

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Diplomová práce

Magda Kocurková

Statiova popisná lyrika a dobový umělecký styl

Statius' Descriptive Poems and Artistic Style of his Period

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. Eva Kuřáková, Csc.

Ráda bych poděkovala doc. Evě Kuťákové, CSc. za cenné rady a věcné připomínky při konzultacích a vypracování mé diplomové práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 31. července 2014

.....
Magda Kocurková

Klíčová slova (česky)

Statius

Silvae

Poezie flaviovské doby

Popisná lyrika

Vztah umění a poezie

Klíčová slova (anglicky):

Statius

Silvae

Flavian Poetry

Descriptive Poems

Relationship between Art and Poetry

Obsah

Předmluva	6
1. Úvod	7
1.1. Statiův život a dílo	7
1.2. Flaviovský Řím ve Statiových Silvae	8
2. <i>Silvae</i> 1.1 ECVS MAXIMVS – Domitianova jezdecká socha	14
2.1. EQUUS MAXIMUS DOMITIANI IMPERATORIS	14
2.2. EQUUS MAXIMUS PAPINI STATI	18
2.3. RECEPCE	18
2.4. ŽÁNŘ, STYL, ZDROJE	19
2.5. STRUKTURA	20
2.6. TEXT A KOMENTÁŘ	21
3. HERCULES EPITRAPEZIOS	38
3.1. HERCULES EPITRAPEZIOS NOVI VINDICIS	38
3.2. HERCULES EPITRAPEZIOS PAPINI STATI	39
3.3. RECEPCE	40
3.4. ŽÁNŘ, STYL, ZDROJE	41
3.5. STRUKTURA	42
3.6. PŘEKLAD A INTERPRETACE	43
4. Závěr.....	56
5. Seznam použité literatury	58

Předmluva

Sbírka příležitostné poezie *Silvae* P.Papinia Statia nebyla nikdy přeložena do češtiny, jakož ani jeho epické dílo. V zahraničí získává poslední dobou tento autor pozornost, vzniká mnoho monografií i odborných článků zabývajících se jeho dílem jako celkem i jednotlivými aspekty jeho díla. Statius však zůstává zcela přehlížen osnovami českých středoškolských i vysokoškolských studií. Věřím, že neprávem. Věřím, že tento básník a jeho dílo má mnohé co nabídnout nejen zahraničním, ale i českým studentům a badatelům.

V této práci se zabývám dvěma básněmi ze sbírky *Silvae*, 1.1 a 4.6. Pojednání o každé básni předchází vždy úvod do problematiky tématu z hlediska studia výtvarného umění a architektury. Dále jsem se pokusila zhodnotit dosavadní bádání týkající se těchto básní. Básně jsem přeložila a pokusila se je interpretovat a hledat v nich charakteristické prvky Statiova básnického stylu.

Všechny překlady latinských textů v práci jsou mé vlastní. Pro latinský text jsem jako výchozí edici použila text Mozleyho vydání z roku 1928.

1. Úvod

1.1. *Statiův život a dílo*

Většina informací, které máme o Statiově životě, pochází z jeho vlastního díla, především ze dvou básní ve sbírce *Silvae*, 3.5, což je dopis manželce, a 5.3, která je žalozpěvem nad smrtí básníkova otce, a z předmluv k jednotlivým knihám sbírky. P.Papinius Statius se narodil někdy kolem roku 45 našeho letopočtu v Neapoli, městě prochnutém řeckou kulturní tradicí¹. Sám Statius popisuje své rodné město jako místo, kde se mísí římský prvek s řeckým (*quam Romanus honos et Graia licentia miscent*²). Není bez zajímavosti, že v oblasti Neapole je řečtina epigraficky doložena až do konce třetího století n.l. a to i na nápisech veřejného charakteru.

Poetický talent zdědil Statius po otci, rodákovi z Velie, který se živil jako *grammaticus* a s úspěchem se zúčastňoval různých literárních soutěží, např. Augustálií v Neapoli či Isthmických her v Řecku. Byl dokonce oceněn sochou na Athénské agoře. Později se celá rodina odstěhovala do Říma, kde Statius starší vyučoval v bohatých římských rodinách, možná dokonce v rodině císařské. Statius starší dosáhl jistého ekonomického zabezpečení, od císaře Vespasiana pravděpodobně dostal darem nemovitost v Albě, kde byl pohřben.

Otcem vzdělán v literatuře i básnických metrech slavil na soutěžích úspěchy i Statius. Kromě několika vítězství v rodné Neapoli zvítězil třikrát i na Minervině festivalu (*Quinquatria Minervae*) pořádaném Domitianem v jeho ville na úpatí Albské hory³. Právě jedno toto vítězství zajistila Statiovi báseň *De bello Germanico* oslavující Domitianovy vojenské kampaně ve střední Evropě, z níž se nám dochovaly čtyři verše ve scholiích k Juvenalově sedmé satíře, kde je na Statiovu báseň posměšná zmínka. Roku 94 Statius soutěžil i na Domitianem založených Kapitolských hrách, tentokrát ovšem nezmáhal, ač po velkém úspěchu epické básně *Thebais* věřil ve své vítězství. Z neúspěchu vinil Domitiana.

Roztrpčen neúspěchem a zlomen vážnou nemocí rozhodl se vrátit do rodné Neapole, tak to píše své manželce Claudii, vdově po básníkovi, v *Silvae* 3.5. Zpět v domovské Kampánii pokračoval Statius v práci na čtvrté, jež byla vydána roku 95, a páté knize sbírky příležitostných básní *Silvae*, která už byla vydána posmrtně. Začal také pracovat na druhé

¹Shackelton Bailey 2003, 3 uvádí jako přibližné datum Statiova narození rok 50 n.l.

²Stat.*Silv.*,5.3.94

³Suet.*Dom.* 4; Cass.D.67.1

epické básni, *Achilleis*, jejíž veřejně čtené úryvky se podle Juvenala setkaly s velkým nadšením u publika⁴. Statius však stihl dokončit pouze jeden a půl knihy, zemřel pravděpodobně roku 96 n.l.

Sbírka *Silvae* obsahuje 32 básní, z nichž 26 je psaných hexametrem, čtyři jsou psané hendekasyllaby a po jedné alkajskou a sapfickou strofou. Každou z 5 knih sbírky uvádí prozaické věnování některému z přátel s krátkým popisem jednotlivých básní. Titul *Silvae* převzal Statius pravděpodobně od Lucana, jehož stejnojmenná sbírka se však nedochovala, což znemožňuje další srovnání. Jak poznamenává David Shackelton-Bailey, stejně jako řecké slovo ὕλη má i latinské *silva* kromě významu „les“ i význam „materiál“⁵.

Jedná se příležitostné básně, psané, jak Statius sám hlásá, ve chvílích náhlé inspirace, následně cizelované a zdokonalované. Každou prý napsal za méně než tři dny. Tematicky se básně různí, najdeme zde útěšné básně pro pozůstalé, *epicedia* - lamentace nad mrtvými, *propemptikon* – básnické přání dobré cesty, svatební ódu a jiné. Zvláštní pozornost si však zaslouží básně, které popisují a oslavují prostředí, v němž se Statius pohyboval – Domitianův dvůr a příbytky bohatých Statiových přátel. Statius někdy věnuje pozornost celku, popisuje celou stavbu, jindy se soustředí na detail, sošku či památný strom. Ač bylo účelem jednotlivých básní obsahem potěšit adresáta darovanou básní, jistě i polichotit, zároveň pobavit a zalíbit se vytríbenou formou a učeností a jakkoli je třeba brát v potaz básnickou licenci, jsou tyto poetické popisy uměleckých předmětů (*ekfraiseis*) výjimečným pramenem pro studium římské společnosti flaviovské, neboť nejen, že podávají jisté svědectví o vzhledu popisovaných objektů, ale především nám přibližují emoce s objekty spojené a objekty vyvolané. Anna McCullough trefně přirovnává *Silvae* k fotografiím z flaviovské společnosti, k sérii momentek předkládaných před čtenářovy oči⁶. Pro lepší pochopení Statiova díla tedy takovou momentku přikládám.

1.2. Flaviovský Řím ve Statiových *Silvae*

Nástup Vespasiana znamenal pro římskou společnost nový impuls. Nový císař ve snaze legalizovat svůj nárok na vládu věnoval nemalé úsilí a finanční prostředky umělecké propagandě. Je známo, že jako první finančně podporoval spisovatele z císařské pokladny⁷; Římští historikové Tacitus, Josephus Flavius, Suetonius i Plinius Starší o Vespasianovi mluví

⁴ Juv.7.82

⁵ Sahackelton-Bailey 2003, 5

⁶ McCullough 2008/9, 145

⁷ Suet. *Vesp.* 18

jen v dobrém, pochopitelně na úkor démonizovaného Nerona (osud, který později potkal i Domitiana, a to nejspíše ne zcela zaslouženě). Svou stavební politikou si vysloužil titul *Restitutor Aedium Sacrarum*. Vedle rozsáhlé rekonstrukce Kapitolu (znovu a okázaleji vystavěl Jovův chrám, zničený během bojů v „Roce čtyř císařů“) nechal Vespasianus postavit nové forum s chrámem Míru, na němž, jak dosvědčuje Plinius⁸, nechal kromě pokladu z Jeruzalémského chrámu vystavit také Neronovu sbírku umění z *Domus Aurea*, čímž napodobil Augusta a jeho *Porticus Octaviae*. *Forum Pacis* prý mělo místo dláždění zahradu, bazénky a podstavce pro sochy; kvůli takové úpravě také nebylo nikdy jako civilní forum využíváno, a proto se někdy ani mezi císařská fora nezařazuje. Z celé stavby se zachovala jen část vtělená do kostela Santi Cosma e Damiano, kde jsou ve zdivu dodnes patrné otvory pro uchycení mramorových desek s plánem města, *Forma Urbis Romae*, pocházejícím ovšem až ze Severovské doby. Také z propagandistických důvodů dokončil stavbu chrámu *Divi Claudii*⁹, započatou Agrippinou a poničenou nezájmem o dokončení stavby ze strany Nerona, z jehož zlé památky u lidu těžil Vespasianus popularitu. Kolosální Neronovu sochu, zdobící vestibul *Domus Aurea*, nechal Vespasianus přidáním paprskové koruny změnit na podobu boha Slunce. Socha byla později, na Hadriánův příkaz, přemístěna do blízkosti další Vespasianovy stavby, dnešního Kolossea, jemuž dala moderní název. *Amphitheatrum Flavium* začal stavět Vespasianus, jak hlásá nápis *in situ*, ze svého podílu na kořisti z židovské války na místě umělého jezírka v zahradě Neronova *Domus Aurea*. Vyhlobený terén se skvěle hodil k pořádání velkolepých inscenací námořních bitev (*naumachia*), které zde byly pořádány od slavnostního otevření stavby Titem v roce 80 až do roku 86, kdy jejich uvádění přesunul Domitianus do nově postavené budovy, aby mohl v Kolosseu vybudovat rozsáhlé *hypogeum*.

Ze stavební činnosti Titovy lze jmenovat snad jen výše jmenované *Amphitheatrum Flavium*, které dokončil a sto dní trvajících slavnostmi otevřel, a sousední lázně nesoucí jeho jméno. Titovy lázně byly postaveny v rekordním čase, aby se termín dokončení shodoval s termínem otevření Kolossea. Stavba vznikla na svahu Esquilinu snad přebudováním některých částí Neronova paláce *Domus Aurea*. Během své krátké, dvouleté vlády více staveb dokončit nestihl. U historiků platil Titus za vzor skvělého panovníka, Suetonius jej nazývá *amor et deliciae generis humani*¹⁰, „miláček a potěcha lidského rodu“. Obzvláště historici¹¹

⁸ Pl.NH.34.84

⁹ Suet.Vesp.9

¹⁰ Suet.Tit.1

¹¹ Suet.Tit.8; Cass.D.46.24

chválí Tita za to, že jak po ničivém výbuchu Vesuvu v roce 79, tak i po požáru Říma v následujícím roce věnoval postiženým obrovské sumy ze své pokladny. O jeho sebezapření pro blaho římského lidu ale nejvíce svědčí to, že na nátlak veřejného mínění zapudil Bereniké, židovskou princeznu a snad svou životní lásku.

Byl to až Domitianus, kdo se svou velkorysou stavební politikou vyrovnal Augustovi. Domitianus ihned po nástupu k moci začal s rozsáhlými opravami požárem poničených budov, které nestihl opravit Titus, například Pantheon. Nejvýznamnější z těchto obnov však byla v pořadí již čtvrtá budova Jovova chrámu na Kapitolu. Na pozlacení bronzové střechy chrámu bylo prý třeba dvanáct tisíc talentů zlata. Chrám byl patrně pobořen až Stilichonem, přesto jediné jeho zobrazení pochází z reliéfu na Konstantinově oblouku. Domitianus dokončil¹² *Templum Divi Vespasiani*, který začal stavět Titus po otcově smrti, a přidal do dedikace i zesnulého bratra. Hexastylos v korintském řádu stojí na západním konci římského fora. Na bratrovu počest nechal Domitianus na druhé straně náměstí postavit vítězný oblouk, oslavující triumf v židovské válce. Byl to v pořadí již druhý triumfální oblouk připomínající tuto událost, ten první nechal vztyčit senát už v roce 81 u východní strany *Circus Maximus*. Tato tříoblouková památka se však, na rozdíl od stavby Domitianovy, nezachovala. Z figurální sochařské výzdoby Titova oblouku na *Via Sacra* se zachovaly jen tři reliéfy v průchodu, centrální, zobrazující apoteózu Titovu, a postranní, zobrazující průvod s kořistí z Jeruzalémského chrámu a Tita jako triumfátora. Ze svého rodného domu udělal Domitianus mausoleum rodu Flaviovců. Severně od *Domus Augustana*, kde všichni Flaviovcí sídlili, nechal Domitianus svým dvorním architektem Rabiriem, který postavil i jeho Albskou villu, vybudovat přepychový *Domus Flavia*, palác používaný jako pro oficiální příležitosti. Jednu místnost tohoto paláce, snad *triclinium* nebo *Aula Regia*, popisuje i Statius v *Silvae* 4.2¹³: „Vznešená a obrovská budova, význačná ne stovkou sloupů, ale tolika, kolik by uneslo bohy i oblohu, kdyby Atlas byl propuštěn. Sousední palác Hromovládce žasne nad ní a bozi se radují, že ty dlíš ve srovnatelném sídle. Tak rozsáhlá se prostírá stavba a prostorná síň působí neomezenějším dojmem než otevřená pláň a objímá a svírá velkou část oblohy; menší jediné než její pán“. Domitianus také začal stavět Forum Transitorium s chrámem své patronky Minervy, které dokončil a po sobě pojmenoval Nerva.

¹² Stat.*Silv.*4.3.18-19

¹³ Stat.*Silv.*4.2: „*Tectum augustum, ingens, non centum insigne columnis, / sed quantae superos caelumque Atlante remisso / sustentare queant. stupet hoc vicina Tonantis / regia, teque pari laetantur sede locatum numina. /.../ tanta patet moles effusaeque impetus aulae / liberior campi multumque amplexus operti / aetheros, et tantum domino minor;*“

Cassius Dio¹⁴ píše, že celý svět byl doslova zaplaven Domitianovými sochami ze zlata a stříbra. Že zhotovování a vystavování jezdecký soch císařů bylo běžnou praxí nejen v Římě ale i v provinciích, dokazuje fakt, že v roce 2009 bylo nedaleko Giessenu v německém Hesensku nalezeno několik fragmentů pozlacené bronzové jezdecké sochy císaře Augusta.

Domitianus sám byl velkým příznivcem umění a sportu. Suetonius¹⁵ píše, že Domitianus se aktivně věnoval poezii, ba dokonce básně veřejně recitoval. Na vlastní náklady rekonstruoval a obnovil veřejnou knihovnu, poničenou během požáru Říma. Založil či obnovil mnohé slavnosti se sportovními a múzickými soutěžemi. Jeden takový festival, *Quinquatria Minervae*, spojený s gladiátorskými a divadelními hrami a řečnickými a poetickými soutěžemi organizoval každoročně ve své vlastní ville postavené Rabiriem na svahu Albské hory (dnešní Castelgandolfo). Roku 88 uspořádal *Ludi Saeculares*, starobylou náboženskou slavnost, obnovenou Augustem v roce 17př.n.l., která měla být pořádána vždy jednou za *saeculum*, tedy 100-110 let. Toto pravidlo však porušil už Claudius, když uspořádal tyto hry v roce 47, aby oslavil šestisté výročí založení města. Domitianus se tedy vrátil k počítání saecula od Augustových her, čímž vznikly dvě linie propočtů. Jako protiklad slavných Olympijských her ustanovil Domitianus hry Kapitolské, *Ludi Capitolini*, v čtyřletém cyklu, se soutěžemi v múzickém umění (řečnictví, poezii a dramatu) a jezdeckými a běžeckými závody. Zajímavostí je, že v běhu mohly soutěžit i dívky¹⁶. Pro pořádání těchto soutěží postavil a roku 86 otevřel nové stadium, *Circus Agonalis*, a odeon na Martově poli. Taktéž opravil Pompeiovo divadlo, poničené požárem, a v Kolosseu vybudoval rozsáhlé *hypogeum* a přistavěl čtvrté patro hlediště, aby zvýšil diváckou kapacitu. Vybudoval nový prostor pro naumachie vyhloubením a obestavením jezera vedle Tiberu¹⁷. Cassius Dio¹⁸ nám dokonce vypráví, že tam Domitianus jednou i přes prudký déšť a bouři zakázal přerušit představení, což mělo za následek onemocnění a smrt všech účinkujících a mnoha diváků.

U antických autorů se bohužel nedochoval popis Domitianovy villy při Albské hoře. Rozsáhlý třípatrový komplex, postavený Rabiriem, zabíral 14km². Byl však obýván jen krátce, když Hadrianus postavil nové císařské letní sídlo v Tiburu (dnešní Tivoli), Albská villa byla opuštěna a rozpadlý komplex, pod názvem Massa Cesariana, upadl v zapomnění, než zde byl ve dvanáctém století postaven hrad, který dal jméno budoucímu městu. Na konci

¹⁴ Cass.Dio.60.8

¹⁵ Suet.Dom.2

¹⁶ Suet.Dom.4; Cass.D.47.8

¹⁷ Suet.Dom.4-5

¹⁸ Cass.D.67.8

16.století se toto území stalo majetkem papežské stolice, čímž začala proměna ruin letního sídla římského císaře v letní papežskou rezidenci, jejíž budovy nyní nedovolují kompletní výzkum antických struktur. Díky Statiovi máme však k dispozici popisy dvou takových rezidencí jeho přátel. Pollius Felix a Manilius Vopiscus vlastnili *villae* ve dvou nejprestižnějších lokalitách, jeden v Surrentu s výhledem na půvabný Neapolský záliv, druhý v Tiburu, který si vybrali pro svá letní sídla už Augustus, Maecenas a Horatius.

