

Siv Helene Aas Grumheden

DO YOU HEAR THE PEOPLE SING?

Hvordan adaptasjon av *Les Misérables* endrer uttrykket til musikalen

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Asbjørn Tiller
Trondheim, juni 2016

Antall ord: 23 848

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

FORORD

Da har jeg kommet til veis ende med denne masteroppgaven i Film- og videoproduksjon. Det har vært en interessant reise, og det har vært gøy å sette seg inn i et tema som har engasjert meg så lenge. I arbeidet med oppgaven har jeg fått hjelp av flere personer underveis. Jeg vil derfor først og fremst takke min veileder Asbjørn Tiller, som har gitt god veiledning og tilbakemeldinger under hele skriveprosessen. Jeg vil også takke Benedicte Dalen og Jorid Jønland for tilbakemelding og kritikk. I tillegg vil jeg takke familie og venner som har vært med meg i mine oppturer og nedturer. Helt til slutt vil jeg takke min samboer Frode Høyvik, som i tillegg til å korrekturlese denne og mange andre oppgaver, har vært svært tålmodig og støttet meg under hele min utdanning.

Siv Helene Aas Grumheden

Trondheim, Juni 2016

INNHOILDSFORTEGNELSE

KAPITTEL 1 INTRODUKSJON	1
1.1 VALG AV ANALYSEOBJEKT	2
1.2 PROBLEMSTILLING.....	3
1.3 METODE OG TEORI.....	3
1.4 BEGREPSAVKLARING	5
KAPITTEL 2 KORT OM MUSIKALENS HISTORIE	7
2.1 SCENEMUSIKALEN	7
2.2 SCENEMUSIKALEN I DAG	9
2.3 FILMMUSIKALEN	11
2.4 FILMMUSIKALEN I DAG	12
KAPITTEL 3 MUSIKALEN SOM SJANGER.....	15
3.1 MUSIKALENS STRUKTUR	17
3.2 SANG I MUSIKALEN.....	19
KAPITTEL 4 ADAPSJON	23
4.1 SCENE VS. LERRET	24
4.2 SKUESPILLEREN.....	26
KAPITTEL 5 KLIPP.....	31
5.1 HVA GJØR KLIPPEN?	31
5.2 KONTINUITET	33
5.3 SØMLØS KLIPP.....	33
KAPITTEL 6 ANALYSE: <i>LES MISÉRABLES</i>.....	35
6.1 I VERDEN.....	35
6.2 TIL SCENEN	36
6.3 TIL LERRETET	38
6.4 SYNOPSIS	39
6.5 <i>LES MISÉRABLES'</i> BYGGESTEINER	40
6.6 "SUSPENSION OF DISBELIEF"	44
6.7 MUSIKALEN, ALLEREDE EN TEATRALSKE SFÆRE.....	45

6.8	"PROLOGUE: WORK SONG" OG "ON PAROLE"	47
6.8.1	<i>Oppbygging av karakterer</i>	49
6.8.2	<i>Tid, sted og rom</i>	52
6.9	"I DREAMED A DREAM"	53
6.9.1	<i>Intimitet</i>	54
6.9.2	<i>Ny funksjon</i>	55
6.10	"ONE DAY MORE"	56
6.10.1	<i>Kryssklipping</i>	58
KAPITTEL 7 AVSLUTNING		65
REFERANSELISTE		71

Figurliste

FIGUR 6.1:	VICTOR HUGO ET LES PRINCIPAUX PERSONNAGES DES MISÉRABLES (1897).....	35
FIGUR 6.2:	"ONE DAY MORE" (2012) - AVSLUTNINGSUTSNITT AV FØRSTE AKT.....	47
FIGUR 6.3:	ET UTVALG KLIPP FRA "WORK SONG" (2012)	51
FIGUR 6.4:	"I DREAMED A DREAM". KONSERT (2010) T.V. FILM (2012) T.H.....	54
FIGUR 6.5:	"EIN DAG TIL" DET NORSKE TEATERET I 1988 (1995)	57
FIGUR 6.6:	ET UTVALG KLIPP FRA "ONE DAY MORE" (2012)	59

Kapittel 1

INTRODUKSJON

Jeg var 11 år og på West End i London da jeg så min aller første musikal. Musikalen var *The Phantom of the Opera* på Her Majesty's Theatre, hvor den har gått helt siden 1986. Mamma hadde kjøpt billigbilletter, som betydde at vi satt på balkongen helt bakerst, og mer eller mindre bak en stor bjelke. Det var plassert noen røde kikkerter foran på stolen, disse kunne man leie til 25 pence. Mamma hadde én mynt, så jeg og søsteren min måtte dele kikkert. Forholdene var med andre ord ikke ideelle, men det gjorde ikke noe. Jeg var solgt, og har elsket musikaler helt siden den gang.

Når man leser filmteori er sjelden musikalen hovedaktøren. Film blir ofte omtalt som et realistisk medium som skal gjenspeile virkeligheten, så det er ofte det folk forventer å se. Nå er det ingen som påstår at den jevne actionfilm er spesielt realistisk, men den inneholder i hvert fall tale. Musikalen kommuniserer via både sang og tale, og av og til bare sang. Når følelsene tar overhånd, tar gjerne sangen over. Utgangspunktet til en musikal blir derfor langt fra realistisk og går utenom flere av filmens virkemidler. Musikalen passer ofte bedre til teaterscenen, da scenen har en mye lengre tradisjon med "shows" og underholdning på denne måten. På tross av dette har musikalen preget scenen og lerretet i mer eller mindre like lang tid. Musikalen har i løpet av nesten hundre år utviklet seg fra å være kun et sceneshow med sang og handling delt i to separate deler, til at sangen er mer integrert i handlingen. Derfor har den også på mange måter nærmet seg filmens handlingsstruktur. Når man i dag adapterer et musikalstykke fra scenen til lerretet er mye av grunnstrukturen igjen, men teater og film har fortsatt svært ulike formidlingsmetoder.

Teateret har ofte et mer tekstlig og språklig uttrykk, mens filmen har et mer visuelt uttrykk. Å adaptere en musikal fra scene til lerret blir svært forskjellig sammenlignet med å gjøre det samme for et teaterstykke. I et teaterstykke vil man kunne fjerne eventuelle forklarende dialoger

i overgangen til film, da dette i stedet kan vises gjennom bilder. I musikalens sanger vil ikke dette være mulig da teksten er knyttet til musikken.

Jeg ønsker med denne oppgaven å ta et dypdykk inn i musikalens verden og se på hvordan musikalen fungerer i seg selv, og hvordan sjangeren fungerer i teateret og på scenen. Jeg vil se på hva som blir igjen av musikalen, hvilke nye egenskaper den får når den overføres fra et format til et annet og hva som skiller uttrykkene i disse formatene fra hverandre.

1.1 Valg av analyseobjekt

For å kunne se på disse spørsmålene har jeg valgt å gjøre et case-studie, slik at jeg kan gå i dybden på én musikal. I valget av musikal var det flere aktuelle kandidater, men jeg ønsket en nyere musikal som fantes både i sceneversjon og filmversjon. Det har kommet flere filmmusikaler de siste 20 årene, for eksempel *Moulin Rouge!* (2001), *The Phantom of the Opera* (2004), *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), *Frozen* (2013) og *Into the Woods* (2014). Alle disse musicalene kunne vært gode objekter til analysen, men da jeg leste om *Les Misérables* fant jeg ut at den har fulgt filmhistorien helt fra begynnelsen med Lumière-brødrene i 1897, med kortfilmen *Victor Hugo et les principaux personnages des misérables*. *Les Misérables* har også blitt adaptert i mange andre format helt siden romanen ble skrevet av Victor Hugo i 1862. Musikaladaptasjonen hadde sin premiere i Paris i 1980, og kom først i fullt filmformat i 2012. I 32 år har musikalen fortsatt å gå på scener verden over, så når produsenten Cameron Mackintosh bestemte seg å ta den over til lerretet, var dette i stor skala. *Les Misérables* tar for seg de store temaene kjærlighet, krig, sorg og død og har et rikt karaktergalleri.

For å kunne skrive om *Les Misérables* på scene og lerret har jeg først valgt ut filmen som ble utgitt i 2012. Filmen er regissert av Tom Hooper, og har Hugh Jackman, Russell Crowe og Anne Hathaway i noen av hovedrollene. Å ta for seg sceneversjonen er ikke like enkelt da det ikke finnes noe ordentlig opptak av en full forestilling. For å kunne gjøre dette på best mulig måte har jeg valgt å se på en kombinasjon av konsertversjonene av musikalen som kom ut i henholdsvis 1995 og 2010, og diverse ekstramateriale fra både konsertfilmene og filmen fra 2012. I tillegg tar jeg utgangspunkt i forestillingen jeg så på Queens Theatre i London i februar 2009. Ved å kombinere disse ulike kildene håper jeg å kunne gi et fullstendig bilde av sceneversjonen av musikalen.

1.2 Problemstilling

Min problemstilling er dermed:

"Hvordan innordnes Les Misérables i musikalsjangeren, og hvordan endres uttrykket når scenemusikalen adapteres til filmformatet?"

1.3 Metode og teori

For å kunne svare på problemstillingen vil jeg i hovedsak benytte meg av tekstanalyse med bakgrunn fra utvalgt teori. Oppgaven er delt inn i tre deler og syv kapitler, hvor jeg først ser på musikalens historie og musikalen som sjanger. I del to tar jeg for meg adaptasjon og klippeteori. Siste del består av analyse hvor jeg først presenterer *Les Misérables*, og deretter analyserer musikalen med tanke på sjanger og overgang fra scene til lerret. Jeg har valgt ut teorien ut ifra hva jeg selv synes er relevant for oppgaven.

Da jeg opplever at musikalsjangeren er ukjent for mange, samt at jeg selv ønsket å sette meg bedre inn i sjangeren, har jeg valgt å starte med å se på scene- og filmmusikalens historie i kapittel 2, samt musikalens struktur og oppbygging i kapittel 3. På denne måten kan jeg også senere i oppgaven plassere *Les Misérables* i sin sjanger. I Michael Eigtved sine bøker *Musicals* (1997) og *Det populære musikteater* (2003) ser han på musikalhistorien og musikalens struktur, med hovedvekt på scenemusikalen, både i europeisk og amerikansk sammenheng. For å se videre på musikalens struktur har jeg også hentet inn Rick Altmans *The American Film Musical* (1987). For å kunne skrive om filmmusikalens historie, bruker jeg Thomas Schatz (1981), som ser på Hollywood-musikalens formler. Underveis i denne og påfølgende teoridel har jeg brukt andre musikalener som eksempler for å senere kunne sette *Les Misérables* i perspektiv. For å presentere dagens musikalproduksjoner på scenen, har jeg tatt utgangspunkt i artikkelen "The Broadway Musical Crisis: Movie adaptations are killing a great popular art form" skrevet av Terry Teachout. Her har han skrevet om hvordan dagens adaptasjoner er mer direkte overført, heller enn at de har blitt tilpasset scenen.

Min neste teoridel kommer i kapittel fire og handler om adaptasjon og konkrete forskjeller mellom scene og film. Adaptasjon er et svært stort tema, så jeg har valgt å begrense oppgaven til noen elementer fra teorien. Jeg har benyttet meg av Linda Hutcheon (2006) sin bok *A Theory of Adaptation*, for å se på hvordan adaptasjon fungerer både som prosess og produkt. Jeg har valgt

å bruke to artikler fra boken *Stage and Screen Adaption Theory from 1916 to 2000* hvor Carl Foreman skriver "The Case for the Movies" og Tyrone Guthrie skriver "The Case for the Theatre". Jeg har valgt ut disse da de presenterer en del av forskjellene mellom film og scene på en god og direkte måte.

For å avgrense oppgaven har jeg valgt ut to hovedperspektiver, skuespiller og klipp. Dette vil si at andre, større perspektiver slik som publikum, kulisser og realisme ikke har fått utvidet plass i denne oppgaven, men jeg vil allikevel være innom disse på enkelte steder i analysen. I det første hovedperspektivet har jeg valgt å undersøke forskjeller i skuespillerens fremstilling av karakter på scene og lerret. Dette presenterer jeg også i kapittel fire. Sola Fosudo har skrevet artikkelen *Acting on Stage and Screen: The effect of medium on style and performance* (2008) som direkte belyser emnet. Artikkelen blir derfor mitt utgangspunkt når jeg analyserer skuespillforskjeller. I kapittel fem presenterer jeg mitt andre hovedperspektiv, klipp. Her har jeg sett på både Walter Murchs bok *In the Blink of an Eye* (2001) og Jan Toregs bok *Den tredje forteller* (2011), som begge forklarer klippens oppgave og metode. Klippet er på mange måter det som muliggjør filmens gang, og er det virkemiddelet som i størst grad kan sies å skille film fra teater. Filmen gir mulighet til å gjøre endringer i tid og rom og knytter seeren til karakteren på en helt annen måte enn det som er mulig på scenen. På samme måte som for adaptasjon, har jeg også begrenset dette kapittelet til *noen* av elementene som inngår i klippeteorien.

I kapittel seks kommer min analysedel, og her vil jeg forsøke å koble de ulike teoretiske perspektivene sammen med *Les Misérables*, slik at jeg først vil kunne plassere musikalen i sjangeren og deretter analysere den ut ifra klipp og skuespill. *Les Misérables* har som nevnt blitt adaptert svært mange ganger og i svært mange variasjoner. I kapittel seks har jeg derfor valgt å starte med å gå igjennom noen av de ulike versjonene verket har vært innom. I tillegg har jeg sett nærmere på scenemusikalens og filmmusikalens oppstart, for å se på hva som skjer når et verk av denne størrelsen adapteres til andre format. Videre analyserer jeg *Les Misérables* ved å se på hvordan musikalen er bygget opp, og hvordan den passer inn i musikalens historie. Jeg ser også på hvordan det fungerer når man tar et format som hører til en urealistisk verden over til filmformatet, hvor man ofte ønsker en mer realistisk tilnærming. For å kunne analysere forskjeller ved film og scene har jeg også valgt ut enkelte sanger i musikalen, for å lettere kunne se på hvordan elementer slik som oppbygging av karakter, nærbilder og klipping trekker ut ulike egenskaper på scene og på film. Med min egen bakgrunn i filmteori og filmproduksjon vil hovedfokuset i analysen ligge opp mot dette feltet. Jeg avslutter oppgaven i kapittel syv hvor

jeg samler trådene og ser på de ulike elementene som endres i musikalen når den går fra scenen og over til filmlerretet.

1.4 Begrepsavklaring

Underveis i oppgaven kommer jeg til å snakke om musikalen *Les Misérables* i både filmversjon og sceneversjon, så når jeg omtaler spesifikt en type adaptasjon så vil jeg henviser til enten filmen eller sceneversjonen. Når jeg omtaler musikalen som et verk vil jeg i teksten bruke kun ordet "musikal", her henviser jeg til musikalen som sjanger uavhengig om det er film eller scene.

Kapittel 2

KORT OM MUSIKALENS HISTORIE

Musikalsjangeren slik vi kjenner den i dag begynte å ta form seg på slutten av 1920-tallet. Musikalen har røtter fra mange ulike show, slik som vaudeville, varieté og teater, skriver filmhistorikeren Thomas Schatz (1981, s. 186). Musikk- og kulturforskeren Michael Eigtved (1997, s. 22) nevner også Minstrel-shows, burlesk, og ekstravaganza som viktige innflytelser for utviklingen av musikalen. Eigtved påpeker i tillegg at Operette har mange likhetstrekk med musikalen (1997, s. 17). "Operette" betyr lett opera, og gjør det høykulturelle litt mer håndgripelig med sin farse-lignende handling og populære melodier. I tillegg avsluttes operetten alltid med en lykkelig slutt, noe som er veldig likt musicalene fra 1940 til 1960 (loc. cit.).

2.1 Scenemusikalen

Scenemusikalens historie sies å begynne med *Show Boat* i 1927 (Eigtved, 1997, s. 13). Selv om det finnes musikaler som er skrevet før denne musikalen, er det i dag konsensus om at man deler opp musikalhistorien i alt før *Show Boat* og alt etter, hevder musikkforskeren Geoffrey Block (2009, s. 4). Det vil følgelig kun fokuseres på historien etter *Show Boat* i denne oppgaven også. Grunnen til at Eigtved kaller *Show Boat* for den første musikalen, er fordi den introduserte mange musikalske og narrative elementer, som senere ble konvensjonen for musikalen (Eigtved, 1997, s. 13). Et av disse elementene var at musikalen integrerte sangen i handlingen, slik at det ble en sammenheng mellom sang og fortelling. Jerome Kern, som skrev musikken, var inspirert av den amerikanske popmusikken (jazz og ragtime) i perioden, og brukte dette som bakgrunn da han komponerte, istedenfor den da vanlige operette-stilen (op. cit., s. 30-31). Musikalformelen *Show Boat* følger kan kalles "backstage-musikal", noe som vil si at sangene og handlingen ofte er knyttet til en sceneoppsetning som karakterene er med på å sette opp. Det blir derfor mer "naturlig" at karakterene bryter ut sang, og det veksles mellom at vi ser de opptre

på scenen foran et fiktivt publikum, og at de synger bak scenen. Det er først bak scenen vi får vite om mer om karakterene. Backstage-musikalen ble den mest vanlige musikalformelen det neste tiåret (Eigtved, 1997, s. 39)

Eigtved (1997) trekker frem *Oklahoma!* (1943) som det andre vendepunktet i musikalens historie, da den var den første musikalen som inneholdt alle kjennetegnene i sjangeren:

Med den [Oklahoma!] var der skapt en en række konventioner om genren: en musikal er en forestilling i 2 akter, hvor handlings- eller følelsesmessige konflikter naturlig kan udløses i sang eller dans. Og hvor sang og musik i ligeså høy grad som ageren og dialog uttrykker personernes karakter (s. 41).

Location for handlingen endret seg også med *Oklahoma!*, hvor de amerikanske slettene nå ble bakteppet istedenfor byen. Librettisten Oscar Hammerstein II og komponisten Richard Rodgers forsøkte med *Oklahoma!* å gå vekk fra backstage-musikalen ved å lage en realistisk handling som ikke er knyttet til musikk på en naturlig måte. Den var derfor den første ordentlig integrerte musikalen, som vil si at den brukte sangene og dansen til å utvikle karakterene og handlingen. Musikken i *Oklahoma!* var også annerledes fra tidligere musikaler ved at den amerikanske folketonen (country) lå til grunn i hele partituret (Eigtved, 1997, s. 39-40). Tidligere hadde ragtime, jazz, og negro spirituals vært inspirasjonen til musikalen (op. cit., s. 33)

Det tredje vendepunktet skjedde med rockemusikalen *Hair*, og denne perioden varte fra 1968 til 1978 (Eigtved, 1997, s. 13; 2003, s. 124). *Hair* kom i 1968, og brøt med den gamle Broadway-stilen. Da ble rockemusikken og ungdomskulturen en del av musikalen (1997, s. 13). Ved å ta opp dagsaktuelle temaer, som Vietnamkrigen, gjorde *Hair* noe som ikke har blitt gjort tidligere (op.cit. s. 89).

I 1970 presenterte musikalkomponisten Andrew Lloyd Webber rockemusikalen *Jesus Christ Superstar*. Dette gjorde Webber ved å først gi ut en LP-samling av sangene i musikalen. Musikalsk utvidet han rockemusikalen, ved å utnytte forskjellige perioders og stilarters assosiasjoner, og bruke dette funksjonelt i musikalen (2003, s. 135). Sceneversjonen ble ikke satt opp før året etter (Eigtved, 1997, s. 89-90). Fordelen musikalen fikk da den etterpå kom til scenen, var at publikum allerede kjente til sangene. Litt av grunnen til at Webber valgte å gjøre det på denne måten, var fordi musikalen var litt for kontroversiell for å få kommersiell støtte (History.com, 2009). Kontroversen gikk i hovedsak ut på at mange kristne grupper mente at å

sette opp musikalen var å vanære Jesus, og at det å sette rockemusikk sammen med kristendom var ikke riktig med tanke på rockens konnotasjoner til sex og dop (Seemayer, 2014).

Den neste perioden, fra 1978 til 1989, gir Eigtved tilnavnet "Melodrama". Kreative drømmescenarier ble byttet ut med mer dagligdagse situasjoner. Store etiske spørsmål ble tatt opp, i form av stilisering, symbolisering og personalisering (2003, s. 147). Ekstravagante scenografier, pompøs musikk og store konflikter fikk igjen plass på scenen (loc. cit.). I 1978 utga Lloyd Webber "sung-through"-musikalen *Evita*. I en "sung-through"-musikal blir all dialog sunget, og ikke bare enkeltnumre. Dette var den første musikalen som virkelig utvidet og klargjorde sung-through formatet (op. cit. s. 149). To år etter *Evita* hadde *Les Misérables* sin premiere i Paris. I overgangen til siste periode var ikke rockemusikken en like tydelig grunnbasis lengre. Musikalen fikk et mer homogent uttrykk, hvor man holdt seg til et bestemt stiluttrykk som basis i hver av musicalene (op. cit. 178).

