

**Univerzita Karlova**  
Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

**Bakalářská práce**  
Michaela Vávrová

**Vliv darwinismu na umění 19. století**  
The impact of Darwinism on the art of 19<sup>th</sup> century

Praha 2020

vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Mé poděkování patří zejména prof. PhDr. Lubomírovi Konečnému za vedení mé bakalářské práce, trpělivost a cenné rady, které mi pomohly tuto práci dokončit. Ráda bych také poděkovala svým blízkým za veškerou podporu a pochopení, kterým mne při psaní obdařili.

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

V Praze dne

.....

Michaela Vávrová

## **Abstrakt**

Darwinova evoluční teorie byla v době svého vzniku, tedy v druhé polovině devatenáctého století, přelomovým dílem. Ovlivnila nejen další vývoj na poli přírodních věd, ale zasáhla (ať již kladně či negativně) rovněž oblast náboženství, literatury, nově zformovala názory intelektuálů, stejně tak jako smýšlení obyčejných lidí. Darwinovy myšlenky si našly cestu také k výtvarným umělcům a k jejich tvorbě; jeho poznatky otevřely cestu novým tématům, často vedly i k celkové změně životního přesvědčení konkrétních umělců. Právě těmito okolnostem a zvrátům na poli výtvarného umění devatenáctého století bych se ve své práci chtěla věnovat.

## **Abstract**

Darwin's Theory of evolution was, at the time of its creation — that means in the second half of the nineteenth century, a revolutionary breakthrough. It influenced not only further development in the field of natural sciences, but also affected (both positively and negatively) the area of religion, literature, and newly created opinions of the spiritual as well as the common people. Darwin's ideas have also found its way to artists and the visual arts; his knowledge opened the way for a new themes and subjects and often led to a complete change of lifestyle of individual artists. Precisely these circumstances and the twists and turns of the nineteenth century art are what I want to focus on in my thesis.

## **Klíčová slova**

Anglie, Claude Monet, člověk, Charles Darwin, darwinismus, Edgar Degas, Evoluční teorie, Evropa, Gabriel von Max, opice, výtvarné umění

## **Keywords**

Apes, Claude Monet, Charles Darwin, Darwinism, England, Europe, Edgar Degas, Gabriel von Max, human, Theory of Evolution, visual art

Obsah	
Úvod	6
Rozbor použitých zdrojů a literatury	9
1 Darwinovy teorie a reakce Evropy 19. století na ně	11
1.1 Darwinovy objevy	11
1.2 Darwinovci	12
1.3 Zobrazování evoluce před Darwinem	14
1.4 Evoluce v karikatuře	15
1.5 Humor mimo karikaturu	16
2 Opice, gorily a evoluční teorie — od předchůdce člověka po King Konga	18
2.1 Lidoop jako vývojové stádium	18
2.2 Lidoop monstrem	20
2.3 Giboní mazlíček	21
2.4 Fenomén jménem gorila	22
2.4 Od zrůdy ke King Kongovi	24
3 Gabriel von Max aneb umělcův život s opicemi	26
3.1 Úskalí opičího žánru	26
3.2 Opičí umělci a kritici	27
3.3 Umělec či vědec	30
4 Darwin a impresionisté	32
4.1 První ozvuky Darwinových teorií ve Francii	32
4.2 Edgar Degas	35
4.3 Claude Monet	40
5 Závěr	45
Resumé	50
Zdroje a literatura	51
Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů	
Obrazová příloha	

## Úvod

Darwinovy evoluční teorie a jejich publikování jsou všeobecně uznávaným mezníkem v dějinách lidstva, který lze přirovnat k podobným objevům, jako byl Newtonův gravitační zákon v sedmnáctém století nebo Magellanova cesta kolem světa ve století šestnáctém, která jednou provždy prokázala, že planeta Země není plackou s okraji, ze kterých stékají vody oceánů (jak se lidstvo do té doby domnívalo), nýbrž kulovitým tělesem v prostoru Mléčné dráhy. Jako všechny převratné teorie, objevy, teze a myšlenky zásadním způsobem proměňující stávající názory, i ta Darwinova byla zpočátku vnímána většinou společností odmítavě a lidé se snažili jeho názory popřít – snaha o zachování starých řádů a uspořádání společnosti byla silným znakem psychiky člověka devatenáctého století, který více či méně přetrvává do dnešních dnů. Síla evoluční teorie tkvěla v novém zařazení člověka do jakési hierarchie přírodního světa. V té byli lidé až doposud umístěni na samém vrcholu této pomyslné pyramidy; popsany model byl totiž založen na náboženské teorii stvoření člověka vyšší mocí, Bohem, Stvořitelem či jinou nadřazenou entitou. Darwin však původ člověka vysvětluje postupným vývinem jednoduchých forem života a tato evoluce jej staví prakticky na roveň takových živočichů, jakými byli opice, gorily a další lidoopi. Není proto divu, že společnost byla Darwinovou teorií otřesena a hlavní reakcí na ni byl především šok. Problematikou proměny ikonografie lidoopů, kteří byli čtenáři vnímáni jako jakýsi maskot evoluční teorie, se podrobně věnuje jedna z úvodních kapitol této práce, přičemž se snaží zachytit jednotlivé přístupy k zobrazování lidoopů před publikací Darwinových knih, rovněž tak dílům vznikajícím až po jejich vydání.

Spojitost klíčových spisů Charlese Darwina rozebíraných v této práci – *O vzniku druhů přírodním výběrem* (1859), *O původu člověka* (1871) a *Výraz emocí u člověka a zvířat* (1872), s dalším vývojem v oblasti přírodních věd, je jevem takřka samozřejmým a vyplývajícím z podstaty témat, kterými se vytčené publikace zabývají. Aspektem, který již tak samozřejmým není a kterým se následující text zabývá nejvíce, je spojitost a vliv Darwinových teorií na výtvarné umění zejména v době jejich vzniku, tedy v druhé polovině devatenáctého století. Dva světy na první pohled vzájemně si vzdálené, umění

a vědu, se práce snaží pojmout jako takříkajíc dvě strany jedné mince. Narozdíl od jejich současného vnímání byly totiž v devatenáctém století tyto oblasti zájmu percipovány jako spojené nádoby, neboť vědní obory ještě nebyly natolik diferencovány a rozvinuty v jednotlivé specializace tak, jak je známe v dnešní době. Darwinův vliv na výtvarné umění byl tedy i z tohoto hlediska snazší, než se na první pohled zdá.

Počátky tohoto vlivu jsou spjaty výhradně s humorem, kdy odmítavost nových objevů (i Charlese Darwina jakožto jejich autora samotného) vyústila v jejich zjednodušování a často také zesměšňování v podobě kreseb a karikatur publikovaných v časopisech zejména v Anglii a Francii. Kreslířům těchto žertovných výjevů jistě vyhovovala relativní rychlost, s kterou byla jejich díla v tisku zveřejňována, přičemž reakce na Darwinovy spisy tak mohla být takřka okamžitá. Humorný podtext děl, která můžeme popsat souborným označením jako darwinovská, je v určité míře charakteristický pro téměř veškerou výtvarnou produkci tohoto směru, která do konce devatenáctého století vznikala. Nicméně lze zde pozorovat i uměleckou linii, která na Darwinovy myšlenky reagovala způsobem originálním a s humorem ne zcela spjatým. Příkladem takového přístupu je zejména dílo a osobnost mnichovského malíře s českými kořeny, Gabriela von Maxe, kterému práce věnuje speciální oddíl. Max byl jakožto umělec, ale později také vědec, ovlivněn evoluční teorií do té míry, že proměnila nejen jeho malířskou produkci, která ve svých počátcích jevila známky především náboženské a spiritualistické malby, ale také jeho osobní život. Maxova fascinace opicemi, nově vnímanými jako nejbližší vývojová příbuzná člověka, vyvrcholila v umělcovo postupné odcizení se od lidské společnosti a uzavřením se do rodinného sídla poblíž Starnberského jezera. Zde malíř trávil veškerý čas studiem makaků, kteří se stali jeho domácími mazlíčky, a kteří nahradili lidské figury v jeho obrazových kompozicích.

Kromě příkladu vlivu Darwinových spisů na osobu Gabriela von Maxe, práce uvádí další a to z oblasti moderního impresionistického hnutí formujícího se ve francouzské Paříži v posledních desetiletích devatenáctého století.

Konkrétně pracuje s postavami dvou předních osobností tohoto směru: malíři Edgarem Degasem a Claudem Monetem. První z obou jmenovaných svým dílem představuje nové pojetí lidské figury a portrétu ovlivněných Darwinovými texty o společných aspektech výrazu u zvířat a u lidí. Claude Monet pak zosobňuje pomyslný vrchol zmíněných vlivů, kdy jeho obrazy můžeme vnímat jak metaforu evoluce jako takové.



## Rozbor použitých zdrojů a literatury

Převážná část zdrojů a literatury použitých při psaní této práce byla publikována v anglosaských zemích. Důvodem, proč jsem vycházela právě z těchto zdrojů, je jednak širší fond dostupných publikací k tématu Darwinova a darwinismu v těchto zemích (zejména pak Spojeném království jakožto zemi, kde měla evoluční teorie svůj původ), a potom také skutečnost, že při zpracování literatury potřebné k psaní jsem se účastnila roční studijní stáže na Kingston University v Londýně, jejíž knihovna, společně s některými dalšími londýnskými institucemi, mi byla při práci velkou oporou a zdrojem informací.

Klíčovými publikacemi pro dané téma jsou především dvě díla kolektivu autorů, přičemž obě vyšla v roce 2009, jelikož byla koncipována ku dvousetletému výročí narození vědce Charlese Darwina. První z nich, *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, jejíž editorkou byla Barbara Larsonová a Fae Brauerová, obsahuje eseje od jedenácti předních vědců z oblasti dějin umění, literatury, přírodních věd, fotografie, muzejnictví a užitého umění (mj. Janet Browneová, Marshy Mortonová, Roberta Michaela Braina ad.). Larsonová zde pak ve svém příspěvku výstižně poukazuje na fakt, že vizuální reakce na darwinovskou teorii nebyly jen „ilustracemi“ jeho myšlenek a jednalo se spíše o odpovědi na to, co bylo chápáno jako širší důsledky Darwinova myšlení, včetně obav a fantazií, které vyvolaly jeho reinterpretace přírody. Druhá publikace z roku 2009, *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, editovaná Dianou Donaldovou, byla publikována při příležitosti výstavy ve Fitzwilliam Museu. Eseje v ní jsou rozděleny do tří částí: „Darwinovské teorie a zobrazení přírodního světa“, „O původu člověka: kulturní evoluce“ a „Darwin, estetické teorie a umělecké směry devatenáctého století“, přičemž pro práci je kritická zejména poslední zmíněná. V ní Jane Munrová, Jonathan Smith a Richard Kendall přispívají souborem esejů, které zkoumají kontroverze kolem Darwinových evolučních pohledů na estetiku, širší kulturní důsledky Darwinovy teorie sexuálního výběru a souvislosti, které existují mezi Darwinovými teoriemi a aspekty umění francouzských modernistů konce devatenáctého století.

Pro kapitolu věnovanou lidoopům a proměny kánonu jejich zobrazování byla velice přínosná publikace Kathleen Keteové *The Beast In The Boudoir: Petkeeping in Nineteenth-century Paris* vydaná roku 1994, která tuto velice zajímavou otázku tzv. domácích mazlíčků rozvíjí jako jedna z prvních v evropském kontextu pro období devatenáctého století. Následuje starší publikace Wilfrida Blunta z roku 1976 s názvem *The Ark In The Park: The Zoo In The Nineteenth Century*, která se věnuje fenoménu zoologických zahrad, jejich vzniku a postupnému vývoji a roli ve společnosti. Zároveň upozorňuje na důležitou proměnu vztahu člověka a zvířat, která s rozvojem zoologických zahrad pevně souvisí.

Z hlediska počátků popularizace evoluční teorie a úlohy karikatury v tomto procesu je důležitá stať Janet Browneové s názvem *Darwin in Caricature: A Study in the Popularisation and Dissemination of Evolution*, kde autorka výstižně vyzdvihuje důležitou roli humoristických kreseb v počátcích šíření Darwinových teorií.

Vznik části této práce zabývající se postavou Gabriela von Maxe byl takřka podmíněn monografií tohoto umělce, která vznikla v roce 2011 v Plzni a na níž se podíleli mj. Karin Althausová, Aleš Filip a Roman Musil. Publikace je přínosná zejména překladem Maxových rukopisných textů, dopisů a poznámek, které jsou významným exkurzem do jeho badatelské činnosti a klíčem k jeho vztahu k opicím a následně opičímu žánru malby. Z monografií je třeba zmínit také tu z roku 1988, jejímž autorem je Jean Sutherland Boggs a jež je věnována Edgarovi Degasovi. Kniha je koncipována do čtyř oddílů, z nichž každý koresponduje s určitým úsekem malířova života: život studenta v Římě do roku 1872, raná tvorba mezi lety 1873–1881, neplodnější období mezi lety 1881–1890 a pozdní dílo do roku 1912. Důležitou částí prostupující většinu kapitol této knihy je Degasova přeložená korespondence, díky které se dozvídáme o jeho ovlivnění Darwinovými teoriemi. Stejnou roli, jako má pro kapitolu o Degasovi Boggsova vyčerpávající monografie, má pro část práce soustředěné na Clauda Moneta obsáhlá monografie tohoto umělce od Charlese Stuckeyho z roku 1994.

