord te vinden op de vraag, wat het effect is van het representeren van oorlog in musicals.

De representatie van geschiedenis in kunstuitingen draagt bij aan het collectief geheugen over historische gebeurtenissen. Door het representeren van historische figuren op een toneel krijgt een acteur een autoriteit als een, zoals Rokem dat noemt, "hyper-historian" (Rokem, 13 en 103).

*"Collective identities, whether they are cultural/ethnic, national, or even transnational, grow from a sense of the past; the theatre very forcefully participates in the ongoing representations and debates about these pasts."*  
(Rokem, 3)

Wanneer een geschiedkundige gebeurtenis generaties geleden heeft plaats gevonden kan dat slechts nog door overlevering, in welke vorm dan ook, in het collectieve geheugen worden behouden. Het interdisciplinaire karakter van musical kan in grote mate bijdragen aan het levend houden van de geschiedenis.

Muziek is namelijk in staat om de psyche beter ontvankelijk te maken voor informatie. (Gorbman, 43) Op deze manier werd bijvoorbeeld muziek ingezet in een documentaire over de Holocaust ter lering van het Franse volk. Frank van Vree meld hierover in zijn artikel *Indigestible images*:

*"Eisler's composition reinforce this visual strategy of counterpoint: 'the more violent the images, the gentler the music', according to Resnais. So the spectator hears a rather lyrical melody, vaguely reminiscent of Schubert's famous Quintet*

---

27 Citaat uit de musical *Miss Saigon* (1989) van Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil en Richard Maltby Jr. Nederlandse vertaling: Seth Gaaikema.

*in C Major, along with horrifying images on the screen. The subtle orchestration through montage, commentary, and music ensures that the most horrible scenes may be seen with clear eyes, thus giving the footage of the army cameras a new, even more penetrating, power than the original compilations...*"

(Van Vree, 268-269)

Bovendien maakt de theatervorm musical dat de inhoud toegankelijk(er) wordt. Het onderzoek van Els Wiertz-Boudewijn bevestigt dit. In haar proefschrift analyseert zij de musical *Oh, What a Lovely War!* (1963):

*"Littlewood/Chilton en Goodman hebben met hun voorstellingen bijgedragen aan het verspreiden van de vredesgedachte en het gestalte geven aan nieuwe theatervormen. [...] Uit de grote belangstelling kan men concluderen dat een dergelijke vorm van theater het publiek aanspreekt."* (Wiertz-Boudewijn, 156)

Ook deze toegankelijkheid maakt musical bij uitstek geschikt als representant van geschiedkundige gebeurtenissen.

## **5. Het slot van een aanzet**

Met dit onderzoek heb ik duidelijk willen maken dat de representatie van geschiedenis niet los is te zien van het geheugen en dat musical een bij uitstek geschikte theatervorm is om historische gebeurtenissen te behouden in het collectief geheugen. Daarbij is duidelijk geworden dat makers, in deze case studies, gebonden zijn aan het perspectief dat vanuit hun nationale achtergrond ligt besloten in hun subjectiviteit.

Gedurende dit onderzoek ben ik meerdere keren aangelopen tegen het ontbreken van bronmateriaal en wetenschappelijke werken met betrekking tot mijn object van onderzoek. Dit maakt dat het lastig is om binnen dit onderzoeksterrein te voldoen aan de principes van goede wetenschapsbeoefening. Tegelijkertijd is het spannend om onderzoek te doen naar een onderwerp dat academisch, wat betreft musical, nog weinig is uitgediept.

Er liggen nog vele vragen die ik niet heb kunnen stellen in dit onderzoek. Zo zou ik graag nog onderzoek willen doen naar de vragen: Maakt het element van muziek dat lastig te representeren aspecten van geschiedenis, bijvoorbeeld de bijna niet te bevatten gruwelijkheden van de Holocaust, dat muziektheater beter in staat is om geschiedenis over te leveren dan andere vormen van overlevering? En in het verlengde hiervan: Maakt de combinatie van disciplines het mogelijk om geschiedenis vollediger te representeren door middel van musical?

Slaagt musical er beter dan andere theatervormen in om geschiedenis te representeren?