Do Pollionovy vily v Kampánii zavítal Statius po své účasti na Augustáliích v Neapoli krátce před odjezdem do Říma¹⁹. *Villa* byla situována v malé zátocce mezi Sorrentem a Minerviným výběžkem, nazvaným podle zde stojícího chrámu bohyně, na místě dnes zvaném Punta del Capo. Statius jej popisuje takto: „V klidnou zátoku zakřivené moře proráží a z obou stran zaobluje skály. Příroda dává prostor a do útesu se pod skalními převisy zařezává kontinuální pláž“²⁰. Stavba byla vybudována jako *villa maritima* s portikem či kolonádou spojující hlavní trakt na vršku útesu s budovami dole na pláži. Těmi byly lázně se dvěma kupolemi, Herculův chrámek, který je předmětem úvodní básně třetí knihy Statiovy sbírky, a Neptunův chrámek se sochou tohoto vodního božstva u vchodu. Odtud k obytným místnostem nahoře vedl zalamovaný *porticus* s nádhernými výhledy na západ slunce. *Porticus*, jak píše Statius „dlouhým hřbetem krotí drsné skály“²¹. Z celé básně vůbec čiší básníkův obdiv k triumfu umění a techniky nad hrubostí přírody. Na jednom místě píše: „Majitel (je) zkrotil a jej, když tvaruje či drtí skály, radující se půda následuje“²². Příroda tu slouží architektuře jako ozdobný prvek. Místnosti domu byly pečlivě uspořádány tak, aby každá měla svůj neopakovatelný výhled na různá místa Neapolského zálivu, na ostrovy Ínarimé (snad dnešní Ischia) a Prochyté (dnešní Procida) či na chrám Afrodíty Euploie, který stál na výběžku značícím přístav staré Neapole. Výhledy, které si jiní aristokraté nechávali na zdi malovat, Pollio zarámoval okny. Statius pokračuje výčtem luxusního vybavení villy. Byly tu kopie slavných děl Apellea, Feidia, Myrona, Polykleita, bronzы z vypáleného Korintu, portréty slavných vojevůdců, literátů a filosofů²³. Pollionova pracovna byla obložena vzácnými mramory z nejvýznamnějších dolů celého světa: z Egypta, Frýgie, Numidie, Peloponésu, Chiu, Thasu a Euboie²⁴. Ruiny vily v Punta del Capo sice dávají okázalou

¹⁹ Stat.*Silv.*2.2.6-12

²⁰ Stat.*Silv.*2.2.13-16: „*placido lunata recessu / hinc atque hinc curvas perrumpunt aequora rupes. / dat natura locum montique intervenit unum / litus et in terras scopulis pendentibus exit.*“

²¹ Stat.*Silv.*2.2.31: „*longoque domat saxa aspera dorso*“

²² Stat.*Silv.*2.2.56-57: „*domuit possessor, et illum / formantem rupes expugnantemque secuta / gaudet humus.*“

²³ Stat.*Silv.*2.2.63-72

²⁴ Stat.*Silv.*2.2.85-94

nádheru popisovanou Statiem tušit jen málo, navíc podle zdiva se stavba datuje do Augustovské doby, avšak působivost místa dodává cestovateli jistotu, že stojí na místě, kde kdysi stál i Staius.

Na rozdíl sluncem rozpálené Pollionovy villy Vopiscova nabízela pobyt v mírném, blahodárném klimatu u vodopádů na řece Anio. Staius popisuje místo jako „ledové“²⁵, prý tu byl nepřirozený chlad dokonce i v nejparnější léte²⁶. Básník žasne nad půvabem okolí vily a přírodními scenériemi, nad vysokými stromy sklánějícími se nad rychlými proudy, šumotem zpěněného vodopádu a věčným bouřem nerušeným klidem. Staius prohlašuje, že napsal báseň o této vile za jediný den²⁷, tak silný dojem vyvolala nádhera stavby. Komplex Vopiscova sídla musel být rozsáhlý, Staius mluví o dvou vilách či zdvojeném domě²⁸, o dvou symetrických budovách zabírajících oba břehy říčky Anio²⁹. Pozlacené trámy, veřeje z citrusového dřeva z Afriky, mramory různých barev, voda protékající v trubkách všemi ložnicemi, lázně³⁰ – Staius nevěděl, kam se dřív podívat. Uvnitř pak bronzové sochy i drobné studie pro práce v životní velikosti, plastiky ze zlata i slonoviny, drahé kameny, mozaikové podlahy tak krásné, že Staius měl pocit, že šlape po pokladech³¹. Zvláštní roli však ve Vopiscově sídle hraje voda: protéká každým pokojem³², i Nymfy zláká ke koupeli v lázních³³, návštěvník může sledovat vodu v řece od stolů na obou březích, v průzračných bazéncích, v hlubokých fontánách či v Marciově akvaduktu křížícím řeku Anio právě na Vopiscově usedlosti³⁴. Básník vidí ve Vopiscově vile nový *locus amoenus*, místo, které je příznivé literatuře, umění a filosofii ne navzdory luxusu, ale právě díky němu. Oproti skromnému příbytku Múz, který hlásali Horatius a jeho tradice, Staius a prostředí vlády Domitiana ustavují luxus a vytríbenou nádheru jako nové intelektuální prostředí, v němž jedině lze tvořit a vychutnávat umění a literaturu a filosofii. U Horatia tvoří příroda rámec pro poezii, u Statia tvoří příroda rámec architektury a umění a teprve společným působením tvoří tyto dva prvky poetickou inspiraci.

²⁵Stat.*Silv.* 1.3.1

²⁶Stat.*Silv.* 1.3.5-8

²⁷Stat.*Silv.* 1.praef.

²⁸Stat.*Silv.* 1.3.2-4

²⁹Stat.*Silv.* 1.3.24f.

³⁰Stat.*Silv.* 1.3.35-46

³¹Stat.*Silv.* 1.3.47-56

³²Stat.*Silv.* 1.I 3.37

³³Stat.*Silv.* 1.3.44-46

³⁴Stat.*Silv.* 1.3.66-69

2. *Silvae* 1.1 ECVS MAXIMVS – Domitianova jezdecká socha

2.1. *EQUUS MAXIMUS DOMITIANI IMPERATORIS*

Jezdecká socha císaře Domitiana, *Equus Maximus*, byla na římském Foru postavena roku 90 n.l., případně o rok později³⁵, jako dar Senátu a lidu římského na počest Domitianových vítězství nad Chatty a Dáky, nad kterými oslavil Domitianus roku 89 n.l. dvojitý triumf. Báseň popisující tuto sochu předal Statius císaři následujícího dne, jak se zmiňuje v předmluvě. Dedikaci sochy provedl coby *Pontifex Maximus* císař sám. Vztyčování soch významným osobnostem na Foru financovaných z veřejných prostředků bylo běžnou praxí už od dob rané republiky³⁶. Stála zde socha M. Furia Camilla i jezdecká socha Q. Marcia Tremula, konzula v roce 306 př.n.l. a vítěze nad Sabinými³⁷. Velleius Paterculus píše, že zde Senát a lid římský postavil jezdeckou sochu Sullovi, Pompeiovi, Caesarovi i Augustovi³⁸.

Do Domitianovy doby však místem pro vystavování těchto soch na Foru byla většinou Rostra, zatímco plocha Fora zůstávala volná. Nicméně Caesar i Augustus ukázali na svých vlastních forech, že sochy lépe vyniknou v prázdném prostoru náměstí, navíc plochu Fora Romana využil ke své propagandě už Augustus, když sem po bitvě u Aktia nechal nainstalovat tři *columnae rostratae*.

Domitianova kolosální jezdecká socha stála podle Statiova téměř uprostřed Fora, v dominantní pozici v rámci prázdného náměstí. Statiův popis je však příliš vágní, uvážíme-li, že Forum Romanum zabíralo plochu přibližně 130x50m. Roku 1902 objevil Giacomo Boni při archeologickém průzkumu Fora základy sochy a na základě Statiovy zprávy o umístění sochy je této připsal. Při revizi starších objevů však Cairuli Guliani a Patrizia Verduchi zjistili, že Bonim odkryté základy jsou starší než Augustovo dláždění a nemohou tedy patřit Domitianově soše. Pro tu navrhli umístění těsně přiléhající k Boniho vykopávkám, kam o století později postavil Senát a lid římský jezdeckou sochu Septimiovi Severovi, čímž byl zakryt jakýkoli možný archeologický důkaz o přesné lokaci Domitianovy sochy³⁹. Přesně

³⁵ O dataci sochy a básně podrobněji píše Geysen 1996, 21

³⁶ Eutropius 2.7

³⁷ Plin.NH.34.23

³⁸ Vell.Pat. 2.61.3

³⁹ F. Cairoli Giuliani, P. Verduchi, L'area centrale del Foro Romano, 1987, Firenze per Thomas 2004, 21-46

lokalizovat sochu v rámci náměstí se pokusil Michael Thomas, tentokrát ovšem nikoli metodou archeologickou, ale studiem kontextu stavební aktivity Flaviovců v centru Říma⁴⁰. Thomas spekuluje, že Domitianova jezdecká socha mohla stát na místě, kde se nyní tyčí Fokův sloup, zasvěcený roku 608 tomuto východořímskému císaři, který je zároveň poslední památkou vztyčenou na římském Foru. Toto místo totiž leží na průsečíku dvou pomyslných os spojujících monumenty Flaviovců v centru Říma. Přibližně západovýchodní linie směřuje od Domitianem dokončeného chrámu *Divi Vespasiani* přes náměstí směrem k Titově oblouku a dále po *Via Sacra* ke Kolosseu, před nímž stál další Domitianův monument – *Meta Sudans*, milník, kolem něhož se stáčelo triumfální procesí při cestě na Kapitol. Druhá linie vedla severojižním směrem od chrámu Minervy přes Domitianovo forum Transitorium, přes nový Janův chrám na Forum Romanum k Domitianově soše. Kolosální socha by takto umístěná spojila Flaviovské monumenty a *gens Flavia* by ovládla prostor vymezený monumenty císařů Juliovsko-Klaudijské dynastie. Navíc by socha stála v přímé linii pohledu na Kapitol od severovýchodního rohu Fora, kde ústí *Via Sacra*, a garantovala by tak Domitianovi věčné spojení s cestou triumfálního procesí a naplňovala ústřední motiv Flaviovské propagandy – „teologii vítězství“⁴¹.

Jezdecká socha na vysokém podstavci byla, jak píše Richard Brilliant ve své brilantní studii o římském umění, povědomým odznakem moci a platformou pro demonstraci osobní prestiže⁴². Ač byl tento druh oslavy císařského majestátu běžný, zachovalo jen málo antických jezdeckých soch. Jedinou dochovanou kompletně je socha Marka Aurelia, která unikla téměř jistému osudu recyklace materiálu díky záměně totožnosti, tedy díky jinému typu recyklace, tentokrát však příznivému k původnímu objektu památníku. Jiné sochy buď podlehly přírodním živlům, řádění nenávistného davu, roztavení za účelem výroby zvonů či změně identity výměnou hlavy jezdce. Tak přežila a nyní stojí vystavena v Museo Archeologico dei Campi Flegrei e Castello Aragonese di Baia jiná Domitianova jezdecká socha, jejíž hlava byla odříznuta a na její místo byl napojen portrét Nervy. Domitianus je zde vypodobněn jako *dominator*, typ velmi oblíbený především na mincích a medailonech. Dramatická scéna koně vzpínajícího se nad poraženým nepřítelem, zatímco se jezdec chystá vrhnout smrtonosný oštěp, nachází svůj přímý vzor v Lysippově skupině 25 bronzových soch, který vytvořil a vztyčil v Dionu v Makedonii pro Alexandra Velikého na památku bitvy u řeky Gránikos.

⁴⁰ Thomas 2004, 21-46

⁴¹ K „teologii vítězství“ jako motivu propagandy viz Fears 1980/81, 736-826

⁴² Brilliant 1974, 114

Tuto skupinu roku 148 př.n.l. převezl do Říma a vystavil v pro tento účel zbudovaném portiku Q. Caecilius Metellus, jak se dozvídáme ze zprávy Velleia Patercula⁴³. Druhý typ jezdecké sochy, *pacator*, reprezentovaný výše zmíněnou sochou Marka Aurelia, představuje císaře jako mírotvůrce, prvek triumfu je přítomen skrze poraženého nepřítele pod kopytem koně, jezdcův výraz a gesto zdvižené pravice však dodávají soše majestátní klid.

Domitianova kolosální jezdecká socha na římském Foru patřila ke druhému ze zmíněných typů, jak vyplývá nejen ze Statiova popisu, ale i z mince BMC 476+. Tento Domitianův *sestertius*, datovaný do roku 95-96 n.l., zobrazuje císaře na koni, pod jehož pravým kopytem leží hlava personifikace poraženého Rýnu. Císař, oděn v plášti zvedá pravou ruku v mírotvorném gestu. Jak je již zmíněno výše, motiv císaře na koni byl na Domitianových mincích velmi hojný, na těchto se však kuň vždy vzpíná a císař drží dlouhé žezlo nebo štít a oštěp, jedná se tedy o ikonografický typ *dominator*. Identifikace mince z Britského muzea s jezdeckou sochou na Foru je proto pravděpodobná. Pro podrobnější popis sochy kvůli malému formátu a schematicnosti zobrazení není mince použitelná a tak jediným pramenem pro rekonstrukci vzhledu sochy zůstává Statius, jehož přístup k popisu je spíše impresionistický, než precizní, jak poznamenává Adam Marshall⁴⁴.

Statius v *Silvae* 1.1 zvláště zdůrazňuje kolosální velikost sousoší. Socha Marka Aurelia je bez podstavce vysoká 4,24 m. Zdvojnásobíme-li výšku sochy o podstavec, získáme výšku dvoupatrového domu. I když připustíme, že u deklarované kolosálnosti Domitianovy sochy hraje roli básnická hyperbola, přesto nelze souhlasit s Johnem Geyssem, že socha musela mít skromné rozměry⁴⁵. Statius by si nedovolil opěvovat enormní velikost sochy, kdyby její rozměry byly zcela běžné, vystavil by tím posměchu nejen Domitiana, ale především sám sebe. Socha navíc jistě nebyla koncipována k pozorování pouze z úrovně dláždění náměstí, ale také z vyšších pater obou náměstí lemujících bazilik⁴⁶ a ze schodiště na Kapitol a z ulice *Via Sacra* vedoucí přes pahorek *Velia*.

Zajímavé je, že Statius ve svém popisu neuvádí, zda byla socha zlacená. Plinius mladší, Suetonius i Eutropius píše, že Domitianus vyžadoval, aby všechny jeho sochy byly zlacené nebo stříbřené⁴⁷. Zlacení významných bronzových soch plátkovým zlatem bylo přítom v římském sochařství běžné, jak dokládá například socha Herkula v Kapitolských

⁴³ Vell.Pat. 1.11.3-4

⁴⁴ Marshall 2011, 336

⁴⁵ Geysen 1996, 24

⁴⁶ Dewar, 2008, 80

⁴⁷ Plin.Pan.52,3, Suet.Dom.13,2, Eutrop.7.23

muzeích ze 2.stol.př.n.l., fragmenty jezdecké sochy ze Suasy (hlava koně a meč), dnes ve Walters Art Museum v Baltimoru, z doby kol.r. 40 n.l. nebo unikátní skupina dvou jezdců a dvou ženských postav z Cartoceto di Pergola, dnes v pro ni postaveném Museo Bronzi Dorati della Citta Pergola, datovaná různě do 1.stol.př.n.l.až 1.stol.n.l. I jezdecká socha Marka Aurelia, dodnes nese stopy zlacení. Statius se podrobněji nezmiňuje ani o dekoru podstavce, je tedy pravděpodobné, že mramorem obložená báze z *opus caementicum*, nesla pouze dedikační nápis.

Statius se v popisu jezdecké sochy příliš detailně nezmiňuje ani o Domitianově oděvu. Zmiňuje pouze plášť, *chlamys*, splývající ze zad. *Chlamys* je řecké slovo, označující obdélníkový kus látky, nošený sepnutý na jednom rameni coby plášť i ve vojenském i v civilním kontextu. Římskou obdobou vojenského pláště bylo *paludamentum*. Tyto dva termíny mohly být v 1.stol.n.l. vnímány jako synonyma, jak dokazuje popis stejné scény, Agrippiny sledující Claudiova *naumachia*, u Tacita a Plinia Staršího⁴⁸. Nic proto nenaznačuje, zda byl Domitian zobrazen ve vojenské zbroji, *thoracatus*, jako na soše v Misenu, nebo civilněji oděn v tunice a plášti, jako jezdec ze skupiny z Cartoceta. Pro vojenský oděv tak v básni mluví jen meč na boku císaře, který vídáme u soch typu *thoracata*, jako u bronzové sochy Germanika v Museo Archeologico Nazionale Dell'Umbria v Perugia nebo u mramorové sochy Trajána v Neapoli. *Equus Maximus*, jak je popsán u Statia, je tedy synkrezí obou antických typů zobrazení vládce. Taková kombinace odpovídá Flaviovské propagandě, jak vystihl Michael Dewar: Domitian dobyvatel je zároveň Domitian nositel míru⁴⁹.

Jezdeckou sochu postavenou na římském Foru ke zvěčnění Domitianových vojenských úspěchů a jako dík za jeho skvělou vládu stihl podobně tragický osud jako jí oslavovaného císaře. Stejný Senát, který ji nechal postavit, vydal po Domitianově zavraždění 18.září roku 96 rozhodnutí o vymazání jeho jména z paměti, tzv. *damnatio memoriae*. Suetonius a Plinius mladší popisují, s jakou radostí strhávali lidé Domitianovy sochy a sekali je na kusy⁵⁰. Kolosální socha stojící v republikánském srdci Říma jistě musela být coby symbol císařského impéria zničena ještě téhož dne. Zda tedy odvěké klání mezi básníky a umělci o živější vystižení objektu vyhrál v případě Domitianovy jezdecké sochy Statius

⁴⁸ Tacitus v *Ann.*XII. 56 „*ipse insigni paludamento neque procul Agrippina chlamyde aurata praesedere*“ a Plin.*N.H.*XXXIII.3.19.§63 „*nos vidimus Agrippinam Claudi principis ... indutam paludamento aureo textili sine alia materia*“

⁴⁹ Dewar 2008, 72

⁵⁰ Suet.*Dom.*23 a Plin.*Pan.*52

nebo sochař, nemůžeme posoudit, neboť Statius zvítězil ve druhé disciplíně tohoto závodu, zajistit Domitianovi nesmrtelnost, jejím nesmrtelným pomníkem pro budoucí pokolení se stala Statiova báseň *Silvae* 1.1.

2.2. *EQUUS MAXIMUS PAPINI STATI*

Primus libellus sacrosanctum habet testem: sumendum enim erat 'a Iove principium.' centum hos versus, quos in eum maximum feci, indulgentissimo imperatori postero die quam dedicaverat opus, tradere ausus sum.(Stat. *Silv.* 1.ep 16-19)⁵¹

První kniha má nedotknutelného a posvátného svědka: musel jsem totiž „začít od Jova“. Těchto sto veršů, které jsem napsal o jeho jezdecké soše v nadživotní velikosti, jsem se odvážil předat nejshovívavějšímu císaři den poté, co dílo dedikoval.

Již v předmluvě Statius naznačuje, že jeho báseň nemá jen poetickou, ale i politickou rovinu. *A Iove principium* totiž zároveň odpovídá Domitianově ideologii ztotožnění s Jovem a zároveň umísťuje báseň do literární tradice panegyriku a hymnu skrze aluzi na Theokrita, Vergilia také Kallimachův hymnus na Dia⁵². Statius zde také sám sobě a své sbírce získává pečeť nedotknuté autority, a tím, že jmenuje císaře *sacrosanctem testem* přivlastňuje si jeho i autoritu jako důkaz vysoké ceny své sbírky, jak píše Carole Newlands⁵³. Oznamuje zároveň i svůj poetický program v *Silvae* 1.1, v němž odvážně (*ausus*) mísí prvky vytříbené hellénistické lyriky s epickými aluzemi a vytváří podle Newlands kontrast kolosální velikosti a hmotnosti sochy se sofistikovanou estetikou básníka, mezi soudobou realitou císařské politiky a různými literárními tradicemi, které tvarují jeho vyličení sochy - kontrast mezi velkolepostí stylu vyžadovanou enkomiaistickou tradicí a vytříbeností spojenou s Kallimachovskou poetikou⁵⁴.

