

PRAVÝ HOMUNKULUS VE SVĚTĚ ZVÍŘAT

OBRAZY OPIC GABRIELA VON MAXE

Aleš Filip – Masarykova univerzita, Brno

Roman Musil – Západočeská galerie v Plzni

K populárním dílům malířství pozdního 19. století patří obraz mnichovského umělce Gabriela Maxe *Věneček*, pro nějž se později vžil název *Opice jako kritici umění*. Toto dílo již při svém prvním vystavení v roce 1889 vzbudilo nebývalý ohlas, který přetrvává až do současnosti. Ihned také bylo zakoupeno do sbírky Nové pinakotéky v Mnichově. Další Maxova díla spadající do kategorie „opičích žánrů“ neměla takovou odezvu, nicméně *Věneček* by nebyl myslitelný bez autorovy systematické práce na tomto poli. V roce 2009 byla soustředěna rozsáhlejší kolekce Maxových obrazů opic, pocházejících vesměs ze soukromých sbírek, na výstavě Darwin – Kunst und die Suche nach den Ursprüngen v Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu nad Mohanem. Max byl na této výstavě zastoupen i jako amatérský přírodovědec rekonstrukcí části své „vědecké sbírky“. Na rozdíl od ní nebyly jeho obrazy reflektovány v textové části katalogu výstavy.¹ Poslední monografickou analýzou této části Maxova díla tak zůstávají dva články z devadesátých let 20. století, jejichž autory jsou Kai Artinger a Harald Siebenmorgen.² V našem příspěvku na ně navážeme, ale zároveň se pokusíme o revizi a doplnění jejich tezí na základě podrobného monografického studia Maxova díla, v němž je pro nás oporou uceleně dochovaná umělcova pozůstalost v Germánském národním muzeu v Norimberku. V závěru práce na tomto článku jsme přihlídlí k dosud nevydaným textům Karin Althausové a Franzisky Uhligové; ty budou uveřejněny v katalogu malířovy monografické výstavy, již v letech 2010–2011 pořádá Städtische Galerie im Lenbachhaus v Mnichově.³

Opičí žánry jsou natolik důležitou a specifickou součástí Maxovy tvorby, že byl i v dobovém tisku nazýván „malíř opic“. Na sklonku 19. a na začátku 20. století byl umělcem, který se touto tematikou zabýval patrně nejsystematičtěji. K zájmu o ni byl motivován jak svými přírodovědnými výzkumy, a konkrétně inklinací k Darwinovu a Haeckelovu evolucionismu, tak i snahou o nové pojetí žánrové a alegorické malby. Opice však značně zasáhly též do jeho rodinného a soukromého života. V Mnichově a později ve svém letním sídle u Starnberského jezera choval postupně různé druhy opic, z nichž se nakonec jako nejvhodnější ukázali makakové. S přibývajícím věkem se prohlubovala jeho

¹ Pamela Kort – Max Hollein (edd.), *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* (kat. výst.), Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu 2009. Viz Michael Tellenbach – Marion Jourdan – Gaëlle Rosendahl – Wilfried Rosendahl, Die „wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max, in: ibidem, s. 188-197. Následují reprodukce Maxových obrazů a k nim příslušející fotodokumentace, s. 198-211.

² Kai Artinger, Der beobachtete Mensch. Gabriel Max' „Affen als Kunstrichter“ und Paul Meyerheims „Affenakademie“ im Kontext der Anfänge der anthropologischen Forschung, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. řada, XLVI, 1995 (1996), s. 163-174. – Harald Siebenmorgen, Gabriel von Max und die Moderne, in: Klaus Gereon Beuckers – Annemarie Jaeggi (edd.), *Festschrift für Johannes Langner. Zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, Münster 1997, s. 215-239, konkrétně k opičím žánrům viz s. 223-230.

³ Karin Althaus, Die Affen. Studienobjekte und Lebensgefährten, in: eadem – Helmut Friedel (edd.), *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist* (kat. výst.), Städtische Galerie im Lenbachhaus v Mnichově 2010 (v tisku). – Franziska Uhlig, Gegenzauber. Gabriel von Max' Interesse für Affen, ibidem (v tisku). Kurátorce výstavy Dr. Karin Althaus děkujeme za pomoc a vstřícnou spolupráci.

citová vazba k těmto tvorům, když se údajně stále více stranil lidí a naopak opicím projevoval stále větší náklonnost. Považoval je prý za členy své vlastní rodiny.⁴ Na pozdním autoportrétu z roku 1910 (podobně jako na fotografiích) malíř chová opici v náručí jako malé dítě, a dokonce si místo levé ruky namaloval opičí pařát.⁵ Toto dílo je jeho jediným známým autoportrétem – tím víc je zdůrazněno ideové poselství, které do něj autor vložil. Odkaz na evoluční teorie je zde kombinován se silným citovým zaujetím. Vyobrazena je totiž nejoblíbenější z Maxových opic, samička malpy kapucínské jménem Paly.

Obrazy opic Gabriela von Maxe můžeme rozdělit do dvou skupin: starší díla zobrazující zvířata v lidských kostýmech a mladší díla, v nichž jsou opice představeny bez kostýmů a přirozeněji. Pro obě skupiny je příznačná snaha vystihnout psychologickou charakteristiku zvířat a využít předností mnichovské malby, s jejími typickými znaky, jakými byla tmavá tonalita barevného spektra, staromistrovsky hladký přednes a smysl pro naturalistický detail. Jedná se zpravidla o téma figury v interiéru, pro něž byla zdrojem poučení nizozemská malba 17. století. K nejranějším příkladům novověkých opičích žánrů patří obraz Petra Brueghela staršího *Dvě opice* z roku 1562 a díla Davida Tenierse mladšího ze 17. století.⁶ V druhé čtvrtině 19. století se na zvířecí žánry soustředili malíři Alexandre-Gabriel Decamps a Edwin Landseer, kteří stejně jako jejich předchůdci pokračovali vesměs v tradičním zobrazení primátů s poselstvím morality, tak jako v bajce. Specifickým typem zobrazení byla opice jako malíř či kritik, jak bude ještě připomenuto. Max oproti svým předchůdcům omezil žánrový charakter malby a soustředil se na portrétní aspekt, takže se přiblížil lidským portrétům.⁷ Atributů jednoduchého anekdotického příběhu se sice nevzdal, ale přisoudil jim méně významnou roli.

Při interpretaci Maxových opičích žánrů budeme propojovat několik rovin výkladu. Vzhledem k těsné vazbě této tematiky na jeho osobní život bude důležité přiblížit biografický aspekt za pomoci vzpomínkových textů. Výjimečnost Maxova postavení na umělecké scéně spočívá v tom, že byl zároveň malíř i amatérský přírodovědec, proto nás bude zajímat otázka, jakým způsobem se jeho orientace v přírodních vědách projevila v jeho výtvarném díle. Dále budeme rozebírat recepci jeho opičích žánrů, jejich souvislost s dalšími tematickými okruhy jeho tvorby a zaměříme se též na komparaci s díly jiných umělců.

I.

V rukopisném textu *Der sammelnde Maler* z roku 1907, uloženém v jeho pozůstalosti v Norimberku, Max vzpomíná na své dětství a mládí v Praze.⁸ Ve Šternberském paláci na Hradčanech mělo sídlo přírodovědecké muzeum, jehož sbírky byly v roce 1848 přemístěny do Zemského muzea a méně

⁴ Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 223, 225. – Althaus, Die Affen (pozn. 3). – Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gabriel von Max [dále jen GNM, DKA, Nachlass Max] I.B-35: spolu se sazovými otisky dlaní vlastních dětí Max uchovával shodným způsobem získané otisky pařátů svých opic.[11]

⁵ Viz Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 150. Obraz vlastní Reiss-Engelhorn Museen v Mannheimu.

