

2019

From Page to Stage

Adaptaties van boek naar theater

Sarah Picavet

Sarah Picavet
Hyperion Lyceum
Begeleider: Bien Muller



Inhoudsopgave

Inleiding	3
Deelvragen	3
Methode	3
Hypothese	5
Deel Eén: Literatuuronderzoek	12
Inleiding	7
1.1 Wat is een adaptatie?	8
1.1.1 Adaptatie definiëren	8
1.1.2 Adaptaties in alle soorten en maten	9
1.2 Uitgangspunten van het adapteren	10
1.3 Het boek is altijd beter dan de film het toneelstuk	14
1.3.1 Tijd	14
1.3.2 Woorden vs. beelden	15
1.4 Adapteren, hoe doen ze dat toch?	17
1.4.1 Adapteren door niet te adapteren	17
1.4.2 De jeuk om te adapteren	18
1.4.3 Het wonderbaarlijke voorval van Christopher's wereldbeeld	19
1.4.4 Adapteren als gezamenlijk creatief proces	20
Conclusie	21
Wat is een adaptatie?	21
Hoe maak je een goede adaptatie?	21
Deel Twee: Analyse De Tweeling	30
Inleiding	24
2.1 Zoek de verschillen	26
2.1.1 Verschillen tussen de jaren '40, '90 en '10	26
2.2 Mensen in plaats van nationaliteiten, keuzes in plaats van schuld	28
2.2.1 Het leed van het Duitse volk uit de taboesfeer	28
2.2.2 Een rugzakje van schuld	28
2.3 "Ze is mijn zuster."	30
2.3.1 De tweeling	31
2.4 Minder en simpeler	33
2.4.1 Oom Heinrich - boosdoener of slachtoffer?	33
Conclusie	35

Deel Drie: Analyse Anne

Inleiding	37
3.1 Zoek de verschillen	38
3.2 Thema en conflict	39
3.2.1 Een dagboek met een thema?	39
3.2.2 Oplopende spanningen	40
3.3 Stemmen	41
3.3.1 De stem van Anne	41
3.3.2 De stem van de anderen	42
3.3.4 Knippen en plakken	43
Conclusie	46

Deel Vier: DIY (*Do It Yourself*)

Inleiding	49
Stappenplan	50
Stap 1 - Kies een boek om te adapteren.	50
Stap 2 - Kies een invalshoek om het boek vanuit te benaderen.	50
Stap 3 - Analyseer het boek.	50
Stap 4 - Maak een outline.	50
Stap 5 - Schrijf!	50
Flyer en website	51
Conclusie	52
Theoretische deelvragen	52
Praktische deelvragen	64
Hoofdvraag	64
De Tweeling	66
Anne	66
Discussie	68
Begrippenlijst	70
Literatuurlijst	74

Inleiding

Dit profielwerkstuk gaat over adaptaties van boeken naar theatervoorstellingen. De onderzoeksvraag die daarbij centraal staat is: "Hoe bewerk je een boek tot een goed script voor theater?".

Ik heb hierbij bewust gekozen voor het woord theater in plaats van toneel omdat theater iets breder is. Ik zal in dit onderzoek vooral kijken naar toneelstukken, maar ook naar een musical. Daarom heb ik gekozen het woord theater te gebruiken in plaats van het woord toneel.

Dit onderzoek gaat alleen over de tekst van de voorstelling, niet naar onderwerpen als het decor, de regie en de acteurs. Die zullen alleen genoemd worden als het een belangrijke aanvulling geeft op de theatertekst. Ik heb hiervoor gekozen om mijn onderwerp goed af te bakenen en mijn werkstuk een goede grootte te houden.

Deelvragen

De deelvragen zijn ruwweg onder te delen in twee categorieën: theoretische vragen en praktische vragen. Met theoretische vragen bedoel ik vragen over het adapteren zelf: wat is een adaptatie? Mijn theoretische deelvragen zijn: "Wat is de definitie van een adaptatie?", "Wat maakt een adaptatie goed?" en "Welke vormen van adaptaties zijn er?". De praktische deelvragen zijn de vragen over het proces van adapteren: hoe kan je adapteren? Hier heb ik de deelvragen: "Waar moet je rekening mee houden als je een boek naar een theaterstuk adapteert?" en "Wat moet je doen als je een boek naar een theaterstuk adapteert?".

Methode

Het onderzoek bestaat uit vier delen: een theoretisch deel, twee analytische delen en een praktisch deel. In het theoretische deel beantwoord ik al mijn hoofd- en deelvragen door middel van literatuuronderzoek, in de analytische delen ga ik die theorie toepassen op twee adaptaties en in het praktische deel verwerk ik die gegevens tot een handleiding voor scriptschrijvers die een boek willen adapteren tot een theaterstuk.

Het theoretische deel bestaat uit mijn literatuuronderzoek. Hierin ga ik een eerste antwoord op de deelvragen en de hoofdvraag formuleren door zoveel mogelijk literatuur over het onderwerp te lezen en dat te verwerken.

Dan komen de analytische delen. Daarin ga ik de handvatten die ik in mijn literatuuronderzoek gevonden heb toepassen door twee toneeladaptaties te analyseren. Ik ga kijken of ik erachter kan komen waarom bepaalde adaptatiekeuzes gemaakt zijn. Die verwerk ik beide in ieder een eigen deel van dit werkstuk. De theaterstukken die ik hiervoor heb gekozen zijn *Anne* - gebaseerd op *Het Achterhuis*, geschreven door Anne Frank - en *De Tweeling* - gebaseerd op het gelijknamige boek van Tessa de Loo. Ik heb voor deze twee stukken gekozen omdat ik ze allebei heb gezien - *De Tweeling* zelfs twee keer - en de boeken heb gelezen. Daardoor heb ik al een beeld bij het verhaal en het stuk, en kan ik me volledig focussen op het adaptatieproces. Als ik de werken herlees hoef ik niet te focussen op het begrijpen van het verhaal, maar kan ik echt naar de verschillen

tussen het originele verhaal en de adaptatie kijken. Ook zijn het twee totaal verschillende adaptaties. *De Tweeling* wijkt heel veel van het boek af, dus daar komen vooral grote veranderingen in het plot en de personages aan de orde. *Anne* blijft juist zo dicht mogelijk bij het boek, dus dat deel gaat vooral over kleine veranderingen op scèneniveau.

In het praktische deel wil ik aan de hand van alle informatie die ik verzameld heb een handleiding voor het adapteren van boek naar theatervoorstelling opstellen. Die verwerk ik op een toegankelijke manier, ik maak namelijk een flyer en een website.

Naast deze 4 delen heeft dit werkstuk ook nog een inleiding, een hypothese, een conclusie, een discussie, een begrippenlijst en een literatuurlijst.

Hypothese

Ik verwacht dat er niet echt een eenduidig antwoord komt op mijn onderzoeksvraag: “Hoe bewerk je een boek tot een goed script voor theater?”. Iedereen doet het anders. Ik hoop een soort lijst met verschillende methoden om te adapteren te kunnen maken. Deze lijst zou *adapters*¹ kunnen helpen om te bedenken hoe ze een bepaald boek kunnen adapteren. Ook hoop ik een soort lijst te kunnen maken met dingen waar je rekening mee moet houden. Hierop staan dingen die belangrijk zijn voor een goede adaptatie, zoals dat je de dingen die *fans* goed vinden aan het origineel moet bewaren.

Ik verwacht tijdens mijn literatuuronderzoek zo’n soort lijstjes tegen te komen, en dat ik door mijn analyses van de twee stukken erachter kan komen welke methoden zijn gebruikt. Bij *De Tweeling* zal ik veel naar de grote lijnen kijken, en bij *Anne* meer op de details ingaan. Dit is omdat *De Tweeling* veel verder van het origineel afdwaalt dan *Anne*. Ik verwacht dus dat er bij *De Tweeling* heel veel veranderingen zijn in het plot en de structuur van het verhaal, terwijl er bij *Anne* alleen kleine veranderingen op scène niveau zijn.

¹ Voor de mensen die de adaptatie maken gebruik ik het woord *adapter*. Ik heb dit woord van Ruth van Tendeloo (2009). Ik vind het om twee redenen een beter woord om te gebruiken dan schrijver. Allereerst voorkomt dit woord verwarring met de schrijver van het originele werk, waar de adaptatie op gebaseerd is. Ten tweede is het maken van theater een heel collaboratief proces, waarbij de schrijver niet alleen werkt, maar vaak samenwerkt met de regisseur en acteurs. Door het neutrale woord *adapters* te gebruiken betrek ik hun er ook bij in plaats van dat ik de schrijvers alle eer geef. Let op: ik behandel in dit profielwerkstuk wel alleen maar de tekst van het stuk.

Deel Eén

Literatuuronderzoek

Inleiding

Dit literatuuronderzoek gaat over adaptaties in het algemeen en hoe adaptaties van boek naar theater tot stand komen. Ik baseer me hierbij op wetenschappelijke studies en artikelen die ik gelezen heb. Het doel van dit deel is om een algemeen beeld te krijgen van adapteren en informatie te krijgen over hoe je een adaptatie moet schrijven. Aan het eind van dit deel moet ik genoeg informatie hebben om een soort richtlijn op te stellen van hoe je moet adapteren en de twee adaptaties die ik in het tweede deel ga bestuderen grondig te kunnen analyseren aan de hand van de theorie.

In het eerste hoofdstuk van dit deel ga ik antwoord geven op de deelvragen “Wat is de definitie van een adaptatie?” en “Welke vormen van adaptaties zijn er?”. In het tweede hoofdstuk ga ik antwoord geven op de deelvraag “Wat moet je doen als je een boek naar een theaterstuk adapteert?” aan de hand van de uitgangspunten van het adapteren, zoals Ben Brady die formuleert in zijn boek *Principles of Adaptation for Film and Television* (1994)². Het derde hoofdstuk gaat over de verschillen tussen de media literatuur en theater, en hoe die verschillen invloed hebben op het adapteren. Dit geeft antwoord op de deelvraag “Waar moet je rekening mee houden als je een boek naar een theaterstuk adapteert?”. In het laatste hoofdstuk ga ik naar drie verschillende voorbeelden van *adapters* en hun manier van werken kijken. Ik ga kijken naar de belangrijkste overeenkomsten en verschillen tussen die *adapters* en hun methoden. Het doel hiervan is om een beter beeld te krijgen van wat er gebeurt als men adapteert en hoe adapters werken.

² Ik gebruik APA-stijl bronvermelding

Wat is een adaptatie?

Adapteren, dat is best een ingewikkeld woord. Wanneer is iets een adaptatie? Als het ergens op gebaseerd is? Maar dan zou je kunnen stellen dat elk werk wel een adaptatie is, want niets komt immers helemaal los van de rest van de wereld tot stand. In dit hoofdstuk ga ik een antwoord proberen te geven op deze vragen en een definitie van adaptaties opstellen. Daarna ga ik kijken naar welke vormen van adaptaties er zijn.

Adaptatie definiëren

Allereerst ga ik een definitie opstellen van een adaptatie. Een definitie van een adaptatie zou bijvoorbeeld kunnen zijn: *Een adaptatie is een creatief werk dat gebaseerd is op ander creatief werk.* Zoals we eerder al gezien hebben, zou je dan kunnen stellen dat alle creatieve werken adaptaties zijn, omdat iedere artiest wel naar andere artiesten kijkt voor inspiratie. Ik wil het terrein van adaptaties iets meer afbakenen. Daarom zou ik ervan kunnen maken: *Een adaptatie is een creatief werk dat vrijwel helemaal gebaseerd is op één ander creatief werk.* Toch blijkt ook deze definitie onvolledig. Op deze manier zou je kunnen stellen dat prequels, sequels en fanfictie allemaal ook adaptaties zijn. Daarom ga ik de volgende definitie gebruiken:

Een adaptatie is een creatief werk dat gebaseerd is op een ander creatief werk, waarbij de belangrijkste plotpunten en personages van de adaptatie hetzelfde zijn als die van het origineel.

Bij deze definitie worden vervolgen, *prequels*, sommige vormen van fanfictie en werken die te veel van het origineel afwijken uitgesloten. *Remakes* en adaptaties binnen hetzelfde medium zijn wel een adaptatie. Een voorstelling als *De Tweeling* - gebaseerd op het gelijknamige boek van Tessa de Loo - is nog een adaptatie, omdat, ondanks de grote veranderingen, de belangrijkste punten hetzelfde blijven. Toch geeft ook deze definitie problemen. Shakespeare's *Romeo and Juliet* is gebaseerd op de mythe van Pyramus en Thisbe. Is dat dan een adaptatie? Daar zou over gediscussieerd kunnen worden, afhankelijk van hoe zwaar je de verschillen tegen de overeenkomsten vindt afwegen. Deze definitie is dus niet perfect. Echter, deze discussie is onvermijdelijk, omdat je nooit een specifiek antwoord zal kunnen geven op de vraag wanneer een adaptatie te ver van het origineel afwijkt om nog een adaptatie genoemd te kunnen worden. Er zijn geen specifieke maatstaven aan de hand waarvan we dat kunnen meten. Daarom zal er altijd een grijs gebied blijven, maar met mijn definitie is dat grijze gebied zoveel mogelijk afgebakend.

Adaptaties in alle soorten en maten

Dan wil ik weten welke soorten adaptaties er zijn. In de inleiding van haar boek *Theatre and Adaptation* (1994) onderscheidt Margherita Laera een aantal verschillende vormen, namelijk:

- Intralinguaal vs. interlinguaal;
 - Intersemiotisch;
- Intracultureel vs. intercultureel;
- Intramediaal vs. intermediaal;
- Intragenerisch vs. intergenerisch;
- Intratemporeel vs. intertemporeel;
 - Reconstructie;
 - Actualisatie.

Een interlinguale adaptatie is een adaptatie tussen verschillende talen, zoals bijvoorbeeld Disney's *The Hunchback of the Notre Dame*. Het originele boek - *Notre Dame de Paris* - is in het Frans, en de animatiefilm in het Engels. Een intralinguale adaptatie is een adaptatie in dezelfde taal (Laera, 2014), zoals *Anne*, het Nederlandse toneelstuk gebaseerd op het eveneens Nederlandse boek *Het Achterhuis*. Daarnaast heb je ook nog intersemiotische adaptaties, dit zijn adaptaties tussen twee verschillende taalvormen, zoals van gesproken taal naar gebarentaal (Laera, 2014). Dit gebeurt bijvoorbeeld in Deaf West's productie van *Spring Awakening*. Je zou zelfs kunnen stellen dat elk theaterstuk een intersemiotische adaptatie is, van geschreven tekst (het script) naar gespeeld/gesproken stuk (het uiteindelijke product).

Hetzelfde verschil tussen interlinguaal (tussen meerderen) en intralinguaal (binnen één) heb je bij cultuur (inter- en intracultureel), medium (inter- en intramediaal) en genre (inter- en intragenerisch) (Laera, 2014). Hierna wordt het moeilijker om het onderscheid te maken. Bij tijd (inter- en intratemporaal) kan je naar drie verschillende tijden kijken (Laera, 2014). Allereerst is er de tijd waarin het stuk afspeelt. Daarnaast heb je de tijd waarin het stuk is geschreven. Tot slot heb je de tijd die geïnsinueerd wordt door de setting (denk aan decor en kostuums) van het stuk. Zo heb je het toneelstuk *Women of Troy*, dit stuk speelt in de Trojaanse oorlog, maar de kostuums komen uit de jaren '40, wat de Tweede Wereldoorlog in plaats van de Trojaanse oorlog suggereert. Qua tijd waarin het stuk afspeelt is het stuk intratemporeel, het speelt allebei in de Trojaanse oorlog, maar qua setting is het stuk intertemporeel, het *lijkt* immers de Tweede Wereldoorlog in plaats van de Trojaanse oorlog. Verder zijn er nog twee verschillende vormen van adaptaties qua tijd. Als een stuk zo goed mogelijk wordt nagemaakt zoals het in het origineel was heet het een reconstructie, zoals bijvoorbeeld sommige producties in The Shakespeare's Globe. Als je een oud stuk naar de moderne tijd brengt heet dat een actualisatie, zoals *Romeinse Tragedies* van Toneelgroep Amsterdam.

Uitgangspunten van het adapteren

In zijn boek *Principles of Adaptation for Film and Television* (1994) geeft Ben Brady een uitgebreide omschrijving van wat je moet doen als je gaat adapteren, dit noemt hij de “uitgangspunten van adapteren”. Dit boek ga ik gebruiken om een antwoord te geven op mijn deelvraag: “Wat moet je doen als je een boek naar een theaterstuk adapteert?”. Zijn boek gaat eigenlijk over film in plaats van theater, maar dezelfde uitgangspunten kunnen toegepast worden op het theater, omdat het grotendeels dezelfde vorm van adapteren betreft. Bij zowel adaptaties van roman naar film als adaptaties van roman naar theater wordt het verhaal geadapteerd van een medium dat vanuit woorden werkt en lang de tijd neemt om het verhaal te vertellen naar een medium dat vanuit beelden werkt en kort de tijd neemt om het verhaal te vertellen.

Allereerst stelt Brady (1994) dat je rekening moet houden met de rechten van het werk dat je wilt adapteren. Dit lijkt redelijk voor de hand te liggen, maar het is zeer belangrijk dat je de rechten als eerste koopt, omdat de eigenaren soms eisen stellen aan eenieder die hun stuk wilt opvoeren. Disney is een bekend voorbeeld van een bedrijf dat heel erg streng is bij de verkoop van zijn rechten.

Vervolgens moet je het thema uit het boek halen (Brady, 1994). Het thema is de belangrijkste boodschap die je uit het verhaal haalt en aan je publiek wilt meegeven. Dit is samen te vatten in één zin, en zou je als het goed is na één keer lezen al uit het verhaal moeten kunnen halen.

Nu je het thema weet gaan we meer naar het verhaal zelf kijken, en de kern van het verhaal. Deze kern is het belangrijkste conflictpunt in het boek. Brady omschrijft het als volgt:

De kern van zulk een geschikt verhaal komt tevoorschijn wanneer er iets gebeurt dat de existentie van een persoon lijkt uit te dagen en in die persoon een voortdurende en meedogenloze behoefte creëert om het probleem op te lossen. Deze behoefte heet in de theatertaal het conflictpunt waarrond het stuk draait. Het stuk is pas helemaal tot uiting gekomen wanneer de protagonist in het reine is gekomen met dit conflictpunt. (geciteerd in Van Tendeloo, 2009, p. 38)

Dit conflictpunt is het probleem dat centraal staat in het stuk, en de protagonist probeert dit probleem op te lossen.