2.3. *RECEPCE*

Silvae 1.1 je svými 107 hexametry druhou nejkratší básní první knihy, přesto se stala ústředním bodem polemiky, jak interpretovat císařský panegyrik. Frederick Ahl tvrdí, že extravagance Statiovy chvály představuje buď zešílený manýrismus nebo Statiův pokus zesměšnit Domitiana pro příští generace, báseň *Silvae* 1.1. je podle něj mistrně

⁵¹ Přijímám zde Sandströmovu konjekturu, které se drží Shackelton Bailey 2003, argumenty ve prospěch konjektury srhnuje Nauta 2002, 350n.

⁵² Theoc.*Id.* 17.1 a Verg.*Ecl.* 3.60, Kall.*H.* 1

⁵³ Newlands 2002, 53

⁵⁴ Newlands 2002, 54

zakamuflovaným výsměchem Domitianovi, ne oslavou. Ahl se snaží rehabilitovat Statia jako mistra ironie a dvojznačnosti, což jsou podle něj základní vlastnosti pro panegyrik⁵⁵. David Vessey naopak v *Silvae* vidí přesné zrcadlo císařské ideologie ve vší její extravaganci⁵⁶. Podle Johna Geysena Statius v *Silvae* 1.1 jen pasivně reprodukuje Flaviovskou ideologii⁵⁷. Podle Carole Newlands má *Silvae* 1.1 vedle oslavné funkce také poradní, má sloužit jako *protrepsis*, a zároveň je prostředkem pro vyjádření obav ohledně budoucnosti a stability dynastie Flaviovců⁵⁸. Gianpiero Rosati zdůrazňuje, že Statiova oslavná poezie je příliš často čtena jako bezdůvodné *encomium*, a badatelé přehlížejí vnitřně konfliktní charakter a implicitní napětí Statiových básní vyjednávajících mezi společenskou autoritou vládce a literární autoritou básníka, který zdůrazňuje svou vlastní popularitu a funkci, kterou může zastávat v zájmu vládnoucí moci⁵⁹. Michael Dewar pracuje na předpokladu, že Statiovo *encomium* je v základu upřímné a nesnaží se podkopat samo sebe až k bodu, kdy míní opak toho, co říká na povrchu, nebo se vysmívá svému předmětu. Báseň by podle něj neměla být brána jako jednoduše napsaná na příkaz nebo otrocky reprodukující oficiální propagandu⁶⁰. Jens Leberl nazývá *Silvae* 1.1 Hymnem a jako hlavní téma básně vnímá Domitianovu posvátnost⁶¹.

2.4. ŽÁNŘ, STYL, ZDROJE

Žánr básně bývá někdy označen jako *anathematicon*⁶², dedikační báseň. V předmluvě Statius sám píše, že báseň předal Domitianovi až po odhalení sochy, tato tedy nebyla součástí dedikačního obřadu, přesto v ní Ruurd Nauta nachází prvky ceremoniální řeči: básník opakovaně oslovuje publikum (verše 17 a 87-8), císaře nebo jeho sochu (verše 5, 25-40, 94-107) a na konci dokonce sám nabízí sochu císaři jménem senátu a lidu římského (verše 99-100)⁶³. Dochované dedikační básně⁶⁴ však zřídka popisují daný objekt tak obšírně jako Statius, u nějž nad prvky poezie dedikační převažují prvky popisné, *ekfrasis*. Popis sochy byl častým tématem řeckého epigramu, jak připomíná Adam Marshall⁶⁵, příklady popisu sochy

⁵⁵ Ahl 1984, 91n.

⁵⁶ Vessey 1986, 2798

⁵⁷ Geysen 1996

⁵⁸ Newlands 2002, 49

⁵⁹ Rosati 2006, 49

⁶⁰ Dewar 2008, 79

⁶¹ Leberl 2004, 146

⁶² Hardie 1983, 131

⁶³ Nauta 2008, 145

⁶⁴ Např. Kall.*Ep.* 5 Pf, Catul. 1, Ov.*Am.* 1.12

⁶⁵ Marshall 2011, 323

najdeme i v latinské poezii⁶⁶. Carole Newlands zdůrazňuje, že v antické literatuře není žádný literární precedent pro *ekfrasis* tvořící předmět celé, plnohodnotně dlouhé básně v římské, soběstačné a nezávislé na jakémkoli narativním kontextu⁶⁷. Přesto nacházíme v *Silvae* 1.1 četné aluze právě na *ekfraseis* v epické literatuře, především pak na Vergiliův popis Aeneovy štítu⁶⁸, v němž můžeme najít také prvek poezie oslavné, *encomium*, další zdroj Statiovy poetiky v *Silvae* 1.1. Statius využívá *ekfrasis* jako výchozí bod pro *encomium* patrona ve více básních celé sbírky, ale v *Silvae* 1.1. je jeho úkol zvláště obtížný, musí totiž velebít císaře u převážně elitářského římského publika a reinterpetovat jeho obraz pro toto publikum v pozitivním světle⁶⁹. Vedle četných epických aluzí a užití epického jazyka obsahuje *Silvae* 1.1 také překvapivou narativní pasáž: hluk při stavbě sochy způsobí vynoření Curtia z bažiny, který poté v přímé řeči oslovuje císaře skrze jeho sochu. Kathleen Coleman píše, že používání mytologických postav zdědili od hellénistických básníků básníci augustovští a od nich Statius⁷⁰. Tato rétorická technika, *prosopopoeia*, přidává textu novou perspektivu, druhého mluvčího, jehož úhel pohledu se může, ale nemusí lišit od básníkovy.

2.5. STRUKTURA

- i. Úvod (1-21)
 - a. (1-7) božský původ sochy
 - b. (8-16) přirovnání k Trójskému koni
 - c. (17-21) přirovnání k Martovu koni
- ii. Popis sousoší (22-60)
 - a. (22-31) umístění sochy
 - b. (32-45) popis jezdce
 - c. (46-55) popis koně
 - d. (56-60) popis podstavce
- iii. Narativní vsuvka (61-83)
 - a. (61-65) stavba sochy

⁶⁶ Hor. *Serm.* 1.8, Prop. 2.32.5-6, Mart. 9.43. a 44

⁶⁷ Newlands 2002, 50

⁶⁸ Verg. *Aen.* 8.626-731

⁶⁹ McCullough 2008/9, 147

⁷⁰ Coleman 2008, 39. Statius používá tuto techniku celkem v šesti básních (1.1, 3.4, 4.1, 4.3., 3.1. a 2.7)

- b. (66-73) Curtiovo zjevení
- c. (74-83) Curtiova řeč
- iv. Závěr (84-107)
 - a. (84-90) překonání Caesarovy jezdecké sochy
 - b. (91-99) překonání živlů a času
 - c. (100-107) apostrofa císaře

Silvae 1.1 je dramaticky uvedena sérií otázek, obsahující triádu možných božských tvůrců sochy, která se zrcadlí v triádě kolosálních soch, které jsou překonány Domitianovou jezdeckou sochou, v závěru básně. Tato cyklická koncepce je podtržena kontrastem zkázy v přirovnání k Trojskému koni (verš 14 *nocens*) a ujištění o přetrvání sochy na věky (verš 93 *stabit dum terra polusque*). Statius sousoší v souladu s rétorickými postupy popisuje od hlavy jezdce dolů k podstavci, kde se znovu zopakuje ústřední téma uvedené v úvodu básně (*pondus*). První polovina tak tvoří samostatný cyklus v rámci cyklu celé básně. Druhá polovina básně začíná pasáží s pro žánr básně neobvyklou narativní progresí. Curtiova apostrofa císaře se zrcadlí v básníkově oslovení císaře v závěru básně.

2.6. TEXT A KOMENTÁŘ

*Quae superimposito moles geminata colosso
stat Latium complexa forum? caelone peractum
fluxit opus? Siculis an conformata caminis
effigies lassum Steropen Brontenque reliquit?
an te Palladiae talem, Germanice, nobis
effinxere manus, qualem modo frena tenentem
Rhenus et attoniti vidit domus ardua Daci?*

Jaká ohromná hmota ještě zdvojnásobená kolosem na ní stojícím objímá římské Forum? Sklouzlo snad to dílo z nebe dokončené? Či snad stvoření této podobizny v sicilských pecích znavilo Bronta a Steropa? Nebo tě snad, Germaniku, Pallas vlastními rukama vypodobnila takového, jakého tě třímajícího otěže nedávno spatřil Rýn a horská sídla užaslých Dáků⁷¹?

Statius zahajuje svou první báseň a vlastně celou sbírku sérií čtyř otázek. Rétorické otázky použil Statius jako úvodní strategii i u dalších sedmi básní celé sbírky, zvláště pak u básně 4.3, o níž bude pojednáno níže. Do těchto čtyř otázek se vešel téměř celý repertoár

⁷¹ Narážka na vojenské kampaně proti Chattům v letech 83-84 a proti Dákům v roce 89

básnických figur: apostrofa, chiasmus, personifikace, mytické aluze, četná hyperbata i vybroušená epiteta. Výsledný vzcný styl se snaží vyrovnat velkoleposti sochy⁷². Statius umně vytváří atmosféru údivu, umocněnou nejistotou, co přesně je zdrojem tohoto údivu. Anna McCullough vyzorovala, že socha je uvedena s postupným upřesňováním výrazu⁷³: *moles* a *colossus* v prvním verši jsou poměrně vágní výrazy, *opus* ve třetím verši již specifikuje umělecké dílo a teprve ve verši 4 se dozvídáme, že je jedná o *effigies*, portrétní sochu. Vzniká tak efekt objektu, který se náhle objeví, nejprve je těžko rozpoznatelný, ale pomalu se stává ostřejším a lépe identifikovatelným, jak se přibližuje zraku pozorovatele⁷⁴.

První věta zdůrazňuje nesmírnou velikost podstavce i sousoší, proto vyjadřuje Frederick Ahl překvapení, že v dalším verši uvádí Statius možnost, že dílo lehce sklouzlo z nebe⁷⁵. Jak by mohla nehybná a těžká socha splynout z nebe? Carole Newlands⁷⁶ zde vidí nikoli ironii, ale vtipný dvojsmysl, který vychází z charakteru sochy, která sama obsahuje vnitřní napětí mezi zobrazeným pohybem a svou vlastní statičností. Výrazy *colosso*, *stat* a *moles* naznačují tíhu a velikost, zatímco *fluxit* naznačuje pohyb. Tento efektní, téměř manýristický kontrast mezi pohybem a nehybností sochy Statius dále rozvádí v celé básni, zvláště pak v popisu koně (verše 46-50). Statius zde rovněž vytváří paralelu mezi kolosální sochou a krátkou básní, napsanou ve chvíli náhlé inspirace. Stejně jako socha mohla splynout z nebe (*caelone fluxit opus*) tak i Statiovi báseň rychle splynula z mysli (*quae mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt, praef.1.3*). Propastný rozdíl mezi statutem básníka a božského panovníka zůstává zachován v *caelo/mihi*⁷⁷.

Připisování božského původu různým věcem mělo u Římanů historickou i literární tradici. Livius píše, že bronzový štít Saliů spadl z nebe za vlády krále Numy⁷⁸, Ovidius, že dřevěný idol Palladium byl seslán z nebe Trójanům⁷⁹, Vergilius popisuje Aeneovu zbroj vyrobenou a doručenu bohy⁸⁰. Aluze na Aeneův štít je umocněna jmenováním Kyklopů Bronta a Steropa mezi možnými tvůrci sochy. Tyto Kyklopy zmiňuje také Kallimachos⁸¹, ale i uvádí je i Statius ve svém epickém díle *Thebais* jako tvůrce Argiina náhrdelníku⁸². Tak

⁷² Newlands 2002, 52

⁷³ McCullough 2008/9, 148

⁷⁴ Geysen 1996, 36

⁷⁵ Ahl 1984, 91n.

⁷⁶ Newlands 2002, 52

⁷⁷ Dufallo 2013, 215

⁷⁸ Liv.1.20.4

⁷⁹ Ov.*Fast.*6.421

⁸⁰ Verg.*Aen.*8.445-453 a 8.608n.

⁸¹ Kall.*H.*3.68 a 75

⁸² Stat.*Theb.*2.269-305

Statius hned na začátku sbírky lyrické poezie sám na sebe prozrazuje, že je především epickým básníkem. Jmenováním možných božských tvůrců sochy také naznačuje božskost Domitiana samotného. Statius dále naznačuje, že socha jakožto jako dar od bohů je soudobou variantou Aeneovy zbroje, a tak již ne Augustus, jako u Vergilia, ale Domitianus je tak prezentován jako nový Aeneas. Basil Dufallo navrhuje, že Statius zde naznačuje, že Domitianus je možná i více než Aeneas, neboť na rozdíl od štítu pro Aenea, výroba sochy pro Domitiana by znavila i Vergiliovské Kyklopy⁸³. Dufallo⁸⁴ dále nabízí zajímavé srovnání s Martialovým epigramem 9.64, jehož první dva verše nápadně připomínají začátek *Silvae* 1.1⁸⁵.

*Nunc age Fama prior notum per saecula nomen
Dardanii miretur equi, cui vertice sacro
Dindymon et caesis decrevit frondibus Ide. 10
hunc neque discissis cepissent Pergama muris,
nec grege permixto pueri innuptaeque puellae
ipse nec Aeneas nec magnus duceret Hector.
adde quod ille nocens saevosque amplexus Achivos,
hunc mitis commendat eques: iuvat ora tueri 15
mixta notis, bellum⁸⁶ placidamque gerentia pacem.*

Nyní ať se dávná tradice obdivuje po staletí známému Dardanskému koni, pro jehož stavbu se porážkou košatých stromů snížila Ídē i posvátný vrchol Dindymonu: tohoto koně by Trója nepřijala ani po zboření hradeb, ani kdyby smíšený zástup jinochů a svobodných dívek, ani sám Aeneas ani velký Hektor se jej pokoušel vtáhnout. Navíc onen kůň naplněný nelítostnými Achájeci přinesl zkázu, pro tohoto zaručuje přízeň mírný jezdec: je potěšením pohled do tváře se smíšenými znaky, nesoucí válku i pokojný mír.

Zmínění Athény jako možné tvůrkyně sochy připomene Statiovy i čtenáři jiného koně, dosud nejslavnějšího vůbec. Přirovnání Domitianovy jezdecké sochy k Trojskému koni je pokračováním aluzí na epiku⁸⁷. Frederick Ahl vnímá toto přirovnání jako nelichotivé a poukazuje na zkázonosnou povahu Trojského koně. Navíc slovo *amplexus* podle něj nápadně připomíná slovo *complexa* z druhého verše a naznačuje, že Domitianus je pro své město podobně nebezpečný, jako byl Achájeci naplněný kůň pro Tróju⁸⁸. Podle Johna Geysse je třeba vnímat Trojského koně jako pozitivní znamení pro Řím, protože nebyť

⁸³ Dufallo 2013, 216

⁸⁴ *Ibid.* 221

⁸⁵ Mart.*Ep.*9.64.1-2: „*Herculis in magni voltus descendere Caesar / dignatus Latiae dat nov templa viae*“, Dufallo zkoumá obraz Domitiana také v Mart.*Ep.*9.65 a 9.101

⁸⁶ Přijímám zde Courtneyho konjekturu, které se drží Shackelton Bailey (2003)

⁸⁷ Hom.*Od.*8.493 a Verg.*Aen.*2.15

⁸⁸ Ahl 1984, 92

zkázy Tróje, nebyl by Řím vůbec založen⁸⁹. Carole Newlands navrhuje, že Trojský kůň, tak jako Domitianus v Pliniově Panegyriku, tedy jako negativní příklad slouží k doporučení a posílení pozitivního modelu vládnutí, nejen pro císaře, který je nabádán k laskavosti, ale i pro širší čtenářstvo Statiovy poezie coby pozvánka, aby zvážilo pravou povahu Domitianovy moci⁹⁰. V básni o jezdecké soše připomíná Statius postupně všechny slavné koně, Trojský kůň je první přirovnání, které posluchače napadne, když je řeč o velkém koni. Statius si je toho vědom, stejně jako negativních konotací, které s sebou toto přirovnání může přinést, proto tuto asociaci uvede a následně zamítne. V této strategii prozrazuje Statius znovu své rétorické vzdělání. Frederick Ahl komentuje verš 16 jako „*masterpiece of contradictory tensions*“⁹¹. Tento verš snad nejlépe z celé básně vystihuje flaviovskou propagandu, která zdůrazňovala schopnost císařů této dynastie nejen porážet nepřítele spravedlivou válkou, ale především udržet ve státě vnitřní mír, tolik vytoužený po krvavé občanské válce během tzv. roku čtyř císařů.

*nec veris maiora putes: par forma decorque,
par honor. exhaustis Martem non altius armis
Bistonius portat sonipes magnoque superbit
pondere, nec tardo raptus prope flumina cursu 20
fumat et ingenti propellit Strymona flatu.*

A nemysli, že zveličuji pravdu: jeho vzhled je stejně půvabný jako velkolepý. O nic vznešeněji nenese thrácký oř Marta po skončeném boji, pyšný na svůj velký náklad, unášený rychlým během podél řeky, zpěněný, mocným dechem popohánějí tok Strýmonu.

Arés byl pro Řeky vždy poněkud problematický bůh, i proto je jeho rodištěm v řecké tradici barbarská Thrákie. Naopak Římané měli k tomuto bohu vždy blízko, Mars jakožto otec Romula a Rema byl otcem všech Římanů. Proto i Statius popírá válečnický kontext (*exhaustis armis*), využitý ve Statiově vlastním epickém díle⁹², a raději představuje Marta v manýristickém obraze řítícího se na koni podél řeky. U Homéra⁹³ ani Hésioda⁹⁴ jezdí Arés na voze taženém oheň chrlícími koňmi, Statius ovšem, jak píše Noelle Zeiner, ve svém smělém tvrzení sebevědomě spojuje mýtus s realitou⁹⁵ a pro účely svého obrazu přetvoří mytologickou i epickou tradici. Také Ruurd Nauta vidí ve zmínce o Trojském koni a Martově

⁸⁹ Geysen 1996, 48-53

⁹⁰ Newlands 2002, 56n.

⁹¹ Ahl 1984, 93

⁹² Stat.*Theb.* 3.220-6

⁹³ Hom.*Il.* 5.352nn.

⁹⁴ Hes.*Sh.* 56nn

⁹⁵ Zeiner 2005, 45

hřebci důkaz, že Statius se i v *Silvae* prezentuje jako mistr epiky⁹⁶, Adam Marshall nachází intertextuální podobnosti s pasáží ze *Silia Italika*, kde je k Martovi přirovnáván Hannibal (*Sil.1.433-6*)⁹⁷. Statiovo přirovnání je však odtrženo od válečného kontextu a je založeno především na konceptu božské váhy, který je později rozveden při popisu podstavce sochy, zde se zakládá propojení mezi *pondus* boha, sochy a císaře⁹⁸.

*par operi sedes. hinc obvia limina pandit
qui fessus bellis adscitae munere prolis
primus iter nostris ostendit in aethera divis;
discit et e vultu quantum tu mitior armis,²⁵
qui nec in externos facilis saevire furores
das Cattis Dacisque fidem: te signa ferente
et minor in leges gener et Cato Caesaris iret.
at laterum passus hinc Iulia tecta tuentur,
illinc belligeri sublimis regia Pauli, 30
terga pater blandoque videt Concordia vultu.*

Dílo má náležité umístění. Na jedné straně naproti otvírá své dveře chrám toho, který zvaven válkami díky daru adoptivního syna první ukázal našim božským císařům cestu na oblohu. I jen z tvého výrazu může poznat, oč shovívavější jsi válečník ty, který nemá sklon chovat se krutě ani tváří v tvář cizí agresí, ty, který jsi uzavřel přátelství s Chatty a Dáky. Kdyby tys byl tenkrát velitelem, Cato i Caesarův zeť Pompeius, tím menší muž⁹⁹, by se byli podrobili jeho mírovým podmínkám. Podélné strany střeží odtud Iuliova basilika, odonud vysoká budova významného vojevůdce Paulla. Na zadní stranu dohlíží ze svých chrámů tvůj božský otec a Concordia s laskavou tváří.

