

Racebending in Hamilton

Hoe de representatie van etnische identiteit op gespannen voet staat met de representatie van de slavernijgeschiedenis.



Universiteit Utrecht

Vera Slager, 5717833
BA Eindwerkstuk Media en Cultuur
Begeleider: Liesbeth Groot-Nibbelink
Aantal woorden: 7219
Datum: 24 januari 2018
Jaar 3 Blok 2

Inhoud

Inleiding.....	3
Vraagstelling.....	5
Opbouw, theoretisch kader en methode.....	5
Hoofdstuk 1: nontraditional casting en racebending in <i>Hamilton</i>	7
Hoofdstuk 2: de representatie van etnische identiteit in <i>Hamilton</i>	10
Analyse scène <i>Aaron Burr, sir</i>	12
Analyse scène <i>The World Was Wide Enough</i>	14
Hoofdstuk 3: de representatie van het slavernijverleden in <i>Hamilton</i>	15
Conclusie	19
Bibliografie	22

Samenvatting

Op 6 augustus 2015 opende *Hamilton: An American Musical* op Broadway in New York. De musical vertelt door middel van moderne muziek, waaronder rapmuziek, het verhaal van Alexander Hamilton. Hij was een historisch figuur, die zich als immigrant uit de Cariben omhoog wist te werken tot Minister van Financiën en één van de *Founding Fathers* van Amerika. Het bijzondere aan deze musical, is dat er sprake is van *racebending*. Dit wil zeggen dat acteurs van kleur worden gecast in de rollen van historisch witte figuren, om acteurs van kleur een podium te bieden.

Hoewel de musical met deze castingkeuzes een stap in de richting van een meer etnisch divers musicallandschap zet, heeft de musical ook gebreken. Er wordt namelijk nauwelijks aandacht besteed aan het slavernijverleden waar Hamilton en andere personages uit de voorstelling deel van uitmaakten. Met het gebruik van *racebending* vertelt de musical een *American Dream* verhaal, waarin iedereen, ongeacht huidskleur, zoals Hamilton kan zijn en succesvol kan worden. Door de onderrepresentatie van het slavernijverleden wordt echter niet erkend dat het voor mensen van kleur moeilijker is om hun ambities waar te maken, doordat zij nog steeds met racisme te maken hebben. Deze ontkenning van de moeilijkheden die mensen van kleur moeten doorstaan om succesvol te worden, is problematisch.

In mijn scriptie toon ik middels literatuuronderzoek aan dat de castingkeuzes in *Hamilton* vernieuwend zijn en door het succes van de musical mogelijk een positieve invloed kunnen hebben op het musicallandschap. Vervolgens ga ik in op de problematiek rondom het *American Dream* verhaal dat *Hamilton* vertelt. Hierbij verdiep ik mij door middel van een analyse eerst in de stap die *Hamilton* zet in de richting van een meer etnisch divers musicallandschap, doordat de manier waarop de musical etnische identiteit representeert genuanceerd is en niet bijdraagt aan het ontstaan van stereotypen. Vervolgens verdiep ik mij middels literatuuronderzoek in de problematiek die ontstaat met betrekking tot het verhaal dat *Hamilton* vertelt naar aanleiding van de onderrepresentatie van het slavernijverleden in de musical. Hiermee zet ik uiteindelijk uiteen hoe de representatie van etnische identiteit op gespannen voet staat met de representatie van het slavernijverleden.

Inleiding

Op 6 augustus 2015 ging *Hamilton: An American Musical* in première in het Richard Rodgers Theatre op Broadway.¹ Ikzelf maakte voor het eerst kennis met de musical door middel van het cast album. Via een swingende mix van moderne muziek en ingenieuze rapteksten hoorde ik voor het eerst het verhaal van Alexander Hamilton, een immigrant die zich omhoog heeft gewerkt tot Minister van Financiën en één van de *Founding Fathers* van Amerika. Als witte vrouw die zich haar hele leven al verdiept in musicals, intrigeerde vooral de casting van de musical me, want witte historische figuren zoals Alexander Hamilton en Thomas Jefferson worden vertolkt door acteurs van kleur.² Ik was wildenthousiast, want musicals worden, uitzonderingen daargelaten, veelal gezien als entertainment voor witte welgestelde mensen, door witte welgestelde mensen. *Hamilton* zou met deze casting eindelijk verandering teweeg kunnen brengen. Journaliste Aja Romano omschrijft de castingpraktijken in *Hamilton* als *racebending*, wat volgens haar wil zeggen dat een traditioneel wit personage gespeeld wordt door een personage van een etnische minderheid, vaak met als doel om meer rollen voor deze minderheid te creëren.³ *Racebending* kan gezien worden als een vorm van *nontraditional casting*. Deze term wordt door Angela Pao in haar boek *No safe spaces : re-casting race, ethnicity, and nationality in American theater* gebruikt om te schrijven over een vorm van casting waarbij er meer rollen voor acteurs van kleur worden gecreëerd, omdat er volgens haar meer aandacht moet worden besteed aan etnische diversiteit in het theater.⁴ In *Hamilton* is dan ook gebruikgemaakt van deze vorm van casting om een duidelijk statement te maken met betrekking tot castingpraktijken in musicals. Lin-Manuel Miranda, de schrijver van *Hamilton*, heeft namelijk ook aangegeven dat hij vindt dat er niet genoeg rollen voor acteurs van kleur zijn en dat mensen die niet wit zijn zich vaak niet kunnen identificeren met de witte personages in musicals.⁵

De casting in de musical is vernieuwend, want de musical is de enige in zijn soort. Er wordt daarom ook veel over de musical geschreven. Hierbij wordt niet alleen het succes van de musical besproken, maar wordt er ook kritiek op de musical geleverd. Zo schreef Marvin McAllister, een

¹ *Hamilton: An American Musical*, Lin-Manuel Miranda, geregisseerd door Thomas Kail, Richard Rodgers Theatre, 2015.

² Ik maak in mijn scriptie gebruik van de termen 'acteurs van kleur' en 'mensen van kleur.' Dit zijn letterlijke vertalingen van de Engelse termen *actors of colour* en *people of colour*. Ik heb deze keuze gemaakt, omdat er naar mijn mening nog geen geschikte Nederlandse termen voor bestaan, wat ook aangeeft dat dit onderwerp nog weinig wordt besproken in Nederland. Daarnaast worden er acteurs van alle kleuren gecast in *Hamilton*, dus ik wilde me niet beperken tot de term 'zwarte acteurs.'

³ Aja Romano, "Hamilton is fanfic, and its historical critics are totally missing the point," *Vox*, 4 juli 2016, bezocht op 29 oktober 2017, <https://www.vox.com/2016/4/14/11418672/Hamilton-is-fanfic-not-historically-inaccurate>.

⁴ Angela Pao, "Introduction," in *No safe spaces : re-casting race, ethnicity, and nationality in American theater* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 2010), 1-23.

⁵ *Hamilton's America*, geregisseerd door Alex Horowitz, Verenigde Staten: RadicalMedia, 2016.

theaterwetenschapper met een specialisatie in Afro-Amerikaans theater, dat de slavernijgeschiedenis nauwelijks wordt behandeld in *Hamilton*.⁶ Dit is opvallend, want *Hamilton* vertelt het verhaal van een immigrant die zich omhoog weet te werken tot één van de *Founding Fathers* van Amerika, als de Minister van Financiën. De casting van een acteur van kleur in deze rol is problematisch, want de musical lijkt hiermee te zeggen dat *the American Dream* voor iedereen haalbaar is, terwijl mensen van kleur vanwege racisme vaak meer doorzettingsvermogen moeten hebben dan hun witte medemens om succesvol te kunnen zijn. Door de keuze van de makers van *Hamilton* om de geschiedenis van de slavernij nauwelijks aan bod te laten komen, ontstaat er dus spanning tussen de aanwezigheid van acteurs van kleur en de afwezigheid van hun geschiedenis. De musical roept vragen op over de manieren waarop etnische identiteit gerepresenteerd kan worden in musicals en in hoeverre de representatie van het slavernijverleden hierbij van belang is. Daarom zal ik onderzoeken hoe *racebending* in *Hamilton* op gespannen voet staat met de representatie van de slavernijgeschiedenis in de musical.