## Bronvermelding

- Aloff, Mindy. "Fancy Free." In: *New Republic* 219.11/12 (1998): 40-44. *Academic Search Elite*. EBSCO. Geraadpleegd op 31-3-2011. Web.
- Brockett, Oscar G. en Franklin J. Hildy. *History of the Theatre, ninth edition*. Boston: Allyn and Bacon, 2003. Print.
- Dash, Irene G. "The Challenge of Tragedy: West Side Story and Romeo and Juliet." In: *Shakespeare and the American Musical*. Ed. Irene Dash. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 77-121. Print.
- Chess*. Live registratie van de Zweedse productie van Briggen Teaterproduction i.s.m. SVT Fiktion. Deze werd opgenomen op 23 februari 2002 in Cirkus i Stockholm. DVD.
- Chess in Concert*. Live registratie van de Britse concert uitvoering. Opgenomen op 12 en 13 mei 2008 in de Royal Albert Hall in London. DVD.
- Comden, Betty en Adolph Green. "On the Town." In: *The New Musicals of Comden & Green*. New York: Applause Books, 1997. 1-84. Print.
- Dieho, Bart. *Notitie Musical in the spotlight*. Universiteit Utrecht, 2011. Print.
- Eenens, Paul. *Samenvatting: 'Hoofd in de Wolken, Voeten op de Grond'*. Utrecht: Instituut voor Theater-, Film- en Televisiewetenschappen. Doctoraalscriptie, 1992. Print.
- Elsom, John. *Cold War Theatre*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Everett, William and Paul Laird, eds. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Print.
- Goodwin, Noël. "Theatre music." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590284/theatre-music>>. Geraadpleegd op 17-2-2011. Web.
- Gorbman, Claudia. "The Sound Film and it's Spectator." In: *Movie Music: The Film Reader*. Ed. Kay Dickinson. New York: Routledge, 2008. 37-47. Print.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. "Over dramaturgie – Een gesprek met Paul Eenens." *Theaterdramaturgie.Bank*. April 2005. <<http://td.library.uu.nl/doc/661/INT->

LGN\_Paul\_Eenens.pdf>. Geraadpleegd op 29-8-2010. Web.

Hoenderop, Mandy (2010), *De (onder) waardering van musical in Nederland: De beoordeling van musical als 'lage' cultuur*. Utrecht: Faculteit Geesteswetenschappen. BA Eindwerkstuk.

*Icethesite: Benny Andersson and Björn Ulvaeus news site*. <<http://www.icethesite.com/home/chess>>. Geraadpleegd op 1-4-2011. Web.

Kendrick, John. *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum, 2008. Print.

Knapp, Raymond. "History, "The Sound of Music." and Us" In: *American Music*, 22.1 (2004): 133-144. *JSTOR*. <<http://www.jstor.org/pss/3592972>>. Geraadpleegd op 30-2-2011. Web.

Kreiken, Joy. *Lang leve de musical. Van utopie naar werkelijkheid? – Een visie op het Nederlandse musicalgenre en hoe de dramaturg kan bijdragen een ideaal toekomstbeeld te realiseren*. Professional School of the Arts Utrecht: Masterscriptie Theaterdramaturgie, 2006. Print.

Lundskaer-Nielsen, Miranda. *Directors and the New Musical Drama: British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s*. New York: Palgrave MacMillan, 2008. Print.

*Miss Saigon*. Live registratie van de Nederlandse productie van Cameron Mackintosh i.s.m. Joop van den Ende Theaterproducties. Deze werd opgenomen op 4 juli 1999 in het Fortis Circustheater in Scheveningen. DVD.

Parreñas Shimizu, Celine. "The Bind of Representation: Performing and Consuming Hypersexuality in Miss Saigon." In: *Theatre Journal*, 57.2 (2005): 247-265. *Project MUSE*. <<http://muse.jhu.edu/>>. Geraadpleegd op 12-2-2011. Web.

Rice, Tim. *Chess: A musical*. London: Samuel French Ltd, 1994. Print.

Rodgers, Richard, Oscar Hammerstein II, Howard Lindsay en Russel Crouse. *The Sound of Music*. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2010. Print.

Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007. Print.

