

KOEN DE TEMMERMAN / ALEXANDER ROOSE (REDS.)

GREAT BOOKS

HOUDEN VAN beroemde boeken



ACADEMIA
PRESS

INHOUD



Voorwoord	6
MARGOT VANDERSTRAETEN	
Inleiding: Great Books en canonisering	12
KOEN DE TEMMERMAN	
Homerus, <i>Ilias</i>	16
KRISTOFFEL DEMOEN	
Vergilius, <i>Aeneis</i>	44
WIM VERBAAL	
Abu l-‘Alā’ al-Ma‘arrī, <i>De Brief van de Vergiffenis</i>	70
CAROLINE JANSSEN	
<i>Van den vos Reynaerde</i>	102
YOURI DESPLENTER	
Dante, <i>La divina commedia</i>	128
SABINE VERHULST	
Cervantes, <i>Don Quichote</i>	144
ELIZABETH AMANN	
Shakespeare, <i>Hamlet</i>	170
JÜRGEN PIETERS	
Madame de Lafayette, <i>De prinses van Clèves</i>	192
ALEXANDER ROOSE	
Goethe, <i>Faust</i>	210
CAROLIN BENZING EN GUNTHER MARTENS	
Tolstoj, <i>Oorlog en vrede</i>	234
MICHEL DE DOBBELEER	
Henry James, <i>The Portrait of a Lady</i>	264
GERT BUELENS	
Ibsen, <i>Spoken</i>	288
DAAN VANDENHAUTE	
Noten	314

INLEIDING

**GREAT BOOKS EN
CANONISERING**

Koen De Temmerman

De titel *Great Books* verwijst naar een brede traditie die in de eerste helft van de twintigste eeuw ontstond aan Columbia University in New York en die vanaf de jaren 1940 aan vele Amerikaanse universiteiten voet aan de grond kreeg. Belangrijke klassiekers uit de literatuur worden er in algemene literatuurcursussen toegankelijk gemaakt en besproken, vaak voor een breed publiek. Of zoals David Denby het in zijn *Great Books – My adventures with Homer, Rousseau, Woolf, and other indestructible writers of the Western world* (New York, 1996) verwoordt: in dit soort cursussen gaat het om ‘een lijst van zwaargewichten, chronologisch geordend zoals de marmeren bustes in een denkbeeldig pantheon van de roem’ (p. 11; vert. KDT). In ons boek is de thematische rode draad de volgende: elke auteur toont aan waarom het boek in kwestie een belangrijk werk is. Wat maakt het uniek en waarom is het belangrijk dat we het blijven bestuderen? De antwoorden zijn uiteraard uiteenlopend: literaire creativiteit, vernieuwing, het verbeelden van universele thema’s, de relevantie van die thema’s in verschillende historische periodes, impact op latere tradities enzovoort. Daarbij hebben we het concept ‘boek’ – in zijn huidige vorm uiteraard een relatief recent fenomeen – inclusief en flexibel gedefinieerd: er komen niet alleen romans aan bod, maar ook open, toneelstukken en literatuur die zich niet zomaar in een (doorgaans moderne) genre-categorie laat vatten.

Tegelijkertijd illustreren de verschillende hoofdstukken ook verschillende benaderingen van literatuur. Door deze verscheidenheid wordt in de loop van het boek de diversiteit en spanwijdte van zowel de klassiekers in kwestie als van het letterkundige onderzoek getoond. In de verschillende hoofdstukken komen ook min of meer dezelfde, vaste aandachtspunten aan bod: wie was de auteur (beknpte biografische informatie), wanneer en in welke context is het boek geschreven, wat zijn de belangrijkste thema’s en morele/sociale/politieke vraagstukken die

de auteur behandelt. Voor lezers die meer willen weten over een bepaald boek hebben we op het einde van elk hoofdstuk, naast de bibliografie, een rubriekje met leestips opgenomen.

