

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav řeckých a latinských studií

Edita Chlupáčová

Obraz Heleny

The Image of Helen

Bakalářská práce

Praha 2011

vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Rytíř

Poděkování: Vedoucímu práce Mgr. Jaroslavu Rytířovi. Za cenné komentáře a konzultace Mgr. Jakubovi Wolfovi a Prof. Miroslavu Petříčkovi, Dr.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

V Praze dne

.....

Edita Chlupáčová

Anotace

Práce popisuje korpus řeckých poetických textů archaické a klasické doby, kde se vyskytují vedle sebe Helena a její *eidólon*. Metodologicky se pohybuje v rámci francouzské klasické filologie a strukturalismu. Ukazuje se, že pojem *eidólon* na několik způsobů otevírá problematiku re-produkce, biologické i poetické, jako znak ve spojení Helenou značí oscilaci mezi znakem řeči a obrazem, což dále vede k otevření otázky času a prostoru. Zvláštnost pojmu *eidólon* je uváděna do vztahu k současnosti komparací s barthesovsky pojatou fotografií. Práce zkoumá potenci zvolené metodologie ve vztahu k jejímu předmětu, tedy pomocí simulace zkoumá to, jak je dnes možné psát o Řecích, a jak psal o Řecích Roland Barthes, tak dochází k hledání možnosti aplikace pojmů *studium*, *punctum* a *mathesis singularis*. Dílčí tezí je tvrzení, že Barthesova Světlá komora je v dialogu s Platónovým Faidrem.

Klíčová slova:

Helena – eidólon – epiklēros – dvojnost – Palinódia – kolossos – fotografie – Vernant – Barthes – punctum – mathesis singularis

Annotation

The thesis describes a corpus of Greek archaic and classic poetic texts, where Helen and her *eidōlon* appear next to each other. As for the methodology, the thesis took its shape in the frame of French classical philology and structuralism. It is shown that the concept of *eidōlon* in several ways opens up the question of re-production, both biologic and poetic. As a sign, the *eidōlon* signifies an oscilation between a speech sign and an image, which poses the question of time and space. The singularity of the concept of *eidōlon* is being related to the present by comparison with photography as conceived by Roland Barthes. The thesis examines potency of the chosen methodology in relation to its object, therefore by simulation it examines how it is possible to write about the Greeks today and how Roland Barthes wrote about the Greeks, from which follows the search for possibilities of application of Barthes' concepts of *studium*, *punctum*, *mathesis singularis*. Subthesis is a proposition that Barthes' Camera Lucida is in dialogue with Plato's Phaedrus.

Keywords:

Helen – eidōlon – epiklēros – doubleness – Palinode – kolossos – photography – Vernant – Barthes – punctum – mathesis singularis

Obsah

1. Úvod	7
2. Eurípidova Helena	12
2.1 Epikléros	15
2.2 Eidólon	20
3. Palinódia	30
3.1 Zlomky	30
3.2 Kantace	31
3.3 Rekantace	34
4. Kolossos	35
5. Závěr	43
Seznam použité literatury	46

Seznam zkratk

např.	například
str.	strana, popřípadě strany
srov.	srovnej
tj.	to jest

1. Úvod

ἀρχὴ δὲ ἀγένητον. ἐξ ἀρχῆς γὰρ ἀνάγκη πᾶν τὸ γιγνόμενον γίγνεσθαι, αὐτὴν δὲ μηδ' ἐξ ἑνός· εἰ γὰρ ἔκ του ἀρχῆ γίγνοιτο, οὐκ ἂν ἔτι ἀρχὴ γίγνοιτο. ἐπειδὴ δὲ ἀγένητόν ἐστιν, καὶ ἀδιάφθορον αὐτὸ ἀνάγκη εἶναι. ἀρχῆς γὰρ δὴ ἀπολομένης οὔτε αὐτὴ ποτε ἔκ του οὔτε ἄλλο ἐξ ἐκείνης γενήσεται, εἴπερ ἐξ ἀρχῆς δεῖ τὰ πάντα γίγνεσθαι.

(Platón, Phaedrus 245d)

Helena v Tróji nebyla, bylo tam její *eidólon*. Naším úkolem v této práci je hledat podmínky, v jejichž rámci je možné formulovat tuto větu ve vybraných textech, chceme zkoumat jisté označující praxe, proces značení, jak se ustavuje v textu.

Nacházíme se v místě klíčovém pro Řeky, jak po nich toužíme, pro Řeky velké a klasické. Události v Tróji jsou zakládajícími událostmi řeckých dějin a kultury. Nadto se okamžitě objevuje jejich problematizace, jejich přepis. Z textů, jimiž se budeme zabývat, je možné zjistit, že formulační praxe, že Helena nevstoupila do Tróji, existovala mezi Řeky již od archaické doby. Zároveň jsme konfrontováni s absolutní autoritou, Homérem, k němuž se vztahovala veškerá následující tvorba a u něhož Helena v Tróji celkem bez pochyby nějakým způsobem je. V tomto uzlovém bodě se nejen ustavuje řecké, ale i jeho reflexe Řeky samotnými. Konstruuje se dominantní verze (Homér) a zároveň je komentována. Jedním z našich záměrů je odhalit, zda se stále jedná o stejnou označující praxi, či zda označující praxi stávající narušuje jiná označující praxe; pokud by šlo o průnik jiné označující praxe, jak se s ní dosavadní praxe vyrovnává, jakým způsobem ji vstřebává či jí odporuje. Tomu věnujeme celý náš text, jmenovitě se Homér objeví v kapitole číslo tři.

Dále se musíme vyrovnat s pochybností o možnosti tvrzení, že existuje tradice (příběh), paralelní oficiálnímu dogmatu o Tróji, která praví, že Helena v Tróji nebyla, jakýsi temný spodní proud, který tu a tam, jakožto fragmentární jev, vyvře na povrch. Takový příběh by mohl zahrnout všechny přeživší texty, v nichž není Helena v Tróji explicitě, a tak by je bylo možné číst na pozadí této varianty. Nechceme ale rekonstruovat mýtus, který stál za těmito texty, jak se nám dochovaly. Půjde o pečlivé zkoumání konkrétních textů, kdy se ukáže, jakým je Helena znakem, co tento znak označuje a jak. Tak musíme opustit jednu Helenu, ať už v Tróji byla či nebyla, a pečlivě se zabývat Helenami konkrétních textů. Takovým čtením dochází k určitému rozkladu Homéra, rozpraskání autority – není jedna Helena, která byla v Tróji nebo v Egyptě a jejíž kopii odvezl Paris do Tróji. Toto chceme sledovat ve vybraných textech, a to přímo na nich, nikoli mimo ně. Nechceme

stanovovat, co je primární a co sekundární, jednalo by se o kategorizaci nárokující si jednak chronologii, jednak hierarchii. Toto odráží i řazení kapitol v tomto textu – nezačínáme textem nejstarším, nezabýváme se jeho vlivem na texty pozdější.

Hlavním materiálem se stala Eurípidova tragédie Helena, kterou dále doplňujeme o Stésichorovu Palinódii a 2. stasimon z Aischylovy tragédie Agamemnón. Mimořádné důležitosti v našem hledání nabývá existence eidóla, které bylo do Tróji vysláno namísto údajně pravé Heleny, zpochybňování Heleniny přítomnosti je těsně spjato s přítomností tohoto obrazu. *Eidólon* se objevuje v Eurípidově hře a pravděpodobně i v Palinódii.¹ Co se týče vybraného textu z Aischylovy hry, v příslušné kapitole se pokusíme nastínit, jak se vyskytuje *eidólon* jako typ obrazu i zde a jakým způsobem souvisí s ostatními Heleninými eidóly, a ač se celá trilogie primárně nezaměřuje na problematiku Heleniny ne/přítomnosti v Tróji, doufáme, že se jasně ukáže pertinence tohoto textu ke dvěma výše zmíněným. V průběhu celé práce se budeme odkazovat i na další texty, ovšem nejdůležitější pro nás vždy budou tyto tři fragmenty.

Neboť každý z vybraných textů je fragmentární. Eurípidova hra se sice dochovala více či méně celá, ale stále ztělesňuje pouze třetinu kdysi existující trilogie. Nadto se jedná pouze o text divadelní hry, tedy rudiment, nebo spíše sediment divadelního představení, bez hudby, scény, herců; shrnutí díla, jež přežilo svůj *kairos*, bylo zachyceno do Dějin a žije jakýmsi životem po životě. Stésichorova báseň se dochovala částečně, zaklíněná v Platónovi, mnohokrát používaná komentátory. Z Aischylovy hry záměrně vybíráme pouze část. Není to však důvodem k smutku. Zvolíme-li vhodný úhel pohledu, uvidíme, že systém, který zbyl po Řecích, je vždy takto defektní, a byl by takovým, i kdyby se býval dochoval lépe. Proto se budeme dívat, zdali ve zbytcích těchto odpadků po Starých nezahlédneme jejich moudrost.² Nedoufáme totiž v zaplnění prázdných míst, chceme chápat systém jakožto proces, proces značení, který nikdy nemůže být perfektní, dokonaný, ale neustále podléhá restrukturační, ubíhá donekonečna.

„Co označujeme jako značení, je právě toto neomezené a nikdy neuzavřené vyvstávání, toto nepřestajné fungování pudů směřující k řeči, uskutečňující se v řeči a napříč řečí, napříč směnou a jejími protagonisty: subjektem a jeho institucemi. Tento heterogenní proces není ani anarchickým rozparcelovaným základem, ani schizofrenickým zablokováním, ale praxí strukturace a destrukture, přechodem na subjektivní a sociální hranici, a pouze za této podmínky je i slastí a revolucí.“³

Práce je nazvána *Obraz Heleny*. Nikoliv náhodou. Existence eidóla, zvláštního typu obrazu

¹ Viz dále kapitola Palinódie, kde je podrobněji rozebráno dochování dochovaného fragmentu.

² „... εἴ ποῦ τι δυνασόμεθα εὐρέσθαι παρὰ τῶν παλαιῶν ἀνδρῶν ὡσπερ ἀπερριμμένον ἤδη καὶ ἔωλον σοφίας λείψανον χήτει τῶν κρειττόνων τε καὶ ζώντων διδασκάλων.“ Dio Chrys., *Or.* 12,12.

³ Kristeva, J., *Jazyk lásky*, str. 14.

či přízraku, je zásadně spojena s ne/přítomností Heleny. Na jednu stranu se tedy *eidólon* účastní konstrukce systémů, jejichž prvkem je vždy nějaká Helena, na druhou stranu je ovšem *eidólon* prvkem systému řeckých typů obrazů, což brilantně popsal Vernant.⁴ Doufáme, že se nám podaří popsat pozici tohoto prvku a zároveň se vztáhnout i k jiným, současným formám obrazu – konkrétně fotografii, jak se jí zabývá Roland Barthes ve Světlé komoře, čemuž poskytneme prostor hlavně v kapitole číslo čtyři.

Název práce v angličtině je *The Image of Helen*. Nikoliv náhodou. *Image* je obrazem, ale i pověstí, fámou, jménem, které je zde v sázce. Helenina pověst je předmětem chvály a hany, oblíbeným předmětem řečnických cvičení a morálních soudů.⁵ K tomu je třeba předem říci, že nechceme nikoho vynášet ani nikoho urážet. Zabýváme se figurací, kdy Helena v Tróji nebyla, ale nesledujeme cíl říci tím, že je ne/vinná. Žádná morálka přísných starců.⁶ Nehledáme příčiny věcí, nehledáme původ a každá morálka hledá ospravedlnění. Přesto dodržujeme jistou etiku psaní, jistý ohled vůči textu.

Metodologickými vůdci nám jsou hlavně Francouzi, francouzská klasická filologie, literární věda a kritika, filosofie druhé poloviny dvacátého století. Můžeme říci, že největší dopad na přítomný text mají Jean-Pierre Vernant a Roland Barthes. Vernantova interpretace řeckého pojmu *eidólon* stála u počátků zrodu zájmu a je klíčovou zvláště pro čtvrtou kapitolu, kde se zabýváme Aischylovým Agamemnónem. Roland Barthes se vrací ve všech kapitolách, zpočátku jako Barthes Kritiky pravdy a S/Z, knih Sade, Fourier, Loyola, Rozkoš z textu, dále Barthes Fragmentů milostného diskurzu a nakonec Barthes Světlé komory. Do textu nám místy proniknou i texty, jejichž výskyt se může zdát překvapivým, jako například výše zmíněný Catullus. Tyto fragmenty ilustrativní povahy však nechceme vynechat, patří do dialogu, napříč systémy, jsou kontextem i textem zároveň.

Text je sítí denotací a konotací strukturující se vztahy (ambi)valence a dialogu.⁷ V procesu strukturace vznikají figury, schémata, která jsou předmětem našeho popisu. Tyto figury se odhalují náhle, s potěšením, „v tušení náhlém jež blyskne jak meč / na slunci nahý.“⁸ Necháme text, aby se sám boural (ve smyslu řeznickém), vznikají určité jednotky analýzy, lexie.⁹ Objevují se figurace, které rozpoznáváme. Tyto figurace nám brání pohlížet na text jako na dokonale celistvý, androgynní celek, jemuž nic neschází, a zároveň také stojí v cestě rozpadu textu na soubor formálních

⁴ Viz Vernant, J.-P., *Hestia a Hermés. Studie k duchovnímu světu Řeků*.

⁵ Viz např. Gorgiovu chvalořeč na Helenu nebo Ísokratovu Helenu.

⁶ Catullus 5.

⁷ Viz Kristeva, *Slovo, dialog a román*.

⁸ Karásek ze Lvovic, J., *Metempsychóza*, in: Karásek ze Lvovic, J., *Sexus necans*, str. 15.

⁹ Barthes, R., *S/Z*.

prostředků.¹⁰ Co se týče tradičních nástrojů analýzy, vesměs se od nich odvracíme, nepopíráme je však. K takovým nástrojům patří autor a jeho doba, žánr, postavy, psychoanalýza.¹¹ Nebudeme se podrobovat autorské svévoli či svévoli textové kritiky, jež člení text na postavy. Chceme se vyhnout triviálnímu konstatování, že charaktery jsou dobré, špatné a obojaké. Stejně tak si odpustíme zájem o poselství textu, záměr autora, či snad jeho názory a myšlenky. Číst Eurípida a zkoumat Eurípida jako náboženského myslitele, číst Eurípida a zkoumat podstatu tragédie dnes není naším cílem. Přistupujeme k textu a píšeme text nikoli jakožto poukazující jinam, nikoli vzhledem k jeho univerzální hodnotě či výpovědi, ale jakožto poukazující jen k textu, vzhledem k jeho konkrétnosti (doslova: srostlosti), věčnosti.

V šedesátých letech zemřel autor. „*Avšak v textu svým způsobem po autorovi toužím: je mi zapotřebí postavy autora (což neznamená reprezentace či projekce), jako je autorovi zapotřebí mé – ledaže by šlo o žvatláče.*“¹² A tak umožníme autorovi „*přátelský návrat*“.¹³ Stane se součástí textu, čtenou v něm, existující v jeho záhybech, objevující se v průhledech. Rozložíme ho na atomy, jež k nám budou přicházet a vpisovat se do našeho textu, a zůstane příjemně rozložen. Můžeme a budeme psát „Eurípidés“ a „Roland Barthes“.

Nepíšeme formalistický popis-seznam prvků pro univerzální encyklopedii termínů. Neabstrahujeme fabuli příběhu, abychom ji mohli typologizovat, zařadit do žánrového stromu a konečně stanovit univerzální pravidla totálního narativu. Zároveň nejsme ochotni přistoupit na hru hermeneutiky a interpretovat, učinit z textu intelektuální předmět ve jménu člověka. Nikdo neříká nic nikomu. Ostatně, „*kdyby chtěli něco říci, stačil by jim lingvistický jazyk.*“¹⁴ Nejsme ochotni tiše přijmout tušení oceánu významů, který se přelévá mezi lidmi a který se pokoušíme odít do jazyka, který je vždy již hotový, a pak vyjádřit sdělení, aby mohla proběhnout komunikace, hladce a racionálně.¹⁵

¹⁰ Proto se odvracíme od zkoumání, jaké provádí např. Stroh: „*Die Form der Organismen ist,... die Lage ihrer Teile.*“ Stroh, H., *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata 15*, str. 2

¹¹ Máme ale na paměti: „*(Neobcházet památník psychoanalýzy. Je třeba jím projít, jako procházíme křížem krážem velkoměstem, podivuhodnými ulicemi, v nichž si můžeme hrát, snít, atd. Je čistou fikcí.)*“ Barthes, R., *Rozkoš z textu*, str. 22.

¹² Barthes, R., *Rozkoš z textu*, str. 26.

¹³ Viz Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*.

¹⁴ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, str. 10.

¹⁵ „...*spisovatel nemá k dispozici nějaký před-jazyk, pro který by si vybíral vyjádření mezi množstvím ověřených kódů (což ovšem neznamená, že nemá vyjádření hledat).*“ Barthes, R., *Kritika a pravda*, str. 214. K tomu bychom dále podotkli, že mluví-li Gadamer o sebezapomnění řeči, pak my, v souladu s Barthesem, se budeme zabývat řečí, jak poukazuje sama k sobě. Srov. Gadamer, H.G., *Člověk a řeč*, str. 22–29, zde na str. 27: „*Tak tedy ze sebezapomnění řeči plyne, že její vlastní bytí spočívá v tom, co je v ní řečeno, ve společném světě, v němž žijeme a k němuž patří celý dlouhý řetěz tradice, která k nám zaznívá z literatury v mrtvých i živých jazycích.*“ Tak se nebudeme zabývat tím, co je v řeči řečeno, ale prostě řečí, srov. Gadamer, H.G., *Člověk a řeč*, str. 22–29, na str. 28: „*Vyslovené nemá nikdy svoji pravdu v sobě samém, nýbrž odkazuje dozadu i dopředu na nevyslovené.*“ Snad nejlépe se ukazuje rozdíl v přístupech, když mluví Roland Barthes o fotografii a říká „*To je ono!*“ Pro Gadamera naproti tomu v setkání s uměleckým dílem zaznívá „*To jsi ty!*“ Viz Gadamer, H.G., *Estetika a hermeneutika*, str. 45–52.

