

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Олга Д. Жакић

**ЕВОЛУЦИОНИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ УМЕТНОСТИ
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА**

Докторска дисертација

Београд, 2023

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Olga D. Žakić

**EVOLUTIONISM IN FRENCH ART OF THE SECOND
HALF OF THE 19th AND THE BEGINNING OF THE 20th
CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

Ментор:

др Игор Борозан, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Саша Брајовић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Лидија Мереник, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Весна Елез, редовни професор

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Датум одбране дисертације:

Сажетак

Концепт еволуционизма у уметности био је интернационални феномен, који је на простору Француске у другој половини 19. и почетком 20. века имао јединствен визуелни изражај. Томе је допринела чињеница да је Француска имала век напора просветитеља да се објасне промене у природи, што је претходило појави теорије еволуције Чарлса Дарвина. У првој половини 19. века, Жан-Батист Ламарк је представио своју трансформистичку теорију, те је у француској култури сматран оцем еволуције. Са појавом Дарвинове теорије од друге половине столећа, приметно је раздвајање између оних који су подржавали његове принципе еволуције и са друге стране, оних који су заговарали нео-ламаркизам карактеристичан за овај период. У визуелној култури је такође дошло до ове дистинкције, те се у овом раду истражује на које су начине уметници који су деловали на француском простору интерпретирали еволуционистичке идеје. Настанак дела у уметничком феномену еволуционизма, био је одређен многобројним научним открићима на пољу теорија еволуције, праисторијске археологије, антропологије, компаративне анатомије и других сродних дисциплина. Пад Другог француског царства, Француско-пруски рат и оснивање Треће републике, били су историјско-политички контекст који пружа идејни оквир уметничком стваралаштву у овом пољу. Инспирацију за своје представе, уметници су проналазили како у природњачким наукама, чија су достигнућа популаризована у институцијама попут Природњачког музеја у Паризу и на Универзалним изложбама, тако и у научно-популарним романима и оновременој француској књижевности. Концепт еволуционизма се не може ограничити на један уметнички стил или правац, због чега ће се дела унутар њега, овде систематизовати према темама и мотивима које су у дугом временском периоду закупљале машту уметника. Распрострањена тема у концепту еволуционизма био је приказ далеке, праисторијске прошлости, у којој су се представљали мотиви свакодневног живота предака савремених људи. Кроз представе првог уметника, лова на препотопне животиње, праисторијских заната, дома и породице у дубокој прошлости, уметници су репрезентовали нео-ламаркистичку визију прогресивне, праволинијске еволуције која је сведочила о славној прошлости француске нације. Национализација праисторије за време Треће француске републике, допринела је свеопштој потрази за пореклом у оквирима политичког пројекта реванша. Са друге стране, након Француско-пруског рата, долази и до уздрманог колективног поимања идентитета, те су питања борбе, дегенерације и примитивног порекла људи све више преокупирала умове људи. Због тога се у овој дисертацији истражују радови уметника који су пратећи дарвинистичке идеје, креирали представе борбе за опстанак, сексуалне селекције и биолошких хибрида. Биће истражена и дела уметника који су на потпуно аутентичан начин користили ликове из античке митологије и библијске историје и премештали их у нови, еволуционистички наратив. Дисертација обједињује радове више од четрдесет уметника, од којих је већина до сада остала непозната широј јавности. Истражује однос између оновремених научних открића и уметности, форме и функције уметничких дела која су преносила еволуционистичке идеје, и расветљава њихов значај у култури и уметности.

Кључне речи: Француска, еволуционизам, праисторија, визуелна култура, слика, скулптура, нео-ламаркизам, репрезентације праисторије, митологија, старозаветни мотиви, дарвинизам;

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја уметности и визуелне културе новог века

Summary

The concept of evolutionism in art was an international phenomenon, which had a unique visual expression in France in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. This was contributed by the fact that France had a century of efforts to explain changes in nature, in the age of the Enlightenment, which preceded the appearance of Charles Darwin's theory of evolution. In the first half of the 19th century, Jean-Baptiste Lamarck presented his theory of transformation, and was considered the father of evolution in French culture. With the emergence of Darwin's theory from the second half of the century, it comes to a noticeable separation between those who supported his principles of evolution and on the other hand, those who advocated the neo-lamarckism typical for that time. This distinction also occurred in visual culture, and this document investigates the ways in which artists who worked in France interpreted evolutionist ideas. The emergence of works in the artistic phenomenon of evolutionism was determined by numerous scientific discoveries in the field of theories of evolution, prehistoric archaeology, anthropology, comparative anatomy and other related disciplines. The fall of the Second French Empire, the Franco-Prussian War and the founding of the Third Republic were the historical and political context that provides the conceptual framework for artistic creation in this field. Artists found inspiration for their works both in the natural sciences, whose achievements were popularized in institutions such as the Natural History Museum in Paris and at the Universal Exhibitions, as well as in science-fiction novels and contemporary French literature. The concept of evolutionism cannot be limited to one artistic style or movement, which is why the works within it will be systematized here according to themes and motifs that have captured the imagination of artists for a long period of time. A widespread theme in the concept of evolutionism was the representation of the distant, prehistoric past, in which the motifs of the everyday life of the ancestors of modern people were presented. Through representations of the first artist, hunting of antediluvian animals, prehistoric crafts, home and family in the deep past, the artists represented a neo-lamarckist vision of progressive, rectilinear evolution that testified to the glorious past of the French nation. The nationalization of prehistory during the Third French Republic contributed to the general search for origins within the political project of revanchism. On the other hand, after the Franco-Prussian War, the collective understanding of identity was shaken, and the issues of struggle, degeneration and primitive origin of people increasingly preoccupied people's minds. Therefore, this dissertation explores the works of artists who, following Darwinian ideas, created representations of the struggle for survival, sexual selection and biological hybrids. There will also be explored the works of artists who used characters from ancient mythology and biblical history in a completely authentic way and moved them into a new, evolutionist narrative. The dissertation brings together the works of more than forty artists, most of whom have remained unknown to the general public until now. It explores the relationship between contemporary scientific discoveries and art, the form and function of artworks that conveyed evolutionist ideas, and sheds light on their significance in culture and art.

Key words: France, evolutionism, prehistory, visual culture, painting, sculpture, neo-lamarckism, representations of prehistory, mythology, Old Testament motifs, darwinism;

Scientific field: History of art

Scientific subfield: History of art and new age visual arts

Садржај:

САЖЕТАК.....	1
SUMMARY.....	2
I УВОДНО ПОГЛАВЉЕ.....	5
Предмет истраживања.....	5
Методи и приступи истраживања.....	7
Еволуционизам у француској уметности у досадашњој научној и прегледној литератури.....	8
Основне хипотезе и циљ истраживања.....	11
II ОСНОВНЕ СТРУКТУРЕ ФРАНЦУСКОГ ЕВОЛУЦИОНИЗМА И ЊЕГОВА РЕЦЕПЦИЈА У НАУЦИ И КУЛТУРИ.....	13
Натуралистичке идеје у француском просветитељству.....	13
Француски трансформизам Жан-Батисте Ламарка.....	17
Одговор научне јавности на Ламарков трансформизам и потоње теорије.....	19
Дарвинова теорија еволуције.....	23
Пријем дарвинизма у Француској и његов утицај.....	27
Француски нео-ламаркизам	32
Однос француске књижевности и теорије еволуције.....	35
Појава и прихватање еволуционизма у визуелној култури Француске.....	40
III ПРОБЛЕМ СТИЛСКОГ ОДРЕЂИВАЊА ЕВОЛУЦИОНИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ.....	46
Еволуционизам и академизам друге половине 19. века.....	46
Еволуционизам и реализам у уметности Гистава Курбеа.....	49
Еволуционизам у модернистичком сликарству.....	53
Еволуционизам у симболистичком правцу у уметности.....	57
Праисторијски класицизам и угледање на антику као последица реваншизма и нео-ламаркизма.....	61
Атавизам и прикази еволутивног тела у контексту дарвинизма.....	73
IV ЕВОЛУТИВНА ИСТОРИЈА ЉУДИ И ЊИХОВО ПРАИСТОРИЈСКО ПОРЕКЛО.....	87
Мотив првог уметника и рађања интелекта.....	90
Мотив праисторијског лова на животиње.....	101
Мотив праисторијског занатлије.....	112
Мотив дома и породице.....	117
V АНТИЧКИ И РЕЛИГИОЗНИ МОТИВИ У КОНЦЕПТУ ЕВОЛУЦИОНИЗМА.....	123
Старозаветни наратив у еволуционистичким оквирима.....	123
Еволуционистичка реинтерпретација античких тема и мотива.....	139
VI ДАРВИНИСТИЧКЕ ПОУКЕ У УМЕТНОСТИ ФРАНЦУСКОГ ЕВОЛУЦИОНИЗМА.....	154

Борба за опстанак.....	154
Полно одабирање.....	174
Грешке природе и мрачна страна еволуције: биолошки хибриди.....	197
VII ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	214
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	220
СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА.....	250
ИЛУСТРАЦИЈЕ.....	261
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	339

I УВОДНО ПОГЛАВЉЕ

Предмет истраживања

Предмет истраживања је концепт еволуционизма у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века. Прожимање природњачких еволуционистичких теорија кроз различите теме у уметности уочава се у целокупној европској уметности друге половине 19. и почетком 20. века, са главним центрима у Немачкој, Аустрији, Великој Британији и Француској. Рецепција варијација теорија еволуције на европском простору, попут теорија Жан-Батисте Ламарка (Jean-Baptiste Lamarck), Херберта Спенсера (Herbert Spencer), Чарлса Дарвина (Charles Darwin), Ернста Хекела (Ernst Haeckel) и многих других природњака, узроковала је појаву разнородних уметничких одговора као што су концепт трансценденталног еволуционизма, потраге за недостајућом кариком у ланцу еволуције, репрезентација праисторијског живота, или Хекелов монизам.

Еволуционизам у француској уметности до сада није изучаван и разматран као посебна целина, већ је помињан у оквиру општих прегледа утицаја Дарвинове теорије еволуције – дарвинизма у уметности. Било је покушаја да се такав феномен сагледа са, у мањој или већој мери, антрополошког становишта кроз представе праисторијског живота у другој половини 19. века. На основу вишегодишњег проучавања утицаја варијетета теорија еволуција у уметности, као и анализе документарних и научних писаних извора у библиотекама, установама културе и музејима у Француској, показало се да је потребно истражити уметничка дела која су се бавила овим феноменом као јединствену целину. Због тога се у овом раду користи кишобран термин – еволуционизам, да означи сва уметничка дела која су се бавила многобројним темама, блиским теоријама еволуције. У оквиру ње се истиче неколико кључних тема, директно преузетих из Ламаркове и Дарвинове теорије. Неопходно је разлучити превасходно на које је начине свака од тих теорија имала утицаја на француске уметнике и њихова дела, затим издвојити најзаступљеније мотиве у њиховој уметности и објаснити којим су се стилским формама они користили. Потребно је еволуционистичка дела поставити у идејне филозофске, историјске, друштвене оквири и културну климу у којој су стварана. Водећи се досадашњим истраживањима овог концепта у уметности, овај рад ће истраживати дела, пружити им научни оквир и систематски их заокружити у јединствени опус.

Овај рад ће настојати да у подједнакој мери обједини и изучи све уметнике који су се у другој половини 19. и почетком 20. века бавили тематиком еволуционизма у уметности. Постоји велики број аутора који нису познати на широј европској сцени, али су у одређеним периодима били значајни за француску уметност и активно су учествовали на званичним државним Салонима и конкурсима. Уметници чија ће се дела истраживати у овом раду су – Албер Бенар (Albert Besnard, 1849-1934), Алберт Анкер (Albert Anker, 1831-1910), Александар Фалгијер (Alexandre Falguière, 1831-1900), Алфред Лансон (Alfred-Désiré Lanson, 1851-1898), Анжел Деласал (Angèle Delasalle, 1867-1939), Анри-Ежен Делаacroа (Henry-Eugène Delacroix, 1845-1930), Габријел-Жил Тома (Gabriel-Jules Thomas, 1824-1905), Гистав Курбе (Gustave Courbet, 1819-1877), Гистав Моро (Gustave Moreau, 1826-1898), Едгар Дега (Edgar Dega, 1834-1917), Едгар Максанс (Edgar Maxence, 1871-1954), Едмон Аман-Жан (Edmond Aman-Jean, 1858-1936), Ежен Каријер (Eugène Carrière, 1849-1906), Емануел Бене (Emmanuel Benner, 1836-1896), Емануел Фремије (Emmanuel Frémiet, 1824-1910), Еме Рито (Aimé Rutot, 1847-1933), Емил Бајар (Emile Bayard, 1837-1891), Ернест Баријас (Ernest Barrias, 1841-1905), Ернест Дагоне (Ernest Dagonet, 1856-1926), Жан Каријес (Jean Carriès, 1855-1894), Жил Кутан (Jules Coutan, 1848-1939), Жорж Рошгрос (Georges Rochegrosse, 1859-1938), Клод Моне (Claude Monet, 1840-1926), Констан Ру (Constant Roux, 1865-1942), Леон Максим Февр (Léon Maxime Faivre, 1856-1941), Леон Перо (Léon Perrault, 1832-1908),

Леополд Шово (Léopold Chauveau, 1870-1940), Лисјен Поршерон (Lucien Porcheron, 1876-1957), Луј Госен (Louis Gossin, 1846-1928), Луј Ксенофон Елуен (Louis Xénophon Hellouin, 1820-1895), Луј Маскре (Louis Mascré, 1871-1929), Огист Роден (Auguste Rodin, 1840-1917), Одилон Редон (Odilon Redon, 1840-1916), Пиви де Шаван (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898), Пол Гоген (Paul Gauguin, 1848-1903), Пол Жамен (Paul Jamin, 1853-1903), Пол Рише (Paul Richer, 1849-1933), Пол Сезан (Paul Cézanne, 1839-1906), Фелисјен Ропс (Félicien Rops, 1833-1898), Фернан Кормон (Fernand Cormon, 1845-1924), Франтишек Купка (František Kupka, 1871-1957), Џорџ Греј Барнард (George Grey Barnard, 1863-1938), Шарл Валтон (Charles Valton, 1851-1918).

На сликама и скулптурама наведених уметника, путем тематске и стилске анализе приказаће се поларизација заснована на различитом разумевању теорије еволуције. Оно што је у овом раду оригинално јесте анализа уметничких дела са две различите еволуционистичке позиције. Одређени број уметника је пратио ламаркистичку, прогресивну линију еволуције коју је заступао Жан-Батиста Ламарк, а која заговара преношење еволутивних промена у наредне генерације. Други део уметника био је специфичан по томе што је активно учествовао у државним институцијама на многобројним јавним дебатама о еволуцији, а упоредо је радио у Природњачком музеју у Паризу (Muséum national d'Histoire naturelle), истраживао праисторију и еволуцију у Музеју националне прошлости у месту Сен Жермен ан Ле (Le musée des Antiquités nationales). Ти уметници су подржавали модернију, Дарвинову теорију која је подразумевала принцип борбе за опстанак. Индивидуална религијска и филозофска уверења, али и дух поражене француске нације након Француско-пруског рата (1870-1871), стварали су шири културно-историјски контекст који је додатно доприносио овој поларизацији. Еволуционистички концепт у уметности се према томе, неће сагледавати искључиво кроз призму дарвинизма као у досадашњој литератури, јер то није могуће и било би погрешно са становишта историје науке. Могуће је, међутим, приказати две групе, односно два начина репрезентације овог феномена из угла ламаркистичке и дарвинистичке теорије. Притом, у обзир се морају узети колективни утицаји филозофских струја друге половине 19. века, историјско-политичке околности и идејна полазишта са којих су даље уметници усмеравани.

Рад ће кроз формалну анализу истражити комплексност покушаја да се одреди јединствени еволуционистички стил у француској уметности. У историји уметности није било покушаја да се ова дела позиционирају и представе кроз један унитарни стил. То је немогуће, јер су уметници који су се бавили концептом еволуционизма своја дела стварали у различитим периодима. Од друге половине 19. века до првих деценија 20. века. њихову уметност препознајемо у различитим правцима као што су академизам, реализам, симболизам или модернизам. Оно што је извесно и према чему могу да се групишу еволуционистичке слике и скулптуре, су две велике теме – представе праисторијског живота и дарвинистичке поуке у уметности – и бројни уметнички мотиви у оквиру њих. Највећи број уметника је креирао композиције које су представљале праисторијски живот људи. То је зато што је праисторијска археологија, дисциплина веома блиска теорији еволуције, била изузетно заступљена и популарна на француском тлу током целог 19. века. Сходно томе, уметници су покушавали да прикажу праисторијски живот људи користећи се научним чињеницама и својом имагинацијом. С обзиром на велики број аутора који су уобличавали ову тему, у овом раду ће се издвојити неколико кључних мотива – мотив првог уметника и рађања интелекта, мотив праисторијског човека, мотив лова на праисторијске животиње, мотив праисторијског занатлије и мотив дома и породице. Ново у овом раду је и анализа античких и религиозних мотива у праисторијском сликарству. Измењена слика света проузрокована теоријом еволуције која је имала потенцијал да продре у све сфере друштвеног живота и да уздрма људски идентитет, имала је одјека и у визуелној култури. Један број сликара и скулптора, сада устаљене библијске мотиве и мотиве из грчке и римске

митологије смешта у другачији контекст, у праисторијска времена. Та дела ће се детаљно посматрати и истражиће се контекст у ком су она настала, као и циљ њиховог визуелног уобличавања на потпуно нови, еволуционистички начин. На крају, у предмет истраживања овог рада улазе и дела настала директно под утицајем Дарвинове теорије еволуције и његових принципа борбе за опстанак и полног одабирања. Поред ова два механизма функционисања природе, могућност иреверзибилног биолошког назадовања и генетске мутације такође су биле тема коју су уметници, превасходно симболистичке провенијенције, обрађивали. У њиховим делима се јавља мотив биолошких хибрида.

Детаљно ће се истраживати и разматрати теме и мотиви у концепту еволуционизма у уметности Француске у другој половини 19. и почетком 20. века. Сјединиће се велики број уметника који су се њиме бавили и начини на које су их репрезентовали. Анализа њихових уметничких дела допринеће бољем и ширем сагледавању утицаја теорије еволуције на француску уметност и културу.

Методи и приступи истраживања

На уобличавање великог броја мотива и тема који се јављају први пут у концепту еволуционизма у уметности, директно су утицали принципи и научне тезе из природних наука, најпре биологије и њој сродних дисциплина. Ради премошћавања ове проблематике, у раду ће се користити научно утврђене чињенице из историје науке, како би се објаснио настанак таквих представа у уметности.

Следи анализа дела у идејном филозофском, историјско-политичком и социолошком контексту. Сlike и скулптуре у границама еволуционизма су настале у специфичном духу времена у Француској, која је са једне стране војевала победе и имала напредну научну сцену, док је са друге стране трпела огромна историјска превирања и суочавала се са проблемима у унутрашњој и спољашњој политици.

С обзиром на то да је одређени број аутора добијао сазнања из француске оновремене књижевности, у њиховим уметничким делима се јављају природњачки мотиви интерпретирани у романима, научно-популарним романима или поезији. Због тога је важно одредити литерарне предлошке или она дела која су у одређеном обиму утицала на формалне и естетске особености слике.

Иконографски и иконолошки метод Абија Варбурга¹ (Aby Warburg) и Ервина Панофског² (Erwin Panofsky) биће коришћени у највећој мери у анализи сликарских и скулпторалних представа. Идентификовање и одређивање еволуционистичких и праисторијских мотива је важно ради уписивања тих дела у оквире концепта еволуционизма. Након тога, иконолошки метод ће помоћи да се такве композиције и визуелни феномени посматрају садржајно и феноменолошки, односно да се еволуционистичке представе препознају као карактеристичне у претпостављеним оквирима.

Најзад, студије визуелне културе какве је расправљао Вилијам Џ. Т. Мичел³ (William J. T. Mitchell) су област која у знатној мери помаже анализи и разумевању еволуционизма у уметности. Визуелна култура нам може послужити у тумачењу предметног материјала који подразумева свакодневна визуелна искуства попут медија, других средстава репрезентације

¹ Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin, 1998; Richard Woodfield, *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, London, 2001.

² Ervin Panofski, *Ikonoške studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, prev. S. M. Ignjačević, Beograd, 1975.

³ William J. T. Mitchell, *Ikonošlogija: slika, tekst, ideologija*, prev. S. Marić, Zagreb, 2009; William J. T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, 2015; Viliјam Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, prev. A. Milosavljević, Beograd, 2016.

или уметности. Од друге половине 19. века питање теорије еволуције улази у све поре друштва. Оно постаје део свакодневице. Путем штампаних медија, фотографија или карикатура, сазнања о новом погледу на свет су се ширила. Илустрације у научно-популарним романима, такође су доприносиле уображавању јединственог визуелног језика уметности у контексту еволуционизма. Визуелна култура помаже и да се разуме на који начин су еволуционистичке уметничке представе обликовале мишљење јавности о природњачким теоријама и уједно усмеравале посматрача да перципира теорију еволуције.

Еволуционизам у француској уметности у досадашњој научној и прегледној литератури

Од седамдесетих година 20. века је еволуционизам у француској уметности помињан у радовима мањег обима. Они су углавном анализирали неколицину уметничких дела са позиције историје науке. Француски ликовни критичари и историчари уметности се такође, нису до сада бавили овим феноменом у целости, већ су дела препознатљивих уметничких имена попут Фернана Кормона, или Одилона Редона анализирали искључиво у контексту француског симболизма.

Једна од првих историчара уметности која је почела истраживање о Дарвиновом утицају на уметност 19. века, била је професорка модерне уметности на више америчких универзитета, Линда Ноклин (Linda Nochlin). У књизи *Реализам*⁴, објављеној 1971. године, она је приметила последице које је Дарвинова теорија еволуције имала у уметности. Писала је о томе да је у 19. веку уметнички свет тежио једном псеудонаучном стилу, који је био више у додиру са стварним, природним светом. Стил који се појавио назван је реализам, а у покушају да се свет прикаже на објективан начин, многи уметници су почели да фокусирају свој рад на свакодневне сцене које укључују просечну, свакидашњу особу, а не на призоре племства или историјске слике. У књизи *Густав Курбе: студија стила и друштва*⁵ из 1976, као и есеју *Курбеово „Порекло света“: порекло без оригинала*⁶ из 1986, Ноклин је Курбеово дело *Порекло света* из 1866, разматрала кроз феномен представљања женске, експлицитне сексуалности. Креирање идеје о жени као предмету искључиво сексуалних атрибута, она је довела у везу са Дарвиновом теоријом еволуције и улогом жене у њој. И у делу Едгара Дегаа, Ноклин је препознала одређене одлике дарвинистичког, примитивног приказа телесности.⁷ Марта Луси (Martha Lusi), следбеница и бивша студенткиња Линде Ноклин, наставила је њен рад на овом пољу истраживања.

Историчарка уметности Марта Луси, одбранила је 2004. године докторску тезу *Еволутивно тело: Преобликовање акта у постдарвинистичкој француској уметности*⁸, на њујоршком Институту лепих уметности (New York Institute of Fine Arts). Публиковала је неколицину радова који се баве везом између еволуције, модернизма и репрезентације тела у француској уметности 19. века. Године 2002. је објављен њен оригинални научни рад, *Кормонов „Каин“ и проблем праисторијског тела*⁹. У њему она Каинову фигуру на Кормоновој композицији анализира кроз концепт еволутивног тела – примитивног, дисторзичног и које не познаје физичке границе. Настављајући научни рад своје менторке, Линде Ноклин, 2003. године Луси објављује есеј *Читање анималног у Дегаовим Младим*

⁴ Linda Nochlin, *Realism*, London, New York, Victoria, Toronto, Auckland, 1990.

⁵ Idem, *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, New York, 1976.

⁶ Idem, „Courbet’s *L’Origine du Monde*: The Origin without an Original“, *MIT Press*, Vol. 37, 1986, 76-86.

⁷ Linda Nochlin, Carol Salus, „Dega’s Young Spartans Exercising“, *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3, 1986, 486-488.

⁸ Martha Lucy, *The Evolutionary Body: Refiguring the Nude in Post-Darwinian French Art*, Ph.D. thesis, New York, 2004.

⁹ Idem, „Cormon’s *Cain* and The Problem of Prehistoric Body“, *Oxford Art Journal*, Vol 25, No. 2, 2002, 107-126.

*Спартанцима*¹⁰. У њему расправља о питању телесног стања Дегаових фигура и аргументује да уметник инспирисан Дарвиновом теоријом, замењује академски идеал еволутивним и модерним телом.

Барбара Ларсон (Barbara Larson), професорка модерне европске уметности на Универзитету Западна Флорида (University of West Florida, USA), својим истраживачким радом је умногоме допринела знању о француској уметности 19. века, која је репрезентовала механизме теорије еволуције Чарлса Дарвина. Фокус у њеним истраживањима овог феномена је на еволуционизму, медицини, историји изучавања мозга и ума и симболистичком покрету у уметности. Аутор је дела *Тамна страна природе: наука, друштво и фантастично у делу Одилона Редона (Преобликовање модернизма)*¹¹, објављеног 2005. године. Бави се научним интересовањима француског симболисте и утицајем дисциплина изнедрених из Дарвинове теорије, на мрачну страну његове уметности. Ларсон је и један од главних уредника књиге *Уметност еволуције: Дарвин, дарвинизми и визуелна култура*¹², из 2009. године. То је збирка есеја међународних научника, познатих по свом иновативном истраживању Чарлса Дарвина. Књига укључује расправе о популарним сликама и скулптурама креираним након публиковања Дарвинових теорија и, прати утицај његових идеја на визуелну културу током времена и широм Западне Европе, између осталог и Француске. Анализира се визуелни израз широког спектра тема инспирисаних теоријом еволуције, укључујући еугенику, естетику и сексуалну селекцију, теорије монере и протоплазме, социјални дарвинизам и колонијализам, као и природну историју надреализма. Године 2013. излази студија *Дарвин и теорије естетике и културне историје*¹³, чији су уредници Ларсон и Сабин Флеч (Sabine Flach), професорка савремене уметности и уметничке теорије у Школи визуелних уметности (School of Visual Arts) у Њујорку. Ова збирка од осам есеја се са становишта историчара уметности и књижевности бави Дарвиновим укрштањима са естетским теоријама и културним историјама различитих земаља, међу којима се спомиње и Француска, од 18. века до данас.

Године 2012. у Француској је публикована књига *Чарлс Дарвин и „еволуција“ у пластичној уметности од 1859. до 1914. године*¹⁴. Ауторка је Беатрис Грандорди (Béatrice Grandordy), доктор медицине, фармације и хуманистичких наука. Студија представља њен докторски рад на Факултету хуманистичких наука Универзитета Сорбона (La Faculté de Sciences Humaines et Sociales – Sorbonne). Прати деловање теорије еволуције у ширим културним и социјалним оквирима, кроз преглед уметничких остварења у Француској и Немачкој. На специфичан начин, из угла медицине и природних наука, Грандорди објашњава појаву мотива флуидности тела у сликарству Едгара Дегаа и Фернана Кормона. Истражује и еволутивно сродство живих бића у делима Гистава Мороа. Дегенеративне форме природе које се јављају у уметности Одилона Редона и Жана Каријеса, ауторка оцењује као митолошку перцепцију Дарвинових опсервација природног света. Теорија еволуције која је продрла у све сегменте друштва, у овом раду је оцењена као нови културни елемент и контракултура присутна током целог 19. века.

Међу најновијим радовима који се баве темом еволуционизма у француској уметности је књига *Сликање праисторијског тела у касној деветнаестовековној Француској*¹⁵,

¹⁰ Idem, „Reading the Animal in Dega’s Young Spartans“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 2, No. 2, 2009, 53-75.

¹¹ Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon (Refiguring Modernism)*, Pennsylvania, 2005.

¹² Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London, 2009.

¹³ Barbara Larson, Sabine Flach (eds.), *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, London, New York, 2013.

¹⁴ Béatrice Grandordy, *Charles Darwin et „l’évolution“ dans les arts plastiques de 1859 à 1914*, Paris, 2012.

¹⁵ Shalon Parker, *Painting The Prehistoric Body in Late Nineteenth-century France*, Newark, 2019.

професорке Шелон Паркер (Shalon Parker) са Гонзага универзитета (Gonzaga University) у Вашингтону. Паркер у својој књизи анализира радове академских уметника, са акцентом на композиције Фернана Кормона и посматра их у оквирима Дарвинове теорије еволуције, односно неразумевања исте у оновременом француском друштву. Кормонова дела су овде смештена под окриље новог поджанра историјског сликарства – праисторијског сликарства. У раду се истражује временски период од 1880. до 1900. године. Главни аргумент у овој студији се заснива на јединственој интерпретацији праисторијских људи у Кормоновом сликарству. Док је већина представа салонских сликара који су приказивали праисторијску тематику била фокусирана на насиље, борбу и сексуална освајања у праисторији, Кормонова дела репрезентују човечанство ослобођено агресивности, у ком влада сарадња, више него физичка борба. Постављајући хипотезе на овај начин, Паркер долази до закључка да је у Француској током 19. века дошло до особитог неразумевања и погрешног тумачења Дарвинове теорије еволуције. Ауторка расправља и улогу Кормона у салонском академском сликарству 19. века које је, према њеном мишљењу, крајем века достигло своју најнижу вредност. Сматра да је сликар користећи се поджанром историјског сликарства, оживео и унео нову вредност у академско фигуративно сликарство.

У Музеју Аквитаније (Musée d'Aquitaine) у Бордоу, уприличена је 2003. године изложба *Венера и Каин: праисторијске фигуре 1830-1930*. Исте године, изложба је гостовала у Алтамири, у Националном музеју и истраживачком центру (Museo Nacional у Centro de Investigación), а потом 2004. године и у Музеју Квебека (Musée du Québec) у Квебеку. Изложба је приказала дела из француске уметности 19. века која су репрезентовала праисторијско доба. Биле су истакнуте три главне теме – откриће праисторијске ере, сарадња између уметника и научника у сврху реконструкције праисторијске прошлости и на крају, уметнички конструкт праисторијске фантазије.¹⁶ За потребе изложбе је урађен и каталог¹⁷ истоименог назива, ког је приредило више аутора на челу са уредницом и главном кустоскињом, Елен Лафон-Кутурије (Hélène Lafont-Couturier). Како и сама ауторка изложбе и уредница каталога објашњава, главни циљ је био да се кроз уметност публици дочара период праисторије и велика палеолитска култура, која је пронађена на француским локалитетима попут Ментона, Фон де Гома, Кап Блона, Комбарела и многих других.¹⁸ Овај каталог је желео да покаже и приближи настанак праисторијских дисциплина у Француској и изворе научне и уметничке инспирације између 1830. и 1930. године. Дела о којима се може читати су слике *Прва смрт* (1899) Леона Пероа, *Праисторијска сцена* (1930) Лисјена Поршерона, *Упозорење или Породица у каменом добу* (1892) Емануела Бенеа, затим скулптуре попут *Горила која одводи жену* (1887) Емануела Фремијеа, *Први уметник* (1890) Пола Ришеа. Аутори каталога Филип Дажан (Philippe Dagen), Елен Лафон-Кутурије и Ален Русо (Alain Roussot), анализирали су ова и друга многобројна дела из историје уметности кроз антрополошку призму, а у сврху сликовитог приказа праисторије.

Још једна велика изложба у Француској је уприличена у Музеју Орсеј (Musée d'Orsay) у Паризу, 2021. године. Названа је *Порекло света: проналазак природе у 19. веку*. Изложба која рекреира дуги 19. век је била структурисана у три велике секције. Све су биле усредсређене око успона теорија еволуције, а као централна фигура је истакнут лик Чарлса Дарвина и његово научно наслеђе. Истоимени каталог¹⁹ приредила је неуролог и историчарка природе, Лора Боси (Laura Bossi). Уметнички период који је обрађен креће од времена индустријских револуција и полазна тачка је постављена у 1780. годину, а завршава се након

¹⁶ Maria Gindhart, „Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 3, No. 1, 2009, 1.

¹⁷ Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux, 2003.

¹⁸ Ibid, 16.

¹⁹ Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris, 2020.

Првог светског рата (1914-1918), 1920. године. Циљ овог опширног каталогског прегледа је био приказати време интензивног научног деловања и развоја и представити његову везу са уметничким светом.²⁰ Различити аутори анализирају почетке истраживања природног света од краја 18. века, кроз многобројну фотодокументацију праисторијских животињских фосила и уметничких слика флоре и фауне, које репрезентују тадашња ботаничка и зоолошка знања. Први део каталога је посвећен развоју природњачких колекција заснованих на акумулацији примерака из природе (*naturalia*) и предмета које је направио човек (*artificialia*). У радовима аутора Натали Ришар (Nathalie Richard), Данијел Шаперон (Danielle Chaperon), Клода Бланкара (Claude Blanckaert), представљена су дела уметника који су се бавили темом еволуционизма – Пола Жамена, Гистава Мораа, Фернана Кормона и других.²¹ Уметничка дела ових и других аутора анализирана су у функцији осликавања праисторије и кроз поље Дарвинове теорије еволуције. Поново кроз дарвинистичку призму, Филип Комар (Philippe Comar) је у свом тексту разрађивао теме опстанка, сексуалности и смрти у еволутивном свету, анализирајући дела Одилона Редона и Гистава Курбеа.²² На крају, Феј Брауер (Fae Brauer) обрађује уметничке теме дегенерације и обрнуте еволуције, као једног од могућих догађаја према Дарвиновој теорији.²³

Кроз историју уметности, аутори су се на различите начине бавили утицајем теорије еволуције на француску уметност. Оно што се истиче посматрајући досадашњу прегледну и научну литературу је акценат који се ставља на значај Дарвинове теорије у обликовању фигуре у сликама или скулптурама или у креирању сцена борби за опстанак и природног одабирања. Одређени историчари уметности су овај феномен анализирали и кроз двадесетовековне теорије рода, доводећи везу утицај који је Дарвинова теорија имала на женско питање. Са друге стране, када се говори о овом ефекту, објављивани су и радови који су се бавили изнимно репрезентацијом праисторијских сцена, као последицом научних дисциплина изнедрених из теорије еволуције и потрагом за праисторијском прошлости у 19. веку у Француској. Због тога се родила потреба да се на једном месту истраже све теме и мотиви који су инспирисали француске уметнике тог доба. Такође, овај рад ће истражити и анализирати утицаје различитих теорија еволуције, које су биле директна или индиректна идејна позадина у стварању визуелне културе еволуционизма у француској уметности током 19. и почетком 20. века.

Основне хипотезе и циљ истраживања

Претпоставка од које се полази у овом раду је да је концепт еволуционизма посве јединствени феномен у историји уметности. Као такав би требало да се истражи и потом, сагледава као самостална целина. Француски еволуционизам у уметности треба да се истражи и посматра одвојено у односу на друге сличне феномене у европској уметности – трансцендентални еволуционизам, потрага за недостајућом кариком и Хекелов монизам. У француској уметности еволуционизма две научне гране утичу на њен настанак. То су теорија еволуције Жан-Батисте Ламарка и са друге стране, теорија еволуције Чарлса Дарвина. На визуелно уобличавање представа еволуционизма, поред природњачких лекција, утичу

²⁰ Marion Bélouard, „The Origins of the World: The Invention of Nature in the Nineteenth Century“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 20, No. 3, 2021, 259.

²¹ Nathalie Richard, „Prehistoric Humans in Archaeology and The Imagination“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 154-161; Danielle Chaperon, „Rosny Aîné’s Novel of Origins“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 162-168; Claude Blanckaert „The Double: Variations on The Ape“ in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 227-247.

²² Philippe Comar, „Fatal Mirror of The Ages“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 295-309.

²³ Fae Brauer, „The Sombre Face of Evolution: Degeneration, Devolution and Extinction“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 317-330.

политичке и историјске околности и њихове друштвене последице – политика Другог француског царства (1852-1870), околности уочи Француско-пруског рата и политика Треће француске републике (1870-1940). На визуелну репрезентацију овог уметничког концепта је имала утицаја и филозофско песимистичка струја, коју је предводио Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer) као и француска књижевност. Уметнички феномен еволуционизма истражује различите теме, од којих се у свакој може разликовати неколико мотива. Репрезентација праисторијске прошлости подразумева следеће мотиве – мотив првог уметника и рађања интелекта, мотив лова на праисторијске животиње, мотив праисторијског занатлије и мотив дома и породице. Религиозни и антички мотиви из грчке и римске митологије служе као изговор, односно алат за приказивање еволутивне историје француске нације. Уметници који су заговарали Ламаркову теорију еволуције приказују мотиве из праисторијске прошлости људи. Уметници блискији Дарвиновој теорији еволуције обрађују мотиве борбе за опстанак, полног одабирања и биолошких хибрида.

Циљ овог рада је истражити, представити, анализирати и научно вредновати концепт еволуционизма у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века. Потребно ће бити истражити сва, или већину дела која се могу сврстати у еволуционистичке оквире, оних француских уметника који су се тиме бавили у датом временском периоду. Биће представљени сви уметници који су се на неки начин дотицали ове тематике. Тако ће се створити целина која се заснива на представљању феномена еволуционизма у уметности и може се даље тумачити на интердисциплинарне начине. Сврха овог рада биће постављање уметничких дела која су репрезентовала различите мотиве, а на чије су стварање утицале теорије еволуције Жан-Батисте Ламарка и Чарлса Дарвина, у специфичан идејни, културолошки и историјски контекст. То ће омогућити њихово груписање и са друге стране, повезаће их на ужем културно-уметничком нивоу. Истраживање ће показати како су француски уметници сагледавали, подржавали или пак оспоравали поједине поставке еволуционистичких теорија. Објасниће се како су природњачке теорије еволуције, након научних кругова продрле у све поре друштва, укључујући на концу и визуелну културу и област високе уметности. Коначно, показаће се значај овог уметничког концепта и важност због ког се мора истражити и објаснити као јединствени феномен у историји уметности, а не само са аспекта одређеног уметничког правца.

II ОСНОВНЕ СТРУКТУРЕ ФРАНЦУСКОГ ЕВОЛУЦИОНИЗМА И ЊЕГОВА РЕЦЕПЦИЈА У НАУЦИ И КУЛТУРИ

Натуралистичке идеје у француском просветитељству

Западну културу је обликовало библијско веровање према ком је Бог креирао свет. Порекло човечанства проналази се у рајском врту. Прво је Бог током седам дана створио небо и земљу, потом дан и ноћ, воду и небески свод. Затим је створио копно и мора, биљке, звезде, а онда и водена бића, птице и животиње по својим врстама.²⁴ Шестог дана је створио човека од праха земаљског, па му је онда створио жену. Настанио их је у едемски врт на истоку, који им је дат да га култивишу и чувају.²⁵ За хришћане, човечанство је јединствено и на врху је ланца постојања. Оно је то које одређује лествицу осталих бића у природној хијерархији. Изучавања природне историје од 18. века, која су последично довела до формулисања теорија еволуције у 19. веку, из темеља су променила традиционални хришћански поглед на свет. Идеја о еволуцији је подрила библијско веровање у човечију урођену надмоћ над природом и осталим живим бићима.

Природна историја 18. века је идејно била усмеравана културним вредностима периода просветитељства. Пионирски допринос француских природњака од 18. века па на даље, је у томе што су почели да истражују могућност да природа није у потпуности непроменљива.²⁶ Ове ране идеје су одиграле улогу у обликовању интелектуалне позадине у којој се појавила теорија еволуције. Различити мислиоци у осамнаестовековној Француској су приступали проблематици порекла човека и посебно, трансформистичкој хипотези. Тиме су се бавили деисти попут Волтера (François-Marie Arouet, M. de Voltaire) који је бранио креационизам, атеисти и материјалисти – Моперти (Pierre-Louis Moreau de Maupertuis) и Дидро (Denis Diderot) који су постулирали насумичну креацију покренуту мотивом и свесним својствима материје, панспермисти – Маје (Benoît de Maillet) и Ламетри (Julien Offray de La Mettrie) који су изучавали флукс природе, затим Русо (Jean-Jacques Rousseau) који је предвидео антрополошки трансформизам човека, након што је напустио своје усамљено стање у природи и придружио се друштвеној заједници, и многи други.

Један од првих природословаца који је отворио врата метаморфози врста, био је Жорж-Луј Леклер де Бифон (Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon). У периоду од 1749. до 1804. године, објављивана је његова *Природна историја: општа и посебна*²⁷ у 36 томова. Она се бави темама широког спектра – настанком Сунчевог система након претпостављеног удара комете, формирањем Земље, фосилизацијом, древном флором и фауном. У делу су дате и пажљиве алузије на могућу еволуцију живог света – гмизаваца, риба, птица, сисара и човека. Бифон је дефинисао ланац живих бића као праву линију сачињену од бесконачне градације. Он наводи:

„Прва истина која произилази из овог озбиљног испитивања природе је истина која је можда понижавајућа за човека; то је да он себе мора сврстати у класу животиња, на које подсећа по свему материјалном што има, па ће му се чак и његов инстинкт учинити сигурнијим од његовог разума, а њихова радост вреднија од његове уметности. Затим, пролазећи узастопно и по реду кроз различите ствари које сачињавају универзум, и стављајући себе на чело свих створених бића, он ће са чуђењем видети да се готово

²⁴ Прва књига Мојсијева (Постање), глава 1.

²⁵ Исто, глава 2.

²⁶ Peter J. Bowler, *Evolution: The History of an Idea*, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, 20.

²⁷ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy* 1, Paris, 1749, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97490d>

неприметно може спустити од најсавршенијег створења до најбезобличније материје, од најбоље организоване животиње до најгрубљег минерала.“²⁸

Формулишући теорију генезе у својим *Временима природе*²⁹ из 1780, Бифон је за модел узео њутновску (Isaak Newton) идеју о систему материје у кретању, у празнини. Према тој теорији, живи органски молекули који оживљавају сва организована тела и који се користе за исхрану и стварање свих бића се контролишу у свом кретању силама које су, имајући способност да их темељно прожимају, упоредиве са силом привлачења. Молекули су неуништиви и увек активни; они се непрестано удружују да би формирали организована тела.³⁰ Теорије генезе организама путем епигенезе су дале фундаментални подстицај развоју трансформистичке доктрине у биолошкој науци 18. века. Епигенеза, коју је Бифон прихватио од енглеског лекара и физиолога, Вилијема Харвија (William Harvey), а затим и разрадио, отворила је врата теорији о трансформацији врста. Према епигенези, ембрион се обликује у периоду зачећа и постепено развија растом делова који произилазе један из другог. Ембрион није копија родитеља према овој теорији, и представља нешто оригинално.³¹ Ова теорија је најавила променљивост врста и помогла даљим истраживањима, која ће водити до теорија спонтане генерације и дегенерације. Оне ће бити круцијалне у трансформистичкој теорији еволуције у Француској.

Бифонов велики допринос каснијим теоријама еволуције је био у писању теорије о усавршавању и дегенерацији врста. Посматрао је узрочност између климе и физичких карактеристика животиња и приметио да свака има своју домовину, у којој једино може да напредује и да се размножава. У деветом тому своје *Природне историје* 1761. године, Бифон је приказао лава³² (сл. 1) у свом најсавршенијем облику. У класичној историји уметности лавови су углавном приказивани у току напада на другу животињу или људе. Овде, он је репрезентован у профилу, окрећући главу према гледаоцу, у свом пуном облику, како би се публици истакле његове савршене физичке карактеристике. Супротно томе, када се животиње измештају из својих станишта и припитомљавају, оне трпе дегенерацију. Постају мање, слабије и неактивне.³³ Бифон је веровао да се врсте могу дегенерисати, али не до те мере да се могу трансформисати у неку другу врсту. Ипак, до краја 18. и у 19. веку, други научници материјалисти ће такве екстремне идеје разрађивати у својим истраживањима.

Осамнаестовековни мислиоци су препознали да је Бифоново запажање да се физичке одлике преклапају између врста, несумњиво тачно. Оно што су даље радили са тим закључком, умногоме је зависило од њихових теолошких и биолошких уверења. Гледишта су била разноврсна и креативна, као и сами филозофи. На пример, деиста, Волтер, користио је Бифоново запажање велике хетерогености живих облика организама, да би поткрепио веру у

²⁸ „La première vérité qui sort de cet examen sérieux de la nature est une vérité peut-être humiliante pour l'homme; c'est qu'il doit se ranger lui-même dans la classe des animaux, auxquels il ressemble par tout ce qu'il a de matériel, et même leur instinct lui paraîtra peut-être plus sûr que sa raison, et leur industrie plus admirable que ses arts. Parcourant ensuite successivement et par ordre les différents objets qui composent l'univers, et se mettant à la tête de tous les êtres créés, il verra avec étonnement qu'on peut descendre par des degrés presque insensibles de la créature la plus parfaite jusqu'à la matière la plus informe, de l'animal le mieux organisé jusqu'au minéral le plus brut.“ Jean-Louis de Lanessan (éd.), *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, 1884, 7. https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Buffon,%C3%A9d._Lanessan/Histoire_et_th%C3%A9orie_de_la_Terre/Premier_discours

²⁹ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Les époques de la nature*, Paris, 1780. <https://wellcomecollection.org/works/nshxdt8e/items?canvas=9>

³⁰ Francesca Rigotti, „Biology and Society in the Age of Enlightenment“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 47, No. 2, 1986, 231.

³¹ Mary Efron Gregory, *Evolutionism in Eighteenth-Century French Thought*, New York, 2008, 70-71.

³² Цртеж је креирао сликар Жак де Сев (Jacques de Sève), а гравуру Жан-Шарл Бакуа (Jean-Charles Baquoy). Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy* 9, Paris, 1761, 48. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067248h/f65.item>

³³ Mary Efron Gregory, *op. cit.*, 80.

Божије добротинство и величанственост Његовог стварања. Насупрот Волтеру, материјалисти и атеисти су сматрали да је ова огромна хетерогеност живог света резултат насумичних мотивишућих особина атома и струје које природа даје. Деиста, Волтер, је веровао да је Бог имао сврху на уму када је све створио и да би била чиста ароганција да човек, чија је интелигенција ограничена, покуша да схвати бескрајну Божију премудрост. Са друге стране, Дидро и материјалисти су одбацивали постојање Бога и коначних узрока и тврдили да је све у универзуму резултат случајних мотивишућих карактеристика атома.

Пјер-Луј Моро де Моперти је био веома цењен од стране Бифона и Дидроа, због свог доприноса теорији епигенезе и наслеђивања. Он је усвојио материјалистички поглед на порекло живота заснован на спонтаном настанку – спонтаној генерацији. Иако Моперти није директно веровао у еволуцију која као концепт тада није постојала, имао је занимљиве идеје везане за теорију коју данас разумемо. Конкретно, предложио је рану теорију везану за генетику као начин разумевања наслеђивања физичких особина. Сматрао је да сва бића на Земљи произлазе из једног прототипа. Сугерисао је да особине и мајке и оца одређују коначну комбинацију одлика, које налазимо код појединачних припадника врсте.³⁴ У књизи *Физичка Венера*³⁵ 1745. године је изнео своју теорију епигенезе. Моперти је разумео генетску способност, идеју да ће се само оне особине које дају предности преносити са генерације на генерацију. Схватио је да сва жива бића имају особине које им помажу да опстану, без којих не би могле постојати. Више од века касније ову идеју је поновио Дарвин који је у књизи *Постанак врста*³⁶, изнео „начело по коме се свака, па и незнатна промена, ако је корисна, очува“. Њу је назвао природно одабирање.³⁷

Мопертијева *Физичка Венера* у другом делу доноси и значајну расправу о урођеним аномалијама. Он је посматрао хибридна створења у природи и видео их као грешке у распореду родитељских наследних елемената. У књизи је анализирао животиње и људе рођене са недостатком или вишком неких делова тела – *monstre par défaut, monstre par excès*.³⁸ То истраживање је било од изузетног значаја јер је тиме Моперти покушао да објасни порекло свих живих бића из једног прототипа. Сматрао је да овакве аномалије могу бити преношене преко једног од родитеља. Друго, претпоставио је да се урођени дефекти појављују грешком у слагању елемената једног од родитеља. Та грешка би се преносила са генерације на генерацију и евентуално, током времена би могла да креира нову врсту.³⁹ Установивши да и отац и мајка подједнако доприносе формирању новог бића, Моперти је приметрио да се грешке у процесу обликовања јављају насумично. Затим, утврдио је да би ове грешке могле да објасне како су све расе и све врсте, можда изведене из једног прототипа.⁴⁰ На тај начин, било је могуће објаснити стварање живота из једног прототипа. Такође, природњак је сматрао и да клима и исхрана утичу на начин наслеђивања.

Моперти је у свом делу *Физичка Венера* истраживао и појаву свести. Претпостављао је да молекули имају својства жеље, одбојности, меморије и интелигенције. Када би се молекули комбиновали, сваки би као индивидуа губио своју меморију и заједно би

³⁴ Ibid, 117.

³⁵ Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, *Vénus physique*, sixieme édition, Paris, 1751. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761128w/f10.item.r=Venus%20physique%20maupertuis>

³⁶ Charles, Darwin. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, 1859. https://archive.org/details/darwin-online_1859_Origin_F373/page/n7/mode/2up

³⁷ Čarls Darwin, *Postanak vrsta*, prev. N. Divac, Novi Sad, 2009, 82.

³⁸ Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, *op. cit*, 109-111. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761128w/f123.item.r=Venus%20physique%20maupertuis>

³⁹ Michael H. Hoffheimer, „Maupertuis and the Eighteenth-Century Critique of Preexistence“, *Journal of the History of Biology*, Vol. 15, No. 1, 1982, 127.

⁴⁰ Bentley Glass, „Maupertuis and the Beginnings of Genetics“, *The Quarterly Review of Biology*, Vol. 22, No. 3, 1947, 199-200.

придобили свест неког већег ентитета који би формирали. Ова Мопертијева хипотеза је била и темељ Дидроовог трансформизма.

Уважени мислилац 18. века и просветитељ, Дени Дидро је од Мопертија прихватио хипотезу која каже да сва жива бића воде порекло од једног прототипа, а од Бифона је преузеу идеју о дегенерацији. Као један од главних уредника *Енциклопедије (Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers)*, Дидро је непрестано био упућиван на природњачке идеје које су га навеле на закључак да је трансформизам нешто потпуно извесно. Објавио је чланке о фосилним открићима који су указивали да је Земља много старија него што се до тада сматрало. Био је добро свестан да постоје слојеви фосила шкољки који се налазе далеко од воде, што је указивало да је Европа у прапрошлим временима била прекривена водом. Та истраживања су сугерисала и да су земља и море неколико пута мењали места. Открића нетакнутих мамута у северном Сибиру и Новом свету показала су да су животиње некада биле много веће него тада, у 18. веку.⁴¹

Дидро је у почетним промишљањима о трансформизму разматрао могућност свесности, односно кретања атома који стварају живот. Закључио је да они пролазе кроз поступак метаморфозе. Држао се мишљења да природни свет није механизам који функционише беспрекорно и тачно, већ је хаотична сила у којој је све последица непредвидивих насумичних догађаја и потребе. Дидро је сматрао и да је систем природе бесконачан процес као и да је ослобођен коначног узрока. Ту идеју је развио у свом *Писму о слепима*⁴² 1749. године. У Дидроовој визији природе, она је била спонтана и активна, а сама материја жива. Према његовом мишљењу, жива бића су настајала материјалним процесима. Материја се насумично састављала како би обликовала потенцијално живе структуре. Једном када би успешне форме настале случајно, наставиле би да се размножавају успешно, осим повремене грешке – аномалије, која би се сматрала монструозношћу.⁴³ Променљивост врста према Дидроу није немогућа, већ је то предвидиви исход непрекидног тока насумичних атомских судара и бесконачног временског оквира унутар ког стална промена функционише. Његов трансформизам почива на три кључне тачке – теорији вероватноће, мотивисаним својствима материје и свесним елементима материје.

Поред Дидроа, обликовању француског трансформизма, допринеле су и идеје радикалног материјалисте, Жилијена Офреа де Ламетрија. Његово канонско дело, *Човек машина*⁴⁴, публиковано 1747, бавило се појмом метаморфозе врста. Ламетри је остварио значајан помак на пољу изучавања порекла свести. Према његовом мишљењу, она је зависна од централног нервног система. Мисао, осећање, жеља, схватање реалности, као и остали психички феномени, могли би бити одгонетнути физиологијом мозга, али и утицајем друштвене средине, образовања и климе. У студији *Човек машина*, изнео је став да не постоји суштинска разлика између људи и животиња. Једина разлика је у способности говора. Ипак, писао је да и уколико бисмо се потрудили, и на том пољу би се остварили помаци, те је теоретски било могуће направити савршеног човека од мајмуна.⁴⁵ Као и животиња, човек је заостао од физиолошких потреба и климатских услова, који га нагоне да је увек у покрету. Ламетри је заговарао став да су обе врсте сачињене од истих делова и елемената са другачијим распоредом. Идеја да се психологија и понашање животиња и људи не разликује много, била је у то време важна за даљи ток изучавања на пољу трансформизма и касније, еволуције.

⁴¹ Jean Le Rond d'Alambert, Denis Diderot (eds.), *L'Encyclopédie*, Tome 10, 1751, 7. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MAMMOTH,_os_de

⁴² Deni Didro, *Pismo o slijepcima*, prev. D. Smičiklas, Zagreb, 1950. Види још и: Mary Efronini Gregory, *Diderot and the Metamorphosis of Species*, New York, London, 2007.

⁴³ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 83.

⁴⁴ Žilijen Ofre de Lametri, *Čovek mašina*, prev. D. Nedeljković, Beograd, 1955.

⁴⁵ Brett King et al, (eds.), *A History of Psychology: Ideas and Context*, Boston, 2009, 168-169.

Француски просветитељи су својим покушајима да објасне природни свет, истражујући скромна праисторијска открића у 18. веку и посматрајући флору и фауну, умногоме променили слику природе, која је до тада виђена као непроменљиве *scala naturae*. Теизам је широко замењен деизмом или чак, атеизмом. Открића у свим природњачким областима дискредитовала су креационизам као извор научног објашњења. Укључивала су хетерогеност фауне и флоре, све веће разлике фосила у нижим слојевима, све већи број доказа о учесталости изумирања, откриће морфолошких типова, откриће микроскопских организама и многа друга. Период просветитељства је донео нови, трансформистички поглед на свет. До краја 18. века је постало очигледно да су два главна проблема захтевала објашњење – порекло разноликости и врхунска адаптација свих организама једних на друге и на њихову околину. Историјски развој идеја о непрестаним променама у природи, биће пресудан за настанак теорије еволуције најпре у Француској, а потом и у другим државама у 19. веку. Биле су различите и отварале су питања од старости Земље до порекла људи и животиња. Осамнаестовековне теорије су се посредно преносиле и у визуелну културу друге половине 19. века. Уметници попут Одилона Редона, Жана Каријеса, Леополда Шоваа и других, из њих су црпели инспирацију за своје мотиве биолошких хибрида. Пионирска истраживања енциклопедиста о урођеним и наслеђеним аномалијама, будила су машту ових уметника. Порекло свести и концепт свесних одлика материје су такође надахњивале уметнике од Пола Ришеа, до Огиста Родена. Много је било идеја које су се родиле у овом периоду и касније, а продубиле и потврдиле у деловању будућих природњака у 19. веку. Иако су неке касније биле оспорене, а неке потврђене, неумитан је шири утицај који су оне оствариле на модерно друштво.

Француски трансформизам Жан-Батисте Ламарка

У Француској је 19. век био време индустријског развитка, технолошког напретка, културног и уметничког развоја и надаре, процвата научних открића у свим природњачким дисциплинама. Након периода просветитељства, знање је напредовало у свим пољима, а наука се организовала и систематизовала. У 19. веку, природне науке су сматране највишим обликом знања доступним човечанству. Тада су у Француској изнедрене биологија, научним доприносом Жан-Батисте Ламарка и палеонтологија, заслугом Жоржа Кивјеа (Georges Cuvier) и Анрија де Бленвила (Henri de Blainville). Кивје је у великој мери допринео и развоју геологије као науке, заједно са британским геологом, Чарлсом Лажелом (Charles Lyell), веома цењеним у Француској. У домену медицине Луј Пастер (Louis Pasteur) је отворио врата многим будућим истраживањима и новим сазнањима. Пол Брока (Paul Broca) је значајно унапредио антрополошку дисциплину. Развој теорија еволуције у Француској је био уско повезан са истраживањима у свим сродним дисциплинама – антропологији, компаративној анатомији, праисторијској археологији, палеонтологији, геологији и другим областима. Оне су истраживале давну прошлост природног света и истовремено, еволуцију друштва као социјални појам. У природњачким интелектуалним круговима, Ламарков трансформизам је био доминантни облик еволуције, какву су заговарали француски научници. Од половине 19. века, са појавом Дарвинове теорије еволуције, дошло је до одређених промена, док је неоламаркизам, као мешавина ове две теорије – трансформизма и теорије еволуције, постао један од водећих механизма еволуције, каквог је прихватила већина Француза.

Жан-Батист Ламарк је каријеру започео најпре као ботаничар, и његови рани радови су показивали интересовање за линеарни распоред класа. Године 1793. је примљен у Природњачки музеј, али не на место ботаничара, чему се надао, већ као зоолог задужен за класификацију бескичмењака. Ускоро је постао један од оснивача таксономије бескичмењачких животиња. Током истраживања у овом пољу, он је напустио дотадашње веровање у фиксираност врста и почео своју елаборацију еволутивног светоназора. Кроз две

године, 1795. је добио и почасну фотелју у ботаничарској секцији Националног института новообновљене Академије наука (Institut national de l'Académie des sciences). У јануару 1802. године Ламарк се презентовао јавности као филозоф природе, заинтересован за три поддисциплине – хидрогеологију, метеорологију и биологију.⁴⁶

Француски природњак је сматрао да кључ спонтаног наслеђивања, трансформације, лежи у моћи електрицитета. У почетку је веровао да се искључиво једноставни облици живота могу мењати на овај начин, што га је навело да хијерархију врста посматра као мердевине, по којима жива бића напредују до комплекснијих структура. Ламарк је негирао и хипотезу о истребљењу врста. Природа је према његовом мишљењу била довољно јака, да обезбеди да никада ниједна врста не изумре у потпуности. Када му је предочено да се одређени фосили шкољки веома разликују од тада постојећих, Ламарк је узвратио да давне врсте јесу промењене у модерне, али не и изумрле.⁴⁷ Ти аспекти његовог мишљења су га вратили назад до осамнаестовековног погледа на свет. Механизми адаптације врста, које је Ламарк разрадио, били су део његове трансформистичке теорије која је привлачила пажњу других природњака и јавности. Термин *ламаркизам*, у природним наукама означава средство наслеђивања стечених особина.⁴⁸

Трансформистичка теорија еволуције Жан-Батисте Ламарка, ког Французи сматрају оцем ове теорије, видела је процес еволуције као једнодимензионални, вертикални механизам. Према његовом схватању, еволуција је била развој од мање напредних до веома напредних организама. Ламарк ју је формулисао као настојање природе да успостави континуитет између главних типова организама – од најпримитивнијих инфузорија, преко сисара, до човека. Књига *Филозофија зоологије*⁴⁹, објављена у Француској 1809. године, била је парадигма праволинијског концепта еволуције. Ламарк ју је тада назвао *филозофија*, јер у то време, још увек није могла да почива на проверљивим теоријама.⁵⁰ Своја размишљања, Ламарк је додатно проширио 1815. године у студији *Природна историја бескичмењачких животиња*.⁵¹ Трансформизам објашњен у ова два дела, бави се адаптивним променама у димензији времена. Адаптација је централни модел ове биолошке, органске еволуције.

Ламарк је постулирао два закона адаптације, објашњавајући начин на који она делује. Први закон говори о индивидуалној способности организама да се мењају. Он каже да код сваке животиње која није прешла границе сопственог развоја, чешће коришћење било ког органа, постепено га ојачава, развија и проширује тај орган, и даје снагу пропорционалну дужини времена коришћења. Континуирано некоришћење било ког органа, неосетно слаби и погоршава тај орган и прогресивно умањује његов функциоални капацитет, док на крају не нестане. Други Ламарков закон се бави наслеђивањем промена. Према њему, сва стицања или губици које је природа нанела појединцима, утицајем средине у којој је њихова врста дуго била смештена, а самим тим и утицајем преовлађујуће употребе или трајног некоришћења било ког органа – све се то чува и преноси репродукцијом на нове јединке које настају, под условом да су стечене модификације заједничке за оба пола, или барем, за јединке које производе младе.⁵² Иако Ламарк није дао детаљну теорију наслеђивања, механизми помоћу којих би стечене карактеристике могле бити наслеђене, наставили су да

⁴⁶ Pietro Corsi, „Evolutions: Authors, Theories, Readers“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 171.

⁴⁷ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 89.

⁴⁸ Олга, Жакић. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд, 2017, 14.

⁴⁹ Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1809. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675762f/f6.image>

⁵⁰ Ernst Mayr, „Darwin, Intellectual revolutionary“, in: D. S. Bendall (ed.), *Evolution From Molecules to Men*, London, New York, New Rochelle, Sydney, Melbourne: Cambridge University Press, 1983, 26-27.

⁵¹ Jean-Baptiste Lamarck, *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, Paris, 1915. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6434676f>.

⁵² Jean-Baptiste Lamarck, *Zoological Philosophy*, trans. H. Elliot, London, 1914, 113. <https://wellcomecollection.org/works/z3cs577c/items?canvas=209>

се предлажу током наредних сто година.⁵³ Ламарк је претпоставку да се стечене одлике наслеђују, претворио у еволутивни механизам који је прилагођавао врсте променама у њиховом окружењу. У том погледу, овај механизам је био сличан функцији коју ће Чарлс Дарвин касније приписати природној селекцији. У уводном делу свог *Постанка врста*, Чарлс Дарвин је посветио део развоју промишљања о еволуцији међу његовим претходницима. Он ту каже да је:

„Ламаркова заслуга најпре у томе што је обратио пажњу на вероватност да су све промене у органском и неорганском свету резултат законитости, а не уплитања чудотворних сила... Што се тиче средстава мењања, он нешто приписује непосредном дејству физичких услова за живот, нешто међусобном укрштању облика који већ постоје, а много употреби и неупотреби органа, тј. дејствима навике.“⁵⁴

Ламаркова научна аутентичност на пољу теорије еволуције почива и на чињеници да је он био први природњак који је теоретски покушао да објасни порекло људи од мајмуна. Орангутана из Анголе – шимпанзу⁵⁵, он је перципирао као најсавршенији облик животиње. Сматрао је да иако су то нижа интелектуална бића у односу на човека, својом анатомијом и способношћу да се одржавају и ходају на две ноге, она су му најближа.⁵⁶

Одговор научне јавности на Ламарков трансформизам и потоње теорије

У француској научној заједници прве половине 19. века, једна од најеминентнијих фигура је био Жорж Кивје. Његова научна интересовања су била у домену компаративне анатомије, зоолошких класификација и палеонтолошких студија фосила. Уједно, био је и водећи опонент Ламарковог поимања света и еволуције. Користио се новим видом биолошке науке, како би добио позитивне критике у француском друштву. Развио је технике компаративне анатомије, које су му омогућиле да реформише систем класификације врста, као и да реконструише истребљене праисторијске животиње од фосилних костију. Одлучно је одбацио ланац постојања као хијерархијску структуру, тако што је поделио животињско царство на четири различита типа. Кивје се противио трансформацији врста јер је сматрао да се свака врста мења унутар свог типа.⁵⁷ У историји науке, био је понајвише упамћен по жустром противљењу Ламарковој теорији, коју је видео као резултат застарелог материјализма. За разлику од Ламарка, Кивје је имао престижнију позицију у париском Природњачком музеју, у ком је истраживао кичмењаке. Имао је и одређену политичку моћ коју је добио реформишући образовни систем Наполеоновске (Napoléon I Bonaparte) Француске. Са таквим интегритетом, Кивје је могао да оспори Ламарка унутар француске научне заједнице. Материјализам је поново био осумњичен у конзервативној атмосфери Наполеоновске Француске.

Кивје се у потпуности није слагао са теоријом трансформизма и спонтаним наслеђивањем. Веровао је у променљивост врста у малом обиму, али да оне никада не могу бити трансформисане у потпуно нову врсту. Функционално креирана животиња, или специфичан тип, није могла према његовом мишљењу да значајно варира у било ком свом физичком делу, а да нагло не пропадне – јер више није била потпуно и функционално

⁵³ Једна таква теорија је и пангенеза, Чарлса Дарвина. Њу је британски природњак први пут постулирао у делу из 1868. године, *Варијација животиња и биљака услед припитомљавања*. Charles, Darwin, *The variation of animals and plants under domestication*, trans. A. Gray, New York, 1868, 428-483. <https://archive.org/details/variationofan02darw/page/428/mode/2up?q=pangensis>

⁵⁴ Carls Darwin, *nav. delo*, 14.

⁵⁵ Ламарк је користио назив *орангутан* за све врсте виших мајмуна.

⁵⁶ Jean-Baptiste Lamarck, *op. cit.*, 171-172. <https://wellcomecollection.org/works/z3cs577c/items?canvas=267>

⁵⁷ William Coleman. *Georges Cuvier, Zoologist, a Study in The History of Evolution Theory*, Cambridge, 1964, 143. <https://archive.org/details/georgescuvierzoo0000cole/page/142/mode/2up>

интегрисан цели организам. Кивје је сматрао да није било упоришта за идеју о трансформацији врста. Стога је он заговарао свој принцип упоредне анатомије и закон корелације делова, који су му били од суштинског значаја за успостављање исправне зоолошке филозофије – фиксираност врста, као и за правилно реконструисање остатака изумрлих створења.⁵⁸ Кивје је усавршио технику коришћења унутрашње структуре откривене дисекцијом, а не спољашњег изгледа, као у дотадашњим класификацијама. Он је ценио сложеност унутрашње структуре и наглашавао корелацију делова, односе који морају постојати између органа да би се створила функционална целина. Слично томе, услови постојања које намећу животињске навике и окружење, морају се одразити на целокупну организацију. Животиња је систем дизајниран да функционише на одређени начин. Према закону корелације делова, оштри зуби месождера морају бити у међусобној повезаности са једнако оштрим канцама које хватају плен.⁵⁹

Кивјеово одбацивање трансформације врста је још упечатљивије због његовог угледа који је завређивао као палеонтолог и доприносио палеонтологији кичмењака. Његова палеонтолошка истраживања су изнедрила први преглед историје живота на земљи, заснован на чврстим доказима. Технике његове нове биологије су биле идеално прилагођене реконструкцији фосилних животиња, онда када је пронађен само некомплетан скелет. Из искуства са живим животињама, Кивје је могао да замисли како су фосилне кости могле да се уклопе да би образовале живу животињу, а затим би могао да реконструише њен спољашњи изглед.⁶⁰ Наполеонова освајања су му омогућила приступ фосилима прикупљеним широм Европе.⁶¹ Кивје се посветио реконструкцији свих доступних фосилизованих врста и убрзо је постао признати ауторитет у овој области. Његова *Истраживања фосилних костију четвороножаца*⁶² из 1812. се сматрају основом палеонтологије кичмењака. Мислио је да нови историјски докази омогућавају реконструкцију праисторијске прошлости. За разлику од Ламарка, Кивје није веровао да су древне врсте трансформисане у модерне. Свака врста је остала иста током периода у коме је живела, а затим је изумрла. Наполеонова експедиција у Египат је вратила мумифициране животиње старе више хиљада година, али су оне биле идентичне онима које су живеле у Кивјеово време. Није било знакова постепених промена ни у фосилним записима ни у модерном периоду. За Кивјеа се врсте нису мењале и нагло су нестале из евиденције на крају периода у коме су живеле. Претпостављао је да су геолошке промене имале катастрофалне последице и да су поплаве биле узрок изумирања:

„Безбројна жива бића су била жртве ових катастрофа; нека, која су насељавала суву земљу, прогутале су поплаве; друга, која су насељавала воде, положена су на суво, са дна мора изненада подигнута; њихове расе су заувек угашене и нису оставиле никакав други спомен на своје постојање осим неких фрагмената, које природњак једва може да препозна.“⁶³

⁵⁸ Ibid, 3-4. <https://archive.org/details/georgescuvierzoo0000cole/page/2/mode/2up?q=lamarck>

⁵⁹ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 109.

⁶⁰ Bert Theunissen, „The relevance of Cuvier's *Lois Zoologiques* for his Palaeontological Work (1986)“, *Annals of Science*, Vol. 43, No. 6, 2006, 545-546.

⁶¹ Charles Coulston Gillispie, „Scientific Aspects of the French Egyptian Expedition 1798-1801“, *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 133, No. 4, 1989, 456.

⁶² Georges Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, Paris, 1812. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10577464/f9.item>

⁶³ „Numberless living beings have been the victims of these catastrophes; some, which inhabited the dry land, have been swallowed up by inundations; others, which peopled the waters, have been laid dry, from the bottom of the sea having been suddenly raised; their very races have been extinguished for ever, and have left no other memorial of their existence than some fragments, which the naturalist can scarcely recognize.“ Georges Cuvier, *Essay on The Theory of The Earth*, trans. R. Kerr, London, 1817, 15. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/62918/pg62918-images.html>

Кивје је тврдио да су, пошто су катастрофе биле локализоване на одређеним континентима, животиње преживеле негде другде у свету и да су затим могле да мигрирају и траже слободну територију. Нове популације нису биле заправо нове, само су се тек појавиле у стенама Европе. Ова теорија је имплицирала да су у најранијем геолошком периоду, све врсте које су тада живеле и оне које су касније изумрле, коегзистирале, а да су праисторијске популације бивале избрисане, једна по једна, у узастопним катастрофама. Теорија катастрофизма Жоржа Кивјеа, оставила је велики траг у потоњим научним истраживањима, али и визуелној култури 19. века.

Иако су радикалнији француски природњаци наставили да подржавају Ламарков трансформизам двадесетих и тридесетих година 19. века, Кивјеово противљење овој теорији је постајао увелико прихватљив наротив. Ипак, нови приступ анатомским односима који је предложио Етјен Жофруа Сент-Илер (Étienne Geoffroy Saint-Hilaire) је довео у питање Кивјеову теорију. За разлику од корелације делова, члан Академије наука и професор зоологије на Факултету наука у Паризу (Faculté des sciences de Paris), Жофруа Сент-Илер је предлагао јединство композиције. Тиме је желео да утврди хомологије између четири огранака, на које је Кивје поделио животињско царство.⁶⁴ У својој *Филозофији анатомије*⁶⁵, објављиваној од 1818. до 1834, Жофруа Сент-Илер се супротставио Кивјеовом систему класификације и изјавио да треба тражити темељна јединства између дивергентних облика. У материјалистичкој филозофији Жофруа Сент-Илера, сличности су биле производ природних сила. *Филозофија анатомије* проучава и појаву монструозности како би се показало да поремећаји развојног процеса могу произвести нове врсте. У следећој деценији применио је своје технике на палеонтологију, тврдећи да се појава нових врста може објаснити у смислу промене окружења које изазива модификације развоја. За разлику од Ламаркове теорије, Жофруа Сент-Илер је мислио да ће притисци околине произвести драматичне трансформације које ће тренутно успоставити нове врсте.

Жофруа Сент-Илер је покушавао да објасни зашто се различите животиње разликују једне од других упркос јединству композиције. Он је дао физиолошко објашњење позивајући се на утицај средине на дисање што заузврат, захтева драстичну промену у респираторном систему. То резултира дубоким утицајем на структуру организма. За разлику од Ламарка, Жофруа Сент-Илер се није позивао на промену навика као на посредника који мења физиологију. Према његовом мишљењу, окружење изазива директни узрок органских промена.⁶⁶ Жофруа Сент-Илер није веровао у уобичајено порекло. Веровао је да су се живе врсте које су потекле од врста пре потопа непрекидним напретком, током тог периода знатно промениле под утицајем спољашњих добрих, или неповољних околности. Имао је и низ других идеја које су занимале касније еволуционисте. Признао је да би неке од промена изазваних утицајем околине биле корисније од других. Оне животиње које би добиле штетне модификације, престале би да постоје и биле би замењене другим, чији су се облици променили како би одговарали новим околностима.

Ламарков трансформизам, који је заговарао и Етјен Жофруа Сент-Илер у нешто измењеном облику, био је пољуљан дебатом између Кивјеа и Жофруа Сент-Илера, која се одиграла на Академији наука. Почела је 19. јула 1830. године и трајала је неколико месеци. На њој се није расправљало питање еволуције, колико то да ли се структурална, телесна организација животиња, може свести на један једини архетип. Била је то дебата о пореклу

⁶⁴ Alec L. Panchen, „Étienne Geoffroy St.-Hilaire: father of “evo-devo”?“, *Evolution and Development*, Vol. 3, No. 1, 2001, 44.

⁶⁵ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique*, Paris, 1818. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1101916/f1.item>

⁶⁶ Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*, London, 2000, 362-363.

живих бића.⁶⁷ Кивје је тврдио да је животињска структура одређена функционалним потребама организма, а Жофруа Сент-Илер је заговарао своју теорију да су све животињске структуре измењене форме једне јединствене композиције. Обојица су износили супротне верзије компаративне анатомије. Упоређујући структуре животиња, Жофруа Сент-Илер је тврдио да може доћи до јединственог плана који спаја све кичмењаке. Према његовом виђењу, анатомски развој наглашава физички облик, пре него функцију. Као и Бифон, он је животиње поставио у један калуп који подразумева промене, током времена. Кивје је дошао до другачијег закључка. За њега је одређена животињска структура била функционална јединица, детерминисана условима свог постојања. Под функционалном јединицом, Кивје је мислио на то да су сви органи функционално повезани и не могу засебно варирати, јер у том случају, та животиња не би могла да функционише.⁶⁸ Жофруа Сент-Илер, који је покушавао да одбрани Ламарков трансформизам, био је на крају поражен Кивјеовим аргументима. Обојица су у Природњачком музеју радили на истраживању египатских открића животиња, донетих у Наполеоновим походима. Кивје је потом нагласио да су управо истраживања Жофруа Сент-Илера египатских остатака, старијих више од шест хиљада година, доказала да се није догодила никаква трансформација врста у тако дугачком временском периоду.⁶⁹ Након завршетка драматичне и исцрпљујуће академске дебате, Кивје је из ње изашао као победник у очима француске научне јавности. Имао је више академског и политичког утицаја, али се сматра и да је најпре, на ове догађаје долазио припремљенији и са више доказа и аргумената против Жофруа Сент-Илера и његове теорије о јединству композиције и трансформизма. Упркос дебаклу, теорија Жофруа Сент-Илера је у другој половини 19. века била прихваћенија у односу на Кивјеову теорију фиксираности врста и корелације делова, и остварила је изузетни утицај на теорије еволуције друге половине века у Француској.

Четрдесетих и педесетих година 19. века, трансформизам Жан-Батисте Ламарка и теорија Жофруа Сент-Илера, била је доведена у питање због недостатка емпиријских доказа. Филозофија позитивизма, Огиста Конта (Auguste Comte) је озбиљно пољуљала трансформистичку теорију, осудивши је да почива на метафизици и претпоставкама. Ламаркова теорија је према његовом мишљењу извржавала руглу рационалну науку и позитивистички начин научног доказивања.⁷⁰ Године 1830, Конт је почео континуирано да објављује своју филозофску студију под називом *Курс позитивне филозофије*, а у тому из 1838. се бавио пореклом врста у дотадашњим природњачким разматрањима, поготово Ламарковим и Кивјеовим.⁷¹ Дискусија се у овом делу водила око појма врсте која се сматра биотаксономском јединицом и према томе, основном јединицом потребном за структурирање природе из емпиријске перспективе. Конт је критиковао Ламаркову хипотезу о способности индивидуе да се мења према спољашњим условима као и вероватноћу да се стечене промене преносе на потомство. Конт је сматрао да однос са животном средином доноси системску равнотежу неопходну за органску егзистенцију без изазивања структурних промена. Морфолошке варијације су изводљиве, али не утичу на особине групног идентитета нити мењају однос са окружењем, како је то показано у трансформизму. Жива бића тако

⁶⁷ Robert E. Stebbins, „France“, in: Thomas F. Glick (ed.), *The Comparative Reception of Darwinism*, Chicago, London, 1988, 118-119.

⁶⁸ Paul Lawrence Farber, *Finding Order in Nature: The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*, Baltimore, London, 2000, 38-40.

⁶⁹ Edward Stuart Russell, *Form and Function: A Contribution to the History of Animal Morphology*, London, 1916, 74-77. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/20426/pg20426-images.html#pg074>

⁷⁰ Andrés Galera, „The Impact of Lamarck’s Theory of Evolution Before Darwin’s Theory“, *Journal of The History of Biology*, Vol. 50, No. 1, 2016, 66-67.

⁷¹ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, 1838. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109113f/f2.planchecontact>

задржавају тенденцију да живе неодређено време уз очување истих главних обележја.⁷² То је према Конту способност која представља природни закон који води до сталног уређења природе.

У исто време када је дошло до позитивистичке критике трансформизма, ове две деценије обележила су и велика праисторијска открића на француском тлу. Многбројни докази о постојању праисторијских људи су тада откривени. Управо је то био домен у коме су научници могли да се користе аргументованим чињеницима. Ова открића су била посебно значајна за Французе јер, са једне стране, догодила су се на њиховом тлу, а са друге стране, због потврде свог идентитета древне нације. Двадесетовековни француски биолог Морис Колери (Maurice Caullery) је чак тврдио да је „праисторија наука о француском стваралаштву“.⁷³ Порекло човека је према томе, педесетих година поново било актуелно. Године 1858. је утицајни биолог Феликс-Архимед Пуше (Félix-Archimède Pouchet), након скоро две деценије поново актуелизовао питање спонтане генерације и трансформизма. Тада је пред колегама на Академији наука изложио своје истраживање на ту тему, у коме је покушао да докаже спонтано генерисање живота из неживих материја. Пуше је у свом животном делу *Хетерогеније или трактат о спонтаној генерацији*⁷⁴, 1859. године детаљно описао услове под којима су живи организми наводно настали хемијским процесима као што су ферментација и труљење. Пуше је након ове књиге, био оптужен за коришћење метафизике у науци и то понајвише због тога што је наводни доказ о истинитости спонтаног наслеђивања добио кроз медитацију.⁷⁵

Пушеов главни противник је био уважени хемичар и микробиолог, Луј Пастер (Louis Pasteur). Између 1859. и 1864. године, Пастер је предводио дебате у којима је оповргао теорију спонтане генерације. У њима се француски научник прославио због свог експерименталног доказивања, којим Пуше није могао да се похвали.⁷⁶ Узастопно експериментишући, Пастер је открио да је генеза клица код болничких пацијената резултат тога што микроби имају родитеље, а не резултат спонтане генерације. Ова револуционарна идеја је имала и примену у многим областима медицине. Она чини основу стерилизације, асепсе у хирургији и теорије болести клица.⁷⁷ Исход Пастерових експеримената и дебате са Пушеом био је тај, да је идеја спонтане генерације одбачена у науци, а њу су заменила истраживања у областима теорије клица и ћелија.

Дарвинова теорија еволуције

Теорија еволуције британског природњака Чарлса Дарвина се у француској научној јавности појавила на самом почетку шездесетих година 19. века, када је заслугом Луја Пастера идеја о спонтаној генерацији била умногоме искључена из разматрања. *Дарвинистичка револуција* је представљала поред *Коперниканске*, једну од највећих научних револуција, према виђењу историчара природних наука. Била је не само замена једне научне теорије о непроменљивости врста новом, већ је захтевала потпуно преиспитивање човековог концепта света, сопственог идентитета и његових најдубљих уверења. Дарвинова теорија је репрезентовала одбацивање неких од најраспрострањенијих и најцењенијих веровања

⁷² Ibid, 569-570. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109113f/f566.item>

⁷³ „Prehistory is a science of French creation.“ Maurice Caullery, *French Science and Its Principal Discoveries since the Seventeenth Century*, trans. H. Dupont, New York, 1934, 150.

⁷⁴ Félix-Archimède Pouchet, *Hétérogénie ou Traité de la Génération Spontanée*, Paris, 1859. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/35687#page/11/mode/1up>

⁷⁵ Ibid, 7. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/35687#page/15/mode/1up>

⁷⁶ John Farley, Gerald L. Geison, „Science, politics and spontaneous generation in nineteenth-century France: the Pasteur-Pouchet debate“, *Bulletin of the History of Medicine*, Vol. 48, No. 2, 1974, 162.

⁷⁷ Alan L. Gillen, Frank J. Sherwin III, „Louis Pasteur’s Views on Creation, Evolution, and the Genesis of Germs“, *Answers Research Journal*, Vol. 1, No. 1, 2008, 47.

западног човека. У новембру 1859, Дарвин је у Енглеској објавио прослављено дело *Постанак врста путем природног одабирања или очување повлашћених раса у борби за живот*, које је касније било преведено на скоро све језике. То је било дело у ком је први пут назначио теорију која ће касније бити названа органска, односно биолошка еволуција. Сматра се и да су све касније Дарвинове студије заправо проширење и потврђивање научних ставова из његовог *Постанка врста*.⁷⁸ Британски природњак се овде бавио узроцима варијабилности врста, начинима на које функционише еволуција природног света и њеним законитостима, теоријом порекла живота, урођеним нагонима, појавом хибридика, геолошком старости Земље, ембриологијом и узајамном сродности живих бића. То је опширна студија која је поред тога што је одбацила раније теорије, изнедрила потпуно ново виђење природе и њених механизма функционисања.

Прва претпоставка из *Постанка врста* је била да све врсте које су икада насељавале Земљу могу да формирају једно дрво живота. Свака група сличних врста потиче, у неправилним разгранатим различитостима, од једне заједничке врсте предака. Дарвин је сматрао да животињске и биљне врсте могу имати заједничко порекло када се прате довољно далеко у времену. Покушао је да објасни сродство свих живих бића од почетка времена на Земљи тако што их је класификовао у групе, подређене другим подгрупама. Претпостављено је да су све оне неправилним линијским облицима међусобно повезане. Комбиновање свих животињских врста међутим, покренуло је и проблем положаја човека у таквој хијерархији. У закључку свог дела, он је истакао и „да ће се постанак човека и његова историја приказати у новој светлости“.⁷⁹ Дарвиново постављање човека у филогенетско уређење са осталим животињама је окончало владавину антропоцентричног погледа на свет. За будућност човечанства то је значило преоријентацију положаја човека према природи. Лишавање човека његовог привилегованог положаја, које је захтевала теорија заједничког порекла, била је прва промена коју је донела дарвинистичка револуција.

Друга хипотеза је била да је природна селекција главни узрок одговоран за ову напредну промену врста, од предака до потомака. Прогресивна промена у Дарвиновом систему је подразумевала унапређење, тако да више животиње имају развијеније делове тела.⁸⁰ У трећем поглављу, названом *борба за опстанак*, износи се тврдња да се, услед конкурентне борбе, наследне промене селективно акумулирају у природи. Током дугих временских периода, могу се постићи много веће промене.⁸¹ Дарвин је афирмисао и термин *опстанак најспособнијег*, ког је измислио британски филозоф Херберт Спенсер, након читања *Постанка врста*.⁸² Природна селекција је сила, увек спремна за деловање. Већа је од било каквих напора човека да укроти природу. Први принцип природног одабирања је борба за опстанак – *надметање у економији природе*.⁸³ До неизбежне борбе за опстанак у природи доводи урођени нагон свих живих бића да се размножавају брзо и у великом броју. Током тих сукоба долази и до истребљења врста. То се дешава због неуједначености између новорођених јединки и неповољних или никаквих услова за њихов опстанак. Дарвин закључује да је то разлог због ког су неке цивилизације прогресивније од других. Исто важи

⁷⁸ Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge, 2003, 3.

⁷⁹ Čarls Darwin, *nav. delo*, 527. Тек у наредном Дарвиновом делу, из 1871. године, он је био спреман да безрезервно тврди да човек потиче, највероватније, од неких мајмуноликих предака.

⁸⁰ Isto, 30-81.

⁸¹ Isto, 81-98.

⁸² У својим *Принципима биологије*, Спенсер наводи: *Овај опстанак најспособнијих, који сам овде покушао да изразим механичким терминима, је оно што је господин Дарвин назвао природна селекција, или очување фаворизованих раса у борби за живот. This survival of the fittest, which I have here sought to express in mechanical terms, is that which Mr. Darwin has called natural selection, or the preservation of favored races in the struggle for life.* Herbert Spencer, *The Principles of Biology*, London, 1864, 444-445. <https://archive.org/details/principlesbiolo05spengoog/page/n460/mode/2up?q=fittest>

⁸³ Čarls Darwin, *nav. delo*, 84.

и за биљни и животињски свет. У систему природне селекције напредак није загарантован и једина законитост је неизвесност и неумитност. Борба за опстанак се догађа између јединки исте или различитих врста, али и са физичким условима за живот – временским непогодама, епидемијама и несташницом хране и воде. Дарвин је овај принцип природне селекције извео из учења британског економисте, Томаса Роберта Малтуса (Thomas Robert Malthus). Малтус се у свом *Есеју о принципима популације* из 1826. бавио демографским проблемом наталитета и приметио, да се људска популација умножава много брже од пораста прехранбене производње. У предговору своје студије, Малтус говори и да је то уједно и разлог због ког су људи осуђени на сиромаштво.⁸⁴ Као одговор на Малтусов закључак, Дарвин сматра да у суровим борбама за живот, у којима влада закон геометријске малтузијанске прогресије, засигурно у једном тренутку долази до уништења у сваком нараштају или повремено. Пошто је природа у сваком тренутку потпуно насељена, нове врсте или организми могу настати само истребљењем или измештањем већ постојећих.

У годинама након објављивања *Постанка врста*, Чарлс Дарвин је наставио да разрађује своју теорију еволуције, а посебно механизме њеног функционисања у природи и порекло човекових менталних и емоционалних особина. Његово следеће значајно дело је било *Човеково порекло и сполно одабирање*⁸⁵, публиковано 1871. године. Сматра се да је ово био његов главни рад о друштвеној еволуцији.⁸⁶ Дарвин је у првом делу своје студије по први пут доказивао да је човек еволуирао од нижих облика животиња. Детаљно се бавио питањем како се човек развио од других нижих врста и поредио њихове духовне и интелектуалне способности. Посматрао је импулсе који су својствени и људима и животињама и дошао до закључка да и модеран човек, често делује на основу својих нагона или других навика. Видео је да, иако су они ти који га често подстичу на најплеменитија дела, ипак га још чешће наводе да поступа зарад задовољења својих жеља, на рачун других људи. Чак и када осети грижу савести, жаљење или стид, Дарвин сматра да је и то условљено судом других људи. Друштвени инстинкти односно, савест потекла од осећаја друштвене одговорности, граница су која у духовном смислу дели човека и животињу. Јер према Дарвиновом мишљењу, човек може са мирном савешћу да задовољи своје жеље искључиво уколико се оне не супротстављају његовим друштвеним инстинктима.⁸⁷ Изучавајући навике *примитивних* племена у 19. веку, приметио је да те људе одликује ниски морални ступањ и слаба моћ размишљања, због које не могу да упознају значај многих врлина. Налик животињама, они дела оцењују као лоша или добра према томе како утичу на колективну срећу. Задовољство појединца им је неважно у односу на добробит групе.⁸⁸ Душевна разлика између човека и животиња је према томе, само у нивоу интензитета, а никако у врсти. Различите емоције и способности које су до Дарвиновог времена приписиване само човеку – љубав, пажња, радозналост или разум – могле су се наћи чак и код нижих животињских врста.

Родослов човека је други, најбитнији елемент којим се Дарвин бавио у *Човековом пореклу и сполном одабирању*. Он је био први теоретичар еволуције који се упустио у подробно разрађивање овог питања. Почетком 18. века је шведски природњак Карл фон Лине (Carl von Linné) извео прву биолошку класификацију врста, уређених према Божанском реду.

⁸⁴ Thomas Robert Malthus, *An Essay on Population*, London, 1914, <https://archive.org/details/essayonpopulatio00malt/page/n23/mode/2up?q=misery>

⁸⁵ Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, 1871. <https://archive.org/details/descentofmansele01darw>

⁸⁶ Diane B. Paul, „Darwin, Social Darwinism and Eugenics“, in: Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *op. cit.*, 215.

⁸⁷ Чарлс Дарвин, *Човеково порекло и сполно одабирање*, прев. Н. Дивац, Нови Сад, 1977, 112-113.

⁸⁸ Исто, 115. На овакав закључак, Дарвин је дошао након посете Огњеној земљи у Јужној Америци, приликом чега је боравио у племену канибала. Тада је видео да је група спремна да жртвује болесног и старог члана, пре него пса, који им може и даље служити приликом лова. Веровао је да је ово племе најприближније животињама и праисторијским људима. Charles Darwin, *Le Voyage du Beagle*, trad. E. Barbier, Paris, 2018, 181-182.

Током целог 18. века, важило је Линеово запажање да се човек одваја од других врста примата, најпре по својим духовним способностима.⁸⁹ Након њега, Ламарк је био први који је указао на могућност да човек води порекло од неког мајмуноликог претка. Дарвин је затим, сем што је порушио заблуду о великим духовним различитостима, покушао да одреди човеково порекло, водећи се хипотезом да су људи настали од примата. Уочио је да су најстарији преци кичмењака примитивне врсте, које су насељавале морску обалу. Од њих су даље, веровао је, настале рибе, затим водоземци, за које су птице биле везане јаким сродством. Оно што Дарвин није могао да закључи, то је којим су се линијама постојања развиле три више сродне класе – птице, водоземци и сисари, од риба и водоземаца. У класи сисара, видео је развој од полумајмуна до мајмуна и поделио мајмуне на мајмуне Новог и Старог света. Сматрао је да су у давним временима, људи еволуирали управо од мајмуна Старог света.⁹⁰ Тај суд је извео из анализе рудимената који су се још увек одржали код модерног човека. Такве одлике се појављују услед еволутивних реверзија и на основу правила морфологије и ембриологије. Према Дарвиновом схватању, родослов човека је био изузетно дугачак, али не и племенит.

Принцип полног одабирања је трећи, велики аспект о ком је писано у књизи *Човеково порекло и сполно одабирање*. Полно одабирање, другачије звано сексуална селекција, представља други Дарвинов принцип по ком делује еволуција. Еволуција тако функционише према закону борбе за опстанак и сексуалне селекције. Полном одабирању је посвећена цела друга половина Дарвинове књиге. То је процес којим појединац стиче репродуктивну предност тиме што је привлачнији другом полу. Дарвин га је јасно разликовао од борбе за опстанак, која преноси супериорност у општој издржљивости – толерантност на животну средину, коришћење ресурса, спречавање предатора, отпорност на болести и друго. Дарвинов напор да одвоји борбу за опстанак од сексуалне селекције је наишао на велики отпор тадашњих биолога, међутим, овим принципом, он је успео да објасни полне, физичке, интелектуалне и расне разлике у економији природе.⁹¹ Сексуална селекција је природни принцип према ком морфолошке и бихевиоралне одлике дају репродуктивну предност.⁹² То је борба између две јединке мушког пола, за освајање јединке женског пола. Нагони који подстичу индивидуе у ово такмичање су сексуални нагони. Резултат борбе је рођење нове генерације. Полно одабирање према закону природе прилагођава и побољшава мушки пол. Током борбе за задобијање наклоности супротног пола, мужјаци усавршавају своју грађу. Затим се те унапређене промене преносе репродукцијом на њихове наследнике. Секундарне полне карактеристике представљају ове наследне особине и под њима, Дарвин подразумева како физичке, тако и менталне одлике. То су храброст и ратоборност, бројни органи и телесни украси помоћу којих се привлачи супротан пол, оруђа и средства за напад и одбрану којима се мужјаци служе у борби, телесна грађа и много других атрибута. Најбоље наоружани мужјаци или физички и интелектуално надмоћнији, према принципу сексуалне селекције преовлађују у природи и то доводи до усавршавања расе, или врсте.⁹³ Полно одабирање је одговорно и за психичка и физичка одступања између мушког и женског пола. Женска улога је у сексуалној селекцији таква да обично она изабере партнера, ког ће ставити

⁸⁹ Carolus Linnaeus, *Systema Naturæ*, Paris, 1744. <https://archive.org/details/CaroliLinnaeiSy00LinnA>

⁹⁰ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 157-158.

⁹¹ Више о контроверзама које су пратиле принцип сексуалне селекције и разлозима негодовања њеног постојања види у Vernon L. Kellogg, *Darwinism to-day: a discussion of present-day scientific criticism of the Darwinian selection theories, together with a brief account of the principal other proposed auxiliary and alternative theories of species-forming*, New York, 1907, 106-128. <https://archive.org/details/darwinismtodaydi00kell/page/126/mode/2up>

⁹² Ernst Mayr, *Animal Species and Evolution*, Cambridge, 1963, 199. <https://archive.org/details/animalspeciesevo00mayr/page/198/mode/2up>

⁹³ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 202-203.

испред осталих. Уколико она одабере напреднијег мужјака, реципрочно томе ће и њихов пород бити прогресивнији.⁹⁴

Пријем дарвинизма у Француској и његов утицај

Утицај који је остварила Дарвинова књига, *Постанак врста* је био без преседана. Сматра се да је Дарвин, поред Фројда (Sigmund Freud), научник чија су дела највише пута рецензирана, превођена и о којима је писано. Бројни квартални и прегледни часописи друге половине 19. века имали су опсежне прегледе, као и већина верских или теолошких часописа.⁹⁵ И поред тога, прихватање његове теорије еволуције у Француској није прошло без потешкоћа. Природњачка проматрања природе у Француској су била актуелна више од два века пре појаве Дарвинове теорије еволуције. Она према томе, у Француској није дочекана са одушевљењем, нити претераним узбуђењем због новог погледа на свет. Дарвин је у једном писму послатом пријатељу 1881. године, нагласио како се према мишљењу његовог великог пријатеља и биолога, Томаса Хенрија Хакслија (Thomas Henry Huxley), теорија еволуције какву је он заговарао, у Француској „одбацује и прикрива завереничком атмосфером тишине“.⁹⁶ Природа супротстављања теорији еволуције се може много боље разумети ако се схвати општи став према еволуцији средином 19. века. Пре Дарвина се сматрало да је разматрање еволуције део области филозофије. Скоро сви мислиоци који су спекулисали о развоју природног света, били су теолози или филозофи природе који у суштини нису имали никакву компетенцију да се баве овом сложеном биолошком темом. Чак и Ламарк, најистакнутији Дарвинов претеча, није успео да систематски прикупи чињенице које би подржале његова теоретисања о еволуцији, или да пружи детаљну анализу могућих механизма еволуције. У складу са концептима тог периода, он је своје дело из 1809. назвао *Филозофија зоологије*, и заиста је то било филозофско разматрање, а не зоолошко научно истраживање. Дарвин је био први природњак који се бавио темом еволуције строго научно. Своју тезу је поткрепио великим бројем чињеница, а научни докази су променили ситуацију фундаментално. Објављивање *Постанка врста* је онемогућило овај приступ једном заувек. Дарвин је показао имплицитно и експлицитно, да постоје објашњења за разноликост живог света и за разлоге његових адаптација.

Након публикаовања *Постанка врста*, у Француској се чекало више од две године да би се пронашао преводилац, вољан да је преведе. Током тог периода није изашао ниједан чланак који се бавио Дарвиновом теоријом еволуције, а сâм природњак се спомињао каткад, и то претежно као личност која се бавила проблемом Ламарковог трансформизма. Коначно, дело је објављено 1861. године, а преводилац је била Клеманс Руаје (Clémence Royer). Наредне, 1862. године, приликом превода трећег енглеског издања, Руаје је у текст укључила и педесет страница увода, који је допринео потпуном неразумевању Дарвинове теорије. Променила је чак и наслов дела, те је уместо наставка – „очување повлашћених раса у борби за живот“, написала „закон трансформације уређених врста“.⁹⁷ У уводу је износила своје лично схватање теорије еволуције, које је било у супротности са Дарвиновим, и жустро критиковала теорију пангенезе. Истицала је сличности између Ламаркове и Дарвинове теорије, са намером да оспори Дарвинову оригиналност. Наглашавала је концепт трансформистичког прогреса, уместо механизам природне селекције и борбе за опстанак.

⁹⁴ Исто, 211.

⁹⁵ Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*, London, 2000, 501.

⁹⁶ „(...) and the actual repudiation of it concealed by the conspiracy of silence.“ Francis Darwin (ed.), *The Life and Letters of Charles Darwin*, London, 1887, 185.
<https://archive.org/details/lifelettersofcha03darwuoft/page/184/mode/2up?q=silence>

⁹⁷ Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, trad. C. Royer, Paris, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6564680d/f81.item>

Сматра се и да је овај предговор више лично на антирелигијску полемику него на део научног рада. То је веома допринело потврди ионако лошег мишљења француске јавности о Дарвиновој теорији еволуцији – да она није унела ништа ново у модерну науку и да је сушта копија и разрађивање Ламаркових претпоставки. Након објављивања француске едиције своје књиге, Дарвин је признао да му је Руајеин превод донео „бесконечно много невоља“.⁹⁸ Свом пријатељу, Чарлсу Лајелу је у писму из 1867. године признао да је то било апсолутно изненађење за њега и да се усуђује да каже да је Руаје повредила књигу.⁹⁹ Од француске издавачке куће која је објављивала *Постанак врста*, Дарвин је затражио нову едицију са другим преводиоцем. Године 1873, Швајцарац Жан-Жак Мулиније (Jean-Jacques Moulinié) је превео његово дело, а након Мулинијеове смрти, за трећи превод 1876. године је био задужен Едмон Барбије (Edmond Barbier).¹⁰⁰ Издање са Руајеиним предговором је било пропраћено многим спорним питањима и лошом реакцијом Француза на теорију еволуције какву је Дарвин заговарао. Међутим, да пријем ове теорије на француско тло није био потпуни подбачај, говори чињеница да је између 1862. и 1883. године ово дело објављено у осам издања. Завереничка тишина у француској академској заједници, о којој су причали Хаксли и Дарвин и која је описивала пријем дарвинизма у Француској, ипак није у потпуности била успешна у намери да оспори нову теорију еволуције.

Оснивање Друштва антрополога у Паризу (La Société d'Anthropologie de Paris) је симболично означавало афирмисање еволуције у француској науци. Године 1859, успоставили су га Пол Брока (Paul Broca), уважени краниолог и неуролог, Исидор Жофруа Сент-Илер (Isidore Geoffroy Saint-Hilaire), еволуциониста и син Етјена Жофруаа Сент-Илера и Жан Луј Арман де Катрфаж (Jean Louis Armand de Quatrefages), антрополог из Природњачког музеја. Захваљујући његовим оснивачима, антропологија је добила статус науке 1860. године.¹⁰¹ Ново антрополошко друштво је углавном пратило позитивистички научни програм бавећи се мерењем, опсервацијом, чињеничним доказима и експериментима. Узевши у обзир овакву оријентацију која је укључивала јаку анти-спекулативну методологију, није изненађујуће што је прво помињање Дарвинове теорије у Друштву било дочекано у непријатељском окружењу или одбачено као недоказана хипотеза. Ипак, у друштву је било и чланова позитивиста који су подржавали Дарвина. Током шездесетих година чланови постају млади научни материјалисти који ће променити овакав став према еволуцији Чарлса Дарвина. Међу њима је најзначајнији зоолог, Анри Милн-Едвардс (Henri Milne-Edwards). Инсистирао је на томе да је било погубно поистовећивати теорију еволуције Ламарка и Дарвина, као и да не би требало оспоравати грешке британском природњаку које је у теорији еволуције начинио његов француски претходник. Као велики Дарвинов присталица, Милн-Едвардс се залагао и за кандидовање Чарлса Дарвина за спољашњег сарадника Академије наука.¹⁰² Супротстављена мишљења око легитимности теорије еволуције су довела до жустрих дебата у Друштву антрополога које су се водиле годину дана, од 1869. до 1870. године. Продор његове теорије у овој институцији је постао јасан, а чак је и Клеманс Руаје у свом предговору трећег издања *Постанка врста* критиковала непрестане дебате око ове теорије.¹⁰³ На крају је Дарвин 7. децембра 1871. год постао званични страни сарадник Друштва антрополога у Паризу.¹⁰⁴

⁹⁸ „(...) and for whose second edition I took infinite trouble.“ Francis Darwin (ed.), *op. cit.*, 110. <https://archive.org/details/lifelettersofcha03darwuoft/page/110/mode/2up?q=royer>

⁹⁹ Ibid, 73. <https://archive.org/details/lifelettersofcha03darwuoft/page/72/mode/2up?q=royer>

¹⁰⁰ Robert E. Stebbins, *op. cit.*, 128-129.

¹⁰¹ Léon Poliakov, *The Aryan Myth, a History of Racist and Nationalist Ideas in Europe*, New York, 1974, 255.

¹⁰² Robert E. Stebbins, *op. cit.*, 133.

¹⁰³ *Принцип трансформације организованих врста, који резултира сродством човека са појединим нижим животињским облицима, не престаје да се расправља већ неколико година са великом страшћу, на скоро сваком састанку антрополошког друштва. Le principe de transformations des espèces organisées, qui a pour conséquence la parenté de l'homme avec certaines formes animales inférieures, ne cesse depuis plusieurs années d'être*

Бољем разумевању и полаком прихватању теорије еволуције је допринело сједињење Контове позитивистичке теорије и материјалистичке науке коју је Дарвин промовисао шездесетих година 19. века. Удружење позитивиста и материјалиста је званично проглашено на Интернационално конгресу антропологије и праисторијске археологије (*Le Congrès international et annuel d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*). Конгрес се одржао 1866. године у Нешателу, у Швајцарској. Наредне 1867. одржан је још један, овог пута у Паризу.¹⁰⁵ Први организатор конгреса је био Немац, Карл Фогт. Он је након Револуције 1848. године пребегао из Немачке у Женеву и постао водећи организатор Природњачког музеја (Muséum d'Histoire Naturelle de Genève).¹⁰⁶ Заједно са Лудвигом Бихнером (Ludwig Büchner), Јакобом Молешотом (Jacob Moleschott) и Ернстом Хекелом, представљао је научнике материјалисте и био је подржавалац теорије еволуције.¹⁰⁷ Габријел де Мортиље (Gabriel de Mortillet) је био други човек заслужан за организацију конгреса и спајање позитивизма и материјализма. Као представник радикалних социјалиста, археолог и антрополог, Мортиље, се интересовао за откривање доказа о праисторијском животу људи и пореклу човека. Конгрес је био важан јер је окупио најпоштованије природњаке 19. века и проминентне еволуционисте, те је питање теорије еволуције на тај начин актуелизовано.

Крајем шездесетих година је очигледно растао број Дарвинових присталица, а уједно и опонената. Један од најгласнијих противника је био академик и физиолог, Жан Пјер Флуранс (Jean Pierre Flourens). У свом делу *Преглед књиге господина Дарвина* из 1864, оповргао је Ламаркову спонтану генерацију и успротивио се Дарвиновом принципу природне селекције. Сматрао је да Дарвин персонификује природу дајући јој атрибуте које према његовом креационистичком веровању завређује једино Божије дело.¹⁰⁸ Теолошка доктрина је била још један разлог због ког су се јављала опирања теорији еволуције. Јер ако су све органске адаптације последица непрестаних варијација и елиминације оних варијација које су штетне у борби за опстанак до које долази прекомерном репродукцијом, нема потребе за претходном интелегентном узрочном силом која би их планирала и унапред одредила. Непријатељски настројени критичари су оптужили Дарвина за материјализам и да је случајност учинио узроком настанка универзума.¹⁰⁹

Природни узроци које је постулирао Дарвин су потпуно одвојили Бога од идеје стварања. Нови експланаторни модел еволуције је заменио сврсисходну телеологију случајним процесом природне селекције. Ово је захтевало нови концепт Бога и нову основу за религију.¹¹⁰ Најсликовитији пример тога јесу дела Ернеста Ренана (Ernest Renan), који је заговарао идеју да друштво треба реформисати према научним достигнућима. У 19. веку је једно од најчитанијих дела било *Живот Исусов*¹¹¹, објављено 1863. године и писано са позитивистичког становишта. У њему је Ренан представљао Исуса као високо моралну личност, а истовремено га је лишио његових Божанских особина и елиминисао концепт

discuté vivement avec passion, dans presque chaque séance de société d'anthropologie. Charles Darwin, *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, trad. C. Royer, Paris, 1870, 12. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6564680d/f18.image.r=Societe%20>

¹⁰⁴ Joy Harvey, „Evolution Transformed: Positivists and Materialists in the *Société d'Anthropologie de Paris* from Second Empire to Third Republic“, in: David Oldroyd, Ian Langham (eds.), *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, Dordrecht, Boston, London, 1983, 290-291.

¹⁰⁵ Joy Harvey, *op. cit.*, 293.

¹⁰⁶ О револуцијама широм Европе, почевши 1848. године, види: Robert John Weston Evans, Hartmut Pogge von Strandmann (eds.), *The Revolutions in Europe, 1848-1849: From Reform to Reaction*, Oxford, 2002.

¹⁰⁷ Tim Murphy, „The Concept *Entwicklung* in German Religionswissenschaft: Before and After Darwin“, *Method & Theory in the Study of Religion*, Vol. 11, No. 1, 1999, 9.

¹⁰⁸ Pierre Flourens, *Examen du livre de M. Darwin sur l'origine des espèces*, Paris, 1864, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k355810>

¹⁰⁹ John Dewey, „Darwin's Influence upon Philosophy“, *Popular Science Monthly*, Vol. 75, 1909, 95.

¹¹⁰ Ernst Mayr, „The Nature of the Darwinian Revolution“, *Science, New Series*, Vol. 176, No. 4038, 988.

¹¹¹ Ernest Renan, *Život Isusov*, prev. J. Škerlić-Ćorović, Beograd, 1990.

натприродних сила. У *Силабусу* објављеном 8. децембра 1864, папа Пије IX (Pius IX) је осудио *Живот Исусов* и *Порекло врста* за бласфемiju.¹¹² Последице које је у Француској оставила теорија еволуције на религијски идентитет људи су биле изузетно интензивирани након Француско-пруског рата и такозване *страшне године* (*l'année terrible*). После француског пораза од стране пруске војске и капитулације у битци код Седана 1. септембра 1870, завладало је колективно осећање страха, очаја и жеље за осветом. Коначни немачки тријумф је срушио мит о неуништивости француске нације. Истовремено, грађански, братоубилачки рат који се водио између припадника новообразоване Париске комуне и националне гарде Наполеона III (Charles Louis Napoléon Bonaparte, Napoléon III), који је резултирао *крвавом недељом*, додатно је дестабилизовао друштво. У овом класном и грађанском рату, погинуло је око тридесет хиљада Француза, између марта и маја 1871. године.¹¹³ Након Француско-пруског рата и успостављања Треће француске републике, дошло је до великог ослабљења папског утицаја. За Французе је то био још драматичнији пораз у односу на све губитке током *l'année terrible*.¹¹⁴ Нација је ова дешавања видела као Божије напуштање Француске.¹¹⁵ Иако није дошло до државног и званичног присиљавања народа на атеизам, положај католичанства је знатно уназађен.¹¹⁶ Убрзо су верујући људи у атмосфери опште декаденције и велике депресије, почели да окривљују одбацивање вере и научни материјализам за националну трагедију. До почетка седамдесетих година у Француској, Католичка црква се више бавила проблемом геолошке старости Земље које је било у супротности са сликом коју је нудио библијски наратив, него Дарвином. Порекло човека и геологија су бринули библијске учењаке. Старост најранијег човека их је узнемиравала, али се чинило да их недоказана идеја о трансформацији врста није превише мучила. Намерна и прорачуната тишина по том питању је била довољна одбрана.¹¹⁷ Након велике националне катастрофе међутим, Католичка црква у Француској је постала јако узнемирена због Дарвинове теорије. Истакнути париски лекар, Константин Џемс (Constantin James), написао је дело под називом *О дарвинизму или мајмуно-човеку* 1877. године.¹¹⁸ У њему је поредио трансформизам и Дарвинову теорију, коју је оптужио за сва зла на овом свету и библијско учење. Едиција из 1882. године је имала нешто другачији наслов – *Мојсије и Дарвин: Човек Постања у поређењу са човеком мајмуном, или верско учење супротно атеистичком учењу*.¹¹⁹ Својим писмом које је укључено у то издање, папа Пије IX је дао своје одобравање Џемсовим анти-дарвинистичким ставовима. И поред негодовања верника, првих тридесет година постојања Треће републике је било погубно за Католичку цркву. Убрзо су не само грађани, већ и сеоско становништво делили осећање одвојености од Цркве. Није погодовало ни то што је у народу Црква почела све више да се изједначава са Другим француским царством и Наполеоном III Бонапартом, јер је његова незрела политика према њиховом мишљењу довела до пораза француске нације. Реакција на овај процес секуларизације је наравно, знатно варирала. Губитак католичког утицаја у француском друштву поздрављен је као велика победа над незнањем и празноверјем од стране бројних Француза који су се приклонили секуларној, револуционарној идеологији. Многи од њих су

¹¹² Pierre Hourat, *Le Syllabus: étude documentaire*, Vol 1, Paris, 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k915818/f3.item.r=renan>

¹¹³ Geoffrey Wawro, *The Franco-Prussian War: The German Conquest of France in 1870-1871*, Cambridge, 2005, 300-301.

¹¹⁴ Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, Hague, 1964, 123.

¹¹⁵ Karine Varley, *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870-71 in French Memory*, New York, 2008, 43.

¹¹⁶ Jirgen Osterhamel, *Preobražaj sveta, Globalna istorija 19. veka*, prev. Đ Trišović i dr, Novi Sad, 2022, 905-906.

¹¹⁷ Robert E. Stebbins, *op. cit*, 157.

¹¹⁸ Constantin James, *Du Darwinisme ou l'Homme-singe*, Paris, 1877. https://books.google.rs/books/about/Du_darwinisme.html?id=h05JAAAAAYAAJ&redir_esc=y

¹¹⁹ Idem, *Moïse et Darwin: L'Homme de la Genèse comparé à l'homme singe, ou l'enseignement religieux opposé à l'enseignement athée*, Paris, 1882. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12655618>

били уверени да ће једном заувек, чисто секуларни морал заузети место оноземаљске етике коју проповеда Црква.¹²⁰

У годинама након француског пораза, теорија еволуције је због својих етичких импликација почела да се расправља у многим контекстима. Француски мислиоци и научници су трагали за разумним и логичким разлозима који су резултирали катастрофалним догађајима у рату. Један део интелектуалаца се тако, држао вере у спасилачку моћ науке. Критичар модерне цивилизације и историчар, Иполит Тен (Hippolyte Taine), упркос песимистичном погледу на човечанство по коме је био знан, ипак је веровао у напредак науке који би требало да доведе до победничког марша човечанства, слично еволутивном начелу прогреса. Од друге половине седамдесетих година 19. века је веровање у прогрес постао популарни принцип. Све више се афирмисао републикански идеализам који је заговарао напредак у свим пољима, а посебно научном. Државник и историчар, Алфред Рамбо (Alfred Rambaud) је промишљајући о цивилизацији, сматрао да ће доћи до прогреса демократије, науке, солидарности, интелекта и хуманости, а надасве морала.¹²¹

Са друге стране, део образоване елите попут филозофа, Жозефа Артура де Гобиноа (Joseph Arthur de Gobineau) и других расних теоретичара, имао је другачију теорију о будућности човечанства, која се темељила на начелима Дарвинове борбе за опстанак и закона еволутивне насумичности. За грофа Гобиноа, *страшна година* страдања током Француско-пруског рата је означавала афирмацију расне слабости нације. Они су упозоравали да ће Француска евентуално подлећи потпуном освајању уколико се не предузму снажне мере које би спречиле расни пад. Такве мере су подразумевале пораст наталитета и физичко оснаживање нације.¹²² За расне теоретичаре су пораз Француске и пад наталитета који је уследио након рата, били синоними за пад најслабијих карика у Дарвиновом ланцу еволуције. Ретрогесија нације се све више појављивала као појам у декадентним идејама француских интелектуалаца. Тиме се посебно бавио социјални психолог и лекар Гистав ле Бон (Gustave Le Bon).¹²³ Трагао је за узроцима пропадања латинских народа, а највише свог. О томе је писао у својим књигама *Психолошки закони еволуције народа*¹²⁴ из 1894, *Психологија гомиле*¹²⁵ из 1895. и *Психологија социјализма*¹²⁶ из 1898. године. Држао се мишљења да је Дарвинов принцип природне селекције одговоран за кварење Француске и њеног народа. Сличан став је имао и Жорж Клемансо (Georges Clemenceau), политичар и представник радикалних социјалиста. Године 1894. је објавио књигу *Сукоб друштва*¹²⁷, концептуално потковану писањима Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) и социјалног дарвинизма.¹²⁸ У њој је писао о мрачној будућности у којој долази до контраеволуције, односно природног опадања човечанства.

Дарвинова теорија еволуције је крајем 19. века, услед друштвених и политичких догађања пала у сенку. Чинило се да су само њени мрачнији аспекти експлоатисани у сврху

¹²⁰ Adrien Dansette, *Histoire religieuse de la France contemporaine II*, Paris, 1948, 643.

¹²¹ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 188-189.

¹²² Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Great Britain, 1998, 128.

¹²³ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 156-158.

¹²⁴ Гистав ле Бон, *Психологијски закони о развоју народа*, прев. С. Жежић, Загреб, 1917.

¹²⁵ Исти, *Психологија гомиле*, прев. Ж. Живановић, Београд, 2015.

¹²⁶ Gustav le Bon, *Psychologie du socialisme*, Paris, 1984, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55493.r=Psychologie%20du%20socialisme?rk=21459;2>

¹²⁷ Georges Clemenceau, *La mêlée sociale*, Paris, 1907, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203901c.r=La%20m%C3%AAI%C3%A9e%20sociale?rk=21459;2>

¹²⁸ Социјални дарвинизам је термин који потиче с краја 19. века. Уопштено, означава борбу за опстанак међу појединцима, нацијама или расама. Контрoверзна тема социјалног дарвинизма је употреба дарвинистичког појма борбе за оправдање друштвене политике, немилосрдне према онима који нису могли сами себе да издржавају.

објашњавања немиле судбине Француза. О легитимности саме теорије се више није расправљало у научним круговима. Након рата је нова републиканска Влада подстрекивала национализам у свим пољима – научном, друштвеном и културном. То је био велики пројекат реванша, који је оснаживао националистичка и антигерманистичка осећања код људи. У науци је то резултирало занемаривањем Дарвиновог ауторитета и истицањем Ламарка, као јединог оригиналног оснивача теорије еволуције. Током последње три деценије 19. века је деловало да је једина могућност за излечење духа нације, вера у процват и напредак путем изузетних научних остварења. Према мишљењу већине интелектуалаца, наука је једина могла да оправда мит о непобедивости и надмоћности француског народа.

Француски нео-ламаркизам

У касном 19. веку, најпопуларнија замена Дарвиновом принципу природне селекције је било оживљавање Ламарковог концепта наслеђивања стечених промена. У почетку друге половине века је Ламаркова теорија била одбачена као превише материјалистичка. Ипак, природна селекција је била далеко гора у том погледу. Врло брзо су биолози схватили да би наслеђивање стечених одлика могло омогућити да еволуционизам поприми мање оштар аспект који би сачувао елемент телеологије. Пошто је природна селекција укључивала етички неподобне елементе, било је боље заменити је алтернативним механизмом прилагођавања.¹²⁹ Већина Ламаркове првобитне теорије више није била прихватљива. Без обзира на ту чињеницу, његов принцип наслеђивања стечених особина је добио нови живот у француској науци. Термин нео-ламаркизам је сковао амерички палеонтолог и Ламарков биограф, Алфијус Пакард (Alpheus Packard) 1885. године у уводу своје *Стандардне природне историје (Standard Natural History)*. Успостављен је да означи серију чинилаца органске еволуције какву су предлагале школе Бифона и Жофруаа Сент-Илера – које су инсистирале на директном деловању средине и Ламарка – који се ослањао и на директно (биљке и најниже животиње) и на индиректно деловање средине, додајући важне факторе потребе и промене навика које резултирају физичким променама организама.¹³⁰ Деведесетих година 19. века је термин нео-ламаркизам постао популаран захваљујући књизи еволуционисте и Дарвиновог пријатеља, Џорџа Ромејнса (George Romanes). Књига *Дарвин и после Дарвина*, првобитно објављена 1892. године, афирмисала је овај термин који је затим почео да се користи као означитељ мешавине природњачких теорија са нагласком на Ламаркове принципе и на уштрб Дарвинове природне селекције.¹³¹

Нео-ламаркизам је представљао хетерогену целину састављену од мноштва различитих теорија. Требало је да нова, нео-ламаркистичка теорија додели другачију, сврсисходнију и унапређенију улогу еволуцији, у односу на бруталност Дарвинове теорије. Француски нео-ламаркизам је био вођен специфичним пројектом који би Ламаркову трансформистичку хипотезу учинио научном. Овај циљ је захтевао теоријску основу, односно укључивање еволуционизма у каузално и механичко објашњење материјалног универзума. Такође је захтевао емпиријски аспект, развој онога што се звало експериментални трансформизам.¹³² Уједно, то је и други термин који се користи као синоним за француски нео-ламаркизам. Током осамдесетих година 19. века, већина биолога је сматрала да је механизам природне селекције недовољан да објасни цео процес еволуције.

¹²⁹ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 236.

¹³⁰ Alpheus Packard, *Lamarck, the Founder of Evolution: His Life and Work*, New York, London, Bombay, 1901, 397. https://www.gutenberg.org/cache/epub/20556/pg20556-images.html#FNanchor_226_226

¹³¹ George Romanes, *Darwin, and after Darwin. An exposition of the Darwinian theory and a discussion of post-Darwinian questions*, Chicago, 1906, 142. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/56624#page/156/mode/1up>

¹³² Laurent Loison, „The French Neo-Lamarckian Project (1880-1910)“, *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 65, No. 1, 2012, 63.

У најбољем случају је то био секундарни фактор, допунска сила која није могла да управља током еволуције без помоћи. То је био разлог због ког је дошло до препорода идеја Жан-Батисте Ламарка. Нео-ламаркизам је према томе, означавао поновно присвајање и прераду одређених концепата позајмљених од Ламарка, Дарвина и других природњака. Нео-ламаркизам се заснивао на идеји да се еволуција врста може објаснити сумирањем појединачних трансформација. Историчари природе су француски нео-ламаркизам критиковали због научне хетерогености. Сматрали су да није ништа друго до спој различитих концепција, без уједињујуће општости.¹³³

Како је Луј Пастер, у дебати са Пушеом оспорио ламаркистичку идеју о спонтаној генерацији, то је довело до тога да су се све трансформистичке тезе сматрале узалудним. Пошто живот није могао настати из неживе материје, његово порекло је стога било неприступачно експерименту, а самим тим и изван домена експертизе позитивистичке науке. Међутим, врло рано су неки природњаци изван париских кругова донели другачије идеје у покрет за преиспитивање трансформизма. Међу тих неколико иновативних мислилаца, важну улогу је имао ботаничар и геолог, Шарл Мартен (Charles Martins), директор Ботаничке баште у Монпељеу (Jardin des plantes de Montpellier). Он је 1873. године учествовао у писању биографског увода у поновном издању Ламаркове *Филозофије зоологије*.¹³⁴ Мартен је ламаркизму дао нови живот тврдећи у свом уводу да наука сада пружа средства за допуњавање и освежавање Ламаркових идеја, ослањајући се на чврсте доказе које сâм Ламарк није био у позицији да произведе. Мартен је и покушао да дâ нове научне доказе који би пружили потпору трансформистичкој позицији. Такође, у овом уводу се позивају и сви експериментални биолози да дају научне ергументе на начин на који се то ради у физиологији. Методолошки приступ који се користи у физиологији, коришћен је у новој, трансформистичкој теорији, како би се на аргументован и емпиријски проверљив начин објаснила еволуција. То је гарантовало научни интегритет. Еволуција се истражује као процес у ком спољашња средина постепено мења метаболизам индивидуе, а то даље доводи до морфолошких промена које унапређују физиологију. Уважени физиолог, Клод Бернар (Claude Bernard) је наведен као референца, а експериментална физиологија је постала модел који треба следити у новим, трансформистичким студијама:

„Трансформација физичких сила, трансформација организованих врста, иста појава под два аспекта. Или боље речено, прво је премиса, друго последица. Афирмисати једно, а не друго је радикално нелогично. Експериментална физиологија потврђује судове природне историје (...), рекао је господин Клод Бернар.“¹³⁵

Нео-ламаркизам никада није био кохерентна теорија, а многи еволуционисти различитих ставова су себе називали нео-ламаркистима. Оно што им је свима заједничко је апсолутно искључење Дарвиновог принципа природне селекције, односно борбе за опстанак.¹³⁶ Из Дарвинове теорије еволуције су нео-ламаркисти преузели принцип наслеђивања стечених промена путем коришћења или некоришћења одређених органа и принцип наслеђивања стечених промена путем директног утицаја спољашње средине – који

¹³³ Jacques Roger, „Les Positions philosophiques des neo-Lamarckians français“, in: Jacques Roger (ed.), *Pour une histoire des sciences à part entière*, Paris, 1995, 394-405.

¹³⁴ Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1873. <https://archive.org/details/philosophiezoolo01lamaoft/page/n5/mode/2up?ref=ol&view=theater>

¹³⁵ „Transformation des forces physiques, transformation des espèces organisées, même phénomène sous deux aspects. Ou plutôt la première une prémissе, la seconde une conséquence. Affirmer l'une et mer l'autre est radicalement illogique. La physiologie expérimentale confirme les jugements de l'histoire naturelle (...), a dit M. Claude Bernard.“ Charles Martins, „Introduction Biographique“, in: Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1873, 48-49. <https://archive.org/details/philosophiezoolo01lamaoft/page/n51/mode/2up?ref=ol&view=theater&q=transformation>

¹³⁶ Ernest Boesiger, „Evolutionary Theories after Lamarck and Darwin“, in: Francisco Jose Ayala, Theodosius Dobzhansky (eds.), *Studies in the Philosophy of Biology: Reduction and Related Problems*, London, 1974, 27.

је заговарао Ламарк. Нео-ламаркисти су знали и наглашавали чињеницу да је адаптација врста свеприсутна у природи.¹³⁷ Нео-ламаркизам претпоставља унутрашњу тенденцију живих бића да усаврше своју физиологију како би опстали у свом еко-систему. Спољашње окружење организама је искра која покреће еволутивне промене. Порекло варијација се тако приписује спољашњим узроцима. Условљени животном средином, органи се мењају одговарајући на спољашње факторе. Те промене се наслеђују јачањем врсте. Нео-ламаркистичка теорија сматра и да организми настају из једноставнијих облика и због тога се трансформација одвија прогресивно, усправном линијом.¹³⁸ У природи се нео-ламаркизам објашњавао кроз адаптацију врста. На пример, жирафе су стекле своје дугачке вратове, како би се навикле на климатске и еколошке промене и како би у сушним сезонама, могле да дођу до хране која није била у нивоу тла.

Можда најбитније начело у теорији нео-ламаркизма је да за разлику од дарвинизма, у ком је природа подређена добробити групе, потребе, жеље и последичне активности су овде усредсређене на индивидуу. Ти аспекти ове теорије еволуције, заједно са модификујућим утицајем земљишта, климе, хране и других карактеристика животне средине, требало би да непосредно доведу до еволутивних промена. Генетске промене би према томе, требало да буду адаптивне у својој суштини. Цео еволутивни процес је управљан директним реакцијама појединачних организама на своје окружење. Једноставност оваквог погледа на еволуцију је имала посебну емоционалну привлачност, пошто то сугерише да се лична достигнућа не рачунају само у сопственом животу, већ се и преносе на потомство. Исхраном и физичким вежбањем, долази се до напреднијих и јачих потомака, а образовањем до интелигентнијих. Природни свет који функционише на овај начин био би пријатан, а људски напредак би било лако контролисати.¹³⁹ Привлачност нео-ламаркистичке теорије је лежала у овим елементима, благонаклоним по сва жива бића. Несумњиво је то био разлог због ког је у политичким околностима Француске, након Француско-пруског рата, ова теорија постала веома популарна. Нео-ламаркизам је заговарао природни поредак који је заснован на уређености, сврси и циљу. Циљ је био адаптација и прогрес, што је било у супротности са дарвинистичким законом бесциљности еволуције, која је каткад укључивала и ретрогресију.¹⁴⁰

Херберт Спенсер је значајно допринео француском нео-ламаркизму, а иако велики бранилац Дарвинових идеја, у науци се сматра нео-ламаркистом. Његово научно деловање је остварило огромни утицај, не само у природним наукама, већ и на општу културу и схватање еволуције за већину људи са краја 19. века у Француској. Спенсер је претпоставио да је механизам еволуције онакав каквог га је Ламарк претпоставио. Органски свет је видео као степенasti континуитет, а еволутивни процес као постепен. Без обзира на то каква је била усмереност и неповратност у еволуционој промени, природа тежи ка већој комплексности путем прилагођавања.¹⁴¹ У свом каснијем раду међутим, Спенсер је разматрао могућност дарвинистичке обрнуте еволуције. Његово дело, *Принципи биологије*, које је публикувано од 1864. до 1867, на француски језик је први пут преведено 1877. године.¹⁴² Претпоставио је, поред обичних минералних и органских молекула, постојање специфичних група молекула који формирају оно што је назвао физиолошким јединицама, које циркулишу у организмима.

¹³⁷ George Gaylord Simpson, *This view of life, the world of an evolutionist*, New York, 1964, 15. <https://archive.org/details/thisviewoflifewo00simp/page/14/mode/2up?q=neo>

¹³⁸ Liberty Hyde Bailey, „Neo-Lamarckism and Neo-Darwinism“, *The American Naturalist*, Vol. 28, No. 332, 1894, 663.

¹³⁹ George Gaylord Simpson, *op. cit.*, 17.

¹⁴⁰ Stuart Persell, *Neo-Lamarckism and the Evolutionary Controversy in France, 1870-1920*, Lewiston, 1999, 24-25.

¹⁴¹ Snait B. Gissi, „Lamarckism and the Constitution of Sociology“, in: Snait B. Gissis, Eva Jablonka (eds.), *Transformations of Lamarckism: From Subtle Fluids to Molecular Biology*, Cambridge, 2011, 91.

¹⁴² Herbert Spencer, *Principes de Biologie*, trad. E. Cazelles, Paris, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77032q.texteImage>

Када се организам модификује под утицајем спољашњих услова, физиолошке јединице бележе промену. Пошто и оне доприносе изградњи полних ћелија, стечене промене се преносе на следеће генерације.¹⁴³

Од седамдесетих година 19. века, већина француских еволуциониста је себе сматрала нео-ламаркистима. Еволуцију су разматрали као трансформативну моћ природе која тежи напретку. Нео-ламаркисти су желели да разоткрију механизме којима је животна средина мењала организме, проучавајући такве трансформације у лабораторији. Стремили су да у истраживањима еволуције учине оно што су Клод Бернар и други физиолози постигли у објашњавању функције организама. Значај који су имали међутим, за потоње двадесетовековне теорије еволуције је био упитан.¹⁴⁴ Без обзира на то, крајем 19. века је већина људи у експерименталном трансформизму видела наду за будућност човечанства. Популарности ове теорије је веома допринело њено начело прогреса, противно Дарвиновом принципу природне селекције и еволутивног назадовања – који су многи учитавали у дешавања током Француско-пруског рата.

Однос француске књижевности и теорије еволуције

Од прве половине 19. века, изучавање природног света и еволуције је постајало све озбиљније, и до краја века се изнедрила подела научних дисциплина по гранама које данас препознајемо – зоологија, геологија, палеонтологија, археологија, социологија, генетика, и многе друге. Истовремено су креативни писци истраживали ове области у својој поезији и прози, користећи се сликама, метафорама и наративним техникама. У 19. веку су и научници и књижевници писали за исту или публику сличних интересовања, а њихови радови су често објављивани у истој периодици.¹⁴⁵ Како су научници све више завређивали поштовање у јавности, тако су и писци заузврат јачали свој кредибилитет, постајући тако глас научника.¹⁴⁶ Наука, као ни литература и уметност, није могла бити изолована од опште културе свог доба. Блиском односу природних наука и књижевности у 19. веку, допринело је то што је, поготово у првој половини века, наука била интегрисана са културом. То је био случај зато што су научници још увек делили заједнички језик са другим образованим читаоцима и писцима свог времена.¹⁴⁷ Због тога се успоставила међусобна повезаност књижевности и науке, директно и индиректно, преко заједничке културне позадине. Научни развој се показао као најплоднији извор инспирације књижевним ауторима од раних година деветнаестог века па надаље. Године 1823, француски писац, Шарл Нодије (Charles Nodier) је описао дух времена, рекавши да „пишчево посматрање савременог друштва треба да одражава експерименталну науку тог доба, као и познавање друштвених и политичких догађаја његовог времена“.¹⁴⁸

Писац Виктор Иго (Victor Hugo) је унео сумњу у креационистички појам човековог порекла и његовог идентитета. Његова лирско-епска збирка, *Легенда векова* (*La Légende des siècles*), објављивана у три тома у периоду од 1859. до 1883. године, представља књижевни приказ историје и еволуције људи и Земље. Иако је одбијао да човека сведе на звер и никада није у потпуности био трансформиста, Иго је био отворен за научну смелост. За разлику од

¹⁴³ Ernest Boesiger, *op. cit.*, 28.

