

GABRIELA ŚWITEK
(Uniwersytet Warszawski)

MAŁPIARNIA MALARZA DARWINIZM W TWÓRCZOŚCI GABRIELA VON MAXA



CO MA WAGNER DO DARWINA? To pytanie nurtuje mnie od chwili, kiedy w jednej z sal Muzeum Narodowego w Warszawie zobaczyłam obraz *Tannhäuser* (1874) Gabriela von Maxa (1840–1915). Tytuł obrazu nawiązuje do legendy o średniowiecznym śpiewaku Tannhäuserze, spopularyzowanej przez Heinricha Heinego, Ludwiga Tiecka i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, która stała się kanwą libretta opery Richarda Wagnera, wystawionej po raz pierwszy w 1845 roku w drezdeńskim Dworskim Teatrze Operowym¹. Powabnie wygięta Wenus obejmująca Tannhäusera nie jest motywem, który kojarzy się współcześnie z twórczością von Maxa, choć znane są inne jego obrazy o tematyce wagneriańskiej czy też serie ilustracji do *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego². Artysta wykształcony w praskiej i monachijskiej akademii jest odkrywany ponownie na początku XXI wieku – bynajmniej nie jako romantyk i wagnerysta, lecz jako darwinista i badacz małp. Na okładce katalogu wystawy *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist* (2010) widnieje przedstawienie trzynastu małp stłoczonych na drewnianej skrzyni naprzeciwko obrazu w zło-

- 1 Zob. R. Wagner, *Tannhäuser i turniej śpiewaków w Wartburgu: opera romantyczna w 3 aktach*, Warszawa 1901.
- 2 Zob. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 168; A. Gotttdang, „Vom Schalle geweckte Träume”. *Gabriel von Max und die Musik*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, hrsg. K. Althaus, H. Friedel, (katalog wystawy) Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2010, s. 56–63; H. Pereña, *Bilder zu Goethes Faust*, w: jw., s. 64–75.

conej ramie³. Większość małp przygląda się obrazowi, małpa w centrum kompozycji patrzy wprost na widza, jakby pozując malarzowi, inna odwraca głowę. Są to *Małpy jako krytycy sztuki* (1889, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium) – jedno z najpopularniejszych płócien końca XIX wieku, którego reprodukcja była rozpowszechniana jako suplement dwutygodnika „Die Kunst für Alle”⁴.

Zasugerowana powyżej ewolucja – od Wagnera do Darwina – nie oddaje w pełni bogactwa motywów malarskich w twórczości Gabriela von Maxa. O wiele trafniej i dosadniej określił tę ikonograficzną różnorodność praski marszand Nicolaus Lehmann w liście do malarza z 1875 roku: „myśli [...] rzadko żyją w takiej harmonii, jak w twoim przypadku. Boże, wybac mi, ale nie mogę powstrzymać się od śmiechu, kiedy myślę: od Chrystusa do orangutana!”⁵. Jednym z pierwszych znanych obrazów von Maxa była *Chrześcijańska męczennica*, pokazana na wystawie światowej w Paryżu w 1867 roku. W Narodowej Galerii w Pradze, Ermitażu i Frye Art Museum w Seattle zachowały się trzy wersje tej kompozycji, ale warto dodać, że już w roku powstania tego obrazu von Max sprzedał prawa do jego reprodukcji wydawcy Friedrichowi Bruckmanowi⁶. Von Max wielokrotnie powracał do tematu chrześcijańskich męczennic, przedstawień Madonny, Mater Dolorosa, Ukrzyżowania, Marii Magdaleny klęczącej przy krzyżu, świętej Elżbiety czy świętej Cecylii. Cenionymi obrazami były również wizerunki Anny Katarzyny Emmerich (1774–1824), niemieckiej stygmatyczki beatyfikowanej w 2004 roku oraz wizjonerki Friederike Hauffe (1801–1829), którą malarz zainteresował się dzięki książce Justinusa Kernerera *Die Seherin von Prevorst*. Ten ostatni przykład wprowadza nas w świat spirytyzmu i mediumizmu, charakterystyczny dla kultury drugiej połowy XIX

3 Nie widzimy, co przedstawia obraz. Von Max maluje jednak z tyłu niewielką karteczkę z częściowo przysłoniętym napisem: „No. 13. Öhlgemälde vom ...; Gegenstand: Tristan und ...; Werth: 100,000 Mark”. Za udostępnienie fotografii tego detalu dziękuję prof. Andrzejowi Pieńkosowi.