# 1 Darwinovy teorie a reakce Evropy 19. století na ně

## 1.1 Darwinovy objevy

Ve své knize *O původu člověka*, publikované v roce 1871, Darwin zcela poprvé prezentuje svůj pohled na princip přirozeného výběru v původu člověka – popisuje jej od jeho základních po složité formy života; a také na evoluci člověka-opice až k samostatné intelektuální osobnosti. Stejně jako v případě jeho předchozí knihy *O vzniku druhů přírodním výběrem* z roku 1859, bylo i vydání *O původu člověka* odloženo kvůli jistým Darwinovým obavám z kontroverze, kterou jeho publikace působily. Vědcovo zdráhání lze zdůvodnit určitými závazky, ke kterým se upoutal v první knize a které mu byly poté často předkládány: „Světlo bude vrženo na původ člověka a jeho historii.”<sup>1</sup> Právě tuto větu chápali Darwinovi čtenáři a kritici jako příslib nových objevů a detailnějšího „osvícení” tématu původu člověka. Načež téměř ihned po vydání druhé knihy *O vzniku druhů* si čtenáři jako toto nové a napjatě očekávané „světlo” vysvětlili myšlenku, že lidstvo pochází z lidoopů. Tato dedukce byla rychle přejata umělci a objevila se v komiksových přílohách novin a karikaturách. Díky nim se teorie začala touto uměleckou formou šířit nejen v Británii, ale také ve zbytku Evropy, zejména pak ve Francii a Německu.<sup>2</sup> Pozoruhodná je nejen širší vlivu myšlenek přímo či nepřímo spojených s Darwinem, ale také velmi odlišné typy umělců, kteří reagovali na debaty, v nichž bylo téma evoluce zahrnuto nebo které samo iniciovalo. Byli mezi nimi malíři realismu i malíři historických námětů, stejně jako ti, co odmítali pracovat podle živých modelů, ať již figurálních či krajinných.

První část knihy *O původu člověka* dále hovoří o vývinu lidského druhu od zvířete k člověku – tento přechod byl dle Darwina prokazatelný skutečností, kterou vědec popisuje tak, že „*tělesná struktura člověka vykazuje stopy, více či méně prosté, jeho vývoje z nějaké nižší formy*”.<sup>3</sup> Dle Darwina je duševní a morální podstata člověka narozdíl od zvířat, která také mají rozumové schopnosti, představivost, zvědavost a vynalézavost, odlišná pouze

---

<sup>1</sup> DARWIN 1859, 488.

<sup>2</sup> DONALD 2009, 193.

<sup>3</sup> DARWIN 1981, 10.

do určité míry. Existuje tedy dostatek důkazů podobnosti člověka a zvířat k tomu, aby bylo možné doložit teorii, že člověk byl zrozen bez božského zásahu nebo vůle vyšší moci a vyvíjel se pouze na základě „*neustálého vývinu od primitivních divochů po tvora nejvyšší rasy*“.<sup>4</sup> V osmdesátých letech devatenáctého století došlo (patrně i díky Darwinovým textům) mezi archeology, geology a antropology k obecnému odmítnutí křesťanského přesvědčení o postupné degeneraci člověka z jeho původního rajskeho předobrazu; místo toho upřednostňovali progresivní pohled na lidský vývoj od barbarských tvorů po vyspělou civilizaci, založený na spisech Jeana-Baptisty Lamarcka z přelomu devatenáctého století.<sup>5</sup> Darwin v zásadě nahradil tento progresivní pohled temnějším obrazem založeným na přirozeném výběru, ve kterém rasový boj navázal na boj o přežití ve zvířecí říši. Jak Lamarck, tak Darwin, však předpokládali, že soudobé pozemské zdroje neumožňují harmonické soužití mezi druhy ani v rámci jednotlivých druhů.<sup>6</sup> Nicméně tento závěr nebyl dle Darwina zcela nevyhnutelný, neboť se domníval, že proces přírodního výběru, který by vedl k vyhnutí slabších jedinců, byl neutralizovatelný prostřednictvím medicíny a reformy společnosti.<sup>7</sup>

## 1.2 Darwinovci

Jednou z obtíží zkoumání ozvěn Darwinových teorií v dílech umělců je složité určení toho, které z nich lze jednoznačně označit jako tzv. darwinovské. Vzhledem k mnoha odlišnostem již v tvorbě těch umělců, kteří se za darwinovce sami prohlašovali, a míře zájmu o evoluci ještě před Darwinovými publikacemi, se tato na první pohled jednoduchá otázka stává složitým aspektem. Americký historik George Stocking ve své knize *Victorian Anthropology* z roku 1987 řeší tuto problematiku následovně: skupinu rozděluje do dvou větví, na „darwinovskou“ (v originále *Darwinian*), kdy se jedná o myšlenky odvozené přímo z Darwinových vlastních spisů; a tzv.

---

<sup>4</sup> DARWIN 1981, 35.

<sup>5</sup> GLICK 1974, 118–119.

<sup>6</sup> BOWLER 1988, 1–19.

<sup>7</sup> DONALD 2009, 193.

„darwinistickou“ (*Darwinistic*).<sup>8</sup> „Darwinistické“ myšlenky mohou mít původ před nebo i po Darwinových publikacích, jedná se o ideje, které se běžně připisují Darwinovi, avšak jejichž spojení s ním může být nepřímé nebo dokonce protichůdné, vzhledem k všeobecnému povědomí o principech evoluční teorie ještě před jejím publikováním.<sup>9</sup> V samostatné kategorii „postdarwinistů“ pak stojí umělci sklonku devatenáctého a dvacátého století, jejichž dílo bylo ovlivněno mysliteli jako Baudelaire, Schopenhauer a Nietzsche, jejichž přesvědčení o bezpředmětnosti a nedostatku božského principu ve vesmíru se ve své podstatě navrácí k Darwinově obrazu lidské evoluce závislé na v jistém smyslu ponurém a neutuchajícím boji o přežití.<sup>10</sup>

Při definování umění Darwinem ovlivněného je také třeba si uvědomit, že samotní umělci devatenáctého století se lišili nejen svým záměrem, ctižádostí a publikem, ale také dle postavení, které jim určovala dobové hierarchie, jenž stavěla karikaturisty na nejnižší úroveň a malíře historických námětů na úroveň nejvyšší. S výjimkou několika přímých vizuálních reakcí na publikace Charlese Darwina je záměr většiny prvních s Darwinem spjatých děl výsostně humorný. I přes tento humorný náboj však lze vyzorovat konkrétní vlivy, které „darwinistické“ umění formovaly. Překvapivá je pak skutečnost, že umělci nejvíce zasaženými darwinismem nebyli ti, zastávající nové realistické zobrazování skutečnosti (s výjimkou např. Edgara Degase), ale ti, kteří přímé pozorování přírody nebo společenského života obyčejných lidí ve své tvorbě odmítali.<sup>11</sup> Je proto třeba si uvědomit, že vizualizace vzniku člověka od zrodu samotného života vyžadovala ve svých počátcích určitou míru uplatnění představivosti.

---

<sup>8</sup> STOCKING 1987, 146.

<sup>9</sup> STOCKING 1987, 147.

<sup>10</sup> DONALD 2009, 144.

<sup>11</sup> Tamtéž.

### 1.3 Zobrazování evoluce před Darwinem

Ačkoli fyzická podobnost mezi lidoopem a člověkem byla uznána již mnoho století před Darwinem, komparativní hierarchii dal vizuální podobu poprvé až nizozemský biolog osmnáctého století Pieter Camper, který vymyslel metodický způsob rozlišování typů lebek podle úhlu výběžku horní čelisti (*prognatismu*) v profilu [1].<sup>12</sup> Tato srovnávací série vrcholila dokonalým profilem Apollona Belvederského, sochy řeckého umělce Leocharese ze čtvrtého století př. Kr., dále pak sestupně následoval profil Evropana, Mongolce a Afričana společně s lebkou orangutana a opice na samém konci. Jednalo se o způsob vymezení odlišnosti mezi rasami ve společnosti devatenáctého století a zároveň stvrzení nadřazenosti Evropanů.<sup>13</sup> Tato vizualizace hierarchie typů lebek byla systematickou demonstrací rasových rozdílů a dokazovala převahu jedné rasy nad druhou. Paradoxně tak byla tehdejší společnost svolná přijmout myšlenku, že Afričané mají k opicím vývojově blízko, avšak podobné spojení s bílým etnikem odmítala. Stejně odmítavý postoj byl prezentován také duchovenstvem, které věřilo, že všechny lidské bytosti jsou potomky Adama a Evy; všeobecnou shodou pak bylo, že lidoop a člověk jsou naprosto odlišní v morálce a intelektu.

Sám Darwin prohlásil v jedné z kapitol *O původu člověka*, že divochy lze vůči opici považovat za biologicky bližší než vůči civilizovanému muži; dále pak Darwin mj. vyzdvihuje lidoopy v tom smyslu, že si navzájem projevují větší náklonnost než „*nejprimitivnější divoši mezi sebou*“.<sup>14</sup> Toto tvrzení pro něj, jakožto pro dlouholetého odpůrce otroctví, muselo být od začátku komplikované, nicméně dále připouštěl inherentní rozdíly mezi rasami: „*jejich [divochů] dosažené mentální vlastnosti jsou rovněž velmi odlišné; především co se pak týče jejich emočního intelektu*“.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> BINDMAN 2002, 201–209.

<sup>13</sup> BINDMAN 2002, 201–209.

<sup>14</sup> DARWIN 1981, 217.

<sup>15</sup> Tamtéž.

## 1.4 Evoluce v karikatuře

Publikace všech Darwinových přelomových knih, *O vzniku druhů přírodním výběrem* v roce 1859, *O původu člověka* v roce 1871 i *Výraz emocí u člověka a u zvířat* v roce 1872, upoutala živou pozornost karikaturistů.<sup>16</sup> Dobře zavedeným periodikem byl v období sedmdesátých let časopis *Punch*, který byl založen v době vydání Darwinovy první knihy; ve chvíli kdy vyšel *Výraz emocí*, vzniklo také několik dalších periodik, která všechna hrála důležitou roli ve veřejném vnímání Darwina a jeho teorií.<sup>17,18</sup>

Obraz zlidštěné gorily v komiksovém kontextu, který můžeme označit za jeden z hlavních přínosů Darwinových myšlenek do oblasti karikatury, byl typický především pro *The Punch* v letech 1861–1862. Jako příklad kresby z tohoto období uvedme alespoň *Lva salonů* z 25. května 1861 [2], který znázorňuje usmívající se gorilu ve večerních šatech, kterou na velkolepém soaré představuje „vyděšený lokaj“, který jej uvede jako „*Mr. G-g-g-o-o-rilla!*“. Soustředění se na gorilu spíše než na jakýkoli jiný druh lidoopů bylo způsobeno velkou publicitou, kterou tomuto druhu získala přítomnost cestovatele a průzkumníka Paula Du Chaillu v Londýně v roce 1860–1861.<sup>19</sup> Vtipy o gorilách se tak v karikaturách objevují nejčastěji právě v šedesátých letech devatenáctého století. Používat opice nebo lidoopy jako satirické postavy však nebylo neobvyklé v devatenáctém, ani předešlém osmnáctém století, avšak tehdy byla tato satira obvykle namířena proti strojenosti a „opičení se“ v módě. Za vrchol linie gorilích vtipů v *The Punch*, spojující v sobě zájem o gorily a darwinismus, lze považovat rok 1863, poté měla tendenci

---

<sup>16</sup> BROWNE 2001, 496–509.

<sup>17</sup> NOAKES 2004, 91–122.

<sup>18</sup> *Punch* (v překladu úder), byl britský humoristický a satirický týdeník vycházející v mezi lety 1841–1992. Svou činnost obnovil roku 1996; poslední číslo pak vyšlo v roce 2002. Založení časopisu iniciovali v roce 1841 novinář Henry Mayhew a rytec Ebenezer Landells. *Punch* byl založen především na kreslených vtipcích (cartoons), obsah tvořily ale i literární texty a recenze.

<sup>19</sup> DONALD 2009, 147.

klesat, až nakonec došlo k jejímu dalšímu oživení vydáním *O původu člověka* 24. února 1871.<sup>20</sup>

### 1.5 Humor mimo karikaturu

Jak jsme si již ukázali, nejpřímější reakce na Darwinovy spisy pocházely téměř bezprostředně v podobě karikatur, které z nich odvozovaly humor, ale také drasticky zjednodušily jejich význam pro širokou veřejnost. Existují však také přímé reakce na dílo *O původu člověka*, které nepocházejí z periodického tisku, i když sdílejí jeho humorný nebo satirický záměr. Příkladem těchto humorných výtvorů z posledního desetiletí devatenáctého století jsou práce Ernsta Moritze Geygera, berlínského grafika a později také sochaře, jehož první darwinovskou satirou je lept z roku 1886 s názvem *Orangs a Schimpansen*. Ukazuje skupinu různorodých lidoopů, kteří se s velkým zaujetím dívají na německý překlad této knihy. Jeho další rozměrný lept *Darwinův spor mezi opicemi o první lidské dítě (Darwinistische Disputation der Anthropomorphen vor dem ersten Menschen-Kinde)* byl publikován v Paříži v roce 1892, ačkoli návrh pravděpodobně vznikl již dříve [3]. Jeho záměr byl také satirický: scéna se skupinou lidoopů, kteří upřeně hledí na lidské dítě, osvětlené lampou, která svítí rovněž na velkou kopii Darwinova spisu, je však ve svém pojetí silně lidská.

Příkladem sochařským může být malá bronzová soška německého sochaře Huga Rheinholda, navržená v devadesátých letech [4]. Představuje opici uvažující o lidské lebce, kterou drží v ruce; zároveň však sedí na hromadě knih, z nichž hřbet jedné z nich je označen „Darwin“. Jmenovaná díla kromě jiného ukazují trvalou povahu vtipu - imaginární reakci samotných lidoopů na jejich roli lidského předka. I když ne zcela explicitně, svědčí i o šoku, který Darwinovy (a další evolucionistické) teorie nadále představovaly ve vnímání smyslu života koncem devatenáctého století. A ačkoliv jejich přínos pro vývoj uměleckého jazyka karikatury a dalších technik byl, s výjimkou uvedení nového života do používání zvířecích stereotypů v reprezentaci lidí, spíše mizivý, měly

---

<sup>20</sup> NOAKES 2004, 91–122.



značný vliv na vnímání Darwina a darwinismu ve střední společenské vrstvě v celé Evropě.