V zásadě se na následujících stránkách odehrává jakési zkoumání. Ovšem zároveň nemůžeme zamlčet, že se tako děje a přehrává náš pohyb k řeckému, sebekonstruování civilizace jako stojící na návratu k řeckému. To jsou ovšem velká slova. Tento text sám není než stvořením svého druhu, eidólem, psaním. Chtěli bychom vytvořit, zpracovat, prosadit jistou figuru a snažíme se ji ukout živou, vědomi si velkého nebezpečí (až příliš reálné možnosti nezdaru), selekcí, skládáním částí, koláží tak, že sama tato figura by se vyznačovala určitou autonomií.

Náš text se skládá ze tří částí v souladu se třemi vybranými texty. První část je věnována Eurípidovi, uprostřed se nachází Palinódia a třetí část uzavírá Aischylem. Toto schéma¹⁶ se, kromě již uvedených záměrů, pokouší také o dialog s Barthesovou Světlou komorou a simulovat¹⁷ její dialog s Platónovým Faidrem, s nímž se stýká nejtěsněji v místě Palinódie. Zkoušíme psát, jak se objevuje *punctum* a jakým způsobem by mohla být *mathesis singularis*. *Punctum* začne zabírat větší prostor v kapitole Palinódia a v kapitole Kolossos. Budeme se snažit ukázat jeho objevení se, budeme se snažit se ho nějak chopit. Základem psaní této práce je nepochybně *studium*, stejně nepochybně ale také *punctum*. *Punctum* je vždy jedinečné, konkrétní, neredukovatelné a musíme vždy druhého donutit k tomu, aby soucítil s naším *punctum*. O *punctum* totiž není možné hovořit obecně, prázdné *punctum* není *punctum*, je vždy nějaké a nelze vymezit pravidla jeho výskytu nebo podat jeho definici.¹⁸

Problém *mathesis* se objeví také v druhé kapitole, kde zavádíme *singulární* kategorii, kterou nazýváme eidóličnost. Status této kategorie je nejistý, není zcela jasné, do jaké míry lze hovořit o její univerzalitě, což by měla být vlastnost kategorií vlastní. Také situace Heleny je v tomto ohledu příznačná, neboť její zmnožování problematizuje Heleninu jedinečnost a jméno Helena osciluje mezi univerzálním, singulárním a plurálním. Domníváme se, že jádrem pudla je *eidólon*. Mezi zvláštním a obecným se objevuje cosi, co je neredukovatelné, vidíme Helenu v její neredukovatelnosti, *eidólon* ukazuje, jak je neredukovatelná. V tomto našem textu tedy popíšeme eidóla ve vybraných textech, budeme psát o tom, co je to *eidólon* a jaký je to obraz Heleny a jak je jakožto případ sám sebe.

¹⁶ „... *tělesné gesto zachycené v pohybu, a nikoli v klidu myšlené; tělo atletů, řečníků, soch: to, co lze z napjatého těla znehybnit.*“ Barthes, R., *S/Z*, str. 15.

¹⁷ Simulace zde: produkce eidól. Takto se toto sloveso související se slovem *simulacrum*, latinským ekvivalentem pojmu *eidólon*, vyskytuje v barthesovském korpusu. Srov. Např. Barthes, R., *Fragmenty milostného diskursu*, str. 15.

¹⁸ Srov. Barthes, R., *Světlá komora*.

2. Eurípidova Helena

Hra Helena je nejdelším dochovaným textem, jehož ústředním momentem je Helena, rozštěpená na údajně pravou ženu a *eidólon*, svého dvojníka. Zároveň se jedná o hru, jíž se dostalo v druhé polovině 20. století radikálního přehodnocení ze strany kritiků. Toto přehodnocení bylo rozpoutáno jak nálezem papyrů s fragmentem dua Meneláa a Heleny (verše 625–697) v roce 1954 a následným vydáním nových textově-kritických edic,¹⁹ tak také nezanedbatelnými změnami v oblasti humanitních věd a literární kritiky. V zásadě se jednalo o pohyb rehabilitační, kdy s Helenou bylo zacházeno tak, aby když už v některých případech, nemohla být brána vážně jako tragédie, mohla být brána vážně jako komedie či romance nebo jako tragédie *sui generis* překračující tradiční žánrové vzorce tragédie a nastolující novou tragédii.

V této teoretické debatě se objevuje určitý repertoár motivů, vůči němuž se budeme vymezovat, některé motivy přijmeme a zpracujeme, jiným se vyhneme, snad přidáme nové. Nebude se nás týkat diskuse žánrová, tedy určování, zda Eurípidova Helena je tragédií, či nikoliv, a pokud jí je, o jaký typ či podtyp se jedná, a to proto, že v této práci by se jednalo o diskusi nadbytečnou a narušující stanovený rámec. Přesto považujeme za vhodné zmínit, aniž bychom zaujímali stanovisko, jak se po této stránce o Heleně mluví. Někteří zdůrazňují lehkost a komičnost, objevuje se označení *comedy of ideas*.²⁰ K nim se přidávají a poopravují je jiní, kteří hovoří o romanci či melodramatu.²¹ Tito také upozorňují na protiklad realita – nerealita, popřípadě realita – idealita, který je vlastní žánru romance. Dokonce se uvažuje o zařazení Heleny mezi takzvané hry prosatyrské, kam se řadí Eurípidova Alkéstis.²² Další se snaží nalézt při výkladu hry tragično, uváděné do souvislosti s prvkem *eidólon*, chápaným jako metafora nešťastné Trójské války,²³ symbol závislosti člověka na jeho pověsti a zároveň symbol omezení a nepatřičností, jež jsou pověsti vlastní. Uvažuje se o nesouladu mezi člověkem a jeho obrazem v očích společnosti nebo také o kontrastu *onoma* a *prágma*, iluze a reality.²⁴ Mnozí tak zkoumají formální prvky tragédie a jejich fungování v této hře. Ukazuje se, že Eurípidés reflektuje pravidla a *locos communes*

¹⁹ Alt, K., Leipzig 1964; Dale, A.M., Oxford 1967; Kannicht, R., Heidelberg 1969. Viz Schmiel, R.S., *The recognition duo in Euripides' Helen*, str. 274.

²⁰ Autorem označení *comedy of ideas* je Pippin, A.N. v: Pippin, A.N., *Euripides' Helen: A comedy of ideas*, str. 151–163, dále viz také Arnott, G., *Euripides and the Unexpected*, str. 49–63, a Zuntz, G., *On Euripides' Helena: Theology and Irony*.

²¹ Viz Conacher, D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*; Eisner, R., *Euripides' Use of the Myth*, str. 153–175; Segal, Ch., *The two worlds of Euripides' Helen*, str. 553–614; Whitman, C.H., *Euripides and the Full Circle of Myth*.

²² K tomu Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (vyd.), *The Cambridge History of Classical literature, Greek Drama*, vol. 1, part 2, str. 100.

²³ K tomu Galeotti Papi, D., *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, str. 27–40; Luschnig C.A.E., *Euripides' Iphigenia among the Taurians and Helen. Cos è, se vi pare!*, str. 158–163.

²⁴ Kontrast *onoma-prágma* uvádí Solmsen, F., *Onoma and Pragma in Euripides' Helen*, str. 119–21; viz také Wolff, Ch., *On Euripides' Helen*, str. 61–84.

tragédie, záměrně je modifikuje, zkoumá hranice žánru, podle některých je i překračuje.²⁵ Jinými slovy, Eurípidés přichází na konec určitého modu produkce a toto finále spočívá v začlenění a reflexi samotného procesu značení tohoto modu.

Mezi motivy obvykle sledované při zkoumání Eurípidovy Heleny patří sláva. Mluví se o pojmu slávy (*kleos*) a krvavé ceně, která se za slávu platí.²⁶ Dále motiv smrti a života, spojení *erós* – *thanatos*, motivy z mýtu o Persefoně, svatba a manželství, (ne)úspěšná rehabilitace Heleny, spravedlnost. Hovoří se o možnosti víry v bohy, popřípadě božství, o průniku soudobých filosofických myšlenek²⁷ a vlivu sofistiky. Badatelé uvádějí na scénu dvojice pojmů a zdůrazňují radikální rozštěpení v Heleně vždy přítomné na několik způsobů. První zmiňuje takovou dvojici Solmsen,²⁸ poukazuje na neslučitelnost dvou typů vypovídání o člověku a jeho situaci, již podle něj Eurípidés ukazuje. Segal příznačně nazval svůj příspěvek *The two worlds of Euripides' Helen*.²⁹ Meltzer³⁰ hovoří o přirozené ambivalenci pojmu *kleos* (sláva a klep), kterou Eurípidés exponuje, využívá ve svojí hře, prohlubuje. Takto vzniklá trhlina v rámci slova podrývá, v Meltzerově výkladu, pravdivostní status hry jako takové.

Nejnovější práce s Helenou vytyčují nové téma – ženství. Vypracovává se pojetí ženy jako subjektu/objektu textu, ženské subjektivity krystalizující v textu v kontextu mimořádné role, již získávají ženy v řecké tragédii.³¹

Jako výrazný rys výkladů Heleny se jeví vybrání určité scény, úseku hry jakožto výchozího bodu výkladu. Tak Schmiel vybírá scénu rozpoznání Heleny a Meneláa, Pippin a Zuntz scénu s Theonoé, Meltzer scénu na lodi, Bouvrie ódu na Démétro. Další možností je výklad opakujícího se slova či fráze, které svojí četností získávají v očích vykladačů na významu. Tento výběr je arbitrérní, ospravedlňuje ho prosazení figury výkladu, sestrojení funkčního mechanismu. I my se pokusíme o takový akt. Budeme sledovat jistý pohyb textu, jak se vytváří v jednotlivých celcích. Budeme se snažit ukázat, že funkční linií textu je linie epiklérátu, jak byl praktikován v takzvané athénské demokracii.³² Pokračujeme tak explicitně ve výkladu Bouvrie, Bergren, Holmberg, tedy v ženském výkladu. Náš pohyb je souladný s tvrzením, že se Eurípidés zvláště ve svých pozdních hrách, mezi něž Helena patří (uvedena 412 př. n. l.), zajímal o problematiku rodiny.³³ Zároveň se

²⁵ Viz Arnott, G., *Euripides and the Unexpected*, str. 49–63, a Strohm, H., *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata 15*.

²⁶ Zejména Meltzer, G.S., „Where is the glory of Troy?“, *kleos in Euripides Helen*, str. 234–255.

²⁷ Viz Pippin, A.N., *Euripides' Helen: A comedy of ideas*, str. 151–163, a také Griffith, J., *Some thoughts on the Helena*, str. 36–41.

²⁸ Solmsen, F., *op. cit.*

²⁹ Segal, Ch., *op. cit.*

³⁰ Meltzer, G.S., *op.cit.*, s. 234.

³¹ Bouvrie des, S., *Women in Greek tragedy: an anthropological approach*, Bergren, A., *Language and the Female in Early Greek Thought*, str. 69–95, Holmberg, I.E., *Euripides Helen: Most Noble and Most Chaste*, str. 19–42.

³² K tomu Bouvrie des, S., *op. cit.*, k vymezení athénské demokracie jakožto politického a historického útvaru zejména Bleicken, J., *Athénská demokracie*.

³³ Webster, T.G.L., *Tragedies of Euripides*, str. 288: „... developed family tragedy of the later years...“

budeme neustále zajímat o sporné *eidolon* a o figuru dvojnosti, jež označuje text a vypovídá o tvorbě.

Pro usnadnění orientace uvedeme nyní stručný přehled hry podle tradičního vzoru, opírajíce se o vzorec, který uvádí Allan.³⁴ Prolog čítá verše 1–163, zahrnuje úvodní Heleninu píseň, kde je stručně nastíněna situace (Egypt, dům Próteův, asyl u jeho hrobky), a dialog s objevivším se Teukrem, který jí líčí situaci po Trójské válce a naznačuje, že Meneláos je mrtev. Následuje *parodos* (164–252), který zpívá Helena s chórem, *epeisodion*, které se skládá z dialogu Heleny a chóru (253–329) a lyrické pasáže (330–85). Helena si stýská na svoji situaci (je nevinná a její pověst je tak špatná) a nařiká nad smrtí Meneláa. Chór (sbor řeckých dívek) ji lituje a radí jí, aby se zeptala Próteovy dcery Theonoé, věštkyně. To vede k odchodu Heleny ze scény. V tuto chvíli by měl chór vyplnit prostor písní, nicméně odchází ze scény s Helenou. Objevuje se Meneláos v hadrech, který ztroskotal u břehů Egypta, a vede monolog (386–434), kde vynáší svůj původ a slávu získanou v Tróji, také sděluje, že zbytek jeho mužstva střeží na pobřeží v jeskyni Helenu, kterou odvedl z Tróji. Přichází k paláci a vede dialog se starou vrátnou (435–82), která ho odbývá se slovy, že její pán, syn Próteův, vraždí všechny Řeky, kteří se objeví, protože si chce vzít za manželku Helenu. Tato Helena se dostala do Egypta ještě před Trójskou válkou. Odbylý Meneláos nařiká na svůj osud a podivuje se existenci dvou Helen (483–514). Následuje druhý *parodos* (515–27) a druhé *epeisodion* (528–1106). Začíná dialogem Heleny a Meneláa, kteří se potkají před palácem, kdy se Helena marně snaží donutit Meneláa, aby ji rozpoznal jako svoji manželku (528–596). Přichází řecký lodník, který Meneláovi sděluje, že Helena střežená v jeskyni se rozplynula ve vzduchu a řekla jim, že se celou dobu jednalo o přízrak (597–624). Následuje výměna mezi Helenou a Meneláem (625–97), kteří vyjadřují radost ze shledání, a dialog Meneláa s lodníkem, jenž zmiňuje marnost celého boje o Tróju, když dotyčná Helena byla *eidolon* (700–60). V následujícím dialogu se radí Helena a Meneláos, jak se dostat se současné situace a narážejí na problém, že pokud Theonoé prozradí svému bratrovi, že je Meneláos v Egyptě, ten ho zavraždí a vezme si Helenu (761–856). Přichází Theonoé a následuje dialog mezi ní, Meneláem a Helenou (857–1031), který se skládá z úvodní řeči Theonoé, dvou řečí, jež jí mají přesvědčit, Heleniny a Meneláovy, a závěrečného rozhodnutí, kde se Theonoé přiklání na jejich stranu a slibuje, že bude mlčet. Celý úsek uzavírá dialog Meneláa a Heleny, v němž Helena předestře plán na záchranu (1032–1106). Následuje první *stasimon* (1107–64) a třetí *epeisodion* (1165–1300), v němž Helena přesvědčí Theoklymena, že Meneláos zahynul na moři, a požádá ho, aby jí umožnil vykonat jeho pohřeb. Smrt Helenina manžela dosvědčí Meneláos sám předstíraje, že je řecký trosečník z Meneláovy lodi. Následuje druhé *stasimon* (1301–68), takzvaná Óda na Démétro, a čtvrté *epeisodion* (1369–1450), kdy Meneláos vstupuje na scénu umyt a oděn, doprovází ho Helena

³⁴ Allan, W., *Helena*.

ve smutečném černém šatu, ostříhaná, a odebírají se na loď, kterou vylákali na Theoklymenovi pod záminkou její nezbytnosti pro pohřební obřad utonulých. Následuje třetí *stasimon* (1451–1511) vyprovázející loď, a *exodos* (1512–1692), který se skládá z dialogu Theoklymena a posla, jenž líčí odhalení klamu a únik Řeků (1512–1620). Theoklymenos chce v hněvu zabít svoji sestru, která pomohla Řekům, ale brání mu vůdce chóru (1621–41). Přeruší je však *deus ex machina*, Kastór, který zadrží Theoklymena a prozradí, že Helena se stane s bohyní (1642–87). Celou hru uzavírá krátká promluva chóru (1688–92).

2.1 Epikléros

Přidáváme k Eurípidovi suplement struktury, který dílo do jisté míry uzavírá. Jedná se o abstrakci, smysl, funkční kód. Tímto kódem rozumíme mechanismus vztahu znaků v textu, řád hry. Předpokládáme tedy pro začátek, že Eurípidova hra nějak funguje, a jakožto fungující se jí nyní chceme zabývat.

Epiklérát byl athénskou institucí týkající se rodiny. Jednalo se o formalizované řešení nouzové situace patriarchálního řádu, situace, kdy nebyl k dispozici přímý mužský potomek, pokračovatel rodu, pouze žena, dcera, dědička. Tato dívka si musela vzít nejbližšího mužského příbuzného z dotčeného rodu, většinou strýce, nebo došlo k adopci jejího manžela, začlenění do rodiny. Takto přijatý manžel však nikdy nezískal v rodině úplný status muže, dědicem a náhradou syna zemřelého byl syn zplozený ženou-*epikléros* a adoptovaným mužem. Adoptovaný muž dokonce ztrácel práva na majetek, jakmile jeho syn dosáhl plnoletosti.³⁵

Tato situace nastala v případě Heleny, která je jednou ze dvou Tyndareových dcer, na níž po smrti bratrů přecházejí dědická práva. Meneláos byl přijat do domu ještě za Tyndareova života, vzal si Helenu a zplodil s ní potomka. Tímto potomkem je však opět dívka a situace *epikléros* se opakuje. Je třeba Hermionu vdát a zajistit tak přežití rodiny, pokračování domu (*oikos*). Existence této rodiny je neustále v ohrožení, nejen, že její pokračování je umožněno pouze pomocí náhradního řešení, ale i toto náhradní řešení je ohroženo narušením manželství Heleny a Meneláa. Je třeba je zachránit, aby pak mohl být zajištěn život rodiny.