4 Zob. J. Voss, *Monkeys, Apes and Evolutionary Theory: From Human Descent to King Kong*, w: *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, eds. D. Donald, J. Munro, Cambridge–New Haven–London 2009, s. 220. O niektórych wątkach twórczości von Maxa wspominam w artykule *Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 64–82.

5 Nicolaus Lehmann, list do Gabriela von Maxa (11 czerwca 1875), Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg. Cyt. za: A. Filip, R. Musil, „From Christ – to an Orangutan”. *Notes on the Thematic Range of the Work of Gabriel von Max*, w: *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, katalog wystawy, Frye Art Museum, Seattle 2011, s. 68.

6 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 58–59; K. Althaus, *Märtyrerinnen*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 76–84.

wieku, w której rozwinęły się w szczególny sposób technologiczne formy „fantasmagorycznej” reprezentacji⁷. Von Max, podobnie jak wielu innych współczesnych mu artystów, takich jak Albert von Keller, interesował się okultyzmem, traktując ten obszar jako przedmiot paranaukowych dociekań⁸. Wiadomo również, że w pracowni von Maxa organizowane były seanse spirytystyczne, czego dowodem są cztery fotografie wykonane przez malarza 26 maja 1887 roku, przedstawiające niemieckie medium, Linę Matzinger⁹.

Naszkiecowane powyżej obszary artystycznych i paranaukowych zainteresowań von Maxa, malarza akademika i badacza okultyzmu, wymagają uzupełnienia. W 1900 roku, w ramach paryskiej Exposition Universelle, zaprezentowano dwa obrazy von Maxa, które symbolicznie określiły główne kierunki jego fascynacji – spirytyzmem i darwinizmem. Jednym z nich był wizerunek wspomnianej już Hauffe, jasnowidzki z Prevorst, w białej koszuli, na białym łożu, pogrążonej w głębokim śnie (1892, Galeria Narodowa, Praga). Drugim obrazem były słynne *Małpy jako krytycy sztuki*¹⁰.

Trzeba uściślić, że tematy religijne, wątki okultystyczne i darwinowskie w twórczości von Maxa występowały niemal równolegle. Od 1869 roku, dwa lata po namalowaniu *Chrześcijańskiej męczennicy*, artysta zaczął kupować małpy, a pierwszy obraz przedstawiający małpę powstał w 1871 roku (*Schmerzvergeben I: Ein toter Affe*)¹¹. Kolekcję naczelną zapoczątkował dwuletni makak, któremu malarz nadał imię Adam. Wkrótce dołączyła do niego Ewa, a z biegiem lat menażeria rozrosła się do czternastu osobników, hodowanych w domu w Monachium i w letniej willi w Ammerland nad jeziorem Starnberg. Badacze twórczości von Maxa z dużą skrupulatnością rozpoznali gatunki przedstawione na obrazie *Małpy jako krytycy sztuki*. W grupie trzynastu naczelną znalazła się kapucynka czarno-biała (*Cebus capucinus*), kapucynka czubata (*Cebus apella*),

7 Nawiązuję w tym miejscu do argumentu Jonathana Crary’ego, analizującego rozwój dziewiętnastowiecznych technologii umożliwiających tworzenie iluzjonistycznych spektakli, tzw. teatrów optycznych. Zob. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge–London 1992, s. 132–133; tenże, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 311–349.

8 Zob. J.A. Birnie Danzker, *Be-tailed Cousins and Phantasms of the Soul*, w: *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 35–36; C. Treitel, *A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern*, Baltimore 2004, s. 111–115.

9 Zob. E. Bauer, *Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 194–195.

10 Zob. J.A. Birnie Danzker, *Be-tailed Cousins and Phantasms of the Soul*, s. 55.

11 Zob. K. Althaus, S. Böller, *Gabriel von Max, 1840–1915*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 24.

pawian masajski (*Papio cynocephalus*), makak rebus (*Macaca mulatta*), makak lapunder (*Macaca nemestrina*) i koczkodan saba (*Chlorocebus sabaesus*)¹². Pod koniec życia malarza kolekcja małp zmniejszyła się, między innymi dlatego, że z domu wyprowadziła się jego siostra, główna opiekunka zwierząt¹³.