## 2 Opice, gorily a evoluční teorie – od předchůdce člověka po King Konga

### 2.1 Lidoop jako vývojové stádium

21. dubna 1868 načrtl Charles Darwin hnědým inkoustem na čistý list papíru rodokmen, rozechvělou skicu o velikosti přibližně dvanácti centimetrů [5]. Ve spodní části archu si poznamenal, že tento rodokmen je věnován „primátům“, tedy jinými slovy živočišnému řádu, do kterého se řadí také člověk. Vzácná kresba je ojedinělým svědectvím velkého vnitřního boje a tvůrčího procesu. Škrty a různé opravy se v celé kresbě překrývají a celý „obraz“ je tak vlastně utvářen z několika vrstev, fragmentů a poznámek. V horních vidlicích diagramu je prvotní koncept znázorněn přerušovanými čarami, které byly následně zesíleny jednotnou linií. Darwin také na papíře váhavě naznačil několik větví, jako by si jimi stále nebyl jist, a potom je přeškrtnl silnými čarami. Vyznačil rovněž větve, které nevedly k žádnému pojmu, k žádné dedukci a zůstaly nepopsány. Pokud je na konci vidlice uvedeno označení čeledi, často mu předcházelo jiné, které bylo následně autorem přeškrtnuto. Navzdory tomuto očividnému vnitřnímu zápolení Darwin zjevně dospěl k závěru. Při čtení zdola nahoru rodokmen vypráví následující příběh: nejstarší čeledi primátů v historii evoluce je *Lemuridae* (lemurovití), druh poloopice, jejíž potomci dnes žijí na africkém ostrově Madagaskar.<sup>21</sup> Dále se řád primátů dělí do linií „*opice nového světa*“ a „*opice starého světa*“. Neoznačená linie zcela vlevo se odděluje do prázdna a zaniká. Po této slepé uličce následují tři hlavní větve: *lidé* nalevo, *lidoopi* s rody goril, šimpanzů, orangutanů a gibbonů uprostřed, a menší opice vpravo, představované dvěma rody *Semnopithecus*.

Darwinův evoluční diagram tedy činí dvě zásadní prohlášení o lidských bytostech: zaprvé, že gorily a šimpanzi jsou naši nejbližší žijící příbuzní a zadruhé, že lidé představují pouze jednu část řádu primátů. Darwin tak staví člověka do pozice, která není ani ústřední, ani výjimečná. Výsledkem je, že se jeho schéma jasně liší od schématu německého zoologa Ernsta Haeckela, jehož kniha *Anthropogenie oder die Entwicklungsgeschichte des Menschen* z

---

<sup>21</sup> WILSON/HANLON 2010, 58.

roku 1874 staví člověka na ústřední místo na samém vrcholu rodokmenu, čímž vykazuje gorilu a šimpanze do dolních větví.<sup>22</sup> Darwinovo schéma se od Haeckelova liší také tím, že zůstalo nepublikované. Darwin totiž kresbu z roku 1868 do své o tři roky později vydané knihy *O původu člověka* nezařadil. Neobjevila se ani ve *Výrazu emocí u člověka a zvířat* kresbu z roku 1872, ale ani např. v šestém vydání *O vzniku druhů přírodním výběrem*, které se na trhu objevilo téhož roku; skutečnost, že gorily a šimpanzy považoval za naše nejbližší příbuzné, si Charles Darwin nechal pro sebe.

Náčrt rodokmenu primátů z roku 1868 však nebyl jedinou věcí, o které se Darwin rozhodl mlčet. Znamé je také jeho dlouholeté a zatvrzelé odmítnutí komentovat otázku, zda jsou lidé součástí historie evoluce, tedy stane-li se jednou člověk pouhou větví rodokmene primátů, daleko vzdálenou od jejího vrcholu — ve svých knihách se Darwin této kontroverzní otázce zdatně vyhýbal.<sup>23</sup> Nicméně žádné z „Darwinových tabu“ však není tak výmluvné jako to, kterým bylo téma gorily. V roce 1871 v *O vzniku druhů přírodním výběrem* Darwin při popisu rodokmenu člověka krátce zmiňuje spřízněnost s gorilou, přičemž však spíše jen zdůrazňuje vzdálenost mezi nimi; „*Nesmíme však sami sebe uvádět v omyl, budeme-li předpokládat,*“ varuje své čtenáře, „*že raný předek celého řádu primátů, včetně člověka, je totožný s jakoukoli existující opicí.*“<sup>24</sup> V dalších kapitolách sice diskutuje podobnost k šimpanzovi, kterého ve skice srovnává s gorilou, nikdy se však nezmiňuje o ostatních, podstatně větších antropoidních opicích, ať už ve svých ilustracích, nebo v odpovídajících textech. Místo toho se tématu, o kterém věděl, že vyvolá skandál, vyhýbal: ve všeobecném přesvědčení, které se rozmohlo během šedesátých let devatenáctého století, totiž ztělesňovala gorila podstatu sodomie a představovala tak urážku lidstva.<sup>25</sup> Tvrdit, že toto „monstrum“ je naším příbuzným, by znamenalo zradit základní principy morálky a následné obvinění společností, kterému Darwin jistě čelit nechtěl.

---

<sup>22</sup> DONALD 2009, 214.

<sup>23</sup> Tamtéž 2009, 215.

<sup>24</sup> DARWIN 1985, 199.

<sup>25</sup> DONALD 2009, 216.

## 2.2 Lidoop monstrem

Pro tuto dobu natolik charakteristická stylizace velkých lidoopů na monstra alespoň z části pramení z vydání publikace *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* (v českém překladu zatím nebyla vydána, ovšem název lze přeložit jako „Průzkumy a dobrodružství z rovníkové Afriky“), kterou o svých cestách napsal americký průzkumník Paul Belloni Du Chaillu. Du Chaillu se ze svého afrického putování vrátil ve stejném roce, kdy byl v Anglii poprvé publikováno *O vzniku druhů přírodním výběrem*. Není však s podivem, že názory Du Chaillua na evoluční teorii nejsou zaznamenány; debata s ní spojená byla pravděpodobně vzdálena jeho zájmům. Po publikaci *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* v roce 1861 se Du Chaillu stylizoval do role nebojácného lovce, dobrodruha a objevitele - jak ostatně ukazují také ilustrace jeho knihy. Cestovatel po návratu tvrdil, že viděl gorily ve volné přírodě hned několikrát a byl tak považován za prvního významného evropského očitého pozorovatele tohoto legendárního zvířete.<sup>26,27</sup> Vezmeme-li v potaz způsob, jakým Du Chaillu svůj cestopis pojal, kterýžto se zdá být pohledem dnešní doby značně neobjektivní, není divu, že představa čtenáře v devatenáctém století o tomto zvířeti musela být dosti zkreslená. Autor ve svém vyprávění často využívá nadsázky a skutečnost zveličuje, čímž podporuje to, co později můžeme nazvat jako stereotyp gorily netvora. Setkání s gorilami dle Du Chaillua např. vždy doprovází jejich neustálý běsnivý řev a výhrůžné bušení pěstí do hrudi.<sup>28</sup> Ačkoliv Du Chaillu stejně jako Darwin věřil, že zvířecí tváře jsou schopny výrazu, jeho interpretace těchto výrazů končí ve smyslu nepřekonatelné odlišnosti mezi lidmi a ostatními zvířaty. Ačkoli podobnost tváře gorily s lidskou umožňuje lidem ji číst a porozumět jí, to, co v ní Du Chaillu viděl, jej paradoxně vedlo k závěru, že gorila je „nelidská“. Pocit známosti se proměnil v pocit odcizení.

---

<sup>26</sup>Du CHAILLU 2015, 10, 12, 30, 72–74.

<sup>27</sup> Zoologové gorilu začali vážně zkoumat až v roce 1847, kdy byl tento druh popsán na základě dvou koster z přírodovědného muzea v Bostonu. Tehdy ji také odlišili od již známých orangutanů a šimpanzů.

<sup>28</sup> DU CHAILLU 2015, 31–32.

Prostřednictvím a díky Du Chaillově publikaci se tak pouhé dva roky poté, co se započala Darwinem vyprovokovaná veřejná debata o tom, zda se předkové lidstva podobají lidoopům či nikoliv, objevilo gorilí monstrum. Obrazně řečeno se tak zdálo, že lidé nakonec byli ze svého ráje opravdu vyhnáni: dokonalé lidské tělo nahradilo černé, chlupaté zvíře. Darwinova původní teze tvrdící, že lidé jsou s tímto zvířetem příbuzní, byla proto chápána tak, že lidstvo se vyvinulo z monstra. Gorila v sobě totiž kombinovala všechny rysy, které bílí Evropané a jejich dobová estetika odmítali: byla chlupatá a černá a dle Du Chaillova „svědectví“ také krutá a hloupá.

### 2.3 Giboní mazlíček

Na pozadí Darwinových studií však také najdeme určitý na první pohled nečekaný pokrok, který ovládl celou Anglii devatenáctého století. Více než jako pokrok, bychom však snad tuto tendenci mohli označit za „módní trend“. Nikdy předtím nebylo totiž v obývacích pokojích měšťanstva k vidění tolik zvířat; byla usazená na jejich pohovkách, křeslech, konferenčních stolicích a kobercích.<sup>29</sup> Během několika desetiletí „vybavila“ střední třída své domovy andulkami v klecích a kočky a psy v proutěných koších. V reakci na vysídlení venkova, industrializaci a urbanizaci, která část společnosti vyčleňovala k životu v oddělených světech (tj. bytech a řadových domcích), se lidé a zvířata začali sbližovat více než kdy dříve; pro měšťanstvo to znamenalo bližší kontakt s domácími mazlíčky a zvířaty v zoologických zahradách.<sup>30</sup> Pro doplnění kontextu je rovněž třeba uvést, že tato zvířata vlastně začala být viděna v novém světle, kdy nesloužila jen jako „náhražka přírody“ ve městech nebo jako exotické exponáty sloužící k pobavení viktoriánské společnosti, ale také jako prostředek k porozumění vzájemné blízkosti lidí a zvířat.<sup>31</sup>

Svou úlohu na tomto novém způsobu soužití sehrál rovněž Charles Darwin. Při přípravě své knihy *Výraz emocí u člověka a u zvířat* byl Darwin velice

---

<sup>29</sup> DONALD 2019, 217.

<sup>30</sup> KETE 1994, 23–24.

<sup>31</sup> Tamtéž, 62.

precizní a to z pochopitelného důvodu, totiž že si chtěl být naprosto jistý, že jeho seznam bude co nejúplnější. Sbíral ilustrace zvířat a později pověřil některé kreslíře zvířat, které údajně potkal u výběhů v zoo, aby vytvořili ilustrace pro jeho knihu.<sup>32</sup> Zapojení těchto malířů zvířat však také znamenalo, že Darwinovy vědecké zájmy vyhovovaly veřejnému vkusu a naopak veřejný vkus vyhovoval jeho vědeckým zájmům. S jeho výzkumem se prolínaly stále běžněji se objevující trendy, jako jsou ilustrace novin s přírodovědným námětem, již zmíněný chov domácích zvířat a mazlíčků, návštěvy zoo, a všeobecná snaha o seznámení laiků se základy přírodopisu; nebyla proto náhoda, že Darwinův výzkum proběhl v době, kdy byla zvířata považována za subjekty hodné nejen pozornosti vědců, ale také např. portrétování.<sup>33</sup> Domácí zvířata a zvířata v zoo žila tedy nyní s lidmi těsněji, než s jinými zástupci svého vlastního druhu. Taková blízkost vedla k tomu, že dostávala křestní jména a byla zastoupena na dobových portrétech (tématu portrétů se budeme podrobněji věnovat v následujících kapitolách věnovaných Gabrielu von Maxovi). Příchod zvířat do prostředí bytů a interiérů jako takových také znamenal jejich individualizaci a nevyhnutelná blízkost vytvořila potřebu mezidruhovému komunikace. Tento vývoj má pro Darwinovu práci rozhodující význam; zajímal se především o domestikované zvířecí jedince, jejich schopnost porozumět lidské řeči a vyjadřovat se znaky a gesty, která jsou srozumitelná a podobná těm lidským — výsledkem této práce je pak právě jeho kniha *Výraz emocí u člověka a u zvířat*.

## 2.4 Fenomén jménem gorila

Jak jsme již naznačili v úvodu kapitoly, své zvláštní postavení ve společnosti devatenáctého století měla především jedna čeleď z řádu primátů; gorily. Jakožto vzrostlý a v první polovině století stále ještě téměř neprobádaný živočich, byla gorila pro mnoho lidí symbolem hrozivého neznáma. Roušku tajemství však postupně začaly podhalovat nové objevy a setkání člověka s tímto lidoopem. Největší efekt v očích široké veřejnosti měly samozřejmě

---

<sup>32</sup> Mezi Darwinem oslovené umělce patřili mj. James Davis Cooper, Thomas William Wood a Joseph Wolf.

