

Achilles in Drag:
Gender in Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* (HNTjong)

Selina Bick

S1059397

Masterscriptie

Letterkunde: Literatuur en Samenleving

Faculteit der Letteren

Radboud Universiteit Nijmegen

Onder begeleiding van prof. dr. Maarten De Pourcq

18 augustus 2023

Samenvatting

This study examines the role of gender in the intertextual relationship between the passages that refer to the myth of Achilles on Scyros in Statius' *Achilleid* and the Dutch play *Trojan Wars* (2021). Canonical works like the *Achilleid*, in which Achilles' mother Thetis attempts to prevent her son from fighting in the Trojan Wars by disguising him as a girl, are often referenced, rewritten, or adapted to reflect on past and present societal issues like gender, sexuality, or race.

Close reading of both texts through the framework of Paul Claes' theory of intertextuality and Judith Butler's gender performativity has revealed that deviance from gender roles of masculinity and femininity is strongly disapproved of in the *Achilleid*. *Trojan Wars* on the other hand, treats this gender deviance with a sense of carnivalesque humour and playfulness that references drag culture. This shift in the representation of cross-dressing from shameful to humorous has a destructive and feminist function. Through carnivalesque drag and the absence of fragile and toxic masculinity, *Trojan Wars* critiques the rigidity of both ancient and contemporary gender norms.

Studying how adaptations like *Trojan Wars* interact with their source material can lead to valuable insights into the works' transformative potential. Further audience reception research on subversive reworkings of not only Achilles on Scyros but canonical texts in general can provide valuable insights into the ways in which theatre can both reflect and affect societal discourses.

Inhoudsopgave

1 Inleiding	5
1.1 Onderzoeksopzet	6
1.2 Synopsis <i>Trojan Wars</i>	8
1.3 Receptiegeschiedenis Achilles op Scyros	11
1.4 De Relevantie van Crossdressing in het Theater	15
2 Theorieën en methoden.....	18
2.1 Intertekstualiteit	18
2.1.1 Syntaxis van de Intertekstualiteit	20
2.1.2 Semantiek van de Intertekstualiteit	21
2.1.3 Pragmatiek van de Intertekstualiteit.....	23
2.2 Adaptaties en Vrije Bewerkingen	25
2.3 Gender en Genderperformativiteit.....	27
2.4 Crossdressing en Drag als Carnavaleske Genderperformance	29
2.5 Methodologie.....	31
3 De Functie van Gender in Statius' <i>Achilleïs</i>	34
3.1 Synopsis van Statius' <i>Achilleïs</i>	34
3.2 Gender in Statius' <i>Achilleïs</i>	38
3.2.1 Genderperformativiteit.....	38
3.2.2 Schaamte en Crossdressing.....	43
3.2.3 Thetis, Deidamia en Vrouwelijkheid	46
3.2.4 Achilles, Mannelijkheid en Seksualiteit.....	50
3.3 Conclusie Gender in de <i>Achilleïs</i>	54
4 Gendertransformaties in <i>Trojan Wars</i>	55
4.1 Transformatie van de <i>Achilleïs</i> in <i>Trojan Wars</i> : Setting, Tijd, Personages en Plot	56
4.2 Mediumspecifieke Transformaties	60
4.3 Gendertransformatie in <i>Trojan Wars</i>	62

4.3.1 Genderperformativiteit.....	62
4.3.2 Van Schaamte naar Humor	66
4.3.3 Thetis en Vrouwelijkheid.....	70
4.3.4 Achilles en Mannelijkheid	72
4.3.5 Liefde en Seksualiteit.....	76
4.4 Conclusie Gender in <i>Trojan Wars</i>	79
5 De Functie van Gender en Drag in <i>Trojan Wars</i>	81
5.1 Genderperformativiteit als Carnavaleske Drag	81
5.2 Drag als Carnavaleske Komedie.....	84
5.3 De Ondermijning van Ideologieën en Machtstructuren	87
5.3.1 Vrouwelijkheid en Feminisme	87
5.3.2 Mannelijkheid en Seksualiteit.....	89
5.4 Conclusie Gender en Drag in <i>Trojan Wars</i>	92
6 Conclusie	93
7 Discussie	96
Bibliografie.....	99

1 Inleiding

Achilles is een van de bekendste helden uit de Trojaanse oorlog. Vereeuwigd als de wrokkige held in Homerus' *Ilias*, staat hij vooral bekend om zijn heldhaftige vechtkunsten. Wanneer hij uit woede zijn wapens neerlegt en weigert te vechten, lijdt het Griekse leger nederlaag na nederlaag. Tot grote vreugde van de Grieken, echter, zet Achilles' tomeloze verdriet om de dood van zijn beste vriend Patroclus hem weer aan om de wapens op te nemen en Hector, de kroonprins van de Trojanen, te doden.

Minder bekend bij een algemeen publiek is het niet-Homerische verhaal dat deze onschendbare krijger aanvankelijk zijn dienstplicht probeerde te omzeilen door, vermomd als meisje, onderdak te zoeken aan het hof van de vreedzame koning Lycomedes op Scyros. De meeste toeschouwers van Noël Fischers toneelstuk *Trojan Wars* (2021), van doorgewinterde theaterbezoekers tot jonge gymnasiumleerlingen, zullen waarschijnlijk hun ogen uitgekeken hebben toen de snelvoetige Achilles, de 'beste van de Grieken', een jurk aantrok en weigerde mee te vechten in de oorlog. Toch heeft het jeugdtheatergezelschap van Het Nationale Theater (HNTjong) er met deze "vijf uur durende marathonvoorstelling voor jongeren, young adults en volwassenen" voor gekozen het Homerische beeld van Achilles uit te breiden door ook deze minder bekende passage uit Achilles' leven die niet in de *Ilias* voorkomt, toe te voegen aan het script.¹

Hoewel deze genderbendingscène zeer modern klinkt, vindt dit verhaal zijn oorsprong in de klassieke oudheid. Euripides' *Skyrioi* (455-430 v. Chr.) is de eerste literaire bron die met zekerheid verwijst naar het verhaal waarin Achilles' moeder Thetis, uit angst voor Achilles' leven, haar zoon verkleedt als meisje en hem op het eiland Scyros verstoppt voor de Griekse vloot. Omdat slechts een fragmentarische hypothese en enkele fragmenten van de tekst

¹ Het Nationale Theater, "Trojan Wars: Meest Spectaculaire Jongerenvoorstelling Ooit."

overgeleverd zijn, gebruiken moderne bewerkingen van het verhaal met name Statius' onvoltooide epos de *Achilleïs* als brontekst uit de oudheid. Hoewel dit epos uit de eerste eeuw n. Chr., vermoedelijk vanwege Statius' overlijden, afbreekt na 1127 regels en dus slechts anderhalf van de beoogde twaalf boeken beslaat, is het de meest uitgebreide versie van 'Achilles op Scyros' uit de oudheid.² Daarom wordt in deze scriptie een vergelijking getrokken tussen de passage van 'Achilles op Scyros' in Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* om de manier waarop crossdressing en gender gepresenteerd en bewerkt zijn in beide werken te achterhalen.

In de receptiegeschiedenis van de mythe van Achilles op Scyros en in de theatergeschiedenis in het algemeen wordt via crossdressing gereflecteerd op contemporaine ideeën over gender. Omdat de opvattingen over gender en gendernon-conformiteit sterk veranderd zijn sinds de tijd van Statius, is het interessant om te achterhalen welke elementen uit de *Achilleïs* in *Trojan Wars* worden overgenomen, weggelaten en veranderd om beter aan te sluiten bij een hedendaags publiek. Er is nog geen wetenschappelijk onderzoek gedaan naar *Trojan Wars* en de manier waarop dit toneelstuk bronmateriaal uit de oudheid bewerkt voor een jonger publiek, hoewel dergelijk onderzoek kan leiden tot interessante inzichten in de manier waarop theater maatschappelijke discourses reflecteert en kan beïnvloeden.

1.1 Onderzoeksopzet

Om de transformaties op het gebied van gender tussen beide teksten en de mogelijke interpretatie van deze transformaties in kaart te brengen, wordt de volgende hoofdvraag beantwoord: 'Hoe verhouden de "Achilles op Scyros"-passages uit Statius' *Achilleïs* en *Trojan*

² Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 58. Statius' overlijden en de *Achilleïs* worden gedateerd vlak voor de moord op Domitianus in september 96 n. Chr., aangezien in het werk van Statius dat overgeleverd is geen spoor te vinden is van de *damnatio memoriae* die postuum over Domitianus werd uitgesproken.

Wars van HNTjong zich tot elkaar op het gebied van gender in intertekstuele vorm en functie?’ Om deze vraag te beantwoorden, is het belangrijk om eerst de rol van gender in de *Achilleïs* te analyseren en vervolgens te onderzoeken hoe *Trojan Wars* de gendergerelateerde thema’s uit de *Achilleïs* bewerkt om tot slot de functie van deze bewerkingen te interpreteren in een 21^e-eeuwse Nederlandse context. Daarom wordt de hoofdvraag beantwoord aan de hand van de volgende drie deelvragen:

1. Wat is de functie van gender in de ‘Achilles op Scyros’-passage in Statius’ *Achilleïs*?
2. Wat is toegevoegd, weggelaten, herhaald of vervangen aan de ‘Achilles op Scyros’-passage in *Trojan Wars* ten opzichte van de *Achilleïs* op het gebied van gender?
3. Hoe kan de functie van de transformaties op het gebied van gender geïnterpreteerd en verklaard worden met de 21^e-eeuwse Nederlandse doelgroep van voornamelijk adolescenten in het achterhoofd?

Om beter te begrijpen welke factoren een rol spelen in de bewerking van gendergerelateerde onderwerpen naar een 21^e-eeuwse context worden deze vragen worden beantwoord aan de hand van close reading van de crossdressingpassages in de *Achilleïs* en *Trojan Wars* door de lens van, onder andere, Paul Claes’ intertekstualiteitstheorie, Julie Sanders’ adaptatie, Judith Butlers genderperformativiteit en drag en Michail Bachtins carnivaleske. Voordat de intertekstuele relatie tussen beide teksten onderzocht kan worden, is het belangrijk om eerst het plot van *Trojan Wars* te bespreken en de ‘Achilles op Scyros’ passage die hierin voorkomt te situeren in de literatuur- en theatergeschiedenis, omdat deze geschiedenis beïnvloedt hoe de passage in *Trojan Wars* bewerkt wordt.

1.2 Synopsis *Trojan Wars*

Het toneelstuk *Trojan Wars* is een productie van HNTjong, een jeugdtheatergezelschap binnen Het Nationale Theater (HNT) in Den Haag. Regisseur Noël Fischer vroeg schrijver Peer Wittenbols in 2019 om Homerus' *Ilias* te bewerken,³ wat leidde tot het ruim 200 pagina's tellende script van *Trojan Wars*. De voorstelling ging na coronagerelateerde vertraging in première in september 2021 en werd opnieuw opgevoerd in juli 2022. *Trojan Wars* viel op het Nederlands Theater Festival van 2022 herhaaldelijk in de prijzen en won de Gouden Krekel voor de meest indrukwekkende jeugdtheaterproductie, terwijl acteur Bram Suijker voor zijn vertolking van Achilles de Louis d'Or voor de meest indrukwekkende mannelijke hoofdrol.⁴

Als productie van HNTjong, heeft *Trojan Wars* een beoogde doelgroep die jonger is dan het gemiddelde theaterpubliek: het stuk richt zich specifiek op jongvolwassenen vanaf 14 jaar. Het doel om een jonger publiek naar het theater te trekken wordt duidelijk weerspiegeld in de marketing van *Trojan Wars*, dat de theaterervaring vergelijkt met streamingplatforms, film en festivals. Op de website wordt het stuk aangeprezen als een “filmische ervaring met een draaiend toneelbeeld vol verrassingen” en “een avond bingewatchen met de vibes en food van een festival”.⁵

Deze zes uur durende totaalbeleving is opgedeeld in drie aktes, die elk worden afgewisseld met kleinere acts en performances, muziek en eten. Het theater is dus inderdaad omgetoverd tot “één groot festivalterrein”,⁶ inclusief de rode en blauwe festivalbandjes waarmee de bezoekers worden verdeeld in twee kampen. De gehele theaterfoyer is een knalroze dansfeest, gevuld met harde muziek, flitsende discolichten en een van top tot teen

³ Twaalfhoven, “*Trojan Wars* Sleept Jong en Oud mee in een Eigentijds Verhaal over Politieke Machtsspelletjes.”

⁴ Beeckmans, “*Trojan Wars* Grote Winnaar op Gala Nederlands Theater.”

⁵ Het Nationale Theater, “*Trojan Wars*: Een Avond Bingewatchen met de Vibes en Food van een Festival.”

⁶ Het Nationale Theater, “*Trojan Wars*: Een Avond Bingewatchen met de Vibes en Food van een Festival.”

roze ensemble dat het herentoilet bezet voor dansfeestjes, toost met de bezoekers aan de ‘loveshot bar’ en het publiek onder het genot van een patatje oorlog vermaakt met een uitbundig dansoptreden.

Deze sfeer zet door in de eerste akte, ‘Happy Party’, die start met een even uitbundig roze dansfeest om de vrede tussen de Grieken en Trojanen te vieren.⁷ Op dit feest worden de brallende Achilles (Bram Suijker) en zijn beste vrienden Patroclus (Yamill Jones) en de dommige Ajax (Emmanuel Ohene Boafo) geïntroduceerd.⁸ Deze akte beschrijft de gebeurtenissen die voorafgaan aan de Trojaanse oorlog, zoals de gouden appel en de ‘meet cute’ tussen Helena en Paris, die samen vertrekken naar Troje. Het vertrek van Helena luidt de Trojaanse oorlog in, met de werving van soldaten, Achilles’ vermomming als vrouw om de dienstplicht te ontwijken en de zelfmoord – niet moord – van Iphigeneia. Vlak voor de pauze na de eerste akte wordt het publiek verteld dat iedereen vanaf nu behoort tot twee kampen: de Grieken (blauw) en Trojanen (rood). Tijdens de pauze wordt de foyer in twee kampen verdeeld door het patrouillerende ensemble in legerkleding, die van iedereen die de denkbeeldige scheidslijn in de foyer wil oversteken het polsbandje controleert.

De tweede akte, ‘Slagveld bij Troje’, verhaalt over het laatste jaar van de Trojaanse oorlog, waarbij losjes de *Ilias* wordt gevolgd.⁹ In dit deel staat centraal hoe de “oorlog alles en

⁷ *Trojan Wars: Deel 1*, geregisseerd door Noël Fischer, gebaseerd op het script van Peer Wittenbols (Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021), 1:29:09, privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.

⁸ De spelling van Griekse en Romeinse eigennamen in dit onderzoek houdt de schrijfwijze van de *Achilleïs* en *Trojan Wars* aan. Daarom worden meerdere schrijfwijzen van hetzelfde mythische personage gebruikt, bijvoorbeeld Patroclus en Ulixes wanneer Statius’ *Achilleïs* wordt beschreven, maar Patroclus en Odysseus wanneer het de overeenkomstige personages in *Trojan Wars* betreft. In het enkele geval dat naar de mythische personages in andere werken of in het algemeen wordt verwezen, is gekozen voor de schrijfwijze die in het Nederlands het meest ingeburgerd is, zoals voor het Latijnse Patroclus, maar het Griekse Odysseus.

⁹ *Trojan Wars: Deel 2*, geregisseerd door Noël Fischer, gebaseerd op het script van Peer Wittenbols (Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021), 1:59:47, privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.

iedereen vermaalt”.¹⁰ De stemming van het stuk is hiermee omgeslagen van vrij en vrolijk naar grimmig en deprimerend. De liefde tussen Helena en Paris lijkt te verwelken, Achilles’ slavin Briseïs pleegt zelfmoord voordat Agamemnon haar kan opeisen, Achilles verliest vervolgens zijn verstand en weigert te vechten, totdat Hector Patroclos vermoordt. Om Hector te vermoorden pakt Achilles zijn wapens weer op, maar daarna weigert hij te stoppen met vechten, ook al betekent de dood van Hector in *Trojan Wars* het einde van de oorlog. Achilles is uiteindelijk zo bang voor de “moreel verwarde moordmachine” die de oorlog van hem heeft gemaakt,¹¹ dat hij zich uiteindelijk ook van het leven berooft.

Tussen de tweede en derde akte vormt het ensemble een zingende processie van doden, terwijl de bezoeker wordt aangespoord tot nadenken door kaartjes met teksten zoals "Beschrijf één minuut van vandaag die het waard is om gevierd te worden" en "Zou je liever alleen dapper zijn of samen bang?" De derde en laatste akte, ‘Onderwereld’, verbeeldt de grimmige nasleep van de jarenlange oorlog, zowel voor de overlevenden als voor de doden in de onderwereld.¹²

In *Trojan Wars* wordt gebruikgemaakt van vele verschillende bronnen uit de oudheid, maar welke bronnen precies aangehaald worden, is niet te achterhalen – slechts naar Homerus’ *Ilias* wordt expliciet verwezen,¹³ maar passages uit *Trojan Women*, *Hecuba* en *Andromache* klinken ook door.

¹⁰ Lems, “De Trojaanse Oorlog als Opzweepende War on Terror.”

¹¹ Kouters, “Vijf Uur Toneel voor Jongeren: *Trojan Wars* is de Ultieme Theaterexperience.”

¹² *Trojan Wars: Deel 3*, geregisseerd door Noël Fischer, gebaseerd op het script van Peer Wittenbols (Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021), 00:56:39, privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.

¹³ Het Nationale Theater, “*Trojan Wars*: Een Avond Bingewatchen met de Vibes en Food van een Festival.”

1.3 Receptiegeschiedenis Achilles op Scyros

In de twee scènes in *Trojan Wars* die verwijzen naar de mythe van Achilles op Scyros klinken ook meerdere interteksten door. Het is zeer waarschijnlijk dat schrijver Peer Wittenbols Statius' *Achilleïs* als bron heeft gebruikt, aangezien dit de meest omvangrijke tekst uit de oudheid is en het plot van Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* in grote lijnen overeenkomt. Hoewel geen letterlijke citaten uit de *Achilleïs* geïdentificeerd kunnen worden, blijkt de invloed van Statius' werk uit de verwijzingen naar niet-Homerische plotelementen die via Statius zijn overgeleverd, zoals Achilles' onschendbaarheid en zijn kwetsbare achilleshiel. Wittenbols heeft zich echter nooit expliciet uitgesproken over zijn klassieke bronmateriaal, op Homerus' *Ilias* na.¹⁴ Hoewel het daardoor niet met zekerheid te zeggen is via welke invalshoeken Wittenbols de *Achilleïs* gebruikt heeft en welke mesoteksten, zoals vertalingen of secundaire literatuur, een rol spelen,¹⁵ is het wel aannemelijk dat *Trojan Wars* met vele andere teksten dan Statius' *Achilleïs* een intertekstuele relatie aangaat. In het toneelstuk wordt bijvoorbeeld naar Achilles in meisjeskleding verwezen als 'Pyrrha', een naam die niet voorkomt in de *Achilleïs*, maar sinds Hyginus' *Fabulae* wel in latere bewerkingen.¹⁶

Verschillende interteksten spelen dus een rol in zowel de *Achilleïs* als *Trojan Wars*. Hoewel dit onderzoek Statius' *Achilleïs* als architectst stelt, is het voor het duiden van de functie van gender en crossdressing in zowel de *Achilleïs* als *Trojan Wars* van belang om te contextualiseren hoe deze thema's worden behandeld in teksten die als potentiële mesoteksten hun stempel gedrukt hebben op beide werken. Omdat het buiten de omvang van dit onderzoek

¹⁴ In *Ilias* 9.667-668 wordt slechts verwezen naar Achilles' inname van Scyros onder koning Enyeus, niet dat hij zich hier zou hebben vermomd als meisje.

¹⁵ Terwijl er vele Nederlandse vertalingen van de *Ilias* in de omloop zijn, is er namelijk slechts één vrij onbekende recente vertaling van de *Achilleïs* in het Nederlands, namelijk Brouwer, Langbroek en Brands, *De Held van het Verhaal: Achilles in Oudheid en Middeleeuwen* (Primavera Pers: Leiden, 2017), 55-132.

¹⁶ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 131.

valt om een volledig chronologisch overzicht te geven van alle werken over Achilles op Scyros, is gekozen om kort de werken te bespreken uit de oudheid en vroegmoderne periode waarin de passage van Achilles op Scyros uitgebreid besproken wordt en die qua inhoud en toon op het gebied van gender overeenkomsten vertonen met de architekst en/of fenotekst.¹⁷

Literatuur uit de Romeinse oudheid lijkt vooral afkeurend te staan tegenover Achilles' crossdressing. Pausanias spreekt bijvoorbeeld zijn afkeuren uit over Polygnotus' schildering uit ca. 450 v. Chr., de eerste bekende visuele bron van Achilles op Scyros, en prijst Homerus dat hij nooit dit barbaarse ('ὄμῶς') verhaal heeft besproken.¹⁸ Ook Ovidius' vertelling van de mythe in de *Ars Amatoria* 1.681-704 is doorspekt met afkeuring van Achilles' gedrag. Hoewel ook in dit werk Thetis Achilles heeft aangezet tot crossdressing, wordt hij schaamtevol ('turpe') genoemd en herhaaldelijk beschimpt voor de vrouwelijke attributen en activiteiten waarmee hij nu geassocieerd wordt, zoals wol ('pensa'), de spinklos ('fusus'), mandjes ('calathus') en wolbewerking ('lana').¹⁹ Echter, de nadruk in deze passage ligt op Achilles' verkrachting van de koningsdochter Deidamia, die dient ter illustratie van de uitspraak dat vrouwen stiekem genieten van gewelddadige seks of verkrachting.²⁰ De auteur laat namelijk niet in twijfel dat Achilles Deidamia met geweld verkracht in hun gedeelde slaapkamer en

¹⁷ Euripides' fragmentarisch overgeleverde *Skyrioi* en Ovidius' *Metamorfosen* 13.162-180, waarin slechts kort en feitelijk wordt gesproken over Achilles' voorgeschiedenis op Scyros, worden door deze criteria buiten beschouwing gelaten, ook al is het waarschijnlijk dat Statius bekend was met deze teksten. Heslin beargumenteert bijvoorbeeld dat de aanwezigheid van elementen die inherent zijn aan tragedie in de *Achilleis*, zoals de rol van de voedster, aantoont dat Statius bekend was met Euripides' tragedie. Voor een uitgebreid overzicht van werken uit de klassieke oudheid die verwijzen naar Achilles op Scyros, zie González, González, "Gender and Sexuality," 58-62.

¹⁸ Pausanias, *Hellados Periegesis*, 1.22.6.

¹⁹ Ovidius, *Ars Amatoria*, 1.691-696.

²⁰ Ovidius, *Ars Amatoria*, 1.680.

beweert bovendien dat ze zelf naar dit geweld verlangde.²¹ Deze gewelddadige verkrachting en Ovidius' opvatting over mannelijkheid gaan hand in hand: ondanks Achilles' vermomming toont hij door zijn ontembare agressie zijn ware mannelijke aard. Zoals blijkt uit hoofdstuk 3.2.4 sluit de verkrachtingsscène in de *Achilleïs* zich aan bij dit idee over ontembare mannelijkheid.²²

Hoewel niet te achterhalen is welke teksten Statius precies tot zijn beschikking had, zijn deze en andere teksten de lens waardoor Statius naar de mythe van Achilles op Scyros kijkt. Statius heeft bovendien latere recepties van deze mythe beïnvloedt. De *Achilleïs* was in de middeleeuwen namelijk een canonieke schooltekst die breed gelezen werd en die in de daaropvolgende eeuwen veelvuldig bewerkt werd,²³ met name in zeventiende- en achttiende-eeuwse en barokke opera's en negentiende-eeuws burleske opera's.²⁴ Door middel van deze bewerkingen werd impliciet en expliciet commentaar geleverd op gender, wat bovendien versterkt werd door dubbel crossdressing: de rol van Achilles werd, afhankelijk van de beschikbaarheid van de zangers, door een castrato of sopraan gespeeld.²⁵ Volgens Heslin

²¹ Ovidius, *Ars Amatoria*, 1.700: "Sed voluit vinci viribus illa tamen." Vertaling: Maar zij wilde echter door geweld overwonnen worden. Alle vertalingen uit het Latijn, Grieks en Engels zijn, tenzij anders vermeld, mijn eigen.

²² Voor een analyse van de dialoog tussen Statius' *Achilleïs* en Ovidius' *Ars Amatoria* op het gebied van genderidentiteit en gendermetamorfose, zie Heslin, "Rape, Repetition, and Romance," in *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 237-276. Voor een analyse van ovidische verleidingsstrategieën in Statius' *Achilleïs*, zie Sanna, "Achilles, the Wise Lover and His Seductive Strategies: Statius, *Achilleïs* 1.560-92," *The Classical Quarterly* 57, no. 1 (mei 2017): 207-215.

²³ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, xiii.

²⁴ Voor een overzicht van de recepties van Achilles op Scyros in de veertiende tot en met de twintigste eeuw, zie Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 5-9. Voor een uitgebreide analyse van enkele prominente operarecepties uit de tweede helft van de zeventiende eeuw en de eerste helft van de achttiende eeuw, zie Heslin, "Opening Nights at the Opera 1641-1744," in *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 1-55.

²⁵ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 1.

wordt gender in deze operarecepties ruwweg op twee manieren gerepresenteerd, waarbij hij erkent dat gender in Statius' *Achilleïs* op beide manieren gelezen kan worden.²⁶ Enerzijds wordt gender, net als in de *Ars Amatoria*, gezien als essentialistisch, namelijk als “een oerkracht die niet verborgen kan worden, ondanks de inspanningen van zijn goddelijke moeder”.²⁷ Voor de librettisten van deze opera's, waaronder Pietro Metastasio en Paolo Rolli, toont Achilles' onvermogen om zijn ware gender te verbergen met vrouwenkleding dus juist hoe mannelijk hij is.²⁸ Anderzijds zien librettisten als Giulio Strozzi, Ippolito Bentivoglio en Carlo Capece gender in de mythe van Achilles op Scyros als een performatieve maskerade die de “geest van Carnaval” belichaamt.²⁹ Zowel gender als seksualiteit spelen in deze carnavaleske recepties een grote rol. Bewerkingen als Bentevoglio's *Achille in Sciro* (1663) en John Gays *Achilles* (1733) maken bijvoorbeeld homo-erotische toespelingen door de andere mannen in het stuk verliefd te laten worden op Achilles en Bridges' *Achilles in Scyros* (1892) en Bainbrigg's *Achilles in Scyros* (1927) zetten de vrouwen op Scyros neer als voorvechters van het lesbianisme.³⁰

De twee wijd uiteenlopende interpretaties van gender in bewerkingen van Statius' *Achilleïs* illustreren hoe ambigu de rol van gender in de *Achilleïs* is. Dezelfde tekst kan op zeer verschillende manieren gelezen worden, zonder dat ze volledig afwijken van de brontekst. Hoewel in dit onderzoek Statius' *Achilleïs* als uitgangspunt wordt genomen, bouwt *Trojan Wars* ook voort op deze essentialistische en performatieve recepties van Achilles' gender en seksualiteit uit de tussenliggende eeuwen.