Statius v popisu sousoší postupuje od shora dolů podle pravidel rétorických cvičení, kterým se říkalo *progymnasmata*¹⁰⁰. Pojednává nejprve o umístění sochy, pokračuje popisem jezdce od hlavy k patě, pokračuje popisem koně a nakonec krátce popíše i podstavec sochy. O umístění sochy bylo z archeologického hlediska pojednáno výše. Je však nutno zde znovu připomenout její vztah s ostatními monumenty a stavbami v centru Říma. Statius sám uvádí sochu v kontextu Augustových staveb: chrámu *Divi Iulii*, Caesarovy basiliky, kterou Augustus po požáru znovu postavil, a basiliky *Aemilia Paula*, rekonstruované rovněž Augustem. Michael Dewar správně vystihl nutnost Flaviovců nějakým způsobem ovládnout tento prostor svou ideologií, tímto způsobem měl být právě *Equus Maximus*¹⁰¹. Statius tento

⁹⁶ Nauta 2008, 144

⁹⁷ Marshall 2008, 603

⁹⁸ K *pondus* cf. Cancik 1965, 93n.

⁹⁹ Slovní hříčka na Pompeiovo přízvisko *Magnus*, poražen v občanské válce se již tak velkým nejeví. Podobné slovní hříčky se jmény najdeme v celé sbírce *Silvae*

¹⁰⁰ Tato technika popsána v Aphthoniových *Progymnasmata* 2.47.9-2.49.12 Spengel

¹⁰¹ Dewar 2008, 69n.

program hlásá už v prvním verši, kdy nechá sochu obejmout Forum (*complexa*), ačkoli logicky ohraničuje naopak náměstí, respektive budovy na něm, sochu. Okolní budovy navíc nyní slouží jen jako strážkyně sochy (*tuentur*). Myšlenku dominance sochy nad monumenty Julisko-Klaudijské dynastie završí o něco dále tvrzením, že Domitianus září nad okolní chrámy (verš 33 *templa superfulges*). Má na mysli především chrám Caesarův, který si tolik zakládal na slávě své shovívavosti, *clementia*, která bledne při pohledu na Domitianovu tvář. Statius je v celém svém díle silně ovlivněn obrazem Caesara z Lucanova eposu *Pharsalia*. Kritické kousnutí vidí Michael Dewar ve slůvku *nec*: Domitianus se nerozzuří ani na barbarské nepřátele, kdežto Caesar je u Lucana líčen jako krutovládce prahnoucí po krvi spoluobčanů¹⁰². Frederick Ahl naopak navrhuje, že Statius jako mistr ironie schválně připomíná způsob, jakým Caesar vstoupil mezi bohy (*iter in aethera*), tedy skrze své zavraždění, a naznačuje tak srovnáním obou postav možnost, že Domitiana by mohl stihnout stejný osud¹⁰³, jak se ostatně nakonec 18. září 96 n.l. potvrdí. Ostatně Domitianova *clementia* dostane ránu v následující pasáži (verš 36), kde Statius připomene Domitianovo potrestání tří „bezbožných“ Vestálek, o němž se dozvídáme ze Suetonia a Plinia mladšího¹⁰⁴.

*ipse autem puro celsum caput aere saeptus
 templa superfulges et prospectare videris,
 an nova contemptis surgant Palatia flammis
 pulchrius, an tacita vigilet face Troicus ignis 35
 atque exploratas iam laudet Vesta ministras.
 Dextra vetat pugnas, laevam Tritonia virgo
 non gravat et sectae praetendit colla Medusae.
 ceu stimulis accendit equum, nec dulcior usquam
 lecta deae sedes, nec si, Pater, ipse teneres. 40
 pectora, quae mundi valeant evolvere curas
 et quis se totis Temese dedit hausta metallis.
 it tergo demissa chlamys, latus ense quieto
 securum, magnus quanto mucrone minatur
 noctibus hibernis et sidera terret Orion. 45*

Ty sám, se vznešenou hlavou obklopenou čistým vzduchem, záříš vysoko nad chrámy jako bys vyhlížel, zda nový ještě krásnější palác vyroste na Palatinu¹⁰⁵, vzdorující plamenům, zda pochodeň Trójského ohně drží tichou stráž a Vesta již může chválit své prověřené služebnice. Pravice zakazuje boj, levici panenská Tritonka příliš netíží, držíc před sebou useknutou hlavu Medúsy pohání tvého koně jako ostruhami. Nikdy si bohyně nevybrala sladší sídlo, ani kdyby

¹⁰² Dewar 2008 72

¹⁰³ Ahl 1984, 93

¹⁰⁴ Suet.*Dom.* 8 a Plin.*Ep.* 4.11

¹⁰⁵ Domitianův palác *Domus Flavia* od architekta Rabiria, dokončen roku 92, popisuje impresionisticky Statius v *Silvae* 4.2

ty sám, Otče, jsi ji držel. Hrud' tak široká, že by byla s to odvalit starosti celého světa, tak široká, že se pro ni Temeské doly vydaly ze vsí rudy. Ze zad splývá plášť, bok zabezpečuje i v klidu meč, takový, jakým velký Orion hrozí zimním nocím a děsí hvězdy.

Hubert Cancik skvěle shrnul Statiovu estetiku v *Silvae 1.1*: do čtyř hlavních kategorií: kolosálnost, velikost, hmota a lesk¹⁰⁶. Všechny tyto kategorie jsou obsaženy ve verších 32-33, které spojují majestátnost i velikost sochy s božskou září. Gianpiero Rosati připomíná, že propojení nebes a země postavou vládce coby znak jeho nadlidské dimenze je konstantou v zobrazování císaře a jeho světa¹⁰⁷. Astronomická symbolika byla běžná v Augustovské i Alexandrijské enkomiastické poezii a zobrazování, v Římě byla oblíbená zvláště po zjevení komety v roce 44 př.n.l. na Caesarových pohřebních hrách¹⁰⁸. Již ve verši 2-3 Statius navrhuje, že dílo sestoupilo z nebe jako božský obraz, podobně jako již zmíněné Palladium. Císařovu hlavu následně klade Statius na oblohu jako jasnou hvězdu, která září nad okolními chrámy,

a přirovnává jej k Orionovi, jednomu z nejjasnějších souhvězdí oblohy, s náznakem, že císař se po smrti sám stane hvězdou, jak Statius doufá v závěru básně. Carole Newlands zde vnímá jistou dvojznačnost: „Ač je meč v klidu, přesto slova *minatur* a *terret* naznačují císařovu schopnost konat, hrozit a děsit. Přirovnání je příhodné nejen pro obrovské rozměry, ale také proto, že pozorovatel souhvězdí i pozorovatel sochy musí hledět nahoru“¹⁰⁹. Vergilius v *Aeneis* 10.763 také využívá přirovnání k Orionovi, a to u Mezentia, tentokrát nejen na základě velikosti, ale i destruktivní síly. Kontrast *ense quieto / minatur* však plně odráží ideologii Flaviovců, podle níž mír a válka nebyly koncepty protichůdné, nýbrž navzájem závislé.

Ve verši 32 nalezneme další aluzi na Vergiliovu *Aeneis*, tentokrát na scénu, kdy Venuše zahálí Aenea do mlhy, aby nepozorován mohl vejít do Karthága¹¹⁰, čerpající inspiraci z podobné scény z Odysseie. Frederick Ahl považuje pasáž za humornou¹¹¹. „Je něco zlověstného na císaři, který vidí všechno, avšak nemůže být sám viděn“, dodává Anna McCullough¹¹². Podle Adama Marshalla je však jako u zmínky o Kyklopech a Trojském koni, i zde Statiův záměr jasný: představit Domitiana jako druhého Aeneu, jako druhého

¹⁰⁶ Cancik 1965, 91n.

¹⁰⁷ Rosati 2006, 42

¹⁰⁸ McCullough 2008/9, 153

¹⁰⁹ Newlands 2002, 58

¹¹⁰ Verg.*Aen.* 1.411 cf. Hom.*Od.* 7.14-5

¹¹¹ Ahl 1984, 93n.

¹¹² McCullough 2008/9, 151

zakladatele Říma¹¹³. Vždyť stejně jako Vergiliův Augustus nastolil mír po období krvavých občanských válek a z města z cihel učinil město z mramoru, tak i Statiův Domitianus zaručoval mír a obnovoval požárem zničené budovy v centru Říma a stavěl nové, ještě velkolepější, než předtím.

Frederick Ahl se domnívá, že Pallas a *gorgoneion* tvoří motiv na Domitianově štítu¹¹⁴. I vzhledem k numismatickým důkazům zmíněným výše se zdá pravděpodobnější, že se jednalo o sošku bohyně držící useknutou hlavu Medusy ve zdvižené ruce, zrcadlící tak gesto císařovo. Michael Thomas také poukazuje na to, že při cestě od Minervina chrámu na *Forum Romanum* by člověk z celé sochy první viděl opět Minervu, která pomocí Medúsiny hlavy chrání sochu a celé město, v jehož středu stojí¹¹⁵. Anna McCullough přítomnost Medúsy interpretuje jako náznak, že pohled na Domitiana je nebezpečný. Píše, že *gorgoneion* na vojenském vybavení mělo význam ochránit majitele, v civilním kontextu básně však vyvolává obavy a jak Statius sám naznačuje, děsí koně k běhu¹¹⁶. Je však třeba zdůraznit, že Domitianova patronka Minerva v sobě spojuje válečnický aspekt Athény *Promachos* s konceptem Athény *Polias* jako strážkyně obce. Carole Newlands poukazuje na obdobnou symboliku topografické pozice chrámu Minervy mezi Vespasianovým chrámem *Pacis* a Augustovým chrámem *Martis Ultori*¹¹⁷. Adam Marshall dále upozorňuje na použití epického jazyka v této pasáži, užití Minervina epiteta *Tritonia* je zde jediné mimo epický žánr, *tergo demissa chlamys* zase připomíná epiteta epických hrdinů¹¹⁸.

*At sonipes habitus animosque imitatus equestres
acrius attollit vultus cursumque minatur;
cui rigidis stant colla iubis vivusque per armos
impetus, et tantis calcaribus ilia late
suffectura patent. vacuae pro cespite terrae 50
aerea captivi crinem tegit ungula Rheni.
hunc et Adrasteus visum extimuisset Arion,
et pavet aspiciens Ledaesus ab aede propinqua
Cyllarus: hic domini numquam mutabit habenas
perpetuus frenis atque uni serviet astro. 55*

Oř napodobuje postoj i povahu jezdce, dychtivě potřásá hlavou a hrozí, že se dá do běhu. Hřívá se ježí na krku, prsními svaly zachvívá živé vzrušení, břicho se doširoka napíná

¹¹³ Marshall 2011, 334

¹¹⁴ Ahl 1984, 94

¹¹⁵ Thomas 2004, 35-40

¹¹⁶ McCullough 2008/9, 151

¹¹⁷ Newlands 2002, 55

¹¹⁸ Marshall 2011, 337n.

v očekávání pobídky obrovskými ostruhami. Místo drnu holé země bronzové kopyto zašlapává kšticí zajatého Rýnu. Při pohledu na tohoto koně by se vyděsil i Ádrasteův Aríon, děsí se i Kastorův Cyllarus shlížející z blízkého chrámu¹¹⁹. Tento kůň nikdy nezmění pánovy otěže, navěky bude sloužit jedině uzdě a jedině hvězdě.

Statius zde přepracovává oblíbený epický motiv koně, který unikl ze stáje a rychlým během oslavuje svobodu, známý z Homéra a Apollónia Rhodského, Ennia i Vergilia¹²⁰. Jako jinde v básni i zde skrze koně přirovnává Domitiana k epickým hrdinům¹²¹. Frederick Ahl shledává zvláštním, že mytický Arión by se měl bát Domitiana a jeho koně¹²². Není však to smyslem Statiova komplimentu, že Domitianův kůň nenahání hrůzu zbabělci, ale slavnému hrdinovi bájí s božským původem? Ahl přitom sám dále připomíná pasáž ze šesté knihy Statiovy epické básně *Thebais*, kde je Arión poděšen zjištěním, že jeho vozatajem není Adrástos, ale Polyneikés, a později je vystrašen ještě více Apollónem seslanou hadí nestvůrou¹²³. Hadí nestvůra připomene v *Silvae* 1.1 dříve zmíněné *gorgoneion*, Statius tak pomocí epických aluzí spojuje popis jezdce a koně v jeden celek budící majestátní dojem odpovídající Cancikově estetické kategorii „*Kolossalität*“¹²⁴. Propracovanou hyperbolou pak Domitianův kůň překonává i koně Kastorova, respektive jeho zobrazení na Tiberiově chrámu. Statius zde znovu připomíná dominanci flaviovského monumentu nad stavbami císařů předchozí dynastie. Posledním slovem této pasáže Statius udržuje v mysli čtenáře obraz Domitiana jako jasné hvězdy, načrtnutý již dříve přirovnáním k Orionovi.

Zároveň v této pasáži Statius rozvíjí i jeden z hlavních postupů *ekfrasis*: snahu o věrné zobrazení, *mimesis*, vyjádřenou zde jako i jinde adjektivem *vivus*¹²⁵. Tato snaha byla společná výtvarnému umění i básnictví, živost sochy je zrcadlena živostí Statiova popisu. Pomyslné soupeření mezi výtvarným uměním, které u básníků doby Augusta snad umocnil jeho rozsáhlý stavební program, vnímal v době druhého stavebního boomu za Flaviovců i Statius¹²⁶. Adam Marshall shrnuje tuto pasáž slovy: „V popisu koně Statius umně rozmazává

¹¹⁹ Chrám Dioskúráů na římském Foru, založený Tarquiniem Superbem byl po požáru znovu postaven a zasvěcen roku 6 n.l. Tiberiem.

¹²⁰ Hom.*Il.* 15.263-8, Apoll.*3.* 1259-62, Enn.*Ann.* 535-95Sk, Verg.*Aen.* 11.492-7

¹²¹ Marshall 2011, 328

¹²² Ahl 1984, 54n.

¹²³ Stat.*Th.* 6.316-325 a 6.492-512

¹²⁴ Cancik 1965, 93n.

¹²⁵ Marshall 2011, 329 cf. Cancik 1985, 98 shrnuje Statiovu estetiku v popisu koně do kategorie „*Natürlichkeit*“

¹²⁶ Marshall 2001, 344

rozdíly mezi sochou a textem a zkoumá omezení a možnosti zobrazení uměleckého předmětu slovy¹²⁷.

*Vix sola sufficiunt insessaque pondere toto
subter anhelat humus, nec ferro aut aere: laborant
sub genio, teneat quamvis aeterna crepido,
quae superingesti portaret culmina montis
caeliferique attrita genu durasset Atlantis.* 60

Země sotva udrží tento kolos a půda pod ním stlačená takovou vahou sténá. Ne však železo či bronz, to božský génius je tíží, ačkoli pevně drží věčný podstavec, který by unesl i na sebe navršený vrchol hory a přetrval by i obtížen kolenem nosiče nebes Atlanta.

Jak bylo zdůrazněno v analýze struktury básně, Statius se přibližně v její polovině jakoby obloukem vrací k jejímu začátku, když znovu připomene nesmírnou hmotnost podstavce sochy. Zároveň vytváří umný paradox fyzické váhy sochy a její váhy duchovní¹²⁸. Důraz na *pondus* božské entity pozoruje Hubert Cancik v tradici epické poezie od Homérovy *Ilias* přes Ovidiovy *Metamorphoses* až do Statiovy vlastní *Thebais*¹²⁹. Jak připomíná Anna McCullough, také myšlenka, že sochy byly obrazně i doslova císařem, kterého zobrazovaly, byla v římské společnosti hluboko zakořeněná, proto se za Tiberia stalo trestným chovat se nepřiměřeně poblíž soch císaře a nosit jeho podobiznu na latrínu či do nevěstince¹³⁰.

*Nec longae traxere morae. iuvat ipsa labores
forma dei praesens, operique intenta iuventus
miratur plus posse manus. strepit ardua pulsu
machina; continuus septem per culmina Martis
it fragor et magnae vincit vaga murmura Romae.* 65

Žádné dlouhé průtahy: to přítomnost božské podoby zpříjemňuje práci a mládež zaměstnaná dílem se podivuje nárůstu sil v rukách. Vysoký jeřáb lomozí a buší, přes sedm Martových pahorků se nese nepřetržitý rachot a přehlušuje rozptýlený ruch velkého Říma.

Domitianův *genius* přítomný v soše způsobí zrychlení stavebních prací. Přítomnost stavebních dělníků pak, jak poznamenává Frederick Ahl, definitivně zamítá domněnku o božském původu sochy¹³¹. Bohužel Statioův popis je na tomto místě příliš vágní, než aby poskytl archeologům relevantní informace pro studium antických stavebních technik. Snad

¹²⁷ *Ibid.* 329

¹²⁸ Ahl 1984, 96

¹²⁹ Cancik 1965, 94

¹³⁰ McCullough 2008/9, 149

¹³¹ Ahl 1984, 97

má zde Statius pod pojmem *machina* na mysli kolem poháněný jeřáb, který známe z reliéfu z hrobky podnikatelské rodiny Hateriů na Via Labicana v Římě, dnes ve Vatikánském muzeu, rodiny, která se podílela na stavebních projektech Flaviovců.

*Ipsae loci custos, cuius sacrata vorago
famosique lacus nomen memorabile servant,
innumeros aeris sonitus et verbere crudo
ut sensit mugire forum, movet horrida sancto
ora situ meritaque caput venerabile quercu. 70
ac primum ingentes habitus lucemque coruscant
expavit maioris equi terque ardua mersit
colla lacu trepidans, laetus mox praeside viso:*

Sám strážce toho místa, jehož jméno udržují pamětihodné posvátná propast a slavné tůně, jakmile uslyšel nesčetná zařinčení kovu a dunění prudkých ran po foru, zvedl hroživou tvář potřísněnou posvátným bahnem a hlavu ozdobenou zasluženým dubovým věncem¹³². Nejprve jej vyděsila obrovská postava a blýskavá zář většího koně a třikrát otřesen zanořil zvednutou šíjí zpět do jezera, brzy se však zaradoval, když spatřil vládce.

Postava Curtia byla pro Římané stejně posvátná, jako tajemná, jak dokládá existence hned tří verzí o jeho identitě. Livius píše, že jistý Marcus Curtius se roku 362 př.n.l., se vrhl do propasti, která se objevila uprostřed římského Fora a podle věštby měla být zkázou republiky, aby zachránil vlast¹³³. Na jiném místě ovšem píše, že to byl sabinský velitel Mettius Curtius, který během bitevní vřavy uvízl v bažině¹³⁴. Varro doplňuje k předchozím dvěma verzím ještě třetí: byl to konzul roku 446 př.n.l., za jehož úřadování uhořel do středu římského Fora blesk a on nechal toto místo oplotit¹³⁵. Náboženská, výtvarná i literární tradice se přiklání k první identifikaci.