Nie wszystkie gatunki żyjące w stanie naturalnym, w klimacie podzwrotnikowym Afryki, Azji czy Ameryki Południowej, dobrze znosiły bawarskie zimy. Martwe małpy von Max poddawał sekcjom anatomicznym, które dokumentował w formie zapisków, szkiców i fotografii. Ciała małp przed sekcją były przybijane gwoździami do podłoża, odpowiednio ustawiane i fotografowane (także przez brata malarza, Heinricha Maxa), a zdjęcia te były nierzadko wykorzystywane w kompozycjach malarskich. Przykładem jest fotografia martwego pawiana ustawionego w pozycji siedzącej, z opuszczoną lewą nogą; ten układ ciała jest niemal identyczny z pozą pawiana namalowanego w centrum obrazu *Małpy jako krytycy sztuki*¹⁴. Kulisy pracowni von Maxa mogą wydać się drastyczne; przypomnijmy jednak, że częstą praktyką doskonalenia warsztatu artystów były wizyty w prosektorium, a zwłoki ludzkie traktowano jak „pomoc pracownianą”¹⁵. Podkreślmy jednocześnie, że von Max nie kupował małp w celu przeprowadzania eksperymentów medycznych na żywych organizmach. Był zagorzałym przeciwnikiem wiwisekcji, czemu dał wyraz w alegorycznym obrazie *Der Vivisektor* (1883). Alegoria współczucia jedną ręką przytula psa, którego uratowała ze stołu anatomisty, a w drugiej trzyma wagę; na jednej szali leży mózg, na drugiej, przeważającej – serce¹⁶.

W monachijskiej Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau zachowane są fotografie żywych małp w domowym otoczeniu lub w ogrodzie, przytulanych przez swego właściciela, czy też zdjęcie przedstawiające von Maxa z drugą żoną Ernestine i ulubioną kapucynką Paly. Ta ostatnia fotografia przypomina kompozycję *Autoportretu z Ernestine i dwoma małpami przy stole* (1914); nietypowa rodzina je wspólnie kolację przy stole oświetlonym lampą¹⁷. Obrazy von Maxa przedstawiające małpy to sceny rozgrywane się we wnętrzach domu i pracowni, a nie w pejzażu. Około 1900 roku von Max maluje kolejną

12 Zob. A. Filip, R. Musil, dz. cyt., s. 117, przyp. 10. Nazwy łacińskie wprowadzam na podstawie tłumaczenia z języka angielskiego.

13 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 101.

14 Zob. K. Althaus, *Die Affen: Studienobjekte und Lebensgefährten*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 299, 303.

15 Zob. A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 129.

16 Zob. K. Althaus, *The Vivisector*, w: *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 80–81.

17 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 102; K. Althaus, *Die Affen: Studienobjekte und Lebensgefährten*, s. 314.

wersję *Krytyków sztuki*; dwie obejmujące się małpy wpatrują się w ustawione przed nimi nieobramione płótna. Naczelne są przedstawiane również jako krytycy teatralni czy dyplomaci (*Theaterkritiker*, ok. 1890; *Diplomat*, ok. 1890). Von Max powtarza także przedstawienie małpy przy pianinie w kompozycjach *Lied ohne Worte. Kleiner Affe am Klavier* (po 1900) i *Affe am Klavier* (po 1905)¹⁸.

Wiele przedstawień małp von Maxa wpisuje się w konwencję akademickiego portretu we wnętrzu. Jednym z ciekawszych „portretów podwójnych” jest obraz o humorystycznym tytule *Lekcja antropologii* (*Anthropologischer Unterricht*, ok. 1900)¹⁹. Widzimy tam dwie małpy badawczo wpatrujące się w siebie, a większa z nich trzyma między nogami lalkę ubraną w białą sukienkę. Podobną scenę opisuje Karol Darwin, rozegrała się ona jednak w ogrodzie zoologicznym: „Gdy pokazałem małpie *Cynopithecus niger* [makak czubaty – G.Ś.] małą ubraną lalkę, stanęła bez ruchu, wpatrywała się w nią z natężeniem szeroko otwartymi oczami, a uszy skierowała nieco ku przodowi”²⁰. W twórczości von Maxa pojawiają się też małpie „portrety zbiorowe”. Za takie można uznać nie tylko omawiane już *Małpy jako krytycy sztuki*, ale i *Botanistów* (ok. 1900, Frye Art Museum, Seattle). W ciemnym wnętrzu, nieco oświetlonym światłem padającym z okna, pięć małp z uwagą bada różowe i czerwone kwiaty wysypujące się z przewróconego wazonu; jedna z nich bierze do pyska liść, pozostałe dotykają płatków²¹.