I den siste perioden, fra 1989 til 1993, peker Eigtved ut tre ulike utviklingsformer: Postmodernisering av rock-kultforestillingene fra 70-tallet, melodrama, og store musikkstjerners karriere og liv, gjenfortalt i musicalens format (2003, s. 180-181). Boka til Eigtved ble skrevet for 13 år siden, men det kan se ut som at musikalscenen ikke er så annerledes den dag i dag.

2.2 Scenemusikalen i dag

De store musikalscenene vi har i dag finner vi i hovedsak på Broadway i New York og på West End i London. I skrivende stund spilles det 24 ulike musikaler på ulike scener på Broadway (Newyorktheatreguide.com, udatert), og 25 på West End (Londontheatre.co.uk, udatert). Noen av musicalene har gått der svært lenge slik som *The Phantom of the Opera*, som har vært på scenen helt siden 1986 på West End, og siden 1988 på Broadway. *The Lion King*, som er en av flere musikaler adaptert fra Disney-filmer, har gått helt siden 1997 på Broadway, og siden 1999 på West End.

Ifølge kritikeren Terry Teachout (2014) har adaptasjoner fra film til scene vært svært ødeleggende for musikalscenene. Det var først på 90-tallet at Broadway så til Hollywood for å få inspirasjon, sier Teachout, og Disneys *Beauty and the Beast* (1991) var først ut (2014, avsnitt 6). Teachout kaller disse musicalene for "commodity musicals". Med dette mener han at de er kopier av

filmene, og at de derfor er direkte rettet mot publikum som allerede har sett filmene. På grunn av dette brukes det samme navnet på musikalen som på filmen (op.cit., avsnitt 3). Et av problemene han peker på, er hvor lite frigjorte scenemusikalene er fra filmen, og dette skiller dem fra de gamle musikale, hvor materialet blir brukt mer fritt (op.cit. avsnitt 8-9). Hvis man ser på hva som går på Broadway i dag, finner man i tillegg til *The Lion King*, også *Aladdin* og *An American in Paris*. Disse er mer eller mindre direkte adaptasjoner av filmene, og faller derfor under Teachouts begrep "commodity musical". En annen variant finner vi i musikalene slik som *Matilda*, *The Colour Purple* og *School of Rock*. Dette er ikke direkte overførte musikalene, men mer gjennomarbeidede adaptasjoner, da filmene i utgangspunktet er vanlige langfilmer. De er dog fortsatt kjente filmer, med titler som folk har hørt om før. Det finnes selvsagt flere unntak, men det er tydelig at dette preger en stor del av Broadway og West End i dag.

Teachout nevner to grunner til at commodity-musikalen ofte dukker opp på scenen. Den første grunnen er at det for produsentene er tryggere investeringer, da publikum er kjent med materialet fra før. I tillegg er billettprisene på Broadway betraktelig høyere enn de var på 60-tallet og tidligere. På denne måten er Broadway mer en turistattraksjon enn forestillinger som den jevne New Yorker drar på (2014, avsnitt 11). Den andre grunnen er at komponistene og tekstforfatterne ikke har noe musikalsk språk å hente materiale fra. Tidligere var det musikalske språket, eller den musikalske inspirasjonen, musikk slik som jazz, ragtime og operette, og i senere tid ble det brukt rockemusikk slik som i *Hair*. I musikalen i dag blir ikke inspirasjonen til musikken hentet fra dagens populærmusikk. Ved at musikalsk musikk ikke har blitt videreutviklet, blir det vanskelig for forfatterne å lage musikalene med et musikk-språk som tilfredsstillende et større publikum (op. cit., avsnitt 12). Med manglende nyskaping av det musikalske språket vil det kanskje også bli vanskeligere å få inn et nyere publikum? Det samme gjelder derfor også her, publikum drar heller på forestillinger de allerede kjenner igjen og liker. Teachout avslutter artikkelen med å si at musikalscenen egentlig ikke kan komme seg vekk fra commodity-musikalen. Det er utrolig dyrt å sette opp en forestilling på Broadway, som gjør det utrolig risikabelt å sette opp en ny forestilling, med tanke på at det er svært få musikalene som lykkes (op.cit., avsnitt 15).

Selv om commodity-musikalene, adaptasjoner og gamle musikalene er det som preger en stor del av musikalscenen, finner vi også noen nyere musikalene med originalmanus. I 2011 kom for eksempel musikalen *The Book of Mormon* til Broadway. Den er skrevet av skaperne av *South Park*, Trey Parker og Matt Stone, sammen med Robert Lopez. Sistnevnte har også vært med på

å skrive *puppet*-musikalen *Avenue Q* (2003), som også er en originalproduksjon. I august 2015 kom for øvrig musikalen *Hamilton* til Broadway. Musikalen er unik, ved at den bruker Rap og Hip Hop som musikalsk inspirasjon. Dette har ikke blitt gjort tidligere, i hvert fall ikke med den suksessen som *Hamilton* har hatt (Giola, 2015). Eksemplene i dette avsnittet er dog sjeldne unntak, og dette bekrefter mye av det Teachout skriver om. Musikalscenene i London og New York har noe variasjon, men for det meste består oppsetningene enten av kjente og populære adaptasjoner, eller musikalene som ble skrevet for lenge siden. I filmmusikalens historie ser vi mye av den samme utviklingen som scenemusikalen, slik som at den har vært igjennom de samme milepælene.

2.3 Filmmusikalen

Filmmusikalens historie starter det samme året som scenemusikalen. I 1927 kom den første talefilmen til lerretet, *The Jazz Singer*. I tillegg å være den første talefilmen, var den også den første filmmusikalen (Schatz, 1981, s. 187). Filmen er dog ikke en helt "fullverdig" musikal, eller talefilm, da filmen i hovedsak fortsatt er en stumfilm med tekstplakater og "stumfilmmusikk". Kun sangene i filmen og et par minutter med tale har synkronisert lyd og bilde, og sangene er plassert på steder der hvor det logisk sett ville vært musikk. For eksempel på en jazzklubb eller hjemme i stua til Al Jolsons karakter, hvor han sitter ved pianoet og synger for sin mor. Sangene er heller ikke knyttet til historien slik at de handler om karakterene, eller det som skjer rundt karakterene.

De ulike vendepunktene vi ser i scenemusikalen påvirket også filmmusikalen. *Backstage* på Broadway var det man først fikk se på lerretet, mens den integrerte musikalen tok over etterhvert, og da i stor grad ledet an av skuespilleren, danseren og *entertaineren* Fred Astaire (Schatz, 1981, s. 191). Hollywoods stjernesystem var også tett knyttet til musikalen da skuespilleren ikke bare skulle være flink til å spille, men også danse og synge. Noen av de som håndterte dette spesielt godt på denne tiden var Gene Kelly, Judy Garland og Ginger Rogers (loc. cit.).

Samtidig som scenemusikalen og Broadway hadde sin nedgang på 50-tallet, hadde Hollywood sitt høydepunkt med filmmusikalen (Eigtved, 1997, s. 42), og en av de mest kjente musikalene med Gene Kelly ble til på denne tiden. *Singin' in the Rain* (1952) er kanskje produsenten Arthur

Freeds mest kjente musikal, og inneholder det meste av det en musikal skulle inneholde på denne tiden. Filmen har et slags backstage-plot hvor handlingen er lagt til overgangen fra stumfilm til film med lyd. Sangene er i hovedsak hentet fra Arthur Freeds tidligere musikaler, så på denne måten er ikke sangene like integrert som i for eksempel *Oklahoma!*. Sangene er knyttet til handlingen, men ikke som personlig utvikling hos karakterene. *Singin' in the Rain* er også en av få "live-action" musikaler som først kom til lerretet før den ble adaptert til scenen.

I løpet av 1960- og 1970-tallet ble det lengre mellom musikalfilmene og foruten filmmusikalene nevnt over, var det som ble utgitt hovedsakelig adaptasjoner av scenemusikaler. Store navn slik som *The Sound of Music* (1965), *My Fair Lady* (1964) og *Grease* (1978) er eksempler på dette. På slutten av 1980-tallet skulle en annen form for filmmusikal ta over, musikalen ble nå enda mer tilgjengelig for barn. Dette startet med animasjonsfilmen *The Little Mermaid* (1989). Musikken, som er skrevet av Alan Menken, med Howard Ashman som tekstforfatter, fikk en Broadway-twist og inneholdt ballader og "showstopper"-sanger som ble svært populære (Kenrick, 2003a). Disney-musikalene blomstret videre på 90-tallet med titler slik som *The Lion King* (1994) og *Pocahontas* (1995), som begge vant Oscar for "Best Original Score" (Kenrick, 2003b).

Filmmusikalen har i stor grad endret seg gjennom tidene. Musikalen i senere tid har for eksempel ikke de store stjernene slik som Astaire, Kelly, og Julie Andrews. Rollene spilles i dag heller av kjente skuespillere som av og til også kan synge. Det at animasjonsfilmmusikalen har fått så stor plass er også nytt, men dette er med på å hente et nytt og yngre publikum til musikalen.

2.4 Filmmusikalen i dag

I løpet av de siste årene har det kommet flere forskjellige musikaler innen både "live-action" og animasjon. I "live action"-kategorien finnes titler slik som *Chicago* (2002), *The Phantom of the Opera* (2004), *Enchanted* (2007), *Mamma Mia!* (2008) og *Les Misérables* (2012). Innen animasjon har det blitt produsert filmer slik som *Happy Feet* (2006), *The Princess and the Frog* (2009) og *Frozen* (2013). De fleste av disse er adaptasjoner i en eller annen form. *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera* og *Mamma Mia!* er mer direkte adaptasjoner fra scenemusikalene, mens *The Princess and the Frog* og *Frozen*, som begge er Disney-produksjoner, er i varierende grad adaptert fra bøker. *Enchanted* er en slags hyllest og parodi til Disney sin verden, og

inneholder både animasjon og "live action". *Happy Feet* er den eneste nevnte filmen som har et originalt manus.

Filmmusikalen har også blitt adaptert til tv-serieformatet. Eksempler på dette er *Fame* (1982-1987), *Glee* (2009-2015) og *Smash* (2012-2013). I alle disse eksemplene er musikken en slags naturlig del av handlingen. *Smash*, for eksempel, er en ordentlig backstage-musikal som handler om hele prosessen for å sette opp en musikal, fra utvikling av idé, til å bli satt opp på Broadway.

I likhet med scenemusikalen er det også færre musikaler som lages med originalmanus i filmmusikalen. Adapsjon er en ledende metode i produksjon av musikaler, det være seg adaptert fra bøker, eller mer direkte fra film eller scene. I tiden fra da musikalen startet tidlig på 1900-tallet, så har den stadig vært i utvikling, og har hatt mange høydepunkter. Selv om filmadapsjonene og sceneadapsjonene er teknisk bedre enn noen gang, kan det også se ut til at utviklingen har stagnert litt i de siste årene. På tross av dette er musikalen et stort marked som blir sett av mange.

Kapittel 3

MUSIKALEN SOM SJANGER

Musikalsjangeren består av mange undersjanger. Dette kan være oppdelinger slik som "dramamusikal" eller "humormusikal", som skal gi publikum et hint om de må ha med seg lommetørkle eller voksenbleie. Rick Altman (1987) deler opp filmmusikaler i tre kategorier, *The Fairy Tale Musical*, *The Show Musical*, og *The Folk Musical*. Definisjonene hans er tett knyttet opp til Hollywood-musikalen, så de dekker nok ikke det totale spekteret.

Altman deler musikalen opp ved å se på forskjeller i det visuelle, sosiale og økonomiske. *Fairy tale*-musikalen er ofte plassert på eksotiske plasser, hoteller med høy kvalitet, passasjerskip og andre lokasjoner hvor overklassen hører til. I tillegg kjennetegnes den ved kjærlighetsforviklinger som til slutt løses, og skaper et fantasert eller symbolsk kongedømme. Altman kaller dette "to marry is to govern". Den underliggende fantasien her er ønsket om å være en annen plass, i et annet og bedre liv (Altman, 1987, s. 124-127). *Show-musikalen* tilsvarer backstage-musikalen, og som tidligere nevnt er denne knyttet til storbyen og musikaloppsetninger, og ofte da New York. I denne formen skal et kjærestepar skape noe sammen, det være seg en dansescene, eller lignende, og Altman definerer derfor dette som: "to marry is to create". Det underliggende ønsket her er at karakteren ønsker å være en annen, eller i en annens kropp. Den personen karakteren ønsker å være er ofte den metakarakteren som de allerede spiller i skuespillet eller musikalen de er med i (loc. cit.). *Folk-musikalen* er, som den høres ut, mer folkelig, og viser frem tidligere tiders Amerika og er ofte knyttet til småbyen og dens tradisjoner. I dette tilfellet vil samholdet mellom to personer hedre lokalsamfunnet og landet. Tematikken er knyttet til metaforen "marriage is community". Man ønsker seg tilbake til en svunnen tid (loc. cit.).

Eigtved påpeker, i likhet med Altman, at romantikken er et styrende element i musikalen, men dette gjelder i hovedsak musikalen slik den var før 1968. Kjærlighetshistorien drev fortellingen fremover, og forening av ulike kulturer var i fokus. Dette var et viktig tema, med tanke på den

store immigrasjonen til USA (Eigtved, 2003, s. 54). I tillegg til hovedlinjen musikalen fulgte, hadde den også et sidehandling som utviklet seg samtidig. Dette besto for eksempel av et komisk par som ble en motsetning til hovedparet (Eigtved, 1997, s. 52).

Etter 1968 skiftet fokuset, og istedenfor det samlede kollektiv, handlet det om individet. Eigtved (2003) forklarer det slik: "Enerens kamp for eller mod kollektivet og de efterfølgende problemer med at genoppdages i det, er det dominerende tema" (s. 55). Selvrealisering kan derfor sies å være i fokus, sammen med stilisering, symbolisering og personalisering. I perioden 1978-89 kom den melodramatiske perioden. Det som allikevel gjør at musikalsjangeren ikke helt passer inn i denne karakteriseringen, er at i tillegg til at karakterene støter på ytre konflikter, slik som en person, et bymiljø eller lignende, støter de også på indre konflikter. Det dramatiske fokuset ligger imidlertid tettere opp mot *hva* som skjer når karakteren gjør det han gjør, enn *hvorfor* karakteren handlet. En helt indre psykologisk kamp blir det altså heller ikke (Eigtved, 2003, s. 147).

Et annet viktig punkt for musikalsjangeren er kvinnenes rolle. Eigtved (1997) påpeker at den kvinnelige karakteren lenge var den mest utviklede og mest interessante. Dette fordi det tidligere var kvinner som var de store stjernene, som for eksempel Ethel Merman, Julie Andrews og Liza Minelli (s. 45). Kvinnerollene deler han opp i to, den søte og den slagferdige. Kvinnene er handlekraftige og lar seg ikke kue av en mann (op.cit., s. 48).

Et av musikalens viktigste sjangertrekk, er musikkens og sangens rolle. Ifølge Eigtved (2003), fungerer musikken som en teatralisk medforteller i forestillingene (s. 120). Den generelle hovedfunksjonen Eigtved peker på, er musikkens mulighet til å presentere forestillingens ideer og kulturelle kontekst i en symbolsk presentasjon. Sammen med tekst kan musikken presentere følelser og intensjoner, som ellers ikke ville vært til skue. Musikken kan også fungere som en slags auditiv scenografi (loc. cit.).

Hvis vi ser konkret på sangen, er det også, ironisk nok, det flere publikummere sliter mest med. Det blir for vanskelig å overkomme punktet der hvor man "naturlig" går fra tale til sang. Dette argumenterer sangtekstforfatter Erik Haagensen (2003), er mye av grunnen til at dagens musikal ofte er plassert i en setting der man allerede befinner seg i en posisjon hvor det ville være naturlig med sang. Enten ved at sangene allerede er kjente rocke- og popsanger slik som

i *Moulin Rouge* (2001), eller som i *Chicago* (2002) hvor sangene foregår i fantasien til hovedkarakteren. I tillegg til dette blir sangene også ofte brukt som et humoristisk avbrekk (2003, avsnitt 1-2).

Dette "sanhinderet" som publikum må overkomme kan klassifiseres under begrepet "Suspension of Disbelief". Begrepet er vanskelig å oversette til norsk men kan løst oversettes som "plothull vi er villige til å overse", og blir først brukt i 1817 av poeten og filosofen Samuel Taylor Coleridge. Coleridge forklarer det slik at det av og til i fiksjonsunivers er opp til publikum å overse eventuelle feil eller urealistiske deler av handlingen, heller enn at forfatteren skal trenge å forholde seg til det (The Phrase Finder, udatert).

Konvensjonen om at sang blir brukt som en erstatning når ord ikke er dekkende for følelsene, ble ikke vanlig før de mer komplekse og dramatiske historiene begynte å bli fortalt i musikalen (Haagensen, 2003, avsnitt 4). Historisk sett skjedde dette først da *Oklahoma!* kom i 1943. Haagensen mener derfor at overgangen til sangen burde komme når følelsen i scenen tilsier det. Det er selvsagt flere måter dette gjøres på, enten ved at dialogen beveger seg over til mer rytmiske fraser, eller ved at en scene er bygget opp til et høydepunkt hvor det er en ladet stillhet som fylles med sang. I tillegg kan introduksjonen av musikken plasseres på et sted som passer til følelsen i scenen (2003, avsnitt 6). På denne måten kan musikken bygge opp under stemningen, og ikke forsøke å trenge igjennom med en ny stemning. Et annet viktig punkt for sangen i musikalen, er som Eigtved (2003) påpeker, at den endrer tidsperspektivet. Når det endres fra tale til sang, dras tiden ut, og vi får et innblikk i det indre livet til karakteren (s.70). Publikum får dermed en utvidet mulighet til å bli med på følelsesreisen til karakteren.

Å introdusere musikk og sang på riktig plass, blir svært viktig, slik at man kan beholde stemningen som allerede ligger der, og ikke trenge igjennom med en ny stemning. Spesielt gjelder dette når sangen er med på å forlenge opplevelsen. Da det meste av strukturen til musikalen er knyttet til sangen, blir det et nøkkelement å få sangen til å fungere sammen med resten.

3.1 Musikalens struktur

Musikalen helt fra 1930 og frem til i dag følger en dramatisk modell i to akter, og klassiske aristoteliske prinsipper ved at den har en begynnelse, en midtdel, og en slutt. I musikalen vil

dette si at åpningsscenen, finalen i første akt, og finalen i andre akt er svært viktige (Eigtved, 1997, s. 49). Ut over denne oppbyggingen følger ikke musikalen noen fast struktur. Eigtved sier at solosang fra sentrale karakterer er vanlig som åpningsnummer og trekker frem *Oklahoma!* og *My Fair Lady* som eksempler (op. cit. s. 50-51).

Sound of Music (1965) gjør det samme, hvor Maria, filmens hovedkarakter, står oppe på et fjell og synger filmens hovedtema, "Sound of Music". Sangen etablerer Marias lekne karakter, samtidig som den forteller at hun lengter etter noe mer enn å bare være nonne resten av livet. *Wicked* (2003), som handler om historien bak den grønne heksen fra *Wizard of Oz* (1939), åpnes på den annen side med ensemblenummeret "No One Mourns the Wicked". I første del synger innbyggerne i Oz om at den grønne heksen (Elphaba) er død. I den andre delen introduserer Galinda (den gode heksen) Elphaba fra en annen vinkel, og henter om at hun kanskje ikke er så slem som omverdenen skal ha det til. Vi hopper så videre inn i handlingen og ser hvordan det hadde seg at Elphaba ble født med grønn hud. Sangen hopper litt frem og tilbake i tid, og selv om musikalen ikke har en solosang med hovedkarakteren(e) som åpning, blir både Elhabas og Galindas karakterer introdusert på hver sine vis. Galinda har noen solopartier, men her synger hun om Elphaba. Både "Sound of Music" og "No One Mourns the Wicked" har allikevel samme funksjon ved at de introduserer musikalens hovedkarakterer.

Avslutningen av første akt har som sitt hovedmål å holde publikum nysgjerrige på hva som skal skje videre (Eigtved, 1997, s. 51). En vanlig måte å gjøre dette på er med en kraftfull solo av musikalens hovedkarakter. I Schönberg og Boublils andre store suksess *Miss Saigon* gjør de dette. *Miss Saigon* er en tragisk fortelling om et kjærlighetsforhold mellom en vietnamesisk kvinne og en amerikansk soldat under Vietnamkrigen. Sangen som avslutter første akt synges av hovedpersonen Kim, som har fått et barn med amerikaneren Chris, som har etterlatt henne. "I'd Give My Life For You" handler om hennes og babyens usikre fremtid når Kim nå sitter på en båt på vei til Bangkok, i håp om å komme videre til USA. Sangen ser også tilbake på hennes intense kjærlighetsforhold med Chris, og den oppsummerer dermed musikalens hovedhandling, samtidig som den legger opp til neste akt.