¹⁴⁴ Michel Morange, „What history tells us XXII. The French neo-Lamarckianism“, *Journal of Biosciences*, Vol. 35, 2010, 515.

¹⁴⁵ Laura Otis, *Literature and Science in The Nineteenth Century: An Anthology*, New York, 2002, xvii.

¹⁴⁶ *Ibid.*, xxiv.

¹⁴⁷ John A. V. Chapple, *Science and Literature in The Nineteenth Century*, London, 1986, 5-6. <https://archive.org/details/scienceliteratur0000chap/page/8/mode/2up?q=verne>

¹⁴⁸ „(...) the novelist's observation of contemporary society should reflect the experimental science of the era as well as a knowledge of the social and political events of his time.“ Louise Lyle, „Le Struggle for life: Contesting Balzac through Darwin in Zola, Bourget, and Barrés“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 36, No. 3/4, 306.

академског позитивизма Жоржа Кивјеа, Иго је веровао у постојање фосилног човека, што је у ствари доказано палеоантрополошким открићима, чак и ако је то било у супротности са теоријом Постања.¹⁴⁹ Иго је сматрао да су некада давно постојала праисторијска бића налик људима, другачија од модерних људи и осудио је слепило академске и званичне науке.¹⁵⁰ Овај романтични поглед на науку је довео у питање кратковиди позитивизам, а Иго је скренуо пажњу на део природе који је био непознаница великом броју људи ван академске заједнице. У *Сатиру (Le Satyre)*, објављеном у другом тому *Легенде векова* 1859. године, он ово биће креира као посредничко, између звери и богова Олимпа – да би илустровао стање човека – са ногама у блату и главом у звездама.¹⁵¹ Песма драматизује сатиру психичку и физичку интеракцију са природном околином, а његова телесна трансформација током временског тока указује и да би се будућност човечанства могла схватити као брза и неограничена експанзија.¹⁵²

Књижевност инспирисана теоријама еволуције има своје извориште у самом срцу реализма. У литератури је идеје о теорији еволуције интерпретирао Оноре де Балзак (Honoré de Balzac), интересујући се за научне методе Кивјеа, Жофруаа Сент-Илера и Ламарка. Балзак је природно кренуо ка стилу који ће се назвати реалистичким, због своје способности да појача утисак емпиријске научности његових таксономских романа.¹⁵³ Тако су еволуционистичка достигнућа заживела и изван природних наука. То се види у понављајућим референцама на њихов рад у Балзаковим делима. У предговору *Људске комедије (La Comédie humaine, 1829-1850)*, расправљао је о дебати која се водила између Кивјеа и Жофруаа Сент-Илера. Балзак ту успоставља идеју да је Бог творац свих органских бића која су настала по једном узору. Животињу види као основ који има свој спољашњи облик, односно различите спољашње облике у срединама, у којима је предвиђено да се она развија. Зоолошке врсте настају из тих разлика, заговарао је Балзак.¹⁵⁴ У једном пасусу *Шагринске коже (La Peau de chagrin)*, првобитно објављене 1831. године, Балзак каже:

„Да ли сте икада запливали у бесконачност простора и времена читајући Кивјеова дела? Понети његовим генијем, да ли сте лебдели над бескрајним понором прошлости, као на руци каквог чаробњака? Откривајући из кришке у кришку, из слоја у слој, под каменоломима Монмартра или уралским шкриљцима, оне животиње чије окаменотине припадају препотопским цивилизацијама, душа се престрави кад угледа милијарде година, милионе народа које су слабо људско памћење и неуништиво божанско предање заборавили а чији пепео нагомилан на површини Земљине кугле ствара две стопе земље која нам даје хлеба и цвећа. Зар Кивје није највећи песник нашег времена?“¹⁵⁵

Књижевни критичари су расправљали о утицајима Жофруаа Сент-Илера, Кивјеа и других природњака на Балзакова дела. Познато је да је он читао Бифонова дела раних двадесетих година 19. века и да се касније веома добро информисао о напретку и расправама

¹⁴⁹ Кивје је био уверења да не постоје фосилни остаци људи, што би указивало да је човек настао изненада и у данашњем облику, или приближно томе. Georges Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes: où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites*, Paris, 1812. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10577464.image>

¹⁵⁰ Nicolas Wanlin, „Writing about The Origins of Man, or The Emergence of Animality“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 311.

¹⁵¹ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Tome 2, Paris, 1921, 561-618. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96093070/f179.item>

¹⁵² Katherine Lunn-Rockliffe, „The Incorporation of Thought in Victor Hugo’s *Le Satyre*“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 48, No. 1 & 2, 2019, 93-94.

¹⁵³ Richard Somerset, „The Naturalist in Balzac: The Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire“, *French Forum*, Vol. 27, No. 1, 2002, 104.

¹⁵⁴ Оноре де Балзак, „Предговор Људској комедији“, у: *О реализму*, Света Лукић (ур.), Београд, 1968, 29–42.

¹⁵⁵ Onore de Balzac, *Šagrinska koža*, prev. D. Milačić, Beograd, 2006, 25-26.

које су се дешавале у науци.¹⁵⁶ Алузије на Жофруаа Сент-Илера, Кивјеа и Бифона, присутне су и у Балзаковим приповеткама, сабраним у колективно дело под називом *Призори из приватног и јавног живота животиња*.¹⁵⁷ Оно је излазило у два тома од 1840. до 1842. године и било пропраћено илустрацијама француског карикатуриста Гронвила (Jean Ignace Isidore Gérard Grandville). У њима се може наћи често поређење људи и животиња и посредно указивање на примитивно, анимално понашање људи.

Очараност природњачким теоријама о пореклу људи присутна је и у делима Гистава Флобера (Gustave Flaubert). Његова новела из ране младости, коју је написао са само шеснаест година, *Шта год желите (Quidquid vouleris)*¹⁵⁸, показује да је још од детињства био заинтересован за идеју о примитивном пореклу човека. Године 1837. када је писано ово дело, природњаци су размишљали о идеји да је човеков предак био мајмун, али још увек нису пронађени фосилизовани остаци карике која је недостала између мајмуна и човека. У овој причи научник пари орангутана са црном робњом, да би рекреирао недостајућу везу између животиња и људи. Главни јунак младог Флобера је Џалио (Djalioh), рођен након бруталне орангутанове обљубе, коју је научник иницирао. Флобер је Џалиоа, хибридно биће, на почетку новеле по својим духовним карактеристикама изједначио са људима. Презентовао га је као огледало истанчаних људских емоција. На крају, Џалио, постаје оно што му је одредила животињска природа – звер, и завршава препарираним у зоолошком кабинету. Књижевник се током свог животног и литерарног сазревања упознавао постепено са различитим теоријама еволуције, а између осталог је читао дела Ламарка, Дарвина, Спенсера и Хекела. Године 1874. Флобер је објавио *Искушење светог Антонија*, које је имало бројне алузије на природне науке и као у причи *Шта год желите*, појављују се интермедијарна бића. Сфинга и химера које се пројављују из пустиње у Флоберовом делу, инспирисане су египатским открићима Жофруаа Сент-Илера и Кивјеа. Писац је често посећивао руенски Природњачки музеј у којима су она била изложена.¹⁵⁹ Захваљујући тим обиласцима и истраживањима у музеју, добијао је инспирацију за проматрање порекла живота и еволуције.

У писму послатом пријатељу, писцу Максиму ди Каму (Maxime du Camp), 1879. године, Флобер је написао: „Да ли би наука требало да се повинује моралу? Да ли су наше потребе мера апсолута? Једна од две ствари ипак: или наука, или чудо. Неопходно је изабрати.“¹⁶⁰ Несумњиво је да је Флобер у одређеним књижевним остварењима инкорпорирао савремене еволутивне концепте, чиме је инспирисао своје читаоце и допринео сазнањима о теорији еволуције.

Природњачки аспект Балзаковог дела је утицао на потоње интересовање натуралиста за примену науке у друштвену и културну филозофију. Често је примећивано да, док су научници, филозофи и историчари тежили да дају оптимистички елемент еволуцији, а популарно веровање људи је у теорији еволуције видело наду за напредак човечанства, романописци су заузели мрачније гледиште. Имали су тенденцију да негују поглед на човека који је подвргнут неодољивим нагонима, механички реагује на биолошке пориве, и мотивисан је основним инстинктима за храном, сексом и агесијом. За натуралисте, људска

¹⁵⁶ Pauline de Tholozany, „Revolutionizing the Fossilized: Balzac and Janin's Naturalist Discourse in Les Français peints par eux-mêmes“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 41, No. 1 & 2, 2012, 57.

¹⁵⁷ Honoré de Balzac, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Vol. 1, Paris, 1842. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002022/f7.item>

¹⁵⁸ Gustave Flaubert, *Œuvre de jeunesse*, Paris, 2001. https://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/FLAUBERT_Quidquid_Volueris.pdf

¹⁵⁹ Mary Orr, *Flaubert's Tentation: Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*, New York: Oxford University Press, 2008, 216.

¹⁶⁰ „Fût-il réel, est-ce que la Science doit se plier à la morale? Nos besoins sont-ils la mesure de l'Absolu? De deux choses l'une pourtant: ou l'Évolution ou le Miracle. Il faut choisir.“ Stéphanie Dord Crouslé, „Le darwinisme de Flaubert“, in: Sarga Moussa (ed.), *L'Idée de race dans la littérature et les sciences humaines (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, 2003, 289.

врста је била подведена у животињску. Натуралистичка литература је била довољно храбра да разоткрије мучну другу страну лекција савремене науке, упркос идеологији која је непрестано истицала своје веровање у срећну сарадњу друштва и природе коју на одговарајући начин контролише наука за добробит и напредак човечанства. Књижевни жанрови се не могу одвојити од њиховог друштвеног, политичког, историјског и идеолошког контекста. Натуралистичка књижевност се сматра производом научног доба.¹⁶¹

Писци натуралистичког правца књижевности, приступали су својим делима потковани савременом науком. Тако је Емил Зола (Émile Zola) под Балзаковим утицајем, припремајући се за писање свог романеског циклуса *Ругон-Макари, Природна и друштвена историја једне породице у доба Другог царства*¹⁶², изучавао проблем природног наслеђивања и еволуције. У његовим делима, очигледан је утицај Дарвинове теорије еволуције, Ернста Хекела и Френсиса Галтона (Francis Galton)¹⁶³. Последњи роман у овој серији, *Доктор Паскал*¹⁶⁴ из 1893. године, говори о истоименом главном лику, који је свој живот посветио бележећи животе своје породице на основу њихових урођених карактеристика и наследних особина. У једанаестом роману из 1883. године, под називом *Код женског раја*, главни лик, Октав Муре (Octave Mouret), налази се у непрестаној борби за егзистенцију, изведеној из Дарвинове борбе за опстанак. Роман *Човек-звер*¹⁶⁵ објављен 1890. године, истакао је атактичку природу човека, која је према оновременим теоријама била предиспозиција за криминогену личност. Золини романи преиспитују дарвинизам као жалосни део људске природе. Човекови природни нагони су додатно погоршани необузданим капитализмом индустријског друштва, који треба да се исправи стварањем нове републике у којој ће преовладати слобода, једнакост и братство.¹⁶⁶ Напредак човечанства, иако често турбулентан и понекад крвав, код Золе је изједначен са врстом еволутивног процеса који засигурно води ка позитивним побољшањима за најсиромашније чланове друштва.

Крајем 19. века, 1887. године, писац Ги де Мопасан (Guy de Maupassant) објављује кратку хорор причу, *Хорла*¹⁶⁷, која је третирала тему еволуције на веома комплексан начин – доводећи је у везу са појмом другости и отуђења. Мопасанова прича кроз призму фантастике преиспитује колонијалистички проблем и опасности која вреба на примитивној земљи. Она је испуњена анксиозностима које проистичу из расне другости и будућности Западне цивилизације.¹⁶⁸ То је био само један део шире забринутости око супериорности европских раса и будућности европске политичке и културне хегемоније, која је проистичала из различитих тумачења Дарвинове теорије еволуције. Из тога произлазе расне теорије у периоду 19. века, као науке о границама између различитих група и дегенерације до којих долази, уколико би се те границе нарушиле.¹⁶⁹ Дарвиново *Порекло врста* пружа неопходан

¹⁶¹ David Baguley, *Naturalist Fiction, The Entropic Vision*, Cambridge, 1990, 217.

¹⁶² *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893) Ово је био колективни наслов који је Зола дао серији литерарних дела које описују животе различитих чланова једне породице у Другом француском царству, за време владавине Наполеона III.

¹⁶³ Френсис Галтон је био енглески мислилац и један од пионира еугеничарске теорије. Његов рад је био под великим утицајем Дарвинове теорије.

¹⁶⁴ Емил Зола, *Доктор Паскал*, прев. Е. Анђелић, Београд, 1953.

¹⁶⁵ Исти, *Човек-звер*, прев. Ж. Живојиновић, Београд, 2021.

¹⁶⁶ Lyle Louise, *op. cit.*, 315.

¹⁶⁷ Gi de Mopasan, „Horla“, прев. I. Marković, u: Ranko Krstajić (ur.), *Antologija svetske fantastike*, Beograd, 1989, 103-117.

¹⁶⁸ Lisa Ann Villarreal, „[L]à-bas, où sa race est née: Colonial Anxieties and the Fantasy of the Native Body in Maupassant's *Le Horla*“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 42, No. 1/2, 2013, 81.

¹⁶⁹ Julyan G. Peard, *Race, place, and medicine: the idea of the tropics in nineteenth century Brazilian medicine*, Durham, 1999, 86. <https://archive.org/details/raceplacemedicin0000pear/page/86/mode/2up?q=science+of+boundaries>

контекст Мопасановој *Хорли*.¹⁷⁰ У Мопасановој причи, приметна је идеја губитка сопства под утицајем мистериозних моћи застрашујуће Хорле. Наратору приче прети нестајање, губитак идентитета и психолошко измештање у непознато и непријатељско окружење. Хорлина моћ делује на њега као демонстрација силе и доказ да човек није на врху природног ланца. Разум, који би требало да буде спас човечанства, на ироничан начин наводи наратора на помисао да за његову врсту нема спасења. Тако се еволуционистичка тема о флуидности идентитета у Мопасановој *Хорли*, испреплитала са другим елементима – појмом несвесног и психозом.

Научно-фантастична литература је била веома популарна у другој половини 19. века и пријемчива великом броју људи. Она је репрезентовала огромну жељу за разумевањем порекла живог света. Након објављивања Дарвиновог дела из 1859. године, поново су се отворила питања о мистериозном пореклу живота. Романи Жила Верна (Jules Verne) су комбиновали рационални приступ науци и интересовање за егзотично, научне експедиције у далеке земље и узвишену, али застрашујућу снагу природе. Књига *Пут у средиште земље*¹⁷¹, коју је Верн објавио 1864. године, представља фантастичну проповед о неограниченим могућностима науке. У овој замишљеној геолошкој експедицији, Вернови јунаци се сусрећу са препотопним животињама из давних периода мезозоика и кенозоика, чудноватим морским створењима и фосилним остацима праисторијских људи. Између 1869. и 1870. године, Верн је објављивао у деловима свој роман *20000 миља под морем*¹⁷². Публикован је у веома читаном *Часопису за образовање и рекреацију (Magasin d'éducation et de récréation)*, који је служио за ширење науке изнедрене у 19. веку.¹⁷³ Илустратор Едуар Рију (Édouard Riou) и сликар, Алфонс де Невил (Alphonse de Neuville) били су заслужни за сликовне представе у роману. Ово Верново визионарско дело, говори о истраживању непознатих морских дубина и бића из других, прошлих времена, која у њима живе. Наратор приче, Пјер Аронакс (Pierre Aronax), професор Природњачког музеја у Паризу, истражује порекло живота, а његов асистент Консеј (Conseil), класификује животињске врсте. Капетан Немо (Nemo), ког одликује енциклопедијско знање и који управља подморницом, објашњава физичке аспекте воде. На Вернову стваралачку имагинацију је снажно утицала поезија Жила Мишлеа (Jules Michelet), као и Игоов роман, *Работници на мору*¹⁷⁴ из 1866. године. Занимао се и за открића Бифона, Кивјеа и Ласепада (Bernard Germain de Lacépède), значајног у осамнаестовековној науци због класификације риба.¹⁷⁵ Директна и индиректна указивања на теорију еволуције, присутна су многим Верновима делима, међу којима су и *Црна Индија*¹⁷⁶ из 1877, *Село у ваздуху*¹⁷⁷ из 1901, и *Тајанствено острво*¹⁷⁸, писано између 1874. и 1875. године.

У 19. веку је као што је показано, однос науке и књижевности био веома близак. Један од разлога за то је тај што је књижевна машта радила на прилично научни начин, док су научници открили да је употреба креативности важан фактор у развоју научног знања. Исте теме су заокупљале и књижевне и научне писце. Поред тога, културна позадина друштва је још увек била јединствена. Можда најтеже питање са којим су се писци 19. века суочили је било шта значи бити човек. Брзи развој индустријализације, физиологије, теорије еволуције,

¹⁷⁰ Sharon Rose Yang, „Nature Selects the Horla: How the Concept of Natural Selection Influences Guy de Maupassant's Horror Tale“, in: Sharon Rose Yang, Kathleen Healey (eds.), *Gothic Landscapes: Changing Eras, Changing Cultures, Changing Anxieties*, London, 239-270.

¹⁷¹ Žil Vern, *Put u središte zemlje*, prev. N. Banašević, Beograd, 1985.

¹⁷² Жил Верн, *20000 миља под морем*, прев. Б. Грујић, Београд, 1990.

¹⁷³ Jacqueline Goy, „Twenty Thousand Leagues under The Sea: The First Oceanographic Treatise“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 98.

¹⁷⁴ Виктор Иго, *Работници на мору*, прев. Ђ. Поповић, Нови Сад, 1867. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2970>

¹⁷⁵ Béatrice Grandordy, *op. cit.*, 114-115.

¹⁷⁶ Жил Верн, *Црна Индија*, прев. Б. Вучковић, Београд, 1881.

¹⁷⁷ Исти, *Село у ваздуху*, прев. В. Спасић, Нови Сад, 1925.

¹⁷⁸ Исти, *Тајанствено острво*, прев. А. Н. Милићевић, Београд, 1958.

психологије и друштвених наука, довео је у питање традиционални поглед на људе као на јединствена привилегована бића створена по Божијој слици. Еволутивна промишљања о човеку која су у Француској имала дугу историју, неизбежно су заокупљала писце различитих литерарних жанрова. У односу на лична интересовања за теорију еволуције и сопствена истраживања, политичко-историјски контекст и филозофски поглед на свет, настајала су дела која су се бавила потрагом за пореклом, идентитетом људи према еволутивној идеји и она, која су репрезентовала замисао о животу у праисторији. Након литературе, теме еволуције, прогреса и борбе су продрле и у визуелну културу.¹⁷⁹ Француски писци су ширили еволутивне идеје кроз своје романи и поезију, и то на начин који је био пријемчивији великом броју људи. Такође, као што ће се видети у овом раду, многи уметници су управо из литерарних извора црпели своју инспирацију, па су многе сликарске и скулпторске представе имале изворе управо у књижевности 19. века.

Појава и прихватање еволуционизма у визуелној култури Француске

Друга половина 19. века је било време у ком су још увек порозне границе између науке и уметности, дозвољавале размену између ове две сфере делатности. Велика истраживања природе у науци су изазивала моћну имагинацију, а као и у књижевности, свака прекретница у научном напретку, имала је свој одраз у уметности. Био је ово период плодноних интеракција, пре него што су се уметност и наука коначно раздвојили у 20. веку.¹⁸⁰ Теорија еволуције која је имала своју историју у француској науци, дошла је у још већу жижу интересовања шире јавности, након објављивања Дарвиновог *Постанка врста*. Разноликост и многобројност уметничких дела, и амплитуда одјека теорије еволуције подстакли су ово истраживање, које ће покушати најпре да идентификује дела чија је инспирација била у теорији еволуције. Затим ће се анализирати еволуционистичке представе уметника који су исказивали своју заинтересованост за еволуцију и сликали или вајали, према својим нахођењима, дела која су се бавила теоријом еволуције. Уметници су преводили еволуционистичке идеје на платна или их резбарили у камену, додајући уметничким представама елемент маште и креативности. Репрезентација еволуције је од самог почетка била свеприсутна међу уметницима, који су прошли вишеструке утицаје тог времена и који су се изражавали у складу са својим личним генијем. Пошто су уметници били блиски једни другима, као што су блиски званичним институцијама, и често излагали на истим изложбама, могуће је образовати групну слику уметника који су репрезентовали еволуцију. С обзиром на различитост теорија еволуције, самим тим и уметничких тема и мотива, као и личне наклоности уметника по погледу теорије еволуције, сва дела која се баве различитим теоријама еволуције, могуће је уврстити под један уметнички концепт – еволуционизам. Еволуција се наметнула као концепт, од научно-популарних илустрација у литератури и свакодневной визуелној култури која је укључивала фотографију и карикатуру, до слика и скулптура високе уметности, које овај рад истражује.

Илустрована штампа је била масовни медиј који је у 19. веку значајно доприносио визуелној култури еволуционизма. Од времена објављивања Ламаркове *Филозофије зоологије*, све до француског превода Дарвиновог *Изражавања емоција код човека и животиња*, новински текстови су непрестано критиковали или подржавали теорију еволуције. Дневни сатирични часопис *Шаривари* (*Le Charivari*), дневне новине *Фигаро* (*Le Figaro*), недељне новине *Илустрација* (*L'Illustration*) и *Месећ* (*La Lune*), бавили су се теоријом еволуције у својим текстовима, често пропраћеним ироничним сликовним

¹⁷⁹ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 274.

¹⁸⁰ Moisei Kagan, „Art, Science and Technology in the Past, Present and Future“, *Leonardo*, Vol. 27, No. 5, 1994, 409-411; Lewis Wolpert, *The Unnatural Nature of Science*, Cambridge, 1992, 56-57.

представама. Еволутивне расправе су преко илустроване штампе улазиле у домове милиона људи, а еволуционизам се значајно ширио у визуелној култури путем карикатура – често кроз погрешно тумачење и претеривање.¹⁸¹ Илустратори, карикатуристи, али и академски сликари су ангажовани ради сликовног уобличавања њиховог разумевања теорије еволуције. Снажне поруке које су се путем новина и магазина шириле великом брзином, као и визуелни израз, утицали су на генерално образовање визуелне културе еволуционизма.

Француски уметник и критичар друштвеног и политичког живота у Француској, Оноре Домије (Honoré Daumier), међу првима је кроз уметничку сатиру реаговао на теорију еволуције Жан-Батисте Ламарка. Након што је француски природњак изнео тезу о орангутану – човековом претку, и након што је ова врста мајмуна пристигла у париски Природњачки музеј 1836, научници, уметници, јавност и штампа су га анализирали као створење које је по својим одликама на граници између животиње и човека. Часопис *Шаривари* је исте године објавио вишедневну рубрику под називом *Орангутанија*, са три Домијеове карикатуре, које су представљале сатиру буржоаског друштва, истовремено алудирајући на Ламаркову тезу.¹⁸² Друга у Домијеовој серији карикатура у овој рубрици звала се *Погледајте господине Маје, ова животиња је на пола пута између човека и мајмуна* (сл. 2).¹⁸³ Ова литографија приказује орангутана са цилиндром и штапом и остарелог, погрбљеног господина Мајеа, како седе на столицама – један насупрот другом. Делује као да се обојица гледају у огледалу, поништавајући линију разграничења између човека и мајмуна.

Питање еволуције и ових граница није у визуелној култури било уско везано за њене идејне творце, већ за све теме које су се дотицала теорије еволуције. Тако је јавност жустро реаговала након Ренановог објављивања књиге *Живот Исусов*, сматрајући да је ово антиклерикално дело резултат промене извитопереног погледа на свет, под утицајем Дарвинове теорије. Репрезентативан пример тога је карикатура *Ернест Ренан* (сл. 3), сликара Андреа Жила (André Gill), наручена за насловну страну новина *Месец* 1867. године.¹⁸⁴ Писац је овде илустрован како попут вештице, јаше на метли изнад пакленог пламена, а уместо ђавољег, Жил му је нацртао мајмунски реп – иронично указујући на сатанизацију Дарвинове теорије у Француској тих година.

Након превода Дарвиновог *Изражавања емоција код човека и животиња* на француски језик, лик британског зоолога је у карикатури представљан уобичајено, у мајмунској форми. Карикатуристи су креирали хибридно биће које има Дарвиново лице, његову дугу браду, теме без косе, очи продорног погледа и тело примата. На сатиричним илустрацијама се еволуција често спајала са Дарвиновом личности, а он је приказиван као последица или, контрапоследица сопствене теорије. У недељном часопису *Црвени месец* (*La Lune rousse*) је 1878. године објављена карикатура Андреа Жила под називом *Дарвин* (сл. 4).¹⁸⁵ Она представља циркуску сцену на хиподрому, препуном публике на трибинама. У центру су нацртани француски лексикограф и филозоф, Емил Литре (Émile Littré), који држи обруч кроз који пролеће мајмунолики Дарвин. Он пролази кроз обруч незнања и лаковерности – речи које су исписане на реквизиту. Испод слике, Жил је оставио следећи опис:

„Говоримо о посвећености славног Дарвина који је дошао да пружи доказ своје генеалогije показујући престижну агилност коју је наследио од својих предака (мајмуна). –

¹⁸¹ Yvette Conry, *L'Introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*, Paris, 1974, 289.

¹⁸² Richard W. Burkhardt, „An orangutan in Paris: pondering Proximity at the Muséum d'histoire naturelle in 1836“, *History and Philosophy of the Life Sciences*, Vol. 40, No. 1, 2018, 20.

¹⁸³ *Le Charivari*, Paris, 6 Octobre 1836, 5. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3053631h/f3.item>

¹⁸⁴ *La Lune*, Paris, 11 Mai 1867, 1. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lune1867/0077/image.info>

¹⁸⁵ *La Lune rousse*, Paris, 18 Août 1878, 2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10669120/f2.item.zoom>

Господин Литре, који дели уверење и претке енглеског учењака, помагао би му у вежбама.¹⁸⁶

За лондонско издање новина *Фигаро*, француски карикатуриста Фостен Бетбеде (Faustin Betbeder) је 1874. године урадио ироничну илустрацију – *Неких четири или пет генерација од тада* (сл. 5).¹⁸⁷ Приказује Дарвина са људским ликом и мајмунским телом, који на деблу у природи грли насмејаног младог мајмуна. Четири године касније, у *Шариварију* је 1878, непосредно пред отварање Универзалне изложбе, објављен низ карикатура непознатог аутора под групним називом *Кроз изложбу*.¹⁸⁸ Главна тема је била замишљена слика праисторијских животиња у праисторији и Дарвинова теорија еволуције. На петој по реду, насловљеној *Дарвин машина: уђе мајмун, изађе човек* (сл. 6), представљен је насмејани мајмун како улази у модерничку парну машину и на другом крају, излази из ње у телу човека.

Целокупни феномен репрезентације еволутивних идеја у француској карикатури, може се посматрати у јединственом националном контексту и кроз друштвене идеологије. Те илустрације нису биле само пуки медиј комуникације, већ су делотворно учествовале у обликовању популарног и јавног мишљења у Француској током 19. века. Једнако томе, шириле су визуелни језик који је преиспитивао физички идентитет људи. Биле су одраз анксиозности узроковане сенком коју је теорија еволуције бацала на појам физичког и духовног идентитета људи у деветнаестовековној Француској, што је касније постала тема и у високој уметности. Поред тога, биле су потврда великог занимања за природњачке теорије као дела опште културе једног времена.

Надахнуће за еволуционистичке теме су уметници добијали из прве руке, посећујући природњачке институције у Француској – Башту аклиматизације (Jardin d'Acclimatation) и Ботаничку башту (Jardin des Plantes) Природњачког музеја у Паризу. Башту Аклиматизације отворили су 6. октобра 1860. Наполеон III и Евгенија од Француске (Eugénie de Montijo). У њој су се чувале егзотичне врсте биљака и животиња из француских колонија, које је овде требало аклиматизовати европским временским условима. Први директор установе је био Исидор Жофруа Сент-Илер. Од 1877. до 1912. године, Башта аклиматизације је преиначена у Антрополошку аклиматизацију (L'Acclimatation Anthropologique). Био је то својеврсни људски зоолошки врт, у ком су бројни посетиоци са одушевљењем гледали изложбе о обичајима и начину живота етничких заједница – Нубијаца, Бушмана, народа из Зулу племена, Инуита са Гренланда и многих других.¹⁸⁹ Ботаничка башта, која је од 1626. године била медицинска башта Луја XIII (Louis XIII), за време Луја XIV (Louis XIV, le Roi-Soleil) је претворена у национални зверињак. Његов наследник на трону, Луј XV (Louis XV, le Bien-Aimé), 1739. године је поставио Бифона за управника тадашње Краљевске баште (Jardin de Roi), а након тога на њено чело долазе француски природњаци који су разматрали еволуцију природног света. Године 1793. чувар краљевској хербаријума у башти је постао Ламарк, а Етјен Жофруа Сент-Илер је био одговоран за зоолошки кабинет. Три године касније, Кивје постаје професор компаративне анатомије у Природњачком музеју, који је од тог тренутка постао живи музеј егзотичних животиња, у коме су сликари могли да уче о природном свету и принципима еволуције.¹⁹⁰ Како би обезбедили студије нових врста, Ламарк, Жофруа Сент-Илер и Кивје су се побринули да Ботаничка башта и Природњачки музеј добију најважније

¹⁸⁶ „On y parle de l'engagement du célèbre Darwin qui viendrait fournir la preuve de sa généalogie en exhibant l'agilité prestigieuse qu'il tient de ses aïeux (les singes). – M. Littré, qui partage la foi et les ancêtres du savant Anglais, le seconderait dans ses exercices.“ Ibid.

¹⁸⁷ *Figaro's London Sketch Book of Celebrities*, London, 18 February 1874. https://en.wikipedia.org/wiki/Faustin_Betbeder#/media/File:Caricatura_de_Darwin.jpg

¹⁸⁸ *Le Charivari*, Paris, 19 Mai 1878, 3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30652185/f3.item.zoom>

¹⁸⁹ A. Bordier, „The Greenland Eskimo“, *Nature*, 2 May 1878, 16-18. <https://www.nature.com/articles/018016a0>

¹⁹⁰ Nigel Rothfels, *Savages and Beasts: The Birth of Modern Zoo*, Baltimore, 2002, 19.

животиње и фосилне колекције у Европи, а музејске изложбе и начин излагања животиња у Зоолошком врту, требало је да иду у корак са еволутивним теоријама.¹⁹¹ Након Француске револуције, музеј је заједно са ботаничким и зоолошким вртом, постао симбол слободне нације и нове научне просвећености.¹⁹² Тај значај је имао и током целог 19. века.

Уметници анималијери су били први који су своју инспирацију налазили у Зоолошкој и Ботаничкој башти Природњачког музеја. Они су утицали на све будуће уметнике који су се бавили еволуционизмом. Француски зоолог Природњачког музеја Алфонс Милн-Едвардс (Alphonse Milne-Edwards), у извештају Министру народне просвете 1891. године је написао да „уметници проналазе, међу животињама које су држане у заточеништву, драгоцене моделе за своје сликарске или вајарске студије“.¹⁹³ Сваког пролећа је музеј делио више од три стотине пропусница за уметнике који су пре него што би се зверињак отворио за осталу јавност, долазили испред кавеза и сликали животиње.¹⁹⁴ То је посведочено у илустрацији напуљског сликара, Фортунина Матаније (Fortunino Matania), 1902. године у француским новинама *Илустрација* (*L'Illustration*). Илустрација под називом *Уметници анималијери у Ботаничкој башти* (сл. 7) приказује групу сликара, међу којима и једну жену, како сликају на платнима постављеним у полукруг око кавеза. Егзотичне и свирепе животиње су биле омиљене уметницима и општој јавности, као и велики сисари и мајмуни који су имитирали људе.¹⁹⁵ Један од најпознатијих уметника анималијера, који је међу првима почео да се занима за Ламаркову теорију еволуције је био Антоан-Луј Бари (Antoine-Louis Barye). Током деловања Кивјеа и Жофруаа Сент-Илера у музеју, Бари је редовно обилазио кавезе са дивљим животињама, покушавајући да верно прикаже борбе животиња. Његова бронзана скулптура *Тигар који прождире гавијала* (сл. 8), добила је 1831. године салонску медаљу. Након тога је добио посао као чувар гипсаних одливака и потом 1854, као професор зоолошког цртања у Музеју Лувр (Musée du Louvre).¹⁹⁶ Бари је неретко посећивао Природњачки музеј у пратњи пријатеља, сликара Ежена Делакроа (Eugène Delacroix), који се такође занимао за борбе животиња.¹⁹⁷ Тако је његово славно дело, *Лов на лавове* (сл. 9) из 1854. године, настало не само из романтичарске тежње ка оријенталистичким темама у првој половини века, већ и из студиозног проматрања анатомије и понашања егзотичних животиња у Зоолошком врту.¹⁹⁸ Анри Алфред Жакмар (Henri Alfred Jacquemart) је био још један уметник анималијер, који је иступао из оквира класичног приказивања животиња, додајући својој уметности еволутивне идеје, о којима је учио у Природњачком музеју. Његова бронзана скулптура из 1854. године, *Лав њуши леш* (сл. 10), приказује лава који њуши људско стопало, а уметнику је намера била да прикаже крвожедност неукроћене афричке мачке.¹⁹⁹ Жак-Кристоф Вернер (Jacques-Christophe Werner), главни сликар Природњачког

¹⁹¹ Stephen Jay Gould, *The Structure of Evolutionary Theory*, Cambridge, 2002, 383-384.

¹⁹² Harro Strehlow, „Zoological Gardens of Western Europe“, in: Vernon N. Kislring Jr. (ed.), *Zoo and Aquarium History*, Boca Raton, London, New York, Washington D.C, 2001, 89.

¹⁹³ „Les artistes trouvent, parmi les animaux tenus en captivité, des modèles précieux pour leurs études de peinture ou de sculpteur.“ Fae Brauer, „Becoming Simian: Darwin, Picasso and Creative Evolution“, *Doing Darwin Down Under*, University of Sydney, 23 - 24 Aug 2019, 11. <https://repository.uel.ac.uk/download/a3287c2c99b154873566ffc65ebefb312f8bafefd699733f56e96be40ab98903/159557/Brauer.Becoming%20Simian.Darwin.Picasso.Paper.2019.Edit.pdf>

¹⁹⁴ Fae Brauer, „Wild Beasts and Tame Primates: *Le Douanier* Rousseau's Dream of Darwin Evolution“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *op. cit.*, 200.

¹⁹⁵ L'Agence Photo RMN Grand Palais, <https://photo.rmn.fr/archive/15-517921-2C6NU0AO2R30U.html>

¹⁹⁶ William Johnston, „A monument to Antoine Louis Barye“, *The Magazine ANTIQUES*, October 2006. <https://www.themagazineantiques.com/article/a-monument-to-antoine-louis-barye/>

¹⁹⁷ Eve Twose Kliman, „Delacroix's Lions and Tigers: A Link between Man and Nature“, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 3, 1982.

¹⁹⁸ Emmanuelle Héran, „La beauté animale, de Buffon à Pompon“, in: Emmanuelle Héran (ed.), *Le Zoo d'Orsay*, Paris, 2008, 27-28.

¹⁹⁹ Anne Pingot, „Le Zoo caché du musée d'Orsay“, in: Emmanuelle Héran (ed.), *op. cit.*, 44-45.

музеја тридесетих и четрдесетих година, нацртао је прву илустрацију орангутана који је стигао у зверињак 1836. године. Након открића гориле 1847, Вернер је 1849. године креирао прве слике ове животиње. Са горилом, у музеј је тада стигла и документација која је сведочила о еволутивној блискости ове животињске врсте и човека.²⁰⁰ Генерација уметника анималијера који су радили у Природњачком музеју је утрла пут уметницима еволуционизма попут Емануела Фремијеа, Пола Ришеа, Франтишека Купке и многих других, који су сазнања о теорији еволуције добијали у овој институцији.

Кроз историју света су и уметност и наука покушавали да визуелизују или замишљају непознате ствари, као део потраге за разумевањем природе. Теорија еволуције је сходно томе изазвала додатну фасцинацију уметника, који су ту потрагу рефлектовали на своја дела. Визуелна култура еволуционизма је обликована посредно и непосредно, у научно-популарним романима и књижевности која је била блиска идејама теорије еволуције. Након тога, проширила се у домен популарне културе, кроз илустровану штампу и карикатуре. Неизбежно, на еволуцију је реаговала висока уметност и академски школовани уметници, који су изучавајући теорију еволуције, мењали свој традиционални приступ уметничком делу – или кроз форму или кроз неконвенционалне, природњачке теме које су обрађивали. Еволуционистичка потрага за пореклом човека, у уметничким представама је често била сједињена у замишљања праисторијског живота људи. Различите теме из праисторијског живота људи су заправо, сведочиле еволуцији цивилизације. Изучавање далеке прошлости је било изузетно популарно у литератури и уметности, а истовремено су у Француској легитимисане дисциплине праисторијска археологија, антропологија и палеонтологија. Визуелна репрезентација далеких времена и људи и животиња који су тада живели, била је једна од омиљених тема уметника еволуциониста. Тиме су се бавили Емануел Бене, Емил Бајар, Констан Ру, Албер Анкер, Анжел Деласал, Луј Ксенофон Елуен, Леон Максим Февр и други. Један део уметника, блиских симболистичком правцу, традиционалне хришћанске теме је преоблачио у праисторијско рухо. Идеје за спајање научности и религијских мотива, уметници су црпели из књижевних дела, од Виктора Игоа, до Гистава Флобера. Радикална интерпретација познате религијске тематике се проналази у радовима Леона Пероа, Одилона Редона, Ежена Каријера и Гистава Мороа. Други део уметника, попут Александра Фалгијера и Емануела Бенеа је рекреирао античке класичне мотиве, премештајући их у праисторијски наратив. Било је и оних, који су еволуционизам испољавали кроз дарвинистичке лекције о борби и природном одабирању, попут Франтишека Купке, Емануела Фремијеа, Пола Жамена или Жоржа Рошгроса. На крају века, у еволуционистичком концепту у уметности се препознају мрачнији аспекти разноразних природњачких теорија од 18. века, па до средине 19. То су била дела која су репрезентовала идеје о иререверзибилном биолошком назадовању, или контраеволуцији. Препознају се у радовима Одилона Редона, Жана Каријеса и Леополда Шовоа.

Прихватање теорије еволуције у уметничким круговима се може посматрати из два угла – пријем еволуционизма од стране уметника и одговор уметничких критичара на њихова еволуционистичка дела. Рецепција еволуције у Француској је много проучавана у научним круговима, а историчарка науке, Ивет Конри (Yvette Conry), у својој исцрпној студији закључује да је еволуција наишла на мешовити пријем у Француској, у сваком случају мање хомоген од оног у Немачкој, на пример, и то без обзира на разлоге, религијску или ламаркистичку културну традицију.²⁰¹ Али, уметници су вероватно били осетљивији на еволутивне дебате у научним институцијама, на природњачке новине или на оно што је еволуција означавала по питању идентитета људи. Фернан Кормон, Едгар Дега, Одилон Редон и многи други, бавили су се овим феноменом. У истраживању историјских извора

²⁰⁰ Emmanuelle Héran (ed.), *op. cit.*, 72.

²⁰¹ Yvette Conry, *op. cit.*, 480.

углавном се налази на критике оних дела која су излагана на француским Салонима (Le Salon de peinture et de sculpture) или Универзалним изложбама. Утицај ламаркизма се готово и не помиње, а највише се налази на реакције онога, што су критичари сматрали дарвинистичком последицом у уметности – примитивни физички идентитет људи, посматран кроз антрополошки наратив.

С обзиром да се научни, еволуционистички приступ у уметности тек појавио од половине 19. века, лоше критике услед одбацивања академске идеалистичке традиције су биле очекиване. Историчар уметности, Шарл Клеман (Charles Clément), који је важио за једног од поштованијих критичара, негодовао је уметност која је верно приказивала природни свет, почевши од Баријевих представа животињских борби, па све до дарвинистичке физиогномије коју је препознавао на Кормоновим делима.²⁰² Студија *Разматрање анатомије, антропологије и етнографије коришћене у лепим уметностима*, коју је 1885. објавио уметник и антрополог, Шарл Роше (Charles Rochet), стриктно је реаговала против еволуционистичког третирања анатомије на уметничким представама.²⁰³ Уплив научности у високу уметност, није налазио на похвале ни од стране писаца који су критиковали салонску уметност. Један од бројних примера тога је лоша критика праисторијске теме која говори о еволуцији, у делу Емануела Фремијеа, од стране књижевног критичара и писца, Марија Прота (Mario Proth).²⁰⁴

Ипак, још од прве половине века, постојали су проминентни научници, који су се у својим критикама залагали за нови, научни приступ у уметности. Они су апеловали на уметнике да треба да стреме ка натурализму и антрополошкој истинитости. Међу њима је био математичар Адолф Кетле (Adolphe Quetelet), који се у свом есеју из 1835, *О човеку и развоју његових физичких способности*, посебно бавио уметницима, критикујући италијанско ренесансно наслеђе и желећи да уметност одражава природно стање човека и живих бића.²⁰⁵ У другој половини века, Друштво антрополога је такође расправљало о утицају савремене науке на уметност. Њихов истакнути члан, лекар и антрополог, Пол Топинар (Paul Topinard) је похвално писао у свом *Човеку у природи* из 1891. године, о дарвинистичком типу фигуре у уметности.²⁰⁶

Иако уметници који су се бавили еволуционизмом нису често налазили на позитиван одјек у уметничкој критици, с обзиром на бројност оваквих представа на сликама и у скулптури, долази се до закључка да је проучавање природних наука и еволуције, на које су их природњаци охрабривали – усмерило њихову пажњу на истиност и тачност – било да се радило о сликама праисторијског живота, или о представљању анатомске веродостојности недостајуће карике у ланцу еволуције.

²⁰² Charles Clément, *Artistes anciens et modernes*, Paris, 1876, 392-407. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726194/f417.item.r=jardin%20des%20plantes> ; Charles Clément, „Exposition de 1880“, *Journal de débats*, Paris, 1 Mai 1880, 2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k461149m/f1.item.zoom>

²⁰³ Charles Rochet, *Traité d'Anatomie d'Anthropologie et d'Ethnographie Appliquées au Beaux-Arts*, Paris, 1886. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932584x/f5.item.r=Trait%C3%A9%20d'Anatomie%20d'Anthropologie%20et%20d'Ethnographie%20Appliqu%C3%A9es%20au%20Beaux-Arts>

²⁰⁴ Mario Proth, *Voyage au pays des peintres: salon de 1875*, Paris, 1875, 65. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2205716/f75.item.r=salon%201875%20fremiet>

²⁰⁵ Adolphe Quetelet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés*, Paris, 1835, 13-31, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81570d/f29.item.r=artistes>

²⁰⁶ Paul Topinard, *L'homme dans la nature*, Paris, 1891. <https://archive.org/details/lhommedanslanat00topigoog/page/n3/mode/2up?view=theater>

III ПРОБЛЕМ СТИЛСКОГ ОДРЕЂИВАЊА ЕВОЛУЦИОНИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Прихватање теорије еволуције од стране уметника и критике, као што је показано, било је комплексно и зависило је од чинилаца који се нису тицали само садржаја различитих теорија, већ и историјских околности, значења које су уметници имали у друштву у ком су живели и естетског израза који су усвајали. Требало би се посветити еволуционистичким критеријумима уметничког дела – особинама које су уметници уносили у своја дела, а која би гледалац, уколико их је препознавао, заузврат усвојио. Кроз истраживање и анализу уметничких дела од друге половине 19. до прве половине 20. века, која су се бавила еволуционизмом, долази се до закључка да не постоји могућност њиховог јединственог стилског означавања. С обзиром да није постојао правац у уметности који се искључивао бавио еволуционизмом, и да су еволуционистичка дела настајала у релативно дугом временском периоду и под различитим културно-историјским оквирима – јавља се велики број оних радова, који би се могли сврстати под окриље академизма, реализма, модернизма или симболизма.

Показаће се да уметници у овом периоду прихватају теорију еволуције, а истовремено се у њиховој уметности јавља поларизација између ублаженог нео-ламаркистичког приказивања еволуције и са друге стране, дарвинизма. Са једне стране, уметници који су се бавили искључиво академским сликарством, или су макар били блиски академској традицији попут, Луја Ксенофона Елуена, Леона Максима Февра или Емануела Фремијеа, били су ближи нео-ламаркистичкој струји која је еволуцију посматрала као прогресивну линију напретка. Таква природњачка схватања су одговарала француској имагинацији о здравој и напредној нацији, чији су корени у античкој прошлости. У њиховој уметности сведок прогресивне еволуције су праисторијски означитељи као што су пејзаж, праисторијске животиње, алати и оружја. Јавља се класицистичко тело ослобођења кодирања у кључу дарвинистичке еволуције, или општи утисак тежње ка класичним идеалима. Француски пројекат реванша, након Француско-пруског рата, додатно је изазвао успон хеленизма и настојање да се докаже супериорност нације и континуирани напредак од периода праисторије. Са друге стране, јавља се дарвинистички приказ фигуре у уметности. Уметници реалисти попут Едгара Дегаа, или симболисти, Франтишек Купка, Фернан Кормон, Одилон Редон и други, репрезентовали су на својим еволуционистичким представама примитивно животињско тело. То је био главни показатељ еволуционистичке тематике. Праисторијску прошлост људи на њиховим делима означава најпре детерминистичко порекло људи, уписано у дестабилизујућу и прелазну форму телесности, између човека и мајмуна, а у њиховим представама, чешће се јављају мотиви борбе и дегенерације.

Еволуционизам и академизам друге половине 19. века

У другој половини 19. века званична, академска уметност је била најзаступљенија у уметничкој пракси. Стилски стандарди из француске традиције неокласицизма и романтизма су образовали правац којим је уметници требало да иду. Цењена је хијерархија жанрова, првобитно настала у 17. веку, у којој је историјско сликарство – класично, религиозно, митолошко, литерарно и алегоријско – било идеал. У академском сликарству, присутни су били и жанровско сликарство, портрет, мртва природа и пејзаж.²⁰⁷ Историјско сликарство је такође било познато као велики жанр, а она дела која су се бавила великим историјским темама, била су најтраженија од патрона.²⁰⁸ Оријенталистичка уметност је такође била

²⁰⁷ Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven, 1986; Fritz Novotny, *Painting and sculpture in Europe 1780-1880*, New Haven, 1995.

²⁰⁸ James Harding, *Artistes pompiers: French academic art in the 19th century*, New York, 1979, 31-51.

уважена грана академске уметности.²⁰⁹ Уметници су учили на Академији лепих уметности (Académie des Beaux-Arts), а своја дела, уколико су одговарала стандардима Академије, излагали на француским Салонима. Мали број академских уметника, оријентисаних ка великим историјским представама или још мање, оријенталистичким темама, креирали су дела која су се бавила теоријом еволуције.

С обзиром на то да је академска уметност била управљана према идеалима и потребама државе, односно, Другог француског царства, сходно томе следи да су и они уметници који су се бавили еволуционизмом, пратили онај ток односа према овој теми, који су имале званичне институције. Исто је важило и након Француско-пруског рата, када су политичке околности диктирале однос према уметности.

Оно што се може препознати из истраживања радова академских сликара и скулптора који су обрађивали еволуционистичке теме, то је да су постојале две гране академске уметности које су у овом случају биле најзаступљеније. Са једне стране постојали су уметници који су се бавили историјским сликарством. Просперитет Царства или републиканског друштва, требало је да се у уметности потврђује кроз велике историјске теме. У еволуционистичком концепту уметности, то је значило доказивати славну праисторијску прошлост људи. Идеализам као норма академизма, одговарао је сходно томе прогресивним идејама теоретичара еволуције, идејно ближим Ламарку. Постојали су и они уметници, који су се бавили религиозним и митолошким темама, које су комбиновали са сопственим сазнањима теорије еволуције, те су у својим радовима библијску или античку прошлост премештали у праисторијско време. Мора се напоменути да уметницима академског реализма, еволуционизам никада није био циљ. Односно, еволутивна историја човечанства није била главна тема у њиховим делима. Она је служила као потврда славне прошлости нације или у случају митолошких и религиозних тема, била додатна инспирација коју су сликари и скулптори укључивали у своја дела.

Друга грана академског стила који је уподобљавао концепт еволуције, био је оријентализам. Западњачка имагинација о удаљеним и егзотичним местима и друштвима, била је еквивалентна еволутивној потрази за далеком прошлости људи у праисторији. У дискурсу о нацији и раси током 19. века, биолошки погледи на народе Оријента су све више расправљани, након објављивана Дарвинове теорије.²¹⁰ Претпостављени *примитивизам* удаљених народа Истока, могао је бити преведен у оквире концепта о борби за опстанак. Уметници, блиски оријенталистичком правцу, користили су оријенталистички наратив као изговор за представљање еволутивних тема бруталности и агресије, или назадних расних одлика.

И уметници оријенталисти и они који су креирали историјске теме, тежили су ка формалном идеализму. То је подразумевало и генерализацију облика виђених у природи и њихово подређивање јединству и теми уметничког дела. Било да су представљали напредну еволуцију своје нације кроз далеку историју или их је инспирисала тема природне селекције, облик фигура је задржавао идеалне пропорције постављене у времену античке Грчке.

Један од проминентнијих академских уметника, који се бавио историјским сликарством је био Фернан Кормон. Од 1863. године, редовно је излагао на годишњим Салонима. Био је ученик Александра Кабанела (Alexandre Cabanel) и Ежена Фромантена (Eugène Fromentin), који га је привукао егзотичним темама. Од 1898. године је предавао на Академији лепих уметности.²¹¹ У историји уметности је остао упамћен по декоративним

²⁰⁹ Ibid, 69-90.

²¹⁰ Edvard V. Said, *Orijentalizam*, prev. D. Gojković, Beograd, 2008, 310.

²¹¹ Sophie Renouard de Bussière, *La Grande galerie nord: histoire et décor*, Paris, 1984, 8. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie; На Академији лепих уметности, Кормон је предавао између осталог Ван Гогу (Vincent van Gogh), Тулуз-Лотреку (Henri de Toulouse-Lautrec) и Гогену, на чије је интересовање за потрагом примитивних култура доста утицао. Gérald Schurr, *Les Petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, Paris, 1976,

представама осмишљеним као верне историјске реконструкције праисторијске прошлости. За време Треће републике, 18. априла 1893. године, држава је од Кормона наручила декорацију палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу. Године 1897, након студиозне припреме, Кормон је публици представио својих осам од десет представа у техници уља на платну, у Салону *Круга улице Боаси-д'Англа* (*Le salon du Cercle de la rue Boissy-d'Anglas*), где су оствариле моментални успех. Затим су дела била изложена 1898. године у приватној просторији Салона, на захтев комитета Друштва француских уметника (*La Société des Artistes français*). Радови су репрезентовали еволуцију људи, кроз различите протоисторијске етапе. Представа која је привукла највише пажње је била *Људске расе – Човечанство* (сл. 11), предвиђена за украшавање таванице палеонтолошког амфитеатра.²¹² Данас је она део колекције Мале палате лепих уметности у Паризу (*Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*).

Композиција *Људске расе – Човечанство* на историјски начин илуструје поход људских раса ка цивилизацији и напретку. На Кормоновој представи је на први поглед уочљив изостанак натуралистичке прецизности, коју замењују прилично хаотичне масе фигура, увучених у готово барокни ефекат вртлога.²¹³ Приказана је узлазна спиралу ка цивилизацији и светлости у којој породице различитих раса кроз историју корачају једне за другима. Најстарији, праисторијски човек, заузима први план слике. У *Часопису за декоративну уметност* су 1898. године детаљно описани парови фигура на представи:

„У првом плану појављује се примитивни човек; иза њега, на левој страни, аријевске расе су управљене ка цивилизацији, ка светлости, од стране Грчке; десно, на врху платна, семитске расе; у дну жуте расе, црнци Африке и Океаније и црвенокошци Америке.“²¹⁴

Садржај Кормоновог предлошка за таваницу амфитеатра је представљао наратив о напретку људи од праисторије до савременог доба. Избор такве теме, као и третман који је уметник усвојио, значајни су били за прекид традиције великог декоративног сликарства. Митолошка алегорија је овде напуштена у корист велике историјске реконструкције. Фернан Кормон је узео у обзир достигнућа историјске науке која је била у повоју. Био је информисан о научним расправама око проблема порекла човечанства и датума појаве човека на Земљи. Читао је дела Дарвина, Габријела де Мортиљеа и Џона Лабока (*John Lubbock*).²¹⁵ Уметник се овим питањем није бавио препуштајући се маштовитој фантазији – тек се на крају дугог документарног рада, после бројних читања, определио за програм свог декоративног циклуса.

Праисторија је била и тема великог броја композиција Пола Жамена. Жамен, који је студирао на Академији лепих уметности код професора, Жила Лефевра (*Jules Lefebvre*) и оријенталисте Гистава Буланжеа (*Gustave Boulanger*), у својој уметности је најчешће репрезентовао живот праисторијских људи и женске мотиве. Био је и члан Друштва антрополога у Паризу од 1892. године. Његова слика, која је била изложена на Салону 1893. године, *Брен и његов део плена* (сл. 12)²¹⁶, интересантна је због тога што је искористила

106. Почетком осамедесетих година отворио је слободни атеље са бесплатним системом предавања, у Булевару Клиши на Монмартру. John Milner, *The studios of Paris*, New Haven, 1888, 23.

²¹² Sophie Grêlé, *D'Ingres à Cézanne: le XIXe siècle dans les collections du Musée du Petit Palais*, Paris, 1998. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Peinture de la préhistoire

²¹³ Rudolf Wittkower, *Art And Architecture In Italy 1600-1750*, London, 1965, 36-37.

²¹⁴ „Au premier plan apparaît l'homme primitif; derrière lui, à gauche, les races aryennes sont entraînées à la civilisation, à la lumière, par la Grèce; à droite, en haut de la toile, les races sémitiques; dans les fonds, les races jaunes, les noirs d' Afrique, et de l'Océanie, et les Peaux-Rouges d'Amérique.“ Victor Champier, *Revue des arts décoratifs*, Paris, 1898, 28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143552x/f45.item>

²¹⁵ Maria P. Gindhart, „Fleshing out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 2, 2008, 3.

²¹⁶ Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture*, Paris, 1893, 85. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11826966/f325.image.r=jamin>

оријенталистички наратив како би описала праисторијски варваризам. На слици је галски вођа приказан у моменту уласка у патрицијску кућу, током Пљачке Рима, 410. године. За Французе 19. века, галска култура је сматрана делом далеке еволутивне прошлости људи, додуше, њене касније фазе.²¹⁷ На представи је приказан племенски вођа у галској ношњи, који држи копље и победоносно стоји на улазним вратима у локви крви и одмерава свој плен. Њему врата придржава војник, који такође има обележја галске униформе. Лешеви и одсечене главе су разбацане по поду, у првом предњем плану, око нагих жена које ће ускоро бити опљачкане. Са десне стране, на постољу се налази бронзана статуа Јупитера. Иако мала и ван центра, она је фокална тачка слике. Једна жена у очајничкој жељи за спашењем, посеже руком ка статуи Јупитера.

Бруталност и агресија визуелизовани су у лику галског вође који посматра свој плен – материјално богатство и жене. За потребе ове композиције, Жамен је користио прворазредне документарне изворе из Музеја артиљерије у Палати инвалида (*Le musée de l'Armée, L'hôtel des Invalides*). У другој половини 19. века, ова институција је покренула велика археолошка ископавања на различитим локалитетима у Француској, како би се пронашла ратничка ношња од праисторије до 19. века. Тако су галска војна одећа, шиљати шлем са перјем са стране, мач, штит и копље били делови изложбе у сали Бајар (*La salle Bayard*), у Музеју Артиљерије и то, у хронолошком оквиру праисторијске епохе.²¹⁸ Још једна битна компонента на Жаменовом платну је сензуалност изражена кроз приказ женских актова. С обзиром на своју академску оријентацију и оријенталистичке тенденције у његовој уметности, нага женска тела на овој представи се могу анализирати као стереотипски оријенталистички атрибут који функционише као визуелна фантазија.²¹⁹

Композиција *Брен и његов део плена* компонује женски акт, сензуалност и регистре насиља. На овој представи догађа се специфична еротизација варварске агресије у претпостављеном времену праисторије. У академској уметности се повремено користила историја да би се заобишле одређене моралне забране, што је омогућавало да се кроз натурализам покаже оно што је етика забрањивала.²²⁰ Жамен је овде заправо, креирао једну историјску реконструкцију, која је спојила протоисторијско време и славну галску епоху. С обзиром на многобројне представе отмица жена у праисторији које је сликао, што је била тема за коју се нарочито интересовао, може се закључити да је оријенталистички наратив такође употребљен да би се евоцирале бруталне отмице жена у праисторији. У времену креирања ове композиције, многи су већ прихватили са великом анксиозношћу, еволутивну идеју да се права људска природа открива у праисторијском сопству и да у сваком моменту маска цивилизације може да падне, дозвољавајући урођеном дивљаштву да изађе на површину.

Еволуционизам и реализам у уметности Гистава Курбеа

Од 1850. године је дошло до приближавања света уметности и научне мисли, као и тежње да се приступи стварности без посредника и без идеологије. Теорија еволуције је модификовала реалност показујући да постоји живот испод привидности и да се бића мењају

²¹⁷ Martha Lucy, „The complexity of a Simple Greek Statue“, in: Andrew Graciano (ed.), *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural*, Cambridge, 2008, 204.

²¹⁸ Étienne Bourdon, „Paul Jamin et la prise de Rome par Brennus ou le passé gaulois fantasmé (Le Brenn et sa part de butin, 1893), Parlement[s]“, *Revue d'histoire politique*, No. 32, 2020, 154.

²¹⁹ Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, 2018, 177; Isra Ali, „The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings“, *Dialectical Anthropology*, 2015, Vol. 39, No. 1, 39-42; James Thomson, „Beauties in the Eyehole: The Voyer's View of Ingress's *Turkish Bath*“, in: Henry Krawitz, J. David Farmer (eds.), *Picturing the Middle East: A Hundred Years of European Orientalism, Symposium*, 1996, 70.

²²⁰ Étienne Bourdon, *op. cit.* 156.

и прилагођавају. Унела је нове друштвене теме и нову динамику у мисао људи. С обзиром на ова три аспекта, теорија еволуције се могла интегрисати у реалистичку и позитивистичку уметност друге половине 19. века. Уметност инспирисана еволуцијом има свој извор у самом реализму. Око половине 19. века, сви елементи који су представљали одлике уметности, били су допуњени појачаном жељом да се представи стварни свет. Овај нови приступ је већ био примењен у књижевности у Балзаковим делима. Његово интересовање за методе Кивјеа и Ламарка, применио је на опис друштва у коме је живео.

У сликарству је реалистички покрет узео маха после Револуције 1848, а пре свега у Француској. Реализам је био истовремено протест против и еманација буржоаског поретка. Од свог настанка је сматран изразом радикалних друштвених снага, а Гистав Курбе, предводник реализма у уметности, назвао га је 1861. године „демократијом у уметности“.²²¹ Био је то талас друштвеног револта који је помогао да се тежње које су постојале од романтизма, трансформишу у покрет у потрази за истином, који би могао да сведочи и учи вредности које треба усвојити у будућности. Реалистички правац уметности је међусобно повезивао вредности блиске једне другима као што су научна истинитост, друштвена истина, историјска истина, и истина о новим и разноликим аспектима живота које уметност до тада није приказивала. Постојала је веома широко прокламована брига од средине века, да се представља истина, чак и ако је то била веома дискутабилна идеја. Искреност у уметности, односно дужност уметника да представља само оно што је видео или доживео, без икаквих модификација, била је од суштинског значаја за реалисту.²²² То је одговарало представи новог и модерног човека од науке. Реалисти су били научни у свом односу према природи и стварности. Тиме што су истину сагледане и доживљене стварности учинили циљем уметности – њихов став је репродуковао основу самог научног става. У свом прослављеном *Уводу у студије експерименталне медицине*²²³ 1865. године, физиолог Клод Бернар је изјавио:

„Пошто наука захтева чврст темељ и враћа се на тачно посматрање чињеница, све је подложно испитивању. Овај покрет се није догодио само у научном свету. Све области знања, сва људска настојања гледају на сталне и одређене принципе стварности.“²²⁴

У уметности Гистава Курбеа приметна је егзактност приказивања која је одговарала тежњи за научном истинитошћу у дисциплинама блиским теорији еволуције. Заинтересован за свепржимajuћа истраживања француске праисторије у 19. веку и потрагу за пореклом човека, он је стварао дела која су била резултат научних и културолошких промишљања тог времена. За разлику од својих претходника и савременика у Барбизонској школи (*L'école de Barbizon*), који су се бавили сликањем пејзажа, Курбе је био блискији модерним, еволуционистичким посматрањима природе. На слици *Бајарова стена* (сл. 13) из 1856. године, он је репрезентовао топографско место кроз један геолошки поглед. Своје занимање за теорију еволуције и њој сродне дисциплине попут ботанике, геологије и палеонтологије, неговао је током свог деловања и чланства у *Друштву за унапређење Дуба* (*Société d'Émulation du Doubs*).²²⁵ Оно се налазило у округу његовог родног Орнана, и његов циљ је

²²¹ „Le réalisme est, par essence, l'art démocratique.“ Thomas Schlessler, „Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie“, *Images Re-vues: Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Vol. 1, No. 1, 2005, 2.

²²² Linda Nochlin, *Realism*, London, New York, Victoria, Toronto, Auckland, 1990, 37.

²²³ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, 1865. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3812d/f3.item.r=puisque%20la%20science>

²²⁴ „Puisque la science réclame un fondement solide et en est revenu à l'exacte observation des faits, tout est soumis à questionnement. Ce mouvement ne s'est pas produit seulement dans le monde scientifique. Tous les domaines de la connaissance, toutes les entreprises humaines regardent vers les principes constants et définitifs de la réalité.“ Цитирано из: Béatrice Grandordy, *op. cit.*, 63.

²²⁵ Anonyme, *Mémoires et comptes rendus de la Société libre d'émulation du Doubs*, Besançon, 1854, 129. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8124786k/f133.item> Оваква удружења су била веома популарна у изолованим деловима источне Француске, почевши од 19. века. Братско удружење *Друштва за унапређење Дуба*, било је

био истраживање биљних, животињска врста, геолошког терена и свих природних одлика овог места.

Слика *Бајарова стена* је једна од ретких Курбеових представа на ову тему, која не представља сценични приказ неке људске активности, на којој је контрастирана непроменљива вечност стене и ефемерност људске делатности. На овој композицији у техници уља на платну, сликар је приказао пејзаж у ком са десне стране и у централном делу доминирају високе, стрме стене. Са леве стране испод стена, налази се језеро, на чијем су ободу смештене кућице, визуелно скоро неприметне, јер падају у сенку стеновитог призора. Курбеова представа исказује традицију научних цртежа и може се упоредити са илустрацијама у геолошким трактатима насталим у периоду 18. и 19. века.²²⁶ Његов концепт пејзажа као стално променљивог присуства, подложног еволутивним процесима природе, одређивао је не само избор пејзажних мотива, већ и јединствену процедуру и технику сликања. Сâм Курбе је напомињао да је његова техника сликања парафразирала природне, па чак и космичке процесе. Трудио се да потезима четкице дочара ерозивне стене, промењене под утицајима кише и времена током великог геолошког периода.²²⁷ У његовим стеновитим пејзажима, попут *Бајарове стене*, недостајало је сликарске завршнице.²²⁸ То је указивало на жељу за представљањем природе као текућег еволутивног процеса. На овој композицији, нема романтичарског погледа на природу као Божију еманацију добрих намера. Ово је репрезентација природне творевине, која је резултат геолошких промена Земље од примордијалних времена, до савременог доба.

У серији Курбеових реалистичних сцена лова педесетих и шездесетих година 19. века, одражава се занимање за однос човека и животиње у природном поретку. Представе лова у Курбеовој уметности су одражавале теорију о прогресивној зоологији, Жан-Батисте Ламарка, која је била изузетно популарна у републиканским круговима након Револуције 1848. Оне су говориле о природном динамизму и непрестаним природним променама.²²⁹ Један од препознатљивих примера из ове серије је *Немачки ловац* (сл. 14), уље на платну из 1859. године. На композицији је у првом, централном плану, приказан рањени јелен крај шумског потока, окренут леђима ка земљи. Његова фацијална експресија изражава бол. Са леве стране, представљен је ловац, у немачкој народној ношњи, са ловачком пушком у десној руци – оружјем које му као напреднијем бићу у Ламарковом еволутивном поретку даје предност. У левој руци држи поводац свог ловачког пса, гонича. Пас је у положају у ком маркира своју мету, тело му је напето, реп подигнут и стреми ка несрећној, погођеној животињи. Слика је овде акцентовао тренутак интересубјективног препознавања у којем животиња може функционисати и као алтер его ловца и као неизбежни *други*. Представљена је патња уловљеног јелена, а у исто време, емотивна хладноћа ловца исказана гестуалношћу и одсуством емоције у погледу, указује на танку границу између хуманости и зверства.

Поред еволутивних теорија и природне историје, Курбе је читао и радове свог пријатеља, природњака Алфонса Туснела (Alphonse Toussenel), који је вероватно допринео Курбеовом посматрању односа човека и животиње.²³⁰ Туснел је 1847. године објавио књигу *Дух животиња: француски лов и страственa зоологија*, у којој је посебно поглавље посвећено лову на јелене. Ту су објашњивани начини лова, природна станишта животиња,

Друштво за унапређење Жираа (Société d'Émulation du Jura), а међу славним члановима, били су Виктор Иго и Шарл Нодије.

²²⁶ Више о научним, геолошким илустрацијама види у: Barbara Maria Stafford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, 1984.

²²⁷ Petra Ten-Doesschate Chu, „It took millions of years to compose that picture“, in: Sarah Faunce, Linda Nochlin (eds.), *Courbet reconsidered*, New York, 1988, 61.

²²⁸ Charles Leger, *Courbet et son temps*, Paris, 1948, 125.

²²⁹ Shao-Chien Tseng, „Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes“, *Art Bulletin*, Vol. 90, No. 2, 2008, 229.

²³⁰ Jeffery Howe (ed.), *Courbet: Mapping realism, paintings from the Royal Museums of Fine Arts of Belgium and American collections*, Boston, 2013, 61.

њихове зоолошке одлике и понашања, а Туснел је свакој животињи атрибуирао људске врлине. Јелену је тако додељена лојалност.²³¹ Из тога би се могло закључити да док је Курбе веровао у природну еволуцију човека, он је преиспитивао његове моралне квалитете у односу на животиње и то до које је мере, човечанство стигло са развојем хуманости.

Вероватно је најпрепрезентативније дело које на први поглед алудира на теорију еволуције у сликарству реализма, *Порекло света* (сл. 15) Гистава Курбеа, дело малих димензија, настало 1866. године. Настало након превода на француски Дарвиновог *Порекла врста*, његов назив несумњиво упућује на тада нову, теорију еволуције. Оно што је још било савремено и у складу са егзактним, материјалистичким научним дисциплинама, било је изнимно реалистична стилска обрада изабраног мотива и скоро клиничко третирање наог женског тела. *Порекло света* је публици приказало откривене женске гениталије у реалној величини, у крупном плану. Женско тело је представљено у лежећем положају, њене дојке су полупокривене белим платном, истакнута су бедра са женским полним органом, а ноге су јој исечене из кадра.

Писац и фотограф, Максим ди Кам је 1881. године, у другом тому својих *Конвулзија Париза*, оштро осудио Курбеов реализам на овој композицији и фотографско кадрирање представе која истиче најизазовнији део женског тела, чиме се изгубио сликарски наратив.²³² Такав фотографски фокус на један део тела и намерно исечени остали делови, одговарали су захтевима реалистичког правца уметности да преноси истину и да приказани мотив буде стваран и видљив. Три године након настанка *Порекла света*, Шарл Роше је објавио студију *Курс антропологије примењен у настави ликовне уметности*²³³, у којој је критиковао овакву формалну деконструкцију:

„Ако у времену у ком живимо, један неугледни реализам прети да унизи уметност тако што ће све вратити на грубе елементе њихове формације, иста опасност прети и науци када унижава човека неприказивањем њега као истинитог и доброг у физичком смислу, већ наше животињске делове, а у моралном смислу наше потребе своди на инстинкте. (...) Материјалисти у науци и реалисти у уметности су исти људи.“²³⁴

Као велики противник Дарвинових идеја и имплементације његове теорије у визуелну културу, Роше је критиковао алудирање на људску анималну страну. Управо то је три године раније урадио Курбе. Одстранио је уметничку и литерарну нарацију, елиминисао декоративност и симболе. Репрезентована женска сексуалност на композицији је готово могла да се чује.²³⁵ Неспутана женска телесност која је овде визуелно репрезентована, била је у принципу полног одабирања Чарлса Дарвина, други најважнији покретач еволуције. Женско тело је објекат пожуде супротног пола и делује као мотивишућа животна сила, која доводи до рађања нових генерација.²³⁶ Одбацујући књижевну или историјску позадину, нудећи стварну слику представљеног предмета слике, Курбеов реализам је био у потпуном

²³¹ Alphonse Toussenel, *L'esprit des bêtes : vénerie française et zoologie passionnelle*, Paris, 1847, 344-345. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9671504w/f372.item.r=L>

²³² Maxime Du Camp, *Les convulsions de Paris* 2. Paris, 1881, 189, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k224150/f195.image.r=musulman>

²³³ Charles Rochet, *Cours d'anthropologie appliquée à l'enseignement des beaux-arts*. Paris, 1869, 24. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6280998q/f28.item>

²³⁴ „Car si au temps où nous vivons un réalisme ignoble menace de rabaisser les arts en les faisant redescendre tous aux grossiers éléments de leur formation, le même danger menace aussi la science en rabaisant l'Homme, en ne montrant de lui, comme vrai et comme bien, dans l'ordre physique, que nos portions animales; dans l'ordre moral, que nos instincts de besoin. (...) Les matérialistes de la science et les réalistes de l'art sont les mêmes hommes.“ Цитирано из: Olga Žakić, „Poreklo sveta Gistava Kurbea“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, Br. 19, 2023, 68.

²³⁵ Denis Coutagne, *Courbet/Cezanne: La Vérité en peinture*. Paris, 2013, 32. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet I L'Origine du Monde

²³⁶ Jim Endersby, „Darwin on generation, pangenesis and sexual selection“, in: Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *op. cit.*, 88.

складу са научним материјализмом половином 19. века у Француској. Еволуционизам у његовој представи је значајан и због тога што је у уметности, ослободио пут приказивању женске сексуалности. Реалистичка уметничка визија света која је доминантно успостављена од 1848. године се у великој мери заснива на научном погледу који претендује да допре до истине. Морални квалитети који прате ову визију, а који се траже од уметника који је изражавају, квалитети су који се очекују од научника – искреност или аутентичност, објективност, исцрпност у раду и актуелност у складу са савременим дешавањима у науци.

Еволуционизам у модерничком сликарству

Од шездесетих година 19. века, одређен део уметника је реаговао на традиционалну академску уметност и њене норме које су се тицале жанра и стила, али и на реалистичко-натуралистички правац у уметности. Уметници импресионисти су изражавали свој непосредни одговор на природни свет.²³⁷ Постимпресионисти су сматрали да само природа, није довољна и желели су да унесу свој лични печат у уметност.²³⁸ И поред тога, у делима неких од њих, приметна је преокупација природом и утицај еволуционизма у најширем смислу. Многи од њих су имали широку лепезу знања из разних области и били упознати са научним теоријама блиским теорији еволуције, или су читали дела која су се ње директно тицала.

Упркос очигледној симпатији према важнијим питањима која је отварала теорија еволуције, ниједан од сликара модернизма није намеравао да представи еволутивне идеје на специфичан начин у својим уметничким делима. У том погледу они су се дубоко разликовали од бројних својих француских савременика – који су радили слике, скулптуре, илустрације или карикатуре, на изричито дарвинистичке теме или уопштене теме везане за еволуцију. Идеје произашле из теорије еволуције су биле само један од елемената њихове уметности, али су представљале напредак рационализма и неспутаног истраживања, као и нови однос према природном свету. Еволуционизам је уметницима модерничким ојачавао идентификацију са све више секуларном, научно заснованом културом око њих и са новим начином виђења, осећања и изражавања.

Едгар Дега је био добро упознат са теоријом еволуције, коју је инкорпорирао у своју уметност. Неколико његових представа је одражавало спектар актуелних научних ставова према људским типовима и њиховој еволутивној историји. У делима која су се тиме бавила, Дега је користио типичне импресионистичке мотиве из урбаног живота грађана, како би истраживао чланове друштва, који би потенцијално могли бити на нижој еволутивној скали. Сликара се о томе информисао из неколико извора. Његов омиљени часопис је био недељник *Природа (La Nature)*.²³⁹ То је био магазин који је обрађивао теме из оновремених природних дисциплина. Такође, читао је Дарвиново *Изражавање емоција код човека и животиња*, које је излазило у деловима, у *Природи*. Био је и близак пријатељ Лудовика Лепика (Loudovic Leric), археолога и уметничког мецене који се занимао за физиогномску праксу која је користила животињске особености како би објаснила људе. У његовима делима препознаје се утицај теорије еволуције на визуелно изражавање емоција и духовних особина, али и телесна манифестација примитивног, као одлика праисторијског порекла људи. Лепик је седамдесетих година урадио и серију реконструкција праисторијских људи и животиња.²⁴⁰

²³⁷ Harvard H. Arnason, *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura*, prev. D. Puvčić, Jugoslavija, 1975, 17-27.

²³⁸ John House, „The Legacy of Impressionism in France“, in: Alan Bowness (ed.), *Post-impressionism: Cross-currents in European Painting*, London, 1979, 13.

²³⁹ Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind*, New York, 1976, 294.

²⁴⁰ Douglas W. Drucik, Peter Zegers, „Scientific Realism: 1873-1881“, in: Jean Sutherland Boggs (ed.), *Degas*, New York, Ottawa, 1988, 205.

Године 1877. Едгар Дега је насликао познату певачицу у париским кабареима, Ему Валадон – Терезу (Emma Valladon, Thérèse). Представа је названа *У кафе-кабарету: песма паса* (сл. 16) и урађена је у техници гваша и пастела. Репрезентована је риђокоса Тереза, одевена у жуту хаљину са црвеним цветом, а њен бледи тен је обасјан светлом из уличних фењера. Налази се у екстеријеру кафеа и приказана је у моменту изведбе свог певачког перформанса. На први поглед у овом, једном од најранијих његових приказа кафе концерата, овде је репрезентована слика модерног градског живота која преноси осећај тренутности.²⁴¹ Међутим, сам назив представе, као и цртачки предложак указују на утицај теорије еволуције у Дегаовом делу. Исте године, пре настанка ове слике, Дега је урадио цртеже у скицен блоку. На једној од страница скицен блока, налазио се и нацрт ове слике, са три брзе студије Терезених портрета (сл. 17). У горњем десном углу нацртана је глава са мајмунском физиогномијом, која алудира на еволутивно, мајмунско порекло. На два доња цртежа, Терезина физиогномија подсећа на изглед глодара. Када се узме у обзир начин представљања телесне гестуалности и гримаса на њеном лицу, као и наслов слике – *Песма паса*, може се закључити да певачица више делује као да испушта примордијални зов који би одговарао животињи, него да пева милозвучну мелодију. Дегенерација и атавизам, присутни на овим представама, рефлектују бриге модерних Француза, инициране Дарвином теоријом еволуције.

Шире импликације Дарвинове теорије еволуције се могу пронаћи и у делима Пола Сезана. Године 1867. Сезан је насликао *Отмицу* (сл. 18) у којој је очигледан утицај теорије о примитивном пореклу људи. Радња представе смештена је у центар композиције, у ком је приказан наг мушкарац, који у рукама држи такође нагу, онеспособљену девојку која му се препустила. Жртва, уместо да реагује на свог агресора, делује помирено и потпуно неактивно, док јој руке, ноге, па чак и глава висе. Сезанова централна женска фигура је приказана са апсолутним одсуством воље. Чак и њени екстремитети делују као да лете на ветру, као и њена коса и тамна тканина иза ње. Смештени су у шумовити пејзаж, окружени дрвећем, а у даљини извире вулкан. Још једна сцена убиства се дешава изнад ове, у горњем левом углу. Ту је приказана фигура која потеже нож на жртву, а друга фигура подиже торзо жртве са пода. Четврта фигура у овој сцени пузи уз планину, очигледно рањена, покушавајући да побегне, што делује немогуће. Сезан је ову последњу фигуру, бојом и потезима четкице готово деконструисао и стопио са земљом. Изгледа као да је ова жртва, на крају постала део земље.

У досадашњој историји уметности, *Отмица* је била представљана као модернистички излет или повратак у историјско сликарство, прецизније – жанр историјског пејзажа, током Сезановог тамног периода на који је утицало наслеђе романтизма и реализма. Сматрало се да приказује отмицу Прозерпине од стране Плутона, као што је описано у Овидијевим *Метаморфозама*.²⁴² Сезан се интересовао за природну историју, еволуцију и геологију, а о томе је читао у часопису *Питореска* (*Le Magasin pittoresque*), на који је његова мајка била претплаћена.²⁴³ *Питореска* је редовно извештавала своје читаоце о најновијим научним достигнућима и сазнањима. Значајно је и да је 1960. године, пре званичног превода Дарвиновог *Порекла врста*, у овом часопису објављен део књиге који је говорио о природној селекцији.²⁴⁴ Подједнако је релеватно и блиско пријатељство Сезана и Антоан-Фортуна Мариона (Antoine-Fortuné Marion), природњака који је шездесетих година проучавао праисторијске цивилизације и животињски нервни систем. Кроз његов рад су уметници истраживали психологију друштва и савремену психологију у односу на њихову еволутивну

²⁴¹ Ibid, 290.

²⁴² Mary Tompkins Lewis, *Cézanne's Early Imagery*, New York, 1989, 70-71.

²⁴³ Ann Dumas, „Cézanne and his love affair with the rocks of Provence“, *RA Magazine*, 15 July 2020. <https://www.royalacademy.org.uk/article/cezanne-rock-quarry-provence-ann-dumas>

²⁴⁴ *Le Magasin pittoresque*, 6 Septembre 1860, 294-295. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5566057h/f22.item>

историју. Сезан је тако своју уметност замишљао као одговор на друштвене анксиозности.²⁴⁵ Сликара је и свом пријатељу, уметничком критичару Жоакиму Гаскету (Joachim Gasquet), говорио како му је неретко, док би сликао испред штафелаја у друштву Мариона, он причао о дарвинистичким принципима, антропоидним скелетима и праисторијским цивилизацијама.²⁴⁶ Узме ли се то у обзир, Сезанова *Отмица* може да се посматра у светлу еволутивних теорија. Уколико се прихвати идеја да је Дарвинова природна селекција имала утицај на ову композицију, онда се може закључити да је Сезан своју представу поставио не у антички пејзаж повезан са класичном прошлошћу, већ у праисторијско време, када су отмице жена и брутална убиства били уобичајени. Деформација тела мушкарца и жене онда би такође одговарала њиховом примитивном пореклу.

У уметности импресионизма су се посматрали природни феномени и истраживао однос светлости и сликарског мотива. Клод Моне се у свом сликарству превасходно занимао за светлосне ефекте и субјективне сензације. Поред експеримената у техници и начинима сликања, уметник је при сликању мотива из природе имао свест о актуелним еволутивним теоријама и знањима о геолошкој прошлости земље. Због своје блискости са политичком левицом, Моне је остварио снажно пријатељство са Жоржом Клемансоом, који га је највероватније упознао са дарвинизмом.²⁴⁷ За Клемансоову филозофију су еволутивне идеје Ламарка и Дарвина биле кључне.²⁴⁸ Почетком осамдесетих година 19. века, Моне је насликао серију морских пејзажа из места Етрета у Нормандији, са стрмим литицама које израђају из воде и окружују њену обалу. Поред импресионистичке фасцинације утисцима природе, ови радови одају и Монеов однос према еволуционистичким научним погледима. У писму послатом пријатељици 20. октобра 1885. године, Моне је изразио своје дивљење према природним лепотама Етретаа и уједно жал, због неспособности да то на својим сликама адекватно изрази.²⁴⁹ Репрезентативан пример је представа *Литице у Етретау* (сл. 19) из 1885. године. То је морски пејзаж у ком је насликана пешчана морска обала и узбуркано море, што је акцентовано кратким и брзим потезима четкице. Из воде и на морској обали извирују високе стрме стене. Велика стена на обали, прави природни камени лук који се са друге стране завршава у води.

Био је ово један од многих приказа ове локације у којима се окренуо од модерног, туристичког Етретаа, ка погледу на воду и стену, који су претрпели многобројне геолошке промене током неколико миленијума. Етрета је било прослављено геолошко налазиште. Највећа открића фосила су се догодила у околини Етретаа, у Онфлеру и Авру, где је Моне одрастао. Исте године када је Моне урадио *Литице у Етретау*, у часопису *Природа* је неколико месеци раније објављено истраживање слојева ове обале и њене првобитне формације.²⁵⁰ Неколико деценија пре него што је Моне креирао своју представу, у Француској је преведена студија *Елементи геологије или древне промене земље и њених становника*, Чарлса Лајела, у којој се налазила готово истоветна научна илустрација овог

²⁴⁵ André Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, London, 2013, 10.

²⁴⁶ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1926, 102, 154. <https://archive.org/details/cezanne0000joac/page/102/mode/2up>

²⁴⁷ Више о њиховом пријатељству и коренима Монеовог атеизма види у Richard Kendall, „Monet, Atheism and the Antagonistic Forces of his Age“, in: Frances Fowle (ed.), *Monet and French Landscape: Vétheuil and Normandy*, Edinburgh, 2006, 109-140.

²⁴⁸ Клемансоова докторска теза, *Генерисање анатомских елемената* из 1865. почивала је на идејама Ламарка и Дарвина и представљала је теоријске аргументе који су полазили од физиолошке природе врста и еволуције јајне ћелије, до функционисања наследности. Georges Clemenceau, *De la Génération des éléments anatomiques, par le Dr G. Clemenceau*, Paris, 1867, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6354203g/f49.planchecontact>

²⁴⁹ Letter from Monet to Alice Hoschedé, 20. October 1885. trans. Bridget Strevens Romer in: Richard Kendall, *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*, London, 2004, 81.

²⁵⁰ Stanislas Meunier, „L'Excursion géologique publique du Muséum d'histoire naturelle“, *La Nature*, Paris, 21. Mars 1885, 242-246.

места (сл. 20).²⁵¹ На њој су приказани слојеви камених формација од белог кречњака, који су исто тако, потезима четкице на Монеовој слици акцентовани. Лајел је у овој књизи објашњавао овај природни феномен широм Европе, који је показивао геолошке промене. На Монеовој композицији је формирање литица начињено хоризонталним потезима беле боје, испрекидане сивом, што је у природи резултат таложења седимента и ерозије. Монеов пријатељ, уметнички критичар Гистав Жефруа (Gustave Geffroy) је описујући његов рад у хроници новина *Правда* изјавио да он:

„Проучава терен, рушења дина, стране литица, као геолог; Крајем своје четкице истиче сво камење, све процепе. Узима у обзир сва спољашња дејства. (...) Чудесно репродукује мокре стене, откривене осеком, на којима је поплава оставила грудве лепљиве траве.“²⁵²

Сигурно је да су постојали и други фактори у Монеовом стваралаштву, али повећана свест о геолошким променама кроз време и природним трансформацијама је евидентна у низовима тематски повезаних слика које су га заокупљале. Који год да су били извори Монеовог еволуционизма, евидентно је да је знање о геолошкој историји имало утицаја на његову потрагу за сликарским мотивима у природи и да је у одређеној мери, при сликању ових мотива, уносио научност у свој рад.

Утицај еволуционизма, приметан је и у Гогеновој духовној и уметничкој потрази за пореклом. Монументална композиција *Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?* (сл. 21), настала између 1897. и 1898. године, постављала је филозофска питања која су мучила и савремене природне науке крајем 19. века. Године 1878. у Француској је изашао превод књиге Лудвига Бихнера, дарвинисте, под називом *Човек према науци, његова прошлост, садашњност и будућност*. Поднаслов, додат у француско издање, био је *Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?*.²⁵³ Наслов Гогенове слике указује да је највероватније имао сазнања о Бихнеровом концепту еволуције, којом је немачки филозоф, као материјалиста, покушавао да одгонетне сва ова питања. Гогеново уље на платну великих димензија, настало је током сликаревог боравка на Тахитију, у ком је осим преиспитивања људског порекла у односу на теорију еволуције и креационизам, био заокупљен питањем сопственог порекла и корена.²⁵⁴ Слика која у формалном смислу јесте урађена у Гогеновом постимпресионистичком маниру, а од многих теоретичара уметности је виђена као репрезент симболизма²⁵⁵, представља у садржајном аспекту вишеслојни ликовни наратив.

Радња представе се на хоризонталном платну може читати с лева на десно. У крајњем левом углу се налази група од три девојке које седе. Поред њих је успавана беба која лежи на стени. Она репрезентује почетак живота и наду у будућност, а девојке су симболи материнства. У средини је приказана млада жена која бере јабуку, налик Еви и поред ње, девојчица која једе ову воћку. Са десне стране поред фигуре девојке, приказана је и замишљена, уморна старица која седи. Многобројне су фигуре на Гогеновој композицији, али три групе које се издвајају у предњем плану су биле предвиђене да се читају као круг живота – његов почетак, симболизован изолованом бебом на стени, зрело доба у средини, и

²⁵¹ Charles Lyell, *Éléments de géologie, ou changements anciens de la terre et de ses habitants*, trad. M. J. Ginestou, Paris, 1867, 555. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65298950/f567.image.r=etretat#>

²⁵² „Il étudie les terrains, écroulements de dunes, flancs de falaises, comme une géologue; du bout de son pinceau, il met en lumière toutes les pierres, tous les filons. Il tient compte de toutes les actions extérieures. (...) Il reproduit à merveille les rocks mouillés, découverts par la marée basse, sur lesquels le flot a laissé des paquets d'herbes gluantes.“ Gustave Geffroy, „Monet“, *La Justice*, Paris, 15 mars 1883, 1-2. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Monet Étretat 2

²⁵³ Ludwig Büchner, *L'homme selon la science, son passé, son présent, son avenir: D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, trad. C. Letourneau, Paris, 1878.

²⁵⁴ Paul Gauguin, *Writings of Savage*, trans. E. Levieux, New York, 1978, xiv-xv.

²⁵⁵ Henri Dorra, *The Symbolism of Paul Gauguin*, Berkeley, Los Angeles, London, 2007; Vojtěch Jirat-Wasiutynski, *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York, London, 1978.

смрт као неминовност оличена у фигури старице. То је и сâм сликар објаснио у писму свом пријатељу Шарлу Морису (Charles Morice), поети и симболисти, 1901. године.²⁵⁶

Гоген је пред крај свог живота заступао изричите антиклерикалне ставове²⁵⁷ и разматрао је улогу коју су нова научна сазнања имала у разрешавању загонетки универзума. У интимном писаном разматрању, окренутом против Католичке цркве, Гоген је закључио да је у оквиру озбиљних ограничења свог истраживања – „бакља разума“ бацила мало светла на одређене аспекте људског стања.²⁵⁸ Размишљао је о пореклу и будућности врсте у светлу двоструког и конфликтног одговора који је предлагала с једне стране религија, а са друге наука. Још један аспект ове слике је везан за еволуционизам у Француској, у времену 19. века. То је Гогенова потрага за примитивним цивилизацијама. Сliku о дивљој, нетакнутој природи и људима који одударају од модерног света, пронашао је на Тахитију. У другој половини 19. века, у уметности модернизма је била изражена жеља за повратком примитивним, праисторијским формама. У исто време су и еволуционисти износили своје аргументе о човековој примитивној прошлости, што је уништило илузије о Божанском и племенитом пореклу људи.²⁵⁹ Од времена објављивања Дарвиновог *Путовања Биглом*, 1839. године, савремени Французи су потрагу за прецивизацијским временима започињали на забаченим, удаљеним колонијалним острвима, у којима су живели домородци. Они су према начину свог живота, у очима модерних људи деловали као замишљени идиом о праисторијским људима, а уметницима модернизма били извор непресушне инспирације.

Еволуционизам у симболистичком правцу у уметности

У уметности симболизма је еволуционизам коришћен као идеја, кроз појмове усамљености, несвесног, религиозности, бестијалности, сексуалности и хибридности. Еволуционизам се лако интегрисао у симболистички правац у уметности, а уметници симболисти су заузврат изражавали вишеструке аспекте еволуције кроз естетске и декоративне приказе. Еволуционизам је од осамдесетих година 19. века асимилован са новим уметничким покретима, јер је преносио апстрактна питања као што су постојање Бога, улога човека у бесконачности времена, његово порекло и многа друга. Еволуционизам који се заснива на динамици и покрету, могао је зато да буде део уметничких токова који су померали формалне границе. Неколико елемената теорије еволуције се уклапало са симболизмом. Пре свега, могућност неуспеха или назадовања. Једна грана симболистичког правца у уметности је изражавала декадентни песимизам крајем века у Француској. Симболисти су хтели да се супротставе материјализму индустријског друштва и рационализму који га прати, у ком су како су тврдили – импресионисти, реалисти и натуралисти огрезли.²⁶⁰ Идеја декаденције, присутна у еволуцији и уметности, одржава блиску везу са естетизмом, а овај други је у сржи симболизма.

Глобална концепција света у ком су сва бића повезана, била је карактеристична и за теорију еволуције и за симболизам у времену 19. века. Симболизам је и потрага за уметношћу или јединственим изражајним средством у коме би се отелотворио тоталитет космоса. Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) и Рихард Вагнер (Richard Wagner) у првим

²⁵⁶ Henri Dorra, *op. cit.*, 253.

²⁵⁷ Martin Gayford, *The yellow house: Van Gogh, Gauguin, and nine turbulent weeks in Arles*, New York, 2006, 96.

²⁵⁸ „Данас, за наше модерне умове, проблем *Одакле долазимо? Шта смо ми? Куда идемо?* је увелико разјашњен, само помоћу бакље разума.“ „Today, for our modern minds, the problem *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* has been greatly clarified, by the torch of reason alone.“ Paul Gauguin, *op. cit.*, 167.

²⁵⁹ Philippe Comar, *op. cit.*, 306.

²⁶⁰ Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, London, 2011, 339-340.

редовима, уобличили су теорију кореспонденције и тоталне уметности, која ће извршити утицај на симболизам.²⁶¹

Снажно теоријски аспект еволуционе мисли се јавио и у симболизму. Симболисти, противници концепта уметности ради уметности, изјашњавали су се у корист слике идеје. Попут песника, сликари се не баве спољним светом, већ се везују за фантастичну евокацију својих снова и осећања кроз посредништво симбола и асоцијација, а свака композиција, свака фигура је продубљена секундарним значењем.²⁶² Идеја је најважнија и може бити религиозна, профана, митолошка, езотерична или филозофска. Уметничко дело није транскрипција онога што сликар види, већ пројекција апстрактне интелектуалне концепције. Због тога је симболизам прво дотакао поезију и више се тиче сликарства него скулптуре, која је више повезана са реалношћу простора. Еволуција је симболистима понудила величанствену идеју којом се треба бавити, са неограниченом иконографијом, пошто уметност симболизма више не описује свет око нас.

Теоретичари симболизма су препоручивали и да питање облика остане у неодређености, што је кореспондирало са теоријом еволуције у којој је телесна форма била променљива.²⁶³ Идеја трансформације је у корену еволуционизма са читавим садржајем који евоцира како пластичност, чисто естетску, тако и генетске или генерацијске трансформације, и зато су се идеје ове теорије лако уклопиле у симболистички покрет.

Најзад, у теорији еволуције као и у уметности симболизма, јавио се нови спиритуални поглед на универзум. Теорија еволуције објашњава свет природним силама не позивајући се на Божанску интервенцију, иако нити потврђује нити искључује могућност да је у почетку постојао чин Створитеља, што је била тема којом ће се позабавити дарвинистички спиритуалисти крајем 19. века.²⁶⁴ Еволуционизам није у потпуности био неспојив са духовношћу. Нова филозофија Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), теозофија, филозофија далеког Истока која се преносила у Западну Европу и Хекелов монизам заснован на виталној јединственој концепцији стварања, помешали су се са чисто материјалистичким виђењем еволуције.²⁶⁵ У кризи која је захватила католичку религију, нашли су се и симболисти којима је повратак светом и духовности био од суштинског значаја. Религиозност, чак и ако је то само симулакрум, реторичка опозиција добра и зла, била је међу најчешћим темама симболизма.²⁶⁶ Сликане или извајане представе репрезентују људски живот у његовом односу са космосом, или дочаравају ритмове природе, у резонанцији са еволуцијом. Оне припадају и симболистичком свету и имагинацији еволуције.

На самом крају века, 1900. године, Фратишек Купка је креирао дело малог формата, *Почетак живота* (сл. 22). Било је то симболистичко дело малих димензија, које је садржајно сажело одређене концепте теорије еволуције са источњачким учењима. Представа је смештена у мистични, ектоплазмични амбијент на златном језеру. У централном плану слике плута бели, готово прозирни, затворени лотосов цвет. Из њега се рађа златно округло светло, налик на ореол, уоквирено симетричним белим кругом. Из светлећег ореола се даље ствара још један бели круг у чијем центру лебди фетус, пупчаном врпцом закачен за зрак светлости. Делује као да се њиме напаја. Фетус је репрезентован на готово научни, природњачки начин, што указује на Купкину повезаност са теоријом еволуције. Велики, зелени локвањи употпуњују остатак композиције. Они лебде на златном језеру око лотосовог цвета и из

²⁶¹ Idem, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, 2009, 46, 53; Nathalia Brodskáia, *Symbolism*, Rochester, Kent, 2007, 24.

²⁶² Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich, 2000, 17.

²⁶³ Michelle Facos, *op. cit.* 62.

²⁶⁴ Peter J. Bowler, *Reconciling Science and Religion*, Chicago, London, 2001, 147-159.

²⁶⁵ John Hedley Brooke, „Darwin and Victorian Christianity“, in: Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *op. cit.*, 207.

²⁶⁶ Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation: Religious Depictions in Symbolism“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *op. cit.*, 131; Michelle Facos, *op. cit.*, 93-96.

понеког расте биљна формација налик пупољку лотосовог цвета. Бакарно-златном бојом је обојено небо, што сугерише да је Купка овај приказ желео да премести у космолошку раван.²⁶⁷

Идејно је на ову представу утицала еволутивна теорија рекапитулације Ернста Хекела.²⁶⁸ Према Хекеловом биогенетском закону, развојне фазе ембриона у настајању би убрзаним темпом требало да рекапитулирају еволутивни развој организма, односно филогенетску историју.²⁶⁹ Купка се у великој мери ослањао и на религиозне слике, посебно на будизам и теозофију Хелене Блавацке (Helena Blavatsky), која је комбиновала религију, теорију еволуције и филозофију, да би представио свеобухватне идеје рођења, живота и обнове. Купка је у својој уметности користио идеје из бројних извора и имао је дугогодишње интересовање за мистичне и духовне концепте.²⁷⁰ Ембрион на овој представи не указује само на идеје еволутивне биологије. Он је и оличење „јајета света“ Хелене Блавацке, симбола који представља порекло и мистерије свих биће. Према њеној окултној доктрини, овај универзални симбол је „ништа“, настало из Хаоса који је креирао првобитни универзум.²⁷¹ У синкретизму карактеристичном за крај века, природне науке су се спојиле са езотеричним концептима теозофије, чији је Купка био следбеник, и њеном привлачношћу као источњачкој филозофији. *Почетак живота* приказује фетус повезан са три духа – непосредним кругом који окружује фетус, кругом директно изнад лотоса који зрачи светлошћу и самим лотосом.²⁷² Купка је тако демонстрирао на својој слици човека, као део једног макрокосмоса у коме је еволутивни циклус рађања неумитност. Лотосов цвет који се појављује на Купкиној слици је устаљени мотив у будистичким и хиндуистичким религиозним сликама, у различитим земљама повезаним са овим религијама. У зависности од географске земље порекла, симболика лотоса се може мењати у његовој иконографској употреби. У хиндуизму је лотос симбол творбене силе природе, која је резултат комбинованог деловања ватре и воде, духа и материје.²⁷³ Дакле, будизам и хиндуизам су понудили везу између лотоса, природне сексуалности као покретача еволуције и духовности.

Еволутивни циклус природе је био тема и у симболизму Ежена Каријера. Године 1897. је град Париз наручио од сликара монументалне, декоративне паное који би украшавали салу за венчања у градској већници 12. арондисмана у Паризу. Требало је да Каријерове представе истичу позитивну, друштвену улогу брака.²⁷⁴ Уместо тога, чини се да се на циклусу који броје четири представе, под називом *Доби живота*, Каријер концентрисао на еволутивну идеју о континуитету живота и регенерацији. Уметник је своја платна почео да слика 1897. године, а како је преминуо 1906. овај декор није завршен, нити изложен. Уместо тога, године 1907, представе су завршиле у поседу Мале палате лепих уметности у Паризу.²⁷⁵

²⁶⁷ Космолошка перспектива, дочарана светлוצавом, златном бојом, била је типична и за уметност Густава Климта (Gustav Klimt), у којој се бавио еволутивним монизмом Ернста Хекела. Marsha Morton, „Nature and Soul: Austrian Responses to Ernst Haeckel’s Evolutionary Monism“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *Darwin: Art and the Search for Origins*, trans. M. Scuffil, S. Telfer, A. Whithers, Frankfurt, 2009, 133.

²⁶⁸ Arnauld Pierre, „The origins According to Abstraction“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 334.

²⁶⁹ Marsha Morton, „From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *op. cit.*, 59-60.

²⁷⁰ Chelsea Ann Jones, *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka’s Search for the Immaterial trough 1909*, Master Thesis, Austin, 2012, 23.

²⁷¹ Elena Petrovna Blavatskaja, *Tajna doktrina: sinteza nauke, religije i filozofije, tom 1 Kosmogeneza*, prev. G. Bojić, Beograd, 2006, 426-436.

²⁷² Meda Mladek, Margit Rowell (eds.), *Frantisek Kupka, 1871-1957: A Retrospective*, New York, 1975, 86.

²⁷³ Page Suzanne, Jiff Kotalik et al. (eds.), *František Kupka 1871-1957 ou l'invention de l'abstraction*, Paris, 1989, 76.

²⁷⁴ Anne-Marie Berryer, *Eugène Carrière: sa vie, son oeuvre, sa philosophie, son enseignement*, mémoire de doctorat de l’université de Bruxelles, Liège, 1935, 61. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

²⁷⁵ *Ibid.*, 62.

Прва у овом циклусу је композиција *Младе мајке* (сл. 23), коју је Каријер почео да слика 1897. године. У централном, крупном плану слике, представљене су две жене које ходају једна поред друге стазом поред водене површине. Женска фигура са десне стране држи новорођенче, обмотано у тканину. Друга, са леве стране, нагиње главу ка новорођенчету држећи га за руке. Иза ње се налази фигура девојчице која покушава да је ухвати за руку. У позадини, на светлијем хоризонту се промаљају силуете дрвећа.

Друга у серији *Доби живота* је слика *Вереници* (сл. 24), започета 1897. године. Могуће је да је ова слика требало да носи назив *Младост*, с обзиром да је скица за ову представу из 1904. сигнирана и носи управо тај назив.²⁷⁶ У централном плану, фигуру веренице прате родитељи и девојчица коју она у нежном гесту обгрљује руком. Окренут ка њој, младић је гледа, држећи руку своје веренице на срцу. У позадини је пејзаж брда испресецан стазом.

Рођење (сл. 25) је трећа слика овог циклуса, која је започета 1903. године. У средини представе, полулежећи на кревету, жена држи новорођену бебу у наручју. Око ње се мушкарци, жене и деца нагињу ка новорођенчету, разграничавајући простор за интимност мајке и детета. За разлику од претходне две композиције, ова, доста недовршенија, одражава Каријерову експресивност која се огледа у усковитланим осенченим линијама које служе као рам интимној радњи представе.

Слика *Старици* (сл. 26) је четврто и последње дело из *Доби живота*. Започета је 1903. године. Као и на претходне три композиције, и овде су све фигуре смештене у предњи, крупни план слике. У средини је погрбљени старац са брадом. Он прихвата у наручје бебу, коју му је жена са десне стране представила. На левој страни је приказана старица која седи, и она прима пољубац од младе жене са своје леве стране. У позадини је усковитланим линијама поновљен брдовити пејзаж.

Одсуство боје, недореченост форме и обавијајућа магла одликују све четири представе. Сви ови елементи уносе у ова дела осећај мистерије. Уместо декоративности, или натурализма, представама доминара утисак и емотивни набој, остварени гестуалношћу. Гестуалност којом је уметник изражавао међусобну повезаност свих фигура из серија *Доби живота* је очигледна. Односи мајке са дететом, девојке са својим родитељима, девојке са својим изабраником или на крају, старца са унуком – одају утисак уметникове помирености са животним циклусима. Није случајно то што је Каријер своје фигуре поставио у природни амбијент, брдовите пејзаже са реком у слици *Младе мајке*. Река која протиче симболише ток ових природних циклуса. Да би се боље разумео уметников однос са природом, који је он унео у своју циклус *Доби живота*, требало би се осврнути на његов говор 1904. године на платоу Трокадеро, у Паризу, поводом одавања почаста жртвама Руско-Јапанског рата (1904-1905):

„Природа се уметнику не чини као продавница прибора, украса прикладних да докаже поенту, већ као предмет његовог испитивања. Природа је та која нас учи нашем апсолутном идентитету са њом. Свуда се афирмише јединство универзума. (...) Сви елементи света су спојени у његовој равнотежи: цело човечанство се мора поново ујединити према закону хармоније. Историја људске еволуције би била несхватљива без овог закона који наше биће познаје као апсолутну истину.“²⁷⁷

²⁷⁶ Alan Bownes at al. (eds.), *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis De Chavannes, Redon, and Their Followers*, London, 1972, 31.

²⁷⁷ „Nature doesn't appear to the artist like an accessory shop, of decoration appropriate to prove a point, but as the object of his questioning. It is nature which teaches us our absolute identity with her. Everywhere the unity of the universe is affirmed. (...) All elements of the world are joined in its equilibrium: all humanity must reunite according to the law of harmony. The history of human evolution would be incomprehensible without this law which our being knows as absolute truth.“ Цитирано према: Robert James Bantens, *Eugène Carrière, his work and his influence*, Michigan, 1983, 72.

Чини се да се идеја о непрекидности животних сила, у Каријеровој последњој животној етапи непрестано понављала. Концепт еволуције и однос човека са природом је како за њега, тако и за његову уметност био од суштинског значаја. Као поштовалац и члан Природњачког музеја у Паризу, он је 1901. године одржао конференцију у анатомској сали, под називом *Човек визионар стварности*. На њој је изнео разматрања о узајамној вези човека и природе, који је био део његове уметности:

„Човекова машта расте у додиру са природом. (...) Свако од бића има свој облик, од целине до најситнијег детаља, у складу са својом функцијом. Многострукост, разноврсност животињских облика, је огромна; али никада се не сусрећемо са хиром, никада са оним што бих назвао *облици лажи човека*. Ништа осим вишеструке примене једног закона природног прилагођавања. (...) Грех првобитног незнања не постоји, свако ново створење је по научној Природи. (...) Све религије чине од њега (човека) палог који чека искупљење од милости. Али то није тачно, он је изабран животом, изабран делом, наоружан за то од природе и својих предака. Грешка је негирати га, дозволити његову деформацију, уместо да га прихватимо онаквог какав је рођен и наставимо га према његовој природи.“²⁷⁸

Био је ово говор који је преиспитивао човекову прошлост и будућност у природи. Из њега сазнајемо о Каријеровом безрезервном дивљењу природи, преиспитивању људских бића, извесној религиозности помешаној са вољом за посматрањем и признавањем прилагођавања врста својој околини. На конференцији 1901. године уметник је изнео своју материјалистичку визију која искључује било какве метафизичке елементе. Узевши у обзир ставове према еволуцији и животу појединца, то можемо пренети и на значења четири представе из *Доби живота*. У својој суштини, циклус који је репрезентовао четири стадијума живота, славио је хармонију животворног континуитета који је природа прокламовала.

Праисторијски класицизам и угледање на антику као последица реваншизма и нео-ламаркизма

У 19. веку, откриће праисторије је изазвало страст међу академским сликарима и скулпторима, познатим као помпијери, за репрезентацијом порекла човечанства. Неколицина уметника је покушавала да материјализује питања која је човек себи постављао о сопственом пореклу. На основу тадашњих прихваћених идеја, које се односе на понашање такозваних *примитивних* народа, умножавале су се представе о свакодневном животу праисторијских људи. Човек је тада представљан као *племенити дивљак*, по моделу Жан-Жака Русоа²⁷⁹, или као зверско и крволочно чудовиште. Уметници нису могли да одоле искушењу да податке специфичне за њихову епоху пренесу у праисторијско доба, одступајући тако од строгости научног приступа. У том контексту настају дела академских сликара као што су Анжел Деласал, Пол Жамен, Фернан Кормон (у одређеним представама), Леон Максим Февр,

²⁷⁸ „L'Imagination de l'homme s'exalte au contact de la nature. (...) Chacun des êtres a sa forme, de l'ensemble au plus petit détail, d'accord avec sa fonction. La multiplicité, la variété des formes animales, est prodigieuse; mais jamais on n'y rencontre le caprice, jamais ce que j'appellerai *les formes de mensonges* de l'homme. Rien que des applications multiples d'une loi unique d'adaptation naturelle. (...) Le péché d'ignorance originelle n'existe pas, toute créature nouvelle est selon la Nature savante. (...) Toutes les religions font de lui (l'homme) un déchu attendant sa rédemption de la grâce. Mais ce n'est pas vrai il est un élu de la vie, un élu à l'action, armé pour elle par la Nature et par ses ancêtres. L'erreur est de le nier, de permettre sa déformation, au lieu de l'accepter tel qu'il naît et de le continuer selon sa nature.“ Eugène Carrière, *Ecrits et lettres choisies. Portrait d'Eugène Carrière par lui-même*, Paris 1907, 27-28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572273j/f42.item.r=1>

²⁷⁹ Идеја *племенитог дивљака* је била Русоова романтична концепција човека који ужива у природном и племенитом постојању све док га цивилизација не учини робом неприродних жеља и поквари га. Arthur O. Lovejoy, „The Supposed Primitivism of Rousseau's *Discourse on Inequality*“, *Modern Philology*, Vol. 21, No. 2, 1923, 165-186.

Емануел Бене, Ксенофон Елуен, Алберт Анкер – обележена класичном формом. У скулптури Емануела Фремијеа, Пола Ришеа и Луја Госена, еволутивне теме се такође обрађује уз одсуство научног приступа. Они су стварали праисторијске теме које су приказивале физичку борбу између човека и звери или последицу те борбе – једно створење држи друго или одвлачи мртво тело. Истовремено, уметници који нису били део академског уметничког света, попут Пиви де Шавана или Огиста Родена (у једној фази свог уметничког деловања), такође одбијају приказивање трагова примитивне историје људи. Они не приказују идеализовану класичну форму тела, али се окрећу античким идеалима и стварају јединствени конструкт који је спојио антику и праисторију. Сви ови уметници су изражавали еволутивне идеје у релацији са далеком прошлоћу, радије него у односу на савремено друштво и обичаје. Представе њихових племенитих пећинских људи су све више попуњавале просторе Салона у последњој четвртини 19. века. Репрезентације људи из далеке прошлости су колективно обликовали републиканска идеологија реваншизма у Трећој републици и француска теорија нео-ламаркизма.

Након Француско-пруског рата, дошло је до идеолошке тежње за утврђивањем античких корена француске нације. Та идеологија је била део пројекта реванша, који је био последица ратног неуспеха на више нивоа.²⁸⁰ Пораз је бацио мрачну сенку на политички и културни развој Француске и ушао у националну свест као *l'année terrible* – *страшна година*. Пораз у рату, у који су Французи ушли веома самоуверено због постојања професионалне војске²⁸¹, претио је да уништи достојанство нације. Велики удар на колективну психу народа догодио се 18. јануара 1871. године, када се у Галерији огледала (Galerie des Glaces) у дворцу Версај (Château de Versailles) одржала церемонија уједињења немачке нације. Проглашење Вилхелма I Хоенцлорена (Wilhelm Friedrich Ludwig, Wilhelm I) за цара у палати Луја XIV, чији су војни походи неколико векова уназад распарчали немачку државу, коју је у Француско-пруском рату Бизмарк (Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen) поново ујединио, било је најболнији догађај у души француског народа.²⁸² Током сукоба, укључујући пруску опсаду Париза (октобар 1870 - јануар 1871), погинуло је осамдесет хиљада Француза. У француској престоници је тада завладало катастрофално стање и велика глад.²⁸³ Посебну бол је наносио губитак територија Алзаса и Лорене. После понижења и беса уследило је преиспитивање душе и широко распрострањено уверење да је нешто морало бити суштински труло у самој сржи нације. Пад Другог француског царства, дискредитујући пораз новонастале Треће републике и колапс Париске комуне су произвели политички вакуум, остављајући будућност Француске на милост и немилост непријатељу. Искуства *страшне године* су уништила многе легенде у срцу француске политичке културе.²⁸⁴ Французи су се укључили у жестоку дебату о томе како из војних пораза извући моралне победе, како најбоље постићи реванш (освету или обештећење) против Немаца и против сопственог понижења.

У последичном вакууму, питања идентитета су добила највећу важност у тадашњем политичком животу, а сећање на славну прошлост је постало политичко оружје. Сада је требало дефинисати шта је пошло по злу са нацијом. Било је то време када се свака политичка, културна, верска и друштвена група такмичила да понуди сопствени лек за поражени дух нације. Како је време пролазило, Трећа република се консолидовала, привреда

²⁸⁰ Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Great Britain, 1998, 113.

²⁸¹ Француске војне трупе су се већ доказале у Кримском рату (1853-1856) и Аустријском рату (1859), што је био један од разлога због ког су у Француско-пруски рат ушли убеђени у победу. Wolfgang Schivelbusch, *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning, and Recovery*, trans. J. Chase, New York, 2004, 114.

²⁸² Geoffrey Wawro, *op. cit.*, 282.

²⁸³ Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, 98.

²⁸⁴ Geoffrey Wawro, *op. cit.*, 303-304.

се опоравила, спољна политика се окренула ка колонијалној експанзији, а књижевност, уметност и музика су се развијали у новим правцима. Деловало је да су успомене на пораз постајале све блеђе.²⁸⁵ У народу није постојала жеља за присећањем на ружне дане *страшне године*. Реалност је ипак била да питања о политичком идентитету Француске нису била решена, а сећања на рат су наставила да прожимају и обликују развој нације. Проблематичан однос између садашњости и увек присутне прошлости, посебно у временима потешкоћа, лежи у срцу француске политичке културе реваншизма. Катастрофе претрпљене током Француско-пруског рата су послужиле као моћна снага за унутрашње реформе Треће републике.²⁸⁶

Француско-пруски рат је почео да се сагледава у појмовима расних одлика две зарађене стране. Широм Европе се на рат гледало као на тест снаге, напретка и судбине два супротстављена народа. Многи нису тражили објашњења за неочекивани француски колапс у војној анализи, већ у антрополошким и биолошким дијагнозама. Посматрачима у Немачкој, пораз је доказао не само пропаст француског народа, већ и да су расне разлике одлучујући фактор у одређивању судбине нација.²⁸⁷ У Француској је немачка победа почела да се разматра у оквирима њиховог варварства и заосталости. Физички антрополози су доприносили овој анти-пруској кампањи научним аргументима о супериорности Француза над Прусима. Тако је антрополог Жан Луј Арман де Катрфаж означио пруску *расу* као *примитивну* и *дивљу*, док је тврдио да су француски народи обдарени супериорном интелигенцијом.²⁸⁸ Са друге стране, антрополог Шарл Роше се трудио да покаже супериорност Француза, тако што ће доказати њихово грчко порекло. Главни аргумент је било поређење француског типа тела са грчким. Сматрао је да је браон боја косе, типична за Француску нацију, доказ да они потичу од античких Грка.²⁸⁹ Све је то допринело да Немачка којом доминирају Пруси, буде схваћена у расним терминима, а њен милитаризам и варварство у рату су сматрани симптомима дубље дегенерације. Бруталност немачког народа је послужила да поткопа легитимитет њихове победе. Снажна националистичка и анти-пруска осећања, подстакла су француску нацију да започне пропаганду о њиховом античком и медитеранском идентитету. Физичке и културолошке одлике оновремених Француза су сагледаване кроз њихове галске и келтске генетске корене. Французи, који су сматрали да потичу од Гала, тврдили су да надмоћност њихових предака лежи у њиховој директној вези са Грцима кроз мешавину келтске и грчке крви. Тврдили су да су Французи Гали, који су били помешани и са Грцима и са Римљанима.²⁹⁰

Уверење да француска нација потиче од јужномедитеранске расе, која по генетској припадности спада у исту групу у којој се налазе антички Грци, добило је у времену реваншизма ново политичко обележје. Реваншизам у културолошком дискурсу је изазвао успон хеленизма у Трећој републици. Томе су нарочито доприносила биолошка и антрополошка објашњења националног идентитета. Тело античког Грка, не само што је постало идеал у популарној култури, већ је постао тражени идеал модерног Француза. Поседовање грчке форме тела је значило савршенство у свим сегментима живота. Оно је гарантовало усклађеност са Божијом вољом, уз обећање спасења, лепоте и интелекта. Супериорна снага, коју грчко тело симболизује, обезбеђивала би победу над непријатељима.²⁹¹ У визуелној култури, класична форма тела је постала циљ ка којем треба

²⁸⁵ Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, 167.

²⁸⁶ Karine Varley, *op. cit.*, 4-5.

²⁸⁷ *Ibid.*, 172-173.

²⁸⁸ Daniel Pick, *War machine: the rationalisation of slaughter in the modern age*, New Haven, Conn, 1993, 92-93.

²⁸⁹ Charles Rochet, *Traité d'Anatomie d'Anthropologie et d'Ethnographie Appliquées au Beaux-Arts*, Paris, 1886, 223. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932584x/f126.item.r>

²⁹⁰ Athena S. Leoussi, *op. cit.*, 114-115.

²⁹¹ *Ibid.*, 116.

стремити. Она је деловала као пропагандни алат у рукама Треће француске републике, описујући племенито порекло и славну прошлост Француза. Све више, уметници су подстицани да оживљавају хеленистички идеал лепоте у својим делима, чиме би се подизао дух нације. Конструкту о идеалном наслеђу француске нације су доприносиле и представе у којима је праисторијско време транспоновано у антику, у којој је требало наглашавати еволутивни прогрес кроз појмове физичке културе и свеобухватног напретка друштва.

Грчко тело је сматрано резултатом биолошког наслеђа, али и јединственог начина живота. Према мишљењу физичких антрополога, мишићни развој и физичко здравље по којем су се Грци издвајали од других народа, могли су да се постигну практиковањем атлетике. Као резултат тога, дисциплина атлетике је институционализована у Француској, након Француско-пруског рата. То је уједно био и један од начина заустављања еволутивне регресије. Француски еволуционисти и физички антрополози су такође сматрали, да је бављење атлетиком неопходно, као средство не само за побољшање природног физичког идентитета нације, већ и за избегавање дегенерације. Дегенерација је дефинисана као губитак или слабљење физичких и менталних капацитета појединца или групе из првобитно савршеног стања.²⁹² У оквиру дарвинистичке теорије, дегенерација је значила заустављање еволутивног телесног и менталног напретка ка савршенству и преокрет у претходно ниже стање. Дегенерација је била опасна и вероватно фатална ситуација за једно друштво, јер је слабила способност да се такмичи са другим, прикладнијим друштвима за контролу над виталним ресурсима.²⁹³ Због ових аспеката Дарвинове теорије еволуције, већина људи се у периоду реваншизма и на почетку периода Треће републике, окренула нео-ламаркистичкој, ублаженијој теорији еволуције.

Нео-ламаркистички трансформизам се темељио на два основна Ламаркова принципа. Најпре да се промене унутар врста дешавају услед промена у средини коју та врста настањује – такозвани утицај околности, а затим законом коришћења, односно, некоришћења ограна. Овај други еволутивни механизам, значио је да што би се више одређени део тела користио, то би се више он и јединка оснаживали и побољшавали.²⁹⁴ Овај елемент нео-ламаркистичке теорије еволуције је допринео бољем разумевању неопходности физичке културе у друштву. Вежбање атлетике, физичка спремност нације и њено оснаживање, значили би убрзани, еволутивни прогрес у Трећој републици. Грчки изглед тела је постао императив који треба следити. Класична форма тела у визуелној култури је деловала као прокламација здраве и виталне нације, предодређене и спремне за успех и еволутивни напредак.

Чини се да је оживљавање интересовања за ламаркизам било делимично подстакнуто француским националистичким поносом да полаже веће право на теорију еволуције.²⁹⁵ Бројни писци, политичари и уметници су до краја 19. века у великој мери били привучени Ламарковој теорији еволуције због позитивних елемената његове теорије трансформизма. Теорију, у стварности само један концепт унутар Ламарковог богатог филозофског дела, у потпуности су прихватили републиканци и солидаристи у Француској након рата и до краја века, који су доследно наглашавали чврсте везе између трансформизма, сарадње и удруживања – термина који се често појављује у републиканском и солидаристичком вокабулару.²⁹⁶ Сматрало се да трансформизам оправдава републиканско и солидаристичко становиште да опстанак и бољитак друштва не зависи само од индивидуалне снаге и

²⁹² Daniel Pick, *Faces of degeneration: a European disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge, New York, 1989, 189.

²⁹³ Marvin Harris, *The rise of anthropological theory: a history of theories of culture*, New York, 1968, 116-117.

²⁹⁴ Jean-Baptiste Lamarck, *Zoological Philosophy*, trans. H. Elliot, London, 1914, 113. <https://wellcomecollection.org/works/z3cs577c/items?canvas=209>

²⁹⁵ Camille Limoges, „Natural Selection, Phagocytosis, and Preadaptation: Lucien Cuénot, 1886–1901“, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Volume XXXI, No 2, 1976, 183-184.

²⁹⁶ У књизи која се бави нео-ламаркизмом и еволутивним контроверзама у Француској, Стјуарт Персел пише да су готово сви подржаваоци ове теорије били републиканци и посвећени солидаристи. Stuart Persell, *op. cit.*, 6.

способности, већ од сарадње и колективних напора. У нео-ламаркистичком нагласку на удруживању, сарадњи и потреби да се појединци удруже у друштвене групе, ово ново тумачење лamarкизма је оправдавало републикански солидаризам.

Сарадња, удруживање и прогрес, били су термини којим би могле да се опишу визуелне репрезентације праисторијских тема. Академски сликари и скулптори су од седамдесетих година прихватили нео-ламаркистички поглед на еволуцију. Одступање од научног приступа у њиховим представама, било је у оном смислу да су порицали Дарвинов принцип бруталне борбе за опстанак или сексуалне селекције. Уместо тога, јавља се фантазија о протоисторијским временима у којима је друштвени поредак био сличан модерном. Инсистира се на темама које говоре о раду, креативности, лову у којем је човек доминантно биће, или породичној заједници. Што је још важније, главна разлика у односу на уметнике ближе симболистичком правцу у уметности или модернизму, јесте порицање примитивног праисторијског тела. Склонiji нео-ламаркистичкој теорији еволуције, сликари и скулптори приказују облик тела произашао из традиције античке Грчке. На њиховим праисторијским репрезентацијама се појављује препород класичне фигуре. Условни успон хеленизма у еволутивним представама, у том контексту, служио је као подсетник на племениту прошлост галских предака.

У другој половини 19. века су идилични призори давали естеску форму у приказима проблематичних односа појединца и друштва, прошлости и садашњости, природе и културе. То су биле репрезентације имагинарних заједница.²⁹⁷ Уметници еволуционисти, изнедрени у духу академске традиције су у том смислу, приказивали класичну форму као репозиториј културних анксиозности и фантазија. За блазирану класичну форму и саму идеју античке прошлости су биле везане огромне мреже значења, које су у 19. веку заједно деловале. Класично тело, место непрестане реконструкције, добило је додатна значења и одговорности током времена експанзије теорије еволуције.²⁹⁸ Са порастом еволутивних идеја о примитивности људске форме, обнова класицизма у уметности је постала средство којим су се такве асоцијације могле ублажити или поништити. Класична форма тела је конструисана као супротност концепту животињске прошлости људи. То је значило одбацивање дарвинистичког научног приступа при репрезентацији праисторијског живота. Кроз велико поље медија – на салонским сликама и скулптурама, у научно-популарним романима, уметничкој критици и теорији – заживео је систем порицања еволутивне прошлости у контексту физичког идентитета људи. Представе настале у овом контексту, истражиће се као јединствена појава у еволуционизму у француској уметности, и објаснити термином праисторијски класицизам.²⁹⁹

У времену општег национализма, током и након реваншизма, тежило се дефинисању француског националног идентитета. Аутентични француски идентитет је дефинисан учешћем у класичном духу који потиче из античке Грчке. Еволутивна прошлост је у визуелној култури реконструисана и пребачена у имагинарни антички простор.³⁰⁰ У време када је расни детерминизам, веровање да раса или биолошко наслеђе утиче на све, била доминантна доктрина, народ је могао да оправда класичне склоности или тежње само на

²⁹⁷ Margaret Wreth, *The joy of life: the idyllic in French art, circa 1900*, Berkeley, 2002, 1.

²⁹⁸ Олга, Жакић, *нав. дело*, 37-38.

²⁹⁹ Атена Леоуси употребљава термин *етнички класицизам* да објасни појаву класицизма у француској култури у другој половини 19. века, као резултат растућег национализма. Athena S. Leoussi, „From Civic to Ethnic Classicism: The Cult of the Greek Body in Late Nineteenth-century French Society and Art“, *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 16, No. 3/4, 2009, 393-442. У овом раду, користиће се термин *праисторијски класицизам* како би се означила појава било ког облика класичног наслеђа у уметничким репрезентацијама праисторијске прошлости људи – у контексту реваншизма након Француско-пруског рата и нео-ламаркистичких научних тенденција.

³⁰⁰ Jennifer Shaw, „Frenchness, Memory, and Abstraction: The Case of Pierre Puvis de Chavannes“, *Studies in the History of Art, Vol. 68, Symposium Papers XLV: Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, 2005, 159.

основу грчке етничке припадности (крвног сродства) и поседовања здравог и снажног тела, односно класичне грчке форме тела.³⁰¹ Праисторијски класицизам који се појавио у делима академских уметника је био заправо, покушај да се оживи неки аспект античке грчке или римске цивилизације. Класично тело је у праисторијским репрезентацијама постало расни атрибут, наследна, трајна, свеодређујућа, и групно специфична карактеристика. Телесни облик младих спортиста из античке Грчке у визуелној и општој култури Француске у другој половини 19. века, означавао је преминање над појмовима лепоте, менталних и физичких одлика.³⁰² Стога је класична форма деловала као противотров идеји о еволутивној регресији, слабој интелигенцији протољуди и могућности духовног опадања људи. У праисторијском класицизму, означитељи праисторијске прошлости човечанства служе као потврда дубоке историје корена француског народа, док идилични призори или пак, класично грчко тело, јесу подсетник на потентну снагу човека која се развија уз помоћ еволуције.

Када је 1885. године Шарл Роше објавио своје *Разматрање анатомије, антропологије и етнографије коришћене у лепим уметностима*, он се најпре обраћао лаичкој, не-научној заједници, којој је објашњавао своју тезу о античким Грцима као прототипу савремених људи. У студији је одлучно одбацио Дарвинове аргументе у корист животињске прошлости човечанства и уверавао читаоце у своју визију о првом човеку, као перфектном идеалу налик античким Грцима. Иако је себе сматрао научником и настојао да антрополошку теорију укључи у праксу уметности, Роше је био велики противник учења теорије еволуције са којима се сусрео у Брокином Друштву антрополога. Још више га је узнемиравало злогласно анатомско поређење човека и мајмуна у овој институцији. Његов трактат за уметнике прожет је оштрим осудама Дарвина и његових следбеника. У Рошеовој кампањи против Дарвина, класично тело је истицано као једина истина о физичком идентитету предака људи. Како би то потврдио, он је истицао анатомске разлике између мајмуна и човека. Упозоравао је сликаре и вајаре да никако не би требало да дозволе репрезентацију примитивне и животињске анатомије. Према његовом мишљењу:

„Наш предак је одмах био висок и zgodан тип чија смо ми, на крају крајева, тачна и верна репродукција, осим благе посебности која служи да обликује индивидуалност у сваком од нас.“³⁰³

Апеловао је на уметнике да би морали да се одупру еволутивном приступу представљања најплеменитијег мотива у уметности – људског тела. Роше је уметницима давао и смернице за правилно приказивање људског прототипа, а као илустрацију за прави женски прототип послужила му је хеленистичка скулптура Милоске Венере. Она је означавала идеалну женску форму телесности. Шарл Роше је сматрао и да је дужност уметника да исправи многобројне грешке модерних научника и еволуциониста, и то тако што ће поштовати законе класичног уметничког канона.³⁰⁴ На тај начин би се коришћењем одговарајуће визуелне форме, класичне форме, поништио узнемиравајући аспект теорије еволуције. Онај који говори о примитивном пореклу људи.

Грчки тип тела је у праисторијском класицизму уметника који су се бавили еволуционизмом, функционисао као моћни идеал. У времену теорије еволуције је његов симболични потенцијал био велики. У контексту порицања дарвинистичке примитивне историје човечанства, класично тело се непрестано појављивало не само због потенцијала да обрише неподобну еволутивну историју, већ радије због онога на чему инсистира. У времену нео-ламаркизма, класично тело не функционише као апстрактни, празан идеал, већ више као

³⁰¹ Athena S. Leoussi, *op. cit.*, 395.

³⁰² Ibid, 398.

³⁰³ „Notre aïeul a été tout de suite un grand et beau type, en fin de compte, nous sommes tous la reproduction exacte and fidèle, sauf la légère particularité qui sert à constituer l'individualité sur chacun de nous.“ Charles Rochet, *op. cit.*, 108. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932584x/f126.item.r>

³⁰⁴ Ibid, 25-26. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932584x/f44.item>

означитељ јединствене парадигме тела и сопства – оне која је била у опасности од ерозије. Укључивање класичног тела у дебате о еволуцији се десило управо јер је оно понудило супротну парадигму. Чврсте контуре и утврђене, непроменљиве пропорције, могле су да обликују људску форму као затворени систем са јасно дефинисаним границама.³⁰⁵ Пошто је класично тело било резултат стриктних математичких закона, оно је деловало као антипод природном закону о произвољности. То је заправо био стабилни квалитет класичног идеала, који је Иполит Тен критиковао на својим предавањима седамдесетих година на Академији лепих уметности. Предавао је историју уметности и естетику, а као један од водећих филозофа позитивизма, био је познат по свом научном приступу естетици. Сматрао је да се уметност може проучавати научно и историјски, и веровао је да је открио закон који објашњава уметничко стваралаштво.³⁰⁶ О класичном идеалу је рекао:

„Грчка скулптура и књижевност су јасно дефинисали све своје контуре; изгледа да је уместо тога, свака иновација била забрањена, сваки облик фиксиран, а сваки изум ограничен.“³⁰⁷

Ако се претпостави да природне произвољности у Дарвиновој теорији еволуције, које могу изазвати пад и регресију, игноришу границе људске структуре, класична грчка форма тела остаје у тим границама. Због тога су уметници, блискији нео-ламаркизму, који је еволуцију видео као постепени ток, у којем мутације и регресија нису биле нужне – репрезентовали класично тело. Оно је било идеално, ограничено и непроменљиво. Ослања се на систем фиксираних пропорција. Класични канони уметности су често осуђивали идеју о корпоралној варијабилности, о којој су сведочили физички антрополози и дарвинисти. Пол Топинар на пример, у његовом делу *Човек у природи*, прави разлику између класичног уметничког, и антрополошког канона тела:

„Поред својих идеалистичких дела, уметници антике су ипак имали реалистична дела, али њихово осећање није ишло даље од појма простих разлика међу људима. Канони антрополога су напротив, установљени методички и у понекад невероватном броју, изражавајући мисао да се пропорције разликују не само према старости и полу, већ и према популацији. Уметност је по својој природи идеалистичка, јединствена; она прихвата само један канон, само један људски тип и око њега једноставне варијације, док антропологија, нужно реалистична, прихвата више типова и канона.“³⁰⁸

Праисторијски класицизам се у визуелној култури јавио најпре у илустрацијама научно-популарне литературе, да би се затим разрадио и у домену високе уметности. Најчитанија су била дела француског научника и писца, Луја Фигијеа (Louis Figuiere).³⁰⁹ Својим романима, значајно је допринео популаризацији науке. Под утицајем Лајелових *Геолошких доказа о човековој прошлости*³¹⁰ из 1862, написао је дело *Земља пре потопа*³¹¹,

³⁰⁵ Martha Lucy, *op. cit.*, 202.

³⁰⁶ Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Great Britain, 1998, 39.