Zaobserwowana przez niektórych interpretatorów twórczości von Maxa humanizacja małp wymaga uściślenia²². Nie chodzi tutaj o nadawanie małpom cech ludzkiej fizjonomii, lecz przedstawianie ich w sytuacjach i rolach typowych dla ludzi – jako krytyków sztuki, pianistów, antropologów czy botanistów. Analogie między światem zwierząt a światem ludzi ukazywane są przez von Maxa przede wszystkim poprzez gesty i pozy ciał. Takich podobieństw poszukiwał również Darwin, który w studium *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* podkreślał, że „niektóre ruchy ekspresyjne u małp są interesujące [...] dlatego, że bardzo przypominają analogiczne ruchy człowieka”²³. Jednak w przeciwieństwie do obserwacji Darwina, który szczegółowo analizuje u małp fizjonomiczną ekspresję przyjemności, radości, przywiązania, przykrych uczuć,

18 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 79; *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 327.

19 Na temat humorystycznych tytułów obrazów von Maxa przedstawiających małpy zob. A. Filip, R. Musil, dz. cyt., s. 69.

20 K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, przedm. W. Szewczuk, Warszawa 1988, s. 164.

21 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 66–67.

22 Zob. A. Filip, R. Musil, dz. cyt., s. 69.

23 K. Darwin, dz. cyt., s. 153.

złości, zdziwienia i strachu (odsłanianie zębów górnej szczęki, zaciskanie warg, marszczenie czoła i powiek, cofanie uszu, unoszenie brwi, jeżenie włosów, zaczerwienienie), w obrazach von Maxa trudno odnaleźć podobne spektrum emocji. Jego małpy rzadko marszczą czoło czy szczerzą zęby (wyjątkiem jest na przykład *Affe am Klavier*, 1905); najczęstszym wyrazem uczuć są szeroko otwarte oczy, co, według Darwina, może oznaczać „ogromne zdziwienie i trochę strachu”²⁴.

Dla von Maxa małpy były zarówno obiektami studiów malarskich i naukowych, jak i domownikami. Nie zastępowały mu dzieci (z pierwszego małżeństwa von Max miał córkę i dwóch synów²⁵), chociaż *Autoportet z małpą* (1910), ukazujący malarza trzymającego na ręku kapucynkę²⁶, mógłby skłonić psychologów do takiej interpretacji. A jednak, portrety małp przypominają portrety dzieci, poznających otoczenie, zajętych zabawą, przyłapanych na różnych psotach, na przykład przewracających wazon z kwiatami, czy ukazanych przy dzbanku z wodą. Najbardziej poruszające są wizerunki martwych małp (seria *Schmerzvergessen I-III*, 1871, 1875, 1904), a pomocna w odnalezieniu przyczyny naszych emocji wobec tych obrazów może być uwaga Darwina: „wyraz przynębienia u młodych, chorych orangutanów i szympanсів jest tak wyraźny i prawie tak wzruszający, jak u naszych dzieci”²⁷. Zasugerowaną powyżej analogię – między małpami a dziećmi – spróbujmy wyjaśnić naukowo, sięgając do badań i hipotez współczesnych ewolucjonistów.

Jak zauważa amerykański paleontolog i popularyzator teorii Darwina Stephen Jay Gould, biolodzy poświęcili wiele czasu na badania wykazujące, jakie cechy u zwierząt wydają się ludziom „najmilsze i najsympatyczniejsze”²⁸. Brauwrowo wkraczając w obszar interpretacji współczesnej kultury wizualnej, Gould analizuje ewolucyjne przemiany, które dokonały się w wizerunku Myszki Miki od lat dwudziestych do siedemdziesiątych XX wieku. W ciągu pięćdziesięciu lat Miki stał się mniej złośliwy i okrutny wobec innych zwierząt animowanych w produkcjach Walta Disneya. Zmienił się również znacząco jego wygląd. Rysownicy Disneya zwiększyli mu głowę w stosunku do reszty ciała, skrócili i pogrubili kończyny, powiększyli oczy i wypukłości czaszki:

24 Tamże, s. 163.

25 Zob. *Gabriel von Max*, ed. J.A. Birnie Danzker, s. 101.

26 Zob. F. Uhlig, *Gegenzauber. Gabriel von Max' Interesse für Affen*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 329.