Již v prologu se nastolují jako základní problémy Helenino manželství a její pověst. Získat si a udržet dobrou pověst však Helena může pouze dobrým manželstvím, splněním svých povinností ženy. Dozvídáme se novou verzi o Trójské válce a jádro současného problému – Helenino manželství je ohroženo i nyní, i přes péči Héry. Chce si ji vzít, doslova – ulovit, užívá se pojmosloví loveckého jazyka – Theoklymenos, syn mrtvého Prótea, jemuž byla Helena svěřena. V první části hry se neštěstí Tyndareova domu dále stupňuje. Objevuje se Teukros, potvrzuje Heleninu špatnou

³⁵ Bouvrie des, S., *op. cit.*, str. 40.

pověst, odhalí, že jak její bratři, tak její matka jsou mrtvi, naznačuje, že mrtev je i manžel, vyvolává zděšení. Helena uvažuje o možnosti, jak obhájit svoji pověst, o smrti. Sbor využije Heleniny vlastní zkušenosti a vybídne jí, aby se o stavu věcí raději ujistila u Theonoé. Meneláos se objevuje na scéně (ještě předtím, než se dozvíme, co řekla Theonoé) a zdá se, že manželství je zachráněno. Následuje ovšem podivuhodný dialog Meneláa a Heleny, v němž zatvrzelý hrdina odmítá poznat svoji manželku, poslední Eurípidova retardace této zápletky. Nakonec přeci, manželství je obnoveno.³⁶ Aktualizuje se však další komplikace a manželé opět uvažují o smrti jako o možném řešení. Ve scéně s Theonoé, která slučuje soudní při a akt prosebnictví, se stává hlavním tématem spravedlnost, spočívající v navrácení věci dané do úschovy, zde věci Heleny, která na základě smlouvy uzavřené mezi Tyndareem a Meneláem patří Meneláovi. Jedná se o spravedlnost patriarchálního řádu, spravedlnost otce, otce Dia. Zároveň musíme mít na paměti, že Helenin transfer spočíval v tom, že zůstala v domě svého otce. Pohyboval se manžel. Až nyní se vlastně Meneláos dostává na místo ženicha, který unáší nevěstu.³⁷ Agentem *méchané sótériás* je však opět Helena, dědička domu, a smrt se paradoxním způsobem skutečně stane řešením.

Nejen, že se v průběhu celé hry tematizuje záchrana manželství Heleny a Meneláa, ale také budoucí manželství Hermiony. Objevuje se už na začátku hry mezi Heleninými nářky (283), v rozhovoru s Meneláem (688–90). Je jedním z Heleniných argumentů, jež mají přesvědčit Theonoé (933). Ve finálním sborovém stasimon se objevují svatební pochodně Hermioniny svatby (1476–78), jež má být dovršením epiklérátu Helenina i jejího vlastního.

Podél linie epiklérátu je možné popsat i související tematiku smrti a znovuzrození přítomnou ve hře v nejkoncentrovanější podobě ve 2. *stasimon* (1301–68), jež bylo dlouho předmětem sporů mezi badateli: původně považováno za *embolimon*, ilustraci hry bez dalšího vztahu k ní, nyní rehabilitováno a zcela začleněno. Golann³⁸ nabízí výklad opírající se o zpochybnění emendace verše 1343, jež spočívá v uvedení jména Déó, což je podoba jména Déméter.

Βάτε, σεμναὶ Χάριτες,

ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι

Δηὼ θυμωσαμέναν

†λύπαν ἐξαλλάξατ'† ἀλαλαῖ

Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν. (1341–5)

³⁶ K tomu Bouvrie des, S., *op. cit.*, str. 293: „... a disruption of the social value of female chastity and marital fidelity, and its restoration by means of anagnorisis between husband and wife and by victorious moral principles.“ a dále str. 297: „By their intrigue and escape, then, Helene and Menelaos transcend the level of private happiness in the service of the undoubted public value of marital fidelity.“

³⁷ K tomu Pippin, A.N., *op. cit.*, str. 155: „...Helen and Menelaos know that their processional exit is the repetition of their nuptial departure from the house of Helen's father.“ Pippin ale zapomíná na to, že se do tohoto otcovského domu museli oba hrdinové zase vrátit, vládli ve Spartě.

³⁸ Golann, C.P., *The Third Stasimon of Euripides' Helena*, str. 31–46.

Nepřijme-li se tato emendace, Déméter se zde v textu nevyskytuje. Celý text se vyznačuje náboženským synkretismem, slučuje se kult Kybelé, Dionýsa a podle Golanna Nemesis z Rhamnuntu, která je v některých verzích mýtu označována za matku Heleny, čímž by se vyřešily odkazy na unesenou dceru. Tento výklad se však neprosadil a dnes se má obecně za to, že v ódě se jedná o Démétru a dcerou je Persefoné.³⁹ Únos Heleny je spojován s mínojskými mýty o únosu bohyně vegetace.⁴⁰ Segal⁴¹ ukazuje paralelnost mýtu o Persefoně jako mýtu znovuzrození, kterým projde Helena, když je očištěna zmizením eidóla, ale i Meneláos, jehož královská autorita je celou zápletkou znovu nastolena,⁴² stejně jako je rozhodnutím Theonoé pomoci manželům nastolena autorita zesnulého Prótea. Pobyt Meneláa v Egyptě je pak tradičním sestupem do podsvětí v iniciačním rituálu. Stejně tak Robinson⁴³ určuje Egypt jako místo mrtvých, upozorňuje na předchozí vzývání Sirén Helenou (167–8) a na popis únosu Heleny, jež se nápadně podobá tradičnímu popisu únosu Persefony (243–7). Únos obou dívek lze číst jako pozůstatek mýtu o únosu mínojské bohyně vegetace, podobně jako mýtus o Ariadně. Je možné potom klást důraz na moment šťastného návratu, přinášejícího obrodu a plodnost.

Mýtus o Persefoně však končí i nekončí návratem dcery, je to mýtus cyklického opakování. Persefona zůstává navždy manželkou Háda a vládkyní podsvětí, manželkou svého strýce. Vrací se vždy nadvakrát, k matce a k manželovi. Nabízíme čtení, kde je Persefoné také dcerou, která je provdána za otceva nejbližšího příbuzného, aby nedošlo k destabilizaci nebeského domu, jistou formou *epikléros*. Únos *koré* zrcadlí únos Helenin a naopak. Únos je legální procedurou, součástí svatby, počátkem plodnosti, zároveň je však vždy násilný. Helena nebyla unesena jen Hermem, před začátkem hry a Trojské války, ale je unášena i Meneláem. Násilí tohoto únosu se reprodukuje v závěrečné oběti egyptských námořníků. Situace Heleny je únosem a návratem současně, cyklickým pohybem *koré*.

Vidíme ale také, že role mužská a ženská jsou v liminální situaci *epikléros* zvrtné. Helena je únoskyní mužů, strhuje je, uchvacuje podobně jako Harpyje nebo Kér. Odhaluje se spojení Heleny a podsvětí, ženy a smrti, a lásky, neboť působení Eróta i Thanata je stejné ve svých účincích, kolena povolují stejně tak zamilovanému a válečníkovi těsně před smrtí.⁴⁴ Vžívá Sirény, tyto antimúzy,

³⁹ Golannova teze je velice zajímavá. Popírá totiž, že by v dané době mohl existovat náboženský synkretismus slučující kult Déméter a Kybelé. Zároveň však ukazuje, že struktura ódy odpovídá únosu Heleny, nehovoří se o Déméter a Persefoně, ale o Nemesis a Heleně. Tim ale ukazuje totožnost obou příběhů, čímž vlastně dokazuje, že je možné, aby se skutečně jednalo o Démétru a Persefonu.

⁴⁰ „We found reason to assume that the rape of Ariadne and the rape of Helen are secularized forms of a Minoan hieratic myth, the carrying off of the vegetation goddess, and are identical in origin with the carrying off of Kore by Pluto.“ Nilsson, M.P., *Mycenean Origin of Greek Mythology* citováno v: Golann, C.P., *op. cit.*

⁴¹ Segal, Ch., *op. cit.*, str. 71.

⁴² Segal, Ch., *op. cit.*, str. 593: „The myth of Persephone and the renewal of the impotent king are the archetypal myths behind the situations of Helen and Menelaus respectively.“

⁴³ Robinson, D.B., *Helen and Persephone, Sparta and Demeter. The Demeter Ode in Euripides Helen*, str. 79.

⁴⁴ Ve Vernant, J.-P., Doueihy, A., *Feminine figures of Death in Greece*, str. 54–64 je citována Emily Vermeule: „Love and death were two aspects of the same power, as in the myth of Persephone and Helen of Troy.“

kteří jsou tradičním doprovodem Persefony. Vernant je charakterizuje takto: „*Pure desire, pure death, without any social adjustment from any side.*“⁴⁵ I ve smrti vyvstává rozdíl. Ženské figury smrti jsou extrémní, značí úplné pohlcení, totální nebytí, jsou strašné, mnohem strašnější než něžný Thanatos, mírná tvář smrti znamenající přechod, změnu formy existence. Hrdinské tělo se mění v píseň, ve slávu. Přistane-li ale hrdina u ostrova Sirén, jeho smrt je konečná, mizí.⁴⁶ Taková je jedna strana lásky a touhy. Žena má ale povahu dvojitou. Není jen zhoubou, ale i rozením. Její reprodukční síla je základní možností udržování života a rodu a i její láska má přívětivou podobu. A tak na začátku hry jsou vzývány Sirény, v druhé polovině jsou to Charitky a Múzy doprovázející Afroditu, které rozptylují smutek Velké Matky. Jak říká Helena sama obracejíc se na Afroditu:

τί ποτ' ἄπληστος εἶ κακῶν,
ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα
ἄσκοῦσα φίλτρα θ' αἵματηρὰ σωμάτων;
εἰ δ' ἦσθα μετρία, τᾶλλα γ' ἠδίστη θεῶν
πέφυκας ἀνθρώποισιν· οὐκ ἄλλως λέγω. (1102–1106)

Helena je zde strůjcem důmyslného řešení, jež spočívá v klamu, divadle, jímž má být oklamán Theoklymenos. Pomáhá jí v tom i další dcera, Theonoé, kterou Helena i Meneláos nabádají, aby svou pomocí jim ctíla svého otce. Ve hře není jen jeden *oikos*, ale dva.

Jednání Theonoé je vesměs vykládáno velice pozitivně.⁴⁷ Tento pochvalný náhled však nechává stranou plný význam jejího činu – že se stala podílníkem na oklamání svého bratra, jenž byl novým pánem domu. Helena se měla stát jeho manželkou a zajistit tak pokračování Próteova rodu. Theonoé se vzepřela tomuto bratrovu rozhodnutí, dcera, která má navždy zůstat pannou jako Hestia, strážkyně domácího krbu. Segal píše, že svým rozhodnutím restaurovala autoritu mrtvého krále.⁴⁸ Takto to vykládá Theonoé sama, tvrdí dokonce, že svému bratrovi prospívá, protože jeho

⁴⁵ Vernant, J.-P., Doueih, A., *op. cit.*, str. 60.

⁴⁶ Zajímavé by bylo věnovat se obšírněji problematice Medúzy a jejího pohledu. Vernant vykládá pohled do tváře Medúzy analogicky k písni Sirén. Píseň Sirén je nezaslechutelná pro jiné, není pokračováním existence, je finální. Pohled Medúzy mění v kámen. Vztah se Sirénami i vztah s Medúzou vedou ke zmizení z tohoto světa, z muže zbývají bílé kosti u břehů ostrova nebo studený kámen. Jako jsou Sirény opakem Múz, tak je Medúza opakem sochaře. Pohled Medúzy tvoří totální sochu, refiguraci, přímou proměnu člověka ve znak sebe sama, opak Pandóry a sochy Pygmaliónovy (všimněme si, že oživení jedné je Hermovým dílem, oživení druhé Afroditním, o blízkosti Herma a Afrodity viz Détiene, *Mistři pravdy*), opak výtvorů Héfaistových. Odhaluje se temná strana síly umění, které není životem, ale smrtí. Tento pohled byl nepochybně motivem v Andromedě, další součásti Eurípidovy trilogie hrané 412 př. n. l.

⁴⁷ Zuntz, G., *op. cit.*, str. 204: „*the omniscient fairy who so nobly risked her life for their sake*“; Post, L.A., *Menander and the Helen of Euripides*, str. 99–118, zde na str. 102: „*She also represents... the true concept of divine power in human life as opposed to the silly interference that is attributed in traditional mythology to such vain and spiteful gods as Hera and Aphrodite.*“

⁴⁸ Segal, Ch., *op. cit.*, str. 592 o Próteovi: „*He is himself an example of a 'maimed' king whose authority has now become impotent with the ascension of his successor. Theonoe's decision to aid Helen and reject apparent for real respect for her father restores something of the old king's moral and spiritual vitality.*“

nespravedlivost není v souladu s úctou k mrtvému otci a k jeho odkazu, jímž je spravedlnost, *diké*, řád otce.

ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἐμοὶ μέγα
ἐν τῇ φύσει (1002–3)

Segal také poukazuje na hlubší vztah mezi Helenou a Theonoé, jsou doplňujícími se obrazy.⁴⁹ My bychom však spíše nahlíželi na tento vztah jako na vzájemnou nápodobu. Theonoé jako obraz Heleny, Helena jako obraz Theonoé, obě ženy, jejich řeč je stejná, situace jiná. Theonoé, pokud se považuje za dědičku, ohrožuje postavení Theoklymena. Eurípidés stále dále rekomplikuje problematiku dědičnosti. Má žena ve jménu otce právo narušovat dědičnou linii? Jak je to s dědictvím Prótea?

Próteus, mořský stařec, mistr pravdy archaického Řecka, se v Theonoé uskutečňuje jako mistr *métis*, jež je také schopností přeměny a imitace, jak se ukazuje na příkladu Odyssea. Próteova schopnost proměny se stala příslovečnou. Dvojnásobná Próteova řeč je *fysis* Theonoé. Theoklymenos ji neovládá, naopak, nechává se ovládnout, čímž podkopává svoji suverenitu tváří v tvář obrazu svého otce. Zároveň je stále suverénem Egypta, Theonoé nikdy nemůže být vládcem. Mezi Próteem a jeho dětmi je zlom, kdy se jeho symbolická moc rozpadá na dvě části. Theoklymenova řeč je stále řečí působící, jeho rozkazy uskutečňují. Theonoé je však paní řeči působící na druhého, která uniká měřítku *pseudēs-apseudēs*, ale nese v sobě dědictví toho, co je *aléthes*.⁵⁰

Od počátku byla žena ztotožňována s hrozbou působící řeči, jež může být pravdivá, ale také klamná, pravdě k nerozeznání podobná.⁵¹ Podle Bergren může být spojování ženy a dvojaké síly poetické řeči transformací významu ženských reprodukčních schopností a manželství jako instituce má zajistit kontrolu nad plodivou silou ženy.⁵² *Epikléros* je pak vpravdě mezní situací, kdy hrozí, že se síly ženy osvobodí od veškeré regulace a nastane katastrofa. Slovo reprodukce tak má svoji plnou platnost, všechny významy, což se ukazuje i na výrazech užívaných v Eurípidově hře pro děti, (plody) reprodukce rodičů. Výrazem *aglaisma* je označena Theonoé / Eidó (11), Hermiona (282). Původním významem je ozdoba, cosi zářícího, a snad jde o odvozeninu slovesa *agallomai*, stejně jako *agalma*,⁵³ jež je použito pro Kastora a Polluka (206). Tito jsou ἄγαλμα πατρίδος, tedy obrazem

⁴⁹ Segal, Ch., *op. cit.*, str. 590: „The two figures are complementary images of man's striving for spiritual strength and unity.“

⁵⁰ Viz Détiene, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, str. 98.

⁵¹ „ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.“ Hésiodos, *Theogonie*, 27–8. Za povšimnutí stojí také verš popisující Odyssea: „ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα“ Homér, *Od.* 19, 203.

⁵² Bergren, A., *op. cit.*, str. 75: „...power of language ascribed to the female may be a reflex of the role she plays in the social process by which her reproductive role is assured, namely, the process of marriage exchange.“ a dále na str. 78: „The institution of marriage attempts to regulate the reproductive power of the female, but without total success.“

⁵³ Chaintraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, str. 6 a 12. Snad by bylo příliš zmiňovat, že mezi květiny, které trhala Persefoné, byla také ἄγαλλίς, podle Chaintraine, s. 6, snad související se slovesem ἀγάλλομαι a pravděpodobně jakýsi druh hyacintu. Hyakinthia jsou v Eurípidově Heleně tématem posledního stasimon (1451–1511).

a ozdobou. Potomek je nejen podobou, ale i chloubou, pamětí a ozdobou, suplementárním znakem. V této souvislosti uvádíme také jediné užití slovesa *mímeomai*.

δὸς τὴν χάριν μοι τήνδε καὶ μιμοῦ τρόπους
πατρὸς δικαίου (940–1).

Tak nabádá Helena Theonoé, aby jí pomohla a současně zachovala autoritu svého otce, což se má stát aktem *mímésis*. Rodina jako taková se uchovává jakožto stejná pomocí řady reprodukcí, které jsou jiné, ale přece stejné.

2.2 Eidólon

Nikoli obraz opravdovosti, nýbrž opravdu jen obraz.
(Godard, J.-L.)⁵⁴

Eidólon není izolovaným pojmem, patří do skupiny výrazů pro obraz vyskytujících se v Eurípidově hře. V předchozí kapitole jsme poukázali na pojmy *aglaisma* a *agalma*, v textu se dále vyskytuje εἶδωλον (34, 582, 683, 1136), τέρας (256, 260), ὄψις (72, 557), φάσμα (569), εἰκὼν (73, 77), μίμημα (74, 875), všechny pro Helenu.⁵⁵ Tyto výrazy jsou zde kladeny na stejnou úroveň, jejich významy se vzájemně doplňují. V našem textu proto každý z nich nabývá hodnoty, kterou určují ostatní výrazy této skupiny. Jako klíčové pro hru se ukazují zejména výrazy *agalma* a *eidólon*.

Výraz *agalma*, jak jsme zmínili v předchozí kapitole, označuje Kastora (206) jako potomka v kontextu rodinných vztahů, fungování reprodukce. Dále se *agalma* vyskytuje v přirovnání užitém Helenou, souvisí s ním také výskyt výrazu *teras*:

ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;
[γυνὴ γὰρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.]
τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,
τὰ μὲν δι' Ἑραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.
εἶθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν

⁵⁴ Citován Barthesem v: Barthes, R., *Světlá komora*, str. 68.

⁵⁵ Schmiel ve svém článku (Schmiel, R.S., *The recognition duo in Euripides' Helen*, str. 274–294), odkud přejímáme tento seznam, upozorňuje také na *geras*, dar, předmět směny, v tomto případě válečná kořist. Ve hře se potvrzuje dobrá pověst Heleny i Meneláa, již je Helena zárukou. Schmiel, R.S., *op. cit.*, str. 292: „*The victory monument of this latest version of the Trojan war will be Helen.*“

αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ (256–263).