Finalen til musikalen skal gi en løsning til både hoved- og sidehandlingene, og det avsluttes ofte med en fest (Eigtved, 1997, s. 52). *Grease* (1978) avsluttes med "We Go Together" hvor filmens Han og Henne endelig har funnet sammen igjen. I scenemusikalen er dette også finalen til første akt, men her er sangen kun sunget av de populære studentene, mens den i finalen i

andre akt synges av alle karakterene. Sangen er egentlig bare en gladsang og handler ikke om veldig mye mer enn at "vi passer sammen".

Numrene nevnt til nå har som oppgave å presentere, oppsummere og legge opp til neste akt, og til slutt gi en konklusjon. Selv om dette er formelen i de fleste musikaler, er det selvsagt forskjeller på hvordan dette gjøres, og det er ikke alltid det ender med en fest. *Miss Saigon* ender for eksempel med at Kim dør i armene til Chris. I tillegg til oppgavene disse tre typene sangnumre har, kan vi i neste kapittel se at sanger i musikaler innehar flere andre egenskaper.

3.2 Sang i musikalen

I musikalen i dag har de ulike sangene forskjellige funksjoner. De skal kunne integrere historien, og blir derfor laget ut ifra funksjonalistiske og historiefortellende prinsipper, sier Eigtved (1997, s. 57). Derfor kan en sang ha ulik betydning ut ifra hvor den er plassert i historien, i tillegg til det faktiske innholdet i sangen. Melodien vil også kunne ha noe å si om hvilken funksjon sangen vil ha. Eigtved trekker frem fem ulike sangtyper som ofte dukker opp.

Den første er *karactersang*. Her skal vi bli kjent med karakteren og forstå hans eller hennes identitet. Her får vi vite om karakterens drømmer, lengsler eller livsholdninger. Tempo og stil vil også variere etter hva slags karakter det er snakk om (loc. cit.). *Cats* (1981), av Andrew Lloyd Webber, er et godt eksempel på dette, da hele musikalen nesten bare består av karactersanger. Her presenterer en og en katt seg, i håp om å komme til Heavyside Lair, slik at de kan bli født på ny. "The Rum Tum Tugger" for eksempel, handler om den kuleste katten i bakgården. Han er kledd opp i skinn og nagler, og har hver en jentekatt siklende etter seg. Sangen handler for det meste om at The Rum Tum Tugger alltid vil ha noe annet enn det du tilbyr ham. Sangen er rocket og har et høyt tempo, med masse dans. "Gus – the Theatre Cat" derimot, er mye roligere og har en mer fortellende stil. Fortellingen hans blir fortalt av en annen katt, i tillegg til ham selv. Sangen handler om hans tidligere suksesser i teaterbransjen, hvor han hadde høy anseelse, og hvordan dagens teaterkatter ikke kan sammenlignes med det han gjorde. Vi blir kjent med tolv ulike katter, som har hver sine egenskaper og derfor hver sin skreddersydde sang. Ved å bruke ulikt tempo og ulik stil blir vi raskt, men godt kjent med de ulike karakterene.

Den neste er *balladen*. Balladen er ofte en kjærlighetserklæring, og også ofte en duett mellom et påbegynnende kjærestepar og kan også inneholde karakterfortellende elementer (Eigtved, 1997, s. 57). Balladens gang kommer også godt frem i sangparodien av "The Song That Goes Like This", fra *Spamalot* (Idle & DuPrez, 2005). *Spamalot* er en parodimusikal skrevet av Monty Pythons Eric Idle, og er en adaptasjon av filmen *Monty Python and the Holy Grail* (1975). Sangens to første vers går slik:

Once in every show
There comes a song like this
It starts of soft and low
And ends up with a kiss
Oh where is the song that goes like this?
Where is it? Where? Where?

A sentimental song
That casts a magic spell
They all will hum along
We'll overact like hell
For this is the song that like this
Yes it is! Yes it is!

Temposang er den tredje sangtypen Eigtved (1997) trekker frem. Denne melodien er med for å gi et friskt pust til musikalen, og har et godt driv fremover, både i det narrative og i musikken (s. 58). I "Masquerade/Why So Silent" fra Andrew Lloyd Webbers *The Phantom of the Opera*, åpnes andre akt med en fest, som de to nye eierne av operaen har stelt i stand. Sangen har en klar rytme, og synges av hele cast-et. Refrenget handler om hvordan man kan skjule seg for verden bak en maske, en klar referanse til en av musikalens hovedpersoner, det maskekledde fantomet. Flere av karakterene har også solobiter, som enkelt forteller publikum hva som har skjedd, da handlingen har hoppet tre måneder frem i tid. Blant annet har to av karakterene forlovet seg, og fantomet har ikke vist seg på lenge. Festlighetene blir avbrutt av fantomet, som krever at de nå skal sette opp operaen han har skrevet. Sangen endrer seg også totalt i karakter når fantomet dukker opp, og får en mer dramatisk og truende klang. Forviklingene som skal styre andre akt kommer dermed raskt og effektivt i gang.

Som fjerde type nevner Eigtved den *komiske* sangen. Da de integrerte musikalene kom, var ikke lenger komedien i førersetet, men som oftest var den delvis tilstede i musikalbildet (loc. cit.). "Make 'Em Laugh", i *Singin' in the Rain* (1952), gjør dette svært bokstavelig, da bi-karakteren Cosmo Brown (Donald O'Connor) gjør et "slap-stick"-nummer hvor han løper opp vegger, blir slått i hodet av planker og danser med en stor tøydukke. Sangen har ikke noen narrativ fremdriv,

men kan sies å være en slags karaktersang, da Cosmo refererer til faren sin i sangen. Sangen handler, som tittelen indikerer, om at man skal underholde og å få folk til å le. Musikalen er ikke av den tunge og seriøse sorten, men har heller flere show-numre, som underholder mer enn at de driver handlingen fremover. Mye av dette er nok på grunn av at den er satt sammen av sanger fra tidligere musikaler. "Make 'Em Laugh" blir allikevel et godt eksempel på komisk sang, på grunn av "slap-stick" humoren som blir brukt.

Pastiche-sang er den siste av de vanlige sangformen vi finner i musikalen. Her hentes det stiltrekk og inspirasjon utenfra, for å kunne plassere handlingen i tid og sted. I *Hairspray* (2002) er handlingen plassert på 60-tallet, så her brukes for eksempel sangen "I Can Hear the Bells". Musikken i denne sangen har hentet inspirasjon fra 1960-tallets *rock and roll*-stil. Sangen har en lett og enkel rytme, og kan minne om sanger slik som for eksempel "Hey! Baby" fra 1961, av Bruce Channel. Det finnes også hele musikaler som er pastiche. *Cabaret* fra 1966 har hentet inspirasjon fra Berlins Cabaret-musikk fra 1930-tallet.

Det meste av strukturen i musikalen, utenom den dramatiske modellen, kan man finne i sangene. Disse får sin funksjon ut ifra hva som ligger i musikken sammen med teksten.

Det er derfor flere punkter Eigtved (1997) nevner som viktige for hvordan en sang vil se ut: stemningen i scenen som sangen presenteres i, sangens tempo, sangens posisjon med tanke på resten av forestillingen, verdiene eller kvalitetene som er representert i sangen, og betydningen av personen som synger (s. 60). Hvis man for eksempel hadde byttet ut musikken og handlingen rundt en sang ville det fått en helt ny betydning selv om teksten var den samme. Hvis musikken i for eksempel den komiske sangen "Make 'Em Laugh" hadde vært hardere og mer dramatisk, hadde vi fått presentert en dysfunksjonell kobling mellom Cosmo Brown og familien. Da ville linjer som "My dad said be an actor my friend / But be a comical one" kunne blitt tolket som at faren ikke støttet opp under det Cosmo hadde gjort videre.

Musikk, tekst og handling er derfor like viktige når man skal produsere en musikal, og er derfor alle med når man skaper en ballade, eller karaktersang. Dramatikk er et viktig element i strukturen til musikalen, men man må også tenke ut fra et musikalsk perspektiv når man skal produsere, skape, eller adaptere et nytt verk.

Kapittel 4

ADAPSJON

Selv om de fleste vet hva ordet "adapsjon" innebærer, er det ifølge Leitch (2012) få teoretikere som er villige til å gi en direkte tolkning av ordet (s. 88). Litt av grunnen til dette kan være, som Linda Hutcheon (2006) sier i sin bok *A Theory of Adaption*, at terminologien dekker både prosessen og selve produktet (s. 15). For adapsjon som produkt gir hun den formelle definisjonen "... en parafraze eller en oversettelse av en spesifikk tekst eller en spesifikk tolkning av historie" (min oversettelse) (op.cit. s 18).

For adapsjon som prosess nevner Hutcheon ulike aspekter. Aller først har man personen som adapterer og dens kreative tolkning. Dette vil si at før noe skapes, må det tolkes. Deretter velger man hva slags verktøy man vil lage adapsjonen med: kameraet, pennen, malerpenselen og så videre. Valget videre blir å velge hva som skal være med; skal noe kuttes eller skal noe legges til (s. 18-19)? Det som gjøres i adapsjonen er en form for tilpasning eller gjenbruk, skriver Hutcheons videre, og vil derfor være en dobbel prosess, i og med at ulike verk skal tolkes og deretter skapes (op. cit. 20). Det siste aspektet i adapsjon av verket er knyttet til publikum, da også de vil gjøre en form for adapsjon, for å forstå verket på egne premisser (op.cit. s. 21). Som publikummer vil man forstå film og musikaler ut ifra egen kultur og oppvekst, og man vil derfor plassere egne tolkninger inn i stykker man ser.

I denne oppgaven vil termene produkt og prosess være relevante. Som produkt, da både sceneversjonen og filmversjonen av *Les Misérables* finnes allerede, men også adapsjon som prosess, for å se litt på hvordan de ulike adapsjonene har blitt til. Selv om jeg kun vil komme inn på musikalen og 2012-filmen i denne oppgaven, er det laget mange andre versjoner av verket.

4.1 Scene vs. lerret

For å kunne se litt på konkrete forskjeller ved film og teater, har jeg valgt ut to artikler fra New York Times, skrevet i 1962. I den ene artikkelen blir filmens sak talt, mens den andre taler teaterets sak. I den første artikkelen, "*Movies versus Theatre: The Case for the Theatre*" starter teaterinstruktør Tyrone Guthrie (1962) med å peke på fordelene til filmen. Det første han sier er at filmen er mer kommersiell, som igjen gjør at den har bedre økonomi. I tillegg til dette har også filmen en teknisk fordel, ved at den blant annet kan klippe inn på viktige detaljer i scene på en måte som ikke er like enkel på teaterscenen. I tillegg vil filmen være mer realistisk med tanke på at man kan filme faktiske lokasjoner (s. 151).

En av ulempene ved filmen som medium er, ifølge Guthrie (1962), at den ikke er "ekte", den skjer ikke her og nå. Dermed ser tilskueren bare biter av en skuespillers prestasjon, og ikke den fulle og hele, som i teateret (s. 152). Produsenters involvering kan også være negativ for filmen. Guthrie mener at produsenter i stor grad er folk som ikke har noen innsikt i det som lages, og som blander seg inn der hvor de ikke burde da de ofte har investert store penger i produktet. Guthrie sier dog at teaterscenen heller ikke er helt fri for dette, og spesielt ikke storslåtte musikalene hvor kunstnerne må ha tilfredsstillende inntjening. I de tilfellene der det er mindre budsjetter skjer ikke denne innblandingen (op.cit. s. 153).

Det siste argumentet mot film som Guthrie trekker frem, er hvordan filmen er i en evig teknisk utvikling for å forbedre seg, og at dette gjør at filmen domineres av ingeniører og finansmenn istedenfor kunstnere. Teateret på er motsatt side i ferd med å forenkle de teknikkene som brukes på scenen, spesielt kulisser (Guthrie, 1962, s. 154-155). Dette er nok hvor artikkelen er mest utdatert, med tanke på at filmen i dag ofte er digital, som istedenfor å hemme kunstnere, kan hjelpe de til å kunne lage film uten at det trenger å koste alt for mye.

I den neste artikkelen er det filmens fordeler som er i fokus. Her trekker manusforfatter og produsent Carl Foreman (1962) frem flere grunner til hvorfor filmen (i hovedsak kinoen) er bedre enn teateret. Hans første (1) argument for filmen er at den kan ta oss med til hvor som helst i tid og sted. (2) Filmene søker også dypere og mer seriøse temaer, og retter seg i større grad mot dagens kultur. Teateret derimot, står stille, og Broadway spesielt setter opp lite inspirerende stykker, og utfordrer heller ikke publikum intellektuelt. (3) Skuespillet i storfilmen er "alltid" bra. På et teater kan du støte på en skuespiller på en dårlig dag, og dermed få en

dårligere opplevelse av den grunn, mens du alltid vil få den samme prestasjonen i en film. I tillegg vil filmen være redigert slik at det kun er den beste skuespillprestasjonen som vises (s. 158-159).

(4) I en kinosal kan du sitte hvor du vil, og du vil alltid se og høre det som skjer på skjermen. Dette er ikke tilfellet med teateret, hvor du kan sitte for nært, og se all den unaturlige sminken som skal gjøre ansiktsuttrykk tydelige også for de som sitter lengst bak. Hvis du sitter bak i salen er det ikke sikkert du hører hva som blir sagt, og så videre. I filmen får du også med deg alt, da man kan klippe seg inn og ut på en karakter ut ifra hva som gir det beste bilde, slik at du hører alt slik du skal høre det (Foreman, 1962, s. 159). (5) I filmverdenen får vi muligheten til å se filmer fra det internasjonale marked, du kan se de beste av de beste, enten de er ifra vest eller øst, mens det i teateret er de samme gamle stykkene som blir vist om og om igjen (op.cit. 160). (6) I et annet argument sier Foreman at det visuelle i filmen får seeren mer å bryne seg på, og må jobbe mer med fantasien. I teateret, hvor man hviler på dialogen, blir det kun en unaturlig strøm av ord som fortsetter og fortsetter, og som ikke kan gjenkjennes i det virkelige liv (loc. cit.).

Ved å se på disse to artiklene er det tydelig at det er mange forskjeller, uten at man skal si om noen har rett og ikke. Det vises også at artiklene er noe utdaterte, mye på grunn av den stadige tekniske utviklingen som skjer, spesielt i filmverdenen. Grunnen til at disse artiklene allikevel trekkes frem, er at de peker på mange forskjeller som er interessante når et stykke blir adaptert. Aller først er det det tekniske aspektet som blir nevnt. Guthrie mener at teknikken skaper avstand, den forvrenger det virkelige, og den naturlige stemmen kommer ikke frem. Foreman mener på sin side at blant annet klipp og nærbilder gjør at seeren kommer inn på karakteren på en annen måte, og på denne måten blir stemmen mer naturlig. Et annet argument begge trekker frem, er at teateret er drevet frem av tale, mens filmen er visuell. Det som blir interessant å se på her, er hvordan klippen virker inn på et verk som i utgangspunktet ikke var klippet. Hva har dette å si for de store ensemblesangene, og hva har det å si for de såre og litt stillere solosangene?

Økonomiske forskjeller er også svært vanlig. I filmen er det ofte store penger i omløp, mens det i teateret ofte er lavere budsjett er, spesielt hvis vi beveger oss utenom områder som Broadway og West End. Guthrie, på den annen side, påpeker i sin artikkel at i de store musikaloppsetningene vil det være pengesterke folk involvert, og derfor blir ikke det

økonomiske like forskjellig. Dermed er ikke dette temaet så relevant i denne oppgaven. En av de litt større forskjellene Guthrie og Foreman argumenterer for, er realismeforskjellen. I filmen presenteres det virkelige, mens i teateret må man bare godta at skuespillerne er der de sier ut ifra hva kulissene forteller deg. Oppbyggingen og bruken av scenografi, vil gi de ulike adaptasjonene ulike formidlingsmetoder.

Filmteoretikeren Siegfried Kracauer (2012) forklarer realismeforskjellen litt nøyere. På en scene er kulissene der for å fremheve tid, sted og rom. Dette blir ofte gjort på overdrevne måter, for å sette fokus på det som er viktig, og for å ha muligheten til å sette publikum raskt inn i fortellingens univers. I filmen er ikke dette nødvendig, da vi allerede er plassert i universet det gjelder (s. 201). Å plassere hvilken tid, sted eller rom man er i kan gjøres med så lite som et klipp. Hvis en film for eksempel foregår i New York, holder det med en fire sekunders innstilling som viser New Yorks "skyline", og så vet publikum hvor handlingen foregår. Hvis scenen foregår i et rom, kan man vise et hus eller en leilighet, og så kan man klippe rett videre til handlingen på innsiden. Mer trengs ikke for at publikum skal henge med. Kracauer påpeker videre at for å vise tid, gjør man dette gjennom kostymer og rekvisitter som vi ser i rommet. I åpningsscenene i en film vises dette kanskje med enkeltklipp med ting som tilhører epoken, for eksempel biler, mote eller interiør typisk for tiden filmens handling befinner seg i (loc. cit.).

Skuespillerens rolle tar begge forfattere opp. Guthrie mener at dynamikken i skuespillet forsvinner på lerretet, mens Foreman påpeker at man ikke er garantert å få valuta for pengene sine hvis man er uheldig, og treffer skuespilleren eller ensemblet på en dårlig dag. En skuespillers rolle vil være svært forskjellig fra scene til lerret, så hva slags innvirkning har skuespilleren på stykket eller filmen?

4.2 Skuespilleren

En skuespillers jobb, enten hun er på scenen eller foran kameraet, er å projisere en karakter. Skuespilleren skal adaptere en tekst, som skal fremføres på en måte som gjør at dialogen eller sangen kan bli forstått av et publikum. Når en teaterskuespiller gjør dette skal hun fremheve kostymet, ansiktsuttrykkene og bevegelsene. En filmskuespiller må gjøre det motsatte, hun må heller nedtone skuespillet, og unngå alt for tydelige grimaser (Kracauer, 2012, s. 201).

Som skuespiller er det ulike teknikker en kan tilegne seg. I en artikkel skrevet av dramaturgen Sola Fosudo (2008, s. 5), nevner han blant annet konsentrasjon, fantasi, spontanitet, og fleksibilitet. Dette er teknikker som må utvikles hos skuespilleren, og det er svært individuelt hvor mye trening som må til for å utvikle disse. For å kunne beskrive forskjeller ved bruk av disse teknikkene hos sceneskuespillere og teaterskuespillere nevner han fem faktorer som har innvirkning på fremføring: Avstand og rom, gestikulering, tale og stemme, følelser, og kontinuitet.

Romfølelsen i film og scene er svært ulik. I filmen blir skuespilleren løsrevet fra tid og sted, og tiden blir heller skapt gjennom utsnitt og klipp. På scenen er skuespilleren bundet til et scenerom, og med et publikum til stede blir også tiden en faktor. Oppbyggingen av verket blir også forskjellig ved at en film bygges tagging for tagging, mens en stykke blir bygget opp scene for scene. På denne måten er det også begrensninger i filmen ved at en bevegelse som ikke er innenfor utsnittet ikke vil eksistere på samme måte som på scenen, hvor vi ser hele skuespilleren hele tiden (Fosudo, 2008, s. 5-6).

Ved "blocking" på scenen, det vil si hvor man plasserer skuespillere i rommet, vil man ha mulighet til å bruke hele scenerommet. Skuespilleren vil kunne bruke hele scenen med full bevegelse og gestikulering. Ved "blocking" på film, er det mye mer begrenset, i for eksempel et nærbilde vil det av og til vil være snakk om millimeterer for å få karakterens ansikt inn i fokus. I film blir personers intimgrense, eller det rommet man ikke ønsker andre enn kjærester og gode venner skal tre inn i, flere ganger brutt, uten at publikum nødvendigvis merker det (loc. cit.). I tillegg til at denne intimgrensen brytes, vil den også være forskjellig i ulike utsnitt. For eksempel i en samtale mellom to personer, kan man i et tettere to-skudd (et utsnitt som dekker begge personene), plassere skuespillerne nærmere hverandre enn i et større utsnitt. Dette skjer uten at de som ser filmen nødvendigvis merker det. Dermed blir det opp til skuespillerne å kunne spille i det nære to-skuddet, som om avstanden mellom dem er den man ser i det store utsnittet. En av grunnene til å gjøre det på denne måten, kan være å bygge opp intensitet i scenen, uten at det skal se unaturlig ut når man går mellom to-skuddet og totalutsnittet.