Daarnaast is er altijd iets of iemand die hem tegenwerkt in het oplossen van het centrale conflictpunt. Deze tegenwerkende kracht kan in drie categorieën ingedeeld worden (Brady, 1994). Allereerst hebben we de menselijke kracht, dat is als iemand de protagonist direct tegenwerkt. Deze persoon wordt de antagonist genoemd. Dat is niet altijd hetzelfde als de slechterik. Neem bijvoorbeeld *The Little Mermaid*: Ariel wil graag naar de mensen toe, maar wordt hierin tegengehouden door haar vader Triton, die haar wil beschermen. Ursula is hier de slechterik, maar Triton is dus de antagonist. Ten tweede heb je de niet-menselijke kracht, dit is waar de protagonist wordt tegengehouden door een fysiek obstakel of natuurlijke kracht, zoals bijvoorbeeld een

berg die gepasseerd moet worden of een zee die overgestoken moet worden. Tot slot heb je de innerlijke kracht. Het gaat hier om de individu versus zichzelf, de protagonist houdt zichzelf tegen om zijn doel te bereiken. In bijvoorbeeld de mythe van Orpheus en Eurydice mag Orpheus niet achterom kijken of Eurydice hem wel volgt, maar hij gaat enorm twijfelen of ze hem wel volgt. Hij moet hier dus zijn eigen twijfel en drang om achterom te kijken overwinnen.

Als je het centrale conflictpunt weet, kan je het *point of departure* en de climax bepalen (Brady, 1994). Het *point of departure* is het moment waarop de actie begint. Dit kan twee momenten zijn: ofwel het is het moment waarop het conflict ontstaat, ofwel het is het moment waarop de protagonist bij het conflict betrokken raakt. De climax is het moment waar het verhaal naartoe werkt: het moment waarop het probleem ofwel voorgoed opgelost wordt, ofwel het verhaal een fataal einde krijgt. Bij fantasy- en actieromans zijn deze punten vaak heel duidelijk. In *Harry Potter* is het *point of departure* bijvoorbeeld het moment dat Hagrid Harry vertelt dat hij een tovenaarskind is. Voldemort is op dat moment al heel lang aan de macht (geweest), en zelfs Harry is voor dat punt al van vitaal belang geweest in de tovenaarsoorlog. Toch is dit het punt waarop Harry zich voor het eerst gaat realiseren wat er aan de hand is, en er bewust in mee gaat spelen. De climax is in *Harry Potter* uiteraard de veldslag bij Zweinstein, waar Harry Voldemort voorgoed verslaat.

Ook is het van uitermate belang dat je als toneelschrijver de aandacht van je toeschouwers vasthoudt. Dit noem je *suspense* (Brady, 1994). Over het algemeen geldt dat het publiek de ideeën van de protagonist overneemt. Dit betekent dat alleen de conflicten die belangrijk zijn voor de protagonist aandacht krijgen van het publiek. Hierbij is het van extreem belang dat je publiek een emotionele band met je hoofdpersoon opbouwt (Brady, 1994). *Suspense* valt in te delen in twee categorieën: *major suspense* en *minor suspense*.

Major suspense komt voort uit de strijd die de protagonist voert met het cruciale probleem terwijl het erger en erger wordt. Minor suspense haalt men uit de kleine incidenten: serieuze uitdagingen die men moet aangaan maar die betrekkelijk snel opgelost kunnen worden of momenten van gevaar die ontstaan uit het cruciale probleem, maar die niet direct een verband houden met de oplossing voor dat probleem. (Brady, geciteerd in Van Tendeloo, 2009, p. 42)

Hier zie je ook het verschil tussen het hoofdplot - dat volkomen draait om het oplossen van het centrale conflictpunt - en de subplots - waarbij andere, kleinere, conflicten opgelost worden (Brady, 1994). Subplots worden vaak geschrapt in adaptaties van boek naar film of theater, omdat ze niet van essentieel belang zijn voor het hoofdplot en er geen tijd is om ze allemaal uit te werken tijdens een theatervoorstelling. Toch moet je hierbij uitkijken, omdat subplots soms belangrijke details voor het hoofdplot verschaffen en het publiek tijd geven om zich te gaan hechten aan de personages (Brady, 1994).

Dan hebben we de personages: het is heel belangrijk dat je de personages goed leert kennen voor je de daadwerkelijke adaptatie gaat schrijven. Hierbij moet je verschillende

dingen observeren: allereerst heb je hun³ waarden en normen. Elke keuze die een personage maakt is ontstaan uit bepaalde waarden en normen die die koestert (Brady, 1994). Het is uitermate van belang dat je als *adapter* deze waarden en normen leert kennen, vooral die van waaruit de personages belangrijke keuzes maken. Dan zijn er drie invalshoeken van waaruit je je personages moet analyseren (Brady, 1994). Allereerst zijn er de fysieke kenmerken van een personage. Hieronder vallen leeftijd, grootte, gewicht, houding, gedrag en voorkomen. Daarna heb je de sociale kenmerken. Denk hierbij aan de klasse waartoe je personage behoort, hun religie, hun werk, hun inkomen, hun opvoeding, hun vaardigheden, etc. Tot slot heb je de psychologische kenmerken van je personage. Wat zijn de ambities van je personage? Wat vindt die belangrijk? Wat zijn hun doelen, hun gebreken, hun teleurstellingen? Hoe kijkt die naar het leven? Al deze vragen komen aan bod als je je personage goed wilt leren kennen. Het kan ook voorkomen dat een personage tegengestelde karaktertrekken heeft. Dit geeft een personage diepgang en kan voor verrassingen zorgen. Tot slot is er nog een laatste kenmerk van de personages waar de *adapter* rekening mee moet houden: dit noemt Brady (1994) de kleur van een personage. Dit zijn de kleine dingetjes die een personage zichzelf maken. Denk hierbij aan iemand die altijd hun keel schraapt voor die spreekt of iemand die altijd wilde gebaren maakt met hun handen. Dit is niet iets dat de scriptschrijver alleen doet, de acteur en regisseur gaan het personage ook analyseren en komen dan misschien tot andere inzichten dan de scriptschrijver. Zo komen ze samen tot het uiteindelijke personage zoals die in de voorstelling komt. Brady schrijft hierover:

Het doel van deze karakterstudie is om een klimaat van toenemende *suspense* te creëren terwijl het verhaal zich verder ontwikkelt. Indien de sleutel voor het creëren van theatrale *suspense* in de continue achteruitgang en verslechtering van het probleem van de protagonist ligt, is het belangrijk om de energie van het personage te vinden om zo het script van extra brandstof te voorzien. (geciteerd in Van Tendeloo, p. 43)

Pas als je al deze informatie hebt verzameld, vindt Brady (1994) dat je de dialoog moet gaan schrijven. Brady (1994) stelt als eerste dat de dialoog moet groeien uit de emoties van de personages. De dialoog moet dus niet de situatie zoals ze daadwerkelijk is presenteren, maar de situatie zoals de personages die zich erin bevinden de situatie ervaren. Ook moet goede dialoog onderhoudend en gemoedelijk klinken, alsof de personages daadwerkelijk tegen elkaar praten, en niet gewoon hun tekst aan het opzeggen zijn (Brady, 1994). In een boek zou het niet raar zijn om een zin te lezen als: "Terwijl ze naar de bakker wandelde, viel mevrouw Maes, die sukkelde met evenwichtsproblemen, op de stoep en brak haar heup." Maar als mevrouw Janssen de bakkersvrouw, die het incident zag gebeuren, haar vriendinnen over dit voorval vertelt zal ze waarschijnlijk iets heel anders zeggen, meer in de trant van: "Zeg, heb je het al gehoord? Van mevrouw Maes, de vrouw van de dokter? Ja, mevrouw Maes - de vrouw van de dokter - is dus gevallen, bij ons voor de deur, en ze heeft haar heup gebroken! Ach, het arme mens sukkelde al jaren met evenwichtsproblemen." Hiermee komen we

³ Voor de voornaamwoorden van iemand wiens geslacht ik niet weet gebruik ik die in plaats van hij of zij, hen/hun in plaats van hem/zijn of haar. Dit is niet officieel goed Nederlands, maar ik heb hiervoor gekozen omdat ik het prettiger vind lezen dan de hele tijd hij/zij, zijn/haar en hem/haar te gebruiken. Daarbij sluiten de officiële voornaamwoorden nonbinaire en genderfluïde mensen uit. Ik wil die mensen wel toevoegen, daarom kies ik voor deze voornaamwoorden. Ik kom aan het idee om die, hen en hun te gebruiken door een nonbinaire vriend, die die voornaamwoorden gebruikt.

op het tweede punt: dialoog moet bij de personages passen (Brady, 1994). De adellijke dame Barones Alberda zal een hele andere taal gebruiken dan mevrouw Janssen de bakkersvrouw. Ook gebeurt het regelmatig dat mensen hun zinnen niet afmaken, bijvoorbeeld doordat ze onderbroken worden. Stel nu dat mevrouw Janssen haar man wil vertellen over het voorval. Zoiets zou bijvoorbeeld kunnen gebeuren:

Mevrouw Janssen: "Zeg, Willem, heb je het al gehoord van mevrouw Maes?"

Meneer Janssen: "Nu je over mevrouw Maes hebt, ik ben gisteren bij dokter Maes langs geweest voor dat onderzoek."

Mevrouw Janssen: "Oh, wat is er uitgekomen?"

Meneer Janssen: "Ik blijf geen kinderen te kunnen krijgen."

Hierdoor krijgt het gesprek plots een totaal andere wending. Meneer en mevrouw Janssen zouden bijvoorbeeld kunnen besluiten om een kind te adopteren. Dit is de laatste eis voor een goed dialoog: het moet het plot vooruit helpen (Brady, 1994). De voorgaande dialoog was alleen maar wat geroddel, er gebeurde niets. Door het belangrijke nieuws van meneer Janssen gaat het plot weer vooruit. Samenvattend: een goede dialoog moet uit de emoties van de personages komen, onderhoudend en gemoedelijk klinken, bij de personages passen, en het plot vooruit laten gaan.

Het boek is altijd beter dan ~~de film~~ het toneelstuk

Een adaptatie zal nooit precies hetzelfde zijn als het origineel, zeker een intermediale adaptatie niet. Het verschil in medium laat dat simpelweg niet toe. Daarom ga ik in dit hoofdstuk kijken naar de verschillen tussen het medium literatuur en het medium theater, en de aanpassingen die daarom gemaakt moeten worden. Daarmee wil ik antwoord geven op mijn deelvraag: “Waar moet je rekening mee houden als je een boek naar een theaterstuk adapteert?”. Deze verschillen kan je wijden aan twee grote verschillen tussen het medium literatuur en het medium theater: het verschil in tijd en het verschil tussen woorden en beelden (Van Tendeloo, 2009).

Tijd

Allereerst gebruikt een boek veel meer tijd om een verhaal te vertellen. Een boek lezen duurt meestal ongeveer 8 tot 9 uur. Een theaterstuk duurt slechts rond de twee uur (Van Tendeloo, 2009). Ook kan je een boek weggelaten en de tijd nemen om een bepaalde complexe verhaallijn of actie te overdenken. Bij het theater kan dat niet, daar krijg je het hele stuk op één moment te zien. Hierdoor wordt het nodig om bepaalde dingen te versimpelen, te schrappen of in te korten (Van Tendeloo, 2009).

Bovendien kan een boek de *pacing* beïnvloeden. *Pacing* is het tempo waarmee de lezer door het boek heen wordt geleid. Door heel gedetailleerd in te gaan op sommige scènes en andere scènes slechts in twee zinnen te beschrijven zorgt de schrijver voor een soort *flow*, waar saaie stukken achterwege gelaten kunnen worden (Van Tendeloo, 2009).

Deze techniek kan op heel veel verschillende manieren gebruikt worden. Een gevecht wordt vaak op een hoog tempo beschreven, om de adrenaline en actie van het moment te weerspiegelen, en een kalm moment rond het kampvuur op een laag tempo, om de rust en stilte van het moment weer te geven. Maar het wordt ook voor spanningsopbouw gebruikt: het moment net voor de climax wordt vaak langgerekt om de spanning op te bouwen en saaie stukken worden snel verteld om de interesse van de lezer niet te verliezen. Dit kan allemaal niet echt in het theater (Van Tendeloo, 2009). Daar duurt een scène precies zo lang als het duurt om de scène te spelen. De toneelschrijver en regisseur kunnen ervoor kiezen om een scène helemaal weg te laten, of in een soort compilatie te laten zien, maar hun middelen voor pacing zijn een stuk minder uitgebreid dan die van een romanschrijver. Ze kunnen geen momenten inkorten door er rap doorheen te gaan en geen momenten uitrekken door diep op de gedachten van de personages in te gaan of locaties uitgebreid te beschrijven. Daarom gebeuren dingen die in een boek maanden of jaren duren in een theatervoorstelling soms slechts een paar dagen (Van Tendeloo, 2009). In het boek *Wicked* van Gregory McGuire duurt het bijvoorbeeld maanden voor Fiyero arriveert aan Shiz University, en in de musical van dezelfde naam gebeurt dit meteen na de eerste les. Ook zijn mensen in het theater meer geneigd om compressies in tijd voor lief aan te nemen (Van Tendeloo, 2009). In de eerder genoemde musical *Wicked* wordt het hele eerste schooljaar in een paar scènes beschreven. Het lijkt net of het schooljaar maar drie dagen duurt, maar als publiek weet je dat het veel langer is.

Door de kortere tijd die een theaterstuk neemt om het verhaal te vertellen moeten de personages ook vaak aangepast worden. Op het podium kan je niet zo veel personages hebben als in een boek. Het publiek kan in tweeëneenhalf uur niet zoveel personages leren kennen en van ze gaan houden als ze kunnen in de acht tot negen uur die het kost om een boek te lezen (Van Tendeloo, 2009). Ook kunnen mensen een boek wegleggen en pas later weer verder gaan met lezen, bij een theaterstuk kan dit niet. Dit zorgt ervoor dat bij boeken de lezers veel meer tijd hebben om een grote hoeveelheid aan complexe personages te verwerken dan bij toneelstukken. Dit zorgt ervoor dat bij veel bewerkingen van boek naar theater er veel kleine personages geschrapt worden, en de grotere personages die overblijven simpeler gemaakt worden (Van Tendeloo, 2009).

Woorden vs. beelden

Dan heb je het andere grote verschil: een boek werkt vanuit woorden, een theaterstuk vanuit beelden (Van Tendeloo, 2009). Dit levert meerdere problemen op:

- Geschreven stukken tekst zijn niet altijd direct naar beelden te vertalen;
- De taal van de schrijver is vaak heel specifiek en gaat soms verloren als je de scènes direct vertaalt;
- Het vertelstandpunt komt soms te vervallen.

Allereerst heb je in een boek soms hele gedachtegangen van personages of uitgebreide beschrijvingen van landschappen en ruimtes. Die zijn niet altijd direct naar beelden te vertalen. Je kan wel zo precies mogelijk dat landschap nabouwen op je podium, of de gedachtegang weergeven in een monoloog, maar grote kans dat dit niet aanslaat bij je publiek (Van Tendeloo, 2009). Als adapter zal je dus een andere manier moeten vinden om de boodschap van dat stuk over te brengen bij je publiek.

Ten tweede is de taal van de schrijver vaak heel specifiek, en gaat soms verloren bij adaptatie naar theater (Van Tendeloo, 2009). Dit is niet het geval als de kracht van de schrijver in de dialoog zit, want die kan je meestal letterlijk overnemen voor het theater, maar veeleer als de kracht van de schrijver in het narratief zit. Als *adapter* zal je een nieuwe vormtaal, ofwel stijl, moeten maken die past bij de taal waarin het originele werk is geschreven (Van Tendeloo, 2009). Dit is niet altijd de taak van de scriptschrijver, maar soms ook van de regisseur en misschien de scenograaf. Een voorbeeld van een stuk waar dit excellent gedaan is, is *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. Christopher's narratief is wat het originele boek zo beroemd maakt, en het toneelstuk heeft dit narratief excellent in het decor verwerkt. Je ziet de wereld zoals Christopher dat doet, in blokken en figuren. Het is heel strak opgebouwd. Dit past heel goed bij het originele werk van Mark Haddon.

Hier zien we ook meteen het volgende, derde punt: de verteller. Bij adaptatie van literatuur naar theater komt het vertelstandpunt soms te vervallen. Neem bijvoorbeeld een scène met een groot aantal personages, die allemaal een ander perspectief op de scène hebben en dat met het publiek delen. In een boek kan je door constant van verteller te veranderen de lezer precies vertellen wat elk personage van de situatie vindt. In het theater kan dit niet: je kan alleen het publiek als extra toeschouwer hebben, die niet in de hoofden van de personages kan kijken, tenzij een personage de vierde

wand breekt⁴ en het publiek direct aanspreekt (Van Tendeloo, 2009). Dat kan je echter niet te veel personages laten doen. Technisch gezien is het wel mogelijk, maar het zou hoogstwaarschijnlijk te verwarrend worden voor het publiek, omdat ze de tijd hebben om al die verschillende perspectieven goed te verwerken (Van Tendeloo, 2009). Je moet dus een andere manier verzinnen om de emoties en gedachten van een personage weer te geven. Je zou bijvoorbeeld de tekst van de scène kunnen herschrijven zodat de personages hun meningen en emoties veel directer met elkaar meedelen, of je kan de scène meerdere keren laten zien, terwijl het publiek iedere keer meer weet over de achtergrond van de verschillende personages, waardoor ze iedere keer een nieuwe laag in de scène ontdekken.

⁴ De vierde wand is de denkbeeldige wand in een theater tussen de spelers en het publiek. Als een personage laat zien dat die zich bewust is van het publiek, bijvoorbeeld door het publiek direct aan te spreken, breekt die de vierde wand.

Adapteren, hoe doen ze dat toch?

In dit hoofdstuk komen drie *adapters* en hun methoden om te adapteren aan de orde. De informatie in dit hoofdstuk komt uit het boek *Theatre and Adaptation* (1994), waarin Margherita Laera een aantal interviews met theatermakers (onder anderen regisseurs en schrijvers) verzameld heeft. In deze interviews wordt gesproken over de relatie tussen theater en adaptaties. Ik heb een selectie van drie interviews uit dit boek in dit hoofdstuk samengevat, waarin drie theatermakers vertellen over hun ervaring met adapteren en hoe zij te werk zijn gegaan bij hun adaptaties. Ik heb voor deze drie hoofdstukken gekozen omdat ze het meeste interessante informatie over het proces van adapteren zelf. Allereerst ga ik kijken naar John Collins en zijn productie *Gatz*, een toneeluitvoering van *The Great Gatsby*. Daarna naar Emma Rice en hoe zij werkt bij de toneelgroep Kneehigh. Tot slot naar Simon Stephens en zijn theateradaptatie van *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*.

Adapteren door niet te adapteren

Op het moment zijn adaptaties van boeken of andere bestaande media heel populair. De vier shows die genomineerd waren voor de Tony Award voor beste musical op Broadway in 2018 waren allemaal op een bestaand medium gebaseerd, en ook in Londen draaien veel succesvolle voorstellingen gebaseerd op bestaande werken. Voor de meeste van deze voorstellingen geldt dat het een volledige adaptatie is, ze willen het verschil tussen de media literatuur en theater zo goed mogelijk overbruggen (Laera, 2014). Het doel hiervan is om de kijker helemaal in te zuigen in het verhaal. Het publiek moet vergeten dat ze zich in het theater bevindt, het verhaal niet echt is en er nog een echte wereld bestaat. John Collins van Elevator Repair Service (ERS) doet dit *juist* niet. De focus van zijn werk ligt juist op de dingen die eigenlijk niet kunnen in het theater (Laera, 2014). Zo haalt hij objecten uit de echte wereld het podium op. In *Gatz*, zijn productie van *The Great Gatsby*, wordt er door de hoofdpersoon uit het daadwerkelijke boek voorgelezen. Dit doorbreekt de illusie en geeft daardoor meer een emotionele afstand tot het boek (Laera, 2014).

