

Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku

Gabriela Świtek

Gabriela ŚWITEK

Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku

W 1879 roku Karol i Emma Darwinowie wraz z dziećmi udali się na letni wypoczynek do Lake District. Odwiedzili wówczas krytyka sztuki i amatora nauk przyrodniczych Johna Ruskina w jego domu w Brantwood nad jeziorem Coniston. Ruskin pokazał Darwinowi swoją kolekcję prac Josepha Mallorda Williama Turnera, którą gromadził od 1839 roku, od momentu, kiedy dostał od ojca niewielką akwarelę *Widok mostu Richmond w Surrey*.

Ruskin i Turner spotkali się po raz pierwszy w 1840 roku w londyńskim domu marszanda Thomasa Griffithsa. Ruskin miał wówczas dwadzieścia jeden lat, Turner był o czterdzieści cztery lata starszy. Dla młodego krytyka Turner był uosobieniem artysty, który w najdoskonalszy sposób ukazywał „prawdę przyrody”. Ruskin nie tylko zgromadził ponad trzysta akwarel i rysunków Turnera; w 1848 roku został również wykonawcą testamentu malarza, co zaowocowało utworzeniem wielkiej kolekcji dzieł artysty, przechowywanej obecnie w Tate Britain. Pięciotomowe dzieło *Modern painters* (1843-1860) było hołdem złożonym wielkiemu malarzowi; Ruskin podjął się przede wszystkim obrony Turnera przed krytykami jego dzieł, którzy twierdzili, że przedstawiają one „nic, z dużym prawdopodobieństwem”¹. Kwestionując poglądy krytyków, że malarstwo Turnera odznacza się siłą wyobraźni, ale nie odzwierciedla wiernie przyrody, Ruskin dowodził meteorologicznej i geo-

¹ Zob. wypowiedź pisarza i krytyka literackiego Williama Hazlitta. Cyt. za: J. Woźniakowski *Kilka uwag o krytykach i recenzentach angielskich*, w: *Mysł o sztuce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. T. Frankowska, PWN, Warszawa 1976, s. 155-156.

logicznej dokładności malarza². W pierwszym i czwartym tomie *Modern painters* argumentował nawet, że Turner był geologiem, choć nie do końca sobie to uświadamiał.

Ruskin i Darwin spotkali się po raz pierwszy w 1837 roku. Ruskin, podobnie jak Darwin, interesował się geologią, uczestniczył w spotkaniach Towarzystwa Geologicznego w Londynie, gdzie miał okazję wysłuchać wystąpienia Darwina na temat wypiętrzenia wybrzeży Chile. Spotkali się ponownie kilka miesięcy później w domu geologa Williama Bucklanda i podobno rozmawiali cały wieczór³. Wspólne zainteresowania geologiczne nie przyczyniły się jednak do zbliżenia naukowego światopoglądu tych dwóch monumentalnych postaci epoki wiktoriańskiej; wręcz przeciwnie – Ruskin stał się jednym z najbardziej zagorzałych krytyków teorii naukowych Darwina.

Podczas spotkania w 1879 roku Darwin skomentował dzieła Turnera lakoniczną uwagą „*they are beyond me*” („one przekraczają granice mego rozumienia”), co zostało odnotowane we wspomnieniach rodzinnych. Córka Darwina, Henrietta, zauważyła, co prawda, że Ruskin był czarujący, ale „jak powszechnie wiadomo, uznawał poglądy mojego ojca na ewolucję za szkodliwy nonsens”⁴. Spotkanie przyrodnika i krytyka sztuki miało więc charakter kurtuazyjny, ale nie pojednawczy. Darwin pozostał sceptyczny wobec sztuki Turnera, a Ruskin krytyczny wobec teorii Darwina. Ruskinowskie wyrażenie „gdyby darwinizm był prawdą” można uznać za motyw przewodni wielu jego pism o sztuce i naturze⁵.

W ciągu kilku ostatnich lat – w związku z obchodami dwustulecia urodzin Darwina (1809) i 150. rocznicy publikacji *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt* (1859) – podjęto wiele badań dotyczących związków Darwina i jego teorii z kulturą wizualną XIX wieku⁶. Wpływ Darwina i darwinizmu na ukształtowanie się nowego światopoglądu zakładającego, że wszystkie aspekty ludzkiej egzystencji mogą być wyjaśnione naukowo – a nie w duchu teologii naturalnej – wydaje się dzisiaj oczywisty nie tylko w sferze badań naukowych, ale także w refleksji o społeczeństwie, dociekaniach filozoficznych czy badaniach literackich. Społeczny darwinizm

² Zob. R. Hewison *John Ruskin. The argument of the eye*, Princeton University Press, Princeton 1976, s. 65.

³ Zob. J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 279.

⁴ Cyt. za: J. Bryant *Darwin at home. Observations and taste at Down House, w: Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, ed. D. Donald, J. Munro, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Yale Center for British Art, New Haven, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 44.

⁵ „Had Darwinism been true”. Zob. J. Ruskin *Science and art*, w: *The art criticism of John Ruskin*, red. R.L. Herbert, Anchor Books, New York 1964, s. 28.

⁶ Zob. np. *Darwin Art and the search for origins*, ed. P. Kort, M. Hollein, Wienand Verlag, Cologne 2009.

Herberta Spencera czy nawet pojęcie „woli mocy” Nietzschego (odczytywane niekiedy jako krytyczna odpowiedź filozofa na darwinowskie określenia popędu i instynktu jako wyrazu woli życia⁷) to przejawy „efektu Darwina”⁸. Również badacze literatury dopatrują się związków pomiędzy rozprzestrzenianiem się teorii naukowych a pojawieniem się nowego bohatera literackiego oraz powieści kryminalnej – przygody Sherlocka Holmesa i Doktora Watsona czy opowieści o odkryciach profesora George’a Challenge’a Arthura Conan Doyle’a (*Zaginiony świat*, 1912) są tego najlepszym przykładem. Co więcej, niektórzy interpretatorzy sugerują, że rekonstrukcje wydarzeń w powieściach detektywistycznych przypominają geologiczne i paleontologiczne opisy naukowe, a pewne figury retoryczne pojawiające się w opowieściach o Sherlocku Holmesie odpowiadają tym, których używał Darwin czy Charles Lyell, autor przełomowego dzieła *Principles of geology* (1830-1833)⁹.

W 2009 roku otwarto w Fitzwilliam Museum w Cambridge wystawę *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, przygotowaną we współpracy z Yale Center for British Art. Badania nad związkami pomiędzy ewolucjonizmem a sztukami wizualnymi podjęte zostały z inicjatywy Randala Keynesa, prapraprawnuka Darwina. To nie przypadek, że wystawa i towarzysząca jej publikacja powstały w Fitzwilliam Museum. W latach młodości, w czasie studiów w Cambridge, Darwin interesował się malarstwem europejskim w zbiorach tego muzeum¹⁰. Była to największa kolekcja sztuki, z jaką zapoznał się tak dokładnie i bezpośrednio, gdyż – w przeciwieństwie do ówczesnych dżentelmenów – nigdy nie odbył kontynentalnej *Grand Tour*¹¹. Zamiast Paryża, Rzymu, Florencji czy Wenecji zwiedził Amerykę Południową, wyspy Galapagos, Tahiti, Nową Zelandię, Australię i Przylądek Dobrej Nadziei¹². Warto również przypomnieć, że w muzeach Cambridge znajdują się kolekcje skamielin i okazów zwierząt zgromadzonych przez Darwina podczas podróży na okręcie „Beagle” w latach 1831-1836. Próbk

⁷ J. Richardson *Nietzsche contra Darwin*, „Philosophy and Phenomenological Research” November 2002 vol. 65 no 3, s. 537-575.