Zoals elke selectie in dit soort bundels is ook de onze onvermijdelijk tot op zekere hoogte arbitrair. Dat is, sterker nog, het geval omdat we, zoals blijkt uit de inhoudsopgave, in de eerste plaats geprobeerd hebben een evenwicht te vinden tussen alle betrokken taalfamilies (één boek per taal). Anders dan bijvoorbeeld Harold Blooms beroemde *The Western Canon – The Books and School of the Ages* (Orlando, 1994), is ons boek dan ook geen oefening in canonisering. We willen geen enkele claim, impliciet of expliciet, over dat onderwerp de wereld insturen en we willen, anders dan Bloom, niet onderzoeken in welke mate en waarom de besproken werken canonieke status hebben verworven. Deze opmerking is niet overbodig, zeker niet omdat de Great Books traditie met name in de jaren 1980 en 1990 in de VS is bezwaard door en ingeschakeld in een hevig politiek debat over de beste invulling van het hoger onderwijs. Een van de belangrijkste vragen in dit debat was hoe zinvol een ‘eurocentrisch’ curriculum van westerse klassiekers is in de etnische smeltkroes die de VS is en, bij uitbreiding, wat de plaats is of moet zijn van traditionele minderheden in dit curriculum. John Kirby biedt een mooie inleiding op deze (en andere) vragen in *The Routledge Companion to World Literature* (Eds. Theo D’haen, David Damrosch & Djelal Kadir, London, 2011, pp. 273-282) maar het is een debat waaraan dit boek geen bijdrage wil leveren en waarover het geen uitspraken wil doen.

Had de inhoud van het boek er anders uit kunnen zien? Jazeker. De ‘reading lists’ aan Columbia in de jaren 1960 en 1990 waarop Denby’s *Great Books* is gebaseerd, omvatten meer dan vijftig verschillende titels, van Homerus tot twintigste-eeuwse filosofie; Italo Calvino’s *Perché leggere i classici* (Milano 1995) behandelt er dan weer een dertigtal, waarvan de meeste niet overlappen met die bij Denby. In ons boek zijn we niet geïnteresseerd in abstracte vragen (Wat is een klassieker? Wat is een Great Book?). Dat zijn complexe vragen die ongetwijfeld, afhankelijk van tijd en ruimte, steeds op een andere manier beantwoord kunnen worden en

waarop het antwoord in veel gevallen meer zal zeggen over de periode waarin het wordt geformuleerd dan over het boek in kwestie (zie bijvoorbeeld Giuseppe Cambiano's *Perché leggere i classici – Interpretazione e scrittura*. Bologna, 2010). Onze (meer bescheiden) opzet is door literaire analyses aan te tonen waarom elk van de twaalf besproken boeken naar onze mening een belangrijk werk is dat blijvende aandacht verdient. Dat impliceert vanzelfsprekend geen enkel standpunt over welk(e) niet-besproken auteur/boek dan ook, laat staan over de totaliteit van niet-besproken auteurs/boeken.

Tot slot willen co-redacteur Alexander Roose en ikzelf alle auteurs die een bijdrage aan dit boek hebben geleverd, hartelijk danken voor hun werk en inzet. Speciale dank geldt collega Elizabeth Amann voor de gesprekken die hebben bijgedragen aan de organisatie van de lezingenreeks waarvan dit boek het product is. Twee andere auteurs, collega's Jürgen Pieters en Wim Verbaal, verdienen speciale vermelding als mede-initiatiefnemers van deze reeks.



HOMERUS

ILIAS

Kristoffel Demoen

**When 'Omer smote 'is bloomin' lyre,
He'd 'eard men sing by land an' sea.**

— Kipling

**Toen ik in Parijs aankwam waren ze
verhit aan het ruziën over het onnozeste
dat men zich maar kan voorstellen. Het
ging over de faam van een oude Griekse
dichter, van wie al tweeduizend jaar niet
bekend is waar hij is geboren of wanneer
hij is gestorven. Beide partijen erkenden
dat het een voortreffelijke dichter was.**

— Montesquieu, Perzische Brieven, 1721

De Ilias, een verhaal over ijdelheid

Wij zijn als bladeren die ontluiken in de lente
en zich ontplooien in de stralen van de zon.
Als zij genieten wij één ogenblik de bloem van
de jeugd en weten niet of van de goden kwaad
of goed komt. Duistere ongeluksgodinnen dreigen:
de ene brengt de pijnen van de ouderdom,
de andere de dood. Kortstondig is de vrucht van
de jeugd: zolang één zonnedag op aarde schijnt.
Zodra een eind gekomen is aan onze bloeitijd,
is ons het sterven liever dan het levenslicht.
Veel tegenslag bedrukt ons hart. Er is niet één mens
die Zeus niet treft met tegenslagen zonder eind. (Mimnermos)¹