<sup>33</sup> KETTE 1994, 24.

vyčpané exponáty, neboť odchyt živé gorily se zatím zdál být neuskutečnitelný. První exemplář gorily, který dorazil do pařížského Přírodovědného muzea v Paříži v roce 1852, zodpověděl mnoho dříve nezodpovězených otázek. Mimo jiné se ukázalo, že tento antropoidní lidoop z Afriky byl v porovnání s ostatními známými druhy největším primátem a že byl černý od hlavy k patě. Neměli bychom si však dělat iluze o stavu v lihu konzervovaného zvířete, které absolvovalo cestu přes oceán do Evropy trvající několik týdnů. Pozorovatel, který byl přítomen o několik let později, když do Londýna dorazila podobně zachovaný exemplář gorily, uvedl, že zápach rozkladu při otevření vany by stačil „k otrávení pluku vojáků“.<sup>34</sup>

Pokročilý stav rozpadu pařížského exempláře proto pravděpodobně vedl k několika chybám při utváření prvních kreseb a obrazů skutečné gorily, které utvářely představu lidí o tomto tvorovi. Jedním z takových děl je i obraz, který vytvořila Marie Bocourtová [6]. Nejnápadnějším omylem patrným na první pohled je ten, že Bocourtové gorila je spíše tmavě hnědá než černá, což je odchylka vysvětlitelná bělícím účinkem působícího lihu. Druhým rozdílem oproti skutečnosti je, že zvíře na obrázku má výrazně nadmuté břicho, což je bezesporu projev nafouknutí, kterým tělo během rozkladu prochází. Při bližším pohledu na tlamu gorily si také lze povšimnout, že zuby zvířete z ní vyklouzávají, téměř jako by se jednalo o zubní protézu; důvodem této deformace může být postupné uvolnění a gumovatění obličejových svalů, zvláště v oblasti rtů. Navzdory těmto zavádějícím detailům je však zvíře, které Bocourtová nakreslila, stále rozeznatelné jako gorila. Zajímavý detail pak tvoří skutečnost, že se gorila na jejím obraze opírá o větev z části viditelné v levé části kompozice, která svým zevnějškem (v horní části je zbavená veškeré kůry) připomíná spíše chodeckou hůl. Ta byla v ikonografii šestnáctého století standardním atributem „divokého muže“, barbara, který se dokázal vzpřímeně postavit pouze, pokud se opíral o hůl.<sup>35</sup> Obrázek tedy naznačuje, že stejně jako lidský barbar, také gorila nedokáže sama vzpřímeně stát.

---

<sup>34</sup> SCHULZE-HAGEN 2002, 206.

<sup>35</sup> DONALD 2009, 223.

Ačkoliv byly gorily v této době stále viděny v negativním světle (nepochybně kvůli zmíněným příkladům, které o nich podávaly nepřesné informace a tím je spíše očerňovaly než cokoliv jiného), reprodukce s jejich zobrazeními zároveň pronikly v šedesátých letech stále hlouběji do populární kultury a objevovaly se v karikaturách, časopisech, naučných knihách a cestopisech.<sup>36</sup>

## 2.4 Od zrůdy ke King Kongovi

Zpočátku se zdálo, že *Výraz emocí u člověka a u zvířat* je na dobré cestě stát se Darwinovou nejprodávanější knihou; za první čtyři měsíce se prodalo 9 000 výtisků.<sup>37</sup> Po Darwinově smrti roku 1882 se však prodeje začaly propadat a výtisky knihy zůstávaly ve vitrínách knihkupců ležet ladem; jeho snaha zdůraznit lidskost zvířat jakožto vlastnosti, která je s námi spojuje, se zdála být v následujících letech do značné míry neúspěšná. Lidé však i nadále zůstávali fascinováni obrazem opice jako monstra. S nadsázkou můžeme říci, že tato fascinace vyvrcholila v roce 1887 sochou *Gorila unášející ženu* [7], slavným dílem francouzského sochaře Emmanuela Frémieta. Socha ukazuje děsivé monstrum, které násilně unáší bílou ženou, která se marně snaží osvobodit. V díle jsou akcentovány zejména dvě emoce: hněv a agrese mohutného zvířete na jedné straně, strach, úzkost a nevole ženy na straně druhé. Pozoruhodný je také viditelný vývoj v sochařově pojetí tématu, neboť Frémiet vytvořil téměř identické sousoší již téměř třicet let předtím, v roce 1859 (ne náhodou v roce, kdy bylo publikováno Darwinovo přelomové dílo *O vzniku druhů*). Dnes již bohužel nedochované dílo [8] se liší v jednom důležitém aspektu; žena, kterou gorila unáší, je v tomto případě černoška. Ta však oproti bělošce z mladšího sousoší prakticky neklade žádný odpor, zvíře táhne její bezvládné tělo po zemi a tak se nakonec žena zdá býti i mrtvá. Není s podivem, že Frémietovo dílo nebylo veřejností ani kritiky přijato, neboť násilí v něm zobrazené bylo příliš

---

<sup>36</sup> Mezi časopisy publikující takovéto příspěvky patřily např. *Punch* nebo *Harper's Weekly*.

<sup>37</sup> DONALD 2009, 127.



silné a explicitní; sochařova obhajoba tohoto díla však v sobě mj. zrcadlí také rasismus vlastní stále ještě velké části evropské společnosti.<sup>38</sup>

Historie zobrazování goril se však podivuhodně proměnila momentem vzniku snímku *King Kong*, filmu Meriana C. Coopera a Ernsta B. Schoedsacka z roku 1933, který přenesl příběh mohutného primáta do Hollywoodu. Bílá žena, dívka, je v něm opět postavena jako protipól divokého zvířecího pachatele zastoupeného King Kongem. Nicméně místo toho, aby provokovala jeho pudový zvířecí chtíč, žena jej v tomto příběhu inspiruje lidskou láskou. V zrcadle evoluce se zvíře vyvinulo v člověka: King Kong pláče na vrcholu Empire State Building, poté co navždy ztratí svou lidskou přítelkyni a nakonec podlehne palbě letadel. Plačící opice staví hollywoodského King Konga do nové ikonografické tradice, která vede zpět k Darwinovi. Pláč dodává tvorovi na lidskosti a důvěryhodnosti, díky níž se stává pro diváka srozumitelnějším. Cooperův a Schoedsackův film se tak svým pojetím lidoopa navrácí k původní Darwinově myšlence a cíli; zdůraznit lidskost zvířat jakožto vlastnosti, která je s námi spojuje.

---

<sup>38</sup> GOTT 2014.

### 3 Gabriel von Max aneb umělcův život s opicemi

#### 3.1 Úskalí opičího žánru

Všeobecně uznávaný fakt, že opice jsou tvorové inteligentní a obratní, nezměnil názor na jejich podstatu — opice byly považovány nejen za obscénní a hlasité, ale také za násilné a podvodné. Jeden z nejúspěšnějších obrazů mladého Edwina Landseera vychází z bajky *Kočí tlapa* od Jean de la Fontaine. V příběhu opičák Bertram přesvědčí kocoura Raton, aby vzal z ohně kaštany, které si pak opičák sám sní, aniž by se podělil. Na stejnojmenné Landseerově malbě z roku 1824 [9] se opičákův trik stává příkladem sadismu: Bertram záměrně tlačí kočí tlapku na horký sporák a Raton vyje bolestí. Obraz, který byl vystaven v Britském institutu, byl jednohlasně oceňován kritiky a prodán za sto liber, což byla částka, která následně pomohla Landseerovi koupit dům v Londýně.<sup>39, 40</sup> Jak si uvědomil a následně napsal jeden z dopisovatelů pro *Daily Telegraph* v sedmdesátých letech, z morálního hlediska se opice, jakožto tvor blízce příbuzný s člověkem, hodila nejméně: „*I kdyby nás pan Darwin a jeho přátelé dokázali přesvědčit o tom, že naši vzdálení předkové byli morčata nebo housenky, lidé by i přesto, jak se můžeme domnívat, nepřišli na základě tohoto objevu s novým systémem etiky.*“<sup>41</sup> Opice tak spíše než morální stabilitu představovala amorálnost.

Ikonografická tradice však mimo umělecký svět ovlivňovala také evoluční teorii. Skutečnost, že kniha *O vzniku druhů* vzbudila mezi lidmi zájem zejména o lidoopy narozdíl od všech ostatních zvířat a navzdory skutečnosti, že Darwin v práci téměř zcela vynechal explicitní zmínku o spojitosti lidí a lidoopů, je dobře známa. Jeho preventivní opatření však nemohla zabránit tomu, aby se opice rychle stala maskotem jeho teorie. Na sklonku století byla evoluční teorie běžnému člověku na ulici známá jako „opičí teorie“, na počest

---

<sup>39</sup> BINDMAN 2002, 107.

<sup>40</sup> Britský institut, někdy znám spíše jako obrazová galerie Pall Mall nebo také Britská galerie, byl soukromým spolkem založeným v roce 1805 se sídlem v Londýně. Vystavoval díla autorů soudobých i již nežijících.

<sup>41</sup> BLUNT 1976, 142–143.

jednoho aspektu Darwinova myšlení, kterému rozuměl každý a hlavní myšlenka Darwinovy teorie, dle prostého lidu, byla jasná: pokud lidský druh nebyl stvořen Bohem, ale spíše se vyvinul ze společného předka — jak tvrdí Darwin — pak Adam musel být opicí.

Hrůzu, kterou ještě na počátku století mohl vyvolat pouhý obrázek opice, lze rovněž ilustrovat scénou z díla Johanna Wolfganga Goetheho *Spříznění volbou* z roku 1809. Hrdinka románu, Otýlie, si takto zaznamenává do svého deníku odpor, který v ní vyvolalo listování knihou s ilustracemi opic: "*Jak by se kdokoliv mohl přinutit tak pečlivě vykreslit opice?*", ptá se sama sebe a pokračuje, "*Je ponižující tato zvířata již jen pozorovat, ale podlehnout jim a pokoušet se hledat pod jejich maskou člověka, je skutečně nebezpečně.*"<sup>42</sup> Otýlie, v tomto případě představitelka smýšlení střední společenské vrstvy devatenáctého století, viděla tedy lidoopa jako karikaturu člověka. V dalších případech z tohoto období, které si ukážeme, pak zvíře mohlo sloužit jako parodie umělce, ve které byl srovnáván umělec a zvíře, přičemž toto srovnání bylo založeno na zvířecích mimikrách a napodobování vnějšího vzhledu lidí, „opičení se”.

### 3.2 Opičí umělci a kritici

Postava vzdělané opice vstoupila do uměleckého tradice v roce 1593 s dílem *Iconologia* Cesareho Ripy, významného kompendia alegorických postav a jejich atributů od starověk po renesanci. Lidoop jako umělec se pak poprvé objevil v malých figuracích na průčelích, nebo jako stafáž v rozměrnějších obrazech s obsáhlou kompozicí. Během koloniálního období, kdy se do Evropy dováželo postupně čím dál více lidoopů, bylo pak v návaznosti na tyto tendence zvíře viděno častěji také v uměleckých dílech. V ulicích velkých obchodních měst bylo možné shlédnout stále více a více cvičených opic, které předváděly různé kejkle a triky, často přitom parodující lidské chování. Díky podobným možnostem přímo pozorovat opice, se tato původně čistě

---

<sup>42</sup> GOETHE 1974, 144.

alegorická a vedlejší postava brzy dostala do popředí pozornosti.<sup>43</sup> Ve Francii se fenomén malíře-opice objevuje již zhruba od roku 1740; během příštích stalet umělci jako Alexandre-Gabriel Decamps, žák Eugena Delacroixe, toto téma rozvíjeli různými způsoby.<sup>44</sup> Poté, co porota pařížského Salonu jeho obrazy zamítla, Decamps satiroval umělecké kritiky ve svém obraze *Opičí malíř* [10] z roku 1833 a *Experti* [11] z roku 1837. Žánr přetrvával po celé devatenácté století a za jeho pomyslný vrchol lze považovat obraz mnichovského malíře s českými kořeny, Gabriela von Maxe, *Opice jako kritici umění* z roku 1889 [12]. Tento obraz se stal jedním z nejoblíbenějších obrazů devatenáctého století; kupříkladu čtrnáctidenník *Die Kunst für Alle (Umění pro každého)* distribuoval v průběhu téhož roku tisk obrazu jako přílohu ke každému vydání.<sup>45</sup> Vidíme na něm jak třináct opic a opiček, sedících na dřevěné krabici určené k přepravě uměleckých děl, zaujatě zkoumá malbu, z níž divák vidí pouze opulentní zlatý rám. Podle všeho se opice rozhodují, zda obraz přijmou nebo nepřijmou na výstavu. V lidských rolích, které ztvárňují, dávají na odiv všechny odpudivé aspekty své animálnosti: šklebící se obličej, vyvalené břicho, růžová bradavka zářící černou srstí, tlustý vyplazený jazyk. Pohled na Maxovy „vzdělané“ opice diváka utvrzuje v dojmu, že jakkoli humorně může obraz na první pohled působit, jde v něm především o věcnou kritiku společnosti, kdy díla ztělesňovala buď bezduchou produkci obrazů, nebo necitlivé rozhodování o jejich hodnotě.

*Opice jako kritici umění* jsou zajímavým dílem i pro své další hledisko; lze k němu totiž vyhledat ohlasy rovněž v českém prostředí, kdy konkrétně Vilém Weitenweber k němu roku 1890 ve *Zlaté Praze* napsal: „*Obraz jest výsledkem mnohaletých studií umělcových v oboru porovnávací fyziologie opic a lidí, netoliko pokud se týče ústrojí tělesného, nýbrž i se vzhledem ke stránce psychické s nádechem nehledané, duchaplné karikatury.*”<sup>46</sup> Weitenweber tak na závěr v díle vyzdvihuje především jeho humorné ladění. Max sice ve svých

---

<sup>43</sup> DONALD 2009, 219–20.

<sup>44</sup> Viz obraz Jeana-Baptisty-Siméona Chardina *Opičí malíř* z roku 1740 [13].

<sup>45</sup> DONALD 2009, 220.

<sup>46</sup> WEITENWEBER 1890, 106.

opičích obrazech navazuje na evropskou tradici opičího žánru jakožto žánru karikatury, nicméně humor a satira jsou v jeho obrazech zpřítomněny zejména využitím ironických pojmenování děl. Více než humorná jsou pak Maxova díla darwinovská a to v tom smyslu, že akcentují blízkost člověka a opice a jejich společný původ. Pro Maxovo pojetí opičího žánru je navíc charakteristické, že překračuje zobrazení opice z hlediska odborného vědeckého zaznamenání fyziognomie tohoto živočicha, a doslova jej přetváří, v tomto případě můžeme říci polidšťuje. Makakové a další opice v jeho obrazech jsou totiž velice často nositeli tváří s lidskými rysy, zejména co se týče výrazu a pohledu očí. Maxova opice se stává hybridem mezi člověkem a lidoopem.