⁶ Historickou retrospektivu opičích žánrů podává Adelheid Heimann, Picasso und der Affe, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. VI, München – Berlin 1969, s. 213-242, zvl. s. 230-240.

⁷ Za předzvěst tohoto přístupu může být považována socha *Jack* z roku 1836, busta orangutana, již vytvořil Dantan Jeune. Viz Gabriele Genge, King Kong und die weisse Frau. Die Geschichte des Menschen im Bild des Affen, in: Hans Körner – Angela Stercken (edd.), *Kunst, Sport und Körper 1926 – 2002*, Ostfildern-Ruit 2002, s. 48-95, zvl. s. 55-56.

hodnotné kusy byly vyřazeny. Díky inspektorovi Gustavu Kratzmanovi, který byl přítelem jeho otce Josefa Maxe, získal tehdy osmiletý Gabriel tyto vyřazené kusy do své sbírky. V deseti letech našel na břehu Vltavy vyhozenou sbírku asi jednoho sta kusů trilobitů. Tehdy se začal považovat za přírodovědce. V uvedeném textu napsal: „*Musím malovat (v 15 letech), jsem ale přírodovědec, jemu patří doba.*“⁹ Malířství pak nepokrytě označuje za způsob, jakým může získat prostředky pro svůj hlavní zájem. Této „*Semmelarbeit*“ se věnoval výhradně dopoledne, zatímco zbývající část dne si vyhradil především pro diletování ve vědě – geologii, anatomii, etnologii, zoologii, antropologii atd. Harald Siebenmorgen, který výše uvedený text publikoval, to komentuje jako určité rozdvojení osobnosti, zvláště tím, že v závěru života se umělec navzdory významným počtům (osobní nobilitace v roce 1900) stáhl do ústraní v Ambachu u Starnberského jezera, kde se mohl věnovat převážně svým skutečným zálibám.¹⁰

V dalším z rukopisných textů, který dosud nebyl publikován, nazvaném *Meine Affen*,¹¹ se Max znovu vrací ke svému životnímu dilematu, které řešil v mládí v Praze, zda se má věnovat přírodním vědám, nebo malířství, a vypočítává přitom šíři svých přírodovědných zájmů. V úvodu vzpomíná na své první setkání s živým lidoopem: „*Když jsem jako malý chlapec ve věku 8-10 let šel se svým otcem ulicemi Prahy (jednoho letního dne), viděli jsme na jednom obchodě velký plakát ‚Peruánské mumie‘, ‚Živý orangutan‘ atd. Žadonil jsem tak dlouho, dokud jsme nevstoupili. Dojem z mladého orangutana na mě působí ještě dnes. Ožívaly o Vánocích darované knížky s jejich příběhy pravěkých pralesů a současně jsem v těch měkkých očích tak nazřel mystiku bytí a stávání se člověkem, že jsem si uchoval dojem, jako by mě na čelo políbil div Boží a svěřil mi zárodek, pro nějž bych byl živnou půdou.*“¹² Již jako dítě tak Gabriel Max prožil důležitý okamžik iniciace. V citovaném textu dále uvádí, že po šesti letech pobytu v Mnichově měl už svůj první „*Affenhaus*“, aby mohl vychovat homunkula. Tím je pro něj malpa kapucínská (*cebus capucinus*), „*pravý homunkulus, který předčí všechny opice starého světa*“. Traumatizujícím momentem pro něj byla smrt jedné z těchto opic, již nesvědčilo bavorské klima, v roce 1870; další pošla hned v lednu 1871. Tuto smutnou zkušenost zachytil na žánrově laděném obraze *Zapomenout na bolest* s obvyklou ironií v názvu, protože zapomenutí na bolest přináší smrt; I. verze obrazu (malpa) pochází z roku 1871, II. verze (orangutan) z roku 1875.¹³ Název si vypůjčil od Louise Gallaita, který na sentimentálně laděném obraze *L'oubli des douleurs* z doby kolem roku 1851 znázornil trpící dívku a ji konejšího houslistu.

⁸ Viz Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 220-221.

⁹ Ibidem, s. 221.

¹⁰ Ibidem, s. 222-223.

¹¹ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, I.A-1. Malou ukázkou z tohoto textu uvádí (bez uvedení názvu) Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 230.

¹² Ibidem.

¹³ Viz Nicolaus Mann, *Gabriel Max. Eine kunsthistorische Skizze*, 2.vyd., Leipzig 1890, s. 55-56. – Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, Dresden 1898, s. 953. — Var. II: Johannes Muggenthaler, *Der Geister Bahnen. Eine Ausstellung zu Ehren von Gabriel v. Max 1840-1915* (kat. výst.), Galerie Mosel und Tschechow v Mnichově 1988, s. 44. – Záznam o chovu a úmrtí malpy kapucínské, nadepsaný *Cebus capinus var. mas. mort. 14. Jänner 1871*, je uložen v GNM, DKA, Nachlass Max, I.B-46, přepis viz Althaus, *Die Affen* (pozn. 3). – Další varianta obrazu *Schmerzvergessen* s nemocnou opičkou Paly: Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 148. Zde uvedena nesprávná datace kolem r. 1870, kterou vyvrací m.j. věnování obrazu druhé manželce Ernestině. Dílo pochází z doby po r. 1900.

Chovatelem opic byl Gabriel von Max od roku 1869 až do konce života; a to ve dvou periodách. Přitom nechoval pouze jednotlivá zvířata, ale 1) zpočátku celou tlupu – v Mnichově v letech 1869–1873, kdy mu však z nedostatku zkušeností mnoho opic předčasně uhynulo, 2) v posledních dvaceti letech svého života, tj. od poloviny devadesátých let do roku 1915, kdy se centrem jeho chovatelských aktivit stala vlastní venkovská usedlost v bavorském Ambachu. Péči o opice Max svěřoval ženským příslušnicím své rodiny. V prvním období mu pomáhala sestra Carolina (Lina), která se do Mnichova přestěhovala ze Sloupu v Čechách, původního sídla rodu Maxů. Když se v roce 1873 její bratr oženil a ona se vdala za jeho spolužáka z mnichovské akademie umění Gyulu Benczúra, první chovatelská perioda skončila.¹⁴ Dalším důvodem byla bezpochyby péče o tři vlastní malé děti, které vyrůstaly na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Druhá manželka Gabriela Maxe Ernestina, roz. Haarlanderová, s níž byl sezdán v roce 1893, se podle archivních dokladů věnovala chovu opic s velkým nasazením. Vyplývá to například ze zachované korespondence manželů, v níž mají chovatelské zprávy téměř ústřední roli.¹⁵ Patrně i proto, že opice manželům nahrazovaly děti. K nejoblíbenějším tvorům patřila Paly, samička malpy kapucínské, již manželé Maxovi chovali přibližně mezi léty 1901–1915.¹⁶

V době po roce 1890 se Gabriel Max stáhl do ústraní. Dle svědectví jeho syna Colomba se odcizil lidem a o to víc přilnul k opicím.¹⁷ Jeho vztah k Paly byl údajně tak úzký, že napsal do svého testamentu, aby byla truhla s malpou během pohřebního obřadu vložena k němu do hrobu. Max zemřel jen o devět měsíců později než jeho oblíbená opice, přesto se jeho starší syn Corneille vzeprél vykonání poslední vůle a namísto toho truhlu se zvířetem potopil do Starnberského jezera.¹⁸

II.