³⁰⁷ „Greek statuary and literature have clearly defined all its contours; it seems that, in its place, every innovation was prohibited, every form fixed, and all invention circumscribed.“ Hippolyte Taine, *Lectures on Art*, trans. J. Durand, New York, 1875, 187. <https://archive.org/details/lecturesonart01taingoog/page/n192/mode/2up?q=contours>

³⁰⁸ „En outre de leurs œuvres idéalistes, les artistes de l'antiquité avaient cependant des œuvres réalistes, mais leur sentiment ne dépassait pas la notion de simples différences entre les hommes. Les canons des anthropologistes sont établis au contraire avec méthode et en nombre parfois prodigieux, en parlant de la pensée que les proportions varient non seulement suivant les dges et les sexes, mais aussi suivant les populations. L'art de sa nature est idéaliste, unitaire; il n'admet qu'un canon, qu'un type humain et autour de lui de simples variations, tandis que l'anthropologie, nécessairement réaliste, accepte des types et des canons multiples.“ Paul Topinard, *op. cit.*, 125.

³⁰⁹ Maria P. Gindhart, *op. cit.*, 7.

³¹⁰ Лајел, еволуциониста и противник Дарвиновог принципа природне селекције, овде је покушао да систематски докаже старост човечанства. Charles Lyell, *The geological evidences of the antiquity of a man*, London, 1863. <https://archive.org/details/geologicaleviden00lyelrich>

1863. године, и оно је одмах по објављивању остварило велики успех. У тој књизи је поништен концепт Раја, а богате илустрације Едуара Ријуа су осликавале како је Земља изгледала у протоисторијским временима.

У наредној Фигијеовој књизи, *Примитивни човек*³¹² из 1870. године, уметник Емил Бајар је човеком праисторијском претку, дао један од првих визуелних израза, у ком га је приказао као *племенитог дивљака*. Књига је описивала све аспекте праисторијског живота, груба станишта праисторијских људи, методе лова, оружја и оруђа, као и неустрашиве борбе са животињама пре потопа. У тридесет шест гравура које красе ову књигу, визуелна форма праисторијских људи би могла да се подведе под појам праисторијског класицизма. Насловну страну *Примитивног човека* илуструје слика под називом *Породица у каменом добу* (сл. 27). У првом плану је приказан проточовек, дуге браде и густе косе, наслоњен на камену пећину. Обучен је у хаљину од животињског крзна, а око рамена му је закачена камена секира. Лево од њега, на стени седи његова жена, и доји бебу која се игра са мајчином огрлицом од шкољки. И она је обучена у допојасну крзнену хаљину. Око родитељских ногу, гледаоцима окренути леђима, седе два малишана. Праисторијски предмети – одећа, оружје, накит – указују да се овде ради о праисторијским људима, међутим, њихова тела су остала ослобођена кодираних у кључу примитивне прошлости. Бајарова *Породица у каменом добу*, задржава класицизам грчких статуа. Проблем за уметнике академске традиције при репрезентацији праисторијских људи, није био само скептицизам по питању еволутивне примитивне прошлости, већ и строга посвећеност представљању идеалног тела. Приказати протољуде потпуно наге, као било шта сем идиом савршенства, значило би одбацивање уметничке традиције која је сезала до антике.³¹³ Фигије је већ на првим страницама своје књиге објашњавао читаоцима да протољуди никако нису могли да настану од примата и да је лобања човека из каменог доба готово идентична изгледу беле расе модерних људи.³¹⁴ Еволутивна трансформација је била постепена и блага, те је према томе и визуелна репрезентација требало да одговара тој идеји.

Током седамдесетих и осамдесетих година, појавило се неколико репрезентација праисторијских људи у којима је дестабилизујући потенцијал примитивне еволутивне историје поништен, уписивањем у оквире праисторијског класицизма. Емануел Фремије је креирао многобројне овакве представе. Једно од најдискутабилнијих дела у том смислу, била је скулптура *Човек из каменог доба* (сл. 28). Креирана је 1872. године, а 1875. ју је Фремије изложио на француском Салону. Бронзани одливак је урађен пред излагање на Салону, а након тога, дело је постављено у Ботаничку башту Природњачког музеја у Паризу 1877, иако је првобитна Фремијеова намера била да скулптура украшава степениште Музеја националне прошлости у Сен Жермену.³¹⁵ Данас се бронзани одливак налази у сталној колекцији Музеја човека у Паризу (Musée de l'Homme). Композиција представља портрет праисторијског човека, ловца, висине 221 цм. Лице му краси осмех, а коса му је свезана у пажљиво намештену пунђу. Одевен је само у животињску кожу око појаса. У десној руци држи и показује публици свој улов – откинуту главу медведа ког је највероватније, убио каменом секиром. Оружје закачено за кожни ременик око леђа, било је засновано на археолошким предметима и научним реконструкцијама Лудовика Лепика, у Музеју националне прошлости. Глава праисторијског, пећинског медведа је базирана на скелету ове врсте из

³¹¹ Louis Figuiet, *La terre avant le déluge*, Paris, 1866.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k353985/f1.item.r=Louis%20Figuiet%20La%20terre%20avant%20le%20deluge>

³¹² *Idem*, *L'homme primitif*, Paris, 1870.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f3.item.r=Louis%20Figuiet%20L'Homme%20primitif>

³¹³ David Bindman, „Mankind after Darwin and Nineteenth-century Art“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Cambridge, New Haven, London, 2009, 151.

³¹⁴ Louis Figuiet, *op. cit.*, 25-37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f36.item>

³¹⁵ Catherine Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: la main et le multiple*, Dijon, Grenoble, 1988, 35.

касног плеистоцена. Фосилни остатак целог скелета ове животиње је био ископан у региону Гар, у централној Француској 1869. године, а чувао се у Природњачком музеју, у ком је Фремије радио.³¹⁶ Фигура Фремијеовог проточовека је постављена на кружно постоље, урађено у облику камена. Натпис на бази гласи – “КАМЕНО ДОБА / ЛОБАЊА И ОРУЖЈЕ СУ ПРЕПИСАНИ СА ПРЕДМЕТА ИЗ ПЕРИОДА”.³¹⁷ Тиме је уметник желео да увери своју публику у научну истинитост своје скулптуре.

Привидина научност унета у Фремијеову скулптуру, наишла је на велико оспоравање салонских критичара 1875. године. Писац, журналиста и литерарни критичар, Маријо Прот, обезвређивао је напоре науке у уметности, на уштрб митологије и уметничке традиције. Реаговао је против Фремијеове праисторијске теме и насупрот томе, похвално говорио о његовој другој, коњаничкој скулптури *Јованке Орлеанке* из 1874, која је такође била изложена на Салону 1875. године:

„*Камено доба* господина Фремијеа је једно од оних дела које не можемо претерано хвалити, јер је оригиналног и искреног талента. (...) Сумњам да прави научник не би прихватио као веома тачне и најбоље сажете све податке које је овај веома примитиван човек стекао са ниским челом, осмехом црвенокошца у бекству, длакавим и тетовираним грудима, застрашујућим мишићима, са стопалима и рукама још увек стиснутим у канце, са неизрецивим *неизрецивим*, плешући у знак прославе тријумфа над медведом, ком десна рука хвата одсечену главу уз узбудљиву кокетију, плешући овај праисторијски канкан.“³¹⁸

Још један салонски критичар, историчар уметности, Анатоле де Монтеглон (Anatole de Montaiglon), негодовао је против неплеменитости Фремијеовог *Човека из каменог доба*, водећи се научном истинитошћу, којом је Фремије, како је тврдио, обликовао своје дело:

„Остале статуе су прилично бизарне, али посебно *Човек каменог из доба*, који отежано плеше држећи медвеђу главу. Не сумњам да је његов брутални изглед у складу са истином; Такође не сумњам да је господин Фремије, који је и веома вешт и веома савестан, како каже, реконструисао свог дивљака на људским фрагментима тог времена; Да ли је господин Фремије, који се много трудио, сигуран да у то време није било мање ружних мушкараца од његовог?“³¹⁹

Фремијеов биограф, Жак де Бије (Jacques de Biez), разматрао је због чега је *Човек из каменог доба* наишао на лоше салонске критике. Разлоге је нашао у изразу лица и гримаси која открива примитивне инстинкте, и целокупној прецивизијској атмосфери којом дело одише. Написао је и да је ово дело, у времену свог излагања могло да одушеви једино дарвинисте:

„Фосилни човек господина Фремијеа, који плеше тамо испред нас, одаје утисак грубог, тупог, скоро немог бића. Његова усна, која се подсмева, још није дизајнирана за смех. То је апетит, налет дебеле бестијалности. Његов глас још није погодан за арабеске певања. И

³¹⁶ Maria P. Gindhart, „A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye“, *Journal of the History of Collections*, Vol. 19, No. 1, Oxford, 2007, 63.

³¹⁷ „L'ÂGE DE LA PIERRE / LE CRÂNE ET LES ARMES SONT COPIÉS SUR DES OBJETS DE L'ÉPOQUE“

³¹⁸ „*L'Âge de pierre* de M. Fremiet est une de ces œuvres qu'on ne saurait trop louer, parce qu'elle est d'un talent original et franc. (...) Je doute qu'un vrai savant n'accepte pas comme très-exact et résumant au mieux toutes les données acquises cet homme très primitif au front bas, au rictus de Peau-Rouge en goguette, à la poitrine velue et tatouée, aux muscles effroyables, aux pieds et aux mains encore crispés en griffes, à l'inexprimable *inexprimable*, dansant pour célébrer son triomphe sur l'ours dont son bras droit serre la tête coupée avec une exilarante coquetterie, dansant ce cancan préhistorique.“ Mario Proth, *Voyage au pays des peintres: salon de 1875*, Paris, 1875, 65. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2205716/f75.item.r=salon%201875%20fremiet>

³¹⁹ „D'autres statues sont tout à fait bizarres, mais surtout *l'Homme de l'âge de pierre*, dansant lourdement en tenant une tête d'ours. Je ne doute pas que son air de brute ne soit dans le sens de la vérité; je ne doute pas non plus que M. Frémiet, qui est à la fois très-habile et très-consciencieux, n'ait, comme il le dit, reconstitué son sauvage sur des fragments humains de l'époque; M. Frémiet, qui s'est donné beaucoup de mal, est-il bien sûr qu'il n'y ait pas eu à cette époque-là des hommes moins laids que le sien?“ Anatole de Montaiglon, *Peinture et sculpture: Salon de 1875*, Paris, 1875, 71. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3060098z/f91.item.r=pierre>

ниједна људска мисао се не манифестује у тешкој маси ових дрхтавих мишића. Цело његово биће је физичко; ниједан унутрашњи живот не сија дубоко у овом погледу. Ова маса меса, игра тежак плес, најнижи од свих плесова, онај који се међу примитивним бићима своди на грубу имитацију покрета и изгледа, плес лова. Лов му није хоби; за њега је то потреба, потреба за животом, највише.“³²⁰

Сви ови коментари говоре у прилог анксиозностима узрокованим Дарвиновом теоријом еволуције, која се додатно продубила након бестијалних епизода које је претрпела француска нација, током Француско-пруског рата. Учитавања агресивних особина и примитивног физичког идентитета у праисторијске репрезентације су била, стога, честа. Фремије, који се од своје шесте године занимао за природњачке теорије и своју каријеру посветио еволутивним темама, заправо је изучавао теорије многобројних француских природњака – Кивјеа, Жофруаа Сент-Илера и Ламарка. За дарвинизам се интересовао мало, иако је начинио и дарвинистичке представе, које су репрезентовале борбу за опстанак и сексуалну селекцију. Подржавао је највише Ламаркову тезу о еволуцији као производу коришћења и некоришћења органа, а седамдесетих година, ублажену нео-ламаркистичку теорију. Истовремено, држао се и Кивјеовог уверења у фиксираност врста, које се развијају малим променама.³²¹

Упркос уметничковој тврдњи о правоверним мерама тела праисторијског човека, оне засигурно нису видљиве и укључене су у свеобухватни третман фигуре, уоквирен законитостима класичне форме. Научна истиност је овде постигнута копирањем археолошких предмета, који су се могли видети у витринама Музеја националне прошлости и могуће, изгледом главе пећинског медведа, али не и њених димензија. Тело *Човека из каменог доба* је пак, добило хеленистички израз и пропорције. Бестијална физиогномија ипак изостаје, упркос салонској критици која је бурно реаговала, подстакнута тада актуелним, теоријама еволуције. Фигуре које играју су се могле наћи у бројним радовима уметника романтизма, као што је била скулптура *Млади рибар плеше тарантелу* (сл. 29), Франсиска Диреа (Francisque Duret) из 1832. године. Став Фремијеове фигуре подсећа и на плес фауна из античко-грчке митологије, чиме су класицистичке асоцијације додатно продубљене.³²² Победоносна игра фауна је евоцирана десном руком наслоњеном на бок, а десна нога је подигнута у ваздух. Благи осмех, изражен полуотвореним уснама и искошеним очима, указује на песму и задовољство. Фремијеова скулптура подсећа на представе митолошких бића у делима уметника Другог царства. Један такав пример је *Фаун који плеше* (сл. 30), Ежен-Луја Лекена (Eugène-Louis Lequesne). Ова скулптура је добила прву награду на Салону 1851. године, затим је постављена у Луксембуршку башту у Паризу (Le Jardin du Luxembourg).³²³

Још драстичније одбацавање примитивне историје човечанства је видљиво у делу *Бронзано доба* (сл. 31), Огиста Родена из 1877. године. У Роденовом уметничком раду и писаној оставштини постоје наговештаји да је он размишљао о еволутивној природи човечанства.³²⁴ Роден је о креирању ове скулптуре почео да размишља након Француско-

³²⁰ „L’homme fossile de M. Frémiet, qui danse là devant nous, donne l’impression d’un être grossier, obtus, presque muet. Sa lèvre, qui ricane, n’est pas encore dessinée pour le rire. C’est un appétit, un élan de bestialité épaisse. Sa voix n’est pas apte encore aux arabesques du chant. Et aucune pensée humaine ne se manifeste dans la masse lourde de ces muscles qui se trémoussent. Tout son être est physique; aucune vie intérieure ne luit au fond de ce regard. Cet amas de chairs, danse une danse lourde, pesante, la plus basse de toutes les danses, celle qui se réduit chez les êtres primitifs à une grossière imitation des mouvements, la danse de la chasse. La chasse n’est pas son passe-temps; pour lui c’est un besoin, le besoin de vivre.“ Jacques de Biez, *E. Frémiet*, Paris, 1910, 70-71. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316726m/f109.item>

³²¹ Catherine Chevillot, *loc. cit.*

³²² Martha Lucy, *op. cit.*, 203.

³²³ Claude Vignon, *Salon de 1850-51*, Paris, 1851, 39-40. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109275k/f40.item>

³²⁴ David Bindman, *op. cit.* 163.

пруског рата, 1874. године и дуго је на њој радио. Белгијски војник који је учествовао у рату, Огист Не (Auguste Neyt), послужио му је као живи модел. Коначно, завршио ју је 1877. године.³²⁵ Скулптура представља мушки акт, изливен у бронзи. Фигура је представљена готово натуралистички. Левом ногом се ослања на квадратно постоље. Десна нога му је благо савијена у колену, а пета одигнута од тла – што даје утисак покрета. Лева рука је савијена у надлактици и стоји у ваздуху одајући дојам хероизма, а десном додирује главу. Глава са затвореним очима је дискретно окренута ка левој страни, а целокупни израз лица доприноси утиску емоционалности и духовног заноса. Слично многобројним класичним скулптурама младића који се ослањају на штап, *Бронзано доба* пружа осећај покрета, који је био без преседана у скулптури тог времена. Испрва, ово дело је носило назив *Побеђен*, и фигура је у левој руци држала копље, које је касније уклоњено јер је блокирало поглед на торзо из одређених углова.³²⁶

Бронзано доба је напре било, 1877. године изложено у салону *Бриселског уметничког и књижевног круга (Cercle artistique et littéraire de Bruxelles)*. Након првобитног одушевљења, уследиле су бројне осуде од стране критике, због тога што се сматрало да је Роден, иако је то гласно порицао, излио своју скулптуру из модела, уместо да је обликује према студиозним мерењима и опсервацијама. Разлог за то је био очигледни реализам фигуре.³²⁷ Након тога, Роден је уклонио копље из леве руке, међутим, и париска салонска критика није била одушевљена овом скулптуром из истог разлога као и бриселска. Тек 1880. године, Роден је са *Бронзаним добом* тријумфовао на Салону, а потом је држава откупила дело и поставила га у Луксембуршку башту.³²⁸ Данас је у поставци Музеја Орсеј у Паризу.

Тема Роденове скулптуре је била време бронзаног доба, како је и наговештено називом дела. Желео је да прикаже период у ком је човек изашао из пећине и почео да се бави производњом оруђа и оружја, што је било индиковано првобитно постављеним копљем у младићевој руци.³²⁹ Роден је представио праисторијског човека који корача ка цивилизацији. Очи су му затворене, али склопљени капци не указују на сан, већ на моменат буђења и изласка из примитивних времена. Заправо, то је буђења душе, свести и разума.³³⁰ Покрет тела Роденове фигуре праисторијског човека, не само што је био важан за уметников формални развој, већ је за ово дело био значајан јер је симболизовао прекретницу у развоју раног човека. Уметнички критичар Пол Гзел (Paul Gsell) је током једног разговора са Огистом Роденом изјавио:

„Предмет ове скулптуре је прелазак од поспаности до снаге спремности за акцију. Штавише, спори гест буђења делује величанственије како се открива симболичка намера. Јер он заиста представља (...) прво подрхтавање свести у тек рођеном човечанству, прву победу разума над бестијалношћу праисторијских времена.“³³¹

Начин на који је Роден материјализовао своје дело, код критике је наишао на оспоравање због очигледног натурализма. Уместо херојске фигуре развијених мишића, публици је представио мршаваог човека, који је изгледао као савремени човек. Са друге стране, био је и далеко од еволутивног научног приступа. Његова фигура није имала никакве знаке примитивних физичких одлика. Након путовања по Италији од 1875. до 1876.

³²⁵ Robert Descharnes, Jean François Chabrun (eds.), *Auguste Rodin*, New York, 1982, 49.

³²⁶ Ibid, 50.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Henri Lechat, *Sculptures de Rodin*, Lyon, 1919, 7.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572688c/f9.item.r=Age%20d#>

³²⁹ William Harlan Hale, *The world of Rodin, 1840-1917*, New York, 1969, 79.

³³⁰ Henri Lechat, *op. cit.*, 8.

³³¹ „The subject of this sculpture is the passage from somnolence to the vigor of being ready to act. Moreover, the slow gesture of awakening appears more majestic as the symbolic intention is revealed. For it truly represents...the first palpitation of consciousness in humanity just newly born, the first victory of reason over the bestiality of prehistoric Ages.“ Auguste Rodin, *Art: conversations with Paul Gsell*, trans. J. de Caso, P. B. Sanders, Berkeley, 1984, 30.

године, Роден је желео да антици приступи на другачији начин од оног који је заговарала традиција француског нео-класицизма. Његов однос према античкој уметности се најбоље види из текста, који је објавио у часопису *Музеј, преглед античке уметности (Le Musée, Revue d'Art Antique)*, 1904. год:

„Класична уметност је знала да представи живот јер су стари народи били највећи, (...), посматрачи природе које су икад постојали. (...) Класична уметност је једноставна и то је њена велика снага. И много више труда је уложено у њу него што мислите. То сам схватио једног дана након што сам завршио своје *Бронзано доба* и кренуо на пут по Италији. Док сам био тамо, наишао сам на Аполона чија је нога била у потпуно истој пози као она из мог *Бронзаног доба*, за шта је било потребно пуних шест месеци рада.“³³²

Огист Роден није креирао своје *Бронзано доба* по угледу на аргументе и доказе о човековој еволутивној историји, из научних теорија блиских Дарвину. Насупрот томе, он је гледалишту приказао фигуру човека, који би према пропорцијама одговарао модерном. У периоду настанка овог дела, седамдесетих година, Роден је био под утицајем античког наслеђа и ренесансних идеала.³³³ Сходно томе, представљање означитеља примитивизма и бруталности није било могуће. Уместо тога, његов човек из бронзаног доба еманира слику цивилизацијског напретка и развоја племенитих душевних особина. Иако Роденова фигура одудара од класичног идеала у оном смислу да је представљена нага и у реалистичком маниру, њена племенитост се огледа у једноставности форме, коју је Роден ценио у античкој уметности.

Указивање на било који сегмент примитивности, без обзира на класичну форму тела, није наилазило увек на похвалне речи салонских критичара. У времену након Француско-пруског рата, тежило се идеји о прогресивној еволуцији која би могла да докаже супериорност нације. Репрезентација таквог пропагандног наратива налази се на слици *Патриотске игре*, уметника Пивија де Шавана, која је била изложена на Салону 1880. године.³³⁴ Била је предвиђена за декорацију Музеја Пикардије у Амијену (Musée de Picardie, Amiens). Три године касније, Пиви де Шаван је поново насликао ову представу, реплицирајући њен централни мотив игара са копљем. Дело под називом *Патриотске игре: Млади из Пикардије вежбају са копљем* (сл. 32) се чува у Волтерс уметничком музеју у Блатимору. Представљени су младићи који учествују у игри бацања копља. Са леве стране су и старији припадници сеоске заједнице, њих троје који стоје и седе, посматрајући дешавања. Акцент је на младићу у средини платна, приказаном у тренутку бацања копља. Иза њега, са десне стране је група од шест момака који чекају свој ред како би окушали срећу и демонстрирали снагу. У позадини ове сцене, у горњем левом углу, виде се мушкарци и жене који подижу кров од сена на скромној кући. Већина фигура, уколико није представљено наго, обучено је у античке тоге у грчком стилу. Старији мушкарац у првом плану, окренут леђима од гледалаца, као и риђокоси младић који стоји у реду, обучени су у хаљине од животињског крзна, које личе на праисторијску ношњу.

Критичар уметности Емил Мишел (Émile Michel), је у прегледу Салона 1880. године у једном месечном часопису, описао ову слику као представу младалачких игара у примитивним временима. Истакао је да су она маскирана сликом златног доба које долази из

³³² „Classical art knew how to portray life because the ancients were the greatest, (...), observers of nature there have ever been. (...) Classical art is simple and that is its great strenght. And so much more work goes into it than you would think. I realised this one day after I had finished my *The Age of Bronze* and set off to tour Italy. While there, I came across an Apollo whose leg was in exactly the same pose as that of my *The Age of Bronze*, which had required a full six months' work.“ Auguste Rodin, „The Lesson of Antiquity“, trans. P. Hargreaves in: Christine Horwitz Tommerup, Anna Manly (eds.), *Auguste Rodin, Displacements*, trans. J. Rowley, E. Snow, Copenhagen, 2021, 114-115.

³³³ William Harlan Hale, *op. cit.*, 49.

³³⁴ Émile Michel, „Le Salon de 1880“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1880, 671. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/i-la-peinture-dhistoire-et-le-portrait/>

маште песника, насупротив умишљеној слици о каменом добу које су научници открили. Похвалио је сликара због тога што је, иако се ради о далеким временима, уместо неумољиве борбе за живот приказао утешнију слику – посвећеност младих момака који су одговорни за националну безбедност, вежби и уједно, разоноди.³³⁵ Оваква критика говори да је постојала дубока свест и забринутост поводом визуелне репрезентације праисторијског времена.

Иако никада није био члан Академије лепих уметности, Пиви де Шаван је био заговорник званичне уметности Другог царства и касније, Треће републике. Излагао је редовно на француским Салонима и у своју уметност уносио традицију Ежена Делакроа, Томаса Котура (Thomas Couture) и Теодора Шасериоа (Théodore Chassériau).³³⁶ То се одrazilо на пројектовање теме из далеке прошлости у класично, античко доба. Пиви де Шаван је осликао безвремену утопију у којој су антички младићи живели у хармонији. Њихов физички идентитет је ослобађајућ и морално узвишен. Тело им је усправно и неоптерећено еволутивном прошлосту, компоновано од пажљиво изведених линија и контура. То је изазивало дивљење публике и уметничке критике која је на овој слици приметила „строгу грациозност, архаичну, али љубазну наивност, и у исто време, чврстину изгледа и понос“.³³⁷

Реконструкција праисторијске прошлости и њено премештање у млађа времена, у овом случају античка, нису била ретка. Уметници попут Пола Жамена или Пиви де Шавана могли су тако да пронађу морални изговор за репрезентацију далеке прошлости, која није била прихваћена од стране салонске критике. При томе, мора се имати у виду и то да је хронолошко прецизирање далеких времена у другој половина 19. века био још увек терен који се изучавао, те су античка времена проучавана као део еволутивне историје човечанства. Угледање на античке идеале је значило и наглашавање нео-ламаркистичке идеје о благонаклоној природи која тежи прогресу уз међусобну друштвену сарадњу и активности.

Атавизам и прикази еволутивног тела у контексту дарвинизма

Уметност друге половине 19. века је изнедрила представе које су се много директније, бавиле проблемима савремених теорија еволуције. Биле су то репрезентације праисторијских људи који су креирани не као конструкт далеке прошлости, као што је био случај у уметности блиској академској традицији, већ у односу на најновија научна открића о праисторији и еволутивној историји човечанства. Овакав приступ је био много блискији уметницима реализма, симболизма и модернизма, попут Одилона Редона, Франтишека Купке, Луја Маскреа иако је било изузетака, као у случају Фернана Кормона, или Констанана Руа. Ти уметници су подржавали дарвинистичку, променљиву и несталну слику природе. Њихов стил је одударао од норми академске уметности и изражавао је слику тела као одраз недостајуће карике у ланцу еволуције – *une forme transitionnelle* (прелазни облик). Био је последица великих праисторијских открића о пореклу човека и Дарвинове теорије еволуције. Прелазни облик је означавао фазу у развоју еволуције која би повезала усправног човека са његовим четвороножним претком, мајмуном. Првобитни човек је у једном броју уметничких репрезентација, уместо да следи аполонски идеал, представљан у дотадашњој уметности,

³³⁵ Émile Michel, *op. cit.*, 673-674. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/i-la-peinture-dhistoire-et-le-portrait/>

³³⁶ Philip Walsh, „Book review of *Pierre Puvis de Chavannes* by Aimee Brown Price“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 10, No. 2, 2011, 99. Ипак, мора се напоменути да је Пиви де Шаван у историји уметности остао упамћен понајвише по својим симболистичким представама, које су утицале на бројне уметнике модернизма. Званично, одбијао је припадност било ком уметничком правцу или школи. William H. Robinson, „Puvis de Chavannes's *Summer* and the Symbolist Avant-Garde“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 78, No. 1, 1991, 14-15.

³³⁷ „Tout cela est d'une grâce austère, d'une naïveté archaïque mais aimable et, en même temps, d'une fermeté.“ Louis Enault, „Le Salon de 1880“, *Le Presse*, Paris, 16 Mai 1880, 2. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.

пролазио кроз прелазну фазу од мајмуна, пре него што би постао потпуно човек. Еволутивни знаци тела су се у уметничким репрезентацијама јављали директно и идиректно. Најлакше се могу препознати у фигурама животињске физиогномије, приказима антропоидних бића, односно човека-мајмуна. Када се јављају индиректно, онда се ти означитељи препознају у грубом, примитивном третирању физичких карактеристика или ставу фигура који би указивао на бестијалност, и који се препознаје и у животињском свету.

Један од првих људи који је приметио сличности између мајмуна и људи је био Аристотел (Αριστοτέλης), који је означио мајмуне као посредна бића између четвороножаца и човека.³³⁸ У западноевропској уметности, све до 19. века су мајмуни представљали велики низ значења антропоморфизма. У библијском наративу, мајмун је постојао од времена Постања и након првобитног греха, погрбљено ходао иза Адама и Еве на Земљи. Сви су заједно били протерани из Раја, а мајмун је од тада постао део дијаболичког контекста у ком изражава осећања несигурности.³³⁹ Током средњег века, у псалтирским минијатурама и народном фолклору, очовечени мајмуни су репрезентовали обрнути свет, односно двоструку креацију – коју Сатана намеће невиној природи. Алгоритме мајмуна везаних ланцима у подређеном положају, симболизовали су пораз Антихриста.³⁴⁰ Чак и у времену еволуције, половином 19. века, иако су признавали сличности између мајмуна и човека, научници су га и даље видели као нечисто биће. Исидор Жофруа Сент-Илер је тако признао да:

„Што више проучавамо његове (људске) органе, то више препознајемо да биће саздано по лику Божијем понавља, кроз своје физичке карактеристике, ову грозну животињу!“³⁴¹

Тек са доласком Дарвинове теорије, узело се у разматрање то да ум човека није ништа савршенији у односу на нагоне животиња, као ни његове физичке одлике. Он је још 1838. године, у својим интимним белешкама, записао да је „наше порекло, дакле, порекло наших злих страсти! Ђаво у облику бабуна је наш деда!“³⁴² У уметничким репрезентацијама је мајмун, без обзира да ли представља метафору првобитног греха, или окрутну истину која преокреће принципе људског идентитета, означавао нејасноће природе, проклету страну порекла људи. У колективној психи људи у 19. веку, мајмуни и мајмунолика бића су били граница између животиња и људи, дивље звери и цивилизованог бића. Након открића праисторијских људи објашњених у еволуционистичким теоријама, овакве репрезентације су добиле додатне конотације.

Идеја о праисторијским људима није изнедрена у 19. веку, а веровање да су људи постојали и пре првих писаних извора је била античка. Кључни помак се догодио половином 19. века, када је далека прошлост природе почела да се темељно изучава, а геолози откривали фосилизоване остатке бића пре Потопа. У првој половини века су фосилизовани људски остаци и фрагменти костију откопавани у геолошким слојевима, који су такође откривали и праисторијске животиње. Концепт дубоке прошлости човечанства се појавио отприлике истовремено када је објављена Дарвинова књига, *Порекло врста*. Од тада се појавило питање да ли би праисторијска дисциплина могла да пружи доказе о еволуцији и евентуално, аргументе који би потврдили мајмунско порекло човека. Прве праисторијске остатке човека који су били потврђени и аутентични, открио је геолог и палеонтолог, Луј Ларте (Louis

³³⁸ Aristotle, „Part of animals“, in: Jonathan Barnes (ed.), *The complete works of Aristotle: the revised Oxford translation*, Princeton, 1984, 1076.

³³⁹ Laura Bossi, *Histoire naturelle de l'âme*, Paris, 2003, 241-245.

³⁴⁰ Claude Blanckaert, *op. cit.*, 229.

³⁴¹ „Plus on l'étudie dans ses organes, plus on reconnaît que l'être fait à l'image de Dieu répète, par ses caractères physiques, ce hideux animal!“ Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire naturelle générale des règnes organiques, principalement étudiée chez l'homme et les animaux*, Tome 2, Paris, 1856, 251. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6564702j/f261.item.r=hideux>

³⁴² „Our descent, then, is the origin of our evil passions! The Devil under form of Baboon is our grandfather!“ Paul H. Berret, *Metaphysics, Materialism, and the evolution of mind: the early writings of Charles Darwin*, Chicago, 1980, 29.

Lartet), у Кромањонској пећини на локалитету Лез-Ези-де-Тајак Серај, у Дордоњи, 1868. године. Међутим, то су били остаци праисторијског човека, по физичким одликама истог као модерни људи. Остаци горњег дела лобање које је открио немачки палеоантрополог, Јохан Карл Фулрот (Johann Carl Fuhlrott), у Фелдхофер пећини у Неандерталској долини, у западној Немачкој, изазвали су велике дебате широм Европе. Инициране су због могућности да је постојала највероватније истребљена врста људи, која се разликовала од савремених. Испрва је овај неандерталски фрагмент сматран изобличеним услед неке дегенеративне болести. Расправе око постојања недостајуће карике између примата и човека су се потом фокусирали на хипотезу да је постојало биће које је правило алате у геолошком периоду који је претходио леденом добу – терцијару. У Француској су научници подржавали хипотезе Габријела де Мортиљеа, који је претходника човека назвао антропопитекус. Физички изглед ове врсте је био предмет нагађања, у недостатку било ког фрагмента костију који би је описао.³⁴³

У касном 19. веку, расправе поводом праисторијских предака су добиле другачију форму, када су пронађени комплетнији остаци неандерталских скелета у пећини Спај у валонском региону у Белгији 1886, у налазишту Крапина у Хрватској 1899, и у месту Ла Шапел о Сен у Француској 1908. године. Након тих открића, потврђене су анатомске разлике ове врсте, посве другачије од модерних људи. Директор палеонтолошке лабораторије у Природњачком музеју у Паризу, Марселин Бул (Marcellin Boule), сматрао је да је неандерталац припадао различитој грани бића, које је врста *Homo sapiens* истребила. Ова идеја је била додатно наоружана замишљањима неандерталца као врсте коју одликује зверство и примитивизам – неправилан двоножни ход и канибализам.³⁴⁴ С обзиром да је већина Француза одбијала да призна неандерталца као директног претка савременог човека, потрага за пореклом се наставила. Најважније откриће се догодило 1891. године, када је холандски лекар Ежен Дибоа (Eugène Dubois) ископао фосил хоминида, коме је дао назив *Pithecanthropus erectus*, на индонежанском острву Јава.³⁴⁵ Проналазак Јаванског човека је подрио уврежено мишљење Европљана, да је Европа колевка цивилизације. Након тога, немачки антрополог Густав Швајб (Gustav Schwalbe) је 1899. изнео унилинеаран поглед на еволуцију, у којој је *Pithecanthropus erectus* еволуирао до врсте *Homo neanderthalensis*, а затим до савременог човека. У Француској је најгласнији подржавалац ове теорије био Габријел де Мортиље, чији је став поводом еволуције био изузетно прогресиван.³⁴⁶

Заступљеност мајмуноликих људи као мотива у репрезентацијама уметника, током друге половине 19. века је била маштовита реакција на открића и контроверзе које су биле у вези са теоријом еволуције и открићима праисторијских људи. Уметници који су праисторијске људе приказивали на овај начин, били су инспирисани писањима Ламарка, Жофруаа Сент-Илера и многобројних научника који су допринели открићима дубоке прошлости човечанства. Међутим, у јавности је идентификација Чарлса Дарвина са мајмунским пореклом, непланираним и насумичним варијацијама у природи, као и принципом такмичења и борбе, била доминантнија. Иако је Дарвин избегавао проблем еволуције људи у свом *Постанку врста* 1859. године, Томас Хенри Хаксли је не само расправљао о томе, већ је 1863. у својим *Доказима о човековом месту у природи*, представио

³⁴³ Nathalie Richard, *op. cit.*, 154-156.

³⁴⁴ Marcellin Boule, „L’homme fossile de La Chapelle-aux-Saints“, *L’Anthropologie: Parraisant tous les deux mois*, Paris, 1913, 256-261. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433865t/f271.item.r=La%20Chapelle-aux-Saints%20Neanderthal.zoom>

³⁴⁵ Данас ова врста носи име *Homo erectus erectus* и сматра се подврстом усправног хоминина, познатог као *Homo erectus*. Bert Theunissen, *Eugène Dubois and the ape-man from Java: the history of the first missing link and its discoverer*, trans. E. Perlin-West, Dordrecht, Boston, 1989, 53.

³⁴⁶ Marianne Sommer, „Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and Distortion in Early 20th-Century French Science and Press“, *Social Studies of Science*, Vol. 36, No. 2, 2006, 210.

један графикон који је показивао сличности између мајмуна и човека.³⁴⁷ Та књига је преведена на француски језик 1866. године. Према Хакслијевом мишљењу, људи су анатомски били најближи горили или шимпанзи. Хакслија је у науци следио Ернст Хекел, који је прихватио назор о примитивној историји људи, и разматрао је у студији *Опита морфологија организама: Општи принципи науке о органским облицима, механички засновани на теорији порекла коју је реформисао Чарлс Дарвин*, 1866. године.³⁴⁸ Дарвин се овим питањем директно бавио тек у свом делу из 1871, *Човеково порекло и спољно одабирање*. У њему је написао:

„Првобитни преци човека морали су бити некад покривени длаком, оба пола су имала браду од длаке, уши су им биле вероватно зашиљене и покретљиве, имали су реп који је имао своје мишиће. Њихови удови и тело покретани су такође многим мишићима који се каткад јављају, али који се виђају редовно у четворорука“ (мајмуна).³⁴⁹

Упркос томе што је јавни дискурс у Француској од половине века, био посвећен одбацивању Дарвинове теорије, и што је владала завереничка атмосфера тишине, како је то Хаксли описао, француска публика је имала многобројне могућности да се упозна са дарвинистичким идејама. Изложбе које су организовале научне институције су нарочито доприносиле имагинацији уметника. Друштво антрополога је деловало као бастион дарвинистичке мисли. Организовало је бројне изложбе које су биле радо посећене, упркос спорној тематици која је била приказивана. Научно-популарни часописи попут *Природе* су писали о томе, и представљали илустрације које су поредиле људске и мајмунске скелете. У павиљону антрополошких наука који је организовала Школа антропологије (L'École d'Anthropologie), на Универзалној изложби у Паризу 1878, публици су биле представљене неандерталске лобање, праисторијски алати и оружја, мајмунски и људски скелети, као и фосилизовани остаци костију праисторијских људи. Више од хиљаду четиристо фрагмената костију и лобања је било поређано хронолошки, од неандерталске врсте до модерних људи. Константин Џемс је написао преглед Универзалне изложбе те године, а видео ју је као представу дарвинистичког погледа на свет и оценио као скандалозну. Осудио је и бројне уметнике који су стајали у соби која је приказала поређење мајмунског и човечијег скелета, покушавајући да репрезентују тај приказ у својим скицен блоковима.³⁵⁰ Негативне критике антрополошке секције на Универзалној изложби су биле део културолошке дилеме друштва, која је сезала до времена просветитељства, а распламсала се у 19. веку. Прва забринутост је била та да људи потичу од мајмуна. Друга, да је човечанство еволуирало током много дужег времена него што је тврдила библијска историја. Последња и најпроблематичнија идеја манифестована кроз поставку, била је та да понашањем појединаца не управља душа већ физиологија.³⁵¹

У визуелној култури 19. века је последично кренула да се шири нова концепција тела, по угледу на теорију еволуције и праисторијска открића. Историчарка уметности, Марта Луси је ту нову концепцију, назвала *еволутивно тело*.³⁵² Означава људску форму изражену или представљену према принципима Дарвинове теорије еволуције. Најчешће је еволутивно тело могло да буде сагледано у деловима постављеним на зидовима антрополошких изложби. Ти делови су чинили једну незамисливу целину. Спојити ту незамисливу целину,

³⁴⁷ Thomas Henry Huxley, *La place de l'homme dans la nature*, Paris, 1891, 26-27. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6271096t/f40.item.r=La%20Place%20de%20l'homme%20dans%20la%20nature>

³⁴⁸ Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin, 1866.

³⁴⁹ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 153.

³⁵⁰ Constantin James, *op. cit*, 410-416. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12655618/f424.item>

³⁵¹ Elizabeth M. L. Gralton, „A battle for the French soul: The anthropological exhibit at the 1878 Exposition universelle“, *Journal of European Studies*, Vol. 43, No. 3, 206.

³⁵² Martha Lucy, *op. cit*, 189.

визуелно приказати врсту тела којој су ови делови припадали – *une forme transitionnelle* – било је још више контроверзно. Форма и границе људског тела су имали изразито онтолошки статус и били су у центру расправа о еволуцији у 19. веку. Као што су Дарвин и његови претходници указивали, тело је носило знаке људског неплеменитог порекла. Оно је било извориште великих забринутости у природним наукама, јавном дискурсу и визуелној култури. Теорија еволуције је ометала дуго одржавано мишљење о телу као непроменљивом и затвореном ентитету. Променљивост врста је претпостављала тело дефинисано путем флукса, чије границе не могу бити спознате. Дошло је до питања о самом онтолошком статусу тела, а тиме и проблематизовања претпоставки о корпоралној целини.³⁵³ Јединство тела је било потврђивано, не само у природно-теолошкој науци, већ и у канонима западњачке уметности. Дестабилизацијом важних граница између људи и животиња, споља и изнутра, еволутивно тело је доживљено као поремећај који прети. Било је променљива конструкција чије су границе недефинисане. Описујући праисторијски фрагмент костију из Музеја националне прошлости, демограф Жак Бертјон (Jacques Bertillon) је дочарао како је и сам наговештај атавизма и праисторијских остатака, створио расцеп у класичном моделу људске историје:

„При погледу на тако бедне предмете, машта се са жаљењем враћа на отмене стихове у којима су нам песници антике описивали мила осећања људи златног доба, слadak живот који су водили усред вечног пролећа, вечни мир који је владао између њих и срећне и невине једноставности њихових обичаја. Авај! Морам се одрећи ових пријатних легенди. Нису усред вечног пролећа живели наши први преци. Прошли су кроз ледено доба, чија температура свакако не одговара Овидијевом опису. А кад помислимо да су ови несрећници (чије лобање неандерталца и езија³⁵⁴ нам показују одвратна, па чак и зверска лица), имали само јадно тесано камење које имамо пред очима, да лове мамута и да се боре са пећинским медведом, веома је тешко замислити нежно и мирно постојање за њих.“³⁵⁵

Тело у процесу промене је био потенцијални доказ еволутивног атавизма. Феномен еволутивне реверзије, атавизма или ретрогресије, било је у Дарвиновој теорији уско везано за механизам генетског наслеђивања.³⁵⁶ Репрезентације мајмуноликих бића, недостајуће карике у ланцу еволуције, примитивних праисторијских предака, нису према томе, били прикази онога како су људи изгледали у далекој прошлости. Бића у прелазним облицима су била подсетник на дарвинистички закон реверзије, на то да се у било ком тренутку човечанство може вратити на пређашње еволутивно стање, духовно и физичко.³⁵⁷ Овакве репрезентације су дубоко подривале устаљени идентитет људи. Седамдесетих година је илустрована штампа била преплављена карикатурама мајмунолоких људи, нарочито Дарвиновим ликом у комбинацији са телом примата. Иако саркастичне, оне су осликавале забрињавајућу нову концепцију тела. Илустрације у научно-популарној литератури су такође приказивале

³⁵³ Ibid, 200.

³⁵⁴ Термин *ези* се односи на кроманјонску врсту откривену на локалитету Лез-Ези-де-Тажак Серај, у Дордоњи.

³⁵⁵ „A la vue d'instruments aussi misérables, l'imagination se reporte avec regret aux vers élégants dans lesquels les poètes de l'antiquité nous ont décrit les aimables sentiments des hommes de l'âge d'or, la douce vie qu'ils menaient au milieu d'un éternel printemps, la paix perpétuelle qui régnait entre eux et l'heureuse et innocente simplicité de leurs mœurs. Hélas! il faut renoncer à ces gracieuses légendes. Ce n'est pas au milieu d'un printemps perpétuel que vivaient nos premiers ancêtres. Ils ont traversé la période glaciaire, dont la température ne répond certes pas à la description d'Ovide. Et quand on songe que ces malheureux (dont les crânes de Néanderthal et des Eyzies nous montrent la figure hideuse et même bestiale), n'avaient, pour chasser le mammoth et pour combattre l'ours des cavernes, que les misérables cailloux taillés que nous avons sous les yeux, il est bien difficile de leur supposer une existence douce et paisible.“ Jacques Bertillon, „Le Musée de Saint-Germain“, *La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie: journal hebdomadaire illustré*, Paris, 1 Août 1874, 130. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51150393g/f5.item.r>

³⁵⁶ Čarls Darwin, *nav. delo*, 37, 175.

³⁵⁷ Charles H. Pence, „Whatever Happened to Reversion?“, *Studies in History and Philosophy of Science Part*, Vol. 92, No.1, 99-102.

праисторијске антропоиде. Сликари и скулптори су представљали психичке и физичке сличности између људи и мајмуна у репрезентацијама недостајуће карике у ланцу еволуције, или темама борбе за опстанак и сексуалне селекције. Мајмунолики људи у њиховим делима су указивали на животињску природу човека, која је била ирационална и опасна.

Критичари уметности наклоњени традиционалим, идеализованим репрезентацијама тела, жустро су се противили атавистичком концепту, који га је приказивао као неплеменито и примитивно. Шарл Роше је у свом *Разматрању анатомије, антропологије и етнографије коришћене у лепим уметностима* рекао:

„Поставио сам себе на пол супротан данашњој Школи антропологије, која жели да пружи човеку мајмунско порекло (...) и која ће ако узнапредује, водити ка негацији свега што је племенито и узвишено у људској природи. (...) Ова варварска и окрутна школа је изумела ЧУДОВИШТЕ!! Да, чудовиште, производ имагинације, пола човек, пола мајмун, ког они бесрамно називају *нашим претком*. То је оно што се отворено учи у Школи антропологије у Паризу као принцип студија и доктрина истине. (...) Ово ученици Пола Брока и присталице Дарвина прокламују као да је највећа истина 19. века.“³⁵⁸

Једна од првих репрезентација прелазног човека-мајмуна, која би одговарала каснијем Дарвиновом опису праисторијских људи, била је илустрација текста *Фосилни човек (L'homme fossile)*, геолога и ботаничара Пјера Буатара (Pierre Boitard), у *Универзалном магазину (Magasin universel)*, 1838. године.³⁵⁹ Урадио ју је немачки илустратор Јохан Теодор Зуземил (Johann Theodor Sussemihl) и звала се *Фосилни човек* (сл. 33). Фосилни човек, како је назван, представљен је у свом геолошком окружењу. Фигура обрасла косом, мршавих ногу и дугих мајмунских стопала, корача према заклону испод стене. Ослања се на незграпно кремено оружје. На полуокренутом телу се виде напућене усне и глава одликована оштрим ивицама са великим чељустима које заклањају нос. Буатар и Зуземил су искористили више семиотичких извора, повезујући средњовековни конструкт дивљег човека, са копијама упечатљивих портрета Аборигина – Аустралијанаца које је насликао Николас-Мартан Пети (Nicholas-Martin Petit) током научне експедиције капетана Бодена (Nicolas Baudin) у Аустралији, крајем 18. века.³⁶⁰ Највероватније је да је и изглед орангутана допринео оваквом уобличавању мајмуноликог лица, с обзиром на то да је две године раније, ова животињска врста стигла у Природњачки музеј у Паризу.

У постхумном издању Буатаровог научно-популарног романа, *Свет пре људи: фосилни човек, природна историја земаљске кугле* 1861. године, поново се појавила представа *Фосилни човек*, али је овог пута њен креатор био Буатар (сл. 34).³⁶¹ Буатаров роман говори о главном наратору приче, ког у канцеларији за природословље посећује демонски принц, Асмодеј (Asmodée), и враћа га у праисторију града Париза. У њему се наратор сусреће са разноликим препотопским животињама и на крају, са Фосилним човеком. Буатарова фантастична прича је остварила велику популарност, у јеку научних расправа поводом праисторијских открића и еволуције човека.³⁶² *Фосилни човек*, ког је нацртао Буатар, нашао се на првој страници књиге. Приказује праисторијско биће, налик примату. Фигура понавља Зуземилову иконографију – биће прекривеном длаком са мајмунским издуженим стопалима за хватање и примитивном физиогномијом главе, маљавим лицем и теменом, напућеним уснама и широким, кратким носем. Фосилни човек је на Буатаровој

³⁵⁸ Цитирано из: Олга Жакић, *нав. дело*, 32.

³⁵⁹ Eudes Huyghe, „Pierre Boitard: écrire le vivant dans le *Musée des familles*“, *Arts et Savoirs*, No. 14, 2020, 8.

³⁶⁰ Боден, природњак и картограф, за време владавине Наполеона I Бонапарте, од 1800. до 1803. године, био је на научној експедицији у Новој Холандији (данас Аустралији). Claude Blanckaert, *op. cit.*, 236.

³⁶¹ Pierre Boitard, *L'univers avant les hommes: l'homme fossile, histoire naturelle du globe terrestre*, Paris, 1861, 10. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6416941b/f10.item>

³⁶² Martin J. S. Rudwick, *Scenes from deep time: early pictorial representations of the prehistoric world*, Chicago, 1992, 166-168.

илустрацији у одбрамбеном ставу, са раширеним ногама. У десној руци држи високо подигнуту секиру, спремну за коришћење. Леђа и интимни делови су му прекривени крзненим огртачем од животињске коже. Налази се испред свог дома – камене пећине у замишљеном Паризу, а у ћошку је његова склупчана изабраница и њихово дете. За разлику од њега, који је уобличен у виду полумајмуна, женска фигура има у целости изглед мајмуна, длакаво лице и реп. Да је у питању жена, наговештено је њеном улогом мајке, пошто у наручју држи новорођенче, ког штити рукама и животињским репом. Чињеница да је женска фигура у потпуности добила животињски облик, док је мушка представљена као антропоидно биће, говори и о нижем еволутивном ступњу жене, о чему ће готово деценију касније после објављивања ове илустрације, говорити Дарвин³⁶³ и други природњаци и филозофи.

Атавизам и примитивност су појмови који се издвајају на Буатаровој представи *Фосилног човека*. Разлике у односу на Бајарову романтизовану илустрацију *Породице у каменом добу*, очигледне су. Савремени човек се ни по каквом елементу не може поистоветити са *Фосилним човеком*. На Буатаровој слици се примећује недостатак дубине пејзажа и целокупног амбијента, а најреалистичнији је приказ истребљене врсте – Фосилног човека. И саме фигуре су изведене на најједноставнији начин, у готово шематском стилу, те не делују као веродостојни преци људи, већ радије као комични прикази имагинације прошлости.³⁶⁴ Након 1860. године и признавања антропологије као званичне праисторијске дисциплине, праћене спорним, и у науци расправљаним питањима које је отварала Дарвинова теорија еволуције врста, Буатарова слика је ипак оживела идеју о недостајућој карици у природном ланцу постојања, која је повезивала и делила савременог човека. У недостатку фосилних остатака протољуди шездесетих година, ова илустрација је била потпуна новина. Деловала је као уверење о постојању прелазне форме између животиње и човека, и попуњавала празнину.

Године 1860. је Едгар Дега насликао представу *Млади Спартанци вежбају* (сл. 35). Била је изложена двадесет година касније, на Петој изложби импресиониста (*La cinquième exposition des impressionnistes*) у Паризу 1880. године, под називом *Младе Спартанке изазивају младиће*.³⁶⁵ Уметнички критичар Гистав Кокио (*Gustave Coquiot*) је слику окарактерисао као велику историјску композицију.³⁶⁶ Сликар је у својим белешкама открио тему своје композиције, написавши да представља младиће и девојке који се такмиче пред очима Ликурга (*Λυκοῦργος*), спартанског законодавца, и остарелих мајки. Значење представе пак, не би требало да буде ограничено у оквирима класичне иконографије.³⁶⁷

Дега је фигуре приказао у пејзажу који осликава отворену спартанску равницу. У централном делу платна, у позадини је приказана група жена, мајки и деце, који окружују старијег Ликурга. Иза њих је у даљини град Спарта, а са леве стране се назире планина Тајгет. У првом плану се истичу две супротстављене групе. У левој групи су полунаге девојке одевене у сукње, а једна иступа испред групе и гестом руке изазива младиће. Десно су представљени наги млади Спартанци, њих шесторо. У тој групи се издваја младић у предњем плану, који је рукама и ногама ослоњен на земљу. Иако је Дега репрезентовао историјску тему, античку сцену удварања описану у Плутарховим (*Πλούταρχος*) историјским списима, класичне идеале је Дега заменио модернизмом прилагођеним еволутивном погледу на свет. На скици (сл. 36) за композицију *Млади Спартанци вежбају*, која се налази у

³⁶³ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 211-216.

³⁶⁴ Stephanie Moser, *Ancestral images: the iconography of human origins*, Ithaca, New York, 1998, 136.

³⁶⁵ Anonyme, *Catalogue de la 5^{me} exposition de peinture*, Paris, 1880, 7. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k994613f/f9.item>

³⁶⁶ Шездесетих година је Дега начинио пет историјских композиција, од којих је једна ова. Gustave Coquiot, *Degas*, Paris, 1924, 215. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572234f/f271.image.r=Spartiates>

³⁶⁷ Linda Nochlin, Carol Salus, „Dega's Young Spartans Exercising“, *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3, 1986, 486.

Уметничком институту у Чикагу (The Art Institute, Chicago), сликар је позадинску групу фигура сместио у класичну архитектуру, античку грађевину, коју није укључио у коначну верзију. У њој, само антички костими, као и фризура жена у позадини, у које је уметнуто дискретно присуство Ликурга, одражавају слабе хеленистичке конотације. На скици су архитектонски декор, вегетација, као и третирање тела која су подсећала на старогрчке кипове, давали античке референце. Највеће одступање је уочљиво у телесној физиономији, која је на финалној слици, далеко од идеализоване. Класичне црте адолесцената су биле замењене савременијим лицима.

Осим што на Дегаовој композицији долази до одбацивања идеализма, он је укључио и нове знакове из еволуционистичког вокабулара – атавизам и бестијалност. Најочигледнија објава анималности у представи *Млади Спартанци вежбају*, оличена је у анатомији и пози мушке фигуре, ослоњене рукама и ногама о земљу.³⁶⁸ Мушка фигура је уподобљена попут истинског четвороношца, са коленима и длановима постављеним на тло. Наго тело у еволутивном контексту увек указује на блискост природи и животињском свету. Служи да искаже бестијалност и низак културни развитак.³⁶⁹ Уместо спартанске снажне и једре телесности, која одражава племенитост и високи интелектуални капацитет, леђа су му савијена. У животињском свету то означава опрезност и исказује урођени инстинкт. Како је Дега био заинтересован за еволуционистичке идеје, дозвољено је претпоставити да је озбиљно нарушаваће класичне форме имало везе са занемаривањем граница у теоријама еволуције. У њима долази до порицања телесног интегритета, што је уједно одговарало модерничком удаљавању од класичних канона. Достигнућа науке и теорије еволуције у периоду 19. века, обезбеђивала су уметнике попут Дегаа, новим речником визуелних означитеља. Ти атрибути су модернизовали традиционалне пикторалне топосе и пружали им нове могућности репрезентације.³⁷⁰ Анимални знак је најпре означитељ анксиозности, а његово читавање у тело је индикација опасности. Оно на шта указује је радикално другачија концепција људске форме. Атавистички атрибути делују истовремено у два различита регистра и имају различите последице. У друштвеној сфери они обезбеђују читљивост. У домену психолошког и личног збуњују и узнемиравају, урушавајући стабилно значење и границе.³⁷¹

Од седамдесетих година 19. века, атавистичке фигуре праисторијских људи су биле све учесталије, под утицајем нових научних открића и популаризације идеје о недостајућој карици у литератури. Уметницима симболистичког правца је тај мотив био нарочито инспиративан. Одилон Редон је био уметник који је иза себе оставио највећи број таквих представа, сходно његовом личном интересовању за природњачке теорије. Уметникова реакција на савремену очараност животињском прошлости је била сложена и неретко, прожета иронијом. Вишеслојност значења оваквих представа је у Редоновом раду произлазила из занимања за теорију еволуције Чарлса Дарвина и утицаја песимистичних ратних година.³⁷² Од шездесетих година, Редон је почео да изучава Дарвинову теорију и био је један од првих уметника који је читао Дарвиново дело из 1859. године у оригиналу. Био је редовни посетилац многобројних бесплатних предавања у Кабинету компаративне анатомије (Le Cabinet d'Anatomie Comparée) Природњачког музеја и Медицинског факултета (La Faculté de Médecine), као и у Друштву антрополога Пола Брока. Његов интелектуални ментор тих

³⁶⁸ Martha Lucy, „Reading the Animal in Degas's Young Spartans“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 1, 2003, 3.

³⁶⁹ Stephanie Moser, *op. cit.*, 173.

³⁷⁰ Anthea Callen, *The spectacular body: science, method, and meaning in the work of Degas*, New Haven, 1995, 3.

³⁷¹ Martha Lucy, *op. cit.*, 5.

³⁷² Barbara Larson, „Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 1, 2003, 8.

година је био уважени ботаничар из Ботаничке баште у Бордоу, Арман Клаво (Armand Clavaud), велики подржавалац Дарвина.³⁷³

Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава (сл. 37) је Редонов цртеж малог формата, у техници оловке на папиру. Настао је 1870. године и чува се у Малој палати лепих уметности у Паризу. Назив представе је дат по цитату из *Мисли*, Блеза Паскала (Blaise Pascal), који је записан испод цртежа.³⁷⁴ У оскудном пејзажу, приказан је усамљени праисторијски човек на стеновитом пропланку. Окружен само пустим природним околицом и густим облацима, представљен је у самом центру цртежа како пузи. Тело му је обрасло у длакама, и повијено попут мајмуна. Ослања се на земљу рукама и ногама. Нижа еволутивна лествица Редоновог бића је изражена и избаченим чеоним режњем и обрвама. Свеукупно га одликује груба и примитивна физиогномија. Мрачна времена историје човечанства су додатно истакнута сивим небом и облацима, што је била устаљена иконографија која је указивала на неиспитане, међупрелазне епохе праисторијске цивилизације.³⁷⁵ Иако Редово међупрелазно биће има животињско тело, истовремено му је поглед окренут ка небу. Подтекст овог цртежа гласи:

„Опседнут видљивим чињеницама, дух (...) више нема енергију да се подигне у свет чуда. Не зна како да следи идеје, а још мање снове. Људско биће окренуто стварности не може да доживи песнички занос. (...) Унутрашњи живот је напуштен ради бурних сензација спољашњости. Машта, уморна од тога што је живела као анђеоска Ламартином (Alphonse de Lamartine) и Виктором Игоом, (...) склопила је своја уморна крила да живи животом звери.“³⁷⁶

Подтекст Редоновог цртежа и окренутост праисторијског човека ка небу, описују јединствену егзистенцијалну драму овог бића. Иако попут човека, гледа у правцу неба, те просторе поетске димензије он никада неће освојити, јер је ограничен својим животињским идентитетом. Прокламација победе разума из Редоновог *Бронзаног доба*, овде изостаје. Редон је крајем шездесетих година, често посећивао Брокина предавања у којима је говорио о пореклу људске свести и анатомији мозга примитивних људи. Његова краниолошка дисциплина³⁷⁷ је седамдесетих година постала изузетно популарна у јавности, а крајњи циљ ове научне гране је био пронаћи порекло, и увидети развојне ступњеве и међусобне разлике у интелигенцији примитивних и модерних људи, како би се исто изучавало и међу различитим народима у 19. веку. Подстакнут Брокиним научним подухватима, Редон је изразио у свом делу заинтересованост за порекло људских мисли и буђење свести. На цртежу *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*, интермедијарно биће је ипак трагично заробљено у детерминистички опсег природног света.

Помрачење људске свести и ниске еволутивне одлике Редоновог праисторијског човека указују на песмистичну слику природе. Она проистиче из Дарвинове теорије

³⁷³ Pamela Kort, „Making things real: Odilon Redon and Jean Carriès“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 154-156.

³⁷⁴ Ово је била мисао Блеза Паскала, у његовим *Мислима* означена под бројем 206. Односи се на анксиозна осећања, проузрокована дубоким, интимним размишљањима о коначном смислу живота. Блез Паскал, *Мисли*, прев. Б. Станисављевић, Београд, 2006, 107.

³⁷⁵ Види серију *Intermezzi*, Макса Клингера (Max Klinger) из 1881. године. David Bindman, *op. cit.*, 161.

³⁷⁶ „Obsessed with visible facts, the spirit (...) no longer has the energy to lift itself to the world of wonders. It does not know how to pursue ideas, much less dreams. The human being oriented to realism cannot experience poetic ecstasy. (...) Inner life has been abandoned for the tumultuous sensations of the exterior. The imagination, weary from having lived as an angel with Lamartine and Victor Hugo, (...) has folded its tired wings to live the life of a brute.“ Цитирано из: Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, „Taking wing, 1870-1878“, in: Douglas W. Druick (ed.), *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*, Chicago, Amsterdam, London, New York, 1994, 76.

³⁷⁷ Краниологија је наука о човечијој лобањи која се темељи на испитивању облика, величине и тежине. Краниолошка грана, краниометрија, којом се Брока посебно бавио, проучавала је лобање људи и човеколиких мајмуна у сврху процене еволуцијских промена и адаптација.

еволуције и његове тезе о случајним, бесциљним варијацијама. У таквој природи, све је подложно изненадним променама и будућност је неизвесна. Редон је припадао групи француских симболиста који су често поимали свет кроз туробни и мрачни нарратив. Томе је допринела *страшна година*, након Француско-пруског рата и последично разочарање у политику Треће републике.³⁷⁸ Након Редоновог пресељања из Бордоа у Париз 1864. године, уписао је Академију лепих уметности. Од 1863, у званични курикулум Академије су укључене природне науке, а дарвинистичка учења је предавао Редонов професор, Иполит Тен, на својим часовима естетике. Критикујући класичне идеале, Тен је говорио да би уметници требало да на своја дела преносе *моралну температуру* времена.³⁷⁹ Учио је своје студенте да уметност настала у тешким историјским периодима националне туге и декаденције, треба да одише осећањима меланхолије. Уметници би морали да негују та осећања, па и да претерују у исказивању емоција. Препоручивао је и коришћење тамнијих боја од уобичајених, и наглашавао улогу гледалаца који би такође, требало да имају одговорност при посматрању таквих уметничких дела. Редон је доследно следио Тенове препоруке, те се одатле у његовом цртежу насталом у првој години рата, јавила селекција нијанси црне и *chiaroscuro* техника, посебно разрађена у његовим делима након 1871. Уносећи мрачну атмосферу и регистре песимизма у цртеж *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*, Редон је одговорио на *моралну температуру* свог времена. Сместио га је у дарвинистички концепт детерминизма природе, и уједно следио друштвене анксиозности узроковане великом националном трагедијом.

Годину дана након рата, Редон је креирао још једно дело малих димензија, *Примитивни човек* (сл. 38). Био је то цртеж у техници угљена на хартији. Њега је 1893. године од Редона откупио тадашњи патрон, Барон Домси (Baron Robert de Denesvre de Domessy).³⁸⁰ Као и *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*, и овај рад евоцира почетак живота на Земљи. Поново, фигура заузима предњи план слике. Праисторијски човек је приказан наг како седи и рукама привлачи колена грудима. Тамна фигура је постављена у пусто природно окружење, које говори о дубокој геолошкој прошлости. Редоновог човека из каменог доба од светлости у потпуности заклања планина, која се надвишава иза његових леђа, док га зраци светлости заобилазе и падају испред његових ногу. За разлику од цртежа насталог две године раније, овде се примитивна фигура не окреће ка извору светлости, а игра светлости и сенке на цртежу доприноси мистерији.

Инспирацију за позу своје фигуре, Редон је пронашао у Природњачком музеју, у коме је била изложена мумија Ајмара (Аумара), са језера Титикака у Јужној Америци, и из илустрација склупчаних душевних болесника у научним часописима.³⁸¹ Став, као и зраци светлости који заобилазе ово биће, описују усамљеног примордијалног човека у прецивизацијским временима. Низак еволутивни ступањ *Примитивног човека* је акцензован и физиогномијом лица. Фигура представља биће широког чела, пуних, дебелих усана и тамног тена. Годину дана пре настанка овог цртежа, Дарвин је објавио *Човеково порекло и сполно одабирање*, у ком је говорио о менталним и физичким одликама црних људи, и црнце из Африке и Аустралије поставио на лествицу еволуције, између гориле и кавкаских људи.³⁸² Осим што је продубила расне теорије у Француској, оваква идеја је подстакла машту многих људи који су примитивне, праисторијске људе, поистовећивали са изгледом савремених људи из црначких племена. Самотна и окрутна природа у којој је представљен проточовек, још више наглашава немогућност било каквог напретка и буђења

³⁷⁸ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 160.

³⁷⁹ Хиполит Тен, *Филозофија уметности*, прев. А. Венцелидес, Београд, 1991, 47-48.

³⁸⁰ Dario Gamboni, „*Ars sive natura: Art, nature and the power of imagination in the works of Odilon Redon*“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 274.

³⁸¹ Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, *op. cit.*, 82.

³⁸² Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 149-150.

свести. Редонов рад у коначници, описује суморне и депресивне моменте у историји човекових предака.

Примитивне људе је креирао и француски уметник Констан Ру, у барелефима на Институту за људску палеонтологију (L'Institut de paléontologie humaine). Институт је основао Принц Алберт I од Монака (Albert I, prince de Monaco) 1910. године, након посете Паризу и Марселину Булу, који је у то време изучавао неандерталске остатке. Од архитектке Емануела Понтремолија (Emmanuel Pontremoli) је наручио здање инспирисано научним оријентацијама Института, репрезентативно за период транзиције између еклектицизма и модерног покрета. Принц је истовремено ангажовао и Руа, како би визуелизовао области истраживања научника Института. Требало је да прикаже научни карактер овог здања са уметничком прецизношћу.³⁸³ Понтремоли и Ру су добили награду града Париза 1913. године за архитектонско остварење и декорацију.³⁸⁴ Констан Ру је своје образовање започео у Школи лепих уметности у родном Марсеју (L'École des beaux-arts de Marseille), да би по доласку у Париз, наставио своје студије на Академији лепих уметности у којој су му професори били Ернест Баријас и Жил Кутан.³⁸⁵ Након освајања Римске награде 1894³⁸⁶, Ру је постао препознатљиво уметничко име, и добијао многобројне ангажмане, од којих је рад на Институту за људску палеонтологију био један од важнијих. Израдио је укупно седамнаест скулптура у барелефу 1911. године, који чини венац и окружује три стране фасаде. Уз то је креирао и декоративне елементе, попут лобања и праисторијских предмета.

Ру је на свом фризу приказао шимпанзе, људе из каменог доба и савремене *дивљаке* из различитих племена. Барелефима доминирају сцене праисторијског живота које говоре о културним активностима – праисторијским рукотворинама и музици, религијским обредима, и породици. Поред представе *Шимпанзе* (сл. 39), Ру је поставио *Групу примитивних људи* (сл. 40). Приказује седам мушких фигура у седећем положају. Први мушкарац са леве стране чини се као да украшава урезима леђа другог, који је окренут од гледалаца. Осталих пет фигура на десној страни обрађују и рукују каменим оруђем. Физиогномија свих фигура је идентична. Одликује их бујна коса и неуредна брада, приказани су наги, а углови лица и широки носеви имају расне одлике савремених Аборицина. Поред тога, леђа су им погрбљена, а дугачке руке подсећају на анатомију мајмуна, представљених на левом барелефу који претходи овом. Пошто су начини живота савремених *примитивних* људи посматрани као слични онима из каменог доба, етнологија је била од великог значаја за проучавање људске палеонтологије и за Руа, у декорацији Института. Археолози су такође користили афричка и аустралијска племена као живе моделе за нестале расе праисторијске Европе.³⁸⁷ Атавизам у уметничким приказима праисторијских људи је често наглашаван

³⁸³ Arnaud Hurel, Alain Dubourg, „Un programme novateur: L'Institut de paléontologie humaine d'Emmanuel Pontremoli“, *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, No. 13, 2007, 51, 54.

³⁸⁴ Amélie Vialet, „L'Institut de paléontologie humaine: Une œuvre pionnière du Prince Albert I^{er} de Monaco dédiée depuis 100 ans à la connaissance de l'évolution de l'homme et de ses origines“, *Colloque dans le cadre du centenaire de l'Institut de Paléontologie humaine (1910-2010) placé sous le haut patronage de S.A.S. Le Prince Albert II de Monaco*, 28 Mai 2010, 39.

³⁸⁵ Баријас и Кутан су у то време били познати по декорацији фасаде Природњачког музеја у Паризу, за који су израдили две представе 1894. год – *Нубијски ловци алигатора* (Баријас) и *Ловци орлова* (Кутан). Копије ових барелефа се налазе у Музеју Орсеј.

³⁸⁶ Награду је добио за скулптуру *Изазван гневом, Ахилеј после Патроклове смрти ставља штит који му је донела његова мајка Тетида*.

³⁸⁷ Maria P. Gindhart, „Cro-Magnon and Khoi-San: Constant Roux's Racialized Relief Sculptures of Prehistoric Artists“, *Visual Resources*, Vol. 24, No 3, 2008, 325. Откриће постојећих ловачких племена у Аустралији, у другој половини 19. века је допринело успостављању праисторијске дисциплине, компаративним методама. Аборицини и њихова продукција оруђа и оружја за лов, представљали су живи доказ о каменој производњи у праисторији. Maria Pilar San Augustin-Filaretos, „Les influences respectives entre anthropologie et préhistoire“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.). *op. cit.*, 54.

животињским телом, или макар погрбљеним леђима са физиогномијом лица црних људи.³⁸⁸ Еволутивно тело је тако на Руовој скулпторалној групи дефинисано означитељима примитивне животињске анатомије са једне, и физиогномијом лица модерних *дивљака* са друге стране.

У новинама *Илустрација* је 27. фебруара 1909. године, објављена илустрација (сл. 41) Франтишека Купке, под називом *Неандерталац (човек од 20 000 година)*. Недељу дана касније, публикован је и у енглеском издању овог магазина.³⁸⁹ Наручио ју је Марселин Бул. Како је Купка био већ утврђени уметник који је проучавао анатомију праисторијских предака људи, Бул га је ангажовао за реконструкцију неандерталца, пронађеног годину дана раније у Француској.³⁹⁰ Купка је приказао мајмунолико биће, обрасло у длакама, савијених колена и погрбљених леђа. Безизражајно лице одаје слабу интелектуалну способност. Руке су му дугачке, ноге кратке, а стопала, попут Буатаровог *Фосилног човека*, издужена. У десној руци држи примитивну тољагу. На зиду камене пећине иза неандерталца, одражава се његова сенка, која додатно продубљује мајмунске асоцијације. Свеукупно, изглед Купкиног праисторијског човека, одговара више фотографији скелета шимпанзе из научне студије Пола Брока (сл. 42)³⁹¹, него изгледу неке врсте са којом би се радије, модеран човек могао упоредити.

Марселин Бул је од уметника захтевао да неандерталца представи као тело *другог*. Разлог томе је било његово партикуларно схватање еволуције. Остатке неандерталског скелета у Француској су открила три клерика, у близини сеоске катедрале. Свештеници Жан и Амеде Буисони (Jean et Amédée Bouyssonie) су га потом предали Булу, као уваженом директору палеонтолошког кабинета у Природњачком музеју.³⁹² Од тог тренутка, откриће је изазвало интересовања, али и забринутости како религиозне, тако и научне јавности. Убрзо затим, у научној и популарној визуелној култури су се појавиле бројне сликовне реконструкције новооткривене врсте. Булов јединствени поглед на еволуцију није био праволинијски, већ ју је посматрао као отворени систем који се грана у различитим правцима. То му је дозволило да неандерталску врсту сврста у другачију грану од оне на којој се налази савремени човек. Био је такође свестан анти-религиозног контекста теорије еволуције, те му је жеља била да ово праисторијско биће позиционира тако да се може посматрати и из еволуционистичког окриља, и са клерикалног становишта.³⁹³ Бул је одбацио прелазни идентитет неандерталца, између примата и човека, представивши га јавности као репрезента *другости*. У другој половини 19. века је термин *други*, све чешће улазио у јавни вокабулар и дискурс о нацији и раси.³⁹⁴ У контексту *другости*, неандерталац је могао бити доживљен као другачија врста, на еволутивној скали удаљена од модерних људи. Кроз такву визуру се могла разумети помирујућа улога овог дискурса.

Као последица Буловог погледа на еволуцију, Купка није неандерталца приказао као припадника интегралног дела људске праисторије. У новинама *Илустрација*, он га је јавности представио као имагинарног *другог*, апсолутну звер која нема додирних тачака са човеком. Ако је постојала било каква асоцијација на људскост у Дегаовој четвороножној

³⁸⁸ Stephanie Moser, *op. cit.*, 136-137.

³⁸⁹ Marianne Sommer, *op. cit.*, 227.

³⁹⁰ Купку су прославиле илустрације геолошких времена и праисторијских људи у геоисторијској енциклопедији Елизеа Реклиса (Élisée Reclus), између 1905. и 1908. године. Élisée Reclus, *L'homme et la terre*, Paris, 1905-1908, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472>

³⁹¹ Paul Broca, *L'Ordre des primates, parallèle anatomique de l'homme et des singes*, Paris, 1870, 39, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5797123p/f46.item.r=L'Ordre%20des%20Primates%201870.zoom>

³⁹² Marcellin Boule, „L'homme fossile de La Chapelle-aux-Saints“, in: Hamy Topinard (ed.), *L'Anthropologie: Parraisant tous les deux mois*, Paris, 1913, 256. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433865t/f271.item.r=La%20Chapelle-aux-Saints%20Neanderthal.zoom>

³⁹³ Marianne Sommer, *op. cit.*, 208.

³⁹⁴ Edvard V. Said, *op. cit.*, 440.

фигури или на Редоновим цртежима праисторијског човека, овде је била искључена. Израз лица такође изоставља племенити душевни садржај. Сви означитељи хуманости су поништени, чиме је неандерталац пребачен у контекст *другости*. Он није прелазна форма, праисторијски човек са атавистичким одликама, већ безрепа звер. Тољага коју држи није мустеријанско оружје, које се могло видети у витринама Музеја националне прошлости или на Универзалним изложбама. Неодређеност пејзажа додатно ово биће поставља у домен који га удаљава од познатог контекста. Купкино биће је у потпуности искључено из линије људског рода. Ово искључивање неандерталске врсте у науци, означавало је помирење на свим пољима. Религиозна јавност, могла је да разуме Купкиног неандерталца као врсту подљудског бића.³⁹⁵ Насупрот томе, могао је да буде схваћен и као недостајућа карика између Мортиљеовог антропитекуса и модерног *дивљака*.

Временом и нагомиланим знањем, жеља да се уметност држи истине је довела до ближе сарадње између научника и уметника, у настојању да се што више приближе ономе што је била стварност праисторије. То је био случај сликара Луја Маскреа и кустоса Музеја Краљевског института природних наука у Бриселу (Muséum de l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Bruxelles), Емеа Ритоа. Рито је био познат по свом доприносу идентификацији геолошких слојева Белгије, и имао је велику страст према дисциплинама које су се бавиле праисторијом. Држао је предавања која су привлачила пуне сале, и реорганизовао музејске просторије које су излагале праисторијске предмете. Незадовољан претходним реконструкцијама праисторијских људи, обратио се Лују Маскреу, белгијском уметнику који је радио у Француској, и ученику Жефа Ламбоа (Jef Lambeaux).³⁹⁶ Заједно су покренули вишегодишњу сарадњу, од 1909. до 1914, са циљем да израде петнаест реалистичних биста које би исцрпно представљале главне фазе људског развоја. Палета ликова је разнолика, у распону од звери до човека. Рито и Маскре су имали строгу методологију, која се и данас примењује. Прво би радили реконструкцију целе лобање у гипсу на основу фосилних остатака, које је бирао Рито, затим модел мишића лица у глини. Главу би затим стављали на бисту, са глумачким рукама које држе предмете који су, као и алати или оружја, били засновани на савременим праисторијским открићима.³⁹⁷

Биста под називом *Неандерталска жена* (сл. 43), била је научно заснована на остатку женске лобање, коју је 1911. године пронашао др Анри-Мартен (Dr Henri-Martin) на палеолитском налазишту Ла Кина у Француској.³⁹⁸ Представља допојасни портрет мајмунолике жене, а глава јој је приказана у профилу. У наручју држи новорођенче, чије је лице приљубљено уз мајчине груди и не може се видети. Вештом скулпторском техником уметник је креирао животињску кожу која прекрива мајчино тело и новорођенче, откривајући напола њене груди. Попут Купкиног *Неандерталца*, реализам којим су уподобљене животињске карактеристике ове праисторијске врсте, не дозвољава поистовећивање са модерним човеком. У научном смислу, Рито је пратио Булов партикуларни поглед на еволуцију, сматрајући да неандерталац није могао да буде директни човеков предак.³⁹⁹ У уметничком смислу, Маскре је одговорио на такав став, приказавши женску фигуру са брадом и у целини прекривену длаком. То је одговарало и Дарвиновој идеји о изгледу праисторијских људи. Слободна уметничка интерпретација се одражава у мајчиној гримаси, као и украсима на њеној коси везаној у пунђу, који су у научном смислу били упитни. Маскре је унео драму у своју скулптуру, експресивним изразом лица мајке.

³⁹⁵ Marianne Sommer, *op. cit.*, 232.

³⁹⁶ Béatrice Grandordy, *op. cit.*, 101.

³⁹⁷ Anne Hauzer, François Mairesse, „Une collaboration exemplaire: Louis Mascré et Aimé Rutot“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *op. cit.*, 121.

³⁹⁸ Ibid, 131.

³⁹⁹ Ibid, 129.

Њене очи су широм отворене, као и уста, што даје утисак страха и кореспондира замишљању окрутних услова живота у праисторији, у научно-популарним романима.

Уметничке представе атавистичког тела су од друге половине 19. и у првој деценији 20. века биле изузетно слојевите и разнолике. Разликовале су се у односу на личне наклоности уметника и научне идеје које су их инспирисале. Ти сликовни прикази су истраживали најразноврсније елементе порекла – рађање свести, развој телесне форме, и све сегменте живота праисторијских људи. Један део уметника, попут Редона или Дегаа је истицао животињски, ограничени идентитет људи, приказујући прелазну форму, недостајућу карику између мајмуна и човека. Уметници попут Купке и Руа су са друге стране, премештали атавистичко тело у окриље *другости*. Дестабилизујући контекст је тако, донекле могао бити ублажен. Обе групе уметника је спајало акцентовање тела као означитеља праисторијске прошлости. Они на њиховим композицијама нису исписивани око тела, приказивањем праисторијског оруђа, начина облачења или препотопних животиња, већ извиру из самог тела. Кроз оваква дела су уметници могли да подржавају или оспоравају Дарвинову теорију, али све те представе говоре у прилог значаја уметности еволуционизма у времену научних дебата у другој половини века.

IV ЕВОЛУТИВНА ИСТОРИЈА ЉУДИ И ЊИХОВО ПРАИСТОРИЈСКО ПОРЕКЛО

Откриће праисторије је од првих проналазака па до конституисања званичне науке било огромни историјски догађај, веома значајан и једнако узнемиријућ у другој половини 19. века. Покренуло је онолико питања и контроверзи колико је открило непознатих чињеница, невероватних за већину људи тог времена. Успон наука о Земљи у 19. веку је имао дубок утицај на схватање људског порекла. За кратко време, мање од једног века, историја човечанства је постала претерано растегнута – далеко изван библијског учења и далеко од класичне и египатске археологије. Хронологији људске расе је додато геолошко време, миленијуми у којима су живели преци савременог човека.⁴⁰⁰ Оно што је раније била историјска прича о Божијем стварању Адама и Еве, сада је постала само бајка. А оно што се вековима чинило неоспорним – раздвајање између човека створеног од Бога по свом лику и природе – више није било тако од тренутка када је установљено да су праисторијски људи били ближи по својим одликама животињама, како се иде дубље у терцијар и квартално доба.

Изучавање праисторијске прошлости у Француској сеже до тридесетих година 19. века. Тада је млади археолог Жак Буше де Перт (Jacques Boucher de Perthes) сакупио значајну колекцију праисторијског оруђа у Абевилу, у Пикардији. Године 1847. је почео да објављује своја разматрања о геолошкој прошлости људи. У књизи *Келтски и препотопни антиквитети: мемоари примитивне индустрије и уметности*⁴⁰¹, раздвојио је келтски период који је поистоветио са полираним каменим предметима и остацима савремених животиња и препотопски период ког означавају резбарено кремено оруђе и кости истребљених животиња. Надаље, средином века, развој археологије и популарност геологије су допринели занимању јавности за праисторију. Ископавања неолитских налазишта, попут оног у Карнаку, у Бретањи, показала су да су камени долмени били гробни споменици у далекој прошлости.⁴⁰² Све више је долазило до открића остатака праисторијских људи и животиња. Са појавом теорија еволуције, дошло је и до озваничења сродних дисциплина које су се бавиле праисторијом – археологије, палеонтологије и антропологије. Откривање и изучавање праисторијске прошлости у Француској 19. века, било је значајно и због националистичког дискурса званичних власти у другој половини века. Највећи број праисторијских налазишта је пронађен на француском тлу, а Французи су били један од првих народа који је дубоку прошлост систематизовао и проучавао.⁴⁰³ Научна истраживања на пољу праисторије, као и уметничке репрезентације времена протољуди, доприносили су да француска нација обликује јединствени легитимитет.

Културно-научна клима у Француској је била подцртана успостављањем институција које су истраживале праисторију – Друштва антрополога, нових научних катедри у Природњачком музеју и Музеја националне прошлости. То је било уско везано за нови,

⁴⁰⁰ Године 1650, ирски архиепископ Џејмс Ашер (Archibishop James Usher) је објавио свој прорачун времена, у коме се датум првобитног чина Божије Креације догодио у недељу, у подне 23. октобра 4004. године пре нове ере. Око 1700. године, та рачуница је укључена у Библију краља Јакова (King James Bible), на њеној првој страници. До овог прорачуна је дошао бројећи уназад генерације хебрејских патријарха, до стварања Адама. Користио је једну књижевну интерпретацију текста у којој је Адам створен као врхунац шестодневног обликовања света. Након тога, у 18. веку је Бифон изнео мишљење да је Земља стара макар 75 000 година и од тада, па све до краја 19. века, бројни геолози и природњаци износе своје теорије о хронологији Земље и човечанства. Peter J. Bowler, *Evolution: The History of an Idea*, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, 4, 29; Rebecca Bedell, „The history of the Earth“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *op. cit.*, 57.

⁴⁰¹ Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes: mémoire sur l'industrie primitive et les arts*, Paris, 1847. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626672h/f141.image>

⁴⁰² Nathalie Richard, *op. cit.*, 153.

⁴⁰³ Maria P. Gindhart, *op. cit.*, 52.

еволуционистички светоназор.⁴⁰⁴ Музеј националне прошлости је био пример новог пантеона знања о дубокој прошлости и теорији еволуције. Отворио га је званично Наполеон III, 8. марта 1862. године. Исте године када је одржана велика Универзална изложба на којој су први пут представљени праисторијски предмети, у музеју је за јавност отворено првих седам изложбених просторија. Директор, Габријел де Мортиље је првенствено замислио колекције које ће презентовати знања о галско-романској прошлости. Шира визија музеја је била да прикупи, документује и изложи археолошке податке од најранијих времена, периода Франака, до епохе Меровинга.⁴⁰⁵ Значајно за француску уметност је било то што су уметници могли да стичу нова знања посећујући Мортиљеову збирку и такође, њихова дела су наменски била наручивана од стране Наполеона III, и излагана на зидовима овог музеја. Уметничке репрезентације праисторије су према томе, имале важно место у овој институцији, а археолошки предмети су добили свој сликовни наратив на уметничким платнима која су представљала живот праисторијских људи и њихове обичаје. Приказујући најранија времена, уметници су на симбиотски начин установили контекст праисторијских остатака који су се налазили у музеју. Палеолитски и неолитски артефакти, који су били изложени, помогли су у валидирању слика које су имале референце на њих. Уметничка дела су уносила праисторију у живот, на начин на који фосилни остаци и предмети нису могли.

У праисторијском жанру су представљани протољуди у радњама које су указивале на прогрес цивилизације. То се манифестовало кроз све уметничке мотиве у њему. Посебно је било значајно то што су приказивани праисторијски људи били становници истог тла на ком су живели и модерни Французи, а све је додатно било потпомогнуто открићима праисторијских остатака широм француског региона. Према томе, поред тога што су ова уметничка дела рекреирала давну прошлост, она су такође одражавала време у којем су креирана и нудила фантастично обећање за будућност нације. То је свакако одговарало прогресивној линији еволуције, какву је заговарао Габријел де Мортиље и други еволуционисти у Брокином Друштву антрополога, а уједно је требало да пробуди позитивна осећања поражене нације после катастрофе Француско-пруског рата.⁴⁰⁶

Можда би требало напоменути и једну субверзивнију идеју коју су они који су веровали у напредак француске цивилизације могли да извуку из контекста ових уметничких представа. Наиме, имплицитно у посматрању националистичког дискурса у приказивању француске праисторије је то што све оне на индиректан начин објављују да је сада Француска наследила баштину напретка. И док се она у 19. веку брзо индустријализовала и напредовала у свим технолошким достигнућима, истовремено су у другим, удаљеним крајевима света постојали урођеници који су судећи по начину живота и обичајима, још увек живели у каменом добу. Посматрајући прогресивну прото-француску цивилизацију давних времена, могли су се извести аргументи за оправдање колонијализма. Тако је Француска могла да помогне цивилизовању данашњих домородаца и *дивљака*, о чијем су нижем еволутивном ступњу сведочили еволуционисти. У касном 19. веку многе научне институције, укључујући и Природњачки музеј у чијем су се поседу налазила бројна дела која су говорила о француској праисторији, много пута су се мешале у колонијалне активности.⁴⁰⁷

Најзад, без обзира на произвољна учитавања савремених идејних назора или различите пројекције конструкција из 19. века у период праисторије, нема сумње да је

⁴⁰⁴ Sharon McDonald, „Exhibitions of power and powers of exhibitions“, in: Sharon Macdonald (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London, 1998, 10.

⁴⁰⁵ Gabriel de Mortillet, *Promenades au musée de Saint-Germain*, Paris, 1869, 12. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65251211/f26.image>

⁴⁰⁶ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 188.

⁴⁰⁷ О музејским колонијалним активностима види: Robert Aldrich, *Vestiges of the Colonial Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, London, 2005.

репрезентација ове епохе и потрага за пореклом и потврдом француске нације била једна од најзанимљивијих тема за разматрање у уметничким круговима друге половине столећа. Порука свих ових дела која су се бавила овом темом је била да су праисторија и национална галска прошлост били део једног дугачког низа који нацији пружа историју која води до незнатне тачке дубоког времена. То је најсликовитије изражено Мортиљеовим речима, којим се завршава каталог праисторијске секције на Универзалној изложби: „ЗАКОН ПРОГРЕСА ЧОВЕЧАНСТВА, ЗАКОН СТУПЊЕВА РАЗВОЈА, ДУБОКА ПРОШЛОСТ ЧОВЕКА“.⁴⁰⁸

Постоје бројне и разноврсне уметничке продукције које се односе на револуцију, какву је представљало откривање ових далеких епоха и веома различитих људи. Од половине 19. века до прве деценије 20. века, у Европи је била интензивна производња слика, скулптура, графика, илустрација и фотографија са праисторијским мотивима. То се једноставно објашњава тиме што је у овом периоду, Француска била најистраженије место ископавања и открића. Од ових открића до њиховог уметничког уобличавања, временски период је био кратак – неколико година, понекад и мање.⁴⁰⁹ Праисторијска иконографија се тако појављује, организује, добија своје теме и мотиве, као и своје мајсторе за кратко време. О томе сведочи деловање Елуена, Февра, Кормона, Жамена, Ришеа, Поршерона, Бенеа и других уметника. Задатак њихових репрезентација људске прошлости је био да учини видљивим, оно што је било невидљиво. Те представе су наводиле своје гледаоце да поверују да виде уверљив приказ догађаја којем ни они, ни уметник, нису сведочили.⁴¹⁰ Репрезентације праисторијске прошлости показују како су се уметници носили са револуционарним концептима људске историје и људског порекла од мајмуна, укључивањем научних података у визуелне слике. Пре свега, омогућили су приступ непознатој прошлости.

Праисторијски жанр је био узоран у историјском смислу из више разлога. У њему се одигравају везе између науке и уметности. То је било поље уметничког стваралаштва у ком су позитивно знање, експериментални метод и уметничко стваралаштво, били неодвојиви. Истовремено, иконографија праисторијских репрезентација није ништа мање била засићена претпоставкама, фантазијама, симболима моралне или филозофске природе. Између потпуне уметничке фантазије и репрезентације строго научних чињеница, јавила се сходно томе „средина информисане имагинације“, при чему је овакво уметничко дело било изведено из доказаних чињеница.⁴¹¹ Коначно, последњи разлог ове узорности је то што је уметност наведена да себи постави питање сопственог порекла, које се испоставило да је праисторијско – а ово откриће није последња револуција коју је одредио настанак дубоке прошлости, тако дуго игнорисане.

Научне слике праисторијских људи су биле уобичајена одлика популарних књига о праисторији, геологији, физичкој антропологији и палеонтологији. Када су илустратори и уметници почели да приказују научна открића у вези са праисторијским занатима, укључујући постојање различитих епоха и еволуцију од мајмуна, дошло је до одређене, незваничне стандардизације ових репрезентација. Луј Фигије је био један од првих који је представио целокупни изглед ране праисторије, кроз низ од тридесет шест гравура у *Примитивном човеку* – које би могле да се сведу на скуп од око пет или шест мотива. Мотиви су бирани не само због њиховог значаја у еволуцији човечанства, већ и због њихове визуелне привлачности и драматичног садржаја. Стандардни след праисторијских сцена је обично садржао лов, прављење алата, ритуале јела, сахрану, природну непогоду, борбу са дивљим зверима и на крају уметничку продукцију. Следећи корак је био повезивање

⁴⁰⁸ „LOI DU PROGRÈS DE L'HUMANITÉ, LOI DU PROGRÈS DU DÉVELOPPEMENT SIMILAIRE, HAUTE ANTIQUITÉ DE L'HOMME“ Gabriel de Mortillet, *Promenades préhistoriques à l'Exposition universelle*, Paris, 1867, 187. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57125395/f193.item.zoom>

⁴⁰⁹ Philippe Dagen, „Images et légendes de la préhistoire“, Hélène Lafont-Couturier (ed.), *op. cit.*, 18.

⁴¹⁰ Martin J. S. Rudwick, *op. cit.*, 1-2.

⁴¹¹ Maria P. Gindhart, *op. cit.*, 59.

одређених врста као што су питекантропи, неандерталци и кромањонци, са овим специфичним понашањем.⁴¹²

Научно-популарна литература је обезбеђивала јавност, укључујући и уметнике, визуелним оквиром за замишљање раног човечанства и разумевање значаја истраживања и података које су научници нудили. Визуелно и текстуално, оваква литература је деловала као синтеза научних истраживања. Дела Џона Лабока су била важна за француско поимање праисторијског живота, без обзира што су се углавном темељила на посматрању савремених примитивних заједница, попут Хотентота, Тахићана или Ескимана. Његова књига *Праисторијски човек: проучаван на основу споменика и ношњи пронађених у различитим земљама Европе (L'homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe)*, из 1865, преведена је на француски 1876 године.⁴¹³ Представљала је визију Чарлса Дарвина и пружала доста детаља о праисторијским и примитивним друштвима. Књига *Порекло цивилизације: примитивно стање човека и обичаји савремених дивљака (Les origines de la civilisation: état primitif de l'homme et mœurs des sauvages modernes)* из 1871, на француском језику је објављена 1875. године.⁴¹⁴ Лабок није износио опсервације из прве руке о томе како су живели модерни дивљаци, већ је попут Фигијеа написао књигу, која је представљала илустровано сажимање истраживања других људи и искуства са овим заједницама.

Препознавање праисторијске прошлости средином и крајем 19. века, пружило је високој уметности, популарним медијима и музејима, узбудљиву нову тему која је имала огроман простор за визуелно представљање. Успех нове научне иконографије праисторијске прошлости, о чему је сведочила популарност Фигијеове и Лабокове литературе, инспирисао је водеће уметнике да додају праисторију свом репертоару тема. Успех тих литерарних дела је у великој мери био и због чињенице да су она била једни од првих текстова, који је за лаичку публику сакупио сва дотадашња праисторијска открића у једној публикацији. У другој половини века је низ уметничких дела у којима је људска праисторија била главна тема, излаган на салонским изложбама у Паризу. Тема је истовремено, одговарала ширем интересовању за приказивање националне историје, а велики број сликара је начинио представе свог галског наслеђа, као репрезента праисторије.

У жанру праисторијске прошлости људи, у високој уметности, може се издвојити неколико најважнијих визуелних мотива који су заједно, репрезентовали дубоку прошлост. То су били мотив првог уметника који се превасходно бавио рађањем свести и интелекта, мотив праисторијског човека, мотив лова на праисторијске животиње и мотив праисторијских заната.

Мотив првог уметника и рађања интелекта

Мотив рађања свести и праисторијске уметности, уметници су црпели директно из нових археолошких открића. Геолог и палеонтолог, Едуар Ларте (Édouard Lartet) је први проучавао праисторијске скулптуре и гравуре, током свог истраживања порекла човека. У његовом тексту *О гравираним или извајаним фигурама животиња и другим уметничким и индустријским производима који се односе на исконска времена људског периода*⁴¹⁵, први пут

⁴¹² Stephanie Moser, *op. cit.*, 141.

⁴¹³ John Lubbock, *L'homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. E. Barbier, Paris, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29336c/f3.item>

⁴¹⁴ Ibid, *Les origines de la civilisation: état primitif de l'homme et mœurs des sauvages modernes*, trad. E. Barbier, Paris, 1877. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97657768>

⁴¹⁵ Edouard Lartet, „Sur des Figures d'Animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine“, *Revue archéologique*, No. 9, 1864.

је употребљена реч уметност, за описивање праисторијских рукотворина.⁴¹⁶ Три године касније, на Универзалној изложби у Паризу 1867. године, у витринама изложбе су се могле видети изрезбарене камене фигурице јелена и мамута из праисторијске епохе. Биле су описане као „наивна, примитивна, па ипак, истинита уметност“.⁴¹⁷

Годину дана након одржавања Универзалне изложбе, Луј Ларте (Louis Lartet), син Едуара Лартеа, открио је остатке кромањонске врсте у Дордоњи. На кромањонском налазишту је нашао десетак праисторијских гробница са погребним остацима предака савремених људи, као и многобројне украсе од шкољки. Наука је одмах препознала различитости између ове и неандерталске врсте. Кромањонац је био најстарији праисторијски представник модерног човека, из каменог доба. По својој анатомији је био изразито сличан савременим људима. Био је висок шест стопа и одликовало га је високо чело и мала брада. Нарочито након Француско-пруског рата, у времену реваншизма, кромањонац је истицан као супериорни представник француске расе и њене неприкосновене прошлости. Посебно је важно било то што се кромањонац сматрао првим познатим уметником. Поседовао је рудиментарну културу која је укључивала коришћење ватре, ритуално сахрањивање и производњу предмета у облику различитих праисторијских животиња. Пол Брока је својим краниометријским техникама дошао до податка да му је мозак био већи од мозга савремених Француза, што је у то време сматрано одликом изузетног менталног капацитета.⁴¹⁸

О праисторијској уметности и начинима њеног извођења, детаљно је писао Луј Фигије у свом *Примитивном човеку* 1870. године. Углавном се ослањао на научна открића Едуара Лартеа, која је усклађивао са личном имагинацијом далеке прошлости. Почетке пећинске уметности је хронолошки сместио у *време јелена*⁴¹⁹, односно, камено доба. Посебно је истакао важност чињенице да су племенити праисторијски људи који су се бавили уметношћу, живели на француском тлу:

„У време јелена први пут смо видели да се осећање уметности манифестује у човеку. Околност вредна пажње је да је уметничко осећање изгледа делило становништво које је насељавало југозапад данашње Француске. Департмани Дордоња, Вијен, Шарант, Тарн и Гарона, и Аржеж су заправо, једини у којима су сакупљени цртежи и скулптуре које представљају организована бића. Сигурно је да рудименти гравирања и скулптуре које ћемо размотрити показују суштински уметничке способности. Форме су добро имитиране, покрети су толико узети у обзир да је готово увек могуће препознати шта је радник из прошлости желео да представи, иако је за обављање посла имао на располагању само најгрубљи алат.“⁴²⁰

Осамдесетих година 19. века су се одигравале велике научне расправе поводом веродостојности праисторијског зидног сликарства. И поред великих открића, те претпоставке су углавном биле одбациване. Када су слике из Алтамира први пут откривене

⁴¹⁶ Goulven Laurent, „Edouard Lartet (1801-1871) et la paléontologie humaine“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 27.

⁴¹⁷ „(...) un art bien naïf, bien primitif, mais pourtant très-vrai.“ Gabriel de Mortillet, *op. cit.*, 115. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65251211/f135.item>

⁴¹⁸ Barbara Larson, *op. cit.*, 61-62.

⁴¹⁹ Односи се на време у ком је живео праисторијски јелен, налик ирвасу. Одредницу је први дао Едуар Ларте, а означава последњу фазу палеолита.

⁴²⁰ „C'est à l'époque du renne que l'on voit se manifester pour la première fois chez l'homme le sentiment de l'art. Une circonstance bien digne de remarque, c'est que le sentiment artistique semble avoir été le partage des populations qui habitaient le sud-ouest de la France actuelle. Les départements de la Dordogne, de la Vienne, de la Charente, de Tarn-et-Garonne et de l'Ariège sont, en effet, les seuls où l'on ait recueilli des dessins et des sculptures représentant des êtres organisés. Il est certain que les rudiments de gravure et de sculpture que nous allons passer en revue témoignent de facultés essentiellement artistiques.“ Louis Figuiet, *op. cit.*, 126-127. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f137.item>

1879. године, праисторичари нису испрва веровали да је време настанка ових пећинских слика сезало у дубоку прошлост. Већина научне заједнице је одбаћивала идеју да је у пећинским временима могла постојати ликовна уметност. Било је тешко потврдити аутентичност паријеталне, пећинске уметности, уз скромне стратиграфске технике које би их датирале. У недостатку доказа, проналазачи праисторијског сликарства су оптуживани да су дозволили да буду заведени.⁴²¹ Промена се догодила 1902. године, када су откривена магдаленијенска⁴²² налазишта у пећини Фон де Гом и Комбарелу, недалеко одатле. Најпре су на првом локалитету, археолог Луј Капитан (Louis Capitan), свештеник Анри Бреј (Henri Breuil) и праисторичар Дени Перони (Denis Peyrony), открили урезане цртеже бизона, мамута и праисторијских мачака. Недуго затим, тројац је пронашао сличне остатаке у пећини у Комбарелу. Поред паријеталних цртежа, нађено је и примитивно камено оруђе којим су урезивани животињски мотиви.⁴²³

Признање историјског легитимитета праисторијских пећинских слика се догодило први пут 1902. године, на званичном Праисторијском конгресу (Congrès préhistorique) у Монтобану, у јужној Француској. Уважени археолог и историчар религије, Соломон Рајнах (Solomon Reinach) је тада изјавио да су:

„Ове слике чиниле предмет обожавања, који није био упућен представљеним појединцима, већ врстама за које се веровало да имају контролу и утицај самом чињеницом представљања појединаца. (...) Церемоније које су изводили пред овим ликовима су морале да обезбеде умножавање слонова, дивљих бикова, коња и јелена, који су им обично служили као храна.“⁴²⁴

Поред револуционарних археолошких проналазака, сликари и скулптори су мотив појаве свести и првобитног уметника, могли да црпе из научно-популарних романа Луја Фигијеа и других писаца. Један од њих је био писац научне фантастике, Рони старији (Joseph Henri Honoré Voex – J.-H. Rosny aîné). Крајем 19. и почетком 20. века, написао је пет научно-популарних романа, инспирисаних понајвише научним истраживањима и теоријама Габријела де Мортиљеа. Кроз ликове у својим делима, Рони је успевао да фикционализује Дарвинова открића, представљајући различите хибридне полуљуде и бића, посве другачијих интелектуалних могућности. Природне науке су за њега представљале врсту „поетске страсти“.⁴²⁵ Године 1891, Рони старији је објавио роман *Вамире* (*Vamireh*), у ком се радња одвија у далеким магдаленијенским временима. У њему је описао неколико измишљених праисторијских племена, од номада и ловаца, преко оних са успостављеном друштвеном структуром и религијом, до антропоидних мајмуна и црвождера, чије су расе предестиниране за нестанак, због ниског еволутивног ступња. Мотив првог уметника, појавио се у лику Вамиреа, сина поглавице номадског праисторијског племена:

„Суптилан и моћан ловац, леп стасом и снажан, (...), поседовао је и мистериозне дарове уметности. Облици звери и биљке су закупаљали његово сањарење. Он је био тај који

⁴²¹ Philippe Dagen, *op. cit.*, 40.

⁴²² Магдаленијен је позна, млађепалеолитска култура, развијена у Западној Европи. Dragoslav Srejić (ur.), *Arheološki leksikon, preistorija Evrope, Afrike i Bliskog istoka, grčka, etrurska i rimska civilizacija*, Beograd, 1997, 617.

⁴²³ Jean-Jacques Cleyet-Merle, „Deux arguments décisifs: les Combarelles et Font-de-Gaume“, *Paléo*, No. 1, 1990, 42-43.

⁴²⁴ „Ces peintures formaient l'objet du culte, qui s'adressait non aux individus représentés, mais à l'espèce, sur laquelle on croyait avoir prise et influence par le fait même de la représentation des individus. (...) Les cérémonies qu'ils accomplissaient devant ces effigies devaient tendre à assurer la multiplication des éléphants, des taureaux sauvages, des chevaux, des cervidés, qui leur servaient ordinairement de nourriture.“ Salomon Reinach, „L'art et la magie à propos des peintures et gravures de l'âge du renne“, *L'Anthropologie*, No. 14, 1903, 263. https://tpsalmomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_072897/MOM_TP_072897_0001/PDF/MOM_TP_072897_0001.pdf

⁴²⁵ Danielle Chaperon, *op. cit.*, 162.

вреба сам по брдима и који хода кроз шуму или плови поред реке или таме, због радости изненађујућих тајних ствари. (...) Они су Вамиреа дубоко ценили, јер је знао како да рукује длетом којим се гравирају кости и рог, и маказама које секу дрво и слоновачу у круг. Заљубљеник у своју уметност, постао је најчувенији уметник међу племенима која су око пролећа стизала на јужни Оријент. Данима, целих недеља, измицао би се из средине својих сапутника, истражујући самоћу, радећи у неком удаљеном повлачењу, а дела која је доносио из својих лутања су била чар његове хорде.⁴²⁶

Своју причу је Рони провукао кроз археологију каменог доба. На основу бројних савремених открића, писац је показао постојање праисторијске уметности, и то да примитивним људима није било непознато ни слободно стварање, ни осећај лепоте. Лик Вамиреа доживљава естетско и религиозно блаженство током чина креирања и посматрања облика у природи, из којих црпи инспирацију. Поседује духовне способности и обузимају га осећања меланхолије и беса, када му мањка цртачке прецизности.⁴²⁷ Често немо размишља и долази у дубоко психичко стање контемплације. Ти поетски елементи чине у Ронијевој причи, праисторијског уметника уметником, у пуном смислу те речи.

Изнедрење првобитне уметности је уско било везано за тему порекла свести и разума. Од 18. века, порекло свести је у Француској разматрано у оквирима биолошких наука. Чарлс Дарвин је сматрао да је свест резултат дугог низа физиолошких и еколошких трансформација које би утицале на когнитивни и сензорни развој животињских врста, укључујући људе. У свом делу *Човеково порекло и сполно одабирање*, Дарвин је указао да је свест производ еволуције мозга и да је настала кроз процес природне селекције од заједничких особина предака, које људи деле са другим животињама.⁴²⁸ Природњак је тврдио и да су животиње са развијенијим мозгом пропорционално свесније свог окружења од других. Иако је признао постојање примитивне свести код животиња, Дарвин није развио потпуну теорију свести.

У другој половини 19. века, Пол Брока је отишао најдаље од свих природњака, у истраживању порекла свести. Године 1861. је открио говорни центар у трећој вијузи фронталног режња мозга. Ово откриће је довело до чувене *Брокине области*⁴²⁹, прве прецизне локације центра за говор у људском мозгу. С обзиром да је језик кључан за идентификацију стања свести као што су перцепција, доношење одлука, размишљање и машта, овај налаз је био значајан. Брока је заправо, отворио пут новом научном приступу свести у коме језик игра централну улогу. Према овој теорији, језик помаже у давању облика и структуре мисли тако што дозвољава појединцу да размишља о себи и дистанцира се од својих непосредних искустава.⁴³⁰ Када је седам година касније откривена кромањонска врста праисторијског човека, било је мало разлога да се сумња у могућност да су имали способност говора и комуникације и користили симболички језик. Иако кромањонци нису оставили никакве доказе о писаном језику, они су производили симболичку уметност.⁴³¹

⁴²⁶ „Chasseur subtil et puissant, beau de stature et fort, (...) il possédait aussi les dons mystérieux de l'Art. Les formes de la Bête et de la Plante captivaient sa rêverie. Il était celui qui rôde seul sur les collines et qui marche à travers la forêt ou vogue par le fleuve ou les ténèbres, pour la joie de surprendre les choses secrètes. (...) Ils tenaient en profonde estime Vamireh, pour savoir manier le burin qui grave sur l'os et la corne, et le ciseau qui taille le bois et l'ivoire en ronde bosse. Amoureux de son art, il était devenu le plus renommé des artistes parmi les tribus qui arrivaient vers le printemps dans l'Orient Méridional. Des jours, des semaines entières, il se dérobaît du milieu de ses compagnons, explorant des solitudes, travaillant en quelque lointaine retraite, et les œuvres qu'il ramenait de ses errances faisaient le charme de sa horde.“ J.-H. Rosny, *Vamireh: roman des temps primitifs*, Paris, 1890, 45-46. <https://archive.org/details/vamirehromandest00rosnuoft/page/46/mode/2up?q=Dolichoc%C3%A9phales+>

⁴²⁷ Ibid, 46.

⁴²⁸ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 82-90.

⁴²⁹ *L'aire de Broca – aire motrice du langage*

⁴³⁰ Philip Lieberman, „On the Nature and Evolution of the Neural Bases of Human Language“, *American Journal of Physical Anthropology*, Vol. 119, No. 35, 2002, 36-62.

⁴³¹ Dr. Jacques Coulardeau, Ivan Eve, „Cro-Magnon's Language: Emergence of Homo Sapiens, Invention of Articulated Language, Migrations out of Africa“, *Special file for a discussion session on Academia.edu*, 2017, 1-25.

Након открића кромањонца, Одилон Редон је креирао дело за које се по називу и времену настанка може закључити да је реферисало на Лартеов проналазак 1868. године. Између 1868. и 1870. је настао његов цртеж малих димензија, *Цин* (сл. 44), који се чува у Уметничком музеју Фог (Fogg Art Museum), у Кембриџу. Национални мит о супериорној француској раси, који се јавио после кромањонског открића, укључивао је легенду о раси цинова који су ходали некадашњом Француском. Мит је био заснован на Брокиним мерама ове праисторијске врсте.⁴³² Редон, заинтересован за порекло човека, вероватно је имао то на уму када је начинио *Цина*. Цртеж приказује монументалну фигуру човека у полупрофилу. Обучен је у хаљину која му прелази преко левог рамена, док је десна рука извајана у мишићима, откривена. Пажљиво закорачује на ледену површину, што је указано гестом леве руке којом балансира тело, да не би пао. Поглед му је усмерен на тло и делује као да одмерава своје следеће кораке. На глави носи фригијску капу, која симболише слободу.⁴³³

Редонов праисторијски човек је на цртежу *Цин* видно еволуирао у односу на четвороножно биће из *Вечне тишине*. Физички идентитет му је одређен двоножним ходом и снажним телом. Психички идентитет му је унапређен и указан пажљивим, разумним одмеравањем корака. Капа слободе коју носи говори о ослобођењу од еволуцијских стега, од животињских оквира у којима су његови преци били заробљени. Свест и разум су одиграли највећу улогу у еволуцији кромањонске врсте. Они су ти који су га нагнали на пажљиво посматрање природе и њених формација, и дозволили му да постане први уметник у праисторији.

Десета по реду гравура Емила Бајара, која илуструје Фигијеовог *Примитивног човека*, настала је 1870. године и носи назив *Претходници Рафаела и Микеланђела, или рађање уметности цртања и скулптуре у време јелена* (сл. 45).⁴³⁴ Бајар је представио тројицу мушкараца обучених у вешто сашивене хаљине од животињске коже. Приказани су испред камене гроте. У односу на илустрације праисторијских људи које претходе овој, крзно којим су прекривени је сада мање чупаво и доста сведеније. Опрема којом се служе је такође унапређенија. У средишту илустрације је приказана стојећа фигура мушкараца окренутог леђима. Лева рука му је на куку, десном урезује праисторијског јелена на плочу наслоњену на зид пећине. Постављен је у позу надахнутог уметника у студију. Други, са његове десне стране, чучећи завршава моделирање скулптуре другог јелена, постављеног на округло постоље. У руци држи неку врсту коштане лопатице. Последњи, који седи на земљи испружених ногу, скицира још једног јелена на нечему што изгледа као камени облук, користећи кремни врх.

Представе праисторијских јелена које креирају Бајарови *Претходници Рафаела и Микеланђела*, као и палеолитски алати којим их израђују, биле су засноване на проналасцима и колекцијама Едуара Лартеа и Хенрија Кристија (Henry Christy), Лартеовог британског колеге и познатог колекционара праисторијских предмета.⁴³⁵ Бајаров сценарио је био у складу са Фигијеовом тврдњом да је главни напредак ове епохе био то што су људи производили донекле изванредне оруђе од костију, слоноваче и рогова великих јелена.⁴³⁶ И поред тога што су алати и пећинска уметности били засновани на научним открићима о времену праисторије, Бајарове фигуре су добиле антички изглед. Уписане су у оквире праисторијског класицизма.

⁴³² Barbara Larson, *op. cit.*, 62.

⁴³³ За време Француске револуције (1787–1799), фригијска капа црвене боје је постала симбол слободе, и након тога је у уметности повезивана са алегоријском фигуром Слободе. Richard Wrigley, „Transformations of a revolutionary emblem: The Liberty Cap in the French Revolution“, *French History*, Vol. 11, No. 2, 1997, 132.

⁴³⁴ Louis Figuiet, *op. cit.*, 131. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f142.item>

⁴³⁵ Ibid, 129-130. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f140.item>

⁴³⁶ Stephanie Moser, *op. cit.*, 128.

Научне хипотезе су у 19. веку производиле описе праисторијских људи који су деловали као производ маште. Истовремено су антрополошка открића заиста сведочила о другачијем изгледу протољуди. Избегавајући епистемолошку анализу, култура их је посматрала и са естетског и са психолошког становишта. Човек који настаје од животиње поставља питања, узнемирава или плаши, јер изазива страх или комплекс. Претећи анимализам је стога, захтевао неку врсту компензације – историју интелигенције која је човека уздигла изнад животиња или одвојила његове особине од њих.⁴³⁷ Тиме што је праисторијским уметницима дат назив *Претходници Рафаела и Микеланђела*, јасно је назначано племенито порекло палеолитских људи.

У Фигијеовој књизи и на Бајаровим илустрацијама које је украшавају, праисторијски човек је лишен стигме звери. Постао је приступачан и поучан. Та лекција напретка доказује да научна популаризација није имала једину функцију да помири учене и неуче, доприноси децентрализацији моћи. Дифузија новог знања у Француској је имала подразумевајући циљ прилагођавања друштвеног понашања новим подацима научне револуције. Преобликовање науке и њено превођење, требало је да наглашава одломке из људске историје. То је требало да активно доприноси општем пројекту морализације људи.⁴³⁸ Представе у којима су се претече Француза из далеке прошлости бавиле неким видом уметности, прослављају рађање интелекта као кључа који је човечанство уздигао изнад осталих врста. Оличавају више моралне тежње, чисто хумане.

Препознавање значаја праисторијске уметности се види и у делу Албера Бенара. Између 1883. и 1888. године, креирао је декоративни програм за главно предворје Фармацеутске школе у Паризу (*L'École de pharmacie de Paris*), изграђене 1803. године.⁴³⁹ Бенар, чији су родитељи такође били уметници, већ са седамнаест година је учио у студију Александра Кабанела. Студирао је на Академији лепих уметности, а од 1868. почео да излаже на Салону француских уметника. Године 1874. је освојио Римску награду, након чега је постао уважени члан друштва. Професионална биографија га је препоручивала као погодног за уметничко остваривање визије државе и осликавање нове Фармацеутске школе. Програм је садржао девет великих слика које су се односиле на учење, праксу и добробити фармације. Осам мањих је требало да преприча најважније делове из историје живота на Земљи. Са њиховом израдом је започео 1885. године. Оне показују да је Бенар умео да пренесе концепт еволуције и задовољи потребе све секуларније Треће републике. У исто време је задржао сопствену уметничку визију.⁴⁴⁰ Представа која ће се овде истражити припада циклусу од осам мањих у укупном програму, а носи назив *Примитивни човек* (сл. 46). Налази се на јужном зиду предворја. Урађена је као и преостале представе у техници уља на платну, затим монтирана на зидове.⁴⁴¹

Композиција је изведена хоризонтално. Приказује велико водено пространство, реке или језера, наткривљено узбурканим облацима. На ивици воде, жена којој коса скрива лице пеца са дететом иза ње. Обоје су представљени наги. На обалним стенама седи погрбљени, наги мушкарац. Бенар му је дао примитивну анатомију, одликовану нескладно великим трупом у односу на горње и доње екстремитете. И његова глава у профилу, са ниским челом, великим ушима и избаченом вилицом, асоцира на изглед примата. У једној руци држи нешто

⁴³⁷ Nicolas Wanlin, *op. cit.*, 313.

⁴³⁸ Claude Blanckaert, „Les bases de la civilisation: lectures de *L'homme primitif* de Louis Figuiet (1870)“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 47.

⁴³⁹ Christian Warolin, „La création de l'École de pharmacie de Paris en 1803“, *Revue d'histoire de la pharmacie*, Vol. 91, No. 339, 2003, 453-474.

⁴⁴⁰ Maria Gindhart, „Touched by science: Albert Besnard's painted programme for the School of pharmacy in Paris“, in: Andrew Graciano (ed.), *op. cit.*, 155.

⁴⁴¹ Прве две композиције овог циклуса се зову *Обликовање Земље*, а осталих шест репрезентују *Земљу и воду*, *Појаву биљака*, *Појаву животиња*, *Праисторијског слона* и, након *Примитивног човека* – *Модерног човека*.

што личи на равну кост, а у другој има мали алат од камена. Чини се да је спреман да урезује линију или фигуру, што се не види најбоље на репродукцији.⁴⁴² Гест међутим, сугерише да је у питању креативно деловање. Уметнички критичар, Камиј Моклер (Camille Mauclair) је описао сцену следећим речима:

„На ивици огромног језера седи голи човек, скоро истоветан мајмуну, са зверском главом и фауновским телом, али већ ужива у гравирању слике ствари, кременом на равnoj кости. Испред њега, у води, његова гола женка пеца. У позадини, крда слонова гасе жеђ. Спушта се вече...“⁴⁴³ „У исто време када је ово дело настало, браћа Рони⁴⁴⁴ су започела серију својих научних романа. (...) Панел на коме примитивни човек црта, већ предвиђа Вамире, овом изванредном студијом о обликовању осећања у праисторијским бићима.“⁴⁴⁵

Бенаров *Примитивни човек* је урађен седам година пре Ронијевог романа. Бенар је попут Ронија старијег указао да је праисторијски човек имао амбицију да ствара уметничка дела. Интересантно је да код Бенара долази до контраста између духовних и чисто физичких особености приказаног уметника.

У Бенаровом извештају састављеном за Министра за ликовне уметности 1885. године, инспектор за лепе уметности, Роже Бали (Roger Ballu), приметио је да је на скици за ову композицију, уметник „измаштао идеју представљања (...) човека из првобитних времена, онаквог, каквим је наука дозвољавала да буде замишљен“.⁴⁴⁶ Балијев избор речи говори о томе да је Бенар, иако се у одређеној мери ослањао на научна истраживања и проналаске, у великој мери користио сопствену имагинацију при креирању *Примитивног човека*. Прерадио је уобичајене претпоставке о изгледу праисторијских људи, не покушавајући да прикаже специфичну праисторијску врсту на основу постојећих фосилних остатака. Није приказао кромањонца, првог уметника – већ мајмунолико примитивно биће ком је доделио статус праисторијског сликара. Моклерово поређење са физиономијом мајмуна и фауна је поновио историчар уметности Луј Жиље (Louis Gillet):

„Коначно, слабашан, потпуно наг, са кратким и равним носем, пркосним покретима, лица још заклоњеног зверским длакама, мали фаун мајмунског изгледа чучи на обали језера, док му се женка са њеним дететом кваси у води, (...) и то је човек. Јадни, сиромашни, слаби Адам! Али то је заиста наш отац, мали имитаторски геније, мајмун, ако хоћете, скромни језерски уметник који посматра, дешифрује чаролије универзума, одушевљавају га његови облици и његове тајне, нешто што кришом урезује врхом оштре кости на равну кост. Он већ држи кључ за сву науку копирајући природу да би је освојио.“⁴⁴⁷

⁴⁴² Од 2016. године су сви панои из Фармацеутске школе, однети на рестаурацију у атеље Марион Буаје (Marion Boyer). За сада су завршени само *Обликовање Земље, Појава животиња и Праисторијски слон*. <https://pharmacie.u-paris.fr/albert-besnard/>

⁴⁴³ „Au bord d'un vaste lac, l'homme nu est assis, encore presque pareil au singe, avec une tête bestiale et un corps faunesque, mais déjà il s'amuse à graver sur une omoplate, avec un silex, l'image des choses. Devant lui, dans l'eau, sa femelle nue s'occupe à pêcher. Au fond, des troupeaux d'éléphants se désaltèrent. Le soir descend...“ Camille Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1914, 35. <https://archive.org/details/albertbesnardlho00maucuoft/page/35/mode/1up>

⁴⁴⁴ Мисли се на Ронија старијег и његовог брата, Серафана Жустина Франсоаа Боекса (Séraphin Justin François Bоеx), познатог под псеудонимом Рони млађи (J.-H. Rosny jeune)

⁴⁴⁵ „C'est à cette même époque où cette œuvre fut créée que les frères Rosny ouvraient, la série de leurs romans scientifiques. (...) Le panneau où l'homme primitif dessine prévoit déjà Vamireh, cette étude extraordinaire de la formation des sentiments dans l'être préhistorique.“ Ibid, 36. <https://archive.org/details/albertbesnardlho00maucuoft/page/36/mode/1up>

⁴⁴⁶ „(...) dreamed up the idea of representing (...) man of the first ages such as science permits him to be conceived. Цитирано из: Maria Gindhart, *op. cit.*, 167.

⁴⁴⁷ „Enfin, chétif, tout nu, avec sa face camuse et ses gestes défiants, le visage obscurci encore de broussailles bestiales, un petit faune de mine simiesque est accroupi au bord d'un lac, tandis que sa femelle trempe avec son petit dans l'eau, (...) et c'est l'homme. Pauvre, dénué, faible Adam! Mais c'est bien notre père, le petit génie imitateur, singe, si vous voulez, l'humble artiste lacustre, qui observe, déchiffre, épelle l'univers, lui ravit ses formes et ses secrets, quelque

Коментари оновремене уметничке критике на рачун примитивне физиогномије Бенарове фигуре су били одраз перцепције митолошких бића у односу на теорију еволуције⁴⁴⁸ и растућих научних аргумената који су истицали биолошку везу човека и примата. Поистовећивање Бенарове фигуре са изгледом фауна је највероватније било неосновано и резултат произвољног читавања. Оно што је неоспорно, то је свеукупни изглед примитивног, еволутивног тела. Мајмунолико, наго тело, постављено је на стене окружене водом, што га на додатном нивоу повезује са природом. Оно што га ипак измешта из оквира бестијалности, јесте идентитет првог уметника. За разлику од мајмуноликог човека на стени, на Редоновом цртежу *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*, Бенаров праисторијски човек је налик Фигијевој замисли, ослобођен од искључивог, анималног детерминизма.

Пол Рише је још један уметник који је обрадио тему прве уметности, трудећи се да повеже науку и уметност. Рише је био лекар и скулптор. Највише су га занимале анатомија и физиологија. Бавећи се уметношћу, покушавао је да пренесе знања из анатомије у своја дела, подстичући и друге уметнике да би у времену научних достигнућа, требало да их прате.⁴⁴⁹ Био је професор уметничке анатомије на Академији лепих уметности, као и члан Националне медицинске академије (*Académie Nationale de Médecine*). Широј јавности је био познат по научном доприносу који је остварио са Жан-Мартеном Шаркоом (*Jean-Martin Charcot*), неурологом и професором анатомске патологије. Са њим је радио у Природњачком музеју и болници Салпетриер у Паризу (*Hôpital de la Salpêtrière*) на истраживању дегенеративних неуролошких обољења.⁴⁵⁰ Као уметника, Ришеа је интересовало изучавање и репрезентација праисторијског тела.

Године 1890. Пол Рише је представио на Салону скулптуру *Први уметник* (сл. 47).⁴⁵¹ Била је израђена у бронзи. Исте године је изложена и на Универзалној изложби, на којој је освојила бронзану медаљу. Скулптура у гипсу је предата Музеју Крозатје (*Musée Crozatier*) у месту Ле Пиј ан Веле, а бронзани одливак је постављен испред Нове галерије компаративне анатомије, палеонтологије и антропологије у Природњачком музеју (*Les Nouvelles Galeries d'Anatomie Comparée, d'Anthropologie et de Paléontologie*). Ришеов *Први уметник* је био замишљен тако да буде егзактан, дидактичан и озбиљан.⁴⁵² Скулптура репрезентује портрет праисторијског уметника. Фигура седи на каменој хумци прекривеној медвеђом кожом. Праисторијски човек је приказан готово потпуно наг, а мало парче тканине му прекрива препоне. Лице му краси широки осмех и шиљата брада, веома налик физиогномији главе Фремијеовог *Човека из каменог доба*. Коса му је скупљена у пунђу коју држи оштра кост. Посматра малу, изрезбарену статуету мамута коју држи у левој руци. Десном се хвата за кремени инструмент за гравирање, којим ће да дода детаље и обави уметничке корекције. Поред његове десне ноге, на каменој хумци се налази други кремени алат за обликовање.

chose qu'il grave furtivement avec la pointe d'un os aigu sur un os plat. Il tient déjà la clef de toute science copier la nature pour la vaincre." Louis Gillet, „L'œuvre décorative de Albert Besnard“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Novembre 1910, 107. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/oeuvre-decorative-de-m-albert-besnard/>

⁴⁴⁸ О тумачењу митолошких звери у односу на теорију еволуције, види више у потпоглављу – Еволуционистичка реинтерпретација античких тема и мотива.

⁴⁴⁹ Paul Richer, *Anatomie artistique, descriptions des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris, 1890, vii-xv. Bibliothèque de la Conservation, Musée d'Orsay

⁴⁵⁰ О скулптурама које репрезентују ова обољења види у: Péricles Maranhão-Filho, „The art and neurology of Paul Richer“, *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, Vol. 75, No. 7, 2017, 485. Рише се посебно бавио и репрезентацијом стања хистерије и оставио велики број уметничких представа које сублимирају најновија психијатријска истраживања са краја 19. века и идејне конструкте, популарне у то време, који су се бавили појмовима неурозе код жена. J. M. Charcot, Paul Richer, *Les demoniaques dans l'art*, Paris, 1984, 91-107.

⁴⁵¹ F.-G. Dumas, *Salon de 1890: Catalogue illustré*, Paris, 1890, 337. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2024989/f341.image.r=richer>

⁴⁵² Philippe Dagen, „Le Premier Artiste“, *Romantisme*, Vol. 24, No. 84, 1994, 75.

Инскрипцијом на дну стене на којој је смештен представљени уметник, Рише је идентификовао и хронолошки одредио своју тему – „ПРВИ УМЕТНИК, ВРЕМЕ КЛЕСАНОГ КАМЕНА“.⁴⁵³ У Ришеовим *Упуствима о насловима и научном раду*, написао је:

„Ова статуа је реконструкција праисторијског типа из доба клесаног камена. Начињена је према најпрецизнијим археолошким и антрополошким подацима. Глава је направљена према калупу лобање из Кромањонске пећине.“⁴⁵⁴

Остатке костију кромањонске врсте, које је пронашао и ископао Луј Ларте у Дордоњи 1868. године, Рише је могао да проучава у Природњачком музеју у ком су се чували. Скулптура *Први уметник* открива педантан третман анатомије и Ришеов покушај да реконструише праисторијско лице са израженом мандибуларном прогенијом.⁴⁵⁵ Фигурина мамута коју обликује Ришеов праисторијски човек, била је такође, заснована на истинитом археолошком открићу. Представљала је проналазак Едуара Лартеа из 1864. године. Он је на локалитету у пећини Абри де ла Мадлен у Дордоњи, пронашао фрагменте костију мамута и неколико праисторијских цртежа, међу којима је био урезани мамут на равној плочи од слоноваче (сл. 48).⁴⁵⁶ Праисторијска представа мамута из Абри де ла Мадлена се чува у Новој галерији Природњачког музеја. Тиме што је Ришеова скулптура постављена испред овог здања, остварила је симбиотску везу са својим окружењем. У уметности еволуционизма је то било изузетно важно. Штавише, уметничка дела су била важан део праисторијских изложби на трећем спрату Нове галерије, а Ришеова скулптура је посетиоцима пружала одличну представу о томе како су те палеолитске гравуре и скулптуре настајале. Чињеница да су званичници француских музеја настојали да интегришу уметничке представе протољуди у научне колекције, указује на степен до ког су ова дела сматрана корисним и дидактичним, у описивању праисторијског живота.

Упркос Ришеовом настојању да пренесе научну истиност у своју уметност и томе што је, узме ли се у обзир да је анатомија кромањонца била слична анатомији модерног човека, веродостојно представио његов изглед, ова представа би стилски могла да се сврста у оквире праисторијског класицизма пре него у концепт еволутивног тела. Поза и извајано, мишићаво тело *Првог уметника*, на први поглед пружа асоцијације на пропорције грчких статуа. Уколико би се занемарила представљена фигурина мамута, не би се стекао утисак да се ради о бићу из далеке прошлости. Ако су се у новој еволутивној парадигми приказивали људи који су беспомоћно управљани телесним инстинктом, онда је класично тело, дуго прослављано као парадигма интелекта и рација, деловало као моћан симбол.⁴⁵⁷ Ришеова скулптура је у том смислу заобишла образац искључивог физичког стања, премештајући нагласак на интелектуалну димензију кромањонског уметника. Уместо празног погледа, очи *Првог уметника* су светлוצаве, а поглед му је усмерен на статуету коју обликује. При погледу на њу он се осмехује, осмехом који изражава задовољство уметника због завршетка свог ремек-дела. Свест, естетски осећај и рађање уметности су идиоми који су Ришеовог праисторијског човека искључили из имагинације бестијалних протољуди, и поставили у време контемплативних примитиваца. Ришеова скулптура је репрезентација чина уметничког креирања који указује на трансценденцију духа и ума.

⁴⁵³ „PREMIER ARTISTE, ÂGE DE LA PIERRE TAILLÉE“

⁴⁵⁴ „Cette statue est la reconstitution d'un type préhistorique de l'époque de la pierre taillée. Elle est exécutée d'après les données archéologiques et anthropologiques les plus précises. La tête est modelée sur le moulage d'un crâne de la grotte de Cro-Magnon.“ Paul Richer, *Notice sur les titres et travaux scientifiques*, Paris, 1896, 187. Bibliothèque de la Conservation, Musée d'Orsay

⁴⁵⁵ Након изучавања кромањонске врсте, сматрало се да су имали ову генетску аномалију, која је утицала на то да су брада и зуби доње вилице померени напред.

⁴⁵⁶ Maria P. Gindhart, „A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye“, *Journal of the History of Collections*, Vol. 19, No. 1, Oxford, 2007, 66.

⁴⁵⁷ Martha Lucy, „The complexity of a Simple Greek Statue“, in: Andrew Graciano (ed.), *op. cit.*, 206.

Кромањонска анатомија је послужила и Лују Маскреу, приликом извођења скулптуре *Магдаленијенски уметник* (сл. 49), настале између 1909. и 1914. године. У серији Ритоових и Маскреових уметничких реконструкција људи из различитих праисторијских периода, магдаленијенску епоху су одлучили да репрезентују мотивом првог уметника. Маскреова скулптура приказује допојасни портрет кромањонца. Рито и Маскре су као модел користили лобању такозваног *старца*⁴⁵⁸, кромањонца првог типа пронађеног у Доњој Лугерији, у Дордоњи крајем шездесетих година 19. века. Њихов кромањонац има дугу браду и косу, украшену венцем од мешаних елемената, бисера, шкољки и животињских зуба. Густо крзно у које је одевен, научно је оправдано тиме што су се у магдаленијенском периоду догађала огромна климатска погоршања. То је било време прве велике арктичке хладноће.⁴⁵⁹ У опису ове скулптуре, Еме Рито је рекао да је његов и Маскреов кромањонац „веома узвишеног типа, способан да досегне највише цивилизације“.⁴⁶⁰ Поглед му је спуштен и усмерен на бодеж који држи у левој руци. Бодеж од јелењег рога, такође је био пронађен на истом локалитету као и овај тип кромањонца. Креативним чином праисторијског уметника, истакнута је његова узвишеност у односу на праисторијске људе у Ритоовој и Маскреовој серији, који су му претходили.

Један од барелефа Констана Руа на Институту за људску палеонтологију је *Магдаленијенски човек гравира и слика бизона из пећине Фон де Гом* (сл. 50). Представа краси венац који се налази са леве стране улазних врата Института. Ру је приказао мушку фигуру, по изгледу готово истоветну савременом белом човеку. Коса до рамена му је украшена низовима од пробушених шкољки и животињских зуба. Украси од различитих материјала који су служили као накит, често су приказивани на представама праисторијских људи на вишој цивилизацијској лествици. Руов уметник је окренут удесно и чучи са десном ногом потпуно на земљи, а лева нога балансира на прстима. Потпуно је посвећен креативном чину. Гравира постериор бизона чија се глава, предње ноге и горњи део леђа виде са леве стране. На тлу испод левог лакта се налазе кремени алати поред шкољке.