Gestikulering, eller ikke-verbal kommunikasjon, som Fosudo også kaller det, er den andre faktoren som vil fungere forskjellig for skuespilleren. På scenen lærer skuespilleren å overdrive faktene sine, slik at de skal være tydelige for alle i salen, men når skuespillet når filmen, må disse faktene reduseres til et minimum. Hvis dette ikke blir gjort, blir skuespilleren ofte beskyldt

for å overspille. Det er de små bevegelsene som kan gi dybde til fremføringen på film (2008, s. 7-8).

Singin' in the Rain leker med gestikulering i sin prøvevisning av *Duelling Cavalier* som skal være den første lydfilmen. Skuespillet til karakteren Lina Lamont (Jean Hagen) blir ekstremt, ved at hennes "akk"-ing blir gjort med mye hodebevegelser frem og tilbake, og fikling med noen perler. I tillegg er bevegelsene til karakteren Don Lockwood (Gene Kelly) store når han deklamerer kjærligheten sin til karakteren til Lamont. Dette gjør han blant annet ved å kaste stokken, når han ser henne og slå seg på brystet. Mye av grunnen til dette er at stumfilmen trengte større fakter for å vise følelser og lignende, da de ikke hadde lyden til hjelp. Siden filmen *Singin' in the Rain* leker med denne overgangen, blir det som blir fremført i *Duelling Cavalier* svært teatralisk i både tale og bevegelse.

Det hentes ofte inn teaterskuespillere til å spille på film, men da har man opplevd at de ikke klarer å redusere skuespillet sitt (Fosudo, 2008, s. 7). Det man i stedet har sett, er at utrente skuespillere fungerer på lerretet. Dette fordi de virker mer naturlige, da de ikke "spiller" en karakter. Allikevel er det ofte bedre med en skuespiller som er godt trent, da man kan forvente at hun i større grad klarer å holde seg til en karakter, og spille på den samme måten gjennom hele innspillingen (ibid.). På samme måte som "blocking"-en kan være unaturlig for teaterskuespillere og debutanter i film, kan også plassering av rekvisitter virke unaturlig. Rekvisittene må plasseres i bildet ut ifra hvilket utsnitt som vises. Hvis karakteren for eksempel skal lese en avis, kan det være at den plasseres nærmere ansiktet i nærbildet enn i det større utsnittet, slik at man både kan se den som leser, og *hva* hun leser. Siden seerne får se både karakteren og avisen som blir lest i begge utsnittene, vil de ikke se avstandsforskjellen, da kontinuiteten fortsatt er der (op. cit. s. 8).

Som tredje faktor er en skuespillers tale og stemme svært viktig i både film og på scenen, men nødvendigvis på ulike måter. Tale kan sies å være mer viktig på scenen da teater ofte er omtalt som muntlig kunst, mens film er mer visuelt. En tydelig forskjell mellom filmen og scenen, er nok bruk av volum. På scenen må skuespiller nå ut til alle i salen. Til og med hvis det skal hviskes, må det gjøres høyt. Hvis det samme hadde blitt gjort i en film, ville det blitt opplevd som svært teatralisk og unaturlig. I film blir derfor mindre endringer av stemmen eller pusten, eller uferdige setninger og ord viktig for å vise nyanse, mens det samme ikke ville vært hørbart på scenen (Fosudo, 2008, s. 9).

Den fjerde faktoren handler om følelser. Å simulere følelser er en stor del av skuespill, det være seg smerte, glede, forelskelse og så videre. Som filmskuespiller blir disse følelsene veldig oppstykket, da scener blir filmet utsnitt for utsnitt. I tillegg må følelsene bli spilt med ansiktet, og ikke altfor mye gestikulering. Sagt på en måte, må følelsene passe med handlingen og ligge såpass nær virkeligheten at vi som publikum tror på reaksjonen. For eksempel, hvis en karakter blir skutt i beinet, holder det ikke å bare rynke på nesen. På scenen skal hele følelsen spilles i ett, og armer og ben må ofte være med, slik at alle i publikum skal få det med seg. Her spilles det også direkte til publikum, mens man som filmskuespiller må late som om kameraet er publikum (Fosudo, 2008, s. 10-11). Et annet eksempel kan være i en tenkt scene hvor karakteren skal vise at han er forelsket i en annen på scenen, kan karakteren tydelig stoppe opp, beundre, og kanskje flytte seg rundt og etter den andre personen som går over scenen slik at det er tydelig hvor oppmerksomheten ligger. Kanskje vil karakteren også ta seg til hjertet. I filmuniverset vil det være nok hvis karakteren stopper opp og ser på vedkommende. Klippen tar av seg resten. Det første utsnittet kan vise hvordan personen med forelskelsen stopper opp og ser på den andre personen, deretter kan det klippes til et utsnitt av personen som blir sett på. Deretter kan man for eksempel klippe tilbake til den som beundrer, hvor skuespilleren kanskje gjør øynene en smule større, og åpner munnen så vidt. Det er nok for å få frem den samme meningen som på scenen.

Fosudos femte faktor, kontinuitet, fungerer svært forskjellig på scene og på film. På scenen vil hele skuespillet bli gjort i ett, og overgangene skjer ved sceneskiftet. På film kan det være så lite som et nærbilde av en liten bevegelse i hånden som skal filmes, og dette må stemme med neste klipp, hvor seeren kanskje ser et større utsnitt av halve personen. Da er det skuespilleren som må passe på hvordan bevegelsen ble gjort. For å bevare kontinuitet utenom bevegelser, har man en egen person på sett, kalt "script". Script er den personen som passer på at kostymer, rekvisitter, hår, med mer, stemmer overens i hver tagging. Dette er nødvendig, da film ikke blir skutt kronologisk, men heller per location, da dette er mer lønnsomt og tidsbesparende. (Fosudo, 2008, s. 11-12).

En sceneskuespillers utfordring blir derfor å ha hele kontinuiteten memorert gjennom en hel forestilling, mens en filmskuespiller må huske og gjenskape bevegelsen for hver tagging og innstilling, selv om det forrige bildet ble skutt dagen før.

Hovedforskjellene for skuespillere i film og teater blir at filmskuespilleren må "underspille", mens sceneskuespilleren må tydeliggjøre alle fakter og følelser, og at i teateret må alt huskes underveis i scenen, mens det i filmen må huskes tagning for tagning. Bevegelser og følelser må i filmen også gjøres veldig likt, slik at det kan settes sammen i senere tid. En del av forskjellen ligger dermed i klippen, som blir en grunnleggende forskjell mellom scene og lerret.

Kapittel 5

KLIPP

En av de mest usynlige, men samtidig mest sentrale endringene, som skjer når man adapterer et stykke fra scenen til lerretet, er klipp. I filmen er klipp det redskapet som syr fortellingen sammen. Det er flere fortellere i filmproduksjon. Manus er den første, enten det er snakk om et originalmanus, eller et adaptert manus. Begge typer manus må skrives på en måte som passer til filmformatet. Den neste fortelleren er regissøren, som får i oppgave å finne sin stemme, slik at regissøren kan fortelle det som står i manus på best mulig måte. Den tredje fortelleren er klipperen. Det er klipperens jobb å organisere materialet, søke igjennom alle tagningene og sette dem sammen slik at man kan fortelle historien på best mulig måte. Dette må gjerne, og kanskje helst, gjøres sammen med regissøren (Toreg, 2011, s. 105-115).

5.1 Hva gjør klipperen?

Filmskaperen Jan Toreg (2011) beskriver et klipp på følgende måte:

Et klipp er et skifte mellom forskjellige kameravinkler og innstillinger, et skifte mellom scener, to sekvenser. Klippet gir deg mulighet til å bevege deg i rom, uavhengig av tid på brøkdelen av et sekund ... fra forhistorie til framtid, fra nær til fjern. Du kan forlenge og forkorte liv ... følelser. Du kan framheve, holde tilbake ... skjule. Gjøre noe større ... eller mindre. Kort sagt ... og først og fremst: Et klipp er manipulasjon (s.125).

Ved å manipulere tid, rom, og utsnitt på denne måten, kan vi se hvordan klipp er med på å skape forskjellen mellom scene og lerret. Eigtved (1997) trekker allikevel klipperen inn på scenen, ved å sammenligne et klipp på film med et sceneskift (s. 104). Selv om skiftet på scenen ikke vil foregå like kjapt som i en film, så får vi det samme utfallet. Vi får en ny plass, med ny scenografi. Forskjellen er at vi på scenen fortsatt er i samme fysiske rom som før. Illusjonen av en ny lokasjon blir da enda viktigere, og skuespillernes interaksjon med kulissene og rekvisittene kan brukes som et virkemiddel for å overbevise publikum om at de er på et nytt sted.

I sitatet over, nevner Toreg innstillinger og kameravinkler, og å klippe fra nær til fjern. Dette handler i stor grad om utsnitt og valg av disse. Det finnes flere ulike typer utsnitt: heltotal, total, halvtotal, halvnær, nær, og ultra nært bilde. Disse utsnittene dekker det meste, fra at man ser en karakter i sin helhet med rommet rundt, helt frem til en detalj på denne personen, for eksempel et øye. I en scene blir det ofte satt opp flere innstillinger, med ulike utsnitt, for å gi dekning på scenen. Dette vil si at man har ulike utsnitt som viser scenerommet i sin helhet, slik at det som fortelles i scenen kan forstås av seeren. I en dialogscene vil det for eksempel ikke være nødvendig med mange utsnitt. Et toskudd som viser begge karakterene, og et halvnært utsnitt av begge karakterene kan være nok. I tillegg kan det også være nødvendig med nærbilder. Dersom samtalen for eksempel er veldig intens, kan nærbilder være et virkemiddel for å gi intensitet til scenen. Nærbilder av objekter brukt av skuespilleren, eller som på en annen måte er viktige for det som fortelles, kan også være nødvendige for å gi fullstendig dekning på scenen.

Klipp muliggjør også å hoppe i tid og rom, og kan brukes for å hoppe mellom to hendelser som skjer samtidig (kryssklipping). En måte dette blir brukt på i film, er for å skape spenning. For eksempel, i en tenkt scene; er en karakter i ferd med å gå på en buss for å dra et sted for godt, mens i en annen scene ser vi en annen karakter, som er på vei for å ta igjen den første personen før hun går på bussen. Det er mulig å gjøre dette på en scene også. Ved å, for eksempel, dele opp scenen, og lyse opp delene der de ulike situasjonene foregår, kan man oppnå den samme effekten.

Et annet virkemiddel vi kan se i sekvensen nevnt over, er de ulike klipperytmene. I scenen på bussholdeplassen, vil klippet mest sannsynlig være rolig og bestå av få klipp, mens i scenen med personen som skynder seg, kan det brukes mange klipp og mange ulike utsnitt som virkemiddel. På denne måten kan det bygges opp stress og spenning, ved å manipulere tempo og rytme. Denne effekten er ikke like lett å få til på en scene, og man må heller bruke andre virkemidler. I en musikal vil kanskje ikke dette være like mye brukt, da sangene blir fremført av de som er på scenen der og da. Et eksempel hvor effekten allikevel kunne blitt brukt er i en "Quodlibet". "Quodlibet" er et musikalsk stykke hvor to eller flere melodier (stemmer), gjerne fra andre deler av stykket, kommer inn i et og samme verk (dictionary.com, udatert-a). "Tonight Quintet" fra *West Side Story* og "One Day More" fra *Les Misérables* er eksempler på dette.

5.2 Kontinuitet

En av de viktigste og vanligste klippemetodene vi har i dag, er kontinuitetsklipping. I kontinuitetsklipping klipper man fra en innstilling til en annen, hvor man fortsatt er i samme scene og ser de samme personene. For eksempel klipper man fra et totalbilde til et nærbilde av en person. Her må personen være i samme bevegelse i totalbildet som i nærbildet, slik at det ikke oppleves brudd i mise-en-scène. Mise-en-scène referer til alt som vises i bildet, og gjelder for eksempel scenografi, skuespiller og lyssetting (Dictionary.com, udatert-b). Hvis forskjellen er stor i ett av disse elementene, vil man ikke få følelsen av kontinuitet. I følge klipperen Walter Murch (1995), skapes kontinuitet gjennom diskontinuitet. Med dette mener han at man i film må, for å skape kontinuitet, velge utsnitt som er såpass forskjellige fra hverandre, slik at man ikke skaper "Jump Cuts". "Jump Cuts" er når utsnittene er såpass like hverandre at det nye utsnittet som blir klippet til ikke gir noe annen informasjon annet enn å skape et lite hopp, og derfor lager diskontinuitet. Diskontinuitet i klipp skaper derfor, ironisk nok, kontinuitet. På denne måten vil man også oppleve diskontinuitet i filminnspilling løsrive oss fra tid og rom, da utsnittet som man skal klippe til ikke filmes rett etterpå, og kanskje heller ikke på samme dag. (1995, s. 7-9).

Det som blir viktig når alt ikke filmes på en gang, er at kontinuiteten må gjenskapes når man bytter utsnitt. Hvis en karakter for eksempel drikker i et utsnitt, må han fullføre handlingen i neste utsnitt. Hvis koppen karakteren drakk av plutselig hadde vært tilbake på bordet i neste klipp, ville dette bruddet dratt publikum ut av handlingen. En sømløs klipp påkaller ikke uønsket oppmerksomhet og er nødvendig for å skape kontinuiteten, som på en teaterscene kommer naturlig skriver filmteoretiker Ken Dancyger (1997, s. 296).

5.3 Sømløs klipp

For å skape en sømløs klipp er det ikke bare å avpasse ulike utsnitt til hverandre som gjelder, man må også ha riktig type motivasjon for å kunne gjøre et klipp. Murch (1995) kaller dette for "The Rule of Six" (s. 17-20). Ifølge denne regelen er det seks ulike ting som man må tenke på for å lage en god klipp:

1. Følelse
2. Fortelling
3. Rytme
4. Øyebevegelse (Eye-trace)
5. Skjermens todimensjonale plan
6. Rommets tredimensjonale handling

Den beste klippen vil dekke alle disse punktene, men skal man utelate noe, bør man starte nederst fra lista, mener Murch (1995). Følelse handler om hvilken følelse klipperen vil at publikum skal sitte igjen med. Klippet skal også ta fortellingen videre og dette bør gjøres med en god rytme som føles riktig og gjør handlingen interessant. At klippet bør tilfredsstillende publikums øyebevegelse, handler om at handlingen eller karakteren bør være plassert nesten på samme plass som i forrige klipp, slik at publikum ikke trenger å flytte øynene rundt på skjermen. I tillegg bør utsnittene ha en lik todimensjonal balanse, men dette faller ofte sammen med øyebevegelse, fungerer punkt fire, fungerer ofte også punkt fem. Det siste, og minst viktige punktet, er det første en klipper lærer, kontinuitetsklipping. Når en karakter beveger seg i et rom, bør han være på samme punkt i rommet i neste klipp, selv om utsnittet er fra en annen vinkel (loc. cit.).

Grunnreglene som Murch nevner er ikke alltid like gjeldende. Det kommer ofte an på hva slags type scene det er snakk om. Reglene vil for eksempel ikke være like gjeldende i en actionscene som i en dialogscene, da man i en actionscene kanskje ønsker å skape kaos, og kan oppnå dette ved å bryte ett eller flere punkter i "The rule of Six". Selv om reglene etterleves i actionscenen, vil de fungere på en helt annen måte enn i en dialogscene.

Det er mange ulike aspekter som skal gjennomgås når et verk blir adaptert, også mange flere enn de som har blitt nevnt her. For å kunne analysere adaptasjonen av et verk som *Les Misérables*, har vi til nå sett på hva slags utfordringer skuespilleren møter på, samt hvordan tid og sted utfolder seg på scene og i film. Vi har også sett på hvordan klipp og utsnitt bringer oss nærmere karakterene, men også hvordan selve musikalen er bygget opp. Før jeg setter i gang med analysen av *Les Misérables*, vil jeg si litt om hvordan denne fortellingen og musikalen først ble til.

Kapittel 6

ANALYSE: *LES MISÉRABLES*

6.1 I verden

Boka *Les Misérables* (de elendige), skrevet av Victor Hugo, ble for første gang utgitt som en historisk roman i 1862. I tiden etter dette har det blitt utgitt svært mange ulike type adaptasjoner. Noen av adaptasjonene er bøker, slik som *Gavroche: The Gamin of Paris* (1872) og *Jean Val Jean* (1935). På radio har det blant annet blitt laget en dramatisering av Orson Welles i 1937, og en annen adaptasjon av BBC Radio 4 i 2001.

På lerretet har det vært adaptasjoner så lenge filmmediet har eksistert. Allerede i 1897 lagde Lumière-brødrene kortfilmen *Victor Hugo et les principaux personnages des misérables*, hvor en mann tar på seg mange ulike kostymer, og parodierer flere av de større karakterene i boka. I figur 6.1 kan det se ut som at han etterligner karakteren Monsieur Thénardier.



Figur 6.1: *Victor Hugo et les principaux personnages des misérables* (1897).

Av adaptasjoner i andre land, finner vi den egyptiske *El boassa* fra 1944 og *Jean Valjean* fra 1961, som er en sørkoreansk tolkning. En kanskje litt mer kjent adaptasjon ble laget i 1998, med

skuespillere som Liam Neeson, Geoffrey Rush og Uma Thurman. Filmene nevnt til nå er adaptasjoner av boka, mens filmen jeg skriver om i denne oppgaven er en direkte adaptasjon av musikalen.

Musikalen kom først på fransk i Paris i 1980, og ble oversatt til engelsk i 1985. Dette er dog ikke de eneste språkene musikalen har blitt oversatt til. I 1995 ble det satt opp en konsertversjon på Royal Albert Hall, *Les Misérables: The Dream Cast in Concert*, som ble laget i forbindelse med 10-årsjubileet til musikalen. Her ble numrene "Do You Hear the People Sing?" og "One Day More" sammenslått, og fremført av hele 17 ulike skuespillere som har spilt Jean Vajejan i hver sine land. Hvis man ekskluderer alle de ulike engelsktalende landene ble sangen i dette tilfellet sunget på tolv forskjellige språk. Den norske versjonen ble sunget av skuespilleren Øystein Wiik.

I tillegg til det som har blitt nevnt til nå, har det også blitt laget adaptasjoner i andre format. Det har blitt laget flere skuespill, mindre tv-serier, tv-filmer og animasjonsfilmer. Det har også blitt laget mer utradisjonelle adaptasjoner, som tegneserier og spill løst basert på fortellingen. Disse versjonene har dog i hovedsak blitt adaptert fra boka, og ikke fra musikalen.

Etter å ha sett hva som finnes av versjoner av *Les Misérables*, kan man undre seg over hvorfor det lages så mange ulike adaptasjoner av et enkelt verk. Kritikerens Milan Pribisic (2010) sier at når vi tilnærmer oss ting i hverdagen, må vi ha en balanse mellom verdens regler og endringer, og å kunne tilfredsstille våre behov og ønsker. Dette skjer via adaptasjon (s. 148). Når vi lærer om og bruker adaptasjon i kunsten og kulturen, lærer vi også mer om hvordan de ulike disiplinene innen media og kultur fungerer. Slik ser vi kanskje også det store bildet av hvordan postmoderne kultur fungerer (loc. cit.). På denne måten kan man si, at når man for eksempel adapterer en scenemusikal til lerretet, vil den muligens nå ut til flere, og publikum får muligheten til å forstå den via filmatiske grep i tillegg til de musikalske.

6.2 Til scenen

Musikalen *Les Misérables*, ofte kalt "*Les Mis*", fikk sin start i januar 1978, da tekstforfatteren Alain Boublil hadde sett en forestilling av musikalen *Oliver!* i London. Flere av karakterene i *Oliver!* minnet Boublil om karakterer fra Victor Hugos bok *Les Misérables* (Nightingale & Palmer, 2013, s. 8). Boublil dro hjem til Paris, og slo seg sammen med komponisten Claude-

Michel Schönberg. Sammen brukte de to år på jobbe seg gjennom den tykke romanen for å finne riktig form. Flere karakterer ble kuttet, men det sto fortsatt igjen en rik rollebesetning. (loc.cit). I september 1980 ble *Les Misérables* satt opp på den store innendørsarenaen Palais des Sports, i regi av Robert Hossein. Musikalen ble fort svært populær, og ble sett av 500 000 mennesker i løpet av de tre månedene den ble spilt (Nightingale & Palmer, 2013, s. 11). Her ble det brukt samme metode som ved *Jesus Christ Superstar* i 1970, ved at musikken ble gitt ut i albumformat før forestillingen. På denne måten kjente flere til musikken før de eventuelt valgte å se musikalen.