Laten we *Gatz* nog wat verder bekijken. Het is de eerste voorstelling in een trilogie van toneelproducties van ERS gebaseerd op Amerikaanse klassiekers. Het stuk speelt in een simpel kantoor, waar de verteller en tegelijkertijd hoofdpersoon het hele boek voorleest. Langzaam worden de andere acteurs - medewerkers van het kantoor - betrokken in het verhaal. Het stuk duurt in totaal acht uur en heeft drie pauzes (Laera, 2014).

Als ERS een nieuw toneelstuk wil maken beginnen ze met verschillende objecten die mensen inbrengen. Dit kan van alles zijn, van documentaires die mensen interessant of inspirerend vinden tot een houten kist die ze op straat hebben gevonden. Dan gaan ze op zoek naar het verband tussen die objecten (Collins, via Laera, 2014). Ze beginnen dus niet met een bepaald thema waar ze materiaal bij zoeken zoals vaak gebeurt, maar ze beginnen met objecten waar ze een interessant thema bij zoeken. *The Great Gatsby* was ook eerst één van die objecten, maar het bleek zo complex te zijn dat het een hele show van zichzelf nodig had (Collins, via Laera, 2014). Je kon niet zomaar één fragment of thema uit het boek trekken en gebruiken, omdat het zo'n compact geheel van zichzelf was. Je had het hele verhaal nodig. Collins had eerst geen boeken als inspiratiebron

willen gebruiken omdat hij dacht dat er te weinig ruimte voor interpretatie was. Hij had het gevoel dat hij het recht niet had om zomaar zijn interpretatie weer te geven omdat dat geen recht zou doen aan andere interpretaties en belevingen van het boek (via Laera, 2014). Dit is ook waarom ze uiteindelijk besloten hebben om het boek zelf centraal te stellen in het stuk. Na veel experimenteren met verschillende manieren om dit te doen kwam Collins op het idee om het hele boek voor te lezen tijdens de repetities. Dit was een manier om het boek met de mensen die aan het stuk werkten te kunnen bespreken en analyseren, maar uiteindelijk bleek het ook een goede manier om de dingen uit het boek die niet mogelijk waren om te zetten in theatervorm toch in het stuk te verwerken (via Laera, 2014). Oorspronkelijk wilde Collins ook nog stukken schrappen, maar het hele boek voorlezen leek de beste manier om trouw te blijven aan het origineel. Dit werd de uitdaging van het maken van *Gatz*: hoe breng je een boek in het theater (Collins, via Laera, 2014).

Critici hebben gezegd dat naar *Gatz* gaan precies hetzelfde is als het boek lezen, dat het geen meerwaarde toevoegt. Collins is het daar niet mee eens. Hij zegt dat een boek lezen en het voorgelezen horen te worden een heel groot verschil maakt. Als je iets leest ben je je bewust van de tekst verderop, de volgende gedachte bestaat al. Terwijl als je iets uitgesproken hoort worden, het is alsof de gedachte in het moment wordt gemaakt. Daardoor wordt het meer onverwacht en minder geordend (via Laera, 2014). Dit laat jou als toehoorder de woorden meer als gedachten zien in plaats van geschreven tekst. Daardoor kom je dichterbij de tekst. Echter, doordat de acteur de woorden voorleest en niet uitspreekt als gedachten die in het moment worden gemaakt, blijft het idee van de vooraf geschreven tekst bestaan. Zo is het publiek zich er constant van bewust dat de tekst al bestaat en niet echt is. De twee dingen gebeuren tegelijkertijd, waardoor je vervreemdt van het verhaal. Zo zit je in het midden tussen twee werelden (Collins, via Laera, 2014).

De jeuk om te adapteren

Kneehigh is een toneelgroep uit Cornwall in Engeland, uit 1980. Deze locatie is zeer bijzonder omdat het niet een plek is waar veel theater is, zoals Londen, Plymouth of Bristol (Laera, 2014). Het gezelschap staat erom bekend heel lokaal theater te maken, voor en door de lokale gemeenschap. Ze gebruiken Cornwall zelf als inspiratie voor hun voorstellingen, met zijn ongetemde natuur en de geschiedenis en mythologie die daarbij horen. Tegenwoordig maken ze ook grote producties die door heel Groot Brittannië touren of op West End spelen, maar toch merk je de lokaliteit⁵ duidelijk in al hun voorstellingen (Laera, 2014).

Kneehigh heeft een aantal loodsen bovenop een heuvel in Cornwall. In deze loodsen hebben ze een grote collectie met oude sets, attributen, kostuums, instrumenten, enzovoort. Hier kunnen ze ongestoord repeteren en spelen met al het materiaal dat ze daar hebben. Het ligt erg afgelegen, dus ze eten en slapen ook samen. Dit maakt de periode dat ze daar zijn een heel intense beleving waar erg mooie dingen kunnen ontstaan (Rice, via Laera, 2014).

⁵ Lokaliteit betekent de gebondenheid van het werk aan een bepaalde plaats.

In 1994 kwam Emma Rice bij Kneehigh werken. Na een poosje daar geacteerd te hebben werd ze door de regisseurs van dat moment gevraagd om te komen regisseren. Haar eerste voorstelling was *The Red Shoes* in 2003. Rice is bekend geworden om haar gevoel voor *mise-en-scène*⁶ en design. Ook zit er altijd veel humor en muziek in haar werk. Ze maakt meestal voorstellingen vanuit bestaand materiaal, zoals boeken of films (Laera, 2014). Ze heeft toneelproducties gemaakt van heel veel totaal verschillende werken. De reden waarom ze voor een bepaald werk kiest is omdat ze dat verhaal graag wil vertellen. Dit gevoel, van “ik wil hier iets mee”, noemt ze “*the itch*” (de jeuk). Als ze dit gevoel heeft gaat ze dat analyseren door de vraag te stellen: waarom wil ik dit verhaal vertellen? Als je het waarom weet, valt de rest vanzelf op zijn plaats (Rice, via Laera, 2014).

Zo had ze bij *Steptoe* meteen het idee dat ze dit verhaal (dat origineel over twee mannen gaat) door het oogpunt van een vrouw wilde vertellen. Dus ze castte een vrouw (Rice, via Laera, 2014). Toen gingen ze uitgebreid kijken naar hoe deze vrouw dan die wereld van de twee mannen zou beïnvloeden. Bij dit proces betreft ze het hele team: acteurs, muzikanten, schrijvers, lichtmannen, stage managers, enzovoort. Zelf zegt ze:

... a lighting designer will pick up a torch and a musician will pick up a guitar but in many ways I wouldn't mind if it was the other way around. In that protective world there is a sense that anybody could do anything, so if an actor has a lighting idea they can get up a ladder and do it. (Rice, via States, geciteerd in Laera, 2014, p. 34)

Het wonderbaarlijke voorval van Christopher's wereldbeeld

Simon Stephens is een Britse toneelschrijver die sinds 2001 elk jaar wel een succesvoorstelling in Groot Brittannië heeft spelen. Ook is hij geliefd op het Europese vasteland, vooral in Duitsland. Zijn meest bekende stuk is *The Curious Incident of the Dog in the Night Time*, gebaseerd op het boek geschreven door Mark Haddon.

Stephens werkte tegelijk met Haddon bij National Theatre toen Haddon Stephens belde om te vragen of hij een toneel-adaptatie van *The Curious Incident of the Dog in the Night Time* wilde maken. Stephens was vereerd en zei dat hij het wel wilde doen, maar op voorwaarde dat hij het niet voor een specifiek theater zou maken. Hij wist dat het een moeilijk proces zou worden en wilde niet de druk op zich hebben van een theater of producent die op een bepaald moment resultaten wilde zien (Stephens, via Laera, 2014). De uitdaging van het bewerken van dit boek was dat Christopher's innerlijke monoloog zo bijzonder is. Christopher's wereldbeeld is wat het boek zo speciaal maakt, niet de actie van het verhaal zelf. Daarom voelde Stephens vanaf het begin al dat hij hoe Christopher de wereld beleeft en wat er daadwerkelijk gebeurt duidelijk uit elkaar zou moeten houden in dit stuk (Stephens, via Laera, 2014). Voor de daadwerkelijke gebeurtenissen maakte hij twee lijstjes: één met dingen die gebeuren tijdens de actie van het boek zelf, en één met dingen die zijn gebeurd voor het boek begint. Deze twee lijstjes zette hij op chronologische volgorde (Stephens, via Laera, 2014). Zo geeft hij het boek weer als een lijst gebeurtenissen in plaats van Christopher's wereldbeeld. Daarnaast schreef hij alle dialoog om voor theater. Dit was niet zo moeilijk, omdat de dialoog die Haddon had geschreven al uitermate geschikt is voor theater. Deze dialoog ging hij

⁶ *Mise-en-scène* is de plaatsing en beweging van acteurs en voorwerpen in de ruimte.

oefenen met een aantal acteurs (Stephens, via Laera, 2014). Toen bleven er twee grote problemen over. Hoe geef je het moment dat Christopher de brieven vindt en Christopher's innerlijke stem weer op het podium? Het moment van de brieven is uitermate belangrijk in het boek, omdat Christopher zich op dat moment realiseert dat zijn vader tegen hem gelogen heeft en dat zijn moeder nog leeft. Christopher's innerlijke stem is zo mogelijk *nog* belangrijker omdat het is wat het boek zo bijzonder maakt. *Dat* is wat mensen zich herinneren, niet de actie van het verhaal zelf (Stephens, via Laera, 2014). De manier waarop Haddon het boek presenteert is compleet door de ogen van Christopher, alsof het boek zelf een boek is dat Christopher voor zijn lerares schrijft. Hierdoor realiseerde Stephens zich dat er drie mensen zijn die het boek lezen: Christopher zelf, Ed - Christopher's vader, en Siobhan - Christopher's lerares. Christopher zelf is niet zo interessant omdat hij niet doorheeft hoe bijzonder zijn wereldbeeld is. Dus toen ging Stephens de andere twee personages bekijken. De grote doorbraak kwam toen hij besloot Siobhan als verteller te nemen. Zij houdt van Christopher, maar heeft genoeg afstand van hem en de drama in het verhaal (Stephens, via Laera, 2014). Zij ziet in wat Christopher zo speciaal maakt, zonder dat ze verbonden is met de ruzie tussen Christopher's ouders.

Adapteren als gezamenlijk creatief proces

Iets dat opvalt aan deze drie verhalen, is dat het adapteren een proces is dat samen gebeurt. Geen van deze stukken is tot stand gekomen doordat een toneelschrijver op zijn zolderkamertje zat met het originele werk en een leeg vel papier, en toen met een script naar buiten kwam. Het is een proces dat samen gebeurt met de regisseur en de acteurs. Ze proberen dingen uit, zien wat er wel en niet werkt, en komen zo samen tot een eindresultaat. Wat ook heel belangrijk is, is de manier waarop de makers van de adaptatie het werk zien. In alledrie de gevallen is er één ding dat zij belangrijk vinden aan het werk, en vanuit die invalshoek maken ze het stuk. Emma Rice benoemt dit letterlijk: ze noemt het *the itch*, maar ook de andere twee hebben dit. Bij John Collins is het de relatie tussen het boek en het theater, en bij Simon Stephens is het Christopher's innerlijke stem. Hieruit blijkt dus hoe ontzettend belangrijk de mensen die de adaptatie maken zijn voor het uiteindelijke werk. Je zou zelfs kunnen stellen dat je van een goed boek eindeloos veel mensen interpretaties zou kunnen laten schrijven, en er niet twee hetzelfde zouden zijn, omdat iedereen er wel iets anders uithaalt of op een andere manier met hetgene dat die uit het boek haalt omgaat. Adapteren is dus ook een heel persoonlijk proces, omdat het gaat over wat de *adapters* uit het originele werk halen.

Conclusie

In dit onderzoek heb ik eigenlijk twee vragen onderzocht: “Wat is een adaptatie?” en “Hoe maak je een goede adaptatie?”. Op beide vragen heb ik geen sluitend antwoord gekregen, maar wel een benadering.

Wat is een adaptatie?

De definitie van een adaptatie die ik heb opgesteld is: *Een adaptatie is een creatief werk dat gebaseerd is op een ander creatief werk, waarbij de belangrijkste plotpunten en personages van de adaptatie hetzelfde zijn als die van het origineel.* Deze definitie is echter niet perfect. Er blijft een grijs gebied waar je discussie zou kunnen voeren of het stuk een adaptatie is of niet, afhankelijk van wat je de kern van het stuk vindt. Deze discussie is onvermijdelijk, omdat er geen objectieve maatstaven zijn waaraan je kan meten hoe trouw een adaptatie blijft aan het origineel.

Er zijn verschillende vormen van adaptaties, waarbij het verschil tussen een adaptatie waarbij de vorm hetzelfde blijft en een adaptatie waarbij de vorm verandert wordt aangeduid. Een intralinguale adaptatie is bijvoorbeeld een adaptatie in dezelfde taal en een interlinguale adaptatie is een adaptatie tussen verschillende talen. Hiervan heb je: Intralinguaal vs. interlinguaal qua taal; Intracultureel vs. intercultureel qua cultuur; Intramediaal vs. intermediaal qua medium; Intragenerisch vs. intergenerisch qua genre; En intratemporeel vs. intertemporeel qua tijd; Bij die laatste kan je naar drie verschillende tijden kijken. Allereerst is er de tijd waarin het stuk afspeelt. Daarnaast heb je de tijd waarin het stuk is geschreven. Tot slot heb je de tijd die geïnsinueerd wordt door de setting (decor, kostuums) van het stuk. Qua tijd zijn er ook nog twee speciale vormen van adaptaties. Als een stuk zo goed mogelijk wordt nagemaakt zoals het was in de tijd dat het stuk geschreven was heet het een reconstructie. Als je een oud stuk naar de moderne tijd brengt heet dat een actualisatie. Qua taal is er ook nog een speciale vorm: de intersemiotische adaptatie. Dit is een adaptatie tussen twee verschillende vormen, zoals van gesproken taal naar gebarentaal. Als laatste is er nog het verschil in de ideologie van de schrijvers en de boodschap die ze over willen brengen.

Hoe maak je een goede adaptatie?

Ik merkte al vrij snel dat er niet één vast uitgezet plan is om een goede adaptatie te maken. Het hangt heel erg af van de *adapters* en hoe zij met het werk omgaan: hoe zij graag werken en wat zij uit het verhaal halen. Het is een proces, waarbij de *adapters* samen uitvinden wat voor hen en hun versie van het verhaal werkt.

Iets waar iedereen wel rekening mee moet houden is het verschil tussen het medium literatuur en het medium theater. Het medium verschilt op heel veel punten. Allereerst kost het acht tot negen uur om het gemiddelde boek te lezen, en een stuk duurt vrijwel nooit langer dan drie uur. Daardoor kan je op het podium niet zo veel en complexe personages hebben als in een boek. Ook werkt een boek vanuit woorden en een toneelstuk vanuit beelden.

Dit levert meerdere problemen op:

- Geschreven stukken tekst zijn niet altijd direct naar beelden te vertalen;
- De taal van de schrijver is vaak heel specifiek en gaat verloren als je de scènes direct vertaald;
- Het vertelstandpunt vervalt soms;
- En een boek kan de *pacing* beïnvloeden, een toneelstuk niet.

Een *adapter* zal creatieve oplossingen moeten vinden om ondanks deze verschillen toch de kern van het boek aan het publiek over te kunnen brengen.

Dan zijn er nog de uitgangspunten van waaruit je volgens Brady moet adapteren. Allereerst moet je het thema, het centrale conflictpunt, het *point of departure* en de climax van het originele werk uitvinden. Dan vindt hij het van uitermate belang dat je de personages helemaal doorgrondt vanuit drie invalshoeken: de fysieke kenmerken, sociale kenmerken en psychologische kenmerken van je personage. Ook heeft een goede adaptatie volgens hem een goede spanningsopbouw (*suspense*) bestaande uit *major suspense* en *minor suspense* en goede dialoog die onderhoudend en gemoedelijk klinkt, bij de personages past, en het plot vooruit laat gaan.

Een goede adaptatie maak je dus door iets van jezelf in het werk te doen, de verschillen tussen literatuur en theater op een creatieve manier te overbruggen en trouw te blijven aan de kern van het origineel.

Deel Twee

Analyse De Tweeling

Inleiding

Dit deel gaat over de musical⁷ *De Tweeling* van Stage Entertainment Nederland. De musical is een adaptatie van het gelijknamige boek van Tessa de Loo en het script is geschreven door Frank Ketelaar en Kees Prins. In het eerste hoofdstuk komt wat voor soort adaptatie het is aan de orde. Hier gebruik ik de verschillende soorten die Laera (2014) onderscheidt. Daarna ga ik kijken naar de verschillen tussen het originele werk en de adaptatie aan de hand van de uitgangspunten van Brady (1994). Dit heb ik onderverdeeld in drie hoofdstukken: het eerste hoofdstuk gaat over het thema van het stuk. In het tweede hoofdstuk komen het belangrijkste conflictpunt en de hoofdpersonages aan de orde. Tot slot behandel ik in het laatste hoofdstuk nog de subplots en bijfiguren. Bij ieder van deze onderdelen ga ik proberen de verschillen tussen het boek en de musical te verklaren en ga ik ook nog op een aantal specifieke voorbeelden in.

De musical *De Tweeling*⁸ gaat over een tweeling die in de jaren '20 in Duitsland geboren wordt. Als ze 7 jaar oud zijn, worden de zusjes wees. Op de begrafenis van hun vader worden ze uit elkaar gehaald. Anna wordt meegenomen door hun oom, oom Heinrich. Hij besluit het meisje te adopteren om haar als werkracht in te kunnen zetten op zijn boerderij in een klein dorpje in Duitsland. Lotte wil hij niet hebben omdat ze tuberculose heeft en daarom niet zal kunnen werken. Ook kan hij de nodige medicijnen niet betalen. Daarom neemt een Nederlands stel Lotte onder hun hoede. Zij adopteren Lotte als hun eigen dochter, en onder hun goede zorgen wordt Lotte als snel beter. De zusjes groeien apart op en worden uiteindelijk allebei verliefd: Lotte op de Joodse pianist David en Anna op de smidszoon Bernd. Dan komt de oorlog. Bernd is een grote fan van Hitler en gaat bij de SS. Beide meisjes trouwen met hun grote liefde, maar op Anna's bruiloft vertelt Bernd dat hij is uitgezonden naar het oosten om te vechten tegen de Russen. Niet lang daarna moet David onderduiken omdat het in Nederland te gevaarlijk wordt voor Joden. Bernd sterft aan het front en David wordt afgevoerd en komt in een concentratiekamp om het leven. Meteen na de oorlog gaat Anna naar Nederland om Lotte te bezoeken, die ze al 18 jaar niet had gezien. Ze wordt echter opgepakt door een BS'er⁹ omdat ze met een SS'er was getrouwd. De BS'ers mogen de gevangenen eigenlijk niet zonder proces vermoorden maar ze doen het toch, onder het mom dat de gevangene weg probeerde te lopen. Anna wordt beloofd dat ze vrijgelaten zal worden als ze kan bewijzen dat ze daadwerkelijk in Nederland was om Lotte te bezoeken. Daarom wordt aan Lotte gevraagd of Anna haar zus is. Lotte zegt nee, omdat ze Anna David's dood

⁷ Het stuk is een musical en dus niet een toneelstuk, waar ik tot nu toe naar heb gekeken. In dit werkstuk zal ik *De Tweeling* hetzelfde behandelen als een toneelstuk, want het *format* van het stuk leent zich daar heel goed voor. Het is eigenlijk een toneelstuk, maar het verhaal wordt af en toe onderbroken door een liedje. Die liedjes zijn niet zozeer een onderdeel van het verhaal, maar ze staan op zichzelf. Dit maakt dat ik het script hetzelfde als dat van een toneelstuk kan behandelen. Ik zal dus ook alleen naar de gesproken tekst van het stuk kijken, en niet zozeer naar de liedjes.