Jedním z dalších způsobů, jak Gabriel von Max dociloval vysoké podobnosti opic a lidí na svých plátnech, bylo znázornit na obraze lidoopi prožívající určité emoce. Emoce, či cit, je totiž atributem spojovaným především s lidskou psychikou a tak bylo výsledné zdání, že se díváme do očí lidských a ne opičích, o to silnější. Tyto Maxovy obrazy řadící se do tohoto tzv. opičího období Roman Musil v umělcově monografii dále člení do dalších čtyř podskupin, které se vzájemně prostupují: groteskní, empatické, evoluční (opice zobrazeny v lidských rolích) a komunikační (opice v rolích pozorovatelů umění, komunikující zejména pohledy).<sup>47</sup> Opičí obrazy jsou svým vznikem datovány zhruba do období mezi lety 1885–1915, samotná opičí tematika pak převažuje zejména po roce 1900.<sup>48</sup> Ke sklonku století se totiž Gabriel von Max začal více stahovat do soukromí a více než společnost lidí si oblíbil kolektiv makaků, které doma choval. Jeho sídlem se později stal dům poblíž Starnberského jezera, který se stal domovem nejen pro něj a jeho rodinu, ale také pro četné makaky, jež se stali jeho mazlíčky a předměty obdivu. Součástí jeho pracovny byla rovněž rozsáhlá sbírka [14] — ta po smrti von Maxe čítala až 80 000 předmětů, z toho asi 400 lebek, o nichž se předpokládalo, že byly zničeny během druhé světové války, nicméně v roce 2008 byly znovuobjeveny v německém Freiburgu.<sup>49</sup> Maxův ojedinělý vztah k jeho makakům demonstruje kapucínská

---

<sup>47</sup> MAX/ALTHAUS/FILIP/MUSIL 2011, 186.

<sup>48</sup> Tamtéž, 200.

<sup>49</sup> ABBOT 2010, 376.

opice zvaná Paly , která byla malířovým stálým společníkem po dobu 15 let.<sup>50</sup> Jeho vztah k Paly byl jistě výjimečný, protože když opice zemřela, nechal ji ve skleněné rakvi vystavit ve svém ateliéru, kde pro ni truchlila celá rodina [15]. Max dokonce opice viděl jako v některých ohledech lepší než lidi, o nichž si myslel, že byli zkaženi civilizací. Ačkoliv malíř své mazlíčky bezmezně miloval, jejich chování a anatomii studoval s odměřenou vědeckou přísností. K jeho velkému zármutku mnohé z jeho opic zemřely v chladném bavorském podnebí, které pro ně nebylo přirozené; tato mrtvá těla Max využíval pro další studium, kdy zvířata stáhl z kůže a následně pitval. Při celém procesu si zároveň pořizoval studijní nákresy a dokumentární fotografie [16].

### 3.3 Umělec či vědec

Maxovy rané obrazy jsou svou tematikou náboženské a spirituální, neboť spiritismus byl Maxovi velice blízký, dokonce jej považoval za vědní obor. Díla z této doby vyjadřovala zvýšenou emocionalitu spolu s dráždivou erotikou. Obzvláště průlomovým se stal obraz z roku 1867 *Sv. Julie* [17]; dílo tak emocionálně nabitě, že při jeho prvním vystavení návštěvníci údajně otevřeně plakali. I v této epoše Maxovy tvorby se však zračí jeho fascinace přírodou; na mnoha obrazech z této doby lze spatřit drobné naturalistické detaily v podobě mušek či v skrytu usazených motýlů. I tyto „hmyzí součásti“ jsou však dokumentovány mnohými kresbami, což svědčí o Maxově oddanosti tématu a citu pro detail.

Malířovo životní dilema se projevilo již v mládí, které strávil v Praze a na které poté často vzpomínal a to především ve chvílích, kdy uvažoval o své možné kariéře vědce, zatímco malování bral pouze jako výdělečnou činnost. V textu nazvaném *Moje opice* z roku 1904 konkrétně vzpomíná na okamžik, kdy se jako zhruba desetiletý chlapec v Praze poprvé setkal s mládětem orangutana:

---

<sup>50</sup> Opice Paly žila v domácnosti Ernestiny a Gabriela von Maxových zhruba mezi lety 1901-1915.

*„Dojem z mladého orangutana na mě působí ještě dnes. Ožily vánoční knížky se svými příběhy z pralesů a současně na mě z těch mírných očí pohlédla mystika bytí, vzniku člověka, takže jsem získal dojem, jako by mě přitáhl zázrak Boží, políbil na čelo a svěřil mi zárodek, jako bych byl pro něj živnou půdou.”<sup>51</sup>*

Navzdory Maxově trvalému, z jeho pohledu nezodpovězenému, vnitřnímu sporu, je-li více umělcem či vědcem, je pohled na jeho celoživotní dílo v tomto ohledu sám o sobě značně vypovídající. Gabriel von Max-malíř po sobě zanechal desítky obrazů vystavovaných po celém světě, z nichž mnohé budily ohlas již v době svého vzniku, kdežto Max-vědec za svého života nepublikoval jediný vědecký článek nebo stať a jeho vědecká činnost je tak limitována pouze na soukromou badatelskou aktivitu a zmíněnou rozsáhlou sbírku artefaktů.

---

<sup>51</sup> MAX/ALTHAUS/FILIP/MUSIL 2011, 84–85.

## 4 Darwin a impresionisté

### 4.1 První ozvuky Darwinových teorií ve Francii

„Francie před nimi měla své krajiny, portréty a mořská pobřeží, která také pocházela z opic,“ tvrdil jeden z pobouřených návštěvníků výstavy impresionistů v roce 1877. „Pozorujeme tyto mladé mistry na polích, jak se zarytě noří do hlubin tajemství přírody... jak se vracejí ke zdroji, ke vznešenému chaosu, z něhož Bůh vytáhl Zemi, aby na ni umístil opici, kterou se chystal vytvořit.“<sup>52</sup> Svou metaforu rozvedl kritik ještě dál a vysmívá se jednomu z nejnovějších obrazů Clauda Moneta z oblasti nádraží Gare Saint-Lazare, dodal: „(...) a tak se do tohoto chaosu dostaly železniční stanice... zrodila se impresionistická škola.“<sup>53</sup> Oním svérázným kritikem byl Monetův současník, pařížský dramatik, malíř a umělecký kritik, Gonzague Privat, a výstava, na jejíž úkor tato slova pronesl, byla třetí výstava impresionistů, konaná v dubnu roku 1877 na Rue Le Peletier v Paříži. Privatův výrok se stal zároveň jedním z prvních, který spojoval dílo Clauda Moneta a jeho kolegů s předmětem evoluce. Více než posměškem, byl však odrazem dobové kontroverze, která provázela vydání Darwinova spisu *O původu člověka*, jenž byl do francouzštiny přeložen roku 1872. Již Darwinovo první přelomové dílo, *O vzniku druhů přírodním výběrem* (přeloženo 1862), podnítilo okamžitou vlnu popření ve francouzských vědeckých žurnálech, pamfletech a dalších bojovných textech, nesoucích nelichotivé názvy. Útoky tohoto druhu často naznačovaly, že Darwinovy poznatky jsou pouhé obměny evolučních teorií nastíněných francouzskými vědci několik dekád před ním, mj. Jeanem Lamarckem či Etienneem Geoffroeyem Saint-Hilairem. Nicméně Darwinův jasný a srozumitelný výklad společně s odvážnými závěry zaručil jeho knihám přijetí čtenářů a pomalu rostoucí popularitu. Ke zpopularizování Darwinových teorií rovněž v řadách široké veřejnosti přispěly také četné dobové karikatury. Mezi nimi např.

---

<sup>52</sup> BERSON 1996, 150.

<sup>53</sup> Tamtéž.



kresby zobrazující Charlese Darwina v póze, která se vyvíjí z opice doslova před zraky čtenáře.<sup>54</sup>

Dopad Darwinových myšlenek na intelektuální život ve Francii byl paralelou vývoje impresionistického malířství a jeho vlastního bouřlivého přijetí veřejností. Přesto tato paralela nebyla nikdy uznána, navzdory prokazatelnému povědomí o problematice evoluční teorie v umělecké a literární Paříži této doby. Většina předních impresionistů měla dobré vzdělání, znali přírodní vědy a měli přátele zapojené do výzkumu a z řad technických oborů. Řada z nich byla rovněž seznámena s významnými příznivci a podporovateli Darwina a je známo, že se s jeho texty angažovali takřikajíc z první ruky. V létě roku 1873 se například Berthe Morisotová, významná malířka a členka skupiny impresionistů, zmiňuje ve svém dopise sestře, že „čte Darwina”.<sup>55</sup> Pravděpodobně tak odkazuje na tehdy nově přeloženou knihu *O vzniku druhů přírodním výběrem*. O rok později píše další z řady v Paříži situovaných impresionistů, Edgar Degas, svému příteli, že se zabývá *Výrazem emocí u člověka a u zvířat* (v originále vyšlo roku 1872 pod názvem *The Expression of Emotions in Man and Animals*), který byl tehdy nově k dispozici ve francouzštině.<sup>56</sup> Z obou příkladů vyplývá nejen že umělci četli Darwinovy texty brzy poté, co byly přeloženy, ale neformální zmínky v korespondenci mezi přáteli zároveň svědčí rovněž o hlubším zaujetí tématem a potřebě jej sdílet.

Při podrobnějším zkoumání prostředí impresionistů se s podobnými tendencemi setkáváme čím dál častěji. V šedesátých letech 19. století, krátce po prvním vydání *O vzniku druhů*, lze u Cézanna i Moneta pozorovat úzké kontakty s kolegy z vědecké komunity, kteří se ve Francii stali průkopníky evoluce. Jedním ze Cézanových blízkých přátel, se kterými se seznámil během studií, byl Fortuné Marion, ctižádostivý malíř, který si brzy získal pozornost jako paleontolog a později propagoval nové směry vědy jako ředitel Přírodovědného

---

<sup>54</sup> Pro vykreslení představy uvedme alespoň jednu z karikatur, jejímž autorem je André Gill [18]. Darwin je na ní společně s Émilem Littrém vyobrazen jako cirkusová cvičená opice s lidskou hlavou.

<sup>55</sup> ROURAT 1950, 71.

<sup>56</sup> BOGGS 1988, 293.

muzea v Marseille. Několik let po publikování svých statí na téma o původu člověka v Provence roku 1867 a následné významné práci o prehistorických rostlinách v regionu, se Marion veřejně doznával k vlivu *O vzniku druhů* na svůj obor a vysloužil si tak několik zmínek v Darwinově korespondenci.<sup>57</sup> Mladý Claude Monet se oproti tomu přátelil s Georgem Clemenceauem, tehdejším studentem medicíny v Paříži, jehož disertační práce z roku 1865 se nesla v čistě darwinistickém duchu.<sup>58</sup> Během své prominentní kariéry se Clemenceau stal oddaným přítelem a obhájcem Monetova umění a později napsal řadu publikací věnovaných tématu evoluce. Dalším předním zastáncem hnutí byl sběratel Théodore Duret, který v roce 1878 napsal první knihu o impresionismu, jenž zde popisuje jako „*výsledek evoluce moderní francouzské školy*“.<sup>59</sup> Použití slova „evoluce“ v tomto případě byla stěží pouhá náhoda, neboť s ohledem na Duretovu předchozí publikační činnost je zřejmé, že pojem evoluce pro něj byl více než metaforou.

V rámci prvních výstav impresionistů bylo běžné, že kritici různých přesvědčení svými texty a narážkami naznačovali spojitost mezi novým uměním a myšlenkami evoluční teorie. Během první skupinové výstavy v roce 1874 pak Philippe Burty napsal, že nové technické pojetí malby „*stahuje mladé začínající umělce do hlubin temnot, kde již nevidí světlo tradice, které by je vedlo, (...) nutí je k výrobě vlastních zbraní, tak jako naše předky v době kamenné.*“<sup>60</sup> O dva roky později, na druhé společné výstavě impresionistů, přijali podobné smýšlení ne méně než čtyři novináři. Charles Bigot v reakci na Burtyho tvrdil, že nové techniky přiměly tyto umělce „*začít znovu tam, kde se započalo samotné lidstvo*“; „*Nechte jim jejich evoluci, snad se z kukly vynoří motýl,*“ pokračoval.<sup>61</sup> Na třetí výstavě, která se konala v roce 1877, nabralo přesvědčení, že by se impresionisté měli srovnávat spíše s vědci než s umělci, ještě větší síly. Spisovatelé jako Privat, Burty a Bigot byli evidentně

---

<sup>57</sup> Tamtéž, 294.

<sup>58</sup> DONALD 2009, 294.

<sup>59</sup> DURET 1923, 63.

<sup>60</sup> BERSON 1996, 10.