Na starší tradici zobrazení Gabriel Max navazuje v dílech, kde jsou zvířata oblečena v lidských kostýmech a hrají lidské role podobně jako v bajkách. V druhé čtvrtině 19. století se setkáváme s takto pojatými výjevy zvířat například u již zmíněných malířů Landseera a Decampse, přičemž druhý z nich se specializoval právě na opice. Max svoje opičí žánry zpravidla nedatoval, ale je zřejmé, že tento typ zobrazení u něho stojí na počátku, v době kolem roku 1880. Na výstavě Darwin ve Frankfurtu nad Mohanem byl tento typ zastoupen jediným dílem, obrazem *Poslední představení (Dnes naposled, Schlussvorstellung)*.¹⁹ Na něm je zobrazena pětice opic v kostýmech služebnictva v cirkusovém šapitó před začátkem představení. Opice na pravém okraji zvedá oponu, čímž je odhalován zdroj světla. Každé ze zvířat je zobrazeno v jiné poloze, ač všechny sedí, a především jejich hlavy jsou natočeny v různých úhlech (ánfas, profil, poloprofil atd.), a tím dochází ke komunikačnímu propojení, jak mezi zvířaty navzájem, tak i směrem ven; repusoárová prostřední figura upírá

¹⁴ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, I.A-1: vzpomínka Gabriele Steiner-Max.

¹⁵ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, I.C-156.

¹⁶ Viz Althaus, Die Affen (pozn. 3).

¹⁷ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, II.B-4: Percy Adlon, *Im Haus des Affenmalers Gabriel Max* (scénář filmu, Bayerische Rundfunk, 1980), s. 10. – Artinger, Der beobachtete Mensch (pozn. 2), s. 167.

¹⁸ Ibidem, s. 174, pozn. 30. – Adlon, *Im Haus des Affenmalers* (pozn. 17), s. 14.

soustředěný pohled na diváka a sousední figura v červeném livreji sleduje dění v cirkusovém stanu. Ač je obraz koncipován jako momentka, bez alegorické pointy typické pro bajky, nepostrádá metaforické poselství. Max tu divákovi klade provokativní otázky: Do jaké míry si opice osvojily lidské zvyklosti? Jedná se ještě o zobrazení zvířat v lidských kostýmech, nebo nás uvádějí do světa bez lidí, jež nahradila zvířata? Můžeme tu parafrázovat Artingerovu interpretaci obrazu *Věneček* a připomenout, že role se obracejí, člověk přestává být pozorovatelem a stává se pozorovaným objektem.²⁰

Naturalistické zobrazení opičích modelů se neobešlo bez pomocných fotografických studií fixujících polohu předlohy. K obrazu *Poslední představení* se zachovala fotografie opice v livreji, která je přivázána provazem a přidržována rukou.²¹ Skupinová kompozice různých druhů opic je ze zoologického hlediska nemyslitelná, proto je skládána z jednotlivých figur na fotografiích.

Podobně jako u lidských figurálních obrazů Max i u opic s oblibou maloval jednotlivé polofigury či jen hlavy s poprsím. Na dvou menších plátnech jsou opice připodobněny sličným dívkám, a to nikoli bez ironie. Jde o obrazy *Opice jako koketa ve slaměném klobouku* a *Koketerie*.²² U druhého z nich opice drží vějíř, na němž je iluzivně provedenou výšivkou dílo signováno. Rovněž obraz *Má dáti, dal se* vyznačuje ironickou dvojnárodností.²³ Opice v roli účetní opisuje z účetních knih. Výraz soustředění odpovídá schopnostem člověka, a nikoli zvířete, avšak na otevřené stránce je patrné, že toto úsilí nepřináší patřičné plody, o čemž svědčí nečitelné písmo, velká inkoustová skvrna odstraňovaná savým papírem a prsty umazané od inkoustu. Příbuzný motiv ztvárnil autor na obraze *Čtoucí opice*, který však již pochází z druhé periody jeho opičích žánrů.

Díla této periody, kterých se dochovalo podstatně více, lze rozdělit do čtyř skupin, ovšem vzájemně „prostupných“: 1) *groteskní*, 2) *empatická*, 3) *evoluční* – opice zobrazeny v lidských rolích – a konečně 4) *komunikační* – opice v rolích pozorovatelů umění komunikují zejména pohledy. Fotografické předlohy pro obrazy této periody zachycují figury v naaranžovaných pózách, jež byly využity například pro obrazy *Věneček* či *Opice u klavíru*.²⁴ V těchto případech jde o mrtvá zvířata, která jsou hřebíky a jehlami fixována do příslušných póz.²⁵

Ke grotesknímu vyznění svých obrazů si Max pomáhal ironickým názvem, který často vepsal přímo na ně. Obraz podnapilé opice nazval s přímočarou ironií *Abstinent*.²⁶ Malíř tu na postavu zvířecího jedinice aplikoval znaky opilého člověka: sedící makak rhesus drží už značně vyprázdňenou láhev; podle náklonu je zřejmé, že už přestává zvládat motoriku vlastního těla, jeho rozostřený zrak je zahleděn do sebe, a protože „chytl slinu“, má vystrčenou špičku jazyka. Zdrojem groteskního vyznění

¹⁹ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 141. Přímou na obraze je napsáno *Schlussvorstellung* – tento název se jeví jako vhodnější než *Letzte Vorstellung* v katalogu.

²⁰ Artinger, *Der beobachtete Mensch* (pozn. 2), s. 170.

²¹ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 154.

²² Mann, *Gabriel Max* (pozn. 13), s. 56. – Boetticher, *Malerwerke* (pozn. 13), s. 953: obraz pochází z roku 1888. Nyní nezvěstný. Druhý zmíněný obraz *Koketerie* vlastní Galerie obrazů Akademie výtvarných umění ve Vídni, i.č. GG 1199; viz Renate Trnek, *Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien* (kat. sbírek), Wien 1989, s. 152.

²³ Praha, Galerie Kodl. V Praze byl vystaven v l. 1896 a 1908 (k tomu pozn. 64). Viz W. V. (Weitenweber Vilém), *Výroční výstava Krasoumné jednoty v Pražském Rudolfině IV, Zlatá Praha XIII*, 1896, č. 27, s. 324. Sumu na zakoupení obrazu věnovala Společnost vlasteneckých přátel umění Česká spořitelna: ibidem, č. 28, s. 336.

²⁴ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 163-165.

²⁵ Postup při fixování mrtvých zvířat Max v rukopisu popsal a doprovodil nákresy. Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, I.B-46.

²⁶ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 144.

díla je kromě názvu zejména neadekvátní transpozice zvířete do lidského světa, čímž Max navázal na starší pojetí komiky opičích žánrů. Zároveň se tak zřejmě s ironickým odstupem vyrovnal s dobově aktuálním civilizačním tématem pijanů, jehož tradici založil Edouard Manet známým obrazem *Piják absintu* z let 1858–1859. Bezděky však předjal i absurdní námět „podíl alkoholu na polidštění opice“, jež fabuloval Franz Kafka v povídce *Zpráva pro jistou Akademii* ze sbírky *Venkovský lékař* (vydané roku 1920).