Tre år senere hadde Boublil og Schönberg et møte med den britiske produsenten Cameron Mackintosh. I møtet ble de enige om å lage en engelsk adaptasjon, med Boublil og Schönberg som kreative ledere (Nightingale & Palmer, 2013, s. 16). I tillegg fikk Mackintosh regissøren Trevor Nunn med for å instruere stykket. I arbeidet med å adaptere musikalen til et engelsk publikum, var det nødvendig å spisse historien enda mer, og tydeliggjøre hendelsene og knytte dem sammen, men også styrke karakterene (op. cit. , s. 22). Et eksempel på dette var å flytte sangen "Miseré", fra karakteren Fantine til Éponine. Sangen, som opprinnelig handlet om fattigdom, ble nå en sang om lengsel etter å bli elsket, med tittel "On My Own" (loc. cit.). For å oversette musikalen til engelsk, brukte de tekstforfatteren Herbert Kretzmer. Kretzmer opplevde at noen sanger kunne oversettes direkte slik som "I Dreamed a Dream", mens andre sanger som for eksempel "La Nuit", fikk en litt ny form og fikk navnet "Lovely Ladies". Hovedutfordringen ble å få den nye teksten til å passe med den eksisterende melodien (op.cit. , s. 22-23).

Les Mis hadde premiere 8. oktober 1985, ble fort utsolgt i sitt første teater Barbican, og gikk bare her frem til 23. november. Musikalen ble så flyttet til The Palace Theatre på West End, og før premieren her var showet kuttet ned fra fire timer til tre timer og et kvarter. *Les Mis* gikk på The Palace i nesten 19 år, før musikalen ble flyttet videre til The Queens Theatre i 2004, hvor den fortsatt spilles den dag i dag (Nightingale & Palmer, 2013, s. 32-33). Ifølge den offisielle nettsiden til musikalen, har *Les Mis* blitt sett av mer enn 70 millioner mennesker, i 44 ulike land og på 22 ulike språk (Lesmis.com, udatert).

6.3 Til lerretet

Det skulle ta 23 år før prosessen med filmversjonen startet, da produsenten Mackintosh ikke ønsket å trekke oppmerksomheten vekk fra forestillingene på West End og i New York. I 2010 hentet Mackintosh inn det britiske filmselskapet *Working Title*, som igjen hadde kontakter med filmstudioet *Universal* i USA. Tidlig i prosessen hyret de inn William Nicholson til å skrive manuset og Tom Hooper til å regissere (Nightingale & Palmer, 2013, s. 66).

Hooper kom raskt i gang med å planlegge hvordan han skulle adaptere musikalen til filmformatet. Han ønsket å hente frem mer realisme i filmen. Han gjorde dette ved å gå tilbake til boken for å finne dens indre kjerne, slik at han kunne få frem et tydeligere narrativ (op. cit., s. 71-73.). Hooper valgte tidlig å ha minst mulig dialog og beholde musikals "sung-through"-form. Samtidig som at Hooper ønsket å beholde dialogformen til scenemusikalen, måtte han fortsatt overføre musikalen over til filmformatet slik at den også kunne fungere her. Dette ble også speilet ved at filmfolk måtte lære av musikalfolk, og omvendt. (Nightingale & Palmer, 2013, s. 73). I bakomfilmen til *Les Mis* kan vi også se at Hooper i tillegg til å beholde sangen gjennom hele musikalen, også valgte at sangen skulle synges *live*. Dette ble gjort ved at skuespillerne hadde et ørepropp i øret hvor de kunne høre pianisten. På denne måten kunne skuepillerne spille scenen slik de ønsket der og da, og pianisten kunne følge dem istedenfor at de mimet til musikk de hadde spilt inn tidligere. Den øvrige filmmusikken ble spilt inn i etterkant, og her måtte musikerne følge sangernes tempo. Dette er svært uvanlig; som regel må sangeren følge dirigenten og musikkens gang. *Les Misérables* hadde filmpremiere 25. desember 2012 (Box Office Mojo, udatert).

Man støter på mange utfordringer når man skal adaptere et verk til nye former. Som vi kan se her, ved adaptasjon fra bok til musikal, og musikal til filmmusikal, er det mange ulike ting som må tenkes på. I prosessen til Boublil og Schönberg var det deres oppgave å tolke boken på en måte som gjorde at de fant de riktige karakterene til en musikal, og deretter skrive sanger som kunne passe karakterene og den ønskede stemningen. Deretter, måtte dette tolkes av regissør og skuespillere. Da materialet senere skulle oversettes til engelsk, måtte flere elementer tolkes på nytt, slik at de kunne oversettes på en passende måte. Det er med andre ord mange ledd før man finner den ferdige formen, selv om man har grunnhistorien på plass. Nesten den samme prosessen måtte settes i gang, da Hooper skulle adaptere musikalen over til filmmediet. Hooper valgte å beholde store deler av den engelske musikalen slik den var, men valgte også å gå tilbake

til den franske versjonen ved flere anledninger. Blant annet ble "I Dreamed a Dream" flyttet tilbake til sin opprinnelige plass i fortellingen.

6.4 Synopsis

Musikalen starter med at Jean Valjean, en 45 år gammel mann, slippes ut av fengselet etter 19 år, etter å ha stjålet litt brød, og deretter løpt fra politiet. Når han slippes ut på prøve, sliter han med å få jobb, og stjeler derfor sølvtøy fra en biskop, som har gitt ham husly. Dette blir oppdaget, men istedenfor å anmelde Valjean, lar biskopen ham beholde sølvtøyet, i håp om at dette kan hjelpe han på rett vei.

Åtte år går, og Valjean har brukt sølvtøyet til å opprette en ny identitet. Han har klart å etablere seg som en velstående mann, under dekknavnet Monsieur Madeleine. Han har blitt valgt til borgermester, og bygget opp flere fabrikker. I en av disse fabrikkene jobber den enslige moren Fantine, og etter en krangel med medarbeiderne får hun sparken, da barnet hennes er født utenfor ekteskapet. For å fortsatt kunne sende penger til ekteparet Thénardier, som "tar vare på" datteren, Cosette, begynner Fantine å prostituere seg. Etter mange ydmykelser, dør Fantine, men ikke før Valjean lover å ta hånd om Cosette. Politimannen Javert, som har jaktet på Valjean, og nå forstått hvem Valjean er, prøver å arrestere ham. Valjean flykter igjen, men ikke før han får hentet Cosette hos Monsieur og Madame Thénardier.

Ni nye år går, og et større studentopprør er i ferd med å ta form i Paris. Her møter vi flere nye karakterer blant annet Marius, en student og revolusjonær. Han har et kort møte med Cosette og han faller pladask for henne. Samtidig gjør flere studenter seg klare til et oppgjør mot staten, og bygger en barrikade. Valjean kommer også og hjelper studentene, men etter opprøret er det bare Marius og Valjean som har overlevd. Marius er hardt skadet, og Valjean bærer ham unna. På veien bort fra barrikadene treffer Valjean igjen på Javert, Valjean klarer å overtale Javert til å la ham passere. Javert, som ikke lenger vet hva han står for, tar sitt eget liv. Etter Valjean tilstår hva han har gjort til Marius, forlater Valjean Marius og Cosette. Cosette og Marius gifter seg. Vi hopper i tid igjen, og ser en gammel og skrøpelig Valjean. Cosette og Marius drar for å møte ham før han dør.

6.5 *Les Misérables'* byggesteiner

Les Misérables er en sung-through musikal med et realistisk bakteppe. Musikken er integrert i handlingen, men er ikke fokuset, og kan heller karakteriseres som et kunstnerisk valg. På denne måten kan vi si at musikalen legger seg nærmere *Oklahoma!* i stil, enn for eksempel *Show Boat* som er en backstage-musikal. Eigtved (1997) beskriver musikken som gjennomkomponert, og med flere temaer som blir brukt flere steder. Musikktemaene blir knyttet til handlingstemaer, som avskjed og død. Dette blir på samme måte som i en opera. Rytmask er musikken tett knyttet opp til rockens 4/4 takt, og har derfor en jevn og taktfast rytme gjennom det hele. Det som gjør at musikalen ikke glir over i det man ville kalt en rockemusikal, er at det ikke er trommene som spiller takten, men orkesteret som helhet (s. 101-102).

Det er vanskelig å plassere hovedhandlingen til musikalen i en av Altmans (1987) tre kategorier da den ikke er plassert i det overdådige, slik som i *Fairy tale*-musikalen, eller småbyens tradisjoner, slik som i Folkemusikalen. Selv om musikalen er plassert i storbyen Paris, er hovedlinjen i fortellingen heller ikke drevet frem av kjæresteparet som skal skape noe sammen.

Musikalen kommer midt i perioden Eigtved har valgt å kalle for melodrama, og har mange av kjennetegnene for denne perioden. *Les Mis* følger Jean Valjean i hans flukt fra Javert, hvor Javert i stor grad representerer staten. Det er altså Jean Valjean mot en større fiende. Valjeans indre konflikter kommer til stadighet frem i musikalen. Spesielt tydelig er dette når han må velge mellom å la en uskyldig mann bli dømt for hans synder, eller å overgi seg selv, i sangen "Who Am I?". Vi får også et innblikk i *hvorfor* Valjean tar de valgene han gjør, og ikke bare utfallet av dem. Dette passer godt med det Eigtved sier om at musikalen ikke *bare* er drevet frem av rene melodramatiske trekk. Dramatikkens høydepunkt ser vi allikevel, når Valjean i slutten av sangen står frem i retten, som fange nummer "24601".

I tillegg til hovedlinjen med Jean Valjean, er musikalen full av sidehandling og biroller. Det er også her vi ser sjangerens andre faktorer. Et av sidehandlingene er kjærlighetsforholdet mellom Marius og Cosette. Dette er et gjennomgående handlingselement, og varer helt til de gifter seg mot slutten av andre akt. Cosette er allikevel ikke en sterk kvinnekarakter, men heller filmens symbol på ren kjærlighet. Det finnes sterke kvinneskikkelser i musikalen, både Fantine, som gjør hva som helst for å kunne hjelpe datteren, og Éponine, som går mot sin far og avslører hans kriminelle aktiviteter. Éponine prøver også å kjempe sammen med studentene, og dette blir til

slutt hennes død. Thénardier-paret blir også med som en faktor, ved at de fungerer som et komisk avbrekk, og som motpol mot det Valjean, Marius og Cosette står for.

Les Misérables inneholder dermed de fleste elementene fra den melodramatiske perioden på 1980-tallet, men vi finner også mange av de andre, og eldre, kjennetegnene til musikalen. Kjærlighet er også viktig i denne fortellingen, både kjærligheten mellom Valjean og Cosette, og mellom Cosette og Marius. Det er først i sidehandlingen at man kan si at musikalen lener seg mot *Fairy tale*-musikalen, da Cosette gifter seg inn i en velstående familie og på denne måten kommer seg ut av fattigdommen. På en annen side gjorde hun dette allerede da hun ble hentet av Valjean da hun var ung. Cosette ønsker seg også inn i et annet liv; hun har på mange måter vært innelåst sammen med Valjean i hans frykt for å bli avslørt, og har derfor ikke fått levd fritt og uavhengig. Altmans "to marry is to govern", altså at det skapes noe symbolsk kongedømme passer ikke, men Cosettes ønske om noe mer, og å være på en annen plass, passer godt med *Fairy tale*-musikalens karakteristikk.

Det melodramatiske er det som står sterkest igjen i fortellingen, ved at den først og fremst ikke gir den fulle lykkelige slutten. Mange av karakterene har hatt elendige skjebner, som har endt i døden. Giftmålet blir som å si "det gikk i alle fall bra" for to av karakterene. Valjean har flyktet hele sitt liv. Han får en slags forløsning på slutten når han kan fortelle Cosette og Marius om sine hemmeligheter, men veien dit har vært lang og alt annet enn enkel.

Selv om *Les Mis* er en sung-through musikal, følger den også den dramatiske modellen, ved at den har en begynnelse, midtdel og en slutt. I åpningsscenen blir vi introdusert til Jean Valjean. Dette blir gjort i ensemblenummeret "Prologue: Work Song" som synges av menn satt i fengsel. Underveis i sangen dukker Jean Valjean og Javert opp, og gjennom en slags "talesang" setter de oss inn i den underliggende handlingen i musikalen. Sangen gir oss også et førsteinntrykk av karakterene. Introduksjonen ligner derfor eksempelet fra *Wicked* i kapittel 3.1; at vi blir introdusert til hovedkarakteren av andre karakterene rundt. Forskjellen er at Valjean også er med på å introdusere seg selv i åpningen.

I avslutningen av første akt får vi med sangen "One Day More" et sammendrag av hva som har skjedd, og flere hint om hva som skal skje videre neste akt. Spørsmålene vi sitter igjen med er blant annet. Vil Valjean bli dømt? Hvordan vil det gå med Marius og Cosette, finner de tilbake til hverandre? Forblir Éponine alene? Hvordan vil det store slaget mellom studentene og hæren

gå? Det er mange løse tråder som skal knyttes sammen i løpet av akt to. "One Day More" er også en ensemblesang, så istedenfor at Boublil og Scönberg har gitt denne avslutningen bare til hovedrollen Valjean, som Eigtved påpeker at er en vanlig ting å gjøre, har alle de sentrale karakterene hver sin solosang, som etablerer deres nåværende status i handlingen. På denne måten samles alle trådene som har blitt presentert både narrativt og musikalsk, ved at melodiene til flere av rollekarakterene har blitt hentet inn.

Avslutningen av *Les Misérables* gjøres gjennom sangen "Do You Hear the People Sing (Reprise)". Sangen blir første gang sunget av studentene i første akt, og handler i hovedsak om å stå sammen og et ønske om en ny fremtid. I finalen har noe av sangteksten blitt endret på, og den synges av hele ensemblet, også de som nå er døde. Betydningen er mye av det samme, men sangen gir en enda sterkere følelse av samhold. Slaget er kanskje tapt, men det er ikke den overordnende kampen. Å avslutte med en fest (som i *Grease*) blir ikke helt riktig i en så tung og mørk fortelling som *Les Mis* er, men før avslutningen får vi allikevel bryllupet mellom Marius og Cosette, og Valjean får lettet samvittigheten ved å fortelle om sine "synder". Denne fortellingen får dermed også sin avslutning, selv om den ikke er fylt av glede.

Les Misérables har trukket fra ulike perioder i musikalsjangeren og smelter dem sammen til en stor melodramatisk musikal, den beholder også den dramatiske modellen til Aristoteles ved at den presenterer sentrale karakterer i åpningen, bygger opp nysgjerrighet til hva som skal skje i andre akt, og løser til slutt opp hoved- og sidehandlingene.

Les Mis inneholder også fire av de fem ulike sangtypene *karactersang*, *ballade*, *temposang*, og *komisk sang*, som blir trukket frem av Eigtved. Ulike *karactersanger* finnes flere steder i musikalen. Et eksempel på dette er "Who Am I", som synges av Jean Valjean. Sangen er ikke den første som blir sunget av og om Valjean, men den er viktig for å videre definere hva slags mann han ønsker å være: Skal han la en annen mann ta fengselsstraffen hans, eller skal han stå frem og tilstå? I løpet av sangen tar Valjean et oppgjør med seg selv, og i siste vers står han foran retten og synger "And so Javert, you see it's true/ That man bears no more guilt than you! /Who am I? /24601!" Sangen bekrefter Valjeans tidligere karaktertrekk, å være ærlig og rettferdig, som han synger om tidligere i musikalen.

"A Heart Full of Love" følger nesten beskrivelsen fra Spamalots balladesangparodi "The Song That Goes Like This" hele veien. Sangen synges av Marius og Cosette den første gangen de

møter hverandre, og den handler i hovedsak om deres første møte og de brusende følelsene som dukker opp helt i starten av et kjærlighetsforhold. Det som skiller sangen fra en vanlig *ballade* er Éponines tredjestemme. I tredje vers legges Éponines stemme på, hvor hun synger om at Marius aldri har følt det samme for henne som han føler for Cosette. I denne balladen får man derfor kjærlighet og kjærlighetssorg i en og samme sang.

"One Day More" passer absolutt inn i kategorien *temposang*. I tillegg til solopartiene, har sangen korpartier som har en klar taktfast rytme. Deler av sangen inneholder også en klar underliggende marsj-takt, slik som Eigtved sier er vanlig i slike temposanger (1997, s. 58). Marsjtakten underbygger også at studentene gjør seg klare til kamp.

I musikalen finner vi også et *komisk* innslag, sunget av krovertene Monsieur og Madame Thénardier. I en så mørk og dyster musikal som *Les Mis* tidvis kan være blir en komisk sang desto viktigere. Sangen "Master of the House" handler om hvordan Monsieur og Madame Thénardier svindler gjestene sine for hver en franc de kan komme unna med. Sangen inneholder strofer som "Watering the wine, making up the weight" og "Kidney of a horse, liver of a cat / Filling up the sausages with this and that". Thénardier-paret dukker opp flere ganger i musikalen som komiske innslag, kanskje mer i filmen enn i sceneversjonen, hvor Monsieur Thénardier har sine mørkere øyeblikk.

Pastiche-sang er den eneste av Eigtveds typer som ikke finnes i musikalen. I *Les Mis* er vi i Frankrike på ulike tidspunkt i første halvdel av 1800-tallet, blant annet under det blodige opprøret mellom studenter og soldater, som tok plass i Paris i 1832. Det er dog ingenting som henter om dette musikalsk. Musikalsk kunne handlingen funnet sted i hvilken som helst by, med hvilket som helst studentopprør. Noe av musikken i musikalen har allikevel fått inspirasjon fra annen musikk. Dette er tydeligere i enkelte sanger. Schönberg selv nevner "On My Own" som et eksempel, ved at den har flere av trekkene til en popsang (Halperin, 2012).

Sangene i *Les Mis* er det som driver fortellingen fremover. Enten det er gjennom å introdusere, nøste tråder sammen, eksponere en karakter, eller få oss til å le. Handlingen ligger her; skal man forstå den må man godta at den kommer i form av sang, og ikke tale. Når man overfører musikalen fra scene til film, er det dermed ikke i sangtekstene endringene gjøres.

6.6 "Suspension of Disbelief"

Et av elementene Hutcheon (2006) nevner som viktig for adaptasjon, er at man i tolkningsprosessen velger hva som skal være med. Skal noe kuttes eller legges til? Selv om hovedtrekkene i filmen og sceneversjonen er svært like, har Hooper gjort en del tydelige endringer, ved å legge til tydeligere motivasjon for karakterene. På grunn av en del begrensninger på en musikalscene, slik som at man er låst til et rom, er det ofte lettere for publikum å overse en del plothull. Disse begrensningene finnes ikke i film, og her vil publikum være mer bevisste på logikk og motivasjon, og reagere hvis dette ikke henger sammen. Sangene vil man ikke kunne gjøre så mye med, men i overgangen fra scenemusikal til filmmusikal kan motivasjon og logikk endres på.

En av de første gangene vi oppdager en slik forskjell i sceneversjonen og filmversjonen, er i fabrikkscenen, hvor Fantine kommer i krangel med noen kolleger. Kollegene rotter seg sammen, og sier til formannen at Fantine burde få sparken. I denne scenen kommer Valjean inn, og forsøker å finne ut hva som har skjedd. Han velger til slutt å la formannen ta seg av disputten. Grunnen til at Valjean overlater ansvaret til formannen, er i filmen forskjellig fra på scenen. På scenen forlater Valjean fabrikklokalet uten forklaring. I filmversjonen derimot, har Hooper gitt Valjean en mer dramatisk motivasjon for å forlate fabrikklokalet. Her får Valjean nemlig øye på Javert. Mannen han har flyktet fra i åtte år, befinner seg nå på hans eget kontor. I denne scenen får vi presentert en tydelig motivasjon for hvorfor Valjean forlater lokalet. Hvis Valjean hadde gjort det samme i filmen som på scenen, ville dette brutt sterkt med den karakteren som vi har fått etablert. Han skal fremstå som en rettferdig og fornuftig mann, og hvis han bare hadde forlatt Fantine i denne situasjonen, hvor hun får sparken og fysisk blir kastet ut på gaten, hadde nok publikum sett Valjean i et mer negativt lys.

I den filmatiserte versjonen har regissøren i tillegg til å endre på handling og flytte på sanger, gjort en større endring i sekvensen der Valjean møter Cosette for første gang. Hooper har lagt til en scene der vi ser at Cosette og Valjean møtes. Dette har ikke vært med i tidligere versjoner; da har det kun blitt vist at Valjean og Cosette har kommet inn i gjestgiveriet til Thénardier, og Valjean forteller at han har funnet henne i skogen. Dette er et godt eksempel på at filmen *viser* istedenfor å *fortelle*. Scenen ved brønnen, hvor Valjean finner Cosette, styrker også publikums forståelse av hvorfor hun ønsker å bli med ham. I tillegg synger Valjean i filmen linjen om morens død til Cosette, istedenfor til Madame & Monsieur Thénardier, slik det gjøres i

sceneversjonen. Hovedgrunnen til at Cosette blir med Valjean ser vi veldig tydelig i begge versjoner, da Thénardier-paret ikke er spesielt hyggelige med henne. Motivasjonen til Cosette for å bli med en fremmed mann, blir allikevel mer tydelig i den filmatiserte versjonen.