Називом представе, али и цртежом који гравира његова фигура, Ру је указао на примену научних открића Бреја, Перонија и Капитана 1902. године у пећини Фон де Гом. Четрдесет девет од осамдесет животињских приказа које је овај тројац пронашао у пећини, били су праисторијски бизони. Представа бизона на Руовом барелефу је била базирана на цртежу Анрија Бреја из 1910. године, који је репрезентовао његов проналазак у пећини.⁴⁶¹ Одлука да магдаленијенски уметник не добије одлике прелазног еволутивног тела, какво имају примитивни протољуди на остатку циклуса на Институту, била је још један доказ о упознатости са новим научним открићима. Модерна физиогномија првобитног уметника је одговарала еволутивном напретку рација, те су тако физички и психички идентитет Руове фигуре остварили јединствену усклађеност.

Последње платно великих димензија у сликарству Пола Жамена је било *Декоративни сликар у каменом добу – Портрет бизона* (сл. 51). Завршено је 1903. године и урађено у техници уља на платну. Исте године, непосредно пред уметникову смрт, слика је била изложена на Салону.⁴⁶² Било је ово једино Жаменово дело у широком опусу репрезентација праисторијског жовота, које је реферисало на паријеталну уметност. Композиција

⁴⁵⁸ *Le vieillard*

⁴⁵⁹ Anne Hauzer, François Mairesse, *op. cit.*, 126.

⁴⁶⁰ „(...) il est d'un type très élevé, pouvant atteindre aux plus hautes civilisations.“ Aimé Louis Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, Michigan, 1919, 83.

⁴⁶¹ Maria P. Gindhart, „Cro-Magnon and Khoi-San: Constant Roux's Racialized Relief Sculptures of Prehistoric Artists“, *Visual Resources*, Vol. 24, No 3, 2008, 326.

⁴⁶² Maurice Hamel, Arsène Alexandre, *Salons de 1903*, Paris, 1903, 61. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97587335/f348.item>; F.-G. Dumas, *Catalogue illustré du Salon*, Paris, 1903, 167. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110433t/f230.item>

представља групни портрет са укупно девет фигура. Постављене су испред улаза у камену пећину, украшену цртежима животиња. У средини платна се налази портрет праисторијског уметника, означеног палетом са бојама коју држи у левој, и сликарском кичицом у десној руци. На глави носи галску капу, а око врата има низ од различитих украса од шкољки и животињских зуба. Обучен је у допојасну сукњу од животињског крзна и има чизме украшене крзном и перјем. Смејући се, гледа дугобрадог старца, вероватно поглавицу његовог племена. Он седи на камену и додаје му сликарски прибор. Вођа племена је обучен слично сликару, с тим што на глави има перушке. За појас му је заденута кремента игла за гравирање. Између вође и сликара се одвија комуникација, док преостале фигуре жена и деце помно слушају и посматрају цртеж бизона на зиду. Десно од њих, жена са модерним украсима на глави и у допојасној крзненој хаљини, наслоњена је на зид пећине и посматра разговор између мушкараца. Друга, нага жена, коју красе једино перушке на глави и праисторијски накит око врата, задовољно плеска рукама. Између ње и старца седи дете које задивљено гледа у уметника и његово дело, замишљено држећи руку на образу. Иза жене у крајњем десном углу, на самом улазу у пећину се налази дечак, будући уметник. Он је једина фигура која не учествује у централном догађају и потпуно је посвећен обликовању фигурице, каменим алатом у десној руци. На левој страни платна је још једна женска фигура у допојасној хаљини и са троугластом капицом, какву има сликар. Поред ње, окренута леђима од гледалаца су два детета, чије су косе такође украшене перјем и венцем од цвећа. Зидови камене гроте који окружују ову групу су детаљно декорисани. У горњем средишњем делу је представљена борба два праисторијска јелена. Поред њега, црни коњ. Испред праисторијског сликара је приказана представа великог бизона, управо завршеног.

Након Жаменове изненадне смрти у педесетој години, његов блиски пријатељ Луј Капитан је у *Месечном прегледу Школе антропологије у Паризу*, посветио кратки текст Жамену и његовим репрезентацијама праисторијског живота. Оно што је открио о слици *Декоративни сликар у каменом добу – Портрет бизона*, може помоћи у њеном бољем разумевању:

„Жамен је био веома запањен нашим открићем – Бреја, Перонија и мене – слика на зидовима пећине Фон де Гом. Његова велика туга је била та што није могао доћи да их види. Дуго смо причали о томе. Пренео сам му све наше исказе, наше цртеже, наше калкове и аквареле које сам направио од неких од највидљивијих животиња. Замислио је сцену у којој на отвореном, испред улаза у пећину, праисторијски уметник слика на зиду од стене бизона, након што је поред њега већ приказао групу од два јелена, малог коња у црној боји итд. Композиција је шармантна, што се види из репродукције. (...) Ликови су исувише чисти и прелепи, рекао сам, без размишљања, да су људи који су достигли ову уметничку вештину и ово стање менталне еволуције које може да објасни праксу украшавања, свакако морали бити много бољи од веома грубих људи и врло примитивних дивљака.“⁴⁶³

Информације које открива Капитан су изузетно вредне, стога што потврђују да је Жамен био директно инспирисан открићем магдаленијенских пећинских цртежа, 1902. године у Фон де Гому. Животињски прикази на његовој композицији су били засновани на

⁴⁶³ „Jamin avait été très frappé de notre découverte, Breuil, Peyrony et moi, des peintures sur les parois de la grotte de Font de Gaume. Son grand chagrin était de ne pouvoir venir les voir. Nous en causâmes longuement. Je lui communiquai tous nos relevés, nos dessins, nos calques et les aquarelles que j'avais faites de quelques-unes des bêtes les plus visibles. Il imagina une scène, dans laquelle, en plein air, devant l'entrée de la grotte, un artiste préhistorique peint sur une paroi de rocher un aurochs, après avoir déjà figuré, à côté, le groupe des deux rennes, le petit cheval noir en teinte plate, etc. La composition est charmante, comme on peut s'en rendre compte d'après la reproduction. (...) Les personnages sont trop propres et trop jolis, a-t-on dit, sans réfléchir que des gens arrivés à cette habileté artistique et à cet état d'évolution mentale pouvant expliquer cette pratique de la décoration devaient être certainement beaucoup mieux que de très grossiers et très primitifs sauvages.“ Louis Capitan, „Le peintre préhistorien Jamin, son œuvre“, *Revue mensuelle de l'École d'anthropologie de Paris, Association pour l'enseignement des sciences anthropologiques*, Paris, 1 Janvier 1903, 314-315. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442576j/f321.item>

акварелима и калкираним цртежима научника који су их открили. Други важни елемент на који је указао Капитан, биле су представљене фигуре „исувише чисте и прелепе“. Жамен је своје праисторијске људе уобличио у виду савременог човека. Њихова тела су усправна, складних пропорција и сведена на уобичајену академску форму. Чак и одређени комади одеће и асесоара одговарају доста каснијем, галском периоду у историји. Декорација на косама фигура, као и чизме праисторијског сликара, нису се могли видети у витринама музеја који су излагали праисторијске проналаске. Перушке на главама евоцирају украсе типичне за оријенталистичке композиције. Инспирацију за то је Жамен могао да пронађе на неким од бројних представа свог ментора, Гистава Буланжеа. Троугласте капе су одговарале галској ношњи и њих је сликар представљао по узору на праисторијску поставку у Музеју артиљерије.⁴⁶⁴ Палета за боје и сликарска четкица које држи Жаменов први уметник, такође су резултат вештачког читавања тековина новог и модерног доба, у праисторијско време. Таква културно-историјска реконструкција је била типична за Жаменове представе праисторијских људи, у којима се појављују овакви анахронизми.

У билтену Друштва антрополога у Паризу из 16. јула 1903. године, у ком је одато признање и последњи поздрав њиховом члану, Жамену, наведена су све репрезентације праисторије у сликаревој уметности, као и његова оставштина уваженим члановима и државним институцијама. Посебан пасус је посвећен композицији *Декоративни сликар у каменом добу – Портрет бизона*, за коју је написано да је „спиритуална и интересантна“.⁴⁶⁵ Спиритуалност Жаменове слике одговара Капитановом запажању о високом ступњу еволуције праисторијских људи, који је уметник желео да репрезентује. У овој представи нема наговештаја зверства праисторијских предака у бруталним, дарвинистичким сукобима, карактеристичним за Жаменов праисторијски жанр. Они су напредовали и физички и духовно, а живот им је оплемењен уметношћу. Филип Дажан је приметио да у овом жанру, приказивање мотива праисторијског сликара, значи пратити обликовање нове идеје *примитивног*.⁴⁶⁶ Одатле следи да, креирајући мотив рађања првобитне уметности, представљени ликови еволуирају из стања инстинктивне животиње у цивилизованог човека, и из дивље звери у племените сањаре. На тај начин је у уметности која истражује еволутивну историју људи и њихово праисторијско порекло, еволуција преведена из биолошког и научног, у културолошки дискурс.

Мотив праисторијског лова на животиње

Од открића праисторијског времена, теоретичари еволуције су истицали лов као један од покретача еволуције човека. Праисторијски археолози су откривали бројна оружја из различитих праисторијских епоха, и датовали те предмете на основу материјала од којих су били начињени. На неандерталским налазиштима у Француској су откривени археолошки предмети везани за лов, попут камених или дрвених тољага.⁴⁶⁷ У палеолиту су се појавила многа достигнућа као што су дрвено копље, лук и стреле, или чак потисник који је омогућавао да се копља катапултирају са већом снагом.⁴⁶⁸ Прилично разноврсно оружје је омогућило лов на све врсте дивљачи. Ловна опрема је говорила и о еволутивној лествици

⁴⁶⁴ Види потпоглавље: Еволуционизам и академизам друге половине века

⁴⁶⁵ „La scène est également spirituelle et intéressante.“ Anonyme, „Notice sur Paul Jamin“, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Vol. 4, No. 1, Paris, 16 Juillet 1903, 488. http://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1903_num_4_1_7664

⁴⁶⁶ Philippe Dagen, „Le Premier Artiste“, *Romantisme*, Vol. 24, No. 84, 1994, 70.

⁴⁶⁷ Jacques Jaubert, Jean-Philip Brugal, „Contribution à l'étude du mode de vie au Paléolithique moyen: les chasseurs d'Aurochs de La Borde“, in: Jacques Jaubert et al. (eds.), *Les chasseurs d'Aurochs de La Borde*, Paris, 1990, 118-121.

⁴⁶⁸ Pierre Cattelain, „Apparition et évolution de l'arc et des pointes de flèches dans la Préhistoire européenne“, *Bulletin des chercheurs de la Wallonie*, Vol. 43, 2004, 12-16.

протољуди који су их користили. Археолошка открића су потврђивала не само широк распон људске историје, већ и примитивни ниво древне технологије. Докази су се састојали углавном од каменог оруђа и оружја, у складу са нивоом егзистенције ловаца-сакупљача. Појам каменог доба је убрзо постао популаран, а докази су све више показивали да постоји напредан редослед технолошког развоја. Лабок је сковао термине палеолит (старо камено доба) и неолит (ново камено доба) да би означио еру примитивних оруђа и оружја од уситњеног камена и каснији период, када су постала доступна софистициранија углачана камена оруђа.⁴⁶⁹ Лабок је у свом делу из 1865. на много места описивао употребу одређеног оружја према типу животиње, као и начине на које се ловина користила, на пример за прехрану или израду одеће.⁴⁷⁰

Мотив лова у француској уметности је доживео велики развој за време владавине Луја XIV. Представе лова са псима су доприносиле монархијској раскоши. Приказивали су се интензивни и драматични тренуци лова на дивље животиње, или једноставно ловачки пси који спавају.⁴⁷¹ У 19. веку, са појавом теорије еволуције и знања о праисторијском животу људи, мотив лова добија другу конотацију. Постаје показатељ еволутивне прошлости људи, у којој су епизоде лова биле свакодневни део живота древних људи, док припитомљени пси који су ловцима помагали, постају означитељ напретка цивилизације.

У праисторијском жанру у уметности, мотив лова на праисторијске животиње је био један од најзаступљенијих. Због бројности тих сцена, оне се могу груписати и истражити под једним обједињеним мотивом. На почетку међутим, треба подвући разлику између мотива лова у праисторији и мотива борбе за опстанак. Овај први је био резултат праисторијских открића половином века, заснован превасходно на имагинацији коју су сликари или скулптори могли да црпе из веома читаних научно-популарних романа. Други се базирао на дарвинистичким поукама о окрутним лекцијама током еволуције човека. У њему је главни елемент био анимални идентитет људи, који су са животињама делили исте инстинкте. Борба је у њему увек неизвесна. Супротно томе, уметници који су обрађивали први мотив, лов на праисторијске животиње, постављали су човека на врх природног ланца живих бића. Није било потребе за елементима борбе или конкуренције, јер је човек као напредно биће са својим оружјем био у предности. Напетост, неизвесност или агресија, изостају на овим представама. Приказују се мирнодопске епизоде из свакодневног живота који је укључивао лов на животиње. Углавном се представљају или директна сцена лова, повратак праисторијских људи из лова у своје племе, или фигуре идентификоване као ловци, насликаном ловином поред њих и означитељима као што је различито оружје, базирано на оном које су научници непосредно открили.

Научно-популарна литература из чијих су илустрација уметници црпели своју праисторијску иконографију, била је преплављена представама лова. Поред Фигијеових описа праисторијског лова у време јелена, бронзе и гвожђа, визуелизованих на Бајаровим илустрацијама⁴⁷², била су изузетно читана дела историчара и археолога, Анрија Резона ди Клезјуа (*Henri Raison du Cleuziou*).⁴⁷³ Књига *Стварање човека и прва доба човечанства*, објављена је 1887. године и била је украшена са триста педесет гравура, различитих уметника и илустратора. Представљају низ сцена са фигурама у њиховим пећинским

⁴⁶⁹ Peter J. Bowler, *op. cit*, 211.

⁴⁷⁰ John Lubbock, *L'homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. E. Barbier, Paris, 1888, 230-237. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29336c/f234.image.r>

⁴⁷¹ На мотив лова у француском сликарству је утицала фламанска уметност. Барокни сликар, Франсоа Депорт (*François Desportes*), оставио је бројна дела са мотивом лова на животиње. Однос Монархије према овом сликарском мотиву, визуално је репрезентован у Плавом салону (*Salon Bleu*) Музеја лова и природе у Паризу (*Le musée de la Chasse et de la Nature*).

⁴⁷² Види Бајарове представе *Лов у доба црваса*, *Лов у доба бронзе*, *Лов у доба гвожђа* у: Louis Figuier, *op. cit*, 119, 154, 252. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f130.item#>

⁴⁷³ Stephanie Moser, *op. cit*, 131.

домовима, који праве алате, лове животиње и учествују у борби са дивљим зверима, што све појачава наративни низ. У предговору књиге, Камиј Фламарион (Camille Flammarion) је поставио реторичка питања која се тичу порекла човека и начина на који се десила метаморфоза од мајуна до савременог човека. Навео је типове различитог оружја из праисторије, свих облика и величина – секире, чекићи, врхови стрела, копља, и написао да је управо ова „људска археологија постала спона, која је до тада недостајала између геологије и историје“.⁴⁷⁴

Гравура Огиста Тија (Auguste Tilly) под називом *Касније налазимо језерска насеља на потпорним стубовима* (сл. 52)⁴⁷⁵, приказује сцену након ловачког похода, смештену у праисторијско језерско насеље. Праисторијска језерска насеља, откривана у Швајцарској и Француској, била су чест мотив на представама које су приказивале праисторијске ловце. Праисторичари су откривали бројна оружја на таквим локалитетима, која су сведочила о лову и риболову древних људи.⁴⁷⁶ У предњем десном плану илустрације, представљена су два праисторијска човека који се враћају из лова, носећи мртвог јелена окаченог за потпорне даске за транспорт. Лево од њих, још један човек носи ловину на леђима. Њих тројица се крећу ка језерском насељу, сачињеном од мноштва дрвених кућица на уздигнутим стубовима, изнад воде. Оваква иконографија ловаца, означених ловином коју преносе, нашла се на већини уметничких композиција са овим мотивом.

Сликар Ксенофон Елуен је био заинтересован за праисторијску археологију. О његовом животу се мало зна. Потicao је из имућне норманске породице, а из родног Оне сир Одона се преселио у престоницу најраније 1847. године, када је почео да излаже на годишњим Салонима. Углавном се бавио мртвом природом и пејзажима. Већи део свог живота након рата 1870. је провео као конзерватор Музеја лепих уметности у Кану (Musée des Beaux-Arts de Caen).⁴⁷⁷ Прво његово дело у праисторијском жанру је било *Гали лове* (сл. 53). Настало је 1869. године у техници уља на платну. Исте године је било изложено на Салону и откупила га је држава за хиљаду осамсто франака, и даровала Музеју Бертран (Musée Bertrand), у граду Шатору у ком се и данас чува.⁴⁷⁸

Представа приказује два ловца у неодређеном праисторијском времену. Сцена је смештена у шумовити пејзаж. Први план заузимају фигуре два Гала. Десно је представљен ловац који стоји у полупрофилу. Обучен је у допојасну крзнену хаљину, а на ногама има кожне сандале. Има дугачку светлу косу и бркове, препознатљиве за галска племена. За појас са леве стране му је заденут кожни држач за стреле. Лук држи у десној руци и победоносно га диже у ваздух, као гест прославе улова. Ловину, јелена, држи десном руком. Животиња виси на земљи, прободена стрелом. Иза овог ловца је приказан још један, како седи у полупрофилу и гледа у даљину. И он има лук који држи у левој руци.

Извор Елуенове инспирације није познат, нити се његово интересовање за праисторијске теме може пратити. Оно што је познато је да је био близак пријатељ једног од зачетника француске праисторијске археологије, Арсиса де Комона (Arcisse de Caumont), ком је начинио портрет.⁴⁷⁹ Због тога се може претпоставити да је био упућен у научне претпоставке о начину живота у давним временима. На овој композицији, сликар је у праисторијску сцену унео личну фантазију о изгледу праисторијских људи. Фигуре имају

⁴⁷⁴ „Cette archéologie humaine est devenue le lien qui, jusqu'à ce jour, avait manqué entre la géologie et l'histoire.“ Camille Flammarion, „Avant-propos“, in: Henri Raison Du Cleuziou, *La création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*, Paris, 1887, 2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5497413m/f10.item.r=chasse>

⁴⁷⁵ Henri Raison Du Cleuziou, *op. cit.*, 13. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5497413m/f21.item>

⁴⁷⁶ Језерска насеља су се нашла на представама Емануела Бенеа, Алберта Анкера и Пола Жамена.

⁴⁷⁷ V. Tesniere, „Xénophon Hellouin, peintre conservateur du Musée de Caen“, *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*, Caen, 1897, 43-45. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, HE-HEN

⁴⁷⁸ *Ministère de la culture et de la communication, Bulletin officiel*, Paris, 2012, 63. Archives nationales F21/147

⁴⁷⁹ Emmanuel Luis, „Le souvenir d'Arcisse de Caumont: les effigies sculptées“, *Memoire de la Societe des Antiquites de Normandie*, Tome XL, 2004, 379. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, HE-HEN

класичне пропорције и црте лица које одговарају савременим Французима. Утицај класичне уметности се види у маниру извођења тела. Овде нема осећаја напетости и није репрезентован тренутак лова. Ловац са десне стране стоји попут античког кипа и победоносно држи руку у ваздуху. Снажним односом светлосних контраста, карактеристичним за француски барок, његово тело и мишићи су додатно наглашени. Он функционише као фигура моћи и снаге – носилац напредног праисторијског оружја које му доноси победу и обезбеђује егзистенцију.

Академски сликар Емануел Бене, рођен у Милузу, започео је своју каријеру као индустријски дизајнер. По пресељењу у Париз 1864. године, студирао је на Академији лепих уметности код професора Жан-Жака Енера (Jean-Jacques Henner) и Леона Бонаа (Léon Bonnat). Године 1866. је отпутовао у Италију са пријатељем, политичарем Жилом Сигфридом (Jules Siegfried), на ком је био посебно надахнут уметношћу антике и италијанском ренесансом.⁴⁸⁰ Након Француско-пруског рата, почео је да излаже на Салону.⁴⁸¹ Сликао је скоро све жанрове класичног сликарства – алегорију, жанр сцене, портрете, актове, пејзаже и мртву природу. Од краја седамдесетих година, почео је да се занима за праисторију. О томе сведочи неколицина његових представа са мотивом лова на животиње. Салонска критика му није била нарочито наклоњена, те се у свим познатим прегледима Салона на којима је учествовао са мотивима праисторијског лова, није помињао. То је вероватно и био разлог због ког је након три овакве репрезентације, престао са њиховом израдом.

Године 1878, Бене је насликао *Језерски хабитат* (сл. 54). Композиција је исте године била изложена на Салону, под називом *Језерска породица, поред Билског језера*, а 1883. продата Музеју лепих уметности у Милузу (Le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse), у ком се и данас чува.⁴⁸² Бенеово уље на платну приказује праисторијску породицу у времену неолита. Сцена броји четири фигуре смештене на дрвеном доку, поред језера окруженог високим планинама. На доку, испред дрвене колибе прекривене сеном, седе две женске фигуре, обучене у допојасне хаљине. Риђокоса жена, оличава фигуру мајке и у наручју доји новорођенче. Са десне стране седи друга жена, дуге црне косе, која брижно посматра дете. Испред њих, на дрвеној подлози је постављено украшено керамичко посуђе. Иза њих, гледаоцима окренута леђима, са главом у полупрофилу, насликана је централна фигура – праисторијски човек који у десној руци држи трофеј, ловину младог јелена ког је управо донео својој породици. Он је такође одевен у допојасну хаљину од животињске коже. Око струка му је закачен кожни ременик, са ког виси камени врх копља. У десној руци држи камену секиру, а испред његових ногу, на доку су уредно поређани делови копља, исклесани камени ножеви и друго оружје.

Узму ли се у обзир мотив слике и географске референце у самом називу, нема сумње да је Емануел Бене био упознат са праисторијском археологијом у западној Европи. Швајцарски археолог Фердинанд Келер (Ferdinand Keller) је почео 1854. године да истражује ранија археолошка открића на Билском језеру, у западној Швајцарској. Откопавања су показала да су праисторијски становници ове средини углавном живели на обалама језера, у дрвеним издигнутим колибама – импровизованим сојеницама, и да им је лов и риболов било главно занимање. Становници млађег неолита са ових простора су израђивали керамичке употребне предмете, попут ових на Бенеовом платну. На бројним локалитетима у околини,

⁴⁸⁰ Paul Ristelhuber, *Biographies alsaciennes avec portraits en photographie*, Colmar, 1884, 28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496889t/f148.item.r=benner.langFR>

⁴⁸¹ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 1, Paris, 1939, 504.

⁴⁸² Anonyme, *Notice des tableaux, dessins, gravures et sculptures exposés au Musée des Beaux-Arts*, Mulhouse, 1897, 17. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6226636s/f25.item.r=benner>

пронађени су први праисторијски харпуни, као и копља и камене секире.⁴⁸³ Научна истинитост која се огледала у репрезентацији археолошких предмета на Бенеовој представи, није према томе била упитна.

Занимљиво је да је Бене одлучио да не представи директну сцену лова, већ приказ идиличне праисторијске породице, у чијем је центру мушка фигура ловца. Полунага, идеализована тела су посебан чинилац на који се у његовом сликарству мора обратити пажња. Ретки деветнаестовековни историчари уметности који су анализирали Бенеово сликарство, слагали су се у томе да његова уметност балансира између чистог стила, представљања људске лепоте, женског тела и бизарних, измишљених тема у које спада праисторијски жанр.⁴⁸⁴ Од 1876. до 1880. године, уметник се нарочито бавио женским актом, а неке од познатих представа из тог периода су биле *Венера и Адонис* из 1877, *Успавана* из 1879, и *Купачице* и *Лабудови*, обе настале 1880. године.⁴⁸⁵ У овом опусу који је репрезентовао идеале женске лепоте и позивао се на наслеђе античке Грчке и Рима, нашла се и представа *Језерски хабитат*, која је жанровски одударала. Са правом се онда може посумњати да је Емануел Бене користио праисторијски жанр као изговор за репрезентацију акта, а у овом случају полуакта.

Бене је 1879. године насликао велико уље на платну, под називом *Ловци на видиковцу* (сл. 55). Заједно са *Успаваном* је изложено на Салону исте године.⁴⁸⁶ Чува се у Музеју Петје (Musée Petiet) у општини Лиму, у Окситанији. *Ловци на видиковцу* приказују три фигуре, смештене на обронке планине, поред камене пећине. Налазе се на природном видиковцу, изнад реке окружене шумом. Све фигуре су окренуте леђима, представљене у полупрофилу. Женска и мушка фигура, са њене десне стране су наге, док је мушкарац на крајњој десној страни одевен у животињско крзно, закачено кожним појасем преко рамена. Жена лежи у трави у пози нимфе и надгледа ловину у долини реке. Идеализам акта истоветан је као у многим Бенеовим актима које је радио тих година. Слична поза женске фигуре наглашене сензуалности која посматра са видиковца, може се пронаћи на слици *Сневање* (сл. 56) из исте године. Наги ловац до ње држи дрвену стрелу и има став који омогућава да његова леђа, бицепси и квадрицепси дођу до изражаја. Трећи ловац у животињској кожи, нема ништа мање атлетску мускулатуру у којој се може препознати касни француски неокласицизам. У односу на претходно дело из 1877. године, ово је још наглашеније уписано под конвенције класичног акта. Бене ни на који начин не настоји да укаже на појаву примитивних људи. Он једноставно слика фигуре налик грчким или римских ратницима, а захваљујући неколико праисторијских означитеља и наслову слике, они делују као репрезентација праисторијских људи у епизоди лова.

Последње Бенеово дело које је за мотив имало праисторијски лов, било је *Упозорење* (сл. 57). Настало је 1892. године и нема података да је било излагано.⁴⁸⁷ Приказује познату сцену – праисторијску породицу испред камене пећине. На левој страни платна је насликан улаз у гроту, осветљен ватром испод керамичке посуде за кување. У средини платна се налази породица од четири члана. Идући с лева на десно, представљен је најстарији члан у

⁴⁸³ Albert Hafner, „Une histoire de la recherche sur les stations lacustres du lac de Bièvre (Suisse)“, in: Pierre-Jérôme Rey, Annie Dumont (eds.), *L'Homme et son environnement: des lacs, des montagnes et des rivières: Bulles d'archéologie offertes à André Marguet*, Dijon, 2015, 49, 54.

⁴⁸⁴ Eugène Montrosier, *Les artistes modernes*, Tome 1, Paris, 1881, 150. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, BEN-BENN

⁴⁸⁵ Ibid, 151-153.

⁴⁸⁶ Georges Lafenestre, *Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture: catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales oeuvres hors concours*, Paris, 1879, 24. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373982r/f68.image.r=benner>

⁴⁸⁷ Шелон Паркер наводи да је ова композиција била излагана на Салону 1892: Shalon Parker, *op. cit.*, 14. Међутим, то се не може потврдити ни у једном каталогу Салона из те године, или касније, као ни у подацима Музеја Унтерлинден у Колмару (Musée Unterlinden, Colmar), у ком се ова представа чува.

полупрофилу, одевен у допојасну крзнену одећу, какву имају жена и мушкарац до њега. Он клечи на коленима и вири у приказу у десном углу – црног медведа који се промаља између високих шумских стабала. До старца су насликани риђокоса жена и мушкарац. Приказана је у полупрофилу, тако да су јој груди окренуте ка гледаоцима. Држи камену праисторијску секиру у десној руци. Лева нога јој је постављена напред и савијена у колену, што уз косу која се вијори на ветру, све заједно делује као да је спремна за напад. До ње се налази мушкарац са кратком црном косом, окренут леђима. Десна нога му је у искораку и рукама одапиње дрвену стрелу, уперену ка медведу. Иза њих двоје пузи плавокоса беба.

Композиција *Упозорење*, као и две претходне Бенеове представе, остала је без утиска непосредне акције. Упркос свом називу, али и приказаном медведу у даљини, овде нема претње или опасности по праисторијску породицу. Осећање страха није исказано ни на једној фигури, а чак и старац који извирује иза пећине и гледа у медведа, више делује заинтересовано за ловину, будућу вечеру, него што открива утисак забринутости због страшне шумске звери. Неми изрази лица насликаних људи не показују ни страх, ни љутњу, нити било коју претпостављену емоцију пред напад на предатора. Беба такође, није приказана ни у чијем наручју, заштићена од потенцијалне опасности, већ како небрижно пузи на земљи. У митологији која се везује за праисторијског човека се нарочито наглашавала његова физичка снага, стечена из окрутних свакодневних борби са дивљим зверима и потврђивана у лову на њих, али и егзистенцијална драма тих људи.⁴⁸⁸ Те напетости на Бенеовој композицији нема. Све ово одаје идеју уметника – приказивање различитих типова тела, од пуначког, једног детета, преко истрошеног, онемоћалог и благо погрбљеног старца, до идеализованих тела са класичним пропорцијама мушке и женске фигуре.

Попут Бенеа, швајцарски уметник Алберт Анкер се занимао за мотив првобитног ловца, а инспирацију је проналазио у праисторији швајцарских језера, која је почела да се изучава од средине века. Након живота у Швајцарској, Анкер се преселио у Париз у ком је студирао на Академији лепих уметности, код професора Шарла Глера (Charles Gleyre) од 1855. године. Од 1859. је излагао редовно на Салонима.⁴⁸⁹ Иза себе није оставио много дела која су се бавила праисторијским жанром. Слика *Језерски човек* (сл. 58) је настала у техници уља на платну 1886. године и чува се у Музеју уметности Винтертур (Winterthur Kunstmuseum). Приказује праисторијског ловца на стеновитом видиковцу, изнад језера. Ослођен рукама о тло литице, лежи и посматра ловину. Коса му је свезана у пунђу коју краси једно перо. Обучен је у хаљину од меког материјала и има прслук од вуне, што говори о његовом напредном цивилизацијском ступњу. На ногама има сандале од животињске коже. У левој руци држи дрвени лук, а на десном рамену му је закачена врећа са стрелама.

Анкер је био инспирисан реликтима праисторијске прошлости у облику дрвених гомила које су служиле у изградњи језерских сојеница у праисторији, откривених у језерима Швајцарске и северне Италије. Таква насеља су била проучавана од стране археолога и антрополога, а језерски мотиви су постали чести у Анкеровом пејзажном сликарству.⁴⁹⁰ Скоро деценију пре ове представе, Анкер је на париском Салону 1874. изложио слику *Језерска жена*, која приказује праисторијску мајку са дететом на доку језерске куће.⁴⁹¹ Две представе су идентичних димензија и судећи по мотиву, највероватније је требало да

⁴⁸⁸ Wiktor Stoczkowski, *Explaining Human Origins: Myth, Imagination, and Conjecture*, trans. M. Turton, Cambridge, 2002, 79-86.

⁴⁸⁹ R. Bovet-Gliser, „A la mémoire de trois grands Suisses, le centenaire du peintre Albert Anker“, *L'Alsace française: revue hebdomadaire d'action nationale*, Strasbourg, 31 Mai 1931, 426. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4766706w/f10.item.r=albert%20anker>

⁴⁹⁰ У Музеју лепих уметности у Нојшателу (Musée des beaux-arts de la ville de Neuchâtel) чувају се многобројне језерске представе Алберта Анкера. Види у: Anonyme, *Catalogue du musée des beaux-arts de la ville de Neuchâtel*, Neuchâtel, 1898, 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62331639/f11.item.r=anker>

⁴⁹¹ Anonyme, „Anker's *Femme Lacustre* or, *the Lake-Dweller*“, *The Art Journal*, Vol. 1, 1875, 178-179.

представљају целину једне замисли. На композицији *Језерска жена*, Анкер није имао недоумице око уобличавања племенитог или варварског, примитивног човека. За њега је људско биће било хумано и у праисторији, једнако као и у садашњости.⁴⁹² Узме ли се то у обзир, онда је репрезентација праисторијског човека са физиономијом савременог, разумљива. Он га није представио као проточовека, дивљака у потрази за пленом. Уз одсуство драме и акције, представљен је у моменту вребања плена, одмеравања и промишљања пре било каквог чина.

Међу уметницима који су се повремено бавили праисторијским жанром, нашла се и једна сликарка, Анжел Деласал. Учила је у студијима Жан-Пола Лоранса (Jean-Paul Laurens) и Бенжамена Констана (Benjamin Constant), двојице уважених сликара историјског жанра, на крају 19. века. Вештине је стицала и у атељеу Жил-Жосефа Лефевра (Jules-Joseph Lefebvre), салонског сликара који је примао женске студенте, на приватним часовима Академије Жилијан (L'Académie Julian).⁴⁹³ Године 1898. је представила свој *Повратак из лова* (сл. 59) на Салону, на ком је и Кормон изложио две представе за декорацију таванице палеонтолошког амфитеатра, *Људске расе-Човечанство* и *Ловци: ледено доба*.⁴⁹⁴ Деласалина композиција је освојила медаљу друге класе, а потом ју је откупила држава. Две године касније, 1900, била је изложена и на Универзалној изложби у Паризу, а наредне године дата Музеју Светог Крста у Поатјеу (Le Musée Sainte-Croix de Poitiers) у ком се и данас налази.⁴⁹⁵

Сцена је смештена у унутрашњост камене пећине. У првом плану се истиче велика посуда од теракоте за спремање хране. Са леве стране, налазе се две риђокосе женске фигуре, обучене у допојасне хаљине од крзна, са украсима од животињских очњака и шкољки. До њих је фигура најстаријег члана породице – повијеног старца дуге беле браде и косе, који се десном руком ослања на дрвени штап. За ногу га вуче наго дете. Све четири фигуре су окренуте леђима и посматрају приказ у последњем плану на улазу у пећину – два нага ловца изузетно изражене мускултуре, вуку дивљег вепра. Иза њих, још једна фигура ловца се помала из светлости. Истиче се лик наге жене у првом плану, на десној страни платна. То је једина изолована фигура и приказана је ослоњена рукама и коленима о земљу. Обасјана је зрацима светлости који улазе кроз отвор пећине.

Критичари салонског сликарства су хвалили Деласалину композицију и слагали се да је заслужено добила награду. Један ју је оценио као „дивљи *Повратак из лова*, али добру студију“.⁴⁹⁶ Слично је приметио и уметнички критичар Рејмон Ешолије (Raymond Escholier) који је указао на мукотрпан и упоран уметнички посао који је био потребан за веродостојно уобличавање изоловане фигуре жене и ловаца, чија примитивна мускулатура исказује херојство. Указао је на драматичност представе и то да је уметницу „очарао карактер (фигура), без ког нема праве лепоте“.⁴⁹⁷ У прегледу Салона који је написао Деласалин бивши

⁴⁹² Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, trans. R. Donnell, Massachusetts, 1998, 279-280.

⁴⁹³ Clara Erskine Clement Waters, *Women in the fine arts, from the seventh century B.C. to the twentieth century A.D.*, Boston, New York, 1904, 105-106.
<https://archive.org/details/womeninfinearts01wategoog/page/106/mode/2up?q=delasalle>

⁴⁹⁴ Albert Wolff, *Figaro – Salon*, Paris, 1898, 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9742960m/f16.image.r=cormon>

⁴⁹⁵ Raymond Escholier, „Peintres-Graveurs Contemporains: Angèle Delasalle“, *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1 Juillet 1912, 321-322, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6110506x/f346.item.r=angele%20delasalle%20Le%20Retour%20de%20la%20chasse.zoom#>

⁴⁹⁶ „Sauvage le Retour de la chasse, mais bonne étude.“ Gustave Haller, *Le salon, dix ans de peinture*, Tome 2, Paris, 1902, 140. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518917j/f150.item.r=delasalle#>

⁴⁹⁷ „Ce qui la captivait, c'était le caractère, sans lequel il n'est point de beauté réelle.“ Raymond Escholier, *op. cit.*, 319. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6110506x/f345.item.r=delasalle>

професор, Бенжамен Констан, њена композиција је описана као она која потврђује њен „мушки посао“⁴⁹⁸:

„Ми се налазимо у пећинском времену, у каменом добу. Мушкарци се враћају, вукући вепра; жене и деца устају: стиже храна! И све је то прожето великом љубављу према маниру извођења, доброј конструкцији, платну и доброј композицији.“⁴⁹⁹

У овом цитату је указан и формални значај Деласалине композиције. Она не само што је публици, попут њених претходника приказала једну епизоду из праисторијске историје, већ ју је директно укључила у њу. Слика је компонована тако да гледаоци готово могу да замисле себе заједно са фигурама у предњем плану, које су у унутрашњости камене пећине и гледају ловце који улазе. Поставком фигура и истовремено, односом светлих и црних нијанси којим их је насликала, још више је наглашена тема. Драматичност коју је Ешолије похвалио, постигнута је уношењем акције у наизглед, радњу без ње. Експресивност у сликању тела ловаца изведена финим линијама, њихова пренаглашена мишићна структура и животињски знак који се чита у фигури жене на све четири, доприносе осећају напетости и далеком праисторијским времену. Игра светлости и сенке која открива ове фигуре гледаоцима, помаже исценираној драми. Женска фигура неминовно асоцира на Дегаову фигуру из представе *Млади Спартанци вежбају* и делује као показатељ опасности који збуњује и узнемирава.

Повратак из лова на медведе (Време полираног камена) (сл. 60), насликао је Фернан Кормон 1884. године, у великом формату, од седам метара по висини и ширини. Исте године, свечано је представљен на Салону и постао предмет бројних коментара и прегледа критике. Пет година касније, 1889, слика је изложена и на Универзалној изложби у Паризу. Кормоново платно је 1890. године било постављено у Компарацијску собу (*La salle de comparaison*) Музеја националне прошлости у Сен Жермену, где је изложено заједно са Елуеновом *Сахраном на обали Сене*⁵⁰⁰ и другим делима која су приказивала људску праисторију. То је уједно била и једина слика која је директно наручена за ову установу културе, у којој се и данас налази.

Кормон је своју композицију замислио у облику лунете. Приказује дешавања након ловачког похода, у периоду неолита. На земљи, у централном плану слике је постављено тело мртвог медведа, чије су шапе још увек причвршћене за даске, коришћене за његово преношење. Лево од медведа је група од пет ловаца. Међу њима је и млада жена нагих груди, која приноси једном ловцу у групи грнчарски бокал из ког пије. Ловац који стоји лево од медведа, благо изолован од његове групе, у десној руци држи секиру и левом руком скреће пажњу на тело животиње. Гледа у старца, вођу племена који седи иза, на улазу у праисторијску дрвену колибу и оштри нож. Пред ногама овог ловца су два припитомљена пса. Други човек у групи ловаца пружа рањену леву руку, а десном скида завој са ње. Сви ловци су наоружани копљима, ножевима и каменим секирама, који су се могли видети у галеријама Музеја националне прошлости. На десној страни слике је приказано неколико жена које чувају децу и младић у углу. Држећи копље, он вероватно указује на заштитничку улогу коју је имао током одсуства ловаца. Лево од њега, налази се жена која стоји наслањајући се на бок, и држи предмет налик преслици. Ова жена је као и све друге приказана откривених груди, а деца су сва нага. У крајњем десном предњем плану, мајка

⁴⁹⁸ „Анжел Деласал има, као и Март Аброн, мушки посао.“ „Angèle Delasalle a, de même que Marthe Abran, un métier viril.“ Benjamin Constant, „Promenade de peintre aux Salons de 1898“, *Le Figaro*, Paris, 17 Juin, 1898, 2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2844134/f2.item.zoom>

⁴⁹⁹ „Nous sommes au temps des Cavernes, vers l'Age de pierre. Les hommes rentrent, traînant un sanglier; les femmes et les enfants se lèvent: c'est la pâture qui arrive! Et tout cela est empreint d'un grand amour du caractère, bien construit, bien en toile, bien compose.“ Ibid.

⁵⁰⁰ Salomon Reinach, *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, Paris, 1874, 102. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62287375/f114.item.r=.zoom>

окружена децом доји новорођенче, на клупи поред ватре. Носи крзнену сукњу и огрлицу од шкољки. Кормон је тако креирао знаке старе цивилизације, древне алате и оружја, животињску кожу и грнчарију. Историчар уметности Жил Конт (Jules Comte) је у критици Кормонове слике похвалио научна истраживања сликара, која могу позитивно утицати на подмлађивање уметности и непрестани преображај њених формула:

„Користећи податке које су прикупили научници, он кроз инструменте и оружје конкретизује читаву епоху која је обухватала векове, а истовремено пазећи да не одгурне анализу предалеко, избегава оно што би могло да нас шокира у претерано траженој реконструкцији тадашњег човека, и ограничава се на то да га одведе у дивљу бестијалност својих потреба, чувајући за њега типичне карактеристике расе, одржавајући идеју породице која је стара колико и свет.“⁵⁰¹

Насупрот Конту, историчар Анри Усеј (Henry Houssaye) је у *Прегледу два света*, анализирао Кормонову представу, и видео животињску физиогномију представљених фигура, што је била последица учења преовлађујућих идеја теорије еволуције и контроверзи везаних за идентитет људи, према Дарвиновој теорији. За такво проматрање Кормонових фигура на овом делу, ипак није било основа. Усеј наводи:

„Осим две плавокосе жене, које имају потпуно савремени изглед, фигуре се добро уклапају у нашу идеју о рудиментарном типу примитивних раса. Са својим ниским челима, широким лицима, спљоштеним носевима, истакнутим чељустима, жестоком и зверском физиономијом, масивним растом, са вратом утонилим у рамена, са дебелим удовима, са огромним рукама и стопалима, ова бића изгледају чак ближа животињама него човечанству. Акција се слаже са типовима. Ове убице медведа имају незгодне гестове, тежак ход, љуљање гориле. По похлепи коју један показује када пије из глинене посуде, осећамо силовитост апетита; у начину на који други превија своју рањену руку, осећа се презир према болу. (...) Лепота, елеганција, грациозност, не могу се нужно наћи у слици тако снажне антропологије.“⁵⁰²

Упркос овом читању Кормоновог дела из визуре 19. века, прецизније – читању кроз оновремене антрополошке стереотипе, сликар је ипак укључио класицизам у обрађивање праисторијске теме. Није напустио фантазију о човековом класичном пореклу и упорном отпору променљивости коју нуди класични идеал. Композиција делује претерано исценирано, уз упечатљиво одсуство театралности и динамике. Фигуре су статичне, превише мирне и позиране, попут грчких кипова. Подсећају на моделе који изводе наратив, без емоције или индивидуалности. Крутост фигура умногоме произлази из мањка интеракције између ловаца. Десна група на платну упућује празне погледе ловачкој дружини. Чак и старац, вођа племена који у рукама оштри нож и фокусиран је на ловину испред њега, делује необично статично. То је одговарало друштвеној клими тих година у Француској, у којој се еволуција

⁵⁰¹ „S'aidant des données recueillies par les savants, il particularise par les instruments et les armes toute une époque qui comprit des siècles, et en même temps, se gardant de pousser trop loin l'analyse, il évite ce qui aurait pu nous choquer dans la reconstitution trop cherchée de l'homme d'alors, et se borne à le prendre dans la bestialité sauvage de ses besoins lui conservant les caractères typiques de la race, se maintenant dans l'idée de famille qui est aussi vieille que le monde.“ Jules Comte, „Le Salon de 1884“, *L'Illustration*, 3 Mai 1884, 7. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951000752364m&seq=307&q1=cormon>

⁵⁰² „Hormis deux femmes blondes, qui sont d'un caractère tout moderne, les figures sont bien conformes à l'idée qu'on se fait du type rudimentaire des races primitives. Avec leurs fronts bas, leurs faces larges, leurs nez écrasés, leur mâchoire proéminente, avec leurs physionomies farouches et bestiales, avec leur stature massive, leur cou enfoncé dans les épaules, leurs membres épais, leurs mains et leurs pieds énormes, ces êtres paraissent encore plus près de l'animalité que de l'humanité. L'action s'accorde avec les types. Ces tueurs d'ours ont les gestes gauches, la démarche lourde, le balancement du gorille. A l'avidité que l'un montre en buvant à un vase d'argile, on sent la violence des appétits; à la façon dont un autre panse son bras blessé, on sent le mépris de la douleur. (...) La beauté, l'élégance, la grâce ne sauraient nécessairement se trouver dans un tableau d'une anthropologie aussi accusée.“ Henry Houssaye, „Le Salon de 1884“, *Revue des deux Mondes*, Paris, Juin 1884, 571. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/juin-1884/>

реинтерпретирала као марш ка напретку. Поред тога што се два критичара нису слагала у анализи анатомије тела и њене сличности, односно разлике у односу на животињско тело, обојица су истакла значај заједнице на Кормоновој представи. Ово одсуство убедљиве емоције је било карактеристично за већину Кормонових представа. Оно вероватно произлази из Кормонове научности у оном смислу да је користио одређене визуелне ефекте који би могли да евоцирају разумевање антрополошке и археолошке документације у 19. веку. Пошто је Кормон знао да је његова репрезентација могла лако да се упореди са реалним праисторијским артефактима и фосилима који су били изложени у Музеју националне прошлости, он је сигурно морао бити забринут око научне тачности слике. Његов циљ као уметника је био документовати и веродостојно визуелизовати научна сазнања о археолошким предметима коришћеним у неолитском времену, и антрополошка открића везана за лов.

Три године након настанка ове слике, 1897, Кормон је дизајнирао пикторалну декорацију палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу. Директно под утицајем музејских колекција и компаративним и еволутивним начином на који су биле изложене, Кормонов програм, поред тога што је био декоративни, био је и дидактички – и због иконографије, и због распореда слика.⁵⁰³ Теме ових представа су биле пажљиво изабране како би створиле један свеобухватан наратив о напретку човечанства. Поред композиције за таваницу, креирао је десет зидних слика које приказују праисторијске животиње, почетке људског посла, и развој човечанства од палеолита до гвозденог доба.⁵⁰⁴ Одабиру Кормона за сликара који ће декорисати амфитеатар, допринео је сликарев успех са делом *Повратак из лова на медведе*.⁵⁰⁵ Две композиције из овог циклуса су обрадиле мотив лова и приказале еволуцију праисторијског ловца. Прва се зове *Примитивни човек* (сл. 61). Приказује човечанство у свом најпримитивнијем стању, у ком је најједноставније тражење хране, хватање ракова на обали мора, било средство за стицање основних животних потреба. Развој оружја за хватање ловине у напреднијој цивилизацијској етапи, репрезентован је у следећој представи, *Ловци: ледено доба* (сл. 62).

Слика *Примитивни човек* приказује праисторијског мушкарца и жену наге, на неплодној, пустој пешчаној плажи. Са леве стране је фигура мушкарца, чија је бестијалност нарочито наглашена. Стомак му је надут, што говори о његовој глади и исцрпљености. Коса му је дуга и усковитлана од ветра. Лице му је делимично заклоњено рукама и живим раком ког управо једе. До њега чучи жена, рукама и коленима наслоњена на земљу. Постављена је на високу стену крај мушкарчевих ногу. Лице јој је сакривено косом, док тражи храну испод камена. У позадини ове две фигуре, у последњем плану представе, Кормон је насликао стадо мастодона, праисторијских животиња из породице мамута, који лутају пешчаном обалом у потрази за храном. Човек и животиња су овде у потпуности изједначени. Њих дели инстинкт ловца, нагон за храном и самоодржањем. Према Кормону, приказан је:

„Првобитни човек потпуно наг, без икаквих средстава за одбрану, проста звер, још увек слична другим зверима. Има само једну потребу, да једе, и једе оно што нађе на морским плажама, шкољке или мекушце.“⁵⁰⁶

⁵⁰³ Maria P. Gindhart, „Fleshing out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 2, 2008, 1.

⁵⁰⁴ Поред слике за таваницу, *Људске расе – човечанство*, циклус зидних представа броји следећа дела: *Почеци квартанрног периода: мегатеријум, сабљозуба мачка и глиптондон*, *Ледено доба: мамут и пећински медведи*, *Керамика: доба брушеног камена и долмена*, *Бронза и гвозђе: Галска радионица, Примитивни човек, Кремен: Човек има идеју за алат и он га прави*, *Ловци: Ледено доба*, *Рибари: доба брушеног камена*, *Бронзано доба: земљорадници*, и *Гвоздено доба: Гали*

⁵⁰⁵ Émile Michel, „Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum“, *La revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1 Janvier 1898, 1-2. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie

⁵⁰⁶ „L'homme primitif, tout nu, sans aucun moyen de défense, simple bête, encore semblable aux autres bêtes. Il n'a guère qu'un besoin, manger, et il mange ce qu'il rencontre sur les plages de la mer, coquillages ou mollusques.“

Композиција *Ловци: ледено доба* пак, приказује напредак човечанства у односу на људе у *Примитивном човеку*. У палеонтолошком амфитеатру Природњачког музеја је била окачена поред слике *Ледено доба: мамут и пећински медведи*, чиме се остварио утисак хронолошког континуума.⁵⁰⁷ Сцена приказује праисторијске ловце, постављене у пејзаж са разуђеним биљним формацијама и великом пећином са леве стране, испред које је неколико скелета животиња. У предњем плану су мушкарац и жена. Мушкарац дуге косе и браде, одевен је у дугачку хаљину од животињске коже. Са десног рамена му виси врећа са стрелама које одапиње дрвеним луком. Поглед му је уперен у небо, као и жени иза њега која додатним гестом леве руке показује у том правцу, вероватно на птицу коју треба уловити. Она је такође ловац, што је била новина у овом праисторијском мотиву, у ком је та улога углавном додељивана мушком полу. За лево раме јој је закачена праисторијска птица, чији дугачки кљун виси иза њених леђа. На десном рамену носи тело убијеног јелена. У позадини слике су још три фигуре ловаца који вуку великог јелена закаченог за канап, а испред њих, изолован лик жене са копљем у десној руци. Са леве стране, на улазу у камену гроту, око огњишта из ког куља велики дим, седи племе. Лево од њих, насликан је човек који мazi припитомљеног пса. О еволутивном напретку приказаних људи посведочио је Кормон:

„Човека тада у нашим крајевима представља моћна, неустрашива, интелигентна па чак и уметничка раса. Склања се у пећине, зна да се одбрани од дивљих животиња, зна да лови преживаре или птице и храни се њима. Усавршио је оруђе и оружје од камена и костију; он има идеју о луксузу и украсу.“⁵⁰⁸

Иако је 1898. године Деласалина представа добила награду на Салону, Кормоново платно је побројало много више одличних критика. Један критичар је истакао да је „сликар схватио озбиљност и величину коју таква тема носи и дао нам значајан рад, мајсторски рад првог реда, можда најважнији у његовој великој каријери“.⁵⁰⁹ „Озбиљност“ и „величина“ Кормоновог уметничког дела су произлазиле из два елемента. Један је био труд да у своје платно пренесе научну истинитост, односно део ње, ако се узме у обзир средина информисане имагинације. То је остварено сликањем праисторијских оруђа и оружја за лов, према археолошкој документацији. Други елемент је била идеја напретка цивилизације. Кормонова слика је функционисала као пикторални доказ о славној прошлости републиканске Француске, у којој су сарадња и прогрес били саставни део еволуције. На слици је репрезентован одређен ниво друштвене организације – у предњем плану ловци, иза њих људи задужени за одношење ловине, са леве стране група која припрема храну око огњишта. У таквој заједници је напредак био неминован. Кормон је изучавао еволуционистичка дела Дарвина, Мортиљеа, Годрија (Jean Albert Gaudry), Амија (Ernest Hamy), и начине на које је човек еволуирао од примитивне животиње до савршеног ловца. Истраживао је јавне и приватне колекције које су описивале различите типове људских раса,

Кормонов опис представа из овог циклуса је објављен у: Antonin Proust, „La décoration du Muséum et les peintures de M. Cormon“, *Figaro illustré*, Paris, 1 Octobre 1897, 191. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5144703j/f21.item.r=primitif>

⁵⁰⁷ Maria P. Gindhart, *op. cit.*, 13.

⁵⁰⁸ „L’homme est alors représenté dans nos régions par une race puissante, intrépide, intelligente et même artiste. Il s’abrite dans des cavernes, sait se défendre contre les animaux féroces, il sait chasser les ruminants ou les oiseaux, et il s’en nourrit. Il a perfectionné les outils et les armes en pierre et en os; il a l’idée du luxe et de l’ornementation.“ Antonin Proust, *loc. cit.*

⁵⁰⁹ „M. Cormon a compris tout ce qu’un pareil sujet comportait de gravité et de grandeur et il nous a donné une œuvre considérable, une œuvre magistrale de premier ordre, la plus importante peut-être de sa belle carrière.“ Albert Wolff, *op. cit.*, 14. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9742960m/f25.image.r=cormon> У *Прегледу два света*, слика *Ловци: ледено доба* је описана као најзначајнија од свих изложених дела на Салону те године. Robert de la Sizeranne, „Les Portraits d’hommes aux Salons de 1898“, *Revue des Deux Mondes*, 1898, 627. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/juin-1898-2/>

њихова понашања, оружја, начине одевања и рудиментарне предмете које су производили.⁵¹⁰ Подстичући своју машту евокацијама прошлости као и откровењима која му је указивала садашњост, Кормон је дошао до јасне визије свог предмета – праисторијског ловца који је еволуирао од некадашњег примитивног претка, осуђеног на глад и лутање пустим пределима, заједно са остатацима животињског света.

Мотив праисторијског занатлије

Напредак техника производње праисторијских људи је био предмет проучавања у времену 19. века, јер је имао потенцијал да покаже континуитет еволуције. Проучавање камених оруђа, материјала који је био најближе повезан са прелазном фазом праисторијског човека, директно говори о признавању дубоке еволутивне прошлости. Научна истраживања камених оруђа и људи који су правили те алате, изнедрена су у време појаве теорија еволуције и била су уско везана за њих. Физички антрополози су изучавали племена савремених *примитивних* људи и *варваре*, у потрази за доказима о еволуцији човечанства, и фазама кроз које се човек трансформисао од мајмуна и напредовао. Истовремено су археолози ископавали непосредне материјалне доказе о окрутним условима у праисторији у којима је човек живео. Оружје попут врхова копаља, камених секира и различито камено оруђе и алати, били су означени као потврда о грубим почецима праисторијских људи, али уједно, обећавајући фактор за прогрес цивилизације. Научници су обрађали највећу пажњу на облике тог каменог оруђа и покушавали да разумеју начине и технологију производње. Такође су исцртавали своје археолошке проналаске и трудили се да их копирају, не би ли их боље разумели и да би схватили начин живота и еволутивну лествицу праисторијских људи. Ваљало би напоменути и да су проналажени алати били виђени као производ мушког рада.⁵¹¹

У музејима насталим у другој половини 19. века, као што је Музеј националне прошлости отворен 1867, посебно место су заузимали материјални остаци првих људи. Оруђе праисторијских људи је представљано и на националним и Универзалним изложбама, шестомесечним научним храмовима посвећеним показивању Европи вредности напретка кроз технологију, али и доказа о цивилизацијском напретку кроз историју. Габријел де Мортиље је 1867. године, поводом Универзалне изложбе, уредио просторије посвећене историји заната, које су приказале развој технике и уметности од ере клесаног камена до цивилизације гвожђа. У неколико витрина је представљен материјал који је у Орињаку 1852, открио Ларте.⁵¹² Ове фазе у континуираном, индустријском и моралном напретку праисторијских предака људи, омогућиле су Мортиљеу да препозна одређене еволуцијске законитости које је представио као многе непобитне чињенице – „закон напретка човечанства, закон ступњева развоја и дубока старост човека“.⁵¹³ Наредна Универзална изложба 1878, представила је занатска оруђа од кварталног периода до бронзаног доба, у осамдесет витрина. На Универзалној изложби 1889. године, у одељку колонијалне изложбе, староседеоци који су дошли из својих земаља са уговором о раду, опонашали су њихове обичаје и занатска умећа.⁵¹⁴ У првој секцији, *Историја рада и антрополошких наука* (*l'Histoire du travail et des sciences anthropologiques*), биле су приказане диораме са луткама у

⁵¹⁰ Émile Michel, *op. cit.*, 4.

⁵¹¹ Joan M. Gero, „Genderlithics: Women’s roles in stone tool production“, in: Joan M. Gero, Margaret Wright Conkey (eds.), *Engendering archaeology: women and prehistory*, Oxford, 1991, 164.

⁵¹² Gabriel de Mortillet, *Promenades préhistoriques à l'Exposition universelle*, Paris, 1867,

13. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57125395/f19.image.r=ornac>

⁵¹³ Ibid, 187. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57125395/f193.item.zoom>

⁵¹⁴ Patrick Young, „From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer: Envisioning Cultural Globalization at the 1889 Paris Exhibition“, *The History Teacher*, Vol. 41, No. 3, 2008, 348-357.

реалним величинама, које су дочаравале сечење и полирање камена и ливење бронзе (сл. 63, 64).

Уметничке репрезентације које су визуелизовале праисторијске занате, биле су ретке. Јављају се у сликарству Фернана Кормона и понеким скулптурама Луја Маскреа и Констана Руа. Приказивале су праисторијске занатлије од каменог, до доба метала. Уколико су представљале праисторијску радионицу, иконографија је била слична оној која се могла видети у Бајаровим гравурама *Примитивног човека*. Диораме са Универзалних изложби и из поставки националних музеја су такође служиле као инспирација. У складу са сазнањима из 19. века о праисторијској производњи, на оваквим репрезентацијама су занати били представљани као мушки посао, са понеким изузецима у случају Фернана Кормона. Типичне представе су приказивале обраду камена у епохи каменог доба, коваче метала или ливаче бронзе. Сцене су неретко укључивале и примитивну заједницу, која је требало да покаже устројену друштвену хијерархију у примитивним временима. Уколико би се представљала појединачна фигура, онда се идентитет портретисаног занатлије чита на основу алата који обично држи у рукама и обликује.

На седамнаестој гравури Емила Бајара у *Примитивном човеку*, Луја Фигијеа, први пут је представљен мотив праисторијског занатлије.⁵¹⁵ Илустрација под називом *Први грнчар* (сл. 65) приказује једноставну грнчарску радионицу. Бајар је фигуре поставио у шумовити крајолик. У предњем плану, са десне стране на земљи седи старији грнчар, наслоњен на стене. Ноге су му постављене око квадратастог камена, на ком је постављена ваза од теракоте коју рукама обликује. Испред њега се налазе још три завршена грнчарска предмета. У даљини, са леве стране, полунаги момак и девојка распирују ватру. Мушкарац стоји и маше снопом прућа, а жена клечи на коленима и дува у ватру. Припремају се за нередни корак у изради грнчарије, печење. Фигије се ослањао на археолошка ископавања у пећини Набрига у региону Лангдок-Русијон, у јужној Француској. Сматрао је да се у периоду брушеног камена, појавила уметност израде грнчарије, а прилично велики број пронађених предмета од теракоте у 19. веку је доказао да се овај занат тада практиковао у одређеном обиму. Случај и најелементарније запажање су научили прве људе да се фрагмент глине постављен у близини огњишта стврдне и постане непробојан за воду, односно да формира праву грнчарију. Убрзо је искуство морало научити људе да усаврше израду ове грнчарије.⁵¹⁶

Бајарова гравура под називом *Прва радионица у људској индустрији, или радионица за производњу и полирање камена у Пресињију* (сл. 66), такође је красила Фигијеову књигу и показује еволуцију праисторијског заната.⁵¹⁷ Сцена је смештена у каменолом у ком се група од петнаест фигура бави обрадом камена. У првом плану је приказан наги човек у полупрофилу, како седи на камену и примитивним алатом клеше мањи камен на потпорној стени. Иза њега, преостале фигуре у допојасним сукњама обрађују камен. Понеки су представљени у тренутку контемплације, одмеравања и изучавања камена, док га други клешу кременим алатима или стружу о потпорне стене на земљи. Све приказане фигуре су мушке, те се тако даје до знања да је у праисторији, овај физички исцрпљујућ посао био намењен мушком полу. Као и на свим представама у овом Фигијеовом делу, сцена је уписана у оквире праисторијског класицизма. Фигуре задржавају класичне пропорције и приметна је одмереност у приказивању мануелног рада. Иако је Фигије описивао умор и исцрпљеност приказаних радника, на Бајаровим фигурама се то не види. Стиче се утисак интелектуалног напора и паметног промишљања праисторијских тесача камена. Прве занатлије у својој књизи Фигије назива уметницима. То је одговарало његовој нео-ламаркистичкој замисли о напредном менталном и духовном развоју људи у праисторији.

⁵¹⁵ Louis Figuiet, *op. cit.*, 57. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f68.item.r=Louis%20Figuiet%20L>

⁵¹⁶ Ibid, 56. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f67.item>

⁵¹⁷ Ibid, 185. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f196.item.r=Louis%20Figuiet%20L>

Каменолом у Гран-Пресињију, илустрован на Бајаровој гравури, био је у праисторији рударско средиште. Музеј националне прошлости је финансирао више ископавања на овом терену, о чему је писао Габријел де Мортиље.⁵¹⁸ Фигије је детаљно објашњавао минералну структуру различитог камена за обраду и описивао имагинарне борбе првих занатлија са водом из каменолома. Писао је да је у раној историји потреба да се сече кремен тек извађен из земље, морала резултирати стварањем експлоатације рудника и каменолома, заната који је последично стар, скоро колико и човечанство. У немогућности употребе сувог кременог камена, самим тим неподесног за клесање, радници су били приморани да врше ископавања, граде галерије, покривене или отворене према небу, и да користе дрвене облоге и подупираче. За клесање силицијумског камена, праисторијски људи су користили кремену бушилицу са цирконијумом или корундним прахом.⁵¹⁹

Примитивна пећ за топљење гвожђа (сл. 67) Емила Бајара приказује време открића метала.⁵²⁰ Представљено је пет фигура у процесу ливења и ковања гвожђа у напредној праисторијској топионици. У позадини је приказана округла пећ, са чијих страна су постављене степенице које воде до отвара кроз који се сипа метал. Поред пећи, са десне стране је дрвени шатор. Ова иконографија ће се понавити у делу Фернана Кормона, на представама које осликавају бронзано и гвоздено доба. У средишњем плану представе, два мушкарца кују гвожђе. Десно од њих, трећи мушкарац пребацује дрвеном лопатом руде метала у корпу. На левој страни се појављује мушка фигура која односи корпу са металом ка пећи. Испред пећи, један занатлија топи гвожђе у огњу. Фигије је навео да је иконографија праисторијске топионице, коју је Бајар илустровао, била изведена из модела ове пећи, приказаног на Универзалној изложби 1867.⁵²¹ Према Фигијеовом мишљењу, историја напретка у индустрији и домаћој уметности је доказала психолошко јединство човечанства, његову способност да у сваком тренутку и на сваком месту производи сличне, прилагодљиве одговоре на основне потребе. Због тога се еволуциони низ каменог, бронзаног и гвозденог доба, могао генерализовати.⁵²² То је визуелизовано на Бајаровим илустрацијама и одговарало је Мортиљеовим законима напретка који воде до марша човечанства.

У циклусу за декорацију палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја, Фернан Кормон је приказао развој праисторијских заната, који је требало да покаже еволуцију човечанства, од примитивних времена до модерног. Након представе *Примитивни човек*, хронолошким редоследом је дошла слика *Кремен* (сл. 68), настала 1898. године. У крупном плану је приказана праисторијска породица у тропском флоралном окружењу. Представљена је полунага жена, која на леђима држи мало дете, коме се назире глава иза мајчиног левог рамена. Црвени цвет краси њену високо подигнуту пунђу. Посматра мушкарца, њеног партнера, који се бави мануелним радом. Мушкарац са физиогномијом америчких домородаца и са перушкама на глави, седи на дрвеном деблу. Има израз крајње концентрације на лицу и покушава да удари малим каменом кремен, који држи у левој руци. За овај пано је Кормон рекао да „човек више није обична звер. Он има идеју о делу и алату и он прави овај алат“.⁵²³ Ова сцена је прослава људске интелигенције, видљива у овом случају, израдом оруђа.

Кормон је спојио антрополошке информације са изузетном пажњом на анатомију. Мишел је описао сликарев процес приказивања фигура на амфитеатарским панелима,

⁵¹⁸ Noël Coye, „L'âge de la pierre polie: un égarément des études néolithiques en France au XIXe siècle“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 80.

⁵¹⁹ Louis Figuier, *op. cit.*, 183-184. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f194.item.r=Louis%20Figuier%20L>

⁵²⁰ Ibid, 371. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f382.item.r=Louis%20Figuier%20L>

⁵²¹ Ibid, 370. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f381.item.r=Louis%20Figuier%20L>

⁵²² Claude Blanckaert, *op. cit.*, 33.

⁵²³ „L'homme n'est plus une simple bête. Il a l'idée d'une œuvre et d'un outil et il taille cet outil.“ Antonin Proust, *loc. cit.*

откривши да је он проучавао људе у процесу рада, на физички исцрпљујућим пословима. То је радио како би разумео покрете и позе тела током тих интензивних активности. Посматрао је појединце у занимањима која су постојала у праисторијско доба, као што су израда грнчарије и ковање метала, са циљем да забележи покрете и гестове тела када се баве тим пословима, а затим их примени на своје композиције. Мишел наводи и да је Кормон посветио најмање шест месеци за скицирање сваке од фигура које доминирају у непосредном првом плану свих представа.⁵²⁴ Резултат његовог ригорозног проучавања је била педантна прецизност у приказивању индивидуалних карактеристика лица и тела.

Узме ли се у обзир то да је Кормон студиозно проучавао археолошка и антрополошка открића, као и теорије еволуције, онда елементи као што су тропско окружење у каменом добу и индијанска физиогномија мушкарца, могу да збуне савременог истраживача. Кормон је читао научне часописе писане у 19. веку, као што су *Етнографски преглед (Revue d'ethnographie)* и *Путореска*, који су били испуњени илустрацијама америчких урођеника, и репрезентовали начине живота у праисторији.⁵²⁵ У 19. веку су савремени *дивљаци* сматрани важним изворима информација о праисторијској прошлости јер су подсећали на примитивне претке савремених Француза. Џон Лабок, енглески археолог, био је један од најактивнијих заговорника оваквих компарација. Његове књиге је Кормон увелико консултовао током израде ликовног програма за палеонтолошки амфитеатар, о чему сведочи Емил Мишел. У књизи из 1865, Лабок је детаљно описивао археолошке екстракције кремених остатака из праисторије и начине његовог коришћења. У наредном делу из 1871, *Порекло цивилизације*, он је описивао начине живота *примитивних* савремених племена. Ту су биле укључене и репрезентације физиогномије америчких домородаца.⁵²⁶ Инспирацију је Кормон могао да добије и на Универзалној изложби 1878, на којој су били изложени украси, костими и свакодневни употребни предмети урођеника из Француске Гвајане.⁵²⁷ Тропско окружење које је Кормон приказао на слици *Кремен*, више је одражавало савремене егзотичне локације у Јужној Америци, него праисторијску средину.

Још једна Кормонова представа из истог циклуса је била *Грнчарија* (сл. 69). У првом плану је приказана мала грнчарска радионица. Са леве стране је представљена жена у савременој хаљини, и има огрлицу од брушеног камена. Она клечи и држи вазу од црвенкасте глине. Глава јој је окренута од гледалаца и вероватно посматра сахрану која се одвија у последњем плану слике. Са њене десне стране је мушкарац, такође у савременој одећи – панталонама и крзненој допојасној бунди са капуљачом. Десна рука му је положена на усправни штит ослоњен о земљу, чиме се идентификује његов статус ратника. У левој му је мала керамичка ваза коју погледом одмерава и испитује. Десно од женске фигуре, у колиби од дрвета и прућа седи брадати старац, такође грнчар. Он држи предмет који је већ обликовао. У позадини представе се догађа сахрана поглавице племена који визуелно није идентификован, али је Кормон то потврдио у свом опису представе. Испраћа га мноштво људи, што указује на одређену друштвену хијерархију у праисторији, у којој је вођа племена био нарочито поштован. Кормон је навео и да „углавном на свим паноима у први план ставља две, три фигуре, у акцији карактеристичној за њихове обичаје, а у позадини је настојао да искаже природу средине у којој су живели“.⁵²⁸

⁵²⁴ Émile Michel, *op. cit.*, 4, 7-8.

⁵²⁵ Shalon Parker, *op. cit.*, 130.

⁵²⁶ John Lubbock, *Les origines de la civilisation: état primitif de l'homme et moeurs des sauvages modernes*, trad. E. Barbier, Paris, 1877, 62, 63, 65. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97657768/f82.item.r=silex>

⁵²⁷ Anonyme, *Catalogue officiel de Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Tome 3, Paris, 1878, 344. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k904258/f354.item.r=Indiens>

⁵²⁸ „En général dans tous les panneaux, j'ai mis au premier plan deux ou trois figures dans une action caractéristique de leurs mœurs et j'ai cherché dans les fonds a exprimer la nature du milieu où elles vivaient.“ Antonin Proust, *loc. cit.*

У истом опису, уметник је написао и да је на овој слици представио азијску расу.⁵²⁹ То је проистицало из оновремених антрополошких теорија које су тврдиле да преци савремених Европљана нису увек живели на њиховом тлу, већ су били потомци народа који потиче из Централне Азије. Већина научника која је заговарала ту тезу је веровала да је савремене европске народе требало посматрати као мигранте, а не као староседеоце. Сматрали су да се азијска инвазија догодила на крају палеолита или на почетку неолита.⁵³⁰ Прелаз између палеолита и неолита је било „доба углачаног камена и долмена“⁵³¹, које је Кормон репрезентовао на својој композицији. Идентитет праисторијског ратника, означен округлим штитом који држи мушка фигура, одговарао је пројекцији древног азијског племена које је извршило инвазију на европски континент.

Наредно Кормоново дело из овог циклуса које за мотив има праисторијски занат је, *Бронза и гвожђе* (сл. 70). Описао је ову представу навевши следеће: „Галска радионица у позадини и у првом плану, хиндуистички ковач и његова жена.“⁵³² У првом плану композиције, приказан је хиндуистички ковач у току сипања растопљеног метала из грнчарског предмета у дрвени калуп. Као и на претходној слици, и овде је еволуција човечанства назначена савременијом одећом. Мушкарац је обучен у неку врсту мајице од меке тканине и има крзнену сукњу, а на ногама дрвене кломпе. До њега, са леве стране је представљена његова жена која му помаже и меша течни метал дугачким штапом. Обучена је у дугачку хаљину, а леви бицепс јој краси фино израђена метална наруквица. Са десне стране, иза ковача, налази се још један праисторијски занатлија који држи штап за мешање, какав има и жена. У даљем плану, иза њега, приказане су две велике пећи око којих су груписани галски радници. У крајњој позадини композиције је насликано неколико шатора. Иконографија понавља Бајарову илустрацију *Примитивна пећ за топљење гвожђа*. Хијерархија и осећај заједнице су још више напредовали у овој Кормоновој ликовној замисли. Поред устројене заједнице мушкарца и жене⁵³³, овде је репрезентована и добро организована племенска заједница, у којој сви имају своја радна задужења и сврху. Новина у Кормоновом сликарству је била то да је улогу занатлије доделио и жени. То је било у супротности са веровањима оновремених научника. У Бајаровим гравурама које су прве приказале овај мотив, ковачи метала су били мушкарци.

Кормон је у опису представе написао и „да је прихватио хипотезу коју му је изнео научник да су морали бити хиндуистички номади ти који су пропагирани уметност метала“.⁵³⁴ Историчар уметности Леонс Бенедит (Léonce Bénédite) је у часопису *Уметност и декорација*, објављеном 1898. године, анализирао слике *Грнчарија* и *Бронза и гвожђе* и дотакао се ове проблематике. Написао је да је Кормон насликао хиндуистичке коваче који су били номадско племе и који су сујеверним Европљанима открили тајне ливења метала у праисторији.⁵³⁵ Треће поглавље Лабоковог *Праисторијског човека*, било је посвећено бронзаном добу. На почетку, он је написао „да су народи каменог доба замењени новим и цивилизованијим народом индоевропске расе, који долази са Оријента. Овај народ би,

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Bert Theunissen, *op. cit.*, 1989, 17.

⁵³¹ Antonin Proust, *loc. cit.*

⁵³² „Atelier gaulois dans le fond et, au premier plan, un forgeron hindou et sa femme.“ Ibid.

⁵³³ О томе види више у препоследњем поглављу.

⁵³⁴ Antonin Proust, *loc. cit.*

⁵³⁵ „Таква је, на пример, ова група номадских ковача, хиндуистичких оснивача, нека врста полусветих чаробњака за сујеверну популацију Запада које они иницирају у тајне ливења метала.“ „Tel est, par exemple, ce groupe des forgerons nomades, des fondeurs hindous, sortes de sorciers à demi sacres pour les populations superstitieuses de l'Occident qu'ils initient aux secrets de la fonte des métaux.“ Léonce Bénédite, „La peinture décorative aux Salons“, *Art et décoration: revue mensuelle d'art moderne*, Paris, 1 Janvier 1898, 136. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54014902/f155.item.r>

поневи са собом знање о бронзи, освојио Европу...“⁵³⁶ Узевши у обзир научну инспирацију иза ове представе, може се закључити да је Кормон репрезентовао еволуцију под утицајем претпостављене азијске инвазије у праисторији, која је Европи донела откриће бронзе и гвожђа.

Између 1909. и 1914. године, Луј Маскре је креирао скулптуру *Човек из Комб-Капела: мустеријенска производња* (сл. 71). Урађена је у облику допојасног портрета праисторијског занатлије. Изведена је у техници бојеног гипса и данас се чува у Краљевском институту природних наука у Белгији (Institut royal des Sciences naturelles de Belgique). Представљен је човек у дебелом огртачу од животињске коже. Детаљним клесањем гипса, Маскре је успео да дочара крзно у које је обучен његов занатлија. На глави има украс у виду венца од нанизаних брушених шкољки. Поглед занатлије је концентрисан и усмерен према каменом предмету који држи у левој руци и оштри га каменом стругачем у десној.

Према називу скулптуре може се датовати период у ком је живео представљени човек. Мустеријен је било средњепалеолитско време, у коме је водећа култура била израда каменог оруђа. Њу је 1869. године дефинисао Габријел де Мортиље.⁵³⁷ Маскреова уметничка реконструкција се заснивала на читавом скелету који је 1909. у Комб-Капелу, открио швајцарски праисторичар Ото Хаузер (Otto Hauser). Хаузер је овај скелет приписао орињачкој култури.⁵³⁸ Рито је сматрао да је таква идентификација нетачна и повезао га са мустеријенском производњом, о чему су сведочила два стругача пронађена у близини скелета. Приметио је и да су пронађени орнаменти од шкољке направљени од врста које још увек постоје.⁵³⁹ С обзиром да су времена из којих је потицао ископани скелет била изузетно хладна, онда се разуме дебело крзно које је репрезентовао Маскре. Рито је писао и да међу оновременим радњама које су се свакодневно морале често понављати, обавезно спада и оштрење ивица бројних коришћених стругача, уситњених употребом. Да би то урадио, човек је користио ретушер костију.⁵⁴⁰ Из тога се може закључити да је посао којим се Маскреов занатлија бавио, био обликовање каменог стругача.

Поред научности унесене у креирање ове скулптуре, а која је неоспорна као што показују извори, Маскре је уметничким умећем успео да искаже напредну еволутивну лествицу човека из Комб-Капела. То је изражено у лицу занатлије. Његова физиогномија је савремена, ни налик неандерталским цртама лица, и означитељима попут избаченог чеоног дела и празног погледа. Вештим потезима ножа за моделовање гипса, он је урезао дубоке боре између очију праисторијског човека. Указују на дубоку концентрацију, додатно наглашену погледом, усмереним на предмет ручне обраде. Интелектуална димензија у представама еволуционизма увек је важна, јер што је израженија у представљеним фигурама, то су репрезентовани виши развој еволуције и моралне тежње протољуди.

Мотив дома и породице

Сликари који су репрезентовали праисторијски живот људских предака, често су замишљали праисторијску друштвену заједницу, породичну и племенску. У оваквој имагинацији је приказиван напредни дрштвени поредак, који је претпостављао различите улоге сваког члана заједнице. Извори оваквих пројекција се могу потражити у делима

⁵³⁶ „(...) que les peuples de l'age de la pierre ont été remplacés par un peuple nouveau et plus civilisé, de race indoeuropéenne, venant de l'Orient. Ce peuple, apportant avec lui la connaissance du bronze, aurait conquis l'Europe...” John Lubbock, *L'homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. E. Barbier, Paris, 1888, 56. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29336c/f60.image.r>

⁵³⁷ Srejić (ur.), *op. cit.*, 688.

⁵³⁸ Оринасјен је млађепалеолитска култура у којој је живео *Homo sapiens sapiens* кромањонског типа. Ibid, 756.

⁵³⁹ Aimé Louis Rutot, *op. cit.* 91.

⁵⁴⁰ Ibid.

водећих еволуциониста. Она су оставила дубоке последице на сагледавање ових питања, нарочито непосредно после времена Француско-пруског рата, до краја 19. века.

Клеманс Руаје је у својој књизи *Порекло човека и друштва* из 1870. године, објашњавала настанак примитивне заједнице. Писала је да су осећање заједништва и солидарности људи наследили од примата, који су се груписали и имали устројен животни поредак. Сматрала је да је и код најпримитивнијих антропоида, а касније двоножних људи, долазило до издвајања неколико индивидуа који су образовали заједницу. Оно што назива *породичним инстинктом*, било је наслеђено од животиња. Мушкарци су били нагонски и физички предестинирани да лове, проналазе земљу за живот и склониште, док су жене биле задужене за бригу о пећинској породици, чување деце и припрему хране.⁵⁴¹ Херберт Спенсер је често истицао једну теорију физиолошке поделе деловања и рада по половима. Врховна функција жене, веровао је, био је одгој деце. Због тога што су женке сисара биолошки предодређене да буду мајке, претпостављао је да је одвраћање толико много енергије у репродукцији, неизбежно довело до ранијег заустављања појединачне еволуције код жена. Спенсерова физиолошка подела рада по половима је значила да мушкарци производе, док је једина улога жена рађање потомака. Предестиниране да буду мајке, жене су биле урођено пасивне и нетакмичарског духа. Интуиција им је била јача него логичко расуђивање.⁵⁴² Дарвин је такође сматрао да услед женске улоге мајке, мушкарци по природном закону напредују на свим осталим животним пољима. Према његовом мишљењу, мушкарац у свему може достићи виши степен него жена. Краси га одважност, издржљивост и одлучна енергија. Брани своју породицу од непријатеља свих врста и лови да би она преживела.⁵⁴³

Коришћење оваквих научних аргумената је било јединствено оружје против надлазеће плиме феминистичких осећања, која су међу осталим друштвеним покретима била особена за другу половину 19. века.⁵⁴⁴ У сржи такве антифеминистичке климе је био заправо, страх од дарвинистичке реверзије, обрнуте еволуције и дегенерације. Био је подстакнут падом наталитета након немилих догађаја током Француско-пруског рата и размишљањима о расном слабљењу француске нације.⁵⁴⁵ Пад наталитета су осуђивали писци попут Ренеа Базена (René Bazin), у роману *Земља која умре*⁵⁴⁶ из 1898. или Емил Зола у новели *Плодност*⁵⁴⁷ из 1899. године. Истовремено, многи мислиоци подстакнути како новим теоријама еволуције, тако и размишљањима социјалног филозофа Пјер-Жозефа Прудона (Pierre-Joseph Proudhon), изражавали су своје стрепње по питању феминистичког покрета. У реалном свету су тако постојала два одржива избора. Један је значио потчињавање жена, што се огледало у њиховој скромности и бризи о дому и деци, и он је симболисао прогресивну еволуцију. Други је био оличен у женској надмоћи која је према Прудону, неоспорно водила дегенерацији мушкараца, слабости мушке популације и индиректно, регресији или националном паду.⁵⁴⁸ Репродуктивне праксе су према томе, биле веома релевантне за политичке сврхе. Дарвинисти су увелико препоручивали јачање стопе наталитета као врсту средства националног опстанка. Антрополози, укључујући и Пола Броку, од седамдесетих година су истицали да Француска може постићи своје политичке циљеве, укључујући и сам опстанак, путем физичке регенерације и умножавања.⁵⁴⁹

⁵⁴¹ Clemence Royer, *Origine de l'homme et des sociétés*, Paris, 1870, 500-519. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2139321/f522.item>

⁵⁴² Sarah Blaffer Hrdy, „Darwinism, social darwinism, and the supreme function of mothers”, *AnthroNotes*, Vol. 29, No. 2, Washington, 2008, 11-12.

⁵⁴³ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 513-514.

⁵⁴⁴ Evelleen Richards, „Darwin and the Descent of Woman“, in: David Oldroyd, Ian Langham (eds.), *op. cit.*, 97-98.

⁵⁴⁵ Види претходно потпоглавље – Пријем дарвинизма у Француској и његов утицај.

⁵⁴⁶ Рене Базен, *Земља која умре*, прев. Д. Тамицић, Сарајево, 1920.

⁵⁴⁷ Émile Zola, *La Fécondité*, Paris, 1899, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2028640>

⁵⁴⁸ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, 1986, 210-212.

⁵⁴⁹ Athena S. Leoussi, *op. cit.*, 130.

Узму ли се у обзир све ове чињенице, онда се може разумети потреба француских уметника за приказивањем праисторије из једног нео-ламаркистичког ракурса. Прогрес је у њему био неоспоран и неумитан. Требало је нарочито наглашавати значај породице, заједничке сарадње и еволутивног развоја праисторијских људи, од којих савремени Французи воде порекло. То је важило чак и ако се модерни друштвени идеали вештачки пребацују у период праисторије. Анахронизми су у праисторијском жанру били чести и резултат личне маште уметника и друштвених потреба. Мотив дома и породице у сликарству је највише репрезентован кроз приказе пећинске породице. Парадигматичан иконографски пример је *Породица у каменом добу* Емила Бајара. Иако у то време нису постојала сведочанства о моногамним заједницама у праисторији, репрезентовани су у каменим пећинама – отац, мајка и њихова деца. Уколико би замишљена породица бројила више чланова, мушки чланови би били представљани као ловци, или у моментима израде оруђа или пак, осликавања зидова пећина. Понекад су као у Кормоновом и Деласалином случају, приказиване вође племена у виду старца. Сахране најстаријих чланова породице су означавале уређени породични и племенски поредак, и указивале на племенита осећања туге и емпатије праисторијских људи. Фигуре мајке су биле обавезни чинилац мотива дома и породице. Најчешће су биле део групног портрета породице, а ређе приказиване издвојено, у представама мајки са дететом.

Жена са дететом која чека партнера да дође из похода, репрезентована је на представи Алберта Анкера, *Језерска жена* (сл. 72), насталој 1873. године. Слика у техници уља на платну је била изложена наредне, 1874. године на Салону, под називом *Чекање*.⁵⁵⁰ Анкер је у крупном плану приказао мајку која седи у полупрофилу, на дрвеном доку испред колибе. Она је на простирци направљеној од рогоза, који расте у језеру око сојенице. Има накит од метала – облу наруквицу од бронзе и велике алке на ушима, као и металне украсе за косу који јој држе пунђу. То указује да је представљен касни период праисторије, бронзано или гвоздено доба. Има и огрлицу од нанизаних перли, а обучена је у сукњу и мајицу земљаних боја, од меке тканине. Лице јој је окренуто од гледалаца, а пажња јој је заокупљена човеком који плови чамцем по води, у даљини представе. У крилу јој лежи уснуло плавокосо дете, наслоњено на мајчину десну руку.

Језерска жена је попут Анкеровог *Језерског човека*, репрезентовала језерски хабитат у праисторијској Швајцарској. У другој половини 19. века, из швајцарских језера су извлачени многи материјални докази о праисторијској прошлости, међу којима су били бројни комади накита, попут ових који красе мајку са слике.⁵⁵¹ Мајка је насликана према живом моделу и не одступа од уобичајених приказа савремених жена у 19. веку. Њена летња одећа је ненаметљива, може бити из било ког периода, па и модерног. Чини се да Анкер није био превише забринут за археолошку и антрополошку веродостојност праисторијског периода. У његовом сликарству су биле честе жанр сцене из свакодневног живота људи из 19. века, у којима је представљао породицу у унутрашњости дома, са мноштвом детаља ентеријера.⁵⁵² Враћањем у праисторијску епоху, Анкер се на овој представи ослободио свог стандардног инвентара огњишта и породичног дома. Репрезентовао је само суштину – нежан загрљај мајке и детета, изгубљени профил мајчиног лица који гледа преко воденог пространства. Салонска критика 1874. је стекла јако добар утисак о овој слици, а у њој се

⁵⁵⁰ Nestor Paturot, *Le Salon de 1874*, Paris, 1874, 144.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6466000p/f158.image.r=anker#>

⁵⁵¹ Anonyme, „Anker's *Femme Lacustre* or, *the Lake-Dweller*“, *The Art Journal*, Vol. 1, 1875, 179.

⁵⁵² Mariëtte Haveman, *Het feest achter de gordijnen: schilders van de negentiende eeuw, 1850-1900*, Amsterdam, 1996, 127-148; Hans Lüthy, „The sense of a common heritage from the late eighteenth century to the early twentieth century“, in: Florens Deuchler (ed.), *Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century*, trans. J. Emmons, Geneva, New York, 1976, 162-164.

наводи и да је већина публице усхићено коментарисала духовну повезаност мајке и детета.⁵⁵³ О успешности исказивања тог односа говори и чињеница да је од Анкера тражено више десетина пута да репродукује ову композицију.⁵⁵⁴ Анкеров симболизам у изражавању осећања чежње мајке и њене љубави према детету, премошћава сву удаљеност између праисторије и савременог доба. Слика указује на универзалне свежаће принципе у било ком времену. Мотив дома и породице у давним временима, изразио је кроз портрет мајке и детета, а суптилна осећања љубави и нежности, служе и као подсетник на хуманост и племенитост људских предака.

Ксенофон Елуен је 1870. године на Салону изложио две своје представе, од којих је једна била *Сахрана на обали Сене-Праисторијска Галија* (сл. 73). Након тога ју је откупила држава за две и по хиљаде франака. Наполеон III ју је поклонио Музеју националне прошлости.⁵⁵⁵ Била је изложена у Компарацијској сали, од 1871. године.⁵⁵⁶ Елуенова представа је била прво уметничко дело које је своје место нашло у овој институцији. Чињеница да ју је владар поклонио музеју у Сен Жермену, казује да је постојала свест о томе да је уметност, поред антрополошких и археолошких предмета, имала важну и одговорну улогу у ширењу научне мисли. Од 2011. године је слика премештена у депо Музеја Орсеј.

Елуенова слика приказује породични обед након сахране једног члана. Сва дешавања на представи су концентрисана у средиште платна. У позадини је насликан камени долмен са отвореним вратима – врста праисторијске гробнице. Са десне стране у долмену, пламен из огња испред њега, благо обасјава мртву фигуру мушкараца на земљи. Завезан је кожним каишевима преко леђа, зглобова руку и доњих делова ногу, тако да је постављен у седећи положај са склупчаним коленима и грудима, налик феталном. Испред гробнице је насликано пет фигура са леве, и три са десне стране. Простор између две групе заузима ватра окружена камењем, на којој се пече месо. У предњем левом углу је жена са огрлицом од шкољки, у хаљини од меке тканине која јој открива десну дојку. Клечи на десном колону и малом посудом од теракоте узима течност из округле чиније испред ње. Са њене леве стране је мушкарац окренут леђима. И он клечи на десном колону. Одевен је у парче животињске коже која му пада преко кукова. У десној руци му је секира од полираног камена, којом ће исећи велику кост, постављену на земљи. Између ове две фигуре стоји мушкарац у крзеној хаљини, закаченој око десног рамена и за појас му је заденута камена секира. Врат му краси орглица од великих шкољки и животињских очњака. Лице му је умногоме сакривено глинеом чинијом из које пије. Иза њега су насликани мушкарац и жена у допојасним хаљинама које краси сличан накит од љуштурса шкољки. Жена дуге плаве косе је гледаоцима окренута леђима, а лице у полупрофилу јој прекрива рука, у гесту жалости. Мушкарац до ње, са левом руком на куку немо посматра покојника у долмену. Први план са десне стране композиције заузимају две фигуре. Лик старијег мушкараца, осветљен ватром, седи и узима храну левом руком, а десном држи велику кост. Он је најстарији члан ове праисторијске породице и вероватно њен вођа. До њега, наслоњен на омање зелено брдо, окренут леђима седи млађи мушкарац дуге косе. Као и већина фигура, има хаљину од крзна. Испред њих, на земљи је поређано праисторијско оружје – копља, секире, лук и неколико стрела. Иза гробнице на благој узвишици, са десне стране се појављује дете које носи дрва за огрев.

С обзиром на популарност Музеја националне прошлости у другој половини 19. века и претпостављену упознатост са археолошким новинама преко пријатељства са Арсисом де Комоном, Елуен је вероватно знао за откриће Луја Лереа (Louis Leguay) из 1867. Он је пронашао покривену праисторијску гробницу (*allée couverte*), у којој је затекао остатке људских костију, положене усправно, као и многобројне фрагменте камених секира и других

⁵⁵³ Nestor Paturot, *op. cit.*, 146. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6466000p/f160.item.r>

⁵⁵⁴ Adolf Max Vogt, *op. cit.*, 281.

⁵⁵⁵ V. Tesniere, *op. cit.*, 46.

⁵⁵⁶ Salomon Reinach, *loc. cit.*

алата.⁵⁵⁷ То откриће се разликовало у односу на Елуенову репрезентацију покојника у фетусном положају. Пронађени предмети су били изложени у централној витрини Неолитске собе (Salle néolithique) и међу њима су се могли видети сви репрезентовани алати и оружја са Елуенове композиције, као и огрлице од шкољки и животињских зуба.⁵⁵⁸ Представљање стварних предмета из музејских витрина на Елуеновој слици, публици је на непосредан начин могло да дочара њихово значење и употребу у праисторији. Ипак, треба напоменути да пре него што је ова композиција била изложена у Компарацијску собу, њено првобитно место је било у музејској просторији за учење (Salle d'étude).⁵⁵⁹ Према томе, њена функција није искључиво била уметничка илустрација археолошких предмета, већ је имала и свој уметнички значај, да би јој касније била додата нова значења, премештањем у другу просторију у којој је могла да комуницира са изложеним артефактима. Уметничка вредност *Сахране на обали Сене*, произлази из Елуеновог личног стила који је дуговао традицији француског академског сликарства и имагинацији помоћу које је замислио заједницу – праисторијску породицу у моменту одавања почасту преминулом члану. На тај начин, он је праисторијске људе хуманизовао и приближио савременом човеку. Ово је уједно била и прва представа са овим мотивом, која је била производ чисте фикције. Не може се тврдити ни да је инспирацију добио из илустрација научно-популарне литературе, стога што је Фигијеов *Примитивни човек* објављен исте године када је настала слика.

Лисјен Поршерон, умногоме непознат уметник, иза себе је оставио једно дело које је репрезентовало праисторијску породицу. Рођен је у Гран-Пресињију, након завршетка уметничке школе у Туру (L'École des Beaux Arts de Tours) је студирао на Академији лепих уметности у Паризу, код професора Феликса Лорона (Félix Laurent) и Жан-Леона Жерома (Jean-Léon Gérôme). Био је сликар постимпресионизма, а на његову уметност су највише остварили утицај Жорж Брак (George Braque) и Анри Матис (Henri Matisse). Бавио се пејзажним сликарством и портретима.⁵⁶⁰ Много времена након појаве праисторијског жанра у уметности, Поршерон је насликао *Праисторијску сцену* (сл. 74), 1930. године. Уље на платну великих димензија, чува се у Музеју праисторије у Гран-Пресињију (Musée de Préhistoire du Grand-Pressigny).⁵⁶¹

Представљена је праисторијска породица у каменом добу. Највећи део слике заузима камена пећина, насликана брзим наносима жуте и зелене боје, што даје утисак текстуре и делује као да је пећина обрасла биљем. У њој је приказано пет фигура. Са леве стране у пећини, на земљи седи мајка са дететом које се игра на њеним бутинама. Иза ње се назира глава још једне фигуре. Десно, гледаоцима окренут леђима је мушкарац дугачке риђе косе. Посматра дешавања испред пећине. Десно од њега је нага жена, представљена у тренутку стављања дрва у огањ. Испред гроте, са леве стране је наго плавокосо дете, које дочекује црног и белог пса. Они припадају мушкарцу који се управо враћа из лова. Ловац прилази са леве стране, у предњем плану слике. Иде донекле утабаном земљаном стазом и на леђима носи животињу коју је тешко разазнати, највероватније јелена. Стаза иза њега се готово стапа са планином, што указује на уметничко постимпресионистичко поигравање са перспективом. Као и све остале фигуре, сем жене која пали ватру и деце, и он је приказан полунаг у сукњи од крзна. Око појаса има ременик, за који му је са десне стране закачена секира. У левој руци носи два копља. Леви део композиције испуњава питоми пејзаж – ливада кроз коју протиче речица и једно раскошно стабло листопадног дрвета. Крупни

⁵⁵⁷ Leguay Louis, „Allée couverte d'Argenteuil (Seine-et-Oise)“, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Tome 2, 1867, 266-271. https://www.persee.fr/doc/AsPDF/bmsap_0301-8644_1867_num_2_1_4304.pdf

⁵⁵⁸ Gabriel de Mortillet, *Promenades au musée de Saint-Germain*, Paris, 1869, 128-129. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65251211/f150.item.r>

⁵⁵⁹ Salomon Reinach, *op. cit.*, 74. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62287375/f86.item.r=hellouin.zoom>

⁵⁶⁰ Подаци са сајта: <https://www.le-grand-pressigny.net/lucien-porcheron-article-2-0-15.html>

⁵⁶¹ Philippe Dagen, „Images et légendes de la préhistoire“, Hélène Lafont-Couturier (ed.), *op. cit.*, 23.

облаци насликани широким равним потезима беле и плаве је наткривљују. Представа је формално изведена тако да је десни део у ком је насликана праисторијска породица, насликан плошно. Чак и унутрашњост пећине у којој су смештене фигуре не даје утисак перспективе. Представа делује као да је праисторијска сцена вештачки уметнута на слику пејзажа, који је приказан са леве стране и има перспективну дубину.

Додатну научну потпору за Поршеронову композицију није потребно тражити, стога што је сликар потицао из Гран-Пресињија, познатог по великом броју праисторијских налазишта. У Туру је 1910. био одржан Праисторијски конгрес, на ком су расправљана сва највећа открића из Гран-Пресињија крајем 19. века, и сазнања о неолитском периоду била у центру дебата.⁵⁶² Након тога, становници Гран-Пресињија су иницирали изградњу музеја који би био посвећен праисторијском периоду, али и локалној оновременој уметности. Године 1922. се отворио Праисторијски музеј, а 1935, се основало *Удружење пријатеља овог музеја (L'association des Amis du Musée du Grand-Pressigny)*, у ком је Поршерон био члан.⁵⁶³ Могуће је да је његова *Праисторијска сцена* била наручена за декорацију Праисторијског музеја, или је то био уметников дар овој установи културе. Сазнања о неолитском периоду, Поршерон је репрезентовао кроз мотив праисторијске заједнице. Иако настало доста касније у односу на почетке приказивања оваквих представа у историји уметности, он је поновио познату иконографију – праисторијску породицу насликану у пећини, у којој су жене имале улогу мајки и спремале храну, мушког члана породице који је био чувар дома, као и ловца који је одлазио у походе и обезбеђивао егзистенцију своје породице.

⁵⁶² Louis Dubreuil-Chambardel, „Le VI^e Congrès Préhistorique de France“, *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, Tours, 1910, 226-228. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55341775/f386.image.r>

⁵⁶³ Подаци са сајта: <https://www.prehistoiregrandpressigny.fr/le-musee/le-musee/histoire-du-musee/>

V АНТИЧКИ И РЕЛИГИОЗНИ МОТИВИ У КОНЦЕПТУ ЕВОЛУЦИОНИЗМА

У другој половини 19. и почетком 20. века, неколицина француских уметника је покушала да кроз нову, еволутивну призму, прикаже религиозне и класичне античке мотиве. Најпре ће се истражити на које су начине уметници преоблачили библијски, старозаветни мотив првог убице у праисторијско рухо. Идеју за спајање научних концепата и религијских мотива, уметници су могли пронаћи у француској књижевности од Виктора Игоа до Гистава Флобера. Оваква радикална интерпретација познате хришћанске тематике, у европској уметности еволуционизма се показала као јединствена на француском тлу. Разлог за то лежи у специфичним друштвено-политичким околностима за време и непосредно након Француско-пруског рата, када су људи сведочили бруталним братоубиствима, вођеним бестијалним нагонима. Та дешавања су била потврда еволуционистичких теза о људској варварској природи. Уметницима су уједно послужила као инспирација за прераду и нову конструкцију старозаветног наратива, који је у доба еволуције добио нова значења.

Са друге стране, не постоји јасно извориште инспирације за еволуционистичко рекреирање митолошких и античких тема. Док се у европској уметности 19. века, нарочито у Немачкој, у уметности Беклина (Arnold Böcklin) и Клингера⁵⁶⁴ могу издвојити покушаји да се путем митологије прикаже потрага за недостајућом кариком у ланцу еволуције, у Француској то није био случај. Ближе везе се могу пронаћи између француских симболиста и уметности Франца фон Штука (Franz von Stuck)⁵⁶⁵ и њихове репрезентације дивље необуздане природе, оличене у композитним митолошким створењима. Осим тога, уметници инспирисани новим праисторијским открићима на њиховом тлу, узимали су познате античке теме обрађиване у класицистичкој традицији, и сада их преводили у преантичка, праисторијска времена. Уместо аркадијских prizora и идеје радости живота, уметници еволуционизма наратив пребацују у исконска времена, примордијалну пустош у којој су протагонисти попут животиња, чију физиогномију неретко добијају.

Старозаветни наратив у еволуционистичким оквирима

Уметници су одувек неговали библијски наратив. Његов опстанак у уметничким делима је осигурало очување библијског текста, јер се „Библија традиционално читала као јединство и утицала на машту Запада као јединство“.⁵⁶⁶ Библија је била извор културе, дело које је битно за формирање духа западњачке маште и живи извор уметности. Промене које су се вршиле у библијским епизодама кроз уметничко преписивање, зависиле су од тумачења и интерпретације сликара или скулптора. Како је у француској литератури мит најчешће позајмљиван из традиције, било да се ради о античкој митологији, средњевековним легендама или Библији, било је могуће пратити његову еволуцију кроз време. Постао је предмет тематског проучавања, а један од честих мотива су били првобитна браћа, Каин и Авељ.⁵⁶⁷ По угледу на литературу, уметност је једнако третирала и модификовала ову старозаветну причу са великом слободом, уједно додајући јој нова значења.

Прича о Каину и Авељу изнесена у четвртном поглављу *Постања*, уследила је након прича о стварању света и првобитном греху. Од огромног литерарног и уметничког репертоара, ова прича се издвојила по изузетној дуговечности и разноврсности своје

⁵⁶⁴ Pamela Kort, „Arnold Böcklin, Max Ernst, and the debate around origins and survivals in Germany and France“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 24-91.

⁵⁶⁵ Olga Žakić, *Beauty and the Beasts: Darwinism and sexual selection in visual culture in the Case of Franz von Stuck's „Fighting for a woman“*, DAKAM Conference Proceedings, Istanbul, 2016, 149-157.

⁵⁶⁶ „The Bible has traditionally been read as a unity, and has influenced Western imagination as a unity.“ Northrop Frye, *The great code: the Bible and literature*, Markham, Ontario, 1990, xiii.

⁵⁶⁷ Pierre Alboj, *Mythes et mythologies dans la litterature francaise*, Paris, 1969, 9.

привлачности. Прича о два старозаветна брата која је у западњачкој свести присутна од библијске ере, поставила се као један од митова који дефинишу западњачку културу, а чији су драмски елементи изузетно моћни.⁵⁶⁸ Дубоко је обележила све периоде који су у зависности од окружења и доминантних идеја, поново откривали или додавали причи о два брата, ново тумачење својствено времену у коме се библијска прича преузима и преписује. У уметности се са понекад посредним референцама, а некада јасним, генерисао митски потенцијал Библије, бележио и филтрирао религиозни сценарио у корист ликовног представљања.⁵⁶⁹ Мотив Каина и Авеља у другој половини 19. века је окупирао и фасцинирао западњачку машту на толико разнолик, колико и сложен начин и изазвао велики број интерпретација, али и контроверзи.

Различите уметничке струје у 19. веку су обрађивале вишеструке Каинове аспекте настављајући, појачавајући или сажимајући исти сценарио из *Постања*. Према мишљењу Христоса Никоуа, у ликовним приказима Каина и Авеља, прича је била сведена на шест епизода, које су некада у целини или понекад са проширеним наставком преузели сликари 19. века. Те епизоде из живота браће сумирају читав митски сценарио пара према Библији – статус пастира и земљорадника⁵⁷⁰ („И Авељ поста пастир а Каин ратар.“⁵⁷¹), принос жртве („И Господ погледа на Авеља и на његову жртву. А на Каина и на његову жртву не погледа.“⁵⁷²), братоубиство („Каин пак рече свом брату Авељу: *Хајдемо напоље*. И нашавши се на пољу скочи на брата Авеља и уби га.“⁵⁷³), побуну („Зар сам ја чувар брата свога?“⁵⁷⁴), глас Авељеве крви („Шта учини! Глас крви брата твога виче са земље мени.“⁵⁷⁵), лутање и знак („И сада нек си проклет на земљи, која је отворила уста своја да прими крв брата твога из руке твоје. Кад земљу обрадиш, неће ти више давати рода свога. Бићеш скитница и бегунац на земљи. (...) И начини Господ знак на Каину да га не убије ко га сусретне.“⁵⁷⁶).

Један део уметничке продукције се у 19. веку организовао око ових кључних момената приче. Најчешће су биле сцене братоубиства. Било је и уметника који су за мотив узимали епизоде из неканонских текстова који су попуњавали празнине библијског текста. Ти наративни сценарији су били одговорни за обиље тумачења и књижевних и ликовних интерпретација. Репрезентовали су моменте током и после убиства и период осуде на лутање који се у Библији не описује детаљно. Исто је важило и за осећања приказаних ликова. Представе које су користиле апокрифне списе или литерарне предлошке који су интерпретирали библијску причу, као мотив су обрађивали дешавања током лутања Каина са својом породицом, њихово психичко стање, Каинова осећања након злочина, или реакцију Адама и Еве на братоубиство.⁵⁷⁷

Уметност је развила потенцијал библијске приче, нудећи машти и жељи толико празнина у којима се могло применити интерпретативно поновно присвајање.⁵⁷⁸ У таквом излагању, у времену свеопште популарности праисторије и теорије еволуције, могло је доћи до нових читавања и значења. У овом поглављу ће се истражити како су сликари и скулптори преносили ову библијску причу у односу на теорију еволуције, а нарочито сцену

⁵⁶⁸ Ricardo J. Quinones, *The changes of Cain: violence and the lost brother in Cain and Abel literature*, Princeton, 1991, 6.

⁵⁶⁹ Christos Nikou, „Caïn et Abel: de la Bible à la peinture du XIXe siècle“, *Anales de Filologia Francesa*, No. 28, 2020, 492.

⁵⁷⁰ Christos Nikou, *op. cit.*, 494.

⁵⁷¹ *Прва књига Мојсијева (Постање)*, глава 4.

⁵⁷² Исто.

⁵⁷³ Исто.

⁵⁷⁴ Исто.

⁵⁷⁵ Исто.

⁵⁷⁶ Исто.

⁵⁷⁷ Christos Nikou, *op. cit.*, 496.

⁵⁷⁸ Ibid.

братоубиства. Кроз анализу слика и скулптура уметника који су радили у 19. веку, истражиће се они елементи уметничког дела, који ће као заједничког именитеља имати библијску причу о Каину и Авељу. Они ће показати да је теорија еволуције, упркос различитим модификацијама у зависности од стила, била неисцрпан уметнички извор.

Мора се истаћи да су у 19. веку Католичка црква, а посебно Библија, биле главна референца која се тиче старости Земље и изгледа човека. У том смислу, по открићу праисторије је дошло до одређеног хронолошког преклапања, те се библијска историја посматрала као легитимни део праисторије. Библијска археологија је истраживала времена толико далека, да су се лако могла заменити са праисторијском епохом.⁵⁷⁹ Због тога је могло доћи до анахронизама у којима су старозаветни протагонисти могли бити репрезентовани у праисторијском окружењу, или приказани као праисторијски људи. Од средине 19. века праисторијска археологија је почела да делује као произвођач митова.⁵⁸⁰ У новим научним интерпретацијама, пронађена је заједничка тачка подударања, виђења старозаветног Бога и еволуционизма. Човек је начињен бићем нужде у смислу ограничења животне средине – бићем осуђеним да се ствара у болу. Хоминизација је према томе, дело бесконачног рађања. Гонећи Адама и Еву из рајског врта, Бог Постања поставља програм за ново људско стање – недостатак, рад и смртност.⁵⁸¹ Прва библијска смрт је била убиство, и то братоубиство из зависти, а истовремено је теорија еволуције претпоставила протољуде као бића вођена нагонима и склона зверствима. Сходно томе, у уметничким интерпретацијама овог старозаветног мотива је дошло до читавања психолошких одлика првог злочинца, вођеног нагонима, без икаквих трагова људскости. Инспирацију за душевни идентитет Каина, уметници су директно црпели из Дарвинове теорије еволуције.

Мотив братоубиства у уметности је добио додатна значења током деловања Париске комуне. Те представе су евоцирале дане испуњене злочинима. Дарвиново *Човеково порекло и сполно одабирање* се појавило у том периоду, а у годинама које су долазиле, крвави сукоби су најчешће били изједначавани са људским регресивним потенцијалом и варварским понашањем према најближим, крвним сродницима.⁵⁸² Према његовој теорији, постоји вечна борба између човековог друштвеног понашања и његових нижих, тренутно јачих импулса, који одражавају варварско стање духа. Натуралистичка литература у 19. веку је обрађивала мотив војника који делају као групна примитивна снага и бивају изједначени са дивљацима. Такво је било дело Теофила Готјеа (Théophile Gautier), *Слике опсаде: Париз 1870-1871*, из 1871. године.⁵⁸³ У њему је кроз неколико наративних прича, Готје описивао страхоте рата. Деловање Париске комуне је виђено као пример примитивног понашања и модерног варваризма.

Међу уметницима који су најраније покушали да старозаветни мотив преобуку у праисторијско рухо, издваја се сликар и скулптор Александар Фалгијер. Рођени Тулужанин, потицао је из занатлијске породице и врло рано се посветио уметности. У Париз је дошао 1854, када се уписао на Академију лепих уметности, у којој је скулптуру учио од професора Франсоа Жуфруа (François Jouffroy). Три године касније је почео да излаже на Салону, а 1859. је освојио Римску награду.⁵⁸⁴ Током уметничке каријере се остварио као декоратор многобројних државних здања, а његове слике и нарочито, скулптуре, освајале су награде

⁵⁷⁹ Nathalie Richard, *L'invention de la préhistoire*, Paris, 1992, 6-16.

⁵⁸⁰ Jean-Paul Demoule, „La préhistoire et ses mythes“, *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, Vol. 37, No. 5-6, 1982, 741.

⁵⁸¹ Pierre Cordier, „Introduction: Le passé antérieur. Pour une étude de la Préhistoire des Anciens“, *Anabases*, No. 3, 2006, 103.

⁵⁸² Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon (Refiguring Modernism)*, Pennsylvania, 2005, 69.

⁵⁸³ Théophile Gautier, *Tableaux de siècle: Paris, 1870-1871*, Paris, 1871.

⁵⁸⁴ Римску награду је освојио за барелеф *Рађени Мезенције, сачуван због неустрашивоста свог сина Лауса*.

како на Салонима, тако и на Универзалним изложбама. Године 1882. је постао професор на Академији лепих уметности.⁵⁸⁵

Као сликар, Фалгијер је дебитовао на Салону 1873. године. Прослављено уље на платну, *Каин и Авељ* (сл. 75), настало је 1876. године. Исте године је приказано на салонској изложби.⁵⁸⁶ Данас је део сталне поставке Музеја лепих уметности у Каркасону (Musée des Beaux-Arts de Carcassonne). Представа приказује радњу смештену у праисторијско окружење, камену пећину из које Каин износи Авељево мртво тело. Представљени моменат није описан у Библији, и највероватније је уметник мотив пронашао у некој од неканонских књига које су проширивале старозаветне приче, док су визуелни елементи који идентификују праисторијску епоху, били производ уметникове имагинације и личног односа према еволуционистичким открићима.

Из мрачне пећине излази Каин приказан наг, а мало парче крзног огртача му покрива интимне делове и пада низ десну ногу, којом балансира тежину убијеног брата. Каиново лице је згрчено, скупљених уста и стиснутих зуба, што му даје зверски израз. Таман тен и груба физиогномија лица окренутог ка земљи, одударају од Авељеве фигуре, који је приказан као племенити мученик обојен бледилом смрти, и нежне физиогномије. Нагост Авеља, Каин износи на десном рамену, држећи његово мртво тело око струка. Авељева десна рука са које се слива свежа крв, пребачена је преко левог рамена Каина, чиме се композиционо остварила фина крива коју формира Авељево тело и образује поетски елемент слике. Упечатљив је контраст између преминулог Авеља који делује спокојно и нежно, више уснуло него мртво, и Каина чија напетост у изразу лица, погрбљено тамнопуто тело и разбарушена коса, одају његову злочиначку и праисторијску фигуру. Критичар уметности Жил-Антоан Кастањари (Jules-Antoine Castagnary) је у свом прегледу Салона 1876. године, приметио да је:

„Тема Каина и Авеља, као и она о мртвом Христу, једно од оних уобичајених места које се преносе са генерације на генерацију и где је на дуге стазе веома тешко уносити новине. Г. Фалгијер је успео да подмлади ову стару тему црпећи инспирацију из стварности.“⁵⁸⁷

Под стварношћу приказа, Кастањари је подразумевао најпре неподудрање са достојанством које је дато протагонистима Старог завета. Салонска критика није била претерано благонаклона према очигледном неслагању Фалгијерових фигура са библијским ликовима.⁵⁸⁸ На скици за ову композицију (сл. 76) која се чува у Музеју у Каркасону, Каиново дивљаштво је још више наглашено густом, неуредном брадом и длакама које му покривају цело тело.⁵⁸⁹ Нагост, као и Каинова физиогномија бруталног убице – примитивног човека са комадом животињске коже – подстакла је критичаре да се запитају да ли овај убица који настоји да се не тетурa под теретом своје жртве, заиста има ону величанственост коју је Библија пружила најстаријем злочинцу.⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome II D-F, Paris, 1914, 324-325.

⁵⁸⁶ Théodore Véron, *Le salon de 1876: mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Paris, 1876, 20. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

⁵⁸⁷ „Le sujet de Caïn et Abel est, comme celui du Christ mort, un de ces lieux communs que les générations se transmettent et où il devient à la longue bien difficile d'innover. M. Falguière a su rajeunir ce vieux thème en s'inspirant de la réalité.“ Цитирано из: Yvanhoé Rambosson (ed.), *La Plume: Numéro exceptionnel consacré à A. Falguière, sculpteur et peintre*, Paris, 1898, 90.

⁵⁸⁸ Изузетак је била критика Теодора Верона који је увидео Фалгијерову оригиналност, сматрајући га првобитним нове ере уметности, компромитоване фантазијом и праисторијом. Théodore Véron, *op. cit.*, 22.

⁵⁸⁹ Ibid, 81.

⁵⁹⁰ Yannick Le Pape, „L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle“, *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 1, 2018, 83.

Каинов варваризам и количина агресивности чина убиства, још верније су дочарани на Фалгијеровој истоименој скулптури, *Каин и Авељ* (сл. 77), насталој највероватније исте године када и слика. Због недостатака извора, тешко је датовати дело, али се званично сматра да је креирано 1876. године. Скулптура у гипсу, у природној величини, чува се у депоу Мале палате лепих уметности у Паризу. Музеј ју је откупио 1907. године, када је тадашњи директор ове установе, Анри Лапоз (Henry Lapauze), преговарао о куповини инвентара Фалгијеровог вајарског студија од његових наследника.⁵⁹¹ Скулптура није никада била излагана током уметничког живота, а након његове смрти је приказана само једном, 1902. године, на постхумној ретроспективној изложби (L'Exposition des œuvres de Falguière) у Школи лепих уметности у Паризу.⁵⁹²

Из писаних извора није могуће утврдити да ли је Фалгијер, охрабрен успехом слике на Салону 1876, желео да исти мотив репрезентује у скулптури, како би показао подједнак таленат у обе уметности. Старозаветни мотив је очигледно био изузетно интересантан за уметника који је иза себе оставио три скице, као и два гипсана и воштана предлошка, конзервираних у Малој палати лепих уметности.⁵⁹³ Највероватније да је ово био само мали део бројних студија, које је Фалгијер спровео на ову тему.

Као и на ликовној композицији, скулптура понавља Каинову позу, са десном ногом у искорак, покушавајући да одржи Авељево тело на левом рамену. Сада су обе фигуре приказане наге. За разлику од уља на платну, на гипсаном моделу Авељева рука не пада преко Каиновог левог рамена, већ иза његових леђа. Левом руком, Каин згрчено држи братовљеву главу за косу, што делује прилично агресивно. И овде је убицина глава погнута, са погледом усмереним у земљу – постоље креирано да репрезентује стену. Лице му је још израженије напето, а мимика одаје осећања љутње и беса. Анализом Фалгијеровог визуелног израза уочава се да је уметник нарочито проучавао Каиново држање, како би пронашао покрет који најбоље дочарава зверско насиље првог убице у историји човечанства. Мотив је такође омогућио вајару да демонстрира своје мајсторство акта и анатомије – његов живописан гипсани модел чини уочљивим контраст између беживотног, мршаваг Авељевог тела и Каиновог, мишићавог и снажног.

Намерна недовршеност, односно рељефна површина гипса, који изгледа као скица у природној величини, додатно наглашава бруталност сцене. Слика из 1876. је сместила радњу у праисторијско окружење – Каин је био обучен у животињску кожу и управо је изашао из пећине. Праисторијски контекст је мање очигледан у гипсу, али нагост двојице мушкараца и зверска агресија Каина, који хвата главу свог мртвог брата за косу, то ипак снажно сугерише.

Примитивне сцене инспирисане теоријом еволуције и замишљањима праисторијске прошлости су биле модерне у француској скулптури седамдесетих и осамдесетих година. У том жанру се нарочито истицао Емануел Фремије.⁵⁹⁴ Следећи такве примере, Фалгијер је заузврат изнео своју визију примитивног човечанства, коју је исказао прерадом старозаветног мотива. Женски пандан овој скулптури, вајар је креирао 1886. године, у свом делу *Баханткиње*.⁵⁹⁵

На Салону 1880. године, Фернан Кормон је приказао уље на платну великих димензија, *Каин* (сл. 78). Држава га је затим откупила и наредне године даровала музеју Луксембург (Musée du Luxembourg), где се чувало до 1926. године. Од тада, па све до 1980. налазило се у државном депоу националне уметности, а затим, након што је припало Музеју Лувр, премештено је у Музеј Орсеј, где је до данас изложено у просторијама за уметност

⁵⁹¹ Cécile Champy-Vinas, *La Galerie des sculptures du Petit palais*, Paris, 2018, 79.

⁵⁹² Stanislas Lami, *op. cit.*, 329.

⁵⁹³ *Les fonds Falguière dans la Galerie des sculptures*. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

⁵⁹⁴ Anne Pingeot, *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris, 1986, 273.

⁵⁹⁵ Види наредно потпоглавље.

символизма.⁵⁹⁶ Кормон је провео две године радећи на овој композицији, током чега није излагао на Салону од 1878. до 1879. године.⁵⁹⁷ Од свог излагања на Салону, *Каин* је изазивао многе контроверзе, подстакнуте дарвинистичком прерадом познате библијске теме, на коју публика није била спремна. И поред тога, дело је освојило награду Легије части (Légion d'honneur).

За разлику од Кормонових каснијих представа, *Повратак из лова на медведе (Време полираног камена)* и сцена из циклуса за декорацију палеонтолошког амфитеатра, *Каин* је публици пружио другачију, дарвинистичку сторију о праисторијском времену. Монументално Кормоново платно представља традиционалну библијску тему са потпуно новим преокретом – фигуре су приказане као племе пећинских људи. Обучени у животињску кожу, машући оружјима из каменог доба, клан напорно пешачи кроз пустињу, вукући товар са крвавим лешевима. *Каин* је на светлост дана изнео радикалну интерпретацију познате библијске приче, а публика на Салону је била одлично упућена да препозна знаке ове преправке.⁵⁹⁸ Ово је историјска слика по свом мотиву, митолошка, и природњачка слика у смислу обраде, извођења представе.

Сцена је смештена у пустињу без вегетације, која доприноси ефективности представе. Пејзаж осликавају тмурно небо, тупо сунце које се открива сенкама, више него његовом светлошћу, пуста и гола земља, и висоравни којима у даљини доминирају ивице оштрих планина. Суровост природе указује на опасности кроз које су убица и његова породица већ прошли и искушења која их тек очекују. Групни портрет броји четрнаест фигура. Изоловани са свих страна и окупљени у компактну групу усред огромног простора, Каин и његова породица беже под Божијом клетвом. Каин, вођа племена, постављен је на чело колоне. Оличен је у виду старца са необрађеном брадом и дугом, седом косом. Корача исцрпљен и уплашен. Пружа руку као празнини као да тражи спасење које се може замислити само на есхатолошком плану. Иза Каина, на носилима које држе најстарији синови, у средини је његова жена. Она седи, рашчупане, проседе косе, обешених груди и изнуреног лица. Два нага детета спавају наслоњени на њу. Око њих, на носилима је товар са крвавим, беживотним телима животиња. Комади дивљачи који су још нетакнути и делови мяса које крвари, нагомилани су на товару да служе као храна за псе луталице. Изгладнели пси су на крају колоне. Око носила је остатак породице. Задужени су за животиње које су заклали примитивним оружјем – тољагама, штукама, секирама од рибљих костију или грубо обрађеним камењем. Све фигуре су обучене у животињску кожу и носе закачене лешеве животиња око појаса, или окачене о дрвене мотке. Лево од носила у линији са Каиновом женом, мушкарац носи у наручју уморну жену.

У дневним новинама *Време* је осванула критика Кормонове представе, која је осудила мањак колорита, свежине и јарких боја, с обзиром да се сликар доказао као колориста са композицијом *Смрт Раване*, пет година раније на Салону. Један литерарни критичар је навео да и поред карактерности дела, „укупном ефекту мањка живости и осветљење је успавано. Група је претрпана, ваздух не пролази између фигура, слика је обојена не бојом, већ земљом“.⁵⁹⁹ Ова критика је била међу оним које су препознале значај и оригиналност Кормонове представе, али без разумевања стилске концепције и осталих формалних аспекта

⁵⁹⁶ *Caïn, Historique-Provenance*. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.

⁵⁹⁷ Shalon Parker, *op. cit.*, 62.

⁵⁹⁸ Олга Жакић, *Уметност у служби дарвинизма у Француској током друге половине 19. века*, Мастер рад, Београд, 2016, 37.

⁵⁹⁹ „(...) l'effet d'ensemble n'est point vibrant et la lumière est comme endormie. Le groupe est trop entassé, l'air ne passe pas entre les figures le tableau est peint j non avec de la couleur, mais avec de la terre.“ Charles Fuster, „Feuilleton du Temps du 16 Mai 1880: Le Salon II“, *Le Temps*, Paris, 16 Mai 1880, 1. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.

слике, који су на овој композицији доприносили драми коју преживљавају бегунци од Божије казне.

Кормонова нова интерпретација библијске приче, захтевала је уверавајући литерарни алиби. Слика га је пронашао у песми *Свест* из *Легенде векова* Виктора Игоа. Салонска брошура у којој је представљена Кормонова представа, садржала је следеће Игоове стихове:

„Док је са својом децом, обучен у животињску кожу,
Рашчупан, блед усред олуја,
Каин бежао од Господа...”⁶⁰⁰

Стихови Виктора Игоа су одговарали Кормоновом тематском уображавању представе, међутим, идејно значење није произишло из Игоовог наратива. Такође, ни иконографско поређење са ранијим приказима Каина, попут дела оријенталисте Теодора Шасериоа (Théodore Chassériau) из 1836, у овом случају не би одговарала.⁶⁰¹ Једина сличност са овим сликарем би била коришћење светлих и јарких боја као и интензивна осветљеност Кормоновог пејзажа. Пустински пејзаж на представи *Каин* је највероватније био инспирисан сећањима са путовања у Сахару 1876. године, када се кратко време бавио оријенталистичким сликарством.⁶⁰² Пејзаж са суморном пустињом је указивао да су Каин и његови потомци потпуно припадали овој запуштеној топографији у којој је вегетација потпуно одсутна.

Другачија формална концепција историјске теме је изазвала бурне реакције публике на Салону, али и негативну критику. Највише је била узрокована страховима од Дарвинове узнемирујуће нове представе тела. У тексту једних париских новина 1880. године, Шарл Клеман је осудио Кормонову представу због нарушавања веродостојне интерпретације библијске приче. Сматрао је да је Кормон уместо тога, искористио популарну теорију еволуције, која је тврдила непријатно порекло човека:

„Упркос квалитетима инвенције и снаге, које признајем драге воље, Кормонова слика је превише одбојна и нарушава најприродније законе. (...) Сем уколико није имао намеру да шокира свет, ја не разумем мотиве који су инспирисали детерминисаност овог сликара. (...) Овде постоји одређена сврха. Господин Кормон није урадио само посао једног уметника. Ово је антрополошка лекција коју је он желео да нам испредаје. Желео је на свој начин да подржи идеје храбрих Дарвинових присталица. Али и ако човек потиче од мајмуна, није морао да нас толико приближи пореклу.”⁶⁰³

За Клемана је приказ еволутивног, атавистичког тела био неприхватљив. На Кормоновој слици је дошло до мапирања људског тела у кључу еволуције. То је најинтензивније изражено на приказу Каинове фигуре (сл. 79). Означитељи праисторијских времена нису исписани искључиво око тела, представљањем праисторијских алата, оружја или обичаја људи, као што је то био случај у праисторијском жанру који одаје неолитаристичке идеје. Они у *Каину* продиру из слике тела. Примитивни еволутивни ступањ

⁶⁰⁰ Женевјев Лакомбр наводи да су у малој салонској књижици, са кратким описима изложених дела, испод илустрације Кормонове представе, била исписана прва три стиха, Игоове песме. Geneviève Lacambre, „Le Caïn de Cormon“, *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, 1985, 626; „Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes, Echevelé, livide au milieu des tempêtes, Caïn se fut enfui de devant Jéhovah...” Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Tome 1, Paris, 1920-1927, 47.

⁶⁰¹ Историчарка уметности, Чанг-Минг Пенг види *Каина* као епски приказ који црпећи мало из биолошких наука, има изворе у делима Лорда Байрона (George Gordon Byron) – *Драматична мистерија у три чина*, из 1821, Шарла Бодлера – *Побуна*, из 1852, Виктора Игоа и Шарла Леконта де Лила (Charles Leconte de Lisle) – *Варварске песме*, из 1862. *Каина* пореди са Шасериоовом салонском сликом *Каинов бег*. Chang-Ming Peng, „Fernand Cormon’s Cain: Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting“, trans. P. ten-Doesschate Chu, in: Laurinda S. Dixon (ed.), *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art*, Newark, Delaware, 2008, 238-239.

⁶⁰² Frédéric Masson, „Fernand Cormon“, *Figaro-Salon*, Paris, 2 Juillet 1900, 39. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie.

⁶⁰³ Цитирано из: Олга Жакић. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд, 2017, 31.

показује Каиново ниско, истурено чело и обрве. Глава му је погнута напред, торзо опуштен, крива леђа пренаглашена, рука виси скоро до колена, а телесна контура још више изражена раменима која, као да се налазе далеко испред уобичајеног места. Прелазна структура између човека и звери, видљива у физиогномији тела, поновљена је и кроз начин грађења композиције. Физички центар слике је такође, симболични психички центар. У средини платна је круг лешева употпуњен фигуром Каинове жене са децом. Они су у пасивној близини животињског mesa и готово изједначени са њим. Кружна структура овог дела слике повезује Каинову жену са светом умирања и вечне жеље. Она функционише као израз задовољења простог, животињског инстинкта. Чак и док поглед гледаоца путује навише, дуж скраћеног леша који води до тела Каинове жене, њен поглед само преусмерава око назад, на симболе неформиралиног – њену децу и животињске делове.

Међу приказаним фигурама би тешко могли да се пронађу трагови људских осећања. Креационистичко устројство које одваја људе од звери је као и у Дарвиновој теорији еволуције, у потпуности урушено. Назнака људских емоција се може приметити евентуално, у приказу младића који носи своју сапутницу и држи је у наручју, заспао, исцрпљен од умора и са стопалима у модрицама од ходања (сл. 80). Критичари су нашли извесно олакшање у приказу ове женске фигуре, чија је глатка кожа боје слоноваче, за нијансу светлија од коже њених уморних сапутника. Делује јединствено и префињено, као подсетник на традиционалне слике нежног женског акта. Новелиста и салонски критичар, Едмон Абу (Edmond About) је осудивши дарвинизам на Кормоновом платну, ову женску фигуру видео као изузетак од „вулгарног идеала“ који је сликар показао.⁶⁰⁴ Он је њено тело оценио као потпуно модерно у својој лепоти, у контрасту са ужасним призором примитивног племена.

Емил Мишел је у свом прегледу Салона, у коме је похвално критиковао утешну, племениту слику о праисторији, на композицији *Патриотске игре, Млади из Пикардије вежбају са копљем*, замерио Кормону претерани натурализам и подсећање на примитивну прошлост људи. Пиви де Шаван је визуелизовао далеку прошлости као митски простор хармоније и тишине. У њему је намерна неизражајност фигура, њих учинила алегоријским и уопштеним представама човечанства, а не појединаца. Насупрот, код Кормона је дошло до дарвинистичке индивидуализације тела, која узнемирава идентитет на духовном и физичком нивоу, а уз све то, извргава руглу библијску историју:

„Дарвинизам и Библија су се овде сложили да вас преплаве својом строгошћу. Као врхунска племенитост, Божија увреда додаје још једну окрутност овој борби за живот и дугом низу беда које нам наука данас дозвољава да јој припишемо. Г. Кормон је имао право да на тај начин обнови податке из светих књига и да исцрпи ужас своје теме. Међутим, зар није мало претерао? Без напуштања досадног распона у који је желео да се ограничи, зар не би могао теновима дати, не блиставост, већ мало мање бледила? Можда је требало и да ублажи неке детаље сумњивог укуса; Коначно, цртежима зглобова његових ликова свакако би користило да буду мање наглашени. Код Каина, између осталих, преплитање ногу и веза врата и рамена изражени су насиљем које превазилази могућности људске структуре (...) Таква претеривања, која су очигледна и мање увежбаном оку, изазивају сувише лаку критику.“⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ „(...) уметник је намерно тежио грубом и вулгарном идеалу.“ „(...) l'artiste a poursuivi de propos délibéré un idéal grossier et vulgaire.“ Edmond About, „Salon de 1880“, *Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire*, Paris, 18 Mai 1880, 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7563111b/f1.item.zoom#>

⁶⁰⁵ „Le darwinisme et la Bible se sont accordés ici pour vous accabler de leurs rigueurs. Comme par un raffinement suprême, la réprobation de Jéhovah ajoute une cruauté de plus à cette lutte pour la vie et à la longue série des misères que la science nous permet aujourd'hui de lui attribuer. M. Cormon était dans son droit en renouvelant ainsi la donnée des livres saints et en épuisant l'horreur de son sujet. N'en a-t-il pas cependant un peu abusé? Sans sortir de la gamme éteinte où il a voulu se renfermer, ne pouvait-il pas donner aux carnations, non pas de l'éclat, mais un peu moins d'effacement? Peut-être aussi aurait-il dû atténuer quelques détails d'un goût douteux ; certainement enfin le dessin des articulations de ses personnages gagnerait à être moins accentué. Dans le Caïn, entre autres, les emboîtements des

Значења која је Кормонова слика имала за оновремену публику су можда најефикасније изражена у визуелним терминима. У карикатури објављеној у Нидраковом (Nidrac) *Комичном салону из 1880*, Кормонове фигуре су претворене у племе мајмуна, дугачких репова и длакавих тела (сл. 81). Нидракова илустрација је добила нови назив – *Породица орангутана у путу*.⁶⁰⁶ Нидракове фигуре су се готово истоветно поклапале са Дарвиновим описом праисторијског човека – репатог и косматог бића са зашиљеним ушима. Карикатуриста је искористио дарвинистичке призвуче, имплицитне у Кормоновим фигурама и изложио их пуном погледу. Резултат су тела која су смешна, комична и немогућа. На овај начин је желео да подсети своју публику на апсурдност теорије еволуције. Уједно је осудио оно што је можда био озбиљнији прекршај – Кормонов покушај да теорији еволуције да визуелни облик у области високе уметности, прерадом тела устројеног према традиционалним академских канонима.