- Schönberg, Claude-Michel, Alain Boublil en Richard Maltby Jr. "Miss Saigon." *Collection of Musical Lyrics and Libretti*. <<http://web.archive.org/web/20070806150553/libretto.musicals.ru/text.php?textid=229&language=1>> Geraadpleegd op 30 maart 2011. Web.
- Scott, Ian. "From Toscanini to Tennessee: Robert Riskin, the OWI and the Construction of American Propaganda in World War II." In: *Journal of American Studies*, 40 (2006): 347-366. *Cambridge Journals*. <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?aid=458157>>. Geraadpleegd 9-4-2011. Web.
- The Sound of Music*. Live registratie van Nederlandse productie van Joop van den Ende Theaterproducties. Datum en plaats van opname onbekend. DVD.
- Van Vree, Frank. "Indigestible images. On the ethics and limits of representation." In: *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*. Eds. Karin Tilmans, Frank van Vree en Jay Winter. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. Print.
- Wiertz-Boudewijn, Elselina. *Theater over vrede en politiek geweld*. Universiteit Utrecht: Proefschrift, 1984. Print.
- Wijnia, Lieke. "Anne Frank als Musical". *Geschiedenis.nl* <[http://www.geschiedenis.nl/index.php?go=home.showBericht&bericht\\_id=3274](http://www.geschiedenis.nl/index.php?go=home.showBericht&bericht_id=3274)>. Geraadpleegd op 15-2-2011. Web.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge, 1999.

## Appendix 1: Angelsaksische musicals waarin oorlog wordt gerepresenteerd, 1940 - 1990

Jaar van Première	Musical	Makers	Categorie
1942	Bij Jupiter	R. Rodgers en L. Hart	2
1942	This is the Army	I. Berlin en C. Miranda	3
1943	Carmen Jones	G. Bizet en O. Hammerstein II	4
1944	Jackpot	V. Duke, H. Dietz, G. Bolton, S. Sheldon en B. Roberts	2
1944	On the Town	A. Green, B. Comden en L. Bernstein	4
1944	Bloomer Girl	H. Arlen, E.Y. Harburg, S. Herzig en F. Saidy	1
1947	Bless the Bride	V. Ellis en A.P.Herbert	2
1949	South Pacific	R. Rodgers en O. Hammerstein II	1
1954	The Golden Apple	J. Moross en J. Treville Latouche	2
1956	Candide	L. Bernstein en L. Hellman	2
1959	The Sound of Music	R. Rodgers, O. Hammerstein II, H. Lindsay en R. Crouse	2
1959	Juno	M. Blitzstein en J. Stein	2
1959	Fiorello	J. Bock, S. Harnick, J. Weldman en G. Abbott	2
1960	Camelot	A.J. Lerner en F. Loewe	2
1961	The Conquering Hero	M. Charlap, N. Gimbel en L. Gelbart	1
1962	Blitz!	L. Bart en J. Maitland	1
1962	Little Me	N. Simon, C. Coleman en C. Leigh	2
1963	O What a Lovely War!	J. Littlewood, C. Chilton en Theatre Workshop	1
1963	Hot Spot	J. Weinstock, W. Gilbert, M. Charmin, M. Rodgers en S. Sondheim	3
1964	Ben Franklin in Paris	S. Michaels, M. Sandrich Jr en J. Herman	1
1964	Funny Girl	J. Styne, B. Merill en I. Lennart	2
1966	Cabaret	J. Kander en F. Ebb	1
1966	Mame	J. Lawrence, R. E. Lee en J. Herman	2
1967	Hair	J. Rado, G. Ragni en G. Macdermot	4
1967	Hallelujah, Baby!	J. Styn, A. Green & B. Comden	2
1968	Maggie Flynn	H. Peretti, L. Creatore en G.D. Weiss	1
1968	Your Own Thing	H. Hester, D. Apolinar en D. Driver	4
1969	1776	S. Edwards en P. Stone	2



<b>Jaar van Première</b>	<b>Musical</b>	<b>Makers</b>	<b>Categorie</b>
1970	Lovely Ladies, Kind Gentlemen	J. Patrick, S. Freeman en F. Underwood	2
1971	Two Gentlemen of Verona	G. MacDermot, J. Guare en M. Shapiro	2
1972	Pippin	B. Fosse, R. Hirson, S. Schwartz	2
1972	Different Times	M. Brown	2
1973	Cyrano	A. Burgess en M.J. Lewis	2
1974	Over Here	R.M. Sherman, R.B. Sherman en W. Holt	1
1975	Shenandoah	G. Geld, P. Udell, J. Lee Barrett en P. Rose	1
1975	The Lieutenant	G. Curty, N. Scharfman en C. Strand	3
1975	Thomas and the King	J. Williams, J. Harbert en E. Anhalt	2
1976	Pacific Overtures	S. Sondheim	2
1976	Rex	R. Rodgers, S. Harnick en S. Yellen	2
1977	Privates on Parade	P. Nichols en D. King	2
1977	Elvis	E. Presley, J. Good en R. Cooney	2
1978	King of Hearts	J. Stein, J. Brackman en P. Link	1
1978	Billy Bishop Goes to War	J. MacLachlan Grey en E. Peterson	1
1979	Carmelia	B. Lane, A.J. Lerner en J. Stein	2
1979	Songbook	M. Norman en J. Moore	2
1979	The Umbrellas of Cherbourg	M. Legrand en J. Demy	1
1979	The Grand Tour	M. Stewart, M. Bramble en J. Herman	1
1982	Poppy	M. Norman en P. Nichols	1
1983	Dance a Little Closer	A.J. Lerner, C. Strouse en R.E. Sherwood	3
1983	The Human Comedy	W. Dumesq en G. MacDermot	2
1983	Blondel	T. Rice en S. Oliver	2
1984	Chess	B. Andersson, B. Ulvaeus en T. Rice	3
1984	The Hired Man	H. Goodall en M. Bragg	2
1989	Miss Saigon	A. Boublil, C. Schönberg en R. Maltby Jr.	1
1989	Someone Like You	R. Midgley, F. Weldon, D. Shipman en P. Clark	1
1990	Assassins	S. Sondheim en J. Weidmen	2