Vraagstelling

De vraag die gesteld zal worden luidt als volgt: *Hoe staat het gebruik van racebending in Hamilton op gespannen voet met de representatie van de slavernijgeschiedenis in de musical?*

Om deze vraag te beantwoorden, zal ik eerst antwoord geven op de volgende vragen:

1. Hoe is *Hamilton* te plaatsen in een traditie van *nontraditional casting* in musicals?
2. Hoe wordt etnische identiteit gerepresenteerd in *Hamilton*?
3. Hoe wordt de slavernijgeschiedenis gerepresenteerd in *Hamilton*?

Opbouw, theoretisch kader en methode

Ik verspreid mijn analyse van *Hamilton* over drie hoofdstukken, waarbij ik in ieder hoofdstuk één deelvraag behandel. Met deze opbouw kan ik namelijk eerst illustreren waarom de casting in *Hamilton* bijzonder is, waarna ik in twee hoofdstukken de dichotomie tussen de representatie van de etnische identiteit en de representatie van de slavernijgeschiedenis in *Hamilton* uiteen kan zetten.

Eerst toon ik door middel van literatuuronderzoek aan waarom en op welke manieren de casting in *Hamilton* vernieuwend is. Hierbij gebruik ik de term *nontraditional casting* van Angela Pao

⁶ Marvin McAllister, "Toward a more perfect *Hamilton*," *Journal of the Early Republic* 37, nummer 2 (zomer 2017) : 279-288.

om de casting in *Hamilton* binnen de traditie van *nontraditional casting* te plaatsen. Daarnaast gebruik ik de term *racebending* van Aja Romano om na te denken over de specifieke castingpraktijk in *Hamilton*, waarbij acteurs van kleur witte historische figuren spelen. Hiermee toon ik aan dat de casting in *Hamilton* vernieuwend is en dat *Hamilton* de enige in zijn soort is.

Vervolgens toon ik aan de hand van het concept 'stereotypen' van Stuart Hall aan dat de manier waarop etnische identiteit in *Hamilton* wordt gerepresenteerd geen aanleiding vormt voor het ontstaan van stereotypen.⁷ Eerst verdiep ik me in het concept 'etnische identiteit' aan de hand van een tekst van Kwok-Kan Tam, waarna ik stereotypen bespreek aan de hand van Hall.⁸ Vervolgens zet ik deze concepten in bij de analyse van twee scènes uit de musical. Hierbij laat ik zien dat er in de scènes geen kenmerken voorkomen van stereotypen en dat de voorstelling dus niet bijdraagt aan het ontstaan van stereotypen. De analyse van de scènes is gebaseerd op een opname van de musical die op internet te vinden is.⁹

Hierna ga ik middels literatuuronderzoek in op de representatie van het slavernijverleden in *Hamilton*, waarbij ik illustreer hoe het gebruik van *racebending* op gespannen voet staat met deze representatie. Enerzijds heeft *Hamilton* namelijk een positieve invloed in het musicallandschap, want doordat er in een succesvolle musical een podium wordt geboden aan acteurs van kleur en doordat hun etnische identiteit op non-stereotype wijze wordt gerepresenteerd, vormt *Hamilton* een krachtig voorbeeld voor andere musicals. Anderzijds representeert de musical het slavernijverleden nauwelijks en trekt de musical heel duidelijk een lijn naar het heden, waardoor *Hamilton* lijkt te zeggen dat iedereen tegenwoordig succesvol kan zijn, ongeacht huidskleur, als je maar hard genoeg werkt. Zoals eerder benoemd is deze boodschap problematisch, omdat het voor mensen van kleur meer moeite kost om hun ambities waar te maken doordat zij te maken hebben met racisme.

Bij de bespreking van deze problematiek baseer ik mij voornamelijk op de tekst van McAllister, die onderzoekt in hoeverre het slavernijverleden wordt gerepresenteerd in *Hamilton*.¹⁰ Ik doe echter een poging om de problematiek die McAllister bespreekt verder uit te diepen. Hierbij gebruik ik een tekst van historica Nancy Isenberg om aan te geven dat de representatie van

⁷ Stuart Hall, "The spectacle of the 'other,'" in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, bewerkt door Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon (Los Angeles, CA: SAGE in samenwerking met Milton Keynes: The Open University, 2013), 254-259.

⁸ Kwok-Kan Tam, "Performing the Self: Race and Identity in Two Hong Kong English-Language Plays" in *Narrating Race : Asia, (Trans) Nationalism, Social Change*, bewerkt door Robbie B. H. Goh (Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2011), 163-180.

⁹ "Act 1 of Little Timmy's School Play," video, 1:14:50, geplaatst op 21 juni 2016 via https://www.youtube.com/watch?v=8eG0_Y-lm8E&list=PLSqZoJfF0L0S0wrKQaHmBbsF5CrbzW1-s&index=1. "Act 2 of Little Timmy's School Play," video, 1:15:53, geplaatst op 21 juni 2016 via <https://www.youtube.com/watch?v=C98c2fAh7Fw&list=PLicNUBR8yLw1ns8W17K9qhJibHoh7r3p4&t=7s&index=2>.

¹⁰ McAllister, "Toward a more perfect *Hamilton*," 279-288.

geschiedenis in een musical *an sich* al problematisch kan zijn.¹¹ Verder gebruik ik een tekst van socioloog Philip Kasinitz om mijn argument met betrekking tot de lijn die *Hamilton* naar het heden trekt te ondersteunen.¹² Ook kaart ik aan dat het problematisch is om te stellen dat de aanwezigheid van acteurs van kleur op het podium een representatie van het slavernijverleden vereist, omdat dit opnieuw een stigmatiserende werking kan hebben.

Uiteindelijk zal ik concluderen dat *Hamilton* zijn verantwoordelijkheid moet nemen voor de representatie van het slavernijverleden, omdat de boodschap van inclusie die de musical met het gebruik van *racebending* wil verspreiden niet rijmt met de onwaarheid van het *American Dream* verhaal dat de musical tevens verspreidt. Daarnaast zal ik reflecteren op mijn onderzoek en suggesties doen voor nader onderzoek.

Hoofdstuk 1: nontraditional casting en racebending in *Hamilton*

In de jaren tachtig werd in Amerika het *Non Traditional Casting Project* opgezet, met als doel om meer rollen in het theater te creëren voor acteurs van kleur, vrouwen en acteurs met een lichamelijke beperking.¹³ De organisatoren lanceerden dan ook de term *nontraditional casting*, een term die door Angela Pao in haar boek *No safe spaces : re-casting race, ethnicity, and nationality in American theater* gebruikt wordt om de huidige castingpraktijken met betrekking tot acteurs van kleur te bespreken in de Amerikaanse theaterwereld. Hierin bespreekt zij verschillende theatervormen, van muziektheater tot de klassieke stukken van Shakespeare. Met het gebruik van de term *no safe spaces* refereert zij naar meerdere aspecten van *nontraditional casting*. Zo schrijft zij bijvoorbeeld dat tegenstanders van de aanpassing van castingpraktijken *nontraditional casting* zien als een belediging voor de theatertraditie en historische "authenticiteit."¹⁴ Daarnaast schrijft zij dat weerstand biedende toeschouwers afgeleid raken door casts bestaande uit acteurs van verschillende etniciteit of het resultaat van een dergelijke casting zelfs ongeloofwaardig vinden.¹⁵ Voor deze mensen is een theater waarin sprake is van *nontraditional casting* geen *safe space* meer, omdat zij worden gedwongen om stil te staan bij hun eigen gedachten en vooroordelen met betrekking tot etniciteit.