I tillegg til å underbygge motivasjonen til Cosette, har det i slutten av denne sekvensen også blitt lagt til en helt ny sang: "Suddenly". Sangen handler om Valjeans nye ansvar for Cosette, og hva som venter dem på deres nye vei sammen. Sangen gir publikum mer tid til å bli med Valjean i hans nye valg av reise og reisefølge, før vi plutselig hopper ni nye år fremover i tid.

Regissør Hooper har gjort mange endringer i musikalen for å kunne sette den til et mer sammenhengende univers, hvor karakterenes motivasjon kommer tydeligere frem, og med færre elementer publikum må godta uten videre. Sangen står allikevel igjen og gjør at musikalen er en sjanger som uansett vil inneholde en viss grad av teatraliske elementer.

6.7 Musikalen, allerede en teatralisk sfære

Les Misérables utfordrer i stor grad realismeaspektet gjennom måten sangen er integrert i fortellingen. *Les Mis* har en litt annen struktur enn for eksempel *Chicago* (2002) som består av dialog i tillegg. I *Chicago* fungerer sangene mer som "nummer", og de blir dratt ut av handlingen, ved at kulissene som brukes ser mer ut som et sceneoppsett enn et faktisk sted. Dette passer selvsagt bedre til formatet, da hovedrollen Roxie ønsker å bli underholder på jazz-klubber i Chicago, og at show-numrene foregår i hennes fantasi.

Som Haagensen (2003) påpeker, er det heller ikke uvanlig at en musikal plasseres i en situasjon hvor underholdning inngår i handlingen, slik at når sangnumrene kommer, virker dette mer på sin plass. *Les Misérables* er derimot ikke plassert på et teater, eller rundt en forestilling, så her må man som Hooper har gjort i filmen, og slik det har blitt gjort på scenen, behandle sang som om det er tale. Fosudo (2008) snakker om forskjeller mellom hvordan tale skal behandles på scene og i film. Da *Les Misérables* inneholder sang istedenfor tale, vil det allerede her være vanskeligere å utnytte denne forskjellen. Grunnen til dette, er at det ofte vil være fastsatt hvordan et musikkstykke skal fremføres. I partituret er det allerede skrevet med hva slags styrke og hva slags tempo man skal fremføre ulike deler. Når dette er sagt, er det jo selvsagt lov til å endre disse reglene, og det er nettopp dette Hooper har gjort. Den sangen dette kommer tydeligst frem i, er "I Dreamed a Dream", som jeg skriver mer om senere. Selv om

man har muligheten til å endre hvordan sang fremføres, vil det fortsatt være en klar forskjell mellom sang og tale.

I en anmeldelse av filmen, skriver anmelderen at musikken i en musikal burde uttrykke følelser som ikke kan uttrykkes med ord. De skal rope ut følelser av glede, kjærlighet og smerte, som ikke kunne blitt sagt på andre måter. Videre i anmeldelsen mener forfatteren at musikalens store følelser ikke kommer tydelig nok frem i *Les Mis*, og at Hooper ikke vet hvordan han skal filme de store solosangnumrene (The Charlotte Observer, 2012). Sett fra et filmperspektiv ligger allerede mange av følelsene i ansiktet til karakteren. Muligheten til å legge utsnittet tett inntil ansiktet til karakteren er også med på å få frem følelsene. Derfor kan det argumenteres at å tilføre samme intensitet av sangen på scenen til filmen, vil gjøre fremføringen unaturlig og teatralisk, og dermed også ikke egnet for filmformatet. På denne måten kan vi si at Fosudos konklusjon om forskjeller mellom scene og film når det kommer til tale og stemme, også kan overføres til sang.

Et annet element, som også er med på å holde en musikal i en mer teatralisk sfære, er dans. Dans er ikke en naturlig realistisk uttrykksform i hverdagen, og er også et element som må "oversees" eller godtas av et publikum. Det som derfor er uvanlig med *Les Mis*, er at den egentlig ikke inneholder noen form for dans. På scenen kan vi allikevel se noen mindre former for koreografi. I åpningsscenen av musikalen ser vi rytmiske bevegelser, som matcher musikken når fangene arbeider og blir pisket av fangevokterne. Vi ser også litt koreografi i "One Day More", når studentene plasserer seg i en trekant og har en rytmisk på-stedet-gange. Disse koreograferte bitene er helt tatt bort i filmen, mest fordi de ikke trengs. Koreografien som skal illustrere arbeid i åpningen trengs ikke, da dette er byttet ut med en mer realistisk scenografi, og arbeidet blir visuelt nok i seg selv. På-stedet-gangen i "One Day More" er også byttet ut med mer konkrete handlinger, som for eksempel klargjøring av våpen. Her tar igjen de visuelle bildene over for illustrerende koreografi. Det gis allikevel en slags *hommage* til sceneversjonen, da avslutningsbildet for sangen i filmen (figur 6.2) minner litt om slik statistene står på slutten av sangen i sceneversjonen (figur 6.5). Forskjellen er at statistene i filmen står rettet mot studentene i puben, og ikke ut mot publikum.



Figur 6.2: "One Day More" (2012) - Avslutningsutsnitt av første akt.

Den scenen i filmen som skiller seg mest fra den realistiske sfæren som Hooper forsøker å skape i resten av musikalen, er avslutningssangen "Do You Hear the People Sing?". Rett før den avsluttende scenen har Valjean sovnet stille inn, og blir hentet inn i døden av Fantine og Éponine. I neste scene ser vi alle karakterene som har vært med i filmen, døde og levende, stående på en kjempebarrikade i gatene i Paris. Oppå og bak barrikaden ser vi alle de som har kjempet (og fortsatt vil kjempe?), mens foran barrikaden er det tomt. En tolkning av dette kan for eksempel være at de vil kjempe til det ikke er noe motstand igjen. Karakterene på barrikaden som står side om side, minner veldig om slik skuespillerne står på en scene når de mottar applaus i slutten av en forestilling. Disse to eksemplene er bare noen av elementene som er med på å binde sceneversjonen og filmversjonen tettere sammen.

Det er mange elementer i musikalen som gjør at den ikke vil oppleves som realistisk eller naturlig, i hvert fall ikke før man fjerner sangene helt. Hooper har med filmmediet allikevel kunnet hente inn virkemidler som endrer hvordan vi oppfatter sanger, sted og størrelse, men han har også i noen tilfeller valgt å ligge nærmere musikalens originale form. Noen litt mer inngående eksempler på dette kan man se, ved å gå nærmere inn på enkeltsanger.

6.8 "Prologue: Work Song" og "On Parole"

Underveis i audition-prosessen oppdaget Schönberg en av de store forskjellene mellom film og scene (Nightingale & Palmer, 2013, s. 73). I teateret har man ofte en god del statister, men

veldig mange av disse spiller flere ulike roller. Det er ikke uvanlig at en person kan ha tre til fire statistroller og ti kostymeskift i løpet av en forestilling. Dette gjelder selvsagt kun statistene, da hovedrollene ofte har mer enn nok med sin egen rolle, samt at de er litt mer synlig (loc.cit.). I filmen ble det til slutt over 200 personer foran kamera. På film er det vanskeligere å gjenbruke statister, da man i løpet av filmingen ikke vet i hvilken grad ansikter blir eksponert. Hvis man ser på ulike ensembleoversikter fra ulike produksjoner av musikalen, ligger dette tallet på rundt 40 personer.

I kapittel 4.2 skrev jeg om fem ulike faktorer som påvirker skuespillerens fremføring av en rolle. Dette er faktorer som handler skuespillerens bevegelse, skuespill og romfølelse og så videre. I tillegg til disse faktorene kan man også se tydelige forskjeller i etablering av karakter, allerede i åpningsscenen. I sceneversjonen åpnes musikalen med fangearbeidere vandrende inn på scenen, med tungt ganglag og med lenker på føttene. De blir pisket mens de arbeider. Vi ser ikke hva de arbeider med, men det kan se ut som at de hugger stein eller lignende. Sangen handler i hovedsak om hva man burde gjøre for å komme seg igjennom de tunge dagene: Ikke ha noe håp, ikke se opp og på vaktene og så videre. De fem ulike solopartiene blir sunget av ulike fanger. Javert kommer så inn på scenen, og roper opp Jean Valjean for å sende ham ut på prøve: "Now bring me prisoner 24601..." Valjean kommer inn, og vi ser ham for første gang. Etter dette følger en sangdialog som forklarer hvorfor Valjean sitter i fengsel. I neste sang forsvinner arbeiderne, Valjean gjør et klesskift på scenen og synger en solo om å omsider være fri.

I filmens åpningsbilde ser vi et ødelagt fransk flagg som flyter i vannet, og en tekst forteller oss at vi er i 1815, 26 år etter at den franske revolusjonen startet. Kameraføringen fortsettes opp av vannet, og over et kjempestort skip som fangearbeiderne er i ferd med å dra opp i tørrdokken. Bildet klippes vekk etter en innkjøring av et nærbilde av Valjean. Den rytmiske syngingen ("a-a, a-a, aaaaa") fra scenen er byttet ut med mer realistiske stønn, idet fangene drar i tauet. Det klippes slik at vi ser handlingene fangene gjør, før det klippes til Javert, som ser ned på de som arbeider. Istedenfor at en ukjent karakter synger den første sololinjen, er denne heller gitt til Valjean. De andre fire sololinjene synges av andre fanger. Det klippes til at fangene har fått dratt opp båten, og at de går i lenker fra arbeidsplassen. Javert stopper Valjean og ber ham hente flagget. Flagget er festet til masten, som medfører at Valjean også må ta med den på slep. Alene drar Valjean den store masten bort til Javert. Først nå kommer det en variasjon av sangdialogen

nevnt over. Etter et par klipp med olme blikk mellom de to, blir resultatet det samme, og Valjean kan dra derfra. I neste sang klippes det til at Valjean går på et fjell, og synger om å være fri.

6.8.1 Oppbygging av karakterer

I sceneversjonen blir Valjean etablert ved at Javert synger at vaktene skal hente ham frem, vi får vite litt om Valjean i løpet av dialogen dem imellom, og vi får høre om hans lengsel etter frihet i solonummeret. Vi får vite at han ikke har begått en større kriminell handling enn å ha stjålet brød til en sultende familie. Med de tilsynelatende elendige tilstandene, og ved det vi blir fortalt, får vi umiddelbart en slags sympati for karakteren. Den samme sympatien får vi også i filmen, men på en annen måte, og med sterkere virkemidler. Presentasjonen av Valjean er også gjort tydeligere, ved at han har den første sololinjen, og er den første personen vi ser. Dette synliggjør ham for publikum. Sympati bygges også sterkere opp da Javert får ham til å hente masten med flagget. Javert fremstår som en urettferdig mann, så vår sympati går til Valjean. I tillegg viser dette oss Valjeans enorme styrke, noe som blir viktig senere i handlingen.

Valjeans styrkeprestasjon ser vi ikke i sceneversjonen før i scenen "The Runaway Cart", hvor Valjean redder en mann som sitter fast under en vogn. Denne scenen finnes også i filmen, men her har vi allerede fått etablert Valjeans styrke, og det er derfor ikke lenger nødvendig å forklare dette i filmen. Partiet hvor Javert synger om at "Monsieur Madeleine" minner ham om Valjean, blir dermed flyttet senere i filmen, og er skrevet om til at Javert unnskylder seg for at han trodde at Valjean var fangen (som selvsagt egentlig er riktig). Partiet blir når sunget som en unnskyldning, og føles mer som en dialog, mens den på scenen blir stående igjen som et mer fortellende soloparti. Denne omskrivingen av manuset er dermed med på å klargjøre motivasjonen til Javert. Javert får i filmen en grunn til å fortelle "Monsieur Madeleine" om personen de nå har hentet inn, i den tro at personen de har hentet inn er Valjean.

Bruken av nærbilder i filmens åpning, gjør også at vi tidlig knytter oss til Valjeans karakter. Det vises nærbilder av noen av de andre fangene også, men vi kommer hele tiden tilbake til Valjean. I tillegg til Valjeans nærbilder, klippes det også til nærbilder av Javert som ser ned på de som arbeider. Som man kan se i figur 6.3, kryssklippes det mellom de to. Valjean befinner seg helt nederst i båtrampen, og Javert står helt på toppen på høyre side, men det skapes en sterk relasjon mellom dem, da blikkene deres treffer hverandre. Først vises et utsnitt av Valjean som ser opp på Javert (6.3A). Deretter får vi en innkjøring på Javert (6.3B) som gjør at det ikke er

noe tvil om at det er han Valjean ser på. Javert stirrer tilbake. Dette gjentas i fire klipp til Javert i det siste bildet også peker på Valjean (6.3F). At Valjean er i ferd med å gå imot Javert og trosse prøveløslatelsen, blir sterkt hintet til da han stirrer opp på Javert mens han synger "Look down, look down / don't look 'em in the eye".

Selv om det ser ut til å være et par hundre menn som jobber med å dra i land skipet (figur 6.3a), etableres det en kobling mellom disse to karakterene. Denne koblingen forsterkes også senere, når Javert ber Valjean om å hente det franske flagget. Vi får ikke noen forklaring på hvorfor Javert ber akkurat Valjean om å hente flagget, men det kan knyttes opp til at han nå blir sendt ut på prøve og Javert vil gi ham et siste dytt ned i gjørma. I sceneversjonen gjøres koblingen mellom de to kun gjennom sangdialogen, og det blir kun den publikum kan forholde seg til. Vi forstår at Javert kjenner til forbrytelsene til Valjean, og at de to har ulike syn på hvor alvorlige disse forbrytelsene egentlig er, men gnisningene de to imellom kommer enda tydeligere frem i nærbildene brukt i filmen. I slutten av "Work Song" er filmens hovedtema godt etablert, i både bilde og tekst.

FIG. 6.3: ET UTVALG KLIPP FRA "WORK SONG"



6.3A

6.3B: I denne innstillingen kjøres bildet inn helt til det medium nærbildet som man kan se i A.4.



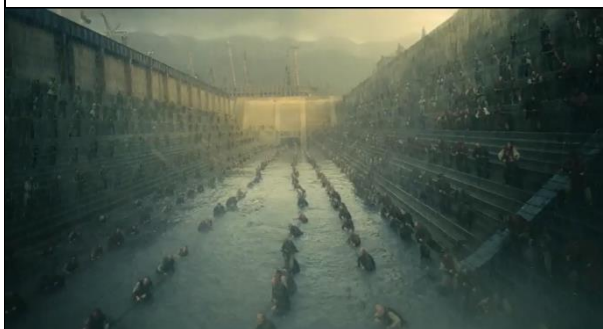
6.3C: Her begynner sangen og det første Valjean synger er "Look down, look down / don't look 'em in the eye"

6.3D



6.3E

6.3F



6.3a: Denne innstillingen kommer litt senere i sangen

6.8.2 Tid, sted og rom

Les Mis' handling foregår fra 1815, da Jean Valjean kommer ut av fengsel, til hans død i 1831. Handlingen beveger seg også mellom ulike steder i Paris, fra de rike områdene til de fattige. Musikalen er rik på lokasjoner, og med en handling som går over 16 år, har *sted* absolutt mye å si for musikalen. Den første gangen vi forflytter oss i musikalen, er når Valjean forlater fengselet. På scenen må vi forestille oss dette med hjelp av et kostymeskift og Valjeans solo i åpningen av sangen "On Parole":

Freedom is mine
The Earth is still
I feel the wind
I breathe again and the sky clears
The world is waking

I drink from the pool, how clean the taste
Never forget the years, the waste

...

I filmversjonen er det frihet til å hoppe i tid, og kostymeskiftet kan gjøres "off screen". Kostymeskift foregår som regel også bak scenen, men i denne overgangen har ikke skuespilleren god nok tid til dette. Siden kostymeskiftet skjer på scenen, samt at skuespilleren står på en tom scene når han synger, blir det opp til publikum å skape resten av illusjonen. Dette viser veldig godt det Eigtved (2003) nevner om auditiv scenografi. Det er ikke lagt opp til at scenografien skal vises med fysiske kulisser, så scenografien blir sunget, istedenfor vist. I filmen endres dette, og vi blir tatt med opp på et fjell, og får se det Valjean synger om. Ved at vi blir tatt med til den faktiske lokasjonen, får vi en mer realistisk presentasjon. Ved filmingen av scenen på fjellet, har Hugh Jackman som Valjean også mulighet til å bevege seg i et større "rom", ved at han har hele fjelltoppen å flytte seg rundt på. Begrensningene hans blir at han må holde seg innenfor utsnittet som er valgt av regissøren. Hooper har dog ikke brukt flere enn tre klipp på fjelltoppen, og har holdt seg til totalutsnitt av Jackman når han går. Når han stopper opp beveges kameraet nærmere. Hele sangbiten er sunget i en tagning, så her er det ingen kontinuitet som må bygges opp av klipperen. Det er heller ikke nødvendig for Jackman å huske kontinuitet på samme måte som når en scene består av flere utsnitt.

Allerede i filmens åpning får vi en tydelig endring fra sceneversjonen. Landskapet blir mer utvidet, både ved at vi får se hva fangearbeiderne faktisk jobber med og ved at vi får mulighet til å bli med Valjean på toppen av fjellet. På denne måten utvider filmen rommet på en måte som ikke er mulig på scenen, både med tanke på antall mennesker og antall locations. I tillegg

gir kameraet en mulighet til å komme umiddelbart tettere på karakterene og med enkle virkemidler vise hvem historien handler om. På scenen må dette gjøres ved hjelp av tale, og ofte med bare noen spartanske kulisser. Likheten mellom film og scene ser vi dog, ved at det ikke klippes i sangen. Hooper benytter seg i hovedsak av enkelttagninger uten klipp når solosang filmes.

Kort tid etter disse to scenene hopper vi åtte år frem i tid, og Valjean er nå borgermester i byen Montreuil-sur-Mer. Han har bygget og startet opp flere fabrikker, og det er i en av disse fabrikkene vi møter fortellingens neste hovedkarakter, Fantine.

6.9 "I Dreamed a Dream"

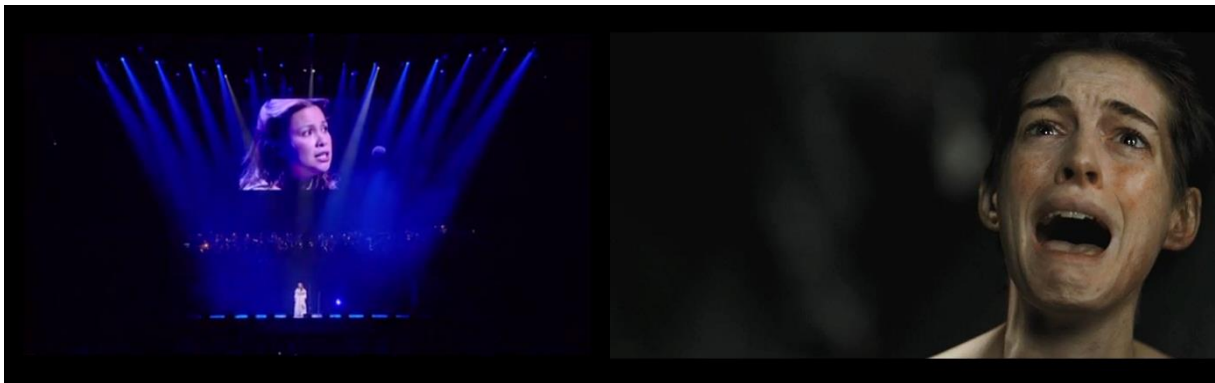
På scenen synger Fantine en av *Les Mis'* mest kjente sanger, "I Dreamed a Dream", rett etter at hun har fått sparken fra fabrikken til Valjean. På scenen blir dette hennes etablering, frykten for hva hun skal gjøre for å forsørge datteren sin nå, henger tungt i luften. Hun har dog fortsatt sine klær og sin skjønnhet, og står på scenen som en sterk karakter med mye lidenskap. Sangen handler i hovedsak om hvordan hun har kommet dit hun er nå, og hvordan hun drømmer seg vekk fra hverdagen. Hun begynner rolig og drømmende, og vi ser håpet i øynene hennes. Dette endres når hun kommer til mellomverset "But the tigers come at night", hvor håpløsheten kommer frem. Herfra bygges sangen opp med styrke og volum, og på siste vers fyller vokalen salen fra ende til annen, før Fantine løser det opp med siste linje: "Now life has killed the dream I dreamed". Sangen står derfor sterk igjen, og i tillegg til å være en stor og kraftfull sang, ligger det mye følelse i den.