Zatímco dva ze svých obrazů Gabriel von Max pojal jako běžné pohledy do opičích kotců a groteskně je vypointoval pouze názvy *Opičí láska | Affenliebe* a *Mimo dobro a zlo | Jenseits von Gut und Böse*, s odkazem na spis Friedricha Nietzscheho, u dalšího díla *Opice u klavíru* opět využil neadekvátní transpozice zvířete do světa lidí.²⁷ Samice makaka tu nevystupuje v roli klavíristky, nýbrž se chystá vyměnit svíčku na stojanu. Přitom zaměřuje svůj pohled na diváka, čímž malba připomíná fotografickou momentku. K dílu se dochovala předlohová fotografie zachycující mrtvou opici fixovanou jehlami do potřebné pozice. Ve srovnání s fotografií byla na obraze nejvíce pozměněna obličejová mimika, kterou autor převedl do zvláštní grimasy naznačující rozvernost. Tomu odpovídá převržená číše s bílým vínem a láhev na pravém okraji plátna, a zejména notová partitura operety Franze Lehára *Veselá vdova*, na které opice sedí. Premiéra této populární operety se konala 28. prosince 1905 v Theater an der Wien; z toho vyplývá, že rok 1905 je datem „post quem“ vytvoření obrazu.

Groteskní efekt obrazu *Botanikové* je rovněž založen na konfrontaci uspořádaného lidského světa a animální pudovosti opic; ty na stole s ubrusem převrhly vázu a nyní se zaobírají květinami.²⁸ Kameninová váza s poněkud uvadlými květy je namalována v popředí jako trompe l'oeil. Dualita dvou světů je naznačena kontrastem interiéru a průhledu do otevřené přírody, ale pudovost opic je potlačena jejich soustředěným výrazem. Zátíší a opičí žánr jsou kombinovány rovněž na obrazech Scholastikové a *Siesta*.²⁹ Olejomalba *Siesta* s trojicí makaků sedících na stole paroduje měšťanský blahobyt a pivní kulturu Mnichova; jejím specifickým znakem je pivní tuplák, zčásti už vyprázdňený, k němuž se upínají zraky i ruce opic. Název opět asociuje lidskou činnost – odpočinek uprostřed dne a rituál dobrého zažití oběda. Fyziognomie prostředního makaka s vystouplým břichem odpovídá vzezření usedlého měšťana. Opičák je obklopen členy své rodiny – samicí a mladým samcem. Hierarchické uspořádání rodiny s dominantní rolí muže aluduje centrální pozice samce, jehož hlava tvoří vrchol pyramidální kompozice, a skutečnost, že drží korbel. Efektu trompe l'oeil je v tomto případě docíleno ležícím cínovým korbelem v levém dolním rohu obrazu, který opice zřejmě už stačily vyprázdňit. Obraz má specifický kolorit držený v tónech hnědé, bronzové a šedé barvy, s vyloučením barevných kontrastů, jež jsou nahrazeny kontrasty světelnými.

²⁷ *Affenliebe*: obraz vydražen v Dorotheu, 6.11.1995 (lot 69). Obraz *Jenseits von Gut und Böse* vydražen tamtéž 4.5.1993 (lot 161), publikován: *Die Kunst für alle VIII*, 1893, s. 291-292. *Affe am Klavier*: Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č.kat. 142, 162 (foto předlohy). Menší obraz s námětem opice-klavíristky: viz pozn. 49.

²⁸ Seattle, Washington, Frye Art Museum. Michael Buhrs (ed.), *Die Münchener Secession 1892-1914* (kat. výst.), Museum Villa Stuck v Mnichově 2008, č.kat. 67. V katalogu uvedená datace obrazu 1880 nemá opodstatnění, dílo pochází z pozdější doby, patrně z prvního decennia 20. stol.

²⁹ *Gemälde des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung eines Rheinischen Großindustriellen. Katalog Nr. 47*. Frankfurt am Main 1936, s. 72, obr. 35: *Scholastikové*. – Obraz *Siesta* byl roku 2010 zakoupen do vlastnictví Západočeské galerie v Plzni.

Dalším způsobem, jak opice polidštit, je vzbudit u diváka empatii, či přímo soucit s trpícím tvorem. Max k tomuto efektu směřoval již roku 1871 u výše zmíněného obrazu mrtvé malpy kapucínské *Zapomenout na bolest I* a v pozdější periodě u obrazu *Trpká zkušenost*.³⁰ Na něm je zachycena opice držící citron ve chvíli, kdy do něho kousla, a dává to najevo roztrpčenou grimasou. Univerzálním citem, který není vyhrazen pouze lidem, je láska matky k dítěti. Max to vyjádřil na obraze opice s mládětem v náručí, tedy jakési opičí Madony, který nazval *Mateřská láska*.³¹ Jinou podobu mateřské lásky předvedl na olejomalbě *Špatně naladěna*: opičí matka trestá své dítě za požívání nedovoleného pamlsku, tahajíc je za ucho.³² Dle tradice mravoličného žánru je reakce mláděte nadsazena, tedy „přehrána“ výraznou grimasou a obrannými gesty. Ze stejné doby, tj. z první poloviny devadesátých let, pochází patrně i tematicky příbuzný obraz *Odstrčení*, líčící scénu ze zvířecího kotce řečí pohledů a těl.³³ Autor tu naznačuje konflikt mezi opičí samicí s mládětem, ohrazující se vůči okolí obranným gestem a výhrůžným pohledem, a skupinou jejích čtyř napůl odrostlých mlád'at, které se ustrašeně choulí k sobě. Jejich hlavy jsou zachyceny z různých úhlů, pohledy směřují k matce, ale také k divákovi. Dvojice opičí matky a mláděte se objevuje i na dalších Maxových obrazech, jako jsou *Botanikové* či *Návštěva v ateliéru*.

Obraz *Mateřská láska* poukazuje na skutečnost, že u opičích žánrů je možno využívat schémat náboženské a historické malby. To bylo některými Maxovými současníky vnímáno jako blasfemické.³⁴ Na biblický námět z knihy Genesis by mohl odkazovat obraz *Potopa*, kromě názvu však na něj žádné explicitní atributy nepoukazují.³⁵ Jde tedy spíše o obraz opičí rodiny – matky, otce a tří mlád'at – semknuté v ohrožení živelnou katastrofou. Přesto je v obraze patrný blasfemický moment spočívající v určité nadřazenosti opic nad chaotickým přírodním děním – zdá se totiž, že kromě mláděte na levém okraji zvířata reagují na vzrůstající ohrožení stoickým klidem. Dokladem blasfemického přístupu k historické malbě je obraz *Abelard a Heloisa*.³⁶ V rolích milenců vystupuje pár makaků, choulících se k sobě lidskými gesty, přičemž je zřetelně rozlišen mužský a ženský element, mimo jiné prostřednictvím tmavého a světlého inkarnátu. Na tragický konec Abelarda odkazuje atribut třešně, jako symbol smyslnosti (narážka na párový orgán). V tomto významu třešně použil už Hieronymus Bosch v obraze *Lod' bláznů*.

Specifickou kapitolu v Maxových opičích žánrech představuje zobrazení primátů v rolích studujících mající jasný evoluční podtext. Příklady, které uvádíme, byly představeny ve Frankfurtu nad

³⁰ Nikolaus Gerhart – Walter Grasskamp – Florian Matzner (edd.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, München 2008, s. 186.

³¹ *Zlatá Praha VII*, 1890, č. 9, s. 101, 106.

³² Obraz byl vystaven na první výstavě Mnichovské secese v roce 1893 (Sec. Nr. 367). Horst G. Ludwig, Wettstreit der Münchner Künstlergruppen, in: Buhrs (ed.), *Die Münchener Secession* (pozn. 28), s. 25-57, zvl. s. 34 (obr. 18) a 35. Uváděn též pod názvem *Nemesis: Světozor XXIX*, 1895, č. 48, s. 575-576.

³³ Horst G. Ludwig, Stilpluralismus der Münchner Secession, in: Buhrs (ed.), *Die Münchener Secession* (pozn. 28), s. 71-205, zvl. s. 154.

³⁴ V této souvislosti lze připomenout diskusi kolem obrazu *Pitecantropus alalus*: Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 227.