## Appendix 2: Synopsis

MISS SAIGON - 1989

Setting: Vietnam, 1975-1978

*Miss Saigon* vertelt het verhaal van de Amerikaanse sergeant Chris en het barmeisje Kim. Zij ontmoeten elkaar tijdens de Vietnam oorlog. Kim en Chris worden verliefd op elkaar maar juist op het moment dat Chris heeft geregeld dat Kim met hem mee terug mag naar de Verenigde Staten, grijpt de Viet Cong de macht. Chris wordt door zijn vriend en collega John gedwongen om Vietnam direct per helikopter te verlaten. Drie jaar later blijkt Kim een zoon van Chris, Tam, te hebben gebaard. Chris is inmiddels echter getrouwd met Ellen. Chris keert met Ellen terug naar Vietnam om Kim en Tam te bezoeken. Wanneer Kim ontdekt dat Chris is hertrouwd en Tam niet mee wil nemen naar de Verenigde Staten wil zij de belofte aan haar zoon niet schenden. Vlak voor Chris en Ellen arriveren pleegt Kim zelfmoord om een betere toekomst voor Tam zeker te stellen.

THE SOUND OF MUSIC - 1959

Setting: Oostenrijk, 1938

De postulante Maria wordt aangesteld als gouvernante van de kinderen van kapitein Georg von Trapp. Kapitein von Trapp runt zijn huishouden, inclusief de opvoeding van zijn kinderen, als een kapitein een marine schip runt. Maar Maria weet het roer om te gooien door de kinderen en zelfs de kapitein voor zich te winnen. Georg verlooft zich met Barones Elsa Schraeder maar als hij tot de ontdekking komt dat zij uit zelfbehoud bereid is om mee te gaan in de zienswijze van het Derde Rijk, verbreken zij de verloving. Bovendien heeft hij gevoelens ontwikkeld voor Maria en zij trouwen. Bij terugkomst van hun huwelijksreis heeft de Anschluß van Oostenrijk bij Duitsland plaatsgevonden. En nog dezelfde dag krijgt Georg bezoek van twee vertegenwoordigers van het Duitse leger. Zij willen dat hij zijn oude beroep van kapitein weer oppakt maar ditmaal in dienst van de Duitse marine. Hierop besluiten hij en Maria om met het gehele gezin Oostenrijk te ontvluchten.

CHESS - 1984

Setting: Proloog: Sovjet Unie, Koude Oorlog

Akte I: Merano, Koude Oorlog

Akte II: Bangkok, Koude Oorlog

In zijn thuisland, de Sovjet Unie, neemt de Grootmeester Anatoly Sergievsky afscheid

van zijn vrouw (Svetlana) en kind(eren).<sup>28</sup> Anatoly zal spelen tegen de Amerikaan Freddie Trumper op het Wereldkampioenschap Schaken. Freddie's adviseur<sup>29</sup> en geliefde Florence is van Hongaars-Britse afkomst en heeft haar vader niet meer gezien sinds hij in 1956 werd opgepakt door Russen tijdens een opstand in Budapest. Ze heeft eigenlijk de hoop al opgegeven dat hij nog in leven is. Door omstandigheden komen Florence en Anatoly als enige opdagen bij een vergadering. Zij worden verliefd op elkaar en nadat Anatoly het wereldkampioenschap wint verlaat Florence Freddie. Anatoly besluit om asiel aan te vragen in Groot-Brittannië.