I filmen er, som i den opprinnelige franske versjonen av musikalen, sangen plassert etter at Fantine har blitt prostituert. Vi ser i scenen før soloen, at hun først forsøker å selge sin siste verdifulle eiendel, en medaljong. Damen Fantine forsøker å selge medaljongen til vil heller ha håret hennes. Fantine velger å selge det. Filmen gjør et lite hopp i handlingen og vi ser nå at hun selger de bakerste jekslene sine. Når Fantine ikke har flere ting å selge, velger hun tilslutt å selge kroppen sin. Håret til Anne Hathaway, som spilte Fantine i filmen, ble faktisk klippet under taggingene av disse scenene, og dette hjelper godt til å bygge opp under de elendige omstendighetene Fantine er i. På scenen selger også Fantine håret sitt, men her går skuespilleren bak scenen og bytter til en kortere parykk, og dette skjer også, som sagt, *etter* at hun har sunget solosangen. I filmen følger vi Fantine dypere og dypere ned i mørket, og på sitt aller laveste

synger hun "I Dreamed a Dream". Dette gir sangen enda mer tyngde, og vi ser Fantine på sitt aller såreste.

6.9.1 Intimitet

I filmen fremfører Hathaway sangen i en tagning. Vi får se et nærbilde av Hathaway hvor hun ligger til høyre i bildet hele tiden. Kameraet står relativt stille, og flytter seg kun for å beholde Hathaway på samme sted i bildet (figur 6.4 t.h.). Vi kan derfor si at dette blir veldig likt slik det gjøres på scenen: En sang, en fremføring. Hele skuespillet må gjøres der og da.



Figur 6.4: "I Dreamed a Dream". Konsert (2010) t.v. Film (2012) t.h.

Umiddelbare forskjeller er selvsagt at Hathaway har flere muligheter til å få sangen riktig, mens skuespilleren som spiller Fantine på scenen, må fremføre det perfekt der og da. Både på scene og lerret må følelsene spilles helt ut. Sangen har, verken på scenen eller i filmen, særlig mange gestikulasjoner. Dette har mye med sangens oppbygging å gjøre. Sangen har et rolig akkompagnement. I starten består dette i hovedsak kun av strykere, men etter hvert som sangen bygges opp blir det lagt på tre- og messingblåser. Det er ingen tydelig rytmeseksjon i sangen, og dermed ligger sangen nærmere en ballade, enn for eksempel en temposang. Størrelse på gestikulering blir relativt lik i begge versjonene. Ansiktet blir dermed det som gjør det meste av skuespillet.

Forskjellen blir allikevel nærheten til publikum. Selv om det i konsertversjonen fra 2010 (figur 6.4 t.v.) er satt opp et flerkamera-oppsett, hvor publikum også får se ansiktet til Fantine, er ikke dette vanlig. For de fleste tilskuere i en vanlig teatersal vil det være en mellomting mellom totalutsnittet og nærbildet vi ser i figur 6.4, og skjermer brukes sjelden. Hathaway er derimot plassert i et nærbilde hele tiden. Vi kommer mye tettere på Hathaways Fantine, enn man vil

gjøre på en scene, hvor man alltid vil få totalutsnittet. I tillegg til dette, er plasseringen av Fantine i utsnittet på filmen også med på å påvirke følelsene i scenen. Fantine er plassert i kanten av utsnittet, og dette er med på å gi en mer ubehagelig og trang følelse, som ikke er mulig på en åpen scene. Lyden føles også annerledes, da mikrofonen er plassert svært tett inntil skuespilleren, samtidig som lyden oppleves innesluttet. Ved at lyden kommer tettere på, blir publikum plassert midt oppi elendigheten Fantine befinner seg i.

6.9.2 Ny funksjon

Som nevnt tidligere kommer sangen på ulike steder i Fantines fortelling. I den engelske sceneversjonen har hun akkurat fått sparken, og hvis vi bruker jubileumskonserten fra 2010 som eksempel, får vi se en variasjon i følelesspekteret. Her er det store følelser i sving, og sangen inneholder en slags kampvilje. Fantine nærmest roper ut håpløsheten, og hun vet at veien videre kommer til å bli tung. I versjonen til Hooper er Fantine helt nede. Den såre versjonen av sangen vi får av Hathaway, blir derfor svært annerledes sammenlignet med sceneversjonen. Sangen er mye mer nedstrippet og sangen er ikke lenger stor og praktfull, men heller fylt med smerte. Alle toner blir eksempelvis ikke alltid avsluttet. Hathaway hikster også mellom noen av sanglinjene. Vi får den samme oppbyggingen mot slutten, men den er ikke like polert som på scenen.

Beslutningen om å flytte sangen i filmen, sammen med at vi visuelt blir plassert nærmere Fantine i filmen, gir sangen en mer intens følelse, uten at Hathaway trenger å "fylle" salen som på scenen. Det er ikke lenger nødvendig å *rope* ut elendigheten når publikum er så tett på. Dermed kan Hathaway spille mer subtilt og "troverdige" for et kinopublikum, samtidig som smerten i sangen allikevel kommer frem. At sangen er flyttet på i filmen, gjør at den får en ny funksjon, så selv om det er samme sang, oppleves den på ulik måte i filmen og på scenen. I begge tilfeller er "I Dreamed a Dream" en karaktersang, da den etablerer Fantine og, forteller om hennes drømmer og lengsler.

Filmversjonen av musikalen beholder det meste av teksten fra sceneversjonen, og det er dermed større likhet mellom disse, enn det ville vært ved adaptasjon av for eksempel et teaterstykke. Numre slik som "I Dreamed a Dream" viser allikevel klare forskjeller. Det er samme tekst i begge versjonene, men Hooper har tilpasset sangen i filmen slik at det blir en mer visuell fremstilling. At han tar med hendelser fra før sangen, gir sangen mer undertekst. Det blir nå en

presentasjon av hvor Fantine befinner seg mentalt, mens sangen i sceneversjonen fungerer mer som å fortelle hvem hun er. "I Dreamed a Dream" har store forskjeller med tanke på hvordan Fantines fortelling blir presentert. Ved at sangen i filmen blir plassert på et senere tidspunkt gir dette Hooper og Hathaway mulighet til å vise frem et annet følelsesspekter enn det som er mulig på scenen. Adapsjonen av musikalen og sangen gir et godt eksempel på musikalens funksjonalistiske oppbygging, og hvordan filmens bruk av utsnitt gir oss en annen intimitet med Fantine.

Fantine dør ikke lenge etter denne scenen. Valjean tar nå hånd om barnet hennes, Cosette, og flykter videre til Paris. Fortellingen hopper ni nye år fremover i tid, og vi havner midt i et studentopprør, når sangen "One Day More" avslutter første akt.

6.10 "One Day More"

Sangen "One Day More" er en *temposang* og en *quodlibet*. Quodlibet er som nevnt en sang som henter inn temaer og motiver fra tidligere sanger i et verk, og knytter disse sammen. Da karakterene i dette sangnummeret egentlig befinner seg på ulike steder, er dette et godt utgangspunkt for å se på sted og scenografi, og hvordan dette gjøres forskjellig. Valjean synger fra melodien til "Who Am I", mens en del av de andre karakterene synger deler av melodien fra "I Dreamed a Dream", i ulike tonearter. Javert synger temaet som blant annet er brukt i "Valjean Arrested" og Thénardier-paret synger en variasjon av deres egen sang "Master of the House". I denne sangen blir karakterene Valjean, Marius, Cosette, Éponine, Enjolras, Javert, Monsieur og Madame Thénardier, og resten av studentene knyttet sammen på scenen. På dette tidspunktet i fortellingen har dog flere av karakterene ikke noe med hverandre å gjøre.

Måten dette er løst på scenen, er å plassere skuespillerne på ulike plasser. I et eksempel vist i bakomfilmen *Stage by Stage*, vises faktisk fremføringen av "One Day More" ("Ein dag til") fra forestillingen satt opp på Det Norske Teateret i 1988 på nynorsk (figur 6.5). Her forteller Cameron Mackintosh at hvis *Les Mis* skulle settes opp i Oslo, så ønsket han at det skulle gjøres i London-skala. Dette var, ifølge ham, første gang noe på denne størrelsen ble gjort i Skandinavia.



Figur 6.5: "Ein dag til" Det Norske Teateret i 1988 (1995)

Scenen starter med Valjean og Cosette på høyre side av scenen, hvor Cosette pakker sammen sakene deres for å flykte igjen. Éponine er plassert på venstre side av scenen, sammen med Marius. I duett-delen til Marius og Cosette møtes de på midten av scenen. Idet Enjolras kommer inn på scenen, har Cosette flyttet seg ut av bildet, og Marius går tilbake til Éponine. Bak Enjolras følger studentene, og de har som nevnt tidligere en koreografert på-stedet-gange (en av svært få koreografier i musikalen). Javert kommer også inn, og synger sin del samtidig som at Marius og Éponine slutter seg til studentene. Til slutt dukker Thénardier-paret opp fra en luke i gulvet. Sangen avsluttes med at alle synger i kor. På dette tidspunktet er scenen svært spartansk innredet, og består kun av noen koffertene som Valjean og Cosette skal ha med seg når de reiser videre. Lokasjon videre blir kun etablert med karakterene. Skulle det samme ha blitt gjort i filmen, hadde det blitt veldig kunstig, og man hadde blant annet undret seg over hvorfor ikke Javert hadde forsøkt å fange Valjean der og da. Dette kvalifiseres derfor i stor grad til begrepet "suspension of disbelief"; vi godtar på scenen at Javert og Valjean, og de andre karakterene egentlig ikke befinner seg på samme lokasjon.

I filmen er vi plassert hos hver enkelt karakter i deres *naturlige habitat*. Cosette og Valjean er i en vogn på vei bort fra huset de har bodd i. Marius er i hagen til Valjean, på leting etter Cosette. Éponine er i et lite rom der hun kler seg om til å utgi seg som gutt. Enjolras og studentene er i puben og gjør seg klare til kamp, og så videre. Siden musikalen ikke lenger er bundet til ett rom, kan Hooper tydelig vise de ulike forberedelsene som gjøres før studentene skal markere seg i begravelssparsaden dagen derpå. Det som også blir tydeligere, er Marius sitt valg om å bli

med å kjempe. Han har ikke lenger Cosette der til å få ham til å trekke seg. I sceneversjonen har Marius tidligere fått vite at Valjean og Cosette må reise bort, og dramaturgisk er ikke scenen like dramatisk. Motivasjonen hans oppleves heller ikke like tydelig.

6.10.1 Kryssklipping

Det som muliggjør de ulike koblingene mellom karakterene, selv om de befinner seg på ulike plasser, er i hovedsak klippen. Ved å klippe frem og tilbake mellom de ulike karakterene som synger, får vi en sammenheng mellom de ulike bildene og de ulike karakterene. I figur 6.6, bilde A1 til A4 ser vi at sangens tema etableres. Først ser vi at Valjean er på rømmen igjen, så ser vi at Éponine omsider gir Marius brevet som Cosette etterlot til ham. I 6.6.A3 oppdager Marius at han er for sent ute, og i siste utsnitt forteller Valjean hvorfor han flykter. Mellom A5 og A12 etableres Cosette og Marius sin del. Deres duett knyttes sammen ved å klippe mellom nærbilder og medium nærbilde av de to. I A10 blir det også klippet inn et bilde av Valjean som for å vise at han vet at han dro Cosette vekk fra noe (han vet noe ikke direkte om Marius ennå). Dette klippet har ikke noe direkte med sangen å gjøre, men det gir oss et lite hint om hva Valjean føler, med tanke på Cosette.

I A13 kommer Éponine på ny inn som en tredjestemme i duetten til Marius og Cosette, på samme måte som i "A Heart Full of Love". Det første utsnittet av henne er et totalutsnitt, som underbygger teksten i sangen: "One more day all on my own". Dette utsnittet er også med på å vise oss hva vi skal føle. Rommet er mørkt, og det er lite møbler der. Madrassen Éponine sitter på ligger på gulvet, og hun er skitten over hele kroppen. Utsnittet gir oss en slags desperat følelse. I 6.6.B1-6.6.B8 får vi etablert Marius' nye dilemma: om han nå skal være med og kjempe, eller følge etter Cosette. På samme måte som tidligere, kryssklippes det mellom Marius og Enjolras. Dette løses opp mot slutten, ved at Marius dukker opp med det franske flagget i hånda, og hever det mens han synger "My place is here / I fight with you".

Den siste kryssklippingen som skjer, er mellom Javert og studentene, men også mellom Javert og Valjean. I det siste eksempelet jeg har lagt til, i vedlegget 6.6.C1-6.6.C7, ser vi at blikkene til Javert og Valjean nesten møtes mellom C2 og C3, men mest mellom C6 og C7. Selv om Javert og Valjean ikke er på samme plass, og heller ikke synger direkte om hverandre, kobles de allikevel sammen. Det klippes også til studentene når Javert synger om dem (C5).

FIG 6.6: ET UTVALG KLIPP FRA "ONE DAY MORE"

Utvalgte bildesekvenser fra sangnummeret. Hver del viser hvert eneste klipp, frem til punktet der jeg hopper over noen for å vise neste sekvens.

	
<p>6.6.A1: Valjean: "One day more/Another day, another destiny.</p>	<p>6.6.A2: This never-ending road -</p>
	
<p>6.6.A3: - to calvary.</p>	<p>6.6.A4: These men who seem to know my crime Will surely come a second time / One day more"</p>
	
<p>6.6.A5: Marius: "I did not live until today.</p>	<p>6.6.A6: How can I live -</p>
	
<p>6.6.A7: - when we are parted?"</p>	<p>6.6.A8: Valjean: "One day more"</p>



6.6.A9: Marius&Cosette: "Tomorrow, you'll be worlds away -



6.6.A10:



6.6.A11: - And yet, with you, -



6.6.A12: - my world has started!"



6.6.A13: Éponine: "One more day, all on my own"



6.6.A14: Marius and Cosette: "Will we ever meet again?"



6.6.A15: Éponine: "One more day with him not caring."



6.6.A16: Marius and Cosette: "I was born to be with you."

Flere klipp kommer etter dette som illustrerer det samme.



6.6.B1 Enjolras: "One more day before the storm!"



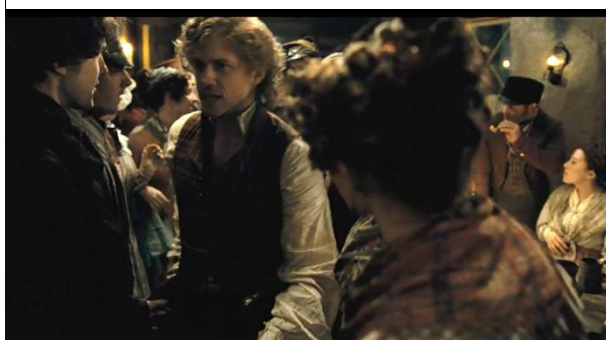
6.6.B2: Marius: "Do I follow where she goes?"



6.6.B3: Enjolras: "At the barricades of freedom."



6.6.B4: Marius: "Shall I join my brothers there?"



6.6.B5: Enjolras: "When our ranks begin to form"



6.6.B6: Marius: "Do I stay; and do I dare?"



6.6.B7: Enjolras: "Will you take your place with me?"



6.6.B7: Alle: "The time is now, the day is here!"

Noen flere klipp fullfører dette.



6.6.C1: Valjean: "One day more!"



6.6.C2: Javert: "One day more to revolution,
We will -



6.6.C3: - nip it in the bud!



6.6.C4: We'll be ready for -



6.6.C5: - these schoolboys



6.6.C6: They will wet themselves with blood!"



6.6.C7 Valjean: "One day more!"

På denne måten skapes det lett en kobling mellom de ulike karakterene, og de ulike karakterenes mål kommer tydelig frem i handling og tekst. Det er mange tråder som skal samles her, men det trengs ikke mye i hvert bilde for å vise hva som fortelles. Litt av grunnen til dette er at det meste blir fortalt i sangteksten. Hadde dette vært en vanlig film, ville det egentlig vært nok å bare vise bildene i en slags montasje. Vi hadde allikevel sett Valjean og Cosette som dro, Marius som løp etter for å se om han rakk dem, Éponine som kledde seg om, og så videre. Ved at filmen er et så visuelt medium, trenger man derfor ikke teksten, men hadde ikke teksten vært tilstede på scenen, ville det blitt vanskelig å vise de ulike hendelsesforløpene i sangen. Det kan derfor argumenteres med at sangtekst er overflødig i filmversjonen, men hvis man fjerner sangteksten, fjerner man også et av musikalens hovedvirkemiddel.

Mot slutten av sangen legges de ulike motivene som har blitt presentert innledningsvis oppå hverandre, og de ulike karakterene synger hver sin del. Melodiens rytme forblir den samme, men siden motivene legges oppå hverandre, får sangen en oppbygging på denne måten. I tillegg økes klippefrekvensen mot slutten av sangen. Sangmotivene, sammen med klippefrekvensen, bygger opp sangen på en helt annen måte enn på scenen. På scenen blir oppbyggingen at scenen fylles opp av hele cast-et. I de siste 14 sekundene av sangen i filmen vises de ulike personene som har vært med, i ni klipp. I tillegg til musikken blir klippen en hjelp til å bygge opp mot høydepunktet i sangen. Likheten mellom scene og film kommer som tidligere nevnt i siste bildet hvor en stor del av ensemblet står samlet foran studentene.

Denne scenen følger absolutt Walter Murch sin liste om "regler" for klipping. Scenen "One Day More" er først og fremst bygget opp av følelser, da det er mange karakterer som skal dekkes. Ved da å for eksempel klippe inn Éponine mellom Marius og Cosette, vises trekantdramaet dem imellom tydelig. Selv om det er mange ulike ting som fortelles i klippen, kommer det allikevel klart frem, og teksten i sangene er også med på å klargjøre dette. Rytmen i klippen bygger seg gradvis opp i tempo, og dette leder oss mot høydepunktet og avslutningen i sangen. Karakterene i sangen er så og si plassert midt i bildet, så det blir behagelig å se på.

Murch sine regler om *skjermens todimensjonale plan* og *rommets tredimensjonale plan* blir også noenlunde fulgt, bortsett fra at det rett før 6.6C egentlig er et bilde til, hvor vinkelen er et lite stykke til høyre. Jeg tok ikke dette bildet med i vedlegget, da det etter min mening ikke ga noe til fortellingen. Klippet som blir brukt her føles som et *jumpcut*, men uten at det er noen

spesifikk grunn til å gjøre dette. Klippet virker heller som en feil enn noe annet, men bortsett fra dette følger scenen Murch sine regler.

Denne scenen består av flere locations, så den *sømløse* klippen er ikke like utfordrende for klipper, siden det i hovedsak er et klipp fra hver plass før det byttes location. Det klippet allikevel gjør sammen med musikken, er å binde sammen mange ulike motivasjoner og hendelser, og syr disse sammen til en samlet handling. I tillegg gir klippen oss mulighet til koble karakterene sammen, uten at de må være i samme rom. Dette tilfører musikalen litt mer realisme.

Det er mange ulike elementer som bygger opp en musikal, helt fra hvordan sjangeren er bygget opp av sangkarakterer, til hvordan disse blir presentert. *Les Misérables* har hatt en lang reise gjennom mange ulike versjoner. Det er nok mye av den originale historien som forsvinner når man overfører et så massivt verk til en musikal, men det som kanskje står sterkest igjen fra start til slutt er karakterene. Tolkningen av karakterene har kanskje endret seg underveis, men essensen står allikevel igjen. I overgangen fra scenemusikal til filmmusikal er det også mye som må endres for å få musikalen til å passe plattformen, og som man kan se i denne analysen, er motivasjon, funksjon, skuespiller og klipp noen av disse elementene.

Kapittel 7

AVSLUTNING

I denne oppgaven ønsket jeg å svare på følgende problemstilling: Hvordan innordnes *Les Misérables* i musikalsjangeren, og hvordan endres formidlingen i uttrykket når scenemusikalen adapteres til filmformatet? For å svare på problemstillingen, startet jeg oppgaven med å først se på utviklingen i musikalen, på både scene og i film. Her kunne vi se at musikalen fikk sin start i 1927, på både scene og lerret. Musikalen var nok foreløpig mer utviklet på scenen, enn i filmen, men filmmusikalen tok etter hvert innpå, og fulgte utviklingen hele veien. I perioden frem til 1940-tallet var backstagemusikalen den dominerende formen, men musikalen utviklet seg videre da *Oklahoma!* kom i 1943, og vi fikk en mer integrert stil. En mer rocket musikalsk stil kom på 1970-tallet, og i overgangen til 1980-tallet kom også den store melodramatiske musikalen, med sine større etiske spørsmål.

Les Misérables henter inspirasjon fra både 1970-tallsrocken og den melodramatiske handlingen fra 1980-tallet. *Les Mis* har en gjennomkomponert stil, ved at musikalske temaer og lignende blir gjennomgående, men den innehar også enkelte av rockens elementer, slik som 4/4-dels takt, noe som trekker den et par hakk mot rockemusikalen. Musikalen kom først som adaptasjon på fransk, og deretter oversatt til engelsk. Da filmen kom i 2012, tok den utgangspunkt i både den franske og den engelske adaptasjonen, i tillegg til noe helt nytt materiale.