²⁶ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, xviii.

²⁷ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 2.

²⁸ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 2.

²⁹ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 2.

³⁰ Ingleheart, “Here Aphrodite is Not,” 28-9.

1.4 De relevantie van crossdressing in het theater

De populariteit van Achilles op Scyros in opera toont niet alleen de interesse in crossdressing op het toneel in de zestiende tot en met de achttiende eeuw, maar laat ook zien dat crossdressing en gender niet slechts moderne 21^e-eeuwse middelen zijn om politieke ideologieën over te brengen. Crossdressing was in het grootste deel van de westerse theatergeschiedenis immers zeer gebruikelijk: van Oudgrieks theater tot Shakespeares toneelstukken werden vrouwenrollen gespeeld door mannelijke acteurs in vrouwenkleding. Crossdressing komt ook veelvuldig voor als plotelement. Shakespeares toneelstukken waarin personages zich voordoen als personen van het andere geslacht zijn daar een populair voorbeeld van. In Shakespeares *Twelfth Night*, bijvoorbeeld, speelt een mannelijke acteur het vrouwelijke personage Viola die zich verkleedt als de mannelijke Cesario, waardoor ze in ingewikkelde liefdesperikelen belandt.

Achilles op Scyros is dus slechts een van de vele verhalen waarin crossdressing centraal staat en wordt gespeeld met de dissonantie tussen de anatomische sekse en genderidentiteit van de acteur en de meerdere genderexpressies van het personage dat deze acteur speelt. Hedendaagse theatergezelschappen zoals HNT en HNTjong zijn zich ongetwijfeld bewust van de prominente rol van gender en crossdressing in repertoiretoneel en recepties hiervan, wat hun ideeën over en werkwijze voor adaptaties als *Trojan Wars* kan beïnvloeden. In het voorjaar van 2023 werd de titelrol van *Coriolanus* bij HNT immers gespeeld door actrice Yela de Koning, waardoor stereotypes over mannelijke en vrouwelijke woede en leiderschap aan de kaak gesteld werden.³¹ Shakespeare is dus duidelijk een referentiepunt voor HNT om na te denken over gender en crossdressing in canonieke teksten, zonder dat wordt vastgehouden aan de canonieke waarden van deze teksten.

³¹ Het Nationale Theater, “Coriolanus.”

In tegenstelling tot Shakespeares toneelstukken over crossdressing, die vandaag de dag nog regelmatig bewerkt en opgevoerd worden, komt de passage van Achilles op Scyros minder vaak voor in bewerkingen na de negentiende eeuw. Wanneer er wel naar verwezen wordt, heeft deze passage niet meer de centrale rol in het plot, zoals in de opera's die besproken zijn in hoofdstuk 1.3, maar vormt het slechts een korte passage in het leven van de held Achilles. Sinds circa 2010 heeft echter een belangrijke ontwikkeling plaatsgevonden in de receptie van Achilles op Scyros die belangrijk is voor de context waarin *Trojan Wars* de mythe bewerkt. Herververtellingen bewerken namelijk expliciet de rol van gender en seksualiteit in het levensverhaal van Achilles en bespreken daarin ook Achilles' verblijf op Scyros, zoals in Madeline Millers *The Song of Achilles* (2011), die de romantische relatie tussen Achilles en Patroclus centraal stelt, of Maya Deanes *Wrath Goddess Sing* (2022), die Achilles presenteert als lesbische transgender vrouw die een relatie heeft met Deidamia. Deze boeken, die gericht zijn op dezelfde doelgroep als *Trojan Wars*, maken deel uit van het culturele milieu dat beïnvloedt hoe het 21^e-eeuws publiek kijkt naar de passage van Achilles op Scyros. Dit scriptieonderzoek naar gender in een 21^e-eeuwse receptie van Achilles op Scyros is vanwege de nieuw hervonden populariteit van de mythe dus zeer relevant.

Bewerkingen van canonieke werken en repertoiretheater reflecteren niet alleen op de maatschappij, maar nemen ook regelmatig een politiek of ideologisch standpunt in. Feministische hervertellingen van Griekse mythes die de vrouwelijke personages uit deze verhalen een centrale rol geven, zoals Madeline Miller *Circe* (2018) en Pat Barkers *The Silence of the Girls* (2018), zijn recente en populaire voorbeelden hiervan. Dergelijke bewerkingen gaan noodgedwongen een relatie aan met het bronmateriaal door de normen en waarden uit deze teksten te volgen, tegen te spreken of om te vormen. Door de manier waarop thema's uit de brontekst bewerkt worden, wordt bovendien gereflecteerd op tijds- en cultuurgebonden maatschappelijke debatten. Het is interessant om te onderzoeken hoe

adaptaties hun bronmateriaal omvormen voor een nieuwe doelgroep omdat dit leidt tot inzichten in zowel de nieuwe cultuurtekst als de oude brontekst. Daarom is dit onderzoek naar de manier waarop *Trojan Wars* gendergerelateerde thema's uit Statius' *Achilleïs* bewerkt relevant: dit onderzoek laat namelijk niet alleen zien welke opvattingen over gender een rol spelen in beide cultuurteksten, maar het toont ook de kracht van bewerkingen om met bekend en minder bekend bronmateriaal uit de oudheid een nieuwe doelgroep aan te spreken.

2 Theorieën en methoden

Voordat Statius' *Achilleïs* geanalyseerd en vergeleken kan worden met *Trojan Wars*, is het belangrijk om eerst in te gaan op de belangrijkste theorieën en methoden die gebruikt worden in dit onderzoek. Ten eerste wordt beschreven hoe Paul Claes voortbouwt op Julia Kristeva's intertekstualiteit om tot een werkbare methode voor het onderzoeken van intertekstuele relaties te komen. Vervolgens wordt de adaptatie of bewerking geïntroduceerd volgens Julie Sanders definitie als een van de manifestaties van de intertekstuele relatie tussen twee teksten. Tot slot wordt beschreven hoe aan de hand van enerzijds Judith Butlers genderperformativiteit en drag en anderzijds het carnavaleske, zoals geïntroduceerd door Bachtin, de transformaties in Achilles' crossdressingpassage verklaard kunnen worden.

2.1 Intertekstualiteit

Intertekstualiteit, zoals in 1966 geformuleerd is door de Bulgaars-Franse semioloog Julia Kristeva, veronderstelt dat elke tekst, elk woord, elk teken oneindig verbonden is met een netwerk van andere teksten, woorden en tekens.³² 'Tekst' in deze context, evenals in deze scriptie, verwijst niet slechts naar puur literaire teksten, maar beslaat een grote hoeveelheid culturele vormen, zoals mode, film, tv of muziek, en ook bredere discoursen, zoals stereotypes, ideologieën of uitdrukkingen.³³ De relatie tussen deze interteksten interpreteert Kristeva als een verweving van meerdere stemmen die in een niet-hiërarchisch, inherent dubbelzinnige dialoog staan met elkaar.³⁴ Elke tekst kan nooit autonoom begrepen worden, maar roept meerdere, soms elkaar tegensprekende, woorden, teksten, betekenissen en waarden

³² De Pourcq en De Strycker, "Geschiedenis van de Moderne Intertekstualiteitstheorie: Opvattingen, Denkers en Concepten," 27.

³³ Van Dijk en De Pourcq, "Voorwoord," 10.

³⁴ Cf. Bachtins dialogisme en polyfone of meerstemmige roman. De Pourcq en De Strycker, "Geschiedenis van de Moderne Intertekstualiteitstheorie: Opvattingen, Denkers en Concepten," 26.

op, waardoor de spreker of auteur volgens Kristeva geen controle heeft over de interpretatie van de tekst door de lezer: “iedere tekst is geconstrueerd als een mozaïek van citaten, iedere tekst is een opslorping en een transformatie van een andere tekst”.³⁵

Omdat intertekstualiteit inherent lijkt te zijn aan de literatuur – teksten halen continu andere teksten, ideeën en ideologieën aan – is het een waardevol concept om de relatie tussen de *Achilleïs* en *Trojan Wars* en de interteksten die daarin meespelen te onderzoeken. Echter, om intertekstualiteit en de functie ervan niet alleen te omschrijven, maar ook te identificeren en verklaren, is Kristeva’s concept niet toereikend. Daarom worden in dit onderzoek Kristeva’s definities van teksten en interteksten gebruikt, maar wordt voor de praktische toepasbaarheid van het concept intertekstualiteit aansluiting gezocht bij de Vlaamse classicus Paul Claes, die voortborduurde op Kristeva’s intertekstualiteitstheorie om een instrument te bieden dat de relaties tussen teksten kan omschrijven en interpreteren.

Claes, die intertekstualiteit verder ontwikkeld heeft in de Nederlandstalige context, gaat namelijk expliciet in op het verklaren van interteksten en de rol van de lezer daarin. Zijn definitie van intertekstualiteit, die ook het uitgangspunt vormt van deze scriptie, is driedelig: “het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend”.³⁶ Deze drie categorieën van intertekstualiteit (de relaties, de functie en de lezer) noemt Claes respectievelijk de syntaxis, de semantiek en de pragmatiek van de intertekstualiteit.

Claes noemt het geheel van teksten dat verbonden is met elkaar door intertekstuele relaties een intertekst en het punt van overeenkomst, een element dat de verschillende teksten met elkaar gemeen hebben, het intertekstueel kenmerk of interteksteem.³⁷ Claes stelt echter de

³⁵ De Pourcq en De Strycker, “Geschiedenis van de Moderne Intertekstualiteitstheorie: Opvattingen, Denkers en Concepten,” 26-27. Vertaling van Kristeva uit het Frans door Maarten De Pourcq.

³⁶ Claes, “Naar een Theorie,” 49.

³⁷ Claes, “Naar een Theorie,” 50-51.

verschillen tussen teksten centraal: zijn intertekstualiteitstheorie richt zich op de transformatie, ofwel actieve bewerking van een grondtekst, de architectst, tot een nieuwe eindtekst, de fenotekst.³⁸ Tussenteksten die als derde tekst een invloed uitoefenen op de transformatie van architectst tot fenotekst, zoals een vertaling of naslagwerk, worden mesoteksten genoemd.³⁹ De architectst hoeft niet noodzakelijkerwijs te verwijzen naar de oudste van de twee teksten, maar naar de tekst die als uitgangspunt van de transformatie genomen wordt, terwijl de fenotekst verwijst naar het resultaat van deze transformatie.⁴⁰ Hiermee wijkt Claes dus bewust af van het strikt chronologische model van intertekstualiteit en kunnen intertekstuele relaties tussen elke twee teksten onderzocht worden, als hiervoor maar voldoende argumenten worden aangeleverd. In dit onderzoek is de *Achilleïs* het uitgangspunt, de architectst, en vormt een opname van de twee scènes die Achilles' crossdressing behandelen in *Trojan Wars* de fenotekst.⁴¹ Het script van Peer Wittenbols is daardoor, evenals de recepties van Achilles op Scyros en crossdressing uit hoofdstuk 1.3 en 1.4, een belangrijke mesotekst die tussen de *Achilleïs* en *Trojan Wars* in staat, maar die in dit onderzoek verder buiten beschouwing gelaten wordt.

2.1.1 Syntaxis van de intertekstualiteit

Het eerste onderdeel van Claes' definitie van intertekstualiteit, de syntaxis, verwijst naar de vormen die intertekstuele relaties kunnen aannemen. Om de precieze aard van de relaties tussen de architectst en fenotekst te achterhalen, heeft Claes een typologie van vormen van intertekstualiteit opgesteld waarin hij onderscheid maakt tussen vier verschillende

³⁸ Claes' gebruik van de term fenotekst heeft inhoudelijk niets te maken met Kristeva's psychoanalytisch gebruik van hetzelfde begrip.

³⁹ Claes, "Naar een Theorie," 53.

⁴⁰ Claes, "Naar een Theorie," 52.

⁴¹ Deze opnames zijn verkregen met dank aan Daan Valkhof van Het Nationale Theater.

transformaties: additie (toevoeging), deletie (weglating), substitutie (vervanging) en repetitie (herhaling).⁴² Deze transformaties kunnen plaatsvinden op meerdere taalniveaus, zoals het grafische, het fonische, het morfologische en het lexicale.⁴³ Claes werkt de syntaxis van de intertekstualiteit slechts op drie niveaus uit: het niveau van vorm, van inhoud en van beide.⁴⁴ Tabel 1 geeft de volledige uitwerking van Claes' typologie van intertekstuele transformaties weer. Deze typologie vormt een belangrijke eerste stap in het interpreteren van de intertekstuele relaties tussen Statius' *Achilleis* en *Trojan Wars*, namelijk het identificeren van deze relaties.

Tabel 1: Typologie van Intertekstuele Transformaties

TRANS- FORMATIES	ADDITIE	DELETIE	SUBSTITUTIE	REPETITIE
NIVEAUS	uitwerking	samenvatting	omschrijving	letter- of klankcitaat
Vorm				
Inhoud	uitdieping	afvlakking	verdraaiing	allusie
Beide	uitbreiding	delging	verwisseling	citaat

Bron: Paul Claes, "Naar een Theorie," 54.

2.1.2 Semantiek van de intertekstualiteit

Identificatie is slechts de eerste stap in dit proces van intertekstualiteitsonderzoek. Om tot de betekenis van de intertekstuele relaties te komen, verwijst Claes vervolgens naar de semantiek

⁴² Claes, "Naar een Theorie," 53-54.

⁴³ Claes, "Naar een Theorie," 53.

⁴⁴ Claes, "Naar een Theorie," 53-56.

van de intertekstualiteit, namelijk de verschillende functies die toegekend kunnen worden aan intertekstuele transformaties. Gebruikmakend van Barthes' terminologie van denotatie (directe betekenissen en ideeën) en connotatie (indirecte, resonerende betekenissen en ideeën), stelt Claes dat de fenotekst de betekenisinhoud van de onzichtbare architect oproept.⁴⁵ De connotatie van de relatie tussen de twee teksten is de functie van de intertekstualiteit, oftewel het effect dat de intertekst heeft op de lezer.⁴⁶ Claes maakt hier onderscheid tussen twee overkoepelende functies: de constructieve functie, waarbij de fenotekst de functie van de architect bevestigt, en de destructieve functie, waarbij de fenotekst de functie van de architect verwerpt.⁴⁷

Hoewel Claes een aantal voorbeelden geeft van potentiële functies, zoals “verhevenheid overbrengen”, “symbolisch-mythologische connotatie” en “existentieel-filosofische connotatie”, poogt Claes geen volledig overzicht te geven van de mogelijke functies van intertekstualiteit.⁴⁸ Hij laat dit volkomen over aan de interpretatie van de lezer. Het bepalen van de intertekstuele functies tussen Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* is echter een van de hoofddoelen van deze scriptie omdat aan de hand van de functies de transformaties op het gebied van gender en crossdressing geïnterpreteerd en verklaard kunnen worden. Daarom wordt Claes' intertekstualiteitstheorie aangevuld door enkele voorbeelden van de potentiële functies van intertekstuele relaties, zoals opgesteld door Maarten De Pourcq en Carl De Strycker. Deze opsomming van mogelijke functies van intertekstualiteit poogt uiteraard niet compleet te zijn. Omdat dit een onmogelijke onderneming zou zijn, zijn slechts de functies die relevant zijn voor het duiden van de transformaties in *Trojan Wars* besproken.

⁴⁵ Claes, “Naar een Theorie,” 56.

⁴⁶ Claes, “Naar een Theorie,” 56.

⁴⁷ Claes, “Naar een Theorie,” 57.

⁴⁸ Claes, “Naar een Theorie,” 56-7.

Volgens De Pourcq en De Strycker kan het herkennen van een intertekstuele relatie onder andere een distinctieve functie hebben, omdat de auteur verwijst naar iets wat alleen een bepaald publiek van ‘ingewijden’ zal herkennen.⁴⁹ Daarmee onderscheidt de auteur zowel zichzelf als de lezer die deze verwijzing herkent van de lezers die de verwijzing niet herkennen. Ook kan het herkennen van een intertekst een structurerend effect hebben, omdat deze vooruitwijst naar de rest van het plot of een verborgen structuur in het plot aanduidt.⁵⁰ Intertekstualiteit kan tot slot ook een satirische, feministische, kritische en politieke functie hebben.⁵¹ Meerdere van deze functies kunnen tegelijkertijd een rol spelen en de auteur hoeft deze functies niet per se bedoeld te hebben: de nadruk bij intertekstualiteit ligt op de lezer die aan de herkende interteksten een functie toebedeelt.⁵²

2.1.3 Pragmatiek van de intertekstualiteit

In het derde element van de intertekstualiteit, de pragmatiek, staat de lezersinterpretatie centraal. Doordat de functie van een intertekst ontstaat in de wisselwerking tussen de tekst en de lezer, zijn deze functies contextafhankelijk.⁵³ Elke lezer heeft immers een eigen referentiekader van literaire en culturele teksten die niet noodzakelijkerwijs overeenkomt met het referentiekader van de auteur of een andere lezer.⁵⁴ Hoewel er binnen een bepaalde cultuur in een bepaalde tijd wel bepaalde historische en culturele verwachtingspatronen en literaire conventies van vorm, structuur, stijl en genre (*écriture*, oftewel tijdstijl) aanwezig zijn die de auteur kan citeren of transformeren, is het aan de lezer om deze codes te herkennen en

⁴⁹ Van Dijk en De Pourcq, “Voorwoord,” 8.

⁵⁰ Van Dijk en De Pourcq, “Voorwoord,” 8-9.

⁵¹ Van Dijk en De Pourcq, “Voorwoord,” 9.

⁵² Van Dijk en De Pourcq, “Voorwoord,” 10.

⁵³ Van Dijk en De Pourcq, “Voorwoord,” 10.

⁵⁴ Cf. Jauss’ ‘Erwartungshorizont’ de persoonlijke en cultuurgebonden structuur van verwachtingen die de lezers interpretatie en waardering van de tekst vormt.

interpreteren.⁵⁵ Als een lezer een intertekstuele verwijzing niet herkent, heeft deze voor die lezer immers geen functie. Evengoed kan een lezer een intertekstuele verwijzing herkennen die de auteur niet bedoeld heeft of kan dezelfde tekst op lezers uit andere culturen en tijdperken een ander effect hebben. Dit is echter geen probleem: in modern intertekstualiteitsonderzoek speelt niet de auteursintentie een grote rol, maar wat de lezer als betekenisgever kan doen met de intertekstuele relaties.⁵⁶ Niet alle toeschouwers van *Trojan Wars* zullen bijvoorbeeld de verwijzing naar Statius' *Achilleis* herkennen, maar omdat bekend is dat wordt verwezen naar Grieks materiaal door de titel van het stuk, de verwijzingen naar Homerus' *Ilias* in de omschrijving en de naamsbekendheid van personages als Achilles en Odysseus, kennen ze wel een functie toe aan de manier waarop Achilles in de crossdressingpassages behandeld wordt.

Om in te kunnen gaan op de pragmatiek van de intertekstualiteit hoeft niet per se elke individuele lezer ondervraagd te worden. Claes stelt namelijk dat er overeenkomsten in interpretatie zijn tussen groepen in een leescultuur, doordat deze cultuur conventies en codes hanteert die de tekst kan navolgen, vervormen of verwerpen.⁵⁷ Het gegeven dat een andere voorgeschiedenis kan leiden tot een andere interpretatie, hoeft dus niet te leiden tot volkomen subjectivisme. Vanwege de cultureel bepaalde codes en conventies is het bijvoorbeeld zeer onwaarschijnlijk dat iemand een gewelddadige actiefilm zal decoderen als een grappige kinderfilm. Dit intertekstualiteitsonderzoek naar de *Achilleis* en *Trojan Wars* gaat dus niet in op de functies die een specifiek publiek toekent aan de relatie tussen deze twee teksten, maar probeert deze functies toe te kennen aan de hand van de leescultuur van de doelgroep van *Trojan Wars*. Deze interpretatie wordt ondersteund door belangrijke teksten over *Trojan*

⁵⁵ Claes, "Naar een Theorie," 57-58.

⁵⁶ Van Dijk en De Pourcq, "Voorwoord," 10.

⁵⁷ Claes, "Naar een Theorie," 58.

Wars, zoals recensies en interviews, en maatschappelijke ontwikkelingen en debatten over gender.

2.2 Adaptaties en vrije bewerkingen

Actuele opvattingen over gender hebben de keuzes die gemaakt zijn in de bewerking van de *Achilleïs* tot *Trojan Wars* beïnvloed. Omdat adaptaties of bewerkingen een specifieke vorm zijn van een intertekstuele relatie tussen twee teksten en deze term bovendien de relatie tussen *Trojan Wars* en de *Achilleïs* beschrijft, is het belangrijk om dit begrip verder uit te werken. Onder deze manifestatie van intertekstualiteit vallen herinterpretaties van gevestigde, canonieke architeksten in een nieuwe genrecontext en/of in een andere culturele, geografische en/of temporele setting.⁵⁸ Adaptatie omvat veel verschillende vormen met uiteenlopende en soms tegengestelde doelen, zoals “versie, variatie, interpretatie, continuatie, transformatie, imitatie, pastiche, parodie, namaak, travestie, transpositie, revaluatie, revisie, herschrijving, echo”.⁵⁹ Adaptaties verwijzen dus naar de canon, maar kunnen deze ook herformuleren, uitbreiden en bekritisieren.⁶⁰

In overeenstemming met Cartmell identificeert Sanders drie verschillende categorieën van adaptatie: transpositie, commentaar en analoog.⁶¹ Transpositie verwijst niet alleen naar het omzetten van genreconventies, bijvoorbeeld van een boek naar film, maar kan ook verwijzen naar het omvormen van de culturele, geografische en temporele setting en context van een architekst.⁶² Transpositie kan het doel van ‘proximation’ dienen, om een nieuwe bewerking dichterbij het denkkader van een nieuw publiek te brengen en de canonieke

⁵⁸ Sanders, “What is Adaptation?” 19.

⁵⁹ Sanders, “What is Adaptation?” 18.

⁶⁰ Cf. Claes’ constructieve en destructieve functies van de intertekstualiteit.

⁶¹ Sanders, “What is Adaptation?” 20.

⁶² Sanders, “What is Adaptation?” 20.

teksten relevanter of toegankelijker maken voor dit publiek.⁶³ Proximation is een mogelijke verklaring voor de additie, deletie, repetitie of transformatie van elementen uit de architectst en is daarmee een van de mogelijke functies van de bewerking. Moderne bewerkingen van Griekse tragedies laten de reikwijdte van proximation zien: om aan te sluiten bij een modern kijkerspubliek, worden soms veel karakteristieke elementen van Griekse tragedies weggelaten of omgevormd, zoals het koor en de koorliederen, Aristoteles' eenheid van tijd en plaats, de mythologisch-historische setting in bijvoorbeeld Athene of Thebe of de deus ex machina.⁶⁴ Ook het medium zelf kan een andere vorm aannemen: het overzetten van Grieks drama naar andere media, zoals film, televisieprogramma of roman is een veelgebruikte manier om de verhalen te laten spreken tot een nieuw publiek dat zeer bekend is met deze media.

De tweede categorie, commentaar, gaat verder door op deze transpositie door naast de proximation van genre en/of setting ook politiek of ideologisch commentaar te bieden op de architectst, de nieuwe cultuurtekst, of beide.⁶⁵ Dit commentaar wordt meestal geleverd door revisie van het 'origineel', bijvoorbeeld het geven van een stem aan gemarginaliseerde personages of andere personages die het zwijgen zijn opgelegd in de architectst. Feministische, queer of postkoloniale bewerkingen van canonieke teksten vervullen bijvoorbeeld de rol van commentaar. De reeks aan feministische hervertellingen van Oudgriekse mythes om de onderdrukte vrouwpersonages een stem en agency te geven, zijn hier een goed voorbeeld van.

Adaptaties die vallen onder de categorie analoog staan verder af van de architectst, waar ze vaak impliciet naar verwijzen. Bovendien verrijkt kennis van de intertekst het

⁶³ Sanders, "What is Adaptation?" 20-21.

⁶⁴ Voor meer inzicht in de manier waarop kenmerkende elementen van Griekse tragedies omgevormd kunnen worden voor een modern publiek, zie Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007).

⁶⁵ Sanders, "What is Adaptation?" 21-22.

begrip en genot van het nieuwe cultuurobject, maar is deze niet vereist om van het nieuwe analoge werk te kunnen genieten.⁶⁶ Hoewel de analoge tekst verwijst naar en vergeleken kan worden met de architectst, staat hij verder op zichzelf.

Sanders' terminologie is van nut voor dit onderzoek omdat door *Trojan Wars* te karakteriseren als een adaptatie van Statius' *Achilleïs* gekeken kan worden naar de formele transpositie van genre en medium, van setting en van personages. Beide werken beschrijven de (voorgeschiedenis van) de Trojaanse oorlog en de Trojaanse en Griekse personages vanuit een contemporaine blik. Door proximation van verhaalelementen en normen en waarden moderniseren beide werken de Griekse mythe voor respectievelijk een Romeins publiek uit de eerste eeuw n. Chr. en een publiek van voornamelijk Nederlandse adolescenten uit de 21^e eeuw. De terminologie adaptatie, transpositie, proximation en commentaar helpen niet alleen om het adaptatieproces en de relaties tussen Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* te analyseren, maar ook om de methodologie, ideologie en functie van deze transformaties te duiden met het 21^e-eeuwse Nederlandse kijkerspubliek in het achterhoofd.

2.3 Gender en genderperformativiteit

Omdat het buiten de omvang van dit onderzoek valt om alle transformaties tussen de architectst en de fenotekst te beschrijven, ligt de nadruk in dit onderzoek op transformaties op het gebied van gender. Veel adaptaties moderniseren het concept van gender in hun bewerkingen van canonieke werken, bijvoorbeeld door genderswaps, door vrouwelijke personages agency te geven of door het genderqueeren van canonieke personages. Om te kunnen analyseren hoe zowel de *Achilleïs* als *Trojan Wars* omgaan met discoursen over gender en crossdressing in de episode van Achilles op Scyros, wordt eerst belangrijke terminologie op het gebied van gender besproken. Hierbij wordt uitgegaan van Judith Butlers

⁶⁶ Sanders, "What is Adaptation?" 22-23.

definitie van gender als een discursief tot stand gekomen "reeks herhaalde handelingen binnen een zeer rigide regelgevend kader dat in de loop van de tijd stolt om de schijn van substantie te wekken, van een natuurlijk soort zijn".⁶⁷ Gender is dus een sociaal construct dat niet berust op natuurlijke feiten, maar dat ontstaat, zich ontwikkelt en in stand gehouden wordt door discoursen.⁶⁸ Deze discoursen schrijven voor hoe mensen zich moeten gedragen in overeenstemming met hun gender aan de hand van sociale conventies en normen.⁶⁹ Door dit gender-policing dat afwijkingen van de dominante gendernormen bestraft, worden de verwachtingen van en stereotypes over mannen en vrouwen besproken, gevormd en gedeeld, maar ook hervormd.⁷⁰ De betekenis van het sociaal geconstrueerde gender is namelijk niet constant en statisch, maar altijd in beweging.⁷¹

Uit de definitie van gender als een sociaal construct dat actief in stand gehouden wordt, komt Judith Butlers notie 'genderperformativiteit' voort. Volgens Butler is gender performatief omdat het gevormd wordt door een reeks herhaaldelijk uitgevoerde handelingen binnen een streng hiërarchisch en gereguleerd kader.⁷² Deze uitingen zijn dus niet het resultaat van een innerlijke genderidentiteit: er bestaat geen losstaande genderidentiteit voorafgaand aan de 'opvoering' van deze handelingen, maar genderidentiteit wordt gevormd door de performance van de gegenderde uitingen.⁷³ Toch wordt dit discursieve karakter van gender

⁶⁷ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 43-44.