Over barden en rapsoden

De *Ilias* is een heldenverhaal uit de achtste eeuw voor Christus, dat is althans het vermoeden. Het epos staat traditioneel op naam van Homeros, maar over auteurschap en ontstaansgeschiedenis van de tekst die we nu lezen kunnen we weinig met zekerheid zeggen. *Ilias* en *Odyssee* zijn het beginpunt van de Europese letterkunde, maar eigenlijk zijn ze ook een eindpunt (en in ieder geval een hoogtepunt). Beide epen zijn een magistrale synthese van een eeuwenlange mondelinge verteltraditie. Mythische en legendarische verhalen over helden en goden werden van generatie op generatie doorverteld door professionele zangers (*aoidoi*, barden). Zij vertelden half improviserend in een artificiële taal en een

vast metrum, de dactylische hexameter. In die orale epiek was de bard dus niet gebonden aan een vaste tekst en was elke uitvoering een herschepping van traditioneel materiaal in een min of meer unieke versie. Na verloop van tijd zijn uit die levende traditie standaardversies ontstaan. De epische zangers werden rapsoden, uitvoerende kunstenaars die niet meer improviseerden.

De homerische kwestie

Onderzoekers buigen zich al honderden jaren over de vragen wanneer en hoe beide epen zijn vastgelegd en hoe ze zich verhouden tot elkaar. Zijn *Ilias* en *Odyssee* het werk van een of twee of meer dichters? Over deze vragen bestaat nog steeds geen eensgezindheid bij de specialisten. Ik zal een van de mogelijke scenario's schetsen.

In de achtste eeuw voor Christus componeert een geniale verteller een briljante versie van het verhaal over Troje (de stad die ook Ilion wordt genoemd): de *Ilias*. Die verteller noemen we Homeros. Hij is afkomstig uit Klein-Azië (de westkust van het huidige Turkije) of van een eiland voor de kust. Hij is niet blind. Of het recent geïntroduceerde Griekse alfabet een rol speelt bij zijn compositie weten we niet. Schrijft hij zelf of dicteert hij? Of zorgt hij enkel voor een fixatie binnen de orale traditie? Het enige wat we met zekerheid weten is dat zijn versie van het verhaal overal bekend raakt en wordt doorverteld en geciteerd. Tegen het begin van de zesde eeuw voor Christus is er een standaardtekst die in de hele Griekstalige wereld de basis zal vormen van het onderwijs: Homerus werd er gelezen, verklaard en besproken door leerlingen in wat we vandaag het middelbaar onderwijs zouden noemen. In de hellenistische tijd (vierde en derde eeuw voor Christus) wordt de tekst ingedeeld in vierentwintig zangen, naar de letters van het Griekse alfabet. Vanaf dat ogenblik is de *Ilias* pas echt het boek dat wij kennen.

In dit scenario zitten veel onduidelijkheden, maar één ding is zeker: de *Ilias* vormt een artistieke eenheid die we kunnen lezen als een autonoom werk. Voor een literaire interpretatie doet het er niet zoveel toe wanneer het werk is ontstaan en of Homeros nu een ‘auteur’ was in de gebruikelijke zin van het woord of niet. ‘Homeros’ is voor ons de originele verteller, de tekstinterne instantie die verantwoordelijk is voor het verhaal.

Oorlog om Ilion

De mythe van de Trojaanse oorlog omvat beroemde episodes: het huwelijk van Peleus en de zeegodin Thetis (Achilles’ ouders), waarop de godin Eris de twistappel tussen de aanwezige godinnen gooit; het Parisoordeel, waarbij de Trojaanse prins kiest voor Afrodite en als dank de mooie Helena krijgt; het moeizame vertrek van de Griekse expeditie uit Aulis, waar legerleider Agamemnon zijn dochter Ifigeneia offert om gunstige wind te krijgen; tien jaren vruchteloze belegering en eindeloze gevechten tot Odysseus de list van het houten paard bedenkt; de slachtpartij bij de inname en plundering van de stad; de moeizame thuiskomst van de Griekse helden. Dit verhalencomplex rond de oorlog tussen de Trojanen en de Achaiërs (zo worden de Grieken in de *Ilias* genoemd) gaat wellicht terug op een historische gebeurtenis. Archeologisch onderzoek bevestigt dat er in Troje (Klein-Azië) daadwerkelijk een militair conflict heeft plaatsgevonden, in de dertiende eeuw voor Christus, waarbij een rijke stad is verwoest.