⁸ To pojęcie, trafnie określające ogromny zasięg oddziaływania poglądów naukowych Darwina na nauki humanistyczne i kulturę nowoczesną, zapożyczam od Lindy Nochlin i Marthy Lucy. Zob. *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*, ed. L. Nochlin, M. Lucy, specjalne wydanie „Nineteenth-Century Art Worldwide” 2003 no 2, http://19thc-artworldwide.org/spring_03 (11.08.2010).

⁹ Zob. np. L. Frank *Reading the Gravel Page. Lyell, Darwin, and Conan Doyle*, „Nineteenth-Century Literature” December 1989 vol. 44 no 3, s. 364-387.

¹⁰ D. Donald *Introduction*, w: *Endless forms*, s. 10.

¹¹ Zob. J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 185.

¹² Zob. szczegółową trasę podróży w: J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków. Biografia*, przeł. P. Jastrzębiec, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2008, s. 23-24.

skął zostały przekazane do The Sedgwick Museum of Earth Sciences (zbiorów zapoczątkowanych w 1728 roku przez Johna Woodwarda), a okazy ptaków i zwierząt trafiły do Cambridge University Museum of Zoology (kolekcji powstałej w 1814 roku). Manuskrypty Darwina (kolekcja „Darwin Papers”) przechowywane są w głównej bibliotece uniwersyteckiej, a od wielu lat realizowany jest projekt „The Darwin Correspondence” kierowany przez Jamesa Secorda, profesora historii i filozofii nauki na Uniwersytecie w Cambridge.

Studenckie wizyty w Fitzwilliam Museum wydają się jednak wątlą przesłanką do podjęcia badań nad wpływem Darwina na sztuki wizualne. Opisana powyżej powściągliwa reakcja naukowca na dzieła Turnera nie powinna dziwić; w autobiografii napisanej w 1876 roku Darwin ubolewał, że utracił „wyższy smak estetyczny”. Co więcej, w przeciwieństwie do wielu XIX-wiecznych naturalistów, Darwin nie umiał rysować, co stanowiło dość poważną przeszkodę podczas podróży na statku „Beagle”¹³. Jego „ignorancja w sprawach sztuki”, „nieumiejętność rysowania” oraz „brak wrażliwości na kolory” były mu bezceremonialnie wypominane przez znawcę sztuki i dobrego rysownika Ruskina¹⁴.

W odróżnieniu od Ruskina, Darwin nie był wyrafinowanym kolekcjonerem sztuki. Jak zaznacza Julius Bryant w eseju opisującym dom naukowca (Down House pod Londynem), Darwin i jego żona Emma gromadzili przede wszystkim portrety rodzinne i pejzaże¹⁵. Jednym z cenniejszych dzieł, eksponowanym w jadalni, był portret dziadka Karola, lekarza i przyrodnika Erasmusa Darwina (1770), namalowany przez Josepha Wrighta of Derby, cenionego XVIII-wiecznego portrecyście, autora słynnego obrazu *Eksperyment z ptakiem i pompą próżniową* (1768), który utrzymywał kontakty zarówno z członkami towarzystw naukowych (np. Lunar Society), jak i z przemysłowcami (Josiah Wedgwood). Co zaskakujące, w Down House nie było porcelany z manufaktury Wedgwooda, choć Darwin był blisko spokrewniony z tą rodziną; ożenił się z córką swojego wuja, Josiaha Wedgwooda II.

Należy również zaznaczyć, że Darwin nie był wykładowcą akademickim, nie rozwijał więc zdolności wizualnej prezentacji. Nie sporządzał własnoręcznie tablic poglądowych, które w XIX wieku były popularną formą naukowego przekazu (przykładem są wspaniałe tablice botaniczne wykonane w technice kolażu i akwareli przez Johna Stevensa Henslowa, które Darwin znał z jego wykładów w Cambridge¹⁶). Darwin nie ilustrował swoich książek własnoręcznie, zatrudniał artystów lub naturalistów wyspecjalizowanych w ilustracji naukowej, wykorzystywał też rysunki i fotografie z innych publikacji. Do pracy przy tomie *Zoologia* z podró-

¹³ Darwin nie wykonywał rysunków do swoich publikacji, jednak w czasie podróży sporządzał szkice i notatki. Przykładem jest przekrój geologiczny drogi pomiędzy miastami Santiago de Chile i Mendoza z 1835 roku zachowany w kolekcji Darwin Papers w Cambridge University Library.

¹⁴ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 213.

¹⁵ J. Bryant *Darwin at home*, s. 29-46.

¹⁶ D. Donald *Introduction*, s. 4.

ży na „Beagle” zatrudnił ornitologa Johna Goulda (autora wielotomowej serii o ptakach świata, np. *The birds of Australia*, 1840-1848, czy *The birds of Great Britain*, 1862-1873) i jego żonę Elizabeth; wykonali oni serię ręcznie kolorowanych litografii¹⁷.

Współcześni badacze wpływu Darwina i jego teorii na sztuki wizualne nie przepisują na nowo biografii naukowca, czyniąc z niego XIX-wiecznego estety czy *dilettante*. Darwin nie był znawcą sztuki, ale zakres wpływów jego naukowych teorii można rozpatrywać nie tylko w kontekście tzw. „kultury wysokiej” i sztuk pięknych, lecz także w kontekście nowoczesnej produkcji i reprodukcji obrazów, w tym XIX-wiecznej ilustracji naukowej (rysunków, litografii, fotografii). Ilustracje naukowe kształtują wyobraźnię wizualną danej epoki w nie mniejszym stopniu niż dzieła malarskie w muzealnych kolekcjach. Funkcja estetyczna nie jest tu nadrzędna, chociaż mogą fascynować precyzją wykonania i bogactwem odwzorowanych form naturalnych. Ich główną funkcją jest jednak niesienie informacji, dydaktyzm, a także ćwiczenie zmysłu obserwacji.

Darwin posiadał w swojej bibliotece wiele dzieł naukowych własnoręcznie ilustrowanych przez ich autorów, m.in. *The book of nature. Or, the history of insects* (wydanie z 1758 roku) XVII-wiecznego lekarza i przyrodnika Jana Swammerdama, zawierającą bardzo precyzyjne rysunki anatomiczne narządów owadów¹⁸. Ilustracje w XIX-wiecznych publikacjach naukowych były wykonywane często przez samych naukowców, którzy łączyli profesję badacza i artysty. Jeden z założycieli Royal Microscopical Society of London, Lens Aldous, zasłynął jako artysta specjalizujący się w mikrograficznej ilustracji¹⁹. Darwin nie śledził najnowszych tendencji w malarstwie, ale niewątpliwie fascynowały go obrazy w książkach naukowych i popularnonaukowych. Zachwyciły go m.in. ilustracje amerykańskiego artysty, Johna Jamesa Audubona, autora *Birds of America* (1827). Ilustracje Audubona odbiegały jednak od kanonu przedstawiania zwierząt w publikacjach naukowych. Artysta ukazywał ptaki w udrammatyzowanych sytuacjach, na przykład w momencie polowania i walki o przetrwanie, kiedy jastrząb właśnie chwytą swoją ofiarę²⁰. Nie tylko artyści skłonni byli do przedstawiania przyrody w formie „udramatyzowanej”, również naukowcy dokonywali „estetyzacji” natury²¹. Przykładem są spektakularne ilustracje Philipa Gosse’a do jego rozprawy o ukwiałach i koralowcach *Actinologia Britannica. A history of the British sea-anemones and corals* (1860).

¹⁷ J. Smith, *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 93.

¹⁸ D. Donald *Introduction*, s. 3.

¹⁹ Zob. np. głowę muchy – kolorowaną litografię Aldousa reprodukowaną w: *Endless forms*, s. 2.

²⁰ D. Donald *The „struggle for existence” in nature and human society*, w: *Endless forms*, s. 91.

²¹ D. Donald *Introduction*, s. 14.