⁶⁸ Salih, "On Judith Butler and Performativity," 55.

⁶⁹ Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, 12.

⁷⁰ Connell, "The Science of Masculinity," 5-6. Dit onderzoek gaat niet over individuele genderidentiteiten, maar over hoe de klassieke en huidige maatschappij aankijken tegen normatieve genderrollen. Daarom wordt in dit onderzoek erkend dat gender een breed spectrum met vele genderidentiteiten is, maar wordt slechts de binaire man-vrouw verdeling onderzocht.

⁷¹ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 43.

⁷² Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 43-44.

⁷³ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 33.

vaak verhuld of ontkend door vast te houden aan het idee van een essentiële, natuurlijke en biologische grondslag van gender.

2.4 Crossdressing en drag als carnavaleske genderperformance

Het genaturaliseerde idee van gender wordt vaak geparodieerd door middel van drag en crossdressing.⁷⁴ De term crossdressing verwijst in dit onderzoek niet naar de persoonlijke vorm van crossdressing als genderexpressie die een genderidentiteit opvoert, maar naar de meer letterlijke performance van genderswaps op het podium die entertainment tot doel hebben. Drag valt onder deze tweede vorm van crossdressing en wordt tegenwoordig vooral geassocieerd met dragqueens en dragkings. In dit onderzoek wordt drag breder gedefinieerd als een performancegenre dat genderperformativiteit parodieert door het benadrukken van de disjunctie tussen het lichaam, de genderidentiteit van de performer en het gender dat wordt opgevoerd.⁷⁵ Volgens Butler is drag een politiek instrument met als doel "zowel het expressieve model van gender als de notie van een ware genderidentiteit te ondermijnen en te bespotten".⁷⁶ Door het imiteren van gender laat drag de 'constructedness' en het imiterende karakter ervan zien. De overdreven parodie van gender in drag toont dat elke vorm van gender, hoe normatief het ook lijkt door naturalisatie, een parodie is.⁷⁷ Drag is dus geen parodie op of imitatie van een 'origineel' gender, maar parodieert door de performativiteit van gender te benadrukken de veronderstelling dat er een originele genderidentiteit kan zijn.⁷⁸ Op deze manier rebelleert drag tegen de rigide gendernormen en de machtsstructuren die deze gendernormen afdwingen.

⁷⁴ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 174.

⁷⁵ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 175.

⁷⁶ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 174.

⁷⁷ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 175.

⁷⁸ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* 175-6.

Drag doet dit door middel van carnavaleske humor. Het carnavaleske, volgens de Russische taalcriticus Michail Bachtin, is een “tijdelijke omkering van de gevestigde waarden, conventies en normen”,⁷⁹ zoals hiërarchieën van hoog en laag, arm en rijk, gepast en ongepast, waarin de heersende machtsstructuren en ideologieën worden ondermijnd door middel van “de lach, de uitbundigheid, het lichamelijke, het profane, het vrije contact, de omkering, de transgressie”.⁸⁰ Drag, als komische omkering van gendernormen en -conventies, wordt in dit onderzoek geïnterpreteerd als inherent carnavalesk. De komische en schertsende functie van crossdressing komt veel voor in de theatergeschiedenis, zoals in carnavaleske festiviteiten of burleske opera’s, beide parodieën op de gevestigde orde waarin vermommingen in kleding behorend tot een ander gender of andere klasse een veelvoorkomend plotelement is. Er zijn veel overeenkomstige thema’s tussen carnavalesk en gender: satire en parodie, (grove) humor, excentriciteit, omkering, transgressie, chaos, en de focus op groteske, bizarre, overdreven, grove en abnormale uiterlijkheden en gedragingen.

Zowel het carnavaleske als drag zijn ook vaak bekritiseerd: het omkeren van hiërarchieën en machtsstructuren door grove humor is niet automatisch subversief en transformatief, maar kan ook bestaande cisgender en heteroseksuele normen bevestigen en versterken.⁸¹ Drag en crossdressing kan mensen bijvoorbeeld bewustmaken van de discursieve constructie van gender zonder te streven naar de deconstructie of destabilisatie van de genaturaliseerde categorieën van identiteit.⁸² Hoewel in Shakespeares *Twelfth Night*, bijvoorbeeld, de genderswaps en de homo-erotische innuendo’s subversief zouden kunnen

⁷⁹ Algemeen Letterkundig Lexicon, “Carnavaleske.”

⁸⁰ Oxford Reference, “Carnavalesque.”

⁸¹ Cf. de kritiek op het carnavaleske als conservatieve ‘safety valve’ of uitlaatklep om minderheden in toom te houden. Zie Halnon en Gunasekera, “Carnival culture,” 181; Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 176.

⁸² Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 177.

zijn, eindigt dit stuk met het huwelijk tussen twee heteroseksuele koppels, ‘zoals het hoort’.⁸³ Hoewel drag door middel van grove humor speelt met gendernormen of deze zelfs poogt te ondermijnen, vereist dit wel dat deze genderconventies gerepresenteerd worden. Hierdoor worden deze conventies zowel gelegitimeerd als gedeconstrueerd. Desondanks is het carnavaleske een waardevolle lens om op genuanceerde wijze te analyseren hoe zogenaamde ‘low culture’, zoals een toneelstuk gericht op tieners, kan rebelleren tegen genderrollen en stereotypen. Daarom wordt de potentie van drag en het carnavaleske in dit onderzoek gezien als zowel subversief als normatief en conformistisch tegelijkertijd: de betekenis ervan is dubbelzinnig en contextafhankelijk. Door te analyseren hoe *Trojan Wars* gendernormen deconstrueert, kan ook bekeken worden of en hoe de *Achilleïs* wordt gedeconstrueerd.

2.5 Methodologie

Voordat de fenotekst *Trojan Wars* en de architectekst *Achilleïs* vergeleken kunnen worden op het gebied van gender, wordt in hoofdstuk 3 eerst het thema gender in de crossdressingpassage in Statius’ *Achilleïs* onderzocht door middel van close reading van de primaire bron en literatuuronderzoek in secundaire bronnen die expliciet ingaan op de rol van gender en crossdressing. Achilles’ crossdressing wordt gelezen door de lens van genderperformativiteit om te kunnen interpreteren hoe de *Achilleïs* omgaat met gendergerelateerde thema’s. Genderperformativiteit is een modern concept dat de huidige sociaal-culturele ideeën over gender beschrijft en kan daardoor niet een-op-een toegepast worden op ideeën over gender in de oudheid.⁸⁴ Echter, dit onderzoek gaat niet over gender in de oudheid, maar over de manier waarop een bewerking als *Trojan Wars* het thema gender uit het bronmateriaal omvormt voor een hedendaags publiek. Omdat de manier waarop nu gekeken wordt naar de oudheid centraal

⁸³ Howard, “Cross-dressing, The Theater, and Gender Struggle in Early Modern England,” 32-33.

⁸⁴ Harris, *What Butler Saw: Cross-Dressing and Spectatorship in Seventeenth-Century France*, 67.

staat, is ervoor gekozen om de *Achilleïs* te bestuderen door de lens van deze anachronistische termen als genderperformativiteit en crossdressing.

Vervolgens wordt in hoofdstuk 4 geanalyseerd hoe *Trojan Wars* omgaat met de gendergerelateerde thema's uit Statius' *Achilleïs* aan de hand van Paul Claes' syntaxis van de intertekstualiteit. De vier intertekstuele transformaties (additie, deletie, substitutie en repetitie) worden niet afzonderlijk gedefinieerd, maar per thema worden de belangrijkste transformaties ten opzichte van de architekst de *Achilleïs* geanalyseerd. Hoewel Claes' intertekstualiteitstheorie poogt een concretere manier te bieden om intertekstualiteitsonderzoek te doen dan de meer theoretische benadering van intertekstualiteit door onder andere Kristeva, is zijn methode niet helemaal geschikt wanneer de adaptatie niet slechts de vorm aanneemt van transpositie, maar van commentaar of analoog, zoals *Trojan Wars*. *Trojan Wars* is een zeer vrije bewerking van de architekst, waardoor oneindig veel deleties, addities en substituties aangewezen zou kunnen worden, die bovendien moeilijker te identificeren zijn dan transformaties die dichter bij de brontekst blijven, zoals een citaat of samenvatting. Omdat de transformaties in *Trojan Wars* minder plaatsvinden op woordniveau – letterlijke verwijzingen of citaten naar de *Achilleïs* zijn niet te vinden – maar op een meer conceptueel niveau, zijn Claes' termen voor de transformaties op de verschillende taalniveaus, zoals delging, afvlakking, verdraaiing of uitdieping, niet goed toepasbaar.⁸⁵ Omdat in dit onderzoek theorie een manier moet zijn om tot inhoudelijke inzichten te komen en niet andersom, is ervoor gekozen om slechts Claes' terminologie voor de transformaties aan te houden (additie, deletie, substitutie en repetitie) en niet de typologieën op de verschillende taalniveaus. Daarom staan in hoofdstuk 4 de transformaties van de gendergerelateerde thema's, zoals genderperformativiteit, centraal en worden de theoretische termen voornamelijk ter ondersteuning gebruikt.

⁸⁵ Claes erkent bovendien dat er meerdere niveaus dan betekenisvorm en -inhoud mogelijk zijn.

Tot slot duidt dit onderzoek in hoofdstuk 5 de functie van de transformaties tussen architectekst en fenotekst aan de hand van Paul Claes' semantiek en pragmatiek van de intertekstualiteit. Hoewel in de pragmatiek van de intertekstualiteit de lezersinterpretatie centraal staat, valt het buiten de omvang van dit onderzoek om het publiek van *Trojan Wars* te bevragen. Bovendien schrijft Claes' intertekstualiteitsonderzoek niet voor hoe onderzoek naar de lezersinterpretatie uitgevoerd kan worden. Daarom worden de functies van de transformaties tussen de architectekst en fenotekst in dit onderzoek geïnterpreteerd aan de hand van de conventies en codes van de leescultuur waarop *Trojan Wars* gericht is, namelijk de beoogde doelgroep van Nederlandse adolescenten. In het kader van deze leescultuur wordt Achilles' crossdressing in *Trojan Wars* bestudeerd door de lens van drag en het carnavaleske om de genuanceerde positie die ingenomen wordt ten opzichte van gender in de architectekst en de huidige cultuur te analyseren. Deze interpretatie wordt ondersteund door maatschappelijke debatten over gender, andere passages uit *Trojan Wars* en belangrijke teksten die teruggaan op deze fenotekst, zoals recensies en interviews met de theatermakers.

3 De functie van gender in Statius' *Achilleis*

Gender speelt een grote rol in de crossdressingpassages van Statius' *Achilleis*. Achilles' gendertransformatie en de manier waarop de andere personages daarmee omgaan reflecteren namelijk discoursen over vrouwelijkheid, mannelijkheid en gendernon-conformiteit die in latere bewerkingen aangehaald en herinterpreteerd worden.⁸⁶

Om te kunnen analyseren hoe *Trojan Wars* Statius' *Achilleis* heeft bewerkt op het gebied van gender, beantwoordt dit hoofdstuk de eerste deelvraag: 'Wat is de functie van gender in de "Achilles op Scyros"-passage in Statius' *Achilleis*?' Door middel van close reading van de *Achilleis* met behulp van secundaire literatuur worden in hoofdstuk 3.2 vier belangrijke gendergerelateerde thema's geïnterpreteerd die in dit werk naar voren komen: genderperformativiteit, schaamte, vrouwelijkheid en mannelijkheid. Door te analyseren hoe gender wordt gepresenteerd in Statius' *Achilleis* kan in hoofdstuk 4 vergeleken worden hoe *Trojan Wars* rol van gender bewerkt. Voordat de rol van gender in de *Achilleis* echter geanalyseerd kan worden, dient eerst het plot van de *Achilleis* kort samengevat te worden.

3.1 Synopsis van Statius' *Achilleis*

Het doel van de *Achilleis* was precies wat Aristoteles afraadt: de hele levensgeschiedenis van de held Achilles verhalen.⁸⁷ Echter, in de 1127 regels die zijn overgeleverd van dit onvoltooide werk wordt slechts de jeugd van Achilles besproken tot aan de start van de Trojaanse oorlog. In plaats van een groots epos over Achilles, is het overgeleverde daardoor

⁸⁶ Omdat in het Nederlands niet het onderscheid gemaakt kan worden tussen het biologische 'maleness' en 'femaleness' en het discursieve gendergerelateerde 'masculinity' en 'femininity', verwijzen mannelijkheid en vrouwelijkheid in dit onderzoek naar het discursieve masculinity en femininity.

⁸⁷ Aristoteles, *Poetica* 1451a.

eerder “een speels epyllion over de kluchtige en romantische episode van Achilles op Scyros”.⁸⁸

In grote lijnen is het plot van Statius' *Achilleis* als volgt. In het prooemium geeft Statius aan dat hij van plan is de grote Homerus te evenaren door niet slechts een passage, maar de gehele geschiedenis van Achilles' leven te vertellen (1.1-19). Het plot beschrijft eerst hoe Thetis, aan wie het noodlot van haar zoon Achilles ter ore is gekomen, verwoed probeert haar zoon te behoeden voor de Trojaanse oorlog (1.20-396). Wanneer Neptunus haar smeekbeden om de Trojaanse vloot te laten zinken weigert te verhoren (1.20-94), vertrekt ze naar Achilles en Patroclus, die op dat moment bij de centaur Chiron op de berg Pelion verblijven (1.95-197). Thetis liegt tegen Chiron dat ze Achilles van de zeegod Proteus moet meenemen voor een reinigingsritueel, zodat ze met zijn toestemming Achilles in zijn slaap kan verhuizen naar het eiland Scyros (1.198-241). Hier probeert ze Achilles ervan te overtuigen om zich te vermommen als meisje (1.242-282). Dit is tevergeefs, totdat zijn blik op de dochters van Lycomedes valt en hij op slag verliefd wordt op de mooiste van de zussen, Deidamia (1.283-317). Thetis maakt gretig gebruik van Achilles' verlangen om dichterbij Deidamia te zijn en werpt haar kleding om hem heen, fatsoeneert zijn haar en vrouwelijkt zijn lichaam, tred en spraak (1.318-348). Zo presenteert Thetis Achilles aan koning Lycomedes, die dankbaar de zorg voor de zogenaamde zus van Achilles op zich neemt (1.349-396).

Vervolgens maakt het verhaal een sprong naar Aulis, waar de Griekse vloot zich verzameld heeft (1.397-559). Na de beschrijving van de oorzaak van de Trojaanse oorlog en alle steden en regio's die zich in Aulis verzameld hebben (1.397-466), blijkt dat het hele Griekse leger de aanwezigheid van de voor hen onbekende Achilles mist (1.467-490). De

⁸⁸ Newlands, Gervais en Dominik, “Reading Statius,” 6.

ziener Calchas vertelt het leger over Thetis' list (1.491-537), waarop Diomedes en Ulixes aanbieden om Achilles op te halen uit Scyros (1.538-559).

Terug op Scyros wordt de schaking van Deidamia besproken (1.560-674). Deidamia heeft een vermoeden van Achilles' ware identiteit, maar in plaats van dit te onthullen aan haar zussen of Achilles zelf, onderwijst ze Achilles in vrouwelijk gedrag en handwerken (1.560-591). Echter, tijdens het kabaal van de nachtelijke Bacchusriten, die alleen toegankelijk zijn voor vrouwen, weet Achilles Deidamia met geweld te verkrachten en te bezwangeren (1.592-646). Hij troost haar met de belofte van een huwelijk ('conubia') met een halfgod en Deidamia blijft Achilles' ware identiteit verborgen houden uit angst voor haar eer en zijn lot (1.647-674).

Intussen komen Ulixes en Diomedes aan op Scyros om Achilles' identiteit te onthullen (1.675-960). De ware reden van hun komst verhullend, worden ze meteen gastvrij ontvangen door Lycomedes (1.726-818). Tijdens het welkomstbanket speurt Ulixes naar Achilles en probeert hem uit te lokken door een speech over de eer die te behalen is in de oorlog. Achilles zou zijn ware identiteit allang hebben onthuld, als Deidamia hem niet zo angstvallig verborgen gehouden had. De volgende dag echter, nadat de dochters van Lycomedes de rituele dansen voor de god Bacchus hebben opgevoerd voor de Griekse gasten (1.819-840), voert Ulixes zijn list uit. Hij stalt geschenken uit voor zijn gastheer en zijn dochters. Terwijl de meisjes zich buigen over de thyrusstaven, muziekinstrumenten en juwelen, wordt Achilles door de tentoongespreide wapenrusting aangetrokken (1.841-866). Ulixes herkent hem hierdoor en laat dit aan Achilles weten (1.866-874). Als een metgezel van Ulixes vervolgens als deel van de list zijn oorlogstrompet laat schallen, ontdekt Achilles, vastbesloten zichzelf en Scyros te verdedigen, zich meteen van zijn meisjeskleding, neemt heldhaftig de wapens op en onthult zichzelf daardoor aan alle andere aanwezigen (1.874-885). Om zichzelf en Deidamia te redden uit deze benarde situatie, wendt Achilles zich tot Lycomedes (1.885-926). In deze

speech maakt Achilles Lycomedes wijs dat aan hem de eer beschoren is om de grote Achilles naar de Trojaanse oorlog te zenden en om bovendien een van zijn dochters uit te huwelijken aan deze toekomstige oorlogsheld. Wanneer Lycomedes hiermee instemt, presenteert Achilles hem zijn kleinzoon en vinden de officiële huwelijksfestiviteiten plaats. De diepbedroefde Deidamia smeekt Achilles om voorzichtig te zijn, terug te keren uit Troje en nooit kinderen te verwekken met buitenlandse vrouwen, wat Achilles uit het diepst van zijn hart belooft (1.927-960).

De volgende dag vertrekken Achilles en de Griekse vloot uit Scyros (2.1-167). Zowel Achilles als Ulixes beschimpen Thetis' schandelijke wandaad ('nefas'), die Achilles vastbesloten achter zich wil laten (2.30-45). Vervolgens vertelt Ulixes Achilles hoe het Parisoordeel en de roof van Helena de aanleiding was voor oorlog met de Trojanen, Achilles' woede aanwakkerend door een vergelijking te trekken met een hypothetische roof van Deidamia (2.46-85). Aangespoord door Diomedes, vertelt Achilles daarna over zijn heldhaftige jeugd en opvoeding onder Chiron in de jacht, oorlogskunde en geneeskunst (2.86-165). Dit verhaal, evenals de gehele *Achilleïs* zoals het overgeleverd is, sluit Achilles af met de woorden: "Tot zover, vrienden, herinner en verheug ik mij het begin van mijn levensjaren te herinneren: de rest weet mijn moeder."⁸⁹

Aangezien in hoofdstuk 3.2 de rol van gender en crossdressing in Statius' *Achilleïs* wordt onderzocht, staan drie passages in deze analyse centraal: de vermomming van Achilles (1.242-396), de verkrachting van Deidamia (1.560-674) en de ontmaskering van Achilles (1.711-888).

⁸⁹ Statius, *Achilleïs* 2.166-167: "Hactenus annorum, comites, elementa meorum et meminisse iuvat: scit cetera mater." Alle Latijnse citaten van de *Achilleïs* komen uit Statius, *Thebaid: Books 8-12; Achilleid*, ed. en trans. D. R. Shackleton Bailey (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).

3.2 Gender in Statius' *Achilleïs*

Het thema gender speelt een centrale rol in de crossdressingpassage van de *Achilleïs*. Dit thema is tijds- en plaatsgebonden: discoursen over gender in zowel Statius' Rome als in eerdere tijden beïnvloeden hoe Statius omgaat met dit thema. Deze opvattingen en ideeën zijn de bril waardoor Statius naar gender kijkt, evenals hedendaagse opvattingen over gender en gender in de oudheid beïnvloeden hoe Achilles op Scyros nu gelezen wordt. Dit onderzoek poogt geenszins deze subjectiviteit te ontkennen of een objectieve betekenis of auteursintentie te herleiden, maar om aan de hand van hedendaagse concepten en secundaire literatuur over de historische context vier belangrijke gendergerelateerde thema's in de *Achilleïs* te analyseren: genderperformativiteit, schaamte, vrouwelijkheid en mannelijkheid en seksualiteit.

3.2.1 Genderperformativiteit

Achilles' genderswap illustreert duidelijk de performativiteit van gender. Met name in de passage waarin Thetis haar zoon vermomt als meisje (1.318-348) komen drie belangrijke kenmerken van Butlers genderperformativiteit naar voren: de fysieke transformatie, de herhaalde handelingen die steeds opnieuw uitgevoerd moeten worden om Achilles' nieuwe, geveinsde identiteit als meisje in stand te houden en, tot slot, het rigide regelgevend kader van gender waarin Thetis Achilles onderwijst aan de hand van een reeks van tegenstellingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid in 1.326-9.

Het fysieke element van genderperformativiteit wordt benadrukt door Thetis' make-over van Achilles in overeenstemming met de sociale normen van vrouwelijkheid: kleding, lichaamshouding en gedragsnormen. Kleding is de eerste en belangrijkste component van Achilles' crossdressing. Thetis introduceert haar plan door Achilles eerst haar eigen kleding

aan te bieden (“acht mijn kleding waardig”)⁹⁰ en uiteindelijk, na enig overtuigen, “werpt ze hem haar kleed om”.⁹¹ Achilles’ vermomming staat of valt bij deze kleding, zoals blijkt uit de beschrijving van zijn latere onthulling: “Hij ontdeed zijn borst al van het kleed” en “zijn kledingstukken vallen onaangeraakt van zijn borst af”.⁹² Achilles’ performativiteit van vrouwelijkheid eindigt dus met het uittrekken en afvallen van zijn kleding. Na de kleding past Thetis Achilles’ lichaamshouding aan om hem vrouwelijker te maken: “Dan maakt ze zijn stijve nek zacht, laat zijn zware schouders zakken en verslapt zijn sterke armen en temt zijn ongekamde haren in een zekere orde en draagt haar halsketting over naar zijn dierbare nek.”⁹³ Tot slot brengt Thetis Achilles ook vrouwelijke gedragsnormen bij: “Zij leert hem met bedeesdheid voort te schrijden, te bewegen en te praten.”⁹⁴ Na deze laatste fysieke crashcourse in lopen, bewegen en spreken, weet Achilles hoe hij het vrouwelijke gender moet performen en is hij klaar om gepresenteerd te worden aan koning Lycomedes. Thetis heeft Achilles’ uiterlijk dus succesvol omgevormd aan de hand van discursief bepaalde genderstereotypes en sociale conventies.

Niet alleen Achilles’ fysieke vermomming reflecteert de werking van genderperformativiteit, maar ook de herhaaldelijk uitgevoerde handelingen waaruit Achilles’ geveinsde gender bestaat. Daaruit is af te leiden dat gender in de *Achilleïs* is wat men doet en niet een voorgevormde identiteit die men ‘is’. Achilles’ vermomming is niet zo statisch en simpel als een eenmalige make-over, maar de uiterlijkheden en activiteiten die passen bij de sociale normen voor vrouwen moeten continu en herhaaldelijk uitgevoerd worden om zijn

⁹⁰ Statius, *Achilleïs* 1.259-260: “habitus dignare meos”.

⁹¹ Statius, *Achilleïs* 1.326: “inieciturque sinus”.

⁹² Statius, *Achilleïs* 1.874-5: “iam pectus amictu laxabat”; *Achilleïs* 1.878: “illius intactae cecidere a pectore vestes”.

⁹³ Statius, *Achilleïs* 1.326-329: “Tum colla rigentia mollit submittitque graves umeros et fortia laxat brachia et impexos certo domat ordine crines ac sua dilecta cervice monilia transfert.”

⁹⁴ Statius, *Achilleïs* 1.331: “Incessum motumque docet fandique pudorem.”

vermomming de hoogst mogelijke slagingskans te geven. Thetis blijft bijvoorbeeld Achilles' haar fatsoeneren en Achilles klaagt dat hij zijn speer en boog heeft moeten verruilen voor de thyrsusstaf en spinrok omdat het niet past in de voorgeschreven sociale normen voor meisjes om te jagen en wapens te gebruiken.⁹⁵ In plaats daarvan moet hij met Deidamia en haar zussen meedoen met koordansen of spinnen: afwijkend gedrag van de norm zou immers zijn ware identiteit kunnen onthullen.

Deze sociaal voorgeschreven handelingen moeten niet alleen herhaaldelijk uitgevoerd worden, maar ze moeten ook binnen het streng gereguleerde kader van gender passen, zoals blijkt uit Thetis' acties en uitspraken: “opnieuw en opnieuw waarschuwt en bezigt Thetis zich teder: ‘Zo dan, zoon, zal jij je tred dragen, zo je gezicht en handen en je metgezellen imiteren in geveinsde manieren (...)’.”⁹⁶ Thetis geeft niet voor niets aan dat Achilles zijn metgezellinnen, Deidamia en haar zussen, moet imiteren: zij zijn immers vanaf hun geboorte gesocialiseerd in dit regelgevende kader. In het paleis van Lycomedes zet de performance van Achilles' vrouwelijkheid door onder het toeziend oog van Deidamia. Wanneer ze achter Achilles' ware identiteit gekomen is, neemt ze Thetis' rol als gender police op zich door te controleren of Achilles alle sociale normen handhaaft: “Zij ook toont hoe hij zijn sterke ledematen beheerster moet bewegen en hoe hij de ruwe wol door met zijn duim te wrijven moet uitspinnen en ze repareert de spinrokken en wol die zijn ruwe handen hebben verwoest; (...) en als hij al op het punt staat zijn list te onthullen, vlucht ze met meisjesachtige

⁹⁵ Statius, *Achilleis* 1.343: “admoto non distat comere tactu”; *Achilleis* 1.634-6: “Ast ego pampineis diffundere brachia thyrasis et tenuare colus (pudet haec taedetque fateri) iam scio.” Vertaling: Maar ik kan nu (ik schaam me hiervoor en verdraag het niet het toe te geven) mijn armen laten zwaaien met de thyrsusstaf met wijngaardloof en de spinrok dun uitspinnen.”

⁹⁶ Statius, *Achilleis* 1.338-340: “Iterumque monens iterumque fatigans blanda Thetis: ‘Sic ergo gradum, sic ora manusque, nate, feres comitesque modis imitabere fictis (...)’.”

lichtzinnigheid en verbiedt zij hem te bekennen.”⁹⁷ Door het herhaaldelijk blijven performen van het vrouwelijke gender binnen de door Thetis en Deidamia afgestemde set normen en waarden illustreert Achilles’ crossdressing dus Butlers genderperformativiteit.