⁸ Deze samenvatting volgt het plot van de musical. Het plot van het boek is net iets anders. Het belangrijkste verschil is dat Anna en Lotte elkaar pas jaren later in een spa in België tegenkomen, in plaats van vlak na de oorlog in een concentratiekamp. Anna wordt in het boek ook niet opgepakt.

⁹ BS staat voor Nederlandse Binnenlandse Strijdkrachten. De BS was een bundel van meerdere verzetsgroepen onder leiding van Prins Bernhard. Het was niet echt een leger, meer een ratjetoe aan mensen die iets aan de Duitse overheersing wilden doen.

kwelijk neemt. In de cel proberen Anna en Lotte het uit te praten, met Anna's dreigende dood op de achtergrond.

Er zijn drie verhaallijnen in dit stuk, die door elkaar heen lopen. Allereerst heb je de verhaallijn van Lotte en Anna's ontmoeting, waarin ze zich met elkaar moeten verzoenen. Daarnaast heb je nog de twee aparte verhaallijnen van Lotte en Anna's levens.

Zoek de verschillen

In dit hoofdstuk ga ik kijken wat voor soort adaptatie De Tweeling is, aan de hand van de begrippen uit *Theatre and Adaptation* (Laera, 2014). Hierbij ga ik ook de context waarin zowel het boek als de musical zijn geschreven behandelen.

Allereerst is het stuk een intralinguale en intraculturele adaptatie. Er zijn dus geen taal- en cultuurbarrières die overwonnen moeten worden. Ook is het stuk intragenerisch. Het boek wordt gezien als zowel een psychologische roman als een ontwikkelingsroman. De musical valt in dezelfde categorieën maar dan als musical in plaats van roman.

Verschillen tussen de jaren '40, '90 en '10

Het stuk is intertemporeel. Zowel qua de tijd waarin het stuk afspeelt en de tijd waarin het stuk geschreven is. Het stuk spant een veel minder lang tijdsbestek dan het boek, omdat Lotte en Anne elkaar in de musical veel eerder ontmoeten dan in het boek. Dat maakt het stuk intertemporeel qua de tijd waar het stuk in speelt. Ook is het boek veel eerder geschreven dan de musical, wat het stuk intertemporeel maakt qua tijd waarin het stuk is geschreven.

In de musical ontmoeten Anna en Lotte elkaar in de vroege zomer van 1945, vlak nadat de oorlog is afgelopen. In het boek gebeurt dit pas in de herfst 1990, ver na de oorlog. Dit plaatst de hele verhaallijn die van deze gebeurtenis afhangt in een totaal andere tijd. In de musical is het veel dichterbij de verschrikkingen van de oorlog en Lotte en Anna zijn ook nog veel jonger. Dit maakt het moeilijker voor Lotte om Anna te vergeven. Iets anders dat meespeelt is dat de ontmoeting in het boek één jaar na de val van de muur is. Hoewel Anna in West-Duitsland woont - en dus aan dezelfde kant van de muur als Lotte - zal dit ook wel meespelen in het feit dat Lotte voor het eerst naar Anna wil luisteren. Er zit als het ware een hele koude oorlog tussen haar en de gruwelijkheden van de Tweede Wereldoorlog.

Het boek is voor het eerst uitgegeven in 1993. De musical ging pas in première in 2015. In 1993 was het algemene beeld over de Tweede Wereldoorlog niet zo genuanceerd als nu. Het Duitse volk werd nog vaak als de agressor en daarom fundamenteel slecht gezien. "Mof" was indertijd nog steeds een veelgebruikt scheldwoord. Het verzet en de geallieerden werden als fundamenteel goed gezien. Anno 2015 was dat beeld genuanceerder. Er was meer begrip voor de gewone Duitser, die ook slachtoffer was en weinig met de wandaden van het regime te maken had, ook waren de oorlogsmisdaden van het verzet en de geallieerden meer bekend. Nog iets wat enorm meespeelt is dat we inmiddels twee generaties verder zijn. Mensen geloven nu dat je de huidige generatie moeilijk kwalijk kan nemen wat hun grootouders gedaan hebben.

Het boek was - ondanks zijn klassieke schrijfstijl - een primeur in zijn tijd. Voor het eerst werden de Duitsers niet als slechterik gezien maar gehumaniseerd (Mulder, 2015). Volgens Mulder (2015, par. 2) heeft het boek "na de oorlog als weinig andere boeken op een oorspronkelijke en toegankelijke manier de in Nederland bestaande clichés over Duitsland ... op losse schroeven gezet". Het boek werd snel razend populair. Ook werd er een even populaire filmadaptatie van gemaakt. Toen de musical in 2015 kwam was dit

beeld dus een stuk minder nieuw en controversieel. Het beeld was algemeen bekend en ook het boek was zeer bekend. Hierdoor mist de musical het controversiële van het boek.

Mensen in plaats van nationaliteiten, keuzes in plaats van schuld

In dit hoofdstuk ga ik de manier waarop zowel het boek als de musical tot stand zijn gekomen en de thema's van de twee werken behandelen.

Het leed van het Duitse volk uit de taboesfeer

In een interview met Reinjan Mulder (2015) zei Tessa de Loo dat ze het boek bewust zo had geschreven dat de lezer zich echt met de Duitse lotgevallen kon identificeren. "Voor het eerst wordt het leed van het Duitse volk uit de taboesfeer gehaald." (De Loo, via Mulder, 2015, par. 2). Het doel van Tessa de Loo was om de in Nederland minder bekende kanten van de Duitse geschiedenis te laten zien.

Hoewel Tessa de Loo's overgrootmoeder Duits was, was ze zelf, zoals zoveel Nederlanders, grootgebracht met sterke anti-Duitse ideeën. "Het kwaad", zoals ze dat noemde, werd bij haar thuis gesymboliseerd door Duitsland (De Loo, via Mulder, 2015). Echter, tijdens een vakantie in 1985 ontmoette ze een oudere Duitse vrouw met wie ze bevriend raakte. Het levensverhaal van deze vrouw raakte haar zó dat ze er een boek over wilde schrijven. Samen met die vrouw reisde ze af naar de plaatsen waar de vrouw had geleefd, en op basis van wat ze daar zag en wat de vrouw haar vertelde schreef ze Anna's kant van het verhaal (De Loo, via Mulder, 2015). Om de complexiteit van het onderwerp tot zijn recht te laten komen, besloot Tessa de Loo de verhalen van de Duitse af te wisselen met de verhalen van haar eigen Nederlandse familie. Zo kwam het levensverhaal van Lotte tot stand (De Loo, via Mulder, 2015). Tijdens haar gesprekken met de Duitse vrouw merkte De Loo dat ze toch nog zeer bevooroordeeld was over de Duitsers en negatief reageerde op hun verlangen naar begrip (via Mulder, 2015). Met haar verstand wist ze natuurlijk dat niet álle Duitsers met het nazi-regime geïdentificeerd kunnen worden, maar emotioneel had die kennis geen enkel effect. "Ik merkte hoe onder mijn rationalisaties alle negatieve sentimenten nog aanwezig waren." (De Loo, via Mulder, 2014, par. 3)

Ik ben van na de oorlog. Ik ben er niet emotioneel door beschadigd. Het beschrijven van schurken is voor mij daarom te simpel. Ik wil weten hoe ze in elkaar zitten. Ik wil het duivelse in hen ontkrachten door het te begrijpen. Maar als ik de Nederlandse vrouw verzoenender had gemaakt tegenover haar Duitse zuster, was er waarschijnlijk weer een andere groep geschokt geweest: die van de oudere Nederlanders die veel hebben meegemaakt. Voor zulke mensen, die door de oorlog traumatisch beschadigd zijn, is het heel moeilijk om niet in haat te blijven steken. (De Loo, via Mulder, 2014, par. 4)

Een rugzakje van schuld

Ook Ulrike Buerger-Bruijs - creatief producent van de musical *De Tweeling* - merkte die anti-Duitse sentimenten heel goed. Zij is zelf Duits. In de *Making Of* (Omroep Brabant, 2015) vertelt ze dat je als Duitse opgevoed wordt met een schuldgevoel. Op school leer je over de slechte dingen die jouw volk heeft gedaan, en ze spreekt over "een rugzakje van schuld" (Omroep Brabant, 2015) dat je met je meedraagt. Toen ze naar het

buitenland ging werd ze er nog meer mee geconfronteerd (Omroep Brabant, 2015). Ze heeft eerst in Oostenrijk gewoond en daarna in Nederland, en in Nederland was het zo mogelijk nog erger dan in Oostenrijk, omdat het verleden hier nog heel erg leeft (BackStageNowNL, 2015a). Toen zag ze de film van De Tweeling. Die raakte haar heel erg, omdat een Nederlandse de andere kant van het verhaal vertelde (Omroep Brabant, 2015). Voor het eerst was het niet goed of slecht, zwart of wit. Het ging over mensen en keuzes, in plaats van nationaliteiten en schuld (BackStageNowNL, 2015a). Dat raakte haar zo erg dat ze er meteen een voorstelling van wilde maken. Ze zegt: “Ik dacht: ja, dit is een prachtig verhaal, dat roept om muziek en roept om een vertaling op het toneel!” (Omroep Brabant, 2015). Zo is het idee voor een musical-adaptatie van De Tweeling ontstaan.

Het thema is dus bij de musical en het boek zeer gelijk. Van beiden is het doel het Duitse volk te humaniseren en hun daden in de oorlog te doorgronden. Het verschil zit hem in de context waarin het stuk geschreven is. In de tijd dat het boek geschreven was was de haat jegens de Duitsers nog veel sterker dan nu, hoewel het nu nog steeds speelt. Ook was het boek de eerste in zijn soort, en nu zijn er al meerdere soortgelijke verhalen bekend.

“Ze is mijn zuster.”

In dit hoofdstuk komt het belangrijkste conflict in het boek en de voorstelling aan de orde, namelijk het bijeenkomen van Lotte en Anna. Ook ga ik de personages Lotte en Anna zelf behandelen.

De climax waar het stuk naar toewerkt is niet het weerzien van Lotte en Anna, maar het moment waarop ze zich over de verschillen heen kunnen zetten en Lotte Anna accepteert. De tegenwerkende kracht is hier een innerlijke kracht, want het is Lotte zelf die haar tegenhoudt zich met Anna te verzoenen. Dit begint al als de twee zusjes uit elkaar gehaald worden. Dat is het *point of departure*. Hierdoor veranderen de levens van de twee zusjes drastisch. Ze krijgen een totaal andere opvoeding en daar al beginnen ze uit elkaar te groeien. Dan komt de Tweede Wereldoorlog, die ze allebei van een andere kant meemaken. In deze oorlog sterven hun beide mannen, waar elk van de zusjes de andere kant de schuld van geeft. Tijdens deze periode proberen de zusjes elkaar meerdere keren te ontmoeten, maar door verschillende redenen gaat dit mis. Als ze elkaar wel ontmoeten merken ze zo erg uit elkaar gegroeid te zijn dat ze weinig echt contact kunnen maken.

Er is er een groot verschil tussen het boek en de musical als het om de periode na de oorlog gaat. In het boek ontmoeten Anna en Lotte elkaar pas in 1990 in een Spa in Duitsland. Beiden zijn daar voor een kuur. De reden dat Lotte nu wel met Anna wil praten en tijdens een eerdere ontmoeting in Den Haag niet, is simpelweg dat ze er nu niet goed op voorbereid is en Anna daardoor niet goed af kan wimpelen. Ook liggen alle gebeurtenissen van de oorlog verder achter haar. In de musical ontmoeten Anna en Lotte elkaar meteen na de oorlog weer, omdat Anna is opgepakt. Om te zorgen dat Anna vrijgelaten wordt moet Lotte verklaren dat Anna haar zus is, maar dat weigert ze, omdat ze het Anna kwalijk neemt dat ze met een SS'er is getrouwd. Ook wil ze niets met het Duitse volk te maken hebben, en door Anna als haar zus te erkennen zou ze toegeven dat ze zelf Duitser is. Als Lotte van een BS'er hoort dat Anna misschien doodgeschoten gaat worden, moet ze haar beslissing om Anna wel of niet te accepteren snel maken. Hier wordt ze ook nog eens erg onder druk gezet door haar tweede man (David's broer), die dreigt weg te gaan als ze besluit Anna te redden. Al deze dingen zorgen ervoor dat Lotte in de musical veel meer druk ervaart om haar keuze snel te maken. Dit is nodig in een musical vanwege de kortere tijd die je hebt om het verhaal te vertellen: je moet sneller tot je climax komen. Ook moet je in een musical tweeëneenhalf uur lang de aandacht van je publiek vasthouden, want het publiek kan het stuk niet wegleggen en later weer verder gaan zoals dat bij een boek kan. De extra spanning en *suspense* houdt het publiek geboeid. In de musical is de angst voor Anna's naderende dood ook veel meer uitgesproken. In het boek is de dreigende dood wel aanwezig, maar veel minder op de voorgrond dan in de musical. Zowel Lotte als Anna voelt de naderende dood, maar als jonge lezer deed ik dat af als simpelweg de angst die komt met het ouder worden. Ik had niet door hoe reëel deze angst was tot Anna stierf. Een oudere lezer zou dit misschien wel doorhebben.

Ook de climax is heel anders in de musical dan in het boek. In het boek ligt Lotte na hun laatste gesprek wakker in bed en besluit dan Anna te vergeven. Maar voor ze dat

daadwerkelijk kan doen, overlijdt Anna in een turfbad aan een hartstilstand. Als een zuster aan Lotte vraagt wat haar relatie met Anna is antwoordt ze: “Ze is mijn zuster.” Hier geeft ze eindelijk haar relatie met Anna toe, alleen kan Anna dat niet meer horen. Dit laat de lezer met een heel zwaar gevoel achter, alsof het conflict nooit wordt opgelost. De climax wordt wel bereikt: Lotte geeft immers haar relatie met Anna toe, maar het komt te laat voor Anna. Dit roept de vraag op of het conflict wel echt opgelost is. Ik vond dit heel frustrerend toen ik het boek las, want het verhaal was “niet afgelopen”, maar nu kan ik het wel waarderen. Het frustrerende einde waarin het probleem niet wordt opgelost helpt bij het overbrengen van het grotere thema, waarin de Nederlanders de Duitsers nog steeds niet vergeven hebben voor wat ze gedaan hebben.

In de musical komt Lotte net op tijd voordat Anna wordt doodgeschoten, en redden daarmee Anna's leven. Dit geeft de musical een typische “*happy ending*”, waarbij de zussen zich weer verenigen. Ik denk dat de *adapters* hiervoor gekozen hebben omdat mensen naar het theater gaan om vermaakt te worden. Als ze Anna dood hadden laten gaan zou het publiek het theater met een naar gevoel verlaten. Nu eindigt het stuk op een positieve noot, waardoor mensen het theater met een fijner gevoel verlaten. Toch vind ik het jammer, omdat de finale erg uit de toon valt met de rest van het stuk. Ik zou een zwaarder einde mooier gevonden hebben. Bijvoorbeeld een einde waar Lotte wel voor Anna kiest maar toch te laat komt, en de zussen elkaar terwijl Anna sterft vergeven in een hartverscheurend duet - bijvoorbeeld een reprise van *Ben Je Er Nog*. Terwijl het duet eindigt, beginnen de ensembleleden met het voorlezen van de positieve krantenberichten. Daarna zetten de kleine meisjes *Merel* in, en vanaf dat punt eindigt het stuk hetzelfde als het nu eindigt. Zou dat niet geweldig zijn?! Aan de andere kant, ik ben ook heel blij dat Anna het nu overleeft.

Interessant hier is dat het hele conflict in de musical gebaseerd lijkt te zijn op die laatste zin uit het boek: “Ze is mijn zuster.” In het theaterstuk wordt deze zin indirect al veel eerder geïntroduceerd. Het is de zin die Lotte zal moeten zeggen om Anna te kunnen redden, en die ze weigert te zeggen. Hoewel de zin nooit letterlijk wordt uitgesproken in het stuk is hij dus constant aanwezig. Ik vind dat best wel goed gedaan, omdat die zin heel belangrijk is in het origineel. Ze hebben hem goed in de musical weten te verwerken, zonder hem direct uit het boek over te nemen.

De tweeling

Anna en Lotte zijn in hun relatie tot elkaar in de musical niet zo veel veranderd ten opzichte van het boek. Hoewel ze er op een andere manier op komen, hebben ze nog redelijk dezelfde redenen om zich wel/niet met elkaar te verzoenen. Anna heeft nooit een goed leven met een familie gehad, en Lotte wel. Daarom is het logisch dat Anna het liever goed wil maken met Lotte dan Lotte met Anna. Anna heeft haar zus heel erg gemist en nooit de liefde die ze als klein kind van Lotte en haar vader kreeg later in haar leven nog een keer gekregen. Lotte daarentegen is geadopteerd door een liefdevol gezin en vervangt de herinneringen van haar biologische gezin als het ware door hen. Daardoor heeft zij minder behoefte om zich met haar zus te herenigen. In de musical komt hier natuurlijk nog bovenop dat Anna gevangengezet is toen ze bij Lotte op bezoek ging. Daardoor heeft ze een heel directe aanleiding om zich met Lotte te willen verzoenen - het kan haar leven redden. Toch is het duidelijk dat Anna's behoefte om zich met Lotte te verzoenen oprecht is. Ze was immers al naar Lotte onderweg toen ze gearresteerd werd, en uit haar reactie als Lotte arriveert blijkt dat ze denkt dat Lotte

gewoon zal zeggen dat ze haar zus is zodat ze kunnen gaan. Lotte heeft een probleem met het feit dat Anna Duits is. Ze geeft Anna - samen met de rest van het Duitse volk - de schuld van het feit dat Hitler aan de macht heeft kunnen komen en dat er zoveel joden zijn afgevoerd, en indirect dus ook van de dood van David.

Qua aparte personages zijn de twee hoofdpersonages wel heel erg veranderd. In het boek is Anna druk en impulsief. Ook is ze rebels en wordt niet graag onderdrukt. Dit gaat verloren in de musical, waar ze een stuk rustiger is. Lotte is juist heel stil en verlegen in het boek. Alleen als ze zingt komt ze echt uit haar schulp. In de musical is Lotte totaal niet verlegen. Ze is juist heel sociaal, wat we zien in haar interacties met David en in de club. Ook zingt Lotte in de musical popmuziek en in het boek klassiek. Door deze aanpassingen krijgen de personages wat minder diepgang, omdat ze een uitgesproken persoonlijkheid missen. Dat vind ik jammer, omdat de personages daardoor iets normaler en saaier worden.