De tweede akte vind een jaar later plaats. Opnieuw neemt Anatoly deel aan het Wereldkampioenschap Schaken. Ditmaal neemt hij het op tegen de Rus Leonid Viigrand. Freddie is dit maal aanwezig als verslaggever van het kampioenschap en in een interview confronteert hij Anatoly met het gezin dat hij achterliet. Later blijkt dat de CIA en KGB een deal hebben gesloten waarbij Amerikaanse politieke gevangenen worden uitgeleverd aan de VS als Anatoly verliest en terug keert naar de USSR. In de hoop dat Anatoly door zijn vrouw kan worden overtuigd om terug te keren laat de KGB Svetlana overkomen naar het kampioenschap. Svetlana weet Anatoly echter niet over te halen terug te keren naar de Sovjet Unie. Zelfs het dreigement dat zijn gezin in de USSR gestraft zal worden voor het vertrek van Anatoly kan hem niet overtuigen.

Freddie wordt ingezet om Anatoly over te halen. Hij verteld Anatoly dat als hij zou verliezen en terug keert, de vader van Florence zal worden vrijgelaten. Zowel Anatoly als Florence zien dit plan niet zitten en Florence veracht Freddie door zijn poging om haar en Anatoly uit elkaar te halen.

Gedesillusioneerd door de verachting van Florence en Anatoly en de realisatie dat de politici hem hebben gebruikt, besluit Freddie om Anatoly te laten delen in een zwakte die Freddie heeft ontdekt in het spel van Viigrand. Anatoly weet Viigrand te verslaan en besluit toch terug te keren naar de USSR in de hoop Florence haar vader te redden. Als Anatoly is vertrokken laat een CIA agent aan Florence weten dat zij haar vader snel zal terug zien, mits hij nog leeft uiteraard. Hiermee is voor Florence duidelijk dat haar vader niet meer leeft zoals zij altijd al dacht, ze is slechts gebruikt in een politiek spel.

ON THE TOWN - 1944

Setting: New York, Tweede Wereldoorlog

Gabey, Chip en Ozzie zijn drie matrozen die 24 uur op verlof zijn in New York. Ze besluiten de stad te gaan bekijken. In de metro valt Gabey's oog op een poster met een

---

28 Het aantal kinderen van Anatoly verschilt per productie. Zo heeft hij in de Zweedse productie uit 2002 één zoon en heeft hij twee dochters in de Britse productie van *Chess in Concert*.

29 De relatie die Florence heeft tot Freddie verschilt in verscheidenen producties. Soms is zij Freddie's adviseur, soms zijn secondant dan weer heeft zij alleen de rol van geliefde.

afbeelding van Ivy Smith en hij besluit de poster mee te nemen. Dit wordt gezien door een oudere dame en zij maakt melding van de ontvreemding bij een politieagent. De agent zal de drie gedurende de musical achtervolgen. Als de drie matrozen Ivy even later de metro in zien stappen besluit Gabey de hele stad af te zoeken naar Ivy. Om hun zoektocht te bespoedigen besluiten de drie om op te splitsen. Gedurende de dag ontmoeten ook Chip en Ozzie ieder een meisje waar ze een romance mee beginnen. Ozzie ontmoet Claire in het Natuur Historisch Museum waar zij per ongeluk een skelet van een dinosaurus in elkaar laten storten. Dit gaat niet ongemerkt voorbij aan de agent die nog altijd een poging waagt om de drie matrozen op te pakken.

Gabey vindt Ivy en ze maken een afspraakje voor die avond. Ivy wordt door haar docente echter overgehaald om vooral niet naar de afspraak toe te gaan en gewoon naar Coney Island te gaan waar ze een baantje als danseres heeft om haar lessen te kunnen betalen. Tevergeefs wacht Gabey op Ivy en voegt zich daarop weer bij Ozzie, Chip en hun vriendinnen Hildy en Claire. Ze proberen Gabey op te vrolijken door middel van een kroegentocht maar dit haalt niets uit. Zij besluiten hun tocht met een bezoek aan Coney Island waar een stomverbaasde Gabey een dansende Ivy tegen het lijf loopt. Alles lijkt op een happy end als het zestal plotseling omsingelt wordt door politie. Gabey, Chip en Ozzie worden onder politiebegeleiding teruggebracht naar hun schip. Als ze afscheid nemen van Ivy, Hildy en Claire beseffen ze welke onzekere toekomst ze tegemoet gaan nu Gabey, Chip en Ozzie terug het oorlogsgeweld in gaan.