³⁵ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 151. Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, II.B-2a+b: černobílá fotografie dalšího obrazu se stejným námětem.

³⁶ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 140.

Mohanem na výstavě Darwin.³⁷ Jedním z ústředních symbolů výstavy se stal obraz Gabriela von Maxe *Opice před skeletem*, reprodukováný na obálce katalogu, na němž makak vystupuje v roli učence zkoumajícího kostru svého předka. Atributem výjevu je kromě prostředí pracovny s nezbytným perem, kalamářem a štosy spisů a vlastních poznámek zejména sebevědomý nadhled učence, který má diváka přivést k úvaze nad vývojem člověka. Výjev má zároveň absurdní i pitoreskní nádech, umocněný dandyovským gestem a úsměvem ústřední postavy. Obdobnou směsí vážnosti a ironie se vyznačuje také obraz *Čtoucí opice* s polofigurou makaka sedícího mezi knihami, snad jedno z posledních Maxových děl.³⁸ Kniha, do níž „čtenář“ nahlíží, je anatomický atlas, což je patrné z neúplného nápisu na obálce. Rovněž další evolucionistické dílo operuje s dvěma rovinami výkladu. Tu vážnou naznačuje název *Antropologické vyučování* a zobrazení dvou makaků jako učitele a žáka nad panenkou, zatímco anekdotickou rovinu vyjadřuje situování děje do prostředí dětského pokoje s patrnými známkami opičího řádění. Tím, stejně jako uvázáním velké opice k řetězu a jejím typickým pohybem drbajícího se zvířete, je zvýrazněn animální projev primátů. V kontrastu k tomu jsou makakové polidšťování hračky panenky, kterou používají způsobem odporovaným od lidí. Právě hraní a nápodoba (opičení se) spojují svět opic a dětí, přičemž opice jsou v duchu darwinismu (a v korespondenci fylogeneze a ontogeneze) vnímány jako tvorové na dětském stupni vývoje člověka. Max si však zároveň cenil toho, že jejich geneze sahá hlouběji do pravěku než vývoj člověka, a spojení opic se zájmem o paleontologii vyjádřil dalším obrazem studujících zvířat s názvem *Opice jako geologové*.³⁹

V raném novověku se opičení stalo metaforou mimetického malířství, případně – u Watteaua – malířství akademického. Již v polovině 17. století namaloval David Teniers mladší opici-malíře a na tuto tradici navázali v 18. a 19. věku Jean-Antoine Watteau, Jean Baptist Simeon Chardin, Jean Baptiste Henri Deshays a Alexandre-Gabriel Decamps. Na Teniersově opičím obraze ze sbírek madridského Prada je kromě malíře-kopisty v prostředí šlechtické obrazárny zachycen i přihlížející objednavatel.⁴⁰ Obvyklému pojetí opice-malíře se Max ovšem vyhnul, ač namaloval obraz s tímto námětem, míněným ironicky. Jeho *Kritik* představuje divoké zvíře s vyceněnými zuby, které náhodně proniklo do malířského ateliéru a štětce používá k destrukci plátna napjatého na rámu.⁴¹ Zdá se, že příčinou agresivní reakce zvířete se stalo vyobrazení na přední straně plátna, které z pohledu diváka není vidět.

U Gabriela Maxe opičím není přisouzena role výtvarných umělců, nýbrž pozorovatelů umění. Bezpochyby nejznámějším obrazem na toto téma je *Věneček (Kränzchen)* z roku 1889, pro nějž se později ujal název *Opice jako kritici umění*.⁴² Stejný námět ztvárnil už roku 1837 Alexandre-Gabriel

³⁷ Ibidem, č. kat. 146 (*Opice před skeletem*), 149 (*Čtoucí opice*), 143 (*Antropologické vyučování*). Poslední z těchto děl bylo vystaveno již r. 1988 – viz Muggenthaler, *Der Geister Bahnen* (pozn. 13), s. 34.

³⁸ Ltp. 1915 na obálce namalované knihy – anatomického atlasu, nejde však o dataci díla v obvyklém smyslu. Var. *Čtoucí opice*: www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext=gabriel+max&start=2, pouze reprodukce, staženo 25. 6. 2010. Rovněž pozdní obraz s příbuzným námětem *Příroda a umění*: viz *Zlatá Praha XXXI*, 1914, č. 36, s. 429.

³⁹ Opice zkoumají paleontologické fosilie. Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 225, obr. 11. Viz též pozn. 72.

⁴⁰ Teniersovo dílo bylo v Maxově éře populární. Jednu z monografií vydal v roce 1901 Adolf Rosenberg, umělecký historik a kritik, který si všiml také Maxe.

⁴¹ Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 224-225, obr. 9.

⁴² Mnichov, Neue Pinakothek. Viz Eberhard Rühmer (ed.), *Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, 5. vyd., München 1989, s. 226. Dataci rok 1889 uvádí Mann, *Gabriel Max* (pozn. 13), s. 56. Téměř identická autorská

Decamps v obraze *Les experts* (Metropolitní museum umění v New Yorku). Maxovo dílo vzbudilo odezvu již při své první prezentaci na výroční výstavě mnichovské Künstlergenossenschaft v Glaspalastu v roce 1889, kde bylo oceněno zlatou medailí druhé třídy. Jeho ohlas lze sledovat také v českém tisku. Vilém Weitenweber ve Zlaté Praze roku 1890 výstižně 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.*“⁴³ Dílo je situováno do prostředí výstavního depozitáře, a odtud je odvozen jeho druhotný název; byť pozorující opice nenesou žádné atributy profese kritika, mohou být považovány za členy výstavní jury.⁴⁴ V obecném smyslu jde o ironizaci přemoudřelého obecnstva výstav, které vyjadřuje radikální, a přitom nezasvěcené úsudky. K typologické různorodosti přispívá bohaté zastoupení opičích druhů, které autor zobrazoval ve svých dílech, přičemž s mnohými z nich měl i vlastní chovatelské zkušenosti: ve skupině třinácti opic jsou druhově zastoupeni pavián babuin, malpa kapucínská, malpa hnědá, makak rhesus, makak vepří a kočkodan zelený. Ačkoli detaily jsou namalovány s naturalistickou přesností, celek je nereálnou fikcí, neboť primáti různých druhů by nemohli koexistovat na tak malém prostoru. Malíř pracoval s fotografiemi mrtvých fixovaných opic, z nichž sestavil celou kompozici. Při propracování obličejové mimiky se však musel spolehnout na vlastní zkušenost a fantazii, byť jako pomůckou mohl využít i svých kreseb. Ke správnému „čtení díla“ je třeba připomenout obraz v obraze, z něhož je patrný wagnerovský název *Tristan (a Isolda)*, zlatený novobarokní rám a ocenění na 100 000 říšských marek.⁴⁵ Opičí diváci karikují svět vysokého umění, které zosobňuje Richard Wagner. Sám Max namaloval obraz se zmíněným wagnerovským námětem v roce 1868. Vše nasvědčuje tomu, že autor tu nereaguje na konkrétní výpady uměleckých kritiků, ale ironizuje tehdejší uměleckou veřejnost i statut umění.⁴⁶ Konsekventním krokem byl jeho odchod do ústraní.