Een ander voorbeeld waarbij *nontraditional casting* het bestaan van een *safe space* in twijfel trekt, is het al dan niet ingrijpen van belangrijke instellingen wanneer er discussies ontstaan over de

¹¹ Nancy Isenberg, "Make 'em Laugh": Why History Cannot Be Reduced to Song and Dance, *Journal of the Early Republic* 37, nummer 2 (zomer 2017), 295-303.

¹² Philip Kasinitz, "Hamilton's immigrant America," *Contexts* 15, nummer 3, 69-71.

¹³ Pao, "Introduction," 1.

¹⁴ Ibidem, 2.

¹⁵ Ibidem.

casting van een stuk. Pao beschrijft hoe de *Actor's Equity Association* theatermakers op een passieve manier aanmoedigde om aan *nontraditional casting* te doen door non-discriminatie clausules toe te voegen aan contracten.¹⁶ Toch werd de instelling uiteindelijk gedwongen om ook actief in te grijpen, toen er in 1990 in *Miss Saigon* een witte acteur werd gecast in de rol van een Aziat.¹⁷ De instelling bevond zich op dat moment niet meer in een *safe space*, want de *Actor's Equity Association* moest enerzijds de professionele belangen van etnische minderheden beschermen, maar moest anderzijds ook uitkijken dat ze niet ingreep in artistieke beslissingen.¹⁸ Hierdoor werd de instelling gedwongen om stil te staan bij haar rol binnen het proces naar meer etnische diversiteit in het theater.

Het bestaan van *no safe spaces* dat Pao beschrijft, lijkt dus te verwijzen naar het sentiment dat oude castingtradities, die een gevoel van veiligheid creëren, plaats moeten maken voor vervangende castingpraktijken. Bij deze vervangende praktijken moet worden nagedacht over de castingkeuzes die gemaakt zijn en de gevolgen hiervan. Hierbij wordt tevens meer aandacht besteed aan een genuanceerde representatie van etniciteit. Het theater is als gevolg van deze nieuwe castingpraktijken niet langer een plek waar men simpelweg kan gaan zitten en gedachteloos kan genieten. Zowel toeschouwers, als theatermakers en culturele instellingen worden door *nontraditional casting* als het ware wakker geschud uit hun veilige, veelal witte, bubbel en gedwongen om stil te staan bij hun eigen bestaande vooroordelen met betrekking tot etniciteit. Pao gebruikt *nontraditional casting* dus vooral om te verwijzen naar een vorm van casting waarbij acteurs van kleur in rollen worden gecast die zij volgens de problematische vroegere conventies die bestonden met betrekking tot casting niet gespeeld zouden kunnen hebben. Door deze manier van casting wordt het publiek geconfronteerd met hun eigen vooroordelen en vervolgens gedwongen tot zelfreflectie.

Hamilton kan op deze manier ook omschreven worden als een musical die het bestaan van een *safe space* in het theater niet wil faciliteren. *Hamilton* maakt namelijk ook gebruik van *nontraditional casting* door acteurs van kleur in traditioneel witte rollen te casten, waardoor Amerikaanse historische figuren die belangrijk waren bij het ontstaan van de Verenigde Staten in deze musical door acteurs van kleur worden gespeeld.

De vorm van casting in *Hamilton* zou ook omschreven kunnen worden als *racebending*, wat inhoudt dat acteurs van kleur worden gecast in traditioneel witte rollen, met als doel om meer rollen voor acteurs van kleur te creëren.¹⁹ Journaliste Aja Romano gebruikte de term met betrekking tot *Hamilton*, om aan te geven dat *Hamilton* gezien zou moeten worden als *fanfiction*. Critici die de castingkeuzes van *Hamilton* afkeuren omdat het historisch gezien niet klopt, begrijpen volgens haar

¹⁶ Ibidem, 7.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Romano, "*Hamilton* is fanfic, and its historical critics are totally missing the point."

het punt niet. *Hamilton* is volgens haar namelijk niet bedoeld als een historisch accuraat stuk, maar als een creatieve adaptatie van de geschiedenis van Alexander Hamilton, die zij omschrijft als *fanfiction*. *Fanfiction* staat erom bekend dat mensen een bestaand verhaal dat zij interessant vinden bewerken waarbij zij zich verschillende creatieve vrijheden verschaffen. Hierdoor worden gedeeltes van het originele verhaal bijvoorbeeld weggelaten, of worden de personages aangepast waarbij er sprake kan zijn van *racebending*. Volgens Romano kan *Hamilton* dus ook als *fanfiction* beschouwd worden, omdat er in *Hamilton* sprake is van *racebending* en omdat het verhaal op bepaalde punten is aangepast aan wat er daadwerkelijk heeft plaatsgevonden in de geschiedenis.

Wat Romano zegt is gedeeltelijk waar. Lin-Manuel Miranda, de schrijver van *Hamilton*, heeft inderdaad aangegeven dat hij de musical heeft geschreven met acteurs van kleur in gedachten, omdat hij vindt dat er voor hen te weinig rollen in musicals bestaan.²⁰ Hierdoor worden alle producties van de musical gecast op de manier die hij heeft voorgeschreven. Miranda noemt de musical echter nergens *fanfiction*. Toch is de term *racebending* nuttig om na te denken over de casting in *Hamilton*, omdat deze term duidelijk laat zien dat *Hamilton* zich inzet voor het creëren van rollen voor acteurs van kleur doordat de traditioneel witte rollen zijn geschreven met deze acteurs in gedachten.

Het gebruik van *racebending* in *Hamilton* kan, ondanks het feit dat Pao deze vorm niet bespreekt, beschouwd worden als een vorm van *nontraditional casting*. Deze vorm is vernieuwend binnen de traditie van *nontraditional casting*. Pao schrijft namelijk dat er al langer geëxperimenteerd wordt met het casten van acteurs van kleur in rollen die vroeger gespeeld zouden zijn door witte acteurs om zo toeschouwers uit hun *safe space* te halen en te confronteren met hun eigen vooroordelen.²¹ Er werd echter nog nooit eerder een musical geschreven waarin de personages, die echt bestaan hebben en wit waren, werden geschreven met acteurs van kleur in gedachten. Er wordt bij *racebending* dus actief een keuze gemaakt om historische accuratesse opzij te schuiven om acteurs van kleur een podium te bieden. Doordat *Hamilton* op die manier geschreven is, wordt het publiek niet alleen uit zijn *safe space* gehaald en worden er niet alleen meer rollen gecreëerd voor acteurs van kleur, maar nodigt de musical ons ook uit om na te denken over de manieren waarop een geschiedenis of een verhaal verteld kan worden. Hierbij ontstaan onder andere vragen over het belang van huidskleur bij het uitbeelden van historische personages en over het belang van huidskleur bij het vertellen van een verhaal.

Daarnaast zorgt het gebruik van *racebending* voor een extra verhaallaag in *Hamilton*. Door de casting van acteurs van kleur in de rol van Hamilton, krijgt het *American Dream* verhaal waarin

²⁰ *Hamilton's America*, geregisseerd door Alex Horowitz, Verenigde Staten: RadicalMedia, 2016.

²¹ Pao, "Introduction," 2.

Hamilton zich omhoog werkt van immigrant tot de Minister van Financiën namelijk een extra betekenis. Het doet denken aan hedendaagse immigranten die geïmmigreerd zijn om een beter leven voor zichzelf te kunnen maken. Het feit dat er in *Hamilton* veel wordt gerefereerd naar immigranten, bijvoorbeeld met de tekst “Immigrants, we get the job done!” versterkt dit idee.²² Met deze casting lijkt *Hamilton* te impliceren dat *The American Dream* voor iedereen haalbaar is. Dit is echter problematisch, omdat het voor mensen van kleur ten opzichte van witte mensen moeilijker is om succesvol te worden als gevolg van racisme. Zij hebben hierdoor meer doorzettingsvermogen nodig om hun ambities waar te maken. Miranda had goede bedoelingen met de casting van *Hamilton*, maar lijkt in dit opzicht te zijn vergeten dat hij, door de rollen specifiek voor acteurs van kleur te schrijven, deze extra verhaallaag toevoegt aan de geschiedenis van Alexander Hamilton.