27 K. Darwin, dz. cyt., s. 157.

28 Zob. S.J. Gould, *Biolog w hołdzie Myszce Miki*, w: tegoż, *Niewczesny pogrzeb Darwina. Wybór esejów*, wyb., przedm. i przyp. A. Hoffman, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 1999, s. 261.

„krótko mówiąc, coraz delikatniejszy i grzeczniejszy Miki nabywał również coraz bardziej dziecinny wygląd”²⁹. Nie wdając się w rozważania, czy rysownicy Disneya świadomie dokonali tej transformacji amerykańskiego symbolu narodowego, Gould odnajduje w niej cechy „podstawowej juwenalizacji” czyli „zjawiska ewolucyjnego zwanego neotenią”³⁰.

W wizerunkach małp Gabriela von Maxa, powstających od 1871 roku do pierwszego dziesięciolecia XX wieku, nie odnajdziemy ewolucyjnej transformacji, jednak warto zwrócić uwagę zarówno na fizjonomię hodowanych przez niego gatunków, jak i na niektóre konwencje przedstawień malarskich, uwypuklające cechy dziecięce zwierząt. Powołując się na badania Konrada Lorenza nad zachowaniami zwierząt i ludzi, Gould zauważa, że ludzie odczuwają szczególną sympatię do tych zwierząt, nawet osobników dorosłych, które są obdarzone cechami juwenilnymi, takimi jak duża głowa, duże oczy, wypukła czaszka, cofnięta broda, niezdarne ruchy³¹. Jak konkluduje Gould, „takie zwierzęta pociągają nas, hodujemy je w domu, podziwiamy w stanie dzikim; natomiast odrzucamy ich krewniaków z małymi oczkami i długimi pyskami, choć może oni właśnie mogliby być miłszymi towarzyszami czy obiektami uczuć”³². Powyższe stwierdzenie na pewno oburzy właścicieli jamników o długich pyskach, jednak hipoteza Lorenza i Goulda może okazać się pomocna w wyjaśnieniu, dlaczego ulubioną małpą z menażerii von Maxa była samiczka Paly, kapucynka czarno-biała. Nazywał ją *homunculus*, czyli „człowieczkiem”, a termin ten mógł zapożyczyć i z *Fausta* Goethego, i z dziewiętnastowiecznych dzieł traktujących o embriologii (na przykład z prac niemieckiego patologa Rudolfa Virchowa)³³.

29 Tamże, s. 257.

30 Tamże.

31 Tamże, s. 261.

32 Tamże, s. 262.

33 Na temat terminu *homunculus*, używanego przez von Maxa wobec kapucynki Paly, zob. A. Filip, R. Musil, dz. cyt., s. 70 i 117, przypis 8. Zob. także: A. Filip, R. Musil, *Ein wahrer Homunkulus in der Tierwelt: Gabriel von Max' Affenbilder*, „Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky” 2010, nr 58, s. 294–311. Co interesujące, Aleš Filip i Roman Musil podkreślają również analogię między *homunkulusem* von Maxa a komiksowymi postaciami z filmów animowanych Walta Disneya. Zob. A. Filip, R. Musil, „From Christ – to an Orangutan”, s. 70. Na temat *homunkulusa* w *Fauście* zob. np. A. Scholz, *Goethe's Homunculus*, „The German Quarterly” 1944, vol. 17, nr 1, s. 23–27. O znaczeniu badań Rudolfa Virchowa w XIX wieku wspomina Wilfried Rosendahl (*Zufall, Vorhersage und Glück. Die Stammesgeschichte des Menschen und die stetige Suche nach dem Missing Link*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 278).