Téma opic pozorujících obraz našlo vyjádření také v díle *Návštěva v ateliéru (Atelierbesuch)*, v němž Max nepracuje s živou a pobouřenou reakcí publika jako u *Věnečku*, nýbrž evokuje atmosféru soustředěného zaujetí opičích diváků.⁴⁷ Chybí tu dokonce i repusoárová figura, jediné opičí matka tahající za ucho své mládě se dívá jiným směrem. Drobný obraz *Kritik* je situován do divadelního prostředí.⁴⁸ Polofigura makaka držícího dalekohled vyjadřuje zaujetí. Společným motivem všech tří

kopie obrazu v soukromé sbírce v Německu: Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 145. V katalogu Nové pinakotéky z roku 1894 název *Affen als Kunstrichter Collegium*, později uváděn též název bez posledního slova. Viz Jochen Meister, *Ein Blick für das Volk*, s. 3, in: idem – Sabine Brantl, *Ein Blick für das Volk. Die Kunst für alle*, München 2006, dostupné na www.arthistoricum.net, datum nahlížení 25. 6. 2010. Další druhotný název *Kritický dýchánek* uvádí *Světobzor* XXVI, 1892, č. 7, s. 77, 84.

⁴³ V. W. (Vilém Weitenweber), *Mateřská láska, Zlatá Praha VII*, 1890, č. 9, s. 106.

⁴⁴ Aleksa Čelebonovič, *Bürgerlicher Realismus. Meisterwerke der Salonmalerei*, Berlin 1974, s. 159.

⁴⁵ Zde uvedená cena je absurdně přemrštěná. Například obraz *Kränzchen* byl Novou pinakotékou zakoupen za 11 000 marek. Podrobněji viz Meister, *Ein Blick* (pozn. 42), s. 5.

⁴⁶ Peter-Klaus Schuster, *Widersprüche der Moderne*, in: Muggenthaler (ed.), *Der Geister Bahnen* (pozn. 13), s. 35-42, zvl. s. 35-36. – Maria Makela, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton 1990, s. 31-32. – Jean Clair (ed.), *L'âme au corps. Arts et science 1793-1993* (kat. výst.), Galeries Nationales du Grand Palais Paris 1993, s. 320. – Artinger, *Der beobachtete Mensch* (pozn. 2). – Bernhard Maaz, *Künstlermythen*, in: idem (ed.), *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen* (kat. výst.), Staatlichen Museen Berlin 2009, s. 10-27, zvl. s. 16.

⁴⁷ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 147. Zřejmě Maxovo velmi pozdní dílo, které bylo publikováno v předposledním roce jeho života: An., *Atelierbesuch. Gemälde von Gabriel Max, Die Gartenlaube*, 1914, Nr. 2, s. 36-37.

⁴⁸ Reprodukce obrazu je dostupná na www.allposters.co.uk, datum nahlížení 20. 6. 2010.

zmíněných děl z uměleckého světa je skutečnost, že primáti vystupují v roli pozorovatelů a jasně vyjadřují své emoce – a to je další způsob jejich polidšťování.

Gabriel von Max byl velmi plodným malířem, což platí i pro jeho obrazy opic. V předchozím textu jsme sledovali vybraná, námětově rozrůzněná díla, většinou celofigurální. Maxova obliba polofigur či poprsí s hlavou, motivovaná i relativní snadností malířského provedení, byla již připomenuta. V rámci jeho opičích žánrů tvoří způsobem provedení specifickou skupinu hladké olejomalby na dřevě malého výškového formátu (blízkého velikosti A4), na nichž je zobrazena vždy jedna polopostava opice s nějakou rekvizitou (květinou, větví, korbelem atd.) – jeden z těchto obrazů *Opice s květinami u okna* vlastní Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem, jiný, již připomenutou *Koketerii*, Akademie výtvarných umění ve Vídni, ostatní soukromí majitelé.⁴⁹ Kromě fotografií Max využíval jako pomůcek při tvorbě obrazů také vlastních kreseb, na nichž zachytil jak dokumentačně přesné detaily těl, tak i výrazy tváří svých opic.⁵⁰

III.

V tradici evropského malířství byly opičí žánry spojeny s groteskou a karikaturou: „*Daß der Affe wohl öfter als irgend ein anderes Tier allegorisch-symbolisch benutzt worden ist, erklärt sich zweifellos daraus, daß seine Menschenähnlichkeit von früh auf empfunden wurde und er in seiner Häßlichkeit prädestiniert schien, dem Menschen einen Spiegel vorzuhalten, ihn in seiner Lächerlichkeit und in seinen Schwächen bloßzustellen.*“⁵¹ Gabriel Max tuto humornou rovinu opičích žánrů rovněž rozehrává, snad proto, aby bylo uspokojeno očekávání publika, ale využívá přitom ironii, jež je nejčastěji založena na rozporu mezi názvem a zobrazeným motivem. V závažnější rovině ideového poselství Max zdůrazňuje blízkost mezi člověkem a opicí, čímž odkazuje na evolucionistické chápání původu člověka.⁵² Malíř překračuje zvířecí fyziognomii směrem k charakteristice lidských typů, čímž se odklání od vědecky chápaného zoologického pozorování. Posouvá opice ze zvířecího světa, vyjímá je z přírody a přenáší je přes pomyslnou hranici, která odděluje svět zvířat a svět lidí, a tím vytváří manipulativní iluzi. Tuto iluzi posiluje jeho precizní malířský naturalismus s častým uplatněním trompe l'oeil.

Striktně vzato, u Maxe nejsou zobrazeny ani opice, ani lidé, nýbrž nový živočišný druh – tedy onen homunkulus, k němuž upínal své chovatelské zájmy. Jedním z jeho nápadných rysů je skutečnost, že nejen prostřednictvím repusoárových figur získává atributy pozorovatele – či držitele

⁴⁹ Wallraf-Richartz-Museum Köln, inv.č. WRM 2928. Další díla prodaná v aukcích: *Lieder ohne Worte*, Christie's Amsterdam, 16. 2.1984; *Das Frühstück*, Kunsthaus Lempertz, 27. 5.1991 (lot 318); *Gratulation*, Sotheby's Johannesburg, 12. 11. 2001 (lot 421); *Ein Affe mit Stiefmütterchen*, Auktionshaus Stahl, 16. 9. 2006 (lot 71); *Kleiner Affe am Klavier*, Kunsthaus Lempertz, 17. 5. 2008 (lot 1465); *Staarerückkehr*, Schneider-Henn, 16.6.2008; *Susanne – Dein Gedenken – Gruß*, Van Ham Kunstauktionen, 15. 5. 2009 (lot 349-351). Do této skupiny obrazů patří také výše zmíněná deska *Kritik*.

⁵⁰ Tyto kresby jsou uloženy jednak v jeho kreslířské pozůstalosti ve Städtische Galerie im Lenbachhaus v Mnichově a jednak v jeho archivní pozůstalosti v GNM v Norimberku (viz pozn. 4). Dvě tužkové a akvarelové kresby opičích hlav publikovali Dorothee Zanker von Meyer – Helmut Friedel (edd.), *Viehweide und Glaspalast. Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1850-1900* (kat. výst.), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1998, s. 138-139, kat. č. 62, 63.

⁵¹ Heimann, Picasso und der Affe (pozn. 6), s. 231.

⁵² Srov. Genge, King Kong (pozn. 7). Autorka analyzuje rovněž Maxovy obrazy *Kränzchen* a *Pitecantropus alalus* (s. 60-61).

pohledu, *the beholder of gaze* – a stává se tak aktivním činitelem, který ovládá okolí.⁵³ Analogický princip zvířecího homunkula rozvinul Walt Disney ve svých animovaných filmech.