Een selectieve vertelling

Het geniale van Homeros blijkt onder meer uit zijn keuze om die mythische geschiedenis van Troje niet van begin tot eind in een soort kroniek te vertellen. Hij concentreert zich op een korte episode uit het voorlaatste jaar van de oorlog: de vertelling strekt zich uit over slechts vijftig dagen. Tussen het einde van de eerste en het begin van de laatste zang verlopen zelfs niet meer dan acht dagen. Maar hij werkt met narratieve procedés, zoals flash-backs en anticipaties, waardoor hij ook een aantal gebeurtenissen vanaf de schaking van Helena tot de verwoesting van de stad oproept. Niet alle episodes uit het mythische verhalencomplex die ons per definitie uit latere bronnen – bijvoorbeeld Vergilius' *Aeneis* – vertrouwd zijn, worden in de *Ilias* vermeld: geen offer van Ifigeneia, geen Achilles die slechts aan zijn hiel kwetsbaar is, geen houten paard. Die extratekstuele kennis van de moderne lezer en van de contemporaine toehoorder kan natuurlijk een rol spelen bij het begrijpen en interpreteren van de *Ilias*, maar strikt genomen moeten we het ook kunnen doen met wat we uit de homerische vertelling halen. Homeros' selectie uit de mythische verhaalstof is op zich al een interpretatie: het is duidelijk dat hij een specifiek moment uit een bekend verhaal heeft uitgewerkt en doorgedacht. De mate waarin hij daarbij innovatief was, is voor ons onmogelijk te achterhalen, maar we mogen aannemen dat de *Ilias* ten dele gelezen kan worden als een soort *counterfactual history*: het publiek wéét hoe het (af)gelopen is, maar af en toe toont Homeros hoe het ook had kúnnen gaan – bijvoorbeeld als Achilles naar huis was teruggekeerd in die bewuste week, zoals hij van plan was geweest. De frequente zinswending 'nu zou ... als niet ...' is hiervan een uitdrukking: de verteller suggereert af en toe een alternatieve loop van de eigenlijke mythische geschiedenis. Een mooi voorbeeld is het commentaar van de verteller bij Agamemnons voorstel om de oorlog te staken en naar huis terug te keren: toen zouden de Grieken daadwerkelijk ook vertrokken zijn, merkt de verteller op, indien Hera en Athena niet hadden geïntervenieerd (2.155-156).

In dit hoofdstuk kies ik er verder voor de *Ilias* als zelfstandig boek te interpreteren, zonder een beroep te doen op de episodes uit de Trojaanse mythe waarop Homeros niet alludeert. Een belangrijke consequentie daarvan is dat het boek een open einde heeft.

Ruzie en wrok

De *Ilias* behandelt dus niet de tienjarige Trojaanse oorlog, maar een fatale ruzie tussen Achilles en Agamemnon. Dit wordt meteen duidelijk in de proloog:

De wrok, godin, van Peleus' zoon Achilles
moet u bezingen. Hij was dodelijk,
bracht voor Achaiërs ramspoed zonder einde
en stuurde naar de Hades vele schimmen
van forse helden; lijken werden voer
voor honden en voor vogels allerhande.
Maar zo voltrok zich het besluit van Zeus.
Begin vanaf de dag toen twist een breuk
bracht tussen Atreus' zoon, bevelhebber
van krijgsvolk, en de godlijke Achilles. (1.1-7)²

Het allereerste woord, 'wrok', geeft meteen het centrale thema aan. De dichter (of de muze, als we de aanroeping letterlijk nemen) begint in vers 8 met het ontstaan van Achilles' dodelijke wrok, gericht tegen Agamemnon, en eindigt bijna zestienduizend verzen later met het beëindigen van Achilles' tweede wrok, gericht tegen Hektor, die Achilles' vriend Patroklos had gedood. De *Ilias* opent en sluit met het begin en het einde van Achilles' wrok: waarom heet het werk dan niet *Achilleïs*, naar analogie met *Odysee* en *Aeneïs*?