Интелектуална димензија изостаје у приказу свих фигура. Иако постоји физичка близина између чланова племена, погледи су им спуштени на доле или гледају у празно, док је акценат постављен на слику тела. Евентуални изузетак би се могао пронаћи у приказу Каинове фигуре. Борама избраздано чело би могло указивати на пробуђену моралну свест, као на Редоновом цртежу *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*. Ипак, назнака интелекта је остала закључана у животињском идентитету. Кормонов Каин је анимални, транзициони знак који узнемирава идентитет. Поред бројних спона између натурализма и симболизма, постоји могућност да су два уметника знала један за другог. Обојица су у исто време студирала на Академији лепих уметности и без сумње су били под утицајем Теновог детерминизма. Кормон је први пут излагао на Салону 1868. који је Редон анализирао⁶⁰⁷, а седамдесетих година су обојица редовно посећивала Природњачки музеј.

Каинов лик је нашао место и у уметности Леона Пероа. Сликер рођен у Поатјеу, по добијању градске стипендије се преселио у Париз 1853. године и уписао Академију лепих уметности. Најпре је радио у атељеу сликара неокласицизма, Франсоа Едуара Пикоа (François Édouard Picot), а затим постао студент Вилијама Бугероа (William Bouguereau), са којим је изградио доживотно пријатељство. На Салону је дебитовао 1861, и наставио да излаже све до смрти 1908. године. Добијао је бројне медаље и почасне спомене, као и бронзану награду на Универзалној изложби 1889. Његова дела су била препознатљива по евокацијама чистоте детињства.⁶⁰⁸

Године 1899, Перо је на Салону изложио представу, чија театаралност није одражавала његов уобичајени стил и тематику. Била је то композиција *Прва смрт* (сл. 82) у техници уља на платну.⁶⁰⁹ Само неколико недеља након смрти њеног мужа, мадам Мари-Луиз Перо (Marie-Louise Perrault) је понудила на поклон ову Пероову композицију Музеју лепих уметности у Поатјеу (Musée des Beaux-Arts de Potiers).⁶¹⁰ Пошто је донација прихваћена, дело је послато у Музеј јула 1909. године, али је изложено у музејске просторије тек у мају 1910. године. Слика се сматрала једним од ремек-дела ове институције и постављена је у главну

jambes et les attaches du cou et de l'épaule sont accusés avec une violence qui dépasse les possibilités de la structure humaine. (...) De telles exagérations, en sautant aux yeux les moins exercés, provoquent de trop faciles critiques.“ Émile Michel, „Le Salon de 1880“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1880, 672-673. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/i-la-peinture-dhistoire-et-le-portrait/>

⁶⁰⁶ Nidrac, *Salon comique de 1880*, Paris, 1880, 13. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.

⁶⁰⁷ Odilon Redon, *Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin; précédées de Confidences d'artiste*, Paris, 1887.

⁶⁰⁸ Apollo Mlochowski de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes: notes humoristiques et esquisses biographiques*, Paris, 1883, 487-488. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Biographie

⁶⁰⁹ Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, 1 Mai 1899, 149. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Compositions religieuses

⁶¹⁰ Данас је ово Музеј Светог крста, археологије и лепих уметности (Le musée Sainte-Croix, musée d'archéologie et des beaux-arts).

изложбену салу.⁶¹¹ Анри Перо (Henry Perrault), Леонов син, уврстио ју је у своју скромну илустрацију каталога овог музеја из 1930, у ком је била подведена под најизузетнија дела у сталној поставци.⁶¹² Године 1948, слика је из непознатог разлога премештена у депо Палате правде у Поатјеу (Palais de Justice de Poitiers).⁶¹³

Пероова *Прва смрт* приказује религијску тему убиства Авеља од стране његовог брата Каина. Уметник није изабрао уобичајени иконографски мотив који показује моменат убиства, већ дешавање непосредно након тог чина. Две фигуре су представљене у наизглед апокалиптичном пејзажу, у коме су небо и земља спојени. На пустој земљи окруженој голим планинским венцима нема ничега, сем покојег пламена који извире из пукотина земље и планине. Небо је прекривено суморним тешким, сивим облацима, а у горњем десном углу, оно се отвара, допуштајући зрацима светлости да продру. Обасјавају наго тело убијеног Авеља. Он лежи на земљи, на парчету животињске коже, раширених руку и ногу. Глава му се налази у локви крви. Иза њега је насликана фигура братоубице. Каин је приказан у полупрофилу, у моменту бекства са места злочина. Огртач од животињске коже се вијори на ветру прекривајући предњи део тела и постериор. Тамно лице му је полускривено иза рамена, а спуштен поглед је усмерен ка братовљевом мртвом телу. Десном руком одмахује, као гест тренутног шока. Између ногу, на тлу је положено Каиново оружје, примитивна дрвена тољага, чији је врх обојен свежом крвљу жртве.

Припремна слика за ову композицију, показује измењену концепцију фигура (сл. 83).⁶¹⁴ На скици у техници уља на картону, Каин је насликан како стоји изнад Авељевог тела, док још увек у десној руци држи оружје. Левом руком покрива лице кривца, у чину суочавања са сопственом савешћу. Леон Перо је одустао од овакве формалне замисли и уместо тога, насликао Каина као бегунца.

Композиција *Прва смрт* у многоме има наглашен романтичарски приступ. Огледа се најпре у акцентованој представи мученичке смрти, потресном изразу добијеним осветљеним телом преминуле фигуре и капима крви које га окружују. Као контраст плавокосом добром брату, Каин је уподобљен као брутални крвник, тамне косе и мрких обрва, спуштеног и бесног погледа који је готово поетски дочаран. У каталогу Музеја у Поатјеу се наводи референца на Леона Бонаа (Léon Bonnat) и посебно, сфумато и хроматску скалу *Антигоне која води слепог Едина* из 1865. године.⁶¹⁵ Та представа је била део колекције ове установе и засигурно је да је Перо знао за њу.⁶¹⁶ Реторички ефекти на Перовој представи пак, могу се пронаћи у концепцијама историјског сликарства, у ком су ноћни призори обасјавани из једног или више светлосних извора.⁶¹⁷ Као директан извор инспирације Леона Пероа, делује слика из 1808. године, *Правда и божанска освета у потрази за злочиним* (сл. 84), уметника романтизма Пјер-Пола Прудона (Pierre-Paul Prud'hon).

Прудонова слика садржи четири лика – две крилате женске фигуре, алегорије Правде и Божанске освете, убицу који узалуд покушава да побегне од њих и његову жртву положену на земљу. Улога жртве је суштинска јер је његов леш централни елемент слике, онај који јој

⁶¹¹ Blandine Chavanne, Bruno Gaudichon (eds.), *Catalogue Raisonné des Peintures des XIXe et XX siècles*, Poitiers, 1988, 278. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Compositions religieuses

⁶¹² Henry Perrault, *Musée, Hôtel de Ville, Catalogue illustré des tableaux, dessins, gravures, statues*, Poitiers, 1930, 23. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726179/f25.item.r=leon%20perrault>

⁶¹³ Blandine Chavanne, Bruno Gaudichon (eds.), *loc. cit.*

⁶¹⁴ Припремна слика за ову представу је продата 2019. године у аукцијској кући Аркуриал (Artcurial), колекционару Матјеу Фурнијеу (Matthieu Fournier) и сада је у приватном власништву. Подаци са сајта: <https://www.artcurial.com/fr/lot-leon-perrault-poitiers-1832-royan-1908-cain-laissant-le-corps-dabel-huile-sur-carton-3931-485#popin-active>

⁶¹⁵ Blandine Chavanne, Bruno Gaudichon (eds.), *loc. cit.*

⁶¹⁶ Henry Perrault, *loc. cit.*

⁶¹⁷ J. J. L. Whiteley, „Light and Shade in French Neo-Classicism“, *The Burlington Magazine*, Vol. 117, No. 873, 1975, 771.

даје значење. Прудонова алегија је требало да погоди умове и потресе душе, а према његовој идеји, имала је виоску морализаторску поруку. Његова голотиња одговара естетици онога што је Винкелман назвао „узвишеном грациозношћу“ згодног младића који је мртав или спава. Лице жртве је парадоксално једина нежна и спокојна фигура на слици, у супротности са напетим лицима две алегије и злочиначке и грубе физиогномије убице.⁶¹⁸ На Пироовој композицији, избрисани су алегијски елементи из 1808. године и задржана два лика – убице и жртве, са изузетном верношћу. Код Прудона је тело жртве изразито осветљено, светлошћу која долази са месеца и рефлектује се на бледило његове коже, осим на његовом лицу и торзоу, на које убица баца сенку. Бледило мртвог тела привлачи око гледаоца и требало би да му омогући да идентификује друге протагонисте. Истовремено вештачки извор светлости, бакља – осветљава лица две алегије и на ивици је да им открије лице злочинца. Пироова представа понавља овакво наглашавање жртве, с тим да нема прецизног одређења извора светлости, сем отвореног неба из којих продиру месечеви или сунчеви зраци.

На слици *Правда и божанска освета у потрази за злочиним*, кривац је дебео лик бруталног изгледа, инспирисан римским императором Каракалом (Marcus Aurelius Antoninus, Caracalla). На њега указује пунско-сиријска физиогномија лица, каква се може приметити на античким бистама које репрезентују Каракалу, у Лувру или Националном музеју у Риму (Museo Nazionale Romano), али и галска дугачка туника по којој је император био препознатљив.⁶¹⁹ Он је плен неумољиве фаталности која се открива, на небу растрганом црним облацима, у светлости месеца.

Представа *Прва смрт* насупрот, нема ниједан елемент који би указивао на античко наслеђе, а још мање библијске референце – сем самог назива представе уколико се прихвати општеприхваћени наратив о првом библијском злочину. Перо је Каина оденуо у животињску кожу, чиме га је директно свео на животињски идентитет. То је елемент који на његовој представи наглашава зверство неумољивог убице. Није га представио у казненој потери, као што је то Прудон урадио. Он бежи, али од сопствене савести. Овде долази до супротстављања хуманог и животињског, савести и животињских афективних нагона. Без додатних референци, Перо је Каина у животињској кожи ограничио на оно што је Чезаре Ломброђо (Cesare Lombroso) назвао криминално психобиолошко стање – израз дегенерације, биће заустављено у раној фази еволуције.⁶²⁰ Убица је на овој слици *рођени делинквент* (*criminale per nascita*), што га чини најатавистичнијим човеком. Инфантилни бег, немогућност суочавања са сопственим поступком, убиством из страсти, одговарао је еволутивном конструкту убице. Бруталност злочинца чини на овој представи жртву још невинијом и рањивијом пред злочиним.

Пироово превођење библијског мотива у праисторијску прошлост је потпомогнуто алузијом на дубоку геолошку прошлост. У уметности еволуционизма, пејзаж је имао потенцијал за показивање најснажније ознаке геолошког развоја. Вулкани и течна лава су били показатељи прастарих слојева Земље.⁶²¹ Каин и Авељ нису приказани у пејзажу познате иконографије, већ у суморној атмосфери у којој су небо и земља готово спојени. Пламен који се назире из пукотина планине и једини је додатни извор светлости, заправо је лава као

⁶¹⁸ Régis Bertrand, „Le cadavre comme victime: Pierre-Paul Prud'hon, La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime (1804-1808)“, in: Anne Carol, Isabelle Renaudet (eds.), *La mort à l'oeuvre: Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, 2013, 120-122.

⁶¹⁹ Thomas Kirchner, „Pierre-Paul Prud'hons *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*: Mahnender Appell und ästhetischer Genuß“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 54, No. 4, 1991, 557-558.

⁶²⁰ Paolo Mazzarello, „Cesare Lombroso: an anthropologist between evolution and degeneration“, *Functional Neurology*, Vol. 26, No. 2, 2011, 97.

⁶²¹ Martin J. S. Rudwick, 212.

референца на период најдаље прошлости. Служи као указатељ геолошких промена Земље у примордијалним временима и уједно, доприноси драматизацији радње.

Библијска прича о братоубиству, изазваном Каиновим бесом према Божијој одлуци да прими дар од његовог млађег брата, привлачила је Одилона Редона током живота, у неколико наврата. Сликао је и цртао сцене Каиновог убиства и Еве која проналази тело свог сина, са измењеним сценаријима њених реакција – од мизерије, до беса или знатижеље.⁶²² Редон је 1886. године креирао дело *Каин и Авељ* (сл. 85), у техници бакрописа и суве игле у црној боји на положеном папиру. Више истоветних примерака се чува у неколико светских музеја.⁶²³

Редон је приказао Каина као дивљака са тољагом, у братоубилачком сукобу. Цртеж показује наог Авеља обореног на земљу. Окренут је леђима од гледалаца. Рукама ослоњеним на тло, иза леђа покушава да умакне разјареном брату, а левом ногом која је нацртана у ваздуху га одгурује. На његову фигуру пада Каинова сенка, и делује као да се жртва стапа са црнилом земље. Каин је изнад њега, представљен у напетом моменту чина убиства. Рукама подигнутим високо изнад главе потеже палицу. Торзо му је нагнут ка Авељу, а ноге у широком раскораку. Лице му се не види јер га заклања црна коса. Тканина којом је Каин огрнут иза леђа се вијори испред њега, доприносећи напетости радње. Сем скривеног лица, тело му је осветљено, чиме је уметник сугерисао на бруталност злочиначког дела.

Мотив братоубиства у Редоновој уметности је пружао алузије на злочине током Париске комуне.⁶²⁴ Године 1880, након лобирања Виктора Игоа и Леона Гамбете (Léon Gambetta), припадници Париске комуне су се вратили из егзила и постали грађани Треће француске републике. Од тада, па до средине осамдесетих година, када је настао Редонов цртеж, у јавности је поново актуелизована тема агресије и братоубиства током рата.⁶²⁵ Одатле се може закључити да Редонова представа бруталног убиства није била пука репрезентација библијске приче, већ директан одговор на растуће интересовање за дивљачку регресију и криминалистичку психологију, које је уследило након Француско-пруског рата и Париске комуне.

Старозаветни мотив рекреиран идејама теорије еволуције се јавио и у скулптури Ернеста Баријаса. Парижанин рођен у уметничкој породици, уметнички рад је започео као сликар у студију Леона Коњијеа (Léon Cogniet). Затим је учио скулптуру код Пјер-Жила Кавелијеа (Pierre-Jules Cavelier), а на Академији лепих уметности у коју се уписао 1858, професор му је био Франсоа Жуфруа. Од 1861. године је почео да излаже на париским Салонима.⁶²⁶

Међу бројним скулпторалним представама Адама и Еве у 19. веку, била је Баријасова композиција *Прва сахрана* (сл. 86) из 1878. године. Првобитно је урађена у бронзи и изложена на Салону исте године, на ком је освојила медаљу части. Бронзани модел је био изложен и на Стогодишњој изложби (l'Exposition centennale de 1900) у Паризу. Године 1883. је креирао скулптуру у мермеру, поново изложену на Салону, затим на Националној изложби лепих уметности (Exposition nationale des Beaux-Arts) исте године, и на Универзалној изложби 1889. године.⁶²⁷ Бројне копије се данас налазе у различитим француским и светским

⁶²² Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, „Under a cloud, 1840-1870“, in: Douglas W. Druick (ed.), *op. cit.*, 57.

⁶²³ Примерци графике димензија 34.8 × 26.9 цм се чувају у Музеју Ван Гог у Амстердаму (Van Gogh Museum), Кролер-Милер музеју у Отерлоу (Kröller-Müller Museum), Музеју модерне уметности у Њујорку (The Museum of Modern Art), Уметничком институту у Чикагу и другим, многобројним установама културе.

⁶²⁴ Barbara Larson, *op. cit.*, 70.

⁶²⁵ Rupert Christiansen, *Paris Babylon: The Story of the Paris Commune*, New York, 1994, 377.

⁶²⁶ Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome I A-C, Paris, 1914, 53.

⁶²⁷ *Ibid.*, 57.

музејима, а првобитно дело у мермеру из 1883. се чува у Малој палати лепих уметности у Паризу.

Скулпторална група у мермеру броји три фигуре и постављене су на кружно постоље, сигнирано и датовано. Адам и Ева су приказани наги, како држе тело преминулог сина Авеља, између њих. Крзнени огртач пада са левог Адамовог рамена на кружно постоље. Површина скулптуре је изузетно обрађена и углачана. Првобитни родитељи су репрезентовани у жалости због смрти свог млађег сина ког односе на место коначног починка. Иако Библија не помиње жал за Авељем или његову сахрану, средњевековни писци су проширили наратив Старог завета бројним причама и детаљима. Међу њима је била и прича у којој су Адам и Ева били толико потресени убиством Авеља, да су сто година оплакивали његову смрт.⁶²⁸ Од епизода које сачињавају апокрифну причу о Авељевој смрти и сахрани, Баријас је одабрао тренутак када га родитељи, откривши тело свог сина, носе у гроб.

У *Гласнику лепих уметности* 1878, уметнички критичар Роже Бали је у свом прегледу Салона, истакао да је:

„(...) група господина Ернеста Баријаса највиша манифестација осећања која скулптура може да изрази. То је први пут да се смрт, у својој страшној и хладној непокретности, представља пред човековим погледом, долази да претраши оца и сломи мајчинско срце. Овде се појављује филозофска и узвишена идеја коју увек морамо тражити у уметничком делу.“⁶²⁹

Баријас је супротставио мушку и женску реакцију на смрт. Одбацио је Евину традиционалну карактеризацију заводнице,⁶³⁰ и ставио је у улогу ожалошћене мајке која држи главу свог мртвог сина у наручју, да би му дала последњи пољубац. Кроз њену фигуру је уметник демонстрирао мајчинска осећања и саосећајну страну личности. Насупрот томе, Адам је приказан као огорчен, али контролисан. Његова уздржаност је требало да пренесе одговарајући очински одговор на губитак. Више стоичке природе, Адам безнадежно гледа у беживотно тело свог сина.

Прва сахрана је уследила после Баријасове веома успешне *Спартакове заклетве* (сл. 87) на Салону 1872. године. Скулптура која данас краси парк Тиљери у Паризу (Jardin des Tuileries), композиционо је посматрана као пагански еквивалент Полагању у гроб.⁶³¹ *Прва сахрана* подсећа на представу Ламентације. Ранији рад приказује две фигуре, од којих једна подржава тежину друге. На *Првој сахрани* се третира сличан однос, проблематизован додавањем треће фигуре. Скулпторална група у природној величини на кружном постољу, састављена од три подједнако важне фигуре, представља посебно тешке формалне проблеме и релативно је ретка у историји скулптуре.⁶³² *Прва сахрана* је према томе била значајни уметнички подухват. Како се Баријас у својим ранијим радовима угледао на романтичарске

⁶²⁸ Anonyme, *Catalogue de vente Beaussant Lefèvre du mercredi 3 juin 2009, Estampes – Dessins, Tableaux et sculptures modernes et contemporains, Art Nouveau – Art Déco, Paris, Hôtel Drouot, Paris, 2009, 116.* Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.

⁶²⁹ „Le groupe de M. Ernest Barrias est la manifestation la plus haute des sentiments que peut exprimer la sculpture. Adam et Eve portent dans leurs bras le cadavre d'Abel. C'est la première fois que la mort, dans son immobilité terrible et froide, se présente aux regards de l'homme, elle vient épouvanter un père et briser le cœur maternel. Ici se dégage l'idée philosophique et haute qu'il faut toujours chercher dans l'ouvre d'art.“ Roger Ballu, „Le Salon de 1878“, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1 Juillet 1878, 190. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1878_2/0070/image.info#col_info

⁶³⁰ Bram Dijkstra, *op. cit.*, 5, 313; Gudrun Körner, „Sin and Innocence, Images of Women in the Works of Franz von Stuck“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *op. cit.*, 157-158, 164-170.

⁶³¹ Ernest Duvergier de Hauranne, „Le Salon de 1872 II, Sculpture“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juillet 1872, 93-94. <https://www.jstor.org/stable/44732647?type=AccessWorkflow=login&seq=19>

⁶³² Louise Lincoln (ed.), *Sculpture from the David Daniels collection*, Minneapolis, 1979, 102.

скулптуре Жан-Батисте Карпоа⁶³³ (Jean-Baptiste Carpeaux), могуће је да је ово био формални одговор на Карпоовог *Уголина окруженог са своје четворо деце* из 1857.⁶³⁴ – који се такође бави трагичном темом родитеља и деце. Међутим, за разлику од *Уголина*, *Прва сахрана* нема композиционо доминантну фигуру.

Баријасова *Прва сахрана* се од осталих представа сличне тематике, издваја по томе што је сцену сместио у праисторијско време клесаног камена.⁶³⁵ Праисторијска епоха је евоцирана клесаним округлим каменом – неком врстом оруђа на постољу скулптуре, и крзним огртачем који пада са Адамовог рамена. Додатне алузије на примитивна времена се могу уочити у физиогномији Адамовог лица. Историчар уметности Анри Жуен (Henry Jouin) је 1878. у прегледу Салона, на ком је био изложен модел у бронзи, саветовао уметника да у мермерној верзији унесе одређене техничке корекције. Између осталог, замерио је уобличавање Адамове грубе анатомије приметивши да она:

„(...) открива очеву вољу и интимну битку која се одвија у његовој души. Чини се да му у очима сија чудан пламен. Вене на челу су му натекле. Адам се не може у потпуности фокусирати на свој бол, односно његов бол је вишеструк. Ако је он отац жртве, и убица је његов син. Знак мисли које се у њему сударају је трезвено исписан на овом нервозном и жестоком телу, са својим силовитим ходом.“⁶³⁶

Незадовољан корекцијама на мермерној верзији, Жуен је 1883. године написао да је:

„Адамова глава са својом необрађеном косом, више чудна него лепа. Нема снагу коју потврђује Адамово тело. Ева, која хода поред њега, у стању потпуне голотиње, није мајка људског рода о коме *Постање* говори. Није чак ни мајка овог тинејџера ког одводи у гроб.“⁶³⁷

Лафенестр (Georges Lafenestre) наводи да се почетком шездесетих година Баријас нарочито бавио портретима. Помно је изучавао црте лица и трудио се да веродостојно искаже осећања кроз изразе и гестикулацију. Стога је мало вероватно да је било шта на Адамовом лицу било случајно.⁶³⁸ Попут Жуена, коментаришући *Прву сахрану*, и он је приметио неподударање са библијским временом, запитавши се: „Да ли је то заиста историја? Да ли је ово уопште легенда? Да ли треба да задржимо имена Адама, Еве и Авеља, под групом овог ожалашћеног оца и мајке, који носе леш свог малог сина?“⁶³⁹

Разлог због ког је Баријас одлучио да да Адаму примитивну физиогномију није познат. У време настанка ове скулпторалне групе, популарност праисторије и теорије еволуције је била у пуном јeku, стога су извори могли бити бројни. Његов Адам има жестоко

⁶³³ Caterina Y. Pierre, „Louis-Ernest Barrias and Modern Allegories of Technology“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 11, No. 2, 2012, 139.

⁶³⁴ Édouard Papet, James David Draper (eds.), *Carpeaux 1827-1875, Un sculpteur pour l'empire*, Paris, 2014, 66-84.

⁶³⁵ У каталогу скулптура Мале палате лепих уметности се наводи да је Баријас био инспирисан *Легендом векова*, Виктора Игоа, попут Фернана Кормона. За то међутим, нема сигурних доказа. Cécile Champy-Vinas, *op. cit.*, 82.

⁶³⁶ „(...) révèle la volonté du père et l'intime combat qui se livre dans son âme. Une flamme étrange semble luire dans ses yeux. Les veines de son front se sont gonflées. Adam ne peut être tout entier à sa douleur, ou plutôt sa douleur est multiple. S'il est le père de la victime, le meurtrier est également son fils. Le signe des pensées qui s'entre-choquent en lui est sobrement écrit sur ce corps nerveux et farouche, à la démarche violente.“ Henry Jouin, *La sculpture au Salon de 1878*, Paris, 1878, 44. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.

⁶³⁷ „La tête d'Adam, avec ses cheveux incultes, est plus étrange que belle. Elle n'a pas non plus la vigueur attestée par le corps d'Adam. Ève, qui marche à côté de lui, dans un état de complète nudité, n'est pas cette mère du genre humain dont nous parle la *Genèse*. Ce n'est pas même la mère de cet adolescent qu'on emporte à la tombe tout au plus.“ Henry Jouin, „La sculpture au Salon de 1883“, *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1 Juillet 1883, 71. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203117h/f74.item#>

⁶³⁸ Georges Lafenestre, „Ernest Barrias, 1841-1905“, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, 1 Janvier 1908, 324. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.

⁶³⁹ „Est-ce bien de l'histoire ? Est-ce même de la légende? Faut-il garder les noms d'Adam, d'Eve et d'Abel, sous le groupe de ce père et de cette mère éplorés, transportant le cadavre de leur jeune fils?“ Ibid, 329.

лице са галским цртама, што је још једна алузија на рано доба човечанства, поред клесаног камена и животињског крзна. Разбарушена коса, коју је замерио Жуен, као и специфични бркови, биле су карактеристичне одлике Гала у дотадашњим визуелним репрезентацијама. Баријас је зарад историјског реализма, првим протагонистима људске историје приписао особине првобитних људи. Симболика теме подсећа на људске губитке претрпљене у Француско-пруском рату. Утицај идеје је појачан натуралистичком обрадом Адамове фигуре која пружа алузије на примитивна праисторијска времена, и представља развој у уметниковом стилу.

Библија и античка митологија су били омиљени извори инспирације за сликаре симболизма, међу којима се истицао Гистав Моро. У периоду од 1879. до 1886, он је креирао синкретички полиптих, под називом *Живот човечанства* (сл. 88). Изложен је у Музеју Гистава Мора у Паризу (Le musée national Gustave-Moreau).⁶⁴⁰

Декоративни дрвени полиптих са позлаћеним рамом, сачињен је од десет представа у укупно четири регистра. Урађене су у техници уља на дрвету. Девет паноа малих димензија, распоређено је у три једнака реда, један изнад другог. Изнад њих, у полукружној лунети је насликан крунисани Христос са крвавим ранама, ког узносе анђели. Спасоносно узнесење објашњава значење правоугаоних панела испод, који представљају људску судбину. Три регистра испуњавају две библијске приче о Адаму и Каину, и једна митолошка о Орфеју. Уметник је своје представе на полиптиху распоредио према добима живота, годишњим добима и деловима дана. Креиране су тако да се могу читати и хоризонтално и вертикално. Називи слика су исписани у средини, на дну сваког паноа. Моро је следећим речима описао своје дело:

„Ове три фазе целокупног човечанства одговарају трима фазама људског живота: чистоти детињства – Адам. Песничкој и болној тежњи младости – Орфеј. Болном страдању и смрти због мушког зрелог доба – Каин, са Христовим искупљењем.“⁶⁴¹

Сложени међусобни односи панела се могу анализирати на различите начине. Основни циљ полиптиха је да прикаже фазе развоја човечанства – златно доба, сребрно доба, гвоздено доба, и раста појединца – детињство, младост, зрелост. Моро такође оцртава суптилније прогресије – нивое религиозне или духовне концентрације (молитва, екстаза, сан), уметничког напора (инспирација, песма, сузе) и продуктивног рада (рад, одмор, смрт). Развој и све већа софистицираност човечанства, кретање од примитивног ка цивилизованом стању, посматра се као постепено пропадање, кварење невиности. Низ, унутар вертикалних колона, изражава овај процес дегенерације – од молитве до надахнућа и рада, од заноса до песме и одмора, од сна до суза и смрти.⁶⁴² Моро персонализује мит о библијском пореклу. Код њега је све прочишћено, метаморфизовано и идеализовано, ради величања извора светлости постојања и декодирања сложености животних недаћа.

Представе у сваком од три регистра су распоређене временски, од јутра до вечери. Горњи регистар је посвећен златном добу ког персонификују Адам и Ева. Распорене су следећим редоследом – *Молитва*, *Екстаза* и *Спавање*. Други регистар представља сребрно доба, или младост. Приказани су Орфеј и Хесиод у сценама *Надахнуће*, *Певање* и *Сузе*. Трећи регистар, који ће се овде истражити, репрезентује гвоздено доба, материјализовано у Каину. Симболише зрелост кроз три представе – *Рад*, *Одмор* и *Смрт*. Христов тријумф у

⁶⁴⁰ Jovana Nikolić, *Antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa*, Doktorska disertacija, Beograd, 2020, 127.

⁶⁴¹ „Ces trois phases de l'humanité tout entière correspondent aussi aux trois phases de la vie de l'homme: la pureté de l'enfance – Adam. Les aspirations poétiques et douloureuses de la jeunesse – Orphée. Les souffrances pénibles et la mort pour l'âge viril – Caïn, avec la rédemption du Christ.“ Цитат из Мороових приватних бележака о својој уметности, преузет је са сајта Музеја Гистава Мора: <https://musee-moreau.fr/fr/collection/objet/la-vie-de-lhumanite>

⁶⁴² Dorothy M. Kosinski, „Gustave Moreau's *La Vie de l'humanité*: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism“, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, 1987, 12.

полукружној представи изнад ових девет панела, оличава коначно искупљење и тријумф човечанства.⁶⁴³

Мешање библијског и митолошког наратива показује Мороов изражени културолошки и религијски синкретизам. Као уметник симболиста, није био јединствен у таквом приступу. Синкретизам је био последица широке интелектуалне и филозофске струје у 19. веку која је створила универзалне историје, обнављала разнолике научне теорије и легенде света. Проучавања различитих религија и привлачност ка мистицизму су били део тога.⁶⁴⁴

Прва представа у Каиновом циклусу носи назив *Гвоздено доба, Каин – Рад: јутро* (сл. 89). Приказује Каина у првом плану како оре њиву са ралом, ког вуку волови. У позадини је планински пејзаж на коме се помаља нага фигура, без ознака пола. Иза ње у левом углу, излази сунце и растерује тмурне и густе, црне облаке. Са леве стране Каина, Моро је насликао јато узнемираних црних птица. Каину је дата античка фигура, али истовремено има сукњу од животињског крзна. Десном руком упреже кола за орање, а у левој држи високо подигнут пастирски штап.

Наредна представа се зове *Гвоздено доба, Каин – Одмор: поподне* (сл. 90). У доста питомијем пејзажу, насликан је Каин у првом плану. Седи наг на парчету животињске коже на трави, поред свог пастирског штапа. Израз лица му је благ и замишљен. Телесна анатомија је нешто измењенија. Попут Каина на Кормоновој представи, и код Мороа су Каинова рамена значајно избачена испред уобичајеног места, и леђа прилично погрбљена. У позадини је на узбрдици приказана фигура, код које се поново не види ког је пола. Има сукњу од животињске коже и клечи на левом колону. Поглед јој је усмерен ка небу и рукама као да гестикулише даровање. На основу иконографије, највероватније је у питању лик Авеља, који приноси Господу жртву.

Последња слика из Каиновог триптиха, *Гвоздено доба, Каин – Смрт: вече* (сл. 91) кулминација је претходних представа. Приказује Каина, братоубицу, на крвавој месечини. Сви трагови људскости су овде поништени. Каин је приказан као праисторијски крвник, ближи животињском свету, него људима. Обучен у животињску кожу, стоји раширених ногу и повијених колена, што пружа асоцијације на примата. Леђа су му повијена, у левој руци која је подигнута држи камен, а у десној примитивну тољагу. Коса му је разбарушена, лице тамно са грубим изразом, што појачава утисак зверства и дехуманизацију карактера. Испод његових ногу је тело управо убијеног Авеља. Црне птице са прве представе облећу изнад Каина. Моро црпи технику *chiaroscuro* са Рембрантових (Rembrandt van Rijn) слика, а јарке боје са Делакроаових, јер му ове две праксе помажу да дâ мистични карактер, и да створи тешку атмосферу која је братоубилачка.⁶⁴⁵ Фузија боја и њихов међусобни однос чине ову коначну сцену веома сугестивном. Појава анахронизма, премештање библијске приче у време праисторије је, као што се показало у дотадашњој уметничкој продукцији, било уобичајена појава код уметника који су се интересовали за еволуцију у праисторији.

У свом сликарству се Моро, осим ка античком идеализму, окретао и темама које су биле усклађене са декаденцијом времена у ком је живео. Агресија и насиље су се појавили у његовим митолошким сценама, као директан одговор на догађаје током Француско-пруског рата и злочине у периоду Париске комуне. Такве алузије су се могле пронаћи у Мороовим ликовима који указују на потиснуте животињске нагоне, као што су кентаури, сатири или Силен.⁶⁴⁶ Из библијске историје, сликар преузима фигуру првог убице, Каина. На представи

⁶⁴³ Danièle Fouilloux-Barboux, „La Bible et l’art“, in: Claude Savart, Jean-Noël Aletti (eds.), *Le monde contemporain et la Bible*, Paris, 1985, 241.

⁶⁴⁴ Dorothy M. Kosinski, *op. cit.*, 9.

⁶⁴⁵ Christos Nikou, *op. cit.*, 505.

⁶⁴⁶ Jovana Nikolić, *op. cit.*, 216.

Гвоздено доба, Каин – Смрт: вече изглед неандерталског убице је појачавао значај бруталног Каиновог чина, и истовремено давао алузије на ратне фратрициде.

Поред Библије, инспирација се евентуално може пронаћи у синкретичкој оновременој литератури, за коју се из Мороових приватних бележака зна да је читао. Моро је засигурно познавао популарно окултистичко дело *Кључ мистерија (La clef des grands mystères)* из 1861, езотерика Елифаса Левија (Éliphas Lévy). У њему је Леви синтетисао све светске религије, употребљавајући и мит и Библију наизменично. Адам и Ева, Каин и Авел, симболи су различитих страна људске личности.⁶⁴⁷ „Каин и Авел представљају тело и дух, снагу и интелигенцију, насиље и хармонију.“⁶⁴⁸ Леви описује и да је Каин човек закона, а дрво мудрости поистовећује са законом, те је стога Каин попут Еве, оличење греха и зависти. Истовремено, Авел је човек дужности, брат који за Каина умире из љубави. Исту дужност је имао и „Христос, велики Авел човечанства“.⁶⁴⁹

Еволуционистичка реинтерпретација античких тема и мотива

Грчко-римска митологија је остала главни извор инспирације за писце и уметнике од антике до средине 20. века. Својом инвентивношћу и мудростима које пружа, она је носилац истина дубоко укорењених у западњачку мисао. У 19. веку, митолошке теме су излагане на најразноврсније начине у уметности. Након периода романтизма у ком су уметници користили мит ради изражавања унутрашњих стања, тај принцип се додатно продубио и добио ново значење у симболистичком правцу. Мит је постао средство за визуелно исказивање унутрашњег живота човека, његових потиснутих емоција, жеља и природних нагона.⁶⁵⁰

Са појавом компаративне митологије, средином 19. века, најпре је у књижевној теорији дошло до преиспитивања древних митологија у светлу теорије еволуције. Едгар Кине (Edgar Quinet), професор књижевности на Француском колеџу (Collège de France), међу првима је истраживао фантастична бића и античке митове кроз однос еволуционистичке историје стварања, коју су савременици откривали у оквиру трансформизма и дарвинизма.⁶⁵¹ Применио је овакав принцип тумачења митологије на питање примитивног човека. Најпре је повезао палеонтологију са историјом антике, затим са митологијом. Хибридна бића грчке и римске митологије је анализирао као сведочанства о првим добима живота, спајајући палеонтологију, науку о еволуцији и митологију. Кроз своје теоријско деловање, Кине је подстицао уметност и књижевност да црпе инспирацију из нових наука које историзују знање о природи, како би се обновили и изнедриле нове теме. Сматрао је да су античке легенде омогућавале учвршћивање везе између праисторије и историје, било поновном интерпретацијом античких митова, или писањем модерних митова на основу науке.⁶⁵²

Није постојао кохерентни облик коришћења античке митологије у уметности еволуционизма. Уметници су користили мит на различите начине, не би ли указали на разноврсне аспекте теорије еволуције. У уметности еволуционизма, истине које митови доносе нису биле засноване на цивилизацијским вредностима, већ на новим научним открићима о природи човека и знањима о праисторији. Магична бића античке митологије попут баханткиња или нимфи, у уметности еволуционизма се представљају кроз њихову

⁶⁴⁷ Dorothy M. Kosinski, *op. cit.*, 12.

⁶⁴⁸ „Caïn et Abel représentent la chair et l'esprit, la force et l'intelligence, la violence et l'harmonie.“ Éliphas Lévy, *La clef des grands mystères*, Paris, 1897, 33. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510884x/f46.image.r>

⁶⁴⁹ „Christ, le grand Abel de l'humanité.“ Ibid, 25. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510884x/f38.image.r>

⁶⁵⁰ Carla Brenner, *Classical Mythology in European Art*, Washington, 1996, 14.

⁶⁵¹ Nicolas Wanlin, „Mythe et poésie: le darwinisme d'Edgar Quinet et Georges Renard“, in: Antoine Compagnon, Céline Surprenant (eds.), *Darwin au Collège de France*, Paris, 2020, 7. <https://books.openedition.org/cdf/7331#text>

⁶⁵² Ibid, 9-11.

дивљу, необуздану страну којој извориште није у златном добу антике, већ у праисторији. Уметници еволуционизма их из аркадијских пејзажа премештају у сурова, примитивна станишта у којима преживљавају заједно са дивљим животињама. Врло често репрезентују Дарвинову слику борбе за опстанак, а њихова митолошка улога је само формална и служи као изговор за приказивање природњачких принципа из 19. века. Исто тако, племенита бића попут муза добијају нову функцију. Оне служе као имагинарно провиђење у праисторијском времену, које означава искорак из варварских времена у цивилизовану епоху.

Понекад су се мотиви из античке митологије и литературе и праисторија, додиривали у уметничким анахронизмима у којима су антички протагонисти облачени као праисторијски људи. Такав је био случај са сликом *Дафне и Клое* (сл. 92) Емануела Бенеа из 1876. године.⁶⁵³ Није постојао дубљи мотив за овакав конструкт, нити су еволуционистичке идеје биле уткане у антички наратив о пасторалној романси двоје љубавника. Оваква дела функционишу као подсетник на распрострањеност и утицај праисторијске имагинације и казују, да је она постала својеврсна мода којој сликари нису могли да одоле, чак ни приликом креирања класичних тема.

Много јаснија слика употребе митологије у сврху изражавања еволутивних идеја се може образовати у уметности симболиста крајем века. Умножавање мотива хибридних створења у стваралаштву уметника у другој половини 19. века и касније, била је маштовита реакција на контроверзе које су кружиле око еволуционизма. Поред људи-мајмуна, ова створења су обухватала и историјски познате кентауре, сирене, сфинге, сатире и друга композитна створења преузета из грчке или римске митологије. Ни научници ни уметници нису имали савршен језик да представе фосилне записе еволутивне прошлости са многим недостајућим компонентама. Научници су често користили аналогију мита у својим списима⁶⁵⁴, као што је био случај са Томасом Хенријем Хакслијем који је цитирао Овидијеву *Метаморфозу* на првој страници *Доказа о човековом месту у природи*. Према Хакслијевом мишљењу:

„Овидије је назирао открића геологије. (...) Бизарни облици кентаура и сатира постоје само у домену уметности, а ипак сви познају створења која су, више од њих, у свом општем облику сличнија човеку, а опет потпуно бестијална као и она половина митолошких комбинација која припада кози и коњу.“⁶⁵⁵

Ничеово *Рођење трагедије*⁶⁵⁶ из 1872. године је пружило уметницима заинтересованим за еволуционизам витални пут да трагају за царством мита. Унутрашња дихотомија између рационалног и ирационалног сопства, човека и звери, могла је бити изражена кроз подсећање на различите природе логичног Аполона и инстинктивног Дионисија. Живот оличава ову трајну динамику. Кентаури и сатири, популарни током романтичког периода, добили су ново значење у времену теорије еволуције. Обично сатири, кентаури и фантастична створења имају људске главе, које су у другој половини века симболизовале менталне процесе који потенцијално воде људе изван њихове материјалне природе.⁶⁵⁷ Повремено су међутим, уметници представљали трагично стање материјалне заробљености кроз представу створења са потпуно животињском главом.

⁶⁵³ Слика је продата у аукцијској кући Сотбис (Sotheby's) у Њујорку 5. маја 1999. године, и данас се налази у приватном власништву. Подаци из аукцијског каталога: *Important 19th Century European Paintings and Sculpture*, New York, 1999. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, BEN-BENN

⁶⁵⁴ Barbara Larson, „The beast within: hybrids and chimeras“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 250.

⁶⁵⁵ „Ovide a entrevu les découvertes de la géologie. (...) Les formes bizarres des centaures et des satyres n'ont d'existence que dans le domaine de l'art, et cependant tout le monde connaît des créatures qui plus qu'eux, tiennent de l'homme quant à leur forme générale et sont cependant aussi complètement bestiales que cette moitié des combinaisons mythologiques qui appartient au bouc et au cheval.“ Thomas Henry Huxley, *op. cit.*, 163.

⁶⁵⁶ Fridrih Ниће, *Рођење трагедије*, Београд, 1983.

⁶⁵⁷ Margot Th. Barndlhuber, „Franz von Stuck: Neoclassicism and Elemental Force“, in: Jo-Anne Birnie Danzker (ed.), *Franz von Stuck*, trans. B. Opstelten, Seattle, 2014, 51.

Један од првих приказа митолошких, хибридних створења, уоквирен у еволуционистички контекст, био је *Кентаур који циља небо* (сл. 93), Одилона Редона. Цртеж изузетно малих димензија је урађен у техници оловке на папиру 1875. године. Чува се у Музеју модерне уметности у Њујорку. Редон је на свом цртежу одустао од античке слике кентаура као створења са коњским ногама и људским трупом и лицем, чије је оружје стабло или камење.⁶⁵⁸ Представио га је као хибридно биће са мајмуноликим лицем и телом коња, на уздигнутом пропланку. Оно рукама одапиње стрелу и циља у бесконачне, небеске просторе. Користећи праисторијско оружје, стрелу, биће означава праисторијског човека. Истовремено, узимајући за циљ једну бескрајну тачку небеског простора, он је такође и сањар. Њега међутим, четвртасто, анимално лице са истуреним челом везује за своје животињске корене. Он има за циљ места која никада неће освојити као четвороножна животиња, двоножни мајмун и људски сањар, све у једном. Као и на *Вечној тишини ових бесконачних простора који ме плаше*, Редонов кентаур је једно пола зверско, пола људско створење, заробљено у ограничени оквир природе.

Кентаур који циља небо је можда, делом произлазио из уметничког интересовања за романтичарске представе Ежена Делакроа и Ежена Фромантена. Делакроа је био један од омиљених Редонових сликара романтизма. Са његовом уметношћу је Редон дошао у сусрет током детињства проведеног у Бордоу и посетама тамошњем музеју (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux).⁶⁵⁹ И он је био фасциниран везом човека са природом и то је истраживао у својим сценама лавова из шездесетих година. Иполит Тен је писао да је Делакроа био задивљен аналогјама између човека и животиња и њиховим физичким и емотивним структурама. Ипак, упркос људској повезаности са природом, он је коначно веровао да га његове рационалне и креативне способности одвајају од остатака животињског царства.⁶⁶⁰ У Фромантеновој уметности, Редон је ценио фантазију и његово слободно тумачење историје.⁶⁶¹ Иза себе је оставио бројне композиције са мотивима борбе кентаура, или идиличне приказе ових бића. Слика *Кентаури* (сл. 94) из 1868. се чува у Малој палати лепих уметности у Паризу, и једна је од најчувенијих његових репрезентација овог мотива. Међутим, митска бића на Фромантеновим представама су била репрезентација слободне и контролисане силе. Била су парадигма природности и величанствености античке Грчке, и имала су алегоријско порекло.⁶⁶² Редонов *Кентаур који циља небо* није настао према античком, митолошком моделу, већ је имагинарна пројекција природе какву је претпоставила теорија еволуције. Уметник је искористио кентаура као хибридно биће, које је додатно надоградио додајући му лице мајмуна, како би назначио спону између људске природе и животињског света.

Кентаури се најчешће представљају у мушком полу и одражавају идеју примордијалне, агресивне природе човека у свету борбе и такмичења. Роден, бивши студент Антоан-Луја Барија, који се специјализовао за сцене животиња у борби, креирао је агресивне кентауре, први пут за своја *Врата пакла*, која су настајала од 1880. до 1917. године.⁶⁶³ Приказани су уз леви декоративни пиластер, међу становницима лимба. Након тога је Роден стварао више верзија женских кентаура у бронзи и мермеру.

Године 1887. је настала скулптура малих димензија, *Кентаурка* (сл. 95). Моделована је у гипсу, а затим 1925. преточена у бронзу. Чува се у Роденовом музеју у Паризу (Musée

⁶⁵⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1992, 199.

⁶⁵⁹ Claude Roger-Marx, „Odilon Redon“, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 36, No. 207, 1920, 270.

⁶⁶⁰ Eve Twose Kliman, *op. cit.*, 447-448.

⁶⁶¹ John Rewald et al (eds.), *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York, 1961, 20.

⁶⁶² Louis Gonse, *Eugène Fromentin: painter and writer*, trans. M. C. Robbins, Boston, 1883, 71-72. <https://archive.org/details/eugenefromenti00gons/page/72/mode/2up?q>

⁶⁶³ Albert E. Elsen, *Rodin*, New York, 1963, 36.

Rodin).⁶⁶⁴ Дело представља провокативну верзију класичне коњаничке скулптуре. Иако носи назив *Кентаурке*, вајар је репрезентовао биће неодређеног пола, са мушком главом и женским торзоом. Према оновременим познаваоцима Роденовог дела, скулптура је испрва названа *Душа и тело*. Састављена је од неколико других делова Роденових скулптура из овог периода. Тело коња је преузето из коњаничког *споменика Патриција Линча*, а мушка глава је урађена налик оној на *Одбеглој љубави у Вратима пакла*.⁶⁶⁵ Оба дела су настала годину дана пре *Кентаурке*.

Роден је упослио свог асистента Виктора Питера (Victor Peter) 1889. године да уради унапређену верзију у мермеру према његовој оригиналној замисли. Она се такође чува у Роденовом музеју у Паризу (сл. 96).⁶⁶⁶ Представа *Кентаурка* је остала иста, с тим што је постоље на ком је постављена продужено и додат му је квадратни стуб. Она је овде одређена женским полом на који додатно, поред торзоа, указује њена дуга коса. На овој верзији *Кентаурке*, биће је готово стопљено са постољем, раздвојено једино обрадом површине која је на фигури глатка, а на постољу исклесана тако да пружа утисак небрушеног камена из природе. Руке кентаурке су издужене и испружене, као и на бронзаном моделу, али су овде физички спојене са каменим стубом испред ње. О свом делу у мермеру из 1889. године, Роден је изјавио:

„Људско попрсје фантастичног створења очајнички сеже ка циљу који његове испружене руке не могу да дотакну, али његова задња копита, укоренења у земљу, заривају се, а широка позадина која скоро чучи у блату, неће се померити. Јадно чудовиште је састављено од овог страшног раздвајања две природе. Слика душе чији етерични импулси остају јадно заточени у подлом телу!“⁶⁶⁷

Роден је несумњиво црпео идеју Микеланђелових (Michelangelo Buonarroti) *Робова*, који симболизују борбу за ослобођење духа од материје, и вечну тежњу човечанства ка ослобођењу од материјалних стега. Током путовања у Италију, на њега су Микеланђелови *non finito* радови оставили посебан утисак.⁶⁶⁸ Његова *Кентаурка* репрезентује раскидање разума и осећања, духа и материје. Концепт дуалне природе човека, који је укоренен у слику његове *Кентаурке* пак, није имао античко порекло.⁶⁶⁹ Роден је сматрао да људи поседују животињске инстинкте. О томе су сведочиле и његове изјаве, али и бројне скулптуре дуалних бића.⁶⁷⁰ Он је са Баријем често одлазио у Ботаничку башту средином шездесетих година 19. века, и посматрао различите животиње покушавајући да дочара њихову природу и покрете на скицама.⁶⁷¹ Кентаурка репрезентује песимистичку слику природног поретка, две стране човека, аполонско-дионизијски дуалитет у коме је разумно сопство, трагично заробљено у животињски чулном, физичком сопству.

Сличан еволуционистички конструкт хибридних бића, користио је вајар Жан-Жозеф Каријес. Уметник је почео да учи о скулптури, по доласку у Париз из родног Лиона, најраније 1873. године. Тада је кренуо на часове код уметника Огиста Димона (Auguste Dumont), које је убрзо напустио, након што је неколико пута пао на пријемним испитима на Академији лепих уметности. Након тога је почео самосталну каријеру и радио према

⁶⁶⁴ Информације преузете са сајта Роденовог музеја: <https://rodinmuseum.org/collection/object/103402>

⁶⁶⁵ John L. Tancock, *The sculpture of Auguste Rodin: the collection of the Rodin Museum*, Philadelphia, 1976, 200.

⁶⁶⁶ Aline Magnien, „Verissima manus“, in: Catherine Chevillot et al. (eds.), *Rodin, la chair, le marbre*, Paris, 2012, 23.

⁶⁶⁷ „The human bust of the fabulous creature reaches desperately toward a goal that its stretching arms cannot touch, but its back hooves, rooted to the ground, digging themselves in, and the broad rump, almost squatting in the mire, will not budge. The poor monster is composed of this trightful pulling apart of the two natures. Image of the soul whose ethereal impulses remain miserably captive in the vile body!“ Auguste Rodin, *op. cit*, 74.

⁶⁶⁸ Christine Horwitz Tommerup, Anna Manly (eds.), *op. cit*, 33.

⁶⁶⁹ Henri Lechat, *op. cit*, 33.

⁶⁷⁰ Albert E. Elsen, *op. cit*, 53.

⁶⁷¹ Henri Charles Etienne Dujardin-Beaumetz, „Rodin’s reflections on art“, in: Albert Elsen (ed.), *Auguste Rodin: readings on his life and work*, New Jersey, 1965, 147.

сопственом надахнућу. Од 1875. је кренуо да излаже на француским Салонима. Његове скулптуре су биле најближе симболистичком правцу у уметности, а кроз њих је желео да изрази ритам природе. Указивање на стање људске душе је препознатљив елемент његових радова.⁶⁷²

Каријес је на скулптури *Успавани фаун* (сл. 97) оживео својеврсну сањарску визију. Малих је димензија, изведена је најпре у гипсу 1885. године. До 1893, Каријес је креирао неколико копија од којих је једна, изливена у бронзи, део колекције музеја Орсеј. Првобитно дело у гипсу се чува у Малој палати лепих уметности у Паризу.⁶⁷³ Уобличено је у виду портрета главе фауна. Људско, издужено лице са склопљеним очима указује на сан и поетску димензију, и накривљено је на десну страну. Уоквирује га густа животињска длака и пар коњских ушију. Каријесова хибридикација човека и звери поприма сањиве, меланхоличне призвук. Према античкој митологији фаун је између осталог, био и пророчко божанство. Он је застрашивао људе и мучио их кошмарима, или слао пророчанства становништву путем њихових снова.⁶⁷⁴

Александар Арсен (Alexandre Arsène), Каријесов биограф, издвојио је ову представу као јединствену, срцепарајућу и меланхоличну:

„Фаунова глава је, на пример, нешто нејасно срцепарајуће, са продором меланхолије, можда умирења, умиреног бола, који не припада уобичајеним изразима и еманацијама скулптуре, увек заустављене и дефинитивне, ма колико компликоване или мале могу да буду. Неправилна конструкција ове дугачке нагнуте главе, са затвореним очима, конструкција тако вољно и инстинктивно изобличена, наглашавајући карактер који није у потпуности ни патња, ни одмор, ни сан, ни смрт, једна је од најужнемирујућих дела Каријесовог стваралаштва и једна од најужнемирујућих у модерној уметности. Немогуће је и бескорисно рећи о чему се ради.“⁶⁷⁵

Каријес се као симболиста, посебно истицао у свом уметничком раду, по јединственом осећају за експресивност. Често је моделирао портрете различитих људи са упечатљивим и изражајним лицима и њих је готово увек оличавао уметников осећај за драматику.⁶⁷⁶ Његовог *Успаваног фауна* са друге стране, одликује мирноћа и осећање спокоја, као племените карактеристике узвишености. Поетски склопљене очи указују на трансценденцију ума. Каријес је тако успео да дочара дуалну слику овог, у корену животињског створења. Као и на Редоновом цртежу *Кентаур који циља небо*, *Успавани фаун* репрезентује својеврсну егзистенцијалну драму хибридног створења, пола човека, пола животиње, чије затворене очи одају његову интелектуалну, креативну димензију.

Каријес је 1878. посетио Универзалну изложбу у Паризу, где је имао прилике да види антрополошку секцију и да се упозна са дарвинистичким идејама. Ту се такође сусрео са техником емајлирања, која ће му у даљој каријери постати изузетно значајна.⁶⁷⁷ Године 1885.

⁶⁷² Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome I A-C, Paris, 1914, 287-290.

⁶⁷³ Monique Barbier et al. (eds.), *Jean-Joseph Carriès 1855-1894*, Paris, 1997, 74.

⁶⁷⁴ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 430.

⁶⁷⁵ „La Tête de Faune, par exemple, est une chose vaguement déchirante, d'une pénétration de mélancolie, d'apaisement peut-être, de douleur calmée, qui n'appartient pas aux expressions et aux émanations habituelles de la sculpture, toujours arrêtées et définissables, si compliquées ou si légères qu'elles soient. L'irrégulière construction de cette longue tête penchée, aux yeux clos, construction ainsi déformée volontairement et instinctivement, et accentuant un caractère qui n'est tout à fait ni de souffrance, ni de repos, ni de sommeil, ni de mort, est une des plus inquiétantes pièces de l'œuvre de Carriès et une des plus troublantes de l'art moderne. Il est impossible et inutile de dire à quoi cela tient.“ Alexandre Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier, étude d'une oeuvre et d'une vie*, Paris, 1895, 93-94. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Carriès, Jean-Joseph, Biographie

⁶⁷⁶ Caterina Y. Pierre, „La matière de l'étrange, Jean Carriès (1855-1894)“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 2, 2008, 227.

⁶⁷⁷ Pamela Kort, *op. cit.*, 157.

када је настао *Успавани фаун*, Каријес се бавио израдом емајлираних предмета, што га је довело до познанства са Полом Гогеном, чију је керамику нарочито истраживао. Попут Гогена, Каријес је читао Бихнерову продарвинистичку књигу *Човек према науци, његова прошлост, садашњост и будућност*, чије је последње издање на француском језику објављено 1885. године.⁶⁷⁸ Стога се хибридна бића која су настајала у Каријесовој уметности од 1885, могу уцртати у дарвинистички оквир, који претпоставља животињску природу човека.

Између 1886. и 1889. године, Фернан Кормон је креирао представу *Сатир* (сл. 98). Композиција малих димензија је урађена у техници уља на платну. Сигнирана је у доњем десном углу и датована у 1889. годину. Да је са сликањем Кормон почео највероватније 1886. године, говори податак да је ова представа првобитно наручена као илустрација насловне стране треће едиције *Легенде векова* Виктора Игоа, издате те године.⁶⁷⁹ Убрзо након смрти, на месту становања славног писца у Паризу је подигнут музеј посвећен његовом стваралаштву. Кућу Виктора Игоа (Maison de Victor Hugo) је установио његов близак пријатељ и писац, Пол Мерис (Paul Meurice), који је настојао да окупи највећу и најрепрезентативнију колекцију, са примерима ликовног стваралаштва које је промовисало Игоово дело. Тако се од 1889. године, Кормонов *Сатир* чува и излаже у овој установи.⁶⁸⁰

Истоимена песма Виктора Игоа, *Сатир*, била је литерарни предложак Кормонове представе. Два последња стиха из пролога, и почетак првог дела песме, *Плаво*, откривају ликовни мотив:

„Херкул оде по њега у дно своје јазбине,
И доведе га за уво пред Јупитера.⁶⁸¹
(...) Кад се сатир нађе на црвеном врху,
Када виде да небеско степениште почиње,
Као да је дрхтао, толико је заносно било!“⁶⁸²

Фигуре на композицији су репрезентоване у метафизичком пејзажу, у ком су небо и земља телескопирани. У предњем плану Кормоновог *Сатира*, приказан је Херкул, ког је сликар представио као снажног праисторијског човека са галским карактеристикама. Њих је уметник понављао кроз своје репрезентације праисторијског живота. Одевен је у животињску кожу и уместо уобичајене тољаге као дела Херкулове иконографије, за рамена су му закачени дрвени лук и стреле. Држи малог Сатира за десну руку, а обе фигуре су гледаоцима окренуте леђима и приказане у сенци. Гледају у правцу Олимпа, који се подиже изнад њих. На светој планини се промаља фигура Јупитера. Лево од њега из необуздане масе извире Нептунов трозубац, а десно, небом прелеће Аполон у кочији коју вуку коњи. Између неба и земље, горњи и доњи део представе спајају фигуре у напетој фузији – мноштво мушкараца и жена, амора и других богова. Делују као да лебде у ваздуху. Фигуре Херкула и Сатира су једине које имају солидне контуре и пун колорит, док остали протагонисти насликани у обрисима, пружају утисак сновиђења, визије која се појављује на небу.

Античка митологија је представљала сатире као шумске демоне са коњским или козјим ушима, репом и ногама.⁶⁸³ Физички идентитет сатира се у књижевности и уметности доживљавао као гротеска, изазов класичним боговима који симболизује револуцију и

⁶⁷⁸ Hirota Haruko, „De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin“, *Histoire de l'art*, No. 50, 2002, 113-114.

⁶⁷⁹ Подаци са сајта: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/le-satyre#infos-principales>

⁶⁸⁰ Подаци са сајта: <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/en/paris/collections/decors-created-victor-hugo>

⁶⁸¹ „Hercule l'alla prendre au fond de son terrier, Et l'amena devant Jupiter par l'oreille.“ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Tome 2, Paris, 1921, 578. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96093070/f196.image.r>

⁶⁸² „Quand le satyre fut sur la cime vermeille, Quand il vit l'escalier céleste commençant, On eût dit qu'il tremblait, tant c'était ravissant!“ Ibid.

⁶⁸³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 377.

подрива устројене хијерархије.⁶⁸⁴ Са прихватањем теорије еволуције у другој половини 19. века, коришћени су као репрезентација грешака природе или прелазно, еволутивно биће у потрази за својим идентитетом. Он је хибридно биће и као такав симболизује прелазни период и еволуцију.⁶⁸⁵ Ниче је о њему писао као о примитивном бићу, дионизијском архетипу, неутуђеном од свог порекла.⁶⁸⁶

Игоов пролог представља читаоцима лик Сатира, описујући га као неугледно дериште које живи у подножју свете планине. Попут вука самотњака он лови, лута и сања, јурећи свакодневно нејасне беле облике по пољима, који га опчињавају. Био је длакави сањар, вођен појудом, направљен од блата и азура. Важио је за озлоглашено биће које је уништавало шуме Олимпа, због чега је Херкул дошао да га одведе пред богове.⁶⁸⁷ Сатир кроз различита физичка искуства осликава идеју еволуције и напретка. У Игоовом прологу, он је представљен читаоцима, и описане су његове активности у шумовитом пејзажу. У наредном делу песме, *Плаво*, он се пење на Олимп, што је симболични изазов поретку богова. Сатир пева о недостацима класичних богова, откривајући потенцијал човека за самотрансформацију, да би у врхунцу песме, и сâм еволуирао и испунио целину своје визије, тако што се физички проширио до величине планина и прогласио Паном.⁶⁸⁸ Идеја метаморфозе је кључна у Игоовом делу. Сатинова црна, козја нога постаје мало по мало посветљена божанским зрацима, што симболизује ослобађање од примитивне природе човека у еволуционистичкој космогенији.⁶⁸⁹

Идеју трансформације из Игоовог *Сатира*, Кормон је, као уметник склон симболистичком језику, инкорпорирао у Сатинову фигуру, која сама по себи функционише као универзални симбол.⁶⁹⁰ Међутим, Сатинов динамизам има одјек у окружењу, што је Кормон директно преузео из Игоових стихова.⁶⁹¹ Покрети, сензације и гестови, наглашавају јаз између Сатира и богова Олимпа. Традиционалне структуре моћи према којима су богови удаљени од обичних људи, Кормон је репрезентовао најпре њиховом физичком удаљеношћу – Сатир је у подножју планине, на земљи, представљен чврстим контурама и у пуној форми, а богови су насликани као материјализована енергија, обриси у пулсирајућој светлости. Ипак, док су њихова физичка тела привидно удаљена, небо и земља се спајају. Кормонов *Сатир* визуелно понавља Игоов опис призора који је Сатир угледао дошавши пред планину:

„Фаун са земљом још на копитима,
Дрхтао је пред спокојним и лепим небесима;
Небо, уздрхтало од славног буђења,
Отварало је оба крила својих звонких врата;
Небо, дан који се диже и шири,
Земља која нестаје и сенка која се злати,
Ове висине, ови сјаји, ови коњи зоре
чије рзање изазива бесконачност...“⁶⁹²

Еманација моћи је представљена сенком Јупитера на највишој тачки планине. Он је уједно и једина статична фигура на Олимпу. Окружен је као и код Игоа, многобројним

⁶⁸⁴ Louis Aguetant, *Lectures de Le Satyre de Victor Hugo*, Paris, 2010, 11.

⁶⁸⁵ Margot Th. Barndlhuber, *op. cit*, 54.

⁶⁸⁶ Fridrih Niče, *nav. delo*, Beograd, 1983, 52.

⁶⁸⁷ Victor Hugo, *op. cit*, 571-578.

⁶⁸⁸ Katherine Lunn-Rockliffe, *op. cit*, 80-81.

⁶⁸⁹ Louis Aguetant, *op. cit*, 14.

⁶⁹⁰ Hans Henrik Brummer, „The Böcklin case revisited“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *op. cit*, 48.

⁶⁹¹ Katherine Lunn-Rockliffe, *op. cit*, 83.

⁶⁹² „Faune ayant de la terre encore à ses sabots, Il frissonnait devant les cieux sereins et beaux; Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil, Ouvrait les deux battants de sa porte sonore; Le ciel, le jour qui monte et qui s'épanouit, La terre qui s'efface et l'ombre qui se dore, Ces hauteurs, ces splendeurs, ces chevaux de l'aurore, Dont le hennissement provoque l'infini...“ Victor Hugo, *op. cit*, 578-580.

божанствима, насликаним готово у форми облака. Олујни Нептун, извире из муња и громава уносећи драматику у небеска дешавања. Аполон узлеће у својим златним кочијама истичући чисту космичку енергију, а из грива његових коња куља дим. Марс, Вулкан, Хеката, Минерва, Темида, сви су представљени са леве и десне стране, изазивајући страхопоштовање код Сатира. Његова радозналост и чуђење изражени кроз опис тела код Игоа, представљени су и на Кормоновој слици. Тело му је разиграно, попут детета, у немогућности да сакрије физичке сензације и преплављена чула.

Кормонов *Сатир* је сажетак филозофске идеје Виктора Игоа, изложене у истоименој песми. У упутству за читање Игоовог *Сатира*, Пола Берета (Paul Berret), објављеном у издању *Легенде векова* из 1921. године, он истиче да све филозофске идеје припадају духу времена 19. века.⁶⁹³ Кормон, и сâм заинтересован за оновремене филозофско-научне студије, насликао је универзалну идеју непрестаних промена које воде до напретка. Његов Сатир са полуживотињским телом, оличава примитивно стање, прву фазу промене. Као неоламаркиста, Кормон није имао песимистичку визију будућности попут Редона, чија су интермедијарна бића симболизовала дегенерацију. Будућност Сатира је овде светла. Огледало тога је оличено у материјализованој визији са Олимпа. На путу до небеске визије, мноштво је динамичких промена које воде до универзалне истине, ослобађања од стега физичког идентитета и религије. Пагански богови међутим, нису Сатиоров коначни циљ. Они образују фантастичну публику која посматра ово примитивно биће. Они су визија преокрета у будућности, у којој ће Сатир доживети своју метармофозу, еволуирајући изнад досега Јупитера и других богова.

Александар Фалгијер је користио митолошка бића ради много директнијег указивања на еволуционистичке идеје. Женски актови у природној величини, који су одисали животом и сензуалношћу, прославили су вајара осамдесетих година 19. века. Занимајући се за женски акт, Фалгијер је током уметничког деловања креирао скулптуре *Дијане*, *Калисте* и неколико нимфи које су репрезентовале ловце.⁶⁹⁴ Десет година након креирања и излагања скулптуре *Каин и Авел*, 1886. године, Фалгијер је публици на Салону представио дело под називом *Баханткиње* (сл. 99). Скулпторална група у реалној величини, израђена је у гипсу, а бронзани одливак никад није начињен. Након салонске изложбе 1886, била је приказана на Стогодишњој изложби 1900. године.⁶⁹⁵ Гипс је остао у вајаревом атељеу до његове смрти 1900. године. Изложен 1902. на постхумној ретроспективној изложби у Школи лепих уметности, привукао је пажњу Леонса Бенедита, кустоса Луксембуршког музеја. Желећи да спасе овај гипс осуђен на уништење, од националних музеја у Паризу је тражио средства ради претапања у бронзу. Напори које је Бенедит покренуо су били неуспешни. Удовица Александра Фалгијера је пристала на продају *Баханткиња* 1907. године граду Паризу. Скулптура је затим завршила у Малој палати лепих уметности у Паризу. Двдесетих година 20. века је група постављена у центар галерије посвећене реализму, окренута према Курбеовим сликама.⁶⁹⁶

Баханткиње су довеле жанр акта до његове најекстремније тачке реализма. Упркос чувености античких ликова, Фалгијерове *Баханткиње* ни на који начин не изазивају радост живота која се традиционално повезује са овим мотивом. Баханткиње у римској, или Менаде у грчкој митологији, биле су разуздане пратиље бога Бахуса. Када би их он надахнуо, пале би у занос и лутале пољима и шумама узвикујући његово име. Биле су познате по својој нерањивости и девијантном односу према животињама, а често су приказиване у друштву

⁶⁹³ Paul Berret, „Notice“, in: Victor Hugo, *op. cit.*, 563. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96093070/f181.image.r>

⁶⁹⁴ Léonce Bénédite, „Alexandre Falguiere“, *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 10 Janvier 1902, 71. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

⁶⁹⁵ Stanislas Lami, *op. cit.*, 331.

⁶⁹⁶ Cécile Champy-Vinas, *op. cit.*, 101.

сатира и силена.⁶⁹⁷ У уметности су се најчешће представљале наге или оскудно обучене, сензуалне и заводљиве, са венцем од цвећа на глави, како плешу или свирају. Далеко од тога да уздиже ужитке вина и грожђа, попут рељефне скулптуре *Баханалије* из 1891. Жила Далуа (Jules Dalou)⁶⁹⁸, или телесне сензације као на неокласицистичкој скулптури *Сатур и Баханткиња* (сл. 100) Жан-Жака Прадијеа (Jean-Jacques Pradier) из 1833⁶⁹⁹, Фалгијер је изабрао напротив, да прикаже две жене које се боре. Призор укључује сирову нагост, што свеукупно евоцира праисторијска времена, у духу дела из 1876, *Каин и Авељ*. Оцењујући *Баханткиње* као дело које нема племените одлике скулптуре, један критичар Салона је написао:

„Окрутни неуспех обележио је пошиљку господина Фалгијера: *Баханткиње* су антипод скулптуре. У овим двома нагим женама које дословно кидају косе песницама и ноктима, нема места предаху: све је сукобљено, насилно и претерано.“⁷⁰⁰

Фалгијер је заиста салонској публици показао дело које није имало карактеристике античког идеала, већ је било и превише реалистични приказ туче две жене, које би могли лако поистоветити са сценама уличних сукоба, дама сумњивог морала у Паризу 19. века. Две супротстављене фигуре су постављене на стену, на квадратном постолу. Женска фигура са леве стране клечи на коленима и десном руком чупа за косу другу девојку, док је левом одгурује. Коса јој је неуредна и дугачка, пада све до земље на којој је прострто парче животињске коже. Десно од ње, друга девојка клечи на левом колону, и десном ногом покушава да обори супарницу. Десном руком одгурује лице друге девојке, а левом замахује каменом који држи. Изрази лица двеју девојака исказују велики бес. Очи су им широм отворене, чела наборана. Девојка са леве стране показује стиснуте зубе, а њена противница има широм отворена уста у гесту бола.

Својим чудним, чак шокантним реализмом, скулптура је наишла на прилично скандализован пријем на салонској изложби. Већина критичара је осудила тривијалност теме. Један критичар је у *Гласнику лепих уметности* написао следеће:

„Г. Фалгијер, чијем се таленту веома дивимо, дозволиће нам да изразимо неке резерве према његовој групи, познатој као *Баханткиње*. Свакако, изузетна смелост ове скулптуре, где видимо две младе голе жене како се жестоко боре, зубима и ноктима, тела у расулу у изразу беса, јасно показује да знање и вештина уметника пркоси свим препрекама, али узалуд тражимо део који укус мора да задржи у сваком уметничком делу, а посебно у делу скулптуре. Штавише, то је само веома грубо моделована скица, иако су суштинске линије беспрекорне тачности.“⁷⁰¹

⁶⁹⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 1992, 257.

⁶⁹⁸ Мермерни рељеф краси главну фонтану у Стакленој башти Отеј (Jardin des Serres d'Auteuil) у Паризу. Године 1891, гипсани модел је био изложен на Салону.

⁶⁹⁹ Скулптура у гипсу је била изложена на Салону 1834. године и данас се чува у Палати лепих уметности у Лилу (Palais des beaux-arts de Lille). Верзија у мермеру из 1834. је део колекције Музеја Лувр.

⁷⁰⁰ „Une défaillance cruelle signale l'envoi de M. Falguière: *Les Bacchantes* sont l'antipode de la sculpture. Dans ces deux femmes nues qui se crèpent littéralement le chignon dans un combat à coups de poing et à coups d'ongle, il n'y a pas un point de repos: tout est heurté, violent et exagéré.“ Albert Wolff, *Figaro – Salon*, Paris, 1886, 95. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

⁷⁰¹ „M. Falguière, dont nous admirons vivement le talent, nous permettra de formuler quelques réserves au sujet de son groupe, dit de *Bacchantes*. Certes, l'extraordinaire hardiesse de cette sculpture, où l'on voit deux jeunes femmes nues se battant avec furie, du bec et des ongles, le corps en déroute dans leurs transports de rage, montre bien que le savoir et l'habileté de l'artiste se jouent de tous les obstacles, mais nous y cherchons en vain la part que le goût doit garder dans toute œuvre d'art, et particulièrement dans une oeuvre de sculpture. Ce n'est d'ailleurs qu'une esquisse très sommairement modelée, quoique les lignes essentielles en soient d'une irréprochable justesse.“ Alfred de Lostalot, „Le Salon de 1886: sculpture, dessins et gravure“, *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1 Juillet 1886, 23. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

Жорж Лафенестр је толико негодовао против начина извођења композиције, да ју је упоредио са Золиним натурализмом и његовим делом *Јазбина*⁷⁰² из 1876:

„Господин Фалгијер је, уистину, овај пут напустио Грчку. Његове Баханткиње потичу из Белвила а не са Ситерона. Увреде које упућују једна другој у лице су извикивања научена на пијаци од господина Золе а не од Аристофана; бес радничке класе којим чупају своје пунђе пружа осећај његове *Јазбине*. Одакле тај бесни приступ претераном реализму и ова неочекивана љубав према грубости код тако надареног уметника? Група је, штавише, у деловима једва скицирана. Стога се можемо надати да ће између гипса и бронзе бити места за неколико покајања.“⁷⁰³

Попут критичара у *Гласнику лепих уметности*, ни Лафенестр није видео племенитост и чистоту античке Грчке на Фалгијеровој скулптури. Без иконографских ознака античких пратитељки бога Бахуса, оне су га подсетиле на вулгарне жене са приградских пијаца у Белвилу, у Паризу, које је описивао Зола. Искључујући сваку трансценденцију из човечанства и указујући на изворну анималност човека, Дарвин је извршио фундаментални утицај на француску књижевност натурализма. Тако Зола кроз своје књижевне ликове исказује најпримитивније нагоне човека. Исто је урадио и Фалгијер, приказавши античке фигуре наге, у борби која подсећа на сукобе уличних мачака. Привидна недовршеност гипса, највише очигледна у извођењу разбарушене косе женских фигура, због чега су критичари скулптуру видели као скицу, служи да нагласи дивљачке особине. Грубе телесне контуре, ни налик грчким пропорцијама, послужиле су истој сврси.

Занимајући се за овај мотив уметник га је најпре адаптирао у сликарство (сл. 101), и ставио у савремени контекст, затим у скулптуру под митолошким изговором. Иако се не зна тачан датум израде слике под називом *Баханткиње*, највероватније је као што је био случај са делом *Каин и Авел*, настала пре израде скулптуре. Није познато да ли је композиција у техници уља на платну била излагана. Подаци говоре да ју је након уметникове смрти откупила држава из његовог атељеа, затим је 1902. припала Музеју Луксембург. Од 1913. до 1914. се чувала у државном депоу, после тога је припала Лувру и на крају, 1979. поклоњена Музеју Орсеј у чијем се депоу и данас налази.⁷⁰⁴

Слика је урађена у реалистичном маниру. У шумовитом пејзажу, који делује прилично необрађено, Фалгијер је насликао две наге девојке које се отимају за плен – леш јелена. У првом плану је приказана дугокоса Баханткиња која десном руком држи јелена за задњу ногу, а левом замахује танким штапом не би ли отерала супарницу. Друга девојка у пуном профилу вуче обема рукама животињу за исту ногу. Њена физиогномија, као и кратка коса одаје андрогене црте, изузев груди. На лицима обеју девојака су усне и очи широм отворене, што пружа утисак неспретног сликарског манира. Као искусан уметник, засигурно да је Фалгијер овај стилски детаљ креирао са намером да представи готово фотографски, залеђени тренутак у времену, који је поновио на скулптури. Сцена отимања око плена, популарна у литерарним имагинацијама праисторијских времена, пренешена је у истоимену скулптуру, и додатно пропуштена кроз дарвинистички филтер бестијалности, због чега ју је критика осудила као несрећну, тривијалну изведбу са вулгарним призвучком.

⁷⁰² Emil Zola, *Jazbina*, prev. I. G. Kovačić, Zagreb, 1940.

⁷⁰³ „M. Falguière, il est vrai, a déserté, cette fois, la Grèce. Ses bacchantes descendent de Belleville et non du Cythéron. Les injures qu'elles se lancent à la tête sont des engueulades apprises à la halle chez M. Zola et non chez Aristophane; la rage faubourienne avec laquelle elles se crépent le chignon sent son *Assommoir*. D'où vient, chez un artiste si bien doué, cet accès furieux de réalisme à outrance et cet amour inattendu de grossièretés? Le groupe d'ailleurs est, par parties, à peine ébauché. On peut donc espérer qu'entre le plâtre et le bronze, il y aura place pour plusieurs repentirs.“ Georges Lafenestre, „Le Salon de 1886“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1886, 193. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Salon_de_1886/02

⁷⁰⁴ Isabelle Compin, Anne Roquebert (eds.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, Vol. 3, Paris, 1986, 245.

Ако су у уметности еволуционизма бића попут баханткиња или нимфи репрезентовала дивљу, животињску природу, музе су могле бити коришћење као означитељи цивилизованих времена. То је био случај у уметности Жоржа Рошгроса који је у маштовитој сликовној конструкцији сучелио златно и примитивно доба, како би пружио морализаторску поруку у складу са хтењима Треће републике.

Рошгрос је потицао из имућне версајске породице, а захваљујући свом очуху, књижевнику Теодору де Банвилу (Théodore de Banville), од малена се интегрисао у фасцинантно интелектуално окружење и похађао часове сликања код оријенталисте Алфреда Деходенка (Alfred Dehodencq). Време је проводио са Бодлером, Верленом (Paul Verlaine), Малармеом (Stéphane Mallarmé), Рембоом (Arthur Rimbaud), Игоом и Флобером.⁷⁰⁵ Академију Жилијан је уписао 1871, а професори су му били Лефевр и Буланже, а затим је завршио студије на Академији лепих уметности. На Салону је дебитовао 1882, и од тада је добијао многобројне награде, као и на Универзалној изложби 1889.⁷⁰⁶ На почетку каријере се бавио историјским сликарством и окушао у симболизму, а по пресељењу у Алжир 1900. се бавио оријентализмом. Иза себе је оставио и неколико композиција које су евоцирале праисторијска времена.

Рошгрос је учествовао у једном од најпрестижнијих уметничких пројеката на крају 19. века. Уметнику је 1893. године поверена декорација степеништа библиотеке Факултета књижевности (La Faculté des Lettres) Универзитета Сорбона. Главна композиција је била изложена на Салону 1898. године под насловом *Песма муза буди људску душу* (сл. 102). Уоквирена представама *Наука* и *Сан*, ова композиција је требало да нагласи амбиције Треће републике у погледу образовања.⁷⁰⁷

Представа великих димензија је уоквирена декоративним, осликаним рамом, испуњеним сунцокретима и другим биљем. Композицију гради наративна дијагонала која се пружа од левог угла у првом плану, до горњег десног угла. Приказано је стање човека од примитивног, затим долазак муза са просветитељском мисијом, до цивилизованог. Први план представља камено доба, позадину златно доба антике. У предњем левом углу испред камене пећине је приказано пет болесних и уснулих фигура прекривених животињском кожом. Делују уморно и исцрпљено, а на њиховим лицима примитивне физиогномије су исказани страх и немоћ. До пећине је човек који спава на камену, поред ког су мајка и син окренути ка гледаоцима. Иза њих, склупчани мушкарац средњих година и старац посматрају дешавање у предњем десном плану. Борба два снажна мушкарца је прекинута појавом муза у средишту слике. Мишићави мушкарац у животињском огртачу левом руком прибија противника уз земљу, а из леве му је усред шока од призора муза, испала камена секира. Између леве и десне групе фигура, на благој узбрдици се са земље подиже нага дугокоса жена, налик Жаменовим представама праисторијских жена. Окренута је ка гледаоцима и рукама разгрће бујну косу не би ли чула мелодије које допиру од муза, иза ње. Очи јој одају осећања збуњености и заинтересованости. Иза ње, окренута леђима од публике, група нагих и полунагих мушких и женских фигура пружају руке у ваздух у част муза.

Други, позадински план представе има знатно ведрији колорит који испуњавају светли тонови топлих и хладних боја, насупрот првом плану у ком доминирају земљане, загасите боје. У средишту, између мора и планина, материјализује се визија муза. Девет сестара муза је приказано као трансцендентна пројава. Једна са леве стране лети у ваздуху, остале, грлећи се међусобно нежно пружају руке ка маси људи, као да их посипају прахом знања и инспирације. У средини је главна муза са лавровим венцем на глави, представљена

⁷⁰⁵ Marion Vidal-Bué, „Georges-Antoine Rochegrosse, un maître à Alger (1859-1938)“, *L'Algérieniste*, No. 126, 2009, 86.

⁷⁰⁶ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 3, Paris, 1939, 610.

⁷⁰⁷ Jean Valmy-Baysse, *Georges Rochegrosse, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1910, 13. <https://archive.org/details/georgesrochegros00rochuoft/page/12/mode/2up?q>

како свира белу лиру, ширећи пријатну мелодију која надахњује људске душе. У подножју планине иза муза, мноштво фигура се буди и устаје са земље. Спокојних лица са изразима који оличавају пробуђену свест, гледају у музе.

Салонска критика је препознала Рошгросово формално умеће, али је ипак остала штура по питању уметничке идеје која је, делује, наишла на неразумевање:

„Сви покрети фигура, које су бројне, прорачунати су, мудро избалансирани и дају беспрекоран изглед изразу мисли која се, нажалост, не може разумети ако нема објашњења пред очима. Међутим, било би неправедно не препознати да су поједини делови левог дела слике добро обрађени.“⁷⁰⁸

Идејни концепт Рошгросове композиције би се могао пронаћи у исцелитељској и просветитељској улози муза, и њиховим значајем за човечанство. Традиционално су музе према античкој митологији, Зевсове и Мнемосинине кћери рођене на Олимпу, прилазиле људима објављујући им истине и инспиришући песнике божанским песмама, које су чиниле да са њихових усана теку умилне речи. Својом песмом су разгаљивале срца старогрчких богова и одушевљавале смртнике, којима би отклањале бриге и тугу. Лети би се придруживале Аполону, зиме би проводиле уз Диониса.⁷⁰⁹ На Рошгросовој композицији, музе се не задовољавају отварањем душе за лепоту и знање, оне теше убоге и болесне, и одвраћају људе од насиља.

Муза је фигура инспирације, њена опипљива репрезентација. Током дугог 19. века, њена улога се трансформисала и доживљавала значењске метаморфозе у делима Шатобријана (François-René de Chateaubriand), Игоа, Сент-Бева (Charles Augustin Sainte-Beuve), Бодлера, Готјеа, Банвила и других писаца. Нововековна књижевност је постепено скидала божанску улогу музе, поставивши је на исту раван са песницима. Она је постала њихов алтер его, који су призивали у помоћ и са којима су водили дијалоге.⁷¹⁰ Рошгрос пак, враћа музама божански контекст и пружа им филозофску димензију.

Грчки филозофи су писали о стању названом амузија – статусу у којем су особа или друштво изгубили везу са музама. Оно што нужно прати такво стање је културолошки пад ка незнању, декаденцији и варварству. Платон (Πλάτων) се у својој *Држави* (Πολιτεία) из 375. године пре нове ере осврнуо на ово стање, у одломку у којем Сократ (Σωκράτης) изражава забринутост да ће свако ко није успео да остане у контакту са музама коначно постати слаб, глув, слеп и неосетљив. Говорећи о ненадахнутим људима, он истиче да ће таква особа на крају постати потпуно ирационална и несхватљива, јер би губитак смисла за ритам ствари учинио душу потпуно немилосрдном, све док таква особа, коначно, не изгуби било које средство да реши своје проблеме, осим дивљаштвом и бруталношћу.⁷¹¹ Са појавом аполонско-дионизијског дуалитета у Ничеовој филозофији, музе, пратитељке бога Аполона су постале персонификација друштвеног поретка, чуварке разумног ума, душевне чистоте и знања.⁷¹²

Музе на Рошгросовој слици су биле подсетник на тежње Треће француске републике. Републиканска настојања ка вишим моралним вредностима, изражена у античким идеалима, су одговарале Дарвиновој тези да „снажни, здрави и срећни преживљавају“.⁷¹³ У годинама

⁷⁰⁸ „Tous les mouvements des personnages qui sont nombreux sont calculés, sagement équilibrés et donnent un aspect irréprochable à l'expression d'une pensée qui par malheur ne se fait pas comprendre, si l'on n'a pas l'explication sous les yeux. Il serait toutefois injuste de ne pas reconnaître que certains morceaux de la partie gauche du tableau sont bien traités.“ Antonin Proust, *Le Salon de 1898*, Paris, 1898, 10. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9687757v/f44.image.r=rochegrosse>

⁷⁰⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), нав. дело, 275-276.

⁷¹⁰ Marie-Catherine Huet-Brichard, „La muse et le poète: héritages et ruptures“, in: Éric Francalanza (ed.), *Muses et Nymphes au XIXe siècle*, Pessac, 2012, 19-30.

⁷¹¹ Arno Böhrer, „The Culture of the Muses“, *The Agonist*, Vol 3, No. 2, 2008, 9-10.

⁷¹² Fridrih Ниће, нав. дело, 10-11.

⁷¹³ Čarls Darwin, нав. дело, 97.

свеопште декаденије краја века, страхови од дарвинистичког повратка на примитивно, зверско стање су били појачани. Први показатељи биолошке дегенерација су били физичка слабост и болест. Репрезентовани су у левој групи људи на слици *Песма муза буди људску душу*. Следеће стање у овој декадентној градацији би била амузија. Ирационални губитак разума, описан у Платоновом делу, током епохе теорије еволуције је преведен у неконтролисано стање животињских нагона. Оличено је бруталним сукобима, својственим праисторијским људима без цивилизованих особина. Два мушкарца у предњем десном плану Рошгросове представе, репрезентују варварски статус, из ког их својом песмом разума и хармоније, буде и освешћују музе. Током осамдесетих година 19. века, уметник се нарочито интересовао за нова нучна достигнућа, теорију еволуције, и праисторијску археологију Соломона Рајнаха.⁷¹⁴ Отуда се може разумети репрезентација борбе два праисторијска човека, као оличја бестијалности.

Песма муза буди људску душу је дидактичка композиција, намењена декорацији образовне установе. У духу политичких тежњи државе, њена функција је била истицање духовних и моралних вредности и знања. Промоција школа и факултета у Француској је почивала на уверењу да образовне институције нису само успешна средства за ширење писмености и знања нације, већ и извори националног јединства, здравља и политичке моћи.⁷¹⁵ Овај, у корену старогрчки идеал, према ком незнање и одсуство етике код деце – будућих чувара државе, води до дегенерације, затим страдања и смрти, може се описати следећим пасусом из Платонове *Државе*:

„(...) кад од својих отаца буду преузели власт, почеће занемаривати најпре нас, Музе, и музичко образовање неће ценити онолико колико би требало, а затим ће занемарити и гимнастику. Тако ће ваша деца постати недовољно образована. Од њих ће, онда, доћи на власт владари који нису толико добри чувари да би могли процењивати поколења..., настаће неједнакост и нескладна неједноличност која, где год се појави, увек ствара рат и непријатељство.“⁷¹⁶

Ослобођење од инстинктивне природе и примитивне прошлости могло је бити изражено и кроз лик Прометеја. Између 1908. и 1909. године, Франтишек Купка је почео са припремама за илустрацију Есхиловог (*Αἰσχυλος*) *Прометеја* у француском преводу.⁷¹⁷ У ту сврху је настао његов акварел *Прометеј плави и црвени* (сл. 103), најкасније 1909. године. Рад је 1946. године од уметника откупила Национална галерија у Прагу (*Národní galerie*).⁷¹⁸

Купка се на овом делу определио за архаични стил лишен перспективе и веома декоративан. Фигуру Прометеја је поставио у први план композиције и представио га као победоносног мишићавог мушкарца, разбарушене косе, попут пламена. Налази се у пејзажу изграђеном од изузетно стилизованих флоралних елемената. Фигура је формирана од плавих и црвено-наранџастих површина. Целокупном композицијом доминирају комплементарне боје, црвено-зелене и плаво-наранџасте, што слици пружа динамику. Вертикалне жуте и плаве таласасте линије зраче из пејзажа и земље. Такви графички обрасци евоцирају космичке ритмове. И фигура и биљке су представљене плошно. Представа се потпуно одриче тродимензионалности. То је са једне стране вероватно било резултат Купкиних подухвата у домену популарних илустрација, а са друге је означавало приближавање апстрактној уметности. Иако је Купка на овој представи приказао фигурални мотив, нарушио је његов тоталитет и телесност, облицима који пружају утисак материјализоване енергије. Они извиру из биљака, неба, земље и саме фигуре Прометеја.

⁷¹⁴ Laurent Houssais, Archéologie, littérature, illustration: Salammbô vu par G.-A. Rochegrosse, *Histoire de l'art*, No. 33-34, 1996, 45.

⁷¹⁵ Athena S. Leoussi, *op. cit.*, 129.

⁷¹⁶ Platon, *Država*, prev. A. Vilhar, B. Pavlović, Beograd, 2002, 241.

⁷¹⁷ Aeschylus, *Prometheus*, trans. L. Dhuys, Paris, 1924.

⁷¹⁸ Meda Mladek, Margit Rowell (eds.), *op. cit.*, 34.

Стилски, ово дело умногоне подсећа на прекласичну уметност Крита и Микене и уметност старог Египта. Инспирација се може пронаћи и у делима бечке сецесије, препознатљиве по равном третману простора, наглашеној стилизацији, декоративним, орнаменталним шарамма и интересовању за фреско сликарство.⁷¹⁹ *Прометеј плави и црвени* је у Купкином стваралаштву био један од првих наговештаја апстракције и омогућио му да пронађе сопствени стил, препознатљив од 1912. године.⁷²⁰ У сваком случају, ово дело је показатељ Купкиног изузетно личног стила, а приказ природе око Прометејеве фигуре јасно указује на аутентичну концепцију космоса.⁷²¹ У тој идејној тачки се проналази веза са теозофијом Хелене Блавацке. Пишући о великом циклусу еволуције, разлагала је напредак човечанства од појаве првог човека у „етеричном облику“, Прометеја, „носиоца божанске ватре“.⁷²² Прометеј је на Купкином акварелу приказан како чврсто држи велики цвет, укореењен у земљи. Са освајачким ставом и погледом, левом руком на куку, изгледа као да има симбиотски однос са природом, а истовремено као да је њен господар. Управо је теозофија претпостављала хармоничан однос природе и човека у еволуцији света. Боје и облици од којих је изграђена Прометејева фигура, у целости одговарају облицима и колориту биљака, те је и формално, митска фигура повезана са природним светом.

Један од Купкиних уметничких и филозофских принципа се заснивао на изјави Елизеа Реклиса да је „човек природа која постаје свесна себе“.⁷²³ Уместо мученичке, Прометеј је постао победоносна фигура, у апсолутном складу са природом. Он није као према Хесиодовом (Ἡσιόδос) античком предању, приказан као страдалник због ватре коју је подарио људима и није наглашена његова патња.⁷²⁴ Приказан је као титан који улива наду и обзнањује светлу будућност цивилизације. Неко време пре него што ће започети са израдом акварела, Купка је илустровао Реклисову геисторијску енциклопедију *Човек и земља*, између 1905. и 1908. године. Објашњавајући почетке цивилизације и прогрес човечанства, Реклис се осврнуо на откриће паљења ватре и чувања жеравице или пламена. Написао је да када је праисторијски човек спознао ову вештину, „рођена је најплеменитија фигура митске и стварне историје, Прометеј, *отмичар Ватре*“⁷²⁵.

У 19. веку, током дебата о еволуцији и пореклу човека, мит о Прометеју је постао значајан у изградњи научних наратива. Од средине века, већина научника која је реконструисала порекло и еволуцију људи, описивала је њихов развој као прогресивно освајање цивилизације. Почетак цивилизованових људи је дефинисан проналасцима ватре и оруђа. Мит о Прометеју је био и један од најистрајнијих у имагинацији праисторијске прошлости. Роман Ронија старијег, *Ватра: роман о пећинском човеку (La guerre de feu)* из 1909. године, представља праисторијског човека као прометејског јунака.⁷²⁶ У научној и имагинарној конструкцији праисторијског човечанства, прометејска фигура је имала јединствену улогу, која промовише тријумфалне вредности освајачке цивилизације, напредујући до тачке присвајања демијуршких талената.

Током друге половине 19. и почетком 20. века, у научном дискурсу се стварала слика човека обдареног јединственим, узвишеним квалитетима, што му је омогућило не само да

⁷¹⁹ Caroline Corbeau-Parsons, *Prometheus in the nineteenth century: from myth to symbol*, London, 2017, 170.

⁷²⁰ Meda Mladek, Margit Rowell (eds.), *op. cit.*, 36.

⁷²¹ Caroline Corbeau-Parsons, *loc. cit.*

⁷²² Elena Petrovna Blavatskaja, *nav. delo*, 780.

⁷²³ „Man is Nature becoming aware of itself.“ Цитирано из: Caroline Corbeau-Parsons, *op. cit.*, 173.

⁷²⁴ Хесиод описује Прометеја као сина титана Јапета и Океаниде, који је уз помоћ лукавства украо ватрени огањ од богова са Олимпа, и подарио га људима због велике љубави према њима. За казну, Зевс је оковао Прометеја за стуб, а сваки дан би долазио орао и кљуцао му јетру, која би се ноћу регенерисала. Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 362.

⁷²⁵ „La plus noble figure de l'histoire mythique et de l'histoire réelle était née, celle de Prométhée, le ravisseur du Feu.“ Élisée Reclus, *op. cit.*, 434.

⁷²⁶ Жозеф Анри Рони, *Ватра: роман о пећинском човеку*, 1981, Београд.

опстане у непријатељском окружењу и да доминира над животињским светом којем је ипак припадао, већ и да освоји најнегостољубивије земље. Прометејске способности су му дозволиле да трансформише свет по својој мери. Овладавање вештине ватре је човека оспособило да одбија најжешће звери, да их плаши, присваја њихова станишта и кува. Укинуло је страх од ноћи и зимске хладноће. Омогућило је и побољшање израде алата и оружја и друштвеност у дому.⁷²⁷ У машти праисторије, ватра јасно означава порекло човека и праг цивилизованог човечанства. Појављује се у дискурсу праисторичара као место неоспорног, кумулативног напретка. Обележје је човекове моћи, његове доминације над околином. Причу о тријумфалном развоју људи уз помоћ ватре су овековечили у својим писаним делима бројни научници, од Анрија Бреја, Габријела де Мортиљеа, до Марселина Була.⁷²⁸

Од тада, лик Прометеја у уметности не фигурира искључиво као репрезентација античког мита, или персонификација одређених врлина. Он је подсетник на победоносни корак у праисторијској прошлости. Имајући у виду Купкину посвећеност еволуционистичком концепту у уметности и његове представе праисторијских људи, *Прометеја плавог и црвеног* би требало схватити као филозофску визију човека повезаног са природом и уједно, њеног господара. Прометеј је симбол искорака из дивљачке прошлости људи и наде у бољу будућност, у којој је еволуција напредна и неумитна.

⁷²⁷ Baptiste Morizot, „Prométhée à fourrure. Être l'invention de son ancêtre“, in: Jean-Michel Geneste et al. (eds.), *Préhistoire. Nouvelles frontières*, Paris, 317-324.

⁷²⁸ Cohen Claudine, „Homo prometheus“, *Communications*, No. 78, 2005, 182.

VI ДАРВИНИСТИЧКЕ ПОУКЕ У УМЕТНОСТИ ФРАНЦУСКОГ ЕВОЛУЦИОНИЗМА

Дарвин је дао историјску димензију наукама о животу и заузврат ставио људску историју у широки контекст универзалне историје. Уметнички одговори на Дарвинову теорију који су темељ овог истраживања, нису само пасивне илустрације његових идеја. Они реагују на оно што је схваћено као шира последица Дарвинових идеја, и одражавају страхове и фантазије узроковане његовом радикалном реинтерпретацијом човековог порекла, развоја и односа са природним светом. Природњак је одувек важио за маштовитог писца, чије је виђење природних принципа, изражавано метафоричким и визионарским језиком, дубоко утицало на књижевнике и уметнике друге половине 19. века. Дарвинов утицај на француски интелектуални живот се осећао у уметности, иако се француски научни свет још увек у великој мери ослањао на Ламаркову теорију еволуције.

Деловање дарвинизма у визуелним уметностима је било продорно и обимно. Утицај његових теорија се никада не би могао ограничити искључиво на научни оквир. Оне су прожимале свест његових савременика. Дарвинистичка теорија је извршила фундаментални и одлучујући утицај на науку о живом свету, али не само то. Европски, међу њима и француски уметници – сликари, скулптори, визуелни уметници, романописци, песници – били су дубоко инспирисани Дарвиновим делом. Нови поглед на праисторију, размишљање о почецима живота, еволуцији облика, борби за живот или улози лепоте у природи, утицали су на начине представљања у уметности. Огромно доба и чудна историја Земље у којој се догодила еволуција, борба за освајање супротног пола која је била предуслов еволуције, животињско порекло и културни развој саме људске расе – сви ови аспекти Дарвинове мисли су изражени, или су им се одупирали, у уметничким представама друге половине века. Истовремено, Дарвинов поглед на деловање природе, представљао је изазов традиционалној естетици, која је одјекнула и у теорији уметности и уметничкој пракси. Уметници су ишли у корак са савременошћу Дарвинове мисли. У овом поглављу ће се истражити три дарвинистичке теме које су имале највише одјека у домену високе уметности – борба за опстанак, сексуална селекција и појава еволутивних грешака, односно биолошких хибрида.

Борба за опстанак

Утицај Дарвинове теорије природне селекције путем борбе за живот, која води до еволуције нове, способније врсте, може се једино разумети у ширем контексту економске и социјалне филозофије, психологије и религијске мисли тог времена.⁷²⁹ Дарвинистичка борба за опстанак је подразумевала испољавање примитивних нагона у људима. У праисторијским временима, они су људима били од помоћи, подстичући њихову тежњу за самоодржањем. Према Дарвиновој теорији, људи су наследили ове инстинкте од животињских предака у протоисторијском периоду. Због таквих, у то време револуционарних ставова, теорија еволуције је проузроковала општи страх од урушавања моралних вредности. Концепт борбе за опстанак је изазвао стрепњу у људима, јер се врло лако могао интерпретирати као друштвени феномен испољавања зверске агресије.⁷³⁰

Осамдесетих и деведесетих година, када се Француска још увек опорављала од последица Француско-пруског рата, те анксиозности су биле додатно појачане. Због тога су се након 1871. многи француски интелектуалци окренули песимистичнијој филозофији. Под утицајем Артура Шопенхауера, одбацили су идеју прогреса и златног доба.⁷³¹ Еволуционистички закон врсте или природе, утицао је на преовлађујући осећај губитка

⁷²⁹ Robert M. Young, *Darwin's Metaphor: Nature's Place in Victorian Culture*, Cambridge, 1985.

⁷³⁰ John Hedley Brooke, *op. cit.*, 199.

⁷³¹ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 168.

смисла, услед насумичних сила које управљају светом. Биолошко наслеђе истиче у први план свет живих организама и објашњава несрећу природе законом врста. Тако се у општој свести краја века створио мит о модерној трагедији, лишеној илузија или извесности на страни науке.⁷³² Шопенхауер је у свом делу *Свет као воља и представа (Die Welt als Wille und Vorstellung)* из 1818, предочио вољу као суштину свега појединачног, а истовремено целине. Она се испољава у свакој природној сили која функционише насумично. Воља се манифестује без уплитања сазнајних процеса, најпре кроз животињске инстинкте.⁷³³ Свака сила природе коју је Шопенхауер представио као вољу, следствено проузрокује еволуцију човечанства и заслужна је за Дарвинове законе природне селекције.

У деценијама након рата, принцип опстанка најспособнијих је симболизовао ратна зверства и период Париске комуне. Визуелне представе примитивног понашања доказаног у рату, као и спознаја о слабљењу снаге француске нације након пораза, деловали су као горка визија о будућој пропасти нације. Један биолошки модел за теорију дегенерације, који је био водећи осамдесетих и деведесетих година, заснивао се на нео-ламаркистичком концепту трансгенерацијског наслеђа. Према тој теорији, негативне одлике стечене током живота, преношене су следећим генерацијама. Тај модел је био проширен и на саму нацију.⁷³⁴ Али још један биолошки образац је коришћен за објашњење изненадног излива насиља. За разлику од појма *tabula rasa* којим су почетком 19. века мислиоци изражавали традиционалну идеју ума, са појавом дарвинизма је уведен модел ума управљан урођеним нагонима и наученим навикама. Херберт Спенсер и Теодул Рибо (Théodule-Armand Ribot) су изложили еволутивни модел ума, који је могао да објасни изостанак или губитак разумног понашања. Обојица су била под утицајем Дарвина. Сматрали су да су се током еволуције човека, мозак и свест последњи развили. Осећаји попут страха или мржње су према њиховом мишљењу, били дубоко укоревани и први би се појавили. Свест је као најосетљивија особина човека, развијена на самом крају еволутивног процеса.⁷³⁵ Сходно томе, друштвени стрес попут рата, имао је потенцијал да обрише глазури рационалног понашања. Човек би ушао у стање регресије, назад до примордијалних нагона, а агресија би испливала на површину.

Након рата, Иполит Тен је покренуо истраживање узрока националног пораза, које се темељило на моделу ума Спенсера и Рибоа. Резултат тог историјског подухвата је било монументално дело, *Порекло савремене Француске*, које сведочи о анксиозности, присутној током овог периода.⁷³⁶ Корене националних болести је пронашао у периоду Револуције (1789-1799). Тада је, према Теновом мишљењу, започео процес декаденције и распада, који ће се заокружити дешавањима у Француско-пруском рату. Веровао је да рат тежи ка поништењу друштва и назадовању до прецивизацијског периода. Буди крволочне и зверске нагоне, који потресају душу и тело, и на крају доводе до лудила. Тен је Револуцију видео и као логични исход филозофије просветитељства. Класични менталитет је према његовом мишљењу пронашао своју праву реинкарнацију у Јакобинцима, које је описивао као гориле управљане наивном вером у напредак, пуне озлојеђености и потпуно несвесне науке о политици.⁷³⁷

⁷³² Sandrine Schiano, „De Schopenhauer à Darwin: le théâtre de l'évolution“, *Romantisme*, No. 157, Paris, 2012, 119.

⁷³³ Artur Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, Tom 1, prev. S. Marić, Novi Sad, 1981, 117-120.

⁷³⁴ Barbara Larson, „Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 1, 2003, 10.

⁷³⁵ Peter J. Bowler, *Evolution: The History of an Idea*, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, 4, 29; Rebecca Bedell, „The history of the Earth“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *op. cit.*, 289-290.

⁷³⁶ Hippolyte Taine, *Les origines de la France contemporaine*, Tome 1, Paris, 1901.

⁷³⁷ Тен је заправо, оптуживао политичку традицију у Француској и величање политичке мудрости германске нације. Главни разлог слабљења нације је био развијена тенденција ка политичкој централизацији, са којом су нас упознали Римљани. Она је била укоревана у француско друштво под утицајем Католичке цркве. Koengraad W. Swart, *op. cit.*, 131-132.

Појам борбе за живот, или опстанка најспособнијих је у таквој друштвеној атмосфери био посебно плодан за уметнике и романописце. Традиционална ликовна тема борбе између животиња је попримила симболичку димензију и подвлачи разноликост и јединство живота. Пренесене у људску и друштвену сферу, теме преживљавања најспособнијих и природног елиминасања најслабијих карика, одражавају друштвене и политичке бриге француског друштва у другој половини и крајем 19. века.⁷³⁸ Уметници су били инспирисани да замисле природни свет онако како су га представљали Дарвин и његов научни круг. Уместо да буде позорница на којој је људска раса постављена да испуни своју божанску судбину, то је било место толико древно да је људску историју свело на безначајност, место где је стална борба за преживљавање била услов постојања за људе, ништа мање него за њихове животињске сроднике.

За Дарвина је борба за преживљавање која се непрестано води у природи, била суштински чинилац за деловање природне селекције у еволуцији врста. Концепт опстанка најспособнијих је имао утицаја на историју човечанства, као и на историју биљака и животиња. Катализатор у Дарвиновом коначном дефинисању теорије о пореклу врста је била Малтусова студија економске теорије. Према њој би популације сваке врсте, укључујући човека, увек расле брже од ресурса хране који су били потребни за њихово одржавање, а одстрањивање слабијих, прекобројних чланова друштва је било неизбежно и корисно.⁷³⁹ Дарвин је био амбивалентан према овој оштрој доктрини, као и према стварној равнотежи среће и патње у природи. У уметности Дарвиновог времена се може наћи упоредива подељеност према односу среће и бола. Прикази животињског живота трансформисани су новом свешћу научне теорије. Ипак, пажљиво посматрање природе и појачана осећања нису ни у ком смислу били неспојиви – представа животињског живота је сада била прожета осећајем хероизма и трагедије који је изражавао сродство и заједничку судбину људи и других врста.

У то време су у уметности постојале категорије које данас више не важе. Постојала је изнимно строга хијерархија жанрова. Племенита уметност је репрезентовала људске фигуре, а прикази животиња су сматрани њеним опозитом. На једној страни је била виша уметност, а на другој нижа уметност анималијера, који су били изузетно дискредитовани. Између је још било места за средњу уметност, мешану формулу – битке између звери и човека.⁷⁴⁰ Сликари и вајари су у време еволуционизма према томе, покушавали да заузму међупозицију. Како се не би превише удаљили од званичних академских канона, или салонског жирија, представљали су дарвинистичку борбу за опстанак кроз мотиве сукоба људи, или људи и дивљих животиња под истим изговором. На чисто метафоричком нивоу, такве представе славе тиранију емоција над разумом, трансформишући борбу, било да се ради о једној личности или симболично, о борби читаве нације или расе – у романтичну, псеудоантрополошку конфронтацију између слабоумне звери и разумног људског бића.

Уметници су црпели инспирацију, колико у научним институцијама, часописима, толико и из књижевности и свакодневне популарне културе. Природњачки музеј је био извориште надахнућа и знања уметника о дарвинистичкој борби за опстанак. Ипак, иако је Зоолошки врт поседовао задивљујућу колекцију мајмуна, дивљих мачака и других сисара, било је немогуће видети их у светлу борбе за егзистенцију, с обзиром да су били затворени у кавезима, или лимитираном простору у башти. Због тога је Природњачки музеј започео пројекат препарирања животиња 1877. године. Након што би их препарирали, музејски стручњаци би их постављали у позе и покрете који би илустровали борбу за опстанак у њиховом природном станишту. Да би остварио своју намеру и најживописније приказао те

⁷³⁸ Fae Brauer, *op. cit.*, 212.

⁷³⁹ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 104.

⁷⁴⁰ О томе је говорио Емануел Фремије у разговору са уметничким критичаром, Тијебо-Сисоном (François Thiébauld-Sisson). Catherine Chevillot, *op. cit.*, 187.

сцене, главни препаратор у музеју је запослио скулптуре и друге визуелне уметнике који су учили о животињама, као препараторе.⁷⁴¹

Међу уметницима који су учествовали у препарирању животиња, био је Емануел Фремије. Пре него што је Дарвин објавио своју теорију, Фремије је у Француској израђивао скулптуре које ће касније постати симбол борбе за опстанак. Скулптура *Рањени медвед* (сл. 104) је настала 1850. и била сензација на Салону 1851. године, на ком је због великог броја посетилаца који су желели да је виде, морала бити пребачена у наткривено двориште, близу улаза у административне канцеларије Краљевске палате (Le Palais-Royal) у којој се Салон одржавао. Поред бројних похвала, Фремије је добио и медаљу друге класе.⁷⁴² Фремијеов биограф је говорећи о уметничком тријумфу ове скулптуре, навео да је доћи и сведочити о болу великог медведа, представљало врсту јавне радости. Казује да од успеха Баријевих скулптура, није виђено ниједно слично постигнуће. Цео Париз је парадирало испред овог дела са таквом жељом, да је неколико пута у току дана саобраћај био у прекиду у близини управе Краљевске палате. Када је годишња изложба била завршена, стотине људи је испраћало ову скулптуру, на радост запослених.⁷⁴³ Две године касније, *Рањени медвед* је изложен на Светском сајму (Exhibition of the Industry of All Nations, World's Fair) у Њујорку, који се одржао у Кристалној палати (New York Crystal Palace). Нажалост, скулптура је страдала у великом пожару који се тада догодио.⁷⁴⁴

Више од три деценије након извођења *Рањеног медведа*, и након објављивања Дарвинове теорије, Фремије је направио дело са истим мотивом. Био је то *Ловац на младунче медведа* (сл. 105), завршен 1884. године. Дело у гипсу је откупила држава на Салону 1884. године, након чега се дуго година чувало у Палати лепих уметности у Лилу. Године 1986. је додељено Музеју Орсеј и данас се налази у њиховом депоу.⁷⁴⁵ Бронзани одливак краси зверињак Ботаничке баште у Паризу и у непосредној је близини Галерије за компаративну анатомију.

Представа у реалној величини репрезентује борбу ловца и побеснелог медведа. На кружном постољу скулптуре је урезана инскрипција – „ЛОВАЦ НА МЕДВЕДЕ“.⁷⁴⁶ Праисторијски ловац је приказан наг, а око његових кукова је закачен појас за који је заденуто уже од коже. Око врата има огрлицу од медвеђих канци. Са њега виси мртво тело младунчета медведа. Мушкарчев трофеј се вуче по поду, док он безуспешно покушава да се отргне из канци великог медведа. У грло медведа, највероватније мајке, забоден је нож, али је очигледно да је животиња успешна у намери да савлада човека и зада му последњи ударац. Канце су јој заривене дубоко у ловчева леђа, чији је пораз наговештен његовим клонулим телом и склопљеним очима. Фремије је као уметник који је доста пажње посвећивао визуелизовању емоција животиња у својим радовима, изузетно пажљиво приказао израз бола и беса несрећне животиње, коју је ловац ранио. Широм отворене чељусти, велики очњаци које ће зарити у свог противника, као и немилосрдни поглед и вешто исклесана накострешена длака, доприносе драми чина убиства. Драма, покрет и натурализам којим је скулптура изведена, заједно привлаче погледе гледаоца. Из овог бруталног окршаја, ловац ће несумњиво изаћи као губитник, за разлику од његовог *Човека из каменог доба* који игра победоносни плес са откинутом главом медведа. Али, ни смртно повређени медвед неће

⁷⁴¹ Fae Brauer, *op. cit.*, 208-209.

⁷⁴² François Sabatier-Ungher, *Salon de 1851*, Paris, 1851, 81.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818139w/f100.image.r=fremiet>

⁷⁴³ Jacques de Biez, *op. cit.*, 54.

⁷⁴⁴ Ted Gott, „Stowed Away: Emmanuel Frémiet’s Gorilla carrying off a woman“, *Art Journal of the National Gallery of Victoria*, No. 45, 2005, 16.

⁷⁴⁵ Dénicheur d'ours, Informations complémentaires. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Frémiet.

⁷⁴⁶ „DÉNICHEUR D'OURS“

преживети. Фремије је креирао дарвинистичку сторију о дивљој борби до истребљења, а победа било ког супарника није загарантована.

Фремијеово дело није било пуки поизвод његове уметничке имагинације или истраживања препарираних животиња у Природњачком музеју. Било је резултат аутентичног посматрања понашања дивљих звери у музејском зверињаку. У великом интервјуу у новинама *Време* 1896. године, скулптор је рекао да се у овом музеју први пут упознао са науком о фосилима која је била у повоју, праисторијом и Дарвиновом теоријом еволуције. Са петнаест година је постао шегрт Жак-Кристофа Вернера и под његовим руководством је научио литографију. То му је пружио усавршавање технике запажања и унапредило уметничку прецизност. Радио је и по девет сати дневно, исцртавао остеолошке скице на камену, намењене једној Бленвилловој (Henri de Blainville) еволуционистичкој студији. Истакао је да је суровој радној атмосфери код Вернера дуговао добро познавање грађе животиња свих врста. До времена пунолетства је присвојио ретка знања о компаративној анатомији, физиологији животиња, остеологији, праисторијској археологији и палеонтологији. Захваљујући богатој радној биографији, након Баријеве смрти је добио његово упражњено место професора цртежа у Природњачком музеју.⁷⁴⁷

У исто време док је проучавао делове који су чинили оквире животиња на скелету, Фремије се у Музеју забављао посматрајући их у њиховим кавезима, у менаџерији. Рано ујутру, пре него што би ушао у Вернеров студио, одлазио би у зверињак и пратио игре лавова, скокове пантера и покрете глава медведа. Активности мајмуна, тромо и незграпно кретање слонова, били су за Фремијеа неисцрпни предмет проучавања. Са великом пажњом је посматрао егзотичне и дивље животиње, посебно њихово изражавање различитих осећања.⁷⁴⁸ Опажања њихових емоција су му помогла у скицирању понашања ових животиња. Разнолике сцене борбе човека и разјарених звери које је уметник касније радио, донела су му велики успех у каријери и прославила га. Судаћи по њиховој бројности, може се закључити да је то био један од омиљених Фремијеових мотива у скулптури.

Три године након моделовања скулптуре *Ловац на младунче медведа*, Фремије је израдио дело *Горила која одводи жену* (сл. 106). Тему гориле која отима жену је први пут представио на скулптури *Горила која одводи црнкињу* 1859, али је у делу из 1887, поставио у контекст дарвинистичке борбе за живот.⁷⁴⁹ *Горила која одводи жену* је 1887. године презентована на Салону, на ком је завредила разнолике коментаре публице и критике. Освојила је медаљу части⁷⁵⁰, након чега ју је наредне године, Фремије приказао на Интернационалној изложби лепих уметности у Минхену (Internationale Kunstmesse München). Била је изложена у сали за француску уметност и освојила је златну медаљу.⁷⁵¹ Уметнику је тада понуђено да прода своју скулптуру која би била изложена у Минхенској академији (Akademie der Bildenden Künste) или Пинакотечи (Neue Pinakothek). Скулптура је затим изложена на Универзалној изложби у Паризу 1889, а потом и на Стогодишњој изложби 1900.

⁷⁴⁷ François Thiébaud-Sisson, „Au jour le jour, une vie d’artiste: Emmanuel Frémiet“, *Le Temps*, 2 Janvier 1896, 3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2347236/f3.item.r=hi%C3%A9archie%20des%20genres.zoom>

⁷⁴⁸ Ibid.

⁷⁴⁹ У досадашњим истраживањима се може прочитати да је *Горила која одводи жену* заправо каснија, унапређенија верзија дела из 1859. године. Линда Ноклин је поистоветила две скулптуре, и атрибуирала дело из 1887. у 1859. годину. Linda Nochlin, „Introduction: The Darwin Effect“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 2, 2003, 6.

⁷⁵⁰ Жири је посебно истакао да им је највећа забринутост била да ли ће се сви сложити о додели највеће награде мајстору који је показао најбољи таленат, а то је био Фремије. Anonyme, „Salon de 1887, Les médailles d’honneur“, *Courrier de l’art: chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques*, 1887, 171.

⁷⁵¹ Marek Zgórnjak et al, „Frémiet’s Gorillas: Why Do They Carry off Women?“, *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No. 54, 2006, 219.

године.⁷⁵² Иако је јавност добро прихватила, награђену скулптуру власти нису цениле. На предлог министра, званична комисија је одбила да је откупи од Салона за националну колекцију. Као последица Фремијеових захтева и препоруке његовог пријатеља, Жан-Леона Жерома, куповина је одобрена након много колебања, али само под условом да се од гипсаног модела не прави бронза. Уметник је морао да се задовољи са релативно малом сумом и упркос напорима, није успео да добије одобрење за бронзани одливак који би по његовој жељи могао да стоји у Ботаничкој башти.⁷⁵³ Гипс је стајао у складиштима Палате индустрије (Le Palais de l'Industrie et des Beaux-Arts), затим је 1895. године без Фремијеовог знања дело послато у провинцију, у музеј у Нанту (Musée des Beaux-Arts de Nantes). У њему се и данас налази. После 1900. године, уметник је тражио да се дело врати у Париз, али никада није дошло до таквог потеза.⁷⁵⁴

Велика скулпторална група приказује младу нагу девојку, у немилонм наручју насилне гориле која је негде одводи. Да би појачао драматични ефекат представе, Фремије је обложио гипс једном врстом воштане облоге и површину обојио црвенкастом и прљаво белом бојом, употребивши игру сенке и светлости.⁷⁵⁵ Мајмун држи девојчино тело десном руком, а у левој има примитивно оружје, необрађени камен. Показује зубе и делује као да режи, желећи да застраши претњу која се не види на први поглед. Да се овде не ради о једносмерном насиљу дивље животиње, говоре елементи који указују на двострану борбу између људи и гориле. Заробљена жена ипак није потпуно невинна жртва горилине агресије. Њену косу увезану у реп краси доња вилица ове животиње, чиме је наговештено да је она била члан праисторијског ловачког племена које је гонило и убијало ову врсту, као јестиви плен.

Идеја Фремијеовог дела је била умногоме потцењена, а већина критичара је наглашавала зверство природе приказане животиње. Минхенски уметнички критичар Лудвиг Гангхофер (Ludwig Ganghofer) је након излагања на Интернационалној изложби лепих уметности приметио следеће:

„Најзанимљивије дело (...) је изложио Француз. Ово је *Горила* Емануела Фремијеа о којој се веома бурно расправља. Ова група представља гигантски примерак овог шумског створења које носи голу жену: он грчевом силом стеже своју жртву у десној руци, док се жена у болу и очају бори да се ослободи из његовог страховитог стиска. Мајмун у левој руци држи камен да одбрани плен и показује зубе на спасиоце који се приближавају. (...) Ово је ефектно дело због ужасног утицаја на машту, језивости догађаја, али и његове моћи. Глава и горњи део женског тела изведени су мајсторски. Таква је и зверска жестина лица гориле и насилна необузdana груба сила којом испружена лева задња нога хвата каменито тло; све је приказано са узбудљивим ефектом.“⁷⁵⁶

Гангхофер је са правом похвалио начин извођења девојчине фигуре. Њена изврнута поза, нужно подсећа на маниристичку представу Ђованија Болоње (Giovanni da Bologna),

⁷⁵² Catherine Chevillot, *op. cit.*, 103.

⁷⁵³ Ibid, 25.

⁷⁵⁴ Marek Zgórnjak et al, *loc. cit.*

⁷⁵⁵ Ted Gott, *op. cit.*, 11.

⁷⁵⁶ „The most interesting piece. (...) has been exhibited by a Frenchman. This is the very heatedly discussed *Gorilla* by Emmanuel Frémiet. This group represents a gigantic specimen of this forest creature carrying off a nude woman: he clutches his victim close to him with brute force in his right arm while the woman in a pain and despair struggles to liberate herself from his fearful grasp. The ape in his left hand clutches a rock to defend his booty and bares his teeth at the approaching rescuers. (...) It is effective on account of the horrible effect on the imagination, the gruesomeness of the event, and also its power. The head and the upper part of the woman's body are rendered masterfully. So is the bestial ferocity of the face of the gorilla and the violent unbridled brute force with which the outstretched left hind foot clutches the rocky ground; all are rendered with thrilling effect.“ Цитирано из: Laurinda S. Dixon, „Emmanuel Frémiet's *Gorilla Carrying Off a Woman: Beauty, the Beast, and Their Contexts*“, in: Laurinda S. Dixon (ed.), *op. cit.*, 204.

Отмицу Сабинјанке (сл. 107) из 1582. године. Можда је ова визуелна референца на канонско дело оправдавала усхићење око Фремијеове композиције, када је била приказана у Минхену.

Уз изузетак Фремијеовог техничког умећа које је изазвало позитивне реакције, тадашњи гледаоци и критичари су били ужаснути спектаклом жене која се бори са горопадном, жестоком звери. Модерни учењаци су разумели Фремијеову животињско-људску групу као референцу на Дарвинову теорију еволуције и интерпретирали су ову борбу као алузију на концепт опстанка најспособнијих и природне селекције.

Жорж Лафенестр је у *Прегледу два света* 1887. године, најпре одао признање Фремијеу као једном од најоригиналнијих и најгенијалнијих уметника његовог времена, али се осврнуо и на дарвинистички контекст његове скулптуре:

„Пошто смо у праисторијском добу, застанимо испред драмске групе господина Фремијеа, којој је жири доделио орден части. Мало је вероватно да ће археолошка фантазија икада ићи даље у смелости својих ретроспективних концепција. (...) Лако можемо видети да је овај квадруман, веома напредан у својим дарвинистичким тежњама, показао изузетан дух селекције тако што је изабрао да носи испод руке, жену тако лепу, тако зрелу, тако добрих пропорција, тако пуно, у тако добром стању, осим неколико неизбежних жуљева на њеним слабо негованим екстремитетима. (...) Овај почетник отмицар има бруталну одважност; миловање његових страшних чељусти је снажно зарезало у бело грло своје жртве, које он гњечи о своја длакава прса. Она се више не бори под овим силним загрљајем, и, мртва или полумртва, пушта да јој глава и ноге инертно висе. Што се тиче грозног чудовишта, раширених уста корача, носећи свој плен ка његовој пећини. Да ли је ова ужасна сцена вероватна репрезентација чињенице коју су приметили природњаци?“⁷⁵⁷

И критичар лондонског издања *Уметничког магазина* је био подељен око тога да ли ово дело промовише или расправља против Дарвинове теорије.⁷⁵⁸ Да додатно закомпликује еволуционистичку проблематику, Фремијеова скулптура је такође указивала и на једнако контроверзна археолошка открића. Клесани камен који мајмун граби у самоодбрани је можда такође припадао његовим нападачима, јер он оличава алат за сечење из палеолитске ере. Горилино поседовање овог предмета предочава вишу развијајућу интелигенцију примата.⁷⁵⁹ Због своје везе са Природњачким музејом, Фремије је сигурно био упознат са истраживањима Жака Бушеа де Перта. У узастопно публикованим томовима његовог дела *Келтски и препотопни антиквитети: мемоари примитивне индустрије и уметности*, он је расправљао да је нарочито обликовано камење пронађено међу костима истребљених животиња заправо, примитивно оруђе за сечење и алат за лов који су користили људи пре постопа.⁷⁶⁰ У време прве публикације, Де Пертове теорије су биле контроверзне, јер се нису слагале са идејом хришћанске цркве која је сматрала да почеци човечанства датирају до највише 4000 година пре н.е. До 1887. ипак, његова открића су била доказана.

⁷⁵⁷ „Puisque nous sommes dans les âges préhistoriques, arrêtons-nous devant le groupe dramatique de M. Frémiet, auquel le jury a décerné la médaille d'honneur. Il n'est guère probable que la fantaisie archéologique aille jamais plus loin dans la hardiesse de ses conceptions rétrospectives. (...) Nous constatons sans peine que ce quadrumane, fort avancé dans ses aspirations darwinistes, a manifesté un esprit de sélection remarquable en choisissant, pour l'emporter sous son bras, une si belle femme, si mûre à point, si bien proportionnée, si dodue, en si bon état, sauf quelques inévitables callosités de ses extrémités mal soignées. (...) Ce ravisseur novice a la galanterie brutale; la caresse de ses horribles mâchoires a fortement entamé la gorge blanche de sa victime, qu'il écrase contre son torse velu. Celle-ci ne se débat plus sous cette effroyable étreinte, et, morte ou à demi morte, laisse pendre sa tête et ses jambes inertes. Quant au monstre hideux, la gueule en avant, il marche à grands pas, emportant sa proie vers sa caverne. Cette scène horrible est-elle la représentation vraisemblable d'un fait constaté par les naturalistes?“ Georges Lafenestre, „Le Salon de 1887“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1887, 899-900.

⁷⁵⁸ Anonyme, „Salon II“, *The Magazine of Art*, Vol. 10, 1887, 360.

⁷⁵⁹ Ted Gott, Kathryn Weir (eds.), *Gorilla*, London, 2013, 123.

⁷⁶⁰ Jacques Boucher de Perthes, *op. cit.*, 439. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626672h/f477.image.r>

Фремијеове шегртовање код Вернера му је омогућило посебне повластице, те је тако уметник био међу првима који ће истраживати горилу средином 19. века. Ова врста примата је била посве непозната европским зоолозима, све до 1847. године, када је амерички протестантски свештеник, Томас Стотон Савиц (Thomas Staughton Savage) добио од староседеоца Габона зачуђујуће велику лобању ове животиње. Затим је установио нову животињску врсту и прве примерке послао у Европу, најпре Лондон, а потом и Париз. У априлу 1849. лобања и комплетан скелет су нашли пут до Природњачког музеја у Паризу и детаљно их је прегледао Анри де Бленвил. Његову студију о овом скелету је илустровао Фремије под Вернеровим руководством.⁷⁶¹ У јануару 1852. године, Музеј је набавио лешеве две гориле, одраслог и младог мужјака, конзервирани у алкохолу. Тиме је париска институција прстигла остатак Европе у овом домену истраживања. Само три дана касније о вредним експонатима се расправљало на састанку Академије наука у Паризу. Исидор Жофруа Сент-Илер је написао први научни текст о њима, а Вернер је урадио цртеж гориле у природној величини, у чему му је млади Фремије помогао. Заједно са Жофруаом Сент-Илером, скулптор је изучавао остатке примата, при чему су му била доступна сва најновија научна истраживања о овој врсти.⁷⁶²

Откриће великих мајмуна са западне обале Африке је изазвало многобројне научне дебате и опречна мишљења. Проузроковало је и маштовиту имагинацију јавности, подстакнуту незадрживим дивљаштвом ове животиње. Зоолошки стручњаци у Природњачком музеју и препаратори, трудили су се да веродостојно представе публици истиниту природу дивље звери, што је допринело конструисању сумњивих и дискутабилних прича. Томас Стотон Савиц је у једној од својих студија гориле, на основу сведочења урођеника из Мпонгве племена у Габону записао да су гориле изузетно свирепе животиње и увек нападне у њиховим обичајима, и да никада не беже од човека као шимпанзе. Оне су предмети терора урођеника.⁷⁶³ Антрополог Жан Луј Арман де Катрфаж је у истраживању које се бавило анатомијом гориле, навео да је у младости ова животиња блага и интелигентна, а у зрелом добу постаје изразито дивља и злонамерна.⁷⁶⁴ Неколико година пре Фремијеове израде *Гориле која одводи жену* 1883, живи примерак ове животиње је стигао у зверињак Музеја. Алфонс Милн-Едвардс ју је описао као „дивљу, зловољну и бруталну животињу“.⁷⁶⁵

Насилно понашање које представља тему Фремијеове скулптуре је потврдило ставове који су се конструисали од средине 19. века, о навикама највећих афричких примата. Нема сумње да су фантастична предања о зверствима гориле утицала на вредновање Фремијеове скулпторалне композиције. Она је проузороковала различита мишљења која се нису тицала његовог несумњивог скулпторског умећа, већ посебних особина његове гротескне групе. Његова гориле је доживљена као стварна животиња која у Габону врши незамисливо насиље над становништвом. То је био разлог због ког је привлачила необичну пажњу јавности. Било је мање релевантно да ли се овде ради о једнозначној агресији животиње или не, или у ком времену или држави се радња одвија. Био је важан уметнички покрет који је скулптор дао својим фигурама, агонија младе заробљенице и очај гориле у заносу, који је Фремије успешно извео. Који год аспект Фремијеове *Гориле која одводи жену* да се посматра, или други његови радови са истим мотивом, неоспорна је вештина живописног преношења очаја ухваћеног предатора и бол рањене животиње. Неизвесност победника у дарвинистичком

⁷⁶¹ Marek Zgórnjak et al, *op. cit.*, 225.

⁷⁶² Ted Gott, Kathryn Weir (eds.), *op. cit.*, 125.

⁷⁶³ Ted Gott, „Stowed Away: Emmanuel Frémiet’s Gorilla carrying off a woman“, *Art Journal of the National Gallery of Victoria*, No. 45, 2005, 8.

⁷⁶⁴ Jean Louis Armand de Quatrefages, „Sur le gorille“, *Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris*, Paris, 1866, 468.

⁷⁶⁵ „(...) savage, morose and brutal.“ Цитирано из Laurinda S. Dixon, *op. cit.*, 208.

свету борбе за егзистенцију, пружа драматичност и додатну инспиративност уметничком делу.

Емануел Фремије је као учитељ цртања у Природњачком музеју извршио велики утицај на неколицину својих ученика. Поред цртања, учио их је и моделирању, а његови студенти су радо понављали мотиве из његових најуспешнијих остварења. Међу њима је био вајар Ернест Дагоне.⁷⁶⁶ О скулптури је најпре учио од Фремијеа, а затим од Пола Моро-Вотјеа (Paul Moreau-Vauthier). Дебитовао је на Салону 1893. године. Поред религиозних и алегоричких тема, највише је волео представе животиња и мотив борбе човека и звери.⁷⁶⁷

Није позната година настанка Дагонеове скулптуре *Медвед и праисторијски човек* (сл. 108), али се зна да је настала пре 1901. године, када ју је откупила држава. Од тада је била у депоу Музеја лепих уметности у Анжеу (Le musée des Beaux-Arts d'Angers)⁷⁶⁸, а данас се чува у Музеју лепих уметности и археологије у градићу Шалон-ан-Шампањ (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne).⁷⁶⁹

Скулптура *Медвед и праисторијски човек* је моделована у гипсу, затим изливена у бронзи. Израђена је у реалној величини. Приказује борбу пећинског човека и великог медведа, постављену на кружно камено постолје. Медвед је репрезентован оборен задњим ногама на стену. На његовим леђима седи наги праисторијски мушкарац који успева да га савлада. Пунђа коју држи моделована животињска кост означава овог мушкарца као праисторијског. Свом својом снагом дави медведа обема рукама, при чему му напети мишићи на бицепсима долазе до изражаја. Глава му је погнута на десну страну, и боре на челу одражавају велики напор који користи како би поразио звер. У десној руци држи балчак притегнут уз животињин врат. То је највероватније део камене секире, која је оштећена на крају 19. века, када је настала фотографија ове скулптуре. Медвед немоћно пружа руке у ваздух и има раширене канџе као гест немоћи. Чело су му отворене, чиме је на сличан начин као и код Фремијеа, исказана бол ухваћене звери. За разлику од свог професора, Дагоне је репрезентовао тријумф човека над животињским светом. На његовој композицији, звер је беспомоћна у односу на напредно оружје праисторијског мушкарца.