τὸ καλὸν má být smyto jako *agalma*. Helenin život a její situace jsou *teras*, znamení, znak, tedy nikoli příběh ustavující původnost postavy, ale znak Héry a krásy. Toto značení se příkládá jako *cosi*, co je navíc, *cosi*, čeho je možné se zbavit a vzít na místo toho něco jiného, jako *agalma*. Takovým způsobem mizí v průběhu hry *eidolon*. Dále výraz *agalma* označuje dvakrát Helenin obraz, který je jinde nazván *eidolon*, dvakrát se nachází na stejném místě, ve stejném okolí jako jinde *eidolon*. *Eidolon* a *agalma* jsou v komplementární distribuci.

νεφέλης ἄγαλμ' ἔχοντες ἐν χεροῖν λυγρόν (705)

νεφέλης λέγεις ἄγαλμ'; ἐς αἰθέρ' οἴχεται. (1219)

Agalma je širší kategorií, může se stát předmětem směny,⁵⁶ začlenit se do koloběhu darování ustavujícího hostinné přátelství a rodový vztah – smlouvu uzavřenou mezi manželem a otcem ženy, která je jejím objektem. Tyto cenné objekty jsou také neustále předměty sporů, je jím stejně tak Helena jako Achillova zbroj. *Agalma* je také obrazem boha, který může být přenášen či unášen.⁵⁷ Značí pohyblivost, zisk agalmatu v sobě vždy již nese možnost ztráty. Jednou se v našem textu vyskytuje bez přímé souvislosti s Helenou, když oklamáný Theoklymenos přikazuje, aby jeho sluhové přinesli do domu „vzácné dary svatební“.⁵⁸

φράσων ὑπάρχοις τοῖς ἐμοῖς φέρειν γάμων

ἄγάλατ' οἴκουσ εἰς ἐμούς (1433–4)

Ovšem tento sňatek se nikdy neměl uskutečnit, svatební *agalma* neplatí jako potvrzení uskutečnění sňatku, poukazuje pouze na to, že na sňatek poukazuje.

⁵⁶ Pojetí směny přejímáme od Lévi-Strausse, který se zabývá směnitelností znaku v rámci struktury. Směna je základním principem fungování systémů. Je opakovatelná, aniž by ztrácelo směňované na hodnotě, její proveditelnost je zajišťována možností stanovení binárních opozic (např. originál/kopie). Směna stojí na počátku kultury. Tím, že je problematizována směna, odhaluje se základ produkující lidskou kulturu. Tím, že je problematizována směna, problematizuje strukturalismus sám sebe jakožto zkoumání výhradně vztahů mezi znaky (struktura, tj. vztahy mezi znaky, které jsou za určitých podmínek směnitelné). Odhaluje-li základ směny, hledí strukturalismus na a za své vlastní meze (znak se od jiného znaku liší; existuje *cosi*, co není směnitelné za žádných podmínek). Konkrétně se směnou Barthes zabývá v Barthes, R., *S/Z*.

⁵⁷ Viz Frontisi-Ducroux, F., *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, která se věnuje pojmu *xoanon* jakožto živé soše a uvádí *agalma* jako jeho hyperonymum, a také Lyons, která se zabývá ženami hrdinkami starých Řeků a poukazuje na pohyblivost božských obrazů. Lyons, D., *Gender and Immortality, Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, kap. 5, odst. 92: „There is a great similarity between a young woman who can be transported by a goddess or carried off by a young man, and the goddess, who can for all intents and purposes be picked up and abducted. Even a virgin goddess like the one represented by the Palladion may be abducted. These myths point to a certain anxiety about the permanence of the goddess's stay among mortals, or her loyalty to a particular city. If the young woman who is carried off is a priestess with her *agalma*, then a double abduction is accomplished.“

⁵⁸ překlad Rudolfa Mertlíka, in: Eurípidés, *Hippolytos* a jiné tragédie.

Obrazy v rozhovoru s Helenou hýří Teukros, nazývá ji *eikón* a *míméma*, přičemž výraz *míméma* se dále vyskytuje i v řeči Theonoé. Oba dva tyto výrazy v sobě nesou význam podobnosti, který implikuje vztah originálu a kopie.

ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὀρῶ
γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἧ μ' ἀπώλεσεν
πάντας τ' Ἀχαιοῦς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένηι
γαίαι πόδ' εἶχον, τῶιδ' ἄν εὐστόχῳι περῶι
ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης. (72–7)

ἦκει πόσις σὸς Μενέλεως ὄδ' ἐμφανής,
νεῶν στερηθεὶς τοῦ τε σοῦ μιμήματος. (874–5)

Oba dva tyto výrazy jsou užity v situaci, kdy se klade důraz na podobu obrazu a na skutečnost, že vzor tohoto obrazu se od něj liší. Teukros ovšem mluví o Heleně jako o nápodobě Heleny v Tróji a Theonoé o Heleně v Tróji jako o nápodobě Heleny v Egyptě.⁵⁹ Text sám se s ohledem na vztah originál-kopie falsifikuje, obrací proti sobě, co je jednou nápodoba, se může stát vzorem a naopak. Hovořit o obraze Heleny v pojmech originál/kopie nedává význam. Objevuje se nemožnost konečného určení autenticity Heleny, zároveň se snahou omezit vzdypřítomnou duplicitu na hierarchii, v níž by bylo možné určit, co je prvotní a co druhotné.

Výraz *opsis* se vyskytuje na dvou místech, na začátku scény s Teukrem a scény s Meneláem.

ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; (72)

τίς εἶ; τίς ὄψιν σὴν, γύναι, προσδέρκομαι; (557)

Jedná se o úvodní pojmenování vjemu, který bude v obou scénách třeba dále určit, vymezit, s čímž souvisí také jediné užití výrazu *fasma* (569) v momentě, kdy se Meneláos pokouší zařadit Helenu do kategorie božských úkazů, dvojníků-projevů božské přítomnosti. Helena odpovídá, nepopírá

⁵⁹ Používáme zde postavy Theonoé a Teukra, což by mohlo vést k výkladu, že na začátku hry může Teukros něco tvrdit. Toto pak Theonoé vyvrátí a uvádí na pravou míru. My ovšem postupujeme jinak, nehledíme k postavám a jejich charakteru, popřípadě jejich pravdivostní hodnotě, kterou propůjčují textu. Jak jsme zmínili v úvodu, zajímáme se o figury. Tedy nikoli příběh, ale strukturace. Roland Barthes říká: „Když totožné sémy několikrát projdou tímž Vlastním jménem a ustálí se v něm (nebo to alespoň tak vypadá), zrodí se postava. ... Figura je docela něco jiného: není to již kombinace sému pevně vázaných k Občanskému jménu, takže biografie, psychologie a čas se figury nemohou zmocnit – je to neobčanská, neosobní, nečasová konfigurace symbolických vztahů. Postava, pojímaná jakožto figura, může oscilovat mezi dvěma rolemi, aniž má tato oscilace jakýkoli význam, neboť se odehrává mimo biografický čas (mimo chronologii): symbolická struktura je zcela revrzibilní – lze ji číst všemi směry.“ Barthes, R., *S/Z*, str. 113–4.

obrazovou povahu jevu, popírá božstvo, jemuž je tento jev přiřazen.

ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματα' εὐμενῆ. (Meneláos)

οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὄραϊς. (Helena, 569–70)

Scéna s Teukrem a scéna s Meneláem jsou velmi podobné, tvoří dvojici. V obou přichází trosečník, Řek od Tróji, a potkává Helenu, což vyvolává silnou reakci. Teukros ji chce zabít, ale uvědomí si, že je v Egyptě, a musí se tedy jednat o jinou ženu, Meneláos volá Hekatu, aby mu raději poslala příznivá fasmata. Zde se ovšem další postup liší. Co je zpochybňováno u Teukra – spolehlivost zraku, ale i rozumu – tím má být Meneláos přesvědčen.

Ve scéně s Teukrem: σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἶχετ' ἐκ θεῶν. (119)

αὐτὸς γὰρ ὄσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὄραϊ. (122)

Ve scéně s Meneláem: οὐ γὰρ με λεύσσω σὴν δάμαρθ' ὄραν δοκεῖς; (576)

σκέψαι· τί σοι δεῖ πίστεως σαφεστέρας; (578)

τίς οὖν διδάξει σ' ἄλλος ἢ τὰ σ' ὄμματα; (580)

Co text připouští u Teukra (podobný obraz na jiném místě), u Meneláa nepřipouští, právě naopak – poté, co je Meneláos doslova odehnán ode dveří paláce, zamýšlí se nad možností několikanásobné existence stejných věcí. Výraz *eidólon* se ve scéně s Meneláem objevuje dvakrát.

οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρωιάδ', ἀλλ' εἶδωλον ἦν. (582)

εἶτ' ἀντέδωκ' εἶδωλον, ὡς σέθεν κλύω. (683)

Jedná se o převrácenou scénu rozpoznání, pro tragédii kanonizovanou Aischylem. Na místě toho, který má poznat, je Helena, což se stane na začátku rozhovoru, kdy ani jeden neví, kdo je ten druhý. Helena pozná Meneláa po dvou řádcích a scéna se obrací, teď je to Meneláos, kdo má poznat. Ovšem toto poznání se odehrává jako přesvědčování, a to přesvědčování neúspěšné. Jedná se o stejný pohyb jako u Teukra, Theonoé, mímématu. Otázka podobnosti, jež je zárukou identity (podobnosti sobě samému),⁶⁰ zde není na místě. Dovolávání se zraku i rozumu jakožto měřítek pro podobnost se ve vztahu k eidólu ukazuje jako nemístné. Nelze přijmout rozhodnutí na základě

⁶⁰ Srov. Barthes, R., *Světlá komora*.

přesvědčování, které stojí na (pravdě)podobnosti. Snaha dokázat, že *eidólon* se podobá Heleně a ne Helena eidólu, se mívá s problémem. Ani na základě smyslů ani na základě rozumové úvahy není možné stanovit, zda je přítomna kopie či originál. Zárukou pravosti snad mohl být Próteus v souladu s výkladem, jež poskytuje Détiene,⁶¹ jakožto mistr pravdy, *aléthés, némertés*, kdyby ovšem nebyl mrtev. Obě Heleny jsou nerozlišitelné, obě jsou βλέπον σώμα (583), kopie bez originálu, jemuž by se podobaly, a tak jsou podobné jenom sobě. Anebo spíše – nejsou jen podobné, ale stejné. Eidóla si totiž nejsou podobná, jsou stejná. *Eidólon* neodkazuje k identitě a podobnosti, chceme-li ho uzavřít do kategorií identity, uniká, jako by mělo křídla. Meneláos trvá na manželce, kterou získal v Trójské válce. Přesvědčují ho λύπη (589) a μέγεθος τῶν κακῶν (593), které za ženu vyměnil. Přednost dostává ten kus, který má větší přidanou hodnotu.

Dále se výraz *eidólon* vyskytuje hned v Helenině úvodní řeči a pak ve sborovém partu chóru, kde se upozorňuje na jisté božské kvality tohoto útvaru, za jehož tvůrce je označena Héra. Stejně jako v případě výrazů *agalma, fasma, teras* vidíme sepětí s božstvem, které oživuje hmotu, jež se stává jeho jedinou podobou viditelnou pro oko smrtelníka.

οὐκ ἔμ' ἄλλ' ὁμοιώσασ' ἔμοι
εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυυθεῖσ' ἄπο (34)

γέρας οὐ γέρας ἄλλ' ἔριπ
Δαναῶν Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων
εἶδωλον ἱερὸν ἼΗρας. (1134–6)

Všechny tyto pojmy značí *cosi*, co je navíc, co stále uniká, přidávání se k přítomnosti, čímž může být *cosi* božského, přítomnost v přítomnosti, již je nemožné kontrolovat a omezit, nadbytek. Pokusem o začlenění a kontrolu tohoto přidávání se je směna – manželství, koloběh cenných předmětů mezi hostinnými přáteli. Tak lze hovořit o tom, co dala Héra Paridovi, jako o něčem směňovaném a použít přitom výrazu *diallagma*, *cosi* směňovaného.

ἼΗρας, διάλλαγμα', ὡς Πάρις με μὴ λάβοι. (586)

Předmět směny vždy reprezentuje vztah, který směna ustavuje, je namísto něčeho. Směnou je komunikace jako snaha o dobrání se smyslu, jehož podmínkou je vyřazování a seřazování, Smyslu, který by byl pravý. Moc, která je schopna nakonec nastolit určitou jednotu, zajistit správný koloběh směny, reprodukci významu je explicitě označena. Je to moc, která působí odlet eidóla z jeskyně

⁶¹ Détiene, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*.

a finální odplutí Heleny s Meneláem – *to chreón* (1636).⁶²

Všechny výše zmíněné pojmy označují to, co primárně nazýváme *eidólon* v souladu s pozdějším označením Platónovým⁶³ a dalších. Materialitou tohoto eidóla je *aithér*, prostupující celou hru.⁶⁴ *Aithér* je na začátku zmíněn jako médium přenosu, Hermés odnesl Helenu do Egypta skrze *aithér* (44), ne po souši, ne po vodě. Je prostředkovatelem styku Dia s Lédou (216). Dále je zmíněn jakožto materiál eidóla, Héra vytvořila *eidólon* z aitheru, a to dala Paridovi (584). *Eidólon* uniká do aitheru (605, 1219). Pak však vstupuje na scénu Theonoé, která nechává čistit *aithér* sírou (866) a hovoří o něm jako o nesmrtelném aitheru (1016), kam přechází lidská *gnómé* po smrti člověka. *Aithér* je ve vlajících vlasech bakchantky (1363), cestují jím ptáci a Dioskúrové (1478, 1496). Nic nemá takového trvání jako tato matérie, zároveň věčná i prchavá, dokonalé médium, dvojaká matérie, která nese a tvoří slova, neboť mluvení je přece tvarování, vypouštění vzduchu.

Figura dvojnosti je řádem Eurípidova psaní, reprodukuje se v celém textu znovu a znovu. Matérii řeči a obrazu je zde dvojdomý *aithér*. Obraz a řeč se nadto vždy štěpí na dvě – jsou entitou a zároveň zastupují jinou entitu, jsou jiným. Tento na pohled velmi složitý tvar se produkuje opakováním jednoduché figury, figury opakování. Tak vidíme dvojí řeč v dialozích Heleny, Theoklymena a Meneláa, kde má řeč jiný význam pro Theoklymena, jiný pro čtenáře. Označované je vždy alespoň dvojí, řeč denotuje budoucnost manželského vztahu pro každého z mužů jinak, konotuje sexuální rovinu tohoto vztahu. Stejně tak se v Eurípidově Heleně objevuje užití slov ποιητός a ποιέω. *Poiésis* je aktem tvorby, uskutečňování a zároveň aktem klamu.

οἱ δ' ἐκβαλόντες δάκρυα ποιητῶι τρόποι (1547)

ἐπεὶπερ ἡμᾶς Ζεὺς ἐποίησεν θεοῦς (1659)

Dvojnost úzce souvisí s opakováním, je minimálním vzorcem opakování potenciálně nekonečného. Opakování nás zarazí nejen na úrovni jednotlivých scén, ale hlavně v řeči a zdaleka nejhustěji v řeči přiřazené k Heleně. Helena říká věci dvakrát. Vybrali jsme všechna místa, kde dochází k opakování slov ve stejném tvaru, opakování slov v různých tvarech a opakování slov v různých slovních druzích. Skupina A obsahuje řeč Heleny, skupina B řeč Meneláa, skupina C řeč sboru, skupina D řeč ostatních.

Skupina A

35-6 καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων

⁶² Eidólon vysvětluje: „ἐγὼ δ', ἐπειδὴ χρόνον ἔμειν' ὅσον μ' ἐχρῆν, / τὸ μόρσιμον σώσασα πατέρ' ἐς οὐρανὸν / ἄπειμι“ (612–14).

⁶³ Viz následující kapitola a Platón, *Resp.* 586c.

⁶⁴ Segal, Ch., *op. cit.*, str. 590: „permanent and divine substance, transient and deceptive“. Podobně také Wolff, *op. cit.*

- 125 αἰᾶ· κακὸν τόδ' εἶπας οἷς κακὸν λέγεις.
- 173 πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα, (Lyrika)
- 195 ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων (Lyrika)
- 207–8 ἀφανὲς ἀφανὲς ἰππόκροτα λέ- / λοιπε δάπεδα γυμνάσιά τε (Lyrika)
- 248 ἔριν ἔριν τάλαιναν ἔθετο (Lyrika)
- 331 βᾶτε βᾶτε δ' ἐς δόμους (Lyrika)
- 363 δι' ἔργ' ἄνεργ' ὄλλυσαι μέλεά τ' ἔτλας (Lyrika)
- 366 ἄχεά τ' ἄχεσι δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε πάθεα† (Lyrika)
- 370 βοᾶν βοᾶν δ' Ἑλλάς (Lyrika)
- 384–5 ὤλεσεν ὤλεσε πέργαμα Δαρδανίας / ὀλομένους τ' Ἀχαιοῦς. (Lyrika)
- 533 ἐκεῖσε κάκεισ' οὐδ' ἀγύμναστον πλάνοις,
- 611 δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν (*Eidólon*)
- 640 ξυνομαίμονες ὄλβισαν ὄλβισαν (Lyrika)
- 648–51 φίλαι φίλαι, / τὰ πάρος οὐκέτι στένομεν οὐδ' ἀλγῶ. / πόσιν ἔχομεν ἔχομεν ἐμὸν <ἐμὸν> ὄν
ἔμενον / ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν. (Lyrika)
- 670 ὁ Διὸς ὁ Διὸς ὦ πόσι με παῖς <Μαΐας τ'> (Lyrika)
- 682 τλάμονα τλάμον' ὦδ' ἐπέλασ' Αἰγύπτωι. (Lyrika)
- 684 τὰ δὲ <σά> κατὰ μέλαθρα πάθεα πάθεα (Lyrika)
- 690 γάμον ἄγαμον (Lyrika)
- 785 ὕβριν γ' ὑβρίζων
- 903–4 τὰ κτητὰ δὲ / κτᾶσθαι
- 1041 φυγῆν φευξοῦμεθα
- 1050 μὴ θανῶν λόγῳ θανεῖν
- 1081 ἐς καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπώλλυτο·
- 1099 ἄλις δὲ λύμης ἦν μ' ἔλυμήνω πάρος
- 1201 ἦκει· μόλοι γὰρ οἷ σφ' ἐγὼ χρήζω μολεῖν.
- 1404 ξὺν κατθανόντι κατθανεῖν
- 1426 οὐ νῦν διδαξόμεσθα τοὺς φίλους φιλεῖν.
- 1427 ἦκιστα· μὴ δούλευε σοῖς δούλοις, ἄναξ.