Hoewel dergelijke fysieke transformaties of genderswaps in een moderne context vaak een subversieve parodie op genderperformativiteit vormen, lijkt dit in de *Achilleïs* meer normatief en conformistisch te zijn. Achilles’ genderperformance toont niet expliciet de discursieve aard van de sterk gereguleerde genderrollen en -stereotypes, maar lijkt impliciet te insinueren dat genderverschillen biologisch bepaald en intrinsiek zijn.⁹⁸ Vanuit deze essentialistische opvatting van gender zou tegen de huidige lezing van de rol van genderperformativiteit in de *Achilleïs* dan ook ingebracht kunnen worden dat Achilles’ meisjesachtigheid slechts performatief lijkt omdat het letterlijk een performance betreft: het vrouwelijke gender komt niet slechts tot stand door de handelingen van Achilles, zoals Butlers genderperformativiteit veronderstelt, maar Achilles acteert hier letterlijk een vooraf bedacht subject, zijn idee van een stereotiep meisje. Omdat er dan sprake zou zijn van een subject, zou Achilles’ vermomming een voorbeeld zijn van genderperformance en niet van genderperformativiteit.

Deze interpretatie veronderstelt echter dat Achilles zelf een subject is met een inherente, innerlijke, mannelijke identiteit, maar dit is niet het geval. In de *Achilleïs* bestaat er ook geen mannelijke identiteit vóór het uitvoeren van de handelingen die een mannelijke identiteit tot stand brengen. Uit de tekst blijkt namelijk dat ook Achilles’ mannelijke eigenschappen discursief bepaald zijn en gevormd worden door zijn herhaaldelijk uitgevoerde

⁹⁷ Statius, *Achilleïs* 1.580-7: “Ipsa quoque et validos proferre modestius artus et tenuare rudes attrito pollice lanas demonstrat reficitque colos et perdita dura pensa manu; (...) iam iamque dolos aperire parantem virginea levitate fugit prohibetque fateri.”

⁹⁸ De essentialistische lezing van gender in de *Achilleïs* wordt verder uitgewerkt in hoofdstuk 3.2.2 en hoofdstuk 3.2.4.

handelingen. In principe bestaat het performatieve aspect van mannelijkheid uit het tegenovergestelde van wat in de vorige alinea's is besproken over vrouwelijkheid: zijn sterke ledematen, ongekamde haren en manier van lopen zijn even performatief als het tegengestelde vrouwelijke equivalent. Zodra Achilles zijn ware aard onthult en zijn performativiteit van vrouwelijkheid opgeeft, poogt hij bovendien meteen te voldoen aan de dominante mannelijke gedragsnormen, waardoor hij weer wordt aangenomen en behandeld als jongen. Op deze manier conformeert Achilles zich aan het heersende idee van wat mannelijk is. Aan de hand van deze herhaalde handelingen beschrijft de *Achilleïs* Achilles' mannelijkheid dus, net als zijn geveinsde vrouwelijkheid, als performatief. De performatieve aard van Achilles' mannelijke gender wordt verder uitgewerkt in hoofdstuk 3.2.4.

De dualiteit van mannelijke en vrouwelijke genderperformativiteit in Achilles' crossdressing wordt het sterkst benadrukt in de passage waarin Achilles zijn identiteit wil onthullen aan Deidamia en zich erover beklaagt dat hij zijn mannelijke natuur moet onderdrukken:

Tot hoelang zal jij de leugens van je angstige moeder verdragen en de eerste bloem van de jeugd vernietigen door de gevangenis van een laffe geest? Mag jij niet Mars' wapens dragen in je hand, niet jagen op angstige wilde beesten? (...) Richt jij nu mijn pijlen en mijn bogen met jouw hand, Patroclus, bestijg jij nu de voor mij grootgebrachte trekpaarden? Maar ik kan nu (ik schaam me hiervoor en verdraag het niet het toe te geven) mijn armen laten zwaaien met de thyrsusstaf met wijngaardloof en de spinrok dun uitspinnen. En bovendien verberg jij je brandende liefde en het vuur voor het evenoude meisje dat je liefhebt, dag en nacht gevangen. Tot hoelang zal jij de wonden die je borst verbranden onderdrukken? Bewijs jij je mannelijkheid (ach, het is om te schamen!) zelfs niet voor liefde?⁹⁹

⁹⁹ Statius, *Achilleïs* 1.624-639: "Quonam timidae commenta parentis usque feres, primumque imbelli carcere perdes florem animi? Non tela licet Mavortia dextra, non trepidas agitare feras? (...) Tu nunc tela manu, nostros tu dirigis arcus nutritosque mihi scandis, Patrocle, iugales? Ast ego pampineis diffundere brachchia thyrsis et

Achilles klaagt met name over zijn moeders list omdat hij nu niet meer de activiteiten kan uitvoeren die cultureel gepast zijn voor mannen, zoals jagen op wilde dieren en jonge meisjes, maar juist vrouwelijke activiteiten moet uitvoeren, zoals de Bacchusriten en spinnen. Dit is een sleutelpassage, niet alleen voor de elementen waaruit de performativiteit van gender bestaat, maar ook voor Achilles' visie op zijn crossdressing. De emotie die in deze passage de overhand heeft, is namelijk schaamte: Achilles geeft hier tweemaal aan dat hij zich schaamt ('pudet') voor het performen van vrouwelijkheid. Deze schaamte is een terugkerend thema in de crossdressingpassages in de *Achilleïs*.

3.2.2 Schaamte en crossdressing

Schaamte ('pudor') lijkt de overheersende houding te zijn van Achilles tegenover zijn vermomming in de *Achilleïs*. 'Pudor' kan in deze context het best gedefinieerd worden als "het gevoel van schaamte dat wordt opgeroepen door het bewust negeren van wat gepast is".¹⁰⁰ In de zojuist besproken passage (1.624-639) klaagt Achilles dat hij zich schaamt voor zijn moeders plannen en betreurt hij dat hij de mannelijke activiteiten die voor hem gepast zijn, moet verruilen voor vrouwelijke. Dit ongepaste gedrag zorgt er niet alleen voor dat Achilles zich schaamt, anderen beschimpen hem er ook voor.

Volgens een essentialistische opvatting van gender zou Achilles' schaamte en verdriet kunnen voortkomen uit het moeten verhullen van zijn natuurlijke mannelijke identiteit en persoonlijkheid om door te kunnen gaan voor een meisje. Echter, in de context van genderperformativiteit klinkt in Achilles' gevoel van schaamte 'fragile masculinity' door, de

tenuare colus (pudet haec taedetque fateri) iam scio. Quin etiam dilectae virginis ignem aequaeamque facem captus noctesque diesque dissimulas. Quonam usque premes urentia pectus vulnera? Teque marem (pudet heu!) nec amore probabis?"

¹⁰⁰ Kenney, "The Metamorphoses: A Poet's Poem," 149.

angst die mannen ervaren als ze denken dat ze niet voldoen aan de rigide culturele normen van dominante mannelijkheid.¹⁰¹ Uit Achilles' verwijzingen naar zijn "laffe geest" en zijn drang om zijn mannelijkheid te bewijzen,¹⁰² blijkt dat Achilles zich inderdaad schaamt voor zijn onvermogen om te voldoen aan conventionele mannenrollen. Op deze angst en bewijsdrang wordt verder ingegaan in hoofdstuk 3.2.4.

Achilles schaamt zich niet alleen voor zijn crossdressing, hij lijkt ook te vrezen wat anderen van hem zouden denken als ze hem zouden zien met zijn thyrsusstaf en spinrok. Zijn aanroep van Patroclus en opsomming van de activiteiten en voorwerpen die Achilles zouden toebehoren, toont deze angst. De verwijzing naar zijn pijl en boog en paarden toont namelijk niet alleen Achilles' teleurstelling en jaloezie, maar het zet Patroclus ook neer als foil van Achilles, als personage waaraan de hoofdpersoon gespiegeld wordt. In het begin van boek 1 was Patroclus nog de foil voor Achilles' uitzonderlijke kracht,¹⁰³ maar benadrukt het contrast tussen de twee dat Patroclus wel passend mannelijk gedrag vertoont: in tegenstelling tot Achilles verstoopt hij zich niet voor de jacht en strijd, waarbij hij bovendien gebruikmaakt van Achilles' materialen. Door dit contrast met Patroclus, dat ook terugkeert in *Trojan Wars*, komt Achilles nog laffer over en wordt zijn crossdressing nog meer gepresenteerd als schaamtevol.

Niet alleen het plot en Achilles zelf signaleren door middel van schaamte aan de lezer dat Achilles door crossdressing ongewenst gedrag vertoont. Ook Thetis en Ulixes zijn zich bewust van de sociale conventies die crossdressing afkeuren. Thetis, die Achilles' twijfel over haar plan opmerkt, zegt bijvoorbeeld: "Waarom wend je je gezicht af, wat zijn je ogen van plan? Schaam jij je om zachter te worden door deze kleding?"¹⁰⁴ Zowel Achilles als Thetis

¹⁰¹ DiMuccio en Knowles, "The Political Significance of Fragile Masculinity," 25.

¹⁰² Statius, *Achilleis* 1.625-6: "imbelli animi"; *Achilleis* 1.639: "Teque marem (pudet heu!) nec amore probabis?"

¹⁰³ Statius, *Achilleis* 1.175-176: "(...) tantisque extenditur aemulus actis, par studiis aevique modis, sed robore longe (...)". Vertaling: [Patroclus] spant zich wedijverend in voor zulke grote daden, [aan Achilles] gelijk in ijver en leeftijd, maar ver van hem vandaag in kracht (...).

¹⁰⁴ Statius, *Achilleis* 1.271-2: "Cur ora reducis quidve parant oculi? Pudet hoc mitescere cultu?"

weten dus dat crossdressing doorgaans wordt veroordeeld. Deze afkeurende houding wordt verder bevestigd door Ulixes' uitspraak wanneer hij achter Achilles' ware identiteit is gekomen: "Laat de listige Thetis zich schamen dat zij zo voor jou vreesde."¹⁰⁵

Schaamte tekent dus hoe Achilles over zichzelf denkt en hoe anderen over hem denken wanneer hij niet voldoet aan de conventionele mannelijke genderrollen. Dit heeft echter geen langdurig effect: de verteller benadrukt na Achilles' ontmaskering dat niet aan Achilles te zien is dat hij tijd doorgebracht heeft op de kusten van het zachte Scyros en dat iedereen om hem heen hem vreest en hem niet anders durft te herinneren dan als jonge leider.¹⁰⁶ Achilles benadrukt ook expliciet dat hij van plan is de schaamtevolle episode op Scyros achter zich te laten: "Het duurt te lang om de oorzaken van mijn achterblijven en mijn moeders misdaad te beschrijven; door dit zwaard zal Scyros en mijn schandelijke kleed, een misdaad jegens het lot, verontschuldigd worden."¹⁰⁷ Zijn uit fragile masculinity voortkomende schaamte wordt dus uiteindelijk omgezet in 'toxic masculinity', "het geheel van sociaal regressieve mannelijke eigenschappen die dominantie, devaluatie van vrouwen, homofobie en buitensporig geweld in de hand werken".¹⁰⁸ Deze schadelijke manier om mannelijkheid te performen – zowel voor de samenleving als voor mannen zelf – motiveert Achilles om zich gewelddadiger op te stellen in de oorlog en bereidt de lezer voor op Achilles' heldhaftige rol in de Trojaanse Oorlog.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Statius, *Achilleis* 1.873-4: "Pudeatque dolosam sic pro te timuisse Thetin."

¹⁰⁶ Statius, *Achilleis* 2.7-11: "Prospectant cuncti iuvenemque ducemque nil ausi meminisse pavent; sic omnia visu mutatus rediit, ceu numquam Scyria passus litora Peliacoque rates escendat ab antro."

¹⁰⁷ Statius, *Achilleis* 2.43-5: "Longum resides exponere causas maternumque nefas; hoc excusabitur ense Scyros et indecores, Fatorum crimina, cultus."

¹⁰⁸ Kupers, "Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison," 714.

¹⁰⁹ Omdat Achilles een gendertransformatie lijkt door te maken van jongen, via meisje, naar man, is de passage van Achilles op Scyros vaak geïnterpreteerd als een initiatierite. Zie bijvoorbeeld Crawley, "Achilles at Skyros," 243-245. Deze theorie is ook sterk bekritiseerd, bijvoorbeeld in Heslin, "Transvestism in Myth and Ritual," in *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 193-236.

Ondanks Achilles' karakterisering van crossdressing als misdaad ('crimina', 'nefas'), wordt Achilles niet afgerekend op of schuldig bevonden aan deze daad. Achilles ontwijkt in de voorgaande passage nadrukkelijk enige schuld door naar zijn crossdressing te verwijzen als "mijn moeders misdaad" ('maternumque nefas'). Ook in de rest van het werk wordt Achilles' crossdressing niet alleen bestempeld als schandelijk en beschamend ('indecores'), maar wordt ook herhaaldelijk benadrukt dat dit een schandelijke list van zijn moeder Thetis is.¹¹⁰ Aan de hand van deze karakterisering van Achilles' crossdressing als list van Thetis wordt gekeken naar de rol van vrouwen en vrouwelijkheid in de *Achilleïs*.

3.2.3 *Thetis, Deidamia en vrouwelijkheid*

Door Achilles als ongewillige pion in het plan van Thetis te presenteren, verraadt de *Achilleïs* een negatieve beoordeling van de vrouwelijke personages in het epos. Thetis wordt door haar angst en bezorgdheid gekarakteriseerd als vrouwelijke schurk, omdat haar vrees haar aanzet tot afkeurenswaardig mannelijke gedrag. Alsof Achilles niet zelf had ingestemd met het schaamtevolle plan om zich te verkleden, worden de twee belangrijkste vrouwelijke personages in de *Achilleïs*, Thetis en in mindere mate Deidamia, gepresenteerd als het meest schuldig hieraan.

De *Achilleïs* insinueert dat angst de belangrijkste motivatie is voor Thetis om dit plan te verzinnen. Haar rol als bange moeder wordt herhaaldelijk benadrukt: Thetis wordt elf keer beschreven in combinatie met het woord angst ('timor') of afgeleiden daarvan.¹¹¹ Angst wordt gezien als laffe, vrouwelijke emotie die in sterk contrast staat met het mannelijke ideaalbeeld van 'virtus' of dapperheid. Niet alleen het verband tussen angst en vrouwelijkheid, maar ook

¹¹⁰ Statius, *Achilleïs* 1.874; *Achilleïs* 2.45.

¹¹¹ In Statius' *Achilleïs* wordt timor twee keer genoemd in combinatie met Thetis (*Achilleïs* 1.42, 1.130); timeo komt drie keer voor (*Achilleïs* 1.74, 1.874, 1.941) en ze wordt zes keer in combinatie met timidus genoemd (*Achilleïs* 1.211, 1.385, 1.534, 1.592, 1.624, 1.799).

het verband dat de *Achilleïs* expliciet trekt tussen angst en moederschap is hier relevant. Thetis verwijst naar haar plan als een “angstige list”,¹¹² Calchas noemt haar een “bange moeder”¹¹³ en Ulixes vindt dat Thetis zich moet schamen dat ze zo vreesde voor Achilles’ lot.¹¹⁴ Dit verband tussen angst en moederschap typeert de emotie daardoor als typisch vrouwelijk en bovendien als reden voor haar laffe acties. Thetis’ angst is gegrond: als godin heeft ze een visioen gekregen dat haar zoon zijn einde zal vinden in de Trojaanse Oorlog. Hoewel ze haar krachten als godin probeert te gebruiken om hem te redden, is dit tevergeefs: Neptunus wijst haar smeekbeden om de Trojaanse Oorlog te voorkomen af omdat het lot dit niet toestaat. Het plan van de machteloze godin komt dus duidelijk voort uit haar moederlijke angst om Achilles kwijt te raken, maar de tekst wekt geen medelijden op met Thetis omdat haar angst haar aanzet tot acties die actief en herhaaldelijk worden bestempeld als laf en schandelijk.

De woorden die gebruikt worden om Thetis’ rol in Achilles’ vermomming te beschrijven, verraden een duidelijk negatief waardeoordeel over haar gedrag. Ze zetten haar neer als schuldig, listig en zelfs misdadig. Zowel Ulixes, Calchas en de verteller als ook Thetis en Achilles zelf karakteriseren haar acties als bedrog (‘furtum’, ‘fraus’),¹¹⁵ leugen (‘mendacia’, ‘commentum’),¹¹⁶ list (‘astus’, ‘dolus’)¹¹⁷ en misdaad (‘nefas’).¹¹⁸ Thetis noemt haar plan zelf een “leugen van bedrog”,¹¹⁹ de verteller karakteriseert het plan als “de list van

¹¹² Statius, *Achilleïs* 1.385: “timido (...) astu”.

¹¹³ Statius, *Achilleïs* 1.534: “timidae (...) parenti”.

¹¹⁴ Statius, *Achilleïs* 1.873-4. “pudeatque dolosam sic pro te timuisse Thetin”.

¹¹⁵ Zie voor furtum (bedrog) Statius, *Achilleïs* 1.342, 1.531, 2.36; voor fraus (bedrog) *Achilleïs* 1.283, 1.364.

¹¹⁶ Zie voor mendacia (leugen) Statius, *Achilleïs* 1.342, 1.605; voor commentum (leugen) *Achilleïs* 1.624.

¹¹⁷ Zie voor astus (list) Statius, *Achilleïs* 1.283, 1.385, 1.592; voor dolus (list) *Achilleïs* 1.526, 1.585, 1.873.

¹¹⁸ Zie voor nefas (misdadig) Statius, *Achilleïs* 2.44.

¹¹⁹ Statius, *Achilleïs* 1.342: “mendacia furti”.

de angstige Nereïde”¹²⁰ en Calchas beschimpt haar “vrouwenlisten”,¹²¹ waarmee hij expliciet haar vrouwelijkheid en listigheid verbindt. Alle personages leggen de schuld voor Achilles’ schaamtevolle vermomming dus volledig neer bij Thetis. Slechts één keer wordt Achilles zelf direct in veroordelende termen toegesproken, wanneer Calchas uitroept: “Wie is dan dat schaamteloze meisje ver weg?”¹²² Hoewel uit hoofdstuk 3.2.2 is gebleken dat Achilles’ crossdressing wordt afgekeurd, wordt hij er amper zelf op afgerekend. Thetis vangt het grootste deel van de schuld op.

Ook Deidamia wordt deels verantwoordelijk gehouden voor het in stand houden van Achilles’ vermomming. Zij poogt namelijk, zoals in hoofdstuk 3.2.1 genoemd is, als gender police Achilles’ ware identiteit te verbergen wanneer hij zichzelf wil onthullen. Relevanter is de victimblaming die plaatsvindt in de beschrijving van Achilles’ verkrachting van Deidamia. Haar verkrachting wordt namelijk geduid in dezelfde termen als Thetis’ crossdressingplan: “Bedroefd zwijgt [Deidamia] en verbergt de nu gemeenschappelijke misdaad (‘nefas’); Eén iemand wil ze deelgenote maken van haar bedrog (‘furtis’), haar voedster (...). Met een geheime list (‘astu’) hield [de voedster] de schaamte (‘pudorem’) van de verkrachting en de groeiende buik (...) verborgen (...).”¹²³ Het is dus tekenend dat Achilles in de *Achilleïs* wordt afgebeeld als de onschuld zelve, terwijl de schuld voor de (gedeelde) misdaad grotendeels bij de vrouwelijke personages ligt.¹²⁴ Hoewel Deidamia medeverantwoordelijk wordt gehouden voor de misdaad die haar verkrachting is, wordt Achilles’ crossdressing minder gepresenteerd als haar schuld. Deidamia is daarin slechts medeplichtig, terwijl Thetis de katalysator is van dit plan.

¹²⁰ Statius, *Achilleïs* 1.592: “timidae Nereidos astus”.

¹²¹ Statius, *Achilleïs* 1.527: “femineis, Nerei, dolis”.

¹²² Statius, *Achilleïs* 1.535 “Quaenam haec procul improba virgo?”

¹²³ Statius, *Achilleïs* 1.668-673: “Silet aegra premitque iam commune nefas; unam placet addere furtis altricem sociam (...). Illa astu tacito raptumque pudorem surgentemque uterum (...) occuluit (...).”

¹²⁴ Statius, *Achilleïs* 1.669: “commune nefas”.

Doordat Thetis wordt beschreven als het brein achter het plan waar Achilles geen enkele schuld in heeft, wordt zij bovendien neergezet als degene die de macht en agency heeft. De *Achilleïs* benadrukt dat Thetis door dwang Achilles' "ruwe hart tevergeefs bewerkt"¹²⁵ en hem uiteindelijk dwingt om haar kleding te dragen, hoewel hij "gedwongen wilde worden".¹²⁶ Heslin signaleert dat, terwijl Thetis Achilles' gedrag richting het vrouwelijke stuurt, zij zelf zich op het meer mannelijke terrein begeeft. Zowel Achilles als Thetis hebben moeite om zich aan te passen aan de "maskerade van vrouwelijkheid",¹²⁷ zoals onder andere blijkt uit Thetis' "veelvuldige onjuiste gebruik van taal en retorische stijlfiguren".¹²⁸ Dergelijke krachtige, vrouwelijke personages die de macht grijpen werden in de oudheid niet zo positief gezien als nu:¹²⁹ omdat Thetis' gedrag gezien wordt als te mannelijk, wordt het even schandelijk en schaamtevol gepresenteerd als Achilles' vrouwelijk vermomming en gedrag.

De *Achilleïs* zet door middel van de presentatie van Thetis en Deidamia dus een allerminst positief beeld neer van vrouwen en vrouwelijkheid. Vooral de karakterisering van Thetis, als de dader die schuldig is aan een misdadig plan dat over de grenzen gaat van wat een vrouw betaamt, ondersteunt dit idee. De *Achilleïs* wekt geen sympathie voor Thetis op, ook al is het zeer duidelijk dat ze niet zonder reden, maar vanwege moederlijke angst Achilles opdraagt zich te verkleden als meisje. Achilles' beweegreden is echter niet meteen helder. Hij weet immers niet dat Thetis' hem wil behoeden voor de aankomende Trojaanse Oorlog: ze

¹²⁵ Statius, *Achilleïs* 1.274-5: "Sic horrida pectora tractat nequiquam mulcens."

¹²⁶ Statius, *Achilleïs* 1.325: "cogique volentem".

¹²⁷ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, xix.

¹²⁸ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 105. Voor een analyse van de performatieve maskerade van vrouwelijkheid van Thetis, Deidamia en Achilles, zie Heslin, "Womanhood, Rhetoric, and Performance," in *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 105-156.

¹²⁹ Beard, "Vrouwen aan de Macht," 65.

laat slechts los dat “bange tijden naderen”,¹³⁰ vrezend dat Achilles zich anders heldhaftig en mannelijk zal willen gedragen. Om te analyseren waarom Achilles besluit om over de grenzen te gaan van hoe een man zich hoort te gedragen en zich te verkleden als meisje, wordt in hoofdstuk 3.2.4 zijn motivatie om in te stemmen met Thetis’ plan besproken in relatie tot interpretaties van zijn mannelijkheid.

3.2.4 Achilles, mannelijkheid en seksualiteit

Omdat Achilles’ mannelijkheid in hoofdstuk 3.2.1 en 3.2.2 al is besproken in relatie tot performativiteit en schaamte, staat in dit hoofdstuk de rol van mannelijkheid in Achilles’ motivatie om zich te vermommen als meisje centraal. Achilles’ aanvankelijke twijfel over zijn moeders plan lijkt met name gemotiveerd door angst om niet te voldoen aan de vereisten van mannelijkheid. In hoofdstuk 3.2.1 is besproken dat Achilles’ mannelijkheid even performatief is als zijn vrouwelijke genderperformance. Vanuit het idee dat gender bestaat uit een reeks herhaalde handelingen binnen een sterk regelgevend kader, is er immers een juiste en een onjuiste manier om gender uit te voeren. Doordat Achilles zich hiervan bewust is, speelt zijn *fragile masculinity* op wanneer Thetis hem aanspoort om zich niet te schamen voor haar kleding en zijn “mannelijke geest” tijdelijk aan de kant te zetten.¹³¹ Hij weet dat dit ongepast gedrag zou zijn, zoals blijkt uit zijn schaamte, twijfel en aarzeling, en zou zich daardoor liever vasthouden aan de heersende genderrollen.

Achilles’ motivatie om zich uiteindelijk toch te vermommen, kan niet afzonderlijk van Thetis’ bemoeienis worden besproken. Thetis probeert in te spelen op Achilles’ angst voor zijn mannelijkheid door zijn gevoelens van *fragile masculinity* tegen te gaan. Ze poogt bijvoorbeeld aan de hand van mannelijke (half)goden die ooit vrouwenkleding droegen te

¹³⁰ Statius, *Achilleis* 1.257-8: “Quin et metuenda propinquant tempora”.

¹³¹ Statius, *Achilleis* 1.259-260: “Paulumque animos submitte viriles atque habitus dignare meos.”

laten zien dat crossdressing slechts een tijdelijke performance van gender is waar ook Achilles zich niet voor hoeft te schamen.¹³² Hoewel Thetis wil laten zien dat ook Heracles, Bacchus en Jupiter zich verkleedden als vrouw zonder dat dit afbreuk deed aan hun mannelijkheid, is dit argument vergeefs.¹³³ Achilles kan er niet van overtuigd worden om zijn mannelijkheid te verloochenen en vrouwenkleding aan te trekken. Thetis doet één laatste poging om in te spelen op Achilles' angst voor wat anderen van hem zullen denken door te zweren dat Chiron niks te weten zal komen.¹³⁴ Toch blijft zijn fragile masculinity hem ervan weerhouden om mee te gaan in Thetis' plan.

“Wat voor gemoed haalde de eigenwijze Achilles dan over?” vraagt de verteller van de *Achilleïs* zich af.¹³⁵ Achilles zelf geeft zijn antwoord op deze vraag een kleine 400 regels later, wanneer hij Deidamia vertelt wat hem overstag deed gaan: “Niet had ik deze kleding of dit schandelijke kleed aangenomen, als ik jou niet eerst had gezien op de kust”.¹³⁶ Direct na Thetis' mislukte pogingen om Achilles te overtuigen, valt hij namelijk zichtbaar als een blok voor Deidamia wanneer hij haar ziet op de kust van Scyros: “niet blijft zijn teug van liefde verborgen, maar het vuur dat fonkelt in zijn binnenste komt over zijn gezicht en kleurt zijn wangen met licht”.¹³⁷ Thetis, die Achilles' lust voor Deidamia meteen opmerkt, speelt in op zijn gevoelens door te benadrukken dat hij verkleed als meisje dichter bij Deidamia zou

¹³² Statius, *Achilleïs* 1.260-65: “Si Lydia dura pensa manu mollesque tulit Tiryntius hastas, si decet aurata Bacchum vestigia palla verrere, virgineos si Iuppiter induit artus, nec magnum ambigui fregerunt Caenea sexus: hac sine, quaeso, minas nubemque exire malignam.”