Adapsjon er en stor og omfattende prosess. Her skal man finne ut hva som skal med og ikke, og hvordan man skal omforme materialet slik at det passer til det nye formatet. Det første som må gjøres i denne prosessen, er å tolke materialet. Dette gjorde Alain Boublil, da han begynte å finne ut hvordan karakterene i boken kunne fungere i et musikalsk bilde. Boublil og Schönberg brukte mange ulike verktøy for å komme dit de skulle. De måtte omforme fortellingen, og etter dette skulle musikk og tekst skrives. Musikalen måtte igjennom en tilsvarende runde, da musikalen skulle oversettes til et nytt språk. Da musikalen skulle adapteres til filmformatet, var det igjen helt andre elementer som måtte endres.

Les Misérables ligner på både dagens produksjoner, og produksjoner fra da den ble laget, ved at den er en adaptasjon. *Les Mis* følger ikke "commodity-musikalen", ved at den ble adaptert fra bok, og ikke direkte overført fra en film. Forskjellen ved å ta en scenemusikal til filmen, i motsetning til å ta en film til scenen, er stor. Adapterer man en produksjon fra scenen til lerretet, har man mulighet til å nå flere, og kanskje et annet publikum. Adapterer man musikalen i motsatt retning, får man, som Teachout nevner, en produksjon som er rettet mot de som allerede har sett filmen. Med *Les Misérables* (2012) ønsket Hooper å nå ut til både et gammelt og et nytt publikum.

Det neste jeg så på i oppgaven, var sjanger- og strukturelementer i musikalen. *Les Misérables'* handling trekker fra mange av de ulike karakteristikkene vi ser i sjangeren. Blant annet er Jean Valjeans kamp mot Javert, et tydelig melodramatisk handlingselement. Det som allikevel gir musikalen mer dybde, er Valjeans stadige selvrefleksjon, om hva han skal gjøre og hva dette betyr. Man kan selvsagt argumentere for at dette er svært vanlig i de fleste musikaler, da det er nettopp dette sangen gjør: Handlingen stopper delvis opp, og karakterene forteller om deres indre tanker og følelser. I tillegg til at musikalen plasseres godt i Eigtveds melodramatiske periode, trekker den også fra musikals tidlige etablerte sjangertrekk, blant annet ved dens sterke kvinnekarakterer og obligatoriske kjærestepar. Kjæresteparet i *Les Mis* er det i musikalen som også trekker inn elementer fra Altmans *Fairy tale*-musikal

Det aller viktigste og tydeligste elementet i musikalen er sang, og denne er, ifølge Eigtved, funksjonalistisk. Når sangen presenteres, sangens tempo, stemningen i scenen, verdiene og musikken som er knyttet til sangen, er alle like viktige for hvordan en sang fungerer. Sangene og fortellingene følger også en dramatisk modell med to akter. I *Les Misérables* finner vi de nevnte strukturelle egenskapene ved sangene, helt fra åpningssangen "Work Song" til avslutningssangen "Do You Hear the People Sing?". Det som *ikke* finnes i *Les Misérables*, er pastiche-sang og dans. Dansen ville ikke passet inn i musikalen, da den ville trukket den nærmere en show-musikal, noe den absolutt ikke er. På denne måten skiller *Les Misérables* seg sterkt fra flertallet av musikaler i dag. Den unnskylder ikke musikken og sangen på noen måte, for eksempel ved å la handlingen være knyttet til scenen eller musikkverdenen. *Les Mis* er en integrert musikal, som har valgt sang som kommunikasjonsmiddel istedenfor tale.

Karaktersang, ballade, komisk sang og temposang er alle tydelig brukt gjennom *Les Mis*, og disse sangene trekker oss fort inn i de ulike karakterenes verden. Det at musikalen ikke inneholder *Pastiche-sang* som knytter den til Paris og Frankrike, peker på musikalens og fortellingens styrke, ved at den egentlig kunne vært satt i hvilken som helst by, i hvilket som helst land. At musikalen har en så åpen handling, kan også være grunnen til at den har blitt så populær, og har blitt oversatt til så mange språk.

I overgangen fra scene til lerret påpekte Guthrie og Foreman mange forskjeller, blant annet bruk av tid og sted. Det som utfolder seg på scenen skjer her og nå, med skuespillerne der og da. Publikum får presentert noe ekte, ved at fremførelsen ikke er klippet eller endret på. Dette er riktignok en sannhet med modifikasjoner, hvis vi for eksempel ser på sangen "One Day More": Her får publikum i teatersalen en fremføring som skjer her og nå, men den blir ikke *ekte*, siden hovedfiendene Valjean og Javert står noen meter fra hverandre, uten å vedkjenne hverandre. Dette løser filmen bedre ved at man kan forflytte seg i tid og sted. I Valjean og Javert sitt tilfelle kan deres fortelling vises med riktig sted og tydeligere kulisser. Scenen kan settes sammen ved å velge de beste tagningene, for å få det uttrykket som ønskes. Med filmen som medium kan man nå ut til flere, og alle vil få den samme fortellingen.

Det som ikke er like lett å endre på, i overgangen fra scenemusikal til filmmusikal, er sangen. Sangen gjør at man ikke har mulighet til å endre uttrykket på samme måte som fra teater til film. Det er selvsagt mulig å justere på sangene slik at de gir mening og ikke skaper hull i handlingen. Dette har vi også sett at regissør Hooper gjør i *Les Mis*. Ved å endre sangrekkefølge og legge til visuelle hint, får han lagt til tydeligere motivasjon i filmen, og elementer som publikum må overse på scenen har blitt "fikset" på. "I Dreamed a Dream" er et godt eksempel på dette, da bare å flytte sangen, gir den et helt nytt uttrykk, som forsterker sangen på en helt annen måte enn bare som en vokal prestasjon. Selv om teksten følger musikalen i dette tilfellet, er det blitt gjort mange endringer, som gjør at sangen blir mer visuell i filmen enn på scenen.

Regissør Hooper har beholdt de fleste av sangene i musikalen, og beveger seg på denne måten langt utenfor den realistiske sfæren. Han får allikevel inn realismen i filmen, ved å ta den til locations som publikum ikke lenger trenger å bare se for seg. Vi får se skjeve parisiske gater, Napoleons gigantiske elefantstatuer, og fangearbeiderne dra inn skip i dokken, og vi trenger ikke lenger å "bare" se det for oss.

I delen om skuespillerens rolle, ønsket jeg i teorien å klargjøre de viktigste forskjellene mellom scene og film. Sola Fosudo delte disse opp i fem deler: rom, gestikulering, tale og stemme, følelser og kontinuitet. Ved å se på "I Dreamed a Dream", fant jeg ut at man, med filmens nærbilder kunne få en helt annen intimitet med karakteren enn på scenen, hvor det alltid vises et fullt totalbilde. De tydeligste forskjellene mellom scene og film kunne vi her se ved at uttrykket til Fantine var nedtonet i filmen, både i følelser og gestikulering. Dette var ikke bare på grunn av hennes nærhet til kamera og publikum; plasseringen av sangen i fortellingen var også relevant. Følelsene til sangen var i dette tilfellet knyttet til det som hadde hendt med henne etter at hun ble prostituert, istedenfor å kun være en auditiv scenografi, som på scenen. Uavhengig av om prostitusjon og salg av eiendeler hadde kommet før eller etter "I Dreamed a Dream", ville scenografi og location uansett virket råere på film enn på scenen, rett og slett på grunn av mulighetene filmen har til å gjøre opplevelsen mer realistisk. Det blir derfor enda enklere å sympatisere med Fantine under sangen.

Av de fem faktorene som Fosudo trekker frem i sin artikkel er det nok kontinuitet som får minst betydning underveis i sangene. Grunnen til dette, Hoopers valg om å bruke mange lange tagninger for å gi en enhetlig presentasjon av sangnumrene. Ved å bruke enkelttagninger av sangene, har ikke klipperen mulighet til å klippe til "beste" tagning underveis i sangen, så dette må være på plass ved innspilling. Det som da blir enda viktigere for skuespilleren er bruk av rommet. Skuespilleren må holde seg innenfor utsnitt og fokus til enhver tid, og dette må holdes ut tagningen. I Hathaways tilfelle har hun svært lite rom å manøvrere på, da kameraet er i et tett utsnitt og fokuset er kort. I Hugh Jackman sitt tilfelle, i sangen "On Parole", blir det mye av det samme, med den forskjell at det her er mer bevegelse. Kameraoperatør og Jackman må i større grad samarbeide for å kunne få med følelsene som skal uttrykkes i scenen. Romfølelse og bevegelse på film blir derfor svært forskjellig, sammenlignet med på scenen, siden skuespilleren hele tiden må bevege seg i retning kameraet, som av og til kan være stabilt, men også på forskjellige plasser. Kameraet kan også være i bevegelse, som skuespilleren da må følge. På scenen er skuespilleren hele tiden låst til å henvende seg ut mot publikum. Det er selvsagt mye kontinuitetsklipping i filmen, men dette finner man i hovedsak mellom sangene. Her blir skuespillerens bevissthet om bevegelse i en tagning, og fortsettelse av bevegelsen i en annen tagning viktig. Det at solosangnumrene i hovedsak består av enkelttagninger, er absolutt noe som trekker filmen nærmere sceneversjonen.

For å presentere klippens rolle i filmen, og hvordan klippet brukes som verktøy, brukte jeg Toreg og Murch. Ved knytte denne teorien til "Work Song", "On Parole" og "One Day More" kunne jeg se at klippet var viktig for å bygge opp karakterer, men også skape knytning mellom karakterer. Valjean kan dermed etableres med et par bilder, og det samme gjelder for feiden mellom ham og Javert. På scenen er feiden mellom Valjean og Javert fremstilt på en helt annen måte, ved at skuespillerne må henvende seg til hverandre og publikum samtidig. På film henvender de seg til kameraet, og så er det klippet som tar seg av resten. I "One Day More" gir klippet mulighet til å knytte sammen karakterer som er på helt forskjellige plasser, og dette gjøres uten at publikum må overse at karakterene egentlig er noen meter unna hverandre. Ved å være på location, blir også avslutningen av første akt enda tydeligere, og vi blir raskt minnet på hva som står på spill når andre akt begynner.

Det er mye som skal endres på, når en så stor fortelling som *Les Misérables* skal brytes ned til et format som først og fremst skal underholde. Fortellingen til Victor Hugo er i utgangspunktet langt mer detaljrik, mer omfattende, og ikke minst, enda mer dyster. Da fortellingen ble adaptert til musikalformatet, var det derfor mye som måtte formes på nytt. *Les Mis* er en dramatisk musikal, som går inn i sjangeren sin, men også videre og bredere. Ved overgangen fra musikalscenen til filmscenen, var nok ikke endringen like stor som fra bok til musikal, men det var allikevel mye som ble endret på, slik at historien skulle fungere i sitt nye format. Endringene Hooper gjorde med tanke på historie, skuespill og klipp har trukket musikalen inn i filmverdenen, selv om sjangeren vanligvis er tettere knyttet til scenen.

I denne oppgaven har jeg kun sett på noen få deler av det som skjer i overgangen fra teaterscenen til filmverdenen. I tillegg til skuespiller og klipp, er det også andre elementer som kunne blitt sett på. Dette omfatter aspekter, som realisme og publikum, men også mindre og mer konkrete aspekter, som lys, kameraføring, rekvisittbruk og scenografi. Alle disse elementene er med på å forme uttrykket, både på scenen og på lerretet, og ville derfor vært interessante å se på ved eventuell videre forskning.

REFERANSELISTE

Bøger

- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Block, G. (2009). *Enchanted evenings the Broadway musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber* (2nd utg.). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Cleaver, S. (1935). *Jean Val Jean*. Toronto: Clarke Irwin and Company Limited.
- Dancyger, K. (1997). *The Technique of Film and Video Editing: Theory and Practice* (2 utg.). Boston: Focal Press.
- Eigtved, M. (1997). *Musicals - Storbyscene og Drømmerum*. København Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet.
- Eigtved, M. (2003). *Det populære musikteater : fra rockritual til popmelodrama : 1968-93*. København: Multivers.
- Foreman, C. (1962). Movies versus Theatre: The Case for the Movies. I B. Cardullo (Red.), *Stage and Screen Adaption Theory from 1916 to 2000* (s. 162-167). New York, London: Continuum.
- Guthrie, T. (1962). Movie versus Theatre: The Case for the Theatre. I B. Cardullo (Red.), *Stage and Screen Adaption Theory from 1916 to 2000* (s. 158-161). New York, London: Continuum.
- Hugo, V. (1862). *Les Misérables*. Brussel: A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaption*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group
- Kracauer, S. (2012). Stage vs. Screen Acting The Theoretical Differences Are Fundamental (1950). I S. Kracauer, M. Jay & J. v. Moltke (Red.), *Siegfried Kracauer's American Writings : Essays on Film and Popular Culture*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
- Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? I D. Cartmell (Red.), *A Companion to Literature, Film, and Adaption*. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Blackwell Publishing Ltd.
- Murch, W. (1995). *In the Blink of an Eye - A Perspective on Film Editing*. Beverly Hills, California: Silman-James Press.

Nightingale, B. & Palmer, M. (2013). *Les Misérables : From Stage to Screen*. London: Carlton Books.

Pribisic, M. (2010). The Pleasures of "Theatre Film" Stage to Film Adaption. I D. R. Cutchins, L. Raw & J. M. Welsh (Red.), *Redefining Adaptation Studies*. PA, USA: Rowman & Littlefield Publishing Group.

Pyle, M. C. (1872). *Gavroche: The Gamin of Paris*. Philadelphia: Porter & Coates.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York, N.Y.: Random House.

Toreg, J. (2011). *Klipperen: Den Tredje Fortelleren*. Oslo: Abstrakt.

Artikler

Fosudo, S. (2008). Acting on Stage and Screen: The effect of medium on style and performance. *California Linguistic Notes, Volume XXXIII*, (No. 1 Winter).

Haagensen, E. (2003). Making Musicals: Moving Emotionally from Speech to Song. *Back Stage - The Performing Arts Weekly*, 44(7), 55.

Teachout, T. (2014). The Broadway Musical Crisis Movie adaptations are killing a great popular art form. *Commentary*, 138(1), 72-74.

Nettsider

Boxofficemojo.com. (udatert). *Box Office Mojo, Les Misérables*. Lokalisert 28. januar 2016, på <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=lesmiserables2012.htm>

Charlotteobserver.com. (2012, 24. desember). *Uneven musical a hit-and-'Miz' film affair*. Lokalisert 30.01 2016, på <http://www.charlotteobserver.com/latest-news/article9085781.html>

Dictionary.com. (udatert-a). *Definisjon av ordet "quodlibet"*. Lokalisert, på <http://dictionary.reference.com/browse/quodlibet>

Dictionary.com. (udatert-b). *mise en scene*. Lokalisert 15.04 2016, på <http://www.dictionary.com/browse/mise-en-scene>

Giola, M. (2015). *History in the Making - Revolutionary Musical Hamilton Opens on Broadway Tonight*. Lokalisert 29. 04 2016, på <http://www.playbill.com/article/history-in-the-making-revolutionary-musical-hamilton-opens-on-broadway-tonight-com-356214>

Halperin, S. (2012). *'Les Misérables' Composers on the Musical's Legacy, the Movie's Challenges and Susan Boyle (Q&A)*. Lokalisert 01.10 2015, på <http://www.hollywoodreporter.com/news/les-miserables-musical-composers-interview-406001>

- History.com. (2009). *October 27, 1970 : Tim Rice and Andrew Lloyd Webber release Jesus Christ Superstar*. Lokalisert 17.09 2015, på <http://www.history.com/this-day-in-history/tim-rice-and-andrew-lloyd-webber-release-jesus-christ-superstar>
- Kenrick, J. (2003a). *History of The Musical Stage - The 1980s*. Lokalisert 13.09 2015, på <http://www.musicals101.com/1980film.htm>
- Kenrick, J. (2003b). *History of The Musical Stage: The 1990s: Disney & Beyond*. Lokalisert 13.09 2015, på <http://www.musicals101.com/1990film.htm>
- Lesmis.com. (udatert). *Welcome to Les Misérables London*. Lokalisert 15.10 2015, på <http://www.lesmis.com/uk/>
- Londontheatre.co.uk. (udatert). *Produksjoner på West End*. Lokalisert 08.09 2015, på <http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/whatson/>
- Newyorktheatreguide.com. (udatert). *Produksjoner på Broadway*. Lokalisert 08.09 2015, på <http://www.newyorktheatreguide.com/whatson/>
- Phrases.org.uk. (udatert). *The meaning and origin of the expression: Suspension of disbelief*. Lokalisert 19. januar 2016, på <http://www.phrases.org.uk/meanings/suspension-of-disbelief.html>
- Seemayer, Z. (2014). *'Jesus Christ Superstar' Creators Talk Show's Creation & Controversy*. Lokalisert 18.10 2015, på http://www.etonline.com/music/145582_jesus_christ_superstar_creators_talk_shows_creation_and_controversy/

Musikk

- Idle, E. & DuPrez, J. (2005). *The Song That Goes Like This Spamalot*: Universal Classics Group, a Division of UMG Recordings Inc.

Filmer

- Beauty and the Beast* (Gary Trousdale & Kirk Wise, 1991)
- Chicago* (Rob Marshall, 2002)
- El boassa* (Kamal Selim, 1944)
- Enchanted* (Kevin Lima, 2007)
- Fame* (Christopher Gore - skaper, 1982-1987)
- Frozen* (Chris Buck & Jennifer Lee, 2013)
- Glee* (Ian Brennan, Brad Falchuck & Ryan Murphy - skapere, 2009-2015)
- Grease* (Randal Kleiser, 1978)
- Happy Feet* (George Miller, Warren Coleman & Judy Morris, 2006)
- Into the Woods* (Rob Marshall, 2015)

The Jazz Singer (Alan Crosland, 1927)
Jean Valjean (Seung-ha Jo, 1961)
Les Misérables: The Dream Cast in Concert (Gavin Taylor, 1995)
Les Misérables (Billie August, 1998)
Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary (Nick Morris, 2010)
Les Misérables (Tom Hooper, 2012)
The Lion King (Roger Allers & Rob Minkoff, 1994)
The Little Mermaid (Ron Clements & John Musker, 1989)
Mamma Mia! (Phyllinda Lloyd, 2008)
Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2001)
My Fair Lady (George Cukor, 1964)
The Phantom of the Opera (Joel Schumacher, 2004)
Pocahontas (Mike Gabriel & Eric Goldberg, 1995)
The Princess and the Frog (Ron Clements & John Tusker, 2009)
Singin' in the Rain (Stanley Donen & Gene Kelly, 1952)
Smash (Theresa Rebeck, 2012-2013)
Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (Tim Burton, 2007)
The Sound of Music (Robert Wise, 1965)
Victor Hugo et les principaux personnages des misérables (Lumière brødrene, 1897)

Musikaler (Første oppsettings regissør og årstall i parentes)

Aladdin (Casey Nicholaw, 2014)
An American in Paris (Christopher Wheeldon, 2015)
Avenue Q (Jason Moore, 2003)
Beauty and the Beast (Jess Roth, 1994)
The Book of Mormon (Trey Parker & Casey Nicholaw, 2011)
Cabaret (Harold Prince, 1966)
Cats (Trevor Nunn, 1981)
The Colour Purple (John Doyle, 2015)
Evita (Harold Prince, 1978)
Hair (Tom O'Horgan, 1968)
Hairspray (Jack O'Brian, 2002)
Jesus Christ Superstar (Tom O'Horgan, 1971)

Les Misérables (Robert Hossein, 1980)
Les Misérables (Trevor Nunn & John Caird, 1985)
Matilda (Matthew Warchus, 2013)
Miss Saigon (Nicholas Hytner, 1989)
The Lion King (Julie Taymor, 1997)
Oklahoma! (Rouben Mamoulian, 1943)
The Phantom of the Opera (Hal Prince, 1986)
School of Rock (Laurence Connor, 2015)
Show Boat (Zeke Colvan & Oscar Hammerstein II, 1927)
West Side Story (Jerome Robbins & Robert Wise, 1957)
Wicked (Joe Mantello, 2003)

Radioprogram

Victor Hugo - Les Misérables (BBC Radio 4, 2001):

<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00f9g1j>

Les Misérables (Mutual Network 1937):

<http://www.wellesnet.com/audio-orson-welles-the-radio-years/>

Bilder

Figur 6.1: Auguste & Louis Lumière: Victor Hugo et les principaux personnages des *Misérables* (1897). Skjermdump hentet den 16.02.2015 på

<https://www.youtube.com/watch?v=9l4H5pe4kaU>

Figur 6.2, 6.3 (t.h.), 6.4 og 6.6: skjermdump fra *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012)

Figur 6.3 (t.v.): skjermdump fra *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary* (Nick Morris, 2010)

Figur 6.5: skjermdump fra ekstramaterialet *Les Misérables Stage by Stage* fra *Les Misérables: The Dream Cast in Concert* (Gavin Taylor, 1995)