Touto částí svého díla Gabriel von Max, který se na umělecké scéně etabloval obrazy s křesťanskou tematikou, nepřímo manifestoval proměnu svého světového názoru, když se dostal do protikladu s tradičním křesťanským výkladem o vzniku světa. Max udržoval korespondenční kontakty s významnými přírodovědci, zejména s Ernestem Haeckelem, ale též s Charlesem Darwinem. Mezi adresáty jeho dopisů náležel i ředitel berlínské ZOO Ludwig Heck, s nímž konzultoval chov opic v německém klimatu a jehož zoologické zahradě věnoval roku 1902 paviána pláštikového.⁵⁴ Darwinovo inspirativní působení na umění vyplývalo jednak z jeho důrazu na užívání vizuálních argumentů, a jednak ze zájmu o psychologii zvířat a o její podobnost s lidskými emocemi, což muselo být Maxovi zvláště blízké.⁵⁵ Velký vliv na vnímání fauny ve středoevropském prostředí mělo opakované vydání ilustrovaného *Brehmova života zvířat* od roku 1864. Na ilustračních předlohách pro druhé vydání se podíleli malíři Robert Kretschmer, Paul Meyerheim, Gustav Mützel a další. Záměrem vydavatele bylo zobrazení zvířat v jejich přirozeném prostředí i pospolitosti, což koresponduje s Maxovým typem empatického pojetí opičích žánrů. Jako blízká analogie pro jeho koncept zobrazení studujících opic s evolučním podtextem budiž připomenuta rytina Meyerheimova žáka Ernsta Moritze Geygera *Darwinistická disputace*, vystavená roku 1888 na Mezinárodní umělecké výstavě v Mnichově,⁵⁶ či populární socha *Filosofující opice*, kterou v roce 1893 vymodeloval sochař Hugo Rheinhold. Maxova příbuzná díla pocházejí přibližně z téže doby, ale přesné časové určení chybí, proto zatím nelze rozhodnout otázku případného ovlivnění těchto tří umělců. Maxovy opičí žánry většinou nejsou datovány; z různých indicií, z nichž některé jsou uvedeny v předchozí kapitole, je však zřejmé, že jeho nekostýmované obrazy primátů pocházejí vesměs ze tří posledních desetiletí jeho života, tj. z let 1885–1915. Zejména po roce 1900 u něj opičí tematika výrazně převážila nad ostatními tematickými okruhy.⁵⁷

V rámci Maxova díla je možno najít jen málo přímých souvislostí mezi jeho historickou a sentimentální malbou a mezi jeho opičími žánry. Odhlédneme-li od jednoduchých spojení, jako například u malby *Italka s opicí*, můžeme připomenout dva výjimečné obrazy, jež dokládají konvergenci obou hlavních oblastí jeho tvorby: *Pitecantropus alalus*, který namaloval v roce 1894 k šedesátým narozeninám Ernesta Haeckela, a *Vyhánění z ráje*, známý z černobílé fotografie, v němž

⁵³ Na tuto skutečnost zaměřil pozornost Artinger, *Der beobachtete Mensch* (pozn. 2), s. 164. Moc pohledu opice popisuje Robert Musil v črtě *Opičí ostrov* ze sbírky *Pozůstalost za života*.

⁵⁴ Artinger, *Der beobachtete Mensch* (pozn. 2), s. 164.

⁵⁵ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1). Charles Darwin vydal roku 1872 spis *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (do němčiny přeloženo v témže roce, český překlad *Výraz emocí u člověka a zvířat* vyšel roku 1964); součástí díla je fotodokumentace.

⁵⁶ Podobný námět ztvárnil v kresbě *Darwinistická teorie* už r. 1875 Max Klinger. Viz Marsha Morton, *From monera to man*. Ernst Haeckel, *Darwinismus*, and nineteenth-century German art, in: Barbara Larson – Fae Brauer (edd.), *The art of evolution. Darwin, Darwinisms and visual culture*, Dartmouth College Press 2009, s. 59-91, zvl. s. 68-70.

⁵⁷ To je také jedním z důvodů, proč o ní chybějí podrobnější údaje. Neboť poslední podrobný soupis Maxova díla publikoval roku 1898 Hugo Boetticher (viz pozn. 13).

Adam a Eva mají rysy pravěkých lidí.⁵⁸ Maxovým předchůdcem byl v tomto směru francouzský malíř Fernand Cormon: v roce 1880 vystavil obraz *Kain* s průvodem biblických prvních lidí, stylizovaných jako pralidé oděni v kožešinách.⁵⁹ Že Max o onu konvergenci usiloval, dokládají také kresby z jeho pozůstalosti; na jedné z nich řešil například otázku, zda lze vytvořit krásnou, klasickou tvář na lebce orangutana: „*Kann mann über den Orangschädel ein schönes Gesicht construiren?*“⁶⁰ Svou hříčkou ironicky vypočítal vývojovou řadu od opice k ideálnímu člověku; tu již na konci 18. století na nákresech lebek a tváří názorně demonstroval anatom a chirurg Petrus Camper.⁶¹ U něj je ideálem hlava Apollóna Belvederského – v Maxově podání by to byl absurdní Apollo s lebkou orangutana.

Ohlas opičích žánrů pražského rodáka Gabriela Maxe v českém prostředí se kupodivu jeví jako marginální; na tom nic nemění občasné zmínky a reprodukce ve *Zlaté Praze* a *Světozoru*.⁶² Z nich vyplývá, že obrazy opic byly považovány téměř výhradně za díla humoristického žánru, a tedy druhořadá, přičemž Max byl až do konce života prezentován především jako mistr náboženských a spiritistických námětů a jako malíř oduševnělé ženské krásy.⁶³ Mezi jeho 57 obrazy, zastoupenými v průběhu let 1858–1908 na výstavách Krasoumné jednoty v Praze, jsou prokazatelně pouze dva s tímto námětem: V letech 1896 a 1908 byla vystavena výše zmíněná olejomalba *Má dáti, dal* (kat. č. 153 a 240), jež byla zakoupena pro Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, a v roce 1908 byla vystavena rovněž malba *Opice* (kat. č. 246), majetek J. Exc. pana Osvalda hraběte Thun-Salma v Praze.⁶⁴ S výjimkou Západočeské galerie v Plzni nejsou Maxovy obrazy opic zastoupeny v žádné ze sbírek českých galerijních institucí, příležitostně se však objevují na českém trhu s uměním.

Mezi českými umělci, kteří byli ovlivněni Gabrielem Maxem, se uvádí Maximilián Pirner. Na známé kresbě *Homo homini lupus* z roku 1901 zobrazil nahou ženu, kterou zvířata přivazují ke kříži. Nejde tu ovšem o analogii k Maxově *Sv. Julii*, a též role opic je zcela odlišná než na jeho dílech, neboť u Pirnera jsou i s ostatními zvířaty alegorizací bezduchého davu, a konkrétně Nápodoby v konfliktu s Fantazií. Alegorické motivy, kterých Pirner užívá, jsou tedy odlišné, ale chápání díla v kontextu *Gedankenmalerei*, s pesimistickým a ironickým hrotem, přesto oba umělce spojuje. Podobný přístup k ideovému působení výtvarné tvorby si v době kolem roku 1900 osvojil také František Kupka, který od roku 1895 pobýval v Paříži. O něm je známo, že chodil kreslit opice do zoologické zahrady, „*aby se zbavil nudy z kreseb pro módní časopisy*“.⁶⁵ Nějaký čas choval opice i doma a vytvořil sérii kreseb s touto tematikou (například *Král opičák*, 1899). Na frankfurtské výstavě Darwin byl Kupka zastoupen

⁵⁸ Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 225-228. – Kort – Hollein (edd.), Darwin (pozn. 1), č. kat. 152. – Morton, From *monera* to man (pozn. 56), s. 71-73. Fotografie obrazu *Vyhánění z ráje* je uložena v soupisu Maxova díla ve Städtische Galerie im Lenbachhaus v Mnichově.[14]

⁵⁹ Cormonův obraz vzbudil senzaci. Viz Pamela Kort, Die Darstellung des prähistorischen Menschen in Frankreich: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin und František Kupka, in: Kort – Hollein (edd.), Darwin (pozn. 1), s. 212-219, zvl. s. 214, kat. č. 180.