¹³³ Het voorbeeld van Caeneus, die als vrouw geboren is, maar door Poseidon veranderd werd in een man, lijkt minder van toepassing te zijn op Achilles' situatie omdat het gaat om een genderverandering van vrouw naar man, bovendien door goddelijke toedoen. Desondanks zou Thetis hiermee kunnen zeggen dat Caeneus vroegere vrouwelijkheid geen afbreuk doet aan zijn huidige mannelijkheid.

¹³⁴ Statius, *Achilleïs* 1.273-74: “per te, care puer, cognata per aequora iuro, nesciet hoc Chiron.”

¹³⁵ Statius, *Achilleïs* 1.284: “Indocilem quae mens detraxit Achillem?”

¹³⁶ Statius, *Achilleïs* 1.652-3: “Nec ego hos cultus aut foeda subissem tegmina, ni primo te visa in litore”.

¹³⁷ Statius, *Achilleïs* 1.304-6: “Nec latet haustus amor, sed fax vibrata medullis in vultus atque ora redit lucemque genarum tinguit.”

kunnen zijn.¹³⁸ Achilles' angst voor het effect van crossdressing op zijn mannelijkheid vermindert door dit idee: "hij laat zich bedaren, bloost van plezier, richt brutale blikken zijwaarts en duwt de kleding met lichtere hand weg".¹³⁹ Hoewel Achilles niet wil toegeven dat hij nu wel instemt met zijn moeders plan en hij op geen enkel moment een actieve rol in zijn gendertransformatie inneemt, wordt geïnsinueerd dat Achilles "gedwongen wilde worden en hij staakt zijn verzet."¹⁴⁰ Thetis hoeft hem nog maar een klein zetje te geven en Achilles volgt maandenlang de list van zijn moeder tot Ulixes hem uiteindelijk vindt.¹⁴¹

Vanuit een essentialistische opvatting van gender zou Achilles' motivatie voor crossdressing geïnterpreteerd kunnen worden als bevestiging dat zijn mannelijkheid een natuurlijke kracht is die niet gestopt kan worden.¹⁴² Omdat hij slechts gemotiveerd wordt door lustgevoelens, die voortkomen uit zijn biologische mannelijke aard, treft hem geen blaam voor de ongepaste handelingen die hij uitvoert om deze lustgevoelens te bevredigen. Dit wordt bevestigd doordat Achilles slechts halfhartig probeert te voldoen aan vrouwelijke gendernormen, ook al is hij geïnstrueerd om zijn ware identiteit verborgen te houden voor zijn eigen veiligheid. Dat zijn ruige mannelijkheid niet beteugeld kan worden, blijkt onder andere uit de passages waarin Achilles het niet kan laten om Deidamia's gezicht vast te pakken, haar te omhelzen, met duizend kussen te prijzen,¹⁴³ en haar uiteindelijk gewelddadig te

¹³⁸ Statius, *Achilleïs* 1.320-22: "Hasne inter simulare choros et brachia ludo nectere, nate, grave est?" Vertaling: Is het zo onaangenaam, zoom, om te doen alsof je danst tussen de meisjes en hand in hand te verbinden in spel?

¹³⁹ Statius, *Achilleïs* 1.323-25: "Mulcetur laetumque rubet visusque protervos obliquat vestesque manu levioere repellit."

¹⁴⁰ Statius, *Achilleïs* 1.325-26: "Aspicit ambiguum genetrix cogique volentem iniecitque sinus."

¹⁴¹ De duur van Achilles' verblijf op Scyros blijkt uit het feit dat hij Neoptolemus, het kind van hem en Deidamia, kan presenteren aan Lycomedes wanneer hij zijn identiteit onthult (Statius, *Achilleïs* 1.908-9). Hoewel de leeftijd van Neoptolemus niet onthuld wordt in deze passage, betekent zijn aanwezigheid dat Achilles ten minste negen maanden heeft doorgebracht op Scyros.

¹⁴² Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 267.

¹⁴³ Statius, *Achilleïs* 1.568-76: "Nunc occupat ora canentis et ligat amplexus et mille per oscula laudat."

verkrachten.¹⁴⁴ De passages waarin Achilles Deidamia versiert en verkracht bewijst dat nature en niet nurture zijn gedrag leidt, waardoor zijn crossdressing vervolgens geïnterpreteerd kan worden als indirect teken van mannelijkheid.¹⁴⁵

Een performatieve lezing van Achilles' motivatie voor crossdressing, echter, levert een genuanceerdere analyse op. Achilles' motivatie voor crossdressing toont dan niet zijn onstuitbare biologische mannelijke aard, maar laat zien hoe Achilles' performativiteit van zijn mannelijkheid, zelfs tijdens het performen van vrouwelijkheid, beïnvloed wordt door fragile masculinity. Hoewel Achilles heeft gekozen om alle gepaste normen en waarden aan de kant te zetten uit lust voor een meisje, moet hij wel herhaaldelijk benadrukken dat hij zich ervan bewust is dat dit gedrag schandelijk en ongepast is en dat het hem moeite kost om het vol te houden. Deze uit fragile masculinity voortkomende schaamte leidt bovendien tot agressief, vrouwonvriendelijk gedrag dat in een 21^e-eeuwse context bestempeld kan worden als toxic masculinity. Achilles' drang om zijn mannelijkheid te bewijzen motiveert namelijk direct zijn verkrachting van Deidamia: "Bewijs jij je mannelijkheid (...) zelfs niet voor liefde?"¹⁴⁶ Achilles' mannelijkheid en seksualiteit hangen dus expliciet samen.

Door de nadruk op Achilles' seksualiteit in zijn motivatie voor crossdressing, benadrukt de *Achilleïs* normatieve ideeën over de aard van mannelijkheid. Achilles' aarzeling en schaamte om niet te voldoen aan de juiste genderrollen signaleren dat zijn vrouwelijke

¹⁴⁴ Statius, *Achilleïs* 1.640-43: "Densa noctis gavisus in umbra tempestiva suis torpere silentia furtis vi potitur votis et toto pectore veros admovet amplexus." Vertaling: Blij dat in de dichte schaduwen van de nacht een gunstige stilte rust over zijn heimelijke handeling, bemachtigt hij met geweld wat hij wenst en brengt hij zijn gehele ziel nader in werkelijke omhelzingen. Omhelzingen ('amplexus') duidt hier eufemistisch op verkrachting.

¹⁴⁵ Zoals in hoofdstuk 1.3 is besproken, weerklinkt deze essentialistische interpretatie van Achilles' gender als inherent en natuurlijk zowel in Ovidius' *Ars Amatoria*, als in een deel van de operarecepties van Statius' *Achilleïs*. Voor de interpretatie van het verband tussen verkrachting en mannelijkheid in de *Achilleïs*, zie Heslin, "Rape, Repetition, and Romance," in *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 237-276. Voor een analyse van de relatie tussen Achilles en Deidamia in de *Achilleïs*, zie Fantuzzi, "Deidamia," 21-98.

¹⁴⁶ Statius, *Achilleïs* 1.639: "Teque marem (pudet heu!) nec amore probabis?"

vermomming afgekeurd moet worden, terwijl zijn toxische bewijsdrang door middel van seks en strijdlust tonen hoe mannelijkheid wel uitgevoerd moet worden volgens de *Achilleïs*.

Achilles' overcompensatie voor zijn ongepaste mannelijke gedrag bereidt de lezer bovendien voor op Achilles' latere rol in de Trojaanse oorlog in de elf boeken die zouden volgen: Statius voorkomt een te grote disjunctie tussen de oorlogsheld en zijn voorgeschiedenis door de mannelijkheid van Achilles' crossdressing te benadrukken.

3.3 Conclusie gender in de *Achilleïs*

Geconcludeerd kan worden dat gender een grote rol speelt in de *Achilleïs*. Achilles' crossdressing toont hoe zowel het mannelijke als het vrouwelijke gender in dit epos worden weergegeven als performatief. Het performen van handelingen die niet passen bij de heersende gendernormen, echter, zoals Achilles' crossdressing of Thetis' daadkracht, wordt in de *Achilleïs* duidelijk gepresenteerd als schaamtevol en misdadig, door zowel de verteller als de personages. Hoewel de rol van Achilles in deze misdaad sterk afgezwakt wordt, vreest hij herhaaldelijk voor de gevolgen die crossdressing hebben op zijn mannelijkheid. De functie van gender in de 'Achilles op Scyros'-passage is door de prominente rol van schaamte en fragile masculinity duidelijk conformistisch. Door de sterk negatieve beoordeling van Achilles' en Thetis' gendernon-conformiteit draagt de *Achilleïs* namelijk een rigide beeld uit van de gepaste gendernormen voor zowel mannen als vrouwen.

4 Gendertransformaties in *Trojan Wars*

Bewerkingen van Statius' *Achilleïs*, zoals *Trojan Wars*, bewerken per definitie de thema's die de architect opwerpt, bijvoorbeeld door ze te herhalen, te verwijderen, aan te passen of te ironiseren. Door de manier waarop *Trojan Wars* omgaat met de rol van gender in de *Achilleïs*, kan deze fenotekst de architect navolgen of bekritisieren.

Trojan Wars bewerkt de mythe van Achilles op Scyros in twee scènes in de eerste akte: scène 13, getiteld "Moeder van Achilles", en scène 15, "Odysseus vermomd". Om nader te onderzoeken hoe de crossdressingpassages in *Trojan Wars* zich verhouden tot die in Statius' *Achilleïs*, worden in dit hoofdstuk de transformaties op het gebied van gender tussen de architect (de *Achilleïs*) en de fenotekst (*Trojan Wars*) in kaart gebracht. Aan de hand van deze intertekstuele syntaxis wordt de tweede deelvraag, 'Wat is toegevoegd, weggelaten, herhaald, of vervangen aan de 'Achilles op Scyros'-passage in *Trojan Wars* ten opzichte van de *Achilleïs* op het gebied van gender?', beantwoord. Vanwege de omvang en de leesbaarheid van dit onderzoek worden de meest relevante thema's in *Trojan Wars* geanalyseerd. De geïdentificeerde thema's uit de *Achilleïs* vormen hiervoor het uitgangspunt.

Om de tweede deelvraag te beantwoorden worden in dit hoofdstuk eerst algemene en narratologische transformaties geanalyseerd. Aan de hand hiervan kan namelijk niet alleen de thematische bewerking van gender in *Trojan Wars* gecontextualiseerd worden, maar kunnen ook enkele van de transformaties worden verklaard. In hoofdstuk 4.1 wordt eerst gekeken naar de transformaties in het plot, de geografische en culturele setting en de personages in de crossdressingpassages. Vervolgens worden in hoofdstuk 4.2 de transformaties die inherent zijn aan de transpositie van het medium en de genreconventies – van een epische tekst naar een toneelstuk – besproken.¹⁴⁷ Tot slot wordt in hoofdstuk 4.3 besproken hoe *Trojan Wars* de

¹⁴⁷ Cf. Sanders, "What is Adaptation?" 20.

belangrijkste gendergerelateerde thema's uit de *Achilleïs* heeft bewerkt. Net als in hoofdstuk 3.2 worden genderperformativiteit, schaamte, vrouwelijkheid, mannelijkheid en seksualiteit besproken.¹⁴⁸ Dit zijn niet alleen de belangrijkste thema's op het gebied van gender in de *Achilleïs*, maar ze vormen ook de belangrijkste thema's waaronder de intertekstuele transformaties op het gebied van gender in *Trojan Wars* geschaard kunnen worden.

4.1 Transformatie van de *Achilleïs* in *Trojan Wars*: Setting, tijd, personages en plot

Hoewel letterlijke citaten of directe toespelingen op de tekst van de *Achilleïs* ontbreken, vertoont de representatie van Achilles' vermomming in *Trojan Wars* duidelijke overeenkomsten in plot met Statius' *Achilleïs*. Net als in de architekst verzint de bezorgde Thetis in scène 13 een plan om haar dienstplichtige zoon Achilles te verstoppen: ze verkleedt hem als meisje en instrueert hem hoe een vrouw zich hoort te kleden en hoort te lopen en praten.¹⁴⁹ In scène 15 probeert Odysseus Achilles er subtiel van te overtuigen zichzelf te onthullen, wat hij uiteindelijk doet.¹⁵⁰ Ook in scène 14, die zich tussen de vermomming en de onthulling van Achilles in bevindt, klinkt het plot van Statius' *Achilleïs* door. Waar de *Achilleïs* uitweidt over de Griekse legervloot die weet dat zonder Achilles de oorlog niet kan worden gewonnen en over het orakel van Calchas dat Odysseus en Diomedes vertelt waar ze Achilles kunnen vinden,¹⁵¹ discussiëren in *Trojan Wars* Odysseus, Agamemnon en Menelaos over het gebrek aan oorlogszucht onder de dienstplichtontduikende Griekse jongens.¹⁵² Beide teksten

¹⁴⁸ Omdat mannelijkheid en seksualiteit minder onlosmakelijk verbonden zijn in *Trojan Wars* dan in de *Achilleïs* worden deze thema's in dit hoofdstuk afzonderlijk besproken.

¹⁴⁹ *Trojan Wars: Deel 1*, 45:47-52:05.

¹⁵⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 54:27-56:54.

¹⁵¹ Statius, *Achilleïs* 1.397-559.

¹⁵² *Trojan Wars: Deel 1*, 52:05-54:26.

doorbreken de verhaallijn van Achilles dus met een passage over de oorlog waarin tegelijkertijd de aanleiding voor Achilles' uiteindelijke onthulling wordt uitgelegd.

Een andere belangrijke overeenkomst tussen de architekst en fenotekst is de relatieve lengte ten opzichte van de rest van het werk. In beide werken staat de passage van Achilles op Scyros niet op zichzelf, maar vormt deze een deel van een groter geheel. In *Trojan Wars* omvat de passage die centraal staat in dit onderzoek slechts twee van de bijna tweehonderd scènes, terwijl de passage in Statius één van de beoogde twaalf boeken zou hebben beslaan. Dit onderzoek bestudeert dus een passage die nooit bedoeld is om losstaand te worden gezien, maar die in verbinding en/of contrast staat met de context eromheen. Voor de duiding van de functie van intertekstualiteit in deze passages is de context dus ook van groot belang.

'Achilles op Scyros' in *Trojan Wars* telt ook veel verschillen ten opzichte van de architekst. De lengte van de passage in *Trojan Wars* is duidelijk korter dan die van de *Achilleïs*, niet alleen relatief – de scènes in *Trojan Wars* omvatten amper 1% van het geheel, terwijl de passage in de *Achilleïs* ongeveer 8% beslaat als de 11 ongeschreven boeken worden meegerekend – maar ook absoluut: de 1127 regels van Statius zijn verminderd tot bijna 9 minuten toneel in ruim 1200 woorden. Deze inkorting kan deels de deletie en substitutie verklaren van de setting, personages en plotelementen uit de architekst die hieronder worden besproken.

De substitutie van de geografische settingen van de architekst is bijvoorbeeld een aanpassing die genoodzaakt is door de verkorte duur van de scènes. In *Trojan Wars* is namelijk gekozen voor Athene als constante setting in plaats van steeds heen en weer te wisselen tussen locaties als de berg Pelion, Aulis en het eiland Scyros. Thetis probeert Achilles dus vol in het zicht van de Griekse legerleiders te verbergen, maar voor hoelang of met welk specifiek doel blijkt niet uit de scène. De substitutie van de setting van Scyros naar het huis van Achilles en Thetis in scène 13 stelt Patroclus en Ajax in staat de vermoede

Achilles tegen het lijf te lopen, hoewel beide jongens niet weten dat ze spreken met hun goede vriend Achilles tot hij zich onthult aan Odysseus. Hoewel Patroclus in de *Achilleïs* genoemd wordt en samen met Achilles op de berg Pelion verblijft, ziet hij Achilles nooit in zijn vermomming en speelt hij een veel kleinere rol. De toevoeging van Ajax dient vanwege zijn niet al te snuggere opmerkingen vooral het doel van comic relief. Het effect van de grote rol van humor in de crossdressingpassages in *Trojan Wars* wordt verder uitgewerkt in hoofdstuk 4.3.2.

Trojan Wars voegt niet alleen personages toe, maar laat ook personages weg die een grote rol spelen in de *Achilleïs*. Met de deletie van Scyros, bijvoorbeeld, verdwijnt niet alleen de setting van het paleis op Scyros, maar ook de rol van koning Lycomedes en zijn dochter Deidamia. Door de deletie van Deidamia verdwijnen bovendien Achilles' motivatie voor zijn crossdressing, de rituele context van het festival voor Bacchus, de verkrachtingscène en het kind, Pyrrhus, dat voortkomt uit deze verkrachting.

Ook scène 15 van *Trojan Wars* vertoont grote verschillen ten opzichte van de *Achilleïs*. Door de substitutie van Scyros door Athene, bijvoorbeeld, is de precieze context van Achilles' onthulling niet helder. De vermomde Achilles is opgenomen in een groep met giechelende meisjes, maar door de deletie van Lycomedes en zijn dochters is de repetitie van de groep meisjes onlogisch. Verder is het niet duidelijk waar in Athene Odysseus deze meisjes tegen het lijf loopt, waarom hij vermoedt dat Achilles zich onder hen bevindt en hoe hij Achilles uit de tent weet te lokken. Terwijl Odysseus in de *Achilleïs* een duidelijke list heeft die hij uitvoert met zijn handlanger Diomedes, zijn zowel de list als Diomedes afwezig in *Trojan Wars*. In plaats van de list met wapens en sieraden, neemt Odysseus een vermomming aan met een zonnebril en leren jasje. De groep meisjes zwijmelt bij de aanblik van deze knappe meneer die cryptische vragen aan de groep stelt. Wanneer Patroclus opkomt om de meisjes te verdedigen en Achilles "een vriendin van Achilles" noemt, weet Odysseus wat er aan de hand

is.¹⁵³ Hij zet zijn zonnebril af en spreekt Achilles direct aan: “Achilles van Athene. Dit is uw oproep als dienstplichtig soldaat. Griekenland heeft je nodig.”¹⁵⁴ Vrijwel meteen trekt Achilles de pruik van zijn hoofd, waarna de meisjes boos en geschrokken van hem wegrennen. Hoewel Odysseus’ tactiek volledig anders is dan in de *Achilleïs*, is het eindresultaat hetzelfde: Odysseus overtuigt Achilles ervan om te vechten in de oorlog.

Tot slot is het belangrijk om te herhalen dat een video-opname van *Trojan Wars* het uitgangspunt vormt van dit onderzoek. De opvoering van *Trojan Wars* verschilt namelijk sterk van het script van Peer Wittenbols, dat in dit onderzoek een mesotekst is tussen de *Achilleïs* en de fenotekst. In de bewerking van dit script naar het toneel is met name scène 15 ingrijpend ingekort en herschreven. In tegenstelling tot de opvoering, keert Odysseus’ list namelijk wel terug in Wittenbols’ tekst: hij vermomt zich als marskramer die de vermomde Achilles ontmaskert wanneer hij merkt dat ‘Pyrrha’ meer interesse toont in een dolk dan in de edelstenen.¹⁵⁵ De deletie van Odysseus’ list en vermomming uit deze mesotekst verklaart waarom sommige elementen die behouden zijn in de opvoering onlogisch lijken. Aan de hand hiervan kan bijvoorbeeld verklaard worden waarom Odysseus Achilles niet ontmaskert, maar Achilles zichzelf onthult. Bovendien toont deze deletie dat sommige drastische inkortingen noodzakelijkerwijs aangebracht zijn om het hele verhaal van de Trojaanse Oorlog te kunnen vertellen in een ander medium.

¹⁵³ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:18.

¹⁵⁴ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:32.

¹⁵⁵ Wittenbols, *Trojan Wars*, 57-58. Omdat Odysseus in de *Achilleïs* zijn list uitvoert zonder vermomming, blijkt uit Odysseus’ geveinsde identiteit als marskramer in *Trojan Wars* bovendien dat Wittenbols’ script is beïnvloed door andere recepties van of secundair bronmateriaal over Achilles op Scyros waarin Odysseus zich wel vermomt als marskramer. Zie bijvoorbeeld González, González, “Gender and Sexuality,” 59; Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 5.

4.2 Mediumspecifieke transformaties

Deleties en substituties in *Trojan Wars* kunnen dus deels verklaard worden door de transpositie van medium en genreconventies, van Statius' geschreven proza, via Wittenbols' script, naar toneel. Regelmatig wisselen van geografische setting, bijvoorbeeld, is minder praktisch op het toneel dan in tekst, omdat frequent wisselende settings niet alleen veel fysieke middelen, maar ook veel mentale inspanning van de kijker vereisen.

Verder heeft een theatervoorstelling minder tot geen ruimte voor sturende opmerkingen van een alwetende verteller. Terwijl de verteller van *Achilleïs* de opvatting van de lezer over Thetis en haar plan beïnvloedt door middel van subjectieve en beschuldigende woorden en het laten zien van haar gedachtegang, ontbreken dit soort sturende opmerkingen in *Trojan Wars*. Doordat de lezer volledig afhankelijk is van de uitspraken van de personages in directe rede, krijgt het publiek meer ruimte voor eigen ideeën, waardeoordelen en interpretaties.

De transpositie van epos tot theater vereist niet alleen deleties, maar geeft ook de mogelijkheid om mediumspecifieke elementen toe te voegen die in een geschreven tekst niet aan bod kunnen komen, zoals muziek, kostuums, acteerwerk en mimiek. Door deze meer non-verbale elementen kan de kijker alsnog gestuurd worden. Muziek, bijvoorbeeld, wordt in *Trojan Wars* veelvuldig gebruikt om de toon te zetten in scènes: luide, mannelijke drums luiden de oorlogsscènes in, zoals scène 14, terwijl de voltooide transformatie van Achilles tot meisje in scène 13 begeleid wordt door lieflijke, vrouwelijke harpmuziek. Deze muziek is niet alleen begeleidend, maar kan de toon van de scènes ook beïnvloeden door middel van contrast met de inhoud van de scènes. Het sterke contrast tussen enerzijds de lieflijke, emotionele, vrouwelijke muziek, Achilles' kleding en zijn overdreven vrouwelijke poses en anderzijds het jongensachtige karakter van Achilles uit de voorgaande scènes en de legerkleding die hij

zeven seconden eerder droeg (fig. 1), is bijvoorbeeld zo uitvergroot dat de muziek een komisch effect heeft op het publiek.¹⁵⁶



Figuur 1: Achilles' Gendertransformatie: *Thetis* (Yela de Koning) vertelt Achilles (Bram Suijker) over haar plan om hem te vermommen als meisje (links). Enkele minuten later is Achilles vermomd als *Pyrrha* (rechts). Screenshot van online video-opname door Huub Laurens Videoproducties, met dank aan het Nationale Theater.

Ook de kostuums sturen de visie van het publiek. Terwijl Achilles zich in de architectst schaamde voor de kleding van zijn moeder, is in *Trojan Wars* de scheidslijn tussen mannen- en vrouwenkleding minder groot, zeker in de eerste akte. Op het feest ter ere van de vrede tussen de Grieken en Trojanen is het bijvoorbeeld normaal voor mannelijke personages om jurken en hoge hakken te dragen. De implicaties van de genderfluiditeit van de kostuums voor de rol van gender en mannelijkheid in de crossdressingpassages in *Trojan Wars* worden verder uitgewerkt in hoofdstuk 5.2. Voor nu volstaat het om te zeggen dat het kostuumontwerp van

¹⁵⁶ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:38. Het publiek lacht hoorbaar.

Trojan Wars niet alleen een transpositie van medium reflecteert, maar ook een betekenisvolle transpositie in culturele context.

Tot slot speelt mimiek een grote rol in de interpretatie van de scènes in *Trojan Wars*. Terwijl in de *Achilleïs* gebaren alleen beschreven kunnen worden, worden deze gebaren in *Trojan Wars* – vaak theateraal en overdreven – uitgevoerd om gevoelens en ideeën over te brengen. Achilles' genderswap op het toneel, bijvoorbeeld, gaat gepaard met uitvergroete poses, pirouettes en gespeel met zijn pruik. Mede doordat de genderswap niet slechts beschreven wordt, maar door overdreven mimiek wordt opgevoerd, wordt deze in *Trojan Wars* humoristischer weergegeven dan in de *Achilleïs*.¹⁵⁷ De mediumspecifieke transformaties van muziek, kostuums en mimiek dragen dus bij aan belangrijke verschillen in de rol van gender in *Trojan Wars* en de *Achilleïs*.

4.3 Gendertransformatie in *Trojan Wars*

De verschillen tussen de architectst en de fenotekst op het gebied van gender worden in dit hoofdstuk besproken aan de hand van de gendergerelateerde thema's van de *Achilleïs* die in hoofdstuk 3.2 zijn geanalyseerd. Door per thema in te gaan op de belangrijkste repetities, deleties, addities en substituties wordt duidelijk hoe *Trojan Wars* in de crossdressingpassages omgaat met genderperformativiteit, schaamte, vrouwelijkheid, mannelijkheid en seksualiteit.

4.3.1 Genderperformativiteit

Net als in de *Achilleïs* wordt gender in *Trojan Wars* aan de hand van Achilles' crossdressing gepresenteerd als performatief. De drie elementen van genderperformativiteit die in hoofdstuk 3.2.1 besproken zijn met betrekking tot de *Achilleïs*, komen ook voor in Achilles'

¹⁵⁷ Het effect van humor en mimiek op de interpretatie van Achilles' crossdressing wordt besproken in hoofdstuk 4.3.2.

crossdressing in *Trojan Wars*: het vasthouden aan fysieke kenmerken door middel van vrouwelijke kleding, lichaamshouding en gedragsnormen, het herhaalde karakter van gegenderde handelingen en het streng gereguleerde netwerk waarbinnen deze handelingen uitgevoerd moeten worden.

Achilles' eerste 'performance' van gender is zijn fysieke make-over in scène 13 waarin hij verandert van kleding, lichaamshouding en gedragsnormen. Anders dan in de *Achilleïs*, waarin Thetis haar kleed om haar zoon drapeert, verdwijnt Achilles in *Trojan Wars* op instructie van zijn moeder achter de schermen, waarvandaan hij na een make-over van luttele seconden weer verschijnt in een roze jurk en roodharige pruik (fig. 1).¹⁵⁸ Thetis speelt een grotere rol in de rest van Achilles' fysieke transformatie op het gebied van lichaamshouding en gedrag. Hoewel de gedragsnormen grotendeels gemoderniseerd zijn ten opzichte van de *Achilleïs* en Thetis Achilles niet instrueert in activiteiten als spinnen, reidansen of meedoen aan de Bacchische riten, modelleert en onderwijst ze hem in *Trojan Wars* als een soort gender police in de sociaal acceptabele manier van lachen, lopen en praten. Thetis instrueert hem: "Je tanden zijn wit als sneeuw, lach ermee!"¹⁵⁹ Ook leert ze hem te lopen terwijl hij nog gekleed is in zijn mannenkleding: "Meisjes lopen vanuit de heupen, niet vanuit de schouders. Doe!"¹⁶⁰

Achilles speelt met de performativiteit van zijn fysieke gendervermomming door Thetis' instructies op overdreven wijze op te volgen: Zo richt hij een geforceerde grijns naar het publiek en zwaait zijn heupen zo wijd heen en weer dat hij bijna uit balans raakt en Thetis hem naroept: "Slinger niet zo met je armen, jij. Je bent een vrouw, geen baviaan!"¹⁶¹ De over the top manier waarop Achilles zijn lichaamshouding en gedrag aanpast, maakt het publiek, dat weet dat een gemiddeld meisje zich niet zo overdreven gedraagt, niet alleen aan het

¹⁵⁸ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:38.