Desondanks is de casting van *Hamilton* vernieuwend binnen de traditie van *nontraditional casting*, niet alleen door de creatie van meer rollen voor acteurs van kleur. Door de combinatie van de extra verhaallaag, die ontstaan is doordat de rollen van witte historische figuren specifiek voor acteurs van kleur zijn geschreven, en het gebrek aan een *safe space* worden we namelijk uitgenodigd om over kwesties met betrekking tot etniciteit, casting en het vertellen van verhalen na te denken.

Hoofdstuk 2: de representatie van etnische identiteit in *Hamilton*

Het doel van deze scriptie is om aan te tonen hoe de representatie van etnische identiteit in *Hamilton* op gespannen voet staat met het gebrek aan representatie van de slavernijgeschiedenis in de musical. In dit hoofdstuk zal ik daarom door middel van twee analyses aantonen dat *Hamilton* met zijn representatie van etnische identiteit niet bijdraagt aan de stereotypering van etnische identiteit.

Kwok-Kan Tam bespreekt in zijn tekst “Performing the Self: Race and Identity in Two Hong Kong English-Language Plays” het concept ‘etnische identiteit.’ Tam spreekt hier over race in plaats van over etniciteit, maar omdat beide termen veelal door elkaar heen worden gebruikt in Amerika kan Tams definitie ook worden toegepast op etnische identiteit.²³ Het concept wordt door hem als volgt gedefinieerd: “Race is a concept that refers to a community in which members consider themselves to be alike and belong to the same community. This is a shared identity, which has properties that may be defined by physical/biological or cultural attributes.”²⁴ Volgens Tam is

²² Jeremy McCarter en Lin-Manuel Miranda, “Yorktown,” in *Hamilton the revolution* (London: Little, Brown, 2016), 121.

²³ Pao, “Introduction,” 7.

²⁴ Kwok-Kan Tam, “Performing the Self: Race and Identity in Two Hong Kong English-Language Plays” in *Narrating Race : Asia, (Trans) Nationalism, Social Change*, bewerkt door Robbie B. H. Goh (Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2011), 163.

etnische identiteit dus vooral een gedeelde identiteit die gebaseerd is op fysieke, biologische of culturele overeenkomsten. Hij waarschuwt echter ook voor de gevaren van een gedeelde identiteit. Wanneer er namelijk door mensen die niet aan de “community” toebehoren negatieve vooroordelen aan de fysieke of culturele overeenkomsten van de “community” worden gekoppeld, kan het benadrukken van een gedeelde identiteit leiden tot stereotypen.²⁵ Wanneer deze stereotypen veel worden herhaald, bijvoorbeeld in de media, bestaat het gevaar dat de individuen die aan de “community” toebehoren, gereduceerd worden tot een etnische groep. Hierbij verliezen zij hun individualiteit en worden zij enkel gedefinieerd door hun etniciteit, terwijl hun identiteit uit veel meer facetten bestaat.

In vroegere musicals werd veel gebruikgemaakt van stereotypen om de etnische identiteit van acteurs uit te beelden. Todd Decker schrijft hierover in zijn tekst “Race, Ethnicity, Performance”: “Throughout its history, the musical has relied on the dramaturgical shorthand stereotypes provide, chiefly as a means to enhance the entertainment value of a product being sold to particular audiences.”²⁶ De musical heeft dus een lange voorgeschiedenis met het gebruik van stereotypen. Hoewel Decker schrijft dat stereotypen tegenwoordig meestal gedateerd voelen wanneer we ze in musicals zien, zijn er toch musicals waarin nog steeds sprake is van stereotypen.²⁷ Zo wordt prostitutie bijvoorbeeld geromantiseerd in hedendaagse producties van *Miss Saigon*, wat bijdraagt aan het stereotype van de Aziatische vrouw als seksobject.

Bij het tegengaan van stereotyperingen, is het van belang dat etnische identiteit op een genuanceerde manier wordt gerepresenteerd. Om te bepalen of een representatie tegen stereotyperingen ingaat, is het van belang om eerst een duidelijke definitie van stereotypen te hanteren. Stuart Hall heeft veel geschreven over stereotypen in zijn tekst “The Spectacle of the Other”.²⁸ In dit hoofdstuk zal ik dan ook aan de hand van de kenmerken van stereotypen door Hall analyseren hoe etnische identiteit wordt gerepresenteerd in *Hamilton*, waarbij ik mij vooral richt op twee kenmerken die hij noemt. Over het eerste kenmerk zegt Hall: “Stereotypes get hold of the few ‘simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized’ characteristics about a person, *reduce* everything about the person to those traits, *exaggerate* and *simplify* them, and *fix* them without change or development to eternity.”²⁹ Wanneer stereotypen met betrekking tot etnische identiteit veel herhaald worden, bijvoorbeeld in de media, wordt iedereen die deze identiteit deelt

²⁵ Tam, “Performing the Self: Race and Identity in Two Hong Kong English-Language Plays,” 163-164.

²⁶ Todd Decker, “Race, Ethnicity, Performance,” in *The Oxford handbook of the American Musical*, bewerkt door Raymond Knapp et al. (New York en Oxford: Oxford University Press, 2011), bekeken op 12 oktober 2017, <http://www.oxfordhandbooks.com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/oxfordhb/9780195385946.001.0001/oxfordhb-9780195385946-e-15?print=pdf>, 2.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Stuart Hall, “The spectacle of the ‘other,’ 258.

²⁹ Ibidem.

gereduceerd tot een onveranderlijk type wiens identiteit enkel nog wordt gedefinieerd door zijn etniciteit. Er is dan, zoals Tam waarschuwde, geen sprake meer van individuen, maar van een etnische groep. In de scènes die ik analyseer blijkt dat *Hamilton* hier tegenin gaat.

Het tweede kenmerk van stereotypen wordt door Hall als volgt omschreven: “[Stereotyping] divides the normal and the acceptable from the abnormal and the unacceptable. It then *excludes* or *expels* everything which does not fit, which is different.”³⁰ Doordat *Hamilton* gebruikmaakt van *racebending*, gaat de musical tegen dit kenmerk van stereotypes in. In plaats van het normale van het abnormale te scheiden, brengt *Hamilton* het gebruikelijke en het ongebruikelijke juist bij elkaar door acteurs van kleur een veelal witte geschiedenis te laten vertellen. Hiermee stelt de musical vragen over het belang van huidskleur bij het vertellen van verhalen. Dit kenmerk komt dan ook terug in de scènes die ik analyseer.

Analyse scène Aaron Burr, sir

De eerste scène die ik analyseer vindt plaats in het begin van *Hamilton*, tijdens het nummer *Aaron Burr, Sir*. Deze scène laat namelijk zien dat etniciteit in *Hamilton* op een non-stereotype wijze wordt gerepresenteerd door middel van de uiterlijke kenmerken van de acteurs en de geheel eigen rapstijl die ieder personage krijgt toegewezen. Wat uiterlijke kenmerken betreft, is de haardracht het meest opvallend. Drie mannen dragen hun haar in een staart, één van de mannen is kaal en één man draagt een muts. Er is dus geen sprake van de witte pruiken die in de achttiende eeuw, de tijd van *Hamilton*, werden gedragen, maar de mannen hebben hun eigen *natural hair*.³¹ Hierdoor wordt er niet alleen een lijn getrokken naar de moderne tijd, waarin de mannen hun haar ook zo zouden dragen of een muts op kunnen hebben, maar de etnische identiteit van de acteurs wordt hierdoor ook getoond. De uiterlijke kenmerken worden echter niet overdreven en de mannen hebben allen een geheel eigen persoonlijkheid, waardoor ze niet worden gereduceerd tot een type, maar juist individuen blijven wiens identiteit niet enkel door etniciteit wordt bepaald. De aanwezigheid van deze kenmerken in combinatie met de lijn naar de moderne tijd laten zien dat etnische identiteit een acteur niet in de weg hoeft te staan bij het vertellen van een verhaal uit de geschiedenis waarin enkel mensen van één etniciteit een rol spelen. *Hamilton* gaat hier dus tegen het tweede kenmerk van Hall in.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ik kies ervoor om de term *natural hair* te gebruiken, omdat deze term is afgeleid van de *natural hair movement*. De *natural hair movement* normaliseert het idee dat Afro-Amerikanen trots mogen zijn op hun etnische identiteit en de uiterlijke kenmerken die hierbij horen. Ze worden hierbij aangemoedigd om hun haar niet langer stijl, maar in zijn natuurlijke textuur te dragen. Het idee dat Afro-Amerikanen hun etnische identiteit aanwezig stellen, sluit aan bij de representatie van etnische identiteit in *Hamilton* die ik bespreek in dit hoofdstuk.