Hodowanie i malowanie małp nie czyni z malarza darwinisty. W kulturze emblematycznej małpy są związane z alegorią malarstwa jako naśladownictwa, „małpowania” natury, a von Maxowi trudno przyznać pierwszeństwo w malowaniu naczelnych. W taki sposób można podważyć nasze dotychczasowe rozważania o małpich motywach w jego twórczości. Nieprzypadkowo jednak współcześni badacze spuścizny von Maxa widzą w nim darwinistę. Malarz zgromadził imponującą kolekcję zwierzęcych i ludzkich czaszek, kości i szkieletów, zbiór eksponatów etnograficznych oraz naukową bibliotekę, zawierającą dzieła przyrodnicze Goethego, Jean-Baptiste’a Lamarcka, Darwina i jego „buldogów” – Thomasa Henry’ego Huxleya i Ernsta Haeckla³⁴.

Von Max poznał niemieckiego darwinistę Haeckla osobiście w 1892 roku³⁵, a w 1894 roku namalował obraz *Pithecanthropus alalus* (małpolud niemowa) (Ernst-Haeckel-Haus der Friedrich-Schiller-Universität, Jena), który był prezentem dla naukowca z okazji jego sześćdziesiątych urodzin³⁶. W drugiej połowie XIX i na początku XX wieku malarze i graficy przyczynili się do wizualizacji człowieka prehistorycznego; przykładem jest przedstawienie neandertalczyka autorstwa czeskiego artysty Františka Kupki, opublikowane w „The Illustrated London News” (1909), czy też inne rekonstrukcje francusko-brytyjskiego ilustratora Amédée Forestiera, publikowane w tym samym czasopiśmie³⁷. Obraz von Maxa był wyobrażeniem „brakującego ogniwa”, któremu Haeckel nadał nazwę *Pithecanthropus alalus*.

Małpy-antropoidy prawdopodobnie wiedzione instynktem, budują na drzewach prowizoryczne gniazda [...]. Wiadomo, że orangutany na noc przykrywają się liśćmi drzew. [...] W przywyczajeniach tych spotykamy pierwsze ślady najprostszych sztuk i rzemiosł, dzikiej, nieokrzeseanej architektury i wytwarzania ubrania, jakie prawdopodobnie istniały u naszych praocjów.³⁸

- 34 Zob. K. Althaus, „Das Übrige Lese Man im Darwin nach”. *Die wissenschaftliche Sammlung*, w: Gabriel von Max. *Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 246–257. Jako „buldog Darwina” przedstawiał się brytyjski zoolog Thomas Henry Huxley (zob. J. Browne, *Darwin o powstawaniu gatunków. Biografia*, przeł. P. Jastrzębiec, Warszawa 2008, s. 88).
- 35 K. Althaus, „Das Übrige Lese Man im Darwin nach”. *Die wissenschaftliche Sammlung*, s. 252.
- 36 Zob. T. Bach, *Über den wechselseitigen Einfluss von Wissenschaft und Kunst: Gabriel von Max und Ernst Haeckel in Briefen*, w: Gabriel von Max. *Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 285.
- 37 Na temat malarskich rekonstrukcji ludzi prehistorycznych zob. np.: M. Sommer, *Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and „Distortion” in Early 20th-Century French Science and Press*, „Social Studies of Science” 2006, vol. 36, nr 2, s. 207–240.
- 38 K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Ilecki, Warszawa 2009, s. 92.

W studium *O pochodzeniu człowieka* (1871), które oburzyło zwolenników teologii naturalnej i zaowocowało licznymi karykaturami przedstawiającymi Darwina jako małpę, naukowiec zakładał istnienie stadium pośredniego, jednak już w 1870 roku, w dziele *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Haeckel opisał małpoluda³⁹. Jak zauważa Gould, Haeckel „nakreślił hipotetyczną linię ewolucyjną człowieka trzydzieści lat wcześniej, nim Eugène Dubois odkrył pierwsze stadia pośrednie w stanie kopalnym”⁴⁰. Odkrycie Dubois (współcześnie określane jako *Homo erectus*) nastąpiło dopiero w 1892 roku na Jawie, a były to wówczas najstarsze znane pozostałości człowieka kopalnego, pierwsze brakujące ogniwo⁴¹. Podsumowując, Haeckel, podobnie jak Darwin w latach siedemdziesiątych XIX wieku, „nie miał skamieniałości, ale miał nazwę”⁴².