Znaczeniem ilustracji naukowej oraz sposobami doboru materiału wizualnego w publikacjach Darwina zajął się Jonathan Smith w studium *Charles Darwin and victorian visual culture* (2006). Smith posłużył się pojęciem kultury wizualnej, a nie sztuk wizualnych; jego interpretacje dotyczą przede wszystkim relacji pomiędzy tekstem a obrazami, które stanowią istotny element naukowego dyskursu²². Szczególnie interesujące są perypetie wyboru fotografii do rozprawy *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (1872), przy której Darwin współpracował między innymi z uznanym fotografem londyńskim Oskarem Rejlanderem specjalizującym się w portretach dzieci. Darwin dobrze znał traktaty fizjonomiczne i frenologiczne (np. *Essays on the anatomy of expression in painting* z 1806 roku autorstwa chirurga Charlesa Bella), jednak ilustracje do jego dzieła różnią się od ilustracji w pracach poprzedników. W jego rozprawie nie ma wizerunków ludzi umysłowo chorych i przedstawicieli różnych ras, które pojawiały się często w XIX-wiecznych traktatach fizjonomicznych²³.

W 1959 roku brytyjski naukowiec i pisarz C.P. Snow wygłosił słynny wykład opublikowany pod tytułem *The two cultures and the scientific revolution*, w którym postawił tezę o oddaleniu się nauk ścisłych od humanistyki. We wstępie do katalogu wystawy *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts* Diana Donalds podkreśla, że w czasach wiktoriańskich nauka i sztuka nie stanowiły dwóch odrębnych kultur²⁴. Dwie kultury to teza określająca XX-wieczny fenomen specjalizacji i technicyzacji nauk, który sprawia, że dyscypliny naukowe stają się coraz mniej przystępne dla nieprofesjonalistów. Współczesny postulat „interdyscyplinarności” nie miałby sensu dwieście lat temu. W XIX wieku nauki przyrodnicze nie uległy jeszcze radykalnej specjalizacji; przykładem są obszary naukowych zainteresowań Darwina – geologia, paleontologia, botanika, zoologia, anatomia porównawcza, fizjonomika, frenologia, podobnie jak zainteresowania Ruskina, członka Towarzystwa Geologicznego, który w 1875 roku zapowiadał, że ma dość zebranych materiałów, by napisać historię sztuki florenckiej XV wieku w sześciu tomach, analizę sztuki attyckiej z V wieku w trzech tomach, biografię Waltera Scotta z analizą współczesnej sztuki epickiej w siedmiu tomach, życie Ksenofonta z analizą ogólnych zasad wychowania w dziewięciu tomach, komentarz do Hezjoda z ostateczną analizą zasad ekonomii politycznej w dziewięciu tomach oraz ogólny opis geologii i botaniki Alp w dwudziestu czterech tomach.

Łączenie zainteresowania sztuką z pogłębianiem wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych wpisywało się w silnie zaznaczoną w kulturze wiktoriańskiej tradycję teologii naturalnej. Rozprzestrzenianiu się teorii Darwina sprzyjała nie tylko ogromna liczba karykatur przedstawiających go jako małpę człekokształtną, które pojawiły się po publikacji *O pochodzeniu człowieka* w 1871 roku, lecz także fakt, że

²² O znaczeniu obrazów w dyskursie naukowym zob. np. rozdział *Scientific Looking, Looking at Science*, w: M. Sturken, L. Cartwright *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 279-314.

²³ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 219.

²⁴ D. Donald *Introduction*, s. 1.

jego książki były zrozumiałe dla osób nie zajmujących się naukami przyrodniczymi. Jak zauważa Janet Browne w studium biograficznym: „Styl, jakim pisał, był jednym z największych jego darów, niezwykle atrakcyjnym dla brytyjskich czytelników, którzy widzieli w nim najlepsze cechy wielowiekowej tradycji literackiej i współczesne wiktoriańskie wartości”²⁵. Niewielka rozprawa Darwina o dżdżownicach (*The formation of vegetable mould through the action of worms*, 1881) rozeszła się w nakładzie trzech i pół tysiąca egzemplarzy, co wprawiło w zdumienie zarówno autora, jak i wydawcę (pierwszy nakład *O powstawaniu gatunków* wynosił 1250 egzemplarzy)²⁶. W latach 80. i 90. XIX wieku zaobserwować można również rosnące znaczenie publikacji popularnonaukowych i przyrodniczo-przygodowych; przykładem są *Stories of the Gorilla Country. Narrated for young people* Paula Belloni De Chaillu (1890). Na ten okres przypada także rozwój muzealnych dioram, których tematem były nie tylko panoramy miast, lecz także scenki z życia zwierząt czy widoki dzikiej przyrody²⁷.

Wpływ nauk przyrodniczych na sztuki wizualne oraz metodologię historii sztuki i architektury nie rozpoczął się od publikacji *O powstawaniu gatunków*. Morfologią zajmował się Goethe, a nowoczesne systemy taksonomiczne i anatomia porównawcza, teorie Buffona, Linneusza, Cuviera czy ewolucjonizm Lamarcka, stanowiły wzór dla analiz porównawczych budowli historycznych; przykładem są architektoniczne teorie Jean-Nicolas-Louis Duranda, czy Gottfrieda Sempera. Naukową klasyfikację artefaktów świata naturalnego, która pojawiła się w wieku XVII, poprzedziło gromadzenie eksponatów w gabinetach osobliwości, zawierających zarówno *naturalia*, jak i *mirabilia*, a początków koncepcji ogrodu zoologicznego i botanicznego należy poszukiwać w nowożytnych menażeriach i herbariach²⁸. W XIX wieku można jednak zaobserwować radykalne przewartościowanie tradycyjnej opozycji „natura – kultura”. To nie prosta opozycja, lecz konfiguracje triady „natura – nauka – kultura” tworzą nowy paradygmat²⁹.

Za przejaw tego paradygmatu należy uznać pojawienie się nowego typu pejzażu w malarstwie XIX wieku. Jest nim pejzaż geologiczny, w którym natura i jej historia przedstawiane są jako temat samodzielny, a nie jako malownicze tło dla ludzkich działań czy jako symbol boskiej wszechobecności. Przykłady malarstwa

²⁵ J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków*, s. 66.

²⁶ J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 244.

²⁷ Na temat historii dioram w XIX wieku zob. np. J. Cray *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, The MIT Press, Cambridge Ma.–London 1992, s. 97-136.

²⁸ Zob. G. Świtek *Gatunki, typy, formy, style. O morfologii i anatomii porównawczej w historii architektury*, „Czas Kultury” 2009 nr 5, s. 58-66; *Dział zwierząt*, „Czas Kultury” 2007 nr 6, s. 4-15.

²⁹ Zob. E. Gieysztor-Milobędzka *Natura, nauka, kultura – nowy paradygmat*, w: *Sztuka a natura*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. E. Chojecka, Oddział Górnośląski SHS, Katowice 1991, s. 15-29.

pejzażowego, wynikającego z wnikliwej obserwacji natury, także przy użyciu nowoczesnych technik (*camera obscura*, mikroskop), można odnaleźć w XVII-wiecznej sztuce holenderskiej, jednak powstawały one w kontekście kultury emblematycznej – w przedstawieniach natury doszukiwano się alegorycznych znaczeń. Przez wiele wieków malarstwo pejzażowe było uznawane za gatunek pośledniejszy w akademickiej hierarchii tematów malarskich. Dopiero pod koniec wieku XVIII – pod wpływem brytyjskiego zainteresowania pejzażem rodzimym oraz niemieckiego romantycznego panteizmu – pejzaż stał się gatunkiem w pełni dowartościowanym. W wieku XVIII nastąpiła „eksplozja geologiczna”, ogromne zainteresowanie naukami o ziemi, związane między innymi z popularnością dzieł Buffona: *Théorie de la terre* czy *Epoques de la nature*³⁰. Ówczesne spory pomiędzy zwolennikami plutonizmu (teorii powstawania skał w wyniku działalności wulkanicznej) i neptunizmu (teorii zakładającej, że wszystkie skały powstały w wyniku procesów przebiegających w zbiornikach wodnych) odnajdowały odzwierciedlenie w tematyce obrazów przedstawiających wybuchy Wezuwiusza, trzęsienia ziemi czy morza cofające się po potopie. Jednak, jak zauważa Andrzej Pieńkos w eseju o malarstwie katastrof wulkanicznych w oświeceniu, „podobnie jak wizualna popularność erupcji Wezuwiusza będzie słabnąć w wieku XIX, tak «estetyczna» myśl geognostyczna XVIII wieku będzie wypierana przez nowoczesny dyskurs naukowy”³¹.