Шарл Валтон је био још један од студената Емануела Фремијеа, који је кренуо његовим стопама. Од раног детињства скулптор је посећивао Природњачки музеј са Ботаничком баштом у Паризу. Био је фасциниран великим зверињаком и посвећено анализирао ставове, анатомске карактеристике и понашање дивљих животиња. О скулптури је учио најпре од Антоан-Луја Барија, а затим од Фремијеа. Од Барија је научио важност детаља и анатомске тачности представљених животиња, а Фремије му је помогао да развије способност пројектовања приказане животиње у природно стање. Поред скулптура које припадају класичном анималијерском жанру, креирао је и неколико композиција које су одражавале савремене природњачке идеје и Дарвинов принцип борбе за опстанак. Од 1868. године, редовно је излагао на Салонима. Валтонова дела су освајала златне медаље на Салонима, Универзалној изложби 1889. и Стогодишњој изложби 1900. године. Године 1906. је добио почасни орден Легије части. Радио је као професор скулптуре у уметничкој школи Жермен Пилон (l'École Germain Pilon) од 1883. године.⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ Catherine Chevillot, *op. cit.*, 49.

⁷⁶⁷ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 2, Paris, 1939, 4.

⁷⁶⁸ Archives nationales FNAC 43157/1648

⁷⁶⁹ О томе сведочи текст у ком се наводи да је скулптура рестаурирана 2016. године јер је била тешко оштећена због незграпног руковања у прошлости. Sonia Legendre, „Amélie Méthivier, la femme qui murmurait à l'oreille des ours“, *L'hebdo du vendredi*, 3 Octobre 2016. <https://www.lhebdoouvendredi.com/article/26062/amelie-methivier-la-femme-qui-murmurait-a-loreille-des-ours>

⁷⁷⁰ Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome IV N-Z, Paris, 1914, 338.

Скулптура *Рањена лавица* (сл. 109) је настала 1888. године. Исте године је Валтон представио на Салону гипсани модел.⁷⁷¹ Град Париз је откупио овај модел за 5000 франака. Наредне, 1889. године, дело у бронзи је представљено на Универзалној изложби. Изливање у бронзу су наручиле градске власти и одливак је урађен у познатој париској ливници, Сио-Дековил (*Les ateliers de la fonderie Siot-Decauville*). Након Универзалне изложбе, у првој деценије 20. века, *Рањена лавица* у бронзи је постављена у парк Монсо у 8. арондисману у Паризу (сл. 110), али је уништена током немачке окупације 1942. године.⁷⁷²

Валтонова скулптура репрезентује лавицу, рањену стрелама у лево бедро. Чељусти су јој широком отворене у знаку бола. Предњим ногама покушава да устане, подупирући се задњом десном ногом, а леву ногу повређену због убодних рана, вуче по земљи. Скулптура је изведена са стручном пажњом посвећеном детаљима и финим завршним радовима у целости. Површина је завршена зеленом и браон патином са свиленасто глатком завршном обрадом.

Редовна претња по живот људи и домаћих животиња од стране популација мачака са обе стране Атлантика, учинила је ову тему прилично релевантном крајем 19. века и неколико уметника је покушало исту тему, иако је мали број њих успео тако живописно да дочара бол рањене звери као Валтон.⁷⁷³ Неоспорно је да је уметник са успехом пренео жељену емоцију, очај рањене животиње, али његово дело је истовремено пример борбе и одлучности. Валтонова скулптура приказује лавицу која риче и одбија да одустане упркос томе што је два пута погођена стрелом. Њени мишићи се напрежу и терају рањено тело да напредује упркос болу. Она је парадигма дивље снаге и моћи природе. Инстинктивно, она не одступа од борбе за сопствену егзистенцију. *Рањена лавица* је пример величанствености и потентности природне воље за живот.

Пол Жамен је на Салону 1885. године представио композицију *Мамут* (сл. 111). Била је уједно и прво његово дело које се бавило праисторијским временима. Након тога, почела је његова каријера као сликара праисторијског живота. Године 1889. је изложио платно и на Универзалној изложби, заједно са представом *Драма у каменом добу*. Композиција *Мамут* је освојила бронзану медаљу.⁷⁷⁴ Данас је део сталне поставке Музеја човека у Паризу.

Композиција приказује четири мушкарца који у праисторијској епохи беже од горостасног мамута. Све се дешава у долини сурових планина прекривених снегом. Драматичи радње доприноси тамно небо. Његова наранџасто-ружичаста боја указује на излазак или залазак сунца. Мушкарци су насликани у првом плану и означени као ловци. Обучени су у одећу од животињског крзна и сви имају украсне огрлице од слонове кости. На ногама имају чизме, такође начињене од животињског крзна, што је постао устаљени елемент Жаменове маштовите пројекције одевања праисторијских људи. Мушкарац са крајње леве стране, који се трчећи окреће иза себе не би ли одмерио дистанцу између своје ловачке дружине и праисторијске звери, носи два копља, а преостали ловци су наоружани каменим секирама. Декоративни накит од слоноваче и оружје представљених мушкараца, казују да се ради о млађепалеолитском времену и напредној магдаленијенској култури, у којој су развијене интелектуалне вештине праисторијских људи обликовале њихов свакодневни живот.

⁷⁷¹ Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris, 1888, 374. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557465p/f534.item.r>

⁷⁷² Yvon Bizardel, „Les statues parisiennes fondues sous l’Occupation (1940-1944)“, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Mars 1974, 148.

⁷⁷³ Ibid; Мачке које односе домаће животиње и доносе плен својим младунцима су репрезентоване на скулптурама попут Валтоновог *Првог плена: Пантер доноси јаре својим младунцима* из 1910. Чува се у Малој палати лепих уметности у Паризу.

⁷⁷⁴ Anonyme, *Catalogue général officiel de l'exposition universelle de 1889*, Tome 1, Paris, 1889, 31. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693253h/f61.image.r>

Настанак ове композиције је детаљно расветљен у тексту Луја Капитана, у ком је одао постхумну почаст свом преминулом пријатељу Жамену. Пренео је разговор са сликаром, који му је једном приликом, непосредно пре израде скице рекао:

„Знамо да остаци мамута нису били изузетно обилни током магдаленијенског периода. Слоновача је била веома тражена од стране праисторијских људи због њихових уметничких дела, али сама животиња је морала бити ретка. Дакле, разумете, (...), какву су забринутост морали имати наши јадни стари преци када су се нашли суочени лицем у лице са једном од ових великих звери, тим пре што их нису често сретали. Мора да су бежали по свежем снегу!“⁷⁷⁵

Капитан даље наводи да је Жамен имао визију своје слике у мислима и брзо ју је након изреченог, скицирао на папиру оловком и мастилом. Та успомена је остала у поседу Капитана, као сећање на прву праисторијску епизоду у Жаменовом сликарству. У сврху извођења слике на платну, Жамен је као савестан сликар желео да допринесе веродостојности радње. Због тога је ангажовао моделе који су трчали по снегу на отвореном. Једног зимског дана је довео своје моделе у Луксембуршку башту, натерао их да трче по снегу и одмах извео низ студија. Затим их је поставио да позирају у атељеу како би забележио тачан покрет и изглед на новој студији. Након тога их је обукао у животињску кожу и дао им прибор који ће држати у рукама – импровизоване моделе праисторијског оружја.⁷⁷⁶ Капитан је истакао и да је уметник био вешт моделар, механичар и столар. Правио је разне реквизите у гипсу и дрвету, пажљиво копирао археолошке предмета из музеја, вајао их, гребао, полирао, фарбао док нису били идентични оригиналним. Неке од њих је реконструисао и уграђивао делове од кремена. Моделе је облачио у гардеробу коју је сам креирао. Украшавао их је разним додацима, правио им фризуре, облачио им ципеле које је декорисао крзном и перјем. На крају их је постављао у позе које су му се чиниле најаутентичнијим и груписао их. Све је то доприносило научној истинитости коју је желео да постигне на овој композицији. Моделовао је и малог мамута у воску, на основу скелета из Природњачког музеја, а потом је на свој модел уградио дуге длане и тако добио статуету, по изгледу блиску ономе како је мамут заиста изгледао у праисторији.⁷⁷⁷

Украси од слонове кости које носе Жаменови праисторијски мушкарци сугеришу да су у неком тренутку, они били предатори. Сада су међутим, они постали плен велике звери која их гони. Њихово преживљавање је неизвесно услед суочења са брзином и снагом огромне животиње. Уметник је врло убедљиво дочарао осећања немоћи, страха и ужаса на њиховим лицима. Слика *Мамут* репрезентује несталност и несигурност природе какву је претпоставила Дарвинова теорија еволуције. Све потенцијалне одреднице спокојне и напредне будућности су елиминисане на овој представи. О томе сведочи и округлост природног околишта у ком се дешава радња. Кустос Природњачког музеја у Паризу, Паскал Таси (Pascal Tassy), наводи да је лов на мамуте у праисторији био могућ, али да те животиње које су се храниле разноврсним биљем, свакако нису живеле у тако негостољубивим снежним срединама, већ у степама обраслим високим жбуњем и травама. Ипак, они се често повезују са таквим срединама, можда зато што су многи примерци откривени у Сибиру у 19. веку.⁷⁷⁸ Жаменов бег од мамута је имагинарна реконструкција праисторијског живота какав

⁷⁷⁵ „On sait que les débris de mammouth ne sont pas d'une extrême abondance à l'époque magdalénienne. L'ivoire en était très recherché par les préhistoriques pour leurs œuvres d'art, mais l'animal lui-même devait être rare. Alors tu comprends, (...), quel trac devaient avoir nos pauvres vieux ancêtres lorsqu'ils se trouvaient face à face avec une de ces grosses bêtes, d'autant plus qu'ils ne les rencontraient pas souvent. Ce qu'ils devaient détailler dans la neige fraîche!“ Louis Capitan, *op. cit.*, 311.

⁷⁷⁶ Ibid, 312.

⁷⁷⁷ Ibid.

⁷⁷⁸ Loïc Mangin, „Les Pieds nickelés et le mammouth“, *Pour la Science*, No. 458, 2015. <https://www.pourlascience.fr/sd/prehistoire/les-pieds-nickeles-et-le-mammouth-8787.php>

је замишљан крајем 19. века. У таквој дарвинистичкој пројекцији, праисторијски људи су били слаби и немоћни, изгубљени у непријатељској природи. У тој окротној визији, животиња изгледа снажно и грозоморно. Мамут је непомичан, а положај његових ушију и трупа одаје сигурност и надмоћност. Поред борбе за опстанак између људи и животињског предатора, све је додатно закомпликовано борбом са физичким условима живота, леденим температурама и снегом који им отежава бекство од животиње.

Сликар Анри-Ежен Делакроа је попут Жамена, у једној својој представи обрадио мотив борбе са великим временским непогодама и опстанак најспособнијих. Сликарство је учио на Академији лепих уметности од Тонија Робер-Флерија (Tony Robert-Fleury) и Александра Кабанела. Био је сликар портрета, жанр сцена и пејзажа, а на Салону је почео да излаже 1873. године.⁷⁷⁹

Делакроа је 1893. године насликао уље на платну великих димензија, под називом *Борба за живот* (сл. 112). Било је изложено на Салону француских уметника две године касније⁷⁸⁰, 1895, а потом су га исте године откупиле државне и градске власти из Клермон-Ферана.⁷⁸¹ Композиција се данас се чува у Музеју уметности Роже-Кијо (Musée d'Art Roger Quilliot) у Клермон-Ферану и део је сталне поставке.

Сликар је представио тренутак страшног бродолома у непознатом историјском времену. У чамцу који ударају морски таласи, група мушкараца и жена се боре да преживе. Најјачи бацају најслабије у море, а један мушкарац у централном делу слике насрће на другог, потезући бодеж у десној руци. Међу онима који су пали или су бачени у море, неки су се удавили, док други покушавају да дођу до чамца, али су немилосрдно гурнути назад. Мноштво мртвих тела плута у води обојеној прљавштином услед буре која бесни. Иза чамца, извиру главе осталих давленика са подигнутим рукама. Капетан, уједно и једина у потпуности обучена фигура, покушава да исправи искривљен чамац, ког ломе огромни валови. На крајњој левој страни чамца стоји мушка фигура везаних очију, држи дрвену палицу и усмерава чамац ка непознатој дестинацији. Могуће да представља персонификацију неизвесне судбине, или слепу правду пред силом природе. Испред ове фигуре, у узбурканој води риђокоса жена покушава да се спасе, пружајући руку ка њој безуспешно.

Представа није имала историјску позадину, нити се може упоредити на било који начин са ранијим уметничким делима, попут *Сплава медуза*, Теодора Жерикоа (Théodore Géricault) из 1818/19. или, *Бродолом Дон Жуана*, Ежена Делакроаа из 1840. године. Стил композиције *Борба за живот* се појављује као синтеза неколико праваца и уметничких тенденција на крају 19. века. Велике димензије платна откривају наслеђе академског сликарства, композиција и обрада фигура су изведени у класичној форми, а наге жене подсећају на Кабанелов третман тела. Насилно избачене са чамца, оне су у води насукане сладострасно и сензуално. Облине су им истакнуте, као и дефинисани мишићи мушкараца. Док тема припада концепцијама уметности симболизма, третман природних елемената и ефемерни водени ефекти евоцирају импресионистички приступ. Коначно, ескресивне текстуре дебелог наноса беле на врховима таласа, која избија на површину платна, даје целокупној представи утисак модерности.

Салонска критика готово да и не спомиње ову композицију, изузев једне реченице Жоржа Лафенестра, који је истакао да Делакроаова „*Борба за живот*“, открива природне науке и њене законе“.⁷⁸² Као што указује назив слике, она илуструје Дарвинову теорију

⁷⁷⁹ Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, 56.

⁷⁸⁰ F.-G. Dumas, *Catalogue illustré du Salon*, Paris, 1895, 282. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202501v/f349.image.r=delacroix>

⁷⁸¹ Подаци са сајта Министарства културе Француске: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0121002541>

⁷⁸² „(...) révèle les sciences naturelles et leurs lois.“ Georges Lafenestre, „Les Salons de 1895“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin, 1895, 645. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Salons_de_1895/01

еволуције, принцип борбе за опстанак и закон најјачег. Додатно, тај принцип је овде сексуализован, те је могуће да је уметник намерно унео додатни елемент грабежљивих мушкараца предатора, који се боре за женски плен против конкурената. У целини, људи на слици изгледају као да су осуђени на морбидну судбину. Она је засигурно неизвесна. Уметник је представио тему која симболизује пролазну и трагичну природу људског живота, зависног од сила природних закона који њиме управљају.

Уметник Леон Максим Февр је био познат у уметничким круговима Париза као сликар историјских композиција, алегоријских тема, жанр сцена и пејзажа. Између осталог, опробао се као сликар симболиста, а урадио је и неколико представа праисторијског живота које репрезентују Дарвинове научне принципе. Био је студент Гистава Буланжеа и Жан-Леона Жерома. На Салону је излагао редовно од 1877. године, а затим и на Салону француских уметника, у ком је постао секретар 1886. Освојио је многобројне награде, од којих су најзначајније медаља треће класе на Салону 1884, бронзана на Универзалној изложби 1889, и сребрна на Стогодишњој изложби 1900. године.⁷⁸³

Слика *Две мајке* (сл. 113) је урађена у техници уља на платну 1888. Исте године је представљена на Салону. Наредне године је била приказана на Универзалној изложби, након чега ју је држава откупила за Музеј националне прошлости у Сен Жермену, у ком се налазила од 1890. У писму препоруке послатом Музеју националне прошлости, Феврови професори, Буланже и Жером су охрабривали откуп ове слике. У њему се наводи и да је због свести о научној важности овог дела, велика жеља уметника била да се његова слика нађе управо у овој институцији.⁷⁸⁴ Изложена је у Компарацијску собу Музеја, заједно са Кормоновим *Повратком из лова на медведе (Време полираног камена)* и Елуеновом *Сахраном на обали Сене*.⁷⁸⁵ Као што је био случај и са Елуеновом и Кормоновом сликом, поставка Феврове слике у Музеју националне прошлости је истовремено давала делу потврду научности, и обезбеђивала посетиоцима поглед на живот у праисторијским временима и свакодневне борбе за опстанак. Ова жанр сцена је сведок научном и дидактичком духу који се појавио у другој половини 19. века, и требало је да учини разумљивим изгубљени свет протоисторијске епохе. Године 1951. је привремено додељена Музеју Лувр у чијем се депоу чувала до 1982, а своје коначно место је пронашла у Музеју Орсеј те године.⁷⁸⁶

Февр је радњу своје представе поставио у унутрашњост праисторијске пећине. У предњем плану композиције се налази пећинска жена. Држи пуначку, плавокосу бебу испод њеног левог рамена, а у десној руци јој је чврсто стегнута камена секира. Њено старије дете, дечак браон косе стоји испред њених ногу. Лице стидљиво прикрива десним раменом и рукама држи мајчину руку. Оба детета су приказана нага, а мајка има обучену хаљину од животињског крзна, закачену шналом од очњака животиње на левом рамену. Десна дојка јој је откривена. Руке и ноге су јој мишићаве и снажне, а боса стопала дугачка и прљава. Тело јој је благо окренуто на десну страну. Мајка упућује поглед преко рамена, на десну страну. Гледа медведицу и њено младунче, који долазе из дубина пећине. Она и њен потомак се тешко могу разазнати, пошто је овај део платна потамнео временом. Црте лица људске мајке које се виде из профила су оштре, а њена фацијална експресија представља мешавину забринутости и одлучности.

Идеју за поставку фигура и оружје које држи жена⁷⁸⁷, Февр је могао да пронађе у представи *Бесна Медеја* (сл. 114), коју је насликао Ежен Делаacroa. На овој слици

⁷⁸³ Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, 251.

⁷⁸⁴ Archives nationales F/21/2078

⁷⁸⁵ Salomon Reinach, *loc. cit.*

⁷⁸⁶ *Historique-Provenance: Léon Maxime Faivre*. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, FA-FAK.

⁷⁸⁷ У уметности еволуционизма су изузетно ретке композиције попут Феврове, у којима је жени додељена херојска улога или је она та која учествује у борби за опстанак. Оружје је било елемент који је према традиционалном светоназору у 19. веку, додељиван мушком полу.

инспирисаној старогрчком митологијом, Делакроа је насликао Медеју на ивици убиства своје деце како би се осветила за незахвалност свог мужа Јасона. Прву верзију је изложио на Салону 1838. и чува се у Палати лепих уметности у Лилу. Друга, познатија верзија из 1862. је изложена у Лувру. Као и на многим Делакроаовим сликама, композиција је пирамидално компонована, усредсређена на полунаго тело Медеје и тела њене деце, постављена на пуној светлости.⁷⁸⁸ Исто решење је употребио и Февр, а његова људска мајка је такође, постављена у унутрашњост гроте. Одбачена од Јасона, који је више волео ћерку краља Коринта, Медеја се разгневила и одлучила да закоље њихова два сина, поставши симбол чедоморства.⁷⁸⁹ Делакроа је насликао тренутак напетости који претходи злочину. И док композитно решење произлази можда, делом из Делакроаове представе, мотив и концепт Феврове *Две мајке* потиче из еволуционистичких теорија са краја века и знања о праисторијском животу људи.

Као и у праисторијском жанру, Февр је слично приступио стварању слике *Две мајке*, макар привидно, у оделу једног археолога. Мајчина коса боје кестена је склоњена са лица, увезана на врху главе у пунђу игленом кости и украшена низом шкољки. Накит на њеној коси је замишљен на основу палеолитских остатака из Ментона и Доње Лугерије на југозападу Француске. Секира коју држи је такође инспирисана оружјима нађеним на неколико праисторијских локалитета, који су се могли видети у витринама Музеја националне прошлости у Сен Жермену.⁷⁹⁰ Осим ових археолошких података, многи означитељи примитивних времена на овој композицији и њој савременим сликама дубоке људске прошлости, као што су генерално прљава и запуштена појава фигура, били су мање одраз доступних археолошких записа, а више продукт примљеног знања, односно мудрости уметика.

Недавно је ипак, у каталогу изложбе *Венера и Каин: праисторијске фигуре 1830-1930*, био приговаран недостатак научне истинитости на Февровој представи. Филип Дажан је уметнику замерио одсуство археолошке бриге. Он сматра да у фигури људске мајке нема ничег што би указивало на примитивна времена. Према његовом мишљењу, деца на овој слици, тамнокоси и плави дечак, подједнако би добро одговарали у алегорији невиности или представи Христовог рођења. Доба клесаног камена је према његовом гледишту репрезентовано као што би било неко друго доба, не мењајући стас, држање и физиогномију фигура – по правилима традиције и одливцима грчко-римске уметности.⁷⁹¹

Дажанови коментари су проницљиви, али они пре одражавају осећајност његовог времена, него дух касних осамдесетих година 19. века, када је већина људи искрено веровала да су барем физички, праисторијски људи били практично идентични модерним људима. Ипак, иако је научна тачност Феврове слике и других уметика који су репрезентовали праисторију, била тема и у њихово време, стандарди по којима се та тачност мерила су били изузетно различити од оних данас. Генерално, присуство потврђених детаља, чини се да је било довољно да умири чињеницу како је већина онога што је било насликано, углавном зависило од уметничког прототипа, мудрости, чисте фантазије или мешавине та три.⁷⁹² Поред тога, делује да се Февр ипак потрудио да примитивност искаже и кроз еволутивну слику тела. Он је у великој мери приказао масивну грађу мајке, витке мишиће горњег дела тела – добро обликоване бицепса и делтоиде, и гломазне бутине и листове. Још више је нагласио њену мишићну снагу тако што је њену десну бутину супротставио трупу дечака који стоји поред ње. Бутина јој је широка као горњи део тела детета. Њена стопала, чврсто

⁷⁸⁸ Renée Grimaud, *Delacroix, une liberté... toute romantique*, Paris, 2018, 52.

⁷⁸⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 250.

⁷⁹⁰ Pamela Kort, „Picturing Prehistoric Man in France: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin, and František Kupka“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 215.

⁷⁹¹ Philippe Dagen, *op. cit.*, 31.

⁷⁹² Maria P. Gindhart, „A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye“, *Journal of the History of Collections*, Vol. 19, No. 1, Oxford, 2007, 61.

ослоњена на земљу, такође су приметно велика и масивна. У телу ове фигуре нема ништа деликатно или фрагилно јер она штити своју децу од потенцијалне опасности.

Феврова слика *Две мајке* може бити чврсто окарактерисана као пример сликовитог излагања две мајке, што је био популарни жанр у ово време, који је супротстављао мајку-човека и њену децу, са варијацијама мајки-животиња и њихових младунаца. У контексту Дарвинове теорије еволуције, популарне током осамдесетих година, платно репрезентује примарни нагон људске мајке за очувањем своје врсте. Њен првобитни инстинкт је да заштити своју децу од свирепости дивље животиње, уљеза. Салонска критика је истакла жестину којом је уметник насликао мајку која се бори за своју децу.⁷⁹³

Алузија на борбу је дата мајчином позом, изразом лица који исказује мешавину узнемирености и истовремено, непоколебљивости пред претњом по живот. Иако на слици борба није у току, она је неизбежна. Као заштитница себе и своје деце, људска мајка је у сваком тренутку спремна за напад. То је урођени, природни нагон за самоочувањем који се према Дарвиновој теорији, испољава у присуству велике претње. Када је човек у непосредној опасности, он попут звери, инстинктивно заузима одговарајући став за сукоб и поприма застрашујући изглед за непријатеља.⁷⁹⁴ То се нарочито испољава ако је у питању мајка која има природни, урођени инстинкт да заштити своје потомке. Дарвин објашњава да тада долази до брзих мисаоних процеса и осећања која прелазе у дивљи и примитивни бес било које животиње.⁷⁹⁵ Код фигуре људске мајке на Февровој слици, то је изражено кроз чврст стисак њеног длана око камене секире, као и намргођен израз лица. Њене усне су љутито стегнуте и обрве спуштене, што доприноси утиску њене одважности.

Тема борбе човека и животиње је била инспиративна и уметнику Лују Госену. О Госеновом животу и уметничком стваралаштву нема много писаних трагова. Био је студент вајара Матурена Мороа (Mathurin Moreau) на Академији лепих уметности, а на Салону је почео да излаже од 1877. године. Израђивао је у једнаком броју велике композиције и мале декоративне скулптуре. Углавном је стварао женске актове, али и алегоријске и религиозне теме. Његов таленат је препознат током Универзалних изложби 1889. и 1900. године, на којима је освојио бронзане медаље.⁷⁹⁶

Ловац на орлове (сл. 115) који је жанровски представљао изузетак у Госеновом стваралаштву, настао је 1890 године. Гипсани модел је представљен на Салону, исте године када и Ришеов *Први уметник*.⁷⁹⁷ Град Париз је 14. децембра 1897. откупио дело за 6.000 франака, а наредне године је од Госена наручен бронзани одливак. Дело у гипсу је данас део сталне поставке Мале палате лепих уметности у Паризу. Скулптура у бронзи је постављена 1903. године у парк Бут-Шомон, у 19. арондисману града Париза (сл. 116).⁷⁹⁸ Тема борбе између човека и животиње се нарочито добро уклопила у окружење ове енглеске баште која имитира планински пејзаж, са својим стенама, литицама, водопадима, пећинама и планинским пашњацима. Тематски је одговарала још једној парковској скулптури из 1881. године, *Ловац на орлове* (сл. 117) коју је израдио уметник Едмон Деска (Edmond Desca). Нажалост, оба дела су уништена за време немачког Вермахта, током Вишијевског режима у Француској 1942. године.⁷⁹⁹

Борбу између човека и животиње је Госен реконструисао на веома драматичан начин. Изузетно динамична композиција је заснована на две велике супротстављене дијагонале, које

⁷⁹³ Henry Houssaye, *Le Salon de 1888*, Paris, 1888, 44. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, FA-FAK.

⁷⁹⁴ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 109.

⁷⁹⁵ Čarls Darvin, *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, prev. N. Mrdenović, Beograd, 2009, 230, 274.

⁷⁹⁶ Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, 461.

⁷⁹⁷ Georges Lafenestre, „Les Salons de 1890“, *Revue des Deux Mondes*, 1 Juin 1890, 199. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/iii-la-sculpture/>

⁷⁹⁸ Fonds Debuisson, Documentation du musée d'Orsay, RF 5540.

⁷⁹⁹ Yvon Bizardel, *op. cit.*, 134.

чине две фигуре, орла и ловца. Велики орао раширених крила, слеће на ловца гурајући га уназад. Нага мушка фигура је окренута леђима ка земљи, у одбрамбеном положају. У левој руци држи зашиљено парче дрвета, а лактом одгурује свог нападача. У десној руци му је чврсто стегнуто младунче орла, које огромни орао покушава да спасе. Лице ловца је безизражајно, без знакова страха или било које друге емоције. Поглед му је хладан, готово зверски и сусреће се са погледом љутите птице. Човек је добио особености грабљивце, као потврду његове истините природе, те су у том смислу, ловац и плен изједначени. Изузетно реалистични приказ орла, какав се могао видети у делима најбољих уметника анималијера у првој половини и средином 19. века⁸⁰⁰, био је могући разлог због ког је ово дело погрешно атрибуирано Емануелу Фремију, на једној разгледници са почетка 20. века.⁸⁰¹

Могуће да је Луј Госен био инспирисан Фремијеовом скулптуром *Ловац на младунче медведа* из 1884. године, у којој је уметник на сличан начин илустровао окрутност борбе између човека и дивље животиње. Референце се могу пронаћи у барокној скулптури уметника Никола-Себастијана Адама (Nicolas-Sébastien Adam).⁸⁰² Адамов *Прометеј* (сл. 118) из 1762. године се чува у Музеју Лувр и представља Прометеја као мученичку фигуру. Са његове леве стране слеће орао и кљуном му прождире јетру. Представљајући овај тренутак страдања, уметник је искористио барокни покрет у ком изокренута фигура Прометеја дозвољава изражавање напетости сваког појединачног мишића. Вероватно да је само донекле, Госен позајмио тематске одлике Адамовог *Прометеја*, јер у коначници, ово дело репрезентује природњачке идеје модерног времена. У складу са стилским тенденцијама крајем 19. века, Госенов ловац је ипак добио академску, смирену форму. Он такође не поседује елементе мученичке фигуре, јер је према идеји борбе за опстанак, он изједначен са животињом. То значи аутоматско укидање елемената узвишености из класичне уметничке традиције.

Неколико година каснија, тема немилосрдне борбе између човека и орла биће поново представљена у високом рељефу Жила Кутана, *Ловац на орлове* (сл. 119). Кутан је своју каријеру започео као студент у Школи лепих уметности у Паризу, код професора Пјер-Жила Кавелијеа (Pierre-Jules Cavelier). Показао се као талентован уметник још на студијама, а 1872. је освојио Римску награду.⁸⁰³ Био је добитник бројних одлика и признања, између осталог, златне медаље на Универзалној изложби 1889.⁸⁰⁴ У зрелом добу је постао професор на Школи лепих уметности, а 1900. године је добио чланство на Академији лепих уметности.

Дело *Ловац на орлове*, израђено у гипсу из 1900. је откупила држава 1901. године. Након бројних промена места чувања, атрибуирано је Музеју Лувр 1986. и исте године премештено у Музеј Орсеј, у ком је постало део сталне поставке.⁸⁰⁵ Бронзани модел краси фасаду Галерије антропологије Природњачког музеја у Паризу.

Кутан је на свом рељефу великих димензија оживео праисторијска времена у којима се одвија лов на орлове. Скулптура је грађена вертикално и у три реда су приказане веома оскудно одевене фигуре ловаца у окротној борби са великим птицама. Једна грабљивица је већ мртва, погођена стрелом у крило. Над њом се надвија ловац са луком у рукама и торбом са стрелама, закаченом на леђима. Изнад ове сцене се распламсава борба. Човек са испруженом руком се спрема да каменом тољагом удари великог орла, бранећи другог ловца, лево од њега. За његово десно раме је закачен трофеј, мртво младунче орла. Други ловац је на ивици да изгуби ослонац и падне са стрмих стена. Наоружан је каменом који држи у

⁸⁰⁰ Један од таквих примера је скулптура *Орао*, уметника анималијера, Огиста Кена (Auguste Cain), настала 1849. године. Постављена је у башту дворца Фонтенбло (Château de Fontainebleau) 1866. године.

⁸⁰¹ Fonds Debuisson, Documentation du musée d'Orsay, RF 5536.

⁸⁰² Cécile Champy-Vinas, *op. cit.*, 117.

⁸⁰³ Римску награду је освојио за скулптуру *Ајакс који се бори са боговима погођен је громом* из 1872. године.

⁸⁰⁴ Anonyme, „Chronique“, *L'Artiste*, Paris, 1889, 153. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, CO-COU.

⁸⁰⁵ Historique-Provenance: Chasseurs d'aigles RF3741. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, CO-COU.

десној руци, али делује да разјарена птица са раширеним крилима успева да га савлада. У Кутаново време, жестоке борбе између људи и звери су фасцинирале јавност, јер су ти окршаји показивали примитивне инстинкте наших предака.⁸⁰⁶

Вајар Габријел-Жил Тома је спадао у уметнике који су се интересовали за дарвинистичку борбу човека и звери. Рођени Парижанин, скулптуру је учио попут Каријеса, од професора Огиста Димона. Освојио је Римску награду 1848. године, за дело *Филоклет одлази у опсаду Троје*. На Салону је почео да излаже 1857. и добитник је великог броја награда на више националних и Универзалних изложби. Био је члан Академије лепих уметности, а 1875. је почео професорску каријеру у Школи лепих уметности.⁸⁰⁷

Почетком деведесетих година 19. века, држава је од Томаа наручила скулптуру која ће украшавати степениште Зоолошке галерије Природњачког музеја, која је од тада постала Галерија еволуције. Тако је настала скулпторална група *Камено доба – Човек који се бори са змијом* (сл. 120) 1893. године. Наредне, 1894, скулптура изливена у бронзи је изложена на Салону. Представљена је јавности још једном, на Универзалној изложби у Паризу 1900. године. Бронзани одливак се данас налази у приземљу Велике галерије еволуције Природњачког музеја (некадашњој Галерији еволуције), а гипсани модел је додељен као поклон Музеју Камиј Клодел (Musée Camille Claudel) у месту Ножон-сур-Сен, од уметникове супруге 1905. године.⁸⁰⁸

Тома је приказао човека који се бори са змијом користећи грубо обрађени кремен, уз помоћ свог пса. Наги мушкарац седи на великом необрађеном камену и левом руком дави огромну змију за врат. Вретенасто тело дугачког гмизавца је обмотано око мушкарчевих ногу. Човеков пас који оличава цивилизацију насупрот дивљем свету змије, са његове леве стране гризе немањ, и притиска јој реп десном шапом. У десној руци праисторијског човека је кремен, којим ће убити змију. Он гледа чудовиште право у очи, и као на Госеновој скулптури, долази до поистовећивања хладних погледа звери и њеног убице.

Томаова репрезентација је одражавала знања његовог времена о праисторији. Кремен се у далеким временима углавном користио као оруђе, а не као оружје. Њиме се руковало помоћу дршке. На његовој представи пак, оно је оружје које служи за представљање примитивних времена, односно раног каменог доба, пре епохе клесаног камена. То ипак није одвратило салонску критику да препозна вредност Томаове скулпторалне групе:

„Бронзана група *Човек који се бори са змијом*, господина Жила Томаа, такође нуди у својим јасним и одлучним силуетама, у чврстости и тачности покрета, у чврстоћи и истинитости облика, вајарске квалитете првог реда који, иако нису међу онима које мода данас панично захтева од немирне скулптуре, ипак су најнеопходнији и најтрајнији.“⁸⁰⁹

У извођењу иновативне дарвинистичке тематике, Тома је остао завистан од грчко-римских модела и традиционалних уметничких канона. Тома, тада професор у Школи лепих уметности у Паризу, црпео је инспирацију из античког наслеђа. Композиција тела и сложена поза, при чему је сваки мишић на телу напет, и змија која се мота око ногу су стога директно преузети из *Лаокоона*, ремек-дела хеленистичке скулптуре, које је могао да проучава у Ватикану током свог боравка у Риму. Осим fine и чисте обраде површине мушке фигуре, вајар је посебну пажњу посветио натуралистичком приказу пса и змије. Са великом преданошћу је извео на кострешене длаке узбуђеног пса, а крљушти велике змије су обрађене

⁸⁰⁶ Anne Pingeot, *op. cit.*, 105.

⁸⁰⁷ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 3, Paris, 1939, 888.

⁸⁰⁸ Подаци са сајта Музеја Камиј Клодел: <https://www.museecamilleclaudel.fr/fr/age-de-pierre>

⁸⁰⁹ „Le groupe en bronze d'un *Homme luttant avec un serpent*, par M. Jules Thomas, offre également dans ses silhouettes nettes et décidées, dans la fermeté et la justesse du mouvement, dans la solidité et dans la vérité des formes, des qualités sculpturales de premier ordre qui, pour n'être point de celles que la mode affolée demande aujourd'hui à la sculpture inquiète, n'en sont pas moins les plus nécessaires et les plus durables.“ Georges Lafenestre, „Les Salons de 1894“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juillet 1894, 195. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Salons_de_1894/02

минуциозно и пажљиво, што је могло да парира најновијим илустрацијама животиња у зоолошким студијама.

Осим сукоба људи и дивљих животиња, концепт дарвинистичке борбе за опстанак је репрезентован и кроз сцене ривалства или жестоких физичких сукоба људи. Један од таквих примера је било *Гвоздено доба* (сл. 121) Алфреда Лансона. Родом из Орлеана, Лансон је у Паризу уписао Академију лепих уметности са осамнаест година на класи професора Франсоа Жуфруа. На Салону је дебитовао 1870. и наставио да излаже до краја живота. Добио је медаљу треће класе 1875. и освојио Римску награду за скулптуру 1876. године.⁸¹⁰ До 1880. је живео у Вили Медичи (Villa Medici) у Риму, а затим се вратио и наставио каријеру у Паризу. Касније је добио главну награду на Универзалној изложби 1889. године. Прозван витезом Легије части 1882, унапређен је у официра истог реда 1895. године.⁸¹¹

Држава је откупила неколико Лансонових дела. Његово најпознатије дело је било *Гвоздено доба*, настало 1882. године.⁸¹² Скулптура израђена у мермеру је приказана на Салону исте године, након чега ју је држава откупила за 18 000 франака. Следеће, 1883. године, представљена је и на Националној изложби лепих уметности, а затим додељена Музеју Луксембург, у коме је излагана до 1926, након чега је из непознатог разлога премештена у државни депо. Указом из 1986. године је додељена Орсеју, у чијем се депоу данас налази.⁸¹³

Скулпторална група је урађена у природној величини и чине је две мушке фигуре, постављене на кружно постолје. Млад, наг човек стоји са копљем у десној руци, главе окренуте улево, у победничком ставу. Копље је израђено од гвожђа. Животињска кожа формира појас чији је језичак омотан око његове десне руке, и пада му дуж леве бутине. Десном руком показује на другог палог човека који се, везаних руку на леђима са ланцима на ногама, мучи између ногу свог супарника. И он је такође приказан наг.

Салонска критика је била веома благонаклона према овој представи, међутим, било је критичара који су негодовали против Лансонове визуелне концепције, због њене статичности и недовољно доброг представљања сукоба два мушкарца:

„Таленат, много талената у огромној групи господина Лансона: *Гвоздено доба*. Међутим, тема није разумљива, две фигуре су лоше груписане. Када обрађујете мермер као господин Лансон, не треба да тражите необичност.“⁸¹⁴

Критичар Теодор Верон, који је веома добро био упознат са визуелним изражавањем примитивног и животињског у људима, замерио је уметнику овакво решење, јер је оно збуњивало гледаоце, тада већ навикнуте на приказе дарвинистичке борбе:

„*Гвоздено доба* симболизује следећа група, којој не недостаје епског стила: јунак овог ратоборног доба је управо победио свог противника који му гине пред ногама; али победник, још увек наоружан копљем, пружа руку изнад себе, као да га штити и брани од новог бескорисног напада; јер изгледа да каже: *Он је заиста мртав и припада мени*. Међутим, хајде да кажемо господину Лансону да се у скулптури као и у сликарству мора избегавати свака двосмисленост, свако преиспитивање. Посматрач не треба ни тренутка да оклева око искренности и јасноће ауторовог циља.“⁸¹⁵

⁸¹⁰ Римску награду је добио за скулптуру *Јасон скида златно руно*.

⁸¹¹ Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, 37.

⁸¹² Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome III G-M, Paris, 1914, 245.

⁸¹³ Подаци са сајта Музеја Орсеј: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lage-de-fer-6734>

⁸¹⁴ „Du talent, beaucoup de talent dans le groupe gigantesque de M. Lanson: *l'Age de fer*. Toutefois, le sujet n'est pas intelligible, les deux figures se groupent mal. Quand on sculpte le marbre comme M. Lanson, il ne faut point chercher l'étrangeté.“ Henry Jouin, *La sculpture aux salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, 1884, 53. <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6368569s/page/n59/mode/2up?q>

⁸¹⁵ „*L'Age de fer* est symbolisé par le groupe suivant, qui ne manque pas de style épique: un héros de cet âge guerrier vient de terrasser son adversaire expirant à ses pieds; mais le vainqueur, encore armé de sa lance, étend la main au-

Лансон је кроз назив своје скулпторалне групе и мотив два човека у сукобу, публици указао на тему представе. Ради се о борби између два човека у праисторијским временима, прецизније – гвозденом добу. Копље које није исклесано у мермеру, већ исковано од гвожђа, детаљ је који привидно, доприноси опису ових времена. Међутим, већ на први поглед се уочавају класицистичке пропорције Лансонових фигура, као и статичност две фигуре. Уочљиво је одсуство очигледне борбе или било ког означитеља примитивних особина праисторијских људи. Уместо суровог физичког обрачуна, уметник је одабрао да прикаже сцену непосредно након сукоба. Животињски излив беса, или било који означитељ агресивног сукоба, замењен је епским, јуначким приказом мушкарца који је однео победу. Губитник, заробљен ланцима након борбе, на ког мушкарац са копљем показује руком се евентуално, може схватити као плен. Оваква вајарска замисао је могла да збуни публику, те не чуди коментар салонске критике.

Упркос неспретној визуелној замисли *Гвозденог доба*, недовољно живописно дочаране борбе, већина публике је ипак препознала намеру Алфреда Лансона да представи сукоб два мушкарца у примитивним временима. Осамдесетих година 19. века, када је Дарвинова теорије еволуције увелико продрла у популарну визуелну културу, али и домен високе уметности, свака алузија на сукоб у праисторијским временима је будила асоцијације на борбу за опстанак.⁸¹⁶ Због тога се дешавало да и у оним делима у којима није било очигледних показатеља дивљаштва и примитивног импулса, гледаоци пројектују дарвинистичку идеју. Један критичар је приметио да „група од две наге фигуре, коју господин Лансон назива *Гвоздено доба*, има бруталност коју захтева тема“.⁸¹⁷ Други салонски стручњак је препознао ренесансну италијанску традицију, али је истовремено препознао варварско наслеђе из давних епоха, еманирано кроз херојску фигуру Лансоновог борца са копљем:

„Концепција дела господина Лансона, *Гвоздено доба*, није без величине. Овај победник који намеће своју вољу свом противнику згаженом до његових ногу, врхунске је снажне лепоте, а његов став, пун дивљачког поноса, прилично добро симболизује тријумф бруталне моћи првих времена. Прелазећи на анализу различитих дела од којих је састављена ова група, откривамо да уметник веома добро познаје своју професију и да је током боравка у Италији успео да добро искористи Микеланђелове лекције.“⁸¹⁸

Гвоздено доба фигурира у француској уметности друге половине 19. века као репрезент Дарвинових округних лекција о сукобима у примордијалним епохама. Статичност сцене и античка традиција према којој је представа уподобљена, нису спречавали већину

dessus de lui, comme pour le protéger et défendre contre une nouvelle attaque inutile; car il a l'air de dire : *Il est bien mort, et m'appartient*. Toutefois, disons à M. Lanson, qu'en sculpture comme en peinture, toute équivoque, toute interrogation doit être évitée. L'observateur ne doit point hésiter un instant sur la franchise et la clarté du but de l'auteur.“ Théodore Véron, *Dictionnaire Véron, Organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle (Section des beaux-Arts): Salon de 1882*, Paris, 1882, 427. https://archive.org/details/dictionnairevero00vero_0/page/n5/mode/2up?q

⁸¹⁶ Pamela Kort, „Arnold Böcklin, Max Ernst, and the debate around origins and survivals in Germany and France“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 26.

⁸¹⁷ „(...) le groupe de deux figures nues, que M. Lanson intitule *l'Age de fer* a la brutalité exigée par le sujet.“ Philippe Burty, „La Sculpture“, *L'exposition des beaux arts (Salon de 1882)*, Paris, 1882, 260. <https://archive.org/details/lexpositiondesbe00salo/page/260/mode/2up?q=sculpture>

⁸¹⁸ „La conception de l'œuvre de M. Lanson, *l'Age de fer* y n'est pas sans grandeur. Ce vainqueur qui impose sa volonté à son adversaire terrassé à ses pieds est d'une superbe beauté robuste, et son attitude, pleine d'un sauvage orgueil, symbolise assez bien le triomphe de la puissance brutale des premiers âges. En passant à l'analyse des différents morceaux dont se compose ce groupe, on découvre que l'artiste connaît très bien son métier et que, pendant son séjour en Italie, il a su mettre à profit les leçons de Michel-Ange.“ Jean Mérimé, *Tableaux et statues (Salon de 1882)*, Paris, 1882, 148-149. <https://archive.org/details/tableauxetstatue00meri/page/148/mode/2up?q>

публике да препозна еволуционистички контекст. Лансоново дело је због великог интересовања, поново изложено на Салону 1894. године, овог пута у бронзи.⁸¹⁹

На Салону те године је била представљена још једна скулптура која је представљала сукоб два мушкарца. Било је то дело *Борба две природе у човеку* (сл. 122), америчког уметника Џорџа Греја Барнарда. Након освајања награде за бисту *Млада девојка*, током студија на Уметничком институту у Чикагу, уметник је дошао у Париз 1883. У француској престоници је уписао Академију лепих уметности на класи професора Пјер-Жила Кавелијеа. У Паризу је живео до 1896. године, када се вратио у Америку.⁸²⁰

Скулпторална група *Борба две природе у човеку* је настајала укупно шест година, током којих је Барнард живео у Паризу. Модел је завршен 1891, након чега је Барнардов мецена, бизнисмен и колекционар Алфред Корнинг-Кларк (Alfred Corning-Clark), од скулптора затражио да изради дело у мермеру. Скулптура у мермеру је коначно завршена 1894. Те године је представљена на Салону, под називом *Осећам два човека у себи*, иако ју је уметник лично називао *Слобода*. Поред ње, уметник је изложио још пет скулптура. Данашњи назив, *Борба две природе у човеку*, дат је 1902. године, када је дело било изложено у главном холу Метрополитен музеја (The Metropolitan Museum of Art) у Њујорку.⁸²¹ Скулптура је данас део колекције њујоршког Метрополитен музеја.

Барнардова композиција приказује две наге мушке фигуре у међусобном физичком сукобу. Један мушкарац је оборен на тло и лежи на десном боку, покушавајући да се одупре другом мушкарцу и да устане. Десна рука му је лактом ослоњена о земљу. Цело тело је у грчу, што истиче мишиће руку и ногу, а прсти на стопалима су изразито савијени и скупљени. Ногама је обухватио десну потколеницу свог супарника, не би ли га оборио. Тело мушкарца на земљи одаје велики физички напор да се избави и поново заузме борбени став. Мишићи ногу и руку су набрекли, као и вене које долазе до изражаја. У левој руци наслоњеној на стомак држи чврсто стегнуто парче камена. Други мушкарац је у погрбљеном положају који говори да је управо успео да устане. Леђни мишићи су изузетно развијени и истичу велику физичку снагу. Он стопалом леве ноге притиска супарника на земљи, по руци у којој стеже камен, не дозвољавајући му да га употреби. Десна нога му је заглављена између бутина ривала. Руке су му у спазму, као и лице које је згрчено. Очи су затворене, а благо отворена уста показују стегнуте зубе. Чело је испуњено хоризонталним линијама бора. Целокупни говор његовог тела делује као да овај мушкарац жели да побегне и да се избави из немилосрдне борбе. Необичан детаљ који је уметник додао представља фигура малог слепог миша који уједа леви бицепс мушкарца на земљи.

Фигуре обрађене тако да искажу сву драму њиховог конфликта, описују унутрашњи живот човека. Иако симболика скулпторалне групе измиче дефинитивном тумачењу, може се закључити да је Барнард искористио медиј скулптуре да истражи све елементе људског душевног и телесног стања.⁸²² Назив представе упућује на конфликт у људској природи, бестијалној са једне, и разумској, људској, са друге стране. Створење налик слепом мишу на левој руци доње фигуре се може односити на таму у којој је заробљена човекова ниска природа.

Салонска критика је истицала филозофску идеју Барнардове колосалне групе, препознавши „примитивну снагу у ставу ова два великана“.⁸²³ Међу члановима салонског жирија 1894. је био и Огист Роден, који је хвалио *Борбу две природе у човеку*, због њене

⁸¹⁹ Fernand Bourgeat, *Salon de 1894, Société des artistes français et Société nationale des beaux-arts*, Paris, 1894, 84. <https://archive.org/details/salonde1894socie00bour/page/84/mode/2up?q>

⁸²⁰ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 1, Paris, 1939, 370.

⁸²¹ Thayer Tolles (ed.), *American Sculpture in The Metropolitan Museum of Art, A Catalogue of Works by Artists Born before 1865*, Vol. 1, New York, 1999, 422.

⁸²² John K. Howat et al, *Nineteenth-Century America: Paintings and Sculpture*, New York, 1970, 157.

⁸²³ „Il y a une force primitive dans l'attitude de ces deux géants.“ Gaston Schéfer, *Salon illustré*, Paris, 1894, 120.

изражајне и моралне моћи. Писма уметника које је слао породици током шест година израде ове представе, описивала су његове уметничке напоре, а у једном је открио и идеју свог дела:

„Младић који се управо суочава са животом нема појма о свом вишем ја, о свом јединству са Божанским. Али, (...) чим му се роди осећај бесмртности, почиње да одбацује овоземаљско и да сеже ка звездама.“⁸²⁴

На метафоричком нивоу Барнардова скулптура сугерише унутрашњу борбу између емоција и примитивних нагона који га терају на зверски чин, и разумског контролисаног ја које је у складу са Божијом сликом. У неколико америчких истраживања ове скулптуре, навођено је да је првобитни назив представе, *Осећам два човека у себи*, дат према поеми Виктора Игоа, међутим нигде се не спомиње назив Игоовог дела.⁸²⁵ Референце се могу пронаћи у једној ранијој духовној песми из времена Луја XIV. Дело Жана Расина (Jean Racine) из 1659. године, *Жалба хришћанина (Plainte d'un chrétien)*, представља интимни разговор са Богом, у ком писац ламентује над својом земаљском природом, желећи да јој се одупре и преда своју душу небеској лепоти. Песма почиње стиховима: „Боже, какав суров рат! / Налазим два човека у себи“.⁸²⁶ У наставку Расин наводи особине два човека у себи, једног у непрестаној жељи да буде везан за духовне квалитете, и другог који је кобном тежином везан за земљу.

Природа овог конфликта је на симболичан начин изражена у Барнардовој скулптури. Мушкарац који је на земљи и покушава ногама да обори свог супарника, представља примордијалну снагу, инстинктивну природу човека чији је први циљ борба за опстанак. Он је оличење физичке снаге. Други човек је метафора жеље за духовном слободом. Покушава да се избави из окова дивљачких импулса и надвлада урођене стеге које га вежу за земаљско и примитивно. У писму послатом својој породици у мају 1888. године, Барнард је истакао да је желео да прикаже мотив победе над животињском природом на неконвенционалан начин. Он наводи: „Покушаћу да унесем сву муку којој је подложно оно што називамо победником. Утолико колико неко разуме природу више од другог, толико више мора да пати“.⁸²⁷

Барнардова помало неповезана и једва поентирана изјава о његовој намери, у потпуности потврђује да је он, критичан према одређеним стандардизованим интерпретацијама теме победе, намеравао да репрезентује неку врста анти-победе, супротстављену традиционалном концепту. У победи, на какву указује скулптура *Борба две природе у човеку*, нема сигурности, па стога нема ни тријумфа. Овде и победник страда са побеђеним. Кроз две мушке фигуре, од којих је једна пала, а друга се уздиже у неизвесности изнад њега, не може се указати на коначног победника у борби која још траје. Један мушкарац симболизује духовну, други земаљску и дивљу природу. Међутим, оне су у коначници повезане и чине човека у целости, онаквог каквог га је објаснила теорија еволуције и филозофија у 19. веку. Стога ниједан детаљ или израз лица фигура не разликује једног од другог. Њихови релативни положаји тела у борби такође могу бити обрнути у сваком моменту.

Полно одабирање

⁸²⁴ „The young man just facing life has no conception of his higher self, his oneness with the Divine. But... as soon as his sense of immortality is born, than he begins to cast off the earthly and reach up towards the stars.“ John K. Howat et al, *loc. cit.*

⁸²⁵ Harold E. Dickson, „Log of a Masterpiece. Barnard's *The Struggle of the Two Natures of Man*“, *Art Journal*, Vol. 20, No. 3, 1961, 139; Anonyme, *Catalogue of sculpture, 1741-1907*, New York, 1908, 12.

⁸²⁶ „Mon Dieu, quelle guerre cruelle! / Je trouve deux hommes en moi.“ Стихови песме цитирани са сајта: <https://www.poeticous.com/jean-racine/plainte-d-un-chretien>

⁸²⁷ „I shall try and bring all the anguish that what we call a victor. In just so much as one understands nature more than another so much more is he bound to suffer.“ Harold E. Dickson, *op. cit.*, 141.

Због многобројних елемената теорије полног одабирања и последица које је имала на друштвену климу, треба истражити на које се начине популаризација Дарвиновог принципа пренела у домен високе уметности. Мотиви отмице жена, борбе за освајање жене, однос звери и жена као и борба полова, у корену су били повезани идејама проистеклим из научних или стереотипних схватања еволутивне историје.

Дарвиново природно одабирање се односи на индивидуу једног пола која бира између два или више потенцијалних партнера супротног пола. Увео је непопуларну идеју да женке бирају партнере скоро искључиво и то углавном захваљујући уважавању лепоте – снаге, моћи, физичких вештина.⁸²⁸ У многим случајевима, мужјаци су се сукобљавали једни са другима да би отерали ривале, што је Дарвин назвао законом борбе.⁸²⁹ Док је порекло човека било посвећено успостављању континуитета између људи и других живих бића, када је у питању сексуална селекција међу људима, Дарвин је мушком полу дао моћ избора. Тврдио је да су женке свих врста генерално пасивније, а мужјаци сексуално агресивнији. Он је објаснио да:

„Можемо закључити да су већи узраст, снага, одважност и енергија човека, у сравању са женом, стечени у првобитна времена и да су после тога повећани, и то поглавито борбом међу мужјацима услед супарништва за добијање женки.“⁸³⁰

Да би ојачао свој аргумент о сексуалној селекцији и лепоти, Дарвин је повећао улогу ривалства у природном одабирању. Он је упоредио човека са мајмунима и тврдио да су људи првобитно били моногамни или полигамни, углавном због мушке љубоморе, женског страха од одмазде и зависности.⁸³¹ Мужјаци који нису били тако јаки, имали би тенденцију да изгубе парове и били перципирани као мање пожељни. У Дарвиновом свету је било мало места за објашњења недужне романтичне љубави, јер је крајњи план еволуције природе увек био репродукција. У двадесетом поглављу своје књиге из 1871, које се бави секундарним полним одликама у људима, Дарвин је цитирао омиљног филозофа симболиста, Шопенхауера:

„Коначни циљ свих љубавних заплета, па били они комични или трагични, стварно је важнији него сви други циљеви људског живота. Ту се све окреће само око тога каква ће бити наредна генерација. (...) То се не одиграва за срећу или несрећу ма кога појединца, већ за срећу или несрећу будуће људске расе.“⁸³²

Шопенхауеров песимизам у погледу људског понашања је био у складу са Дарвином и један је од разлога због којих су симболисти били спремнији да прихвате идеје научника. Они су прихватили Шопенхауерову теорију да је воља за животом, као и Дарвинова борба за опстанак, мотивисана ирационалним силама које делују у природи, укључујући нагон за сексуалном репродукцијом, који се маскира као романтична љубав.⁸³³ За Шопенхауера, љубавне везе могу довести до лудила, самоубиства или убиства.

Дарвинова демистификација љубави га је учинила једним од оснивача теоретичара сексологије, области проучавања која је такође утицала на интересовање уметника за психологију секса. Фројдово интересовање за Дарвина датира још од његових гимназијских дана седамдесетих година 19. века. Еволуциониста је снажно утицао на Фројдове теорије о људима, које су покретале несвесне силе попут страсти, задовољства, репродукције и преживљавања.⁸³⁴ За овог најутицајнијег психолога двадесетог века, сексуалне мотивације су биле централне. Његов биограф и ученик Ернест Џонс (Ernest Jones) га је назвао *Дарвином*

⁸²⁸ Jim Endersby, *op. cit.*, 83-86.

⁸²⁹ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 458.

⁸³⁰ Исто, 548.

⁸³¹ Jim Endersby, *op. cit.*, 82.

⁸³² Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 533.

⁸³³ Artur Sopenhauer, *нав. дело*, 294-295.

⁸³⁴ Lucille B. Ritvo, *Darwin's influence on Freud: a tale of two sciences*, New Haven, 1.

ума.⁸³⁵ Фројд је Дарвину приписао биолошки удар и увидео да он, његови сарадници и претече, стављају тачку на човекову претпоставку супериорности. У својој књизи *Тумачење снова (Die Traumdeutung)* из 1899, Фројд је испитивао мрачну страну људске психе и утицај полних нагона.⁸³⁶ Сексуални аспекти Дарвинове теорије су привукли и аустријског филозофа Отоа Вајнингера (Otto Weininger). Био је изузетно утицајан у бечким круговима у првој декади 20. века, али су његове идеје проширене целом Европом и биле снажне и у Француској. Он је у свом делу *Пол и карактер (Geschlecht und Charakter)* из 1903. прокламовао Дарвинове идеје о супериорним интелектуалним даровима мушкараца и расправљао о женама које су опседнуте својом сексуалношћу.⁸³⁷ Подстакнут Фројдом, на много места је образлагао примитивну прошлост у протовременима, и разлике између мушког и женског принципа.

У време када је одабир партнера био под микроскопом науке, антрополози су теоретизирали порекло брака. Једно од поља истраживања које је утицало на Дарвина и које је пренешено у популарну културу и уметност, укључивало је хватање супруге. Дарвин је цитирао дело Џона Лабока *Порекло цивилизације и примитивно стање човека: Ментални и друштвени услови дивљака* из 1870⁸³⁸, и *Примитивни брак: Увод у порекло облика заробљавања у брачним церемонијама* из 1865, Џона Мекленана (John McLennan)⁸³⁹. Обојица су тврдили да је хватање жене важан део историје цивилизације. Заробљавање супруге је било важан фокус за Дарвина, јер су кроз овај примитивни чин мушкарци држали жене у суровом стању ропства, што је заузврат дало предност у сексуалној селекцији. Љубомора је била у корену кључне фазе која је на крају довела до ритуала брака.

Праисторијска звер која се борила за жену и киднаповала је, постало је популаризовани аспект сексуалне селекције у касном 19. веку, а тај мотив се нашао у многим романима тог периода и у уметности. Због замућених линија између човеколиких мајмуна и човека у Дарвиновој историји, агресор је могао да буде мајмун, примитивни праисторијски човек попут неандерталца, или *homo sapiens*. Праисторијске романсе су биле популарне на Западу након изласка Дарвинове књиге. Жене одводе дивљи победници у књигама – *Романса Поларног Пута (A Romance of the Polar Pit)* Роберта Бенета (Robert Bennet) из 1901, *Крадљивци жена (The Woman-Stealers)* Џејмса Најта Еткина (James Knight-Adkin) из 1905, *Вампире Ронија Старијег* из 1901, *Пре Адама (Before Adam)* Џека Лондона (Jack London) из 1906.⁸⁴⁰ У Ели Бертевој⁸⁴¹ (Élie Berthet) књизи *Непознати свет: праисторијски романи* из 1876, у делу *Отмица*⁸⁴², млада жена Ден (Daine) живи у пећини, на месту данашњег Монмартра у палеолиту. Њој се редовно удвара Блон (Blond), који резбари слоновачу и кост у животињске облике. Међутим, длакави, херкуловски грубијан Ру (Roux) отима Ден након убиства њеног оца. Због мање физичке снаге Блона, једина шанса да спасе Ден је лукавство. Успева да га рани, али Ру је толико јак, да чак и са стрелом у грлу и срцу неко време остаје на ногама. Оно што је покренуло Блона у кључном тренутку, биле су емоције љубоморе и посесивности, чији ће резултати утицати на следећу генерацију.

Неколицина уметника у Француској крајем 19, и почетком 20. века је креирала слике праисторијских мушкараца, или њихових мајмуноликих предака који се боре за жене. По

⁸³⁵ Ibid, 5.

⁸³⁶ Sigmund Freud, *Tumačenje снова*, Knj. 1, prev. A. Vilhar, Novi Sad, 1981.

⁸³⁷ Oto Vajninger, *Pol i karakter: načelno istraživanje*, prev. I. Šosberger, Beograd, 1986.

⁸³⁸ John Lubbock, *op. cit.*

⁸³⁹ John Ferguson McLennan, *Primitive marriage: An inquiry into the origin of the form of capture in marriage ceremonies*, Edinburgh, 1865. <https://archive.org/details/Mclennan1865gg670>

⁸⁴⁰ Више о праисторијским фантастичним романима види у: Marc Angenot, Nadia Khouri, „An International Bibliography of Prehistoric Fiction“, *Science Fiction Studies*, Vol. 8, No. 1, 1981, 38-53.

⁸⁴¹ Берте је најпознатији по новели *Човек из шуме (L'Homme des bois)* из 1864, претечи модерне приче о Тарзану.

⁸⁴² Élie Berthet, *Le monde inconnu: romans préhistoriques*, Paris, 1876, 33-47. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64847535/f47.item>

правилу би били представљани робусни, енергични мушкараци које је Дарвин замислио као победнике у надметању над женама. Таквих представа није било много, као што је то био случај у Немачкој у овом периоду, али су оне сведочанство уплива Дарвинових идеја у домен високе уметности.⁸⁴³ Уметници чији су радови укључивали истраживање атавистичких сексуалних корена људског понашања, често се поистовећују са виктимизованом и немоћном женом или безнадежним стањем будућности нераскидиво везане за бруталну, прерационалну прошлост.⁸⁴⁴ Њихов став се разликује од природњака као што су Жамен или Фремије, чија дела представљају јавну страну научних или антрополошких токова. Она показују супротан став социјалним дарвинистима који су користили природну и сексуалну селекцију да рационализују и подржавају идеологије напретка са негативним ставом према слабима. Неки симболисти попут Купке, били су индиректни учесници у антифеминистичкој и анархистичкој култури краја века.⁸⁴⁵ Његови радови су функционисали као друштвена критика екстремног виђења Дарвиновог принципа полног одабирања.

Још један аспект Дарвиновог принципа сексуалне селекције је утицао на визуелну културу на прелазу векова – жена обучена у драгуље и перје.⁸⁴⁶ У једној од својих најтранспарентнијих алузија на ауторитет своје класе и времена, Дарвин је моду викторијанских шешира од перја, и накита од драгог камења везао за сексуалну селекцију.⁸⁴⁷ Он је веровао да се с обзиром на естетски сензибилитет свих створења, привлачење женки животињских врста бојама и телесним украсима може одразити и на људски род. Расправљајући о сексуалном одабиру код птица, наглашавао је да су оне повезане са људима у смислу осећаја за лепоту и песму. У својој расправи о птицама, Дарвин је искористио изузетан случај мужјака пауна да покаже у којој мери сексуална селекција може засенити природну селекцију, будући да га је сјајна селекција боје и огромна лепеза, чинила рањивим пред предаторима.⁸⁴⁸ Уколико би се жене украшавале пауновим перјем, то би је означило као заводницу. На представама на крају 19. века, жена је постала мушки конструкт фаталне заводнице, која се поистовећује са животињским светом. Управо се тај феномен посебно допао симболистима под утицајем декадентне климе.

Жене су често одсутне из слика које су улазиле у оквире фасцинације праисторијом у 19. веку. Од лова на мамуте до припитомљавања ватре, еп остаје у нашој машти резервисан за праисторијске људе, чије би жене стрпљиво чекале повратак у дубине своје пећине, посвећујући се свом бројном потомству.⁸⁴⁹ Са друге стране, у дарвинистичком концепту у уметности, остављен је простор за представе жена које их не приказују као пасивне учеснице у полном одабирању, већ активне такмичарке које прете да поремете природни систем еволуције и устаљене моралне норме. Мотив сукоба полова је био један од популарнијих мотива у уметности на крају 19. века.⁸⁵⁰ Тежња ка промењеној хијерархији родних улога, изазвала је комплексну и проблематичну слику мушке потентности на крају века. Исказивање сексуалне жеље од стране женског пола, означавало би њену фаталну природу,

⁸⁴³ Симболисти Макс Клинер, Франц фон Штук, Алфред Кјубин (Alfred Kubin) и Арнолд Беклин су у Немачкој креирали живописне сцене такмичења, борбе и смрти, подстакнути Дарвиновом теоријом. Marsha Morton, *op. cit.*, 59-91.

⁸⁴⁴ Béatrice Grandordy, *op. cit.*, 97-99.

⁸⁴⁵ Marie-Pierre Salé, „Rèclus et Kupka: L’homme est la nature prenant conscience d’elle-même“, in: Marie-Pierre Salé, Markéta Theinhardt (eds.), *Vers des temps nouveaux Kupka œuvres graphiques 1894-1912*, Paris, 2002, 107-122.

⁸⁴⁶ Phillip Prodger, „Ugly Dissagreements: Darwin and Ruskin Discuss Sex and Beauty“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *op. cit.*, 56.

⁸⁴⁷ Jonathan Smith, „Evolutionary Aesthetics and Victorian Visual Culture“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *op. cit.*, 245.

⁸⁴⁸ Jim Endersby, *op. cit.*, 84.

⁸⁴⁹ Stephanie Moser, *op. cit.*, 128.

⁸⁵⁰ Ingrid Ehrhardt, „Kingdom of the Soul – An Introduction“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *op. cit.*, 13.

која је била кобна по мушкарца.⁸⁵¹ Битка полова осветљава слике мушкарца и жене у оновременој уметности, које се непрестано мењају и сагледава њихов развој у позадини обимних историјских и друштвених промена – од успостављања женског покрета у другој половини 19. века до расправа о половима и сексуалним контроверзама.⁸⁵²

*

Четири године пре израде *Две мајке*, Леон Максим Февр је насликао композицију *Освајач – Епизода миграције у каменом добу* (сл. 123) 1884. Била је приказана на Салону те године, заједно са Кормоновим *Повратком из лова на медведе (Време полираног камена)*. Из прегледа салона ликовног критичара Армана Дајоа (Armand Dayot), сазнаје се да је Феврова несрећа била та што је његово, за разлику од Кормоновог дела, било изложено у најмање посећеној, последњој просторији, на изложби у Великој палати на Јелисејским пољима (Le Grand Palais des Champs-Élysées).⁸⁵³ Феврово уље на платну је освојило медаљу треће класе, а затим га је откупила држава. Дајо је предлагао да се слика поклони Музеју националне прошлости у Сен Жермену⁸⁵⁴, како би била изложена поред Кормонове, али је ипак дарована Музеју лепих уметности и археологије у Вјену (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne), у ком се и данас налази.⁸⁵⁵ Постављена је у салу са предметима из каменог доба и артефактима, који илуструју древна времена у којима је на простору Вјена живело галско племе Алоброга.⁸⁵⁶

Февр је радњу своје представе поставио у унутрашњост камене пећине. У предњем плану, са леве стране, два полунага мушкарца се боре прса у прса, на уској платформи од стена, близу отвореног понора. Обојица су обучени у животињске огртаче који им прекривају бедра. Мушкарац, гледан отпозади, носи огрлицу од животињских зуба. Сабија противника у ћошак о стену и свом својом снагом, израженом јаком мускулатором, покушава да га збаци у провалију. Уједа га за грудни кош, на ком су насликани трагови крви. Његов ривал је приказан фронтално. Са ужасом на лицу, потеже камену секиру у левој руци на мушкарца који га гура, а десном стиска за раме противника и зарива му нокте у кожу. Агресивна борба два мушкарца је насликана изузетно напетом, а бруталности сцене доприноси чињеница да се сукоб одвија на литици. Прљави стопала и чупава коса описују њихову примитивну природу. Десно од њих у дубини гроте, нага мајка дугачке, риђе разбарушене косе и плавокосо дете, пузећи на рукама се повлаче уназад. Дечак држи мајку за леву руку и обоје гледају сукоб два мушкарца, са страхом и неизвесношћу. У средини пећине су насликани остаци жеравице.

Салонска критика је била скромна у прегледу Феврове композиције, не дајући јој много на значају. Највероватније, разлог за то је био што је Кормон, много признатији сликар у то време, такође приказао слику која је репрезентовала епизоду из праисторијског времена.

⁸⁵¹ Michelle Facos, *op. cit.*, 115.

⁸⁵² Ute Frevert, „Men’s Fears and Women’s Desires: The Battle of the Sexes from 1850 to 1950“, in: Felix Krämer (ed.), *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Frankfurt am Main, 33.

⁸⁵³ Armand Dayot, *Salon de 1884*, Paris, 1884, 74-75. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dayot1884/0188/image,info>

⁸⁵⁴ „Надамо се да ће држава присвојити ову занимљиву слику и окачити је недалеко од слике господина Кормона у овом добром музеју у Сен Жермену, који је предодређен да за неколико година постане нека врста праисторијске уметничке галерије у којој ћемо моћи медитативно да контемплирамо пред поштованим ликовима наших препотопних предака.“ „Nous souhaitons que l’État s’approprie cette toile intéressante, et l’accroche non loin de celle de M. Cormon dans ce bon musée de Saint-Germain, destiné à devenir d’ici à quelques années une sorte de pinacothèque préhistorique où nous pourrions contempler avec recueillement les vénérables figures de nos ancêtres antediluviens.“ Ibid.

⁸⁵⁵ Georges Lafenestre, *Le Livre d’or du Salon de peinture et de sculpture: catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours*, Paris, 1884, 12, 97. Les fonds d’archives, Musée d’Orsay, FA-FAK.

⁸⁵⁶ Подаци са сајта Музеја лепих уметности и археологије у Вјену: <https://www.vienne-condrieu.com/patrimoine-culturel/musee-des-beaux-arts-et-darcheologie-vienne/>

Критичар Анри Усеј, који је Кормону посветио неколико пасуса, препознао је необичност и енергичност на његовој слици а, Февровога *Освајача* је видео као једноставну, добру студију анатомије, обојену великом чврстоћом. Његова критика је ипак значајна због тога што је за разлику од већине других стручњака, увидео да Феврова слика није пука репрезентација праисторијског живота, већ оличава принцип Дарвинове теорије еволуције:

„Господин Максим Февр нам показује и једну епизоду из каменог доба: борбу за жену. Један човек је угледао младу жену како лежи испред отвора пећине издубљене на обронку планине. За њега је то значило освајање склоништа и онога ко тамо живи. Али мужјак ове женке је ту, спреман да брани своју имовину, и између њих двојице почиње дивља борба, без другог исхода осим смрти за побеђеног. Нападач, који је ухватио свог противника, покушава да га угуши и уједе за груди, а овај га, са обе подигнуте руке, удара каменом секиром између два рамена.“⁸⁵⁷

Иако Феврова слика има академски карактер, и одликују је fine линије којима су нацртане фигуре и јасне боје, енергичним квалитетима изведбе је сликар успешно представио насиље два мушкарца, које нема ништа узвишено у себи, већ исказује примитивне нагоне. Иако је уметников ликовни језик био ближи академској традицији него натурализму, пригоднијем за исказивање дарвинистичких поука, то није омело критику да препозна животињске нагоне праисторијских мушкараца у њиховој борби за освајање и одбрану супротног пола. Није случајно што их је Усеј означио као *мужјак* и *женку*. Тим терминима је сликовито објаснио природу протољуди у Дарвиновој историји еволуције, који су са остатком животињског света делили полне нагоне.

Пол Жамен је начинио неколико композиција које су представљале отмице жена у праисторијским временима. Међу њима је била *Отмица у каменом добу* (сл. 124) из 1888. године. Урађена је у техници уља на платну и приказана на Салону исте године, заједно са Февровом сликом *Две мајке*.⁸⁵⁸ У новембру 1892. године, Жамен је ово дело даровао Музеју лепих уметности у Ремсу (Musée des beaux-arts de Reims).⁸⁵⁹

Представа *Отмица у каменом добу* приказује изразито насилну отмицу жене у праисторији. На стеновитој стази шумовитог пропланка, у крупном плану су насликане три фигуре у борби. Жамен је створио замршену мрежу делова тела која јасно дају слици еротски набој. Постављене у дијагонали, три фигуре су насликане у напетом дешавању које се одвија у неплодном пејзажу. Налазе се на стеновитом пропланку, сачињеном од камених громада и вегетације налик папрати. Црнокоси мушкарац у крзеном огртачу око бедара, силовито хвата рукама риђокосу девојку. Белина њене пути и сензуалност тела, упадљиво одудара од тамнопуте коже њеног предатора. Девојчино тело је такође, у потпуности укључено у брутални окршај – тело јој је испружено преко препона двојице мушкараца, а десним стопалом притиска бутину нападача. Десном руком зарива нокте у његов длан, и левом покушава да га онеспособи, убадајући га прстима у очну јабучицу. Експресија њеног белог лица одражава страхоту призора. У исто време, други мушкарац, насликан наг и са перушком на коси, дави отмичара. Девојчина глава и дуга коса погодно прекривају, а ипак усмеравају поглед гледаоца ка гениталијама њеног спасиоца. Иако је физички контакт између двојице мушкараца ограничен на дављење агресора, Жамен је образовао визуелни

⁸⁵⁷ „M. Maxime Faivre nous montre, lui aussi, un épisode de l'âge de la pierre: la lutte pour la femme. Un homme a aperçu une jeune femme couchée devant l'ouverture d'une grotte qui se creuse dans le flanc de la montagne. Il s'agit pour lui d'avoir le gîte et celle qui l'habite. Mais le mâle de cette femelle est là, prêt à défendre son bien, et une lutte sauvage, sans autre issue que la mort pour le vaincu, s'engage entre les deux hommes. L'envahisseur, qui a étreint son adversaire, cherche à étouffer et le mord à la poitrine, tandis que celui-ci, les deux bras levés, va le frapper de sa hache de pierre entre les deux épaules.“ Henry Houssaye, *op. cit.*, 572.

⁸⁵⁸ Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris, 1888, xlii. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557465p/f48.image.r=jamin>

⁸⁵⁹ Подаци са сајта Музеја лепих уметности у Ремсу: <https://musees-reims.fr/oeuvre/le-rapt-a-l-age-de-pierre>

однос између њихових тела, посебно њихових ногу које се међусобно преплићу. Слика је тако вешто усмерио око посматрача на јукстапозицију мушкарчевих тела са жениним десним лактом.

Наглашена напетост испреплитаних тела је требало да интензивира динамичност агресивне борбе за жену у праисторији. Луј Капитан је писао о сећању на стварање ове слике и открио сликареву идеју:

„Жамен је желео да прикаже једну од епизода борбе неолитских освајача и потомака Магдаленијенаца. Позе фигура су интересантне и јасно одражавају страшну борбу мушкараца за поседовање женки која је, управо због веома различитих друштвених услова ове две популације, морала да има веома специфичан карактер дивљаштва.“⁸⁶⁰

Упркос привлачности мотива, платно *Отмица у каменом добу* није завредило много пажње, ни симпатија на Салону. Критичар Франсоа Бурксан (François Bourxand) му је посветио два реда текста, у ком је равнодушно написао да „нема потребе да се враћамо у време Потопа да бисмо направили сличну сцену и да би волео нешто савременије и пре свега, нешто боље“.⁸⁶¹ Ни Анри Усеј није овом делу посветио много речи, али је истакао „прецизност моделовања, блиставост боје, и шарм осећања“.⁸⁶²

Могло би се закључити да је Бурксан донекле био у праву, алудирајући на мањак Жаменове оригиналности јер је *Отмица у каменом добу* визуелно, била у складу са традиционалним приказима еротизованих и насилних киднаповања жена. Такав пример је *Отмица Леукинових кћери* (сл. 125), Питера Пола Рубенса (Peter Paul Rubens) из 1618. године.⁸⁶³ Попут Рубенса⁸⁶⁴, и код Жамена је појачан контраст између мушких и женских тонова коже, чинећи мушкараца јаким, а жену крхком и сензуалном. Праисторијска тема је дала академским сликарима из касног 19. века широку прилику да створе исте врсте узбудљивих, мелодраматичних сцена које су раније рађене, али сада са новим тематским обртом. Док је код Рубенса отмица девојака од стране богова репрезентовала алегорију успона душе ка небу, на Жаменовој слици је сурова борба око девојке, оличење Дарвиновог принципа природног одабирања.

Жаменова композиција је била актуелна у оновременој ликовној продукцији у којој се често комбиновало еротизовано, наго женско тело са елементима агресије. Као и на слици *Брен и његов део плена*⁸⁶⁵, Жамен сензуализује насилни контакт између тела, сукоб са покушајем отмице, који се одвија у протовременима. Академска уметност, којој је сликар *de facto* припадао, повремено користи историју да заобиђе моралне забране, што омогућава да се кроз реализам покаже оно што морал забрањује.⁸⁶⁶ У кључу дарвинизма у уметности, репрезентација праисторијске епохе је давала савршен алиби за то. Слика *Отмица у каменом добу* одаје једну од најчешћих претпоставки међу Французима 19. века у вези са праисторијским животом – да је свакодневица била састављена од сталне физичке борбе против природе, звери и сународника. У тим непрестаним сукобима и зверским отмицама жена, праисторијски људи су доживљавали свет једноставно, кроз чула и тело, а не кроз ум.

⁸⁶⁰ „Jamin voulait montrer un des épisodes de la lutte des envahisseurs néolithiques et des descendants des magdaléniens. Les attitudes des sujets sont intéressantes et traduisent bien les luttes terribles des mâles pour la possession des femelles qui devaient précisément, à cause des conditions sociales si différentes de ces deux populations, avoir un caractère de sauvagerie tout particulier.“ Louis Capitan, *op. cit.*, 313.

⁸⁶¹ „Pas besoin de remonter un Déluge pour faire une scène semblable. J'aimerais quelque chose de plus contemporain et surtout quelque chose de mieux.“ François Bourxand, *Paris-Salon 1888*, Paris, 1888, 21. <https://archive.org/details/parissalon1888pt2enau/page/n21/mode/2up?q=rapt>

⁸⁶² „(...) la précision du modelé, l'éclat de la couleur, le charme du sentiment.“ Henry Houssaye, *Le Salon de 1888*, Paris, 1888, 71-72. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97740013/f185.image.r=jamin#>

⁸⁶³ Рубенсова слика се чува у Старој пинакотеци у Минхену (Alte Pinakothek).

⁸⁶⁴ Claudia Lyn Cahan, *Rubens*, New York, 1980, 12.

⁸⁶⁵ Види потпоглавље: Еволуционизам и академизам друге половине века

⁸⁶⁶ Étienne Bourdon, *loc. cit.*

Исте године када је настала *Отмица у каменом добу*, Пол Жамен је насликао представу *Отмица у бронзаном добу* (сл. 126), 1888. Композиција је урађена у техници уља на платну и приказана је на Салону 1900. године. Тада је била изложена под називом *Силовање*.⁸⁶⁷ Данас се чува у депоу Музеја лепих уметности у Ремсу, у који је доспела након уметникове смрти. Ова композиција је била веома инспиративна и занимљива Жамену. Он је направио читав низ малих модела, представљајући сцену, пре него што је пронашао ставове који су му се чинили исправним и који ће најбоље описати насилност одвођења жена у праисторији.⁸⁶⁸

Као и претходна композиција која уображава отмицу у праисторијском периоду пре овог, и ово дело представља страшну борбу између мушкараца за поседовање жене. Сада, у времену бронзаног доба, сукоб се одвија на обали језера, у подножју сурових планина. Жамен овде није насликао пријатан језерски хабитат какав се могао видети у репрезентацијама праисторијског живота, рецимо у Анкеровом сликарству, јер је стеновити карактер пејзажа требало да изрази суровост праисторијских времена. Околиш без вегетације и магла која испуњава уске просторе између литица, пружали су утисак опасности и неизвесности.

У кануу који један мушкарац са ногама у плићак гура у воду, група праисторијских људи ратоборног изгледа држи везану жену. Сви су одевени у хаљине од животињске коже закачене за рамена, а на главама носе троугласте капе које их означавају као припаднике галских племена из бронзаног доба. Наоружани су копљима, каменим секирама и стрелама. Динамичност сцене је остварена различитим позама нападача. Док један одапиње стрелу ка другој групи на обали, два мушкарца са леве и десне стране чамца, веслима покрећу пловило. Отмичар на крајњој десној страни кануа, држи штит како би заштитио свој плен – младу црвенокосу жену у белој хаљини, чије су руке беспомоћно везане канапом. Један од киднапера, прободен стрелом у груди, лежи на дну кануа и делује као да ће са њега пасти. У исто време, на пешчаној обали друга група мушкараца, примитивнијег изгледа гађа камењем одбегле отмичаре у чамцу. Један од њих држи лук и стрелу и гађа противнике на води.

Жаменова сцена отмице у времену бронзаног доба нема нарочито прецизну хронолошку класификацију, као и у праисторијским херојским новелама које су популаризовали Рони Старији и његови следбеници.⁸⁶⁹ Цивилизацији бронзаног доба које се помиње у наслову композиције заправо, припадају отмичари, који су дошли са Оријента. Мушкарци остављени на обали језера су очигледно људи из каменог доба – становници пећина које су насликане у подножју камених литица. Њихова беспомоћност пред киднаповањем жене из своје заједнице показује напредак који је човечанство остварило. За разлику од својих претходника, људи из бронзаног доба имају кануе и многобројно наоружање које им даје предност. Смеђи мушкарци који су дошли са истока носећи оружје и бронзано оруђе, градили су своје домове на обалама језера и крали жене од високих плавокосих људи, који су имали само камено оружје и насељавали планине.

Пол Жамен је насликао представу *Драма у каменом добу* (сл. 127), први пут 1886. године. Ово уље на платну је било посвећено сликаревом пријатељу, Лују Капитану, што је назначено у доњем левом углу композиције, изнад потписа уметника и године настанка. Слика се данас налази у приватној колекцији у Паризу. Репродукција је одштампана у каталогу изложбе *Венера и Каин: праисторијске фигуре 1830-1930*, у ретроспективном тексту Луја Капитана.⁸⁷⁰ Слика приказује праисторијског ловца испред камене гроте који

⁸⁶⁷ Albert Wolff, *Figaro – Salon*, Paris, 1900, 54. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97420823/f76.image.r=jamin#>

⁸⁶⁸ Louis Capitan, *op. cit.*, 314.

⁸⁶⁹ Marc-Antoine Kaeser, *Visions d'une civilisation engloutie: La représentation des villages lacustres, de 1854 à nos jours*, Hauterive, 2009, 121.

⁸⁷⁰ Louis Capitan, „Le peintre préhistorien Jamin, son œuvre“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *op. cit.*, 89.

затиче ужасан приказ – два нага мушкарца са покиданим, крвавим телима, која леже мртва. Из мрачне пећине светлуцају очи лава који их је убио.

Годину дана касније Жамен ће поновити готово истоветну композицију са малом изменом. Платно, такође названо *Драма у каменом добу* (сл. 128), приказано је на Салону 1887. године.⁸⁷¹ На Универзалној изложби 1889. поново је било представљено, заједно са његовим *Мамутом*. Нема архивских података о овој слици, нити се зна где се данас налази. Највероватније је у приватном власништву. Свом пријатељу Капитану, Жамен је поверио да је слика *Драма у каменом добу* требало да оживи свакодневне немиле приказе, са којима су се суочавала галска племена у праисторијском периоду.⁸⁷²

Пол Жамен је готово у потпуности пресликао фигуру галског ловца испред камене пећине. Приказан је како стоји раширених руку, полунаг, у огртачу од крзна око појаса. Има велику огрилицу од нанизаних ребара неке мање животиње и пунђу на глави украшену перушкама. На леђима су му заденута копља, а за појас дугачка камена секира. Из десне руке, услед шока од страшне сцене испред очију, испушта ловину на земљу – убијено младунче јелена. Испред његових ногу је мноштво костију и остаци догореле ватре. Лево од ловца, на десној страни платна је насликан језовити приказ – велики праисторијски лав који тријумфује на својом ловином, савладаном нагом женом која лежи на стомаку. Иако делује мртво, с обзиром на положај њеног тела и косу која јој прекрива лице, њено стање није до краја откривено. Преко њених бедара животиња је положила огромну шапу и равнодушно, након своје победе, посматра запрепашћеног мушкарца.

Капитан је написао да су Жамен и он били заједно у сликаревом дому, у Арденима 1886. године, и разговарали о новој слици која би као полазну тачку имала запажање постојања великих мачака у ашелско доба.⁸⁷³ Замишљали су праисторијске мачке како се прикрадају у близини пећина у којима живе људи, чак и нападају људске домаћине неспособне да се бране, попут жена.⁸⁷⁴ *Драма у каменом добу* је према томе, стереотипни конструкт типичне праисторијске имагинације у којој су сукоби људи и животиња били уобичајени, а жене су представљале нарочити плен за крволочне и похотне звери. Уношењем сензуалности у приказ нејаке жене, и сликањем лава који је граби за бутину, Жамен је распламсао сексуалне алузије које су биле саставни део прича о отмицама жена од стране ужасних звери. То је потврдило устаљене клишее који су владали у другој половини 19. века.

Емануел Фремије је на Салону 1859. године приказао неколико скулптура од којих је једна била одбијена и истовремено, изазвала пажњу и критике, скоро попут Кормоновог *Каина* неколико деценија касније. Био је то гипсани модел *Гориле која одводи црнкињу* (сл. 129), урађен у величини већој од природне. Скулпторална група је ипак била доступна публици, постављена на улазу у изложбене просторије, захваљујући грофу де Нувекерку (Emilien de Nieuwerkerke), директору Краљевске палате. Била је сакривена тешком завесом, али је свако ко је пожелео могао да је види. Данас је скулптура позната само по фотографијама, пошто је уништена у једном уметничком атељеу 1861. године.⁸⁷⁵

Скулптура *Горила која одводи црнкињу* је постављена на кружно постоље на ком је са стране урезан натпис „ЖЕНКА ГОРИЛЕ“.⁸⁷⁶ Колосална, снажна и длакава горила је представљена у готово херојској пози. Ослоњена је на десну ногу и победоносно корача, носећи у десној руци тело наизглед, мртве девојке коју је снажно прибила уз груди.

⁸⁷¹ Anonyme, *Salon de 1887, Catalogue illustré*, Paris, 1887, 23.
<https://archive.org/details/catalogueillustr1887soci/page/n11/mode/2up?q>

⁸⁷² Louis Capitan, *op. cit.*, 313.

⁸⁷³ Ашелска култура припада времену старијег палеолита. Дефинисао ју је Габријел де Мортиље 1872. године. Dragoslav Sreјović (ur.), *op. cit.*, 76.

⁸⁷⁴ Louis Capitan, *op. cit.*, 312.

⁸⁷⁵ Catherine Chevillot, *op. cit.*, 99.

⁸⁷⁶ „GORILLE FEMELLE“

Животиња показује зубе и делује да се злочесто осмежује. Лева рука јој је испружена и као да се скупља у песницу којом демонстрира надмоћ. Лице младе црнкиње се не види, оно је у потпуности приљубљено уз тело гориле. Коса јој је уплетена у кики, а драпераста дугачка хаљина поцепана са предње стране. Руке јој беживотно висе и ноге се вуку по земљи, док је животиња одвлачи.

Већина уметничких критичара није могла да оспори умеће и таленат Емануела Фремијеа. Међутим, мотив који је изабрао је наишао на велико негодовање и то је био једини разлог због ког је његово дело било одбијено. Ернест Шесно (Ernest Chesneau), уважени оновремени историчар уметности и члан салонског жирија 1859, написао је поводом ове скулптуре:

„Међу уметницима који су одбијени, бићемо изненађени да нађемо имена попут (...) Фремијеа. Коначно, господин Фремије, талентован човек који је веома добро проучавао животиње, направио је модел мајмуна велике врсте, орангутана који је киднаповео младу жену. Нисмо одобрили тему ове групе, која само из тог разлога није била примљена. Мора се признати да је ово шала, и то горка.“⁸⁷⁷

Деценијама након израде овог дела, Фремије се у разговору са Тијебо-Сисоном присетио контроверзи везаних за његову групу, нагласивши да је она настала у времену када је у јавности почело да се говори о вези између људи и животиња:

„У време када је почела да се шири гласина да су човек и мајмун браћа, то је заиста било смело, а мој покушај је погоршала чињеница да, будући да је гориле најружнији од свих мајмуна, поређење није било ласкаво за човека. Прекомерном дрскошћу, ова гориле је отела младу жену. Истина, била је црнкиња, па се могло опростити, али се то није догодило: једногласно осудивши, жири је званично прогласио мој рад прекршајем јавног морала и одлучно га искључио из Салона. Срећом, још увек је било Нувекерка.“⁸⁷⁸

Фремијеово дело се појавило исте године када је публикован Дарвинов *Постанак врста*. Разлог негодовању против Фремијеовог дела је било то што је проузроковало отварање значајних политичких, расних и сексуалних питања, баш као и Дарвинова књига. Полемике око провокативне скулптуре су биле сатиризоване у Надаровој (Gaspard-Félix Tournachon) карикатури (сл. 130), објављеној у *Забавним новинама* 1859. Он је нацртао Фремијеову горилу која односи тело девојке, издеформисано на ширину гранчице, како би се искарикирала њена фрагилност и бруталност афричке звери. Испод илустрације, поставио је текст следеће садржине:

„Ево, господе, даме, чувене *Гориле* господина Фремија; носи малу даму у шуму, како би је појео. Господин Фремије није могао да каже у ком сосу, а жири је то искористио као изговор да одбије овај занимљив рад...“⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ „Parmi les artistes refusés, on sera surpris de trouver des noms comme ... Fremiet. Enfin M. Frémiet, un homme de talent, qui a réussi de fort bonnes études d'animaux, avait modelé un singe de la grande espèce, un Orang-outang enlevant une jeune femme. On n'a pas approuvé le sujet de ce groupe, qui, pour ce motif seul, n'a pas été admis. Il faut convenir que c'est là de la plaisanterie, et de la plus amère.“ Ernest Chesneau, „Salon de 1859“, *Revue des races latines: française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine: religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce*, Paris, 1 Mai 1859, 17. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355338b/f174.item>

⁸⁷⁸ „En un temps où le bruit commençait à se répandre que l'homme et le singe étaient frères, c'étaient bien de l'audace, et ma tentative s'aggravait de ceci que, le gorille étant le plus laid de tous les singes, la comparaison n'était pas flatteuse pour l'homme. Par un surcroît de témérité, ce gorille enlevait une jeune femme. Il est vrai que, la jeune femme étant une negresse, le gorille eût put paraître excusable. Il n'en fut rien: soulevé dans une réprobation unanime, le jury déclara sérieusement qu'une telle œuvre offensait les mœurs, et il exclut sans pitié du Salon.“ Catherine Chevillot, *op. cit.*, 187.

⁸⁷⁹ „Voici, messieurs, mesdames, le fameux *Gorille* de M. Fremiet; il emporte dans les bois une petite dame pour la manger. M. Fremiet n'ayant pu dire à quelle sauce, le jury a saisi le prétexte pour refuser cette œuvre intéressante...“ Nadar, „Nadar Jury“, *Journal Amusant*, Paris, 16. Julliet 1859, 5, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501399p/f5.item.zoom>

Засигурно да је *Горила која одводи црнкињу* била узнемирујућа композиција која приказује беживотно тело младе афричке девојке у немилости чудовишне гориле – убице. Још горе, скулптура није указивала само на убицу, већ и на отмицу. Репрезентовала је најгоре страхове које су изазивали стереотипи о овој врсти примата. Иако је на постољу гипсаног модела натписом јасно назначено да се ради о жени гориле, највећи број критичара ју је видео и описивао као мужјака. Тиме је Фремијеовој замисли додатно наметнут злослутни сексуални и на крају, некрофилски елемент. Иако је поштовао самог уметника, Бодлерова критика Салона, објављена у *Француском прегледу*, садржала је строгу осуду Фремијеове групе. Лоша критика је била иницирана најпре репрезентацијом примата вишег реда, исувише налик човеку, који поред тога показује људску склоност ка женама. Он је декларативно назначио да се у овој представи не ради о отмици ради јела, већ о присилним полним радњама:

„Господин Фремије је свакако добар вајар; он је паметан, храбар, суптилан, тражи упечатљив ефекат, понекад га нађе; али ово је његова несрећа, јер га често тражи мало даље од природног пута. Орангутан који вуче жену дубоко у шуму (одбачени рад, који наравно нисам видео) је заиста идеја оштрог ума. Зашто не крокодил, тигар или било која друга звер која може да поједе жену? Не! Имајте у виду да није у питању јело, већ силовање. Сада је само мајмун, циновски мајмун, истовремено више и мање од човека, за ког се зна да понекад испољава људски апетит за жену. Дакле, он је нашао свој начин да нас запањи! *Он је носи; хоће ли моћи да одоли?* Ово је питање које ће поставити целокупна женска публика. (...) Уистину, такве представе нису достојне тако зрелог талента, а жири је добро поступио одбацивши ову лошу драму.“⁸⁸⁰

Бодлерова тврдња да је Фремијеов мајмун био орангутан се може занемарити, јер је очигледно да никада није видео скулптуру. Његове речи сугеришу да је киднапована жена била тамнопута девојка, али се не може закључити да ли ју је вајар заиста приказао као мртву или само у несвести. Исто тако, нису познати мотиви који стоје иза горилиних поступака, као што је то био случај у каснијој скулптури, *Горила која одводи жену* из 1887. Бодлерова замерка у вези са Фремијеовим наводним приказом силовања од стране примата је такође разумљива, с обзиром на то да су приче о мистериозним мајмунима који уходе афричке жене испричане још од 18. века.

У француској књижевности и уметности, постојале су многобројне приче о великим приматима који су насилно одводили жене. Као да физичка сличност између мајмуна и људи није била довољан извор брига, од како су Европљани почели да истражују друге континенте, долазили су у контакт са племенима која су живела под тако једноставним условима, да је њихова људскост била преиспитивана. Конструисале су се приче о мајмунима који поседују вештине налик људима, али и пожуду за женама. Жорж-Луј Леклер де Бифон је у *Природној историји, општој и посебној* писао како је 1707. године, извесни холандски путник приметио да орангутани гаје склоност ка женама. Оне нису смеле да пролазе кроз шуме, јер је опасност од напада и отмице ових страшних звери била стварна.

⁸⁸⁰ „Certes M. Frémiet est un bon sculpteur; il est habile, audacieux, subtil, cherchant l'effet étonnant, le trouvant quelquefois; mais, c'est là son malheur, le cherchant souvent à côté de la voie naturelle. L'Orang-outang, entraînant une femme au fond des bois (ouvrage refusé, que naturellement je n'ai pas vu) est bien l'idée d'un esprit pointu. Pourquoi pas un crocodile, un tigre, ou toute autre bête susceptible de manger une femme? Non pas ! songez bien qu'il ne s'agit pas de manger, mais de violer. Or le singe seul, le singe gigantesque, à la fois plus et moins qu'un homme, a manifesté quelquefois un appétit humain pour la femme. Voilà donc le moyen d'étonnement trouvé ! *Il l'entraîne; saura-t-elle résister?* telle est la question que se fera tout le public féminin. (...) En vérité, de tels sujets ne sont pas dignes d'un talent aussi mûr, et le jury s'est bien conduit en repoussant ce vilain drame.“ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Vol. II, Paris, 1868, 350. https://fr.wikisource.org/wiki/Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques/Salon_de_1859

Орангутана су називали *ноћним човеком (homme nocturne)*.⁸⁸¹ Фантазија о силовању чини основу инспирације за Флоберову новелу *Шта год желите*. Контроверзне теме су отварале питања и на Академији наука, где је било расправљано о томе, постоји ли могућност стварног укрштања примата и жена. Жорж Кивје је још 1816. сецирао тело јужноафриканке, Сапе Бартман (Saartjie Baartman, Sawtche). Названа је Хотентотском венером и постала симбол порнографске фантазије и расистичке антропологије. Њен скелет и гипсани модел тела су били изложени у Етнографском музеју на Трокадеру (Musée d'Ethnographie du Trocadéro). Кивје ју је у својој студији упоредио са мајмунима, следивши полигенетску дисоцијацију црних и белих људи.⁸⁸² Поред блуда, тема литерарних замишљања је била и убилачки идентитет великих мајмуна. Едгар Алан По (Edgar Allan Poe) је 1846. године објавио новелу *Убиства у улици Морг*, која је неколико пута публикована на француском језику.⁸⁸³ Прича описује орангутана пореклом са Борнеа, који показује изразито људске способности. Он сурово убија две жене, мајку и ћерку, у њиховој кући у Паризу, а затим одлази у бекство. Бодлер је био одушевљен овом причом, а поред тога што је урадио превод, укључио ју је у Поове антологије из 1856. и 1857. године.⁸⁸⁴

Овакви мотиви се неретко могу пронаћи у визуелној култури пре 1859. године.⁸⁸⁵ У време романтизма су се жене и животиње приказивале на представама које су илустровале полне односе између њих. Рани 19. век је донео маштовите фантазије о животињама, али су оне одражавале страхове на физичком, полном и метафоричком нивоу. У популарним илустрацијама, или у медијима графике и фотографије, овакви мотиви су готово увек сликовити и агресивни. Међутим ако се појављује у домену високе уметности, они су обавезно прикривени, јер су прикази сексуалног чина између људи и животиња били вулгарност, за коју није било места у слици или скулптури.⁸⁸⁶

Делује да Фремијеову *Горилу која одводи Црнкињу*, која се појавила у освит Дарвинове теорије и у време проналаска гориле из Габона, нису могле да заобиђу овакве контроверзе. Снажни табуи против бестијалности и било које врсте девијантности су били резултат покушаја да се успоставе и одбране јаке етничке, верске или институционалне границе. Појављивали су се и онда када су моралне и физичке границе биле у опасности.⁸⁸⁷ Фремијеова скулптура је функционисала као показатељ моралног опадања човечанства и дарвинистичке регресије. Жена као плен животиње је морала бити изједначена са њом на неком нивоу, односно бестијализована. Неразумевање салонске критике је заправо, откривало бојазан од међурасних односа и тога да мушкарац неће моћи да одговори на женске жеље и страсти.

Социолошка студија Алфреда Кинсија (Alfred Charles Kinsey) урађена половином 20. века, прва је систематски истражила ову тему. Кинси је закључио да су полни односи између људи и животиња били толико ретки, да када се за њих сазна, то изазива ужас и проузоркује

⁸⁸¹ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy* 14, Paris, 1749, 44-46. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97503x/f49.item>

⁸⁸² Wulf D. Hund, „Racist King Kong Fantasies, From Shakespeare’s Monster to Stalin’s Ape-Man“, in: Wulf D. Hund et al. (eds.), *Simianization: Apes, Gender, Class, and Race*, Münster, 2015, 57.

⁸⁸³ Edgar Allan Poe, „Ubistva u ulici Morg“, u: Edgar Allan Poe, *Izabrana dela* prev. A. Mančić, Beograd, 2020, 281-312.

⁸⁸⁴ Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, 1884. https://fr.wikisource.org/wiki/Nouvelles_Histoires_extraordinaires

⁸⁸⁵ Они су уобичајено илустровали еротске новеле у 18. веку. У њима су фигуративно и буквално жене добијале анималне, а животиње хумане одлике. Такве представе су у време раста покрета за права жена и црнопутних људи, рефлектовале страхове западног човека од губитка моћи, било од жене, слуге, или животиње. Noelle Paulson, *Natural Disorder: The Animal Image in French and British Art before Darwin, c. 1790-1859*, Ph.D. thesis, Washington, 2009, 126-127.

⁸⁸⁶ Ibid, 135.

⁸⁸⁷ Christie Davies, „Sexual Taboos and Social Boundaries“, *American Journal of Sociology*, Vol. 87, No. 5, Chicago, 1982, 1032-1033.

стварање табуа. Сматрао је да су те девијантности биле чешће у руралним местима, у којима су људи били упознатији са животињским сексуалним нагонима.⁸⁸⁸ Како је у 19. веку важила општеприхваћена идеја о *примитивности* афричких племена, што је појачано са појавом теорије еволуције, не чуди Фремијеова замисао да представи тамнопуту девојку у овом контексту. Ипак, ни тај изговор није био довољан да отклони забринутост јавности и ликовних стручњака.

Много популарнији мотив је била борба двојице ривала за освајање жене. Крајем деведесетих година, Жорж Рошгрос је начинио неколико представа које су репрезентовале галска племена. У поседу Музеја Орсеј се чува цртеж малих димензија, под називом *Сукоб између двојице мушкараца у пећинско доба* (сл. 131). Није познат датум израде, нити околности настанка овог дела. До 1931. се налазило у Луксембуршком музеју, а након тога, до 1977. у Националном музеју модерне уметности (Musée National d'Art Moderne). Те године је конзервирано у графичком одељењу Музеја Лувр, а затим предато Фонду цртежа и минијатура у Орсеју.⁸⁸⁹ Цртеж је потписан у доњем левом углу почетним словом имена и презименом уметника, те нема сумње да је ово Рошгросово дело. Ако се узме у обзир да је неколицину радова који су се бавили праисторијским временима уметник израђивао на крају века, може се претпоставити да је и овај цртеж тада настао.⁸⁹⁰ Највероватније је био предлог за слику. С обзиром да је Рошгрос редовно излагао на Салонима, чак и у периоду боравка у Алжиру, а да нема података о овом делу ни у једном прегледу Салона осамдесетих и деведесетих, могуће је да цртеж никада није био насликан на платну.

На цртежу *Сукоб између двојице мушкараца у пећинско доба* је приказан обрачун два мушкараца око поседовања жене. У простору отворене, наткривене пећине, двојица примитивних супарника одмеравају снаге. Човек окренут леђима од посматрача и други нацртан фронтално, у погнутом положају усмеравају погледе једно ка другом. Мушкарац постављен телом ка публици, показује зубе свом ривалу, попут животиње која прети. Овај плавокоси такмичар са кикама у коси и две велике перушке са стране, обучен је у хаљину и има дугачки огртач од крзна. Десном руком поставља округли дрвени штит испред себе, што указује да се ради о периоду пре бронзаног доба, у ком су људи живели у пећинама. Његов ривал са пунђом у коси, окренут од гледоца, нацртан је у хаљини од животињске коже која му пада низ леђа у заносу борбе. Левом руком пребацује свој крзнени огртач испред очију противника, да би му блокирао вид, а десном се спрема да потегне обрађени камени нож.

Рошгросов цртеж представља необичну комбинацију архетипова. Лево од призора борбе, на узвишеној стени седи нага девојка, бледог, путеног тела и дугачке плаве косе. Посматра двојицу мушкараца потпуно равнодушно, са благим осмехом који не одаје никаква осећања или тежње ка неком од потенцијалних изабраника. Као да очекује награду, жена је постављена изнад њих, а њен префињен и ласциван изглед више одговара културном укусу краја 19. века, него неолитском времену. Она има црте лица и тела које се обично виде на приказима женског акта.⁸⁹¹ Њене усправне груди, дуга, лепршава коса и деликатне европске црте лица делују недоследно са мушкарцима испод. Физиогномија противника одаје етничке црте. Човек окренут ка гледаоцима је нацртан са упадљиво широким носем и размакнутиим очима. То је требало да назначи дистинкцију између дивљих супарника, вођених ниским страстима и жене, која не учествује у одабиру свог пара, већ је неми посматрач борбе за њено тело.

Дарвиново *Човеково порекло и сполно одабирање*, спомиње запажање француског природњака Жан-Анрија Фабра (Jean-Henri Fabre), који је посматрајући једну врсту инсеката из рода оса приметио следеће:

⁸⁸⁸ Alfred C. Kinsey et al. (eds.), *Sexual Behaviour in the Human Male*, Philadelphia, 1986, 667-670.

⁸⁸⁹ RF 40083, Recto. Musée d'Orsay, Fonds des dessins et miniatures.

⁸⁹⁰ Jean Valmy-Baysse, *op. cit.*, 11.

⁸⁹¹ Armand Silvestre, *Le Nu au Salon*, Paris, 1888. <https://archive.org/details/lenuausalon11silv>

„Међу мужјацима се често воде борбе за задобијање неке нарочите женке, која мирује привидно као незаинтересован посматрач те борбе за надмоћност и која, кад је победа одлучена, мирно одлети у друштву са победиоцем.“⁸⁹²

Док је интензивни однос између људи и животиња у природном окружењу могао бити преокренут, британски природњак је са принципом полног одабирања увео додатни чинилац. Он је претио да подрије хијерархију полова и постао чест елемент у репрезентацијама борби за жену или борби полова. Мотив жене и њеног опчињавајућег утицаја на мушкарце, одражавао је идејни садржај психологије краја века. Овакве фантастичне представе су гледаоцима давале до знања да је чак и у протоисторијским временима, преовладавала обузимајућа способност жене.

Франтишек Купка је у свом стваралаштву истраживао полне нагоне у оквиру виталних сила природе. Урадио је неколико представа које су се бавиле овим феноменом, а 1902. године је настало дело *Антропоиди* (сл. 132), у техници гваша на картону.⁸⁹³ Уметник ју је 1921. даровао чешком индустријалисти Јиндриху Валдесу (Jindřich Waldes).⁸⁹⁴ Валдесова богата уметничка колекција је постала део Галерије Јири Швестка (Jiří Švestka Galerie) у Прагу, те је Купкина представа данас изложена у сталној поставци овог музеја. Приказује два човеколика мајмуна у борби за освајање женке која, као и код Рошгроса стоји са стране и посматра. Ова представа је један од најрепрезентативнијих примера представљања Дарвинових законитости изузетно детаљно.

Агресивну борбу је Купка поставио у сликовити пејзаж који се често понављао као мотив у његовом сликарству. Био је то морски предео, са степенастим кречњачким стенама у Бретањи, који му је остао у сећању са његових путовања у Трегастел.⁸⁹⁵ Новина Купкине представе је била та што је праисторијску борбу за жену поставио у типичан бретањски крајолик, са којим су савремени Французи могли да се идентификују. Уместо имагинарног другог у непознатом времену и простору, као што је то било на илустрацији *Неандерталац (човек од 20 000 година)*, он је публици приказао истините претке модерних људи, који су настањивали исте просторе. Морска обала је указивала и на првобитно место постанка првих организама у протоисторији, према Дарвиновој теорији еволуције.

У првом плану, Купка је илустровао два антропоида, старијег и млађег. Један је крупнији, има светло браон длаку, док је други знатно мањи, налик шимпанзи. Мањи противник са леве стране, рукама снажно обухвата крупнијег мајмуна око струка и покушава да га обори. Ногама упире сву снагу не би ли га одгурнуо. Десно колено му је повређено и крв капље на земљу. Његов ривал делује надмоћније. Показује зубе и одгурује га. Израз лица као и код Рошгросовог такмичара, упућује на велику страственост која је у природној селекцији неопходна. Принцип Дарвиновог полног одабирања подразумева и различитости између млађих и старијих мужјака. Због унапређенијих физичких способности, старији ће увек бити успешнији у освајању женки, од својих млађих противника.⁸⁹⁶ Купка је врло детаљно описао секундарне полне особине љутих ривала. Накострешене длаке крупнијег антропоида су изведене брзим и експресивним потезима кичице. Дарвин напомиње да се маље код свих сисара, поготово мајмуна, подижу услед било каквог узбуђења, беса или

⁸⁹² Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 275.

⁸⁹³ Скоро истоветан цртеж назван, *Антропоиди у борби* из исте године, чува се у Галерији модерне уметности у чешком граду Храдец-Кралове (Galerie moderního umění v Hradci Králové). Petr Wittlich, *Art nouveau drawings*, London, 1974, 142.

⁸⁹⁴ Barbara Larson, „Darwin’s Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-Siecle Art“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *op. cit.*, 182.

⁸⁹⁵ Симболистичка представа *Балада о Епони*, настала 1901. године, истражује паганску прошлост и у њој је уметник први пут представио овај пејзаж. Касније га је репрезентовао у многобројним гвашевима почетком 20. века. Meda Mladek, Margit Rowell (eds.), *op. cit.*, 87.

⁸⁹⁶ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 228.

страха.⁸⁹⁷ Тај природни феномен се дешава да би ривали деловали моћније и страшније. Купка је следио Дарвиново запажање и представио накомтрешену гриву већег мајмуна, раширене ноздрве, обешену доњу усну и искежене зубе, све у циљу веродостојности. Британски природњак је писао и да виши мајмуни и антропоиди, током борбе испуштају страховите звуке, као последицу нервних надражаја. То доводи до телесног грча и стезања свих мишића и шкргућања зубима.⁸⁹⁸

Женка за коју се боре до смрти, приказана је десно од њих, на уздигнутој каменој платформи. Она је пасивни посматрач немиле сцене. У прекрштеним рукама испред тела, држи сноп од црвеног цвећа. Као и Рошгросова жена за коју се такмиче, и ова женка има благи, иронични осмех. Пасивна улога женског пола у Дарвиновој сексуалној селекцији, значила је мању страственост, бојажљивост и неопходност удварања. Црвени цветови симболизују страственост и завођење. Истовремено, одражавају укорењено западњачко уверење о блискости жене и природе, због способности рађања. Пратећи Дарвинове принципе, Купка је исказао и разлике у секундарним полним одликама, које раздвајају мушки и женски пол. По правилу су мужјаци увек већи и јачи. Због честих борби са супарницима код примата и антропоидних мајмуна, њихова снага је изражена у јаким мишићима руку и ногу.⁸⁹⁹ Поред тога што су снажнији од женки, њихова длака има упечатљиво различите боје. Код мужјака је длака увек обојена јарко, а женке краси светлија, неутралнија боја и мања косматост.⁹⁰⁰ Купка је према томе, мушке супарнике обојио црвенкастом и снажно браон бојом, а женка има светлу, ружичасту пут и бледо жуте длаке.

Приказани антропоиди су били виши мајмуни, које је први идентификовао Томас Хенри Хаксли у својим *Доказима о човековом месту у природи*. Истакао је њихову велику физичку сличност са људима.⁹⁰¹ Након тога, ту одредницу су прихватили сви природњаци. Хаксли и Дарвин су све примате класификовали у три подгрупе, од којих су најразвијенији антропоидни мајмуни. Они подразумевају одређене врсте виших мајмуна и укључују човека.⁹⁰² Купка је изучавао Дарвинове принципе еволуције у природи и поред тога, редовно посећивао зверињак Природњачког музеја деведесетих година када је живео у Паризу. Тамо је скицирао дивље животиње, а нарочито га је привлачило понашање примата.⁹⁰³

Формални елементи представе показују Купкино изванредно умеће, које је усавршио током париског периода, у ком се бавио илустрацијама и графикама. Експресивне потезе туша или четкице, он је нарочито користио у сатиричним илустрацијама анархистичких часописа. *Антропоиди* показују и Купкину наколност ка јарким контрастима и вибрантним бојама. Ту се види утицај његовог професора Алојза Студничког (Alois Studnička), који га је учио о разним теоријама боја и наглашавао њихову важност на својим часовима.⁹⁰⁴

Купкина идеја за репрезентацију мотива борбе за освајање женке је као што је показано, произлазила из Дарвиновог принципа полног одабирања. Међутим, намера која је стајала иза те идеје је била критика друштвене политике, која је крајем 19. и почетком 20. века, подређену улогу жене оправдавала законитостима теорије еволуције. Жене су одувек биле универзално повезиване са природом. Заузврат, западни свет је мушкарцима, доделио креативну и производну улогу. Према таквом моделу, женски пол је пасиван и урођено нестабилан:

⁸⁹⁷ Čarls Darvin, *nav delo*, 31-32.

⁸⁹⁸ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 481-483.

⁸⁹⁹ Исто, 471.

⁹⁰⁰ Исто, 490.

⁹⁰¹ Thomas Henry Huxley, *op. cit.*, 36.

⁹⁰² Ч. Дарвин, *нав. дело*, 146.

⁹⁰³ Meda Mladek, Margit Rowell (eds.), *op. cit.*, 307.

⁹⁰⁴ Олга Жакић, „Дарвинизам и борба за опстанак: *Anthropoides* Франтишека Купке“, *Зборник Народног музеја - Историја уметности*, Св. 22, Бр. 2, Београд, 2016, 257.

„Због веће телесне укључености жена у природно функционисање које се тиче репродукције, она је више виђена као део природе, него мушкарац. Ипак, делом због своје свести и учешћа у друштвеном дијалогу, она је препозната као учесник у природи. Тако се она појављује као нешто између културе и природе, на нижој лествици трансценденције од мушкараца.“⁹⁰⁵

Дарвинисти су заговарали ове ставове по питању женског статуса, оспоравајући надолazeћу плиму феминистичког покрета у Француској краја века. Купка их је као припадник групе анархиста одбијао.⁹⁰⁶ Попут многих уметника крајем века, припадао је анархистичком кругу окупљеном око Елизеа Реклиса.⁹⁰⁷ Између 1901. и 1904. године, радио је као илустратор за анархистички часопис *Тањур путера (L'Assiette au beurre)*, што му је донело славу и признање.⁹⁰⁸ Анархисти су желећи да успоставе утопијску визију света, били наклоњенији нео-ламаркистичкој теорији еволуције. Водећи теоретичари су били Реклис и Кропоткин (Пётр Алексеевич Кропоткин). У књизи *Узајамна помоћ – фактор еволуције*⁹⁰⁹ из 1902, Кропоткин је подвукао значај просперитета целе врсте, уместо среће појединца. Сматрао је да уколико у заједници постоји довољно ресурса, борба за опстанак ће бити умањена или непостојећа. Кропоткинове идеје су продубљене у теоријама Елизеа Реклиса, који је еволуцију посматрао као друштвени феномен и наглашавао значај заједничког деловања свих чланова друштва, ради напретка и стварања универзалне хармоније.⁹¹⁰

Анархисти су заговарали анти-антропоцентричну замисао природе, у којој човек није само зависан од ње, већ је целокупно интегрисан у њој.⁹¹¹ Нису веровали у принцип сексуалне селекције, већ су сматрали да је нео-ламаркистичко наслеђивање стечених особина природније. Оно је важно и због тога што дозвољава духовним особинама људи да одиграју креативну улогу у процесу еволуције.⁹¹² Заговарана је Ламаркова идеја да је интелект био водећи покретач еволуције, а да је њен циљ било ширење капацитета ума. У таквом виђењу

⁹⁰⁵ „Because of woman's greater bodily involvement with the natural functions surrounding reproduction, she is seen as more a part of nature than man is. Yet in part because of her consciousness and participation in human social dialogue, she is recognized as a participant in culture. Thus she appears as something intermediate between culture and nature, lower on the scale of transcendence than man.“ Sherry B. Ortner, *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, Boston, Massachusetts, 1996, 30.

⁹⁰⁶ Анархисти, који су активно учествовали у стварању Париске комуне, поред радикалних политичких идеја, пропагирани су идеју удруженог рада и заједништва. Значајан допринос активностима Париске комуне, а посебно организацији јавних служби, дали су чланови различитих анархистичких фракција, међу којима су били Реклис и Лујза Мишел (Louise Michel). George Woodcock, *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*, Cleveland, New York, 1962, 275-326. Мишел и Реклис су били и предводници феминистичког покрета, који је желео да унапреди женски статус у односу на институције којима су доминирали мушкараци и да обезбеде исти статус и права за оба пола. Alexander Varias, *Paris and the anarchists*, New York, 1996, 75. Социјални дарвинизам је пропагирао мишљење да би у случају женског преузимања било којих особина мушкараца, дошло до еволутивне регресије и пропасти друштва. Многи еволуционисти су сматрали да је феминизам био еклатантан пример дегенерације, услед маскулинизације. Због тога је требало искључити било какву интелектуалну и креативну улогу жене у процесу еволуције. Bram Dijkstra, *op. cit.*, 212.

⁹⁰⁷ Анархизам је био политички, друштвени и културни покрет. До 1890. године, Француска је већ искусила век револуционарних преокрета почевши од Француске револуције, закључно са Париском комуном 1871. Неки уметници, попут Купке, инкорпорирали су анархистички ангажман у своју уметност. До краја 19. века су такви уметници такође били свесни свог положаја унутар уметничке револуције, коју су доживљавали као ослобођење од крутих, опресивних сила традиционалних норми. Надали су се да ће им ова побуна омогућити да пронађу слободу и изразе своје ставове. Alexander Varias, *op. cit.*, 5-8, 122-123.

⁹⁰⁸ Jean Cassou, *Frank Kupka*, London, 1965, 17.

⁹⁰⁹ Pierre Kropotkin, *L'Entraide, un facteur de l'évolution*, trad. L. Guieysse-Bréal, Paris, 1938. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Entraide,_un_facteur_de_l%E2%80%99%C3%A9volution

⁹¹⁰ Patricia Leighton, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, Chicago, 2013, 165.

⁹¹¹ Serena Keshavjee, „Natural History, Cultural History, and the Art History of Elie Faure“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 8, No. 2, 2009, 9-10.

⁹¹² George Woodcock, *op. cit.*, 145.

еволуције, мушкарци и жене су подједнако учествовали у њој.⁹¹³ Према анархистичким теоретичарима еволуције, жена нема пасивну улогу у еволуцији. Она симболизује победу животних законитости у хармоничном свету. Представља супротност дегенеративном и декадентном свету капитализма.⁹¹⁴

Купка је као заговорник анархистичког схватања еволуције, вођен тим идејама проматрао улогу жене у еволуцији природе и у друштвеној заједници. Он је посматрао природу и друштво у смислу сексуалности. Та родна визија је играла централну улогу у његовој уметности, од његовог раног симболизма и сатиричних илустрација, до каснијих авангардних апстракција. За њега је жена оличавала животни принцип универзума и била главни фактор у његовој концепцији еволуције природе.⁹¹⁵ Купка је био зокупљен јединственим сликама жене, као умног, креативног и творилачког бића.⁹¹⁶ Из тога следи да је представа *Антропоиди* била критика дарвинистичког принципа сексуалне селекције. Човеколика мајмуница која држи букет цвећа је била сатира пасивне улоге жене. *Антропоиди* функционишу као друштвена критика и протест против радикалних дарвиниста, односно њиховог виђења женске улоге у природном одабирању, услед страха од еволутивног назадовања.

За први том књиге *Човек и земља* Елизеа Реклиса, Купка је илустровао представу под називом *Отмица: Освајање жене* (сл. 133).⁹¹⁷ Скроман цртеж приказује познату тему киднаповања жене у давним временима. Праисторијски човек индоевропских црта лица, искорачује из кануа победоносно носећи жену као плен. Она је у несвести, заробљена у његовом грубом наручју. Иконографија која укључује човека жуте расе и чамац, указује да се ради о бронзаном добу, као и на Жаменовој слици из 1888. године. За разлику од мушкарца, отета жена је приказана нага, као знак примитивности.

Реклис је у овом тому истраживао питање порекла цивилизације, и анализирао зверске обичаје отмице жена у праисторији, цитирајући Дарвина. Кроз примере присилних и насилних бракова у модерним временима, критиковао је мушку бруталност и сматрао да је она рецидив животињских нагона из прошлости, који у здравом друштву морају бити искорењени.⁹¹⁸ Писао је да су отмице жена у праисторији биле почетак егзогамних бракова, прво остварених на силу, а честим понављањима би попримили нормалан карактер, прихваћен од свих. Говорио је да ни у његово време није мањкало земаља у којима се киднаповање младих девојака и жена врши уз стварно насиље. За то је кривио ратно стање које је беснело у свету. Рат је видео као време када су све импулсивне страсти огорчене, а живот и слобода ближњег у милости онога ко жели да их узме, и када се сама вештина хватања и убиства сматра славном и вредном сваке хвале. Чак и међу такозваним цивилизованим нацијама, војник предан свирепом атавизму својих инстинкта, себи приписује сву дозволу за силовање, као и за пљачку.⁹¹⁹

Илустрација *Отмица: Освајање жене* према томе, није као у Жаменовом сликарству, репрезентација обичаја људи у праисторији и прокламација истина које је на светлост дана изнео Дарвин. Она је опомена да су животињски нагони били реална опасност по урушавање двадесетовековног друштвеног поретка. За анархисте, Реклиса и Купку, то је у коначници била социјална критика патријархалног уређења друштва.

Са порастом идеја о потенцијалној женској надмоћи, која би се неумитно изразила и у сексуалној селекцији, симболисти су креирали дела која су исказивала страхове узроковане

⁹¹³ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 131-132.

⁹¹⁴ Patricia Leighton, *op. cit.*, 145.

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ *Ibid.*, 171.

⁹¹⁷ Élisée Reclus, *op. cit.*, 320.

⁹¹⁸ *Ibid.*, 250.

⁹¹⁹ *Ibid.*, 249.

тима. Едмон Аман-Жан, симболиста, у свом стваралаштву се нарочито бавио психолошким портретима жена краја века. У тим уметничким истраживањима, дошао је у додир и са Дарвиновом теоријом сексуалне привлачности, која је искоришћена у креирању декадентног конструкта фаталне жене.⁹²⁰ На њега је утицала поезија Малармеа, Верлена и Вилијеа (Philippe-Auguste Villiers de l'Isle Adam), са којима се дружио. Аман-Жан је студирао на Академији лепих уметности код портретисте Анрија Лемана (Henri Lehmann), а од 1892. излагао на Салону. Излагао је и на Салону Ружиног крста (Salon de la Rose + Croix)⁹²¹ у организацији уметника заинтересованих за мистични католицизам, 1892. и 1893. године. Радио је и као помоћник Пиви де Шавана, помажићи му у изради великих декоративних циклуса осамдесетих година 19. века.⁹²²

Аман-Жан је 1895. креирао композицију *Млада девојка са пауном* (сл. 134) у техници уља на платну. Приказана девојка је Жозет Жаке (Josette Jacquet), млађа сестра Аман-Жанове супруге Таде Жаке (Thadée Jacquet). Слика је била изложена на Салону националног удружења лепих уметности 1895. године. Откупио ју је уметнички колекционар Жил Масје (Jules Maciet). Након постављања Салона дрвета (Salon du bois) у павиљон Централног савеза декоративних уметности (L'Union Centrale des Arts Décoratifs) на Универзалној изложби 1900, и његовог премештања у велику галерију павиљона Марсан (Le pavillon de Marsan) у Лувру 1905⁹²³, Масје ју је даровао држави, како би красила један од зидова овог декоративног салона, на отварању те године. Након тога је дело премештено у просторије Музеја декоративне уметности (Musée des Arts Décoratifs) у Паризу, у ком се и данас налази.⁹²⁴

Девојка и птица су насликани у зеленом пејзажу врта, нечега што изгледа као стари средњовековни замак. Композиција је урађена у форми вертикалног портрета девојке у пуној фигури. Црнокоса девојка је приказана у првом плану, обучена у дугу јапанску хаљину жуте боје, са зеленом флоралном орнаментацијом у духу ар-нувоа. Десна рука јој је наслоњена на бок, а левом држи уз груди наранџасто перо пауна који је постављен са њене леве стране. Раскошна птица је окренута леђима од гледалаца и до изражаја долазе интензивне боје њеног перја, краљевско плава боја њеног врата и жуто-наранџасти колорит склопљеног репа.

У досадашњим анализама ове слике, паун који стоји поред младе девојке у њеној башти је посматран као симбол лепоте и бесмртности.⁹²⁵ Паун, атрибут римске богиње Јуноне, био је симбол вечне љубави и лепоте у симболистичком сликарству, иако је могао да поприми и злокобнија значења.⁹²⁶ Паунови су птице које се повезују са Јуноном или грчком богињом Хером, и обично се односе на лепоту до тачке сујете. Необичан је контраст између женске хаљине украшене цвећем, и очију пауновог перја које су према миту Аргусове очи.

⁹²⁰ Melanie Ulz, „Deadly seduction: The image of the femme fatale around 1900“, in: Felix Krämer (ed.), *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, trans. C. Hall, Frankfurt am Main, 2017, 98.

⁹²¹ Салон Ружиног крста је од 1892. до 1897. на годишњим изложбама окупљао уметнике заинтересоване за неканонски, мистични католицизам и симболизам. Основао га је Жозефан Пеладан (Josphin Péladan), новелиста и припадник кабалистичког реда окултног, тајног друштва Розенкројцера (Rosenkreuzer). О томе види више у: Vivien Greene (ed.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose + Croix in Paris, 1892-1897*, New York, 2018.

⁹²² Émile Dacier, *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1 Février 1936, 48-49.

⁹²³ Салон дрвета је била инсталација намештаја, столарије и декорације, коју је осмислио керамичар и декоратер, Жорж Ончел (Georges Hoentschel). Био је дизајниран као кабинет љубитеља оновремених уметничких предмета. Зидове су украшавале слике Албера Бенара, а 1905. и Аман-Жаново платно. Evelyne Possémé, „Le salon du bois du pavillon de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900“, *Revue de l'Art*, 1997, No. 117, 64-70.

⁹²⁴ Подаци са сајта Музеја декоративне уметности у Паризу: <http://collections.madparis.fr/jeune-fille-au-paon>

⁹²⁵ Alan Bowness (ed.), *French Symbolist painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*, London 1972, 22.

⁹²⁶ Ibid, 75.

Њих је Хера ишчупала са његове одсечене главе.⁹²⁷ Девојчино лице краси загонетни осмех и неухватљиви, тајанствени поглед упућен ка птици.

Смиреност боје, неутрална зелена позадина врта и хроматизам површине, карактеришу ово платно. У Аман-Жановом сликарству је путовање у Италију 1895, непосредно пре израде овог дела, посебно важно јер означава промену у његовом раду. Уместо ранијих пригушених тоналитета, окренуо се коришћењу светлијих боја. Аман-Жанове најпрепознатљивије представе су биле слике жене, а било да су даме из друштва, симболистичке алегорије или историјске личности, све одликује мистериозност, узнемирујућа тишина, замишљеност и повученост.⁹²⁸ Критичар симболистичке уметности Клод Роже-Маркс је одушевљен композицијом истакао да:

„Неутрална позадина ствара непрецизну атмосферу мира и тишине, веома погодну за контемплацију, (...), а на лицу недокучива мистерија погледа и нејасан осмех – иронија, испитивање или жаљење – откривају лет узнемирене мисли.“⁹²⁹

На Аман-Жанову уметност је прилично утицала енглеска прерафаелитска школа. Росетијев (Dante Gabriel Rossetti) низ раскошних, омамљених женских фигура, био је визуелни камен темељац за сликара, који је произвео сопствену синтезу слика инертних и мистериозних жена краја века, међу цвећем.⁹³⁰ У Лејтоновом (Frederic Leighton) стваралаштву се могу пронаћи бројни примери мотива пауна и жене. Један од њих је слика *Павонија* (сл. 135) из 1859, која пореди бескрајну лепоту пауна и црнокосе младе девојке.⁹³¹ Чини се да је Аман-Жан у Лејтоновој представи пронашао инспирацију за конструкцију женске лепоте, самосвесног сањарења и загонетности. Слика жене краја века коју је француски уметник желео да прикаже, ујединила је различите идеје појединаца, уметничких феномена, психолошких и на крају, научних дискурса.

Слика *Млада девојка са пауном* није била документарни портрет Аман-Жанове свастике Жозет, већ функционише као симболистичка евокација. Кроз психолошку анализу слике жене, сликар изражава емоцију и доба живота више него што жели да представља одређени модел. Крајем века када је настало ово дело, уметничка критика је такође нагињала психолошком објашњењу. Због тога Роже-Маркс примећује да „он краде тајне душе, открива интимна осећања, и води истраживање човечанства; ставови, и озбиљни и једноставни, су ставови сваког дана, јуче и сутра“.⁹³² У лику девојке критичар је видео „сфингу у вечном женском роду“⁹³³ и нагласио да Аман-Жан користи све оно што најмодернија психологија може допринети у уметности.

Аман-Жан је био заинтересован за истраживања безумног постојања жене. Његово *Огледало у вази* (сл. 136) из 1904. је пример начина на који се тема воденог огледала може користити за репрезентацију инхерентне менталне слабости жене.⁹³⁴ Слика је то учинио

⁹²⁷ Vladeta Janković, *Imenik klasične starine*, Beograd, 1996, 47.

⁹²⁸ Alan Bowness (ed.), *op. cit.*, 22.

⁹²⁹ „Un fond neutre achève de mettre autour de ces délicates créatures une atmosphère imprécise de calme, de silence, bien propre à la contemplation,... et sur le visage, le mystère insondable du regard et le vague sourire –ironie, interrogation ou regret – décèlent l'envol de la pensée inquiète.“ Roger Marx, „Les Salons de 1895“, *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1895, 446. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015017513196&seq=506&q1=aman>

⁹³⁰ Susan P. Casteras, „Symbolist Debts to Pre-Raphaelitism: A Pan-European Phenomenon“, in: Thomas J. Tobin (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Albany, New York, 2005, 128.

⁹³¹ Christopher Newal, „The Early Years 1830-1860“, in: Stephen Jones et al. (eds.), *Frederic Leighton 1830-1896*, London, 1996, 111-113. Од 30. јуна 2016, када је продата у аукцијској кући Кристис (Christie's), *Павонија* се налази у приватном власништву. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6011508>

⁹³² „Il dérobe les secrets d'âme, divulgue le sentiment intime, et poursuit une enquête d'humanité; les attitudes, à la fois graves et simples, sont celles de chaque jour, d'hier et de demain. Un fond neutre achève de mettre une atmosphère imprécise de calme, de silence, bien propre à la contemplation.“ Roger Marx, *loc. cit.*

⁹³³ „(...) sphinx dans l'éternel féminin. Ibid.

⁹³⁴ Слика се чува у Карнеги уметничком музеју (Carnegie Museum of Art) у Питсбургу, у Пенсилванији.

супротстављајући два аспекта идеологије женске самодовољности. На десној страни је приказана самозаокупљена жена која уображено гледа у водено огледало. Оно представља исконско, статично царство материјалне стварности, као и несталне, пролазне квалитете обичног бића. Затим, поред нарцисоидне жене, у подножју вазе је представљена жена као оличење женске душе каква се показала када се није огледала. Она је безвољно загледана у ништавило, парадигма безумља и бескорисности.⁹³⁵

Композиција *Млада девојка са пауном* такође истражује душевна стања жене и открива мушке страхове на крају века, који су се са појавом дарвинистичког принципа сексуалне привлачности и психоанализе нагло распламсали. Женски осмех постаје мистерија, појављује се као загонетка сфинге. Украсни модни детаљи у Аман-Жановој уметности су увек истовремено и сугестивни и декоративни.⁹³⁶ Тако девојчина жута хаљина са флоралним мотивима указује на њену повезаност са природом. Паун, чијим се перјем она кити, у овом контексту добија претећа значења. Она не само да се кроз овај чин поистовећује са птицом, већ алудира на то да у оквирима еволутивних реверзија, може да преузме паунове обрасце понашања. Сада она постаје та која заводи.