Daarnaast reduceren stereotypen mensen volgens Hall tot hun duidelijk herkenbare karakteristieken die hierdoor onveranderlijk lijken. Daardoor ontstaan er oppervlakkige personages die geen persoonlijke ontwikkeling doormaken. In *Hamilton* is door middel van muziek geprobeerd om ieder personage juist een eigen persoonlijkheid te geven, waardoor er geen sprake is van een etnische groep, maar van individuen die onderling verschillen. De persoonlijkheid van de personages is het beste te omschrijven door middel van de beschrijvingen die door Lin-Manuel Miranda zijn geschreven voor de castingoproepen. Hierbij heeft hij vooral musicalrollen gecombineerd met rappers. Hij omschrijft Alexander Hamilton bijvoorbeeld als: "Eminem meets Sweeney Todd."³² Deze beschrijvingen zijn duidelijk terug te horen in de scène. Zo horen we het personage Hercules Mulligan erop los rappen in de stijl van Busta Rhymes, terwijl Marquis de LaFayette meer klinkt als Ludacris.

De vraag die hier ontstaat, is of de keuze voor rapmuziek stereotiep is voor het representeren van etnische identiteit. Rapmuziek wordt namelijk veelal gezien als iets dat deel uitmaakt van zwarte cultuur. De keuze voor rapmuziek kan echter ook juist gezien worden als een ode aan zwarte cultuur. De rappers die als het ware geïmiteerd worden, worden namelijk niet gepersifleerd, maar met respect geïmiteerd. Er wordt namelijk alleen indirect naar de rappers verwezen in de vorm van teksten, rapstijlen en stukken muziek die zijn geïnspireerd op de muziek van de rappers. Daarnaast maakt rapmuziek, door de sterke connectie met zwarte cultuur, deel uit van de etnische identiteit van veel van de acteurs. Hierdoor kan de keuze voor rapmuziek ook juist gezien worden als het nogmaals aanwezig stellen van de etnische identiteit van de acteurs. Verder zijn de personages niet gebaseerd op rappers, maar wordt rapmuziek gebruikt om de persoonlijkheid van de personages muzikaal vorm te geven. Hamilton rapt bijvoorbeeld in de stijl van Eminem, met veel woorden die ingenieus met elkaar rijmen, om aan te geven dat hij erg ambitieus is en veel schrijft om zijn ambities waar te maken. Hercules Mulligan rapt juist als Busta Rhymes, met een stem met een rauw randje, om aan te geven dat hij een wildere man is dan Hamilton. Hij scheldt bijvoorbeeld ook meer dan de andere mannen in de scène.

Dit muzikale verschil geeft aan dat alle personages een eigen persoonlijkheid hebben. Deze persoonlijkheid wordt verduidelijkt in de rollen die de personages binnen het verhaal spelen. Doordat acteurs van dezelfde etniciteit compleet verschillende rollen spelen die elk op hun eigen manier complex zijn, worden zij niet gereduceerd tot hun duidelijk herkenbare karakteristieken en draagt *Hamilton* niet bij aan de negatieve stereotypering van etniciteit. Aaron Burr is bijvoorbeeld een advocaat die het wil maken in de politiek maar die teveel de kat uit de boom kijkt, waardoor hij

³² BWW Newsdesk, "HAMILTON to Hold Broadway Auditions This Month; Read Lin-Manuel Miranda's Character Descriptions!" *Broadway World*, 12 maart 2015, bezocht op 4 januari 2018 via <https://www.broadwayworld.com/article/HAMILTON-to-Hold-Broadway-Auditions-This-Month-Read-Lin-Manuel-Mirandas-Character-Descriptions-20150312>.

kansen misloopt. John Laurens is een voorvechter van het abolitionisme en gaat juist als een enthousiaste jongeling op zijn doel af. Er zijn dus grote verschillen tussen de persoonlijkheden van de personages, terwijl deze personages allen gespeeld worden door acteurs van kleur. Zij worden dus niet gereduceerd tot een type, maar blijven individuen die toevallig een etnische identiteit met elkaar delen.

Analyse scène *The World Was Wide Enough*

De tweede scène die ik analyseer vindt plaats aan het einde van *Hamilton*, tijdens het nummer *The World Was Wide Enough*. In deze scène wordt het duel tussen Hamilton en Burr besproken. Deze scène laat zien dat *Hamilton* zich afzet tegen het tweede kenmerk van stereotypen door Hall. Hall zegt namelijk dat stereotypen, doordat ze het normale van het abnormale scheiden, deel uitmaken van “the maintenance of social and symbolic order,” wat wil zeggen dat stereotypen sociale structuren in stand houden.³³ In *Hamilton* zien we dat Aaron Burr, de man die Hamilton vermoordt in hun duel en daardoor als slechterik gezien zou kunnen worden, gespeeld wordt door Leslie Odom Jr. McAllister oppert dat de musical wellicht bij zou kunnen dragen aan de stereotypering van zwarte mannen als slechteriken, omdat Odom Jr. de donkerste man in de cast is.³⁴ Hij suggereert hiermee dat *Hamilton* de sociale en symbolische orde in stand houdt waarin zwarte mannen als slecht worden gezien en daardoor worden uitgesloten van deelneming aan de maatschappij. Het is echter te simpel om Burr weg te zetten als slechterik. Hij heeft namelijk begrijpelijke beweegredenen om Hamilton neer te schieten in hun duel.

De twee mannen gaan een duel aan vanwege teveel politieke vijandigheid. Hoewel dit de reden is dat de twee heren met elkaar in duel gaan, is dit voor Burr niet de bepalende reden om Hamilton neer te schieten. Uit de tekst blijkt namelijk dat Burr gelooft dat Hamilton de intentie heeft om hem te vermoorden. Hij zegt: “They won’t teach you this in your classes, But look it up, Hamilton was wearing his glasses. Why? If not to take deadly aim? It’s him or me, the world will never be the same.”³⁵ Hieruit blijkt dat hij denkt dat Hamilton hem echt wil vermoorden, want, zo redeneert Burr, hij heeft zijn bril opgezet om goed te kunnen richten. Het besef dat zijn einde eraan lijkt te komen leidt tot zijn volgende gedachte: “I had only one thought before the slaughter: This man will not make an orphan of my daughter.”³⁶ Deze laatste zin brengt Burr bijna huilend, waaruit blijkt dat hij

³³ Hall, “The Spectacle of the Other,” 258.

³⁴ McAllister, “Toward a more perfect *Hamilton*,” 286.

³⁵ Jeremy McCarter en Lin-Manuel Miranda, “The World Was Wide Enough,” in *Hamilton the revolution* (London: Little, Brown, 2016), 272-275.

³⁶ *Ibidem*.

vastbesloten is om zijn dochter niet als wees te laten opgroeien. Daarom moet hij Hamilton doodschieten, want anders overlijdt Burr zelf.