Pejzaż geologiczny XIX wieku należy postrzegać jako gatunek stopniowo wyzwalający się od wpływów romantycznego panteizmu, teologii naturalnej i powiązanej z nią dawnej teorii dyluwialnej, która stanowiła próbę pogodzenia historii biblijnego potopu z odkryciami geologicznymi. Pejzaż geologiczny to nowy rodzaj malarstwa historycznego, które przedstawia już nie historię ludzkości czy spektakle katastroficzne, a historię planety Ziemi³². Przedstawienia odsłoniętych warstw geologicznych jako opowieści o historii ziemi przypominają stratygraficzne profile rysowane przez geologów – tak jak w obrazie Edwarda Williama Cooke’a *Triasowe klify w Blue Anchor, północne Somerset* (1866, Guildhall Art Galleries, City of London), który można opisać językiem geologii: przedstawia on platformę abrazyjną, podcios brzegowy i klif. Warto nadmienić, że Cooke był członkiem londyńskiego Towarzystwa Geologicznego i zbieraczem skamielin, zainteresowanym teoriami ewolucji, z którymi zapoznał się dzięki wykładom darwinisty Thomasa Henry Huxleya³³.

³⁰ Zob. J. Woźniakowski *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 307. Dziękuję Jerzemu Świtekowi za konsultacje geologiczne.

³¹ A. Pieńkos *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, w: tegoż *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 94.

³² Zob. R. Bedell *The history of the Earth. Darwin, geology and landscape art*, w: *Endless forms*, s. 52.

³³ Tamże, s. 62.

Do popularyzacji geologicznej tematyki w malarstwie przyczyniła się publikacja Charlesa Lyella *Principles of geology* (1830-1833), którą Darwin czytał podczas podróży na „Beagle” wykorzystując do własnej analizy zjawisk geologicznych i przejmując koncepcję gradacji, czyli stopniowych i nieustannych zmian, do rozważań o powstawaniu gatunków. Dzieło Lyella uznane zostało w latach 30. XIX wieku za radykalne, gdyż zakwestionował on autorytet Biblii w badaniach geologicznych, odcinając się tym samym od popularnych spekulacji, że dni stworzenia odpowiadają erom geologicznym. Lyell twierdził również, że Ziemia jest o wiele starsza niż sądzono w XIX wieku (starsza niż przyjmowany współcześnie wiek około 4,6 miliardów lat) i nieustannie podlega cyklicznym zmianom geologicznym, stałym i długotrwałym procesom, takim jak na przykład wypiętrzanie się i osiadanie łądu względem poziomu morza. Wpływy teorii Lyella i Darwina na malarstwo sięgają końca XIX wieku. Jak wykazał Richard Kendall, znaczącą rolę w twórczości Paula Cézanne’a – a zwłaszcza pejzaży z okolic Aix-en-Provence – odegrała jego znajomość z Fortuné Marionem, malarzem i geologiem, zwolennikiem teorii Darwina i Lyella³⁴.

W 1859 roku, kiedy ukazała się rozprawa Darwina *O powstawaniu gatunków*, Charles Baudelaire opublikował krytykę ówczesnego Salonu. W rozdziale o rzeźbie wiele uwagi poświęcił kompozycji, której temat uznał za kontrowersyjny:

Frémiet to na pewno dobry rzeźbiarz; zręczny, odważny, subtelny, szuka zaskakującego efektu i czasem go znajduje; ale nieszczęście w tym, że szuka go, omijając właściwą drogę. *Orangutan porywa kobietę w głąb lasu* (praca odrzucona, której oczywiście nie widziałem) jest pomysłem prawdziwie godnym dowcipnisi. Dlaczego nie krokodyl, tygrys czy inne zwierzę, które może pożreć kobietę? A nie, bo tu nie chodzi o pożarcie, ale o zgwałcenie. Tylko małpa, i to małpa ogromna, która jest czymś mniej i czymś więcej niż człowiek, ma czasem jego apetyt na kobietę. Oto sposób zaskoczenia. „On ją porywa; czy ona zdoła się oprzeć?”. Takie pytanie postawi sobie cała publiczność kobieca. Uczucie osobliwe, złożone po części z przerażenia, po części ze sprośnej ciekawości, zapewni sukces. A jednak, ponieważ Frémiet jest doskonałym rzemieślnikiem, dobrze skopiuje i wymodeluje zwierzę i kobietę. Takie tematy doprawdy nie są godne dojrzałego talentu i jury dobrze zrobiło, odrzucając ten grząski dramat.³⁵

Rzeźba zdolnego animalisty Emmanuela Frémieta (1824-1910), o której pisze Baudelaire, nie przedstawiała orangutana, tylko goryla porywającego „młodą Murzynkę”³⁶. Rzeźba nie została dopuszczona przez jury na Salon 1859 roku, jednak umieszczono ją przy wejściu na wystawę, w niszy za zasłoną. W 1887 roku

34 R. Kendall *Monet and the monkeys. The impressionist encounter with Darwin*, w: *Endless forms*, s. 295-302.

35 C. Baudelaire *Salon 1859*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 301.

36 Zob. M. Zgórnjak *Frémiet's Gorillas. Why do they carry off women?*, „Artibus et Historiae” 2006 vol. 27 nr 54, s. 219-237; tegoż *Dlaczego goryl Frémieta porywa kobietę?*, „Folia Historiae Artium” Seria Nowa, t. 8-9 (2002/2003), s. 77-91.

Frémiet został nagrodzony za dwie prace wystawione na ówczesnym Salonie: rzeźbę św. Ludwika i kompozycję *Goryl (Troglodytes gorilla z Gabonu) porywający kobietę*, powtarzającej schemat rzeźby z 1859 (zniszczonej w 1861 roku). Rzeźba goryla była również prezentowana z wielkim powodzeniem na wystawach paryskich w 1889 i 1900 roku. W studium poświęconym kompozycji Frémieta Marek Zgórniak zarysował naukowy kontekst dla tego kontrowersyjnego tematu rzeźbiarskiego. Radykalna zmiana recepcji *Goryla* Frémieta (od odrzucenia do zachwytu), jaka dokonała się w drugiej połowie XIX wieku, związana była z rozwojem badań naukowych nad ssakami naczelnymi (zwłaszcza po publikacji *O powstawaniu gatunków*, czy opisów goryli w książce Paula Belloni Du Chaillu *Explorations and adventures in Equatorial Africa*, 1861), które zakwestionowały popularne opowieści o wielkich małpach porywających ludzi. Wyobrażenie goryla porywającego kobietę okazało się jednak niezwykle atrakcyjne jako temat filmowy; przykładem są wielokrotnie filmowane opowieści o King Kongu³⁷.