<sup>61</sup> Tamtéž, 11.

přesvědčení, že evoluční teorie obecně a darwinistické představy pak zvláště, patří mezi zhoubné vlivy působící na avantgardní malbu. Stejně jako v Británii si Darwinovi odpůrci rychle spojili jeho názory s řadou radikálních přesvědčení a s rostoucím skepticismem vůči zavedeným dogmatům z oblasti vědy i mimo ni, konkrétně s odmítnutím biblického pojetí stvoření, dokonce i náboženstvím jako celkem. Tato debata však nepředstavovala ve Francii, kde se moderní věda a svobodomyšlné smýšlení, které podněcovala, často dostávaly do sporu s diktátem církve, v žádném případě nic nového. Řada evropských kritiků se domnívala, že knihy Darwina ohrožují hodnoty tradic na mnoha úrovních. V roce 1873 odpůrci evoluční teorie ve Francii veřejně protestovali a prohlašovali, že Darwinovy myšlenky vedly k morálnímu poklesu lidstva; o čtyři roky později se ve stejném duchu vyjádřil sám papež Pius IX.<sup>62</sup>

## 4.2 Edgar Degas

Dlouho předtím, než se obrátil k malování baletek, které ho později tak proslavilo, rozhodl se Edgar Degas stát se portrétistou moderního města. Typicky energickým, eklektickým způsobem se učil z portrétů starých mistrů, kreslil modely zaujímající různé postoje a grimasy, a okrajově se zabýval také karikaturou a fotografií. Degasovy skicáky dokazují, že mj. četl i tehdy rozšířené práce o fyziognomii, například pojednání Johanna Kaspara Lavatera, který tvrdil, že vrozená povaha jednotlivce se odráží v lebeční a obličejové struktuře.<sup>63, 64</sup> Kolem roku 1870 uvažoval Degas o myšlence revize tehdy již téměř století starého Lavaterova díla s ohledem na soudobý výzkum, i když není zcela jasné, zda byl jeho přístup vůči Lavaterovi odmítavý nebo pouze prosazující modernizaci. Od první impresionistické výstavy roku 1874 dále, zdůrazňoval Degas ve svých obrazech dobový portrét, zachycující mj. pradeny v práci, skupinku znuřených podnikatelů, buržoazních žen v domácnosti a

---

<sup>62</sup> CONRY 1974, 76, 230.

<sup>63</sup> Lavater, původem Švýcar, proslul zejména jako autor čtyřdílné série *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (v českém překladu *Fyziognomické zlomky k podpoře lidského poznání a lidské lásky*), která vyšla roku 1775. Ve svém díle zkoumal vztah charakteru člověka a jeho vnější fyziognomie, přičemž jeho východisko bylo silně náboženské.

<sup>64</sup> REFF (ed.) 1985, 44.

rozpustilé pijáky v baru. Gesta, zvolené doplňky a prostředí konkrétních scén evokovaly svým nábojem vyšší třídu a moderní společnost, které ve spojení s Degasovým precizní pozorovatelským smyslem a citem pro přesnost přitahovaly zvědavé diváky. Díky Degasovým dopisům publikovaným v díle Theodora Reffa, máme jedinečnou možnost nahlédnout do rozmanitých inspiračních zdrojů malíře a jeho nového pojetí portrétu, které se v těchto obrazech projevuje.

V jednom z dopisů datovaných do listopadu roku 1874 Degas v postskriptu píše: „*Čas od času pročítám poslední Darwinovu knihu o projevu emocí u člověka a u zvířat.*”<sup>65</sup> Kniha, kterou zde malíř zmiňuje je Darwinovo dílo, jež vyšlo v originále roku 1872 pod názvem *The Expression of Emotions in Man and Animals* (v českém překladu pak jako *Výraz emocí u člověka a u zvířat* roku 1964). V úvodu knihy si Darwin klade za cíl vysvětlit většinu výrazů a gest spontánně používaných člověkem a nižšími řády pod vlivem různých emocí a vjemů.<sup>66</sup> Autor dále na základě pozorování a výzkumu ve spolupráci s lajky i odborníky zkoumá podrobnosti lidského expresivního projevu a chování domestikovaných psů, koček a také ptáků a savců z londýnské zoo.<sup>67</sup> Četné dřevoryty doprovázející jeho texty ukazují jemné svaly lidské tváře a výrazy všemožných živočichů, zatímco fotografie ilustrují rozličné reakce dospělých a dětí na běžné situace. Zásadním zjištěním Darwinova výzkumu byl fakt, že mnoho výrazů a gest je společných jak pro člověka, tak pro zvířata. Implicitní příbuznost druhů nás pak, dle Darwina, logicky vede k očekávání jistého vzorce, na který dále poukazuje prostým odhalením skutečnosti, že antropoidní opice mají stejné obličejové svaly jako my. Toto demonstruje použitím obrázku makaka [19], jež jako projev potěšení odhaluje, stejně jako my, své zuby.<sup>68</sup> Podobnou kontinuitu v chování Darwin identifikuje také u různých lidských ras,

---

<sup>65</sup> REFF (ed.) 1985, 52.

<sup>66</sup> DARWIN 2020, 27.

<sup>67</sup> Tamtéž, 10, 136.

<sup>68</sup> Tamtéž, 135–136.

kdy jej závěry výzkumu dovedly k přesvědčení, že lidé po celém světě se vyjadřují s pozoruhodnou uniformitou.<sup>69</sup>

Uvědomíme-li si tedy výše zmíněné hlavní teze Darwinovy knihy, kterou, jak díky svědectví v dopise víme s jistotou, Degas četl, získáme nový pohled na jeho kresby z období rané tvorby. Podíváme-li se na stránku jeho skicáře věnovanou třem rychlým studiím kabaretní zpěvačky „Thérésy“ [20], jejíž vystoupení s názvem „*Psí píseň*“ zahrnovalo zvířecí gesta a grimasy a jenž Degas na své skice zachytil, snese jistě srovnání s konkrétní výše zmíněnou ilustrací Darwinova textu [19]. Zpěvačka je zde zachycena s otevřenými ústy, pravděpodobně při výkřiku, který doprovázel její vystoupení. Spodní dvě figury pak svým pojetím připomínají hlodavce a všechny tři kompozice pak nesou známky ne příliš vyvinutého, natož ušlechtilého lidského exempláře. Jean Boggs, autor jedny z posledních monografií věnované Edgaru Degasovi, pak spatřuje v postavě vpravo nahoře vliv Darwinových myšlenek, konkrétně tato figura dle jeho názoru naznačuje opičí původ této postavy a spojuje ji s evoluční teorií.<sup>70</sup>

V roce 1877 použil Degas tyto kresby znovu při práci na související litografii se stejným motivem, *Psí písni* [21]. V této variantě byl značně pozměněn obličej a tělo zpěvačky. Litografie je rovněž pozoruhodně více zdobná než náčrty; zobrazuje upravenou, téměř elegantní Thérésu, která je oděna do večerní toalety. Ačkoli její rysy obličeje jsou stěží jemné, Degas částečně potlačil karikaturní prvky svých dřívějších studií a snížil její korpulentní profil. Thérésin „psí výraz“ však transformaci překonal, neboť právě on pravděpodobně přitahoval Degasovo pozorovatelské oko, vnímající zpěvačku jako lidovou pastiš Darwinových myšlenek. Darwin byl navíc proslulým milovníkem psů a využíval své domácí mazlíčky při analýze pohybu zvířecích končetin a těl ve *Výrazu emocí u člověka a u zvířat*, např. při prokazování spojitosti vyvýšené přední končetiny — ne nepodobnému tomu, jak to

---

<sup>69</sup> Tamtéž, 17.

<sup>70</sup> BOGGS 1988, 197–211.

předvádí Thérésa ve svém představení a na Degasově litografii – a pravděpodobností, že se zvíře chystá k útoku.<sup>71</sup>

Tento důraz na podobnost chování mezi druhy mohl rovněž inspirovat dva portréty od Edgara Degase zobrazující jeho kolegu impresionistu Ludovica Lepica, amatérského prehistorika a chovatele psů, který na výstavách roku 1874 a 1876 vystavoval litografie svých mopslíků a teriérů.<sup>72</sup> Degas na obou obrázcích zobrazil Lepica se psem, vtipně při tom porovnávajíc chování zvířete a pána, při pózování umělci nebo při společné procházce po ulici. Podobné párování se nachází taktéž na plátně s portrétem neznámé dívky s jejím grifonkem [22], kde je na první pohled akcentován jejich jednotný profil tváře a zejména postavení nosu.

Několik dalších Degasových studií Thérésy a jiných zpěváků a bavičů, baletek a prostých žen, odráží spektrum soudobých postojů k lidským typům a jejich evoluční historii. Charakteristiky obličeje, jako jsou nízká čela a ne příliš profilované brady – patrné v náčrtcích Thérésy – byly obecně spojovány s chabou inteligencí a sklonem k neřesti a byly často identifikovány jako znaky „méně vyvinutých“ členů společnosti.<sup>73</sup> Mnoho z těchto přesvědčení mělo vzdálené kořeny v Lavaterových „fyziognomických“ teoriích, na které se odvolávali zastánci sociální kontroly a kvaziklinické analýzy psychologie zločinců. Tytéž argumenty však tyto praktiky distancovaly od Darwinova myšlení obecně a konkrétně od jeho tezí v knize *Výraz emocí u člověka a u zvířat*. Darwin se v této knize zabýval kromě stálých také dočasnými deformacemi obličeje a těla a zdůrazňoval na nich kontinuitu chování a projevu člověka a zvířat.<sup>74</sup> Stručně řečeno, Darwin narozdíl od výše zmíněných radikálů, kteří fyziognomii zneužívali k útlaku slabších, oslavoval, spíše než očerňoval, blízký vztah lidí a jiných zvířecích druhů.

---

<sup>71</sup> DARWIN 2020, 43.

<sup>72</sup> DONALD 2009, 306.

<sup>73</sup> CALLEN 1995, 37.

<sup>74</sup> DARWIN 2020, 4.

Více než fakt, že lidský druh se odvíjí od jiných, však šokovala francouzskou společnost jiná Darwinova teze formulovaná v jeho knize *O původu člověka*, a to teze nepřímo tvrdící, že moderní Evropané pocházejí nejen z opic, ale konkrétněji z afrického kontinentu.<sup>75</sup> Francouzští čtenáři a návštěvníci muzeí byli touto informací značně znepokojeni a jejich víra v lidskou jedinečnost byla otřesena spolu se současným dělením společnosti do jednotlivých tříd a k rasové příslušnosti. Do těchto kontroverzí se zapletl i samotný Degas, když na šesté impresionistické výstavě konané v roce 1881 představil své dílo *Čtrnáctiletá tanečnice* [23]. Socha původně vyrobená z vosku, oblečená do textilní sukénky a opatřená parukou z pravých vlasů, byla jakožto Degasovo dílo vnímána mnoha lidmi jako překvapivě realistická, jako výsledek čistě vědeckého naturalismu.<sup>76</sup> Někteří však popisovali jeho model jako ošklivý a srovnávali ho se zvířaty nebo s lékařskými exponáty, jako například těmi v Musée Dupuytren v Paříži, kterýžto dojem byl pravděpodobně podpořen Degasovým rozhodnutím vystavit dílo ve skleněné vitríně.<sup>77</sup> Různí kritici viděli v Degasově soše různé stupně monstra, pro jednoho to byla aztécká opice, zatímco další požadovali její umístění do muzea zoologie, antropologie, či fyziologie, avšak ne do muzea umění.<sup>78</sup> Stejně jako kritici, shledávali i návštěvníci výstavy tělo tanečnice příliš chabým a neatraktivním; bylo automaticky spojováno s nižšími třídami společnosti. Jeho slabé rysy hovořily o hrubosti a smrtelnosti, dokonce o nižší úrovni evoluce, pro některé rovnou o ztotožnění se s tvory v zoologických zahradách. Ačkoliv v tomto zmatku možná přetrvávaly darwinovské myšlenky, nelze žádný z postojů kritiků spojovat přímo s *Výrazem emocí u člověka a u zvířat*, jelikož Darwin za žádných okolností nepřisuzuje obličejové a tělesné formy určitým společenským postavením, ani morální poctivosti jedince. Ozvěny dřívějšího Darwinova díla *O původu člověka* mohou být rozeznatelné, i když tyto myšlenky jsou opět použity (často spíše zneužity) tak, jak by to sám autor, Charles Darwin, jen

---

<sup>75</sup> DARWIN 1981, 21.

<sup>76</sup> BERSON 1996, 333, 337, 361.

<sup>77</sup> Musée Dupuytren se nachází v Paříži na Rue de l'École-de-Médecine. Jedná se o lékařské muzeum se specializací na patologickou anatomii.

<sup>78</sup> BERSON 1996, 358, 362, 368.

těžko schválil. Stejně jako u většiny Darwinových spisů, bylo i *O původu člověka* uváženou a pečlivou interpretací velkého množství shromážděných údajů a věnoval se v něm původu prehistorického člověka a postupnému vzniku takových jeho schopností, jako je jazyk, rozum a smysl pro krásu. Stejně jako většina jeho současníků, považoval Darwin některé existující kultury a rasy za méně vyspělé, přičemž dodával, že tzv. společenství divochů nakonec civilizace předstihne.<sup>79</sup> Ve svém textu také poznamenal, že pokrok není neměnným pravidlem, a uvažoval o přežití slabých členů v moderní společnosti, nicméně kategoricky zavrhl eugenické zákroky.<sup>80</sup>

Po této „lekcí z fyziognomie“ Degas v následujících letech nevytvořil žádná přímo srovnatelná díla. Nezopakoval odvážný přístup a invenci jako u *Čtrnáctileté tanečnice*, jejíž odlišnost je evidentní v bouřlivých reakcích jeho vrstevníků a v nedávné analýze jeho inspiračních zdrojů, které zahrnovaly také egyptské a středověké umění, soudobé loutkářství a výrobu panenek.<sup>81</sup> Všechna tato díla však byla příznačná pro široké intelektuální zaměření tohoto malíře, které jej mj. vedly roku 1874 ke čtení Darwinova *Výrazu emocí u člověka a u zvířat*. V následujících letech, stále zaměstnán zachycováním portrétů svých současníků, zabýval se Degas mnohoznačnou fyziognomií ve svých obrazech stále méně a méně.