Dramatické zjevení Curtia z hloubi země připomíná Adamu Marshallovi pasáž z *Aeneis*, kde se Aeneovi ve snu zjeví personifikace řeky Tiberu, *Tiberinus*¹³⁶. Statius však nezobrazuje Curtia jako strážní božstvo vodního prvku, ale spíše jako stín z podsvětí, který stejně jako podsvětní stíny u Vergilia¹³⁷ nese stopy své tragické smrti, jeho tvář je pokryta bahnem, špínou a hnílohou. Na rozdíl od stínů, které epickému hrdinovi sdělují proroctví do

¹³² *Corona civica* bylo druhé nejvyšší ocenění v římské armádě udělované za záchranu spoluobčana zabitím nepřítele

¹³³ Liv.7.6.1-6

¹³⁴ Liv.1.12-13

¹³⁵ Varro *Ling.*5.148-150

¹³⁶ Marshall 2011, 340 k Verg.*Aen.* 8.31-4: „huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus“

¹³⁷ Např. Deifobos ve Verg.*Aen.*6.494-499

budoucná, aby tím chválili básníkovu přítomnost, jak to činí Vergiliův Anchísés¹³⁸, však Statiův podsvětní stín oslovuje a oslavuje přítomnost.

Technika vkládání oslavných řečí do úst mytologických postav bývá interpretována jako strategie, v níž přemístěním lichocení na fiktivního mluvčího, je toto lichocení méně vtíravé a do očí bijící¹³⁹. Jiným motivem pro použití této techniky může být i snaha dodat chvále větší váhu a platnost. Osoba Curtia přináší podle Carole Newlands spojenou váhu minulosti k ocenění sochy, a tak potvrzuje její tradiční příslušnost k římskému konceptu vlastenecké a náboženské povinnosti a vojenské zdatnosti, konceptu, který je také důležitý na reliéfech Cancellaria. Zároveň Curtiovo překvapení naznačuje, že Domitianus je novým typem vůdce ve srovnání s hrdiny starších dob.¹⁴⁰ Počáteční Curtiovo zděšení a následnou radost po spatření císaře interpretuje Frederick Ahl jinak, podle něj je Curtius vyděšen, ale záhy se adaptuje a osvojí si přetvářku, tak charakteristickou pro Domitianovu dobu podle zpráv Suetonia a Tacita¹⁴¹. Ahl vidí v Curtiově osobě také úmyslný zlověstný náznak, že stejně jako Curtius se i *Equus Maximus*, pod jehož vahou země sténá, může propadnout do podsvětí¹⁴². Carole Newlands dodává, že podle zpráv historiků¹⁴³ na tomto místě došlo na Othonův příkaz k vraždě Galby a znesvěcení jeho těla a že Vespasianus vetoval rozhodnutí senátu postavit zde Galbovu sochu, tedy zhruba na místě sochy Domitianovy.

*'salve, magnorum proles genitorque deorum,
auditum longe numen mihi! nunc mea felix, 75
nunc veneranda palus, cum te prope nosse tuumque
immortale iubar vicina sede tueri
concessum. semel auctor ego inventorque salutis
Romuleae: tu bella Iovis, tu proelia Rheni,
tu civile nefas, tu tardum in foedera montem 80
longo Marte domas. quod si te nostra tulissent
saecula, temptasses me non audente profundo
ire lacu, set Roma tuas tenuisset habenas.'*

„Buď zdrav, synu a otče velkých bohů, zdáli jsem slyšel o tvém božství. Nyní je můj mokřad požehnaný, nyní je hoden uctívání, když je mi dovoleno poznat tě zblízka a ze sousedního sídla hledět na tvou nesmrtelnou záři. Já jsem byl jen jednou původcem a vynálezcem spásy

¹³⁸ Verg.*Aen.*6.756-888

¹³⁹ Coleman 1998, 65 per Newlands 2002, 61

¹⁴⁰ Newlands 2002, 62

¹⁴¹ Ahl 1984, 98

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Tac.*Hist.*1.40-1 a Suet.*Galb.*20. – 23.

Romulova lidu, ty vyhráváš Jovovy války¹⁴⁴ i bitvy Rýnu¹⁴⁵, ty občanské nepokoje¹⁴⁶ i horský kraj pozdě žádající o mír krotíš dlouhou válkou¹⁴⁷. Věřu, kdyby ses byl narodil v mé době, byl by ses pokusil skočit do hluboké propasti, zatímco já bych se neodvažoval, avšak Řím by byl zadržel tvé otěže.“

Curtiovo začíná svou řeč vzletným oslovením Domitiana. Ruurd Nauta odmítá tvrzení Kathleen Coleman, že použití mytologické postavy jako mluvčího zde umožňuje Statiovi přístup k vyššímu stylu, než jaký mohl použít ve zbytku básně, kdy je mluvčím básník. Nauta argumentuje, že Statius vystupuje v *Silvae* nejen jako mluvčí římské společnosti, ale především jako básník, a právě básník jako mluvčí má možnost použít vzorný jazyk a styl¹⁴⁸. Adam Marshall uvádí podobné oslovení Domitiana u Silia Italika, Statiova současníka¹⁴⁹, zdrojem obou básníků může být vedle panegyrické tradice také Vergilius¹⁵⁰.

Frederick Ahl si všímá, že Statius efektně uvádí sloveso *domas* až na konci výčtu Domitianových spásných akcí, ačkoli se sémanticky nehodí k *bella* a *proelia*, výsledný anakolut však jednak funguje jako slovní hříčka se jménem císaře, ale především lépe odpovídá flaviovské propagandě, která zdůrazňovala negativní aspekty občanských válek¹⁵¹. Domitianus jako *pacator* povstání krotí v začátku. Ahl také v souladu se svým nazíráním na *Silvae* 1.1 interpretuje metrickou podobu veršů 81-83 jako náznak, že Statius Curtius sice říká, že Domitianův kůň by byl před skokem do propasti zadržen, rytmem veršů však naznačuje opak. Oporou pro tuto teorii má být podle Ahla i začátek následujícího verše, který sice již není součástí Curtiovy přímé řeči, ale dokud není v básni vysvětleno, že nyní se bude mluvit o jiném koni, může se zdát, jako by Statius vybízel Curtia, ať nechá Domitianova koně do hlubiny spadnout¹⁵². Carole Newlands interpretuje hyperbolu jako zdůraznění kontrastu mezi mytickým světem Curtia, který mohl pro záchranu vlasti před zkázou obětovat sám sebe, a skutečným světem Domitiana, jehož smrt by byla pro vlast zkázou, protože by vedla k další krvavé válce o nástupnictví¹⁵³.

*Cedat equus Latiae qui contra templa Diones
Caesarei stat sede fori - quem traderis ausus* 85

¹⁴⁴ Snad narážka na události roku 69, kdy byli přívrženci Vespasianovi včetně Domitiana obklíčeni na Kapitolu. Domitianovi se podařilo z nebezpečí uniknout, ne tak jeho strýci. Kapitol včetně Jovova chrámu lehl popelem.

¹⁴⁵ Vojenské tažení proti germánskému kmeni Chattů roku 82/3

¹⁴⁶ Snad vzpoura L. Antonia Saturnina, správce provincie *Germania Superior*, začátkem roku 89

¹⁴⁷ Dácké války se táhly po tři roky, 85-88, než Domitianus uzavřel mírovou smlouvu s králem Dáků Decebalem

¹⁴⁸ Nauta 2008, 146

¹⁴⁹ Marshall 2011, 341 k Sil.3.625 „*o nate deum divosque dature*“

¹⁵⁰ Verg. *Aen.* 9.641-2

¹⁵¹ Ahl 1984, 98

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Newlands 2002, 64

*Pellaeo, Lysippe, duci; mox Caesaris ora
mirata cervice tulit - vix lumine fesso
explores quam longus in hunc despectus ab illo.
quis rudis usque adeo qui non, ut viderit ambos,
tantum dicat equos quantum distare regentes? 90*

Ať ti ustoupí kůň, který stojí na Caesarově fóru naproti chrámu Latijské Dióny¹⁵⁴, kterého ses prý ty, Lysippe, odvážil vytvořit pro vůdce Pelly, záhy však k údivu krku dostala socha jezdce tvář Caesarovu. Unaveným zrakem sotva můžeš přehlédnout, z jaké dálky shlíží onen kůň dolů na tohoto. Vždyť kdo by byl až tak neotesaný, aby poté, co spatří oba, neřekl, že ti koně se od sebe liší stejně tak jako jejich jezdci.

Statius zde srovnává Domitianovu jezdeckou sochu s jezdeckou sochou na nedalekém náměstí *Forum Iulii*. Toto Lysippovo dílo bylo podle Statia původně určeno pro Alexandra Velikého, nyní však zobrazuje Caesara. O v antice rozšířené praxi recyklovat bronzové sochy výměnou hlavy bylo pojednáno výše v souvislosti s Domitianovou sochou z Misena. Zda se zde jedná o jezdeckou sochu Alexandra z výše popsaného památníku bitvy u Gráníku nebo o jinou Lysippovu práci, není možno ze Statiovy zprávy určit. Také Plinius starší se zmiňuje o soše Caesarova koně stojící na témž místě, ale jeho socha nemá jezdce a není to práce Lysippova¹⁵⁵. Statiův důraz na údiv sochy nad brzkou změnou své identity interpretuje Carole Newlands jako varování: ani velká Alexandrova sláva nezabránila vymazání jeho podoby¹⁵⁶. Statius zde naráží na známý *topos* poezie trvalejší nežli umělecké dílo, který rozvede v následující pasáži básně (verše 91-94). Basil Dufallo poznamenává, že Statius tvrzením, že Domitianova socha překonává Caesarovu, jejímž autorem je Lysippos, zároveň implikuje svou vlastní schopnost překonat nejslavnějšího řeckého sochaře: také Statius se odvážil předat svému vládci své dílo, tuto báseň (*ausus sum* v předmluvě)¹⁵⁷.

Equus Maximus je podle Statia tak velká, krásná a zářící socha, že když si ji pozorovatel prohlédl od hlavy k podstavci, jeho zrak je unaven. Podobně i v *Silvae* 4.2.31 se zrak pozorovatele znaví obhlížením síně v Domitianově paláci, tentokrát od podlahy ke stropu. Ve Statiově hyperbole je výška sochy taková, že lidské oko není schopno obsáhnout výškový rozdíl a vzdálenost mezi Domitianovým kolosem a Caesarovou sochou, toho je schopen jen vševídnoucí císař.

¹⁵⁴ *Dione Latia* je Venuše, její chrám začal budovat Caesar na svém novém náměstí po bitvě u Farsálu coby *Templum Veneri Victricis*, ale byl dokončen až po jeho smrti a zasvěcen *Venus Genetrix*.

¹⁵⁵ Plin.NH.8.64.155

¹⁵⁶ Newlands 2002, 66

¹⁵⁷ Dufallo 2013, 218

Frederick Ahl vidí ve srovnání Domitiana s Caesarem výsměch na základě dvou možných významů slova *regentes* ve verši 90, které může označovat i jezdce i vládce. Ahl srovnává zprávy ze Suetonia, kde je Caesar popsán jako *equitandi peritissimus*, zatímco o Domitianovi se píše, že se při vojenských taženích nechával často vozit v nosítkách místo jízdy na koni¹⁵⁸. Statius podle Ahla tedy míní, že Domitianus je větší vojevůdce než Caesar a Alexandr jen proto, že jeho socha je větší. A stejný je prý rozdíl mezi nimi i jako vládci¹⁵⁹. Je však třeba mít na paměti, že Suetoniův obraz Domitiana je silně předpojatý, navíc Statiovo publikum nemělo k dispozici toto textové srovnání. Navíc Michael Dewar upozorňuje na nelichotivý obraz Alexandra v římské rétorické tradici, ale také u Lucana, který zvláště odsuzoval Caesarovu fascinaci makedonským vojevůdcem¹⁶⁰. Jak již bylo zmíněno výše, i Statiův obraz Caesara je Lucanem silně ovlivněn. Statius vybízí publikum, aby srovnalo ne jezdecké, ale vladařské schopnosti Caesara a Domitiana a povahu jejich *clementia*.

*Non hoc imbriferas hiemes opus aut Iovis ignem
tergeminum, Aeolii non agmina carceris horret
annorumve moras: stabit, dum terra polusque,
dum Romana dies. huc et sub nocte silenti,
cum superis terrena placent, tua turba relicto 95
labetur caelo miscebitque oscula iuxta.
ibit in amplexus natus fraterque paterque
et soror: una locum cervix dabit omnibus astris.*

Toto dílo se neobává deštivých zim ani trojklaného Iovova plamene ani armády větrů z Aiolova žaláře ani pomalu plynoucích let: bude stát, dokud budou stát nebe a země, dokud bude trvat věk Říma. Sem i za tiché noci, kdy pozemské věci těší nebesťany, tvá rodina se spustí z oblohy a v objetí si s tebou bude vyměňovat polibky. Do tvé náruče vejde syn i bratr, otec i sestra: jedna šíje poskytne místo všem hvězdám.

S ohledem na osud sochy se zdá Statiovo ujištění, že *Equus Maximus* přetrvá věky, poněkud paradoxní. Prostřednictvím slova *opus*, které označuje umělecké, ale i literární dílo, zde Statius zjednáva nekonečnou slávu i své poezii. Inspiraci pro své verše čerpá z Horatia a Ovidia¹⁶¹.

Astrologická symbolika básně nachází svůj klimax v působivém obrazu Domitianovy sochy obklopené hvězdami božských Flaviovců. Carole Newlands si všímá zajímavého detailu ve Statiově popisu, že se totiž Domitianovi zbožštělí příbuzní vinou kolem krku sochy,

¹⁵⁸ Suet. *Iul.* 81 a *Dom.* 19

¹⁵⁹ Ahl 1984, 100

¹⁶⁰ Dewar 2008, 82

¹⁶¹ Hor. *Carm.* 3.30.1-5 a Ovid. *Met.* 15.871-9, výčet aluzí u Marshalla 2011, 330

jako by ji chtěli chránit před změnou identity, jaká postihla sochu Alexandra/Caesara¹⁶². Zároveň v tomto obraze krystalizuje obraz Domitiana jako boha, stojícího mimo životní sféru jeho poddaných. Tato izolace je patrná v celé básni, ačkoli oslavuje monument umístěný v srdci Říma, reagují na něj jen mrtví: božští Flavoivci a Curtius¹⁶³.

*Vtere perpetuum populi magnique senatus
munere. Apelleae cuperent te scribere cerae, 100
optassetque novo similem te ponere templo
Atticus Elei senior Iovis, et tua mitis
ora Tarans, tua sidereas imitantia flammas
lumina contempto mallet Rhodos aspera Phoebo.
certus ames terras et quae tibi templa dicamus. 105
ipse colas; nec te caeli iuuet aula, tuosque
laetus huic dono videas dare tura nepotes.*

Užívej si věčného daru lidu a mocného senátu! Apellův vosk by tě toužil vypoďobnit, starý Attičan Feidiás by tě chtěl postavit do nového chrámu podobného Elejskému Jovovi¹⁶⁴, mírný Tarent by dal přednost tvé tváři¹⁶⁵ a skalnatý Rhodos by odvrhl Foiba¹⁶⁶ pro tvé oči napodobující hvězdné paprsky. Pevně miluj zemi a sám obývej chrámy, které ti zasvěcujeme, ať tě netěší nebeský palác, ale ať radostně pohlížíš na své vnuky přinášející obětiny tomuto tvému daru.

Stejně jako Řekové i Římané věřili, že bohové obývají chrámy a sochy jim postavené, proto i v závěru básně Statius prosí Domitiana, aby jako bůh obýval chrámy, které mu jeho lid postavil, a nepochybně mezi tyto chrámy počítá i kolosální jezdeckou sochu. Podobné přání vyslovují pro Augusta i Horatius a Ovidius¹⁶⁷. Poslední slovo básně *nepotes* vyvolává opět obavy o stabilitu říše vzhledem k Domitianově bezdětnosti¹⁶⁸. Zároveň podle Adama Marshalla Statius znovu odkazuje na zdroj své poetiky v *Silvae* 1.1. – Vergiliův popis Aeneova štítu a celá osmá kniha *Aeneis* totiž končí stejným slovem¹⁶⁹.

Equus Maximus je darem Senátu a lidu císaři, stejně jako báseň Statiovým. Výčtem slavných řeckých děl a jejich tvůrců vrcholí souboj Statia s výtvarným uměním v *Silvae* 1.1. Na konci básně reflektuje triádu možných božských tvůrců z úvodních veršů triádou slavných řeckých sochařů a jejich kolosálních děl, které Domitianus překonává svou jezdeckou sochou

¹⁶² Newlands 2002, 69

¹⁶³ Newlands 2002, 67

¹⁶⁴ Kolosální socha Diova v Olympii byla dílem Feidiovým a jedním ze sedmi divů světa

¹⁶⁵ Kolosální socha Diova v Tarentu byla dílem Lysippovým.

¹⁶⁶ Kolos Rhodský zobrazující Héliu vytvořil Charés z Lindu, Lisippův žák, roku 280 př.n.l., roku 226 př.n.l. byl zničen zemětřesením

¹⁶⁷ Hor.*Carm.* 1.2.45-52 a Ovid.*Trist.* 5.2.47-54

¹⁶⁸ Newlands 2002, 67

¹⁶⁹ Marshall 2011, 342

a Statius svou krátkou básní. Výběr slavných soch není náhodný, Quintilianus chválí *maiestas* Feidiovy sochy Dia¹⁷⁰, která je oslavována v celé Statiově básni a Plinius Starší píše, že Tarentský kolos byl postaven tak, aby vzdoroval bouřím¹⁷¹, jako vzdoruje žvlům Domitianova socha (verš 92). Tyto dva sochaře vyzve Statius na souboj i ve své další básni, v *Silvae* 4.6, jejímž předmětem je *Hercules Epitrapezios*.

¹⁷⁰ Quint.12.10.9

¹⁷¹ Plin.NH.34.40

3. HERCULES EPITRAPEZIOS

3.1. *HERCULES EPITRAPEZIOS NOVI VINDICIS*

*Graecia capta ferum victorem cepit...*¹⁷²

Silvae 4.6 oslavuje bronzovou nástolní sošku ve vlastnictví Novia Vindika, básníka, sběratele a znalce umění. Propracovaná miniatura měla být dílem slavného řeckého sochaře Lysippa, jediného který prý směl vtisknout podobu Alexandra Velikého do bronzu. V době Statiově mnozí bohatí Římané kupovali obrazy, sochy a sošky a vystavovali je ve svých domech a zahradách. Vlastnictví těchto předmětů, někdy originálů, ale častěji věrných a dobře vypracovaných replik, se stalo výrazem kultivovanosti a společenského statusu Římanů.

První velká vlna kontaktu Římanů s řeckým uměním nastala po dobytí Syrakus Claudiem Marcellem roku 212 př.n.l. Plútarchos o tom píše: „... přivezl s sebou (*do Říma – pozn.překl.*) velkou část nejkrásnějších votivních darů ze Syrakús, aby oslavily jeho triumf a ozdobily jeho město. Neboť před touto dobou Řím ani neměl ani nevěděl nic o tak elegantních a znamenitých dílech, ani tam nebyla žádná náklonnost k tak jemnému a půvabnému umění.“¹⁷³ Zničení Tarentu o tři roky později vedlo podle Liviovy zprávy k dalšímu importu mnoha řeckých děl do Říma¹⁷⁴ a zániku města jako významného hellénistického centra. Jak píše Jerome Pollitt, mnoho Římanů pravděpodobně přišlo do prvního kontaktu s řeckým uměním skrze drancování a rozdělování válečné kořisti, další při triumfálních průvodech, při nichž byly vozy s kořistí taženy městem¹⁷⁵. Větší a dražší kusy byly poté věnovány do chrámů či vystaveny na veřejnosti, menší přecházely do soukromých rukou. Během Makedonských válek a válek s Antiochem proudily do Říma další importy z dobytých řeckých měst a zdánlivě nezanechávaly ve svých uchvatitelích žádnou stopu.