Skupina B

- 387 Πέλοψ ἀμίλλας ἐξαμιλληθείς ποτε
- 497–9 πολλοὶ γάρ, ὡς εἶξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ / ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει / γυνή
γυναικί τ'· οὐδὲν οὔν θαυμαστόν.
- 652 ἔχεις, ἔχω τε σ'·

1253 ὡς ἂν παρούσης οὐσίας ἕκαστος ἦι.
1446 ἄλις δὲ μόχθων οὐς ἐμοχθοῦμεν πάρος.
1447 κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν

Skupina C

213–14 αἰὼν δυσαίων τις
ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἐτέκετο ματρόθεν (Lyrika)
524 ταλαίφρων, ἄφιλος φίλων, (Lyrika)
1134 γέρας οὐ γέρας ἄλλ' ἔριν (Lyrika)
1462 ᾧ ναῦται ναῦται (Lyrika)

Skupina D

138 τεθνᾶσι κοῦ τεθνᾶσι· δύο δ' ἐστὸν λόγῳ. (Teukros)
1208 θανάτῳ δὲ ποίῳ φησὶ Μενέλεων θανεῖν; (Theoklymenos)
1533 ἔργου δ' ἔργον ἐξημείβετο (Posel)

Vidíme, že Helena/Skupina A má zdrcující převahu nad ostatními. Také si můžeme povšimnout, že je patrný rozdíl mezi opakováním v lyrických pasážích a opakováním v ostatních částech hry. Opakování v lyrických pasážích je opakováním stejného, dále se vyskytuje opakování téhož slova ovšem popíraného (ἀ-, δυσ-, ἀν-), opakování téhož slova v jiném pádě. V ostatních částech hry převládá etymologická figura u akuzativu vnitřního předmětu, nepřímého předmětu, popřípadě užití slovesa v různých tvarech. Všimáme si také, že přechod od složitých lyrických struktur k jambickému trimetru, popřípadě trochejskému tetrametru (spor Theoklymena s koryfejem, 1621–41) se děje s postupem hry, či spíše, dění se odehrává postupem převládání tradičního verše mluvené řeči v tragédii, či ještě spíše, k pravidelnému střídání sborových lyrických pasáží a pasáží protagonistů, tj. k obvyklé struktuře tragédie, se dostáváme až postupem hry.

V opakování, jež se uskutečňuje v lyrických pasážích, mají opakované výrazy týž vztah k subjektu věty, který se tak stává současně podmětem jedné a dvou vět, zdvojený predikát zdvojuje subjekt věty, vytváří jeho obraz, oproti očekávatelnému stavu je však tento obraz dvojitý. Opakování, v němž je predikátová část věty jednou popřena, činí totéž, negace ještě posiluje rozdvojení rysem paradoxnosti. Opakování ve verších 173, 195, 366 obsahuje rys stupňování. K subjektu řeči jsou všechny jmenované druhy opakování ve stejném vztahu, objekty i predikáty se vztahují k subjektu věty spíše nezávisle na sobě, vytvářejí každý pro sebe svůj subjekt. Nelze rozhodnout, který ze dvou subjektů věty je původní, pravý, jeden je obrazem druhého.

Naproti tomu v opakování, které převládá mimo lyrické pasáže dochází k funkčnímu spojení mezi objektem, ať už se jedná o objekt přímý či nepřímý, a predikátem. Toto spojení vytváří jeden

společný vztah k subjektu věty. K opakování dochází na určitém malém, vymezeném prostoru, buduje se hierarchie, vytváří určitá funkční jednotka produkující smysl, potvrzuje autorita nyní jediného subjektu věty. Tento subjekt je otec, původce (re)produkce,⁶⁵ otec textu – autor.⁶⁶

V celé hře se nachází jen jediné místo (497–9), kde se opakuje subjekt věty. Subjekt je v těchto verších zároveň subjektem i objektem. Na tomto místě také dochází k přiznání možnosti paralelní existence věcí totožných v jejich řečové skutečnosti, ukazuje se počátek potenciálně nekonečné řady, jímž je dvojnost. V těchto verších stojí subjekt a objekt v apozici k celé větě, predikát zůstává na začátku, za subjekt-objektem, dochází k největšímu možnému sblížení.

Eurípidés předvádí řeč zobrazující obrazy, řeč odkazující k řeči. Obrazovost textu neustále poukazuje na svoji řečovou povahu, řečovost textu poukazuje na svoji obrazovou povahu. Řeč je zde původní řečí, zvukovou a znějící, a jako taková se uskutečňuje v čase. Obraz je naproti tomu viditelný, uskutečňující se v prostoru. V této hře se řeč a obraz, prostor a čas ukazují jako součásti jednoho pohybu. Tento reverzibilní pohyb nazvěme eidóličností (nikoli idoličností). Ve vymezení tohoto pojmu si vypomůžeme Peirceovými pojmy ikoničnost, indexikalita, symboličnost.⁶⁷ Nezasahujeme do Peirceova přísně triadického systému, ale uvádíme ho jako ilustrativní příklad, který nám pomůže objasnit povahu eidóla. Vztah mezi označujícím a označovaným znaku *eidólon* není arbitrární, *eidólon* není symbolem, nepoukazuje na zobrazovanou věc, není indexem, otevřeně hlásá, že není zobrazovanou věcí, není ikonem. Bylo by snad možné hovořit o eidólu v Peirceových pojmech jako o složeném znaku, čímž bychom identifikovali *eidólon*, minuli eidóličnost. Ikoničnost je identifikace znaku, eidóličnost je jeho diferenciací. Označování nikoli jako imitace, ale jako produkce eidól, simulace.

Předkládáme tabulku, v níž se pokoušíme formalizovat klouzavý pohyb eidóličnosti. Slovo *eidólon*, jak jej čteme v Eurípidově textu, je rozepsáno do situace I.–III. Proces značení pak pokračuje situacemi 1.–3., a.–c.

		a. označující (e-i-d-ó-l-o-n)	b. označované (eidóličnost)
	1. označující (e-i-d-ó-l-i-č-n-o-s-t)	2. označované / c. znak (eidólon)	
I. OZNAČUJÍCÍ (e-i-d-ó-l-o-n)	II. OZNAČOVANÉ / 3. znak (eidóličnost)		
III. ZNAK (eidólon)			

⁶⁵ Odkazujeme k předcházející kapitole, v níž se zabýváme funkčním mechanismem hry, který se odehrává jako nastolení autority otce, zachování rodu v patriarchální společnosti.

⁶⁶ Tento „autor“ je symbolický.

⁶⁷ Peirce, Ch.S., *Selected Philosophical Writings*, str. 5: „There are three kinds of signs. Firstly, there are likenesses, or icons; which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them. Secondly, there are indications, or indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them. ... Thirdly, there are symbols, or general signs, which have become associated with their meanings by usage.“

Eidólon je znakem řeči i obrazem, je mezním znakem i mezi znaku.

„*Obraz je totiž ze své podstaty deiktický – nedefinuje, nýbrž ukazuje; vždy je v něm nějaký zbytek kontingence, na který lze ukázat prstem. Ze sémiologického hlediska nás obraz vždy vede k čisté materialitě referentu, tedy dál než k označovanému.*“⁶⁸

Čistou materialitou referentu, jímž je řeč, která je obrazem, a obraz, který je řečí, není v našem textu nic jiného než *aithér*. Tímto „*dál než označované*“, hmotným koncem značení, je prázdnota. Prostor, o němž je nemožné vypovědět, zda je něco, anebo nic. Máme před sebou znaky, které otevřeně značí, ukazují se jakožto značící. Proces značení pak je vždy charakterizován možnostmi svého zdvojení, v němž se význam konstituuje a smysl uniká. Smysl je objektem naší touhy, směna je procesem neustálé snahy o zachycování unikajícího smyslu, slasti, a tento proces produkuje význam, rozkoš, zástupný obraz slasti, obraz touhy. V těchto modalitách se pohybuje Helena, jednou *agalma*, jednou *eidólon*. *Agalma* se kloní ke břehu rozkoše,⁶⁹ je to obraz touhy. Vyskytuje se v textu v místech, kdy je předmětem touhy, zárukou rozkoše, krásou, unikáním slasti. Helena, o níž se bojovalo u Tróji, je *agalma*, odráží se ve schématu akuzativu vnitřního předmětu, které se snaží zajistit nadvládu subjektu, jistotu reprodukovatelného významu. „*Rozkoš z textu je požadavek namířený proti rozdělení textu: text hlásá všudy přítomnost rozkoše, atopii slasti.*“⁷⁰

Směnit význam je však možné jen pomocí *méchané*, a i tak je význam vždy přinejmenším dvojitý a to, jaký je mezi nimi vztah, je třeba rozhodnout, přičemž toto rozhodnutí vposledku není možné učinit ani na základě rozumovém, ani na základě smyslovém. Z aporie se lze dostat jedině zásahem Události, udávající směr ekonomii řeči, o níž je možné říci, a to až zpětně, jedině to, že byla nutná. Řečový obraz je γέρας οὐ γέρας ἀλλ' ἔρις, εἶδωλον ἱερὸν Ἥρας (1134–6). *Eidólon* pak odkazuje k možnosti promluvy vůbec. Skutečnost, včetně skutečnosti teologické, se odvozuje od toho, jak o ní lze mluvit/jak ji lze zobrazit. *Eidólon* odkazuje ke svému vzniku, proto hovoří-li se o Héře a produkci, nalézáme výraz *eidólon*. Toto vznikání se děje zdvojováním, sebereprodukcí procesem, jehož výsledkem je komplikující se strukturace dvojnosti, strukturace *complicans*,⁷¹ jež je znakem samočinnosti tohoto sebetvořícího stroje.⁷² *Eidólon* je značením a duplikací, je značením tohoto značení, je promluvou odkazující vždy k promluvě, nikoli k jazyku, nikoli k originární struktuře, jež by se otiskovala do matérie řeči. Pouze skutečnost řečového obrazu, jehož významovost působí reprodukci, reprodukcí se sérii obrazů Heleny.

⁶⁸ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, str. 63.

⁶⁹ Barthes, R., *Rozkoš z textu*, str. 10: „*Břehy se rozestoupily: jeden je rozumný, přístupný, plagiátorský, ve shodě s kanonizovaným jazykem školy, vzdělanosti, literatury, kultury; druhý je pohyblivý, pustý, nehotový (hotov přijmout jakýkoliv obrys, jakýkoliv tvar), je místem, v němž vládne pouze účinek místa, výspou, z níž je možné nahlédnout smrt řeči. Oba břehy, jejich vzájemnost, kompromis, k němuž se uchylují, jsou nezbytné. Kultura ani destrukce nejsou erotické: erotická je trhlina, průrva mezi nimi.*“

⁷⁰ Barthes, R., *Rozkoš z textu*, str. 52.

⁷¹ Latinské *complico* – skládám se dohromady.

⁷² Viz výše uvedenou tabulku.

3. Palinódia

οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν ἐυσσέλμοις,
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας,

3.1 Zlomky

Z Palinódie se dochoval jediný větší fragment, kterým uvádíme tuto kapitolu, a to v Platónově dialogu *Faidros*, kde ho Sókratés cituje před tím, než začne s vlastní palinódií směřovanou k Erótovi, na němž se provinil v předchozí části dialogu. Podle Platóna složil Stésichoros tuto báseň, aby se očistil od provinění spáchaného na Heleně, která ho za to oslepila. Tímto proviněním byla jeho předchozí báseň, kde údajně Helenu urazil. Stésichoros tedy, jakožto musický člověk, přišel, na rozdíl od Hómera, na způsob, jak získat ztracený zrak zpět.⁷³

U Platóna se vyskytuje i další drobný údaj o Stésichorovi, pravděpodobně odkazující k Palinódii. V Ústavě Sókratés hovoří o eidólu, o němž bojovali Řekové u Tróji z neznalosti pravdy.⁷⁴ Zda Stésichoros mluví o eidólu v této Palinódii, je přesto nejisté, nicméně náš další pozůstatek po Stésichorovi již klade Palinódii do souvislosti s eidólem bez pochybností. Jedná se o helénistický komentář, nalezený na papyrech z Oxyrrhynchu. Nejenže potvrzuje výskyt eidóla ve Stésichorově poezii, ale také zmiňuje existenci dvou Palinódií.⁷⁵ Uvádí se dva začátky, dvě oslovení Múz. Stésichoros také prý mluví o tom, že Helena byla u Prótea.

Tyto tři zdroje se pro Stésichora uvádějí nejčastěji. Máme i jiné zmínky u dalších antických autorů, kteří se odkazují k Palinódii, nebo antických komentátorů, kteří tato místa vysvětlují. V této souvislosti Bowra⁷⁶ tvrdí, že tím, kdo patrně věděl o existenci dvou Palinódií, je Aristeidés (*Or.* 33, 3). V zásadě se u nich v kombinacích objevuje již zmíněné a verze naznačující inspiraci Hérododem (Dějiny) či Eurípidem (hra *Helena*). Seznam všech autorů odkazujících se k Palinódii/ím podává Kleine (1828).⁷⁷ V následujícím se zaměříme na existující fragment citovaný Platónem, čistě proto, že z té druhé Palinódie nemáme nic, leda údajnou invokaci Múz a zprávu, že měla údajně být adresována Hésiodovi, jako je ta první Homérovi. Odkazy na Hésioda či paralely s ním jsou obtížně komentovatelné, už z toho důvodu, že se současní komentátoři dovolávají fragmentu 176.7,⁷⁸ na jehož základě je, podle nás, možno tvrdit mnohé.

⁷³ Viz Platón, *Phaedr.* 243a.

⁷⁴ Platón, *Resp.* 586c.

⁷⁵ „...διτται γάρ εἰσι παλινωιδ<ίαι δια>λλάττουσαι...” POxy. 2506, fr. 26, col. 1., Stésichoros, fr. 15-16.

⁷⁶ Bowra, C.M., *The Two Palinodes of Stesichorus*, str. 245-52.

⁷⁷ Cituje Bowra, *op. cit.*

⁷⁸ Merkelbach, R., West, M.L. (vyd.), *Fragmenta Hesiodica*.

3.2 Kantace

*felix qui potuit rerum cognoscere causas
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari:
fortunatus et ille deos qui nouit agrestis
(Vergilius, Georgica, I 490–4)*

Palinódia se dochovala lapena do textu Faidra, stala se jeho součástí, a tedy je možné číst ji v zásadě pouze v rámci tohoto dialogu. Nemůžeme se vyhnout dovolávání se Platónova mýtu tvořící nejbližší okolí citované Palinódie. Naproti tomu se dá ustoupit od pojetí Platóna jakožto velkého muže, koherentního autora, jehož myšlenky se projevují ve všech jeho dílech, jak jsou za sebou, a popřípadě se odvolávat na chronologii těchto děl a hovořit o vývoji Platónova myšlení. Museli bychom přijmout představu Platóna, jenž sladuje koncepty ve všech textech jemu připisovaných, popřípadě Platóna, jenž vyznačuje jejich proměny, historický vývoj (Platón raný, Platón pozdní). Takto abstrahovaným myslitelem bychom pak překryli Palinódii a psali o ní v rámci takového kódu. Mohli bychom psát o tom, jak je Stésichoros stavěn do opozice proti Homérovi, neboť tak to je právě zde, ve Faidru, kde se vyskytuje ono „*nezůstal bez rady jako Homér*“,⁷⁹ a vzniká tak letmý komentář k Homérovi, z něž se zde stává slepec, jenž nepoznal, že v Tróji bylo *eidolon*, vydává je za pravou Helenu a dokonce je sám nutně tvůrcem tohoto *eidola*, které se pouze podobá skutečnosti, a tak v tomto případě vyloženě lže, snižuje bohyni a připisuje jí lidské slabosti. Pole pro zkoumání dialogu Platóna s homérskou tradicí, případně této sókratovské teorie umění, je otevřené. Nicméně náš korpus je jiný, vidíme jinou figuru. Slíbili jsme rozpraskání autora,⁸⁰ necháme ho tedy rozpraskat. Není pro nás už Platón celistvý, přichází k nám jen v podobě prosakující skrze Faidros. Také Stésichoros se objevuje v jediném průřezu Platónova textu. Máme ještě další Stésichorovy zlomky a mohli bychom přistoupit ke konstruování Stésichora na základě korpusu jemu připisovaných dochovaných fragmentů. Taková konstrukce by zahrnovala zkoumání kontextu každého fragmentu a následný popis. My se pro účely této práce zaměříme na zkoumání Palinódie ve Faidru. Vzdáváme se možnosti úplně extrahovat Palinódii z Faidru, ponechat stranou slepého Homéra a Stésichora, který znovu viděl.

Nabízí se tak věnovat se výhradně Faidru a pozici, jakou zaujímá Palinódia v tomto textu, kde vyznačuje určitý přechod, teoretický předěl, manévr (v) textu. Beecroft tak mluví o Sókratově vlastní palinódii proti universalisujícímu diskursu rétorické řeči.⁸¹ Zajímavé by jistě také mohlo být

⁷⁹ Platón, *Faidros* 243a, překlad F. Novotného.

⁸⁰ Srov. Barthes, R., *S/Z*.

⁸¹ Beecroft, A.J., „*This is not a true story*“: *Stesichorus' Palinode and the revenge of the epichoric*, str. 47–69:

věnovat se nepřítomnému členu – proč si Platón vybírá Palinódii k Homérovi a mlčí o Palinódii k Hésiodovi.

Poskytujeme-li čas určitému rozpadu autora, nezadržitelně nám praská i text, který je v takovém stavu nemožné interpretovat v jeho totalitě. Nezbyvá než popisovat figury míhající se v přítomném plurálu. Tento plurál není neomezený, neboť máme za to, že se pohybujeme v textu, označitelném za čitelný, oproti textu pisatelnému, jak o nich píše Roland Barthes.⁸² Chceme psát o textu, nikoliv sledovat linii Platónova myšlení, což by bylo mimo rámec této práce, byl by to jiný text. Autorita Platóna tak neumlčuje Stésichora ve svém monologu, oba existují vedle sebe. Stésichoros zpívá a vede dialog s Platónem i Homérem, ostatně jako každý spisovatel po Homérovi, a jeho zpěv je umožněn právě tím, že se rozpadá Platón. Píšeme o Palinódii tak, jak je ve Faidru, nikoliv tak, jak je v platónském korpusu.