Minder en simpeler

Dit hoofdstuk gaat over de subplots en de bijfiguren. In de subplots is vrijwel alles veranderd. Er zijn subplots weggehaald en toegevoegd, en de subplots die zijn gebleven zijn heel erg aangepast. De bijfiguren zijn net zo veel aangepast als de subplots waar ze in zitten.

De belangrijkste reden hiervoor is denk ik dat het boek zo extreem complex en gelaagd is dat je dat onmogelijk allemaal naar het podium kan vertalen. Het boek vertelt twee complete levensverhalen en het heeft heel veel complexe personages. Daarom zijn veel verhaallijnen aangepast om minder personages te krijgen, Anna's tante Martha is er bijvoorbeeld uitgehaald. Ook worden verhaallijnen versimpeld omdat ze te complex zijn of te veel tijd in beslag nemen om op het podium helemaal uitgespeeld te worden. Neem bijvoorbeeld Anna's relatie met Frau Stolz, de rijke dame voor wie ze werkt. In het boek hebben ze een ingewikkelde relatie: Frau Stolz wil graag goed zijn voor Anna, maar begrijpt haar niet goed en doet daarom precies het verkeerde. In de musical zit Frau Stolz in maar één scène, en kan je dus moeilijk die hele relatie uitspelen. Er wordt alleen nog maar naar gehint, door middel van een humoristische opmerking over lampen die nog gepoetst moeten worden. Zo worden de bijfiguren ook aangepast aan de hand van de veranderingen in het plot. Sommige subplots worden ook aangepast om het beter op het podium tot zijn recht te laten komen. In het boek is er bijvoorbeeld een heel onderhuids gevecht tussen Lotte en haar vader over wie de muziek in huis brengt. Zij met haar zang of hij met zijn geluidsinstallatie. In een musical is het moeilijk om een geluidsinstallatie goed tot zijn recht te laten komen. Daarom is dit subplot vervangen met een soort onderhuids gevecht om wat voor een soort muziek Lotte moet zingen. Ze zingt muziek die zij en David samen geschreven hebben, maar haar vader zegt de hele tijd dat ze Gershwin moet zingen.

Ook is er een andere belangrijke verandering van het boek naar de musical. De *adapters* hebben de levens van Lotte en Anna aangepast waardoor ze meer een zelfde soort lijn volgen. Hierdoor vallen de verschillen meer op in de voorstelling ten opzichte van het boek. Het zijn niet meer twee losse levens, maar echt twee zijden van één medaille. Het klinkt misschien paradoxaal dat dit zorgt voor duidelijkere verschillen, maar het is eigenlijk heel logisch. Doordat je de overeenkomsten makkelijker ziet, zie je ook makkelijker waar de dingen niet hetzelfde zijn. Een mooi voorbeeld hiervan is dat ze allebei zingen: Lotte in de club en Anna in het kerkkoor. Hier zie je meteen het enorme culturele verschil tussen Lotte's vrije opvoeding en Anna's streng-christelijke opvoeding.

Oom Heinrich - boosdoener of slachtoffer?

Een goed voorbeeld van een subplot waar heel veel verandert is Anna's jeugd en haar relatie met haar oom Heinrich. Hieronder ga ik dat subplot behandelen, waarbij ik uitgebreider inga op de verschillen tussen het boek en de musical, en waarom die zo zijn. Ik heb ervoor gekozen om deze verhaallijn uitgebreider te bekijken en niet een andere verhaallijn, bijvoorbeeld Lotte's jeugd, omdat in deze verhaallijn veel aangepast is en ik het zelf een interessante verhaallijn vind waar ik met plezier over schrijf.

In het boek moet Anna van haar oom werken, maar degene die haar leven echt tot een hel maakt is haar tante Martha. Oom Heinrich durft niet tegen zijn vrouw in te gaan, maar hij heeft wel een soort bond met Anna omdat ze dezelfde interesses hebben en zich allebei opgesloten voelen op de boerderij. In de musical gaat tante Martha vrij snel dood en is het echt oom Heinrich die Anna mishandelt. Oom Heinrich wordt hierdoor iets eenzijdiger en minder complex. Ook wordt Anna niet gered door pastoor Jacobsmeyer, die de kinderbescherming belt, maar door haar geliefde Bernd, die dreigt oom Heinrich aan te geven als hij hem niet met Anna laat trouwen. Dit brengt ons op het laatste verschilpunt: het belang van het feit dat Heinrich Anna achterlijk heeft laten verklaren. In het boek ontdekt Anna dit pas als ze allang bij oom Heinrich weg is. Het nieuws doet haar weinig en ze maakt er snel korte metten mee. In de musical is het echter veel belangrijker. Anna lijkt veel meer geraakt door dit gebeuren in de musical en het heeft een belangrijke invloed op het plot. Bernd ontdekt het, en gebruikt het om oom Heinrich te dwingen Anna met hem te laten trouwen. Hierdoor vertoont het ook een belangrijke overeenkomst met een gebeurtenis in het leven van Lotte. David vindt namelijk de brieven die Lotte aan Anna heeft geschreven terug. Lotte's ouders hadden die nooit verstuurd. In beide gevallen ontdekt de geliefde van de zus iets waardoor de zus zich verraden voelt door haar adoptieouders.

Conclusie

In de adaptatie van de Tweeling is veel veranderd, maar deze veranderingen zijn allemaal te verklaren als je kijkt naar de verschillen tussen het medium literatuur en het medium theater.

Het thema is hetzelfde gebleven, namelijk dat we allemaal mensen zijn en fouten maken, en dat de oorlog alleen vanuit goed en slecht te benaderen geen recht doet aan de complexiteit van mensen en de oorlog. De context waarin de stukken geschreven zijn is wel anders. In de tijd dat het boek geschreven was was er veel meer expliciete haat jegens de Duitsers dan nu, hoewel dat nu nog steeds wel speelt. Ook was het boek het eerste werk dat het Duitse volk als slachtoffers in plaats van agressors profileerde, en nu zijn er al meerdere soortgelijke verhalen bekend.

Qua plot is de belangrijkste verandering de situatie waarin Anna en Lotte elkaar weer ontmoeten. In het boek ontmoeten ze elkaar pas in 1990 in een Spa, en in de musical ontmoeten ze elkaar vlak na de oorlog omdat Anna gevangen is genomen. Deze verandering zorgt vooral voor een grotere druk op Lotte om te kiezen of ze Anna vergeeft of niet, wat zorgt voor meer suspense en een snellere spanningsopbouw.

De personages zijn in de musical een stuk minder gelaagd en complex dan in het boek. Dit komt omdat in de musical simpelweg de tijd niet beschikbaar is om de personages zo uitgebreid uit te werken als het boek doet. Dit zorgt soms wel voor eenzijdige personages zonder een duidelijke persoonlijkheid, wat het stuk minder interessant maakt in vergelijking tot het boek.

In de subplots is veel geschrapt en veranderd, omdat het boek te veel en te uitgebreide subplots heeft voor een musical. Veel verhaallijnen zijn daarom aangepast om minder personages te krijgen of om minder tijd in beslag te nemen. Ook zijn sommige subplots aangepast om ze beter op het podium tot hun recht te laten komen. Tot slot zijn Anna en Lotte's levensverhalen aangepast om meer synchroon te lopen. Hierdoor vallen de verschillen en overeenkomsten meer op.

Deel Drie

Analyse Anne

Inleiding

Dit deel gaat over het toneelstuk *Anne*, gebaseerd op de bekende dagboeken van Anne Frank. Het stuk is geschreven door Jessica Durlacher en Leon de Winter en ging in 2013 in première. Ook hierbij kijk ik weer in het eerste hoofdstuk naar wat voor soort adaptatie het is aan de hand van de verschillende soorten die Laera (2014) onderscheidt. Dan komt er een hoofdstuk over het thema en het conflict in Anne/het Achterhuis. Daarna komt een hoofdstuk over het vertelpunt en de dialoog, en tot slot heb ik nog een hoofdstuk over de personages en de subplots.

In 1942 kreeg Anne Frank een dagboek voor haar 13e verjaardag. Vlak daarna moesten zij en haar Joodse gezin onderduiken. In het dagboek beschreef Anne alles wat ze meemaakte in brieven aan haar denkbeeldige vriendin Kitty. Ze beschrijft zowel haar gedachten en gevoelens als anekdotes over de bewoners van het Achterhuis en hoe ze met elkaar omgaan. Naast Anne's familie (haar vader Otto, haar moeder Edith en haar zus Margot) zijn er ook nog een echtpaar - oude vrienden van Anne's vader - en een tandarts ondergedoken. Anne schrijft haar dagboek trouw, en als haar dagboek vol is gaat ze door in schriftjes en op losse briefjes. Op het moment dat ze op de radio een oproep hoort om oorlogsdagboeken te bewaren, besluit Anne haar dagboek te bewerken tot een roman, zodat ze die na de oorlog kon uitgeven. Op 4 augustus 1944 vielen de Duitsers binnen en alle ondergedokenen werden gearresteerd. Anne werd naar Bergen-Belsen gebracht en stierf daar aan tyfus. Van Anne's gezin overleefde alleen Otto Frank de concentratiekampen. Na de oorlog las hij Anne's dagboeken en besloot Anne's droom waar te maken en haar dagboek te publiceren. De versie die hij uiteindelijk publiceerde onder de naam *Het Achterhuis* had hij gemaakt vanuit beide versies van Anne's dagboek. Dit is de versie die ik volledig heb gelezen, en van waaruit ik mijn vergelijkingen heb gemaakt. Ik heb echter ook een versie op school bekeken, waarin de drie verschillende versies met elkaar vergeleken worden, om een beeld van de andere twee versies te krijgen.

Zoek de verschillen

In dit hoofdstuk ga ik kijken welke van de verschillende vormen van adaptaties zoals Laera (2014) die beschrijft *Anne* is.

Anne is een intralinguale en intraculturele adaptatie, aangezien zowel het boek als het toneelstuk Nederlands is. Het stuk is uiteraard een intermediale adaptatie, omdat het stuk van een boek tot een toneelstuk bewerkt is. Ook gaat het om een intergenerische adaptatie, omdat het origineel een dagboek is, en het toneelstuk niet. Dit zorgt voor verandering bij de verteller en de dialoog, zoals we gaan merken in het laatste hoofdstuk van dit deel.

Qua tijd spelen *Anne* en *Het Achterhuis* zich in dezelfde tijd af, maar zijn ze ieder in een andere tijd geschreven. *Het Achterhuis* is geschreven terwijl Anne in het Achterhuis zat, door Anne zelf, en vlak na de oorlog gepubliceerd door haar vader. Toen waren de gebeurtenissen van de oorlog nog maar net gebeurd en hadden mensen nog moeite met begrijpen wat er nou allemaal echt gebeurd was. Tussen toen en nu is het boek enorm bekend geworden. Iedereen weet van zowel de holocaust in het algemeen als het verhaal van Anne Frank. Dat maakt het voor het toneelstuk moeilijk om het verhaal nieuw en relevant te laten zijn.

Thema en conflict

Een dagboek met een thema?

Omdat *Het Achterhuis* een dagboek is, heeft het niet echt een thema dat de schrijver specifiek bedacht heeft en is het niet met een bepaalde boodschap voor de lezer geschreven. Anne schreef de eerste versie van het boek vooral voor zichzelf, en toen ze besloot het te herschrijven om te publiceren was haar doel eigenlijk vooral om de lezer een zo goed mogelijk beeld te geven van haar leven in het Achterhuis. Toen Otto besloot om het boek te publiceren, was dat vooral om de herinnering van zijn dochter te eren en haar levenswerk af te maken. Geen van deze versies is geschreven om de lezer een bepaalde boodschap mee te geven.

Dit gebrek aan boodschap die de schrijver aan de lezer mee wilt geven maakt het boek juist heel interessant. Anne beschrijft zo waarheidsgetrouw mogelijk de gebeurtenissen in het Achterhuis. Dit zorgt ervoor dat het boek heel interessant is als je meer wilt leren over hoe mensen in zulke extreme situaties als twee jaar lang met elkaar opgesloten zitten met elkaar omgaan. Ook geeft het boek een goed beeld van pubertijd en de groei die Anne doormaakt in de periode dat ze haar dagboek schrijft. Ook kan je, aan de hand van de verschillende versies van het boek die er zijn, iets leren over de mens, en wat we wel en niet willen dat de wereld van ons weet. Anne heeft zichzelf gecensureerd, en doordat het originele dagboek ook is vrijgegeven kunnen we de twee vergelijken zien wat ze wel en niet van zichzelf wilde vrijgeven.

Bij het toneelstuk zit het net iets anders. Toen het toneelstuk uitkwam was het verhaal van Anne Frank uiteraard al heel bekend. Daarom had het een nieuw perspectief nodig om het weer relevant te maken. Op de achterkant van de theatertekst (Durlacher & De Winter, 2014) staat waarom de schrijvers een toneelstuk wilde maken:

Jessica Durlacher en Leon de Winter lazen [Anne's] dagboek opnieuw, en kwamen tot de ontdekking dat Anne behalve een levendig, sterk en sprankelend pubermeisje ook een echte schrijfster was. Haar dagboek kwam oneindig veel zorgvuldiger tot stand dan lange tijd is gedacht. In deze nieuwe toneeltekst volgen we Anne al voor ze met haar familie onderduikt, we ervaren de twee lange jaren in het Achterhuis en we ondergaan wat er met haar gebeurt nadat de familie is verraden. Maar vooral volgen we haar ontwikkeling als schrijfster, de schrijfster die ze was, en de schrijfster die ze had kunnen worden.

Het doel van de schrijvers van de voorstelling was dus vooral om het personage Anne te bekijken en te onderzoeken, en haar als schrijfster te bekijken. Je zou daarom kunnen zeggen dat thema van het toneelstuk "Anne is een schrijfster" is.

Oplopende spanningen

Het boek noch het toneelstuk volgen de klassieke *three act structure*¹⁰ omdat het boek een waargebeurd verhaal is en dus niet vooraf gepland. Toch is er wel een soort van belangrijkste conflictpunt te vinden in het stuk, en dat is: hoe kunnen de bewoners van het Achterhuis met elkaar omgaan? Ze zitten in een hele extreme situatie: ze zijn twee jaar lang samen met elkaar opgesloten in één huis, terwijl het allemaal sterke karakters zijn die niet goed bij elkaar passen. In zo'n situatie is het heel moeilijk om met elkaar om te gaan, omdat kleine conflicten snel uit de hand kunnen lopen en de bewoners geen rust en tijd weg van elkaar kunnen krijgen.

Het belangrijkste probleem met dat conflictpunt is het gebrek aan duidelijkheid. Het is een heel vaag en uitgebreid conflict, waar niet een eenduidig antwoord op is. Je kan nooit zeggen: 'nu is het geslaagd' of 'nu is het mislukt'. Het is een proces dat constant doorgaat. Ook is Anne niet constant bezig met het zoeken naar een oplossing voor het probleem of een antwoord op de vraag. Het is meer iets dat in alle kleinere problemen die in het stuk voorkomen meespeelt.

Iets wat dit conflictpunt wel heel goed maakt is dat er een duidelijke *point of departure* en climax zijn. Het *point of departure* is het moment waarop Margot wordt opgeroepen door de Duitsers. Dit is het moment waarop Anne betrokken wordt bij het plan om te onderduiken. De climax is het moment waarop ze verraden en afgevoerd worden, want dat is het moment waarop alles fout gaat.

Deze structuur is in de voorstelling vrijwel onaangeroerd gebleven. De *adapters* hebben wel de focus wat meer gelegd op de spanningen tussen de bewoners van het Achterhuis, waardoor het conflictpunt nog meer naar voren komt.

¹⁰ De *three act structure* is de plotstructuur waar we tot nu toe de hele tijd naar gekeken hebben. In de eerste akte worden de personages en *setting* geïntroduceerd. Dan komt een keerpunt: het *point of departure*. Hierbij wordt het centrale conflictpunt geïntroduceerd en begint de actie. Daarna komt de tweede akte, waarin het grootste gedeelte van het verhaal en de actie zich bevindt. Op een gegeven moment lijkt alles fout te gaan, dat is het tweede keerpunt. Daarna is de derde akte: de climax. Hier wordt het centrale conflictpunt ofwel voorgoed opgelost, ofwel het verhaal krijgt een fataal einde. Deze structuur is de meest voorkomende plotstructuur in de westerse wereld.

Stemmen

De stem van Anne

Eén van de dingen die het dagboek zo bijzonder maakt is het vertelpunt. Je ziet alles volledig vanuit Anne's perspectief en Anne heeft ook een hele bijzondere schrijfstijl. Beide dingen zouden verloren gaan als je het boek letterlijk adapteerde.

Dus hoe hebben de schrijvers dit opgelost? Ze laten Anne af en toe stukjes uit het dagboek voorlezen op het moment dat Anne het schrijft. Maar belangrijker nog, ze laten een volwassen Anne haar verhaal vertellen aan een fictieve uitgever. De show opent met een scène in Parijs, waar Anne als studente de uitgever ontmoet en belooft hem het hele verhaal te vertellen. Tijdens de rest van het stuk stapt ze af toe uit het verhaal om commentaar te geven over wat er gebeurt tegen de uitgever. Doordat ze een tegenspeler heeft om dit tegen te doen is het interessanter om naar te kijken dan als ze dit direct aan het publiek zou vertellen. Aan het einde van het stuk is er nog een vrolijke scène in hetzelfde Franse café, waarin Anne met haar familie en vrienden de publicatie van haar boek viert. Het stuk eindigt met een voice-over van Anne en Margot, waaruit blijkt dat dit hele stuk een droom was van Anne in Bergen-Belsen.

Deze oplossing zorgt voor een aantal problemen. Allereerst kan het voor verwarring bij het publiek zorgen. Ik heb van meerdere mensen die het stuk gezien hebben gehoord dat ze dachten: "Hè? Maar Anne was toch dood?" en daar het hele stuk mee zaten. Dat Anne verraden en afgevoerd wordt is één van de bekendste delen, zo niet het bekendste deel, van Anne's verhaal. Het stuk lijkt in direct contrast daarmee te zijn, tot de voice-overs helemaal aan het einde. Die voice-overs zijn ook niet echt duidelijk, waardoor ik me kan voorstellen dat mensen het zelfs aan het einde van het stuk nog niet begrijpen. Ikzelf begreep het pas toen ik het script een paar dagen later herlas. Het zou misschien helpen om meteen aan het begin duidelijk te maken dat Anne en Margot in Bergen-Belsen zitten, en het hele verhaal met de uitgever slechts een droom van Anne is.