Када паун, окорели полигамиста, махне својим репом, подижући и ширећи дугачко перје да би формирао огроман лук, а затим их тресе да би произвео задивљујући звецкајући звук, он увек оставља дубоку импресију на супротни пол. Бифон је посветио подуже поглавље своје *Природне историје птица* пауну и његовој лепоти.⁹³⁷ Дарвин је писао о томе да попут птица које маме супротни пол јарким бојама свог перја, и викторијанске жене украшавају своје шешире пауновим перјем и разним драгуљима, како би привукле мушкарце. Жене су веровао је, савршено свесне моћи њихове лепоте у одабиру.⁹³⁸ Лепота је везана за сексуалну привлачност, али не захтева велику моћ расуђивања. Дарвин је тврдио да ниске моћи расуђивања одговарају јаким осећањима, оштром перцепцијом и укусом за лепо код човечанства. Дарвинистичка идеја полне привлачности и утицаја лепоте на њу, инспирисала је генерације уметника крајем 19. века. Пауново перје би се повезивало са концептом фаталне жене концем века, постајући амблем завођења, посебно међу прафаелитима, касније и симболистима.⁹³⁹

У оквирима дарвинистичког принципа сексуалне привлачности, Аман-Жанова слика функционише као заштита еволутивног процеса и упозорење мушком полу. Јер уколико се улоге заводника замене, што је било у супротности са природом, жена би могла постати инверзија креативног импулса, потпуно предана дивљим полним нагонима. Као округна страна природе, она би одбацивала све што јој послужи, чим јој више не треба. Њена улога мајке и чуварке дома би била поништена и попут пауна, постала би полигамна и безумна.

Сличан симболистички патос се може наћи и у стваралаштву Едгара Максанса. Био је ученик Жил-Елија Делонеа (Jules-Élie Delaunay) и Гистава Мороа. Освајао је бројне медаље и 1924, дошао на место Фернана Кормона на Институту Академије лепих уметности. Од 1894. је редовно учествовао на Салону друштва француских уметника, а између 1895. и 1897, попут Аман-Жана, на Салону Ружиног крста. Постао је витез Легије части 1900. године.⁹⁴⁰ Слика *Профил пауна* (сл. 137) је била приказана на Салону друштва француских уметника 1896, под називом *Портрет*.⁹⁴¹ Нема података о другим изложбама на којима је

⁹³⁵ Bram Dijkstra, *op. cit.*, 177.

⁹³⁶ Raymond Bouyer, „The pastel drawings of Aman-Jean“, *Studio: international art*, No. 31, London, May 1907, 288. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1907a/0310/image.info>

⁹³⁷ Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Tome 2, Paris, 1771, 228-327. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97506z/f304.item>

⁹³⁸ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 90-91.

⁹³⁹ Laura Bossi, „Why is peacock beautiful?“, in: Laura Bossi (ed.), *op. cit.*, 195.

⁹⁴⁰ Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 3, Paris, 1939, 233.

⁹⁴¹ Anonyme, *Catalogue illustré de peinture et sculpture*, Paris, 1896, 36. <https://archive.org/details/catalogueillustr1896soci/page/n35/mode/2up?q=maxence>

представљена, нити је позната њена историја. Данас се чува у Галерији Жерар Леви (Galerie Gérard Lévy) у Паризу.

Композиција је изведена у комбинованој техници пастела, гваша и лепљених сребрних листића на платну. Представља допојасни портрет младе девојке у профилу, смештене у шумовити пејзаж. Као ни Аман-Жан, Максанс не прати никакав наратив и не лоцира портретисану девојку у препознатљиво место. Приказао је непомичну девојку укоченог погледа у четинарској шуми, са недокучивим, хладним изразом лица. У потпуности је карактерише неекспресивна физиогномија. Обучена је у краљевско плаву хаљину, украшену флоралним мотивима и пауновим перјем, која јој открива рамена и истиче изразито белу пут. Пауново перо са препознатљивим оком јој је заденуто у плаву косу, подигнуту у пунђу. У позадини, у шуми се појављује паун са раширеним репом, чије боје одговарају девојчиној хаљини.

У уметности симболизма какву је заговарао Жосефан Пеладан, плошне површине, умирени тонови и херметизам Пиви де Шавана су једнако били заступљени као и претрпане, изражено декорисане површине и фантастични елементи Гистава Мороа. Често су уметници користили обе технике у својим радовима. За Пеладана, уметност је морала бити и мистична и лепа. Залагао се и за Вагнеров принцип тоталног уметничког дела (*gesamtkunstwerk*), што је подразумевало декорисане рељефне рамове. Подстрекивао је уметнике да користе митове, легенде, литерарни наратив, алегорију и снове. Портрет је био забрањен.⁹⁴² Недостатак литерарне тематске подлоге и избор портрета су били вероватан разлог због ког *Профил пауна* те године није био изложен на Пеладановој изложби, већ на званичном Салону. Са друге стране, мистична, субверзивна лепота, равна, готово средњевековна перспектива и декадентна Мороова естетика⁹⁴³, укључени су овај портрет. Максанс је овде обратио пажњу на детаље, до тачке стављања дрвеног оквира са изрезбареним раширеним перјем паунова. Декоративни дрвени рам као неодвојиви део слике, заокружује целину платна.

Статичност фигуре која описује овај портрет, била је елемент симболистичког покрета који је настојао да истакне кореспонденцију чула кроз алузије, трагове, знакове који сугеришу на лаган начин, без икаквих демонстрација.⁹⁴⁴ *Профил пауна* показује да је Максанс у потпуности присвојио ову теорију. Максанс је преузео стил италијанског ренесансног профила на позадини идеализованог пејзажа⁹⁴⁵, међутим, портрет девојке је био далеко од шеснаестовековног пастиша. Мистериозна тишина која одликује ово дело, тајанственост продорног и хладног погледа, као и однос портрета и пејзажа указују на дубља и злокобнија значења.

Женске фигуре у Максансовом сликарству колико год биле идеализоване, увек су биле носитељи скривених и злоћудних значења, симболи супротности и тамне стране природе.⁹⁴⁶ На композицији из 1896, флорална и животињска (пауновска) природа је свуда. Она облаже портретисаног модела до те мере да збуњује посматрача. Чак и назив представе није *Профил са пауном* већ *Профил пауна*. Појам индивидуалног, интимног портрета тиме је поништен. Осећај дистанце је појачан третманом погледа – прозирног, са безизражајним изгледом. Посебно је значајан дијалог фигуре и пејзажа. Присуство шумовитог пејзажа са пауном дочарава психолошку природу портретисане особе.

⁹⁴² Vivien Greene (ed.), *op. cit.*, 16.

⁹⁴³ Jovana Nikolić, *nav. delo*, 63.

⁹⁴⁴ Jean-David Jumeau-Lafond, „Le symbolisme d'Edgard Maxence: une peinture de l'absence“, in: Blandine Chavanne et al. (eds.), *Edgard Maxence 1871-1954: Les dernières fleurs du symbolisme*, Nantes, 2010, 55.

⁹⁴⁵ Alan Bowness (ed.), *op. cit.*, 75.

⁹⁴⁶ Жимо-Лафон као парадигматски пример анализира Максансову слику *Жена са орхидејом* из 1900, која се чува у Орсеју. Орхидеја се у његовом случају појављује као метафора за андрогиност и хермафродитизам. Jean-David Jumeau-Lafond, *op. cit.*, 58.

У симболистичком сликарству, избор пејзажног формата има за циљ да, као одговор и у суптилном дијалогу са фигуром, створи место које то дело чини сликом стања душе. Постављање модела у пејзаж нема за циљ стављање представљене особе у посебан контекст, већ проблематизовање представе и њено оплемењивање додатним значењима. Такви портрети репрезентују оживљавање менталног универзума пејзажном симболиком.⁹⁴⁷ Иза Максансовог наизглед безазленог, шумовитог пејзажа са пауном, крије се аутентичан психолошки портрет декадентне жене краја века. Окићена пауновим перјем, она се у целости утапа у пејзаж. Поред ласцивне симболике пауновог перја⁹⁴⁸, слика одражава анксиозности подстакнуте Дарвиновом теоријом сексуалне привлачности. Пребацивање заводничке улоге на жену, означава њену андрогиност и еволутивну реверзију. Блазирана, залеђена лепота девојке само је маска њене праве природе. У таквом помереном односу полова, жена активно учествује у процесу сексуалне селекције, а њена надмоћ над супротним полом је апсолутна.

Неуравнотежен однос полова занимао је белгијског сликара Фелисјена Ропса, који је своју уметничку каријеру у Паризу започео 1874. године. По доласку у француску престоницу, активно је учествовао у културном животу града, дружећи се са многим великим именима из света књижевности и уметности. Био је љубитељ фантастичног и натприродног, па су његове теме често симболистичке. Занимао се за обичаје свог времена и посебности модерне психологије, карактеристичне за грађане краја века. Слободоумни живот и еротске теме су га учинили озлоглашеним у француској јавности.⁹⁴⁹ Ропс је био један од оснивача Слободног друштва лепих уметности (Société Libre des Beaux-Arts) у Бриселу 1868. и Међународног друштва аквафориста (La Société Internationale des Aquafortistes) 1869.⁹⁵⁰

Ропс је 1889. године креирао цртеж малог формата, *Праисторијско парење – лов на женку* (сл. 138). Урађен је у комбинацији акварела, оловке у боји, графитне оловке и графита на папиру. Налази се у приватном власништву.⁹⁵¹ Досадашњи стручњаци који су спомињали ово дело, наводили су различите године његовог настанка, премда је цртеж именован, потписан и датован у доњем десном углу.⁹⁵²

Цртеж *Праисторијско парење – лов на женку* приказује агресивну телесну интеракцију између мушкарца и жене примитивних физиогномија. Постављени су у неодређени шумски простор, којим доминира неутрална зелена боја и браонкасте нијансе. Налазе се са десне стране великог разгранатог дрвета које уједно, даје структуралну чврстину у односу на експресивност с којом су изведена нага тела у борби, и која делују као да су вештачки уметнута у цртеж.⁹⁵³ Представљен је мушкарац који граби жену за ноге, а она га уједа за леђа, гурајући му главу у њена бедра. Десном руком му чупа косу, а левом зарива

⁹⁴⁷ Idem, „Paysage et/ou portrait symboliste: une question de sens?“, *La Tribune de l'art*, 21 Février 2012, 14-15.

⁹⁴⁸ Robert L. Delevoy, *Symbolists and symbolism*, Geneva, New York, 1982, 202.

⁹⁴⁹ Ibid, 208.

⁹⁵⁰ Michael Gibson, *Symbolism*, Köln, London, 1999, 241.

⁹⁵¹ Према подацима са сајта Музеја Фелисјена Ропса (Musée Félicien Rops) у његовом родном Намуру, у Белгији, цртеж је излаган само једном, на изложби посвећеној овом уметнику (*Exposition Félicien Rops - Hommage à une Collection Le Creusot*) 2016. године. <https://www.collections-musee-rops.be/fr/notice/bdm-p1-accouplement-prehistorique-d0a7bb98-f843-4fdb-b0f3-3765699d5700>

⁹⁵² Историчарка уметности Џејн Манроу је датовала цртеж у 1885. годину. Jane Munro, „More Like a Work of Art than of Nature: Darwin, Beauty and Sexual Selection“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *op. cit.*, 286. У каталогу франкфуртске изложбе посвећене борби полова из 2017, спомиње се ово дело, датовано у 1887. годину: Nele Putz, „Coitus with octopus: Félicien Rops and the presentation of sexuality around 1900“, in: Felix Krämer (ed.), *op. cit.*, 136. До погрешног датовања је дошло највероватније због збуњујућег изгледа броја девет, који помало личи на број седам, премда није било основа за датовање у 1885. годину.

⁹⁵³ Ропсов експресивни стил, који је био карактеристичан за белгијску уметност тог времена и који му је помогао у његовој илустраторској каријери током живота у Паризу, био је доста критикован у Француској јер се сматрало да није ништа друго, до копија модерне карикатуре у свакодневној штампи. Ségolène Le Men, „Les débuts de Félicien Rops: entre art et caricature“, in: Ségolène Le Men (ed.), *L'Art dans la caricature*, Nanterre, 2011, 69.

нокте попут животиње о његова леђа. Плавокоса жена има упадљиво грубу анатомију, гломазно тело и мишиће развијене као мушкарац са којим се сукобљава. У жеку бруталног сукоба између двоје људи, пас у залету уједа женину десну потколеницу.

На Ропсовом цртежу је однос између полова у сексуалној селекцији описан борбом. Основни мотив је бестијално такмичење за превласт над супериорношћу било ког пола. Чини се да праисторијски пар одмерава своје једнако распоређене снаге током игре парења, као у животињском свету. Овде не постоји очигледан победник. Пас који зверски уједа жену, можда је представљен као симбол брачне оданости⁹⁵⁴, али је много извесније да као животиња са две природе, питомом и дивљом, означава необуздане и дивљачке нагоне приказаног пара.

Шарл Бодлер је у свом *Сликар модерног живота*⁹⁵⁵ 1863. детерминисао како би прави модерни сликар требало да креира своје дело, и био одушевљен Ропсовим стваралаштвом.⁹⁵⁶ У њему је пронашао еротски набој, за који је веровао да је владао његовим временом и који га је преокупирао у његовим делима, попут песме *Химна лепоти* из *Цвећа зла* (*Les Fleurs du mal*), објављеног 1857. године.⁹⁵⁷ Ропс је као и песник, знао како да демаскира друштво, откривајући потиснуту природу испод површине уображеног и равнодушног, модерног човека.

Поред књижевности, Ропс је инспирацију за овај цртеж највише дуговао природњачкој теорији и њеним контроверзним аспектима који су популаризовани крајем века. Био је добро упућен у природне науке и надарен ботаничар.⁹⁵⁸ Ропс је сигурно познавао Дарвинов рад. Године 1879. је начинио серију од три бакрописа под називом *Трансформизми* (*Дарвиновке*)⁹⁵⁹, које су приказале интимне и нимало прикривене сексуалне сцене и укључивале интеракцију животиња и жена.⁹⁶⁰ Цртеж *Праисторијско парење – лов на женку* такође исказује контроверзне теме, индиректно проистекле из Дарвинове историје еволуције.

У биологији се сексуални сукоб односи на случајеве у којима су еволуциони интереси мушкараца и жена различити, и настају врло често из сексуалне селекције када мутација изазива стратешке промене које би повећале физичку кондицију у једном полу, али смањиле кондицију у другом (сексуално антагонистичка мутација). То уједно значи дегенерацију и враћање на примитивна стања тела и ума.⁹⁶¹

До краја 19. века су се жене које су својим понашањем излазиле из оквира мајки и чуварки дома, поимале као зверска створења у науци, књижевности и уметности. Оне су биле слика и прилика прееволутивне, инстинктивне прошлости. Сматрано је да су се боље уклапале у свет животиња него цивилизованих мушкараца. Жена је постала виђена као монструозни пример патолошке изопачености.⁹⁶² Ропс је био под утицајем Пјер-Жозефа Прудона⁹⁶³ који је у својој књизи *Порнократија: или жене у модерним временима* из 1875. осуђивао феминистички покрет у Француској и указивао на то да женске слободе воде

⁹⁵⁴ Nele Putz, *op. cit.*, 127.

⁹⁵⁵ Шарл Бодлер, *Сликар модерног живота*, прев. Б. Савић Остојић, Београд, 2013.

⁹⁵⁶ Бодлер и Ропс су делили искрено пријатељство, а 1866. уметник му је илустровао збирку од шест цензурисаних песама које су биле објављене у првом издању *Цвећа зла*, а потом забрањене. Ellen Holtzman, „Félicien Rops and Baudelaire: Evolution of a Frontispiece“, *Art Journal*, 1978, Vol. 38, No. 2, 102-106.

⁹⁵⁷ Шарл Бодлер, „Химна лепоти“, прев. К. Мићевић, у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, Београд, 2013, 39.

⁹⁵⁸ Edmond Bailly, „La Musique dans l'œuvre de Félicien Rops“, in: Collectif, Félicien Rops et son oeuvre, Paris, 1897, 57.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/F%C3%A9licien_Rops_et_son_%C5%93uvre_%28IA_felicien_ropsetso00unse%29.pdf

⁹⁵⁹ *Transformismes (Les Darwiniques)*

⁹⁶⁰ Jane Munro, *op. cit.*, 284-285.

⁹⁶¹ Richard Dawkins, *The selfish gene*, Oxford, 2016, 182-215.

⁹⁶² *Ibid.*, 324-325.

⁹⁶³ У Ропсовом музеју у Намуру се чува слика *Порнократ (Дама са свињом)* из 1878. Репрезентује владарку Пруднове порнократије, одговорну за сексуалне девијантности и сва зла овог света. Nele Putz, *op. cit.*, 131.

неумитно ка пропасти и девијацијама као што је проституција, прељуба или инцест. Агресивне и жене заводнице, биле су део извитопереног система који је чинио злочин над институцијом брака и породице.⁹⁶⁴ Чезаре Ломброђо је такође упозоравао да свирепа мржња злочиначке, еротске жене према мушкарцу, нема никаквог узрока, а извире из следе и урођене перверзности. Резултат је примитивизма својственог женама, који цивилизован мушкарац није могао да разуме.⁹⁶⁵ Сликари, међу којима и Ропс, слагали су се са овим мишљењем. Као резултат своје инстинктивне склоности према свету животиња, жена је постала симбол перверзности и дивљаштва.

Праисторијска жена на Ропсовом цртежу која се са мушком снагом бори против мушкарца, постаје слика у огледалу фаталне жене у периоду краја века. Она је побуна против патријархалних модела ауторитета и рефлексија мушког страха од женске сексуалности, која се сматрала агресивном и необузданом. Опчињен женском појудом, која за разлику од мушког либида нема физичке границе, Ропсови сликовни изуми су у складу са расправама о потенцији и појуди полова, које су биле свеprisутне и потхрањиване научним публикацијама у новонасталом пољу сексологије око 1900. године. Борба између мушкарца и жене, битка полова, била је рат између сила еволуције и симбола дегенерације. Жена предата сексуалним нагонима и полној агресиви је представљала инкарнатно зло и животињу. Она је била оличење зверства.⁹⁶⁶ Кроз имагинарну праисторијску сцену борбе полова, Ропс показује њему најсажетији и најзанимљивији аспект модерности – амбивалентност родних улога у друштву које се мења.

Грешке природе и мрачна страна еволуције: биолошки хибриди

Теорија еволуције је била повезујући концепт који је подразумевао истраживања у различитим дисциплинама. Након пораза у Француско-пруском рату, дошао је до изражаја страх од концепта дегенерације. Рат из 1870. године је био први сукоб који се тумачио дарвинистичким терминима. И Пруси и Французи су извукли одговарајуће закључке. Према таквом дискурсу Пруска је победила зато што је знала вредност патриотског заједништва, класног јединства и ауторитарног вођства. Након Драјфусове афере и док није доказана национална способност у Првом светском рату, француска десница је инсистирала да републиканска демократија и класне теорије левице појачавају те слабости, што је на крају довело до тога да нације и расе поклекну у борби за опстанак.⁹⁶⁷ Нове научне студије су поред ламаркизма и дарвинизма укључивале тератологију, теорију корелације делова, ембриологију и физиологију биљака. У временима друштвене забринутости због националног пада и расног слабљења, те дисциплине су покушавале да дају одговоре на проблеме биолошке дегенерације. Уметници који су стварали композитна створења, били су под утицајем низа теоретичара еволуције и других природњака, понајвише Дарвина. Такође су били инспирирани утицајним мислиоцима као што су Едуард фон Хартман (Eduard von Hartmann), Шопенхауер, Ниче и Елизе Реклис. Али јавно поистовећивање Дарвина са идејом порекла од ниже врсте, непланиране и насумичне варијације животних форми и принцип борбе за опстанак, пружили су надахнуће уметницима који су стварали биолошке хибриде.

Уметници с краја 19. века нису били први који су користили композитна чудовишта или бића упитних физиогномија. Романтичари су истраживали чудовишта која нападају људе, највише у књижевности. Европски аутори, укључујући Шарла Нодијеа, Е. Т. А.

⁹⁶⁴ Pierre-Joseph Proudhon, *La Pornocratie: ou les femmes dans les temps modernes*, Paris, 1875. <https://ia601606.us.archive.org/23/items/lapornocratieoul00prouuoft/lapornocratieoul00prouuoft.pdf>

⁹⁶⁵ Melanie Ulz, *op. cit.*, 101-102.

⁹⁶⁶ Bram Dijkstra, *op. cit.*, 234.

⁹⁶⁷ Athena S. Leoussi, *op. cit.*, 112-114; John Weiss, *Conservatism in Europe, 1770-1945: traditionalism, reaction, and counter-revolution*, New York, 1977, 107.

Хофмана (E. T. A. Hoffmann), Едгара Алана Поа, Мери Шели (Mary Shelley) и Хајнриха Хајнеа (Heinrich Heine), били су заинтересовани за биолошку дестабилизацију тела и ума, или за наслеђе експерименталних облика природе.⁹⁶⁸ Франциско де Гоја (Francisco de Goya), Родолф Бресден (Rodolphe Bresdin) и Хенри Фусели (Henry Fuseli) су репрезентовали романтичну гротеску у уметности, изведену из бајки и народних прича.⁹⁶⁹ Чудовишне фигуре стваране у визуелним уметностима, у времену након Француско-пруског рата, добиле су потпуно нова значења у односу на уметност пре тог периода. Оне вишу нису биле симболи богова, ђавола, сновиђења. Биле су пројекција страхова од реверзије и биолошког пада. Као докази те ретрогресије могли су се узети аргументи о физичком и моралном слабљењу нације, које је довело до пораза у рату против Пруске и које је претило да, законом геометријског, малтузијанског прогреса (у обрнутом смеру), још више узме маха. Детерминистичка ликовна излагања испуњена представама хибридних створења, почетних, ембрионалних стадијума организама и измишљених чудовишта, одговарала су на пратећи дискурс еволутивне регресије. Слике и скулптуре са мрачним и мистериозним елементима, нарочито у делима симболиста, реаговале су против нео-ламаркистичких идеја о прогресу и изражавала анксиозности сходно духу времена на крају века.⁹⁷⁰

Композиције биолошких хибрида су се осим на дарвинизам, позивале на науку о тератологији која је изучавала абнормалности физиолошког развоја. Такве представе су изражавале страхове проузроковане постојањем урођених и наслеђених аномалија, доказима о еволутивном назадовању и слабости нације. Тератологија је била дисциплина, много старија од теорије еволуције, истраживана у делу Пјер-Луја Мороа де Мопертија,⁹⁷¹ али је у времену еволуције кључно питање постало шта је то што изазива ове малформације. Истраживања Жофруаа Сент-Илера и Жоржа Кивјеа су изузетно допринела знању о овом феномену.⁹⁷² Резултате њиховог рада су уметници имали прилике да виде у Природњачком музеју у Паризу, у ком су се у тератолошким витринама чували археолошки примерци феталних и људских деформација.⁹⁷³ Највеће извориште сазнања о грешкама природе је био Музеј Дипуитран (Le musée Dupuytren), ког су посећивали уметници попут Редона, Родена и Каријеса. Ова установа се налазила на Медицинском факултету, изнад Брокине Антрополошке школе. У Музеју Дипуитран је јавност имала прилике да види најсликовитије доказе о постојању грешака природе, од последица дегенеративних обољења животиња и људи на скелетни и нервни систем, до тешких физичких малформација.⁹⁷⁴ Примерци аномалија чувани у формалину, изазивали су страхове публике и уједно побуђивали машту, нарочито писаца и уметника наклоњених песимистичком начину размишљања о сврси живота и будућности човека.⁹⁷⁵ Овакве музејске поставке су училе људе о стварности и опасностима невидљивог света око њих.

Уметници су своју машту хранили и остварењима из књижевности на крају 19. века.⁹⁷⁶ Декадентна филозофска струја у којој је појам дегенерације био важан елемент,

⁹⁶⁸ Sharon Rose Yang, Kathleen Healey (eds.), *op. cit.*

⁹⁶⁹ О тамном романтизму види више у: Felix Krämer (ed.), *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Frankfurt, 2012.

⁹⁷⁰ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 169.

⁹⁷¹ Пјер-Луј Моро де Моперти је истраживао тератизме у природи, који су према његовом мишљењу били докази његове теорије о епигенези. Види потпоглавље – Натуралистичке идеје у француском просветитељству

⁹⁷² Види потпоглавље – Одговор научне јавности на Ламарков трансформизам и потоње теорије

⁹⁷³ Elizabeth K. Menon, „Anatomy of a Motif: The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2, 2004, 75.

⁹⁷⁴ Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon (Refiguring Modernism)*, Pennsylvania, 2005, 54.

⁹⁷⁵ Elizabeth K. Menon, *op. cit.*, 89.

⁹⁷⁶ Françoise Belot, *Figures of Degeneration in fin-de-siècle French Literature*, Ph.D. thesis, Seattle, 2013.

утицала је на француске писце. Једно од најзначајнијих дела је било *Насупрот (À rebours)*⁹⁷⁷, романописца Жорис-Карла Уисманса (Joris-Karl Huysmans). Објављено 1884, представљало је мешавину натурализма, декаденције и симболизма.⁹⁷⁸ Као и у Золином циклусу *Ругон-Макари*, његова премиса је биолошка дегенерација. Уисманс попут научника проучава морбидно погоршање човека, који покушава да побегне од природе и затвори се у вештачки свет. Књижевник Пол Бурже (Paul Bourget) је био под утицајем песимизма Тена и Бодлера⁹⁷⁹ и веровао да декаденција неминовно води ка индивидуализму.⁹⁸⁰ Бурже је у својим *Есејима савремене психологије* из 1883, развио теорију декаденције према којој долази и до физичке дегенерације модерног човека, чија се физиогномија услед порока и болести мења и све више трансформише у животињску.⁹⁸¹

Композитна бића подједнако често указују на двоструку, неретко супротстављену природу људи – ирационалну и опасну, као и интелектуалну и емпатичну. У еволутивном контексту они су прелазне форме које репрезентују одређене тачке у историјском континууму. С обзиром на дуги период еволуције, најнепосреднија хибридна референца која је репрезентовала човечанство је човеколики мајмун, који се раније сматрао неповезаном врстом, али је од периода појаве еволуционистичких теорија почео да засеђује људе. Уметничка продукција представа хибридних створења у раду сликара и вајара у другој половини 19. века, била је резултат научних полемика око саме еволуције, али и предрасуда и погрешних тумачења. Биолошки хибриди су спајали у природи неспојиве врсте, различите делове животиња, људи и биљака. Неколицина уметника је преиспитивала гротескно изнутра – скелетне и психичке сличности са другим створењима. Они су представљали кључну непознаницу, карике које недостају или оно што вреба у дубинама океана. Хибриди су у коначници говорили о пореклу, све до примордијалних форми биљака и животиња.

Жана Каријеса су интересовала прелазна, аморфна и неодређена стања у природи. У свом стваралаштву је комбиновао различите делове животиња, који су чинили његова деформисана бића. У Каријесовом атељеу у Сент-Аман-ан-Пуизеу, традиционалном грнчарском месту из средњег века, настале су све његове чудовишне скулптуре.⁹⁸²

Неколико верзија мале скулпторалне групе, *Човек-жаба* је настало 1891. год у техници емајлиране керамике. Две најпознатије се чувају у Музеју Орсеј у Паризу и Музеју Метрополитен у Њујорку (The Metropolitan Museum of Art). Њујоршка верзија (сл. 139) је доста сликовитија, а судећи по додатим детаљима, највероватније изведена након дела које се чува у Орсеју.⁹⁸³ Представа *Човек-жаба* је била изложена на Салону 1892, заједно са још

⁹⁷⁷ Joris-Karl Huysmans, *Nasuprot*, prev. Ž. Živojinović, Beograd, 2005.

⁹⁷⁸ Charles Bernheimer, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and the Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London, 2002, 58.

⁹⁷⁹ Ibid, 10, 158.

⁹⁸⁰ Sibila Petlevski, „New insights into the concept of decadence“, *Umjetnost riječi*, Vol. 59, No. 3-4, Zagreb, 2015, 263.

⁹⁸¹ У есеју *О нихилизму Густава Флобера* о савременом човеку пише следеће: „Савремени човек, каквог га видимо како долази и одлази париским булеварима, носи у својим витким удовима, у претерано изражајној физиономији лица, у преоштром погледу својих очију, очигледан траг исцрпљене крви, смањену мишићну енергију, претерану нервозу. Моралиста то препознаје као дело порока. Али често је порок производ осећаја комбинованог са мишљу, интерпретиран њоме и појачан све док у тренуцима расејаности не упије сву супстанцу животињског живота.“ „L'homme moderne, tel que nous le voyons aller et venir sur les boulevards de Paris, porte dans ses membres plus grêles, dans la physionomie trop expressive de son visage, dans le regard trop aigu de ses yeux, la trace évidente d'un sang appauvri, d'une énergie musculaire diminuée, d'un nervosisme exagéré. Le moraliste reconnaît là l'œuvre du vice. Mais souvent le vice est le produit de la sensation combinée avec la pensée, interprétée par elle, et amplifiée jusqu'à absorber dans des minutes d'égarément toute la substance de la vie animale.“ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1920, 158.

⁹⁸² Alexandre Arsène, *op. cit.*, 152.

⁹⁸³ Њујоршка верзија је откупљена од анонимног колекционара на аукцији куће Сотбис 26. новембра 1993. године. Подаци са сајта: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239562>

неколико Каријесових гротескних маски.⁹⁸⁴ Скулптура представља фигуру у чучећем положају, са телом жабе и људским лицем. Као и код жабе, очи су јој буљаве, а кичма издужена. Десним жилавим удом грли жабу која чучи испред њега и окружени су породицом малих амфибија.

Каријес је истраживао текстуралне могућности керамичких глазура. Користио је капљице, бразде и пукотине да створи необичне форме. На скулптури *Човек-жаба* је наглашена мекана и вискозна површина коже, као код водоземца у природи. Различитим интензитетима температуре, Каријес је током моделовања стварао светлије и тамније нијансе беж и сивкастих тонова емајла. Тако је остварио текстуре налик влакнима, жиле и испупчења.⁹⁸⁵ Коштана структура је веродостојно представљена, као и дуги, мекани, дрхтави мишићи и жабље брадавичасте пустуле.

Октав Узан (Octave Uzanne), писац, публициста и Каријесов пријатељ, описао је њихову вечерњу шетњу поред Сене 1882. и пријатан разговор који је у једном тренутку прекинула велика жаба крастача, која им је доскакутала између ногу. Вајар ју је затим ухватио и посматрао са дивљењем, истичући рељефност њеног тела и декоративност зеленкастих пустула. Од тада су жабе, водоземци са људским лицима и чудовишта са лицима налик жаби, постала тема која је преокупирао живописну машту овог уметника.⁹⁸⁶

Критичар Роже-Маркс је годину дана након настанка дела *Човек-жаба* анализирао Каријесове хибридне фигуре у једном годишњем часопису. За њега су оне представљале метаморфозу природе, а посебно је хвалио изражајност различитих емоција на њиховим лицима. Људске гримасе су одражавале стања радости и бола, сањарења и гнева, презира и мржње, равнодушности и страсти. У овим измишљеним бићима, он је препознао романтичну привлачност и трагичност постојања.⁹⁸⁷ Може се пронаћи неколико извора Каријесове фантастичне имагинације.

Након Универзалне изложбе 1878, Константин Џемс је осудивши дарвинизам у уметности написао:

„Ове слике подсећају на одређени цртеж који виђамо на полицама трговаца слика, а који представља жабљу главу која се кроз неприметне нијансе претвара у главу Аполона. То је јако смешно; али барем, кроз ову фантазију, уметник никада није имао претензија да буде схваћен озбиљно.“⁹⁸⁸

Овакву идеју трансформације је међу првима визуелизовао Гронвил на цртежу *Поређење главе човека и животиња* (сл. 140) из 1844.⁹⁸⁹ Овај цртеж није био само сликовно излагање човекове структурне сличности са другим бићима у традицији илустрације упоредне анатомије, већ се читао као дијаграм телесног клизања које дефинише еволуцију.⁹⁹⁰ Гронвилове главе су поређане заједно у непрекидном простору. Репрезентују постепену трансформацију од жабе, до човека – Аполона. Преклапају се у линеарном низу указујући на

⁹⁸⁴ Gustave Larroumet, „La Sculpture“, in: Henry Housse (ed.), *Le Salon de 1892*, Paris, 97. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9688968n/f297.item>

⁹⁸⁵ Henry Lapauze, „L'Œuvre de Jean Carriès“, *La Nouvelle revue*, Paris, 1 Novembre 1904, 295. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36058b/f294.item.r>

⁹⁸⁶ Octave Uzanne, *Jean Carriès statuaire et céramiste*, Paris, 1897. <http://www.octaveuzanne.com/2012/10/jean-carriès-statuaire-et-ceramiste-par.html>

⁹⁸⁷ Roger Marx, „Mouvement des Arts décoratifs“, *Revue encyclopédique*, Paris, 1892, 1497. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.

⁹⁸⁸ „Ces peintures rappellent certain dessin qu'on aperçoit aux étalages des marchands d'images, lequel représente une tête de grenouille qui, par nuances insensibles, se transforme en tête d'Apollon. C'est fort drôle ; mais du moins, par cette fantaisie, l'artiste n'a jamais eu la prétention d'être pris au sérieux.“ Constantin James, *op. cit.*, 414.

⁹⁸⁹ Цртеж се чува у Галерији Рони ван де Велде (Galerie Ronny Van de Velde) у Антверпену.

⁹⁹⁰ Martha Lucy, „Reading the Animal in Dega's Young Spartans“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 2, No. 2, 2009, 59.

флуидни организам развучен кроз временски континуум.⁹⁹¹ Жан Каријес је у својој скулптури *Човек-жаба* оживео Гронвилову идеју да тело није увек оно што ће бити. Начинивши опскурно, композитно створење од делова човека и водоземца, Каријес је на светлост дана изнео дискурс о границама. У његовом уметничком излагању су телесне границе места посебне анксиозности током касног 19. века, изазване теоријом еволуције.

Исте идеје су изражене и у другим Каријесовим скулптурама које репрезентују биолошке хибриде. Највећи број његових дела са том тематиком је сабран у колекцији Мале палате лепих уметности у Паризу.⁹⁹² Исте године када је настао *Човек-Жаба*, Каријес је креирао и *Жабу са зечијим ушима* (сл. 141). Годину дана касније, настала је *Фантастична животиња* (сл. 142), која приказује створење налик водоземцу, са главом и удовима жабе и рибљим репом.⁹⁹³

Каријесова хибридна бића су била и одраз његовог душевног стања. Његов биограф, Александар Арсен, писао је да је уметник имао много разлога због којих су његове ноћи биле грозничаве и узнемирене страшним кошмарима. Имао је посебно несрећно детињство, које је са своја два брата и сестром, након смрти родитеља, провео у сиротишту у Лиону. Светла фигура у његовом животу је била опатица Мари Каламан (Marie Callamand). Препознала је рано његов таленат и послала га на шегртовање у локалну катедралу Светог Јована Крститеља (Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon), у којој је радио код скулптора молитвених предмета, Пјера Вермара (Pierre Vermare).⁹⁹⁴ Религиозна уметност је утицала на његово стваралаштво и вивидну машту. Био је упознат са хришћанским средњовековним бестијаријима који су укључивали опасна сложена створења. Били су то змајеви, грифони и гаргољи, која су истовремено припадала различитим царствима, као што су море и небо.⁹⁹⁵ У својој каријери је стварао бројне маске са експресивним изразима лица, које су евоцирале гротескну декорацију, гаргојле са готичких катедрала у Француској.⁹⁹⁶ Док је његова уметност цветала, здравље га је попуштало. Већ у четвртој деценији живота је живео у дубокој самоћи борећи се са опаком наследном болешћу која је утицала на различита, непријатна емоционална стања. Тонући све дубље у болест, Каријес је себе почео да доживљава као одраз дегенерације, последицу генетски наслеђеног плеуритиса, од ког је страдао врло млад, попут његових родитеља.⁹⁹⁷ Гротескна, дегенерисана бића која су сачињавала његов опус биолошких хибрида, била су према томе, одраз његове душе и поимања стварности у којој је живео. Душевним немирима које је Каријес трпео и који су утицали на његову машту, допринеле су друштвене анксиозности изазване савременим природњачким теоријама у временима анти-клерикалне Треће републике.⁹⁹⁸

Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) је закључио да од периода ренесансе, термин *grotesco* има двојно значење. Гротеска садржи „разиграни, весели и фантастични“, али и

⁹⁹¹ Гронвиллов цртеж је настао годинама пре него што су се појавиле Дарвинове теорије, и више је одраз ранијих еволуционистичких теорија Жан-Батиста Ламарка. Ibid.

⁹⁹² Мала палата лепих уметности у Паризу је 1904. набавила 269 Каријесових уметничких дела у воску, теракоти, осликаном гипсу и бронзи од Жоржа Ончела, његовог пријатеља и колеге керамичара, који их је наследио. Годину дана касније је отворена прва сала посвећена Жану Каријесу. Monique Barbier et al. (eds.), *op. cit.*, 102.

⁹⁹³ Фантастична животиња није пристигла у колекцију Мале палате лепих уметности као део оставштине Жоржа Ончела, већ ју је Држава откупила на Салону 1892. године и даровала овој установи. Lynne Thronton, „Derriere masques et grotesques 1900: des amateurs se dévoilent“, *Connnaissance des Arts*, No. 269, Juillet 1974, 99. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.

⁹⁹⁴ Alexandre Arsène, *op. cit.*, 9-13.

⁹⁹⁵ Caterina Y. Pierre, *op. cit.*, 230.

⁹⁹⁶ Monique Barbier et al. (eds.), *op. cit.*, 80-86.

⁹⁹⁷ Alexandre Arsène, *op. cit.*, 157.

⁹⁹⁸ Pamela Kort, „Making things real: Odilon Redon and Jean Carriès“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 157.

„злослутни и злокобни“ аспект.⁹⁹⁹ О дуалним особинама гротеске расправља и књига Френсиса Конелија (Frances S. Connelly), која показује да највише дефиниција гротеског из периода 18. и 19. века, сврстава таква дела као хибридна створења, сачињена од ужасавајућих и комичних елемената.¹⁰⁰⁰ Гротеска по правилу са собом носи људске анксиозности о животу (уживању, греху, покајању, болу, смрти), а све је упаковано у хумористичку форму, која може да поништи моћ ових страхова. Кајзер тврди да термин гротескно указује на место у ком царство неживих ствари није више раздвојено од живог света – царства биљака, животиња и људи. У њему закони пропорције, симетрије и статике престају да буду релевантни.¹⁰⁰¹ Гротеска постаје алтернативни, измештени простор у ком се границе не поштују и природни закони не дејствују по устаљеним правилима. У њему забринутости и страхови могу бити умањени и ублажени кроз приказ духовитог, хибридног конструкта.

У Каријесовим репрезентацијама биолошких хибрида, анксиозности се везују за еволутивни, променљиви доживљај тела, изазван Ламарковом трансформистичком теоријом и Дарвиновом идејом еволуције. Бихнерово дело *Човек према науци, његова прошлост, садашњост и будућност*¹⁰⁰² из 1869, које је истраживало човеково порекло у оквирима теорије еволуције, додатно је послужило уметнику да размишља у правцу повезаности човека и остатка природног света.¹⁰⁰³ Мутациони облици састављени од различитих животиња и људи, визуелним језиком су давали легитимитет трансформистичким и дарвинистичким претпоставкама о природи. У исто време су својом гротескном појавом одражавали забринутости због могућности дегенерације. Његови хибриди су истраживали реметећа питања о физичком и духовном идентитету, подстакнута промењеном, еволутивном сликом природе. Композитна створења су осликавала Дарвинову претпоставку о насумичној варијацији у природи, у којој су нека бића била спремнија за опстанак од других. Ако су се у току еволутивне историје неки организми усавршавали и боље уклапали у средину, други су представљали слепе крајеве еволутивног низа и тада су можда, стварани биолошки хибриди.

Фантастичним створењима у Каријесовој уметности се дивдио и Огист Роден, који је препознао његову оригиналност и фигуре композитних створења видео као портрете природног света. За Каријесов таленат је поетски рекао да је *фин као ћилибар*.¹⁰⁰⁴ И Каријес и Роден су утицали на Родена, а ехо њихове уметности се може пронаћи у скулптури малих димензија, под називом *Жена-риба* (сл. 143).¹⁰⁰⁵ Најпре је моделована у гипсу 1906. године. Намена ове скулптуре је остала нејасна, сем што је познато из једног писма које је 1914. Роден примио од Ежена Гиошеа (Eugène Guioché)¹⁰⁰⁶, да је скулптура која је одговарала опису *Жене-рибе*, требало да украшава неименовану малу фонтану. У служби промоције Роденовог стваралаштва у Сједињеним Америчким Државама, прва верзија је продата Алми де Бретвил Спреклс (Alma de Bretteville Spreckels). Даровала ју је Музеју легије части (Musée de la Légion d'honneur) у Сан Франциску, у ком је до данас у сталној поставци. Желећи да ово дело буде део колекције његовог будућег музеја у Паризу, Роден је ангажовао асистента

⁹⁹⁹ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песничству*, прев. Т. Бекић, Нови Сад, 2004, 21.

¹⁰⁰⁰ Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania, 1999, 87-89.

¹⁰⁰¹ Волфганг Кајзер, *нав. дело*, 23-24.

¹⁰⁰² Ludwig Büchner, *loc. cit.*

¹⁰⁰³ Pamela Kort, *op. cit.*, 156.

¹⁰⁰⁴ *The talent of Carriès is fine like amber*. Etienne Breton et. al (eds.), *Artists by Artists: Sculpted Portraits in the 19th century*, London, 2019, 32. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.

¹⁰⁰⁵ Hélène Marraud, „Catalogue“, in: Catherine Chevillot et al. (eds.), *op. cit.*, 202.

¹⁰⁰⁶ Ежен Гиоше је био задужен за изливање Роденових модела у гипсу у периоду од 1897. до 1915. године.

Виктора Питера (Victor Peter) да начини и другу, истоветну верзију у мермеру, непосредно пред своју смрт 1917. године.¹⁰⁰⁷

Скулптура *Жена-Риба* је направљена од увећане главе малог женског торзоа. Обрадом материјала је дочарана живописност свог дела. Доњи део мермерне основе је врло грубо обрађен и оставља видљиве трагове алата. У контрасту је са горњим делом, чије фино исклесане линије осликавају узбуркане таласе. Површина главе створења је углачана и далеко углађенија од доњег дела скулптуре. Глатко и напето лице, отворених усана и косих очију, краси коса правилних и геометријских линија. Глава Роденове *Жене-рибе* изгледа као да тек излази на површину и делује да се бори за ваздух.

Неки стручњаци Роденову декоративну скулптуру сматрају делом незавршеног пројекта за малу фонтану, што је била идеја на коју указује начин на који је мотив представљен – жена са отвореним устима и таласастом косом. Други су мишљења да је ова студија повезана са *Вратима пакла*, пошто је мотив глава које израњају из воде чест у Дантеовом (Dante Alighieri) *Паклу (L'Inferno)*¹⁰⁰⁸ из 1314, на основу ког су настале одређене сцене у овом делу.¹⁰⁰⁹ Роденова *Жена-риба* се бори за ваздух, попут њених сестара сирена у *Вратима пакла*, или можда позива мушкарце у смрт. Сирене су често замишљане као бића грабежљиве природе. Иако околности у којима је настала нису познате, највероватније је да је *Жена-риба* имала декоративну функцију и требало да буде део фонтане.

Роден није био формални присталица симболистичког правца у уметности. Признајући повремено додавање предмета скулптури или имена које би могло обогатити значења, Роден је био оно што би се могло назвати интуитивним или природним симболистом. Веровао је да се третирајући специфичности природе, попут покрета тела или израза лица, у уму посматрача стварају различите асоцијације. Придавао је доста значаја упоредној анатомији природе.¹⁰¹⁰ То му је заузврат, омогућило да пронађе заједничке карактеристике наизглед неспојивих бића. У његовој уметности су чести мотиви митолошких, хибридних бића, а ово није био први пут да женску фигуру претвори у морско створење. Један од бројних примера таквих трансформација је *Сирена* (сл. 144), скулптура у камену из Музеја Роден у Паризу, чије су ноге претворене у рибљи реп.¹⁰¹¹

Жена-риба међутим, није митолошко створење, она је биолошки хибрид чија анимална, рибља физиогномија главе указује на еволутивну регресију и премешта имагинацију посматрача у нека давна, примордијална времена. Поред еволутивне историје, Роден је био упознат са новонасталим медицинским концептима тела од средине шездесетих година. На Медицинском факултету је похађао часове неурологије, остеологије и миологије. Редовно је посећивао Музеј Дипуитран, који се користио као наставно средство овог факултета. У њему је изучавао и скицирао телесне деформитете, последице генетских мутација.¹⁰¹² Због тога се не може искључити могућност да је попут Каријеса, Роден можда управо имао на уму контроверзну медицинску проблематику када је стварао његову хибридну *Жену-рибу*. И да то није био случај, у времену када су генетске мутације посматране као мрачни део еволутивног процеса, засигурно да су оваква дела у очима посматрача функционисала као пројекција најстрашнијих аспеката природе.

¹⁰⁰⁷ Hélène Marraud, *loc. cit.*

¹⁰⁰⁸ У деветом кругу Пакла, резервисаном за највеће грешнике, тела издајника родбине су заробљена у залеђеном језеру, а њихове главе беспомоћно израњају из њега и Данте их пореди са жабама које крекећу у зору. Данте Алигијери, *Пакао*, прев. Д. Маровић, Београд, 1998, 209.

¹⁰⁰⁹ François Blanchetière et al, „Sculptures“, in: Catherine Chevillot (ed.), *Guide to the Musée Rodin collections*, trans. P. Hargreaves, Paris, 2008, 109.

¹⁰¹⁰ Albert E. Elsen, *op. cit.*, 589.

¹⁰¹¹ Није познат датум израде ове скулптуре, а чува се у депоу Музеја Роден. John L. Tancock, *op. cit.*, 326.

¹⁰¹² Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris, 1936, 86.

Подморске визије хибрида и неодређених створења обилују и у радовима Одилона Редона. Његове представе биолошких хибрида су добиле своју најуспешнију артикулацију у литографском циклусу *Порекло* из 1883. године. Серија садржи осам плоча. Представе су изведене црном бојом на светло сивом кинеском папиру.¹⁰¹³ Редон је овде хронолошким редоследом истражио почетке људског живота од сперматозоида, одвојених ћелија, преко рибликих створења, животињских и хуманоидних бића. Они пролазе кроз различите трансформације у мору, затим на површини земље и претварају се у колосалну људску фигуру на последњој плочи. Сви радови су добили оригиналне и поетске називе. У Редоновом писму ликовном критичару Андреу Мелериоу (André Mellerio) 1898, он је написао да су називи сваке плоче додати накнадно, на захтев њихових патрона. Њима су желели да подрже „велику теорију трансформизма“.¹⁰¹⁴

Прва композиција у *Пореклу* је *Када се живот будио из дубина непознате материје* (сл.). Данас се налази у Уметничком институту у Чикагу. Ова представа враћа посматрача у тренутак када се живот први пут будио и када су најнижи облици бића пузали у праисторијском блату, у време много пре појаве човека. Протоплазматични организми лебде у позадини слике. У првом плану, створење чије тело као да се раствара у земљи, има нејасно људско лице. Визуелизована је животиња беле боје, са хуманоидним лицем које подсећа и на морског лава. Има мајмунски реп и пераја налик морској ражи. Клизи кроз океанско дно, у ком лебде ћелијски организми. Они су репрезентовани у виду паукова и вероватно симболизују проток времена. Редон је у многим радовима тренутак рађања живота постављао у морско окружење. Указивало је на Дарвинову идеју о пореклу живота свих живих бића, које је потицало из мора.

Редоново прелазно подводно биће у *Када се живот будио из дубина непознате материје* делимично носи скелетну структуру сисара који живи на копну. Ту се примећује утицај посећивања кабинета за упоредну анатомију у париском Природњачком музеју¹⁰¹⁵, где је огроман рад Жоржа Кивјеа на овој теми допринео раној палеонтологији и антропологији.

Редон је додатно био надахнут Флоберовом књигом, *Искушење светог Антонија*. Креирао је и два литографска циклуса и бројне засебне радове под утицајем Флоберовог дела.¹⁰¹⁶ И писац је био инспирисан честим одласцима у Природњачки музеј, а референце на природне науке у његовом раду нису биле ретке. Сакупљао је знања о биолошким, композитним створењима и почецима живота.¹⁰¹⁷ У петом поглављу *Искушења светог Антонија* халдејски (вавилонски) бог Оанес, полу-човек и полу-риба који излази из дубине да би људима донео знање, супротставља се религији коју репрезентује свети Антоније и сугерише еволуцију следећим речима:

„Поштуј ме! Ја сам савременик прапочетака. Ја сам боравио у безобличном свету у коме су дремале мале хермафродитне животиње, под тежином непрозирне атмосфере, у дубини мрачних вода, док су прсти, пераја и крила били помешани, и очи без главе пливале као мекушци, међу биковима с људским лицем и змијама с псећим шапама.“¹⁰¹⁸

На крају романа, Флоберов светац стоји на обали исконског мора и види чудовишна хибридна створења. Разнолика фантастична бића и морске звери демонстрирају пред њим животне силе. Свети Антоније на крају, у екстази леже на стомак и почиње да проучавава једноставности природе. Посматра како се животиње и биљке спајају пре него што се развије

¹⁰¹³ Martha Lucy, „Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe“, *Canadian Art Review*, Vol. 34, No. 1, 2009, 18-19.

¹⁰¹⁴ „(...) the great theory of transformism.“ Barbara Larson, *op. cit.*, 63.

¹⁰¹⁵ Sven Sandström, „Odilon Redon: A question of symbols“, *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 6, No. 2, 1975, 31.

¹⁰¹⁶ Alexandra Strauss (ed.), *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert: Interprétations par Odilon Redon*, Paris, 2011, 118-124.

¹⁰¹⁷ Mary Orr, *loc. cit.*

¹⁰¹⁸ Gistav Flober, *Искушење светог Антонија*, прев. М. Carcaračević, Beograd, 2005, 137.

пуна визија еволуционизма. Биљке и животиње еволуирају, потом се и океан трансформише. Морске алге се претварају у траву, а шарена корална острва у шуме.¹⁰¹⁹

Референце на фузију или укрштање царстава – биљног и животињског света – подразумевајући примарну историју еволуције и заједничке функције (метаболизам, протоплазма, дисање), могу се наћи у делима шкотских симболиста, уметника ар нувоа, попут Емила Галеа (Émile Gallé)¹⁰²⁰ и на крају, Редона. Он никада није заборавио научне експерименте које је његов пријатељ ботаничар, Арман Клаво, водио на врсти алги које су имале животињске и биљне особине.¹⁰²¹ Клаво, чијим се хербаријумима уметник дивио, проучавао је однос биљака према животној средини и разматрао их у оквирима Дарвинове борбе за опстанак. Истраживао је репродуктивне и друге животне процесе разних биљака и цвећа. Клаво је о биљном царству писао као о одуховљеном свету, а те мистичне особености је Редон применио у свом стваралаштву.¹⁰²² Често је приказивао хибриде биљака и људи и трансформацију два царства у једно биће.

Поред Клавоа, на сликара је утицала и монистичка теорија Ернста Хекела. Замишљена као пантеистичка вера у природу, темељила се на модерним изучавањима хемије, физике и биологије. Према тој теорији, дух је садржан у материји и обрнуто.¹⁰²³ Иако је Редон одбијао Хекелову замисао о еволуцији као уређеном јединству природе, што је било у супротности са дарвинизмом, чини се да је прихватио доктрину према којој је једна прожимајућа животна сила оживљавала природу. У том концепту нема коначне разлике између биљног и животињског света, а чак и најразвијеније духовне способности су имале корен у животињским нагонима и реактивности микроорганизама и биљака.

Редонов *Човек кактус* (сл. 145) настао је 1881. године. Припада његовој серији ноара и урађен је у техници угљена на папиру. Дело је изложено у оквиру колекције Андреа Вуднер (Andrea Woodner Collection) у Националној галерији уметности (National Gallery of Art) у Вашингтону.¹⁰²⁴ Цртеж малих димензија истражује скромно порекло човека, кроз приказ композитног створења, мешавину човека и биљке.

Редон је креирао фигуру од мушке главе грубе физиогномије са дебелим, животињским вратом, која излази из саксије. Израз лица одаје меланхолична душевна стања. Трње покрива његову кожу и главу, што даје алузије на мученичке фигуре. Квадратна саксија из које израња је украшена рељефном сликом жене која убија неодређену фигуру. Уметник је идентификовао ову представу као Амазонка која убија мушкарца. Био је инспирисан једном сценом на римском саркофагу из 4. века пре. н. е.¹⁰²⁵ Постављањем ове сцене на саксију *Човека кактуса*, Редон је реферисао на античку цивилизацију и рационалност, али основна идеја је дивљаштво у које су укључена оба пола. Као могуће подсећање на Француско-пруски рат 1870, ова сцена борбе полова коментарише човечанство, чија је способност насиља и доношења бола немерљива.¹⁰²⁶ Патња је додатно наглашена трњем *Човека кактуса*, које пружа асоцијације на иконографско решење представе *Ecce homo* – Христа са трновим венцем.

¹⁰¹⁹ Ibid, 210.

¹⁰²⁰ Jessica Dandona, „All for One and One for All: Evolution and Organicism in the Art of Émile Gallé and the Ecole de Nancy“, in: Fae Brauer, Serena Keshavjee (eds.), *Picturing Evolution and Extinction: Regeneration and Degeneration in Modern Visual Culture*, Cambridge, 2015, 83-106.

¹⁰²¹ Odilon Redon, *To myself: Notes on life, art, and artists*, trans. M. Jacon, J. L. Wasserman, New York, 1986, 14.

¹⁰²² Ariane Durand, „Odilon Redon et Armand Claveau ou les étroits contacts entre la botanique, l'art et la philosophie“, *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, Tome 24, 1975, 159-165.

¹⁰²³ Marsha Morton, „Nature and Soul: Austrian Responses to Ernst Haeckel's Evolutionary Monism“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *op. cit.*, 126.

¹⁰²⁴ Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, „In the Public Eye, 1879-1889“, in: Douglas W. Druick (ed.), *op. cit.*, 155.

¹⁰²⁵ Ibid.

¹⁰²⁶ Rodolphe Rapetti et. al (eds.), *Odilon Redon: Prince du Rêve 1840-1916*, Paris, 2011, 121.

Године 1881. у којој је Редон створио цртеж *Човек кактус*, видео је изложбу домородаца из Огњене земље. Они су били изложени јавности у Паризу, у Башти аклиматизације (сл. 146). Била је то једна од многих изложби урођеника са ваневропског подручја у Француској, у неславној историји људских зоолошких вртова у Европи. Становнике Огњене земље је Редон нацртао неколико пута у скици која се чувала у Уметничком институту у Чикагу.¹⁰²⁷ Током седамдесетих и осамдесетих година 19. века су случајеви у којима су урођеници удаљених земаља били изложени јавности, дали Французима прилику да виде оно што је било устаљено и опште веровање о заосталим стадијумима еволуције човечанства.¹⁰²⁸ Расну физиогномију Редонов *Човек кактус*, највероватније дугује изгледу глава људи из Огњене земље које је уметник видео 1881. године. О њима је записао:

„Група од неколико узвишених варвара који су стигли из Огњене земље, поносних људских бића, охолих, окрутних, моћних и гротескних, дали су ми скоро сан о примитивном животу, носталгију за чистим и једноставним животом нашег порекла. Никада нисам толико снажно осетио удаљеност коју наша сопствена природа ствара између звери која пузи и нашег највишег циља. (...) Њихова голотиња избија из земље као цвет Индије, у пуном цвату, раскошна, складна и непокретна у сјају свог блиставог и немог живота. Мора се видети то круто месо уоквирено лијанама, у сенци девичанске шуме, или како лежи на златном песку пустиње, на беспрекорним обалама.“¹⁰²⁹

Након што је поновио да су људи еволуирали из једноставно организоване форме, Дарвин је користио становнике Огњене земље, „најниже варваре“ које је видео на путовању Биглом¹⁰³⁰, као пример непосредног порекла у последњем поглављу *Порекла човека*. Писао је како је био опчињен и уједно запрепашћен, када је први пут угледао урођенике из Огњене земље, на једној дивљој обали. Прва помисао када их је видео наге, са неповерљивим изразима лица, била је да су баш такви били преци савремених европских људи.¹⁰³¹

За Редона су припадници племена из Огњене земље били *племенити дивљаци* према Русоовој дефиницији, поносни али такође гротескни. Попут сна о примитивном животу, они генеришу носталгију за чистим и једноставним животом прапочетака на Земљи. Међу домороцима постоји животиња обдарена природним инстинктима звери, која се из дарвинистичке перспективе мора посматрати као остатак примитивне фазе у еволуцији човека ка његовом највишем циљу. У Редоновом запису су егзотично цвеће које расте из земље и *примитивни* људи међусобно повезани.

Човек кактус репрезентује уметникове опречне идеје о примитивном човеку. Фигура је истовремено природан, рудиментаран човек, чист попут урођеника из Огњене земље из „златног песка пустиње“, али и дивљи и неконтролисан. Он расте из квадратне саксије коју краси антички рељеф. То је симбол западне цивилизације. Међутим, Амазонка која побеђује мушку фигуру је моћна женска фигура која се у уметности симболизма сматра ненормалном манифестацијом варварства.¹⁰³² Крајем века, декадентни бели човек је све више повезиван са

¹⁰²⁷ Ted Gott, „La genèse du symbolisme d'Odilon Redon: un nouveau regard sur *le Carnet de Chicago*“, trad. J. Bouniort, *Revue de l'Art*, 1992, No. 96, 52-53.

¹⁰²⁸ Leonce Manouvrier, *The Fuegians of the Jardin d'Acclimatation*, trans. R. K. Stevenson, Paris, November 26, 1881. <https://archive.org/details/TheFuegiansOfTheJardinDacclimatation/mode/2up>

¹⁰²⁹ „A group of several sublime barbarians who arrived from Tierra del Fuego, proud human beings, haughty, cruel, mighty and grotesque gave me almost a dream of primitive life, a nostalgia for the pure and simple life of our origins. I never felt with such force the distance our own nature creates between the crawling beast and our highest goal... Their nudity emerges from the earth like a flower of India, in full bloom, luxurious, harmonious and immobile in the splendor of its radiant and mute life. One must see that rigid flesh framed in lianas, in the shadow of the virgin forest, or lying on the golden sand of the desert, on immaculate shores.“ Odilon Redon, *op. cit.*, 70-71.

¹⁰³⁰ Charles Darwin, *Le Voyage du Beagle*, trad. E. Barbier, Paris, 2018, 173-191.

¹⁰³¹ Чарлс Дарвин, *нав. дело*, 560.

¹⁰³² Jo-Anne Birnie Danzker, „Carnal Logic, Franz von Stuck“, in: Felix Krämer (ed.), *op. cit.*, 81-82.

материјализмом.¹⁰³³ Редон је 1885. креирао још једног хибрида, овај пут мешавину цвета и белог човека. На литографији *Барски цвет* (сл. 147) приказан је буржоаски центлмен. Он је стар и бледи попут венулог цвећа.¹⁰³⁴ Са друге стране, *Човек кактус* је упркос меланхоличној експресији, јака и моћна фигура која израња из земље. Однос цивилизације и дивљаштва у Редоновом раду указује на изједначавање дегенерисаног, патолошког и опадајућег Европљанина са *дивљаком*.

На трећој плочи циклуса *Порекло*, Редон је приказао још једно антропоморфизовано створење из наизглед, исконског света. Литографија названа *Деформисани полип плутао је на обалама, нека врста насмејаног и одвратног киклопа* (сл. 148), урађена је 1883. године. Чува се и излаже у Уметничком институту у Чикагу.¹⁰³⁵ Сликар је композицију замислио као допојасни портрет чудовишног бића. Примордијална безобличност створења је указана пре свега кроз гротескне црте – изобличено лице са великим, широким носем и једним оком. Потом је вешто поновљена у наслову плоче – *деформисани полип*. Редонов полип са немуштим осмехом који открива беле зубе, делује као да позира за портретну бисту од рамена ка навише. Уметник је на тај начин унео елементе људскости, а полипове духовите карактеристике пружају хумористички аспект гротескном утиску.

Полип је у античкој митологији скраћеница за Полифема, једнооког киклопа, сина Посејдона и Тоосе, који је имао огромну снагу и малу памет. Његов идентитет се у митологији трансформисао од суровог људождера до осећајног љубавника.¹⁰³⁶ У природним наукама се термин односи на једноћелијски организам који је био предмет многих научних истраживања у 19. веку. Сматран је једним од најранијих облика живота и имао је необичну класификацију. Полип је виђен као не у потпуности биљка, нити животиња, а научници су га издвојили као пример безобличности и неодређености. Водени полипи су најпре били занимљиви јер показују како прост организам може да поприми најразличитије облике, од најједноставнијих до напредних. Еволуционисти су их истраживали јер су на њима могли да анализирају метаморфозу.¹⁰³⁷ Редон је био у прилици да види ово морско створење у једној од многобројних тератолошких витрина у Природњачком музеју.¹⁰³⁸

На Редову уметност је снажан утицај имала поезија и проза Жила Мишлеа. Мишле је такође описивао чудовишна створења, која су се темељила на његовом познавању Мопертијевог и Сент-Илеровог рада. Према Мишлеу, биолошке малформације су биле показатељи експерименталних корака у еволуцији природе. Видео их је као носиоце трагичних значења.¹⁰³⁹ Мишле је 1861. објавио дело у прози, *Море*, које је описивало најразноврсније облике живота у морској средини. Кроз целу књигу, провлачи се медуза, коју је описао у виду еманципованог полипа – пола биљку, пола животињу. Дивио се њеној способности да светли и мења боје, посебно чињеници да може преузети све облике и играти улогу биљке или воћа.¹⁰⁴⁰

¹⁰³³ Koenraad W. Swart, *op. cit.*, 51.

¹⁰³⁴ У послератном периоду физички болесна и слаба аристократија је била парадигма слабљења политичке моћи и магловитих друштвених граница, а сама њена слабост сматрана је сразмерном успону радничке класе и помрачењу француске нације. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, London, 2011, 368.

¹⁰³⁵ Rodolphe Rapetti et. al (eds.), *op. cit.*, 101.

¹⁰³⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић (ур.), *нав. дело*, 353.

¹⁰³⁷ Француски зоолог, Едмон Перије (Edmond Perrier) је био један од првих природњака који је изучавао задивљујућа својства полипа. О томе је детаљно писао Камилј Фламарион у: Camille Flammarion, *Monde avant la création de l'homme: origines de la terre, origines de la vie, origines de l'humanité*, Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1886, 162-170.

¹⁰³⁸ Barbara Larson, *op. cit.*, 66.

¹⁰³⁹ Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, „Prologue, Painful origins“, in: Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers (eds), *op. cit.*, 14.

¹⁰⁴⁰ Jules Michelet, *La Mer*, Paris, 1861, 140.
<https://archive.org/details/lamermichelet00mich/page/140/mode/2up?q=fruit>

Убацујући идеју о безобличности у своју серију *Порекло*, Редон евоцира осећај неповратности и изгубљеног порекла. Редон је свог полипа сместио у непознат и некохерентан примордијални простор. Његово исконско место порекла је тајновито и магловито. Коментаришући Редонове литографске серије и плочу *Деформисани полип плутао је на обалама, нека врста насмејаног и одвратног киклопа*, симболистички песник и ликовни критичар, Гистав Кан (Gustave Kahn), видео га је као „вечито ишчекивање нечег неодређеног, сажаљење због бесмислене случајности“.¹⁰⁴¹ Примордијални, неописиви простори су додатно визуелно евоцирани полиповим скраћеним и скривеним телом. Једно око говори о ослабљеном виду и дочарава страхотна осећања непознатог. Редонов наказни полип изазива јединствену врсту меланхолије и носталгије за нечим изгубљеним. Он је и сатирична пројекција телесне малформације, коју претпостављају одређени модели теорије еволуције. Полип је бесполан, невидљив и нема прецизну биолошку одредницу. Попут других Редонових аморфних облика који лебде у неодредивом простору, он је симбол недостатка и грешке. Ово неklasификовано биће са аномалијом, предочава порекло човека које је без облика у основи, као и првобитна, исконска материја из које су се развила сва бића путем еволуције.

Трагајући за пореклом и замишљајући најмаштовитија композитна створења, Редон је често као мотив на својим представама убацивао ембрионалне формације са људским ликом. Четврта представа у литографској серији *Омаж Гоји* из 1885. носи назив *Постојала су такође ембрионална бића* (сл. 149). Литографска серија посвећена Гоји је постала препознатљиви печат Редоновог стваралаштва након што ју је Жорис-Карл Уисманс објавио у *Независном прегледу* (*La Revue indépendante*) 1. фебруара 1885. године.¹⁰⁴² Четврта, оригинална плоча је данас део колекције Иана Вуднера (The Ian Woodner Family Collection), у сталној поставци Музеја модерне уметности у Њујорку.¹⁰⁴³

Редон је приказао чудновато створење у виду округлог лица, које извире из овалне посуде, налик плеху или саксији. Има крупне киклопске очи, својствене Редоновим представама у ово време. Биће плута у ваздуху и зрацима које исијава, обасјава попут сунца друга, протозоична и ембрионална створења у мраку. Створење гледа у колосални антички стуб дорског типа. Стуб је постављен директно испред овог кошмарног лица, као реминисценција на цивилизацију. У позадини у доњем десном углу, у ваздуху лелуја још један организам, лунарно лице са људским очима, широким носем и устима.

Уисманс је у *Независном прегледу* описујући четврту представу, *Постојала су такође ембрионална бића*, говорио о:

„(...) валцеру других готово аморфних глава, неких попут ембриона који наговештавају лобање, неких као замагљене инфузорије, нејасним бичарима, неодређеним монерама и бизарним протоплазмама, као што је Хекелова батибија, иако мање желатинастим и мање неформираним.“¹⁰⁴⁴

Опис не одговара приказу лунарног лица које се усамљено њише у неодређеном простору. Оно се појављује као део кошмарних снова. Редон је ову плочу уврстио у серију посвећену Гоји, ког је ценио због фантастичних представа сновиђења. Његово интересовање

¹⁰⁴¹ „(...) la perpétuelle attente de quelque chose d'indefini, une grande pitié pour d'irresponsables hasards.“ Gustave Kahn, „La vie artistique“, *La vie moderne*, Paris, 9 Avril 1887, 231. <https://www.retronews.fr/journal/la-vie-moderne/09-avril-1887/2083/4004413/5>

¹⁰⁴² Dario Gamboni, „Redon and Huysmans, Suggestion and Transposition d'Art. Art Criticism between the History of Reception, the Sociology of Culture and Hermeneutics“, in: Martin Heusser et al. (eds.), *On Verbal / Visual Representation: Word & Image Interactions*, Vol. 4, Amsterdam, 2005, 14.

¹⁰⁴³ Rodolphe Rapetti et. al (eds.), *op. cit.*, 158.

¹⁰⁴⁴ „(...) the waltz of other almost amorphous heads, some like embryos hinting at skulls, some like blurred infusoria, vague flagellates, indefinite monera and bizarre protoplasm like Haeckel's Bathybius, though less gelatinous and less unformed.“ Уисмансов текст је објављен и преведен на енглески у: Joris-Karl Huysmans, *Parisian sketches*, trans. Brendan King, Sawtry, 2004, 152.

за подсвест и свет снова је утицало на Редона. У његовом раду су честе алузије на одсуство разума и непозната, далека времена.¹⁰⁴⁵ Редонов *Омаж Гоји* који чини укупно шест композиција су наизглед неповезане слике које славе Гојину двосмисленост и заједно сугеришу интроспекцију и изолацију уметничке праксе.¹⁰⁴⁶ Стефан Маларме је гледајући *Омаж Гоји* похвалио Редонову дубину са којом продира у мистерије његових мотива. Овај албум је доживео као производ уметникових снова, а ликовни језик га је подсетио на његове пређашње литографске радове.¹⁰⁴⁷

Маларме је имао право када је приметио сличност са Редоновим ранијим делима. Мотиве ембрионалних створења, баш као што је и Уисманс показао, дуговали су циклусу *Порекло*, насталом две године раније. Одређени број Редонових маштовитих слика, попут *Када се живот будио из дубина непознате материје*, подразумева науку о ембриологији, популарну у касном 19. веку, док је дела као што је *Постојала су такође ембрионална бића* директно одражавају. Уметник је реферисао на научне претпоставке које је изнео Жофруа Сент-Илер средином века¹⁰⁴⁸, када је у истраживању о монструозностима изнео идеју да људски фетус прати еволуцију целог животињског царства, од једноћелијског организма, преко риба и кичмењака до човека, уз могуће грешке у развоју дисања. Чак је веровао да уколико интервенише у развоју фетуса, може да ухвати ембрион у рибљем или животињском стадијуму.¹⁰⁴⁹ Ову теорију рекапитулације је седамдесетих година усавршио Ернст Хекел. На основу његовог модела, ембрион који се развија од једне ћелије до новорођенчета има аналогију у читавој историји биолошке еволуције.¹⁰⁵⁰ Хекелов *Антропогеније, или историја еволуције човека* из 1874, на француски је преведен 1877. године.¹⁰⁵¹ Према његовој теорији ембрион човека започиње живот као засебна ћелија, реципрочно пореклу живота у мору, изнедреном из једне ћелије. Оживљавајући ембрионално биће на својој слици, Редон је посведочио пореклу живота у ћелији, а не у неживој материји како је предлагао Ламарк.

Ћелија, елементарна јединица живота, привукла је Редона на овој представи. У многим приликама је користио њен сфероидни или спљоштени облик, цртајући уместо језгра око, маску, криве линије. Његова радозналост је била усмерена ка биолошким наукама. У ембриологији је пронашао драгоцене елементе од којих је стварао бића која су обогаћивала његова сновиђења.¹⁰⁵² Уместо да споји хетерогене делове као у претходним радовима, Редон овде раставља целину и користи делове по својој вољи. Поједини делови, попут светлећег ембриона, посебно утичу на уметникову визију. Након изучавања природњачких теорија, Редон одређене мотиве задржава у сећању, након чега их износи на видело у својој представи.¹⁰⁵³ Ембрион тако постаје носилац идеје. У Редоновом стваралаштву се умножавају крила, очи, лица одвојена од трупа, понекад са перајима или длакама, који постају узнемирујући феномен са својим стигмама, њиховим венућем попут *Барског цвета* или зрачењем, као у овом случају. Редонове фрагменти у процесу поделе или спајања,

¹⁰⁴⁵ Олга Жакић, „Редоново сновиђење: Глава знома из колекције Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја - Историја уметности*, Св. 23, Бр. 2, Београд, 2018, 103.

¹⁰⁴⁶ Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. M. Treharne, London, 2002, 173.

¹⁰⁴⁷ Evanghélia Stead, „Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence: les images invisibles“, *Textyles*, No. 17-18, 2000, 60.

¹⁰⁴⁸ Jeanne Doin, „Odilon Redon“, *La Mercure de France*, Paris, 1 Juillet 1914, 10. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201750j/f18.image.r>

¹⁰⁴⁹ Peter J. Bowler, *op. cit.*, 261.

¹⁰⁵⁰ Marsha Morton, „From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *op. cit.*, 61.

¹⁰⁵¹ Ernst Haeckel, *Anthropogénie, ou Histoire de l'évolution humaine*, trad. Dr C. Letourneau, Paris, 1877.

¹⁰⁵² John Rewald et al (eds.), *op. cit.*, 36.

¹⁰⁵³ Jeanne Doin, *op. cit.*, 12.

символизују јединство комплетног појединца. У свести посматрача делују као подсетник на исконска времена у којима су постојала логичном уму незамислива створења и организми.

Осим мотивима, Редон је на дискурс о биолошком назадовању одговарао и јединственим стилем, пратећи Тенову препоруку о изражавању *моралне температуре времена*. Тен је писао је да уколико бисмо у годинама депресије гледаоце довели пред Рубенсова дела, они би сигурно одвратили поглед од њих и радије се окренули Рембрантовим сликама.¹⁰⁵⁴ Рембрант је био међу Редоновим омиљеним уметницима, коме је дуговао много у својим послератним радовима и селекцијама сивих, црних и суморних тонова.¹⁰⁵⁵ Тен је на својим предавањима о природним наукама у уметности често цитирао Жофруаа Сент-Илера и тиме допринео Редоновој имагинацији. Посебно је волео Сент-Илерову идеју коју је неретко цитирао, о једном прожимајућем моделу скелета, који се путем еволуције јавља у свим организмима и саставни је део животиња и људи.¹⁰⁵⁶ Упитан у једном интервјуу 1892. који су му омиљени радови у његовом стваралаштву, Редон је казао:

„Моја чудовишта. Мислим да сам овде дао свој лични печат. Много сам радио, много учио, пуно изучавао анатомију да бих се довео у позицију да ово радим. Моје студије су ме довеле до закључка да је све људско, да у сваком живом бићу налазимо, у појединим облицима, главне линије људске структуре. На основу овог принципа сам изобличавао, увећавао или поједностављивао, стварао моја ембрионална или гигантска бића. Да, ако неки део мог рада треба да траје, верујем да ће то бити чудовишта.“¹⁰⁵⁷

Редонова посвећеност одбијању граница између људи и звери из које су се рађала имагинарна композитна створења, може се пронаћи и у уметности Леополда Шовоа. Одбацивши лекарску каријеру, у потпуности се окренуо уметности. Као вајар, акварелиста и аутор књига за децу и одрасле, дуго је остао заборављен у историји уметности, пре него што је поклон његовог унука Музеју Орсеј 2017. од преко 100 дела, вратио његово име у центар пажње.¹⁰⁵⁸ Прве Шовоове скулптуре датирају из 1905. године, када је са породицом живео у Версају, недалеко од сликара и вајара Жоржа Лакомба (Georges Lacombe), који је утицао на његово занимање за *примитивне* културе, полиморфна и чудовишна створења.¹⁰⁵⁹

На Лакомбов наговор, Шово је први пут учествовао на Јесењем салону (Salon d'Automne) 1911. године.¹⁰⁶⁰ Публици се представио са три рада у гипсу и десет малих бронзаних скулптура, које су већином носиле назив *Чудовиште (Monstre)*. Међу њима је била и бронзана скулптура, названа *Истурене очи* (сл. 150).¹⁰⁶¹ До 1940. се налазила у Шовоовом атељеу, након чега је дошла у посед његових наследника. Године 2019. Марк Шово (Marc Chauveau), уметников унук, поклатио ју је заједно са осталим његовим радовима

¹⁰⁵⁴ Хиполит Тен, *нав. дело*, 52.

¹⁰⁵⁵ Odilon Redon, *op. cit.*, 46.

¹⁰⁵⁶ Hippolyte Taine, *Lectures on Art*, trans. J. Durand, New York, 1875, 206-207.

¹⁰⁵⁷ „Mes Monstres. Je crois que c'est là que j'ai donné ma note la plus personnelle. J'ai beaucoup travaillé, beaucoup étudié, fait beaucoup d'anatomie pour me mettre à même de faire cela. Mes études m'ont amené à conclure que tout est rhomme, que, dans tout être vivant, on trouve, sous les formes particulières, les grandes lignes de la structure humaine. C'est en partant de ce principe que j'ai déformé, agrandi ou simplifié, créé mes êtres embryonnaires ou gigantesques. Oui, si quelque partie de mon oeuvre doit durer, je crois que ce seront les Monstres.“ В. Guidauneau, „*La réaction idéaliste: Odilon Redon*“, *La Justice, Paris*, 25. Avril 1892, 2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7737304/f2.item.r=redon.zoom>

¹⁰⁵⁸ Информација са сајта Музеја Орсеј: <https://www.boutiquesdemusees.fr/en/article/956-in-the-land-of-leopold-chauveau-monsters.html>

¹⁰⁵⁹ У манускрипту из 1915. године, Шово је писао о одушевљењу које је осетио када је 1905. видео у Лакомбовом атељеу дрвени барелеф *Егзистенција*, који приказује змију која гризе свој реп репрезентујући витализам живота. Уместо змијске, има главу афричког човека са два носа и две усне. Léopold Chauveau, *La mort a passé*, 23. Septembre 1915. Musée d'Orsay, fonds Léopold Chauveau.

¹⁰⁶⁰ Ibid.

¹⁰⁶¹ Anonyme, *Salon d'Automne, 9^{eme} exposition*, Paris, 1911, 81. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5368985p/f77.image.r=chauveau>

Музеју Орсеј. Данас је део сталне поставке и налази се у сали посвећеној уметности симболизма, поред Каријесових скулптура.

Скулптура *Истурене очи* приказује композитно створење начињено од антропоморфизоване главе и тела животиње. Створење има жабље, избачене очи, узак и грбав нос који подсећа на птичији кљун и уста обешена на доле. Постављено је у чучећи положај, као жаба. Уместо жабљих удова, оно има четири екстремитета са људским стопалима и четири прста на сваком.

Површина скулптуре је обрађена глатко, а дело је добило чисту форму. Делимична геометризација облика и равна површина тела, која створењу даје скоро квадратаст облик, чини ово створење теже замисливим у природи, него што је случај са Каријесовим *Човеком жабом*, на ког ово дело асоцира, најпре својим положајем водоземца, а потом и приказом очију. Могуће је да је Леолод Шово био у прилици да види једно од многобројних Каријесових створења које су компоновала човека и жабу, с обзиром да је у детињству са оцем посећивао његовог колегу Шарл-Емила Франсоа-Франка (Charles-Émile François-Franck), који је био пасионирани колекционар етнографских предмета и Каријесових скулптура.¹⁰⁶² По питању стила, чини се да *Истурене очи* више дугују традицији деформисаних бића у делима у керамици Пола Гогена, из последње деценије 19. века. Као парадигматски пример се може узети *Ваза у облику гротескне главе* (сл. 151), настала између 1893. и 1895. године.¹⁰⁶³

Шовоови скулпторални хибриди извор проналазе најпре у детињству човека чији је отац био ветеринар и лекар, професор компаративне патологије у Природњачком музеју у Лиону. Његов отац, Огист Шово (Auguste Chauveau) је поседовао слике патолошких анатомских примерака, које је млади Леолод видео још пре него што се бавио медицином.¹⁰⁶⁴ Пошто је постао вајар, он моделира чудовишта у њиховом најједноставнијем облику. Њихов формални синкретизам понекад наглашава хуманоидне, понекад животињске делове. Шово је користио и преусмеравао своје анатомско знање да би начинио чудовишта у клиничком смислу те речи, односно са веродостојним морфологијама – прекомерним дефектом органа или абнормалним положајем удова.¹⁰⁶⁵

Попут Каријеса, на Шовоове представе хибрида је утицала болест и духовна патња. Крајем последње деценије 20. века Шово је патио од болести слезине која му је донела многе непроспаване ноћи. Сliku о себи је пројектовао на свом *Аутопортрету* (сл. 152) из 1909, на ком је себе репрезентовао као мајмунолико створење које седи са левим коленом привученим уз стомак и болним изразом лица.¹⁰⁶⁶ Истовремено га је разарала дубока туга због незадовољства хируршком професијом. Медицинску каријеру је започео на наговор родитеља, како би наставио породичну традицију, међутим он је није волео и није могао да поднесе болест нити смрт. Као хирург, имао је прилике да ради са пацијентима који су имали анормалије у физиолошком развоју.¹⁰⁶⁷ Његовој меланхолији је доприносио и однос према људима, које је сматрао декадентним, вулгарним и подлим, у непрестаној трци за опстанак.¹⁰⁶⁸ Због тога је утеху тражио у његовим чудовиштима. О томе најбоље говори

¹⁰⁶² Ophélie Ferlier-Bouat, „L'enfantement des monstres: La pratique sculpturale de Léopold Chauveau“, in: Laurence des Cars et al. (eds.), *Léopold Chauveau au pays des monstres*, Paris, 2020, 81.

¹⁰⁶³ Ово и још неколико мање познатих Гогенових радова у керамици су део уметничке колекције Нове Карлсберг глиптотеке (Ny Carlsberg Glyptotek) у Копенхагену. <https://www.ny-carlsbergfondet.dk/en/paul-gauguin-three-ceramic-heads>

¹⁰⁶⁴ Geraldine Masson, „La source des monstres“, in: Laurence des Cars et al. (eds.), *op. cit.*, 31.

¹⁰⁶⁵ Ibid, 29.

¹⁰⁶⁶ Скулптура је урађена у гипсу и обложена воском. Чува се у депоу Музеја Орсеј. Види више на сајту Музеја: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/monstre-204671>

¹⁰⁶⁷ Ophélie Ferlier-Bouat, *op. cit.*, 60.

¹⁰⁶⁸ Ibid.

уметникова белешка из 1909. године, током које је живео у малом алпском селу на граници са Швајцарском:

„У свом атељеу – сањам међу чудовиштима. Драга чудовишта, срећна чудовишта, ви не знате муке, живите мирно у својим напаћеним облицима, поносна што нисте као било које друго биће.“¹⁰⁶⁹

Чудовишта и биолошки детерминизам који укључује хибридизацију, може се пронаћи и у Гогеновом сликарству. Он је 1892. током свог првог боравка на Тахитију, насликао композицију *Дивна земља* (*Te nave nave fenua*). Уље на платну (сл. 153) је уз још четрдесетак радова насталих на полинежанском острву, било изложено у Галерији Диран-Руел (*Galerie Durand-Ruel*) на Гогеновој самосталној изложби 1893. године.¹⁰⁷⁰ Данас се чува у Уметничком музеју у Охари (大原美術館).

Представа *Дивна земља* у првом плану приказује младу, нагу Тахићанку са цветом у коси. Десном руком држи цвет са стабла биљке чији прашник и латице подсећају на Аргусово око са пауновог пера, а лева рука јој је постављана испред десне дојке. Фигура има типичну расну, домородачку физиогномију. Она има тамну кожу, црну косу и стидне длаке, а тело јој је гломазно и компактно, са широким бутинама и раменима. Гогенова Тахићанка има и два додатна прста на левом стопалу која не изгледају као људска, што указује на њено атавистичко животињско порекло и генетску малформацију – полидактилију. Позадину платна испуњавају велике равне површине обојене јарким колоритом, које доприносе живописности острвске шуме, испуњене плодносном флором. Са леве стране је насликано дрво, са ког на девојчино раме слеће црни рептил са црвеним крилима.

Девојка са слике је највероватније била креирана по узору на Гогену љубавницу Теха'аману (*Tehea'amana*) и симболизује визију тахићанске Еве искушенице. Крилати гуштер који јој слеће на раме, у досадашњим студијама је генерално поиман као симбол змије из рајског врта, инспирисан хришћанским средњовековним бестијаријима који су укључивали композитна крилата створења – змајеве, грифоне и гаргојле.¹⁰⁷¹ Могуће је да је постојао и додатни извор инспирације за крилатог гуштера. Шездесетих и седамдесетих година 19. века су у Баварској откривани фосилизовани остаци малог летећег диносауруса врсте *archaeopteryx*. Открића су била интересантна не само за немачке, већ и за све европске уметнике који су се занимали за порекло света.¹⁰⁷² Стога није искључено да крилато створење на Гогеновој слици сугерише на такве фосиле.

Девојчина повезаност са природом је истакнута на више нивоа. Најпре њеном нагошћу која асоцира на нетакнуту природност, али и *примитивност* додатно наглашену полинежанском физиогномијом. Затим следи њен однос са цвећем. Цвет зла, као алузија на Бодлера, овде описује Евин грех, али је сада визуелизован у форми ока са пауновог репа. Од 1883. Редонов мотив цвета са оком је инспирисао уметнике попут Ван Гога и Гогена.¹⁰⁷³ Гоген пак бира мотив пауновог пера као симбола сујете, заводништва, сексуалности и животињског карактера. Тахићанска Ева са телом неспутаним означитељима цивилизације, симболизује Гогену чежњу за *примитивним* светом. Сликајући је, он је имао на уму психичко стање младе Тахићанке. Историчар уметности Хенри Дора, указао је на Гогену белешку из 1896, у којој је сликар написао да је приказана девојка симбол Еве након почињеног греха. Она нема способност кајања или стида, те може без утицаја савести да хода

¹⁰⁶⁹ „Dans mon atelier - Je rêve au milieu des monstres. Chers monstres, heureux monstres, vous ne connaissez pas l'angoisse, vous vivez calmes sous vos formes tourmentées, fiers de ne ressembler à aucun autre être.“ Léopold Chauveau, note manuscrite, Samoëns Décembre 1909. Musée d'Orsay, fonds Léopold Chauveau.

¹⁰⁷⁰ Françoise Cachin, *Gauguin: the quest for paradise*, trans. I. Mark Paris, New York, 1992, 94-95.

¹⁰⁷¹ Stephen Eisenman, *Gauguin's skirt*, New York: Thames and Hudson, 1997, 66.

¹⁰⁷² Marsha Morton, *op. cit.*, 67-68.

¹⁰⁷³ Dario Gamboni, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, 2013, 176-178, 374-376.

нага.¹⁰⁷⁴ На платну *Дивна земља* биљке подстичу сексуалну жељу. Описујући лепоту шуме, биљака и сензуалност острвских жена, Гоген је у својим интимним дневницима записао:

„Како леви плодови у полихромном сјају лишћа, воћа, цвећа! Њене очи, још увек задивљене непрестаним људским сјајем о ком се размишља ноћу, у пуним данима, засићене сензуалностима тако чедним што је тако наивна, беже међу ову радост биљака да је употпуне, женска Лепота, тријумфална у томе што је душа Шуме.“¹⁰⁷⁵

Критичар Франсоа Тијебо-Сисон је у новинама *Време* 1893. године критиковао претерану научност у сликарству Пола Гогена. Осврнувши се на слику *Дивна земља*, замерио је уметнику то што „уместо да репродукује, он искривљује природу“.¹⁰⁷⁶ Примитивност фигуре Тахићанке му је до те мере засметала да се запитао: „Зашто се уметник заборавио до те мере да је у данашњој Тахићанки, као и у Тахићанској жени из прошлости, видео само женку квадруману?“¹⁰⁷⁷

Гогенова Тахићанка функционише као фигура са граничним идентитетом који рефлектује, али не разрешава до краја представу оновременог белог човека о људима из домородачких култура.¹⁰⁷⁸ Опажање Тијебо-Сисона потврдио је и сам сликар, написавши да је тело девојке са слике остало животињско.¹⁰⁷⁹ Руке су јој издужене а шаке преувеличане као код примата, како би могла да дохвати цвет. Она припада нижој лествици еволуције и делује као пројекција француске расне идеологије, уклапајући се у концепт ескапизма и егзотизма. Поврх свега, Гоген је у све то укључио и дискурс о биолошкој дегенерацији, репрезентујући полидактилију, резултат генетске мутације. Деформисано стопало са седам прстију додатно уноси претећи карактер фигуре јер као таква, према еволуционистичком концепту не само да је на нижем ступњу, већ не припада нигде. Она је грешка у еволутивном низу, без наде у будућност. Гогенова интимна визија и романтични однос према тахићанским женама је пак, смешта у простор изван прошлости и садашњости. Она је и кобни предзнак и вапај за повратком исонским коренима и природи.

¹⁰⁷⁴ Henri Dorra, *op. cit.*, 183-184.

¹⁰⁷⁵ „Que de beaux fruits dans l'éclat polychrome des feuilles, des fruits, des fleurs! Ses yeux, émerveillés encore des constantes splendeurs humaines contemplées à nuits, à journées pleines, repus de sensualités si chastes d'être si naïves, évaguent parmi cette joie des plantes pour l'achever, la Beauté féminine, triomphante d'être l'âme de la Forêt.“ Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris: G. Crès et Cie, 1924, 15. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786022b/f32.item.r>

¹⁰⁷⁶ „Када би пристао да репродукује, уместо да искривљује природу, каква би дивна дела насликао!“ „S'il consentait à reproduire, au lieu de la déformer, la nature, quels magnifiques morceaux il peindrait!“ François Thiébauld-Sisson, „Les petits Salons: M. Gauguin et la peinture scientifique – Independants, impressionnistes, symbolistes“, *Le Temps*, 2 Décembre 1893, 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k233923j/f3.item.r=salon.zoom>

¹⁰⁷⁷ „Pourquoi l'artiste s'est-il oublié jusqu'à ne voir, dans la Tahitienne d'aujourd'hui, comme dans la Tahitienne d'autrefois, qu'une femelle de quadrumane?“ Ibid.

¹⁰⁷⁸ Stephen Eisenman, *loc. cit.*

¹⁰⁷⁹ Henri Dorra, *op. cit.*, 184.

VII ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Еволуционизам у француској култури 19. века није био нов феномен, јер су филозофска разматрања о променама у природном свету сезала дубоко у 18. век. У овом раду се показало да су и уметници били врло добро упознати са деловањима француских просветитеља, а управо је њихов рад допринео стварању атмосфере која ће дозволити уплив каснијих Ламаркових и Дарвинових теорија, доминантних у уметничком концепту еволуционизма. Нео-ламаркизам и дарвинизам су биле две преовлађујуће научне гране које су утицале на уметнике у другој половини 19. и почетком 20. века. Хронологија коришћења ових теорија у ликовном језику је често била испреплитана јер, као што је објашњено у овом раду, оно је зависило од субјективног односа уметника према природњачким теоријама.

Званичне власти су током целог 19. века увелико подржавале Ламаркову еволуцију, а Природњачки музеј са својим спољним институцијама је служио као својеврсни пантеон знања научника, али и уметника и шире јавности. Нео-ламаркистичка, ублаженија форма еволуције је заговарана од стране државних институција. Одлука градских власти у Паризу да седамдесетих година 19. века додели простор око Природњачког музеја улицама са именима Бифона, Кивјеа, Сент-Илера и Ламарка, био је показатељ политичке историје француске науке.¹⁰⁸⁰ Завереничка атмосфера тишине по питању Дарвинове теорије еволуције и принципа природне селекције, била је истрајна у државним установама. О томе сведочи и постављање споменика посвећених оснивачима теорије еволуције, који са четири стране окружују Ботаничку башту Природњачког музеја. Међу најпознатијим, ту су споменик Бифону (сл. 154), постављен 1907. и Ламарку (сл. 155), инаугурисан 1909, исте године када се у Великој Британији обележавала стогодишњица рођења Чарлса Дарвина.¹⁰⁸¹ На оба, инскрипција јасно упућује да су француски природњаци истинити оснивачи теорије еволуције. Иако су Дарвинове идеје донеле много новина у француску научну доктрину, за њега није било места у почасним споменицима. Његов лик је у памћењу француских људи остао препознатљив по карикатурама из друге половине 19. века.

Од средине 19. века су уметници у различитим временским периодима визуелизовали и Ламаркове и Дарвинове идеје. Велики број уметничких дела која су исказивала дарвинистичке принципе, потврђује да анти-дарвинизам који је владао у државним институцијама, није увек био правило у уметничком свету. На основу представљеног истраживања, закључује се да је еволуционистички концепт у француској уметности тог периода, могуће систематизовати према три велике теме – репрезентацији праисторијског живота, античким и религиозним мотивима протканих еволуционистичким идејама, и на крају, дарвинизму у уметности. Визуелна култура у којој су настајала уметничка дела еволуционизма, испуњена је сликама и скулптурама ствараним разноликим стилским језиком, од академизма до модернизма.

У репрезентацијама праисторијског порекла је долазило до јединствене реконструкције историјског наратива, у ком се у складу са потребама Другог француског царства или прогресивистичком политиком Треће француске републике, тежило представљању славне француске прошлости. Национализација праисторије као науке је допринела и анахронизмима у уметничким представама, у којима је античка прошлост премештана у удаљенија, протоисторијска времена. Такве композиције су одавале признање

¹⁰⁸⁰ Freeman G. Henry, „Rue Cuvier, rue Geoffroy-Saint-Hilaire, rue Lamarck: Politics and Science in the Streets of Paris“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 25, No. 3/4, 2007, 513-525.

¹⁰⁸¹ Споменик Бифона у бронзи је дело Жана Карлиса (Jean Carlus), а Ламарков такође у бронзи, креирао је скулптор Леон Фажел (Léon Fagel). О односу званичника према репрезентацији Ламарка као оца еволуције и истовременом одбијању постављања Дарвинове скулптуре, види у: Arnaud Hurel, Claude Blanckaert, „Présentation: archive(s), mémoire, histoire du Muséum national“, *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 75, No. 1, 2022, 18-19.

нео-ламаркистичким идејама и приказивале најновија научна достигнућа у дисциплинама праисторијске археологије, компаративне анатомије, антропологије и палеонтологије. Њихова функција међутим, није била пуко документовање тих открића. У очима јавности, нарочито након Француско-пруског рата, њихова улога је била пропагандна. Најупадљивији и најдалекосежнији утицај *страшне године* (1870-1871) на француску психу, био је успон реваншизма. Иако се он генерално повезује са националистичком тежњом да се поврате територије изгубљене у склопу ратних уступака, реванш је за Французе постао свеобухватни позив на одмазду, али и на национални препород.¹⁰⁸²

Мотив породичне заједнице директно или индиректно преовладава на већини представа праисторијског живота. Такве репрезентације показују замишљену причу да је хетеросексуална, моногамна заједница функционисала у свакој фази људског технолошког развоја. Бројни примери то показују. Од Елуенове *Сахране на обали Сене* 1870. до Деласалиног *Повратка из лова* 1898, потврђиван је значај заједнице. Нагласак на стабилној породици у племенској хијерархији извире из дубоко усађене анксиозности, и страха за добробит и будућност француске породице и саме нације у 19. веку. Пад и фрагментација француске породице су након Француско-пруског рата били питање од водећег, државног значаја. Уметност је служила као лек за супротстављање овој опасности.¹⁰⁸³ Усклађени напори да се оживи француска породица током првих деценија Треће републике су прилично евидентни у уметности и друштвеној политици.¹⁰⁸⁴ Репрезентације праисторијског живота у уметности су гледаоцима пружале наратив о стабилној породичној јединици. То је био одраз јавне политичке реторике и расправа о уништењу француске породице од седамдесетих година 19. до почетка 20. века.

Технолошки напредак Француске је у култури реваншизма био додатни фактор утицаја. Седамдесетих година је немачка галопирајућа индустрија изнова појачавала претње, јер осим тога што су пруски и саксонски рудници надмашивали француске у количини ископавања, германске железнице и телеграфија су доказали надмоћ за време рата.¹⁰⁸⁵ Због тога је у уметности било важно показати да је француска нација од почетка времена била колевка праисторијске индустрије камена, минералних и металних руда, што је давало подстицај и веру у светлију будућност. Те представе су визуелизовале оно што је француска буржоазија из 19. века хтела да види о својим раним почецима. То је очигледно у представама попут *Примитивна пећ за топљење гвожђа* Емила Бајара из 1870. или оним из циклуса за декорацију палеонтолошког амфитеатра, Фернана Кормона из 1897. године. Ове композиције су откривале веровање да је уређена, структурисана племенска заједница, чији су интелектуални капацитети помогли у изумима каменог, бронзаног или гвозденог оруђа и оружја за лов, разлог француске националне величине. Јединство и плодносни рад су били кључни елементи у сликама праисторијског порекла. Иако се хармонични наратив о пореклу човечанства у визуелној култури заправо не може пронаћи у текстовима о раном животу,

¹⁰⁸² Karine Varley, *op. cit.*, 27; Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, 130-131.

¹⁰⁸³ О значају уметника у ревитализацији нације након рата, и пропагандној уметности Треће републике која је истицала француску породицу види више у: Jill Miller, *Propaganda and Utopianism: The Family and Visual Culture in Early Third Republic France (1871-1905)*, Ph.D. thesis, Minneapolis, 1998.

¹⁰⁸⁴ Као со на рану, Немачка је средином 19. века доживела процват становништва, баш када је стопа наталитета у Француској опадала изразито брзим темпом. Креатори политике Треће републике су веровали да јачање нације и обнова њене војне моћи и морала, мора бити остварено оснаживањем француске породице. То је уједно значило стварање више мушке деце за борбу у будућим ратовима против Немачке или неког другог потенцијалног непријатеља. Регенерација је била императив у пропагандној политици Треће републике. Geoffrey Wawro, *op. cit.*, 46-47, 189.

¹⁰⁸⁵ Пруске војсковође су биле прве које су прихватиле нове технологије, посебно железницу и телеграф, да координишу и убрзају мобилизацију великих снага, што им је дало предност у ратовању. Са друге стране, Француска је у рат ушла са низом административних проблема између државних и приватних предузећа, што је заузврат изазвало стагнацију технолошке и индустријске подршке. *Ibid.*, 19, 48-49.

већина уметника попут Кормона или Жамена је истицала ослањање на стварна научна открића и своје радове представљала као научну истину.

Репрезентација праисторијског живота није била јединствена за француску визуелну културу 19. века, иако је могуће да је по броју ових представа и специфичном националистичком односу према тој теми, препозната као француски феномен.¹⁰⁸⁶ Са друге стране, концепт еволуционизма је сажео неколицину композиција које су биле посве оригиналне и особите за француско тло. Старозаветни наратив који је у овом раду истражен у оквирима еволуционистичког концепта у уметности, показује аутентични однос према традиционалним библијским мотивима. Одређени број уметника обрађује старозаветни мотив, преузет из неканонских извора, који репрезентује прво братоубиство. У делима попут Фалгијерове скулптуре *Каин и Авељ* из 1876, или слике *Прва смрт* Леон Пероа, настале 1899. године, репрезентовано је психофизичко стање првог злочинца у историји света. Првобитни убица је одређен еволуционистичким означитељима агресије, менталне и неретко, телесне дегенерације. Оваква представљања и преобликовања познатог мотива су била производ новог разумевања еволутивне историје људи у времену који је обележила популаризација многобројних природњачких теорија. Изнедрена су у Француској због историјско-политичких околности Француско-пруског рата и као реакција на непочинства у време Париске комуне. Чак и она уметничка дела настала у каснијим деценијама, непосредно пред крај 19. века, сведочила су дугоодрживом националном страху од понављања историје.

Узнемирујуће поимање сопства проузроковано дарвинистичком концепцијом еволуције, генерисало је у једном броју уметничких остварења оригиналну реинтерпретацију античких мотива. Скулптура *Кентаурка* Огиста Родена из 1889, *Успавани фаун* Жана Каријеса из 1885, или *Баханткиње* Александра Фалгијера из 1886, описују субјективни однос уметника према животињском идентитету људи. Ограничена анималношћу, ова композитна створења делују као показатељи примитивне, дуалне природе човека. За разлику од оваквих песимистичких приказа, било је и оних уметника који су фигуре из античке митологије премештали у замишљена, праисторијска времена и користили их како би репрезентовали прогресивистичку политичку визију Треће француске републике. Таква је била композиција насликана 1898. године, *Песма муза буди људску душу*. Вера у напредак нације, еволуција знања и оплемењивање људи као идеја ове слике, били су пројекција жеља званичне политике, која је заговарала нео-ламаркистичку теоријску грану. Истраживање нове, еволуционистичке обраде античких мотива у уметности, показује да се не може објединити кохерентан начин њиховог коришћења. Зависило је од личног разумевања теорије еволуције уметника и његовог схватања човековог бића.

Велики део еволуционистичког феномена у уметности заузимају уметничка остварења која исказују лекције дарвинизма. Били су одговори француских уметника на теоријске принципе британског природњака и показивали да је уплив његових идеја у Француску културу ипак био успешан, упркос подржавању нео-ламаркизма у политици Треће републике. За разлику од праволинијског, према живим бићима благодонасног развоја еволуције, какав се може видети у сценама праисторијског живота, дарвинизам у уметности представља окрутну страну природе. Страх од непрестане борбе за живот чији исход није унапред одређен, и комплетан опис природе полиморфније и покретљивије него што се раније мислило, био је важна покретачка снага уметничког израза. Колективна реакција и брза дифузија Дарвиновог рада ван научне заједнице, може се објаснити егзистенцијалним садржајем његовог рада, али и речима и метафорама које је користио да би

¹⁰⁸⁶ Као пример може се узети богата уметничка продукција у Швајцарској, у другој половини 19. века, у којој је било популарно приказивање праисторијског живота у језерским заједницама. Marc-Antoine Kaeser, *op. cit.*, Nauterive, 2009.

саопштио своју теорију.¹⁰⁸⁷ Уметници су користили најразличитије приступе у личним интерпретацијама које су се понекад удаљавале од научног садржаја, приближавајући се стереотипним псеудо-научним или литерарним конструктима везиваним за дарвинизам.

Мотив борбе за живот у уметности је изнедрен као последица послератне филозофије песимизма, психологије, и као реакција на ослабљен однос према Католичкој цркви. Испољавање животињских, примитивних нагона у човеку, била је тема која је изазивала изразиту анксиозност, јер је подсећала на ратне дане у којима су испливале најниже страсти човека. Представе са мотивом борбе за опстанак функционишу као одраз колективног социјалног стреса и бриге за националну будућност. Најмногобројнија су била дела која приказују борбу између човека и звери, у којој је исход неизвестан, а природа човека и звери готово изједначена. Скулпторалне композиције као што су Фремијеов *Ловац на младунче медведа* из 1884, Госенов *Ловац на орлове* из 1890, или Томаово *Камено доба – Човек који се бори са змијом* из 1893. године, на метафоричком нивоу исказују победу инстинкта над разумом. Било је и оних које су репрезентовале директну борбу између два мушкарца, попут *Борбе две природе у човеку* Џорџа Греја Барнарда, из 1894. године. Принцип борбе за опстанак у ликовним излагањима је подразумевао и сцене мукотрпног суочавања немоћног човека са немилосрдним природним силама, односно физичким условима за живот. Значајни радови на ту тему су *Мамут* Пола Жамена из 1885, или *Борба за живот* Анри-Ежена Делакроа из 1893. године.

Објашњење полних нагона који доводе до еволуције човечанства и психолошке теорије које су изучавале област сексологије, инспирисали су настанак уметничких дела која су као мотив имала отмице жена у праисторији и борбу два противника за освајање супротног пола. Дарвинова демистификација љубави између два пола, појављује се као идејна потка у радовима попут Феврове слике *Освајач – Епизода миграције у каменом добу*, из 1884. или *Антропоиди* Франтишека Купке из 1902. године. У делима уметника симболизма, јавља се забринутост узрокована идејом о женској надмоћи у сексуалној селекцији. Та дела су одраз оновремене психологије и декадентне друштвене филозофије на крају 19. века. Још значајније, функционисала су као пројекција друштвене политике која је подстрекивала улогу жене као мајке и чуварке дома, услед пада наталитета, великог демографског изазова. Након рата су се у јавној реторици све више оптуживале жене за нагли пад наталитета.¹⁰⁸⁸ Због тога су слике попут *Профил пауна* Едгара Максанса из 1896, или цртеж *Праисторијско парење – лов на женку* Фелисјена Ропса из 1889, били носиоци субверзивних порука о деструктивној моћи жене.

Декадентна друштвена клима подразумевала је и концепт дегенерације, који се у уметности дарвинизма најсликовитије испољио у представама биолошких хибрида. Након 1871, ратни ужаси су почели да се објашњавају еволуционистичким терминима, а највеће извориште заједничке анксиозности људи, била је могућност еволутивне регресије и дегенерација. Представе биолошких хибрида које су компоновали различити делови животиња, одражавали су те страхове, а уједно су биле и начин на који су се они могли ублажити. Дарвинова теорија проматрања дегенерације у делу Мопертија, Бифона и Жофруаа Сент-Илера, и друге сродне научне дисциплине, утицале су на хибридна створења у радовима Редона, Каријеса и Шовоа. Мрачна страна теорије еволуције репрезентована у

¹⁰⁸⁷ Peter J. Bowler, „Changing Conceptions of *Early Man*“, in: Bernhard Kleeberg et al. (eds.), *Urmensch und Wissenschaft: Eine Bestandsaufnahme*, Darmstadt, 2005, 48.

¹⁰⁸⁸ Умни људи у Школи антропологије су истовремено препоручивали да се лош демографски тренд може зауставити уколико би жене остајале код куће и искључиво бринуле о породици. Крајем века забринутост није престајала, те је 1892. године донет закон који је регулисао смањено радно време женама, што су подржали и либерално оријентисани политичари и конзервативци. Karen Offen, „Depopulation, Nationalism, and Feminism in Fin-de-Siècle France“, *The American Historical Review*, Vol. 89, No. 3, 1984, 652-657, 648-676.

њиховим делима, била је одраз песимистичног колективног начина размишљања, који се након рата одржао све до краја 19. и у првој деценији 20. века.

Ово истраживање показује да је теорија еволуције деловала разнолико на визуелну културу, зависно од времена у ком су стварана уметничка дела и појединачног односа уметника према еволуцији. Француско-пруски рат је био историјско-политички контекст који је умногоме одређивао правац уметничког ставралаштва и према ком су се визуелне репрезентације могле одредити. То је очигледно, било да се ради о уређеном животу у праисторијским заједницама као последице политике реванша и нео-ламаркизма, или суровим лекцијама о природи које је Дарвин подучавао, а које су погодивале страховима изнедреним у послератном времену.

На крају би требало указати да су дела високе уметности која се убрајају у концепт еволуционизма, имала шири утицај на популарну културу. Она су у 20. веку била подстицај бројним филмским остварењима, темељеним на еволуционистичким идејама чији је извор био у 19. веку. Најпознатији пример за то је дело Емануела Фремија из 1887, *Горила која одводи жену*, које је послужило као инспирација за филм *Кинг Конг* из 1933. година, режисера Меријена Купера (Merian C. Cooper).¹⁰⁸⁹ Наратив о еволуцији и фантастична хибридна бића, као појава доминантна у уметничком концепту еволуционизма током друге половине 19. века, појављује се изнова у филмским остварењима попут *Прометеја* из 2012, продуцента Ридлија Скота (Ridley Scott), или у серијама *Пени дредфул* из 2014, Џона Логана (John Logan) и *Пад куће Ашер* из 2023, Мајка Фланагана (Mike Flanagan).

Докторска теза *Еволуционизам у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века* на крају, тежи да буде и подстицај будућим изучавањима српске уметности. Због специфичности историјских прилика, у националној уметности друге половине 19. и почетком 20. века, обимност дела која су сажимала еволуционистички концепт није била велика. Како је еволуционизам био европски феномен, одређени заједнички елементи се могу препознати у различитим уметничким обрасцима који су настајали у том периоду. Слика Ђорђа Крстића, *Анатом*, настала 1880. године, показује свест о теорији еволуције и компаративној анатомији, популарној научној дисциплини тог времена. Мотив борбе за опстанак који приказује суочавање човека и звери, препознат у скулптури *Камено доба – Човек који се бори са змијом* Габријел-Жила Томаа, може се пронаћи и у фонтани *Рибар* Симеона Роксандића. Иако је Роксандићева скулптура из 1906. године била плод културног и уметничког живота Минхена¹⁰⁹⁰, идеја која је инспирисала оба остварења је била универзална и карактеристична за целокупни еволуционистички концепт у европској уметности. Дарвинова теорија еволуције и песимистичка филозофија краја века су као што је показано у овом раду, утицали на француске уметнике, али у подједнакој мери и на оне који су своје стваралаштво формирали на германском подручју.¹⁰⁹¹ Стилски плурализам, особен за европску уметност на прелазу столећа, ослободио је националне уметнике који су своје стваралаштво обликовали ван балканских граница, дозволивши им да креирају дела ван крутих оквира традиционалних канона.¹⁰⁹² Идеје еволуционизма су сходно томе имале простора да продру и у српску уметност. Референце на

¹⁰⁸⁹ Ted Gott, „Clutch of the beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor“, in: Ted Gott, Kathryn Elizabeth Weir (eds.), *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*, Brisbane, 2005, 44-53.

¹⁰⁹⁰ Игор Борозан, „Обнова антике и архајски модернизам – фонтана Рибар (Борба) Симеона Роксандића“, *Наслеђе*, Бр. 14, Београд, 2014, 33-36.

¹⁰⁹¹ David Bindman, *op. cit.*, 158-161.

¹⁰⁹² Олга Жакић, „Симболистичка скулптура у српској уметности“, у: Игор Борозан (ур.), *Европски оквири српског симболизма*, Нови Сад, Београд, 2021, 191-197.

теорију еволуције се могу уочити и у делима позног симболизма Симеона Роксандића, попут скулптуре *Победа* у Зоолошком врту у Београду, из 1931. године.¹⁰⁹³

Директан француски утицај се може анализирати у скулптурама Ивана Мештровића, за чије је уметничко обликовање било значајно пријатељство са Огистом Роденом, након њиховог упознавања у Паризу 1908. године.¹⁰⁹⁴ Осим монументализма, љубави према античком наслеђу, пажњи на психолошком и телесном изразу и симболистичког наратива¹⁰⁹⁵, Роденове еволуционистичке идеје садржане у његовим композитивним створењима јављају се и код Мештровића. Дарвинова теорија сексуалне селекције уткана у конструкт фаталне жене, али и еволутивно поимање односа човека и животиње, може се прочитати на значењском нивоу многобројних скулптура са мотивом сфинге у вајарству Ивана Мештровића. Једна од таквих је *Сфинга* за *Видовдански храм*, настала у Паризу 1909. године.¹⁰⁹⁶

Пријем теорије еволуције на српско подручје није био везан за појаву превода Ламаркових или Дарвинових дела, који су урађени много касније у односу на датум оригиналног објављивања. У историји српске науке су прихватању тих идеја највише допринели интелектуалци који су се крајем века школовали ван своје домовине.¹⁰⁹⁷ У неколико до сада публикованих радова из области историје уметности, предочено је или показано да је пут уплива еволуционизма у националну уметност био сличан. То будућим истраживачима отвара прилику за могућност проучавања ове теме, а дисертација *Еволуционизам у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века* прилику за анализу националних уметничких дела, чија би се узорност евентуално могла открити у француском стваралаштву и феномену еволуционизма у визуелној култури.

¹⁰⁹³ Исидора Савић, „Позни симболизам и скулптура Победа Симеона Роксандића“, *Саопштења*, Бр. LVIII, Београд, 2016, 238.

¹⁰⁹⁴ Milan Ćurčin, *Ivan Meštrović*, London, 1919, 83; Barbara Vujanović, „Auguste Rodin and Ivan Meštrović – French connections in Croatian sculpture“, *Sculpture Journal*, Vol. 25, No. 2, 2016, 203-216.

¹⁰⁹⁵ Вера Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд, 2017, 283.

¹⁰⁹⁶ Олга Жакић, „Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића“, *Саопштења*, Бр. LI, Београд, 2019, 123-124.

¹⁰⁹⁷ Eva Kamerer, „Teorija evolucije između lamarkizma i darvinizma: Neki aspekti recepcije teorije evolucije u Srbiji“, *Kultura*, Br. 134, Beograd, 2012, 263-264.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Књиге и поглавља у књигама

- Aeschylus. *Prometheus*, trans. Lucien Dhuys, Paris: Auguste Blaizot, 1924.
- Aguettant, Louis. *Lectures de Le Satyre de Victor Hugo*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- Albo, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, 1969.
- Aldrich, Robert. *Vestiges of the Colonial Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, London: Cambridge University Press, 2005.
- Alphonse Toussenel, *L'esprit des bêtes: vénerie française et zoologie passionnelle*, Paris: Librairie sociétaire, 1847. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9671504w/f15.item.r=L>
- Anonyme, *Mémoires et comptes rendus de la Société libre d'émulation du Doubs*, Besançon: Imprimerie D'Outhenin-Chalandre Fils, 1854, 129. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8124786k/f133.item>
- Aristotle, „Part of animals“, in: Jonathan Barnes (ed.), *The complete works of Aristotle: the revised Oxford translation*, Princeton: Princeton University Press, 1984, 994-1086.
- Arnason, Harvard H. *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura*, prev. Dušan Puvačić, Jugoslavija: Prosveta, 1975.
- Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Great Britain: Macmillan Press, 1998.
- Baguley, David. *Naturalist Fiction, The Entropic Vision*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Balzac, Honoré de. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Vol. 1, Paris: J. Hetzel et Paulin, 1842. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002022/f7.item>
- Balzac, Onore de. *Šagrinska koža*, prev. D. Milačić, Beograd: Politika, 2006.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Vol. II, Paris: Michel Lévy frères, 1868. https://fr.wikisource.org/wiki/Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques/Salon_de_1859
- Bauer, Fae. „Wild Beasts and Tame Primates: *Le Douanier* Rousseau's Dream of Darwin Evolution“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London: University Press of New England, 2009, 194-225.
- Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and the Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Berret, Paul H. *Metaphysics, Materialism, and the evolution of mind: the early writings of Charles Darwin*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Berret, Paul. „Notice“, in: Victor Hugo, *La Légende des siècles*, tome 2, Paris: Hachette, 1921, 561-570. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96093070/f181.image.r>
- Bert Theunissen, *Eugène Dubois and the ape-man from Java: the history of the first missing link and its discoverer*, trans. Enid Perlin-West, Dordrecht, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1989.
- Berthet, Élie. *Le monde inconnu: romans préhistoriques*, Paris: E. Dentu, 1876. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64847535/f47.item>
- Bertrand, Régis. „Le cadavre comme victime: Pierre-Paul Prud'hon, La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime (1804-1808)“, in: Anne Carol, Isabelle Renaudet (eds.), *La mort à l'oeuvre: Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence: Presses de L'Université de Provence, 2013, 113-125.
- Boime, Albert. *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven: Yale University Press, 1986.

- Bossi, Laura. *Histoire naturelle de l'âme*, Paris: Presses universitaires de France, 2003.
- Boucher de Perthes, Jacques. *Antiquités celtiques et antédiluviennes: mémoire sur l'industrie primitive et les arts*, Paris: Derache, 1847.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626672h/f141.image>
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Plon-Nourrit, 1920.
- Bowler, Peter J. „Changing Conceptions of *Early Man*“, in: Bernhard Kleeberg et al. (eds.), *Urmensch und Wissenschaften: Eine Bestandsaufnahme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, 47-58.
- Bowler, Peter J. *Evolution: The History of an Idea* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- Bowler, Peter J. *Reconciling Science and Religion*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2001.
- Brenner, Carla. *Classical Mythology in European Art*, Washington: National Gallery of Art, 1996.
- Broca, Paul. *L'Ordre des primates, parallèle anatomique de l'homme et des singes*, Paris: Reinwald, 1870,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5797123p/f46.item.r=L'Ordre%20des%20Primates%201870.zoom>
- Brooke, John Hedley. „Darwin and Victorian Christianity“, in: Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 192-213.
- Büchner, Ludwig. *L'homme selon la science, son passé, son présent, son avenir: D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, trad. Charles Letourneau, Paris: C. Reinwald, 1878.
- Cachin, Françoise. *Gauguin: the quest for paradise*, trans. I. Mark Paris, New York: Harry N. Abrams, 1992.
- Callen, Anthea. *The spectacular body: science, method, and meaning in the work of Degas*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- Carrière, Eugène. *Ecrits et lettres choisies. Portrait d'Eugène Carrière par lui-même*, Paris: Société du Mercure de France, 1907. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572273j/f42.item.r=1>
- Cassou, Jean. *Frank Kupka*, London: Thames & Hudson, 1965.
- Casteras, Susan P. „Symbolist Debts to Pre-Raphaelitism: A Pan-European Phenomenon“, in: Thomas J. Tobin (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Albany, New York: State University of New York Press, 2005, 119-144.
- Caullery, Maurice. *French Science and Its Principal Discoveries since the Seventeenth Century*, trans. Henri Dupont, New York: The French Institute, 1934.
- Chapple, John A. V. *Science and Literature in The Nineteenth Century*, London: Macmillan, 1986.
<https://archive.org/details/scienceliteratur0000chap/page/8/mode/2up?q=verne>
- Charcot, J. M; Richer, Paul. *Les demoniaques dans l'art*, Paris: Macula, 1984.
- Christiansen, Rupert. *Paris Babylon: The Story of the Paris Commune*, New York: Viking, 1994.
- Cladel, Judith. *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris: Bernard Grasset, 1936.
- Clemenceau, Georges. *De la Génération des éléments anatomiques, par le Dr G. Clemenceau*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1867.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6354203g/f49.planchecontact>
- Clemenceau, Georges. *La mêlée sociale*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1907,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203901c.r=La%20m%C3%AAI%C3%A9e%20sociale?rk=21459;2>
- Clément, Charles. *Artistes anciens et modernes*, Paris: Didier, 1876.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726194/f417.item.r=jardin%20des%20plantes>
- Coleman, William. *Georges Cuvier, Zoologist, a Study in The History of Evolution Theory*, Cambridge: Harvard University Press, 1964.
<https://archive.org/details/georgescuvierzoo0000cole/mode/2up>

- Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive*, Paris: Rouen frères, 1838.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109113f/f2.planchecontact>
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Conry, Yvette. *L'Introduction du darwinisme en France au XIXe siècle*, Paris: Vrin, 1974.
- Coquiote, Gustave. *Degas*, Paris: Librairie Ollendorff, 1924, 215.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572234f/f271.image.r=Spartiates>
- Corbeau-Parsons, Caroline. *Prometheus in the nineteenth century: from myth to symbol*, London: Routledge, 2017.
- Ćurčin, Milan. *Ivan Meštrović*, London: Williams and Norgate, 1919.
- Cuvier, Georges. *Essay on The Theory of The Earth*, trans. Robert Kerr, London: T. Cadell Strand, 1817. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/62918/pg62918-images.html>
- Cuvier, Georges. *Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes: où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites*, Paris: Déterville, 1812. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10577464.image>
- Cuvier, Georges. *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, Paris: Déterville, 1812. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10577464/f9.item>
- Dacier, Émile. *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1 Février 1936.
- Dandona, Jessica. „All for One and One for All: Evolution and Organicism in the Art of Émile Gallé and the Ecole de Nancy“, in: Fae Brauer, Serena Keshavjee (eds.), *Picturing Evolution and Extinction: Regeneration and Degeneration in Modern Visual Culture*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, 83-106.
- Dansette, Adrien. *Histoire religieuse de la France contemporaine II*, Paris: Flammarion, 1948.
- Darvin, Čarls. *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, prev. Nevena Mrdenović, Beograd: Dosije studio, 2009.
- Darvin, Čarls. *Postanak vrsta*, prev. Nedeljko Divac, Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London: John Murray, 1859. https://archive.org/details/darwin-online_1859_Origin_F373/page/n7/mode/2up
- Darwin, Charles. *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*, trad. Clémence Royer, Paris: Guillaumin et Cie, V. Masson et fils, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6564680d/f81.item>
- Darwin, Charles. *Le Voyage du Beagle*, trad. Edmond Barbier, Paris: Delachaux et Niestlé, 2018.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London: J. Murray, 1871. <https://archive.org/details/descentofmansele01darw>
- Darwin, Charles. *The variation of animals and plants under domestication*, trans. Asa Gray, New York: Orange Judd & Co, 1868. <https://archive.org/details/variationofan02darw/page/428/mode/2up?q=pangensis>
- Darwin, Francis (ed.). *The Life and Letters of Charles Darwin*, London: J. Murray, 1887. <https://archive.org/details/LifeAndLettersOfCharlesDarwinV.1/page/n5/mode/2up>
- Dawkins, Richard. *The selfish gene*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- De Lametri, Žilijen Ofre. *Čovek mašina*, prev. Dušan Nedeljković, Beograd: Kultura, 1955.
- De Lanessan, Jean-Louis (éd.), *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, 1884, 1-33. https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Buffon,%C3%A9d.Lanessan/Histoire_et_th%C3%A9orie_de_la_Terre/Premier_discours
- De Mortillet, Gabriel. *Promenades au musée de Saint-Germain*, Paris: C. Reinwald, 1869. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65251211/f26.image>
- Delevoy, Robert L. *Symbolists and symbolism*, Geneva: Skira, New York: Rizzoli, 1982
- Deni Didro, *Pismo o slijepcima*, prev. Dane Smičiklas, Zagreb, 1950.
- Descharnes, Robert; Chabrun, Jean François (eds.), *Auguste Rodin*, New York: Park Lane, 1982.

- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1986.
- Dixon, Laurinda S. „Emmanuel Frémiet’s Gorilla Carrying Off a Woman: Beauty, the Beast, and Their Contexts“, in: Laurinda S. Dixon (ed.), *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art*, Delaware: University of Delaware Press, 2008, 204-211.
- Dombrowski, André. *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013.
- Dord Crouslé, Stéphanie. „Le darwinisme de Flaubert“, Sarga Moussa (ed.), *L’Idée de race dans la littérature et les sciences humaines (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris: L’Harmattan, 2003, 283-297.
- Dorra, Henri. *The Symbolism of Paul Gauguin*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.
- Du Camp, Maxime. *Les convulsions de Paris* 2. Paris: Hachette, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k224150/fl.item.r=musulman>
- Dujardin-Beaumez, Henri Charles Etienne. „Rodin’s reflections on art“, in: Albert Elsen (ed.), *Auguste Rodin: readings on his life and work*, New Jersey, 1965, 145-185.
- Eisenman, Stephen. *Gauguin's skirt*, New York: Thames and Hudson, 1997.
- Elsen, Albert E. *Rodin*, New York: The Museum of Modern Art, 1963.
- Endersby, Jim. „Darwin on generation, pangenesis and sexual selection“, in Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 69-91.
- Ernest Boesiger, „Evolutionary Theories after Lamarck and Darwin“ in Francisco Jose Ayala, Theodosius Dobzhansky (eds.), *Studies in the Philosophy of Biology: Reduction and Related Problems*, London: The Macmillan Press, 1974, 21-45.
- Ernest Renan, *Život Isusov*, prev. Jelena Skerlić-Ćorović, Beograd: Dereta, 1990.
- Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, London: Routledge, 2011.
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: University of California Press, 2009.
- Farber, Paul Lawrence. *Finding Order in Nature: The Naturalist Tradition from Linnaeus to E. O. Wilson*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Ferguson McLennan, John. *Primitive marriage: An inquiry into the origin of the form of capture in marriage ceremonies*, Edinburgh: Adam & Charles Black, 1865. <https://archive.org/details/McLennan1865gg670>
- Figuier, Louis. *L’homme primitif*, Paris: L. Hachette, 1870. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200910h/f3.item.r=Louis%20Figuier%20L’Homme%20Primitif>
- Figuier, Louis. *La terre avant le déluge*, Paris: L. Hachette, 1866. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k353985/fl.item.r=Louis%20Figuier%20La%20terre%20avant%20le%20déluge>
- Flammarion, Camille. „Avant-propos“, in: Henri Raison Du Cleuziou, *La création de l’homme et les premiers âges de l’humanité*, Paris, 1887, 1-45. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5497413m/fl0.item.r=chasse>
- Flammarion, Camille. *Monde avant la création de l’homme: origines de la terre, origines de la vie, origines de l’humanité*, Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1886.
- Flaubert, Gustave. *Œuvre de jeunesse*, Paris: Gallimard, 2001. https://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/FLAUBERT_Quidquid_Volueris.pdf
- Flober, Gistav. *Iskušenje svetog Antonija*, prev. Milica Carcaračević, Beograd: Mono & Mañana, 2005.
- Flourens, Pierre. *Examen du livre de M. Darwin sur l’origine des espèces*, Paris, 1864, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k355810>

- Fouilloux-Barbaux, Danièle. „La Bible et l’art“, in: Claude Savart, Jean-Noël Aletti (eds.), *Le monde contemporain et la Bible*, Paris, 1985, 229-250.
- Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983.
- Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova*, Knj. 1, prev. Albin Vilhar, Novi Sad: Matica srpska, 1981.
- Frye, Northrop. *The great code: the Bible and literature*, Markham, Ontario: Penguin books, 1990.
- Gamboni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, trans. Mark Treharne, London: Reaktion Books, 2002.
- Gamboni, Dario. „Redon and Huysmans, Suggestion and Transposition d’Art. Art Criticism between the History of Reception, the Sociology of Culture and Hermeneutics“, in: Martin Heusser et al. (eds.), *On Verbal / Visual Representation: Word & Image Interactions*, Vol. 4, Amsterdam: Rodopi BV, 2005, 13-21.
- Gamboni, Dario. *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon: Presses du réel, 2013.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*, Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.
<https://archive.org/details/cezanne0000joac/page/n7/mode/2up>
- Gauguin, Paul. *Noa Noa*, Paris: G. Crès et Cie, 1924.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786022b/f32.item.r>
- Gautier, Théophile. *Tableaux de siège: Paris, 1870-1871*, Paris: Charpentier, 1871.
- Gayford, Martin. *The yellow house: Van Gogh, Gauguin, and nine turbulent weeks in Arles*, New York: Little, Brown and Co, 2006.
- Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne. *Philosophie anatomique*, Paris: Anon, 1818.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1101916/fl.item>
- Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore. *Histoire naturelle générale des règnes organiques, principalement étudiée chez l’homme et les animaux*, Tome 2, Paris: V. Masson, 1856.
- George Gaylord Simpson, *This view of life, the world of an evolutionist*, New York: Brace & World, 1964. <https://archive.org/details/thisviewoflifewo00simp/page/14/mode/2up?q=neo>
- Gero, Joan M. „Genderlithics: Women’s roles in stone tool production“, in: Joan M. Gero, Margaret Wright Conkey (eds.), *Engendering archaeology: women and prehistory*, Oxford: Basil Blackwell, 1991, 163-193.
- Gindhart, Maria. „Touched by science: Albert Besnard’s painted programme for the School of pharmacy in Paris“, in: Andrew Graciano (ed.), *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008, 155-186.
- Gissi, Snait B. „Lamarckism and the Constitution of Sociology“, in Snait B. Gissis, Eva Jablonka (eds.), *Transformations of Lamarckism: From Subtle Fluids to Molecular Biology*, Cambridge: The MIT Press, 2011, 89-100.
- Gott, Ted; Weir, Kathryn (eds.). *Gorilla*, London: Reaktion Books, 2013.
- Grandordy, Béatrice. *Charles Darwin et „l’évolution“ dans les arts plastiques de 1859 à 1914*, Paris: L’Harmattan, 2012.
- Haeckel, Ernst. *Anthropogénie, ou Histoire de l’évolution humaine*, trad. Dr Charles Letourneau, Paris: C. Reinwald, 1877.
- Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin, 1866.
- Hafner, Albert. „Une histoire de la recherche sur les stations lacustres du lac de Bienne (Suisse)“, in: Pierre-Jérôme Rey, Annie Dumont (eds.), *L’Homme et son environnement: des lacs, des montagnes et des rivières: Bulles d’archéologie offertes à André Marguet*, Dijon: ARTEHIS, 2015, 49-64.
- Hale, William Harlan. *The world of Rodin, 1840-1917*, New York: Time-Life Books, 1969.
- Harding, James. *Artistes pompiers: French academic art in the 19th century*, New York: Rizzoli, 1979.

- Harris, Marvin. *The rise of anthropological theory: a history of theories of culture*, New York: Crowell, 1968.
- Harvey, Joy. „Evolution Transformed: Positivists and Materialists in the *Société d'Anthropologie de Paris* from Second Empire to Third Republic“, in: David Oldroyd, Ian Langham (eds.), *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, Dordrecht, Boston, London, 1983, 289-310.
- Haveman, Mariëtte. *Het feest achter de gordijnen: schilders van de negentiende eeuw, 1850-1900*, Amsterdam: Bezige Bij, 1996.
- Herbert Spencer, *Principes de Biologie*, trad. Emille Cazelles, Paris: F. Alcan, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77032q.texteImage>
- Herbert Spencer, *The Principles of Biology*, London: Williams and Norgate, 1864. <https://archive.org/details/principlesbiolo05spengooog/page/n460/mode/2up?q=fittest>
- Hodge, Jonathan, Radick, Gregory (eds.). *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Hourat, Pierre. *Le Syllabus: étude documentaire*, Vol 1, Paris: Bloud, 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k915818/f3.item.r=renan>
- House, John. „The Legacy of Impressionism in France“, in: Alan Bowness (ed.), *Post-impressionism: Cross-currents in European Painting*, London, 1979, 13-149.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. „La muse et le poète: héritages et ruptures“, in: Éric Francalanza (ed.), *Muses et Nymphes au XIXe siècle*, Pessac, 2012, 19-30.
- Hugo, Victor. *La Légende des siècles*, Tome 1, Paris: Hachette, 1920-1927.
- Hugo, Victor. *La Légende des siècles*, Tome 2, Paris: Hachette, 1921. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96093070/f179.item>
- Hund, Wulf D. „Racist King Kong Fantasies, From Shakespeare's Monster to Stalin's Ape-Man“, in: Wulf D. Hund et al. (eds.), *Simianization: Apes, Gender, Class, and Race*, Münster: LIT Verlag, 2015, 43-76.
- Huxley, Thomas Henry. *La place de l'homme dans la nature*, Paris: J.-B. Baillière et fils, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6271096t/f40.item.r=La%20Place%20de%20l'homme%20dans%20la%20nature>
- James Bantens, Robert. *Eugène Carrière, his work and his influence*, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- James, Constantin. *Du Darwinisme ou l'Homme-singe*, Paris: E. Plon et cie, 1877. https://books.google.rs/books/about/Du_darwinism.html?id=h05JAAAAYAAJ&redir_esc=y
- James, Constantin. *Moïse et Darwin: L'Homme de la Gènesé comparé à l'homme singe, ou l'enseignement religieux opposé à l'enseignement athée*, Paris: Bloud et Barral, 1892. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12655618>
- Jaubert, Jacques; Brugal, Jean-Philip. „Contribution à l'étude du mode de vie au Paléolithique moyen: les chasseurs d'Aurochs de La Borde“, in: Jacques Jaubert et al. (eds.), *Les chasseurs d'Aurochs de La Borde*, Paris, 1990, 117-126.
- Jirat-Wasiutynski, Vojtěch. *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, New York, London: Garland Publishing, 1978.
- Kellogg, Vernon L. *Darwinism to-day: a discussion of present-day scientific criticism of the Darwinian selection theories, together with a brief account of the principal other proposed auxiliary and alternative theories of species-forming*, New York: H. Holt and company, 1907. <https://archive.org/details/darwinismtodaydi00kell/page/126/mode/2up>
- Kendall, Richard. „Monet, Atheism and the Antagonistic Forces of his Age“ in: Frances Fowle (ed.), *Monet and French Landscape: Vétheuil and Normandy*, Edinburgh: National Galleries of Scotland, Visual Arts Research Institute, 2006, 109-140.
- Kendall, Richard. *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*, London: Time Warner, 2004.