### 4.3 Claude Monet

Podobně jako některé další pichlavé narážky kritiků zaměřené na impresionisty v sedmdesátých letech 19. století, ani útok Gonzagua Privata na Monetovy obrazy železničních stanic, o kterých jsme již mluvily, nebyl daleko od pravdy. Jeho tvrzení, že díla jako *Exteriér stanice Saint-Lazare* jsou ztělesněním chaosu, bylo odůvodněno hned několika způsoby; v neposlední řadě srovnáním s relativně uspořádanými žánry městské a venkovské

---

<sup>79</sup> DARWIN 1981, 201.

<sup>80</sup> DARWIN 1981, 168, 177.

<sup>81</sup> KENDALL 1998, 49–57.



krajinomalby, které v soudobém umění stále převládaly.<sup>82</sup> Privatovo odvážnější tvrzení o obrazech vyvinutých z opic v sobě nakonec také skrývalo zrnko pravdy – jak nyní víme, zájem o darwinovskou evoluci lze v kruzích mladých impresionistů s jistotou dohledat. Stejně zajímavý je pohled na jeho další zmiňovaný výrok o „*mladých mistrech na polích, zarytě se nořících do hlubin tajemství přírody*“, který také není zcela zavádějící, neboť je známo, že Monet i jeho umělečtí přátelé malbu v plenéru pod širým nebem prosazovali. Jeho obrazy byly označovány jako hra světla a stínů zobrazující imponantní vznešenost přírody. Během následujících desetiletí se pak jádrem Monetových maleb stala ještě elementárnější témata jako energie přírodního světla, chvějících se listů či oblačných nebes.<sup>83</sup> Sám Monet si o svých uměleckých cílech zaznamenal jen málo, nicméně jeho korespondence umožňuje alespoň z části nahlédnout do malířova pracovního života a soukromých názorů. Dopisy dokumentují jeho dlouhodobé malířské projekty, kontakty se spisovateli a básníky a odhodlání rozvíjet se jako malíř na volné noze. Claude Monet, bratr průmyslového chemika, byl také zdatným zahradníkem samoukem, později dokonce konzultantem botanický časopisů a v jeho korespondenci najdeme jména tehdejších předních odborníků na exotické druhy rostlin i živočichů.<sup>84</sup>

Osobou, která přivedla Moneta k myšlenkám Charlese Darwina, byl s největší pravděpodobností Georges Clemenceau; malířův dlouholetý přítel, začínající novinář, student medicíny a budoucí politik, ale především Monetův celoživotní podporovatel, jehož zájem o Darwinovy spisy je citelný i z diplomové práce *Generace anatomických prvků*.<sup>85</sup> Vliv Clemenceaua a jím zprostředkovaných myšlenek Darwina jsou na Monetově díle patrné nejvíce na ikonických sériích z devadesátých let devatenáctého století, kdy malíř zkoumal proměnu objektů (kupek sena, architektury aj.) v různých denních dobách. Obdobný zájem jako scény z nádraží ze sedmdesátých let vzbudila také Monetova série olejomalb katedrály v Rouenu, kdy dvacet těchto pláten bylo

---

<sup>82</sup> BERSON 1996, 150.

<sup>83</sup> STUCKEY 1994, 126.

<sup>84</sup> BECKER 2004, 113–57.

<sup>85</sup> DONALD 2009, 309.

poprvé vystaveno v roce 1895. Ne vždy však tato pozornost byla pozitivního rázu. Někteří doboví kritici cítili z vystavených obrazů neúctu ke zvolenému tématu. Monetův ateismus byl totiž v Paříži obecně známým faktem, proto jeho kompozice zaplněné pohledy na gotický svatostánek působily nanejvýš nepatřičně. Pochybnosti kritiků posílil také fakt, že Clemenceau (stejně zarputilý ateista jako Monet), který přítelovu sérii recenzoval, ve své rozsáhlé stati náboženskou funkci budovy vůbec nezmínil.<sup>86</sup> V tomto veskrze pochvalném textu Clemenceau píše, že Monetovo tahty vedou oko diváka „směrem k vizuální evoluci, která činí naše vnímání světa pronikavějším a jemnějším,“ dále dodává, že „dvacet vystavených obrazů je uspořádáno a utříděno do celku dovršené evoluce.“<sup>87</sup>

Zmíněnou „evoluci“ v Monetově sérii nejlépe ilustrují dva obrazy. První z nich, *Katedrála v Rouenu – Symfonie v šedé a růžové* [24], se nese v duchu tlumených tónů, které nám umožňují vnímat mohutnou fasádu, jakoby rozpouštějící se v atmosféře úsvitu nebo soumraku, kterýžto atmosférický jev téměř zpochybňuje pevný skelet katedrály. Naproti tomu druhé plátno, *Katedrála v Rouenu – Efekt slunečního světla* [25], je doslova zalité sluncem v plné síle, které dává vyniknout ostrým rysům raně gotické stavby, akcentuje její záhyby a dynamické oblouky ponořené do stínu. Díky těmto kontrastům působí malba v porovnání s předchozí silněji a v jistém smyslu více hrubě. Tento smysl pro vývoj, od nepolapitelných forem cardiffského obrazu, po ostře členěné bostonské plátno, se nezdá býti umělcovým prvotním záměrem, nicméně právě vývoj, evoluce, bylo to, co Clemenceau na obrazech nejvíce vyzdvihoval. Spatřoval v nich vznešený chaos počátků Země, nikdy nekončící fluktuaci i důkaz Darwinovy myšlenky přetrvávající minulosti, na kterou navazujeme.

Když byla Clemenceauova recenze publikována, napsal dojatý malíř svému příteli srdečný děkovný dopis.<sup>88</sup> Přátelský vztah mezi těmito dvěma muži byl v určitých momentech až dojemný, avšak jejich přesvědčení, že

---

<sup>86</sup> STUCKEY 1994, 175.

<sup>87</sup> STUCKEY 1994, 179.

<sup>88</sup> Tamtéž, 179–180.

mimořádné obrazy lze formulovat v jazyce vědy a evoluce, nebylo v impresionistickém prostředí jedinečné. Zde zmíněné příklady Edgara Degase a Clauda Moneta a zdokumentovaných kontakty jejich, ale i dalších impresionistických umělců, s vrstevníky vědci, poukazují na pozoruhodné prolínání oborů. Můžeme tak s jistotou konstatovat, že v kulturním prostředí Evropy devatenáctého století, bylo povědomí o myšlenkách a pracích Charlese Darwina běžnou praxí. Jak jsme viděli, pro některé impresionistické skupiny měly darwinovské koncepty přímý, ba až transformační význam v jejich přístupu ke krajině a lidské postavě. K výše zmíněným, kteří mají prokazatelné vazby na knihy Darwina nebo na evoluční teorie, lze přidat další z jejich bezprostředního kruhu jako např. Camilla Pissarr, Alphonse Legros, Odilon Redon a Paula Gauguina.<sup>89</sup> Navzdory jejich prokazatelným sympatiím k širší problematice Darwinových objevů, nepodařilo se v jejich uměleckých dílech vystopovat konkrétní ozvuky těchto myšlenek.

Paradoxně se tak zdá, že kritik, kterého jsme zmiňovali na začátku kapitoly, který na první pohled hrubě poznamenal, že Monetovy obrazy Gare Saint-Lazare pocházejí z opic, pronikl k jejich podstatě nejlíže. Většina Monetových obrazů postrádala lidské postavy (ať už opičí nebo jiné); Gonzagua Privata tak zřejmě pobuřovaly radikální hodnoty, které z těchto pláten vyzařovaly, nikoliv obrazy samotné. Privatova poznámka byla znakem mnohem většího jevu, a to odporu vůči pokroku ve francouzské společnosti a reakce na kolaps tradičních hodnot. Zdálo se, že upuštění od uznávaných a časem prověřených způsobů malby, jde ruku v ruce s přehodnocením samotného pojmu lidského vědění. Tato destabilizace se opakovala také o několik desetiletí později, kdy nové radikální přístupy francouzských a dalších evropských vědců dospěly k poznání postupného formování zeměkoule. Darwinovy publikace taky byly jen pouhou kapitolou v tomto příběhu, ale pro mnoho jeho současníků znamenaly pokrok k racionalismu a zformovaly nový přístup k přírodnímu světu. Právě v tomto momentu se Darwinova cesta protínala s cestou impresionistů a posílila jejich identifikaci se stále sekulárnější vědeckou

---

<sup>89</sup> DONALD 2009, 316.

kulturu kolem nich způsobem, který Clemenceau identifikoval v Monetových obrazech jako „nový způsob vidění“.

## 5 Závěr

Charles Darwin a výtvarné umění — jaká souvislost by mohla existovat mezi Darwinovou vysokou vědou a teorií či praxí umění v devatenáctém století? Při zodpovězení této otázky, na kterou jsme se snažili odpovědět, je předně důležité pamatovat na to, že v intelektuálním životě viktoriánské éry nebyly věda a umění dvěma různými obory, ale jedním. Jak vidíme na příkladu výstižné ilustrace valného shromáždění odborné veřejnosti od Richarda Doylea [25], vědci a umělci mezi sebou živě konverzují a témata jedněch se prolíná s objevy těch druhých. Přírodní vědy dosud nepostoupily na úroveň specializace a technické úrovně, díky níž by byly pro laiky nepřístupné. Darwinovým knihám bylo možné porozumět a jejich sdělení mohla být vnímána jakoukoli vzdělanou osobou té doby, přičemž tato sdělení byla formulována tak, že zásadně měnila pohled čtenáře na přírodu a lidstvo. Přesto jsou Darwinovy teorie na první pohled vzdálené propojování s tématy estetickými, která inspirovala umělce západního světa v pozdějším devatenáctém století.

Darwin sám se považoval především za přírodovědce, nicméně v předchozích kapitolách jsme si ukázali, že jeho vliv na výtvarné umění byl hluboký a značný. Jak již bylo naznačeno, důsledky jeho teorií se nikdy nemohly omezit na vědecký referenční rámec: pronikly do vědomí jeho současníků, včetně mnoha evropských a amerických umělců. V té době nepředstavitelné stáří a spletitá historie planety Země, v níž došlo k evoluci; bitva o přežití, která byla předpokladem evoluce; zvířecí původ a kulturní vývoj samotné lidské rasy: všechny tyto aspekty Darwinova myšlení byly vyjádřeny nebo byly potlačovány v tématech umění pozdějšího devatenáctého století. Darwinův pohled na fungování přírody zároveň představoval výzvu pro tradiční estetiku, která rezonovala jak v teorii umění, tak v praxi malby.

Přejdeme-li od diskuse o obecných vlivech Darwina a jeho spisů k úvahám o jeho vlastní angažovanosti ve výtvarném umění, dojem, který získáme, je v některých ohledech překvapivý. Darwin byl ve své době neobvyklou postavou mezi přírodovědci nejen pro své teoretické přínosy, ale také pro svou neschopnost kreslit - značnou nevýhodu, které on sám vždy

litoval. Darwinův zvyk popisovat přirozené struktury pomocí gest mu sloužil při příležitostech, kdy většina lidí ilustrovala svá vysvětlení pomocí hrubého náčrtu tužkou. Vědec však nikdy nebyl v takové situaci, kdy by potřeboval pěstovat dovednosti ve vizuálním projevu svých myšlenek tak jako jeho kolegové, neboť, byl schopen prostřednictvím vládních grantů, dotací vydavatelů nebo vlastních prostředků zaměstnávat za účelem ilustrace svých knih profesionální umělce. Tak také vznikl jeho první přímý vliv na oblast výtvarného umění. Důležitý transport nových vědeckých poznatků, často založených na mikroskopické analýze a pitvě, od autora k ilustrátorovi byl však nevyhnutelně poněkud problematický. Jeho bazírování na ostré rigidní přesnosti s eliminací uměleckého pojetí bylo pouze počátkem interpretačních obtíží, kterým museli umělci, kteří s Darwinem pracovali, čelit. Pozdější ilustrace ke knihám *O původu člověka a Výraz emocí u člověka a u zvířat* doprovázel neuspokojivý jev vypůjčování stávajících snímků a diktování umělcům, kteří nedokázali Darwinovy nové myšlenky uchopit tak, jak si spisovatel představoval. Ilustrace v Darwinových knihách, zejména fotografie použité ve výzkumu, se ukázaly být téměř stejně kontroverzní jako texty samotné. Pro pohrdavé kritiky takové zjevně banální snímky sloužily pouze k potvrzení autorova záměru zaútočit na kulturu vyšší společnosti a její náboženské a morální základy.

Vědeckými ilustracemi však Darwinův prokazatelný vliv na umění nekončí. I přes veškerou svou zaneprázdněnost dokazováním vědeckých hypotéz Darwin často psal rovněž o „kráse“ živých věcí. Pochopení této vlastnosti mělo ve skutečnosti pro jeho teorii velký význam, nicméně její povaha a příčiny nebyly ani zdaleka snadno definovatelné. V knize *O vzniku druhů přírodním výběrem* se Darwin nadchl matematickou propočítaností buněk plástve nebo účinnosti silného zobáku a dlouhého jazyka datla, které uvádíme jako příklady adaptací jedné části systému na jinou a na životní podmínky organismu — tyto adaptace pak dle Darwina tvoří „*krásnou a harmonickou rozmanitost přírody*“.<sup>90</sup> Darwin proto věřil, že nesou „*punc mnohem vyššího řemeslného zpracování*“ než produkty lidských umělců,

---

<sup>90</sup> DONALD 2009, 15.

inženýrů nebo chovatelů hospodářských zvířat.<sup>91</sup> Na rozdíl od přírodních teologů si však Darwin nemyslel, že rozmanitá díla přírody byla přímo „navržena“ Stvořitelem. Jejich formy nebyly ani dokonalé, ani neměnné, ale představovaly stadia v nepřetržitém procesu adaptivních změn, které se mohly nebo nemusely ukázat jako dostatečné k zajištění přežití. Pro Darwina byla „krása“ důsledkem přirozeného výběru: evoluce nebo koevoluce zvláštních rysů, které poskytly dotyčnému organismu výhodu — i když v některých případech jen mizivou. Někteří přírodovědci, názoroví oponenti Darwina, pak protestovali proti názoru, že každý detail přírodní struktury byl vytvořen pro dobro jejího nositele a naopak věřili, že byl vytvořen pro dojem krásy v očích člověka nebo pro pouhou rozmanitost v širokém spektru přírodního světa. Jinými slovy, estetika nebyla pro Darwina pouze otázkou periferního zájmu, ale klíčovým střetem mezi ním a jeho oponenty. Z Darwinova pohledu na fungování přirozeného výběru byl každý tvar, každá barva, kterou člověk vyhodnotil jako krásnou — od spirálovité lastury až po barevné peří papoušků, pouhým důsledkem sekundárních procesů. Vztahovaly se k obecnému boji o existenci, ne k podnětu rozkoše, o který se Bůh chtěl podělit s lidstvem. V tomto ohledu krása jako taková neměla žádný výsostný význam. Tato negace principů estetiky však zdaleka nebyla souhrnem Darwinova odkazu vůči vizuálnímu umění. Jeho smysl pro nekonečné formy, z nichž příroda skládala své „vzory“, jejich dynamičnost a provázanost, inspirovaly novou generaci malířů v posledních desetiletích devatenáctého století.