Ten tweede zorgt deze oplossing voor een verschil in de tijd waarin Anne het verhaal vertelt. In het boek vertelt Anne op het moment zelf wat ze van de gebeurtenissen in het Achterhuis vindt, in het toneelstuk vertelt ze dit achteraf. In de tussentijd is haar mening hoogstwaarschijnlijk veranderd. Ze is volwassen geworden en heeft veel beleefd. Ik ga ervanuit dat in deze versie van de wereld - dus de wereld in Anne's droom - Anne de kampen heeft overleefd en na haar terugkeer is gaan studeren in Parijs, aangezien ze meerdere keren de tijd met haar moeder en haar zus, Edith en Margot, in Bergen-Belsen benoemt en zegt dat dit haar mening over hen heeft verandert. Voor deze interpretatie mist echter elke vorm van trauma, groei of zelfs verandering bij Anne. Je zou verwachten dat een traumatische ervaring als worden opgesloten in een concentratiekamp Anne zou veranderen, maar nee, de Anne die met de uitgever praat lijkt grotendeels dezelfde Anne als de Anne die de actie van de voorstelling beleeft. Ik vermoed dat de schrijvers hiervoor hebben gekozen zodat ze Anne's originele commentaar uit het dagboek kunnen bewaren, maar het is toch niet erg logisch. Het is extra vervelend dat ze niet groeit omdat de Anne die tegen het einde van voorstelling het dagboek (die Anne aan het begin van de voorstelling heeft geschreven) leest al heel veel commentaar heeft op dat dagboek en merkt hoeveel ze in de paar jaar dat ze in het Achterhuis heeft gezeten

gegroeid is. Het is niet logisch dat de oudere Anne precies diezelfde ontwikkeling nog een keer doormaakt. Ze heeft die ontwikkeling al een keer doorgemaakt. Ook wordt er zowel tegenwoordige tijd als verleden tijd gebruikt als Anne tegen de uitgever commentaar geeft op de gebeurtenissen in het Achterhuis. Dit is heel verwarrend voor het publiek, die niet meer weet in welke tijd de Anne die aan het woord is leeft.

Ik denk persoonlijk dat het beter gewerkt had als het verschil tussen de Anne die het dagboek terugleest en de Anne die het verhaal beleeft duidelijker was geweest en de volwassen Anne significant anders - ouder, volwassener - was geweest dan de jonge Anne. Ik zou het leuk gevonden hebben als ze haar eigen commentaar had kunnen hebben op haar jongere zelf, waarin ze inziet dat ze heus niet altijd gelijk had en dingen erger maakte dan ze waren. Het zou interessant zijn als Anne spijt zou hebben van bepaalde keuzes die ze in het Achterhuis had gemaakt en die ze nu niet terug kon draaien omdat haar familie de kampen niet overleefd had. Dan krijg je veel meer diepgang. En ik had het al helemaal goed gevonden als de volwassen Anne iets van de trauma die ze in het concentratiekamp hoogstwaarschijnlijk opgelopen zou hebben.

De stem van de anderen

De dialoog van de personages in het Achterhuis zelf hebben de *adapters* zoveel mogelijk uit het dagboek zelf gehaald. Anne heeft natuurlijk niet direct dialoog in haar dagboek opgeschreven, maar de dialoog in de voorstelling volgt de opgeschreven gebeurtenissen zo trouw mogelijk. Wat wel opvallend is is dat het taalgebruik in het toneelstuk een stuk moderner en extremer is geworden. Dat ze de taal een beetje gemoderniseerd hebben zullen ze waarschijnlijk gedaan hebben om het stuk beter te laten aanslaan bij het moderne publiek. Als *adapters* dit doen vind ik het vaak alleen maar storend - zeker als volwassenen de taal van tieners van nu na proberen te doen - maar hier vond ik het wel fijn. Het is niet overdreven “modern” gemaakt maar er is gewoon gezorgd dat het wat prettiger klinkt omdat we de taal zo meer gewend zijn. Wat meer opvalt is dat Anne veel extremer over haar haat voor haar moeder en Margot praat. In het boek is het allemaal veel zachter. Ik denk dat dit komt omdat ik de derde versie¹¹ heb gelezen, die eerst door Anne zelf en later door Otto Frank is gecensureerd. De voorstelling is gebaseerd op alledrie de dagboeken, en waarschijnlijk sprak Anne zich in eerdere versies veel feller uit.

¹¹ Hier is de eerste versie de versie die Anne aanvankelijk schreef, voor zichzelf. De tweede versie is de versie die ze zelf herschreef met het doel om het na de oorlog te publiceren, en de derde versie is de versie die Otto Frank uiteindelijk publiceerde, wat een soort combinatie betreft van de eerste twee versies.

Knippen en plakken

In dit hoofdstuk komen de verschillen in de personages en de subplots tussen *Het Achterhuis* en *Anne* aan de orde.

De personages van *Anne* zijn een stuk simpeler dan in het boek. Hun karakters worden in het begin al vrij snel duidelijk neergezet en wijken daar ook niet vanaf. Het lijken haast een soort karikaturen in plaats van echte mensen. In het boek zijn ze een stuk complexer en is Anne's mening over hen ook meer genuanceerd. Ik denk dat dit, net zoals bij *De Tweeling*, is omdat het toneelstuk geen tijd heeft om alle personages diep uit te werken. Toch vind ik dat het best wat meer had gekund, want op deze manier gaat het publiek weinig voelen voor de personages - vooral de volwassenen, die als zeer kinderachtig, kleinzielig en onsympathiek neer worden gezet.

Een ander belangrijk verschil wat betreft de personages zijn de namen. Voor het boek heeft Otto Frank de namen van alle personen behalve zijn eigen familie aangepast om privacy redenen. In de voorstelling is dit terugveranderd naar de echte namen. Waarom dit is gedaan begrijp ik niet echt. De enige reden die ik kan bedenken is dat veel mensen de echte namen van de personen al kennen en de namen nog langer geheim houden daarom nutteloos is. Toch vind ik dit een inbreuk op hun privacy, omdat er best wel veel over hen verteld wordt in het toneelstuk, waaronder hele gênante en privé dingen. Ik vind niet dat de *adapters* het recht hebben om hun namen vrij te geven als Otto Frank - die hen persoonlijk kende - ervoor koos om dat niet te doen.

In de subplots is veel geknipt. Anne's dagboek bevat ongeveer twee jaar aan passages over haar dagelijks leven, waarvan lang niet alles interessant is voor het publiek. Alle saaie en onbelangrijke passages zijn dus geschraapt. Denk hierbij aan passages die heel langdradig zijn en weinig nieuws aan het plot toevoegen. Ook gebeurde er heel veel dingen dubbel waardoor ze minder interessant werden. Zo is er gedurende de twee jaar dat Anne en haar familie in het Achterhuis verstopt zaten wel drie keer in het kantoor ingebroken. Van die drie keer is er maar één in de voorstelling terecht gekomen. Verder hebben de schrijvers gezorgd bij het knippen in het dagboek om van het verhaal wat meer één compact geheel te maken. Stukken die op zich wel interessant waren maar niet zozeer met Anne's ontwikkeling als jonge vrouw of haar relatie met de andere bewoners van het Achterhuis te maken hadden werden geschraapt. Hierdoor is het toneelstuk compacter en minder langdradig dan het dagboek.

Van tevoren had ik gedacht dat er veel kleine veranderingen in de subplots zouden zijn om dingen die niet op het podium kunnen gebeuren toch mogelijk te maken, maar dit is niet het geval. Achteraf gezien is dit heel erg logisch, want alles wat echte mensen in een aantal kleine kamers kunnen doen kunnen acteurs ook wel op het podium doen, zeker gezien de set het Achterhuis zo precies mogelijk nagemaakt is. De gebeurtenissen in het Achterhuis kunnen dus precies uit het boek overgenomen worden. Zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, kunnen Anne's commentaar op deze gebeurtenissen en haar eigen gedachtesgangen ook vrijwel letterlijk overgenomen worden uit het boek, doordat de *adapters* Anne het verhaal aan de uitgever laten vertellen. Het enige

probleem dat de *adapters* dus nog hebben is de tijd: ze kunnen niet alles uit het boek in de voorstelling krijgen. Vandaar dat er weinig aangepast is, maar wel heel veel geknipt.

Ook hebben de *adapters* nog een subplot toegevoegd: namelijk die van de oudere Anne die het verhaal vertelt aan een onbekende uitgever. Anne en de uitgever flirten een beetje en uiteindelijk - na heel subtiele *foreshadowing*¹² - blijkt de uitgever haar jeugdliefde Peter Schiff te zijn. Ze zoenen en Peter geeft Anne's boek uit. Helemaal aan het einde blijkt dit allemaal te horen bij Anne's droom in Bergen-Belsen en dus niet echt te zijn. In het vorige hoofdstuk hebben we al gekeken naar hoe deze verhaallijn invloed heeft op het vertelpunt, en in dit hoofdstuk gaan we kijken naar de verhaallijn zelf.

De *romance* tussen Anne en Peter Schiff is niet heel goed uitgewerkt. Het is er wel, maar het heeft zeker niet de voorgrond van het stuk. Er wordt niet echt veel en duidelijk geflirt, maar doordat Anne haar verhaal aan de uitgever vertelt ontstaat er wel een soort band, en ze dansen twee keer. Dit is vanuit het script gezien niet echt genoeg om hun relatie reëel te maken. De plausibiliteit van de relatie moet daardoor volledig uit de chemie van de acteurs komen. Toen ik het stuk zag was die chemie heel goed, en de relatie daardoor ook geloofwaardig, maar ik kan me voorstellen dat de relatie totaal uit het niets zou zijn komen vallen als de acteurs het minder goed uitgespeeld hadden.

De relatie van Anne en de uitgever neemt weg van de kracht van de relatie die die jongere Anne eerder in het stuk met Peter van Pels heeft, zeker omdat het verschil tussen de jongere en de oudere Anne zo onduidelijk is. Hierdoor lijkt het tijdsbestek tussen haar relatie met Peter van Pels en Peter Schiff veel minder groot. Ik vind dit jammer omdat de relatie met Peter van Pels veel sterker is. Hij is beter uitgewerkt en is meer verweven met het verhaal. Een ander probleem dat ik heb met deze relatie is dat de uitgever Peter Schiff blijkt te zijn. Peter Schiff is Anne's jeugdliefde en ze noemt hem meerdere keren - zowel in het dagboek als in het toneelstuk - haar ware liefde. Anne is echter nog maar dertien als ze dat schrijft, en op dat moment heeft ze in geen jaren meer met Peter Schiff gepraat. De kans dat een volwassen Anne nog steeds verliefd zou zijn op Peter Schiff lijkt me klein. Ik denk eerder dat een volwassen Anne het af zou doen als een jeugdige bevestiging van een klein meisje dat nog niet wist wat liefde was. Iets wat ik wel heel goed vind gedaan is de *foreshadowing* dat de uitgever Peter Schiff is. Er zijn een aantal hele subtiele verwijzingen naar in de tekst, bijvoorbeeld als Anne met de uitgever een stukje uit haar relatie met Peter Schiff naspeelt. Daarin benoemt ze Peter in de tweede persoon terwijl ze met de uitgever praat.

Ik denk dat de *adapters* deze *romance* toegevoegd hebben om de volwassen Anne wat meer diepgang te geven naast alleen verteller van het verhaal te zijn. Ik vind dat jammer, omdat er op zoveel andere manieren potentie is om de volwassen Anne meer diepgang te geven. Ik ben persoonlijk veel geïnteresseerder in de relatie van de volwassen Anne met haar familie dan in de relatie van de volwassen Anne met een fictieve uitgever. Misschien ligt het aan mijn feministische kant, maar ik vind het vervelend dat de *adapters* hiermee het idee weggeven dat een meisje een vriendje nodig heeft om interessant te zijn. Anne's relatie met haar moeder en zus is misschien wel het

¹² *Foreshadowing* is een versluisde vooraankondiging van wat staat te gebeuren in de toekomst. Het is een methode die theatermakers gebruiken om een plotverandering niet te onwaarschijnlijk te laten lijken voor het publiek.

interessantste aan het hele verhaal, en ook hetgene dat na afloop van het dagboek het meest veranderd is in Bergen-Belsen. Ik zou het heel interessant vinden om te zien hoe een volwassen Anne na de traumatische gebeurtenissen van Bergen-Belsen aan zou kijken tegen haar jeugdige haat voor haar moeder en Margot. Veel interessanter dan een simpele *romance* met haar jeugdliefde, die ook nog een uitgever is geworden en haar boek wilt uitgeven.

Conclusie

We hebben gezien dat *Anne* een heel andere manier van adapteren heeft dan *De Tweeling*. De *adapters* van *De Tweeling* passen het verhaal aan zodat het in de vorm van theater past, en de *adapters* van *Anne* willen juist zo dicht mogelijk bij het origineel blijven. Daarom past Anne de vorm waarin het toneelstuk gemaakt wordt aan, en niet het verhaal.

Allereerst hebben we gezien dat Anne een intralinguale, intraculturele, intermediale en intergenerische adaptatie is. Qua tijd spelen *Anne* en *Het Achterhuis* in dezelfde tijd af, maar zijn ze ieder in een andere tijd geschreven.

Het boek heeft niet echt een thema, omdat het niet met een bepaalde boodschap voor de lezer geschreven is. Toen Anne de tweede versie van haar dagboek schreef, was haar doel om de lezer een zo goed mogelijk beeld te geven van haar leven in het achterhuis. Toen Otto besloot om het boek te publiceren, was dat vooral om de herinnering van zijn dochter te eren en haar levenswerk af te maken. Geen van deze versies is geschreven om de lezer een bepaalde boodschap mee te geven. Het toneelstuk heeft wel een boodschap die ze het publiek mee willen geven, en dat is dat Anne een echte schrijfster was.

Het boek noch het toneelstuk volgen de klassieke *three act structure* omdat het boek een waargebeurd verhaal is en dus niet vooraf gepland. Toch is er wel een soort van belangrijkste conflictpunt te vinden in het stuk, en dat is: hoe kunnen de bewoners van het Achterhuis met elkaar omgaan? Dit is geen duidelijk conflictpunt waar de hoofdpersoon constant naar een oplossing aan het zoeken is, maar meer iets dat in alle problemen die er zijn meespeelt. Bij dit conflictpunt horen wel een duidelijke *point of departure* en climax. Het *point of departure* is het moment waarop Margot wordt opgeroepen door de Duitsers. De climax is het moment waarop ze verraden en afgevoerd worden, want dat is het moment waarop alles fout gaat.

Het vertelpunt in het dagboek is uiteraard dat van Anne. In het toneelstuk hebben ze geprobeerd dit te bewaren door Anne het verhaal aan een fictieve uitgever te vertellen. De dialoog van de personages in het Achterhuis zelf hebben ze zoveel mogelijk uit het dagboek zelf gehaald. Anne heeft niet echt direct dialoog in haar dagboek opgeschreven, maar de dialoog in het toneelstuk volgt de opgeschreven gebeurtenissen zo trouw mogelijk.

De personages van *Anne* zijn minder complex dan in het boek. Hun karakters worden in het begin al vrij snel duidelijk neergezet en wijken daar ook niet vanaf. Het lijken haast een soort karikaturen in plaats van echte mensen. Dit is hoogstwaarschijnlijk omdat de voorstelling niet genoeg tijd heeft om de personages in al hun complexiteit uit te werken. Een ander belangrijk verschil zit in de namen. Voor het boek heeft Otto Frank de namen van alle personen behalve zijn eigen familie aangepast om privacy redenen. In de voorstelling is dit terug veranderd naar de echte namen.

In de subplots is vooral veel geknipt. Anne's dagboek bevat ongeveer twee jaar aan passages over haar dagelijks leven, waarvan lang niet alles interessant is voor het

publiek. Alle minder interessante passages die weinig nieuws toevoegde aan wat er al gezegd was zijn geschrapt. Ook gebeurde er heel veel dingen meerdere keren waardoor ze oninteressant werden. Zo is er gedurende de twee jaar dat Anne en haar familie in het Achterhuis verstopt zaten wel drie keer in het kantoor ingebroken. Van die drie keer is er maar één in de voorstelling terecht gekomen. Verder hebben de schrijvers gezorgd bij het knippen in het dagboek dat het verhaal wat meer één compact geheel werd.

Ook hebben de *adapters* een subplot toegevoegd: namelijk die van de oudere Anne die het verhaal vertelt aan een onbekende uitgever. Anne en de uitgever flirten een beetje en uiteindelijk lijkt de uitgever haar jeugdliefde Peter Schiff te zijn. Ze zoenen en Peter geeft Anne's boek uit. Helemaal aan het einde blijkt dit allemaal te horen bij Anne's droom in Bergen-Belsen en dus niet echt te zijn.

Deel Vier

DIY (*Do It Yourself*)

Inleiding

We hebben in de afgelopen drie delen heel veel geleerd over het maken van adaptaties. Allereerst heb ik door middel van literatuuronderzoek informatie verzameld, en daarna heb ik twee specifieke adaptaties geanalyseerd. Nu ga ik aan de hand van al deze informatie een methode bedenken om een adaptatie te maken. Een stappenplan, zagezegd. Dit plan ga ik verwerken in een flyer die ik kan printen en uitdelen en een website online.

Allereerst moest ik weten welke informatie ik op de flyers wilde hebben van alle informatie die ik verzameld heb. Daarvoor ben ik door mijn werkstuk heen gegaan en heb ik alle nodige informatie verzameld. Daarna heb die informatie verwerkt tot een stappenplan in tekst, en tot slot heb ik van dat stappenplan een flyer en website gemaakt. Ik heb er bewust voor gekozen om op de website veel meer informatie te zetten dan op de flyer, omdat de flyer in één oogopslag te begrijpen moet zijn en de website meer diepgang moet hebben. Het is mijn doel dat de flyer kort maar krachtig mijn ideeën verkondigd, en de mensen die geïnteresseerd zijn op de website de volledige handleiding kunnen bekijken, bestaande uit niet alleen het stappenplan, maar ook mijn definitie van een adaptatie, de verschillende vormen van adaptaties, de uitgangspunten van Brady en de verschillen tussen het medium literatuur en het medium theater.

Stappenplan

Stap 1 - Kies een boek om te adapteren.

Als je een boek kiest om te adapteren moet je rekening houden met de relevantie van het boek. Je moet er iets nieuws over kunnen zeggen in je toneelstuk, wat de voorstelling interessant maakt voor een hedendaags publiek. Ook moet je rekening houden met de rechten van het boek.

Stap 2 - Kies een invalshoek om het boek vanuit te benaderen.

Dit moet eigenlijk natuurlijk komen. De invalshoek is wat jij goed vindt aan het boek, en welke onderdelen van het boek je in je toneelstuk wilt onderzoeken. Eigenlijk is het de reden waarom je dit boek op dit moment naar de theaters wilt brengen.

Stap 3 - Analyseer het boek.

Als je het boek gekozen hebt en weet waarom je dit stuk wilt vertellen is het tijd om het boek te analyseren. Je moet het boek helemaal kennen en begrijpen voordat je er een voorstelling van kan maken. Je begint door het thema en het belangrijkste conflictpunt te vinden. Daarna kan je de tegenwerkende kracht, het *point of departure* en de climax vinden. Als je dit allemaal hebt, heb je als het goed is de grote lijnen van het boek begrepen. Daarna kan je de personages en subplots gaan analyseren. Pas als je weet hoe alles in elkaar zit, en waarom het zo in elkaar zit, kan je weloverwogen beslissingen nemen voor je adaptatie.