In deze context lijkt de daad van Burr niet meer simpelweg slecht, maar begrijpelijk. Hij maakt namelijk een begrijpelijke keuze door een goed leven voor zijn dochter boven het leven van zijn politieke vijand te verkiezen. Burr betuigt zelfs spijt, waaruit blijkt dat hij menselijk is en geen eendimensionaal slecht karakter. Hij zingt namelijk: “I should have known the World was wide enough for both Hamilton and me,” waarmee hij lijkt te willen zeggen dat hij een fout heeft gemaakt door Hamilton te vermoorden.³⁷

Het is dus te simpel om de rol van Burr als slechterik te omschrijven. Daarvoor is de rol te gelaagd. McAllister citeert Odom Jr., die in het boek *Hamilton the Revolution* over zijn rol vertelt: “You get to show all your colors. *Nobody* asks us to do that,” waarmee hij lijkt te bedoelen dat rollen als die van Aaron Burr, waarin een personage een karakterontwikkeling doormaakt en een complexe persoonlijkheid heeft, schaars zijn voor acteurs van kleur in musicals.³⁸ Odom Jr. noemt Aaron Burr daarom één van de beste rollen die er in de musicaltheater canon bestaan voor gekleurde mannen.

De casting van Leslie Odom Jr. in de rol van Aaron Burr draagt niet bij aan de stereotypering van zwarte mannen als slechteriken en gaat juist in tegen stereotype vormen van representatie. De musical geeft dus een krachtig voorbeeld van een manier om etnische identiteit in musicals te representeren die niet bijdraagt aan bestaande stereotypen en geen aanleiding vormt voor het ontstaan van stereotypen. Door het succes van *Hamilton* kan de musical hiermee een positieve invloed hebben op het musicallandschap.

Hoofdstuk 3: de representatie van het slavernijverleden in *Hamilton*

Hamilton zou dus, zoals in het vorige hoofdstuk werd geïllustreerd, potentieel een positieve invloed uit kunnen oefenen op het musicallandschap door de manier waarop etnische identiteit wordt gerepresenteerd. De musical heeft echter nog een aantal verbeterpunten. Eén van die verbeterpunten heeft te maken met de manier waarop de musical de geschiedenis representeert. McAllister zegt hierover: “*Hamilton's* greatest transgressive potential rests with how slavery is handled and mishandled.”³⁹ *Hamilton* neemt namelijk in zijn representatie van de geschiedenis geen verantwoordelijkheid voor de representatie van het slavernijverleden. Dit is problematisch, omdat de media *Hamilton* veelal beschouwen als een accurate representatie van de geschiedenis. Historica Nancy Isenberg noemt een artikel uit Times Magazine waarin de musical een “rigorously factual

³⁷ Ibidem.

³⁸ McAllister, “Toward a more perfect *Hamilton*,” 286.

³⁹ Ibidem.

period drama” wordt genoemd, om aan te geven dat *Hamilton* vaak gezien wordt als een soort geschiedenisles.⁴⁰

Isenberg sluit zich aan bij McAllister en zegt dat de musical minder progressief is dan hij op het eerste oog lijkt, door de manier waarop slavernij behandeld wordt. Ze zegt hierover: “[...]the spirit of *Hamilton* allows Americans to overcome their disillusionment with the founders over the embarrassment of slavery. Though it is clear that *Hamilton* purchased slaves,[...], his northernness, his Carribbeanness, is somehow conflated with abolitionism.”⁴¹ Het feit dat het historische figuur Hamilton een immigrant was uit de Cariben, wordt dus in de musical gebruikt om hem als abolitionist te portretteren, terwijl hij in werkelijkheid slaven kocht.

Isenberg noemt de aard van het medium als oorzaak voor de onjuiste representatie van de geschiedenis. Musicals zijn volgens haar “more manipulative than fact-based historical prose, because its goal is not to be objective, but to make the audience repress rationality and indulge in the seductive power of playfulness.”⁴² Volgens Isenberg worden dan ook alle “power dynamics” gewist in de *Hamilton* als gevolg van de aard van het medium: “race, gender and class.”⁴³ Hoewel McAllister niet direct het medium als oorzaak aanwijst, noemt hij wel het publiek als een bepalende factor voor de onderrepresentatie van het slavernijverleden. Hij citeert Chris Jackson, de acteur die George Washington speelde in de musical, die zegt dat het *Broadway* publiek niet graag een preek hoort en vervolgens zegt dat de aanwezigheid van een multiculturele cast “[...]an implicit commentary on the institution of slavery and its repercussions” levert.⁴⁴ Het is echter te simpel om aan te nemen dat het publiek deze betekenis enkel uit de castingkeuzes af kan lezen.

Daarnaast brengt de lijn die de musical trekt naar het heden bepaalde problemen met zich mee. Deze lijn wordt onder andere gecreëerd door de moderne haardracht van de acteurs en het gebruik van hiphopmuziek, maar ook in verschillende teksten zoals “They won’t teach you this in your classes,[...]” waarmee verwezen wordt naar hedendaagse geschiedenislessen.⁴⁵ Verder is er een lijn te trekken naar hedendaagse politiek. Volgens Isenberg is de Hamilton uit de musical namelijk “a symbol for the age of Obama,” want hij heeft “Obama-like qualities: He is superior (a genius), pragmatic (concerned with finance, credit, and banks), stubborn (unrelenting and contentious); his most far-fetched attribute is that of a hip, multicultural pop star.”⁴⁶

Socioloog Philip Kasinitz sluit zich aan bij deze lezing en trekt in zijn artikel een lijn naar de hedendaagse politiek, omdat hij *Hamilton* ziet als een commentaar op de huidige politiek. Hij zet

⁴⁰ Isenberg, “Make 'em Laugh,” 295.

⁴¹ Ibidem, 298.

⁴² Ibidem, 298-299.

⁴³ Ibidem, 300.

⁴⁴ McAllister, “Toward a more perfect *Hamilton*,” 286.

⁴⁵ McCarter en Miranda, “The World Was Wide Enough,” 272-275.

⁴⁶ Isenberg, “Make 'em Laugh,” 298.

Hamilton, die hij ook op Obama vindt lijken, tegenover President Trump en haalt een artikel uit de New York Times aan waarin Trump “the presidential candidate for anyone freaked out by the idea of a show like ‘*Hamilton*’ wordt genoemd.”⁴⁷ Hij maakt deze vergelijking om aan te geven dat de boodschap van inclusie die *Hamilton* verspreidt ingaat tegen datgene wat Trump succesvol maakt, namelijk “[...] the unease many Americans, particularly older White rural and suburban Americans, feel about the nation’s demographic transformation,”⁴⁸ Kasinitz noemt *Hamilton* vervolgens “the greatest artistic expression of that transformation that young, multi-racial, urban America has yet produced.”⁴⁹ *Hamilton* zou dus tegen het xenofobe gedachtegoed van Trump ingaan, met het succesverhaal van een immigrant en een casting die een boodschap van inclusie verspreidt. Kasinitz noemt de musical daarom “[A] celebration of the immigrant story and a tribute to immigrant reinvention.”⁵⁰

Er wordt inderdaad ook verwezen naar hedendaagse immigranten in de musical. Hamilton, die zelf geboren werd op de British Leeward Islands en daardoor immigrant was in Amerika, wordt namelijk gespeeld door Lin-Manuel Miranda, de zoon van immigrantenouders uit Puerto Rico en de schrijver van de musical. Met deze casting lijkt de musical te impliceren dat iedereen net zoals Hamilton kan zijn. Iedereen, ook immigranten en mensen van kleur, kan zich opwerken tot Minister van Financiën en *Founding Father*. Hierdoor heeft de musical het problematische karakter van een *American Dream* verhaal, waarin de wereld als maakbaar wordt gezien en je zelf kunt bepalen wie je wilt zijn, als je maar hard genoeg werkt. De vele verwijzingen naar immigranten in *Hamilton* versterken deze boodschap. Zo is bijvoorbeeld “Immigrants, we get the job done!” een kreet die plagerig lijkt te verwijzen naar het sentiment van Donald Trump dat immigranten banen van Amerikanen in zouden pikken.⁵¹ Volgens Isenberg dragen Hamiltons “Obama-like” kwaliteiten ook bij aan het *American Dream* karakter van de musical. Ze zegt namelijk: “[...] if Hamilton is Obama-esque, then the American Dream is possible.”⁵² Ze gaat echter niet in op de problematische gevolgen van het *American Dream* karakter voor het verhaal dat de musical vertelt.