Roku 167 př.n.l. oslavil Lucius Aemilius Paullus triumf nad makedonským králem Perseem, kromě obvyklého triumfálního průvodu s kořistí ale vystavil něco nového: první římský historický moment, památník bitvy u Pydny v Delfách, který zdobila jeho bronzová jezdecká socha a vlys zobrazující bitvu Římanů s Makendonci. To byl přelomový bod, od této

¹⁷² Hor.*Epist.* 2.1.157

¹⁷² Plut.*Marc.* 21.1

¹⁷² Plut.*Marc.* 21.1

¹⁷³ Liv. 27.16.7

¹⁷⁴ Pollitt 1986, 193

doby můžeme sledovat, že Římané začínají importované řecké umění přizpůsobovat svým záměrům a svému vkusu.

Druhým zásadním milníkem bylo převezení v předchozí kapitole zmíněné skupiny bronzových soch z památníku bitvy u Gráníku v Diónu do Říma Caecilium Metellem r.146 př.n.l., který pro vystavení těchto děl nechal vystavit velkolepé sloupořadí doplněné prvními dva kamennými chrámy. Metellus pochopitelně nepřivezl jen těchto 25 bronzových jezdeckých soch, Strabo píše, že Řím byl zaplaven řeckým uměním více, než kdykoli předtím¹⁷⁶. Toto nepřehledné množství pokladů proudící po padesát let do dříve hellénistickou kulturou a uměním nedotčené společnosti způsobilo jistou desorientaci v řadách Římanů, která byla interpretována jako úpadek mravů. Vůdcem pomyslné opozice proti šíření hellénistické kultury v římské společnosti se stal M.Porcus Cato Starší a po řadu let se v římských aristokratických kruzích mezi sebou svářili zastánci a odpůrci všeho řeckého.

Sullovo tažení na východ a další importy hellénistického umění, o nichž píše Sallustius¹⁷⁷, vedly k definitivní porážce později zmíněné skupiny. Řím byl hellénizován a kritika jejího efektu na římskou společnost se přesunula výhradně do literární roviny.

Lysippos byl neuznávanější sochařem čtvrtého století př.n.l., osobním portrétistou Alexandra Makedonského a autorem více než 1500 bronzových soch. Alan Kershaw připomíná Lysippovu pověst umělce schopného vytvořit sochy jako živé, o níž píše např. Propertius (Prop.3.9.9.)¹⁷⁸. Takový dojem budil i jeho *Hercules Epitrapezios*, drobná bronzová plastika zobrazující Herkula sedícího na skále pokryté lví kůží, s kyjem v levé ruce a pohárem vína v pravé, s hlavou mírně zakloněnou dozadu a veselým výrazem ve tváři. Lysippův originál, který popisují Statius a Martialis se nedochoval, máme však k dispozici řadu mramorových kopií, např. v British Museum v Londýně, v Musée National du Louvre v Paříži či v Cleveland Museum of Art ve Spojených státech, které dokazují jednak dokonalé provedení, tak i oblíbenost tohoto ikonografického typu mezi římskými sběrateli umění.

3.2. HERCULES EPITRAPEZIOS PAPINI STATI

Nam Vindicis nostri Herculem Epitrapezion secundum honorem, quem de me et de ipsis studiis meretur, imputare etiam tibi possum. (Stat.Silv.4.praef.

¹⁷⁶ Strabo 6.381

¹⁷⁷ Sall.Cat.11.6

¹⁷⁸ Kershaw 1997, 271

Vždyť báseň o nástolní sošce Herkula našeho přítele Vindika ti¹⁷⁹ mohu také připsat vzhledem k jeho zásluhám o mou osobu a jeho literárním zájmům.

Silvae 4.6 popisuje nástolní dekoraci – bronzovou sošku Herkula, která uchvátila Statia v domě jeho přítele Novia Vindika, kam byl pozván na večeři. Cynthia Damon navrhuje, že soška byla novým přírůstkem do Vindikovy sbírky¹⁸⁰. Stejnou miniaturu popisuje ve dvou epigramech 9.43 a 44 také Statiův současník Martialis. Statiova báseň a Martialovy epigramy vykazují četné obsahové podobnosti: oba zmiňují jako autora Lysippa, jmenují stejné tři předchozí majitele sošky, stejný ikonografický typ (sedící s kyjem v jedné ruce

a pohárem vína ve druhé, v uvolněné póze a s veselým výrazem jako při návštěvě u Molorcha) a oba zdůrazňují, že soška našla u Vindika mírumilovný domov. Carole Newlands odmítá návrh Kathleen Coleman, že Vindex si při večeři báseň u Statia objednal, argumentuje, že Statiovo líčení přátelské atmosféry ve Vindikově domě takové objednávce odporuje¹⁸¹. Můžeme však navrhnout, že Vindex Statia pozval na večeři s předpokladem, že básník se bude chtít příteli za pozvání odvděčit básní. Také Basil Dufallo zdůrazňuje tuto nepsanou povinnost básníka-hosta vyjádřit hostiteli uznání poetickou formou¹⁸². Podle Charlese McNelise usazují Stadius a Martialis Vindika do raně císařského modelu jednotlivců, kteří používali výzdobu domácnosti k vylepšení svého statusu a společenského postavení¹⁸³. Stadius však v *Silvae* 4.6 líčí Vindika jako skutečného znalce umění, ne jen povrchního sběratele, jako básníka a především muže vysokých morálních kvalit.

3.3. RECEPCE

Podle Carole Newlands báseň hravě zkoumá kontrast mezi ekonomickou a estetickou hodnotou sošky a jejími malými rozměry, mezi malými rozměry sošky a epickou postavou boha, kterého zobrazuje, a zároveň zde Stadius identifikuje své básnické umění s tímto dílem umění sochařského¹⁸⁴. Newlands dále píše, že stejně jako *Silvae* 1.1 zkoumá i *Silvae* 4.6 mezeru mezi neživotností materiálu, bronzu, a života, kterému tento materiál dává tak realistický tvar, ale na rozdíl od popisu kolosální jezdecké sochy, který je prodchnut obavami

¹⁷⁹ Stadius oslovuje M. Vitoria Marcella, kterému je celá čtvrtá kniha *Silvae* dedikována touto předmlouvou.

¹⁸⁰ Damon 1997, 168

¹⁸¹ Newlands 2002, 74

¹⁸² Dufallo 2013, 229

¹⁸³ McNelis 2008, 259

¹⁸⁴ Newlands 2002, 74

a dvojsmysly, je v *Silvae* 4.6 zdůrazněna uvolněná atmosféra a dobré vlastnosti hostitele¹⁸⁵. S tím souhlasí Stephen Newmyer, který zastává názor, že Statius oživuje proces popisování objektu a že krása chváleného objektu příznivě odráží osobnost a dobrý vkus majitele¹⁸⁶. David Vessey konstatuje, že by bylo těžké a bezúčelné rozhodnout, zda je báseň o sošce či o Vindikovi; ekfrastické a enkomiastické prvky básně se navzájem prolínají a doplňují¹⁸⁷. Podle Christophera Chinna využívá básník příležitosti návštěvy u Vindika k zamyšlení nad dialektickým vztahem mezi uměním a textem a ke složení básně založené na tomto vztahu¹⁸⁸. Pro Basila Dufallo je báseň důkazem, že řecké umění je neoddělitelné od římského kontextu¹⁸⁹. Charles McNelis píše, že řecké umění je v *Silvae* 4.6 používáno k demonstraci válečné moci Říma a jeho kulturní absorpce řeckého světa: Alexandr i Hannibal ohrožovali římskou nadvládu ve světě, ale jejich dynastie byly Římem poraženy. Ideologii vítězství nad řeckým světem završuje podle McNelise slovní hříčka ve Vindikově jménu¹⁹⁰.

3.4. ŽÁNŘ, STYL, ZDROJE

Alex Hardie považuje *Silvae* 4.6 za jednoznačný příklad rozšířeného ekfrastického epigramu¹⁹¹. Podle Christophera Chinna báseň prezentuje sama sebe jako propracovanou náhradu za epigramatický nápis na sošce¹⁹². Epigramatické prvky jsou nejvíce patrné ve Statiových zhuštěných popisech vlastní sošky (verše 55-59) a v katalogu Herkulových dobrodružství (100-105), snad pod vlivem Martialových básní popisujících stejné umělecké dílo. Carole Newlands považuje za hlavní prvky básně humor a vtip spolu se sofistikovanou učeností, tedy znaky vybraného kallimachovského stylu¹⁹³. Charles McNelis píše, že skrze aluze na básně Vergilia a Kallimacha k oslavě Octaviana a Bereníké, *Aetia* 3 a *Georgica* 3 Statius zesiluje chválu Vindika jeho vztažením k těmto vládcům¹⁹⁴. Kallimachovský vliv je patrný ve výběru a zpracování mytologických témat. Pomocí struktury obdobné jako u řeckých oslavných básní k vítězství ve sportovních hrách, *epinikia*, také Statius prezentuje Vindikovo získání vzácné sošky do sbírky jako jistý druh vítězství.

¹⁸⁵ *Ibid.* 77

¹⁸⁶ Newmyer 1979, 112

¹⁸⁷ Vessey 1986, 2798

¹⁸⁸ Chinn 2005, 261

¹⁸⁹ Dufallo 2013, 236

¹⁹⁰ McNelis 2008, 257

¹⁹¹ Hardie 1983, 91-102

¹⁹² Chinn 2005, 258

¹⁹³ Newlands 2002, 73n.

¹⁹⁴ McNelis 2008, 255n.

První třetinu básně nazývá David Vessey Catullovsko-Horatiovskou epizodou¹⁹⁵, která je navržena, aby ilustrovala prostředí, v němž si soška zaslouží a měla by být vystavena. *Silvae* 4.6 se také ve sbírce nachází mezi dalšími dvěma básněmi se silným Horatiovým vlivem¹⁹⁶. Ten je patrný nejen v aluzích (Hor.S.1.9.1-4), ale i ve zpracování podobných témat, zejména epikurejské filosofie, např. chvála střídmosti v Hor.S.2.2.1-7 a 2.8. a důraz na osobní ctnost v Hor.S.1.6. Spojení kallimachovské vytríbenosti a prvků Horatiovy satir vytváří kontrast mezi prostým stylem narativních pasáží a popisu sošky plného básnických figur. *Silvae* 4.6 snad sepsaná u příležitosti získání cenného přírůstku do Vindikovy sbírky umění a snad také dedikační báseň. Statius popisuje působení sošky na pozorovatele, tedy sám na sebe. Umělecké dílo je pro něj výchozím bodem k demonstraci vlastní filiace i kontroly nad literární tradicí řeckou i římskou¹⁹⁷.

3.5. STRUKTURA

i. Úvod (1-19)

1. (1-4a) Okolnosti pozvání, *recusatio* epiky
2. (4b-11) *Recusatio* luxusních lahůdek
3. (12-19) *Cena* jako požitek mysli

ii. Vindex jako sběratel a znalec umění (20-31)

iii. Hercules Epitrapezios (32-88)

1. (32-58) popis sošky
 - a. (32-49) velikost sošky a efekt na pozorovatele: kontrast: bůh *ingens* x *parvus* objekt
 - b. (50-58) vzhled sošky: kontrast: báje *torva* x *laetus* výraz
2. (59-88) předchozí majitelé sošky
 - a. (59-74) Alexandr
 - b. (75-84) Hannibal
 - c. (85-88) Sulla

¹⁹⁵ Vessey 1986, 2795

¹⁹⁶ K Horatiově vlivu na *Silvae* 4.5 a 4.7. viz Nagel 2009, 143-157

¹⁹⁷ McNelis 2008, 255n.

iv. Závěr (89-109)

1. (89-95) *Vindex amicus*
2. (96-109) *Vindex poeta, acceptatio epiky*

Ačkoli má být *Silvae* 4.6 báseň o sošce, její vlastní popis od hlavy k patě zabírá jen osm veršů a tvoří jakýsi samostatný epigram uprostřed básně. Stephen Newmyer píše: „Člověk by se téměř divil, jak mohla být taková figurka příčinou básníkovy nadšení.“¹⁹⁸ Větší prostor je totiž věnován úžasnému paradoxu velkého boha stíněného v malé sošce. Popis velkých emocí a obdivu, které malá soška vyvolává je tak ještě působivější díky kontrastu s epigramatickým popisem sošky samotné. Hlavním tématem básně je *Vindex* sám, chvála jeho dobrých vlastností rámuje vlastní oslavu sošky. Hubert Cancik analyzoval Statiovo umění kompozice v první části básně a popsal její rozvržení do triád a skupin v tematických okruzích jídla a umění¹⁹⁹. Struktura básně odpovídá podle Charlese McNelise, pindarské ódě, se slavnostním oznámením zasazeným do přítomnosti (verše 1-31), s centrální „mytickou“ pasáží (verše 47-88) a posunem zpět k okolnostem básně v přítomnosti (verše 89-109)²⁰⁰. Kruhové schéma básně tvoří básníkův přístup k epické poezii: zatímco v úvodu konstatuje, že svou práci na epice přerušil, v závěru básně Statius představuje Herkulovi epickou báseň, kterou pro něj složí *Novius Vindex*. V závěru shrne Statius také další témata zkoumaná v průběhu básně (výtvarné umění, bájná minulost Herkulova i minulost sošky).

3.6. PŘEKLAD A INTERPRETACE

*Forte remittentem curas Phoeboque levatum
pectora, cum patulis tererem vagus otia Saeptis
iam moriente die, rapuit me cena benigni
Vindicis.*

Náhodou jsem se jednou na sklonku dne procházel v prostorných Saeptách²⁰¹, odloživ stranou obvyklé starosti a s myslí osvobozenou ze zajetí božské inspirace, když mě z bezcílného chození sem a tam vytrhlo pozvání na večeři od dobrého přítele *Vindika*.

Začátek básně *Silvae* 4.6 je literární poctou Horatiovi, z jehož satiry *Sat.1.9.1-4* zde Statius čerpá inspiraci. Obě *exordia* výborně srovnává Gabriel Laguna Mariscal: oba úryvky uvádí slovo „*forte*“, oba mluvčí básně náhodně a bezcílně bloumají (Stat: *tererem vagus otia*,

¹⁹⁸ Newmyer 1979, 113

¹⁹⁹ Cancik 1965, 32

²⁰⁰ McNelis 2008, 264

²⁰¹ *Saepta Iulia* začal stavět C.Iulius Caesar jako volební místnost pro *comitia tributa*. Budova byla dokončena a dedikována až roku 26 př.n.l. M.Vipsaním Agrippou. Ve Statiově době byla *Saepta* velice frekventovaným a oblíbeným místem k procházkám, setkáním a nakupování, jak dokazuje také *Mart.2.14.5*

Hor. *ibam*), oba jsou charakterizováni pomocí *part.praes.*(*Stat. remittentem*, Hor. *meditans*), oba jsou náhle vyrušeni někým, jehož objevení se je oznámeno slovesem v *ind.pf.* (*Stat. rapuit me*, Hor. *accurrit ...mihi*)²⁰². Oba básníci se také ve chvíli vyrušení v myšlenkách nezabývají důležitým projektem: Horatius je plně zaujat přemítáním o jakýchsi hříčkách (*nescio quid meditans nugarum, totus in illis*), Statius odložil práci na epice a osvobozen od inspirace Foibem je připraven psát jiný druhy poezie (*remittentem curas, Phoeboque levatum / pectora*)²⁰³. Literární konotace ke slovu *cura* nachází Charles McNelis u Ovidia (*AA* 3.206, *Pont.* 1.5.61) a Lucana (7.209), Apollóna jako inspirující božstvo pro epickou poezii vyzývá Statius na začátku svého díla *Achilleis* (1.9)²⁰⁴, na niž zde si sám činí narážku. Podle Alexe Hardieho se zde Statius představuje jako *vates* jen dočasně uvolněný z vlivu božské inspirace²⁰⁵. Odmítnutí epiky za účelem tvorby jiného typu poezie, *recusatio*, se odvozuje z Kallimachova prologu ke sbírce *Aetia*. Tato pasáž byla v římské literatuře s oblibou imitována a přepracována, např. Vergiliem, Horatiem, Propertiem a Ovidiem²⁰⁶. Motiv *recusatio* je zpracováván kromě Statia i dalšími básníky flaviovského období²⁰⁷. Podle Carole Newlands vytváří tento horatiovský úvod, intimní vztah mezi básníkem a jeho čtenáři jako rozšíření jeho vztahu s jeho hostitelem²⁰⁸. Přátelská atmosféra Vindikova domu se odráží v neformálním tónu začátku básně.

*Haec imos animi perlapsa recessus
inconsumpta manet: neque enim ludibria ventris5
hausimus aut epulas diverso a sole petitas
vinaque perpetuis aevo certantia fastis.
a miseri, quos nosse iuvat quid Phasidis ales
distet ab hiberna Rhodopes grue, quis magis anser
exta ferat, cur Tuscus aper generosior Vmbro, 10
lubrica qua recubent conchylia mollius alga.
nobis verus amor medioque Helicone petitus
sermo hilaesque ioci brumalem absumere noctem
suaserunt mollemque oculis expellere somnum,
donec ab Elysiis prospexit sedibus alter 15
Castor et hesternas risit Tithonia mensas.
o bona nox iunctaque utinam Tiryntia luna!
nox et Erythraeis Thetidis signanda lapillis*

²⁰² Laguna-Mariscal 2006, 249

²⁰³ Nauta 2008, 171

²⁰⁴ McNelis 2008, 261

²⁰⁵ Hardie 1983, 139

²⁰⁶ Call.fr.1.1-6, 19-24 Pf, Verg.*Ecl.*6.3-8, Hor.*Carm.*1.6.9-16, Prop.3.3.15-20, Ov.*Am.*1.1 a další

²⁰⁷ K *recusatio* u básníků Flaviovského období viz. Nauta 2006,21-40

²⁰⁸ Newlands 2002, 75

et memoranda diu geniumque habitura perennem!

Ta večere zůstává vryta v nejhlubších koutech mého nitra nestrávená: vždyť nepozřeli jsme kejkle žaludku ni pokrmy v cizině vydobyté z půdy a vína soupeřící stářím s našimi nepřetržitými kronikami. Ach, neboží ti, které těší, že znají, čím se liší kolchidský bažant od jeřába ze zimní Thrákie, která kachna má lepší vnitřnosti, proč je kanec z Etrurie ušlechtilejší než umbrijský a v kterých mořských řasách měkčeji spočívají kluzké škeble. Nás právě přátelství a hovory inspirované ze samého Helikónu a veselé žerty přiměly probdít zimní noc a z očí vypudit sladký spánek, dokud nevyhlédl z Elysejského sídla Kastorův bliženec a včerejší hostině se nevysmála Títhónova Eós. Ach, skvělá to noc, kéž by byla prodloužena dvojím měsícem jako tehdy pro Tírynt'anku²⁰⁹! Noc hodná označení Thetidiny perlami z Perského zálivu²¹⁰ a připomínání po dlouhou dobu, tak její genius bude věčný!