Ewolucje organizmów, wyobrażenia początków ludzkości, przedstawienia małp i małpoludów, prehistorii, epoki kamiennej czy epoki brązu to – obok pejzażu geologicznego – nowe tematy, które pojawiły się w malarstwie drugiej połowy XIX wieku. Jedno z najbardziej intrygujących nawiązań do teorii ewolucji odnaleźć można w twórczości francuskiego malarza-symbolisty Odilona Redona, a zwłaszcza w cyklu litografii *Origines* (1883); w latach 90. XIX wieku krytycy pisali o „*l'épopée darwinienne*” w pracach artysty³⁸. Do popularyzacji poglądów Darwina we Francji przyczyniła się Clémence Royer, ewolucjonistka, obrończyni praw kobiet, jedyna kobieta przyjęta do francuskiego Towarzystwa Antropologicznego, autorka tłumaczenia *O powstawaniu gatunków* na francuski (1862)³⁹. Jednak poglądy Redona na ewolucję zostały ukształtowane przede wszystkim pod wpływem znajomości z Armandem Clavaud, naukowcem specjalizującym się w fizjologii roślin. Początkujący pejzażysta Redon i Clavaud spotkali się w Bordeaux na początku lat 60. XIX wieku. Redon był zaznajomiony z wczesnymi badaniami naukowca nad algami z rodziny ramienicowatych (*Characeae*); pierwszą pracę na ten temat Clavaud opublikował w 1859 roku. Fascynacja Redona badaniami Clavaud – który łączył darwinizm z tradycją niemieckiej *Naturphilosophie* – znalazła odzwierciedlenie w tematyce jego prac. Powracającym motywem u Redona są przedstawienia niezwyklej ni to roślin, ni to zwierząt, roślinnych hybryd przypominających niekiedy ludzkie twarze (np. *Człowiek-kaktus*, 1881), czy też fantastyczne przedstawienia poszczególnych organów unoszących się w wodzie, jak na przy-

³⁷ Zob. J. Voss *Monkeys, apes and evolutionary theory*, w: *Endless forms*, s. 251-234.

³⁸ B. Larson *Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon*, w: *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*. Na temat symbolizmu Redona inspirowanego darwinizmem zob. także D. Bindman *Mankind after Darwin and nineteenth-century art*, w: *Endless forms*, s. 154-158.

³⁹ Zob. L. Nochlin *Introduction. The Darwin effect*, w: *The Darwin effect. Evolution and nineteenth-century visual culture*.

kład w litografii *Kuszenie św. Antoniego* (1896), opatrzonej komentarzem artysty: „oczy bez głów pływają jak mięczaki”. Redon, inspirowany badaniami Clavaud, uważał, że pierwsze formy życia pojawiły się w wodzie⁴⁰.

Badania Armanda Clavaud nie były jednak jedynym źródłem inspiracji dla symbolisty. W Paryżu, w połowie lat 70. XIX wieku, Redon uczęszczał na wykłady otwarte z zakresu osteologii i anatomii porównawczej, organizowane przez wydział medycyny, odwiedzał też często Muzeum Historii Naturalnej. Badając związki sztuki Redona z teoriami naukowymi (ewolucjonizmem, ale także wcześniejszymi teoriami transformizmu), Barbara Larson zwraca uwagę, że „potwory”, „hybrydy” i „embriony” obecne w jego twórczości, mogły być również inspirowane pracami Étienne’a Geoffroy Saint-Hilaire’a (*Philosophie anatomique. Des Monstruosités humaines, ouvrage contenant une classification des monstres...*, 1822), który przyczynił się do rozwoju embriologii i teratologii, czyli badań nad wadami rozwojowymi organizmów⁴¹. W dzienniku Redona, prowadzonym nieregularnie w latach 1867-1915, odnajdziemy robocze notatki artysty, w których poglądy na sztukę i retoryka symbolizmu przeplatają się z paranaukowymi refleksjami:

Cóż takiego włożyłem w moje prace, by dopatrywano się w nich tyle subtelności? Umieściłem w nich maleńkie drzwiczki uchylone na tajemnicę. Uczyniłem fikcję. [...] Samego siebie analizować można dopiero po wzruszeniu, które inicjuje wszelki początek. W momencie opanowania własnej namiętności przestaje ona istnieć. Posłużyła embrionowi. Pojawią się wszystkie narządy i dlatego trzeba posłusznej, troskliwej opieki nad zarodkiem: inteligencji zatem najbardziej świadomej swego dzieła, dzieła embrionalnego lecz żywego; rozumu, analizy: oto czynnik intelektualny, który służyć będzie czynnikowi emocjonalnemu [1888].⁴²

Analizując wpływ Darwina na sztuki wizualne należy uwzględnić popularyzatorską działalność zwolenników jego teorii. Dużą popularnością wśród artystów działających w drugiej połowie XIX wieku cieszyły się bogato ilustrowane prace niemieckiego biologa Ernsta Haeckla (o wdzięcznym przydomku „buldog Darwina na Kontynencie”); jako „buldog Darwina” przedstawiał się na Wyspach Brytyjskich wybitny zoolog i paleontolog Thomas Henry Huxley⁴³). W ramach wielkiego projektu, publikacji raportów z naukowej wyprawy HMS Challenger w latach 1873-1876, Haeckel opracował kilka tomów z własnymi ilustracjami, m.in. tom o meduzach (1882) i o promienicach (1887), jednak najbardziej znanym wśród

⁴⁰ Niektórzy krytycy są sceptyczni wobec uznawania Redona za darwinistę, ale dostrzegają jego fascynację organizmami żyjącymi w środowisku wodnym. Zob. *Odilon Redon 1840-1916*, katalog wystawy, ed. K. Motoé, K. Takahashi, The National Museum of Modern Art., Tokio 1989, s. 72.

⁴¹ Na temat rozwoju teratologii w XIX wieku zob. np. A. Wiczorkiewicz *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 156-173.

⁴² O. Redon *Sobie samemu. Dziennik 1867-1915*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 259.

⁴³ J. Browne *Darwin o powstawaniu gatunków*, s. 88.

artystów dziełem było wielotomowe *Kunstformen der Natur* (1899-1904), którego publikacja przypadła *notabene* na lata ekspansji w Europie sztuki secesyj⁴⁴.

Zdarzało się, że prace artystów były dosłowną ilustracją ówczesnych (nie zawsze potwierdzonych) teorii naukowych. W 1894 roku, z okazji swoich sześćdziesiątych urodzin Haeckel otrzymał niezwyklej prezent od malarza Gabriela von Maxa. Był to obraz (obecnie w kolekcji Ernst-Haeckel Haus w Jenie) przedstawiający fantazyjną rekonstrukcję pary praludzi dokonaną na podstawie szkieletu odnalezionej na Jawie w 1891 roku (tzw. człowiek jawajski nazwany przez jego odkrywcę, Eugene Dubois, pitekanthropem). Haeckel, zanim jeszcze poznał szczegóły tego odkrycia, postulował istnienie brakującego ogniwa pomiędzy małpami a człowiekiem, któremu nadał łacińską nazwę *Pithecanthropus alalus* (niemówiący małpolud). Obraz von Maxa o tym tytule przedstawia samice małpoluda o owłosionym ciele, z długimi, falującymi włosami i chwytными dolnymi kończynami, która karmi niemowlę, oraz pochylonego nad nią samca, przytrzymującego się konaru drzewa.

Ta fantazyjna rekonstrukcja artysty jest jednym z ciekawszych przykładów przenikania się hipotez naukowych i sztuk wizualnych. Obraz von Maxa wpisuje się jednocześnie w tradycję malarstwa historycznego, przy czym historia pojmowana jest nie tylko jako przedstawienie tematów biblijnych czy religijnych, ale jako historia ewolucji ludzkości. Nowy temat ewolucji był niekiedy przedstawiany w tradycyjnej, alegorycznej formie. Przykładem jest obraz George'a Frederica Watta *Evolution* (1898-1904), ukazujący nagą kobietę w otoczeniu gromady dzieci przypominających barokowe *putti*, które biją się i ciągną za włosy, tak jakby walczyły o przetrwanie⁴⁵.

W 1897 roku Paul Gauguin rozpoczął pracę nad monumentalnym obrazem *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, który interpretowany jest jako rodzaj testamentu stworzonego przed podjęciem próby samobójczej przez artystę. Gauguin przedstawia alegorię życia ludzkiego, od narodzin do śmierci – temat podejmowany przez wielu symbolistów końca XIX wieku. Naukowe rozprawy Darwina *O powstawaniu gatunków* i *O pochodzeniu człowieka* niewiele mają wspólnego z mitologiami Gauguina. Podróże artysty na Tahiti były ucieczką od cywilizacji europejskiej w poszukiwaniu tego, co prymitywne, pierwotne, symboliczne. Podróż Darwina doprowadziła do teorii wspólnego pochodzenia gatunków (w tym człowieka), walki o byt, doboru naturalnego i płciowego. Jednak, w pewnym sensie, tytuł obrazu Gauguina trafnie podsumowuje dylematy darwinowskiej epoki, uświadamiając nam, jak radykalnie brzmiały teorie ewolucji i doboru naturalnego wobec metafizycznych pytań o początek i przyszłość ludzkości.