¹⁵⁹ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:02.

¹⁶⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:17.

¹⁶¹ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:29.

lachen, maar toont hen ook hoe belachelijk deze genderconventies eigenlijk zijn. Op deze manier wordt gender in *Trojan Wars* geparodieerd: terwijl Achilles' genderperformance in zowel de *Achilleïs* als in *Trojan Wars* berust op stereotypes over vrouwen, maakt *Trojan Wars* deze stereotypes, zoals glimlachen, heupwiegen en spelen met haar, duidelijk belachelijk.

Ten tweede wordt Achilles' geveinsde gender na deze fysieke make-over, net als in de *Achilleïs*, in stand gehouden door herhaaldelijke uitgevoerde handelingen: de performance van gender is niet eenmalig, maar continu. Waar Thetis Achilles, overeenkomstig met de *Achilleïs*, eerst uitgebreid heeft moeten instrueren, is er in *Trojan Wars* vervolgens een verandering over Achilles gekomen zodra hij een jurk heeft aangetrokken. Hij verandert zijn houding ingrijpend, als het toonbeeld van vrouwelijkheid: zijn tred is sierlijk, hij draait rondjes op het podium en speelt met zijn haar. Zelden laat hij zijn mannelijke natuur doorschemeren, zelfs wanneer hij slechts voor Thetis 'performt'. Om niet op te vallen gedraagt Achilles zich op een manier die past bij de andere meisjes om hem heen, waardoor hij herhaaldelijk gender blijft performen, afgestemd op de verwachtingen en gedachtepatronen van zijn omgeving.

In tegenstelling tot in de *Achilleïs*, weerklinkt in *Trojan Wars* niet het essentialistische beeld van gender als een natuurlijke aard die, hoe hard ook gepoogd wordt hem te verbergen, altijd doorschemert, maar een performatief beeld van gender dat aan de hand van een reeks handelingen uitgevoerd kan worden of als een masker dat opgezet kan worden. Achilles slaagt er in beide werken in de andere personages wijs te maken dat dat hij een vrouw is, maar alleen in *Trojan Wars* gaat volledig op in zijn genderperformance. Hij poogt deze performance op geen enkel moment op te geven, in tegenstelling tot Statius' Achilles die steeds zijn vermomming probeert af te werpen. Integendeel, Bram Suijkers Achilles neemt alle genderconventies vrij natuurlijk over van Thetis' instructies, zonder al te veel aansporing of overtuiging.

Tot slot weerspiegelen zowel de *Achilleïs* als *Trojan Wars* het sterk geregeerde kader van gender, bijvoorbeeld in Thetis' rol als gender police die regisseert wat Achilles draagt en hoe hij zich gedraagt tegenover Ajax en Patroclus. De strenge regulatie van genderrollen is het meest zichtbaar in de manier waarop Achilles zijn gedrag aanpast aan de groep meisjes waartussen hij zich verstoppt. Net als in de *Achilleïs* 1.340, raadt Thetis Achilles aan het gedrag van de meisjes om hem heen te imiteren: "Je kijkt al je leven lang naar de meisjes. Probeer nu zelf zo'n meisje te zijn."¹⁶² In scène 15 blijkt dat Achilles zijn geflirt met Patroclus en Ajax uit scène 13 inderdaad heeft gemodelleerd naar de meisjes uit zijn omgeving. Het spelen met zijn haar, het opzetten van hoge stemmen en zijn gegiechel echoën namelijk de manier waarop de meisjes met de vermomde Odysseus flirten in scène 15. In deze scène wordt bovendien de sociale regulering van genderperformativiteit benadrukt. Zodra Achilles zich niet meer aanpast aan de vrouwelijke gedragsnormen en onthult dat hij Achilles in een pruik en jurk is, wordt hij direct verstoten door de meisjes, die hem duwen en gillend wegrennen. Deze passage toont dat acceptatie in een 'in-group' valt of staat met het voldoen aan de juiste normen en waarden.

Achilles heeft hier geen erg in, zo blijkt uit zijn grote grijns. Hij heeft even mogen spelen met het spektakel van gender en overdreven vrouwelijkheid, maar zijn geforceerde gendertransformatie heeft niets veranderd aan zijn genderidentiteit. Zodra hij zich besluit te onthullen aan Odysseus laat hij meteen zijn hoge stem en vrouwelijke, elegante houding varen. *Trojan Wars*' Achilles is dus niet te lezen als transgender 're-imagining' van Achilles, maar eerder als een bewerking die flexibeler omgaat met het concept van gender. Deze flexibiliteit blijkt ook uit Odysseus' gebrek aan verbazing of afkeuring wanneer Achilles onthult dat hij zich al die tijd vermomd heeft als meisje.

¹⁶² *Trojan Wars: Deel 1*, 47:11.

4.3.2 Van schaamte naar humor

De manier waarop *Trojan Wars* genderperformativiteit parodiërend neerzet en de personages onbewogen laat reageren op Achilles' onthulling toont hoe de prominente rol van schaamte in de *Achilleïs*, zoals besproken is in hoofdstuk 3.2.2, volkomen afwezig lijkt te zijn in *Trojan Wars*' crossdressing. Terwijl Achilles in de *Achilleïs* regelmatig verkondigt dat hij zich schaamt voor het plan van zijn moeder, twijfelt Achilles in *Trojan Wars* slechts een beetje wanneer zijn moeder hem haar plan vertelt: "Ik een meisje, mama? Hoe dan?"¹⁶³ Deze twijfel laat hij meteen varen zodra Thetis hem haar plan uitlegt en precies instrueert hoe hij moet lachen en spreken. En niet alleen ontbreekt enige vorm van schaamte, spijt of verzet, Achilles heeft zelfs zichtbaar plezier in het spelen van zijn rol. Hij klaagt niet over de mannelijke activiteiten die hij nu niet meer kan ondernemen of de vrouwelijke kleding die hij nu moet dragen.

Ook wanneer Achilles zijn vermomming onthult aan Odysseus en Patroclos is elke vorm van schaamte afwezig: hij trekt zijn pruik triomfantelijk glimlachend af, alsof hij trots is dat hij Odysseus voor de gek heeft gehouden.¹⁶⁴ Patroclos en Odysseus praten hem bovendien geen schaamte aan over zijn acties of Thetis' plan, zoals Statius' Ulixes wel doet. Integendeel, Odysseus maakt geen enkel woord vuil aan Achilles' crossdressing.

In plaats van schaamte en afkeuring is humor de overheersende ondertoon in de crossdressingpassages in *Trojan Wars*. De overdreven en parodistische manier waarop Achilles de performativiteit van gender uitbeeldt, biedt niet alleen commentaar op genderstereotypes, maar maakt het publiek ook regelmatig aan het lachen. Hoe hij omgaat met het plan van zijn moeder is niet afkeurenswaardig en schaamtevol, als in de *Achilleïs*, maar simpelweg erg grappig. Komedie speelt niet alleen een grote rol in muziek en mimiek, zoals

¹⁶³ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:01.

¹⁶⁴ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:38.

in hoofdstuk 4.2 besproken is, maar ook in dialoog. Achilles' snelle weerwoord op Thetis opmerking dat hij niet moet lopen als een baviaan, illustreert bij uitstek hoe het publiek in een komische richting gestuurd wordt: “Maar ik ben een baviaan, mama. Ik heb overal haar. En overal waar ik haar heb, heb ik jeuk!”¹⁶⁵

Omdat de *Achilleis* ook een aantal humoristische elementen bevat, is het te simpel om te zeggen dat Achilles' crossdressing in de *Achilleis* slechts gepresenteerd wordt als schaamtevol en in *Trojan Wars* slechts als humoristisch. Heslin wijst bijvoorbeeld op de passage waarin Thetis Achilles aan het hof van Lycomedes presenteert als de zus van Achilles.¹⁶⁶ Thetis' nadruk op de gelijkenis van dit 'meisje' met Achilles, “ziet u niet hoe wild haar ogen zijn, zoals die van haar broer?”,¹⁶⁷ vormt een inside joke door de discrepantie tussen de kennis van Lycomedes en die van de lezer. Bovendien lijkt Thetis er halverwege deze zin achter te komen dat ze Achilles wel een nieuw uiterlijk, lichaamshouding en gedrag heeft gegeven, maar geen nieuwe naam. Het benadrukken van de gelijkenis met Achilles is volgens Heslin dus een afleidingsmanoeuvre die op de oplettende lezer een humoristisch effect zal hebben.¹⁶⁸

Humor heeft echter duidelijk een prominentere rol in *Trojan Wars*. De komische presentatie van Achilles als meisje is uitvergroet in *Trojan Wars*, bijvoorbeeld in Thetis' keuze voor Achilles' vrouwelijke schuilnaam. Thetis is zeer sentimenteel over het mogen kiezen van een nieuwe naam voor Achilles en komt dan vervolgens met het vrij harde, onelegante

¹⁶⁵ *Trojan Wars: Deel 1*, 47:33.

¹⁶⁶ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 130. Volgens Heslin is het mogelijk dat deze passage “iets te danken [heeft] aan vergelijkbare identiteitsverwisselende situaties in de komedie.”

¹⁶⁷ Statius, *Achilleis* 1.351: “nonne vides, ut torva genas acquandaque fratri?”

¹⁶⁸ Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, 130: “Het is gemakkelijk voor te stellen dat iemand die deze passage hardop voordraagt een dramatisch en humoristisch pauze inlast aan het eind van regels 350 en 351, om Thetis' kortstondige gêne te illustreren en onze verwachting te verhogen dat we hier zullen ontdekken welke naam Statius aan het 'meisje' wil geven.”

‘Pyrrha’. Deze naam klinkt het publiek grappig in de oren omdat het een zeer onconventionele naam is in het Nederlands. Ook de mimiek van de acteurs informeert het publiek dat de keuze voor Pyrrha humoristisch opgevat moet worden: Achilles stond eerst met gespreide armen en geheven hoofd klaar om zijn nieuwe naam te ontvangen, maar vertrekt zijn gezicht en laat zijn schouders hangen in teleurstelling na Thetis’ onthulling van de naam die ze gekozen heeft.¹⁶⁹ Vervolgens instrueert Thetis Achilles in het uitspreken van zijn nieuwe naam, met een overdreven harde, rollende R die herhaaldelijk in verschillende maten van enthousiasme geoefend wordt. De lusteloosheid waarmee Achilles zijn nieuwe naam accepteert, werkt merkbaar op de lachspieren van het publiek.

Terwijl Achilles’ schaamte voor zijn crossdressing in de *Achilleïs* hem motiveert om harder te vechten en de lezer voorbereidt op zijn latere heldendaden in de Trojaanse Oorlog, geeft de humoristische karakterisering van Achilles’ crossdressing in *Trojan Wars* het grote contrast weer tussen Achilles’ jeugdige onbezonnenheid en de oorlogszuchtigheid die de toekomst hem zal brengen. Zijn heldhaftige toekomst is vooralsnog moeilijk te geloven, zowel voor het toneelpubliek als voor de jonge Achilles zelf. Wanneer Cassandra hem tijdens het feest ter ere van de vrede tussen de Grieken en Trojanen in scène 7 vertelt dat hij “later een grote militair... in een heel grote oorlog” wordt,¹⁷⁰ antwoordt Achilles dan ook ontkennend: “Nee. Geen zin. Ik weet niet wat ik word. Ik weet niet eens wie ik ben.”¹⁷¹ Samen met zijn beste vrienden Patroclos en Ajax gaat hij meteen verder met feesten, dansen, brallen, bier drinken en opscheppen over Achilles’ onsterfelijkheid. Wanneer ze vervolgens de Trojaanse prins Hector tegen het lijf lopen, begint de feestende jongeman echter ongemakkelijk te stotteren. Tot genoeg van zijn giechelende vrienden noemt hij Hector

¹⁶⁹ *Trojan Wars: Deel 1*, 48:15.

¹⁷⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 27:05.

¹⁷¹ *Trojan Wars: Deel 1*, 27:11.

“Uwe Hoogheidelijke Hoogheid” en “Uwe Hoofdhuid”.¹⁷² Op humoristische wijze wordt Achilles in *Trojan Wars* dus gekarakteriseerd als “jongensachtig naïef”.¹⁷³ Hij is ondeugend, maar ook onzeker en ongemakkelijk. Immers, hoe groter het contrast is in Achilles’ ontwikkeling “van moederskindje dat meisjeskleren aantrekt om de oorlog te ontlopen, via twijfelende oorlogsheld tot nietsontziende vechtmachine”,¹⁷⁴ hoe sterker de verwoestende kracht van “de voortrazende gekte van de oorlog” wordt neergezet.¹⁷⁵

Hoewel de *Achilleïs* ook een sterk contrast neerzet tussen Achilles’ kindertijd en zijn verblijf op Scyros,¹⁷⁶ wordt hierdoor niet het verschil tussen zijn jeugd en volwassenheid benadrukt, zoals in *Trojan Wars* het geval is. In plaats daarvan benadrukt de karakterisering van Achilles’ heldhaftige kindertijd, waarin hij de ingewanden van leeuwen en wolven at en werd voorbereid op het vechten in een oorlog,¹⁷⁷ het contrast tussen Achilles’ natuurlijke heroïsche aard en zijn verblijf op Scyros. Ook het verschil in de plaatsing van deze passage in het plot is relevant. Terwijl Achilles’ chronologische levensverhaal in *Trojan Wars* weergeeft hoe de oorlog hem verandert, toont de passage over zijn jeugd in de *Achilleïs* de continuïteit van Achilles’ heroïsche karakter: de episode op Scyros was slechts een schaamtevolle fase aangewakkerd door Thetis, die hij in de Trojaanse Oorlog volledig achter zich zal laten. De additie van humor in de karakterisering van Achilles’ jeugd in *Trojan Wars* beïnvloedt hoe de crossdressingpassage wordt geïnterpreteerd. Door Achilles’ komische uitspraken en de grappige dialoog met zijn moeder ontbreekt in *Trojan Wars* enige vorm van afkeuren voor zijn acties in *Trojan Wars*, maar wordt juist sympathie opgewekt voor zowel Achilles als Thetis.

¹⁷² *Trojan Wars: Deel 1*, 28:27.

¹⁷³ Janssens, “Achilles Wordt Volwassen in *Trojan Wars*.”

¹⁷⁴ Smit, “*Trojan Wars*: Een bij Vlagen Oergeestige Jongerenvoorstelling.”

¹⁷⁵ Het Nationale Theater, “*Trojan Wars*: Een Avond Bingewatchen met de Vibes en Food van een Festival.”

¹⁷⁶ Statius, *Achilleïs* 2.94-167.

¹⁷⁷ Statius, *Achilleïs* 2.99-100; *Achilleïs* 129-131.

4.3.3 *Thetis en vrouwelijkheid*

Thetis is het enige vrouwelijke hoofdpersonage in de crossdressingpassage in *Trojan Wars*. Zij wordt hier, anders dan in de *Achilleïs*, niet neergezet als een schurkachtige vrouw die slechte, leugenachtige en schaamtevolle keuzes maakt, maar als een sympathieke, bezorgde moeder die gericht is op de bescherming van haar zoon en, hoewel indirect, op zelfbescherming en eigenbelang. In beide werken is Thetis het brein achter het plan, maar in *Trojan Wars* worden aanpassingen doorgevoerd die ten opzichte van de *Achilleïs* een minder negatieve kijk op vrouwelijkheid en macht reflecteren.

Een groot verschil met Statius' *Achilleïs* is dat Thetis in *Trojan Wars* door de deletie van Achilles' vader Peleus, zijn opvoeder Chiron en haar eigen onsterfelijkheid niet neergezet wordt als godin, maar slechts als een bezorgde, alleenstaande moeder. Ze wordt in *Trojan Wars* namelijk niet gepresenteerd als nereïde of onsterfelijke watergodin, maakt geen aanspraak op de persoonlijke gunsten van Neptunus, zoals in de *Achilleïs*, en heeft geen orakel of visioen gekregen over het lot van Achilles. Ze is dus ook bang voor de gevaren die bij een oorlog komen kijken, maar, in tegenstelling tot Statius' Thetis, onwetend over het noodlot dat haar zoon te wachten staat. Doordat elementen die minder herkenbaar zijn voor een 21^e-eeuws Nederlands publiek, zoals Thetis' goddelijkheid, zijn verwijderd, worden Thetis' moederlijke zorgen die in beide werken voorkomen tastbaar en voelbaar. De toeschouwer wordt gepresenteerd met het herkenbare beeld van een overbezorgde moeder die wil dat haar zoon in leven blijft, hem innig knuffelt en met wat speeksel zijn gezicht schoonmaakt.¹⁷⁸ Door geëmotioneerde uitspraken die de relatie tussen moeder en zoon uitdiepen, zoals "Ik heb geen kind gebaard en leren lopen om het naar het front te zien

¹⁷⁸ *Trojan Wars: Deel 1*, 46:35.

vertrekken!”¹⁷⁹ wordt Thetis menselijker, sympathieker en toegankelijker voor een modern publiek.

Desondanks wordt Thetis, net als in de *Achilleïs*, neergezet als een krachtige vrouw die soms het rijk van het mannelijke betreedt. Ze is bijvoorbeeld een van de weinige vrouwelijke hoofdpersonages in het stuk dat niet gehuld is in een jurk, maar in een tweedelig pak dat bovendien sterke visuele gelijkenissen vertoont met het pak van Odysseus.¹⁸⁰ Haar vastberaden tred zou een succesvolle zakenvrouw niet misstaan en ook verbaal is Thetis zelfverzekerd van haar kracht: “Hier in huis geldt maar één wet en dat is die van je moeder.”¹⁸¹ In beide werken gedraagt en/of kleedt Thetis zich dus op een manier die niet hoort bij traditionele en conservatieve vrouwenrollen, maar het publiek van *Trojan Wars* wordt niet aangespoord om dit af te keuren of te veroordelen. In tegenstelling tot in de *Achilleïs*, wordt ze in *Trojan Wars* neergezet als sterk en vastberaden in plaats van sluw en listig.

Thetis is in beide werken dus allesbehalve passief. Ook in *Trojan Wars* houdt ze de touwtjes in handen en de jonge Achilles is snel en gewillig overtuigd na haar emotionele uitspraken als “Mama kan jou toch niet missen. Jij blijft toch zeker bij mij?”¹⁸² Wel heeft Achilles in *Trojan Wars* meer agency gekregen: Thetis ontvoert hem niet in zijn slaap en moeder en zoon voeren continu samen op het toneel Thetis’ plan uit.

Deidamia, de andere prominente vrouw die in de *Achilleïs* direct en indirect invloed uitoefent op Achilles, komt niet voor in deze bewerking en oefent daardoor geen invloed uit op Achilles. De rol van de vrouwelijke personages is in de crossdressingpassages in *Trojan*

¹⁷⁹ *Trojan Wars: Deel 1*, 45:51.

¹⁸⁰ Met als enige uitzonderingen Iphigeneia, die wordt afgebeeld als jong meisje in een korte broek, Aphrodite, die de welbekende ‘vaginabroek’ van Duran Lantink draagt, en Briseïs, die onder haar rok een jurk en een broek draagt. Ook Penthisileia en de Amazones dragen een broek onder hun rok.

¹⁸¹ *Trojan Wars: Deel 1*, 46:00.

¹⁸² *Trojan Wars: Deel 1*, 46:41.

Wars dus minder groot: Deidamia is volledig verwijderd en Thetis neemt een leidende, maar minder dwingende en overheersende rol aan.

4.3.4 Achilles en mannelijkheid

Door de deletie van Deidamia is ook Achilles' hoofdreden om mee te gaan in het plan van zijn moeder verdwenen. Daardoor is zijn motivatie niet meer verbonden met zijn mannelijke seksualiteit. Wel gaan, net als in de *Achilleïs*, Achilles beweegredenen om zichzelf zowel te vermommen als te onthullen hand in hand met het beeld van mannelijkheid dat het toneelstuk wil uitdragen. In dit hoofdstuk wordt besproken hoe Achilles' beweegredenen samenhangen met de rol van mannelijkheid in respectievelijk de vermommingsscène en onthullingsscène. Door de substitutie van de ontmaskering door Odysseus voor een zelfgekozen onthulling speelt Achilles' motivatie in deze scène immers ook een rol.

4.3.4.1 Vermomming

Zoals in hoofdstuk 3.2.4 is besproken, is in de *Achilleïs* Achilles' lust voor Deidamia en verlangen om dichterbij haar te komen de doorslaggevende factor om zijn moeders jurk aan te trekken. Door deze beweegreden kan zijn crossdressing geherformuleerd worden als mannelijk in plaats van als afkeurenswaardig gedrag dat niet past bij een echte man. Door het verwijderen van Deidamia in *Trojan Wars*, echter, moet Achilles' motivatie noodzakelijkerwijs veranderen. Hoewel niet expliciet wordt verklaard waarom Achilles meteen zijn moeder volgt, is er een belangrijk verschil met Statius waaruit Achilles' redenering afgeleid kan worden. In *Trojan Wars* heeft Achilles namelijk kennis van de Trojaanse Oorlog. Mogelijk gaat hij daarom mee in zijn moeders plan voor hem, ondanks de deletie van Deidamia: hij wil de dienstplicht ontduiken.

Achilles' meegaandheid in combinatie met zijn kennis over de oorlog reflecteren een minder rigide en heroïsche kijk op mannelijkheid dan in de *Achilleïs*. Statius' Achilles is op het eind van boek 1 een heldhaftige man die, zodra hij verneemt dat de Grieken in oorlog zijn, sterk gemotiveerd is om mee te vechten. Ook Achilles in *Trojan Wars* lijkt dit pad te willen volgen: in scène 13 verschijnt hij ten tonele in zijn uniform en probeert hij zijn moeder ervan te overtuigen hem naar de oorlog te laten gaan. Zijn reden om te willen vechten in de oorlog is echter allesbehalve heldhaftig: "Iedereen gaat. Patroclus gaat ook. En de rest van de straat. En Ajax gaat. En Odysseus."¹⁸³ Hij maakt zich niet druk om zijn eigen roem of de eer van het vaderland, maar om wat Agamemnon en zijn vrienden van hem verwachten. Ook uit zijn lichaamshouding blijkt dat hij niet staat te springen om te gaan vechten. Hoewel hij dit vanwege de verwachtingen van anderen aanvankelijk wel van plan is, wordt hij niet sterk geleid door ideeën over wat passend mannelijk gedrag is. Zijn onverschillige houding tegenover zowel de oorlog als gendernormen kunnen de reden zijn dat hij geen moment twijfelt over Thetis' plan. De overredingstechnieken van Statius' Thetis, die zijn besproken in hoofdstuk 3.2.4, zoals het verzwijgen van zijn vermomming voor zijn vaderfiguren en de vergelijking met andere mythische helden die ooit vrouwenkleding droegen, zijn dan ook overbodig in *Trojan Wars*.¹⁸⁴

Tot slot blijkt ook uit het gebrek aan schaamte in Achilles' motivatie en het gebrek aan afkeuring door de andere personages, zoals is besproken in hoofdstuk 4.3.2, dat *Trojan Wars* niet het beeld van heroïsche mannelijkheid van de *Achilleïs* hanteert. De boodschap dat Achilles' gebrek aan heldhaftigheid eerder humoristisch dan afkeurenswaardig opgevat moet worden, wordt opgepakt door het publiek, dat lacht om de verslagen manier waarop Achilles

¹⁸³ *Trojan Wars: Deel 1*, 46:07.

¹⁸⁴ Cf. Statius, *Achilleïs* 1.259-64.

opsomt wie ook naar de oorlog gaat en zijn moeders terechte berisping: “Jij doet alsof je op vakantie gaat.”¹⁸⁵

4.3.4.2 Onthulling

Achilles' onthulling moet ook meer komisch en spottend dan heldhaftig worden opgevat. Zijn onthulling is even abrupt als zijn besluit om zich te vermommen: zodra Odysseus “Achilles van Athene” oproept als dienstplichtige soldaat, trekt hij meteen zijn pruik af, schijnbaar zonder te twifelen over de gevolgen van zijn acties voor hemzelf en zijn moeder Thetis.¹⁸⁶ Achilles' beweegredenen voor zijn onthulling zijn daardoor onduidelijk. In tegenstelling tot Statius' Achilles, die blij is met de komst van Odysseus en de rest van de helden en hun wapens,¹⁸⁷ is Achilles in *Trojan Wars* allesbehalve onder de indruk van Odysseus en zijn status. Op Odysseus' “Achilles van Athene. Dit is uw oproep als dienstplichtig soldaat. Griekenland heeft je nodig”,¹⁸⁸ antwoordt Achilles tot het genoegen van het publiek: “Maar heb ik Griekenland nodig, dat is de vraag.”¹⁸⁹ Patroclos, wiens mond openvalt wanneer hij de vermomde Odysseus herkent, moet zijn brutale vriend zelfs vermanen: “Achilles, alsjeblieft: respect! Dit is Odysseus! *De Odysseus*.”¹⁹⁰

Zoals in hoofdstuk 3.2.2 is besproken, vormt Patroclos in de *Achilleïs* de foil van Achilles. Ook in *Trojan Wars* functioneert de ontvankelijke, enthousiaste en optimistische Patroclos als foil van Achilles op het gebied van mannelijkheid: Patroclos' respect voor de

¹⁸⁵ *Trojan Wars: Deel 1*, 46:14.

¹⁸⁶ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:32.

¹⁸⁷ *Achilleïs* 753-5: “Sed vix nova gaudia celat Pelides avidusque novos heroas et arma vel talis vidisse cupit”. Vertaling: Maar Achilles verbergt nauwelijks zijn nieuwe blijdschap en wil gretig de nieuwe helden en hun wapens en de andere dingen van dien aard zien.

¹⁸⁸ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:32. Door de deletie van Deidamia is er immers niemand meer die Achilles tegenhoudt.

¹⁸⁹ *Trojan Wars: Deel 1*, 55:45.

¹⁹⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 56:11.

legerleiders in scène 15 benadrukt het contrast met Achilles' disrespect, terwijl zijn moedige houding tegenover de oorlog en zijn rotsvaste vertrouwen in Achilles' heldhaftige karakter in de vermommingsscène sterk contrasteert met de lafheid van Achilles' vermomming.¹⁹¹

Doordat de twee jongens op deze manier naast elkaar gezet worden, wordt benadrukt dat Patroclus wel conventioneel mannelijk gedrag vertoont dat van hem als volwassen man in een oorlogvoerend land verwacht wordt, terwijl Achilles niet alleen de gendernormen, maar ook zijn mannelijke plicht probeert te vermijden. Dit contrast versterkt de representatie van Achilles' gebrek aan strijdlust en vermomming als meisje als laf.