Het detail dat de musical in dit *American Dream* verhaal namelijk vergeet te vertellen, is dat Hamilton een witte man was, die volgens Isenberg slaven kocht. Hij had dus een machtspositie die het onmogelijk maakt om zijn moeilijkheden bij het waarmaken van zijn ambities te vergelijken met de moeilijkheden die mensen van kleur of immigranten tegenwoordig hebben. Ondanks uitzonderingen, zoals Obama, blijft het veelal problematisch om te stellen dat iedereen zoals

⁴⁷ Kasinitz, “*Hamilton’s* immigrant America,” 69.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, 70.

⁵¹ McCarter en Miranda, “Yorktown,” 121.

⁵² Isenberg, “Make ‘em Laugh,” 298.

Hamilton kan zijn en dat *The American Dream* voor iedereen mogelijk is. Een representatie van de geschiedenis waarin het slavernijverleden aan bod komt, vormt een completer beeld van de geschiedenis. Door de lijn die de voorstelling trekt naar het heden, zou het publiek zich door de representatie van het slavernijverleden een beter beeld kunnen vormen van de moeilijkheden die uit dit verleden voortgekomen zijn, zoals racisme, waarmee mensen van kleur en immigranten nog steeds te maken hebben in het dagelijks leven.

Marvin McAllister, een theaterwetenschapper die zich bezighoudt met postkoloniale kritiek, schrijft over de onderrepresentatie van het slavernijverleden in *Hamilton*. Hij bespreekt eerst het dualisme dat ontstaat door zwarte acteurs slavenhouders te laten spelen.⁵³ Vervolgens beargumenteert hij dat dit dualisme niet alleen in een personage getoond zou moeten worden, maar dat het ook expliciet op het toneel getoond zou moeten worden.⁵⁴ Als voorbeeld noemt hij een scène met “a brief yet transgressive representation of explicit slavers and implicit enslaved.”⁵⁵ In deze scène zien we Thomas Jefferson, één van Hamiltons politieke tegenstanders, terugkeren uit Frankrijk. Hij komt van een trap af, terwijl het ensemble, dat een groep slaven moet voorstellen, om hem heen danst en van alles regelt. In deze scène zien we dus zowel de *Founding Father*, maar ook de slaven die hij hield. Volgens McAllister zou een verdere representatie van slavernij op deze manier de onderrepresentatie van het slavernijverleden in *Hamilton* op kunnen lossen. Zo zou bijvoorbeeld de slaaf van Hercules Mulligan, Cato, op het toneel gezet kunnen worden.⁵⁶ Op deze manier worden de heldendaden van de mensen die bij hebben gedragen aan het ontstaan van Amerika getoond, maar ook het slavernijverleden waar zij deel van uitmaakten. Dit zou voor een completer beeld van de geschiedenis zorgen.

De problematiek rondom de representatie van het slavernijverleden is lastig. Hoewel het voorstel van McAllister een goede oplossing lijkt, ontstaat er opnieuw een probleem. De expliciete representatie van het slavernijverleden in combinatie met het gebruik van *racebending* kan namelijk een stigmatiserende werking hebben, omdat de acteurs van kleur als het ware opnieuw “geketend” worden aan het slavernijverleden van hun voorouders. Daarom lijkt het mij nuttiger om de minder goede eigenschappen van de personages uit de musical aan te kaarten in een randprogramma of een programmaboekje. Er wordt namelijk nergens in de musical vermeld dat Hamilton slaven kocht of dat Washington slaven hield. Zij zijn de helden uit de voorstelling en worden door de muziek ook als een soort popsterren neergezet. Daarom lijkt het mij een productievriendelijke oplossing om naast de heldendaden van de personages ook aandacht te besteden aan hun zonden. Dit leidt namelijk ook

⁵³ McAllister, “Toward a more perfect *Hamilton*,” 286-287.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, 287.

⁵⁶ Ibidem.

tot een meer genuanceerd beeld van de geschiedenis waarbij acteurs van kleur niet opnieuw worden gestigmatiseerd.

Conclusie

In hoofdstuk 1 heb ik aangetoond dat het gebruik van *racebending* in *Hamilton* vernieuwend is binnen de traditie van *nontraditional casting*, omdat historische accuratesse aan de kant wordt geschoven om acteurs van kleur een podium te bieden. Hierdoor faciliteert de musical het bestaan van een *safe space*, zoals Pao die definieert, niet waardoor toeschouwers als het ware gedwongen worden om stil te staan bij hun eigen concepties en vooroordelen met betrekking tot etniciteit. Het succes van de musical zorgt er dan ook voor dat we ons kunnen afvragen in hoeverre huidskleur van belang is bij het vertellen van een verhaal, zelfs wanneer dit verhaal zich daadwerkelijk in de geschiedenis heeft afgespeeld.

Het feit dat de etnische identiteit van de acteurs op non-stereotype wijze wordt gerepresenteerd, doordat de personages individuen zijn met een eigen persoonlijkheid en doordat een personage zoals Aaron Burr bijvoorbeeld niet simpelweg als slecht wordt beschouwd, draagt bij aan het idee dat huidskleur niet hoeft te definiëren welk soort rollen een acteur kan spelen. Door het succes van *Hamilton* en het gebruik van *racebending*, is de musical een krachtig voorbeeld van een musical die acteurs van kleur een podium biedt en die hen portretteert als de individuen die ze zijn, waarbij er ruimte is voor hun etnische identiteit, maar waarbij zij niet tot deze identiteit gereduceerd worden. *Hamilton* zou dus een voorbeeld kunnen zijn voor andere musicals en daarmee een positieve invloed kunnen hebben op het musicallandschap.

Het gebruik van *racebending* heeft echter ook nadelen in *Hamilton*, omdat de musical hierdoor een boodschap verspreidt die niet waar is. Hamilton was een immigrant die zich omhoog heeft gewerkt tot Minister van Financiën en één van de *Founding Fathers* van Amerika. Hij is dus een voorbeeld van een man die *The American Dream* heeft waargemaakt. Omdat Hamilton gespeeld wordt door een acteur van kleur die de zoon is van immigranten, wordt er in de musical een lijn getrokken naar immigranten in het heden. Hierdoor zegt de musical dat iedereen het kan maken, ook immigranten en mensen van kleur, als ze maar hard genoeg werken. Deze boodschap is hoopvol, maar ook problematisch, omdat het door racisme moeilijker is voor mensen van kleur om hun ambities waar te maken dan voor witte mensen. Door de onderrepresentatie van het slavernijverleden creëert de musical geen compleet beeld van de geschiedenis, waardoor de moeilijkheden van mensen van kleur om te komen waar ze nu zijn niet worden erkend. Zolang het beeld van de geschiedenis in *Hamilton* incompleet is door de onderrepresentatie van het slavernijverleden, kan de boodschap die de musical uitdraagt over de maakbaarheid van het leven

ongeacht huidskleur foutief voor waarheid aan worden gezien. McAllister zei hierover: “*Hamilton*, as a cultural movement and protest, speaks loudly to younger generations who see race and ethnicity in fluid terms, both on collective and individual levels. Yet the danger of this fluidity is how easily a faux history can emerge that avoids complexity for the sake of unity, alleged inclusion, and even fantasy.”⁵⁷ De complexe geschiedenis van *Hamilton* lijkt vooralsnog dus verloren te gaan aan een utopische wereld waarin iedereen gelijk is, terwijl dit totaal niet zo was in de tijd van *Hamilton*. Daarnaast, waarschuwt Isenberg, heeft de musical een veel groter bereik dan de historici die er kritiek op leveren, waardoor de boodschap van de musical veel wijder wordt verspreid dan de kritiek op deze boodschap.⁵⁸ Daarom vind ik dat *Hamilton* in zijn representatie van de geschiedenis van Alexander Hamilton ook de verantwoordelijkheid moet nemen voor de representatie van het slavernijverleden.