Palinódia je velice citlivým místem řecké literární tradice, z určitého pohledu je v sázce nejen literatura, ale také celé politické zřízení Řeků, postavené na homérské tradici, a umístění žen v tomto zřízení. Helena – chybějící – je ústředním referentem básně a jde-li o čest Ženy, ozývají se mnozí, a tak jsme se dostali do ohrožení, že se staneme účastníky diskursu motivovaného touhou po něčem, co zde není.

„If we don't recognize the strategies by which the Palinode fails to chasten Helen, we repeat the act of castigation and find ourselves participants in a scholarly discourse motivated by the desire for what is not there – for the woman who is ‚true‘ (in both epistemological and moral senses).“⁸³

Platón zmiňuje jako důvod jejího napsání očistu, a tak se otevírá prostor pro moralizování, poněvadž nutnost očisty odkazuje k předchozímu provinění. Provedená očista tak znamená ospravedlnění, ale koho? Bylo snad nutné, aby Stésichoros očistil Helenu, jak se domnívá Bassi? Měl odvolat, co řekl, přezpívat svoji báseň, tedy očistit především sebe. Nebudeme se zabývat ani strategiemi, jimiž Stésichoros Helenu očistil, ani strategiemi, jimiž v tomto úkolu zklamal. Odkazování k Heleně se děje způsobem ne-morálním, rituálním. Stésichoros se provinil nikoli proti Řádu, ale proti Heleně. Bylo tedy na něm, aby poskytl kompenzaci. Anebo můžeme s Nagym konstatovat „*pervasive symmetrical pattern of god-hero antagonism on the level of myth and of god-hero symbiosis on the level of cult*“,⁸⁴ přičemž úroveň mýtu je historika obklopující ony tři řádky Palinódie a Palinódie sama je rituálním úkonem, je tedy kultická. Nadto, máme-li na mysli možnost výkladu, že Palinódia a ona původní óda mohly tvořit jeden celek,⁸⁵ jednoznačnost čistě morálního

„...Socrates' own palinode, against the universalizing discourse of the rhetorical speech...“

⁸² Barthes, R., *S/Z*, str. 10–11: „...to, co dnes může být napsáno (pře-psáno) – co je pisatelné. Proč je pisatelnost naší hodnotou? Protože cílem literární práce (literatury jakožto práce) je učinit ze čtenáře ne již konzumenta, nýbrž producenta textu... Naproti pisatelnému textu se tedy ustavuje jeho protihodnota, jeho negativní, reaktivní hodnota: to, co může být čteno, ale ne napsáno – co je čitelné. Každý čitelný text označíme jako klasický.“

⁸³ Bassi, K., *Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode*, str. 51–76.

⁸⁴ Nagy, G., *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*, str. 363. Uvádí se zde koncept básníka jakožto rituálního substitutu Múz/Apollóna, dále spojení konceptu rituálního substitutu s kultem heroů.

⁸⁵ Woodbury, L., *Helen and the Palinode*, citován v Nagy, G., *op. cit.*, str. 419, pozn. č. 29.

účelu či dokonce nároku na absolutní pravdu ve smyslu finální a jediné verze o Heleně se u dochovaného fragmentu stávají značně pochybnými.⁸⁶

Naším *punctum*⁸⁷ by pak zřejmě bylo Stésichorovo popírání, trojná zápornková anafora, fragment vydělený z Faidru mezerami bílé stránky. Bassi také klade důraz na Stésichorovo popírání a hovoří o „*discourse of denial*“ („*a mode of self-conscious textual antagonism in which one text affirms its own authority or validity by contrastively representing the inadequacy, untruthfulness or insufficiency of another.*“⁸⁸). Jaká je však ona neadekvátnost, nepravdivost či nedostatečnost v tomto případě nepochybně Homéra? Co se dá vykládat jako komentář k homérské tradici, je, podle nás, *eidólon*. Tedy právě *eidólon* musí v tomto výkladu značit tuto neadekvátnost, nepravdivost či nedostatečnost, a vskutku se dále mluví o eidólu jakožto znaku pro ztrátu, suplementaritu a imitaci.⁸⁹ Nicméně mluvit v souvislosti se Stésichorem o imitaci je poněkud předčasné. Právě imitace a možnost pojetí umění jakožto imitace přichází až s Platónem. Jak píše Vernant,⁹⁰ koncept *mímésis* ve smyslu imitace poukazující k původnímu originálu, jak jej vnímáme dnes, je Platónův vynález a soubor pojmů s ním souvisejících měl jiný význam před a jiný po Platónovi. *Mímétés* před Platónem nenapodoboval, ale prováděl autentickou činnost.⁹¹ Proto nikdy nemůžeme dospět k závěru, že Stésichoros tvrzením, že v Tróji bylo Helenino *eidólon*, označuje epickou tradici za prázdnou a bezdůvodnou a Trójskou válku za zbytečnou a nešťastnou.⁹²

Odkazuje-li se zde na *eidólon*, jedná se o *eidólon* důsledně literární povahy. Eposy nabývají v řecké tradici nesmírné důležitosti a obzvláště důležité jsou z hlediska hrdinů. Fyzické tělo je křehké a pomíjí. Pověst hrdiny, která se zachová po smrti, určuje celý jeho život, jehož cílem se tak stává nikoliv žít dobře, ale dojít uznání v očích druhých a být opěváván navěky, *kalos thanatos*. Eposy jsou ne-zapomněním hrdiny. Reprodukují hrdiny, zůstávají na tomto světě namísto nich, ztělesňují aktuální přítomnost,⁹³ těla bojovníků u Tróji, posmrtnou existenci mezi námi. Toto je homérský epos

⁸⁶ Bassi staví svoji interpretaci právě na očistě Heleny. Tvrdí, že Stésichoros fakticky nedokáže Helenu ospravedlnit, protože vysláním eidóla do Tróji přiznává své pojetí ženství jakožto odpovídající homérskému, tudíž sám podvrací svá slova, mluví proti sobě a jeho báseň je *de facto* neúčinná, jako každá řeč, protože každé popření zároveň tvrdí. Bassi, K., *op. cit.*, str. 71: „*To be sure, women (and men) as subjects represent a kind of denial of „real“ women (and men), but that denial – like Stesichorus' denial of Homer's narrative – simultaneously re-presents what it would repress.*“

⁸⁷ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 44: *Studium* je „...*protnuto, zraněno anebo překříženo nějakým detailem (punctum), jenž mne přitahuje anebo jenž mi působí nějakou bolest...*“

⁸⁸ Bassi, K., *op. cit.*

⁸⁹ Bassi, K., *op. cit.*, str. 65: „*loss, supplement, imitation*“

⁹⁰ Vernant, J.-P., *Mortals and Immortals*.

⁹¹ Vernant, J.-P., *Mortals and Immortals*, str. 166: „*Rather than representation, the act of mimeisthai was a performance, a demonstration.*“

⁹² Beecroft, A. J., *op. cit.*: „...*the epic tradition derived from it is largely without purpose as well, honoring the deluded heroes of an unnecessary war.*“ Tak odůvodňuje autor to, že *palinódie* je negativní, popírá, místo aby prostě tvrdila. Přestože se nám zdá tento závěr ne zcela přesným, popsáný svár mezi panhelénským mýtem a epichorickou tradicí je, podle nás, zcela na svém místě: „*The Palinode dramatizes a serious challenge to Homeric epic, reasserting the power of local cult over Panhellenic mūthos, just as Helen, in blinding Stesichorus, reasserts her epichoric status as a goddess.*“ Jedná se totiž primárně o očistu Stésichora, nikoli Heleny, takže onen *logos*, ke kterému odkazuje první řádek dochované *Palinódie*, není nutně Homérův příběh, ale spíše homérský příběh, jehož autor je skryt.

⁹³ Vernant, J.-P., *Mortals and Immortals*.

a v tomto smyslu je Homérova Helena eidólem a Stésichoros říká pravdu o Homérovi – že Helena Trójská je *eidólon*. Stésichoros říká pravdu o Homérovi v lokálním diskursu, nemluví proti Homérovi. Klade se vedle něj v pohybu, který značí koexistenci lokálního a panhelénského, nevylučující se verze. Protože ten, proti komu mluví, je opět a jedině Stésichoros. Popírá předchozí ódu hlásaje souřadnost verzí, nepostuluje nadřazenost aktuální verze, popírá a popíráním potvrzuje. Jeho očista pak spočívá v nezamlčování diference, v onom *oú*.⁹⁴

3.3 Rekantace

Nadešel čas odvolávání, mé palinodie.

*(Roland Barthes, Světlá komora)*⁹⁵

Stésichoros je možná tím, proti komu mluví, ale náhle, ostře, krátce a aktivně,⁹⁶ je zřejmé, že záporky nejsou pravé *punctum*. Co zaráží a co bylo původně odůvodněno jako pouhé překvapení, aby bylo možné pustit je z mysli, byla druhá osoba, ono Ty, jež je součástí dvou záporovaných řádků. Nikoliv tři (on), nikoliv jeden (já), ale dva (Ty, nebo snad Ty a já?). Záporky? „...zajímám se o ně (stejně jako se zajímám o svět), ale nemiluji je.“⁹⁷

„*Qua re id faciam, fortasse requiris? / Nescio.*“⁹⁸

„*Je nemožné vytknout pravidlo vztahu mezi studium a punctum (pokud tu je).*“⁹⁹

Ty (Helena) je v textu pouze jako součást konjugace, markantně chybí. Ztráta, chybění, absence – figura milostného diskursu. Stésichoros zůstává tam, na místě, vždy svázan s lokací a lokálním.¹⁰⁰ Mluví však k Heleně, jež je nepřítomná, a o Heleně a její nepřítomnosti, a tím sám vytváří jistou podivuhodnou přítomnost.

„*K tomu, kdo chybí, vedu donekonečna diskurz o jeho nepřítomnosti; vskutku úžasná situace; druhý je nepřítomný jako referent, přítomný jako oslovená osoba. Z tohoto rozporu se rodí jistý druh neudržitelné přítomnosti: jsem sevřen mezi dva časy, čas reference a čas alokuce – odešel jsi (nad tím naříkám), a přítom jsi stále zde (protože k tobě hovořím).*“¹⁰¹

Tato podivuhodná přítomnost se rodí v prostorovém rozdílu, v rozpětí mezi zde a jinde. Jinde, bolestně poukazující na zde (nebo zde, bolestně poukazující na jinde), dává pocítit teď jako

⁹⁴ Tak, po eurípidovsku, bychom mohli říci: *ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος ...*

⁹⁵ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 61.

⁹⁶ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 51: „...naopak četba onoho punctum... je krátká i aktivní, je soustředěná jako šelma.“

⁹⁷ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 44.

⁹⁸ Catullus 85

⁹⁹ Barthes, *Světlá komora*, str. 45.

¹⁰⁰ Viz Nagy, G., *op. cit.*, o lokální povaze takzvané archaické lyriky v juxtapozici k panhelénským aspiracím homérské epiky, z čehož vychází výše citovaný Beecroft.

¹⁰¹ Barthes, R., *Fragmenty milostného diskursu*, str. 31.

otevřenou ránu.

Toto jinde nikdy není tam nebo onde (oproti zde), není to poloha, není to místo, kde se Helena nachází. Není možné určit její místo, proto Stésichorovo ne – ne. Trvá na atopii. Ani slovo o Egyptě a možná, že existovalo popření slov o Egyptu, připustí-li se údajná existence druhé Palinódie k Hésiodovi, který prý řekl, že Helena odplula s Paridem do Egypta.¹⁰² Helena je *atopos*, je milována, a proto je taková, nevinná. Její nevinnost není vyššího Řádu než jakékoliv strategie ospravedlnění, její nevinnost je mimo kontrolu soudců a obhájců, stratégů ospravedlňování. Bylo chybou zařazovat ji podle jejích prohřešků, uniká. Je nutné číst Heleninu atopii a být zasažen její nevinností,¹⁰³ jako Galileo říci: „A přece je nevinná...“ Neříká-li Stésichoros, čím je, je to proto, že nechce zrušit její rozdílnost, ne-morální nevinnost. „*Jakožto nevinnost vzdoruje atopie popisu...*“¹⁰⁴ Stésichorova Palinódia je fragmentem, fragmentem milostného diskursu.

¹⁰² Nagy, G., *op. cit.*, str. 419.

¹⁰³ Barthes, R., *Fragmenty milostného diskursu*, str. 54: „*Atopii druhého přistihnu v jeho tváři vždy, když zde čtu jeho nevinnost, ohromující nevinnost...*“

¹⁰⁴ Barthes, R., *Fragmenty milostného diskursu*, str. 54.

4. Kolossos

V této kapitole bychom chtěli navázat na analýzu pojmu *eidólon*, kterou provedl J.-P. Vernant¹⁰⁵, k čemuž využijeme textu Aischylova Agamemnona, konkrétně partu zpívaného sborem v první části hry (verše 366–487), kdy se výslovně zmiňuje Helena. Je vylíčena situace v paláci, kde zůstal Meneláos sám s podivnými obrazy své manželky, které Vernant pojmenovává jako eidóla. Zaměříme se hlavně na výraz *kolossos*, jež Vernant řadí pod širší pojem *eidólon* spolu s výrazy *skia*, *fasma*, *oneiros* a *psýché* a hovoří o psychologické kategorii dvojníka.¹⁰⁶ V kolossu bychom chtěli zahlédnout podstatu eidóla, přiložit toto zahlédnuté k fotografii, jak o ní píše Roland Barthes, ukázat fotografii ve světle kolossu, *kolossos* ve světle fotografie.

Lingvistická analýza¹⁰⁷ výrazu *kolossos* nám říká, že toto slovo bylo užíváno převážně v dórsském kulturním kontextu – i v našem textu se jedná o sborovou pasáž, tedy pasáž, jež má mít dórský výraz – kam se zřejmě dostalo z Malé Asie, kde se nachází fryžská obec Kolossoi. Každopádně se jeví, že se jedná o slovo původem předřecké, o kréto-mykénské dědictví. *Kolossos* pak označuje cosi vztyčeného,¹⁰⁸ ne nutně velkých rozměrů. Konotace velikosti se ke slovu připojila až po stavbě slavného Rhodského kolossu. *Kolossos* označoval rituální sochu, jejíž efekt spočíval v poutání nepříznivých sil božského či lidského původu. Velmi úzká byla souvislost se zemřelými či zmizelými, jejichž duše bylo možno spoutat s kolossem rituálem trojího přivolání nazývaným *epiklésis*.¹⁰⁹ Kolossy se vyznačovaly nepohyblivostí, buď se jednalo o kusy kamene, kde byly nohy jen naznačeny, nebo o figurky, které měly končetiny spoutané, otočené dozadu nebo jiným způsobem nepoužitelné. Předměty, jež můžeme označit za kolossy, byly objeveny v Dendře v Midei. Jedná se o dva hrubě přitesané kamenné bloky, umístěné do hrobu, kde ovšem nebyly nalezeny žádné pozůstatky mrtvých lidí. Tyto kameny pravděpodobně zároveň sloužily jako obětní stoly, každý měl dvě jamky, snad na zachycování krve.¹¹⁰ Pozoruhodná je lokalizace těchto předmětů – našly se totiž v podstatě tam, kam je umísťuje Aischylos. Kolossy, původně sloužící k fixaci mrtvých se postupně změnily v personifikaci nepřítomných, ať už mrtvých či nikoliv,¹¹¹ a snad byly předchůdci náhrobní stély.¹¹²

¹⁰⁵ Vernant, J.-P., *Hestia a Hermés*.

¹⁰⁶ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 78. „Lze tak u nich právem hovořit o psychologické kategorii dvojníka, který předpokládá mentální organizaci odlišnou od naší. Dvojník je něco zcela jiného než obraz. Není to „přirozený“ objekt, ale ani mentální výtvar, nenapodobuje nic skutečného a není pouhou iluzí ducha ani výplodem myšlení.“

¹⁰⁷ Benveniste, E., *Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue*, str. 118–135.

¹⁰⁸ Benveniste, E., *op. cit.*, str. 118: „chose érigée, image dressée“

¹⁰⁹ Faraone, Ch., *Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of „Voodoo Dolls“ in Ancient Greece*, str. 165–210.

¹¹⁰ Picard, Ch., *Le cénotaphe de Midéa et les „colosses“ de Ménélas*, str. 341–355.

¹¹¹ Picard, Ch., *op. cit.*

¹¹² Vernant, J.-P., *op. cit.*

Vidíme tedy, že *kolossos* – přinejmenším *kolossos* archaický – je založen na kontradikci:¹¹³ je přítomností značící nepřítomnost, přítomný obraz nepřítomného, které se tak dává zároveň jako přítomné a zároveň jako neodvolatelně nepřítomné. Je to dvojník.

„Dvojník vůči subjektu představuje vnější realitu, avšak samotným svým zjevem se skrze svou podivnost prokazuje jako opak dobře známých věcí a běžných životních scén. Působí zároveň na dvou protichůdných rovinách: současně s tím, kdy se ukazuje jakožto přítomný, se zjevuje jakožto nepřítomný, ohlašuje svou příslušnost k nedostupnému ‚jinde‘.“¹¹⁴

Jako dvojník Heleny se vyskytuje v Aischylově textu ve společnosti fasmatu a snových přízraků, jimiž je soužen Meneláos. Všechny tyto tak ostře přítomné obrazy ukazují Heleninu nepřítomnost.

ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλόνορες.
† πάρεστι σιγᾶς ἄτιμος † ἀλοίδορος
ἄλιστος ἀφεμένων ἰδεῖν.
πόθῳ δ' ὑπερποντίας
φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.
εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
ἔχθεται χάρις ἀνδρί·
ὀμμάτων δ' ἐν ἀηγνίαις
ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.
ὄνειρόφαντοι δὲ πειθήμονες
πάρεισι δόξαι φέρου-
σαι χάριν ματαίαν.
μάταν γάρ, εὐτ' ἂν ἐς θιγᾶς δοκῶν ὄρᾳ,
παραλλάξασα διὰ
χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον
περοῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις. (410–426)

Pozoruhodný je verš 419 (ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα), kde se zmiňuje jistá nedostatečnost *kolossu* ve srovnání s Helenou. Vernant k tomu píše: „Schází jim to, co z ženy činí opravdovou ženu, *χάρις*, *jas zář života*... Skrze dvojníka milované ženy a pod svůdnou maskou Afrodité prosvítá nepolapitelná *Persefoné*.“¹¹⁵ Prázdné oči (verš 418, ὀμμάτων δ' ἐν ἀηγνίαις) pak jsou u Vernanta

¹¹³ Podobně jako striptýz, přinejmenším tedy striptýz pařížský. Srov. Barthes, R., *Mytologie*, str. 83.

¹¹⁴ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 78.

¹¹⁵ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 79.

zpodobněním světa tmy.¹¹⁶ Proti tomuto popisu se staví Steiner, která tvrdí, že význam slova *kolossos*, o němž hovoří Vernant, se nedá použít ve všech kontextech a i zde se podle ní nejedná ani tak o dvojnictví jako spíše o nepřeklenutelný rozdíl mezi obrazem a živou královnou.¹¹⁷ Domníváme se však, že důraz na odlišnost, nesrovnatelnost Heleny a dvojníků je plně přítomen již ve Vernantově výkladu, který se o Aischylově fragmentu zmiňuje mezi jinými příklady. Tato stručnost mohla být pro Steiner zavádějící, její článek ukazuje Vernantovu teze jako platnou.

Kolossy nejsou oproti Heleně méněcenné, druhotné. Naopak, samy nesou jistou *charis*, která se samotnému manželovi hnusí, *charis* snových příznaků, marnou, bez účelu v tomto světě, *charis* šílenou.¹¹⁸ Vernantovými slovy, není to *charis* Afrodity, ale *charis* Persefony, která je spjata se zvláštním bytím těchto obrazů. Jsou tak skutečné, a přesto unikají dotyku. Stejně jako fotografie, „ani obraz ani skutečnost, opravdu nové bytí: realita, již se nelze dotknout.“¹¹⁹ Přesto – oči kolossů jsou prázdné, chybí v nich celá Afrodité, dívají se na nás, ale nevidí, jako se dívá člověk z fotografie, dívá se, ale nevidí, protože příhodná chvíle jeho pohledu již minula, zbývá jen jeho stopa, kterou vidíme my. Meneláos hledí na to, co mu uniká.

Roland Barthes píše, že noématem fotografie je „toto bylo“. „Fotografie neříká (nutně), co již není, nýbrž pouze a najisto co bylo.“¹²⁰ Je jisté, že někdy v minulosti stál kdosi na tom místě, kde je vyfocen, a tak, jak je vyfocen. Roland Barthes ukazuje fotografický snímek „ne jako kopii „reality“ – nýbrž jako emanaci minulé reality: tedy nikoli jako umění, nýbrž jako magii.“¹²¹ Jistota, kterou dává *kolossos*, je v jistém ohledu jiná. Stejně jako na fotografii, Heleniny příznaky neznamenaají, že Helena není, klidně může být. *Punctum* fotografie a kolossu je Čas. O řeckých přízracích však nelze jednoznačně mluvit jako o emanaci minulé reality. *Kolossos* jako rituální substitut měl stejnou platnost pro to, co bylo, i pro to, co bude. Kolonisté z Théry, kteří měli založit kolonii Kyréné v Libyi pálili před svým odjezdem voskové kolossy. Kdo by se rozhodl vzít zpět své rozhodnutí, měl se rozpustit, a s ním jeho rod a majetek, jako pálené kolossy.¹²² Nebylo by ale přesné říci, že *kolossos* se obrací k minulosti a obrací se také k budoucnosti. Kolossy říkají prostě „jindy“. Roland Barthes užívá pro zpřesnění „toto bylo“ také formulaci „interfuit“ – zdá se nám, že latina, tento druhý jazyk Starých, uchovala jisté gramatické pochopení pro řecké. U kolossu by tedy snad bylo vhodné říci: „non interest“, není (zde).¹²³ Značí svou nepřítomnost zde fixovaností, stíny

¹¹⁶ Picard, Ch., *op. cit.*, vykládá prázdné oči u Aischyla jako obětní jamky. Takové obětní jamky totiž měly *kolossy* nalezené v Midei.

¹¹⁷ Steiner, D., *Eyeless in Argos, A reading of Agamemnon 416-19*, str. 175–18, zde na str. 179: „The kolossoi act not as equivalents for the queen, but as contrasting representations, stripped of the quality which Helen most prominently displays.“

¹¹⁸ Chantraine, P., str. 689: ματαίος je adjektivum odvozené od slova μάτη, které znamená „folie, égarement“.

¹¹⁹ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 84.

¹²⁰ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 82.

¹²¹ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 85.

¹²² Faraone, Ch., *op. cit.*, str. 180.

¹²³ Nemůžeme však nedodat, že stejně vhodné by bylo u kolossu také „interest“ – liší se, popřípadě paradoxně neosobní užití – je v tom pro mě rozdíl, záleží mi na tom. Stejně jako o fotografii říká Barthes: „Ça a été“ a u fotografie Zimní

a sny svou pohyblivostí – vztáhneme-li po nich ruku, abychom se přesvědčili, že jsou zde, proklouznou nám mezi prsty. A přesto, všechny tyto obrazy jsou přítomné, a to zpravidla velmi bolestně. *Kairos* prchnul, plynutí *chronu* je narušeno. Roland Barthes říká: „*závrat' rozbitého času*“.¹²⁴

Cosí je nepřítomné a zároveň přítomné. *Kolossos* sloužil také v rituálech poutání zesnulých, jejichž těla se nenašla a jejichž duše se nekontrolovatelně pohybovala ve světě živých, a tak napomáhal začlenění smrti do života, napravoval a nastoloval vztah mezi světem živých a světem jinde.¹²⁵ Domníváme se, že právě z toho, že se jedná o obraz smrti, vyvěrá veškerá tíživost, smutek, bolest, jež padají na člověka při pohledu na *eidólon*. Vidíme obraz, nepochybně přítomný, jehož referentem je smrt, která je přítomností jiného a zároveň nepřítomností, nicotou, přítomnost značící nepřítomnost.

„*Skrze kolossos smrt vychází na denní světlo a zjevuje před zraky živých svou přítomnost – přítomnost nezvyklou a dvojnásobnou, která je zároveň znakem nepřítomnosti.*“¹²⁶

Kolossos má schopnost sladit existenci živých a mrtvých, přiřadit každému své místo. Benveniste k tomu poznamenává: „*Réproduire l'image du défunt, c'est en quelque manière le maintenir en vie.*“¹²⁷ Mrtví jsou začlenění a jakožto mrtví získávají status ve společnosti. Tomuto pohybu přítomnosti a nepřítomnosti je však vlastní reverzibilita, s níž souvisí široká škála funkcí kolossu. Osadníci z Théry byli všichni živí, přesto se v okamžiku rituálu ukázali jako mrtví. *Kolossos* nejen zařazuje mrtvého mezi živé, ale také ukazuje živého jako mrtvého a mrtvého jako živého.

Stejná ambivalence života a smrti se projevuje ve fotografii. Oživuje mrtvé a živé ukazuje po smrti. Vidíme-li na fotografii malé dítě, vidíme jeho jasný pohled, slyšíme jeho smích. Nic nenapovídá tomu, že bude staré a zemře, nebo dokonce, že je již mrtvé. Současně s tím však vidíme, že tato událost již minula. Netušíme, kolik času uplynulo. Zvěčněné dítě může být starší než my. Máme pouze jistotu, že tehdy stálo před aparátem. „*Neboť nepohyblivost fotografického snímku je jakoby výsledek perverzní záměny dvou pojmů: Reálného a Živého: protože dosvědčuje, že objekt byl reálný, přivádí k úskočné myšlence, že žije, a to na základě onoho preludu, který nás svádí, abychom Reálnému přiznávali absolutně nadřazenou, jakoby věčnou hodnotu; poněvadž však přenáší toto reálné do minulosti (,toto bylo'), naznačuje, že je již mrtvé.*“¹²⁸

Začlenění smrti není jednoduché, vlastně k němu nikdy plně nedochází, neboť není možné učinit toto jiné stejným. Zůstává tvrdošijně jiným. „*Svou působností a účinností si kolossos klade*

zahrady: „*C'est ça*“, tedy „*interfuit*“ a „*interest*“. U kolossu tedy říkáme po euripidovsku: „*interest non interest*“.

¹²⁴ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 90.

¹²⁵ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 86: „*V kolossu jde o zpodobnění smrti jakožto moci ruku v ruce s aktivním zjevováním této moci a s nápravou vztahů vůči živým lidem.*“

¹²⁶ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 75.

¹²⁷ Benveniste, E., *op. cit.*, str. 133.

¹²⁸ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 76.

za cíl nastolit reálný kontakt se zászvětím a zajistit jeho přítomnost v tomto běžném světě – avšak samotným tímto gestem zdůrazňuje vše, co je pro živé lidi na smrti nedostupného, tajuplného, bytostně odlišného.¹²⁹ Soudíme, že Aischylova eidóla se kloní spíše k tomuto břehu, prezentují ztrátu, chybění, nenávratnost a odkazují k nesrovnatelnosti smrti, k tomu, že se vždy vymyká našemu chápání. Z paláce se zpěv přesune k ostatním domům, kde se připravují mladíci na tažení do Tróji, odkud se nikdy nevrátí. Připravují se jinak než homérští hrdinové. V domech pod palácem panuje větší smutek než v paláci. Občané vydávají své děti na smrt a namísto nich se vrací pouze zbroj a popel.

ἀντὶ δὲ φωτῶν

τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἑκά-

στου δόμους ἀφικνεῖται. (434–436)

Pohled rodiny již vidí mrtvé v živých mužích, kteří se stávají obrazy své smrti. Teprve se připravují, ale už jsou mrtví. Do rodné země se vracejí pouze slzavé zbytky (ψῆγμα δυσδάκρυτον, 442), chválí se statečné činy, ale pouze jako součást bolesti a smutku (στένουσι δ' εὖ λέγοντες, 445). Cokoli by bylo možno říci, nedá popelu tvar. Žádná sláva nesplatí ztrátu a smrt. Achilles se měl stát napříště vzorem napodobování, jeho smrt je symbolická, potvrzuje možnost takového druhu směny, je nutná, je smyslem jeho života. Achillova sláva se týká všech Řeků. Mrtvé chlapce beze jména nikdo napodobovat nebude a nechce, jejich smrt je anonymní, jejich popel neobsahuje život, jejich hrob bude mít vždy pouze lokální význam. Utrpení blízkých zůstane vždy utrpením, přeměna prací truchlení na vzpomínku, zhojení traumatu se nekoná. Při pohledu na popel mrtvých synů se jizva vzniklá odvrácením pohledu opět trhá. Není možné vyměnit živého člověka za živoucí pomník, symbolizovat smrt, učinit jí symbolickou. Aischylos zde ukazuje smrt nezačlenitelnou, definitivní, asymbolickou, kterou dává zahlédnout *kolossos*, díváme-li se na něj příliš dlouho. Funkci začleňování smrti plní *kolossos* tak, že je pohřben, odnesen na pusté místo, či jinak odstraněn z dohledu. Nestane-li se to, jako Laodameia nemůžeme přestat hledět na smrt.

Takovou smrt vidíme také na fotografickém snímku, „v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život.“¹³⁰ Vše na fotografii je již mrtvé. Byla zde kdysi naděje pro alchymisty, kteří by viděli proměnu hmoty – člověk se stává stříbrem, usazeným na fotografickém papíru, ale dnes, v době fotografie digitální, se člověk mění v čísla. Snad tedy ještě zbývá cosi pro nové pythagorejce. Nám ale dvacáté století předvedlo přeměnu člověka v číslo v celé její krutosti. Nedomníváme se, že se jedná o reflexi, začlenění smrti, spíše o vytěsnění. Odvrátíme pohled,

¹²⁹ Vernant, J.-P., *op. cit.*, str. 87.

¹³⁰ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 88.

to bude od nynějška naše popírání.¹³¹ „*Jestliže je dialektika ono myšlení, které se zmocňuje pomíjivého a převrací negaci smrti v moc práce, pak je Fotografie nedialektická: je to přirozenosti zbavené divadlo, na němž se smrt nemůže ‚kontemplovat‘, reflektovat a zniterňovat; neboli je to mrtvé divadlo Smrti, vyloučení Tragična; vyřazuje jakoukoli očistu, jakoukoli katharsis.*“¹³²

V této sborové pasáži se do nás vráží takové *punctum*. *Punctum* je vždy v textu, nevkládáme ho z vnějšku – eidóla, popel, smrt, sláva.

τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ / βαρὺ (468–469)

κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον·

μήτ' εἶην πτολιπόρθης (471–472)

Přesto se však klade jako *cosi* navíc. V prostoru textu směřujícím k finální očistě se otevírá jiný prostor, kde očista není nic platná. *Studium*, všechny kódy dávající význam, je protrženo *punctum*, jiným kódem, kódem jiného. S *punctum* se v tomto textu naší větě objevuje „přesto“.

Co nám ukazuje fotografie, ukazuje i *kolossos*, jsou to eidóla. Nejsou to obrazy-otisky jiné věci, nic nenapodobují, což se ukazuje obzvlášť jasně u kolossu, který je skoro neopracovaným kusem kamene. *Kolossos* se podobá jen velmi vzdáleně, jeho účinnost ostatně nespočívá v podobnosti či připodobňování se nepřítomným, ale v tom, že jimi je. *Skia*, *oneiros* a *fasma* se podobají, přesto se jedná o eidóla stejná jako je *kolossos*. Podobnost zde pro nás není ani předmětem zájmu (*studium*), ani nás nedojímá (*punctum*).

Roland Barthes říká: „*Avšak uvažuj-li, musím se rovněž ptát: kdo se podobá komu? Podobnost je shoda, jenže shoda s čím? – s identitou. Tato identita je však nepřesná, je dokonce imaginární... Guizot je si ‚podobný‘, protože je ve shodě se svým mýtem nesmiřitelného muže... Podobný si jsem pouze na jiných snímcích sebe sama, a tak donekonečna: nikdo nikdy není než kopií kopie, ať reálné, anebo jen mentální... V zásadě se tedy fotografický snímek podobá komukoli s výjimkou té osoby, kterou předvádí. Neboť podobnost poukazuje k identitě subjektu, ale to je věc zcela směšná, neboť čistě juristická, dokonce v kompetenci trestního práva; podobnost dává tuto identitu ‚jako onu samu‘, zatímco já chci mít před sebou subjekt ‚takový, jak je věčností proměněn do sebe sama.*“¹³³

¹³¹ Srov. Barthes, R., *Rozkoš z textu*, str. 7.

¹³² Barthes, R., *Světlá komora*, str. 86. Myšlenka by nás mohla zavést až k Medúze, jež je strašnou tváří nesmiřitelné smrti, jak o ní píše Vernant (*Mortals and Immortals*). Její pohled měnil v kámen. Známý je ovšem jedině příběh Persea, který této hrozbě unikl. Kde jsou všichni ti, kteří byli učiněni neviditelnými, proměněni v kámen? Tíše zmizeli, snad zašustili jako netopýří křídla. V určitém smyslu fungoval pohled Medúzy stejně jako cvaknutí fotoaparátu. Zajišťoval obyčejnou, plochou smrt, bez dalších přepisů a významů. Prostě smrt. Cvak.

¹³³ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 96.

Říci o dvojníkovi, že je podobný, by bylo popřením jeho dvojnictví. Dvojník není jen podobný, dvojník je ten, který je. Je onou věcí jakožto obrazem. Helena je přítomná ve svojí nepřítomnosti. Proměna Heleniny *charis* je znakem zásvětí. *Kolossos* ještě není náhrobní stélou, která odkazuje k nepřítomnosti a nutí ke vzpomínce. Přízračnost eidóla spočívá právě v tom, že se zjevuje živé, přítomné, ale označuje nepřítomnost. Na nic nevzpomínáme,¹³⁴ vidíme. Ovšem jen za podmínky, že se udál vpád *punctum*. Ne všechny sny, stíny, fotografie jsou eidóly.

¹³⁴ Bylo by dobré věnovat se podrobněji problematice ne/vzpomínání, popřípadě rozpomínání, paměti, souvislosti s *punctum*. Barthesova formulace „subjekt věčnosti proměněný v sebe sama“ není jedinou věcí, která nás upozorňuje na dialog Barthesa a Platóna. Nicméně v tuto chvíli na to zapomeneme, bylo by to nad naše možnosti a nad rámec této práce.

5. Závěr

Naším záměrem bylo ukázat, co je to *eidólon* jakožto obraz Heleny, a naopak, co je obraz Heleny jakožto *eidólon*. Ve třech kapitolách a ve třech textech jsme popsali, jakým způsobem funguje obraz Heleny jako znak, popsali jsme proces strukturace textu a místo, které v této strukturaci určuje obraz Heleny. Postava-Helena tak ustoupila Heleně-obrazu.

V Úvodu jsme načrtli otázku označujících praxí, vlastních Řekům. Museli jsme tak vzít v úvahu i homérské *eidólon*. Viděli jsme, že Aischylovo *eidólon* je nejbližší eidólu homérskému, jak je popisuje Vernant, zjevuje se stejným způsobem, ale na rozdíl od Homéra působí onen zcizující efekt, ukazuje nám hranici moci textu, vmisťuje se do textu jako *punctum*. *Kolossos*, vizuální *eidólon*, ukazuje atopii temporální – ono „jindy“. *Eidólon* Stésichorovo je docela podvratné. Namísto všeobecné platnosti klade koexistenci různých verzí, ruší hierarchii, zakládá souřadnost. Zároveň také dává nahlédnout nekonečnost a nepolapitelnost atopie, která, má-li zůstat atopií, musí být nepolapitelná. Produkce souřadných eidól uchovává tuto atopii, protože se ukazuje jako nemožnost totalizace v rámci celku, nemožnost finálního vyřčení, ukončení řeči. Helenino *eidólon* je uchopitelné jedině Stésichorovým zpěvem, znějící řečí, jeho atopie je lokální. Eurípidův text předvádí aporii, do níž se dostáváme tváří v tvář eidólu, které se nekontrolovatelně rozdvouje. Tento nezadržitelný pohyb znaku jsme nazvali eidóličností, jež je oscilací mezi řečí a obrazem a jež je řádem Eurípidova psaní, řazení eidól. Toto řazení se však změní na podřazení, *eidólon* je nahrazeno agalmatem, hra je přeci jen ukončena. Eurípidés otevřeně začleňuje proces značení jako takový, ukazuje značení eidóla a značení agalmatu, konstituci významu v mechanismu směny, který sleduje stopu unikajícího smyslu. Označující praxe homérská došla změny, postupně odhalila základ své produkce, z něhož se stal mechanismus fungování textu.