⁴⁴ Zob. monografię O. Breidbacha *Visions of nature. The art & science of Ernst Haeckel*, Prestel, Munich–Berlin–London–New York 2006.

⁴⁵ Nowe motywy w malarstwie historycznym drugiej połowy XIX wieku analizuje m.in. D. Bindman *Mankind after Darwin and nineteenth-century art*, w: *Endless forms*, s. 142-165. Zob. także M. Lucy Cormon's *Cain and the problem of the prehistoric body*, „Oxford Art Journal” 2002 vol. 25 no 2, s. 107-126.

Analizując związki pomiędzy Darwinem i darwinizmem a kulturą wizualną XIX wieku, sięgnęłam do przykładów wskazujących na wpływ Darwina na ilustracje naukowe czy tematy malarskie. Poniższy cytat z rozprawy *O pochodzeniu człowieka* (1871) jest świadectwem odwrotnej tendencji – to nie naukowiec zainspirował artystę, lecz artysta naukowca:

Znany rzeźbiarz Woolner zwrócił moją uwagę na małą właściwość, którą spostrzegł u mężczyzn zarówno jako u kobiet, a wykrył rzeźbiąc posążek kobolda ze sterzcącymi uszami. To dało mu impuls do badania uszu małp oraz do studiów nad uchem ludzkim. Chodziło tu o niewielką wypukłość na wewnętrznym brzegu zewnętrznego załamka ucha. Z wypukłością tą przychodzimy na świat, a prof. L. Meyer utrzymuje, że występuje ona częściej u mężczyzn niż u kobiet. T. Woolner zrobił dokładny model ucha i dał mi jego rysunek.⁴⁶

Thomas Woolner (1825-1892) był rzeźbiarzem, poetą i członkiem Bractwa Prerafaelickiego, założonego w 1848 roku, a także przez dwa lata (1852-1854) poszukiwaczem złota w Australii oraz autorem ogromnego pomnika kapitana Jamesa Cooka w Sydney. Niewielka wypukłość, o której wspomina Darwin, czyli chrząstka występująca na krawędzi małżowiny usznej, znana jest współcześnie jako „guzek Darwina”. Darwin nazwał tę wypukłość „czubkiem Woolnera” (*Woolnerian tip*) na cześć rzeźbiarza⁴⁷.

W 1869 roku Woolner wyrzeźbił marmurowe popiersie Darwina. Darwin pozował mu również do portretu w formie medalionu, który miał być produkowany w manufakturze Wedgwooda. Woolner zwierzył się wówczas naukowcowi, że pracując nad rzeźbą *Puka* (model gipsowy z 1847, odlew w brązie z 1866 roku), zwrócił uwagę na niewielką chrząstkę w uchu ludzkim. Rzeźbiąc chochlika postanowił uwypuklić chrząstkę i wydłużyć uszy, aby nadać tej postaci zabawny wygląd. Woolner przysłał Darwinowi rysunek ucha z zaznaczoną wypukłością, który został następnie opublikowany w rozprawie *O pochodzeniu człowieka*. W zachowanej korespondencji pomiędzy Darwinem a Woolnerem odnajdziemy również zaskakującą prośbę naukowca. W liście z 1871 roku pisze on do Woolnera:

Śmiem przypuszczać, że zna Pan i często spotyka wielu malarzy. Czy mógłby Pan poprosić kilka zaufanych osób, aby obserwowały młode i niedoświadczone dziewczęta pracujące jako modelki, które na początku bardzo się rumieniają? Jak nisko sięga ten rumieniec? [...] Moreau twierdzi, że jeden słynny malarz francuski widział kiedyś modelkę rumieniącą się na całym ciele. Chciałbym się dowiedzieć, jakie jest w tej kwestii doświadczenie [...] angielskich malarzy.⁴⁸

⁴⁶ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Ilecki, Biblioteka Dzieł Naukowych, Warszawa 1929, s. 14.

⁴⁷ Zob. R. Millard, R.E. Pickard *Darwin's tubercle belongs to Woolner*, „Archives of Otolaryngology – Head & Neck Surgery” 1970 no 91, s. 334-335.

⁴⁸ Cyt. za: „Observables” at the Royal College of Surgeons. Woolner's „Puck”, „Annals of the Royal College of Surgeons of England” February 1948 no 2, s. 104. Zob. także J. Bryant *Darwin at home*, s. 40-42.

Darwin zatracił, być może, wyższy smak estetyczny, ale – jak wynika z korespondencji z Woolnerem – wykształcił w pełni naukowy sposób widzenia, umiejętność dostrzegania szczegółów, drobnych zmian, które doprowadzały go do odkrycia wielkich skutków ewolucji. Ledwie wyczuwalna wypukłość w małżowinie usznej jest przecież, według Darwina, jednym z dowodów na ciągłość gatunkową pomiędzy ludźmi i zwierzętami, a rumieńce u niedoświadczonych modelek, czyli zmiana koloru skóry, to przykład wyrazu emocji wspólnego dla ludzi i zwierząt.

Wiele napisano o nieustającej krytyce Darwina przez Ruskina. Zasugerowano nawet, że piąty tom *Modern Painters* (1860) jest bezpośrednią reakcją na publikację *O powstawaniu gatunków* (1859)⁴⁹. Tymczasem Darwin i Ruskin posiadali cechę wspólną – „sposób widzenia”, skupienie na detalu, umiejętność dostrzegania szczegółów. W cytowanym poniżej fragmencie wykładu Ruskina zwróćmy uwagę nie tylko na krytykę Darwina, ale także na postulat dokładnego odwzorowywania przyrody:

Nasi uczeni botanicy są obecnie, jak sądzę, zajęci głównie: rozróżnianiem gatunków, którego doskonale metody być może w przyszłości okażą się niedoskonałe; wynajdywaniem nazw opisowych, z których pewne – z chwilą większego zaawansowania nauki i wzrostu erudycji – okażą się zbędne, inne zaś nie do przyjęcia; mikroskopowymi badaniami budowy, które [...] jakkolwiek wnikliwe i owocne, mają się do historii naturalnej roślin tak, jak anatomia i chemia organiczna do historii ludzkości. Tymczasem nasi artyści są na ogół tak głęboko przekonani o słuszności teorii Darwina, że nie zawsze uznają za potrzebne wykazywanie jakiegokolwiek różnicy między ulistnieniem wiązu i dębu. [...] Otóż tym, czego nam dziś szczególnie potrzeba do celów nauczania, jest poznanie nie anatomii roślin, ale ich biografii: jak i gdzie żyją i umierają, jakie są ich złe i dobre skłonności, właściwości trujące lub moce lecznicze. Chcemy, aby były rysowane od ich młodości aż po wiek dojrzały, od pączka do owocu. [...] A wszystko to powinniśmy rysować tak dokładnie, abyśmy mogli od razu porównać daną część jakiejś rośliny z taką samą częścią jakiegokolwiek innej, narysowanej w podobnych warunkach.⁵⁰

Uwagi o szczegółowych artystycznych rysunkach można odczytać jako jeszcze jeden przytyk Ruskina w stosunku do Darwina i jego braku umiejętności rysowania. Jednak to, co wspólne naturalistom i artystom, to uważna obserwacja najmniejszych detali przyrody. „Prerafaelityzm – pisał Ruskin w 1853 roku – posiada jedną zasadę. To zasada absolutnej, bezkompromisowej prawdy we wszystkim, co czyni, osiąganą dzięki opracowaniu każdego, najdrobniejszego nawet szczegółu z natury i tylko z natury”⁵¹. W innym tekście przeprowadził słynne porównanie dwóch ma-

⁴⁹ Zob. A. Leng *Ruskin's rewriting of Darwin*, „Prose Studies” April 2008 vol. 30 iss. 1, s. 64-90.