Tematickou inspiraci Horatiem nezapře ani umně strukturovaný popis večere u Vindika. Statiovo rozvržení celé pasáže do triád a skupin je důkazem jeho řečnického vzdělání a dokonalé kompoziční techniky a zaslouží si obšírnější komentář. Popis uvádí Statius slovní hříčkou: večere, respektive vzpomínka na ni, zůstává nestrávená. Následuje *trikólon* požitků, které hostina nenabídla (*ludibria ventris, epulas a diverso sole petitas, vinaque perpetuis aevo certantia fastis*), se kterými kontrastuje obdobné *trikólon* požitků, které hostina nabídla (*verus amor, medioque Helicone petitus / sermo, hilaesque ioci*). Druhou dvojicí jsou *exclamationes* opět sestávající z trojic. Trojicí luxusních lahůdek poukazuje Statius na absurditu honby za exotickými lahůdkami odporujícími zákonitostem přírody: ulovit jeřába v Thrákii v zimě by bylo nemožné dnes i ve starověku, jak potvrzuje i Aristoteles popisem zimní migrace jeřábů k pramenům Nilu²¹¹. Záliba některých Římanů v opulentních hostinách byla předmětem kritiky u Cicerona, v satirách Horatiových a Iuvenalových²¹² i ve zlomku Petroniova románu *Satiricon*, který s ironií popisuje hostinu u Trimalchiona. Celou pasáž uzavírá druhá *exclamatio* se třemi přáními delšího trvání noci, její vyznačení v kalendáři coby významné a věčného trvání jejího genia. Paradox věčného trvání jednoho dne najdeme také v *Silvae* 1.6, kde Statius popisuje císařem pořádanou oslavu svátku *Saturnalia*, i zde ukazuje básník svou moc zvěčnit pomíjivý okamžik pomocí poezie. Model přežívání pomíjivého skrze literární dílo je nejlépe znám z Horatia (Hor.Carm.3.30.7-9),

²⁰⁹ Narážka na početí Hérakla, kdy Zeus v převlečení za Amfitryona svedl Alkménu a přesvědčil slunce, aby dva dny nevyšlo, aby s ní mohl zůstat déle.

²¹⁰ Římané měli zvyk označovat dobré dny v kalendáři bílými kamínky, špatné dny černými. Den hostiny by Statius místo obyčejné křídly označil perlou.

²¹¹ Arist.*Hist.An.* 8.14.2

²¹² Cic.*Tusc.*5.34-35, Hor.*S.2.2.* a 2.8, Iuv.1, 4, 6, 11 a 14

ale Bruce Gibson nachází paralely i v epické poezii, např. Verg.*Aen.*9.446-9 (aluze na tuto pasáž pak ve Stat.*Theb.*10.445-8)²¹³.

Popis hostiny u Vindika je prodchnut literárními aluzemi. Slovo *sermo* odkazuje znova na Horatia, *hilaris ioci* připomenou Catullovu báseň 50²¹⁴, četné perifráze a mytologické narážky odkazují na kallimachovský styl.

Harm-Jan van Dam navrhuje, že zmínkou o Dioskúrech prozrazuje Statius datum, kdy se večere u Vindika udála, tedy 27. ledna, podle data zasvěcení chrámu Kastora a Polluka na římském Foru²¹⁵. Podle van Dama Statius identifikuje Dioskúry ne s ranní a večerní hvězdou, ale s hemisférami, proto když jedna vyjde, druhá zachází²¹⁶. Astronomické perifráze pro určení denní doby najdeme všude v antické literatuře, zvláště pak v epice²¹⁷. Nabízí se však i třetí interpretace: Statius nepoužívá opis, odkazuje přímo na mytickou postavu. V mýtu o Dioskúrech, jak jej podávají Pindaros i Ovidius²¹⁸, rozdělil na Pollukovu žádost Zeus jeho nesmrtelnost a bratři se střídají v pobytu na nebi a v podsvětí, každé druhé ráno tedy Pollux vychází z Elysia a vstupuje na nebesa.

mille ibi tunc species aerisque eborisque vetusti 20
atque locuturas mentito corpore ceras
edidici. quis namque oculis certaverit usquam
Vindicis, artificum veteres agnoscere ductus
et non inscriptis auctorem reddere signis?
hic tibi quae docto multum vigilata Myroni 25
aera, laboriferi vivant quae marmora caelo
Praxitelis, quod ebur Pisaeo pollice rasum,
quid Polycleteis iussum spirare caminis,
linea quae veterem longe fateatur Apellen,
monstrabit: namque haec, quotiens chelyn exuit, illi 30
desidia est, hic Aoniis²¹⁹ amor avocatur antris.

Tehdy jsem se tam naučil rozeznávat tisíc podob bronzu i starožitné slonoviny a voskových figur tak věrohodně tvarovaných, jen promluvit! Vždyť kdo by se kdy mohl měřit s Vindikovými očima v poznávání rukopisu starých mistrů a určování autorství u soch bez nápisu? Tady ti ukáže, které bronzы pečlivě cizeloval zručný Myron, které mramory přivedlo k životu rydlo nezdolného Praxitela, který kus ze slonoviny palcem uhladil Feidiás, kterému kovu dala dech Polykleitova výheň a která linka už zdálky prozrazuje starého Apella: vždyť to

²¹³ Gibson 2006, 167

²¹⁴ Vessey 1986, 2795

²¹⁵ Van Dam 1992, 216

²¹⁶ Van Dam 1992, 217

²¹⁷ Např. Verg.*Aen.*4.6n.

²¹⁸ Pind.*N.*10 a Ov.*Fast.*5.697-720

²¹⁹Boiótský kraj, v němž se nachází hora Helikón, sídlo Múz.

je Vindikův způsob zahálení, kdykoli odloží lyru, to tato záliba jej odvolává z Aonských jeskyní.

Novius Vindex je zde představen jako sběratel řeckého umění, výčet děl v jeho vlastnictví ukazuje bohatství i dobrý vkus. Statius zvláště zdůrazňuje Vindikovu erudici v oboru výtvarného umění a jeho schopnost rozeznávat styly jednotlivých umělců, aby jej odlišil od jiných bohatých Římanů, kteří se zdobením svých domů řeckými uměleckými předměty snažili zvýšit svůj sociální status. Vindex je navíc své schopnosti předat dál, Statius se během Vindikem komentované prohlídky bohatých sbírek mnohé naučil (ať už *mille* je či není hyperbola). Basil Dufallo píše: „Zmínkou o Vindikově poezii v tomto kontextu, Statius činí ze svého spojení mezi textem a obrazem ještě lepší odraz Vindikových zájmů“²²⁰.

Statius ve svém popisu Vindikovy umělecké sbírky také klade důraz „živost“ uměleckých děl (*locuturas, vivant, spirare, fateatur*). O snaze výtvarného umění věrně zachytit napětí ve statické formě sochy či obrazu již bylo pojednáno výše v souvislosti se zobrazení koně v *Silvae* 1.1.48-9 (*vivus / impetus*). Topos „živého“ umění je nejlépe zpracován u Ovidia v příběhu o Pygmalionovi²²¹. Je třeba zde připomenout, že v antickém světě „mluví“ i jiné předměty, nejen sochy, ale i spony (*Fibula Praenestina*) nebo nádoby (*Duenos* nápis). Řecká epigramatická tradice z nápisů na podstavcích soch postupně učinila samostatný literární žánr. Charles McNelis sleduje vliv řecké poezie oslavující sportovní vítězství (*epinikia*) na tuto pasáž, patrný ve slově *certaverit*²²².

*Haec inter castae genius tutelaque mensae
Amphitryoniades multo mea cepit amore
pectora nec longo satiavit lumina visu:
tantus honos operi finesque inclusa per artos 35
maiestas. deus ille, deus! seseque videndum
indulsit, Lysippe, tibi parvusque videri
sentirique ingens! et cum mirabilis intra
stet mensura pedem, tamen exclamare libebit,
si visus per membra feres: 'hoc pectore pressus 40
vastator Nemees; haec exitiale ferebant
robur et Argoos frangebant brachia remos.'
a! spatio tam magna brevi mendacia formae!
quis modus in dextra, quanta experientia docti
artificis curis pariter gestamina mensae 45*

²²⁰ Dufallo 2013, 231

²²¹ Ov.*Met.* 10.243-297

²²² McNelis 2008, 264

*fingere et ingentes animo versare colossos!
tale nec Idaeis quicquam Telchines in antris
nec stolidus Brontes nec, qui polit arma deorum,
Lemnius exigua potuisset ludere massa.*

Mezi těmito poklady mocně uchvátil mé srdce Amfitryonovec – ochranný genius nezkaženého stolu, ani dlouhým pohledem se nemohly nabažit mé oči: taková byla vznešenost díla a velkolepost vměstnaná do drobné formy. To sám bůh! Sám bůh se ti zjevil, Lysippe, malý na pohled, však velký smyslem! A ačkoli podivuhodná soška měří méně než stopu²²³, přesto bys rád zvolal, když pohledem po údech kloužeš: „V této hrudi se tísní plenitel Nemey, tyto paže nosily smrtící kyj a lámaly vesla lodi Argó!“ Tak velká je iluze velikosti tak malé plastiky. Jak zkušeně ovládal svou pravici zručný umělec, když byl s to vytvořit ozdobu stolu, zatímco si v mysli představoval kolosální sochu! Ani Telchinové v Ídských jeskyních ani tupý Brontes ani Lemnijský Vulcanus, který leští zbroj bohů, by nedokázal stvořit tak důmyslnou hříčku z nepatrného množství kovu.

V emotivní pasáži popisuje Statius svou reakci na Vindikovu cennou nástolní sošku. Ke zdůraznění úžasu používá Statius mnoho básnických figur (hyperbaton, chiasmus, juxtapozice, zvolání, trikólon, reduplikace), pro zvýšení efektu svých slov do svého popisu zapojuje i čtenáře (*feres*) a používá demonstrativa (*hoc, haec*). Christopher Chinn si všímá překvapivého rozdílu mezi „nízkým“ stylem většiny básně a „vysoké“ dikce popisné části, kterou nazývá „epigramatickou“²²⁴. Statius v této části zkoumá tři kontrasty obsažené v bronzové plastice: malé rozměry sošky jsou v protikladu k velikosti boha, k hojnosti mytologických asociací, které vyvolává, a k preciznosti provedení díla.

Hlavní příčinou básníkovy úžasu jsou malé rozměry sošky zobrazující velkého boha, který je doslova tísněn (*pressus*) v malé formě. Stejně jako v *Silvae* 1.1. Statius oslavuje *maiestas* sochy, zde však kontrastující s drobností plastiky, jejíž rozměry jsou přesně udány. Soška je natolik působivá, že musela vzniknout díky božské inspiraci. Statius propojuje poezii a sochařství zdůrazněním nutnosti božské inspirace pro vytvoření skvělého díla, tak jako Lysippos při tvorbě sošky inspirován přímo samotným Herkulem (*sese videndum indulisit*), tak je Statius inspirován Múzami při tvorbě příležitostné poezie (*medioque Helicone petitus / sermo*) a Apollónem při tvorbě epiky (*Phoeboque levatum*).

Ač je soška malá, přináší pozorovateli na mysl báje o Herkulových hrdinských činech. Statius zde podle Chistophera Chinna účinně propojil fyzické ohodnocení materiální velikosti

²²³ Římská stopa měřila 29,7 cm.

²²⁴ Chinn 2005, 256

a narativní ohodnocení mytologické důležitosti²²⁵. David Vessey si všímá, že fyzická velikost mytického Herkula je naznačena i užitím dlouhého patronymika *Amphitryoniades*²²⁶.

Třetím paradoxem je precizní provedení sošky ve srovnání s její velikostí. Statius chválí jemnost práce hellénistického sochaře, které by nemohli dosáhnout ani mytičtí kovotepci. Jak připomíná Charles McNelis, Telchinové nejsou v řecké literatuře úplně vzácné postavy²²⁷. V latinské literatuře však najdeme před Statiem zmínku jen u Ovidia²²⁸. V již zmíněném Kallimachově úvodu ke sbírce *Aetia* jsou Telchinové spojeni s epickou poezií, proto je zmiňuje Statius ve svém epickém díle *Thebais*²²⁹, kde jmenuje stejnou trojici božských zpracovatelů kovů, jako v *Silvae* 4.6. Odmítnutím umění Telchinů je podle Carole Newlands Herkules přenesen do světa kallimachovské estetiky²³⁰. Statius vytváří v *Silvae* 4.6 kontrast s vlastním epickým dílem: v *Thebais* je prostředí plno nenávisti a zloby a násilí, u *Vindika* je zdůrazňována poklidná přátelská atmosféra. Pomocí mytické aluze Statius předjímá, co zdůrazní později, že totiž soška byla vyňata z válečného prostředí a nyní sídlí v kruhu vzdělaných a kultivovaných přátel. Statius vytváří intertextuální vazbu také k *Silvae* 1.1, kde jsou Kyklopové Brontés a Steropés uvedeni jako možní autoři Domitianovy kolosální jezdecké sochy – toto je typ díla, na němž Kyklopové běžně pracují. Všichni mytičtí tvůrci, které Statius uvádí, jsou spojeni s epickými díly a epickou poezií, naopak Lysippova precizně zpracovaná miniatura koreluje se stejně precizně vycizelovanou Statiovou básní. Charles McNelis upozorňuje na také důležitost slova *ludere*, které naznačuje, že scéně chybí epická vážnost²³¹.

nec torva effigies epulisque aliena remissis, 50
sed qualem parci domus admirata Molorchī
aut Aleae lucis vidit Tegeaea sacerdos;
qualis et Oetaeis emissus in astra favillis
nectar adhuc torva laetus Iunone bibebat:
sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens, 55
hortatur mensas. tenet haec marcentia fratris
pocula, at haec clavae meminit manus; aspera sedis
sustinet et cultum Nemeaeo tegmine saxum.

²²⁵ Chinn 2005, 255

²²⁶ Vessey 1986, 2795

²²⁷ McNelis 2007, 68

²²⁸ *Ov.Met.* 7.365

²²⁹ *Stat.Theb.* 2.274-5

²³⁰ Newlands 2002, 78

²³¹ McNelis 2008, 260

Tvář nemá zachmuřenou ani výraz není cizí uvolněnému hodování, ale takový, nad nímž žasla domácnost prostého Molorcha, jakého spatřila tegejská kněžka Augé v háji Athény Aley, jako když z popela na hoře Oitě byl vyslán na nebesa a šťasten popíjel nektar, ač se Juno stále chmuřila: tak vlídný má výraz, jako by se ze srdce radoval, povzbuzuje k hodování. V jedné ruce drží pohár oslabujícího vína, to druhá ruka ještě v paměti drží dřevěný kyj; hrubé sedadlo jej podpírá - skála zdobená kůží Nemejského lva.

Vlastní popis podoby sošky je vymezen pouze osmi verši. Stephen Newmyer nazval tento popis „zběžným“²³², David Vessey jej posoudil jako „poeticky dostačující“²³³. Statius zde pracuje s kontrastem obrazu Herkula v bájích obsahující převážně násilí a boj, a vlídným výrazem sošky. Tento kontrast je zdůrazněn zdvojením slova *torva* ve verši 50 a 54. Charles McNelis píše, že vylíčení Herkula popíjejícího mezi bohy je příhodné pro kontext večere²³⁴. Herkulův výraz i pohár vína v jeho ruce odpovídá účelu sošky zdobit stůl při hostině. Carole Newlands poukazuje na slovo *veluti*, které naznačuje důležitost role básníka při interpretaci uměleckého díla²³⁵. Významná je na tomto místě postava poměrně obskurní Molorcha, prostého venkovana, který hostil Herkula před skolením Nemejského lva. Charles McNelis píše, že tato postava, kterou Kallimachos v báji o založení Nemejských her v *Aetia* 3 buď vymyslel, nebo vytáhl z temnoty zapomnění, má neochvějně kallimachovskou spojitost²³⁶. Tato postava se v římské literatuře do Statiovy doby objevuje již jen u Vergilia²³⁷ jako symbol kallimachovské poezie. Tak jako spojení s postavou Molorcha určuje ikonografický typ zobrazení Herkula, tak Statiova zmínka o něm určuje charakter jeho poetiky v *Silvae* 4.6.

*Digna operi fortuna sacro. Pellaeus habebat
regnator laetis numen venerabile mensis 60
et comitem occasus secum portabat et ortus,
versabatque²³⁸ libens modo qua diademata dextra
abstulerat dederatque et magnas verterat urbes.
semper ab hoc animos in crastina bella petebat,
huic acies semper victor narrabat opimas, 65
sive catenatos Bromio detraxerat Indos,
seu clusam magna Babylona refrugerat hasta,
seu Pelopis terras libertatemque Pelasgam
obruerat bello; magnoque ex agmine laudum
fertur Thebanos tantum excusasse triumphos. 70*

²³² Newmyer 1979, 113

²³³ Vessey 1986, 2796

²³⁴ McNelis 2088, 262

²³⁵ Newlands 2002, 77

²³⁶ McNelis 2007, 69

²³⁷ Verg.G.3.19

²³⁸ Přijímám zde konjekturu, kterou navrhuje van Dam 1992, 220, která se zdá plausibilní a nejlépe odpovídá smyslu.

*ille etiam, magnos Fatis rumpentibus actus,
cum traheret letale merum, iam mortis opaca
nube gravis vultus alios in numine caro
aeraque supremis timuit sudantia mensis.*

Posvěcené dílo mělo zasloužený osud. Vládce Pelly měl sošku jako ctěné božstvo veselých hostin a vždy a všude²³⁹ ji s sebou vozil coby průvodce. Rád ji brával právě do těch rukou, kterými dával i odnímal královské koruny, kterými vyvracel veliká města. Vždy u ní sbíral odvahu do zítřejšího boje, jí vždy jako vítěz vypravoval o ohromných bitvách, ať tehdy, když Bacchovi Bromiovi odňal do okovů uvržené Indy, nebo když prorazil velkým oštěpem brány Babylonu, nebo když Pelopovu zemi a svobodu Pelasgů zahrnul válkou²⁴⁰; z dlouhé řady slavných vítězství se prý omluvil za jediné – za zničení Théb²⁴¹. A když Osud trhal part této velkolepé postavy, když Alexandr vypil smrtelnou číši nesmíšeného vína, již obtěžkán temným stínem smrti se zalekl změněného výrazu milovaného bůžka a potu stékajícího po jeho bronzu při poslední hostině.

Statius uvádí překvapivě dlouhý seznam předchozích majitelů sošky slovy, která připomenou *Silvae* 1.1 (verš 22 *par operi sedes*). Ačkoli sémantika je různá (osud x umístění), účel obou pasáží se zdá obdobný: deklarovat nadřazenost adresáta básně. Stejně jako Domitianova jezdecká socha dominuje římskému Foru a zde stojícím monumentům juliovsko-klaudiovské dynastie, tak i Novius Vindex dominuje nad slavnými vojevůdci svou schopností oslavit Herkula poezií. Jak již bylo řečeno výše, Alexandr Veliký měl u Římanů smíšenou pověst i zásluhou negativního obrazu římských vojevůdců a císařů, kteří se s ním identifikovali, jako Pompeius a Caesar. U Statia je Alexandr i vlivem Lucana prezentován dosti negativně. Statius zdůrazňuje především Alexandrovo zničení Théb, Herkulova rodiště, které v neobvyklém řazení s obrácenou chronologií jmenuje v rámci trojčlenného *exempla*. Carole Newlands píše, že výčet slavných vládců je podán v chronologické posloupnosti jako tiché *memento mori* držitelům světové moci²⁴². Zvláště silně pak jako *omen* působí líčení Alexandrovy smrti, kterému neočekávaně Osud jako krutý dramatik seškrtá roli, obraz, který vyvolá zděšení ve tváři bronzového bůžka. Statius zde efektně přechází od líčení pocitů, které vyvolává umělecký předmět v pozorovateli, k líčení pocitů, které vyvolá okolní dění v sošce. Básnická „manýra“ však není samoučelná, líčením útrap, jimiž soška u předchozích majitelů prošla, dodává Statius větší cenu klidnému prostředí, které jí nabídne ve svém domě Vindex.

²³⁹ Coleman (1988, 188) interpretuje *occasus ... et ortus* jako časový údaj s významem „neustále“ oproti starší interpretaci (např. Mozely 1928, 246) jako udání místa „na západ i na východ“ nebo s významem „všude“. Van Dam (1992, 219) navrhuje význam „v jeho úpadku i vzestupu“. Jeho argument se mi však nezdá přesvědčivý a proto v překladu kontaminuji oba první návrhy překladu s předpokladem, že Statiovým záměrem bylo uvést údaj času i místa.