Stap 4 - Maak een outline.

Nu moet je gaan bepalen hoe je toneelstuk er in grote lijnen uit gaat zien. Je beslist welke passages je bewaart en welke je schrapt. Hierbij moet je goed letten op de *suspense*. Ook is dit het moment waarop je gaat bedenken wat je gaat doen met de stukken die je niet direct kan adapteren. Dit is misschien wel het moeilijkste van het hele proces, en ook het belangrijkste. In deze stap worden alle belangrijke beslissingen genomen. Hier schrijf je een *outline*, waarbij je scène voor scène beschrijft wat er moet gebeuren.

Stap 5 - Schrijf!

Dan is het tijd om het script te schrijven! En onthoud: je dialoog moet uit de emoties van de personages komen, onderhoudend en gemoedelijk klinken, bij de personages passen, en het plot vooruit laten gaan.

Flyer en website

www.pagetostage.jouwweb.nl

2019

From Page to Stage

Een handleiding om adaptaties van boeken naar theatervoorstellingen te maken.

Het stappenplan op deze flyer is het product van Pagetostage.
Voor meer informatie, zie: www.pagetostage.jouwweb.nl

Stap 1

Kies een boek om te adapteren

Als je een boek kiest om te adapteren moet je rekening houden met de relevantie van het boek. Je moet er iets nieuws over kunnen zeggen in je toneelstuk. Ook moet je rekening houden met de rechten van het boek. Tot slot kan het handig zijn om een boek te kiezen die al geschreven is op een manier die geschikt is voor theater.

Stap 2

Kies een invalshoek om het boek vanuit te benaderen

Dit moet eigenlijk natuurlijk komen. Het is wat jij goed vindt aan het boek, en welke onderdelen van het boek je in je toneelstuk wilt onderzoeken. Eigenlijk is het de reden waarom je dit boek op dit moment naar de theaters wilt brengen.

Stap 3

Analyseer het boek

Je moet het boek helemaal kennen en begrijpen voordat je er een voorstelling van kan maken. Je begint door het thema en het belangrijkste conflictpunt te vinden. Daarna kan je de tegenwerkende kracht, het *point of departure* en de climax vinden. Daarna kan je de personages en subplots gaan analyseren.

Stap 4

Maak een outline

Nu moet je gaan bepalen hoe je toneelstuk er in grote lijnen uit gaat zien. Je beslist welke passages je bewaart en welke je schrapt. Hierbij moet je goed letten op de suspense. Ook is dit het moment waarop je gaat bedenken wat je gaat doen met de stukken die je niet direct kan adapteren.

Stap 5

Schrijf!

Dan is het tijd om het script te schrijven! Je dialoog moet uit de emoties van de personages komen, onderhoudend en gemoedelijk klinken, bij de personages passen, en het plot vooruit laten gaan.

Voor meer informatie, ga naar: www.pagetostage.jouwweb.nl

Conclusie

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden, gaan we eerst de deelvragen beantwoorden. De deelvragen zijn ruwweg onder te delen in twee categorieën: theoretische vragen en praktische vragen. Met theoretische vragen bedoel ik vragen over het adapteren zelf: wat is een adaptatie? Mijn theoretische deelvragen zijn: “Wat is de definitie van een adaptatie?”, “Wat maakt een adaptatie goed?” en “Welke vormen van adaptaties zijn er?”. De praktische deelvragen zijn de vragen over het proces van adapteren: hoe kan je adapteren? Hier heb ik de deelvragen: “Wat maakt een boek geschikt om het te adapteren naar een theaterstuk?”, “Waar moet je rekening mee houden als je een boek naar een theaterstuk adapteert?” en “Wat moet je doen als je een boek naar een theaterstuk adapteert?”.

Theoretische deelvragen

Een adaptatie is een creatief werk dat gebaseerd is op een ander creatief werk, waarbij de belangrijkste plotpunten en personages van de adaptatie hetzelfde zijn als die van het origineel.

Voordat ik ging schrijven dacht ik dat een adaptatie goed was als het bij zoveel mogelijk mensen aansprak - zowel fans van het origineel als mensen die het origineel niet kennen. Tijdens het schrijven is deze mening veranderd. Ik denk nu dat een adaptatie goed is als de adaptatie een creatieve manier vindt om om te gaan met de verschillen tussen de vorm van het boek en wat mogelijk is het theater. Ook denk ik dat een goede adaptatie ook iets toevoegt aan het origineel dat er eerst nog niet was en alleen mogelijk is in de nieuwe vorm. In een interview (American Theatre Wing, 2018) zegt Rachel Chavkin (regisseur van theateradaptaties van onder andere *War and Peace*, *Moby-Dick* en de mythe van Orpheus en Eurydice) dat goede adaptaties altijd de vorm van het origineel eren, en daar sluit ik me bij aan. Ook denk ik dat het van uitermate belang is dat de *adapter* iets van zichzelf aan het werk toevoegt. Iets waarmee de *adapters* laten zien dat het hun interpretatie van het verhaal is, die niemand anders voor hen had kunnen schrijven. Er komt dus veel meer kijken bij een goede adaptatie dan ik origineel dacht.

Er zijn veel verschillende vormen van adaptaties. Margherita Laera (2014) onderscheidt een aantal verschillende vormen, op basis van of de adaptatie gelijk blijft aan het originele stuk of niet. Een intralinguale adaptatie is bijvoorbeeld een adaptatie in dezelfde taal en een interlinguale adaptatie is een adaptatie tussen verschillende talen. Hiervan heb je:

- Intralinguaal vs. interlinguaal qua taal;
- Intracultureel vs. intercultureel qua cultuur;
- Intramediaal vs. intermediaal qua medium;
- Intragenerisch vs. intergenerisch qua genre;
- En intratemporeel vs. intertemporeel qua tijd;

Bij die laatste kan je naar drie verschillende tijden kijken. Allereerst is er de tijd waarin het stuk afspeelt. Daarnaast heb je de tijd waarin het stuk is geschreven. Tot slot heb je de tijd die geïnsinueerd wordt door de setting (decor, kostuums) van het stuk. Qua tijd zijn er ook nog twee speciale vormen van adaptaties. Als een stuk zo goed mogelijk

wordt nagemaakt zoals het was in de tijd dat het stuk geschreven was heet het een reconstructie. Als je een oud stuk naar de moderne tijd brengt heet dat een actualisatie. Qua taal is er ook nog een speciale vorm: de intersemiotische adaptatie. Dit is een adaptatie tussen twee verschillende vormen, zoals van gesproken taal naar gebarentaal.

Praktische deelvragen

Ik heb gevonden dat er niet echt één ding is dat een boek geschikt maakt om te adapteren, maar je moet wel een duidelijke reden hebben waarom je het boek zo graag wilt herverspreken, waarom in het theater, en waarom nu. Deze reden noemt Emma Rice (via Laera, 2014) "*the itch*".

Als je een boek gaat adapteren naar een theatervoorstelling moet je rekening houden met het verschil tussen het medium literatuur en het medium theater. Het medium verschilt op heel veel punten. Allereerst kost het acht tot negen uur om het gemiddelde boek te lezen, en een stuk duurt vrijwel nooit langer dan drie uur. Daardoor kan je op het podium niet zo veel en complexe personages hebben als in een boek. Ook werkt een boek vanuit woorden en een toneelstuk vanuit beelden. Dit levert meerdere problemen op:

- Geschreven stukken tekst zijn niet altijd direct naar beelden te vertalen;
- De taal van de schrijver is vaak heel specifiek en gaat verloren als je de scènes direct vertaalt;
- Het vertelstandpunt vervalt soms;
- En een boek kan de *pacing* beïnvloeden, een toneelstuk niet.

Een *adapter* zal creatieve oplossingen moeten vinden om ondanks deze verschillen toch de kern van het boek aan het publiek over te kunnen brengen.

Dan zijn er nog de uitgangspunten van waaruit je volgens Brady moet adapteren. Allereerst moet je het thema, het centrale conflictpunt, het *point of departure* en de climax van het originele werk uitvinden. Dan vindt hij het van uitermate belang dat je de personages helemaal doorgrondt vanuit drie invalshoeken: de fysieke kenmerken, sociale kenmerken en psychologische kenmerken van je personage. Ook heeft een goede adaptatie volgens hem een goede spanningsopbouw (*suspense*) bestaande uit *major suspense* en *minor suspense* en goede dialoog die onderhoudend en gemoedelijk klinkt, bij de personages past, en het plot vooruit laat gaan.

Hoofdvraag

Nu ik de deelvragen allemaal beantwoord heb wordt het tijd om de hoofdvraag te beantwoorden: *Hoe bewerk je een boek tot een goed script voor theater?* Hiervoor heb ik het stappenplan gemaakt.

Allereerst kies je een boek om te adapteren. Over dit boek moet je iets nieuws over kunnen zeggen in je toneelstuk, wat de voorstelling interessant maakt voor een hedendaags publiek. Ook moet het boek jou natuurlijk aanspreken. Jij moet van het boek houden en iets te zeggen hebben over het boek. Tot slot moet je rekening houden met de rechten van het boek. Dit lijkt redelijk voor de hand te liggen, maar het is zeer belangrijk dat je de rechten als eerste koopt, omdat de eigenaren soms eisen stellen aan eenieder die hun stuk wilt opvoeren. Je kan het vaak niet zomaar bewerken hoe jij dat wilt, maar zij moeten alle veranderingen goedkeuren. Disney is een bekend voorbeeld van een bedrijf dat heel erg streng is bij de verkoop van zijn rechten.

Daarna kies je een invalshoek om het boek vanuit te benaderen. Dat moet eigenlijk natuurlijk komen. Het is wat jij goed vindt aan het boek, en welke onderdelen van het boek je in je toneelstuk wilt onderzoeken. Eigenlijk is het de reden waarom je dit boek op dit moment naar de theaters wilt brengen. Emma Rice zegt dat ze een verhaal alleen gaat adapteren als ze dat verhaal graag wilt vertellen. Dit gevoel, van "ik wil hier iets mee", noemt ze "*the itch*" (de jeuk). Als ze dit gevoel heeft gaat ze dat analyseren door de vraag te stellen: waarom wil ik dit verhaal vertellen? Ze zegt dat als je het waarom weet, de rest vanzelf in plaats valt.

Als je het boek gekozen hebt en weet waarom je dit stuk wilt vertellen is het tijd om het boek te analyseren en de overige *research* te doen. Je moet het boek, zijn *settings*, *personages*, en onderwerpen helemaal kennen en begrijpen voordat je er een voorstelling van kan maken. Eén van de manieren om dit te doen is aan de hand van de uitgangspunten van Brady. Allereerst moet je volgens hem het thema, het centrale conflictpunt, de tegenwerkende kracht, het *point of departure* en de climax van het originele werk uitvinden. Dan vindt hij het van uitermate belang dat je de *personages* helemaal doorgrondt vanuit drie invalshoeken: de fysieke kenmerken, sociale kenmerken en psychologische kenmerken van je *personage*. Ook heeft een goede adaptatie volgens hem een goede spanningsopbouw (*suspense*) bestaande uit *major suspense* en *minor suspense*.

Daarna maak je een outline, waarbij je scène voor scène beschrijft wat er moet gebeuren en hoe je dat weer wilt geven op het podium. Je beslist welke passages je bewaart en welke je schrapt. Hierbij moet je goed letten op de *suspense*. Ook is dit het moment waarop je gaat bedenken wat je gaat doen met de stukken die je niet direct kan adapteren. Als je een boek gaat inkorten tot een goed formaat voor een script moet je zorgen dat de kern van het verhaal bewaard blijft en dat het publiek genoeg tijd heeft om zich aan de *personages* te binden, maar het stuk niet te lang wordt. Alle stukken die langdradig zijn of weinig toevoegen aan het plot schrap je, waardoor je alleen de actieve en belangrijke stukken overhoudt. Daarvan maak je een coherent geheel, zodat het publiek geen belangrijke informatie mist. Dit is misschien wel het moeilijkste van het hele proces, en ook het belangrijkste. In deze stap worden alle belangrijke beslissingen genomen.

Tot slot schrijf je het script. Brady stelt als eerste dat de dialoog moet groeien uit de emoties van de *personages*. De dialoog moet dus niet de situatie zoals ze daadwerkelijk is presenteren, maar de situatie zoals de *personages* die zich erin bevinden de situatie ervaren. Ook moet goede dialoog onderhoudend en gemoedelijk klinken, alsof de *personages* daadwerkelijk tegen elkaar praten, en niet gewoon hun tekst aan het opzeggen zijn. Ook moet de dialoog bij de *personages* passen. De adellijke dame Barones Alberda zal een hele andere taal gebruiken dan mevrouw Janssen de bakkersvrouw. Tot slot moet de dialoog het plot vooruit helpen.

Aan de hand van al deze informatie heb ik twee adaptaties van boeken naar theatervoorstellingen geanalyseerd, namelijk *Anne* - gebaseerd op *Het Achterhuis*, geschreven door Anne Frank - en *De Tweeling* - gebaseerd op het gelijknamige boek van Tessa de Loo.

De Tweeling

In de adaptatie van de *Tweeling* is veel veranderd, maar deze veranderingen zijn allemaal te verklaren als je kijkt naar de verschillen tussen het medium literatuur en het medium theater.

Het thema is hetzelfde gebleven, namelijk dat we allemaal mensen zijn en fouten maken, en dat de oorlog alleen vanuit goed en slecht te benaderen geen recht doet aan de complexiteit van mensen en de oorlog. De context waarin de stukken geschreven zijn is wel anders. In de tijd dat het boek geschreven was was er veel meer haat jegens de Duitsers dan nu, hoewel dat nu nog steeds wel speelt. Ook was het boek het eerste werk dat het Duitse volk als slachtoffers in plaats van agressors profileerde, en nu zijn er al meerdere soortgelijke verhalen bekend.

Qua plot is de belangrijkste verandering de situatie waarin Anna en Lotte elkaar weer ontmoeten. In het boek ontmoeten ze elkaar pas in 1990 in een Spa, en in de musical ontmoeten ze elkaar vlak na de oorlog omdat gevangen Anna is genomen. Deze verandering zorgt vooral voor een grotere druk op Lotte om te kiezen of ze Anna vergeeft of niet, wat zorgt voor meer suspense en een snellere spanningsopbouw.

De personages zijn in de musical een stuk minder gelaagd en complex dan in het boek. Dit komt omdat de musical simpelweg de tijd niet heeft om de personages zo uitgebreid uit te werken als het boek doet. Dit zorgt soms wel voor eenzijdige personages zonder een duidelijke persoonlijkheid, wat het stuk minder interessant maakt.

In de subplots is veel geschrapt en veranderd, omdat het boek te veel en uitgebreide subplots heeft voor een musical. Veel verhaallijnen zijn daarom aangepast om minder personages te krijgen of om minder tijd in beslag te nemen. Ook worden subplots aangepast om ze beter op het podium tot hun recht te laten komen. Tot slot zijn Anna en Lotte's levensverhalen aangepast om meer synchroon te lopen. Hierdoor vallen de verschillen en overeenkomsten meer op.

Anne

We hebben gezien dat in *Anne* een heel andere manier van adapteren is gebruikt dan in *De Tweeling*. In *De Tweeling* is het verhaal aangepast zodat het in de vorm van theater past, terwijl *Anne* zo dicht mogelijk bij het origineel blijft. Daarom is in *Anne* de vorm waarin het toneelstuk gemaakt wordt aangepast, en niet het verhaal.

Allereerst hebben we gezien dat *Anne* een intralinguale, intraculturele, intermediale en intergenerische adaptatie is. Qua tijd spelen *Anne* en *Het Achterhuis* zich in dezelfde tijd af, maar zijn ze ieder in een andere tijd geschreven.

Het boek heeft niet echt een thema, omdat het niet met een bepaalde boodschap voor de lezer geschreven is. Toen Anne haar dagboek schreef, was haar doel om de lezer een zo goed mogelijk beeld te geven van haar leven in het achterhuis. Toen Otto besloot om het

boek te publiceren, was dat vooral om de herinnering van zijn dochter te eren en haar levenswerk af te maken. Geen van deze versies is geschreven om de lezer een bepaalde boodschap mee te geven. Het toneelstuk heeft wel een boodschap die ze het publiek mee willen geven, en dat is dat Anne een echte schrijfster was.

Het boek noch het toneelstuk volgen de klassieke *three act structure* omdat het boek een waargebeurd verhaal is en dus niet vooraf gepland. Toch is er wel een soort van belangrijkste conflictpunt te vinden in het stuk, en dat is: hoe kunnen de bewoners van het Achterhuis met elkaar omgaan? Dit is geen duidelijk conflictpunt waarbij de hoofdpersoon constant naar een oplossing aan het zoeken is, maar meer iets dat in alle problemen die er zijn meespeelt. Bij dit conflictpunt horen wel een duidelijke *point of departure* en climax. Het *point of departure* is het moment waarop Margot wordt opgeroepen door de Duitsers. De climax is het moment waarop ze verraden en afgevoerd worden, want dat is het moment waarop alles fout gaat.

Het vertelpunt in het dagboek is uiteraard dat van Anne. In het toneelstuk hebben ze geprobeerd dit te bewaren door Anne het verhaal aan een fictieve uitgever te laten vertellen. De dialoog van de personages in het Achterhuis zelf hebben ze zo veel mogelijk uit het dagboek zelf gehaald. Anne heeft natuurlijk niet direct dialoog in haar dagboek opgeschreven, maar de dialoog in het toneelstuk volgt de opgeschreven gebeurtenissen zo trouw mogelijk.

De personages van *Anne* zijn minder complex dan in het boek. Hun karakters worden in het begin al vrij snel duidelijk neergezet en wijken daar ook niet vanaf. Het lijken haast een soort karikaturen in plaats van echte mensen. Dit is hoogstwaarschijnlijk omdat de voorstelling niet genoeg tijd heeft om de personages in al hun complexiteit uit te werken. Een ander belangrijk verschil zit in de namen. Voor het boek heeft Otto Frank de namen van alle personen behalve zijn eigen familie aangepast om privacy redenen. In de voorstelling is dit terug veranderd naar de echte namen.

In de subplots is vooral veel geknipt. Anne's dagboek bevat ongeveer twee jaar aan passages over haar dagelijks leven, waarvan lang niet alles interessant is voor het publiek. Alle minder interessante passages die weinig nieuws toevoegden aan wat er al gezegd was zijn geschrapt. Ook gebeurden er veel dingen meerdere keren waardoor ze oninteressant werden. Zo is er gedurende de twee jaar dat Anne en haar familie in het Achterhuis verstopt zaten wel drie keer in het kantoor ingebroken. Van die drie keer is er maar één in de voorstelling terecht gekomen. Verder hebben de schrijvers bij het knippen in het dagboek gezorgd dat het verhaal wat meer één compact geheel werd.

Ook hebben de *adapters* een subplot toegevoegd: namelijk die van de oudere Anne die het verhaal vertelt aan een onbekende uitgever. Anne en de uitgever flirten een beetje en uiteindelijk blijkt de uitgever haar jeugdliefde Peter Schiff te zijn. Ze zoenen en Peter geeft Anne's boek uit. Helemaal aan het einde blijkt dit allemaal te horen bij Anne's droom in Bergen-Belsen en dus niet echt te zijn.