⁶⁰ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, I.B-46.

⁶¹ Genge, King Kong (pozn. 7), s. 49.

⁶² Viz pozn. 23, 31, 32, 38, 42, 43.

⁶³ To je patrné např. v jeho nekrologu, v němž opičí tematika není vůbec zmíněna: M. (K. B. Mádl?), Gabriel Max, *Zlatá Praha* XXXIII, 1916, č. 10, s. 119.

⁶⁴ Praha, Archiv Národní galerie. Za pořízení excerpt autoři děkují Dr. Šárce Leubnerové.

⁶⁵ Petr Spielmann (ed.), *František Kupka 1871-1957* (kat.výst.), Národní galerie v Praze 1968, s. 68, pozn. 120.

kvašem *Antropoides* z roku 1902:⁶⁶ ironickým líčením boje dvou pravěkých mužů o ženu s dementními rysy. Zdá se, že ironický přístup k závažným tématům byl blízký oběma umělcům, Maxovi i Kupkovi.

Ze srovnání s Františkem Kupkou, ale též s jinými malíři, kteří se ve stejné době jako Gabriel von Max věnovali opičím žánrům, Paulem Meyerheimem či Josephem Schippersem, vyplývá, že Maxovy obrazy opic jsou sémanticky nejsložitější. Mohou být „čteny“ jako karikaturní, ironické, evolucionistické, realisticky dokumentační, fantazijní – a to vše naráz. Na jedné straně byly považovány za „náležející jinému uměleckému světu, než je ten, o němž usilují mladí“, jak uvedl Cornelius Gurlitt v kritice obrazu *Špatně naladěna* na výstavě Mnichovské secese, na druhé straně – dle Haralda Siebenmorgena – může být Maxova snaha o poznání „mystiky bytí“ skrze zvířata tím, co jej spojuje dokonce se snahami avantgardistů, konkrétně Franze Marca ze skupiny Der Blaue Reiter.⁶⁷ Ptáme-li se po autorově intenci odvozené z jeho evolucionistického „vyznání“, je třeba upozornit na to, že Max nepřevzal nauku žádného z uznávaných vědců, nýbrž že si obraz evoluce, v základních rysech vycházející z Darwina a Haeckela, přizpůsobil vlastní, soliterně rozvíjené myšlenkové koncepci.⁶⁸ Od svých autorit se liší „kulturním pesimismem“, když dokonce tvora nižšího vývojového stadia, opici, nadřazuje člověku, u něhož shledává dekadentní rysy, především schopnost klamat.⁶⁹ Nejen Gabriel von Max, ale i další umělci Gedankenmalerei či presymbolismu, Max Klinger, Arnold Böcklin a o generaci mladší Alfred Kubin byli skeptičtí vůči „místu člověka na vrcholu Haeckelova vývojového stromu“. Jak dále uvádí Marsha Morton: „This viewpoint was in part shaped by a conjunction of scientific information with the philosophy of Schopenhauer and romantic literary traditions, the latter evidenced pictorially through figures derived from myths and legends, demonic monsters, and attitudes of irony and melancholy.“⁷⁰

Gabriel von Max nakonec neakceptoval ani Haeckelův monistický materialismus, neboť nepřestal být přitahován spiritismem, jež chápal jako vědeckou, exaktní disciplínu. Dle mínění Martina Pieterseho je v Maxových obrazech opic obsaženo jen málo vědeckého darwinismu, neboť jsou zaměřeny spíše na kritiku lidské kultury; naopak nejvýraznějším vyjádřením tohoto zaměření se mu zdají jeho obrazy se spiritistickou tematikou, neboť v duchu nauky jím respektovaného Carla Du Prela schopnost spiritistických vjemů odpovídá nejvyššímu stupni evoluce.⁷¹ Byť Pieterseho postřeh ukazuje na umělcův způsob spojování značně různorodých oblastí zájmu, pasáž o zaměření opičích žánrů vyznívá jako zjednodušující. Na souvislost mezi studiem primátů a paleontologií poukázal Max

⁶⁶ Kort – Hollein (edd.), *Darwin* (pozn. 1), č. kat. 176. V katalogu je také připomenuto, že Kupka byl prvním autorem ilustrací neandrtálců; viz Kort, *Die Darstellung* (pozn. 59), s. 215.

⁶⁷ Cornelius Gurlitt, *Die Muenchener Ausstellungen II. Die Secession*. In: *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens*, Muenchen 1893, s. 117-118, cit. dle Ludwig, Wettstreit (pozn. 32), s. 35. – Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 229-230.

⁶⁸ Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, 2682, S1, U19: Koncept Maxova dopisu vlastním dětem, dat. 30. 5. 1898, který má charakter „programového prohlášení“ jeho rukopisných úvah. Uvádí, že jeho názory se odlišují od běžně sdílených idejí, a proto má potřebu je písemně zachytit a předat svým dětem. Mimo jiné napsal: „In viele Zwerge des Wissens muß ich mich versteigen, den es handelt sich um ‚Weltanschauung‘ und die Schöpfung ist groß und das Beste unsichtbar, dieses aber ist ausschlaggebend.“

⁶⁹ Martin Pieterse, Gabriel Max (1840-1915). Ein Maler und die Naturwissenschaften, in: Muggenthaler (ed.), *Der Geister Bahnen* (pozn. 13), s. 9-15, zvl. s. 10-11. – Siebenmorgen, Gabriel von Max (pozn. 2), s. 228. – Tellenbach – Jourdan – Rosendahl, *Die „wissenschaftliche Sammlung“* (pozn. 1), s. 190, 197.

⁷⁰ Morton, *From monera to man* (pozn. 56), s. 67.

⁷¹ Pieterse, Gabriel Max (pozn. 69), s. 11-13.

v rukopisné črtě *Wir Affen*: u opic jako u vývojově starších tvorů „na jednoho vane kus věčnosti“, což odpovídá chápání vědy 19. století jako tázání po prvopočátcích.⁷² Pro umělce je to patrně další argument dokazující převahu opic nad lidmi.

Bylo by velmi nadsazené vnímat Gabriela von Maxe, tak jak v závěru života zřejmě chtěl být vnímán on sám, tedy jako přírodovědce s uměleckými sklony. Bylo tomu právě naopak. Nikdy neuveřejnil žádný vědecký příspěvek, své názory vyjádřil jen v dopisech, rukopisných textech (či pouhých skicách textů), jakož i budováním a uspořádáním své bohaté „vědecké sbírky“. Čtenář jeho textů se neubrání dojmu, že citová hnutí často nabývala vrchu nad analytickou kritičností. Například citová vazba k opicím spojená s určitou misantropií jej přivedla k svéráznému konceptu evolucionismu. Svým specifickým pojetím zvířecích žánrů s ideální bytostí opičího homunkula však Gabriel von Max našel způsob, jak spojit realitu a fikci, vědu a fantazii, rozum a cit.⁷³

⁷² Norimberk, GNM, DKA, Nachlass Max, GNM IC 142, rukopis z r. 1903. Jinde si Max poznamenal: „*Die Frage, woher der Mensch kommt, ließ meine Sammlungen entstehen.*“ Viz Artinger, *Der beobachtete Mensch* (pozn. 2), s. 163.

⁷³ Výzkum díla Gabriela Maxe podpořila Grantová agentura České republiky, projekt r.č. GA408/08/1218. Autoři děkují za pomoc zooložce plzeňské ZOO Lence Václavové.