⁵⁰ J. Ruskin *Sztuka a użyteczność* (wykład IV), w: tegoż *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarz I. Wojnar, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 379-380.

⁵¹ Zob. J. Ruskin *The pre-raphaelite artists*, w: *The art criticism of John Ruskin*, s. 383.

larzy, prerafaelyty Johna Everetta Millaisa i Josepha Mallorda Williama Turnera. Obaj są doskonałymi obserwatorami, choć obdarzeni odmiennymi cechami:

Wyobraźmy sobie dwóch ludzi, równie uczuiwych, równie pracowitych, odznaczających się pokornym pragnieniem, aby wiernie przedstawić widziany fragment przyrody. [...] jeden z nich odznacza się spokojnym temperamentem, słabą pamięcią, brakiem inwencji i niezmiernie przenikliwym wzrokiem. Drugi jest niecierpliwy, posiada pamięć, której nic nie umyka, inwencję, która nigdy nie spoczywa, i jest krótkowzroczny. Umieścimy ich na tej samej łące, w górskiej dolinie. Jeden widzi wszystko, wielkie i małe, z niemal taką samą dokładnością – i góry, i koniki polne, liście na gałęziach, żyłkowania kamieni, pęcherzyki powietrza w strumieniu. [...] drugi obserwuje zmienność obłoków i wędrówkę światła wzdłuż górskich zboczy. Zatrzymuje w pamięci całą scenę, łagodne masy prawdziwej gradacji światła; słabość jego wzroku stanowi w pewnym sensie zaletę, gdyż czyni go bardziej wrażliwym na powietrzną tajemnicę odległości, ukrywa przed nim wielość zdarzeń, których i tak przedstawić by nie zdołał. [...] Ten pierwszy to John Everett Millais; ten drugi to Joseph Mallord William Turner.⁵²

W odniesieniu do obrazów prerafaelitów Ruskin używał często pojęcia „materialistyczny” czy też „materialna prawdziwość” (*material veracity*) malarskiego przedstawienia. O „materialnej prawdziwości” sztuki, która uważnie odwzorowuje przyrodę, przekonany był chyba i Darwin, skoro wykorzystał rysunek rzeźbiarza Woolnera dla zilustrowania swoich teorii naukowych.

Fascynacja geologią oraz skrupulatność w obserwowaniu przyrody to obszary, w których Ruskin i Darwin mogliby odnaleźć nić porozumienia. Mogliby, gdyby nie radykalne różnice w poglądach estetycznych. Obaj, co prawda, sprzeciwiali się nurtowi XIX-wiecznego estetyzmu z jego pojęciem „sztuki dla sztuki”. Jednak dla Ruskina poczucie piękna jest „władzą duchową”⁵³ człowieka – ma wymiar moralny i społeczny, gdyż wychowanie w kulcie piękna jest warunkiem naprawy stosunków społecznych. Dla Darwina piękno to efekt doboru naturalnego i płciowego.

Pod koniec życia Darwin ubolewał nad utratą „wyższego smaku estetycznego”, jednak na liście jego naukowych lektur znalazło się sporo dzieł z zakresu estetyki filozoficznej i refleksji o sztuce. W czasie studiów w Cambridge czytał z dużą uwagą *Discourses on art* Sir Joshuy Reynoldsa (*Rozprawy o sztuce wygłoszone w Akademii Królewskiej* w latach 1769-1791; piętnaście przemówień opublikowano w 1797 roku). Zajmowały go także XVIII-wieczne teorie estetyczne Davida Hume’a, Edmunda Burke’a i Archibalda Alisona (*Essay on the nature and principles of taste*, 1790)⁵⁴. Radykalna postawa Darwina w kwestiach estetyki polega przede wszystkim na przeniesieniu rozważań o pięknie w sferę teorii ewolucji. W rozprawie *O powstawaniu gatunków* argumentuje na przykład, że forma, kolor, zapach oraz inne fizyczne cechy organizmów żywych istnieją po to, aby zapewnić gatunkowi prze-

⁵² J. Ruskin *Pre-raphaelitism, 1851*, w: *The art criticism of John Ruskin*, s. 379-381.

⁵³ J. Ruskin *Malarze współcześni*, t. 2 (1846), w: tegoż *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, s. 6.

⁵⁴ D. Donald *Introduction*, s. 17.

trwanie. Innymi słowy, kwiat nie jest piękny dlatego, żeby był podziwiany przez człowieka, tylko dlatego, żeby poprzez kolor, formę i zapach przyciągał owady, które umożliwią jego zapylenie, a tym samym zapewniają przetrwanie gatunku. W dziele *O pochodzeniu człowieka* Darwin rozwija kontrowersyjny jak na owe czasy argument, że zwierzęta, tak jak ludzie, posiadają pewien smak estetyczny. Samice, zwłaszcza u ptaków, doceniają fizyczne cechy samców i wybierają najpiękniejszych według pewnych kryteriów estetycznych typowych dla danego gatunku:

Poczucie piękna. Zdecydowano prawie stanowczo, że ta umysłowa władza jest wyłączną własnością człowieka, lecz widząc jak między ptakami niektóre samce roztaczają starannie swe ubarwione pióra przed samicami, gdy tymczasem inne ptaki nie tak pysznie przystrojone, nie okazują podobnych upodobań, czyż wolno nam przypuszczać, że samice pierwszych są pozbawione uczucia piękna? Że w ubarwieniu tych piór jest coś takiego, co pięknem nazwać możemy, świadczy najlepiej ta okoliczność, iż nasze damy używają ich zwykle jako przedmiotów ozdoby. [...] gdyby samice nie były zdolne ocenić wspaniałych barw, pysznych ozdób i śpiewnego głosu swych samców, to starania tych ostatnich, aby tem wszystkim popisać się przed niemi, byłyby zaiste zbyteczne.⁵⁵

Dla Ruskina wyobraźnia jest drugą – po pojmowaniu idei piękna – władzą duchową człowieka. Nie należy jej mylić z fantazją czy fałszowaniem rzeczywistości; wręcz przeciwnie – funkcją wyobraźni jest „kojarzenie”, „penetracja” i „kontemplacja” prawdy⁵⁶. Darwin określa wyobraźnię w duchu XVIII-wiecznego brytyjskiego sensualizmu i asocjacionizmu; uzależniona jest od wrażeń i skojarzeń, a najlepiej ujawnia się podczas marzeń sennych. Co więcej, w rozprawie *O pochodzeniu człowieka* odnajdziemy także przypuszczenie, że wyobraźnią obdarzeni są nie tylko ludzie, lecz także zwierzęta:

Wyobraźnia jest jednym z najwyższych przywilejów człowieka. Na mocy tej umysłowej władzy kojarzy on, niezależnie od woli, poprzednie wrażenia i pojęcia, tworzy wzniosłe i nowe rzeczy. [...] Marzenia senne dają nam najlepszy obraz tej władzy. [...] Wartość utworów naszej wyobraźni zależy ma się rozumieć od liczby dokładności i jasności wrażeń, od sądu i wykształconego smaku w wyborze mimowolnie przedstawiających się nam kombinacji, a wreszcie od pewnego stopnia od władzy dowolnego kojarzenia tych wrażeń. A ponieważ psy, koty, konie, a prawdopodobnie i wszystkie wyższe zwierzęta, nawet ptaki, zdaniem niektórych badaczy podlegają marzeniom sennym, niekiedy bardzo nawet energicznym, jak to świadczą ich ruchy a czasami i głos, musimy więc przyznać, że posiadają również wyobraźnię.⁵⁷

Rozważania Darwina o poczuciu piękna u zwierząt przyczyniły się w drugiej połowie XIX wieku do rozwoju tzw. estetyki fizjologicznej, która wpisuje się w nieco szerszą tendencję estetyki naukowej. W *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1865) austriacki filozof Robert Zimmermann zauważył, że filozofia na szczęście

⁵⁵ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, s. 110.