Discussie

Het verschil tussen *De Tweeling* en *Anne* was anders dan van tevoren gedacht. Ik dacht dat ik bij *De Tweeling* veel zou moeten praten over grote veranderingen en bij *Anne* echt naar kleine veranderingen in details kon kijken. *Anne* bleek naast geen veranderingen in het plot ook heel weinig veranderingen in scènes te hebben. Achteraf gezien had ik dat kunnen weten, want dingen die normale mensen in een afgesloten huis doen zijn natuurlijk niet al te ingewikkeld om na te maken op het podium.

Ook kon ik een veel specifiekere handleiding voor adapteren maken dan vooraf gedacht. Kunstenaars zeggen altijd dat kunst maken een creatief proces is dat zich niet laat dwingen en iedere keer anders is. Dat blijkt behoorlijk mee te vallen, alle *adapters* die ik heb bekeken volgden ongeveer dezelfde stappen, maar de manier waarop ze invulling gaven aan die stappen verschilde heel erg per persoon en per project. In vervolgonderzoek zou het interessant zijn om te kijken of ik nog stappen gemist heb en of er gevallen zijn waarbij je één of meerdere stappen kan overslaan. Ook zou het interessant zijn om onderzoek te doen naar de verschillende manieren waarop je de stappen kan invullen.

Iets waar ik tegen aanliep bij dit onderzoek was dat het veel te groot was. Ik wilde veel meer doen dan mogelijk was in de tijd die ik had, en ik moest mijn plannen daarom heel erg aanpassen en inkorten. Zelfs toen ik het ingekort had merkte ik dat ik regelmatig te veel werk had. Dit kwam niet zozeer doordat ik overschat had hoeveel werk het was om mijn profielwerkstuk te maken, maar juist doordat ik onderschat had hoeveel ander (huis)werk ik zou hebben in de zesde. Hierdoor had ik veel minder tijd om aan mijn profielwerkstuk te werken dan vooraf gedacht. Ook had ik slecht gepland en mijn profielwerkstuk telkens uitgesteld, waardoor ik vrijwel alles in de laatste zeven weken moest doen. Volgende keer moet ik beter opletten dat ik bij grote projecten op schema blijf, en meer kleine planningen en deadlines tussendoor maken zodat ik het merk als ik te ver achter kom te lopen.

Iets anders dat niet zo goed ging was dat mijn onderzoek niet perfect aansloot bij mijn hoofd- en deelvragen. Dit merkte ik bij de conclusie: ik kon de antwoorden voor mijn deelvragen niet allemaal direct uit mijn onderzoek halen. Dit komt gedeeltelijk doordat ik de onderzoeksvraag heb gekozen op basis van het soort onderzoek dat ik wilde doen, in plaats van andersom. Ook heb ik niet specifiek genoeg onderzoek gedaan. Tijdens het onderzoek - vooral het tweede en derde deel: de analyses - was ik niet echt bezig met de onderzoeksvragen, maar eigenlijk meer in het algemeen met "Wat voor een interessante dingen kan ik vinden in dit stuk?". Aan het eind was ik sommige van mijn deelvragen zelfs vergeten! Volgende keer moet ik dus meer gericht werken en/of een specifiekere onderzoeksvraag kiezen die beter aansluit bij mijn onderzoek, zoals bijvoorbeeld "Waarom is bij de musical *De Tweeling* het plot heel erg aangepast?".

Als ik de kans zou hebben om dit onderzoek over te doen zou ik de analyses van de twee stukken meer vergelijken. Ik heb de analyses echt behandeld als twee losse analyses van twee losse stukken. Dat is jammer, want ik had een heel nieuw niveau van diepgang kunnen bereiken als ik ze meer had vergeleken en kunnen uitleggen waarom de

verschillende keuzes zijn gemaakt. Volgende keer zou ik het meer als één onderzoek behandelen, waarbij ik op ieder punt de twee stukken zou analyseren en vervolgens de verschillende uitkomsten zou vergelijken. Ik zou mijn hoofdstukken dan niet op boek hebben ingedeeld, maar op onderwerp, zoals plot, personages of verteller.

Als ik meer tijd had gehad zou ik ook meer verschillende stukken hebben behandeld. Ik dacht dat ik twee verschillende uitersten had gekozen - een adaptatie die totaal niet trouw bleef aan het origineel en een adaptatie die zeer trouw bleef aan het origineel, maar ze bleken allebei redelijk trouw te blijven aan het origineel. Goed, *De Tweeling* heeft grote delen van het plot veranderd, maar in de kern is het nog steeds hetzelfde verhaal. Ik zou heel graag een keer een intergenerische adaptatie willen behandelen, die ook het genre en de kern van het verhaal aanpast, zoals bijvoorbeeld een stuk van het Ro Theater, die klassieke stukken bewerkt tot komedies. Ook zou ik graag een interculturele adaptatie willen behandelen, om te zien wat voor een invloed cultuur heeft op de manier hoe mensen entertainment en kunst zien. Een goed voorbeeld hiervan is *Death Note*, de Amerikaanse musical gebaseerd op de gelijknamige Japanse anime. Daarin is het personage Misa best wel veel veranderd, omdat het origineel niet zo goed past in de Amerikaanse cultuur. Een andere show die ik graag zou willen behandelen is *Hadestown*, een semi-moderne interpretatie van de mythe van Orpheus en Eurydice. Deze show verandert heel erg veel aan het verhaal, en het lijkt me super interessant om dat te onderzoeken. Tot slot lijkt het me geweldig om *Natasha, Pierre and the Great Comet of 1812* te analyseren. Deze show heeft qua vorm heel veel van de grenzen van theater overboord gegooid om het verhaal zo goed mogelijk te vertellen, en het lijkt me geweldig om daar uitgebreider naar te kunnen kijken.

Dit brengt me bij mijn volgende punt. In dit stuk heb ik alleen maar gekeken naar tekst. Echter, alle aspecten van het theater spelen mee in hoe een stuk geadapteerd wordt. De interpretatie van de regisseur en de acteurs, maar ook dingen als decor, kostuums, licht en zelfs geluid. Ik zou daar in een vervolgonderzoek graag willen bestuderen. Zowel *Anne* als *De Tweeling* maakt bijvoorbeeld gebruik van projecties, maar om een hele andere reden, en ik had daar graag naar gekeken. Ik heb het gevoel dat ik een belangrijk deel van de adaptatie mis doordat ik alleen naar de tekst heb gekeken.

Tot slot zou ik in de toekomst ook naar andere vormen van adaptaties willen kijken. Ik heb nu alleen adaptaties van boek naar toneelstuk behandeld, maar er zijn zoveel verschillende vormen en het zou leuk zijn om de verschillen tussen de verschillende vormen te onderzoeken. Als je een musical van een film gaat maken moet je het bijvoorbeeld langer maken in plaats van korter. Een nadere analyse van dit soort verschillen zouden heel interessant kunnen zijn voor vervolgonderzoek.

Begrippenlijst

Actualisatie	Een adaptatie die een oud werk in een moderne context plaatst.
Adaptatie	Een creatief werk dat gebaseerd is op een ander creatief werk, waarbij de belangrijkste plotpunten en personages van de adaptatie hetzelfde zijn als die van het origineel.
Adapter	De persoon die de adaptatie maakt.
Adapteren	Het maken van een adaptatie.
Antagonist	De persoon die (in het geval van een menselijke tegenwerkende kracht) de protagonist tegenhoudt het centrale conflictpunt op te lossen.
Belangrijkste conflictpunt	Het probleem dat centraal staat in het stuk. De protagonist probeert dit probleem op te lossen.
BS	Zie Nederlandse Binnenlandse Strijdkrachten.
BS'er	Iemand die bij de BS zit.
Centrale conflictpunt	Zie belangrijkste conflictpunt.
Climax	Het moment waar het verhaal naartoe werkt: het moment waarop het centrale conflictpunt ofwel voorgoed opgelost wordt, ofwel het verhaal een fataal einde krijgt.
<i>Foreshadowing</i>	Versluierde vooraankondiging van wat staat te gebeuren in de toekomst. Het is een methode die theatermakers gebruiken om een plotverandering niet te onwaarschijnlijk te laten lijken voor het publiek.
Hoofdplot	Onderdeel van het plot dat volkomen draait om het oplossen van het centrale conflictpunt.
Innerlijke tegenwerkende kracht	Een vorm van tegenwerkende kracht waarbij de protagonist zichzelf tegenhoudt het centrale conflictpunt op te lossen.
Interculturele adaptatie	Een adaptatie in een andere cultuur dan het origineel.
Intergenerische adaptatie	Een adaptatie in een ander genre dan het origineel.
Interlinguale adaptatie	Een adaptatie in een andere taal dan het origineel.
Intermediale adaptatie	Een adaptatie in een ander medium dan het origineel.
Intersemiotische adaptatie	Een adaptatie in een andere taalvorm dan het origineel. Bijv. van Nederlands (gesproken taal) naar NGT (gebarentaal).
Intertemporale adaptatie	Een adaptatie in een andere tijd dan het origineel. Hierbij kan je kijken naar drie verschillende tijden: de tijd waarin een stuk speelt; de tijd waarin een stuk geschreven is; en de tijd die geïnsinueerd wordt door de setting van het stuk.
Intraculturele adaptatie	Een adaptatie in dezelfde cultuur als het origineel.
Intragerische adaptatie	Een adaptatie in hetzelfde genre als het origineel.
Intralinguale adaptatie	Een adaptatie in dezelfde taal als het origineel.

Intramediale adaptatie	Een adaptatie in hetzelfde medium als het origineel.
Intratemporale adaptatie	Een adaptatie in dezelfde tijd als het origineel. Hierbij kan je kijken naar drie verschillende tijden: de tijd waarin een stuk speelt; de tijd waarin een stuk geschreven is; en de tijd die geïnsinueerd wordt door de setting van het stuk.
<i>The itch</i>	Een begrip bedacht door Emma Rice (via Laera, 2014). Zo noemt zij het gevoel dat ze een verhaal graag wil vertellen.
Kleur (van een personage)	De kleine dingetjes die een personage zichzelf maken. Bijv. dat iemand altijd hun keel schraapt voor die spreekt of dat iemand altijd wilde gebaren maakt met hun handen.
Lokaliteit	De gebondenheid van het werk aan een bepaalde plaats.
<i>Major suspense</i>	Een vorm van <i>suspense</i> die voortkomt uit de strijd die de protagonist voert met het centrale conflictpunt.
Menselijke tegenwerkende kracht	Een vorm van tegenwerkende kracht waarbij een ander persoon de protagonist tegenhoudt het centrale conflictpunt op te lossen. Deze persoon wordt de antagonist genoemd.
<i>Minor suspense</i>	Een vorm van <i>suspense</i> die voortkomt uit kleine incidenten: serieuze uitdagingen die de protagonist moet aangaan maar die betrekkelijk snel opgelost kunnen worden of momenten van gevaar die ontstaan uit het centrale conflictpunt, maar die niet direct een verband houden met de oplossing voor dat probleem.
<i>Mise-en-scène</i>	Plaatsing en beweging van acteurs en voorwerpen in de ruimte.
Narratief:	Het gedeelte van de tekst in een roman waar de verteller aan het woord is. Tegenovergestelde van dialoog.
Nederlandse Binnenlandse Strijdkrachten	Een verzameling van meerdere verzetsgroepen onder leiding van Prins Bernhard. Het was niet echt een leger, meer een ratjetoe aan mensen die iets aan de Duitse overheersing wilden doen.
Niet-menselijke tegenwerkende kracht	Een vorm van tegenwerkende kracht waarbij een fysiek obstakel of natuurlijke kracht de protagonist tegenhoudt het centrale conflictpunt op te lossen.
<i>Pacing</i>	Het tempo waarmee de toeschouwer door het verhaal heen wordt geleid.
Plot	Het plan, de structuur van een verhaal, met alle verwickelingen en causale verbanden binnen dat verhaal. Het is als een geraamte waaraan de vertelling van een boek, toneelstuk, videospel of film wordt opgehangen (Wikipedia, 2018).

<i>Point of departure</i>	Het moment waarop de actie begint. Dit kan twee momenten zijn: ofwel het is het moment waarop het conflict ontstaat, ofwel het is het moment waarop de protagonist bij het conflict betrokken raakt.
Protagonist	De hoofdpersoon.
Reconstructie	Een adaptatie die een oud werk zo goed mogelijk namaakt zoals het in de tijd dat het geschreven was opgevoerd zou worden.
Subplot	Aparte verhaallijn binnen het plot waarbij andere, kleinere, conflicten (dan het centrale conflictpunt) opgelost worden.
<i>Suspense</i>	Spanning.
Tegenwerkende kracht	Iets of iemand die de protagonist tegenhoudt het centrale conflictpunt op te lossen.
Thema	De belangrijkste boodschap die de schrijver aan zijn publiek wil meegeven. Dit is samen te vatten in één zin.
<i>Three act structure</i>	Een plotstructuur van drie aktes, met twee keerpunten ertussen. In de eerste akte worden de personages en setting geïntroduceerd. Dan komt een keerpunt: het <i>point of departure</i> . Hierbij wordt het centrale conflictpunt geïntroduceerd en begint de actie. Daarna komt de tweede akte, waarin het grootste gedeelte van het verhaal en de actie zich bevindt. Op een gegeven moment lijkt alles fout te gaan, dat is het tweede keerpunt. Daarna is de derde akte: de climax. Hier wordt het centrale conflictpunt ofwel voorgoed opgelost, ofwel het verhaal krijgt een fataal einde. Deze structuur is de meest voorkomende plotstructuur in de westerse wereld.
Verteller	Degene die vertelt, via hem/haar verneemt het (lezers)publiek de gebeurtenissen.
Vertelpunt	Perspectief.
Vertelstandpunt	Zie vertelpunt.
Vertelling	De manier waarop een verhaal vertelt wordt.
Vierde muur	Zie vierde wand.
Vierde wand	De denkbeeldige wand in een theater tussen de spelers en het publiek. Als een personage laat zien dat die zich bewust is van het publiek, bijvoorbeeld door het publiek direct aan te spreken, breekt die de vierde wand.
Vormentaal	Stijl.

Literatuurlijst

- American Theatre Wing. (2018, 24 januari). Working in the Theatre: Adaptation [Video]. Geraadpleegd op 3 december 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=QTMUKbcZyKU>
- Anne Frank Stichting. (z.d.-a). In het kort. Geraadpleegd op 28 november 2018, van <https://web.annefrank.org/nl/Anne-Frank/Anne-Franks-historie-in-het-kort/>
- Anne Frank Stichting. (z.d.-b). Verschillende versies van Annes dagboek. Geraadpleegd op 28 november 2018, van <https://web.annefrank.org/nl/Anne-Frank/Publicatie-van-het-dagboek/De-verschillende-versies-van-Annes-dagboek/>
- BackStageNowNL. (2015a, 1 oktober). Interview met creatief producent Ulrike Buerger-Bruijs | De Tweeling (deel 1) [Video]. Geraadpleegd op 5 november 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=6wZFMiIMUJQ>
- BackStageNowNL. (2015b, 2 oktober). Interview met creatief producent Ulrike Buerger-Bruijs | De Tweeling (deel 2) [Video]. Geraadpleegd op 5 november 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=hmlObmpPnis>
- Brady, B. (1994). *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin: University of Texas Press.
- Cassiman, L. (2009). *Michael Radfords 'The Merchant of Venice'. Een analyse van een Shakespeare adaptatie*. Geraadpleegd op 22 oktober 2018, van https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/393/308/RUG01-001393308_2010_0001_AC.pdf
- College de Heemlanden. (2012). *Profielwerkstukboekje*. Geraadpleegd op 25 januari 2018, van <http://www.vakkenweb.nl/html/pwsboekjehv1213.pdf>
- Cultureel Woordenboek. (z.d.). protagonist. Geraadpleegd op 30 december 2018, van <https://cultureelwoordenboek.nl/toneel/protagonist?s=protagonist>
- De Loo, T. (1993). *De Tweeling*. Amsterdam, Nederland: De Arbeiderspers.
- Durlacher, J., & De Winter, L. (2014). *Anne*. Amsterdam, Nederland: De Bezige Bij.
- Frank, A. (1947). *Het Achterhuis*. Amsterdam, Nederland: Contact.
- Kain, P. (1998). How to Do a Close Reading. Geraadpleegd op 25 oktober 2018, van <https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-do-close-reading>
- Ketelaar, F., & Prins, K. (2015). *De Tweeling*.
- Laera, M. (Red.). (2014). *Theatre and Adaptation*. Londen en New York City, Groot Brittannië en NY: Bloomsbury Methuen Drama.
- Monks, A. (2014). The Novel as 'Obstacle'. In M. Laera (Red.), *Theatre and Adaptation* (pp. 199–212). Londen en New York City, Groot Brittannië en NY: Bloomsbury Methuen Drama
- Mulder, R. J. (2015, 28 augustus). Tessa de Loo over het onverteerbare succes van 'De Tweeling'. Geraadpleegd op 4 november 2018, van <https://www.reinjanmulder.nl/2015/08/de-internationale-doorbraak-van-tessa-de-loo-mythen-en-werkelijkheid/>
- Omroep Brabant. (2015, 22 december). Making of De Tweeling [Video]. Geraadpleegd op 4 november 2018, van <https://www.omroepbrabant.nl/tv/programma/558/Making-of-De-Tweeling/aflevering/2221002>

- Radosavljević, D. (2014). Theatre as an Intellectual Concertina. In M. Laera (Red.), *Theatre and Adaptation* (pp. 255–268). Londen en New York City, Groot Brittannië en NY: Bloomsbury Methuen Drama.
- States, B. O. (1985). *Great Reckonings In Little Rooms: On The Phenomenology of Theatre*. Los Angeles: University of California Press.
- Tessa de Loo - De tweeling. (z.d.). Geraadpleegd op 4 november 2018, van <http://www.verdec.com/hulpje/boekvers/tweeling.htm>
- Van Tendeloo, R. (2009). *Adaptatie van roman naar theater*. Geraadpleegd op 22 oktober 2018, van https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/021/RUG01-001414021_2010_0001_AC.pdf
- VAVO Rijnmond College. (2017). Profielwerkstuk handleiding VWO. Geraadpleegd op 25 januari 2018, van <https://www.vavorijnmondcollege.nl/downloads/VWO%20PWS%20handleiding%202017-2018.pdf>
- Welton, M. (2014). 'There Are No Formulas'. In M. Laera (Red.), *Theatre and Adaptation* (pp. 227–240). Londen en New York City, Groot Brittannië en NY: Bloomsbury Methuen Drama.
- Wikipedia-bijdragers. (2018a, 31 oktober). De Tweeling (boek) - Wikipedia. Geraadpleegd op 4 november 2018, van https://nl.wikipedia.org/wiki/De_Tweeling_%28boek%29
- Wikipedia-bijdragers. (2018b, 26 november). Binnenlandse Strijdkrachten. Geraadpleegd op 29 december 2018, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Binnenlandse_Strijdkrachten
- Wikipedia-bijdragers. (2018c, 23 maart). Plot. Geraadpleegd op 30 december 2018, van <https://nl.wikipedia.org/wiki/Plot>