Kogo przedstawia obraz von Maxa, prezent dla Haeckla? Jak argumentuje Wilfried Rosendahl, von Max znał hipotezę Haeckla, ale nie znał wówczas odkrycia Dubois⁴³. Obraz, jak już wspomniałam, jest malarskim wyobrażeniem „brakującego ogniwa”, a nie jego naukową rekonstrukcją, zgodną pod względem anatomicznym ze skamieniałościami z Jawy. Dodać należy, że rekonstrukcję *Pithecanthropus erectus* (taką nazwę dla swego znaleziska przyjął Dubois, nawiązując do terminologii Haeckla i pod tym tytułem opublikował swoje odkrycie w 1894 roku) zaprezentowano w 1900 roku na wystawie światowej w Paryżu⁴⁴. Na obrazie von Maxa widzimy parę małpoludów; samica o długich, jasnych włosach siedzi ze skrzyżowanymi nogami i karmi piersią potomka. Obok stoi samiec obejmujący konar drzewa, co można uznać za nawiązanie do hipotezy Haeckla, że pitekanthropus powinien chodzić w pozycji wyprostowanej. W liście do naukowca (1894) von Max nazywa co prawda swój obraz rekonstrukcją, ale nie wymienia nazwiska Dubois. Podkreśla za to, że namalował „łzę w oku matki”, oznakę „matczynej miłości i troski”⁴⁵.

39 Zob. R. De Bont, *The Creation of Prehistoric Man: Aimé Rutot and the Eolith Controversy, 1900–1920*, „Isis” 2003, vol. 94, nr 4, s. 607. Na temat związków kolekcji von Maxa i Aimé Rutota zob. G. Rosendahl, *Die Urgeschichtliche Abteilung*, w: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, s. 273.

40 S.J. Gould, dz. cyt., s. 215.

41 Zob. R. De Bont, *The Creation of Prehistoric Man: Aimé Rutot and the Eolith Controversy, 1900–1920*; P.C.H. Albers, J. de Vos, *Through Eugène Dubois Eyes: Stills of a Life Turbulent*, Leiden–Boston 2010, s. 6–18.

42 S.J. Gould, *Niewczesny pogrzeb Darwina*, s. 215.

43 Zob. W. Rosendahl, dz. cyt., s. 280.

44 Tamże. Na temat nazewnictwa zob. np. P. Shipman, *The Man who Found the Missing Link: Eugène Dubois and His Lifelong Quest to Prove Darwin Right*, New York 2001, s. 165–180.

45 G. von Max, list do Ernsta Haeckla (13 II 1894); cyt. za: T. Bach, dz. cyt., s. 283; przekł. mój – G.Ś.

W liście do von Maxa z 1894 roku Haeckel wyróżnia cztery grupy opinii krytyków na temat tego obrazu. Pierwsza opinia głosi, że dzieło jest „dziwacznym badaniem osławionej teorii małp”. Według drugiej – obraz jest „znieważeniem katolickiej Madonny”. Trzecia głosi, że to „najbardziej oczywisty dowód” teorii Darwina i Haeckla. Czwarta traktuje obraz jako „rekonstrukcję i artystyczne przedstawienie”⁴⁶. Paradoks obrazu *Pithecanthropus alalus* von Maxa polega na tym, że ten typ przedstawienia wyznacza, z jednej strony, nową ikonografię malarstwa przełomu XIX i XX wieku – hipotetycznych rekonstrukcji człowieka kopalnego. Z drugiej zaś strony, nawiązuje do tradycyjnych przedstawień religijnych malarstwa akademickiego. Współcześni interpretatorzy twórczości von Maxa, Aleš Filip i Roman Musil, nie unikają porównania obrazu *Pithecanthropus alalus* do przedstawień Świętej Rodziny. Zwracają również uwagę na to, że w kompozycji *Wygnanie z raju* (ok. 1895) znanej dziś jedynie z czarno-białych reprodukcji, Adam i Ewa zostali obdarzeni „fizjonomią ludzi prehistorycznych”⁴⁷.