De homerische personages

Anders dan Odysseus en Aeneas in de naar hen genoemde epen, is Achilles niet van begin tot eind het dominante personage in het verhaal. Hij trekt zich op het eind van de eerste zang terug uit de strijd en komt pas in zang 19 weer op het slagveld. Daarnaast wisselt het vertelperspectief geregeld, waarbij Homeros de gebeurtenissen zowel vanuit Trojaans als vanuit Grieks standpunt beschrijft. Aan Griekse kant wisselen de protagonisten elkaar bovendien af; aan Trojaanse kant is Hektor zonder twijfel de centrale figuur – het epos sluit ook af met zijn begrafenis en hij wordt vernoemd in het laatste vers, zoals Achilles in het eerste.

De voorstelling van de helden uit beide kampen is genuanceerd – dit is geen verhaal van de goeden tegen de slechten – en bijwijlen ontroerend. De homerische verteller is zelf spaarzaam met commentaar bij zijn verhaal, maar hij verleent het woord aan belegeraars en belegerden, aan brutale overwinnaars en stervende verliezers van vele duels, aan mannen en vrouwen, aan mensen en goden. Daardoor krijgen we meerdere, vaak uiteenlopende visies en inschattingen te horen, zowel over gebeurtenissen als over personages.

Het is lange tijd een omstreden kwestie geweest of er wel sprake kan zijn van karaktertekening bij Homeros, laat staan van genuanceerde of individuele karakterisering. Twijfels daarover hebben zowel te maken met de ontstaansgeschiedenis (laat een orale traditie zoiets wel toe?) als met een aantal invloedrijke studies van belangrijke critici uit het midden van de vorige eeuw. Erich Auerbach bijvoorbeeld stelde dat de homerische personages oppervlakkig geschetst worden en steeds zichzelf gelijk blijven;³ Bruno Snell betoogde in hetzelfde jaar dat het concept van het individu nog onbekend was bij Homeros;⁴ Eric Dodds introduceerde de antropologische term *shame culture* voor de homerische samenleving: de Iliadische personages handelen zoals ze handelen omdat ze zich daartoe verplicht voelen door wat anderen van hen verwachten en ze schaamte willen vermijden.⁵ Voeg daarbij de Olympische goden die de menselijke handelingen sturen en de gebeurtenissen lijken te bepalen

en je begrijpt dat het volgens vele commentatoren onmogelijk is naar psychologische diepgang te zoeken bij de homerische personages. Die zijn reactief (beantwoorden aan vaste maatschappelijke normen) en/of passief (poppetjes in de handen van de goden) en dus statisch en vlak, niet dynamisch en rond – om de traditionele tweedelingen bij de beschrijving van personages te gebruiken.⁶

Recentere interpretaties zijn genuanceerder, maar de inschatting van met name Achilles' mogelijke ontwikkeling in de *Ilias* blijft omstreken. In de recente *Homer Encyclopedia* (2011) spreekt Jasper Griffin, auteur van het lemma 'karaktertekening', over de groei van een 'nieuwe Achilles' en hij beschouwt de *Ilias* als een verhaal over 'individuele psychologie'. In het lemma 'Achilles' stelt Seth Schein daarentegen dat Achilles 'niét verandert in een nieuw en ander personage'.⁷

Zelf ben ik geneigd Griffin te volgen, waarbij ik het risico op een anachronistisch psychologiserende lezing op de koop toe neem. Het is wel degelijk mogelijk om de belangrijkste helden (Hektor, en zeker Achilles) te zien als dynamische en ronde karakters. En als je de *Ilias* als een autonoom werk leest (i.e. zonder een beroep te doen op de episodes uit de Trojaanse mythe waarop Homeros niet alludeert), dan heeft het boek een open einde en zijn de personages niet alleen rond, maar ook 'afgerond'. Ik kom daar nog op terug.

De heroïsche code: ijdelheid, eer en roem

De toepasselijkheid van de notie *shame culture* op de wereld van het homerische epos is de laatste decennia onder vuur komen te liggen, maar de vaststelling blijft overeind dat de helden opvallend vaak verwijzen naar externe drijfveren voor hun handelen. Ze willen eer behalen en schande vermijden: dit wordt de heroïsche code genoemd. In deze wereld van competitie en concurrentie hangt het zelfrespect af van erkenning door anderen. Dit geldt zowel op het slagveld als in de vergadering, want in

beide gevallen kun je roem verwerven. De leidraad van de grote helden wordt in de *Ilias* geformuleerd in een krachtig vers: 'Altijd uitblinken, altijd de beste zijn.'⁸