Aan het einde van de scène, echter, lijkt Achilles gevoeliger te zijn geworden voor zijn plicht als man. Hij is zich in ieder geval bewust van Odysseus' reputatie: "Als jongetje wilde ik jou zijn. Ik ken alle verhalen over jou uit mijn kop."¹⁹² Odysseus speelt in op deze jeugdherinnering door, net als in de *Achilleïs*, de rol van roem in de oorlog te benadrukken: "Maar morgen kennen al die Griekse jongetjes de verhalen over jou. Achilles: kom mee naar Troje. Je bent het verplicht."¹⁹³ Dit lijkt voldoende om Achilles te transformeren tot held: Odysseus gaat meteen af en de volgende keer dat Achilles weer ten tonele komt, neemt hij in zijn legeruniform afscheid van zijn moeder.¹⁹⁴

Odysseus' vertrek geeft Patroclus en Achilles de kans om kort onderling te fluisteren. Tijdens de hele onthullingsscène heeft noch Odysseus noch Patroclus veroordelende opmerkingen gemaakt over Achilles' jurk. Nu gedraagt Patroclus zich echter vooral lacherig

¹⁹¹ *Trojan Wars: Deel 1*, 51:30. Dat Patroclus, onbewust ten overstaande van Achilles, Thetis probeert gerust te stellen met de woorden "Geen zorgen. Achilles past op mij", benadrukt door ironie hoe laf het is dat de onschendbare Achilles zijn vrienden in de steek laat.

¹⁹² *Trojan Wars: Deel 1*, 56:20.

¹⁹³ *Trojan Wars: Deel 1*, 56:32.

¹⁹⁴ *Trojan Wars: Deel 1*, 01:15:30-01:17:04. De teleurgestelde Thetis weigert stoïsch gedag te zeggen tegen Achilles of te erkennen dat hij zal vertrekken.

over Achilles' vermomming: "Trouwens, wat heb je aan, man?!"¹⁹⁵ Achilles heeft ook nu zijn gevatte weerwoord al klaar: "Je vond me wel hot."¹⁹⁶ Dit is niet de enige subtiële verwijzingen naar de potentiële romantische spanning tussen Achilles en Patroclus in *Trojan Wars*.

4.3.5 Liefde en seksualiteit

De weergave van de innige vriendschap tussen Achilles en Patroclus in *Trojan Wars* lijkt subtiel te spelen met de vermeende homoseksuele relatie tussen Achilles en Patroclus die in de 21^e eeuw meer aandacht heeft vergaard in zowel de academische wereld als de popcultuur.¹⁹⁷ Door de deletie van Deidamia en de afwezigheid van expliciete romantische gevoelens voor andere personages spelen liefde en lust voor Deidamia of een andere meisjes geen rol in Achilles' beweegredenen voor het zich verkleden of voor het onthullen van zijn vermomming.

In *Trojan Wars*, echter, lijkt de rol van 'love interest' impliciet overgenomen door Patroclus, zoals blijkt uit het geflirt tussen de twee en zijn uitspraken over Achilles.¹⁹⁸ De innige vriendschap tussen Achilles en Patroclus wordt niet expliciet als homoseksuele relatie

¹⁹⁵ *Trojan Wars: Deel 1*, 56:46. Dit gesprek komt niet voor in Wittenbols' script van *Trojan Wars* en is op de opname slecht hoorbaar doordat de personages door elkaar heen praten en fluisteren. Hoewel de kans dat het publiek dit gesprek daardoor niet heeft geregistreerd, reflecteert dit korte dialoog goed hoe *Trojan Wars* de relatie tussen Achilles, Patroclus en mannelijkheid neerzet.

¹⁹⁶ *Trojan Wars: Deel 1*, 56:48.

¹⁹⁷ Voor de queer interpretatie van Homerus *Ilias* en 21^e-eeuwse recepties van de *Ilias* in popcultuur en fandom, zie King en Kozak, "#Patrochilles," 41-57. Voor de relatie tussen Homerus' *Ilias*, queer theory en 21^e-eeuwse recepties van de relatie tussen Achilles en Patroclus, zie Delbar, "Achilles and Patroclus Revisited (Again)," 22-40. In beide werken komt Madeline Millers *The Song of Achilles* (2011), een bekend voorbeeld van de poging om de relatie tussen Achilles en Patroclus te 're-queeren', uitgebreid aan bod.

¹⁹⁸ Ook in de *Achilleïs* een toespeling wordt gemaakt op de liefdesrelatie tussen Achilles en Patroclus. Statius, *Achilleïs* 1.174-177: "Insequitur magno iam tunc conexus amore Patroclus (...)" Vertaling: Patroclus volgt, toen al verbonden [met Achilles] in een grote liefde.

neergezet, maar wordt op een subtiële en ambigue wijze bewerkt. In de vermommingsscène, bijvoorbeeld, waarin hevig over en weer geflirt wordt, menen Patroclos en Ajax namelijk dat ze met een vriendinnetje van Achilles aan het flirten zijn. Achilles is de enige die bewust flirt met andere mannen. Niet alleen het feit dat Achilles flirt met mannen, maar ook de manier waarop hij flirt verschilt sterkt van Statius' Achilles. Terwijl laatstgenoemde de nietsvermoedende Deidamia overlaadt met kussen en omhelzingen en later, geleid door zogenaamde ontembare mannelijke passie, verkracht,¹⁹⁹ is Achilles' geflirt zeer vrouwelijk. Hij speelt met zijn haar, giechelt uitbundig en plaagt de twee op onschuldige wijze (fig. 2).



Figuur 2: Patroclos (Yamill Jones) en Achilles (Bram Suijker) flirten met elkaar onder toezicht van Thetis (Yela de Koning). Screenshot van online video-opname door Huub Laurens Videoproducties, met dank aan het Nationale Theater.

¹⁹⁹ Statius, *Achilleis* 1.575-6: “Nunc occupat ora canentis et ligat amplexus et mille per oscula laudat.” Vertaling: Nu terwijl zij zingt maakt hij zich meester van haar mond en omwindt hij haar in een omhelzing en prijst haar met duizend kussen.

Wanneer Patroclus bijvoorbeeld vraagt of hij goed gehoord heeft dat zijn naam Pyrrha is, antwoordt Achilles/Pyrrha sarcastisch: “Nou, bravo. In één keer goed... Niet zo blozen. Ik plaag je maar een beetje.”²⁰⁰ De reactie van Patroclus en Ajax laat zien dat Achilles’ geflirt namelijk niet slechts eenzijdig is. Ajax’ onhandige reacties laten vooral goed zien hoe verloren hij is in de omgang met ‘meisjes’. Op Achilles’/Pyrrha’s opmerkingen dat beide jongens ‘jij’ mogen zeggen, bijvoorbeeld, reageert Ajax ongemakkelijk: “Ik zeg niks. Ik ben niet goed met vrouwen. Woorden! Woorden! Ik ben niet goed met woorden.”²⁰¹ Het wederzijds geflirt bewijst echter niet dat er in *Trojan Wars* gezinspeeld wordt op homoseksualiteit. De confrontatie met Ajax en Patroclus laat vooral zien hoe succesvol Achilles’ vermomming als meisje is: als zijn beste vrienden ervoor vallen en hij beiden kan versieren, zal hij ook de legerleiders voor de gek kunnen houden. Achilles’ geflirt zou daarom gespeeld kunnen zijn.

Echter, de verwijzingen naar homoseksualiteit zijn niet alleen te vinden in het geflirt tussen Ajax en Patroclus en een vermeend meisje, maar ook in de manier waarop Patroclus over Achilles praat. Hij presenteert zichzelf aan Pyrrha als de “hartsvriend van Achilles”²⁰² en prijst hem de hemel in: “Ik ken geen tweede als hij. Hij gaat de eer van ons land redden in Troje. En ik ga hem helpen.”²⁰³ Achilles gaat hier volledig in mee en vraagt Patroclus verder over “die Achilles van jou”,²⁰⁴ waarschijnlijk omdat dit goed is voor zijn ego. Patroclus geeft echter een zeer eerlijk antwoord, waar Achilles waarschijnlijk niet op bedacht was: “Kijk, ik ben vaak bij Achilles. En ja, dat vindt hij fijn. Denk ik. Hoop ik. Nee, dat heeft hij nooit gezegd, dat het fijn is om bij mij te zijn. En nee, dat ga ik hem ook niet zeggen. Alles wat je

²⁰⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 50:23.

²⁰¹ *Trojan Wars: Deel 1*, 49:41.

²⁰² *Trojan Wars: Deel 1*, 49:37.

²⁰³ *Trojan Wars: Deel 1*, 49:54.

²⁰⁴ *Trojan Wars: Deel 1*, 50:33.

hardop zegt tegen Achilles vliegt meteen weer weg.”²⁰⁵ Patroclus denkt dus diep na over zijn relatie met Achilles. Dit wordt echter geenszins expliciet gepresenteerd als een romantische relatie of uiting van romantische gevoelens.²⁰⁶

Desondanks is liefde en seksualiteit een relevant thema in *Trojan Wars*. Achilles’ plagerige opmerkingen en flirtgedrag worden namelijk op geen enkele manier door Thetis gesuggereerd of geforceerd, maar komen volledig uit hemzelf. Ook Patroclus’ opmerkingen zijn schijnbaar een authentieke weergave van zijn gevoelens, omdat hij niet weet dat hij tegen Achilles zelf praat. Bovendien is er, doordat Achilles in *Trojan Wars* minder dan in de *Achilleïs* wordt getypeerd en gemotiveerd door normatieve heteroseksuele verliefdheid, meer ruimte voor zinspelingen op een relatie tussen Achilles en Patroclus.²⁰⁷

4.4 Conclusie gender in *Trojan Wars*

In *Trojan Wars* is het thema gender intensief veranderd ten opzichte van de *Achilleïs*. De manier waarop het stuk genderperformativiteit weergeeft, vertoont sterke overeenkomsten met Statius’ epos: kleding, lichaamshouding en gedragsnormen zijn de belangrijkste elementen van genderperformativiteit die herhaaldelijk uitgevoerd moeten worden. Hoewel *Trojan Wars* net als de *Achilleïs* nadruk legt op het rigide regelgevende kader waarbinnen gender geperformd moet worden, worden deze streng ingekaderde gendernormen in de

²⁰⁵ *Trojan Wars: Deel 1*, 50:43.

²⁰⁶ In het script van Peer Wittenbols’ wordt de intensiteit van de vriendschap tussen Achilles en Patroclus verder uitgewerkt door in scène 15 te tonen hoever Achilles bereid is te gaan voor zijn vriend. In deze scène wurgt Odysseus Patroclus, opdat Achilles zijn ware identiteit zal onthullen. Achilles schiet Patroclus inderdaad meteen te hulp en bedreigt Odysseus met een dolk.

²⁰⁷ Dit geldt vooral voor deel 1 van *Trojan Wars*, waarin Achilles geen interesse toont in de meisjes op het feest, maar vooral lol trapt met Patroclus en Ajax. In deel 2, echter, krijgt Achilles Briseïs als vrouw. Hoewel hij haar met geen vinger aanraakt, suggereert een jaloezige Patroclus wel dat Achilles tot over zijn oren verliefd is op haar. Hun ruzie over Briseïs eindigt in een omhelzing van de twee hartsvrienden. Deze jaloezie en de snelle verzoening hintten ook op romantische gevoelens tussen de twee personages.

fenotekst geparodieerd door de overdreven, komische mimiek van de personages en de muziek die sterk contrasteert met de inhoud van de scènes.

Deze addities reflecteren een algehele verandering in de houding jegens Achilles' crossdressing van schaamtevol naar humoristisch. Door het ontbreken van schaamte en afkeuring in *Trojan Wars* wordt ook Thetis niet als schandelijke vrouw neergezet. Ze is nog wel het brein achter het plan, maar daardoor wordt ze gekarakteriseerd als een daadkrachtige vrouw en bezorgde moeder, niet als een godin die te mannelijk en afkeurenswaardig gedrag vertoont, zoals in de *Achilleïs*. Ook wordt in *Trojan Wars* getoond dat mannelijkheid andere vormen kan aannemen dan de heroïsche mannelijkheid van Statius' Achilles: in *Trojan Wars* gaat hij direct mee in het weigeren van de dienstplicht en maakt hij zich minder zorgen om wat andere mensen denken over zijn vermomming als meisje. Deze veranderde kijk op mannelijkheid wordt tot slot ook gereflecteerd in de verwijzingen in *Trojan Wars* naar romantische gevoelens tussen Achilles en Patroclus. De transformaties van het thema gender tussen de architectekst en de fenotekst zorgen voor proximation: de thema's van de *Achilleïs* worden aangepast aan het denkkader van een moderne doelgroep om deze canonieke tekst toegankelijker en herkenbaarder voor een jong publiek te maken.

5 De functie van gender en drag in *Trojan Wars*

De transformaties die in hoofdstuk 4 besproken zijn, hebben implicaties voor de interpretatie van gender in *Trojan Wars*. Deze transformaties reflecteren namelijk keuzes die de theatermakers gemaakt hebben om de architectst aan te passen aan een 21^e-eeuwse context en een nieuwe boodschap uit te dragen.

In dit hoofdstuk worden de mogelijke interpretaties van de transformaties op het gebied van gender tussen de architectst en fenotekst besproken om antwoord te geven op de derde deelvraag, ‘Hoe kan de functie van de transformaties op het gebied van gender geïnterpreteerd en verklaard worden met de 21^e-eeuwse Nederlandse doelgroep van voornamelijk adolescenten in het achterhoofd?’ Niet de auteursintentie, maar de semantiek en de pragmatiek van de intertekstualiteit staan hier dus centraal. Deze interpretatie wordt ondersteund door maatschappelijke debatten over gender, andere passages uit *Trojan Wars* en belangrijke teksten over *Trojan Wars*, zoals recensies en interviews met de theatermakers. Door de humoristische genderperformativiteit in de crossdressingpassages van *Trojan Wars* te interpreteren als een vorm van carnavaleske drag kan de genuanceerde positie die *Trojan Wars* inneemt ten opzichte van hedendaagse genderrollen geanalyseerd en gecontextualiseerd worden.

5.1 Genderperformativiteit als carnavaleske drag

Het verschil in de representatie van Achilles’ crossdressing in *Trojan Wars* ten opzichte van de *Achilleïs* gaat hand in hand met een veranderde houding ten opzichte van gendernon-conformiteit in de huidige Nederlandse cultuur. Hoewel er ook in de Romeinse tijd verschillende manieren waren waarop mannelijkheid en vrouwelijkheid geperformed kon worden en er ook Romeinen waren die zich verzetten tegen het binaire genderdiscours, kenmerkt het ideaalbeeld van Romeinse mannelijkheid zich door ‘virtus’, kracht, dapperheid

en rationaliteit.²⁰⁸ De Nederlandse cultuur staat daarentegen geleidelijk steeds positiever tegenover mannen die afwijken van traditionele genderrollen door bijvoorbeeld nagellak of jurken te dragen, zoals bijvoorbeeld blijkt uit het nationale succes van Rikkert van Huisstedes theaterbeweging *Boys Won't Be Boys* en *Drag Race Holland*, de Nederlandse spin-off van de beroemde Amerikaanse talentenjacht voor dragqueens, *Ru Paul's Drag Race*.²⁰⁹ De huidige generatie tieners en twintigers groeit dus op in een omgeving waarin het steeds meer geaccepteerd is om niet in de traditionele hokjes wat betreft gender en seksualiteit te passen. In deze context moet *Trojan Wars* ook gelezen worden, niet in de laatste plaats vanwege de overeenkomstige doelgroep van het toneelstuk.

Vanwege deze maatschappelijke context en de manier waarop Achilles gender parodiërend performt, interpreteert dit onderzoek Achilles' crossdressing in *Trojan Wars* als een vorm van drag. Hoewel Achilles geen dragqueen is, doet hij in *Trojan Wars* aan drag, een vorm van performatieve crossdressing die de performatieve aard van gender parodieert. In hoofdstuk 4.3 is besproken hoe Achilles op overdreven komische en parodistische manier de performativiteit van gender uitbeeldt. Door dit te interpreteren als drag, is Thetis te lezen als een 'dragmoeder', een doorgewinterde dragqueen die de nieuwe queen ondersteunt in het starten van een dragcarrière, bijvoorbeeld door, in het geval van Thetis en Achilles, het opstellen van een garderobe en het onderwijzen in gedrag en bewegingen of dans. Achilles' schuilnaam 'Pyrrha' kan in deze context opgevat worden als een 'dragmaam', een naam die alleen gebruikt wordt wanneer Achilles zijn vrouwelijke vermomming draagt en die in *Trojan Wars* bovendien op komische wijze van dragmoeder op dochter wordt overgedragen. De connectie tussen Achilles' crossdressing en drag geeft een mogelijke verklaring voor de substitutie van schaamte voor humor in de crossdressingpassages in *Trojan Wars*. Drag is

²⁰⁸ Cornwell en Woolf, "Introduction," 5-6; Asikainen, "Masculinities in the Ancient Greco-Roman World," 30.

²⁰⁹ Boys Won't Be Boys, "Wervelende Theaterhappening Met Echte Mensen."

immers inherent carnavalesk door de manier waarop het huidige machtsstructuren en ideologieën op het gebied van gender poogt te ondermijnen door de tijdelijke komische omkering van genderrollen.



Figuur 3: *Artemis als Dragqueen in Trojan Wars*. Foto Bowie Verschuuren. Het Nationale Theater, <https://www.hnt.nl/pQe7XIX/het-nationale-theater-producties---trojan-wars-2019-2020>.

De connectie tussen Achilles' crossdressing en drag lijkt wellicht vergezocht, maar wordt ondersteund doordat *Trojan Wars* meermaals naar dragcultuur verwijst. De godin Artemis, gespeeld door acteur Yamill Jones, wordt bijvoorbeeld expliciet uitgebeeld als dragqueen, met een extravagante outfit, opzettelijk onnatuurlijke pruik, onveranderde mannelijke stem en krachtig catwalkachtig loopje (fig. 3).²¹⁰ Artemis wordt bovendien vergezeld door drie voguende dansers, een dansstijl die zijn oorsprong vindt in queer 'ballroom'-cultuur in New

²¹⁰ *Trojan Wars: Deel 1*, 01:01:20-01:03:24.

York. De toespelingen op dragcultuur vervullen een distinctieve functie in *Trojan Wars*: de theatermakers verwijzen naar iets wat alleen een bepaald publiek van ingewijden kan herkennen. Hoewel deze functie doorgaans verwijst naar literaire toespelingen die slechts een hoogopgeleid publiek kan onderscheiden, zoals de verwijzingen naar Statius' *Achilleïs* of Homerus' *Ilias* een distinctieve functie hebben omdat ze slechts door mensen met kennis van de literatuur uit de klassieke oudheid begrepen worden, kunnen ook popculturele verwijzingen deze functie vervullen. De verwijzingen naar drag zullen ongetwijfeld door de jongere generatie – de doelgroep van *Trojan Wars* – niet over het hoofd worden gezien.

Achilles' performatieve crossdressing in *Trojan Wars* wordt in dit onderzoek bekeken door de lens van drag en het carnavaleske om de functies van de transformaties tussen de architectst en fenotekst te analyseren en te nuanceren. Achilles' carnavaleske drag parodieert namelijk niet slechts gender in het algemeen, maar ook de manier waarop Statius' *Achilleïs* gender behandelt. De besproken transformaties tussen de architectst en de fenotekst op het gebied van gender hebben een parodiërende en satirische functie, die bovendien destructief is: de rigide gendernormen die in de architectst aangehaald en bevestigd worden, worden in *Trojan Wars* verworpen en belachelijk gemaakt door middel van carnavaleske drag. Hoe deze destructieve transformatie van vrouwelijkheid, mannelijkheid en seksualiteit tot uiting komt in de komische omkering van gevestigde gendernormen in *Trojan Wars*, wordt hoofdstuk 5.2 besproken.

5.2 Drag als carnavaleske komedie

De prominente rol van humor in *Trojan Wars*, die uitgebreid besproken is in hoofdstuk 4.3.2, houdt in het kader van het carnavaleske niet slechts verband met de jonge doelgroep en de lange duur van het stuk, waardoor zware onderwerpen noodzakelijkerwijs met meer

luchtigheid behandeld worden. Deze platte, carnavaleske humor kan in de context van drag namelijk ook geduid worden als een manier om genderstereotypes te bekritisieren.

Eerder is al besproken hoe Achilles' vermommingsscène het publiek regelmatig aan het lachen maakt. Het contrast tussen Achilles als jongen die zichzelf een harige baviaan noemt en zijn vermomming als sierlijk meisje dat, begeleid door liefelijke muziek, over het podium zwiert is zo sterk en abrupt dat de toeschouwers hoorbaar in lachen uitbarsten. Ook het gesprek tussen Achilles en de nietsvermoedende Ajax en Patroclus wordt komisch opgevat, doordat het publiek wel ingewijd is in Achilles' geheim en daardoor weet dat de twee jongens niet flirten met een meisje, maar met hun goede vriend in een jurk.

Hoewel het feit dat Achilles zich niet weet te conformeren aan genderrollen de reden kan zijn dat sommige toeschouwers om hem lachen, lijkt deze interpretatie te simplistisch wanneer gekeken wordt naar het relatief jonge publiek en de verwijzingen naar dragcultuur, homoseksualiteit en gendernon-conformiteit door het stuk heen. De kostuums kenmerken zich bijvoorbeeld door de "(gender)fluïditeit", zoals "de rokken en jurken die de Grieken en Trojanen tijdens de festiviteiten dragen".²¹¹ Naast dragqueen Artemis dragen ook Achilles, Ajax en Patroclus felroze jurken, rokken en hoge hakken op het feest, zonder dat dit belachelijk gemaakt wordt (fig. 4). Het publiek heeft Achilles dus al eerder in een jurk gezien in een niet-komische context, wat versterkt dat niet het gegeven van een man in een jurk op zichzelf als grappig moet worden ervaren, maar Achilles' overdreven, carnavaleske genderperformance en de miscommunicatie tussen hem en Ajax en Patroclus.

²¹¹ Lems, "De Trojaanse Oorlog als Opzweepende War on Terror."



Figuur 4: Achilles heeft een kater na te hard feesten met Patroclus en Ajax. Net als zijn vrienden, draagt hij op dit feest een jurk. Foto Bowie Verschuuren, Het Nationale Theater. Zoetermeers Dagblad, 12 september 2022. <https://zoetermeersdagblad.nl/den%20haag%20&%20regio/haagse-theatervoorstelling-trojan-wars-wint-twee-toneelprijzen>.

Deze substitutie van schaamte uit de architectst voor humor in de fenotekst heeft een kritische functie. De passage bekritiseert namelijk door humor de rigide gendernormen uit de *Achilleïs*. Achilles' komische dragperformance gaat voorbij de transmisogyne trope dat de verschijning van een man in een jurk op zichzelf hilarisch is.²¹² Terwijl in de *Achilleïs* juist gelachen wordt om Achilles' afwijking van de sociale normen en dit gelach leidt tot zijn uitsluiting, wordt in *Trojan Wars* niet Achilles' drag zelf belachelijk gemaakt, maar de sociale gendernormen. Als gevolg van de komische, parodiërende manier waarop Achilles gendernormen aanhaalt, door bijvoorbeeld veel te giechelen en met zijn haar te spelen, lacht het publiek met het subject dat

²¹² Een voorbeeld van deze 'man in a dress gag' is de film *Mrs. Doubtfire* (1993), waarin Robin Williams een pasgescheiden man speelt die zich verkleedt als vrouwelijke oppas om dichter bij zijn kinderen te kunnen zijn. De humor in deze film is volledig afhankelijk van het feit dat het grappig is dat een cisgender man zich verkleedt als vrouw.

zich niets aantrekt van genderhiërarchieën. Dit 'lachen met' is volgens Bachtin direct gerelateerd aan het doel van het carnavaleske: verzet tegen onderdrukking, conventies en machtsstructuren.²¹³ De overdreven, grappige en parodistische speelsheid waarmee Achilles' drag in *Trojan Wars* gepaard gaat, laat dus niet alleen zien dat drag en carnavaleske komedie onlosmakelijk verbonden zijn, maar ook dat carnavaleske humor hedendaagse stereotypes becommentarieert en bekritiseert.

5.3 De Ondermijning van ideologieën en machtsstructuren

Het commentaar op genderstereotypes wordt in *Trojan Wars* geleverd door de omkering van hiërarchieën. Deze omkering vindt in carnavaleske literatuur vaak plaats tussen hoog en laag, arm en rijk, of gepast en ongepast, maar in *Trojan Wars* staat de omkering van mannelijk en vrouwelijk centraal. Door middel van Achilles' genderswap van man naar vrouw en Thetis' krachtigere – en daarmee mannelijkere – positie worden in *Trojan Wars* de hiërarchieën tussen man en vrouw en de stereotypes over mannelijkheid en vrouwelijkheid die daarmee gepaard gaan aan de kaak gesteld.

5.3.1 Vrouwelijkheid en feminisme

Voordat wordt ingegaan op de manier waarop crossdressing in *Trojan Wars* een alternatief beeld van mannelijkheid presenteert dat ingaat tegen de dominante gendernormen, wordt eerst kort gekeken naar de functie van de transformaties op het gebied van vrouwelijkheid en de vrouwelijke personages. In hoofdstuk 4.3.3 is besproken dat Thetis in zowel de *Achilleïs* als *Trojan Wars* een actieve rol heeft in het bedenken en uitvoeren van het plan om Achilles te vermommen als meisje, maar in *Trojan Wars* niet langer als vrouwelijke schurk wordt

²¹³ Böhn, "Subversions of Gender Identities through Laughter and the Comic?" 52.

gepresenteerd door haar acties. Deze transformatie heeft een duidelijke feministische functie: Thetis heeft niet alleen agency, maar wordt bovendien niet afgestraft voor het ‘bewegen op mannelijk terrein’, zoals in de *Achilleïs*. Integendeel, door Thetis’ presentatie als bezorgde, maar krachtige moeder wordt juist begrip gewekt voor haar acties. *Trojan Wars* schetst daardoor een positief beeld van vrouwelijke agency en macht in plaats van dit te bestempelen als mannelijk en dus ongepast voor vrouwen.

Het toebedelen van een minder passieve rol aan vrouwelijke personages in Grieks-Romeinse mythes is een duidelijk trend in de vele feministische hervertellingen die in de 21^e eeuw bekendheid hebben vergaard. *Trojan Wars* volgt deze trend uitgesproken door vrouwelijke personages – vaak letterlijk – het heft in eigen handen te laten nemen. Zowel Iphigeneia als Briseïs, bijvoorbeeld, plegen zelfmoord voordat Agamemnon hun iets aan kan doen. Vanwege de grotere interesse in vrouwelijke bijrollen in mythe, is het opmerkelijk dat de rol van Deidamia in *Trojan Wars* is verwijderd. Hoewel hier uiteraard een meer logistieke reden aan verbonden kan zitten – Deidamia’s verhaal is immers een klein zijspoor is dat onbelangrijk is voor het verloop van de Trojaanse Oorlog – is het echter interessant dat er wel een toespeling gemaakt wordt op haar verhaal. De repetitie van Deidamia en haar zussen in de vorm van de anonieme groep meisjes tussen wie Achilles zich verstoppt, verraadt namelijk bekendheid met Deidamia’s verhaal. Het verwijderen van de verkrachting en zelfs enig geflirt door Achilles dient mogelijk een feministische functie. Hoewel *Trojan Wars* wel verwijst naar het thema verkrachting om bijvoorbeeld de grillen van de goden te schetsen, wordt dit niet expliciet op het toneel weergegeven. Bovendien zou het niet passen bij de boodschap die *Trojan Wars* wil uitdragen over Achilles’ mannelijkheid om hem nog voordat hij getekend is door de Trojaanse Oorlog neer te zetten als verkrachter. Het publiek moet namelijk sympathie voor hem blijven voelen. Deze deleties reflecteren hoe de huidige houding jegens verkrachting radicaal veranderd is ten opzichte van de eerste eeuw n. Chr.