Niezależnie od współczesnych, światopoglądowych kontrowersji między neodarwinizmem a kreacjonizmem, badacze kultury nie powinni ignorować znaczenia darwinowskiego ewolucjonizmu dla ikonosfery XIX wieku. Malarskie przedstawienia małp, a w tym wyobrażenie „małpoluda niemowy” von Maxa, to przykłady przenikania się ówczesnych hipotez naukowych i ich reprezentacji w sztukach wizualnych. Różnica między sztuką a naukami przyrodniczymi polega jednak na tym, że te drugie nieustannie weryfikują historyczne hipotezy na podstawie obserwacji, najnowszych odkryć, eksperymentów i badań wykorzystujących technologie dostępne w danym czasie⁴⁸. Innymi słowy, w świetle filozofii nauki Karla Poppera, nauki ściśle podlegają tak zwanej falsyfikacji. I nawet jeśli uznamy Popperowską zasadę falsyfikacji za pewne uproszczenie procesu akceptacji i refutacji naukowych hipotez, to z pewnością możemy stwierdzić, że falsyfikowalność nie jest zasadą obowiązującą w sztukach wizualnych. W zderzeniu z technologicznym postępowaniem w obszarze nauk ścisłych przedstawienia małp von Maxa pozostają przede wszystkim historycznym, wizualnym świadectwem fascynacji naukowych XIX wieku, inspirowanych hipotezami „Newtona biologii”⁴⁹, Darwina. A także – biorąc pod uwagę anatomiczne studia

46 E. Haeckel, list do Gabriela von Maxa (8 XI 1894); cyt. za: jw., s. 289, przekł. mój – G.Ś.

47 Zob. A. Filip, R. Musil, „From Christ – to an Orangutan”, s. 73–74.

48 Przykładem są współczesne badania genomu człowieka, pomocne w wykreślaniu map ukazujących szlaki migracji prehistorycznych ludzkich populacji. Zob. I. Tattersall, *Dzieje człowieka od jego początków do IV tysiąclecia p.n.e.*, przeł. E.K. Suskiewicz, Warszawa 2010, s. 125, 178.

49 Nieprzypadkowo przywołuję na koniec określenie Hansa Schwarza (zob. H. Schwarz, *Darwinism between Kant and Haeckel*, „Journal of the American Academy of Religion” 1980, vol. 48, nr 4, s. 582). Ewolucjonizm Darwina ukazany jest przez Schwarza na

von Maxa i jego naukową kolekcję – świadectwem rzetelności warsztatowej ówczesnego malarstwa akademickiego.



ABSTRACT

THE PAINTER'S MONKEY-HOUSE.
DARWINISM IN THE WORK OF GABRIEL VON MAX

The article discusses some aspects of the work of Gabriel von Max (1840–1915), a painter who graduated from Art Academies in Prague and Munich. At the beginning of the twenty-first century the artist is being rediscovered as a Darwinist studying the life of monkeys, even though his *oeuvre* includes many religious and occult motifs as well as paintings inspired by Johann Wolfgang von Goethe's works and Richard Wagner's operas. The primates from von Max's collection were the living objects of his artistic and scientific studies. The painter dissected monkeys and documented them in the form of photographs. He painted monkeys in situations characteristic of humans – as art critics or pianists (this type of representation is confronted with some theories of Darwin and his followers). Von Max's acquaintance with a German Darwinist, Ernst Haeckel, resulted in painting *Pithecanthropus alalus* (speechless ape-man), which was a representation of the „missing link” in the hypothetical line of evolution delineated by Darwin.

KEYWORDS

Gabriel von Max, Darwinism, academic painting,
evolution, missing link, neoteny

tle niemieckiej filozofii przyrody i filozofii religii końca XVIII i XIX wieku – z uwzględnieniem refleksji Schellinga, Kanta, Hegla, Feuerbacha czy Haeckla, profesora zoologii, który „biorąc pod uwagę ewolucjonizm, być może miał najgłębszy wpływ na niemiecki protestantyzm” (tamże, s. 592). Według Schwarza, monistyczny światopogląd Haeckla był ogniwem łączącym religię i naukę (tamże, s. 594). Do określenia Darwina jako „Newtona biologii” powracam także ze względu na moje zainteresowanie kultem Newtona w dobie oświecenia. W XVIII wieku artyści nie musieli w pełni pojmować naukowych hipotez Newtona, aby je przedstawiać w malarstwie, rzeźbie i architekturze. Czy podobnie działo się z darwinizmem w kulturze wizualnej drugiej połowy XIX wieku?