²⁴⁰ Alexandrova nadvláda nad Řeckem byla zajištěna založením Korintského spolku roku 336 př.n.l.

²⁴¹ Roku 335 př.n.l. Alexandr vyvrátil Théby, které proti němu povstaly, zatímco bojoval v Thrákii.

²⁴² Newlands 2002, 80

Mox Nasamoniaco decus admirabile regi 75
possessum; fortique deo libavit honores
semper atrox dextra periuroque ense superbus
Hannibal. Italicae perfusum sanguine gentis
diraque Romuleis portantem incendia tectis
oderat, et cum epulas, et cum Lenaea dicaret 80
dona, deus castris maerens comes ire nefandis,
praecipue cum sacrilega face miscuit arces
ipsius immeritaeque domos ac templa Sagunti
polluit et populis Furias immisit honestas.

Brzy tato obdivuhodná ozdoba přešla do vlastnictví Nasamonského krále; vždy prchlivý Hannibal, pyšný na svou pravici a věrolomný meč, uléval víno na počest udatnému bohu. Ten nenáviděl majitele zbroceného krví Italského národa, jehož cílem bylo přinést strašlivé požáry do domů Romulova lidu, ačkoli mu zasvěcoval pokrmu i Leneovy dary²⁴³, a rmoutil se, že musí jej provázet na bezbožné válečné výpravě, obzvláště tehdy, když svatokrádežným ohněm zahalil jeho vlastní svatyni a znesvětil domy a chrámy nevinného Sagunta a v lidech vzbudil spravedlivý hněv.

Hannibalův obraz v římské literatuře je z pochopitelných důvodů vesměs negativní, ačkoli jeho kvality coby vojenského velitele byly vysoko ceněny²⁴⁴. Statius však podává výhradně negativní obraz pyšného a věrolomného dobyvatele. Koncentrací výrazů s náboženským kontextem (*periuro ense, castris nefandis, sacrilega face*) odkazuje Statius na římský princip spravedlivé války *bellum iustum* popsany u Cicerona²⁴⁵. Basil Dufallo poukazuje na neobvyklý opis *Nasamoniaco ... regi*, kterým Statius buduje obraz Hannibala jako barbarského vládce²⁴⁶. Kathleen Coleman si všímá, že Herkules je představen jako římský patriot²⁴⁷, který nenávidí Hannibala přesto, že je s ním zacházeno dobře, kvůli jeho vojenskému konfliktu s Římany.

Nec post Sidonii letum ducis aere potita 85
egregio plebeia domus. convivia Syllae
ornabat semper claros intrare penates
assuetum et felix dominorum stemmate signum.

Ani po smrti Sidonského vůdce nevlastnila nádherný bronz prostá domácnost. Sullovy hostiny zdobila soška zvyklá vstupovat vždy do domů slavných a šťastná z rodokmene svých pánů.

²⁴³ Víno podle Dionýsova epiteta *Leneaus*.

²⁴⁴ Liv.21.4.9 cf. Nep.*Hann*.1

²⁴⁵ Cic. *De off*.1.11.33nn

²⁴⁶ Dufallo 2013, 233

²⁴⁷ Coleman 1988, 190

U líčení posledního slavného majitele sošky, Sully, překvapí absence hanlivých poznámek. Vessey předpokládá, že Sulla unikl výčtu svých špatných činů, protože byl Říman nebo se nemohl Statius opřít o tak dlouhou tradici negativních konotací²⁴⁸. Statius naopak zdůrazňuje Sullův aristokratický původ a proslulost, vlastnosti, kterých podle Statia bronzový Herkules vždy cenil. Slovo *felix* je zde užito pro slovní hříčku se Sullovým přízviskem, prvek kterého Statius rád využíval²⁴⁹. Negativní zmínka o Sullovi je až ve verši 107 v souvislosti s jeho neschopností opěvovat Herkulovy činy básní.

Vindikův a Statiův seznam předchozích majitelů sošky slouží v básni více účelům. Slavná jména v rodokmenu sošky dodávají větší cenu uměleckému předmětu a přenáší něco z jejich aristokratického lesku (*felix dominorum stemmate*) i na osobu Vindika²⁵⁰. Líčení válečných zločinů pak slouží jako negativní příklad srovnatelný s přirovnáním Domitianovy jezdecké sochy k Trojskému koni v *Silvae* 1.1.8-16 a vytváří kontrast s klidným a vytříbeným prostředím v domě současného majitele²⁵¹. Jmenováním tří generálů, jejichž vojenské kampaně vedly k vlnám importu řeckých uměleckých předmětů do Říma, poukazuje Statius na propojení vojenské síly Říma s přijetím a transformací řeckého výtvarného umění a kultury vůbec²⁵². A nakonec soška jako bývalý majetek vládců značí oddělení politického a soukromého světa, posun uměleckých i literárních aktivit do privátní sféry společnosti²⁵³.

*Nunc quoque, si mores humanaque pectora curae
nosse deis, non aula quidem, Tirynthie, nec te 90
regius ambit honos, sed casta ignaraque culpae
mens domini, cui prisca fides coeptaeque perenne
foedus amicitiae. scit adhuc florente sub aevo
par magnis Vestinus avis, quem nocte dieque
spirat et in carae vivit complexibus umbrae. 95*

I nyní jsi šťasten, jestliže bohové dbají o poznávání myslí a srdcí lidí, vždyť neobklopuje tě, Tíryntáne, královská síň ani hodnost, ale čistá a viny prostá mysl pána, kterému je vlastní starodávná oddanost a věčný závazek uzavřeného přátelství. To dobře ví Vestinus²⁵⁴, který se dokonce v květu svého mládí vyrovnal velkým předkům a po němž Vindex dnem i nocí vzdychá a žije v objetích drahého stínu.

²⁴⁸ Vessey 1986, 2797

²⁴⁹ Cf. *Silvae* 1.1.28 *minor* Pompeius, 1.1.81 *domas* k Domitianovi

²⁵⁰ *Sic* Vessey 1986, 2796

²⁵¹ *Sic* Chinn 2005, 259

²⁵² *Sic* McNelis 2008, 257n.

²⁵³ *Sic* Newlands 2002, 81

²⁵⁴ Snad stejný bohatý mladík, jehož smrt oplakává Martialis v 4.73.7n.

Pasáž začíná epikúrejskou myšlenkou, že bohové žijí mimo lidský svět a nedbají o činy lidí. Ve Vindikově domě může *Hercules Epitrapezios* žít podle zásad epikúrejské filosofie v klidu oddělen od politického života jako společník mravného člověka, který ctí posvátné pouto přátelství. Statiova charakteristika Vindikovy povahy je aluzí na první verš Horatiovy ódy C.1.22. Statius tak znovu prozrazuje svůj inspirační zdroj pro témata i poetiku básně. Statius také rozvíjí tradiční římskou představu, že mrtví po smrti dlí u svých milovaných jako strážní duchové. V objetí mrtvých drahých je v *Silvae* 1.1.97 také Domitianova socha. Carole Newlands chápe Statiovu aluzi na Catullovo *aeternum hoc sanctae foedus amicitiae* (Cat.109.6), nyní oproštěné od milostného kontextu, jako znamení, že Vindikovo přátelství se Statiem je založeno na sdílení zájmů a vzájemné náklonnosti a nikoli na vzájemném prokazování veřejných služeb²⁵⁵. S tím poněkud kontrastuje Statiovo tvrzení z předmluvy, že se o něj Vindex zasloužil, ačkoli Statius může referovat i k dobrodiní soukromého charakteru, např. k lekcím v umění.

*hic igitur tibi laeta quies, fortissime divum
Alcide, nec bella vides pugnasque feroces,
sed chelyn et vittas et amantes carmina laurus.
hic tibi sollemni memorabit carmine quantus
Iliacas Geticasque domos quantusque nivalem 100
Stymphalon quantusque iugis Erymanthon aquosis
terrueris, quem te pecoris possessor Hiberi,
quem tulerit saevae Mareoticus arbiter arae;
hic penetrata tibi spoliataque limina mortis
concinet et flentes Libyae Scythiaeque puellas. 105
nec te regnator Macetum nec barbarus umquam
Hannibal aut saevi posset vox horrida Syllae
his celebrare modis. certe tu, muneris auctor,
non aliis mallet oculis, Lysippe, probari.*

Zde tedy můžeš šťastně odpočívat, nejjudatnější z bohů, vnuku Alkeův, zde nevidáš války a lité boje, ale lyru, vínky a vavřík poezii milující. Vindex ti bude slavnostní básní připomínat, jaký jsi vnášel strach do domů Ilia i Thrákie a do zasněženého Stymphalu i na deštivé hřebeny Erymanthu, jaký ses postavil majiteli iberských stád a egyptskému soudci u krutého oltáře, bude ti zpívat o tom, jak jsi prorazil a oloupil bránu smrti, i o pláči libyjských a skythských dívek²⁵⁶. Ani makedonský vládce ani barbarský Hannibal nebo hrozivý hlas krutého Sully by tě nikdy nemohl takto oslavit. A jistě ani ty, Lysippe, tvůrce díla, bys jinýma očima nebyl oceňován raději.

²⁵⁵ Newlands 2002, 83

²⁵⁶ Statius podává selektivní výčet Herkulových slavných činů: vyvrácení Troje, krádež Diomedových koní, vymýcení Stymfalských ptáků, skolení Erymanthijského býka, zabití Geryona, zabití Busirida, krádež Kerbera, krádež u Hesperidek a Amazonek

Statius uzavírá báseň opakováním a shrnutím témat nastolených v průběhu básně. Božstvo uzavřené v sošce nyní našlo klid v domě vlastníka, který je ho hoděn, protože může oslavovat jeho velikost hymnickou či epickou poezií. Statius znovu zkoumá paradox malé sošky asociující velké báje pomocí opakování slova *quantu*²⁵⁷s. Znovu připomíná Vindikovu expertízu v oblasti řeckého umění (verš 22 a 109 *oculis*) a jeho zálibu v poezii (*Aoniis antris, chelyn*). Znovu připomene úzký vztah mezi výtvarným a básnickým uměním (verš *modus* a 108 *modis*). Shrne v šesti verších Herkulovu bájnou minulost a ve dvou verších zopakuje Vindikem udanou minulost sošky. Přímým oslovením autora sošky (*Lysippe*) pak Statius identifikuje svou vytríbenou poezii s jeho precizním sochařským stylem, jist, že spolu s Vindikem jako majitelem by Lysippos schválil i báseň oslavující jeho dílo.

²⁵⁷ Dufallo 2013, 236

4. Závěr

Soudím, že dřívější odsuzování Statia pramení z neschopnosti či neochoty vnímat jeho příležitostnou poezii v kontextu doby a žánru. Oslavná poezie věnovaná tyranskému panovníkovi je vnímána jako bezpáteří patolízalství či jako skrytá ironie. Avšak je třeba si uvědomit, že náš názor na Domitiana je negativně ovlivněn jeho obrazem vykresleným Pliniem Mladším a dalšími literáty a také absencí možnosti porovnat Statiovu poezii s obdobnou poezií jeho současníků, jež jistě existovala. Vždyť Vergilius, Horatius a Ovidius velebí a chválí Augusta, jejich oslava vládce není vnímána jako lživá zásluhou pozitivního Augustova obrazu v dějinách.

Básně, které jsem pro svou analýzu Statiovy popisné lyriky vybrala, pocházejí z různých prostředí: impozantní Domitianův pomník, umístěný na veřejném prostranství v centru Říma, pupku světa, a malá soška Herkulova, umístěná v soukromém prostoru, zdánlivě nemají nic společného. Přesto obě díla spojují jejich autoři, sochaři, kteří svými výtvary promlouvají k římskému básníkovi a jeho prostřednictvím až k nám. Umělci, jejichž cílem bylo zajistit nesmrtelnost svému zákazníkovi a také sami sobě, prohráli svůj boj s časem, ale zároveň jej vyhráli. Díky působivým popisům Statiovým jejich díla přežila. Sochy, ať již zobrazují božstva nebo státníky, umístěné na veřejných prostranstvích či v soukromých domech slouží nejen k dekoraci místa, ale i k rozjímání nad hodnotami, které reprezentují, k uctívání, k meditaci vnímavým divákem.

Při řazení básní byl zvolen postup podle velikosti i podle římské tradice odshora dolů. Ač díla velikostí rozdílná, obě oslavují vítězství, a to Domitianovo nad barbary a Vindikovo nad řeckým kulturním světem. Zároveň obě básně slouží k demonstraci Statiova vítězství nad výtvarným uměním. Statiovy básně jsou navenek zvrásněné, jsou vnitřně plné dynamických kontrastů a hyperbol a tím reflektují dynamické sochařství Flaviovské doby, oboje bývá nazýváno manýristickým. David Vessey²⁵⁸ píše o Statiově manýrismu: „manýrismus přepracovává minulost, přepisuje ji, je v podstatě novátorský, ne revolucionářský“. Statiovy básně jsou zároveň plně ukotveny v řecko-římské tradici, vykazují jistý klasicismus, stejně jako reliéfy Cancellaria.

²⁵⁸ Vessey 1986, 2757

Stattus využívá všech prostředků, které mu nabízí řecko-římská literární tradice, aby vyjádřil přání adresátů svých básní. Reflektuje a reprodukuje jejich zájmy, ale zároveň sleduje své vlastní cíle, cíle poetické i cíle programatické.

Stattus osciluje mezi světem veřejným, císařovým světem a světem patronů na císařském dvoře a světem soukromým, světem svých přátel, s nimiž sdílel lásku k poezii, k umění a kontaminované řecko-římské kultuře. Statiovy básně jsou příležitostné obrázky ze života římské společnosti flaviovské doby. Zachycují její radosti i starosti, její chlouby i zhouby, její obavy i naděje. Jsou psány pod dojmem okamžiku pro ten okamžik. Nazírá svět kolem sebe očima básníka a člověka, člověka své doby, který neodsuzuje její výdobytky jako znaky přebytečného luxusu, ale žasne nad věcmi a možnostmi, které jeho doba přináší. Zároveň se ale jako člověk své doby musí vyrovnat i s jejími méně příznivými aspekty. Stattus nebyl ostrov sám pro sebe, byl ukotven v sociálně-politické síti římské tradice *do, ut des*. A tak Stattus dává, překládá svým přátelům a patronům své básně. Ale předkládá je jako cenné dary, neboť je si vědom jejich moci nad časem. Ví, že jak básník má moc překonat neúprosný zub času a poskytnout adresátům svých básní jízdenku na vůz do věčnosti. A předkládá své básně také nám.

David Vessey píše: „Statiova tragédie je, že tak skvělý talent musel být spotřebován na tak nevděčné úkoly“²⁵⁹. S tím se ztotožňuji s drobnou výhradou, a to, že někdy jsou nevděční i čtenáři.

²⁵⁹ Vessey 1986, 2798

5. Seznam použité literatury

- AHL, F. M. 1984, „The rider and the horse: politics and power in Roman poetry from Horace to Statius“, in: ANRW 2.32.1, pp. 40-124
- BRILLIANT, R. 1974, Roman Art from the Republic to Constantine, London
- CANCIK, H. 1965, Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P.Papinius Statius, Hildesheim
- CHINN, C. 2005, „Statius Silvae. 4.6 and the Epigrammatic Origins of Ekphrasis“, in: Classical Journal 100.3, 247-263
- COLEMAN, K. 1988, Statius: Silvae IV, Oxford
- COLEMAN, K. 2008, „Stones in the Forest: Epigraphic Allusion in the Silvae“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), The Poetry of Statius, pp. 19-43
- DAMON, C. 1997, The Mask of the Parasite: A Pathology of Roman Patronage, Michigan
- DEWAR, M. 2008, „The Equine Cuckoo: Statius' *Ecus Maximus Domitiani Imperatoris* and the Flavian forum“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), The Poetry of Statius, pp. 65-83
- DUFALLO, B. 2013, The Captor's Image: Greek Culture in Roman Ecphrasis, New York
- FEARS, J. R., 1980/81, „The theology of Victory at Rome“, in: ANRW 17.2, Berlin, pp.736-826
- GEYSSEN, J. W. 1996, Imperial Panegyric in Statius. A Literary Commentary on Silvae 1.1, New York
- GIBSON, B., 2006, „The Silvae and Epic“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), Flavian Poetry, pp.163-183
- HARDIE, A. 1983, Statius and the Silvae: Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World, Liverpool
- KERSHAW, A. 1997, „Martial 9.44 and Statius“, in: Classical Philology, Vol.92, No.3, pp.269-272
- LAGUNA MARISCAL, G. 2006, „Satirical Elements in Statius' Silvae“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), Flavian Poetry, pp.245-255

- LEBERL, J. 2004, *Domitian und die Dichter: Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung*, Göttingen
- MARSHALL, A.R. 2008, „Allusion and Meaning in Statius: Five Notes on *Silvae* 1“, in *Mnemosyne Fourth Series*, Vol. 61, Fasc. 4, pp. 601-618
- MARSHALL, A. R. 2011, „Spectandi Voluptas: Ecphrasis and Poetic Immortality in Statius *Silvae* 1.1“, in: *Classical Journal*, 106.3, pp.321-347
- MCCULLOUGH, A. 2008/9, „Heard but not seen: Domitian and the Gaze in Statius' *Silvae*“, in: *Classical Journal*, 104.2, pp. 145-62
- MCNELIS, C. 2007, *Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War*, Cambridge
- MCNELIS, C. 2008, „Ut Sculptura Poesis: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex“, in: *AJP*, Vol.129, No. 2, pp. 255-276
- MOZLEY, J.H. (ed.) 1928, *Statius with an English translation by J. H. Mozley ... in two volumes ... Silvae – Thebaid I-IV*, London, New York
- NAUTA, R.R. 2002, *Poetry for Patrons: Literary Communication in the Age of Domitian*, Leiden
- NAUTAA, R.R.2006, „The Recusatio in Flavian poetry“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), *Flavian Poetry*, pp.21-40
- NAUTA, R. R. 2008, „Statius in the *Silvae*“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), *The Poetry of Statius*, pp. 143-174
- NAGEL, R. 2009, „Statius' Horatian Lyrics, *Silvae* 4.5 and 4.7“, *The Classical World* Vol. 102, No. 2, pp. 143-157
- NAUTA, R. R., H.-J. van DAM, and J.J.L. SMOLENAARS (eds.) 2006, *Flavian Poetry*, Leiden
- NAUTA, R. R., H.-J. van DAM, and J.J.L. SMOLENAARS (eds.) 2008, *The Poetry of Statius*, Leiden
- NEWLANDS, C. E. 2002, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge
- NEWMYER, S. T. 1979, *The Silvae of Statius: Structure and Theme*, Leiden
- POLLITT, J.J. 1986., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge
- ROSATI, G. 2006, „Luxury and Love: the Encomium se Aestheticisation of Power in Flavian Poetry“, in: Nauta, van Dam and Smolenaars (eds.), *Flavian Poetry*, pp. 41-58
- SHACKELTON BAILEY, D.R.(ed.), 2003, *Silvae*, Harvard

THOMAS, M. L. 2004, „(Re)locating Domitian's Horse of Glory: The "Equus Domitiani" and Flavian Urban Design“, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 49, pp. 21-46

VAN DAM, H.-J. 1992, „Notes on Statius Silvae IV“, in: *Mnemosyne*, Vol. 45, Fasc. 2, pp. 190-224

VESSEY, D. W. T. 1986, „Transience Preserved: Style and Theme in Statius' Silvae“, in: *ANRW* 2.32.5, pp. 2754-802

ZEINER, N. K. 2005, *Nothing Ordinary Here: Statius as Creator of Distinction in the Silvae*, New York