⁵⁶ J. Ruskin *Malarze współcześni*, t. 2 (1846), s. 81.

⁵⁷ K. Darwin *O pochodzeniu człowieka*, s. 88-89.

zeszła już z błędnej drogi idealizmu metafizycznego i zwróciła się ku metodom nauk ścisłych; estetyka jest ostatnią dziedziną, której nie dosięgły jeszcze te zmiany. Głównym – i najistotniejszym dla nurtów impresjonizmu i neoimpresjonizmu w malarstwie – obszarem zainteresowań estetyki naukowej były badania nad percepcją kolorów oparte na eksperymentach fizycznych (Jamesa Clerka Maxwella, Ogdena Nicholasa Rooda), chemicznych (Michela Eugene Chevreula) czy studiach nad fizjologią oka (Hermann von Helmholtza). Optyka fizjologiczna Helmholtza, teorie społeczne Herberta Spencera, a przede wszystkim ewolucjonizm Darwina złożyły się na dzieło Granta Allena *Physiological Aesthetics* (1877)⁵⁸.

Podobnie jak Darwin, Allen przypisuje estetyczną wrażliwość zarówno ludziom, jak i zwierzętom, uznając piękno za koncepcję relatywną, zmieniającą się w zależności od gatunku. Korzystając z badań Helmholtza, wprowadza rozróżnienie pomiędzy poczuciem *visual beauty* i *auditory beauty*. Postępując śladami Spencera, przenosi koncepcje ewolucjonizmu biologicznego na refleksję o ewolucji człowieka i stosunkach społecznych. Ukazuje – niekiedy w dość naiwny sposób – ewolucję estetycznego osądu, poczynając od rozważań na temat poczucia piękna u zwierząt. Odwołując się do teorii doboru płciowego, uznaje, że w obrębie danego gatunku istnieje coś w rodzaju dziedzicznego smaku estetycznego: „wierzę, że każdy kruk musi uważać swoją samicę za p i ę k n ą”⁵⁹. Skoro zwierzęta posiadają zdolność estetycznego osądu swoich partnerów seksualnych, to tym bardziej posiadają ją ludzie, którzy, aby podobać się partnerom, przyozdabiają swe ciała piórami, kwiatami, biżuterią, a w wyższych stadiach cywilizacji – coraz bardziej wyrafinowanym ubraniem. Od argumentu o przyozdabianiu ciała Allen płynnie przechodzi do ukazania ewolucji ornamentu i sztuk pięknych: „od zachwyty nad pięknem ornamentu do zachwyty nad pięknem broni czy innych narzędzi, dzieli nas tylko krok”⁶⁰. Od omówienia dekoracji australijskich bumerangów przechodzi do rozważań nad dekoracją domostwa, rozpoczynając od jaskiń i ozdabiania prymitywnych chat ludzi pierwotnych, a kończąc na najwyższym szczeblu ewolucji smaku w architekturze, czyli w świątyni i pałacu królewskim. Ewolucja estetyczna postępuje dalej – od architektury jako „centralnej sztuki królewskiej”, poprzez rzeźbę, pierwotnie „pomocnicę architektury”, aż do malarstwa, które rozwija się wraz z cywilizacją – od ornamentu w prymitywnej chacie do dzieł Giotta, Michała Anioła, Rafaela, Holbeina, Rubensa. I tak, „krok po kroku, w naszych umysłach i w historii naszej rasy, zdolności estetyczne poszerzyły się wraz z naszymi zainteresowaniami i uczuciami”⁶¹. W ujęciu Allena ewolucja estetyczna oznacza więc stopniową zmianę postępującą od sta-

⁵⁸ Zob. porównanie poglądów estetycznych Darwina, Allena i Ruskina, w: J. Smith *Charles Darwin and victorian visual culture*, s. 20-32, 175-178.

⁵⁹ G. Allen *Aesthetic evolution of man*, „Mind” October 1880 vol. 5 no 20, s. 448.

⁶⁰ Tamże, s. 454.

⁶¹ Tamże, s. 464.

nu niższego do wyższego, od form prostych do bardziej wyrafinowanych i od użyteczności do kontemplacji piękna w malarstwie.

W cytowanym powyżej eseju *Aesthetic evolution of man* (1880), Grant Allen nie mógł się obejść bez bezpośredniej krytyki Ruskina: „kiedy profesorowie sztuk pięknych dyskutują o zasadach piękna, to ograniczają się zbyt do najwyższych uczuć najlepiej wykształconych klas w najbardziej ucywilizowanych społeczeństwach”⁶². W odróżnieniu od niektórych argumentów Allena, ta krytyka wydaje się szczególnie aktualna – jako zakwestionowanie zarówno pojęcia kultury wysokiej, jak i estetycznego europocentryzmu. Podsumowując rozważania o wpływie Darwina i darwinizmu na kulturę wizualną i estetykę, spójrzmy na jeszcze jeden obraz powstały w kręgu naszej cywilizacji. Jednym z najbardziej popularnych obrazów końca XIX wieku, reprodukowanym w prasie i powielanym w formie ryciny, była kompozycja Gabriela von Maxa *Małpy jako sędziowie sztuki* (1889, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium). Malarz przedstawił grupę trzynastu małp, siedzących w słoczeniu na drewnianej skrzyni przeznaczonej do przechowywania dzieł i patrzących na obraz w złoczonej ramie. Wizerunki małp w sztuce mają długą tradycję, niezależną od Darwina i darwinizmu. Małpa jako zwierzę „zdolne swymi gestami naśladować człowieka” powiązana jest z alegorią Naśladownictwa; w *Ikonologii* Cesare Ripy siedzi u stóp kobiety, która w prawej dłoni trzyma pędzle, a w lewej maskę⁶³. Do tej symboliki nawiązywały XVIII-wieczne i XIX-wieczne przedstawienia małp jako malarzy stojących przed sztalugami. Obraz von Maxa można odczytywać w duchu typowej dla XIX wieku krytyki instytucji salonu i jury. Można też odnaleźć w tym przekornym przedstawieniu „efekt Darwina” – nie tylko dlatego, że jego autor czytał *O powstawaniu gatunków*, korespondował z darwinistą Ernstem Haecklem i namalował dla niego pitekantropa, a w swojej posiadłości hodował małpy⁶⁴. Małpy nie są upozowane na malarzy; przedstawiono je jako dzikie zwierzęta, które przypatrują się obrazowi jak koneserzy sztuki. Jak argumentował Darwin, a za nim Allen, poczucie piękna i zdolność estetycznego osądu przynależą również zwierzętom. Dla Ruskina taka teoria była „szkodliwym nonsensem”.

⁶² Tamże, s. 446.

⁶³ C. Ripa *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. 104.

⁶⁴ Zob. J. Voss *Monkeys, apes and evolutionary theory*, s. 220.

Abstract

Gabriela ŚWITEK
University of Warsaw

Darwin, Darwinism and the 19th-century visual culture

The article presents selected aspects of the connections between Darwin's evolutionism and the 19th-century visual arts. The author describes Darwin's relations with his contemporary art theorists (e.g. John Ruskin, who was one of the staunchest critics of Darwinian theories), and illustrators of natural science publications. The author discusses various examples of new themes in 19th-century painting and sculpture, inspired by Darwin's theories: geological landscape, evolution of organisms, beginnings of humankind, or representations of monkeys and anthropoids in the works of the Munich based artist Gabriel von Max. Darwinian evolutionism also contributed to the development of "physiological aesthetics", which forms part of the current of 19th-century scientific aesthetics, e.g. Grant Allen's *Physiological Aesthetics* (1877) or *Aesthetic Evolution of Man* (1880).