De vraag is ontstaan welke vorm deze verantwoordelijkheid zou moeten hebben. McAllister stelt dat het slavernijverleden expliciet aanwezig moet worden gesteld in *Hamilton* en hoewel ik het daarmee eens ben vanwege de problematische boodschap die de musical verspreidt, zou dit ook opnieuw de koppeling tussen huidskleur en het slavernijverleden kunnen bevestigen. Dit zou juist stigmatiserend kunnen werken en acteurs van kleur opnieuw kunnen beperken in het soort rollen dat zij kunnen spelen. Daarom lijkt het mij productiever om in een randprogramma of in een programmaboekje te benadrukken dat de personages die in de musical als held worden geportretteerd, zoals Hamilton en Washington, slaven kochten of hielden. Op die manier vormt de musical ook een completer beeld van de geschiedenis, zonder dat dit de acteurs van kleur als het ware “vastketent” aan het slavernijverleden van hun voorouders. Deze oplossing heeft echter ook beperkingen, omdat de informatie over het aandeel van de personages in het slavernijverleden niet direct in de voorstelling wordt opgenomen. Hierdoor komt de informatie niet altijd bij het publiek terecht, want zij maken zelf de keuze om wel of geen randprogramma of programmaboek te bekijken. Om deze problematiek op te lossen is verder onderzoek nodig naar de manieren waarop etnische identiteit in relatie tot het slavernijverleden gerepresenteerd kan worden op een niet-stigmatiserende manier.

Een andere vraag die bij mij is ontstaan, is of ik van een musical mag verwachten dat deze de een compleet beeld vormt van de geschiedenis en of dit überhaupt mogelijk is. De musical wordt als theatervorm doorgaans beschouwd als simpele entertainment, waardoor een publiek vermaken het enige doel van musicals lijkt te zijn. Musical worden daardoor veelal niet serieus genomen in theaterwetenschappelijk onderzoek. *Hamilton* wil echter een boodschap van inclusie verspreiden en wil ons na laten denken over de rol van huidskleur bij het vertellen van een verhaal uit de

⁵⁷ McAllister, “Toward a more perfect *Hamilton*,” 287-288.

⁵⁸ Isenberg, “Make ‘em Laugh,” 302-303.

geschiedenis, waardoor het doel niet meer enkel vermaken lijkt te zijn. Ondanks de gebreken die ik in deze scriptie heb beschreven, heeft de musical zeker een positieve invloed uitgeoefend op de manieren waarop er gecast wordt in musicals. Er is nog geen direct aanwijsbare opvolger van *Hamilton*, maar er lijkt zowel bij het publiek als bij theatermakers meer besef te zijn van het belang van etnische diversiteit en de genuanceerde representatie van etnische identiteit in musicals. Waar *Miss Saigon* in 1990, ondanks protesten, wegwam met het casten van een witte man in een Aziatische rol, zijn huidige producties veelal genoodzaakt om voorstellingen af te gelasten wanneer er sprake is van *whitewashing*. Zo werd in 2016 een lezing van de musical *The Prince of Egypt* afgelast, nadat er op social media klachten binnenstroomden over een gebrek aan diversiteit.⁵⁹ De musical had namelijk een overwegend witte cast, terwijl het verhaal zich in Egypte afspeelt.

Hoewel *Hamilton* niet als enige verantwoordelijk is voor de bewustwording van het belang van etnische diversiteit in musicals, draagt het succes van de musical zeker bij aan een toekomstig musicallandschap met meer etnische diversiteit. In dit musicallandschap wordt idealiter de potentie van musicals benut om een progressieve boodschap, zoals de boodschap van inclusie in *Hamilton*, te verspreiden. Tevens kan met wetenschappelijk onderzoek naar de functies die musicals kunnen vervullen een nieuwe weg ingeslagen worden. Hierbij wordt de musical niet meer enkel als entertainment gezien, maar wordt de potentie van de musical als een medium dat meer kan doen dan vermaken, erkend.

⁵⁹ Michael Paulson, "Prince of Egypt' Musical Reading Canceled After Diversity Complaints," *The New York Times*, 28 juli 2016, bezocht op 23 januari 2018 via <https://www.nytimes.com/2016/07/29/theater/prince-of-egypt-musical-reading-canceled-after-diversity-complaints.html>.

Bibliografie

“Act 1 of Little Timmy’s School Play.” Video. 1:14:50. Geplaatst op 21 juni 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=8eG0_Y-Im8E&list=PLSqZoJfF0LOS0wrKQaHmBbsF5CrbzW1-s&index=1.

“Act 2 of Little Timmy’s School Play.” Video. 1:15:53. Geplaatst op 21 juni 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=C98c2fAh7Fw&list=PLicNUBR8yLw1ns8W17K9qhJibHoh7r3p4&t=7s&index=2> .

Broadway World. “HAMILTON to Hold Broadway Auditions This Month; Read Lin-Manuel Miranda's Character Descriptions!” *Broadway World*, 12 maart 2015. Bezocht op 4 januari 2018.

<https://www.broadwayworld.com/article/HAMILTON-to-Hold-Broadway-Auditions-This-Month-Read-Lin-Manuel-Mirandas-Character-Descriptions-20150312>

Decker, Todd. “Race, Ethnicity, Performance.” In *The Oxford handbook of the American Musical*, bewerkt door Raymond Knapp, Mitchell Morris en Stacy Wolf. New York en Oxford: Oxford University Press, 2011.

Hamilton: An American Musical. Lin-Manuel Miranda. Geregisseerd door Thomas Kail. Richard Rodgers Theatre, 2015.

Hamilton’s America. Geregisseerd door Alex Horowitz. Verenigde Staten: RadicalMedia, 2016.

Hall, Stuart. “The spectacle of the ‘other.’” In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, bewerkt door Stuart Hall, Jessica Evans en Sean Nixon. Los Angeles, CA: SAGE in samenwerking met Milton Keynes: The Open University, 2013.

Isenberg, Nancy. “Make 'em Laugh”: Why History Cannot Be Reduced to Song and Dance.” *Journal of the Early Republic* 37, nummer 2 (zomer 2017): 295-303.

Kasinitz, Philip. “Hamilton’s immigrant America.” *Contexts* 15, nummer 3: 69-71.

McAllister, Marvin. “Toward a more perfect *Hamilton*.” *Journal of the Early Republic* 37, nummer 2 (zomer 2017) : 279-288.

McCarter, Jeremy en Lin-Manuel Miranda. "Yorktown." In *Hamilton the revolution*, 21-23. London: Little, Brown, 2016.

McCarter, Jeremy en Lin-Manuel Miranda. "The World Was Wide Enough." In *Hamilton the revolution*, 272-275. London: Little, Brown, 2016.

Pao, Angela C. "Introduction." In *No safe spaces : re-casting race, ethnicity, and nationality in American theater*, 1-23. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2010.

Paulson, Michael. "Prince of Egypt' Musical Reading Canceled After Diversity Complaints." *The New York Times*, 28 juli 2016. Bezocht op 23 januari 2018. <https://www.nytimes.com/2016/07/29/theater/prince-of-egypt-musical-reading-canceled-after-diversity-complaints.html>.

Romano, Aja. "Hamilton is fanfic, and its historical critics are totally missing the point." *Vox*, 4 juli 2016. Bezocht op 29 oktober 2017. <https://www.vox.com/2016/4/14/11418672/hamilton-is-fanfic-not-historically-inaccurate>.

Tam, Kwok-Kan. "Performing the Self: Race and Identity in Two Hong Kong English-Language Plays." In *Narrating Race : Asia, (Trans) Nationalism, Social Change*, bewerkt door Robbie B. H. Goh, 163-180. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2011.