V pozdějších letech svého života byl Darwin navíc obklopen skupinou přírodovědců z celého světa, kteří přijali jeho koncepci evolučního vývoje, a když mohli, prosazovali je zajištěním jmenování stejně smýšlejících mužů do vlivných pozic. Darwinismus však nikdy nebyl monolitický systém víry a dokonce i Darwinovi nejbližší přátelé zůstávali skeptičtí ohledně některých aspektů jeho teorií. V širší sféře byly reakce na tyto teorie stejně různorodé jako dotčené osoby. Odrážely otevřenost Darwinova myšlení a byly v různé míře ovlivněny předsudky, které sám Darwin nevědomky vyjádřil nebo v některých případech vědomě zpochybnil. Zejména kompatibilita evoluční teorie

---

<sup>91</sup> DARWIN 1859, 60, 84, 224.

prostřednictvím přirozeného výběru s náboženskou vírou byla pro Darwinovy čtenáře ústřední a znepokojivou otázkou. Současně však jeho myšlenky podporovaly rostoucí víru v politické a sociální osvícení. Evropští a američtí umělci od poloviny do konce devatenáctého století sdíleli obecnou fascinaci myšlenkami Darwinových teorií. Vyvolaly v nich inspiraci do takové míry, že byli schopni si představit přírodní svět tak, jak jej prezentoval Darwin a jeho okruh ve svých knihách. Spíše než jako podklad, na který byla umístěna lidská rasa, aby naplnila svůj Bohem určený osud, byla teď Země vnímána jako místo tak staré, že redukovalo lidské dějiny na bezvýznamnou periodu, místo, kde podmínkou existence byl neustálý boj o přežití – pro lidi neméně než pro jejich zvířecí příbuzné. U umělců, stejně jako u samotného Darwina, umožnilo pochopení kontinuity v přírodě nahlížet na ni novým způsobem. Kupříkladu krajinomalby již nebyly pouhými kulisami lidské činnosti, ale měly vlastní historii. Obrazy vznikající pod tímto vlivem tak odrážely pocit úžasu, který často sdíleli sami vědci; ukázalo se, že Darwin inspiroval mnoho umělců devatenáctého století k rekonstrukci přírodního světa v zobrazeních krajiny i života zvířat. Jeho teorie lidského původu od opičího předka (rozvinutá Hiudeyem, Haeckelem a dalšími) měla hluboké a dalekosáhlé účinky na výtvarné umění. Reakce na aspekty darwinismu zahrnovaly pozoruhodnou rozmanitost nálad, médií a kulturní úrovně: pohybovaly se od přívalu karikatur, které provázely první vydání Darwinových spisů, k vizím geneze a primitivní existence člověka, které vytvořili impresionističtí umělci v posledních desetiletích devatenáctého století.

Dalekosáhlý vliv Darwinovy evoluční teorie a z ní plynoucí estetiky na evropské umělce a na kritiky, kteří prosazovali a interpretovali jejich práci, jsme si ukázali na příkladu malířů z Francie i na osobě Gabriela von Maxe z okruhu mnichovské malby. Poslední z jmenovaných nám byl důkazem, jak silný efekt mohly Darwinovy myšlenky na jednotlivce mít – proměnily nejen výtvarný projev, ale celé osobní přesvědčení. Zabývali jsme se také souvislostmi, které existují mezi Darwinovými teoriemi a aspekty umění Degase a Moneta: souvislostmi, které byly zjevné již mnoha kritikům impresionismu. Překlady hlavních Darwinových knih byly ve francouzských ilustrovaných časopisech



doprovázeny rozsáhlými zprávami o jeho myšlenkách, právě časopisy se tak staly důležitým šířitelem evoluční teorie. Mnoho impresionistických umělců navíc navazovalo osobní kontakty s odborníky, kteří se pohybovali v progresivních vědeckých kruzích. Degasova vize moderního městského života byla poučena o další aspekt Darwinových myšlenek - evoluční spojení mezi zvířaty a lidmi na základě podobnosti jejich výrazových projevů. V dílech jako je *Malá tanečnice* se však Degas, na rozdíl od Darwina, zajímal o představu živočišnosti jako symptomu degenerace. Tato interpretace byla Darwinovi cizí. Další z předních impresionistů, Claude Monet, pak Darwinovy teorie interpretuje prostřednictvím svého přítele, vědce a státníka Clemenceaua, obdivovatele Darwinových teorií. Řadu obrazů fasády katedrály v Rouenu malíř nově vyobrazil ne jako místa náboženského uctívání, ale jako zachycení světelných ploch, vjemů a střípků plynoucího času a proměny přírodního světa kolem nás; dopracoval se tak k samotné esenci evoluce. Čím víc je totiž život člověka, než pouhou impresí v nekonečném cyklu přírody?

## Resumé

Práce se zabývá klíčovými spisy britského vědce poloviny devatenáctého století Charlese Darwina: *O vzniku druhů přírodním výběrem* (1859), *O původu člověka* (1871) a *Výraz emocí u člověka a zvířat* (1872), a jejich přímým či nepřímým vlivem na proměnu estetiky, témat a výrazu ve výtvarném umění v následujících dekádách tohoto století. Popisuje reakci široké veřejnosti na téma evoluční teorie a snaží se ji prezentovat v kontextu norem viktoriánské společnosti, zejména se pak soustředí na proměnu vnímání vztahu člověka a zvířete a vnímání jejich vzájemné podobnosti z hlediska vývojového.

Ve spojitosti s novými objevy o původu člověka měly Darwinovy teorie značný dopad na ikonografii orangutanů, opic, goril a lidoopů obecně, jelikož právě tito tvorové byli se vznikem člověka spojováni. Práce se proto snaží definovat jednotlivé zobrazovací postupy při zobrazování lidoopů – od jednoduchých ilustrací vznikajících vědeckých textů, přes opičí portréty, až po fenomén spojený se zobrazováním gorily. Na problematiku opičího žánru navazuje část věnovaná osobě Gabriela von Maxe. Jeho osoba demonstruje vliv Darwina a jeho teorií v extrémní podobě, kdy umělce zasáhla nejen v jeho výběru malířsky ztvárněných témat, ale také v jeho životním stylu. Zároveň využívá Maxe jako příklad tenké hranice mezi profesí umělce a vědce v devatenáctém století.

Zvláštní část práce se zabývá projevy darwinismu ve francouzském umění v posledních desetiletích století. Moderní impresionistické hnutí, které se zde formovalo, zastupují v práci malíři Edgar Degas a Claude Monet, přičemž odezva každého z nich na myšlenky evoluční teorie je odlišná. Degas představuje ve svém díle nové pojetí figurace a moderního portrétu, zatímco Monetovou specializací jsou krajiny. Ty ve svém celku tvoří aluzi na podstatu evoluce jako takové.

## **Zdroje a literatura**

### **Časopisy**

ABBOTT 2010 — Alison ABBOTT: Inquisitive and Exact/Gabriel Von Max: Star Artist, Darwinist, Spiritualist. In: *Nature*, vol. 468, 2010, 376

BARBOUR 1995 — Daphne BARBOUR: Degas's Little Dancer. In: *Art Journal New York*, vol. 54, 1995, 28–32

BURNSIDE 2017 — John BURNSIDE: The Man Who Lived with Monkeys, Welcomed Them to His Dinner Table, Gave Them Toys to Play with and What He Learned from Them in Return. In: *New Statesman*, vol. 146, 2017, 57

LIFSHEY 2011 — Adam LIFSHEY: An Américain in Africa: The Transatlantic Creations of Paul Belloni Du Chaillu. In: *Journal of Transnational American Studies*, vol. 3, 2011, 22

LEVINE 1985 — Steven Z. LEVINE: Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet, and the Oceanic Feeling. In: *New Literary History*, vol. 16, 1985, 377–400

TUCKER 2010 — Jennifer TUCKER: Visualizing Darwinian Evolution. In: *Victorian Studies*, vol. 52, 2010, 441–448

WEITENWEBER 1890 — Vilém WEITENWEBER: Mateřská láska. In: *Zlatá Praha VII*, 1890, 106

WILSON/HANLON 2010 — Don E. WILSON/Elizabeth HANLON: Lemur Catta (Primates: Lemuridae). In: *Mammalian Species* vol. 42, 2010, 58–74

### **Publikace**

BECKER 2004 — Christoph BECKER: *Monet's Garten*. Zürich 2004

BERSON 1996 — Ruth BERSON (ed.): The New Painting: Impressionism 1874–1886. San Francisco 1996

BINDMAN 2002 — David BINDMAN: Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in England in the Eighteenth Century. London 2002

BLUNT 1976 — Wilfrid BLUNT: The Ark In The Park: The Zoo In The Nineteenth Century. London 1976

BOGGS 1988 — Jean Sutherland BOGGS: Degas, 1834–1917. Paris 1988

BOWLER 1988 — Peter BOWLER: The Non-Darwinian Revolution: Reinterpreting a Historical Myth. London 1988

BOWLER 2003 — Peter BOWLER: Evolution: The History of an Idea. London 2003

CALLEN 1995 — Anthea CALLEN: The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas. New Haven and London 1995

CONRY 1974 — Yvette CONRY: L'introduction Du Darwinisme En France Au Xixe Siècle. Paris 1974

DARWIN 1859 — Charles DARWIN: On the Origin of Species by Means of Natural Selection. London 1859

DARWIN 1981 — Charles DARWIN: The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex. Princeton 1981

DARWIN 2020 — Charles DARWIN: Výraz emocí u člověka a u zvířat. Praha 2020

DONALD 2009 — Diana DONALD (ed.): Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts. Cambridge 2009

DU CHAILLU 2015 — Paul Belloni DU CHAILLU: In African Forest and Jungle. Princeton 2015

DURET 1923 — Théodore DURET: Die Impressionisten: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Berlin 1923

GLICK 1974 — Thomas GLICK: The Comparative Reception Of Darwinism. Austin 1974

GOETHE 1974 — Johann Wolfgang von GOETHE: Spříznění volbou. Praha 1974

KENDALL 1998 — Richard KENDALL: Degas and The Little Dancer. Yale 1998

KETE 1994 — Kathleen KETE: The Beast In The Boudoir: Petkeeping in Nineteenth-century Paris. Berkeley 1994

LARSON/BRAUER 2009 — Barbara LARSON/Fae BRAUER: The Art Of Evolution: Darwin, Darwinisms, And Visual Culture. Dartmouth 2009

MAX/ALTHAUS/FILIP/MUSIL 2011 — Gabriel von MAX/Karin ALTHAUS/Aleš FILIP/Roman MUSIL (ed.): Gabriel von Max: (1840-1915). Plzeň 2011

REFF 1985 — Theodore REFF (ed.): The Notebooks Of Edgar Degas. New York 1985

ROURAT 2009 — Denis ROURAT (ed.): Correspondance de Berthe Morisot. Paris 1950

RUBIN 2003 — James H. RUBIN: Impressionist Cats And Dogs: Pets In The Painting Of Modern Life. New Haven 2003

SCHULZE-HAGEN 2002 — Karl SCHULZE-HAGEN (ed.): Joseph Wolf (1820 - 1899) - Tiermaler, Animal Painter. Marburg an der Lahn 2002

SMITH 2006 — Jonathan SMITH: Charles Darwin and Victorian Visual Culture. New York: Cambridge 2006

STUCKEY 1994 — Charles STUCKEY: Claude Monet. Köln 1994

### **Statě v kolektivních publikacích**

BROWNE 2001 — Janet BROWNE: Darwin in Caricature: A Study in the popularisation and Dissemination of Evolution. In: Michael SILVERSTIN (ed.): Proceedings of the American Philosophical Society, Philadelphia 2001, 496–509

NOAKES 2004 — Richard NOAKES: Punch and Comic Journalism in Mid-Victorian Briatain. In: Geoffrey CANTOR: Science in the Nineteenth-century Periodical: Reading the Magazine of Nature. Cambridge 2004, 91–122

### **Diplomové práce**

JOHNSON 2016 — Tulasi JOHNSON: Disease, Morbidity, and the Dark Feminine. (bakalářská práce na University of California ). University of California 2016

NEDBALOVÁ 2009 — Tereza NEDBALOVÁ: Gabriel Cornelius von Max a některé aspekty jeho kreslířské tvorby. (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/62055>

ŠIMEK 2012 — Michal ŠIMEK: Dílo Gabriela Maxe v ohlasech pražské dobové kritiky. (rigorózní práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2012. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/120568>

## Internetové zdroje

GOTT 2014 — Ted GOTT: Stowed Away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a woman, 2014. Dostupné online: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>. Vyhledáno 1.10. 2020