5.3.2 Mannelijkheid en seksualiteit

Trojan Wars legt door de deletie van elementen die cruciaal waren in de *Achilleïs*, zoals schaamte en verkrachting, niet alleen bestaande ideologieën uit de oudheid onder de loep, maar ondermijnt ook de rigide gendernormen in de huidige cultuur die een beperkte vorm van mannelijkheid voorschrijven. Door de komische omkering die carnavaleske drag is, wordt een radicaal ander beeld van mannelijkheid neergezet waarin fragile masculinity en toxic masculinity bekritiseerd worden.

Hoewel in de huidige cultuur meer wordt neergekeken op mannen die vrouwelijk gedrag vertonen dan op vrouwen die mannelijk gedrag vertonen, gaat *Trojan Wars* daar niet in mee. Aan de hand van Achilles' vermomming toont *Trojan Wars* het publiek dat er niet slechts één juiste vorm van mannelijkheid bestaat. Dit wordt volledig ondersteund door Achilles' gebrek aan schaamte over het dragen van kleding of vertonen van gedrag dat traditioneel niet bij mannen hoort. Het ontbreekt Achilles in *Trojan Wars* dus aan de fragile masculinity waardoor Statius' Achilles getypeerd wordt. Achilles is zo zeker van zijn mannelijkheid dat hij geen angst voelt wanneer hij gedrag vertoont dat niet voldoet aan de culturele normen van mannelijkheid. Dit sluit aan bij Bachtins karakterisering van het carnavaleske: de omkering van rollen en/of hiërarchieën vereist een tijdelijke opschorting van geweten en oordeel, wat hij de "grote innerlijke censor" noemt.²¹⁴ Deze censor ontbreekt bij Achilles' omkering van genderrollen en het plezier dat hij daarbij ervaart: hij is duidelijk ongeremd in het "uitbundig vieren van wat doorgaans wordt afgekeurd als immoreel, smakeloos, onbeschaafd of afwijkend".²¹⁵ Het gebrek aan innerlijke censor en fragile masculinity kan verklaren waarom Achilles' uit bewijsdrang voorkomende toxische gedrag, zoals verkrachting of overmatige

²¹⁴ Bachtin, *Rabelais and his World*, 94.

²¹⁵ Halnon en Gunasekera, "Carnival culture," 180.

strijdlust, ontbreekt in *Trojan Wars*. Er bestaan nu eenmaal oneindig veel manieren om een man te zijn en het hoort niet bij de huidige zeitgeist om te beperken wat wel en niet bij mannelijk gedrag hoort.

Niet alleen Achilles' innerlijke censor is afwezig, maar ook de mensen om hem heen beoordelen hem niet volgens een streng innerlijk kompas. Achilles kan zich dus verkleden als meisje met relatief weinig gevolgen voor hoe de mensen om hem heen hem en zijn mannelijkheid karakteriseren of veroordelen. De relatie tussen Achilles en Patroclus moet in dit licht gelezen worden. Hoewel de aard van hun relatie niet expliciet gekarakteriseerd wordt, schamen beide personages zich niet dat ze met elkaar hebben geflirt. Daarmee vertonen noch Achilles noch de personages om hem heen in deze scènes gedrag dat valt onder toxic masculinity, zoals het gebruiken van sociale dominantie, agressie, misogynie en homofobie om hun macht en superioriteit te laten gelden.

Dat *Trojan Wars* kritiek levert op toxic masculinity blijkt ook uit de rest van het toneelstuk. Eerder in dit hoofdstuk is al besproken hoe vrouwenrollen die door mannen gespeeld worden bijdragen aan de verwijzingen naar dragcultuur in *Trojan Wars*. Andersom wordt door de casting van vrouwen in mannenrollen ook expliciet de toxic masculinity van deze mannelijke personages bekritiseerd. Dat de rol van de agressieve, hypermasculiene, vrouwenhatende Agamemnon wordt gespeeld door actrice Romana Vrede, bijvoorbeeld, is een ironiserende knipoog naar het publiek. Door de actrice Agamemnon's vrouwonvriendelijke taal te laten uiten, distantiëren de theatermakers zich van de inhoud van deze uitspraken en wordt aan het publiek gesignaleerd dat het niet achter Agamemnon's misogynie moet staan.



Figuur 5: *Het Griekse leger in Trojan Wars wordt gedrild*. Foto Bowie Verschuuren. Het Nationale Theater, https://www.hnt.nl/voorstellingen/5071/HNTjong_Het_Nationale_Theater/Trojan_Wars.

De representatie van Achilles' crossdressing kan dus gelezen worden als een manier om fragile en toxic masculinity tegen te gaan en het traditionele beeld van mannelijkheid uit te breiden. In de wereld van *Trojan Wars* is dit echter niet succesvol. Zodra de oorlog begint moeten de genderfluïde kostuums namelijk het veld ruimen voor meer gendernormatieve kleding (fig. 5) en verliezen de vrouwelijke personages hun agency doordat ze eindigen als ofwel hulpeloos slachtoffer ofwel als lijk. De Trojaanse Oorlog wordt hierdoor gepresenteerd als een "patriarchaal construct dat rolpatronen versterkt", waarin progressieve ontwikkelingen en emancipatie "ogenblikkelijk ongedaan worden gemaakt door de reactionaire invloeden die aan de grondslag van nationalistische oorlogen liggen".²¹⁶ Toxic masculinity en oorlog zijn

²¹⁶ Lems, "De Trojaanse Oorlog als Opzweepende War on Terror."

onlosmakelijk verbonden om controle te kunnen uitoefenen over anderen. Beide worden in *Trojan Wars* nadrukkelijk afgekeurd.

5.4 Conclusie gender en drag in *Trojan Wars*

De fluïditeit die *Trojan Wars* toont op het gebied van zowel gender als seksualiteit toont duidelijk een transpositie van de culturele context van de architectst naar die van de fenotekst. Door proximation van verhaalelementen en normen en waarden op het gebied van gender moderniseert *Trojan Wars* Statius' Romeinse epos voor een publiek van Nederlandse adolescenten uit de 21^e eeuw. Uit de overdreven manier waarop Achilles het vrouwelijke gender parodieert zonder dat hij zelf belachelijk wordt gemaakt, is af te leiden dat *Trojan Wars* niet alleen commentaar levert op de rigide genderrollen uit de tijd van de architectst, maar ook op de gendernormen die vandaag de dag gelden in de huidige Nederlandse cultuur. De scènes van Achilles in drag in *Trojan Wars* maken genderstereotypen niet alleen belachelijk door hyperfemininity op een carnavaleske manier uit te beelden, de genderomkering biedt ook een andere, niet-toxische kijk op mannelijkheid: de mannelijke hoofdpersoon is niet bang of beschaamd om zich in een sociaal ongepaste en kwetsbare positie te plaatsen en te flirten met zijn beste vrienden. Op subtiele wijze probeert *Trojan Wars* door het gebruik van drag rigide gendernormen uit te dagen om mannen in staat te stellen kwetsbaarheid te omarmen.

6 Conclusie

In dit onderzoek is gezocht naar een antwoord op de vraag: ‘Hoe verhouden de “Achilles op Scyros”-passages uit Statius’ *Achilleïs* en *Trojan Wars* van HNTjong zich tot elkaar op het gebied van gender in intertekstuele vorm en functie?’ Hiervoor is door middel van close reading door de lens van Claes’ intertekstualiteit, Butlers genderperformativiteit, Sanders’ adaptatie en Bachtins carnavaleske gekeken naar de functie van gender in Statius’ *Achilleïs* en naar de wijze waarop deze functie door middel van addities, deleties, repetities en substituties is bewerkt voor een 21e-eeuws Nederlands publiek in *Trojan Wars*.

Uit de analyse van de *Achilleïs* in hoofdstuk 3 is gebleken dat vier gendergerelateerde thema’s een belangrijke rol spelen in deze tekst: genderperformativiteit, schaamte, vrouwelijkheid en mannelijkheid. De *Achilleïs* presenteert gender als performatief door te tonen hoe Achilles zowel het vrouwelijke als mannelijke gender performt aan de hand van een reeks herhaalde handelingen binnen een zeer rigide regelgevend kader. Gender heeft in dit epos echter een normatieve functie: de verteller en de personages benadrukken dat een performance die afwijkt van de dominante gendernormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid beschaamd en afgekeurd moet worden.

De inventarisatie van de transformaties op het gebied van gender tussen de architectst, de *Achilleïs*, en de fenotekst *Trojan Wars* in hoofdstuk 4 toont dat gender in de fenotekst ook als performatief wordt neergezet, maar niet langer als schaamtevol. In plaats daarvan worden de rigide gendernormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid in twijfel getrokken door de substitutie van schaamte door humor en parodie, de deletie van Thetis’ karakterisering als godin en vrouwelijke schurk en de additie van toespelingen op een romantische relatie tussen Achilles en Patroclus.

Uit hoofdstuk 5 is gebleken dat *Trojan Wars* door deze transformaties en de carnavaleske manier waarop Achilles’ crossdressing als drag gepresenteerd wordt, een

alternatief beeld van mannelijkheid toont dat aansluit bij het fluïde beeld van gender dat de rest van het toneelstuk ook uitdraagt. Dit beeld past bij het overwegend progressieve denkkader van de doelgroep van 21e-eeuwse Nederlandse adolescenten. De adaptatie van Achilles' crossdressing in *Trojan Wars* vervult dus een feministische en kritische functie: doordat Achilles zich niet schaamt voor zijn crossdressing en niet de drang voelt om zijn mannelijkheid te bewijzen door liefde of oorlog, wordt de fragile en toxic masculinity uit Statius' *Achilleïs* tegengegaan.

Uit dit intertekstualiteitsonderzoek is gebleken dat de intertekstuele relaties tussen de 'Achilles op Scyros'-passages uit Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* een destructieve functie hebben. In de formele eigenschappen van de intertekstualiteit zijn veel deleties, addities en substituties en relatief weinig repetities op het gebied van gender geïdentificeerd. De functie van deze transformaties dient een tweeledig doel: commentaar en proximation. Door de vele transformaties op het gebied van gender is *Trojan Wars* volgens de terminologie van Julie Sanders te karakteriseren als commentaar: door middel van de transpositie van niet alleen genre en setting, maar ook wereldbeeld, wordt ideologisch commentaar geboden op de architekst en de context van de fenotekst. Deze kritische functie gaat hand in hand met de functie van proximation: de aanpassingen op het gebied van wereldbeeld en gender plaatsen *Trojan Wars* dichter bij de culturele context van een nieuw publiek dat bepaalde elementen uit de architekst, zoals Achilles' verkrachting van Deidamia of zijn fragile masculinity, zou afkeuren. Daardoor wordt de canonieke tekst toegankelijker en herkenbaarder voor een jong publiek, dat vervolgens nieuwe betekenissen toekent aan de thema's die worden opgeworpen in de architekst. *Trojan Wars* heeft de *Achilleïs* dus volledig omgevormd om een tegengesteld beeld van gender uit te dragen dat beter past bij het denkkader van het 21e-eeuwse Nederlandse publiek. Commentaar en proximation zijn dan ook belangrijke functies aan de

hand waarvan de destructieve transformaties op het gebied van gender verklaard kunnen worden.

7 Discussie

Paul Claes' intertekstualiteitstheorie is gekozen als raamwerk voor de analyse van de transformaties tussen de architectst en de fenotekst. Hieruit is gebleken door welke addities, substituties, deleties en repetities *Trojan Wars* de gekozen gendergerelateerde thema's uit de *Achilleïs* bewerkt. Hoewel aan de hand van deze methode geen volledig overzicht kan worden gegeven van alle transformaties van gender tussen de architectst en fenotekst, is dit ook niet het doel van dit onderzoek. Er zijn meer thema's die de rol van gender in de architectst en fenotekst kunnen beschrijven, zoals dominante en hegemonische mannelijkheid of misogynie, maar door te focussen op grotere overkoepelende thema's als mannelijkheid en vrouwelijkheid poogt dit onderzoek dergelijke thema's alsnog kort aan te stippen. Claes' intertekstualiteitsmethode is niet gebruikt om alle transformaties te duiden, omdat het in het kader van de onderzoeksvraag relevanter is om de implicaties van de transformaties op het gebied van gender te interpreteren.

Eventueel vervolgonderzoek kan de transformaties die in dit onderzoek zijn geïdentificeerd en geïnterpreteerd verder uitwerken door breder onderzoek te verrichten naar de rol van gender en crossdressing in 21^e-eeuwse recepties van Achilles op Scyros. Op deze manier kan aangetoond worden of de transformaties tussen Statius' *Achilleïs* en *Trojan Wars* deel uitmaken van een bredere tendens in de receptiegeschiedenis van de mythe. Bovendien kan de studie van hedendaagse recepties van Achilles op Scyros bijdragen aan meer algemeen onderzoek naar de subversieve kracht van crossdressing in het theater om niet alleen de maatschappij te reflecteren, maar ook te beïnvloeden.

Verder is het belangrijk om aan te kaarten dat Claes' drieledige functie van de intertekstualiteit gebruikt is in dit onderzoek omdat ze inzicht biedt in de verschillende lagen waaruit intertekstuele relaties tussen twee cultuurteksten worden opgebouwd. Bovendien is het zeer waardevol dat het publiek in deze definitie van intertekstualiteit centraal staat: als het

publiek de intertekstuele functies niet herkent, hebben ze immers geen functie.²¹⁷ Claes' theorie is echter niet toereikend in het bieden van een methode waarmee de pragmatiek van de intertekstualiteit onderzocht kan worden. Hoewel de functies van intertekstuele relaties worden toegekend door de lezer of de toeschouwer, biedt Claes geen pasklare methode om te onderzoeken welke functies de lezer toekent aan intertekstuele transformaties. In dit onderzoek is dit opgevangen door niet het publiek zelf, maar de leescultuur van de beoogde doelgroep te bestuderen aan de hand van belangrijke teksten over *Trojan Wars* en discoursen omtrent gender en drag. Dat betekent echter dat dit onderzoek sterk beïnvloed is door het denkkader van de onderzoeker die een ideaal publiek construeert. Een andere onderzoeker die dezelfde architectekst en fenotekst met dezelfde theorieën en methoden poogt te onderzoeken, zou daardoor andere resultaten kunnen krijgen. Daarom zou het voor vervolgonderzoek naar de rol van gender in *Trojan Wars* waardevol zijn om ook empirisch onderzoek te doen naar de opvattingen van de bezoekers van het toneelstuk. Ieder mens is immers bekend met andere versies van mythes en heeft een individueel denkkader, ook al is dit beïnvloed door een gemeenschappelijke leescultuur.

Om een genuanceerd beeld te krijgen van de functies die het publiek toekent aan de intertekstuele relaties en te achterhalen welke mythes en hervertellingen, zoals Millers *The Song of Achilles*, de interpretatie van het publiek beïnvloeden, is niet alleen empirisch onderzoek naar het publiek vereist, maar ook een methode om dit publieksonderzoek te doen. Reason et al. stellen in de *Routledge Companion to Audiences and the Performing Arts* een

²¹⁷ Het effect van een intertekst of verwijzing kan echter onafhankelijk zijn van de herkenning van de lezer of toeschouwer. Het publiek van *Trojan Wars* hoeft bijvoorbeeld niet bekend te zijn met de mythe van Achilles op Scyros om te kunnen observeren dat Achilles' crossdressing genderrollen becommentarieert. Dit betekent slechts dat de toeschouwers geen distinctieve of kritische functie toekennen aan deze passage als ze niet herkennen dat hier wordt verwezen naar een intertekst.

overzicht op van belangrijke theorieën en methoden in dit ontluikende veld van ‘audience reception’, maar dit is nog weinig doorgedrongen tot klassieke receptiestudies.²¹⁸

Tot slot kan door dergelijk publieksonderzoek ook verder onderzoek verricht worden naar de vraag die ten grondslag ligt aan deze scriptie: waarom wordt telkens weer teruggegrepen op oude, canonieke teksten om nieuwe ideeën, normen en waarden uit te dragen? Een definitief antwoord op deze vraag blijft waarschijnlijk uit. Desondanks kan het effect van deze impuls om de distinctieve en verheven functie van intertekstualiteit te verruilen voor een kritische functie aan de hand van interviews met theatermakers en hun publiek bestudeerd worden. Aan de hand daarvan kan onderzocht worden of deze kritische bewerkingen niet alleen maatschappelijke veranderingen en discoursen kunnen reflecteren, maar deze ook kunnen beïnvloeden. Door dergelijk onderzoek naar het subversieve potentieel en de functies van adaptaties, kunnen ook de functies van intertekstuele transformaties beter geduid worden. Dit zou kunnen verklaren waarom het nodig is om naar Achilles te verwijzen om hedendaagse genderrollen te becommentariëren.

²¹⁸ Reason et al, *Routledge Companion to Audiences and the Performing Arts* (Abingdon and New York, NY: Routledge, 2022). Een noemenswaardige uitzondering is Budelmann, Maguire en Teasdale, “The Play’s the Thing: Audience Reactions to Greek and Shakespearean Tragedy” 13-15.

Bibliografie

- Algemeen Letterkundig Lexicon. “Carnavaleske.” Geraadpleegd op 3 juli 2023 via DBNL. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04840.php.
- Aristoteles. *Poëtica*. Vertaald en ingeleid door Piet Gerbrandy en Casper de Jonge. Groningen: Historische Uitgeverij, 2017.
- Asikainen, Susanna. “Masculinities in the Ancient Greco-Roman World.” In *Jesus and Other Men: Ideal Masculinities in the Synoptic Gospels*, 19-45. Boston: Brill, 2018.
- Bachtin, Michail. *Rabelais and His World*. Vertaald door Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Beard, Mary. “Vrouwen aan de Macht.” In *Vrouwen & Macht: Een Manifest*, 55-95. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 2018.
- Beeckmans, Joke. “Trojan Wars Grote Winnaar op Gala Nederlands Theater.” *Theaterkrant*, 11 september 2022. <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/trojan-wars-grote-winnaar-op-gala-nederlands-theater/>.
- Böhn, Andreas. “Subversions of Gender Identities through Laughter and the Comic?” In *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, redactie Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher, en Ulrich Scheck, 49–64. Amsterdam en New York, NY: Rodopi, 2009.
- Boys Won’t Be Boys. “Wervelende Theaterhappening Met Echte Mensen.” Geraadpleegd op 8 augustus 2023. <https://boyswontbeboys.nl/>.
- Brouwer, Rob, Erika Langbroek en Francis Brands. *De Held van het Verhaal: Achilles in Oudheid en Middeleeuwen*. Leiden: Primavera Press, 2007.
- Budermann Felix, Laurie Maguire en Ben Teasdale. “The Play’s the Thing: Audience Reactions to Greek and Shakespearean Tragedy.” *The Times Literary Supplement* 5755 (2013): 13–15.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*. Abingdon en New York: Routledge, 2011 [1993].
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Claes, Paul. “Naar een Theorie.” In *Echo’s Echo’s: De Kunst Van De Allusie*, 49-58. Nijmegen: Vantilt, 2011.
- Connell, R.W. “The Science of Masculinity.” In *Masculinities*, 3-44. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Cornwell, Hannah en Greg Woolf. “Introduction.” In *Gendering Roman Imperialism*, redactie Hannah Cornwell en Greg Woolf, 1-17. Leiden: Brill, 2023.

- Crawley, A. E. "Achilles at Skyros." *The Classical Review* 7, no. 6 (juni 1893): 243-245.
- De Pourcq, Maarten en Carl De Strycker. "Geschiedenis van de Moderne Intertekstualiteitstheorie: Opvattingen, Denkers en Concepten." In *Draden in Het Donker: Intertekstualiteit in Theorie en Praktijk*, redactie Yra Van Dijk en Maarten De Pourcq, 15-59. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Deane Maya, *Wrath Goddess Sing*. New York: William Morrow, 2022.
- Delbar, David. "Achilles and Patroclus Revisited (Again)." In *The Routledge Companion to the Reception of Ancient Greek and Roman Gender and Sexuality*, redactie K.R. Moore, 22-40. London: Routledge, 2022.
- DiMuccio, Sarah en Eric Knowles. "The Political Significance of Fragile Masculinity." *Current Opinion in Behavioral Sciences* 34 (2020): 25–28.
- Fantuzzi, Marco. "Deidameia." In *Achilles in Love: Intertextual Studies*, 21-98. Oxford University Press: Oxford, 2012.
- Fischer, Noël. *Trojan Wars: Deel 1*. Gebaseerd op het script van Peer Wittenbols. Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021. 1:29:09. Privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.
- Fischer, Noël. *Trojan Wars: Deel 2*. Gebaseerd op het script van Peer Wittenbols. Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021. 1:59:47. Privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.
- Fischer, Noël. *Trojan Wars: Deel 3*. Gebaseerd op het script van Peer Wittenbols. Het Nationale Theater Jong: Den Haag, 2021. 00:56:39. Privé online video-opname door Huub Laurens Videoproducties.
- Goldhill, Simon. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago en London: The University of Chicago Press, 2007.
- González, González, Marta. "Gender and Sexuality." In *Achilles*, 58-73. Abingdon: Routledge, 2018.
- Halnon, Karen B. en Harini D. Gunasekera. "Carnival culture." In *Routledge Handbook of Cultural Sociology*, redactie Laura Grindstaff, Ming-Cheng Miriam Lo en John R. Hall, 177-185. Abingdon: Routledge, 2018.
- Harris, Joseph. "What Butler Saw: Cross-Dressing and Spectatorship in Seventeenth-Century France." *Paragraph* 29, no. 1 (maart 2006): 67-79.
- Heslin, P.J. *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Het Nationale Theater. "Coriolanus." Geraadpleegd op 12 augustus 2023. <https://www.hnt.nl/voorstellingen/6701/het-nationale-theater-nina-spijkers/coriolanus>.

- Het Nationale Theater. “*Trojan Wars*: Een Avond Bingewatchen met de Vibes en Food van een Festival.” Geraadpleegd op 3 juli 2023. <https://www.hnt.nl/pQe7XIX/het-nationale-theater-producties---trojan-wars-2019-2020>.
- Het Nationale Theater. “*Trojan Wars*: Meest Spectaculaire Jongerenvoorstelling Ooit.” Geraadpleegd op 15 maart 2023. https://www.hnt.nl/nieuws/872/Trojan_Wars_meest_spectaculaire_jongerenvoorstelling_ooit.
- Howard, Jean. “Cross-dressing, The Theater, and Gender Struggle in Early Modern England.” In *Crossing the Stage Controversies on Cross-dressing*, redactie Lesley Ferris, 20-46. New York: Routledge, 1993.
- Ingleheart, Jennifer. “Here Aphrodite is not: Achilles in Scyros.” In *Masculine Plural: Queer Classics, Sex, and Education*, 221-294. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Janssens, Sander. “Achilles wordt volwassen in *Trojan Wars*.” *NRC Handelsblad*, 3 oktober 2021. <https://www.nrc.nl/nieuws/2021/10/03/achilles-wordt-volwassen-in-trojan-wars-a4060494#/ochtend/2021/10/04/#204>.
- Kenney, E.J. “*The Metamorphoses*: A Poet’s Poem.” In *A Companion to Ovid*, redactie Peter Knox, 140-53. Chichester en Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- King, Bruce M. en Lynn Kozak. “#Patrochilles.” In *The Routledge Companion to the Reception of Ancient Greek and Roman Gender and Sexuality*, redactie K.R. Moore, 41-57. London: Routledge, 2022.
- Kouters, Vincent. “Vijf Uur Toneel voor Jongeren: *Trojan Wars* is de Ultieme Theaterexperience.” *Volkskrant*, 3 oktober 2021. <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/vijf-uur-toneel-voor-jongeren-trojan-wars-is-de-ultieme-theaterexperience~b0fa85c0/>.
- Kupers, Terry A. “Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison.” *Journal of Clinical Psychology* 61, no. 6 (2005): 713–24.
- Lems, Marijn. “De Trojaanse Oorlog als Opzweepende War on Terror.” *Theaterkrant*, 4 oktober 2021. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/trojan-wars/het-nationale-theater-hntjong/>.
- Miller, Madeline. *The Song of Achilles*. London: Bloomsbury, 2017 [2011].
- Newlands, Carole Elizabeth, Kyle Gervais en William J. Dominik. “Reading Statius.” In *Brill's Companion to Statius*, redactie William J. Dominik, Carole Elizabeth Newlands en Kyle Gervais, 1-27. Leiden: Brill, 2015.
- Ovidius. *Art of Love. Cosmetics. Remedies for Love. Ibis. Walnut-tree. Sea Fishing. Consolation*. Vertaald door J. H. Mozley. Herzien door G. P. Goold. Loeb Classical Library 232. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929.
- Oxford Reference. “Carnavalesque.” Geraadpleegd op 3 juli 2023. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095550811>.

- Pausanias. *Description of Greece, Volume I: Books 1-2*. Vertaald door W. H. S. Jones. Loeb Classical Library 93. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918.
- Reason, Matthew, Lynne Conner, Katya Johanson en Ben Walmsley. *Routledge Companion to Audiences and the Performing Arts*. Abingdon en New York, NY: Routledge, 2022.
- Reid, Jane Davidson. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s: Volume One*. New York en Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Salih, Sara. "On Judith Butler and Performativity." In *Sexualities & Communication in Everyday Life: A Reader*, redactie Karen Lovaas en Mercilee Jenkins, 55-68. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2007.
- Sanders, Julie. "What is Adaptation?" In *Adaptation and Appropriation*, 17-25. Abingdon: Routledge, 2006.
- Sanna, Lorenzo. "Achilles, the Wise Lover and His Seductive Strategies: Statius, *Achilleis* 1.560-92." *The Classical Quarterly* 57, no. 1 (mei 2017): 207-215.
- Smit, Hans. "Trojan Wars: Een bij Vlagen Oergeestige Jongerenvoorstelling." *Het Parool*, 6 oktober 2021. <https://www.parool.nl/kunst-media/trojan-wars-een-bij-vlagen-oergeestige-jongerenvoorstelling~b7743410/>.
- Statius. *Thebaid: Books 8-12; Achilleid*. Redactie en vertaling door D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library 498. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Twaalfhoven, Anita. "Trojan Wars Slept Jong en Oud Mee in een Eigentijds Verhaal over Politieke Machtsspelletjes." *Trouw*, 3 oktober 2021. <https://www.trouw.nl/cultuur-media/trojan-wars-slept-jong-en-oud-mee-in-een-eigentijds-verhaal-over-politieke-machtsspelletjes~b3820592/>.
- Van Dijk, Yra en Maarten De Pourcq. "Voorwoord." In *Draden in Het Donker: Intertekstualiteit in Theorie en Praktijk*, redactie Yra Van Dijk en Maarten De Pourcq, 7-13. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Wittenbols, Peer. *Trojan Wars*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2019.