Deze moraal is gekristalliseerd in een aantal centrale noties die de hele *Ilias* door terugkeren. Er is vooreerst 'eer' (Grieks *timê*): prestige, reputatie, erkenning door *peers*, in het hier en nu. Die kan worden gematerialiseerd in een 'eergeschenk' (*geras*) of eerbewijs, bijvoorbeeld geschenken of een aandeel in de oorlogsbuit. De ultieme ambitie van de held is 'roem' (*kleos*) verwerven, die vaak onsterfelijk wordt genoemd: de faam bij onbekenden in huidige en komende generaties, die dus breder gaat en langer duurt dan de directe eerbetuigingen. Zoals helden eer najagen, vermijden ze schande of schaamte (*aidôs*): die overvalt je wanneer je niet beantwoordt aan de verwachtingen en kan een smet werpen op het blazen van je familie of zelfs je hele stad. Het betekenispectrum van *aidôs* en de ermee samenhangende werkwoorden is breder dan ons 'schaamte', en het kan ook een positievere connotatie hebben: eerbied of respect. De gemeenschappelijke kern van alle genoemde termen is dat je rekening houdt met en je gedrag aanpast aan de verwachtingen en het oordeel van anderen.

Keerzijde van de heroïsche code is dat je positie en je zelfbeeld helemaal afhankelijk zijn van die anderen. Wat te doen als zij je niet de waardering geven die je meent te verdienen? Of, erger nog, als zij je positie ondergraven, je onteren? Dat is wat Achilles overkomt. Het conflict met Agamemnon, dat in de openingsverzen als beginsituatie is aangekondigd, wordt verklaard in zang 1. Om een pestepidemie te stoppen, wordt de legeraanvoerder onder meer door Achilles onder druk gezet om de dochter van een priester van Apollo vrij te laten – hij had haar 'met de lans veroverd', zoals dat heet: als oorlogstrofee was het meisje zijn seksslavin. Maar Agamemnon wil compensatie en eist Briseïs op, het meisje 'met de mooie wangen' dat tot Achilles' buit behoorde. Na die publieke vernedering trekt Achilles zich terug uit de strijd en vraagt via zijn moeder, de zeegodin Thetis, dat Zeus de Grieken zware verliezen laat lijden in de oorlog. Dat wordt de dodelijke wrok en zo zal het besluit van Zeus zich voltrekken.

De woorden waarmee Achilles zijn moeder aanspreekt, tonen hoezeer hij gekwetst is in zijn ijdelheid:

Hij keek over het wijnrood zeediep, strekte
de handen uit, bad vurig tot zijn moeder:
‘Moeder, jij bracht me voor een kort bestaan
ter wereld. Dus had de Olympiër,
die dondert in de hoogte, mij ten minste
eer moeten geven. Eer gaf hij me nu
niet in het minst! Want kijk, de zoon van Atreus,
de wijd en zijd heersende Agamemnon,
heeft mij beledigd: zelf ontnam hij mij
mijn eergeschenk en houdt haar in bezit.’ (1. 351-356)

De genoemde sleuteltermen komen hier viermaal voor in zes verzen. Briseïs wordt met het onzijdige woord eergeschenk aangeduid: eerder dan een persoon is zij de personificatie van het respect dat Achilles is ontnomen.

De heroïsche code, die soldaten ertoe aanzet te ‘sneuelen op het veld van eer’, is de drijfveer van de meeste helden (Paris is misschien een uitzondering) en dus zeker de heersende moraal *binnen* het verhaal. Dat betekent niet noodzakelijk dat ze ook de moraal *van* het verhaal is. Er is om te beginnen een onderscheid tussen de helden (een aparte, relatief kleine groep binnen het leger) enerzijds en de andere betrokkenen anderzijds: het voetvolk, de familie van de helden (vrouwen, ouders, kinderen), de buitgemaakte vrouwen. Zoals gezegd, neemt de verteller wisselende perspectieven in en we zien en horen dus ook de slachtoffers van de eerzuchtige moordmachines. Bovendien laat Homeros ook een aantal helden zelf reflecteren over hun motivatie om hun leven voor de eer op het spel te zetten. Het lijkt er dus op dat de heroïsche code binnen én door het verhaal gethematiseerd en soms ook ter discussie wordt gesteld, dus respectievelijk door sommige personages in de vertelde wereld en door de vertelling als zodanig.