Velký prostor poskytujeme smrti, píšeme o Persefoně, Sirénách, Medúze, nad vším se vznáší stín Trójské války. Zmínili jsme šťastnou Achillovu smrt, již zajišťuje vlídný Thanatos. Zmínili jsme se o smrti nevýslovné, již zajišťují Řekům ženské figury smrti. Zamlčujeme ovšem cosi, co se nám dalo zahlédnout v první části druhé kapitoly, kde jsme se věnovali epiklérátu, a ve Stésichorově Palinódii – druhou tvář Persefony a bratra Thanatu, Afrodítu a Eróta, lásku. Protože Stésichorovo *eidólon* je obrazem lásky. Když už se jí zabýváme, tak z hlediska objektu (obraz Heleny), nikoli z hlediska subjektu (já). A přitom zrovna láska stojí u zrodu subjektu.¹³⁵ Mohli bychom napsat jistou druhou polovinu, kde by se psalo o lásce a subjektu a k níž se obrací celý tento text.

¹³⁵ Kristeva, J., *Jazyk lásky*, str. 145: „Subjekt existuje jen potud, pokud se identifikuje s ideálním druhým, jímž je jiná mluvící bytost, druhý jakožto mluvící bytost. Tento Druhý, fantom, symbolická formace stojící za zrcadlem, má vznešenost Pána a představuje identifikační pól, protože není objektem potřeby ani touhy. Ideál Já, jenž zahrnuje ego prostřednictvím lásky, již k němu toto ego chová, je sjednocuje, brzdí jeho pudy a činí z něj subjekt.“

Náš text má tři části, co část, to *eidólon*. Pokusili jsme se o simulaci Světlé komory, probírali jsme se eidóly, hledali jsme. V první části jsme dospěli k eidólu proměňovanému v objekt touhy procesem směny. Jednalo se o symbolickou směnu, rituál, začleňování, zařazování směřující k hladkému chodu, k fungování, které se však vždy snaží zastírat svůj počátek. Procesu neustálého redukování uniká cosi, co je neredukovatelné. Smysl nelze redukovat na význam, *eidólon* je prchavé, difference nám vždy vyklouzne mezi prsty, jako kdyby měla křídla. Objevili jsme eidóličnost, která se pohybuje na pomezí možnosti být označena za kategorii. Jako kategorie by mohla snad fungovat v tomto textu pro nás, jako kategorie, tedy kategorie obecná, univerzální, je velice pochybná, snad bychom mohli říci, nemožná. Nemožná kategorie nemožné vědy o jedinečném bytí, *mathesis singularis*. Tato kategorie se vztahuje k jedinému případu, k případu sebe sama. Kdybychom učinili *eidólon* případem pravidla, identifikovali ho, uniklo by nám. Nebylo by to to *eidólon*, obraz Heleny v Eurípidově hře.

V druhé části dochází v našem textu k určitému zlomu. Ukázalo se, že *studium* se prolamuje, že náhlý vstup čehosi, co nám řeklo: „Ne“ překřížil naše snahy.¹³⁶ Nechali jsme do našeho textu vstoupit *punctum*, nejprve *punctum* jako detail Stésichorovy Palinódie, poté sborovou pasáž jako *punctum* Aischylovy hry. Namísto toho, abychom se zajímali o mechanismus fungování celku, o to, jak jsou části spojovány s ohledem na celek, nechali jsme detail, aby převládl a zaplnil celý náš popis. Zarazili jsme se o druhou osobu, která nám zabránila spokojit se se souřaditelností lokálních verzí, které se liší, a přece jsou všechny stejně autentické. Co zkomplikovalo problém lokálního a panhelénského, co se přidává k platnosti všech verzí svázaných s prostorem, byl čas, který se rodí ze sevření mezi časem reference a časem alokuce, v rozdílu mezi zde a jinde, který nám dalo pocítit ono Ty.

U kolossu jsme vykročili z hranic textu, zabývali jsme se eidólem s ohledem na kontext, invokovali jsme i jiná zjevení – osadníky z Théry, kolosy z Kyrény. *Eidólon* a fotografii vedle sebe klade Světlá komora. Ukázali jsme, že *kolossos* i fotografie mají podíl na jednom *punctum* (Čas). *Kolossos* i fotografie jsou eidóla, ale to neznamená, že *kolossos* je fotografie a naopak. *Kolossos* není fotografií starověku, fotografie není kolossem dneška. Vyslovení *punctum* kolossu nám umožnilo uchopení *punctum* Agamemnóna, které narušilo hladkost hry. Odehrál se průnik asymbolické smrti do ustavování smrti symbolické. Zde nemůžeme nepoznamenat, že jsme daleci závěru, že *punctum* je průnik Reálného.¹³⁷ Jde tady o průnik asymbolického. Neříkáme ani, že toto asymbolické je Reálno, ani že *punctum* je vždy průnikem asymbolického, pouze to, že *punctum*

¹³⁶ Ano, ve větě, k níž patří tato poznámka, poukazujeme na pocítěnou souladnost daimonia a *punctum*. Převádíme naši asociaci, tento podivný spolek, na konotaci Světlé komory. *Punctum* je v určitém smyslu daimoniem, snad proto jsme mohli v první části kapitoly Palinódia považovat za *punctum* záporky.

¹³⁷ Viz Fulka, J., *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Reálno je zde Lacanův pojem z triády Imaginární-Symbolično-Reálno, nejedná se o realitu, skutečnost, ale o cosi jiného než je Symbolično. Neradi bychom poskytli důvod k ztotožňování symbolického a asymbolického, jak o něm píšeme v kapitole číslo čtyři, s Lacanovým Symboličnem a Reálnem.

Aischylova Agamemnóna je pro nás průnik asymbolické smrti.

Zároveň máme celou dobu na paměti naši dílčí tezi, že Světlá komora je v určitém dialogu s Platónovým Faidrem. Oba texty dospívají k bodu obratu, kde se vyhlašuje nutnost jakéhosi jiného poznání. Poznání, které by se nespočívalo ve zkoumání vztahů mezi věcmi, ale nahlížení věcí čistých, nesložených, „věčností proměněných do sebe sama“ a k němuž nás vede zvláštní bodnutí. Bodnutí poznání, že věcmi jsou zde znaky, a že se obracíme k jejich vnitřku, jenž je čistou diferencí. Takové poznávání/*mathesis* se děje jako *singularis*.

Tvrdíme, že *eidólon* nás vystavuje problému vztahu času a prostoru, řeči jakožto znějící a obrazu. Každé *eidólon* našeho textu po svém, ale každé *eidólon* toto činí. Taková je i fotografie jakožto *eidólon*, fotografie, jejímž *punctum* je čas a jež se dává našim očím v prostoru. I ve Faidru Sókratés mluví o řeči a obrazu, řeči mluvené a znějící a obrazu řeči, textu.¹³⁸

Helena je vždy eidólem a jako taková poukazuje k mezím tvorby a re-produkce, je znakem sebereflexivního pohybu textu, který vyvolává určitý zcizující efekt, protože odhaluje, že je znakem, nezastírá, že značí. Toto *eidólon* je však v každém textu jiné. Eurípidovo *eidólon* je stvořeno z aitheru jako řečový znak i obraz, je v komplementární distribuci s agaltem, zachází se s ním jako s předmětem směny, objektem touhy, zařazuje se do hierarchie (věty, rodiny) jako produkovaný člen. Stésichorovo *eidólon* se ukázalo jako jistý druh neudržitelné přítomnosti, aktuality času alokuce, který ale není časem reference, přičemž čas reference je atopický, překlápá se v nemísto, o němž se nemluví. Aischylovo *eidólon* se vyskytuje jako *kolossos* společně se snovými obrazy, fasmaty, zbraněmi, popelem, dává pocítit smrt. Na rozdíl od symbolické, topické smrti do textu prorazí smrt, která se nedává k převedení do veršů, k topizaci. Zjevuje se v přízračných obrazech, a to nikoli v jejich identitě (jsem Helena, její ikon, index i symbol), ale v jejich ne-identitě (–), v jejich diferencí. *Eidólon* je označujícím, jež označuje eidóličnost, která je diferencí, nikoli identitou. Identita je podobnost. Eidóličnost je otevření se znaku syntagmatu. Tak *kolossos*, chápaný jako *eidólon*, nepoukazuje ani tak ke své funkci (jež je rituální), ani ke svému původu (jenž je lidský), ale ke svému značení. A stejně tak píše Barthes o fotografii v její spektrální, ne-mimetické kvalitě, neboť subjekt „věčností proměněný do sebe sama“¹³⁹ by byl čistou diferencí.

To poslední, co je neredukovatelné, je právě diference. Proto nemůžeme skončit velkolepou syntézou, můžeme pouze opakovat popis, přidávat ho dál a znovu. Náš korpus (korpus poetických textů klasické a archaické doby, v nichž se vyskytuje Helena a *eidólon*) zůstává korpusem heterogenním.

¹³⁸ Čtáme zde doklady teze, že Světlá komora je v dialogu s Faidrem. Tento problém by si jistě zasloužil mnohem důkladnější zkoumání, více času i prostoru, avšak naše práce na to v tuto chvíli nestačí. Opět nemůžeme nezmínit, že celá problematika *mathesis* neodmyslitelně souvisí s pamětí. Zároveň by bylo nepochoybně plodné zabývat se vztahem Světlé komory a Leibnitzovy monadologie, *mathesis singularis* a *mathesis universalis*.

¹³⁹ Barthes, R., *Světlá komora*, str. 96.

Seznam použité literatury

Zdroje primárních textů:

Arnim von, J., *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, Berlin 1893.

Burnet, J., *Platonis opera*, vol. 2, Oxford 1901.

Diggle, J. (vyd.), *Euripidis fabulae*, vol. 3, Oxford 1994.

Merkelbach, R., West, M. L. (vyd.), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.

Murray, G. (vyd.), *Aeschyli tragoediae*, Oxford 1955.

Mynors, R. A. B., *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1972.

Page, D. L. (vyd.), *Poetae melici Graeci*, Oxford 1962.

Goold, G. P. (vyd.), *Catullus*, Cambridge 1983.

Sekundární literatura:

Allan, W. (vyd.), *Helena*, Cambridge 2008.

Antické tragédie, Praha 1970.

Appleton, R.B., *Euripides the Idealist*, in: *Classical Review*, 32, 1918, str. 89–92.

Arnott, G., *Euripides and the Unexpected*, in: *Greece and Rome*, 20, 1973, str. 49–63.

Barthes, R., *Světlá komora*, Praha 2005.

Barthes, R., *Fragmenty milostného diskurzu*, Červený Kostelec 2007.

Barthes, R., *S/Z*, Praha 2007.

Barthes, R., *Rozkoš z textu*, Praha 2008.

Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Praha 2005.

Barthes, R., *Kritika a pravda*, Praha, Liberec 1997.

Barthes, R., *Mytologie*, Praha 2004.

Barlow, Sh. A., *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London 1971.

Bassi, K., *Helen and the discourse of denial in Stesichorus Palinode*, in: *Arethusa*, 26, 1993, str. 51–76.

Beecroft, A.J., „*This is not a true story*“: *Stesichorus' Palinode and the revenge of the epichoric*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 136, č. 1, 2006, str. 47–69.

Benveniste, E., *Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue*, in: *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 1932, str. 118–135.

Bergren, A., *Language and the Female in Early Greek Thought*, in: *Arethusa* 16, 1983, str. 69–95.

Bleicken, J., *Athénská demokracie*, Praha 2002.

Bouvier des, S., *Women in Greek tragedy: an anthropological approach*, Oslo, Oxford 1990.

- Bowra, C.M., *The Two Palinodes of Stesichorus*, in: *Classical Review*, 13, 1963, str. 245–52.
- Canfora, L., *Dějiny řecké literatury*, Praha 2004.
- Collard, C., *Formal debates in Euripides' Drama*, in: Mossman, J. (vyd.), *Euripides*. Oxford 2003.
- Conacher, D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- Diggle, J., *On the Helen of Euripides*, in: Dawe, R. D., et al. (vyd.), *Dionysiaca*, Cambridge 1978, str. 159–177.
- Détienne, M., *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000.
- Dodds, E.R., *Euripides the Irrationalist*, in: *Classical Review*, 43, 1929, str. 97–104.
- Easterling, P. E., Knox, B.M.W. (vyd.), *The Cambridge History of Classical literature, Greek Drama*, vol. 1, part 2, Cambridge 1989.
- Eisner, R., *Euripides' Use of the Myth*, in: *Arethusa*, 12, 1979, str. 153–175.
- Eurípidés, *Hippolytos a jiné tragédie*, Praha 1986.
- Faraone, Ch., *Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of „Voodoo Dolls“ in Ancient Greece*, in: *Classical Antiquity*, 10, 1991, str. 165–210.
- Frontisi-Ducroux, F., *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- Fulka, J., *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha 2008.
- Gadamer, H.G., *Estetika a hermeneutika*, str. 45–52, in: Gadamer, H.G., *Člověk a řeč*, Praha 1999.
- Gadamer, H.G., *Člověk a řeč*, str. 22–29, in: Gadamer, H.G., *Člověk a řeč*, Praha 1999.
- Galeotti Papi, D., *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, in: *The American Journal of Philology*, 108, č.1, 1987, str. 27–40.
- Golann, C.P., *The Third Stasimon of Euripides' Helena*, in: *Transactions of the American Philological Association*, 76, 1945, str. 31–46.
- Griffith, J., *Some thoughts on the Helena*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 73, 1953, str. 36–41.
- Hejduk, T., *Od Eróta k filosofii: Studie o Erótu se zřetelem k Sókratově filosofii*, Hradec Králové 2007.
- Holmberg, I.E., *Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste*, in: *The American Journal of Philology*, 116, 1, 1995, str. 19–42.
- Chaintraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1977.
- Charpin, F., *Le féminin exclu: essai sur le désir des hommes et des femmes dans le littérature grecque et latine*, Paris 2001.
- Karásek ze Lvovic, J., *Sexus necans*, Praha 1897.
- Kérényi, K., *Mytologie Řeků*, I-II, Praha 1998.
- Kristeva, J., *Jazyky lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, Praha 2004.
- Kristeva, J., *Slovo, dialog, román: Texty o sémiotice*, Praha 1999.
- Lee, H.K., *Helen's famous husband and Euripides' Helen 1399*, in: *Classical Philology*, 81, 1986,

str. 309–313.

Luschnig C.A.E., *Euripides' Iphigenia among the Taurians and Helen. Cos è, se vi pare !*, in: *Classical World*, 66, 1972, str. 158–163.

Lyons, D., *Gender and Immortality, Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton 1996.

Meltzer, G.S., „Where is the glory of Troy ?“: *kleos in Euripides' Helen*, in: *Classical Antiquity*, 13, 1994, str. 234–255.

Nagy, G., *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*, Baltimore 1990.

Padel, R., *Imagery of the elsewhere. Two choral odes of Euripides*, in: *Classical Quarterly*, 24, 1974, str. 227–241.

Peirce, Ch.S., Houser, N. (vyd.), *Selected Philosophical Writings*, vol. 2, Bloomington 1998.

Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Praha 2009.

Picard, Ch., *Le cénotaphe de Midéa et les „colosses“ de Ménélas*, in: *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 1933, str. 341–355.

Pippin, A.N., *Euripides' Helen: A comedy of ideas*, in: *Classical Philology*, 55, 1960, str. 151–163.

Platón, *Faidros*, Praha 1958.

Post, L.A., *Menander and the Helen of Euripides*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 68, 1964, str. 99–118.

Pucci, P., *Euripides: The Monument and the sacrifice*, in: Mossman, J. (vyd.), *Euripides*. Oxford 2003.

Redfield, J., *Notes on the Greek Wedding*, in: *Arethusa* 15, 1982, str. 186–202.

Redfield, J., *The Locrian Maidens: love and death in Greek Italy*, Princeton, Oxford 2003.

Robinson, D.B., *Helen and Persephone, Sparta and Demeter. The Demeter Ode in Euripides' Helen.*, in: Bowerstock, G.W. (vyd.), *Arktouros, Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox*, New York 1979.

Segal, Ch., *The two worlds of Euripides Helen*, in: *Transactions of the American Philological Association*, 102, 1971, str. 553–614.

Schmiel, R.S., *The recognition duo in Euripides Helen*, in: *Hermes*, 100, 1972, str. 274–294.

Skutsch, O., *Helen, Her Name and Nature*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 107, 1987, str. 188–93.

Solmsen, F., *Onoma and Pragma in Euripides' Helen*, in: *Classical Review*, 48, 1934, str. 119–21.

Steiner, D., *Eyeless in Argos, A reading of Agamemnon 416–19*, in: *Journal of Hellenic Studies*, 115, 1995, str. 175–182.

Strohm, H., *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata 15*, Munich 1957.

Tronskij, I.M., *Dějiny antické literatury I.*, Praha, 1995.

Vernant, J.-P., Doueïhi, A., *Feminine figures of Death in Greece*, in: *Diacritics*, 16, 1986, str. 54–64.

Vernant, J.-P., *Hestia a Hermés. Studie k duchovnímu světu Řeků*, Praha 2004.

- Vernant, J.-P., Zeitlin, F.I. (vyd.), *Mortals and immortals. Collection of essays*, Princeton 1992.
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie and Grèce ancienne*, Paris 1972.
- Webster, T.G.L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- Whitman, C.H., *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge 1974.
- Wolff, Ch., *On Euripides' Helen*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 77, 1973, str. 61–84.
- Zuntz, G., *On Euripides' Helena: Theology and Irony*, in: Kamerbeek, J. C. (vyd.), *Euripide: sept exposés et discussions, Entretiens sur l'Antiquité Classique*, VI, Vandoeuvres-Genève 1958.