- King, Brett, et al. (eds.), *A History of Psychology: Ideas and Context*, Boston: Pearson, 2009.
- Kinsey, Alfred C. et al. (eds.). *Sexual Behaviour in the Human Male*, Philadelphia: W. B. Saunders Company, 1986, 667-670.
- Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, Hague: Springer, 1964.
- Kropotkine, Pierre. *L'Entraide, un facteur de l'évolution*, trad. Louise Guieysse-Bréal, Paris: Hachette, 1938.
https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Entraide,_un_facteur_de_l%E2%80%99%C3%A9volution
- Lamarck, Jean-Baptiste, *Zoological Philosophy*, trans. Hugh Elliot, London: Macmillan and Co, 1914. <https://wellcomecollection.org/works/z3cs577c/items?canvas=209>
- Lamarck, Jean-Baptiste. *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, Paris: Verdière, 1915, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6434676f>
- Lamarck, Jean-Baptiste. *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris, 1809, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675762f/f6.image>
- Lamarck, Jean-Baptiste. *Philosophie Zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Paris: Librairie F. Savy, 1873. <https://archive.org/details/philosophiezoolo01lamauf/page/n5/mode/2up?ref=ol&view=theater>
- Larson, Barbara, Brauer, Fae (eds.). *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London: University Press of New England, 2009.
- Larson, Barbara, Flatch, Sabine (eds.). *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, London, New York: Routledge, 2013.
- Larson, Barbara. „Darwin’s Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-Siecle Art“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London: University Press of New England, 2009, 173-193.
- Larson, Barbara. *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon (Refiguring Modernism)*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2005.
- Le Bon, Gustav. *Psychologie du socialisme*, Paris: Les Amis de Gustave Le Bon, 1984, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55493.r=Psychologie%20du%20socialisme?rk=21459;2>
- Le Men, Ségolène. „Les débuts de Félicien Rops: entre art et caricature“, in: Ségolène Le Men (ed.), *L'Art dans la caricature*, Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011, 53-71.
- Lechat, Henri. *Sculptures de Rodin*, Lyon: Bibliothèque des Musées de Lyon, 1919. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572688c/f9.item.r=Age%20d#>
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Histoire naturelle des oiseaux*, Tome 2, Paris: Impr. royale, 1771. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97506z/f304.item>
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy 1*, Paris: Impr. royale, 1749, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97490d>
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy 9*, Paris: Impr. royale, 1761, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067248h/f11.item>
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy 14*, Paris, 1749. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97503x/f49.item>
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Les époques de la nature*, Paris: Impr. Royale, 1780. <https://wellcomecollection.org/works/nshxdt8e/items?canvas=9>
- Leger, Charles. *Courbet et son temps*, Paris: Les éditions universelles, 1948.

- Leighen, Patricia. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Linnæus, Carolus. *Systema Naturæ*, Paris: David, Michel-Antoine, 1744, <https://archive.org/details/CaroliLinnæiSy00LinnA>
- Lubbock, John. *Les origines de la civilisation: état primitif de l'homme et moeurs des sauvages modernes*, trad. Edmond Barbier, Paris: Alcan, 1877. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97657768>
- Lubbock, John. *L'homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. Edmond Barbier, Paris: Alcan, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29336c/f3.item>
- Lucy, Martha. „The complexity of a Simple Greek Statue“, Andrew Graciano (ed.), *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008, 187-212.
- Lüthy, Hans. „The sense of a common heritage from the late eighteenth century to the early twentieth century“, in: Florens Deuchler (ed.), *Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century*, trans. James Emmons, Geneva, New York: Rizzoli, 1976, 129-174.
- Lyell, Charles. *Éléments de géologie, ou changements anciens de la terre et de ses habitants*, trad. M. J. Ginestou, Paris: Garnier frères, 1867. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65298950/f9.item.r=etretat>
- Lyell, Charles. *The geological evidences of the antiquity of a man*, London: J. Murray, 1863. <https://archive.org/details/geologicaleviden00lyelrich>
- Malthus, Thomas Robert. *An Essay on Population*, London: J. M. Dent, 1914. <https://archive.org/details/essayonpopulatio00malt/page/n1/mode/2up>
- Marcellin Boule, „L'homme fossile de La Chapelle-aux-Saints“, in: Hamy Topinard (ed.), *L'Anthropologie: Parraissant tous les deux mois*, Paris, 1913, 256-261. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433865t/f271.item.r=La%20Chapelle-aux-Saints%20Neanderthal.zoom>
- Mary Efosini Gregory, *Diderot and the Metamorphosis of Species*, New York and London: Routledge, 2007.
- Mauclair, Camille. *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris: Delagrave, 1914. <https://archive.org/details/albertbesnardlho00maucuoft/page/36/mode/1up>
- Mayr, Ernst. „Darwin, Intellectual revolutionary“ in D. S. Bendall (ed.), *Evolution From Molecules to Men*, London, New York, New Rochelle, Sydney, Melbourne: Cambridge University Press, 1983, 23-43.
- Mayr, Ernst. *Animal Species and Evolution*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1963. <https://archive.org/details/animalspeciесеvo00mayr/page/198/mode/2up>
- Mayr, Ernst. *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*, London: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 2000.
- McDonald, Sharon. „Exhibitions of power and powers of exhibitions“, in: Sharon Macdonald (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London: Routledge, 1998, 1-23.
- Mičel, Dž. T. Vilijam. *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, prev. Anđela Milosavljević, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.
- Michelet, Jules. *La Mer*, Paris: L. Hachette et cie, 1861. <https://archive.org/details/lamerlichelet00mich/page/140/mode/2up?q=fruit>
- Milner, John. *The studios of Paris*, New Haven: Yale University Press, 1888.
- Mitchell, J. T. William. *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*, prev. Sabine Marić, Zagreb: Antibarbarus, 2009.
- Mitchell, J. T. William. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

- Mopasan, Gi de. „Horla“, prev. Ivanka Marković, u: Ranko Krstajić (ur.), *Antologija svetske fantastike*, Beograd, Dositej, 1989, 103-117.
- Moreau de Maupertuis, Pierre-Louis. *Vénus physique*, sixieme édition, Paris: Anon, 1751. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761128w/f10.item.r=Venus%20physique%20maupertuis>
- Morizot, Baptiste. „Prométhée à fourrure. Être l'invention de son ancêtre“, in: Jean-Michel Geneste et al. (eds.), *Préhistoire. Nouvelles frontières*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 317-324.
- Morton, Marsha. „From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London, 2009, 59-91.
- Moser, Stephanie. *Ancestral images: the iconography of human origins*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1998.
- Nathalia Brodskáia, *Symbolism*, Rochester, Kent: Grange, 2007.
- Newal, Christopher. „The Early Years 1830-1860“, in: Stephen Jones et al. (eds.), *Frederic Leighton 1830-1896*, London: Royal Academy of Arts, 1996, 97-116.
- Nochlin, Linda. *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, New York: Garland Publishing, 1976.
- Nochlin, Linda. *Realism*, London, New York, Victoria, Toronto, Auckland: Penguin Books, 1990.
- Novotny, Fritz. *Painting and sculpture in Europe 1780-1880*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- Orr, Mary. *Flaubert's Tentation: Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*, New York: Oxford University Press, 2008.
- Ortner, Sherry B. *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*, Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1996.
- Otis, Laura. *Literature and Science in The Nineteenth Century: An Anthology*, New York: The Oxford University Press, 2002.
- Packard, Alpheus. *Lamarck, the Founder of Evolution: His Life and Work*, New York, London, Bombay: Longmans, Green and Co, 1901, https://www.gutenberg.org/cache/epub/20556/pg20556-images.html#FNanchor_226_226
- Panofski, Ervin. *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, prev. Svetozar M. Ignjačević, Beograd: Nolit, 1975.
- Parker, Shalon. *Painting The Prehistoric Body in Late Nineteenth-century France*, Newark: University of Delaware Press, 2019.
- Paul Gauguin, *Writings of Savage*, trans. Eleanor Levieux, New York: Viking Press, 1978.
- Paul, Diane B. „Darwin, Social Darwinism and Eugenics“ in Jonathan Hodge, Gregory Radick (eds.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 214-240.
- Peard, Julyan G. *Race, place, and medicine: the idea of the tropics in nineteenth century Brazilian medicine*, Durham: Duke University Press, 1999.
- Peltre, Christine. *Les Orientalistes*, Paris: Éditions Hazan, 2018.
- Peng, Chang-Ming. „Fernand Cormon's Cain: Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting“, trans. Petra ten-Doesschate Chu, in: Laurinda S. Dixon (ed.), *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art*, Dalaware: University of Delaware Press, 2008, 238-246.
- Petrovna Blavatskaja, Elena. *Tajna doktrina: sinteza nauke, religije i filozofije, tom 1 Kosmogenezna*, prev. Goran Bojić, Beograd: Metaphysica, 2006.
- Pick, Daniel. *Faces of degeneration: a European disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.

- Pick, Daniel. *War machine: the rationalisation of slaughter in the modern age*, New Haven, Conn: Yale University Press, 1993.
- Platon, *Država*, prev. Albin Vilhar, Branko Pavlović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički savez, 2002.
- Po, Edgar Alan. „Ubistva u ulici Morg“, u: Ibid, *Izabrana dela* prev. Aleksandra Mančić, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2020, 281-312.
- Poe, Edgar Allan. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris: A. Quantin, 1884. https://fr.wikisource.org/wiki/Nouvelles_Histoires_extraordinaires
- Pouchet, Félix-Archimède. *Hétérogénie ou Traité de la Génération Spontanée*, Paris: J. B. Baillièere et Fils, 1859. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/35687#page/11/mode/1up>
- Prodger, Phillip. „Ugly Dissagreements: Darwin and Ruskin Discuss Sex and Beauty“, in: Barbara Larson, Fae Brauer (eds.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, London, 2009, 40-58.
- Proth, Mario. *Voyage au pays des peintres : salon de 1875*, Paris: H. Vaton, 1875. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2205716/f1.item.r=salon%201875%20fremiet>
- Proudhon, Pierre-Joseph. *La Pornocratie: ou les femmes dans les temps modernes*, Paris: Librairie Internationale, 1875. <https://ia601606.us.archive.org/23/items/lapornocratieoul00prououft/lapornocratieoul00prououft.pdf>
- Quetelet, Adolphe. *Sur l'homme et le développement de ses facultés*, Paris: Bachelier, 1835. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81570d/f3.item.r=artistes>
- Quinones, Ricardo J. *The changes of Cain: violence and the lost brother in Cain and Abel literature*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Reclus, Élisée. *L'homme et la terre*, Paris: Librairie universelle, 1905-1908, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472>
- Redon, Odilon. *To myself: Notes on life, art, and artists*, trans. M. Jacon, J. L. Wasserman, New York: George Braziller, 1986.
- Reff, Theodore. *Degas: The Artist's Mind*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976.
- Richard, Nathalie. *L'invention de la préhistoire*, Paris: Presses Pocket, 1992.
- Richards, Evelleen. „Darwin and the Descent of Woman“, in: David Oldroyd, Ian Langham (eds.), *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, Dodrecht, Boston, London, 1983, 57-112.
- Ristelhuber, Paul. *Biographies alsaciennes avec portraits en photographie*, Colmar: A. Meyer, 1884, 28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496889t/f148.item.r=benner.langFR>
- Ritvo, Lucille B. *Darwin's influence on Freud: a tale of two sciences*, New Haven: Yale University Press.
- Rochet, Charles. *Cours d'anthropologie appliquée à l'enseignement des beaux-arts*. Paris: Jules Renouard, 1869. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6280998q/f28.item>
- Rochet, Charles. *Traité d'Anatomie d'Anthropologie et d'Ethnographie Appliquées au Beaux-Arts*, Paris, 1886. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932584x/f5.item.r=Trait%C3%A9%20d'Anatomie%20d'Anthropologie%20et%20d'Ethnographie%20Appliqu%C3%A9es%20au%20Beaux-Arts>
- Rodin, Auguste. „The Lesson of Antiquity“, trans. Pamela Hargreaves in: Christine Horwitz Tommerup, Anna Manly (eds.), *Auguste Rodin, Displacements*, trans. Jane Rowley, Edward Snow, Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, 2021.
- Rodin, Auguste. *Art: conversations with Paul Gsell*, trans. Jacques de Caso, Patricia B. Sanders, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Roger, Jacques. „Les Positions philosophiques des neo-Lamarckians français“, in Jacques Roger (ed.), *Pour une histoire des sciences à part entière*, Paris: Albin Michel, 1995, 394-405.

- Romanes, George. *Darwin, and after Darwin. An exposition of the Darwinian theory and a discussion of post-Darwinian questions*, Chicago: The Open Court Publishing Company, 1906. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/56624#page/7/mode/1up>
- Rosny, J.-H. *Vamireh: roman des temps primitifs*, Paris: E. Kolb, 1890. <https://archive.org/details/vamirehromandest00rosnuoft/page/46/mode/2up?q=Dolichoc%C3%A9phales+>
- Rothfels, Nigel. *Savages and Beasts: The Birth of Modern Zoo*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Royer, Clemence. *Origine de l'homme et des sociétés*, Paris: Victor Masson et fils, 1870. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2139321/f522.item>
- Rudwick, Martin J. S. *Scenes from deep time: early pictorial representations of the prehistoric world*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Russell, Edward Stuart. *Form and Function: A Contribution to the History of Animal Morphology*, London: John Murray, 1916, 74-77. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/20426/pg20426-images.html#pg074>
- Rutot, Aimé Louis. *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, Michigan: University of Michigan Library, 1919.
- Said, Edvard V. *Orijentalizam*, prev. Drinka Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning, and Recovery*, trans. Jefferson Chase, New York: Picador, 2004.
- Schurr, Gérald. *Les Petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, Paris: Les Editions de l'Amateur, 1976.
- Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava*, Tom 1, prev. Sreten Marić, Novi Sad: Matica srpska, 1981.
- Stafford, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge: MIT Press, 1984.
- Stebbins, Robert E. „France“, in: Thomas F. Glick (ed.), *The Comparative Reception of Darwinism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988, 117-163.
- Stephen Jay Gould, *The Structure of Evolutionary Theory*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Stoczkowski, Wiktor. *Explaining Human Origins: Myth, Imagination, and Conjecture*, trans. Mary Turton, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Strauss, Alexandra (ed.). *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert: Interprétations par Odilon Redon*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2011.
- Strehlow, Harro. „Zoological Gardens of Western Europe“, in: Vernon N. Kisling Jr. (ed.), *Zoo and Aquarium History*, Boca Raton, London, New York, Washington D.C: CRC Press LLC, 2001, 75-116.
- Stuart Persell, *Neo-Lamarckism and the Evolutionary Controversy in France, 1870-1920*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999.
- Taine, Hippolyte. *Lectures on Art*, trans. John Durand, New York: Henry Holt and Company, 1875. <https://archive.org/details/lecturesonart01taingooog/page/n192/mode/2up?q=contours>
- Taine, Hippolyte. *Les origines de la France contemporaine*, Tome 1, Paris: Hachette, 1901.
- Tompkins Lewis, Mary. *Cézanne's Early Imagery*, New York: Phaidon Press, 1989.
- Topinard, Paul. *L'homme dans la nature*, Paris: F. Alcan, 1891. <https://archive.org/details/lhommedanslanat00topigoog/page/n3/mode/2up?view=theater>
- Uismans, Žoris-Karl. *Nasuprot*, prev. Živojin Živojinović, Beograd: Centar za izučavanje tradicije Ukronija, 2005.
- Vajninger, Oto. *Pol i karakter: načelno istraživanje*, prev. Irma Šosberger, Beograd: Književne novine, 1986.

- Valmy-Baysse, Jean. *Georges Rochegrosse, sa vie, son oeuvre*, Paris: Librairie F. Juven, 1910. <https://archive.org/details/georgesrochegros00rochuoft/page/12/mode/2up?q>
- Varias, Alexander. *Paris and the anarchists*, New York: St. Martin's Press, 1996.
- Varley, Karine. *Under the Shadow of Defeat: The War of 1870–71 in French Memory*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Vern, Žil. *Put u središte zemlje*, prev. Nikola Banašević, Beograd: Rad, 1985.
- Vogt, Adolf Max. *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, trans. Radka Donnell, Massachusetts: MIT PRESS, 1998.
- Warburg, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- Waters, Clara Erskine Clement. *Women in the fine arts, from the seventh century B.C. to the twentieth century A.D.*, Boston, New York: Mifflin and company 1904. <https://archive.org/details/womeninfinearts01wategoog/page/106/mode/2up?q=delasalle>
- Wawro, Geoffrey. *The Franco-Prussian War: The German Conquest of France in 1870-1871*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Weiss, John. *Conservatism in Europe, 1770-1945: traditionalism, reaction, and counter-revolution*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- Weston Evans, Robert John, Von Strandmann, Hartmut Pogge (eds.). *The Revolutions in Europe, 1848-1849: From Reform to Reaction*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Wittkower, Rudolf. *Art And Architecture In Italy 1600-1750*, London: Penguin Books, 1965.
- Wittlich, Petr. *Art nouveau drawings*, London: Octopus Books, 1974.
- Wolpert, Lewis. *The Unnatural Nature of Science*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Woodcock, George. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*, Cleveland, New York: The World Publishing Company, 1962.
- Woodfield, Richard. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, London: Routledge, 2001.
- Wreth, Margaret. *The joy of life: the idyllic in French art, circa 1900*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- Yang, Sharon Rose. „Nature Selects the Horla: How the Concept of Natural Selection Influences Guy de Maupassant's Horror Tale“, Sharon Rose Yang, Kathleen Healey (eds.), *Gothic Landscapes: Changing Eras, Changing Cultures, Changing Anxieties*, London: Palgrave Macmillan, 239-270.
- Young, Robert M. *Darwin's Metaphor: Nature's Place in Victorian Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Zola, Emil. *Jazbina*, prev. Ivan Goran Kovačić, Zagreb: A. Velzek, 1940.
- Zola, Émile. *La Fécondité*, Paris: E. Fasquelle, 1899. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2028640>
- Алигијери, Данте. *Пакао*, прев. Драган Маровић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Базен, Рене. *Земља која умире*, прев. Душан Таминцић, Сарајево: Н. Пијуковић, 1920.
- Балзак, Оноре де. „Предговор Људској комедији“, у: *О реализму*, Света Лукић (ур.), Београд: Просвета, 1968, 29–42.
- Бодлер, Шарл. „Химна лепоти“, прев. Коља Мићевић, у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, Београд: Филип Вишњић, 2013, 39.
- Бодлер, Шарл. *Сликар модерног живота*, прев. Бојан Савић Остојић, Београд: Службени гласник, 2013.
- Верн, Жил. *20000 миља под морем*, прев. Бора Грујић, Београд: Нолит, 1990.
- Верн, Жил. *Село у ваздуху*, прев. Велислав Спасић, Нови Сад: С. Ф. Огњановић, 1925.
- Верн, Жил. *Тајанствено острво*, прев. Андреја Н. Милићевић, Београд: Нолит, 1958.
- Верн, Жил. *Црна Индија*, прев. Божо Вучковић, Београд: Књижара Велимира Валожића, 1881.

- Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Светови, 2004.
- Дарвин, Чарлс. *Човеково порекло и сполно одабирање*, прев. Недељко Дивац, Нови Сад: Матица српска, 1977.
- Жакић, Олга. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2017.
- Зола, Емил. *Доктор Паскал*, прев. Емилија Анђелић, Београд: Ново поколење, 1953.
- Зола, Емил. *Човек-звер*, прев. Живојин Живојиновић, Београд: Мастило, 2021.+
- Иго, Виктор. *Работници на мору*, прев. Ђорђе Поповић, Нови Сад: Матица српска, 1867. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2970>
- Ле Бон, Гистав. *Психологија гомиле*, прев. Живан Живановић, Београд: Алгоритам, 2015.
- Ле Бон, Гистав. *Психологијски закони о развоју народа*, прев. Славко Жежић, Загреб: Компас, 1917.
- Љубомир Ранковић (ур.). *Библија: Свето писмо Старог и Новог завета*, прев. Ђура Даничић, Вук Караџић, Шабац, Ваљево, Београд: Глас цркве, 2005.
- Паскал, Блез. *Мисли*, прев. Бранко Станисављевић, Београд: ЕТХОС, 2006.
- Рони, Жозеф Анри. *Ватра: роман о пећинском човеку*, Београд: Просвета, 1981.
- Тен, Хиполит. *Филозофија уметности*, прев. Арсен Венцелидес, Београд: Дерета, 1991.

Научни часописи

- Ali, Isra. „The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings“, *Dialectical Anthropology*, 2015, Vol. 39, No. 1, 33-46.
- Angenot, Marc; Khouri, Nadia. „An International Bibliography of Prehistoric Fiction“, *Science Fiction Studies*, Vol. 8, No. 1, 1981, 38-53.
- Anonyme. „Anker's *Femme Lacustre* or, *the Lake-Dweller*“, *The Art Journal*, Vol. 1, 1875, 178-179.
- Bailey, Liberty Hyde. „Neo-Lamarckism and Neo-Darwinism“, *The American Naturalist*, Vol. 28, No. 332, 1894, 661-678.
- Bélouard, Marion. „The Origins of the World: The Invention of Nature in the Nineteenth Century“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 20, No. 3, 2021, 258-278.
- Bertillon, Jacques. „Le Musée de Saint-Germain“, *La Nature: revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie: journal hebdomadaire illustré*, Paris: Masson, 1 Aout 1874, 129-132. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51150393g/f5.item>.
- Blaffer Hrdy, Sarah. „Darwinism, social darwinism, and the *supreme* function of mothers“, *AnthroNotes*, Vol. 29, No. 2, Washington, 2008, 11-14.
- Blanckaert, Claude. „Les bases de la civilisation: lectures de *L'homme primitif* de Louis Figuier (1870)“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 31-49.
- Böhler, Arno. „The Culture of the Muses“, *The Agonist*, Vol 3, No. 2, 2008, 1-15.
- Boule, Marcellin. „L'homme fossile de La Chapelle-aux-Saints“, *L'Anthropologie: Parraisant tous les deux mois*, Paris, 1913, 256-261. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433865t/f271.item.r=La%20Chapelle-aux-Saints%20Neanderthal.zoom>
- Burkhardt, Richard W. „An orangutan in Paris: pondering Proximity at the Muséum d'histoire naturelle in 1836“, *History and Philosophy of the Life Sciences*, Vol. 40, No. 1, 2018, 1-31.
- Cattelain, Pierre „Apparition et évolution de l'arc et des pointes de flèches dans la Préhistoire européenne“, *Bulletin des chercheurs de la Wallonie*, Vol. 43, 2004, 11-27.
- Champier, Victor. *Revue des arts décoratifs*, Paris: Librairie J. Rouam, 1898. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143552x/f45.item>
- Claudine, Cohen. „Homo prometheus“, *Communications*, No. 78, 2005, 175-187.

- Cleyet-Merle, Jean-Jacques. „Deux arguments décisifs: les Combarelles et Font-de-Gaume“, *Paléo*, No. 1, 1990, 40-43.
- Coulston Gillispie, Charles. „Scientific Aspects of the French Egyptian Expedition 1798-1801“, *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 133, No. 4, 1989, 447-474.
- Coye, Noël. „L'âge de la pierre polie: un égarement des études néolithiques en France au XIXe siècle“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 69-86.
- Dagen, Philippe. „Le Premier Artiste“, *Romantisme*, Vol. 24, No. 84, 1994, 69-78.
- Davies, Christie. „Sexual Taboos and Social Boundaries“, *American Journal of Sociology*, Vol. 87, No. 5, Chicago, 1982, 1032-1063.
- Demoule, Jean-Paul. „La préhistoire et ses mythes“, *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, Vol. 37, No. 5-6, 1982, 741-759.
- Dickson, Harold E. „Log of a Masterpiece. Barnard's *The Struggle of the Two Natures of Man*“, *Art Journal*, Vol. 20, No. 3, 1961, 139-143.
- Dubreuil-Chambardel, Louis. „Le VI^e Congrès Préhistorique de France“, *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, Tours, 1910, 224-229.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55341775/f386.image.r>
- Durand, Ariane. „Odilon Redon et Armand Claveau ou les étroits contacts entre la botanique, l'art et la philosophie“, *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, Tome 24, 1975, 149-182.
- Étienne Bourdon, „Paul Jamin et la prise de Rome par Brennus ou le passé gaulois fantasmé (Le Brenn et sa part de butin, 1893), Parlement[s]“, *Revue d'histoire politique*, No. 32, 2020, 151-159.
- Farley, John, Geison, Gerald L. „Science, politics and spontaneous generation in nineteenth-century France: the Pasteur-Pouchet debate“, *Bulletin of the History of Medicine*, Vol. 48, No. 2, 1974, 161-198.
- Galera, Andrés. „The Impact of Lamarck's Theory of Evolution Before Darwin's Theory“, *Journal of The History of Biology*, Vol. 50, No. 1, 2016, 53-70.
- Gillen, Alan L, Sherwin III, Frank J. „Louis Pasteur's Views on Creation, Evolution, and the Genesis of Germs“, *Answers Research Journal*, Vol. 1, No. 1, 2008, 43-52.
- Gindhart, Maria P. „A *pinacothèque préhistorique* for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye“, *Journal of the History of Collections*, Vol. 19, No. 1, Oxford, 2007, 51-74.
- Gindhart, Maria P. „Fleshing out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 2, 2008.
- Gindhart, Maria P. „Cro-Magnon and Khoi-San: Constant Roux's Racialized Relief Sculptures of Prehistoric Artists“, *Visual Resources*, Vol. 24, No 3, 2008, 321-342.
- Gindhart, Maria. „Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 3, No. 1, 2009, 141-158.
- Glass, Bentley. „Maupertuis and the Beginnings of Genetics“, *The Quarterly Review of Biology*, Vol. 22, No. 3, 1947, 196-210.
- Gott, Ted. „La genèse du symbolisme d'Odilon Redon: un nouveau regard sur *le Carnet de Chicago*“, trad. Jeanne Bouniort, *Revue de l'Art*, 1992, No. 96, 51-62.
- Gott, Ted. „Stowed Away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a woman“, *Art Journal of the National Gallery of Victoria*, No. 45, 2005, 1-17.
- Gralton, Elizabeth M. L. „A battle for the French soul: The anthropological exhibit at the 1878 Exposition universelle“, *Journal of European Studies*, Vol. 43, No. 3, 195-208.
- Haruko, Hirota. „De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin“, *Histoire de l'art*, No. 50, 2002, 109-121.

- Henry, Freeman G. „Rue Cuvier, rue Geoffroy-Saint-Hilaire, rue Lamarck: Politics and Science in the Streets of Paris“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 25, No. 3/4, 2007, 513-525.
- Hoffheimer, Michael H. „Maupertuis and the Eighteenth-Century Critique of Preexistence“, *Journal of the History of Biology*, Vol. 15, No. 1, 1982, 119-144.
- Houssais, Laurent. Archéologie, littérature, illustration: Salammbô vu par G.-A. Rochegrosse, *Histoire de l'art*, No. 33-34, 1996, 43-54.
- Hurel, Arnaud; Blanckaert, Claude. „Présentation: archive(s), mémoire, histoire du Muséum national“, *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 75, No. 1, 2022, 7-33.
- Hurel, Arnaud; Dubourg, Alain. „Un programme novateur: L'Institut de paléontologie humaine d'Emmanuel Pontremoli“, *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, No. 13, 2007, 51-64.
- Huyghe, Eudes. „Pierre Boitard: écrire le vivant dans le Musée des familles“, *Arts et Savoirs*, No. 14, 2020, 1-11.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. „Paysage et/ou portrait symboliste: une question de sens?“, *La Tribune de l'art*, 21 Février 2012, 1-24.
- Kagan, Moisei. „Art, Science and Technology in the Past, Present and Future“, *Leonardo*, Vol. 27, No. 5, 1994, 409-411.
- Kamerer, Eva. „Teorija evolucije između lamarkizma i darvinizma: Neki aspekti recepcije teorije evolucije u Srbiji“, *Kultura*, Br. 134, Beograd, 2012, 263-275.
- Kirchner, Thomas. „Pierre-Paul Prud'hons *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*: Mahnender Appell und ästhetischer Genuß“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 54, No. 4, 1991, 541-575.
- Kosinski, Dorothy M. „Gustave Moreau's *La Vie de l'humanité*: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism“, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, 1987, 9-14.
- Larson, Barbara. „Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 1, 2003
- Laurent Loison, „The French Neo-Lamarckian Project (1880-1910)“, *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 65, No. 1, 2012, 61-69.
- Laurent, Goulven. „Edouard Lartet (1801-1871) et la paléontologie humaine“, *Bulletin de la Société préhistorique française*, Vol. 90, No. 1, 1993, 22-30.
- Le Pape, Yannick. „L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle“, *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 1, 2018, 65-95.
- Leoussi, Athena S. „From Civic to Ethnic Classicism: The Cult of the Greek Body in Late Nineteenth-century French Society and Art“, *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 16, No. 3/4, 2009, 393-442.
- Lieberman, Philip. „On the Nature and Evolution of the Neural Bases of Human Language“, *American Journal of Physical Anthropology*, Vol. 119, No. 35, 2002,
- Limoges, Camille. „Natural Selection, Phagocytosis, and Preadaptation: Lucien Cuénot, 1886–1901“, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Volume XXXI, No 2, 1976, 176-214.
- Louis, Leguay. „Allée couverte d'Argenteuil (Seine-et-Oise)“, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Tome 2, 1867, 266-271.
https://www.persee.fr/docAsPDF/bmsap_0301-8644_1867_num_2_1_4304.pdf
- Lovejoy, Arthur O. „The Supposed Primitivism of Rousseau's *Discourse on Inequality*“, *Modern Philology*, Vol. 21, No. 2, 1923, 165-186.
- Lucy, Martha. „Cormon's *Cain* and The Problem of Prehistoric Body“, *Oxford Art Journal* Vol 25, No. 2, 2002, 107-126.
- Lucy, Martha. „Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe“, *Canadian Art Review*, Vol. 34, No. 1, 2009, 18-29.

- Lucy, Martha. „Reading the Animal in Dega’s Young Spartans“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 2, No. 2, 2009, 53-75.
- Lunn-Rockliffe, Katherine. „The Incorporation of Thought in Victor Hugo’s *Le Satyre*“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 48, No. 1 & 2, 2019, 80-97.
- Lyle, Louise. „Le Struggle for life: Contesting Balzac through Darwin in Zola, Bourget, and Barrés“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 36, No. 3/4, 305-319.
- Maranhão-Filho, Péricles. „The art and neurology of Paul Richer“, *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, Vol. 75, No. 7, 2017, 484-487.
- Marek Zgórnjak et al, „Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?“, *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No. 54, 2006, 219-237.
- Mayr, Ernst. „The Nature of the Darwinian Revolution“, *Science, New Series*, Vol. 176, No. 4038, 981-989.
- Mazzarello, Paolo, „Cesare Lombroso: an anthropologist between evolution and degeneration“, *Functional Neurology*, Vol. 26, No. 2, 2011, 97-101.
- Menon, Elizabeth K. „Anatomy of a Motif: The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2, 2004, 74-99.
- Morange, Michel. „What history tells us XXII. The French neo-Lamarckianism“, *Journal of Biosciences*, Vol. 35, 2010, 515-517.
- Murphy, Tim. „The Concept *Entwicklung* in German Religionswissenschaft: Before and After Darwin“, *Method & Theory in the Study of Religion*, Vol. 11, No. 1, 1999, 8-23.
- Nikou, Christos. „Caïn et Abel: de la Bible à la peinture du XIXe siècle“, *Anales de Filologia Francesa*, No. 28, 2020, 491-509.
- Nochlin, Linda, Salus, Carol. „Dega’s Young Spartans Exercising“, *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3, 1986, 486-488.
- Nochlin, Linda. „Courbet’s L’Origine du Monde: The Origin without an Original“, *MIT Press* Vol. 37, 1986, 76-86.
- Nochlin, Linda. „Introduction: The Darwin Effect“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 2, 2003, 1-16.
- Nochlin, Linda; Salus, Carol. „Dega's Young Spartans Exercising“, *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3, 1986, 486-488.
- Offen, Karen. „Depopulation, Nationalism, and Feminism in Fin-de-Siècle France“, *The American Historical Review*, Vol. 89, No. 3, 1984, 648-676.
- Panchen, Alec L. „Étienne Geoffroy St.-Hilaire: father of “evo-devo”?“, *Evolution and Development*, Vol. 3, No. 1, 2001, 41-46.
- Pence, Charles H. „Whatever Happened to Reversion?“, *Studies in History and Philosophy of Science Part*, Vol. 92, No.1, 97-108.
- Petlevski, Sibila. „New insights into the concept of decadence“, *Umjetnost riječi*, Vol. 59, No. 3-4, Zagreb, 2015, 261-295.
- Pierre, Caterina Y. „Louis-Ernest Barrias and Modern Allegories of Technology“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 11, No. 2, 2012, 133-157.
- Pierre, Caterina Y. „La matière de l’étrange, Jean Carriès (1855-1894)“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 2, 2008, 225-239.
- Quatrefages, Jean Louis Armand de. „Sur le gorille“, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Paris: Masson, 1866.
- Reinach, Salomon. „L’art et la magie à propos des peintures et gravures de l’âge du renne“, *L’Anthropologie*, No. 14, 1903, 256-267.
https://tpsalmoneinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_072897/MOM_TP_072897_0001/PDF/MOM_TP_072897_0001.pdf
- Rigotti, Francesca. „Biology and Society in the Age of Enlightenment“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 47, No. 2, 1986, 215-233.

- Robinson, William H. „Puvis de Chavannes's *Summer* and the Symbolist Avant-Garde“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 78, No. 1, 1991, 2-27.
- Roger-Marx, Claude. „Odilon Redon“, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 36, No. 207, 1920, 269-275.
- Sandström, Sven. „Odilon Redon: A question of symbols“, *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 6, No. 2, 1975, 29-34.
- Schiano, Sandrine. „De Schopenhauer à Darwin: le théâtre de l'évolution“, *Romantisme*, No. 157, Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2012, 117-125.
- Somerset, Richard. „The Naturalist in Balzac: The Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire“, *French Forum*, Vol. 27, No. 1, 2002, 81-111.
- Sommer, Marianne. „Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Image and *Distortion* in Early 20th-Century French Science and Press“, *Social Studies of Science*, Vol. 36, No. 2, 2006, 207-240.
- Stead, Evanghélia. „Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence: les images invisibles“, *Textyles*, No. 17-18, 2000, 55-72.
- Theunissen, Bert. „The relevance of Cuvier's *Lois Zoologiques* for his Palaeontological Work (1986)“, *Annals of Science*, Vol. 43, No. 6, 2006, 543-556.
- Tholozany, Pauline de. „Revolutionizing the Fossilized: Balzac and Janin's Naturalist Discourse in Les Français peints par eux-mêmes“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 41, No. 1 & 2, 2012, 48-65.
- Thomas Schlessler, „Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie“, *Images Re-vues: Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Vol. 1, No. 1, 2005, 1-17.
- Tseng, Shao-Chien. „Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes“, *Art Bulletin*, Vol. 90, No. 2, 2008, 218-234.
- Twose Kliman, Eve. „Delacroix's Lions and Tigers: A Link between Man and Nature“, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 3, 1982, 446-466.
- Villarreal, Lisa Ann. „[L]à-bas, où sa race est née: Colonial Anxieties and the Fantasy of the Native Body in Maupassant's *Le Horla*“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 42, No. 1/2, 2013, 74-87.
- Vujanović, Barbara. „Auguste Rodin and Ivan Meštrović – French connections in Croatian sculpture“, *Sculpture Journal*, Vol. 25, No. 2, 2016, 203-216.
- Walsh, Philip. „Book review of *Pierre Puvis de Chavannes* by Aimee Brown Price“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 10, No. 2, 2011, 99-105.
- Warolin, Christian. „La création de l'École de pharmacie de Paris en 1803“, *Revue d'histoire de la pharmacie*, Vol. 91, No. 339, 2003, 453-474.
- Whiteley, J. J. L. „Light and Shade in French Neo-Classicism“, *The Burlington Magazine*, Vol. 117, No. 873, 1975, 768-773.
- Wrigley, Richard. „Transformations of a revolutionary emblem: The Liberty Cap in the French Revolution“, *French History*, Vol. 11, No. 2, 1997, 131-169.
- Young, Patrick. „From the Eiffel Tower to the Javanese Dancer: Envisioning Cultural Globalization at the 1889 Paris Exhibition“, *The History Teacher*, Vol. 41, No. 3, 2008, 339-362.
- Žakić, Olga. „Poreklo sveta Gistava Kurbea“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 19, 2023, 59-76.
- Борозан, Игор. „Обнова антике и архајски модернизам – фонтана Рибар (Борба) Симеона Роксандића“, *Наслеђе*, Бр. 14, Београд, 2014, 33-48.
- Жакић, Олга. „Дарвинизам и борба за опстанак: *Anthropoides* Франтишека Купке“, *Зборник Народног музеја - Историја уметности*, Св. 22, Бр. 2, Београд, 2016, 251-268.
- Жакић, Олга. „Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића“, *Саопштења*, Бр. LI, Београд, 2019, 121-136.

- Жакић, Олга. „Редоново сновиђење: Глава гнома из колекције Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја - Историја уметности*, Св. 23, Бр. 2, Београд, 2018, 99-115.
- Савић, Исидора. „Позни симболизам и скулптура Победа Симеона Роксандића“, *Саопштења*, Бр. LVIII, Београд, 2016, 237-248.

Каталози изложби и музејских поставки, поглавља у каталозима, прегледи Салона, уметничка критика

- Anonyme, „Salon II“, *The Magazine of Art*, Vol. 10, 1887, 355-361.
- Anonyme, *Catalogue général officiel de l'exposition universelle de 1889*, Tome 1, Paris: L. Danel, 1889. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693253h/f61.image.r>
- Anonyme, *Catalogue illustré de peinture et sculpture*, Paris, 1896. <https://archive.org/details/catalogueillustr1896soci/page/n35/mode/2up?q=maxence>
- Anonyme, *Catalogue of sculpture, 1741-1907*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1908.
- Anonyme, *Catalogue officiel de Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Tome 3, Paris: Imprimerie nationale, 1878. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k904258/f354.item.r=Indiens>
- Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris: Impr. Ve Herissant, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557465p/f48.image.r=jamin>
- Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris: Impr. Ve Herissant, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6557465p/f534.item.r>
- Anonyme, *Notice des tableaux, dessins, gravures et sculptures exposés au Musée des Beaux-Arts*, Mulhouse: Imprimerie Veuve Bader & cie, 1897. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6226636s/f25.item.r=benner>
- Anonyme, *Salon d'Automne, 9^{me} exposition*, Paris: Impr. Kugelmann, 1911. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5368985p/f77.image.r=chateau>
- Anonyme, *Salon de 1887, Catalogue illustré*, Paris: L. Baschet, 1887. <https://archive.org/details/catalogueillustr1887soci/page/n11/mode/2up?q>
- Anonyme. *Catalogue de la 5^{me} exposition de peinture*, Paris: Morris père et fils, 1880. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k994613f/f9.item>
- Anonyme. *Catalogue du musée des beaux-arts de la ville de Neuchatel*, Neuchatel: Attinger, 1898. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62331639/f11.item.r=anker>
- Anonyme. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture*, Paris: Impr. Ve Herissant, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11826966/f325.image.r=jamin>
- Bailly, Edmond. „La Musique dans l'œuvre de Félicien Rops“, in: Collectif, *Félicien Rops et son oeuvre*, Paris, 1897, 57-63. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/F%C3%A9licien_Rops_et_son_%C5%93uvre_%28IA_felicienropsetso00unse%29.pdf
- Ballu, Roger. „Le Salon de 1878“, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1 Juillet 1878, 169-195. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1878_2/0070/image.info#col_info
- Barbier, Monique et al. (eds.). *Jean-Joseph Carriès 1855-1894*, Paris: Galerie Patrice Bellanger, 1997.
- Barndlhuber, Margot Th. „Franz von Stuck: Neoclassicism and Elemental Force“, in: Jo-Anne Birnie Danzker (ed.), *Franz von Stuck*, trans. Bram Opstelten, Seattle: Frye Art Museum, 2014, 45-71.
- Bedell, Rebecca. „The history of the Earth“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Cambridge, New Haven, London: Fitzwilliam Museum and Yale University Press, 2009, 49-80.

- Bindman, David. „Mankind after Darwin and Nineteenth-century Art“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Cambridge, New Haven, London: Fitzwilliam Museum and Yale University Press, 2009, 143-166.
- Blanchetière, François et al. „Sculptures“, in: Catherine Chevillot (ed.), *Guide to the Musée Rodin collections*, trans. Pamela Hargreaves, Paris: Musée Rodin, 2008, 19-118.
- Blanckaert, Claude. „The Double: Variations on The Ape“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 227-247.
- Bossi, Laura (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020.
- Bourgeat, Fernand. *Salon de 1894, Société des artistes français et Société nationale des beaux-arts*, Paris: L. Baschet, 1894.
<https://archive.org/details/salonde1894socie00bour/page/84/mode/2up?q>
- Bourxand, François. *Paris-Salon 1888*, Paris: E. Bernard & cie, 1888.
<https://archive.org/details/parissalon1888pt2enau/page/n21/mode/2up?q=rapt>
- Bouyer, Raymond. „The pastel drawings of Aman-Jean“, *Studio: international art*, No. 31, London, May 1907, 285-290. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1907a/0310/image.info>
- Bownes, Alan et al. (eds.). *French Symbolist Painters: Moreau, Puvis De Chavannes, Redon, and Their Followers*, London: Arts Council of Great Britain, 1972.
- Bowness, Alan (ed.). *French Symbolist painters: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers*, London: Arts Council, 1972.
- Brauer, Fae. „The Sombre Face of Evolution: Degeneration, Devolution and Extinction“ in Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 317-330.
- Brummer, Hans Henrik. „The Böcklin case revisited“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich: Prestel Pub, 2000, 29-52.
- Burty, Philippe. „La Sculpture“, *L'exposition des beaux arts (Salon de 1882)*, Paris: Librairie d'art L. Baschet, 1882, 241-270.
<https://archive.org/details/lexpositiondesbe00salo/page/242/mode/2up?q=sculpture>
- Cahan, Claudia Lyn. *Rubens*, New York: Avenel Books, 1980.
- Capitan, Louis. „Le peintre préhistorien Jamin, son œuvre“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003, 88-93.
- Champy-Vinas, Cécile. *La Galerie des sculptures du Petit palais*, Paris: Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2018.
- Chaperon, Danielle. „Rosny Aîné's Novel of Origins“ in Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 162-168.
- Chevillot, Catherine. *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: la main et le multiple*, Dijon: Musée des beaux-arts de Dijon, Grenoble: Musée de Grenoble, 1988.
- Comar, Philippe. „Fatal Mirror of The Ages“ in Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 295-309.
- Compin, Isabelle; Roquebert, Anne (eds.). *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, Vol. 3, Paris: Réunion des musées nationaux, 1986.
- Corsi, Pietro. „Evolutions: Authors, Theories, Readers“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 169-185.

- Dagen, Philippe. „Images et légendes de la préhistoire“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003, 16-45.
- Dayot, Armand. *Salon de 1884*, Paris: Goupil et Cie, 1884. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dayot1884/0188/image,info>
- De Mortillet, Gabriel. *Promenades préhistoriques à l'Exposition universelle*, Paris: C. Reinwald, 1867. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57125395/f193.item.zoom>
- Dewey, John. „Darwin's Influence Upon Philosophy“, *Popular Science Monthly*, Vol. 75, 1909, 90-98.
- Druick, Douglas W. Zegers, Peter. „In the Public Eye, 1879-1889“, in: Douglas W. Druick (ed.), *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*, Chicago: Art Institute of Chicago, Amsterdam: Van Gogh Museum, London: Royal Academy of Arts, New York: H.N. Abrams, 1994, 120-174.
- Druick, Douglas W. Zegers, Peter. „Prologue, Painful origins“, in: Douglas W. Druick (ed.), *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*, Chicago: Art Institute of Chicago, Amsterdam: Van Gogh Museum, London: Royal Academy of Arts, New York: H.N. Abrams, 1994, 13-24.
- Druick, Douglas W. Zegers, Peter. „Scientific Realism: 1873-1881“, Jean Sutherland Boggs (ed.), *Degas*, New York: Metropolitan Museum of Art, Ottawa: National Gallery of Canada, 1988, 197-211.
- Druick, Douglas W. Kort Zegers, Peter. „Under a cloud, 1840-1870“, in: Douglas W. Druick (ed.), *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*, Chicago: Art Institute of Chicago, Amsterdam: Van Gogh Museum, London: Royal Academy of Arts , New York: H.N. Abrams, 1994, 25-72.
- Druick, Douglas W. Kort Zegers, Peter. „Taking wing, 1870-1878“, in: Douglas W. Druick (ed.), *Odilon Redon: Prince of dreams, 1840-1916*, Chicago: Art Institute of Chicago, Amsterdam: Van Gogh Museum, London: Royal Academy of Arts , New York: H.N. Abrams, 1994, 73-118.
- Dumas, F.-G. *Salon de 1890: Catalogue illustré*, Paris: L. Baschet, 1890. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2024989/f341.image.r=richer>
- Dumas, F.-G. *Catalogue illustré du Salon*, Paris: L. Baschet, 1895. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202501v/f349.image.r>
- Dumas, F.-G. *Catalogue illustré du Salon*, Paris: L. Baschet, 1903. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110433t/f230.item>
- Duvergier de Hauranne, Ernest. „Le Salon de 1872 II, Sculpture“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juillet 1872, 76-106. <https://www.jstor.org/stable/44732647?typeAccessWorkflow=login&seq=19>
- Édouard Papet, James David Draper (eds.), *Carpeaux 1827-1875, Un sculpteur pour l'empire*, Paris: Gallimard, 2014.
- Ehrhardt, Ingrid. „Kingdom of the Soul – An Introduction“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich: Prestel Pub, 2000, 9-16.
- Ferlier-Bouat, Ophélie. „L'enfantement des monstres: La pratique sculpturale de Léopold Chauveau“, in: Laurence des Cars et al. (eds.), *Léopold Chauveau au pays des monstres*, Paris: Musée d'Orsay, 2020, 55-114.
- Gamboni, Dario. „*Ars sive natura*: Art, nature and the *power of imagination* in the works of Odilon Redon“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 267-279.
- Gott, Ted. „Clutch of the beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor“, in: Ted Gott, Kathryn Elizabeth Weir (eds.), *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*, Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005, 14-57.

- Goy, Jacqueline. „Twenty Thousand Leagues under The Sea: The First Oceanographic Treatise“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris: Musée d’Orsay, Gallimard, 2020, 98-107.
- Greene, Vivien (ed.). *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose + Croix in Paris, 1892-1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.
- Grimaud, Renée. *Delacroix, une liberté... toute romantique*, Paris: GeoArt, 2018.
- Haller, Gustave. *Le salon, dix ans de peinture*, Tome 2, Paris: C. Lévy, 1902. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518917j/f150.item.r=delasalle#>
- Hamel, Maurice; Alexandre, Arsène. *Salons de 1903*, Paris: Boussod, Valadon et Cie, 1903. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97587335/f348.item>
- Hauzer, Anne; Mairesse, François. „Une collaboration exemplaire: Louis Mascré et Aimé Rutot“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003, 110-131.
- Héran, Emmanuelle (ed.). *Le Zoo d’Orsay*, Paris: Musée d’Orsay, Gallimard, 2008.
- Héran, Emmanuelle. „La beauté animale, de Buffon à Pompon“, in Emmanuelle Héran (ed.), *Le Zoo d’Orsay*, Paris: Musée d’Orsay, Gallimard, 2008, 19-40.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolism in Germany and Europe“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich: Prestel Pub, 2000, 17-28.
- Hofstätter, Hans H. „Faith and Damnation: Religious Depictions in Symbolism“, in Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich: Prestel Pub, 2000, 131-154.
- Houssaye, Henry. *Le Salon de 1888*, Paris: Goupil et Cie, 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97740013/f185.image.r=jamin#>
- Howat, John K; et al. *Nineteenth-Century America: Paintings and Sculpture*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1970.
- Howe, Jeffery (ed.), *Courbet: Mapping realism, paintings from the Royal Museums of Fine Arts of Belgium and American collections*, Boston: McMullen Museum of Art, 2013.
- Huysmans, Joris-Karl. *Parisian sketches*, trans. Brendan King, Sawtry: Dedalus, 2004.
- Jo-Anne Birnie Danzker, „Carnal Logic, Franz von Stuck“, in: Felix Krämer (ed.), *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, trans. Cynthia Hall, Frankfurt am Main: Städel Museum, 2017, 78-95.
- Jouin, Henry. „La sculpture au Salon de 1883“, *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1 Juillet 1883, 59-77. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203117h/f74.item#> u
- Jouin, Henry. *La sculpture aux salons de 1881, 1882, 1883, et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris: E. Plon, Nourrit et Cie, 1884. <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6368569s/page/n59/mode/2up?q>
- Jumeau-Lafond, Jean-David. „Le symbolisme d'Edgard Maxence: une peinture de l'absence“, in: Blandine Chavanne et al. (eds.), *Edgard Maxence 1871-1954: Les dernières fleurs du symbolisme*, Nantes, 2010, 52-59.
- Kaeser, Marc-Antoine. *Visions d'une civilisation engloutie: La représentation des villages lacustres, de 1854 à nos jours*, Hauterive: Landesmuseum, 2009.
- Kahn, Gustave. „La vie artistique“, *La vie moderne*, Paris, 9 Avril 1887, 229-231. <https://www.retronews.fr/journal/la-vie-moderne/09-avril-1887/2083/4004413/5>
- Körner, Gudrun. „Sin and Innocence, Images of Women in the Works of Franz von Stuck“, in: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (eds.), *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Munich: Prestel Pub, 2000, 155-176.
- Kort, Pamela. „Arnold Böcklin, Max Ernst, and the debate around origins and survivals in Germany and France“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *Darwin: Art and the Search for Origins*,

- trans. Michael Scuffil, Stephen Telfer, Anne Whithers, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2009, 24-91.
- Kort, Pamela. „Making Things Real: Odilon Redon and Jean Carriès“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *Darwin: Art and the Search for Origins*, trans. Michael Scuffil, Stephen Telfer, Anne Whithers, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2009, 154-171.
- Kort, Pamela. „Picturing Prehistoric Man in France: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon Hellouin, and František Kupka“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *Darwin: Art and the Search for Origins*, trans. Michael Scuffil, Stephen Telfer, Anne Whithers, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2009, 212-219.
- Krämer, Felix (ed.). *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Frankfurt: Hatje Cantz, 2012.
- Lacambre, Geneviève. „Le Caïn de Cormon“, in: Collectif, *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985, 625-627.
- Lafenestre, Georges. „Le Salon de 1886“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1886, 165-195. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Salon_de_1886/02
- Lafenestre, Georges. „Le Salon de 1887“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1887, 882-907. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Salon_de_1887/02
- Lafenestre, Georges. „Les Salons de 1895“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1895, 643-672. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Salons_de_1895/01
- Lafenestre, Georges. *Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture: catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales oeuvres hors concours*, Paris: Jouaust, 1879. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373982r/f68.image.r=benner>
- Lafont-Couturier, Hélène (ed.). *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003.
- Lafont-Couturier, Hélène. „L'invention de la préhistoire“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003, 46-49.
- Lapauze, Henry. „L'Œuvre de Jean Carriès“, *La Nouvelle revue*, Paris, 1 Novembre 1904, 289-311. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36058b/f294.item.r>
- Larroumet, Gustave. „La Sculpture“, in: Henry Houssey (ed.), *Le Salon de 1892*, Paris: Goupil et Cie, 93-100. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9688968n/f297.item>
- Larson, Barbara. „The beast within: hybrids and chimeras“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 249-265.
- Lincoln, Louise (ed.). *Sculpture from the David Daniels collection*, Minneapolis: The Minneapolis Institute of Art, 1979.
- Magnien, Aline. „Verissima manus“, in: Catherine Chevillot et al. (eds.), *Rodin, la chair, le marbre*, Paris: Musée Rodin, 2012, 12-27.
- Marraud, Hélène. „Catalogue“, in: Catherine Chevillot et al. (eds.), *Rodin, la chair, le marbre*, Paris: Musée Rodin, 2012, 108-223.
- Marx, Roger. „Les Salons de 1895“, *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1 Janvier 1895, 441-453. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015017513196&seq=506&q1=aman>
- Masson, Geraldine. „La source des monstres“, in: Laurence des Cars et al. (eds.), *Léopold Chauveau au pays des monstres*, Paris: Musée d'Orsay, 2020, 29-54.
- Mériem, Jean. *Tableaux et statues (Salon de 1882)*, Paris: Baschet, 1882. <https://archive.org/details/tableauxetstatue00meri/page/148/mode/2up?q>
- Mladek, Meda, Rowell, Margit (eds.). *Frantisek Kupka, 1871-1957: A Retrospective*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.
- Morton, Marsha. „Nature and Soul: Austrian Responses to Ernst Haeckel's Evolutionary Monism“, in: Pamela Kort, Max Hollein (eds.), *Darwin: Art and the Search for Origins*, trans. Michael Scuffil, Stephen Telfer, Anne Whithers, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2009, 126-153.

- Munro, Jane. „More Like a Work of Art than of Nature: Darwin, Beauty and Sexual Selection“, Diana Donald, Jane Munro (eds.), *Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Cambridge, New Haven, London: Fitzwilliam Museum and Yale University Press, 2009, 253-292.
- Paturot, Nestor. *Le Salon de 1874*, Paris: Bureaux du journal le National, 1874. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k646600p/f158.image.r=anker>
- Perrault, Henry. *Musée, Hôtel de Ville, Catalogue illustré des tableaux, dessins, gravures, statues*, Poitiers: Société française d'imprimerie, 1930. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65726179/f25.item.r=leon%20perrault>
- Pierre, Arnould. „The origins According to Abstraction“, in Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris, 2020, 331-343.
- Pingeot, Anne. „Le Zoo caché du musée d'Orsay“, in Emmanuelle Héran (ed.), *Le Zoo d'Orsay*, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2008, 41-54.
- Pingeot, Anne. *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 1986.
- Proth, Mario. *Voyage au pays des peintres: salon de 1875*, Paris: H. Vaton, 1875. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2205716/f75.item.r=salon%201875%20fremiet>
- Proust, Antonin. *Le Salon de 1898*, Paris: J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1898. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9687757v/f44.image.r=rochegrosse>
- Putz, Nele. „Coitus with octopus: Félicien Rops and the presentation of sexuality around 1900“, in: Felix Krämer (ed.), in: Felix Krämer (ed.), *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, trans. Cynthia Hall, Frankfurt am Main: Städel Museum, 2017, 124-139.
- Redon, Odilon. *Critiques d'art: Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin; précédées de Confidences d'artiste*, Paris: William Blake, 1887.
- Reinach, Salomon. *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, Paris: Librairie des Imprimeries réunies, 1874. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62287375/f114.item.r=zoom>
- Rewald, John et al (eds.). *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961.
- Richard, Nathalie. „Prehistoric Humans in Archaeology and The Imagination“ in Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. Valentina Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 154-161.
- Sabatier-Ungher, François. *Salon de 1851*, Paris: Librairie phalanstérienne, 1851. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818139w/f100.image.r=fremiet>
- Salé, Marie-Pierre. „Rèclus et Kupka: L'homme est la nature prenant conscience d'elle-même“, in: Marie-Pierre Salé, Markéta Theinhardt (eds.), *Vers des temps nouveaux Kupka œuvres graphiques 1894-1912*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 2002, 107-122.
- San Augustin-Filaretos, Maria Pilar. „Les influences respectives entre anthropologie et préhistoire“, in: Hélène Lafont-Couturier (ed.), *Vénus et Caïn: Figures de la Préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux: Musée d'Aquitaine, 2003, 54-59.
- Schéfer, Gaston. *Salon illustré*, Paris: Librairie d'Art, 1894.
- Silvestre, Armand. *Le Nu au Salon*, Paris: E. Bernard & Cie, 1888. <https://archive.org/details/lenuausalon1silv>
- Smith, Jonathan. „Evolutionary Aesthetics and Victorian Visual Culture“, in: Diana Donald, Jane Munro (eds.), *Endless forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Cambridge, New Haven, London: Fitzwilliam Museum and Yale University Press, 2009, 237-252.

- Suzanne, Page, Kotalik, Jiff, et al. (eds.), *František Kupka 1871-1957 ou l'invention de l'abstraction*, Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989.
- Tancock, John L. *The sculpture of Auguste Rodin: the collection of the Rodin Museum*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1976.
- Ten-Doesschate Chu, Petra. „It took millions of years to compose that picture“, in: Sarah Faunce, Linda Nochlin (eds.), *Courbet reconsidered*, New York: The Brooklyn Museum, 1988.
- Tolles, Thayer (ed.). *American Sculpture in The Metropolitan Museum of Art, A Catalogue of Works by Artists Born before 1865*, Vol. 1, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- Ulz, Melanie. „Deadly seduction: The image of the femme fatale around 1900“, in: Felix Krämer (ed.), *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, trans. Cynthia Hall, Frankfurt am Main: Städel Museum, 2017, 96-123.
- Véron, Théodore. *Dictionnaire Véron, Organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle (Section des beaux-Arts): Salon de 1882*, Paris: Chez M. Bazin, 1882. https://archive.org/details/dictionnairevero00vero_0/page/n5/mode/2up?q
- Vignon, Claude. *Salon de 1850-51*, Paris: Garnier frères, 1851.
- Wanlin, Nicolas. „Writing about The Origins of Man, or The Emergence of Animality“, in: Laura Bossi (ed.), *The Origin of The World: The Invention of Nature in the 19th Century*, trans. V. Baslyk et al, Paris: Musée d'Orsay, Gallimard, 2020, 310-316.
- Wolff, Albert. *Figaro – Salon*, Paris: J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1898. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9742960m/f16.image.r=cormon>
- Wolff, Albert. *Figaro – Salon*, Paris: J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1900. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97420823/f76.image.r=jamin#>
- Грујић, Вера. *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд: Народни музеј, 2017.
- Жакић, Олга. „Симболистичка скулптура у српској уметности“, у: Игор Борозан (ур.), *Европски оквири српског симболизма*, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 191-197.

Докторске тезе и мастер радови

- Françoise, Belot. *Figures of Degeneration in fin-de-siècle French Literature*, Ph.D. thesis, Seattle: University of Washington, 2013.
- Jones, Chelsea Ann. *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka's Search for the Immaterial through 1909*, Master Thesis, Austin: The University of Texas, 2012.
- Lucy, Martha. *The Evolutionary Body: Refiguring the Nude in Post-Darwinian French Art*, Ph.D. thesis, New York: New York Institute of Fine Arts, 2004.
- Miller, Jill. *Propaganda and Utopianism: The Family and Visual Culture in Early Third Republic France (1871-1905)*, Ph.D. thesis, Minneapolis: University of Minnesota, 1998.
- Nikolić, Jovana. *Antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa*, Doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2020.
- Paulson, Noelle. *Natural Disorder: The Animal Image in French and British Art before Darwin, c. 1790-1859*, Ph.D. thesis, Washington: St. Louis University, 2009.
- Жакић, Олга. *Уметност у служби дарвинизма у Француској током друге половине 19. века*, Мастер рад, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2016.

Речници

- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 1, Paris: Librairie Gründ, 1939.

- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 2, Paris: Librairie Gründ, 1939.
- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome 3, Paris: Librairie Gründ, 1939.
- D'Alambert, Jean Le Rond, Diderot, Denis (eds.). *L'Encyclopédie*, Tome 10. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MAMMOTH,_os_de
- Janković, Vladeta. *Imenik klasične starine*, Beograd: Vreme knjige, 1996.
- Lami, Stanislas. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome IV N-Z, Paris: É. Champion, 1914.
- Lami, Stanislas. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome III G-M, Paris: É. Champion, 1914.
- Lami, Stanislas. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome II D-F, Paris: É. Champion, 1914.
- Lami, Stanislas. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, Tome I A-C, Paris: É. Champion, 1914.
- Srejović, Dragoslav (ur.). *Arheološki leksikon, preistorija Evrope, Afrike i Bliskog istoka, grčka, etrurska i rimska civilizacija*, Beograd: Savremena administracija, 1997.
- Срејовић, Драгослав; Цермановић, Александрина (ур.). *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

Штампа

- About, Edmond. „Salon de 1880“, *Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire*, Paris, 18 Mai 1880. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7563111b/fl.item.zoom#>
- Anonyme, „Salon de 1887, Les médailles d'honneur“, *Courrier de l'art: chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques*, 1887, 171-172.
- Anonyme. „Notice sur Paul Jamin“, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Vol. 4, No. 1, Paris, 16 Juillet 1903, 487-491. http://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1903_num_4_1_7664
- B. Guidauneau, „La réaction idéaliste: Odilon Redon“, *La Justice*, Paris, 25. Avril 1892, 2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7737304/f2.item.r=redon.zoom>
- Bénédite, Léonce. „La peinture décorative aux Salons“, *Art et décoration: revue mensuelle d'art moderne*, Paris, 1 Janvier 1898, 129-147. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54014902/fl55.item.r>
- Bizardel, Yvon. „Les statues parisiennes fondues sous l'Occupation (1940-1944)“, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Mars 1974, 129-148.
- Bordier, A. „The Greenland Eskimo“, *Nature*, May 2. 1878, 16-18. <https://www.nature.com/articles/018016a0>
- Bovet-Gliser, R. „A la mémoire de trois grands Suisses, le centenaire du peintre Albert Anker“, *L'Alsace française: revue hebdomadaire d'action nationale*, Strasbourg, 31 Mai 1931, 426-428. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4766706w/fl2.item.r=albert%20anker>
- Capitan, Louis „Le peintre préhistorien Jamin, son œuvre“, *Revue mensuelle de l'École d'anthropologie de Paris, Association pour l'enseignement des sciences anthropologiques*, Paris: F. Alcan, 1 Janvier 1903, 311-316. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442576j/f321.item>
- Chesneau, Ernest. „Salon de 1859“, *Revue des races latines: française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine: religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce*, Paris, 1 Mai 1859, 11-168. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355338b/fl74.item>

- Clément, Charles, „Exposition de 1880“, *Journal de débats*, Paris, 1 Mai 1880. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k461149m/f1.item.zoom>
- Comte, Jules. „Le Salon de 1884“, *L'Illustration*, Paris, 3 Mai 1884. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951000752364m&seq=307&q1=cormon>
- Constant, Benjamin. „Promenade de peintre aux Salons de 1898“, *Le Figaro*, Paris, 17 Juin, 1898, 2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2844134/f2.item.zoom>
- De la Sizeranne, Robert. „Les Portraits d'hommes aux Salons de 1898“, *Revue des Deux Mondes*, 1898, 611-639. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/juin-1898-2/>
- Doin, Jeanne. „Odilon Redon“, *La Mercure de France*, Paris, 1 Juillet 1914, 5-21. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201750j/f18.image.r>
- Dumas, Ann. „Cézanne and his love affair with the rocks of Provence“, *RA Magazine*, 15 July 2020. <https://www.royalacademy.org.uk/article/cezanne-rock-quarry-provence-ann-dumas>
- Escholier, Raymond. „Peintres-Graveurs Contemporains: Angèle Delasalle“, *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1 Juillet 1912, 321-322, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6110506x/f346.item.r=angele%20delasalle%20Le%20Retour%20de%20la%20chasse.zoom#>
- Figaro's London Sketch Book of Celebrities*, London, 18 February 1874. https://en.wikipedia.org/wiki/Faustin_Betbeder#/media/File:Caricatura_de_Darwin.jpg
- Gillet, Louis. „L'œuvre décorative de Albert Besnard“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Novembre 1910, 100-119. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/oeuvre-decorative-de-m-albert-besnard/>
- Houssaye, Henry. „Le Salon de 1884“, *Revue des deux Mondes*, Paris, Juin 1884, 560-595. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/juin-1884/>
- Johnston, William. „A monument to Antoine Louis Barye“, *The Magazine ANTIQUES*, October 2006. <https://www.themagazineantiques.com/article/a-monument-to-antoine-louis-barye/>
- La Lune rousse*, 18 Août 1878. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10669120/f2.item.zoom>
- La Lune*, Paris, 11 Mai 1867. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lune1867/0077/image.info>
- Lafenestre, Georges. „Les Salons de 1894“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juillet 1894, 174-199. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Salons_de_1894/02
- Lafenestre, Georges. „Les Salons de 1890“, *Revue des Deux Mondes*, 1 Juin 1890, 176-200. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/iii-la-sculpture/>
- Le Charivari*, Paris, 19 Mai 1878, 3. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30652185/f3.item.zoom>
- Le Charivari*, Paris, 6 Octobre 1836. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3053631h/f3.item>
- Le Magasin pittoresque*, 6 Septembre 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5566057h/f22.item>
- Meunier, Stanislas. „L'Excursion géologique publique du Muséum d'histoire naturelle“, *La Nature*, Paris: Masson, 21. Mars 1885, 242-246.
- Michel, Émile. „Le Salon de 1880“, *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1 Juin 1880, 662-696. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/i-la-peinture-dhistoire-et-le-portrait/>
- Nadar, „Nadar Jury“, *Journal Amusant*, Paris, 16. Julliet 1859, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501399p/f5.item.zoom>
- Proust, Antonin. „La décoration du Muséum et les peintures de M. Cormon“, *Figaro illustré*, Paris, 1 Octobre 1897, 190-195. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5144703j/f25.item.r=primitif>
- Rambosson, Yvanhoé (ed.). *La Plume: Numéro exceptionnel consacré à A. Falguière, sculpteur et peintre*, Paris: Société anonyme La Plume, 1898.
- Thiébauld-Sisson, François. „Au jour le jour, une vie d'artiste: Emmanuel Frémiet“, *Le Temps*, 2 Janvier 1896. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2347236/f3.item.r=hi%C3%A9archie%20des%20genres.zoom>

Thiébauld-Sisson, François. „Les petits Salons: M. Gauguin et la peinture scientifique – Indépendants, impressionnistes, symbolistes“, *Le Temps*, 2 Décembre 1893, 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k233923j/f3.item.r=salon.zoom>

Зборници са научних конференција

Bauer, Fae. „Becoming Simian: Darwin, Picasso and Creative Evolution“, *Doing Darwin Down Under*, University of Sydney, 23 - 24 Aug 2019. <https://repository.uel.ac.uk/download/a3287c2c99b154873566ffc65ebefb312f8bafefd699733f56e96be40ab98903/159557/Brauer.Becoming%20Simian.Darwin.Picasso.Paper.2019.Edit.pdf>

Manouvrier, Leonce. *The Fuegians of the Jardin d'Acclimatation*, trans. Robert K. Stevenson, Paris: Anthropology Society in Paris, November 26, 1881. <https://archive.org/details/TheFuegiansOfTheJardinDaclimatation/mode/2up>

Shaw, Jennifer. „Frenchness, Memory, and Abstraction: The Case of Pierre Puvis de Chavannes“, *Studies in the History of Art, Vol. 68, Symposium Papers XLV: Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, 2005, 152-171.

Thomson, James. „Beauties in the Eyehole: The Voyer's View of Ingress's *Turkish Bath*“, in: Henry Krawitz, J. David Farmer (eds.), *Picturing the Middle East: A Hundred Years of European Orientalism, Symposium*, 1996, 66-79.

Vialet, Amélie. „L'Institut de paléontologie humaine: Une œuvre pionnière du Prince Albert I^{er} de Monaco dédiée depuis 100 ans à la connaissance de l'évolution de l'homme et de ses origines“, *Colloque dans le cadre du centenaire de l'Institut de Paléontologie humaine (1910-2010) placé sous le haut patronage de S.A.S. Le Prince Albert II de Monaco*, Paris: Muséum National d'Histoire Naturelle, 28 Mai 2010, 37-46.

Žakić, Olga. *Beauty and the Beasts: Darwinism and sexual selection in visual culture in the Case of Franz von Stuck's „Fighting for a woman“*, DAKAM Conference Proceedings, Istanbul, 2016, 149-157.

Архивска грађа

Anonyme. „Chronique“, *L'Artiste*, Paris, 1889, 153-154. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, CO-COU.

Anonyme. *Catalogue de vente Beaussant Lefèvre du mercredi 3 juin 2009, Estampes – Dessins, Tableaux et sculptures modernes et contemporains, Art Nouveau – Art Déco*, Paris, Hôtel Drouot, Paris, 2009, 116. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.

Anonyme. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris, 1 Mai 1899, 149. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Compositions religieuses

Archives nationales FNAC 43157/1648

Arsène, Alexandre. *Jean Carriès, imagier et potier, étude d'une oeuvre et d'une vie*, Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1895. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Carriès, Jean-Joseph, Biographie.

Bénédite, Léonce. „Alexandre Falguière“, *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 10 Janvier 1902, 65-86. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

Berryer, Anne-Marie. *Eugène Carrière: sa vie, son oeuvre, sa philosophie, son enseignement*, mémoire de doctorat de l'université de Bruxelles, Liège, 1935. Centre de documentation, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

- Breton, Etienne et. al (eds.). *Artists by Artists: Sculpted Portraits in the 19th century*, London, 2019, 32. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.
- Butler, Ruth. *Nineteenth century French sculpture: monuments for the middle class*, Louisville, Kentucky: J.B. Speed Art Museum, 1971. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.
- Caïn, *Historique-Provenance*. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.
- Chauveau, Léopold. *La mort a passé*, 23. Septembre 1915. Musée d'Orsay, fonds Léopold Chauveau.
- Chauveau, Léopold. note manuscrite, Samoëns Décembre 1909. Musée d'Orsay, fonds Léopold Chauveau.
- Chavanne, Blandine; Gaudichon, Bruno. (eds.), *Catalogue Raisonné des Peintures des XIXe et XX siècles*, Poitiers: Musée de la Ville de Poitiers et de la Société Antiquaires de l'Ouest, 1988, 278. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Compositions religieuses
- Coutagne, Denis. *Courbet/Cezanne: La Vérité en peinture*. Paris: Fage Éditions, 2013, 32. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, RF 1995_10 Courbet I L'Origine du Monde
- De Lostalot, Alfred. „Le Salon de 1886: sculpture, dessins et gravure“, *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, 1 Juillet 1886, 17-35. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.
- Dénicheur d'oursons, Informations complémentaires. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Frémiet.
- Enault, Louis. „Le Salon de 1880“, *Le Presse*, Paris, 16 Mai 1880, 2. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.
- Fonds Debuison, Documentation du musée d'Orsay, RF 5536.
- Fonds Debuison, Documentation du musée d'Orsay, RF 5540.
- Fuster, Charles. „Feuilleton du Temps du 16 Mai 1880: Le Salon II“, *Le Temps*, Paris, 16 Mai 1880, 1. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.
- Geffroy, Gustave. „Monet“, *La Justice*, Paris, 15 mars 1883, 1-2. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Monet Étretat 2
- Georges Lafenestre, „Ernest Barrias, 1841-1905“, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, 1 Janvier 1908, 321-340. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.
- Grêlé, Sophie. *D'Ingres à Cézanne: le XIXe siècle dans les collections du Musée du Petit Palais*, Paris, 1998. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Peinture de la préhistoire
- Historique-Provenance: Chasseurs d'aigles RF3741. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, CO-COU.
- Historique-Provenance: Léon Maxime Faivre*. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, FA-FAK
- Houssaye, Henry. *Le Salon de 1888*, Paris, 1888. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, FA-FAK.
- Important 19th Century European Paintings and Sculpture*, New York, 1999. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, BEN-BENN
- Jouin, Henry. *La sculpture au Salon de 1878*, Paris: E. Plon, 1878, 43-45. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, L.-E. Barrias.
- Lafenestre, Georges. *Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture: catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours*, Paris: Librairie des bibliophiles (Jouaust), 1884, 12, 97. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, FA-FAK.
- Les fonds Falguière dans la Galerie des sculptures*. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.
- Luis, Emmanuel. „Le souvenir d'Arcisse de Caumont: les effigies sculptées“, *Memoire de la Société des Antiquités de Normandie*, Tome XL, 2004, 351-381. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, HE-HEN

- Marx, Roger. „Mouvement des Arts décoratifs“, *Revue encyclopédique*, Paris, 1892, 1486-1505. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.
- Masson, Frédéric. „Fernand Cormon“, *Figaro-Salon*, Paris, 2 Juillet 1900, 39-42. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie.
- Michel, Émile. „Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum“, *La revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1 Janvier 1898, 1-12. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie.
- Ministere de la culture et de la communication, *Bulletin officiel*, Paris, 2012, 63. Archives nationales F21/147
- Mlochowski de Belina, Apollo. *Nos peintres dessinés par eux-mêmes: notes humoristiques et esquisses biographiques*, Paris: E. Bernard, 1883. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, PERRAULT Léon, 1832-1908, Biographie
- Montrosier, Eugène. *Les artistes modernes*, Tome 1, Paris, 1881, 150. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, BEN-BENN
- Nidrac, *Salon comique de 1880*, Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1880, 13. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Caïn.
- Renouard de Bussière, Sophie. *La Grande galerie nord: histoire et décor*, Paris: Musée du Petit Palais, 1984, 8. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, Cormon, Biographie
RF 40083, Recto. Musée d'Orsay, Fonds des dessins et miniatures.
- Richer, Paul. *Notice sur les titres et travaux scientifiques*, Paris: L. Bataille et Cie, 1896. Bibliothèque de la Conservation, Musée d'Orsay
- Richer, Paul. *Anatomie artistique, descriptions des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris: Librairie Plon, 1890. Bibliothèque de la Conservation, Musée d'Orsay
- Tesniere, V. „Xénophon Hellouin, peintre conservateur du Musée de Caen“, *Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen*, Caen: A. Hardel, 1897, 43-57. Les fonds d'archives, Musée d'Orsay, HE-HEN.
- Thronton, Lynne. „Derriere masques et grotesques 1900: des amateurs se dévoilent“, *Connaissance des Arts*, No. 269, Juillet 1974, 99. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, J-J. Carriès.
- Véron, Théodore. *Le salon de 1876: mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Paris, 1876. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.
- Wolff, Albert. *Figaro – Salon*, Paris: J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie, 1886. Centre de documentation, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, A. Falguière.

Текстови у интернет формату:

- Dr. Coulardeau, Jacques; Eve, Ivan. „Cro-Magnon's Language: Emergence of Homo Sapiens, Invention of Articulated Language, Migrations out of Africa“, *Special file for a discussion session on Academia.edu*, 2017, 1-25.
- Legendre, Sonia. „Amélie Méthivier, la femme qui murmurait à l'oreille des ours“, *L'hebdo du vendredi*, 3 Octobre 2016. <https://www.lhebdoouvendredi.com/article/26062/amelie-methivier-la-femme-qui-murmurait-a-loreille-des-ours>
- Mangin, Loïc. „Les Pieds nickelés et le mammoth“, *Pour la Science*, No. 458, 2015. <https://www.pourlascience.fr/sd/prehistoire/les-pieds-nickeles-et-le-mammoth-8787.php>
- Uzanne, Octave. *Jean Carriès statuaire et céramiste*, Paris, 1897. <http://www.octaveuzanne.com/2012/10/jean-carries-statuaire-et-ceramiste-par.html>

Wanlin, Nicolas. „Mythe et poésie: le darwinisme d’Edgar Quinet et Georges Renard“, in: Antoine Compagnon, Céline Surprenant (eds.), *Darwin au Collège de France*, Paris: Collège de France, 2020, 7. <https://books.openedition.org/cdf/7331#text>

Сайтови

<https://www.le-grand-pressigny.net/lucien-porcheron-article-2-0-15.html>
<https://www.prehistoiregrandpressigny.fr/le-musee/le-musee/histoire-du-musee/>
<https://www.artcurial.com/fr/lot-leon-perrault-poitiers-1832-royan-1908-cain-laissant-le-corps-dabel-huile-sur-carton-3931-485#popin-active>
<https://musee-moreau.fr/fr/collection/objet/la-vie-de-lhumanite>
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/le-satyre#infos-principales>
<https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/en/paris/collections/decors-created-victor-hugo>
https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.K_11134
<https://www.poeticous.com/jean-racine/plainte-d-un-chretien>
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lage-de-fer-6734>
<https://www.museecamilleclaudel.fr/fr/age-de-pierre>
<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0121002541>
<https://www.vienne-condrieu.com/patrimoine-culturel/musee-des-beaux-arts-et-darcheologie-vienne/>
<https://musees-reims.fr/oeuvre/le-rapt-a-l-age-de-pierre>
<http://collections.madparis.fr/jeune-fille-au-paon>
<https://www.christies.com/en/lot/lot-6011508>
<https://www.collections-musee-rops.be/fr/notice/bdm-p1-accouplement-prehistorique-d0a7bb98-f843-4fdb-b0f3-3765699d5700>
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239562>
<https://www.boutiquesdemusees.fr/en/article/956-in-the-land-of-leopold-chauveau-monsters.html>
<https://www.ny-carlsbergfondet.dk/en/paul-gauguin-three-ceramic-heads>
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/monstre-204671>

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- Сл. 1. Жак де Сев и Жан-Шарл Бакуа, *Лав*, 1761, гравура, непознате димензије, преузето из књиге: Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy* 9, Paris, 1761, 48, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067248h/f65.item>
- Сл. 2. Оноре Домије, *Погледајте господине Маје, ова животиња је на пола пута између човека и мајмуна*, 6. октобар 1838, карикатура, непознате димензије, *Шаривари*, <https://artsandculture.google.com/asset/voyez-mr-mayeux-cet-animal-honor%C3%A9-daumier/9AEJrlawzTcGUQ>
- Сл. 3. Андре Жил, *Ернест Ренан*, 11. мај 1867, карикатура, непознате димензије, *Месец*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Caricature_of_Ernest_Renan_by_Gil.jpg
- Сл. 4. Андре Жил, *Дарвин*, 18. август 1878, карикатура, непознате димензије, *Црвени месец*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Ch_Darwin-Emile_Littr%C3%A9_by_Andr%C3%A9_Gill.jpg
- Сл. 5. Фостен Бетбеде, *Неких четири или пет генерација од тада*, 18. фебруар 1874, карикатура, непознате димензије, *Фигаро*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Caricatura_de_Darwin.jpg
- Сл. 6. Непознат аутор, *Дарвин машина: уђе мајмун, изађе човек*, 19. мај 1878, карикатура, непознате димензије, *Шаривари*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30652185/f3.item.zoom>
- Сл. 7. Фортунино Матанија, *Уметници анималијери у Ботаничкој башти*, 7. август 1902, илустрација, непознате димензије, *Илустрација*, <https://histoire-image.org/etudes/artistes-jardin-plantes>
- Сл. 8. Антоан-Луј Бари, *Тигар који прождуре гавијала*, 1831, бронза, 20 × 51,3 × 18,4 цм, Волтерс уметнички музеј у Балтимору, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Antoine-Louis_Barye_-_Tiger_Devouring_a_Gavial_%28First_Reduction%29_-_Walters_27154_-_Profile.jpg
- Сл. 9. Ежен Делакроа, *Лов на лавове*, 1854, скица у техници уља на платну, 86 × 155 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://artsandculture.google.com/asset/the-lion-hunt/5QGrgmJ2wPevYw?hl=en>
- Сл. 10. Анри Алфред Жакмар, *Лав њуши леш*, 1854, бронза, непознате димензије, Ботаничка башта Природњачког музеја у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Lion_eating_human_foot_%40_Bronze_lions_%40_Henri_Alfred_Jacquemart_%40_Jardin_des_Plantes_%40_Paris_%2830932666685%29.jpg
- Сл. 11. Фернан Кормон, *Људске расе – Човечанство*, 1897, студија за таваницу у техници уља на платну, 76 × 118 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Les_races_humaines_-_Fernand_Cormon.jpg
- Сл. 12. Пол Жамен, *Брен и његов део плена*, 1893, уље на платну, 168 × 118 цм, Музеј уметности и историје у Ла Рошелу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Paul_Jamin_-_Le_Brenn_et_sa_part_de_butin_1893.jpg
- Сл. 13. Гистав Курбе, *Бајарова стена*, 1856, уље на платну, 56 × 47 цм, Фицвилијам музеј у Кембриџу, https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/imagestore/pdp/pdp82/2386_201111_adn21_dc2.jpg

- Сл. 14. Гистав Курбе, *Немачки ловац*, 1859, уље на платну, 120 × 175 цм, Музеј лепих уметности у Лонс ле Сонијеу, <https://uploads2.wikiart.org/images/gustave-courbet/the-german-huntsman-1859.jpg!Large.jpg>
- Сл. 15. Гистав Курбе, *Порекло света*, 1866, уље на платну, 46 × 55 цм, Музеј Орсеј у Паризу, https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde#/media/File:Origin-of-the-World.jpg
- Сл. 16. Едгар Дега, *У кафе-кабарету: песма паса*, 1877, гваш и пастел, 57,5 × 45,4 цм, приватна колекција, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Edgar_Germain_Hilaire_Degas_037.jpg
- Сл. 17. Едгар Дега, Студија Терезе у скицен блоку, 1877, графит, непознате димензије, Музеј Гети у Лос Анђелесу, <https://www.getty.edu/art/collection/object/108E14>
- Сл. 18. Пол Сезан, *Отмица*, 1867, уље на платну, 88 × 170 цм, Фицвилијам музеј у Кембриџу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/L%27Enl%3%A8vement%2C_par_Paul_C%3%A9zanne%2C_FWN_590.jpg/1570px-L%27Enl%3%A8vement%2C_par_Paul_C%3%A9zanne%2C_FWN_590.jpg
- Сл. 19. Клод Моне, *Литице у Етретау*, 1885, уље на платну, 65 × 81,1 цм, Кларк уметнички институт у Вилијамстауну, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Claude_Monet_The_Cliffs_at_Etreta.jpg
- Сл. 20. Чарлс Лајел, *Етрета*, 1867, гравура, непознате димензије, преузето из књиге: Charles Lyell, *Éléments de géologie, ou changements anciens de la terre et de ses habitants*, trad. M. J. Ginestou, Paris, 1867, 555, https://media.sciencephoto.com/image/c0190314/800wm/C0190314-Swiss_mountain_range_cross-section.jpg
- Сл. 21. Пол Гоген, *Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?*, 1897- 1898, уље на платну, 139 × 375 цм, Музеј лепих уметности у Бостону, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Paul_Gauguin_-_D%27ou_venons-nous.jpg
- Сл. 22. Фратишек Купка, *Почетак живота*, 1900, бојена акватинта, 34,5 × 34,7 цм, Центар Помпиду у Паризу, <https://i0.wp.com/uploads7.wikiart.org/images/frantisek-kupka/the-beginning-of-life.jpg>
- Сл. 23. Ежен Каријер, *Младе мајке* (Циклус *Доби живота*), 1897-1900, уље на платну, 314 × 392 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Eug%3%A8ne_Carri%3%A8re_-_Les_%3%A2ges_de_la_vie%2C_les_jeunes_m%3%A8res_-_PPP415_-_Mus%3%A9_des_Beaux-Arts_de_la_ville_de_Paris.jpg
- Сл. 24. Ежен Каријер, *Вереници* (Циклус *Доби живота*), 1897-1904, уље на платну, 280 × 228 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/lpdp_157208-19.jpg?itok=CutargJB
- Сл. 25. Ежен Каријер, *Рођење* (Циклус *Доби живота*), 1903-1906, уље на платну, 279,5 × 351 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/lpdp_157208-20.jpg?itok=18HdsCCs
- Сл. 26. Ежен Каријер, *Старци* (Циклус *Доби живота*), 1903-1906, уље на платну, 279 × 222 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/lpdp_157208-21.jpg?itok=WKOJdoN3
- Сл. 27. Емил Бајар, *Породица у каменом добу*, 1870, гравура, непознате димензије, насловна страна *Примитивног човека* Луја Фигијеа,

<https://www.meisterdrucke.ie/kunstwerke/1200w/Emile%20Antoine%20Bayard%20-%20Une%20famille%20a%20lage%20de%20pierre%20%20-%20%28MeisterDrucke-137924%29.jpg>

- Сл. 28. Емануел Фремије, *Човек из каменог доба*, 1872, бронза, 221 цм, Музеј човека у Паризу, <https://www.flickr.com/photos/dalbera/27990372280/in/photostream/lightbox/>
- Сл. 29. Франсиск Дире, *Млади рибар плеше тарантелу*, 1832, бронза, 158 × 67 × 58 цм, Музеј Лувр у Паризу, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010091253#>
- Сл. 30. Ежен-Луј Лекен, *Фаун који плеше*, 1851, бронза, 200 цм, Луксембуршка башта у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 31. Огист Роден, *Бронзано доба*, 1877, бронза, 178 × 59 × 61,5 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediathèque.epmoo.fr/link/3c9igq/llj189jppe8av40.jpg>
- Сл. 32. Пиви де Шаван, *Патриотске игре, Млади из Пикардије вежбају са копљем*, 1883, уље на платну, 113,5 × 197 цм, Волтерс уметнички музеј у Балтимору, https://art.thewalters.org/images/art/PL1_37.16_Fnt_TR_T99IV-tms.jpg
- Сл. 33. Јохан Теодор Зуземил, *Фосилни човек*, 1838, илустрација, непознате димензије, преузето из: *Magasin Universele*, Paris, Avril 1838, 27. https://media.britishmuseum.org/media/Repository/Documents/2018_6/15_10/5061e976_c1_c0_458b_9b61_a90000ad45b1/mid_ppa31168.jpg
- Сл. 34. Пјер Буатар, *Фосилни човек*, 1861, гравура, непознате димензије, насловна страна Буатарове књиге *Свет пре људи: фосилни човек, природна историја земаљске кугле*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/L%27homme_fossile.jpg
- Сл. 35. Едгар Дега, *Млади Спартанци вежбају*, 1860, уље на платну, 109,5 × 155 цм, Национална галерија у Лондону, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Young_Spartans_National_Gallery_NG3860.jpg
- Сл. 36. Едгар Дега, скица за композицију *Млади Спартанци вежбају*, 1860, уље на платну, 97,4 × 140 цм, Уметнички институт у Чикагу, <https://www.artic.edu/iiif/2/ca2932b4-6c0c-5482-2ae5-8b74926d7b73/full/843,/0/default.jpg>
- Сл. 37. Одилон Редон, *Вечна тишина ових бесконачних простора ме ужасава*, 1870, оловка на папиру, 22,3 × 27,2 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Redon_-_Le_silence_%C3%A9ternel_de_ces_espaces_infinis_m%27effraie%2C_Vers_1870.jpg
- Сл. 38. Одилон Редон, *Примитивни човек*, 1872, угљен на хартији, 39,3 × 33,8 цм, Уметнички институт у Чикагу, <https://www.artic.edu/iiif/2/1932cb15-cf3f-785d-9838-19e4e7df2e1e/full/843,/0/default.jpg>
- Сл. 39. Констан Ру, *Шимпанзе*, 1911, барелјеф у камену из Евила, непознате димензије, Институт за људску палеонтологију у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 40. Констан Ру, *Група примитивних људи*, 1911, барелјеф у камену из Евила, непознате димензије, Институт за људску палеонтологију у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 41. Франтишек Купка, *Неандерталац (човек од 20 000 година)*, 27. фебруар 1909, илустрација, непознате димензије, недељне новине *Илустрација*, <https://www.art.com/products/p55413683217-sa-i6414304/frantisek-kupka-neanderthal-man.htm>
- Сл. 42. Пол Брока, *Скелет шимпанзе (troglodytes niger)*, 1870, фотографија према литографији, непознате димензије, стр 39. Брокине књиге *Ред примата, анатомска паралела човека и мајмуна*, https://www.persee.fr/renderIllustration/bmsap_0301-8644_1869_num_4_1_T1_0266_0000_1.png
- Сл. 43. Луј Маскре и Еме Рито, *Неандерталска жена*, 1909-1914, бојени гипс, 84 × 60 × 55 цм, Краљевски институт природних наука у Бриселу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/%22Femme_de_la_race_de_N%27

[%A9andertal%22%2C de Louis Mascr%C3%A9 et Aim%C3%A9 Rutot%2C 1909-1914%2C vue de profil.jpg](#)

- Сл. 44. Одилон Редон, *Цин*, 1868-1870, цртеж у графиту, 24,4 × 28 цм, Уметнички музеј Фог у Кембриџу, <https://ids.hvrd.art/ids/view/20678351?width=3000&height=3000>
- Сл. 45. Емил Бајар, *Претходници Рафаела и Микеланђела, или рађање уметности цртања и скулптуре у време јелена*, 1870, гравура, непознате димензије, стр. 131 *Примитивног човека* Луја Фигијеа, https://imgc.artprintimages.com/img/print/les-precursseurs-de-raphael-et-de-michel-ange_u-l-q1o5lgr0.jpg?artHeight=900&artPerspective=n&artWidth=900&background=fbfbfb
- Сл. 46. Албер Бенар, *Примитивни човек*, 1885-1888, уље на платну, непознате димензије, Фармацеутска школа у Паризу, преузето из текста: Maria Gindhart, „Touched by science: Albert Besnard's painted programme for the School of pharmacy in Paris“, in: Andrew Graciano (ed.), *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural*, Cambridge, 2008, 158.
- Сл. 47. Пол Рише, *Први уметник*, 1890, бронза, 178 × 87 × 108 цм, Ботаничка башта Природњачког музеја у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Richer_-_Premier_Artiste_1.jpg
- Сл. 48. Непознат аутор, Реконструкција праисторијског цртежа мамута на плочи од равне слонове кости, после 1864, непознате димензије, https://www.megalithic.co.uk/a558/a312/gallery/France/Aquitaine/journalbritisha05assogog_0226-crop.jpg
- Сл. 49. Луј Маскре и Еме Рито, *Магдаленијенски уметник*, 1909-1914, бојени гипс, 70 × 50 × 70 цм, <https://www.hominides.com/wp-content/uploads/2023/09/homme-race-cromagnon.jpg>
- Сл. 50. Констан Ру, *Магдаленијенски човек гравира и слика бизона из пећине Фон де Гом*, 1911, барелеф у камену из Евила, непознате димензије, Институт за људску палеонтологију у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 51. Пол Жамен, *Декоративни сликар у каменом добу – Портрет бизона*, 1903, уље на платну, 27 × 42 цм, приватна колекција, <https://pbs.twimg.com/media/DFkzCZQXgAEt0I?format=jpg&name=900x900>
- Сл. 52. Огист Тији, *Касније налазимо језерска насеља на потпорним стубовима*, 1887, гравура, непознате димензије, 14. стр књиге *Стварање човека и прва доба човечанства* Анрија Резона ди Клезјуа, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5497413m/f22.item.zoom>
- Сл. 53. Ксенофон Елуен, *Гали лове*, 1869, уље на платну, 181 × 105 цм, Музеј Бертран у Шаторуу, документација музеја Орсеј у Паризу
- Сл. 54. Емануел Бене, *Језерски хабитат*, 1878, уље на платну, 158 × 117 цм, Музеј лепих уметности у Милузу, https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Emmanuel_Benner,_Habitation_lacustre.jpg#/media/File%3AEmmanuel_Benner%2C_Habitation_lacustre.jpg
- Сл. 55. Емануел Бене, *Ловци на видиковицу*, 1879, уље на платну, 230 × 150 цм, Музеј Петје у Лимуу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Emmanuel_Benner_-_Chasseurs_%C3%A0_l%27aff%C3%BBt_02.jpg
- Сл. 56. Емануел Бене, *Сневање*, 1879, уље на платну, непознате димензије, приватна колекција, документација музеја Орсеј у Паризу
- Сл. 57. Емануел Бене, *Упозорење*, 1892, уље на платну, 110 × 147 цм, Музеј Унтерлинден у Колмару, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Emmanuel_Benner%2C_1892_-_Prehistoric_hunt.jpg

- Сл. 58. Алберт Анкер, *Језерски човек*, 1886, уље на платну, 65 × 81 цм, Музеј уметности у Винтертуру, <https://1.bp.blogspot.com/-8wSDeNjLCq0/X5dHVdk4GfI/AAAAAAG22A/rvVspsbKq-0cC0a3gfKwsPth7XTPJINNAcPcBGAsYHg/s2324/Albert-Anker-Pfahlbauer.jpg>
- Сл. 59. Анжел Деласал, *Повратак из лова*, 1898, уље на платну, 291 × 245,6 цм, Музеј Светог Крста у Поатјеу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Angele_Delasalle_-_Le_retour_de_la_chasse_1898.png
- Сл. 60. Фернан Кормон, *Повратак из лова на медведе (Време полираног камена)*, 1884, уље на платну, 700 × 700 цм, Национални археолошки музеј у Сен Жермену, https://musee-archeologienationale.fr/sites/archeonat/files/odm_97-022127d.jpg
- Сл. 61. Фернан Кормон, скица за композицију *Примитивни човек* (декорација палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу), 1897, уље на платну, 84,5 × 37,4 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Fernand_Cormon_-_Les_mangeurs_de_crabe%2C_esquisse_pour_l%27amphith%C3%A9%C3%A2tre_de_pal%C3%A9ontologie_du_Museum_d%27histoire_naturelle_de_Paris_-_PDUT1390_-_Mus%C3%A9_des_Beaux-Arts_de_la_ville_de_Paris.jpg
- Сл. 62. Фернан Кормон, скица за композицију *Ловци: ледено доба* (декорација палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу), 1897, уље на платну, 75 × 65 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Fernand_Cormon_-_La_chasse%2C_esquisse_pour_l%27amphith%C3%A9%C3%A2tre_de_pal%C3%A9ontologie_du_Museum_d%27histoire_naturelle_de_Paris_-_PDUT1393_-_Mus%C3%A9_des_Beaux-Arts_de_la_ville_de_Paris.jpg
- Сл. 63. Непознат аутор, диорама – реконструкција неандерталских људи на Универзалној изложби, 1889, фотографија, 22,5 × 29,5 цм, Музеј Жак Ширак у Паризу, <https://photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/Z9MOSV/17-618776.jpg>
- Сл. 64. Непознат аутор, диорама – реконструкција кромањонских људи на Универзалној изложби, 1889, фотографија, 22,5 × 29,5 цм, Музеј Жак Ширак у Паризу, <https://photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/OD8VWB/17-618775.jpg>
- Сл. 65. Емил Бајар, *Први грнчар*, 1870, гравура, непознате димензије, стр. 57 *Примитивног човека* Луја Фигијеа, <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Emile-Antoine-Bayard/126971/Le-premier-potier-.html>
- Сл. 66. Емил Бајар, *Прва радионица у људској индустрији, или радионица за производњу и полирање камена у Пресињију*, 1870, гравура, непознате димензије, стр. 185 *Примитивног човека* Луја Фигијеа, <https://www.meisterdrucke.fr/kunstwerke/1200w/Emile%20Antoine%20Bayard%20-%20Le%20premier%20atelier%20de%20industrie%20humaine%20ou%20latelier%20de%20fabrication%20et%20de%20polissage%20des%20silex%20a%20Pressigny%20-%20-%20%28MeisterDrucke-128736%29.jpg>
- Сл. 67. Емил Бајар, *Примитивна пећ за топљење гвожђа*, 1870, гравура, непознате димензије, стр. 371 *Примитивног човека* Луја Фигијеа, <https://www.meisterdrucke.uk/kunstwerke/1200w/Emile%20Antoine%20Bayard%20-%20Le%20fourneau%20primitif%20pour%20l%27extraction%20du%20fer%20-%20-%20%28MeisterDrucke-123068%29.jpg>
- Сл. 68. Фернан Кормон, *Кремен* (декорација палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу), 1898, уље на платну, 84,5 × 37,4 цм, палеонтолошки амфитеатар Природњачког музеја у Паризу <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSHaoB2Qi->

[qC9WQXi3juWi2vrbcZ1CcEunzw8J5cRsn0BSd_DtqjH1dCeA7RIdYDZceWw&usqp=CAU](https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTrzOBa7zh4K-oQTUbfHl-tlYQp7VTIcfQN9v7YmqWr9nmus2o)

- Сл. 69. Фернан Кормон, *Грнчарија* (декорација палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу), 1898, уље на платну, 84,5 × 37,4 цм, палеонтолошки амфитеатар Природњачког музеја у Паризу, <https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTrzOBa7zh4K-oQTUbfHl-tlYQp7VTIcfQN9v7YmqWr9nmus2o>
- Сл. 70. Фернан Кормон, скица за композицију *Бронза и звожђе* (декорација палеонтолошког амфитеатра Природњачког музеја у Паризу), 1897, уље на платну, 86,5 × 52 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/lpdp_78705-1.jpg?itok=mEKJ7XaE
- Сл. 71. Луј Маскре и Еме Рито, *Човек из Комб-Капела: мустеријенска производња*, 1909-1914, бојени гипс, 70 × 60 × 55 цм, Краљевски институт природних наука у Бриселу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/L%27homme_de_Combe-Capelle_%28homo_sapiens%29%2C_reconstitution_par_Louis_Mascre%29%2C_et_Aim%29%2C_Rutot%2C_1909-1914.jpg
- Сл. 72. Алберт Анкер, *Језерска жена*, 1873, уље на платну, 65 × 81 цм, Музеј лепих уметности у Шо де Фону, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Albert_Anker%2C_Femme_lacustre%2C_1873.jpg
- Сл. 73. Ксенофон Елуен, *Сахрана на обали Сене-Праисторијска Галија*, 1870, уље на платну, 145, 5 × 205 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/3c9igq/scs189jpxhq3p7k.jpg>
- Сл. 74. Лисјен Поршерон, *Праисторијска сцена*, 1930, уље на платну, 185 × 252 цм, Музеј праисторије у Гран-Пресињију, <https://i.servimg.com/u/f38/14/38/89/48/112.jpg>
- Сл. 75. Александар Фалгијер, *Каин и Авел*, 1876, уље на платну, 229 × 159 цм, Музеј лепих уметности у Каркасону, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Alexandre_Falgui%2C_Ca%2C_Afn_et_Abel.jpg
- Сл. 76. Александар Фалгијер, скица за композицију *Каин и Авел*, 1876, графит на хартији, непознате димензије, Музеј лепих уметности у Каркасону, https://ia600408.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/14/items/alexandrefalguie00aren/alexandrefalguie00aren_jp2.zip&file=alexandrefalguie00aren_jp2/alexandrefalguie00aren_0083.jp2&id=alexandrefalguie00aren&scale=2&rotate=0
- Сл. 77. Александар Фалгијер, *Каин и Авел*, 1876, гипс, 181 × 116 × 71 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 78. Фернан Кормон, *Каин*, 1880, уље на платну, 400 × 700 цм, Музеј Орсеј у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Cormon%2C_Fernand_-_Cain_flying_before_Jehovah%27s_Curse.jpg
- Сл. 79. Фернан Кормон, детаљ Каинове фигуре са композиције *Каин*, 1879, уље на платну, 91 × 46 цм, Велика палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/%C3%89tude_pour_Ca%2C_Afn_%28Cormon%29.jpg
- Сл. 80. Фернан Кормон, детаљ пара са композиције *Каин*, 1880, уље на платну, 91 × 46 цм, Музеј Орсеј у Паризу, https://www.artnet.com/artists/fernand-cormon/la-fuite-de-ca%2C_Afn-8OMh-1m0PURdERwk2InDmQ2
- Сл. 81. Нидрак, *Породица орангутана у путу*, 1880, карикатура, непознате димензије, архив Музеја Орсеј

- Сл. 82. Леон Перо, *Прва смрт*, 1899, уље на платну, 245 × 200 цм, депо Палате правде у Поатјеу, <https://www.alienor.org/collections/oeuvre/37716-tableau-le-premier-meurtre>
- Сл. 83. Леон Перо, скица за композицију *Прва смрт*, 1898, уље на картону, 38, 5 × 29 цм, приватно власништво, https://www.artcurial.com/sites/default/files/styles/840_width/public/lots-images/2019-08-27-17/3931_10662313_0.jpg?itok=zv7uPtD0
- Сл. 84. Пјер-Пол Прудон, *Правда и божанска освета у потрази за злочиним*, 1808, уље на платну, 244 × 294 цм, Музеј Лувр у Паризу, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063558>
- Сл. 85. Одилон Редон, *Каин и Авел*, 1886, бакропис и сува игла у црној боји на положеном папиру, 34,8 × 26,9 цм, Музеј Ван Гог у Амстердаму, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0890N1996>
- Сл. 86. Ернест Баријас, *Прва сахрана*, 1883, мермер, 220 × 135 × 119 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, <https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/styles/380x490/public/BarriasFace.jpg?itok=OObZhqjS&c=f7e35ba0d64e37f27341c6236c9140fb>
- Сл. 87. Ернест Баријас, *Спартакова заклетва*, 1871, мермер, 210 × 85 × 87 цм, парк Тиљери у Паризу, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010095680>
- Сл. 88. Гистав Моро, *Живот човечанства*, 1879-1886, полиптих у техници уља на дрвету, димензије појединачних панела: 34 × 25,8 цм, лунета: 37, 5 × 94 цм, Музеј Гистава Мораа у Паризу, <https://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/V3YQ6N/89-004346-02.jpg>
- Сл. 89. Гистав Моро, *Гвоздено доба, Каин – Рад: јутро*, 1879-1886, уље на дрвету, 34 × 25,8 цм, Музеј Гистава Мораа у Паризу, https://api.art.rmn.fr/v1/images/17/190365?t=m3xVy_y7N7jtAabd3iuLgA
- Сл. 90. Гистав Моро, *Гвоздено доба, Каин – Одмор: поподне*, 1879-1886, уље на дрвету, 34 × 25,8 цм, Музеј Гистава Мораа у Паризу, https://api.art.rmn.fr/v1/images/17/190369?t=Wc7U1_ZehUaxZdTUKHQPOg
- Сл. 91. Гистав Моро, *Гвоздено доба, Каин – Смрт: вече*, 1879-1886, уље на дрвету, 34 × 25,8 цм, Музеј Гистава Мораа у Паризу, https://api.art.rmn.fr/v1/images/17/190373?t=IBq6g-zxai_3YJ96IsoGKw
- Сл. 92. Емануел Бене, *Дафне и Клое*, 1876, уље на платну, 109,2 × 83,8 цм, приватно власништво, <https://conchigliadivenera.files.wordpress.com/2012/05/daphnis-and-chloe.jpg>
- Сл. 93. Одилон Редон, *Кентаур који циља небо*, 1875, оловка на папиру, 26,5 × 22,6 цм, Музеј модерне уметности у Њујорку, <https://www.moma.org/collection/works/35939>
- Сл. 94. Ежен Фромантен, *Кентаури*, 1868, уље на платну, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Eug%C3%A8ne_Fromentin_-_Centaures_-_PPP2517_-_Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_la_ville_de_Paris.jpg
- Сл. 95. Огист Роден, *Кентаурка*, 1887, бронза, 46 × 43,2 × 14,9 цм, Музеј Роден у Паризу, <https://rodinmuseum.org/collection/object/103402>
- Сл. 96. Виктор Питер према замисли Огиста Родена, *Кентаурка*, 1889, мермер, 71 × 104 × 31 цм, Музеј Роден у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 97. Жан Каријес, *Успавани фаун*, 1885, гипс са смеђом патином, 37 × 34 × 25 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/lpdp_24193-1.jpg?itok=DPVav3hS
- Сл. 98. Фернан Кормон, *Сатур*, 1886-1889, уље на платну, 65 × 48 цм, Кућа Виктора Игоа у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Cormon%2C_Fernand_-_Le_Satyre_-_779_-_Maison_de_Victor_Hugo.jpg

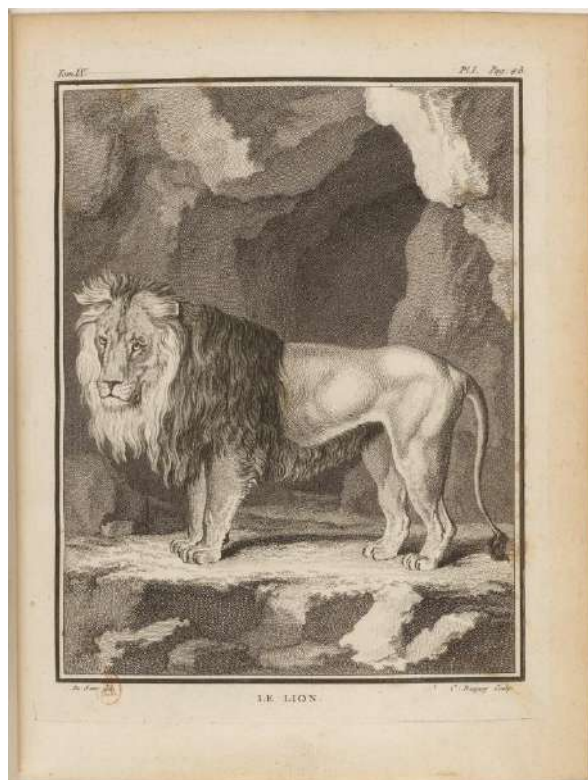
- Сл. 99. Александар Фалгијер, *Баханткиње*, 1886, гипс, 162 × 186 × 94 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 100. Жан-Жак Прадије, *Сатир и Баханткиња*, 1833, гипс, 125 × 112 × 78 цм, Палата лепих уметности у Лилу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Lille_PdBA_pradier_satyre.JPG
- Сл. 101. Александар Фалгијер, *Баханткиње*, уље на платну, око 1886, 153 × 108 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/3c9igq/ezf189jpsmdh2gw.jpg>
- Сл. 102. Жорж Рошгрос, *Песма муза буди људску душу*, 1893, уље на платну, 345 × 443 цм, библиотека Факултета књижевности Универзитета Сорбона, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Le_Chant_des_muses_%C3%A9veil_le_1%27%C3%A2me_humaine%2C_Georges-Antoine_Rochegrosse.jpg
- Сл. 103. Франтишек Купка, *Прометеј плави и црвени*, око 1909, акварел, 32,1 × 29,3 цм, Национална галерија у Прагу, https://sbirky.ngprague.cz/images/diela/NG./21/CZE_NG.K_11134/CZE_NG.K_11134.jpeg
- Сл. 104. Емануел Фремије, реплика скулптуре *Рањени медвед* (оригинал уништен 1852. године), 1850, гипс, 18 × 31 × 13,5 цм, приватно власништво, <https://www.proantic.com/galerie/paulazzopardi/img/776545-main-60a1406b33a69.jpg>
- Сл. 105. Емануел Фремије, *Ловац на младунче медведа*, 1884, бронза, 235 × 139 × 139 цм, зверињак Ботаничке баште Природњачког музеја у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Le_%C2%AB_D%C3%A9nicheur_d%E2%80%99oursons_%C2%BB_d%E2%80%99Emmanuel_Fr%C3%A9miet.jpg
- Сл. 106. Емануел Фремије, *Горила која одводи жену*, 1887, бојени гипс, 187 × 167 × 100 цм, Музеј лепих уметности у Нанту, <https://images.navigart.fr/1000/2M/01/2M01174.jpg>
- Сл. 107. Ђовани Болоња, *Отмица Сабинанке*, 1582, мермер, 410 цм, Трг Сињорија у Фиренци, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Giambologna-The_rape_of_the_Sabine_Women-Loggia_dei_Lanzi.jpg
- Сл. 108. Ернест Дагоне, *Медвед и праисторијски човек*, пре 1901, гипс, 190 × 150 × 140 цм, Музеј лепих уметности и археологије у Шалон-ан-Шампању, архив Музеја Орсеј
- Сл. 109. Шарл Валтон, реплика скулптуре *Рањена лавица*, око 1888, бронза, 29,5 × 47,5 × 16 цм, на продаји у антикварници Проантик у Паризу, <https://www.proantic.com/galerie/galerie-animalia/img/1014015-main-6349c0ea7e910.jpg>
- Сл. 110. Шарл Валтон, *Рањена лавица* (оригинал уништен 1942. године), 1888, бронза, 160 × 67 × 235 цм, Парк Монсо у Паризу, <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/14755>
- Сл. 111. Пол Жамен, *Мамут*, 1885, уље на платну, 125 × 94,5 цм, Музеј човека у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Paul_Jamin-La_fuite_devant_le_mammoth.jpg
- Сл. 112. Анри-Ежен Делакроа, *Борба за живот*, уље на платну, 350 × 500 цм, Музеј уметности Роже-Кијо у Клермон-Ферану, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Montferrand_%28Puy-de-D%C3%B4me%29_-_Mus%C3%A9e_Roger-Quilliot_-_La_lutte_pour_la_vie_%28Henry-Eug%C3%A8ne_Delacroix%29.jpg
- Сл. 113. Леон Максим Февр, *Две мајке*, 1888, уље на платну, 242 × 182 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/3c9igq/lwi189jpv09noow.jpg>
- Сл. 114. Ежен Делакроа, *Бесна Медеја*, 1862, уље на платну, 122,5 × 167,2 цм, Музеј Лувр у Паризу, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059373>
- Сл. 115. Луј Госен, *Ловац на орлове*, 1890, гипс, 177 × 175 × 120 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 116. Луј Госен, *Ловац на орлове* (уништено 1942. године), 1890, бронза, 177 × 175 × 120 цм, парк Бут-Шомон у Паризу, <https://anosgrandshommes.musee->

orsay.fr/media/collectiveaccess/images/7/9/97328_ca_object_representations_media_7925_medium.jpg

- Сл. 117. Едмон Деска, *Ловац на орлове* (уништено 1942. године), 1881, бронза, 250 × 90 × 90 цм, парк Бут-Шомон у Паризу, https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/media/collectiveaccess/images/2/2/9/53881_ca_object_representations_media_22995_medium.jpg
- Сл. 118. Никола-Себастијан Адам, *Прометеј*, 1762, мермер, 114 × 82,5 × 48 цм, Музеј Лувр у Паризу, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010091953>
- Сл. 119. Жил Кутан, *Ловац на орлове*, 1900, гипс, 535 × 305 × 120 цм, Музеј Орсеј у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 120. Габријел-Жил Тома, *Камено доба – Човек који се бори са змијом*, 1893, гипс, 199 × 145 × 100 цм, Музеј Камиј Клодел у Ножон-сур-Сену, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Mus%C3%A9_Camille_Claudel_08092019_Gabriel_Jules_Thomas_1893_Homme_combattant_un_serpent_1_7867.jpg
- Сл. 121. Алфред Лансон, *Гвоздено доба*, 1882, мермер, 250 × 110 × 110 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://wellcomecollection.org/works/qc5sn25w/items>
- Сл. 122. Џорџ Греј Барнард, *Борба две природе у човеку*, 1894, мермер, 256,5 × 259,1 × 121,9 цм, Метрополитен музеј у Њујорку, https://en.wikipedia.org/wiki/Struggle_of_the_Two_Natures_in_Man#/media/File:Struggle_of_the_Two_Natures_in_Man_01.jpg
- Сл. 123. Леон Максим Февр, *Освајач – Епизода миграције у каменом добу*, 1884, уље на платну, 259 × 189 цм, Музеј лепих уметности и археологије у Вјену, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/L%C3%A9on-Maxime_Faivre_-_Envahisseurs.jpg
- Сл. 124. Пол Жамен, *Отмица у каменом добу*, 1888, уље на платну, 282 × 202,2 цм, Музеј лепих уметности у Ремсу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt_a_l'age_de_pierre-Jamin_1888.jpg
- Сл. 125. Питер Пол Рубенс, *Отмица Леукипових кћери*, 1618, уље на платну, 224 × 209 цм, Стара пинакотека у Минхену, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Peter_Paul_Rubens_%26_Jan_Wildens_-_De_ontvoering_van_de_Dochters_van_Leucippus.jpg
- Сл. 126. Пол Жамен, *Отмица у бронзаном добу*, 1888, 320 × 185 цм, уље на платну, Музеј лепих уметности у Ремсу, архив Музеја Орсеј
- Сл. 127. Пол Жамен, *Драма у каменом добу*, 1886, уље на платну, 38 × 55 цм, приватна колекција, https://blog.bibliotheque.inha.fr/contents/ametys-internal%253Asites/art-brouste-inha/ametys-internal%253Acontents/la-femme-des-origines/_metadata/content/_data/jamin%2520un%2520drame%2520%25C3%25A0%2520l'age%2520de%2520pierre2.jpg
- Сл. 128. Пол Жамен, *Драма у каменом добу*, 1887, уље на платну, непознате димензије, непознато власништво, https://static.scientificamerican.com/sciam/cache/file/0AFA11DE-4666-41B1-AC646853DF1C1D17_source.jpg?w=900
- Сл. 129. Емануел Фремије, *Горила која одводи црнкињу*, 1859, гипс, непознате димензије, уништено 1861, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille_enlevant_une_n%C3%A9gresse.jpg
- Сл. 130. Надар, *Горила која одводи црнкињу*, 16. јул 1859, карикатура, непознате димензије, *Забавне новине*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501399p/f5.item.zoom>

- Сл. 131. Жорж Рошгрос, *Сукоб између двојице мушкараца у пећинско доба*, непозната година, графит, гваш и мастило, 40 × 29,9 цм, Музеј Орсеј у Паризу, https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/139851?t=SNkIZ5Nw_YcV10N0Hm6gdQ
- Сл. 132. Франтишек Купка, *Антропoиди*, 1902, гваш на картону, 59,5 × 62 цм Галерија Јири Швестка у Прагу, <https://www.deviantart.com/appetitive-soul/art/VHA4b87d9-kupka-876368007>
- Сл. 133. Франтишек Купка, *Отмица: Освајање жене*, 1908, графичка илустрација, непознате димензија, преузето из: Élisée Reclus, *L'homme et la terre*, Paris, 1905-1908, 320, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596472/f348.item#>
- Сл. 134. Едмон Аман-Жан, *Млада девојка са пауном*, 1895, уље на платну, 148 × 102 цм, Музеј декоративне уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Aman-Jean_Giovane_donna_con_pavone.jpg
- Сл. 135. Фредерик Лејтон, *Павонија*, 1859, уље на платну, 53 × 41,5 цм, приватно власништво, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Frederic_Leighton_-_Pavonia.jpg
- Сл. 136. Едмон Аман-Жан, *Огледало у вази*, 1904, уље на платну, 263,52 × 165,74 цм, Карнеги уметнички музеј у Питсбургу, <https://www.pinterest.com/pin/472948398369204393/>
- Сл. 137. Едгар Максанс, *Профил пауна*, 1896, пастел, гваш и лепљени сребрни листићи на платну, 46 × 30 цм, Галерија Жерар Леви у Паризу, http://r.bourhis.free.fr/_media/img/xlarge/maxens7.jpg
- Сл. 138. Фелисјен Ропс, *Праисторијско парење – лов на женку*, 1889, оловка у боји, водене боје, гваш, приватно власништво, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Felicien_Rops%2C_Prehistoric_Coupling_%281887%29_color_pencil%2C_watercolor%2C_gouache_%2830.5_x_23.6_cm.%29_Namur.jpg
- Сл. 139. Жан Каријес, *Човек-жаба*, 1891, емајлирана керамика, 33 × 37 × 41, цм, Музеј Метрополитен у Њујорку, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239562>
- Сл. 140. Жан-Жак Гронвил, *Поређење главе човека и животиња*, 1844, перо и смеђе мастило, 7,8 × 14,4 цм, Галерија Рони ван де Велде у Антверпену, <https://koregos.org/Koregos/documents/Fig315154.jpg>
- Сл. 141. Жан Каријес, *Жаба са зечијим ушима*, 1891, емајлирана керамика, 34,4 × 26,8 × 41 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Jean_Carri%C3%A8s_Grenouille_%C3%A0_oreilles_de_lapin_Gr%C3%A8s_%C3%A9maill%C3%A9%2C_1891_Petit_Palais_Paris.jpg
- Сл. 142. Жан Каријес, *Фантастична животиња*, 1892, емајлирана керамика, 30 × 84 × 69 цм, Мала палата лепих уметности у Паризу, https://www.parismuseescollections.paris.fr/sites/default/files/styles/pm_notice/public/atoms/images/PPA/24849-5.jpg?itok=n41N3WhE
- Сл. 143. Виктор Питер према замисли Огиста Родена, *Жена-риба*, 1917, мермер, 34 × 34,1 × 43,5 цм, Музеј Роден у Паризу, фотографија Олге Жакић
- Сл. 144. Огист Роден, *Сирена*, око 1889, камен, непознате димензије, Музеј Роден у Паризу, преузето из књиге: John L. Tancock, *The sculpture of Auguste Rodin: the collection of the Rodin Museum*, Philadelphia, 1976, 326.
- Сл. 145. Одилон Редон, *Човек кактус*, 1881, угљен на папиру, 46,5 × 31,5 цм, Национална галерија уметности у Вашингтону, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Redon_cactus-man.jpg

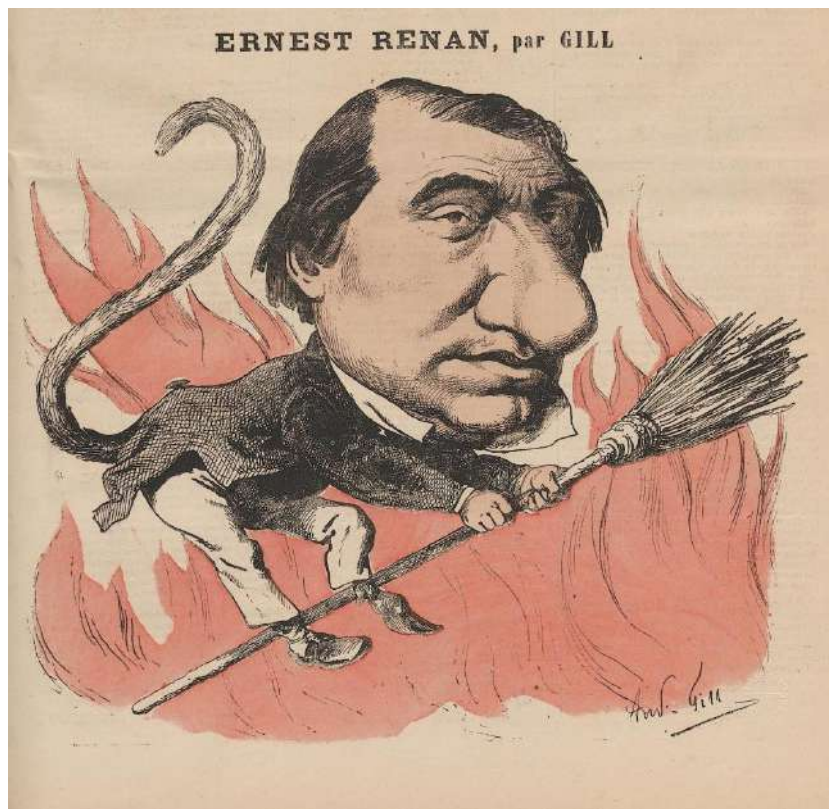
- Сл. 146. Пјер Пети, Становници Огњене земље, 1881, фотографија, Paul Juillerat, „Les fuégiens du Jardin d'acclimatation“, *La Nature II*, 1881, 295, <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/images/3/fuegiens.jpg>
- Сл. 147. Одилон Редон, *Барски цвет*, 1885, угљен на папиру, 49,8 × 34,1 цм, Кролер-Милер музеј у Отерлоу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Odilon_Redon_-_Sumpfbloom1.jpeg
- Сл. 148. Одилон Редон, *Деформисани полип плутао је на обалама, нека врста насмејаног и одвратног киклопа* (трећа плоча у циклусу *Порекло*), 1883, литографија, 21,3 × 20 цм, Уметнички институт у Чикагу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Odilon_Redon%2C_Le_Polype_diff_orme_flottait_sur_les_rivages%2C_sort_de_cyclope_souriant_et_hideux_%28Theforme_d_polyp_floated_on_the_shores%2C_a_sort_of_smiling_and_hideous_Cyclops%2C_1883%2C_NGA_40258.jpg
- Сл. 149. Одилон Редон, *Постојала су такође ембрионална бића* (трећа плоча у циклусу *Омаж Гоју*), 1885, литографија, 24 × 20 цм, Музеј модерне уметности у Њујорку, https://collection.nmwa.go.jp/image_files/l/15360-LL.jpg
- Сл. 150. Леополд Шово, *Истурене очи*, 1911, бронза, 13,8 × 20 × 15,5 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/3c9igq/uid189jqx5zg7cw.jpg>
- Сл. 151. Пол Гоген, *Ваза у облику гротескне главе*, 1893-1895, емајлирана керамика, 20 × 25 цм, Нова Карлсберг глиптотека у Копенхагену, https://www.ny-carlsbergfondet.dk/sites/default/files/styles/slider_full/public/2018-03/Gauguin%20vase%20web%203_0.jpg?itok=nYL97ue5
- Сл. 152. Леополд Шово, *Аутопортрет*, 1909, гипс обложен воском, 14,2 × 7 × 7,5 цм, Музеј Орсеј у Паризу, <https://cdn.mediatheque.epmoo.fr/link/3c9igq/eme189jqx5vi4ow.jpg>
- Сл. 153. Пол Гоген, *Дивна земља (Te nave nave fenua)*, 1892, уље на платну, 91,3 × 72,1 цм, Уметнички музеј у Охари, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Paul_Gauguin_-_Te_Nave_Nave_Fenua_%281892%29.jpg
- Сл. 154. Жан Карлис, *Споменик Бифону*, 1883, бронза, 252 × 181 × 220 цм, Ботаничка башта Природњачког музеја у Паризу, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e6/GLBuffon.jpg/800px-GLBuffon.jpg>
- Сл. 155. Леон Фажел, *Споменик Ламарку*, 1908, бронза, 130 × 120 × 180 цм, Ботаничка башта Природњачког музеја у Паризу, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/P1090470_Paris_V_jardin_des_Plantes_statue_de_Lamarck_rwk.jpg



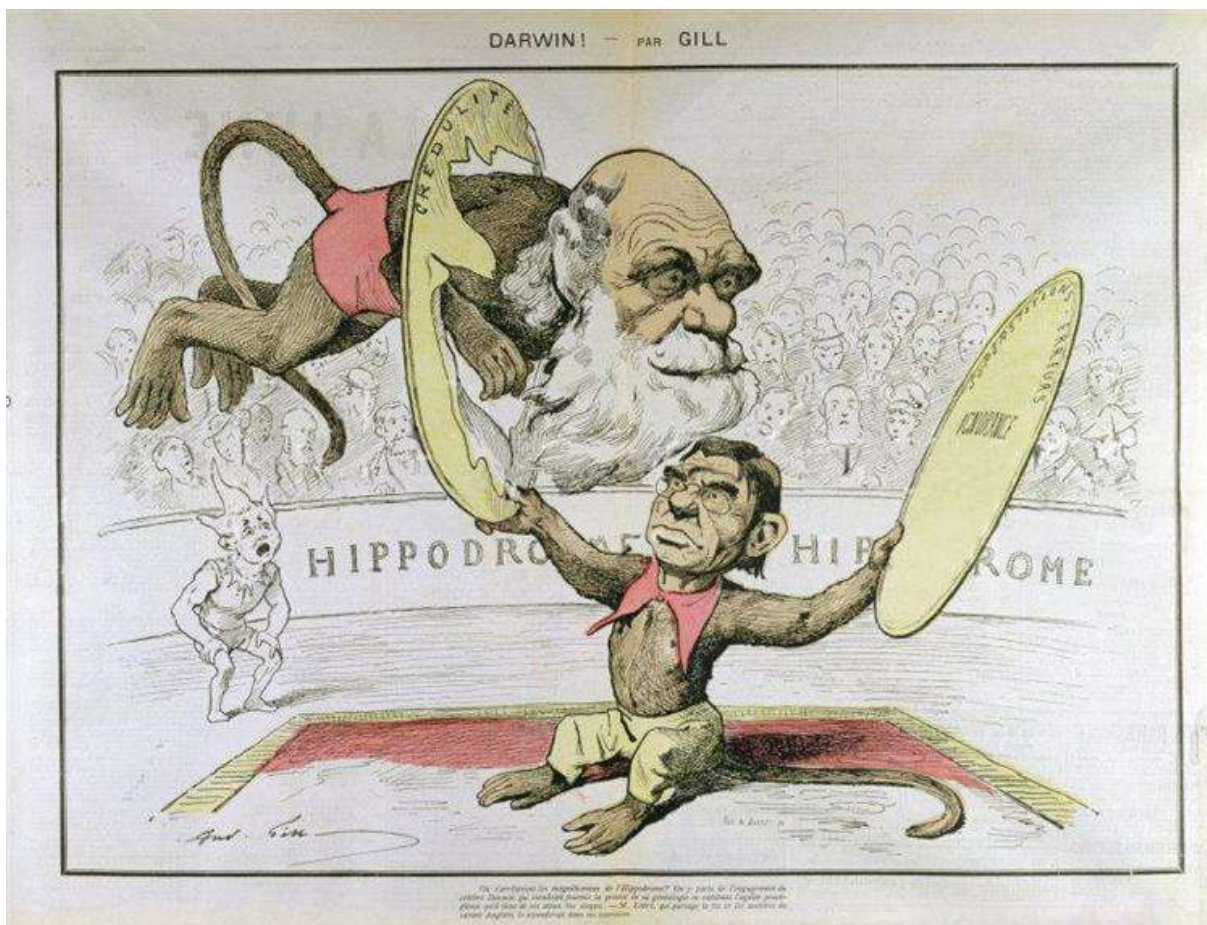
Сл. 1



Сл. 2



Сл. 3



Сл. 4

THE
LONDON SKETCH BOOK.



PROF. DARWIN.

This is the ape of form.
Love's Labor Lost, act 5, scene 2.
Some four or five descents since.
All's Well that Ends Well, act 3, sc. 7.

Сл. 5



APPAREIL DARWIN,
Y entrant singe, en sortant homme.

Сл. 6



Сл. 7



Сл. 8



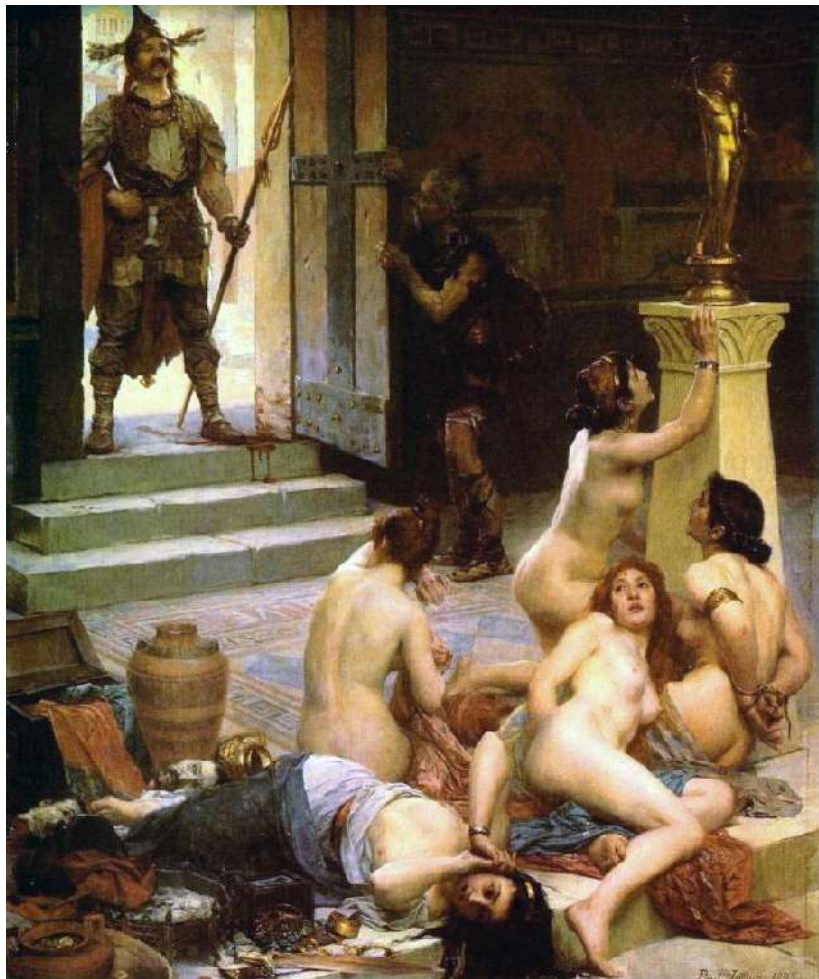
Сл. 9



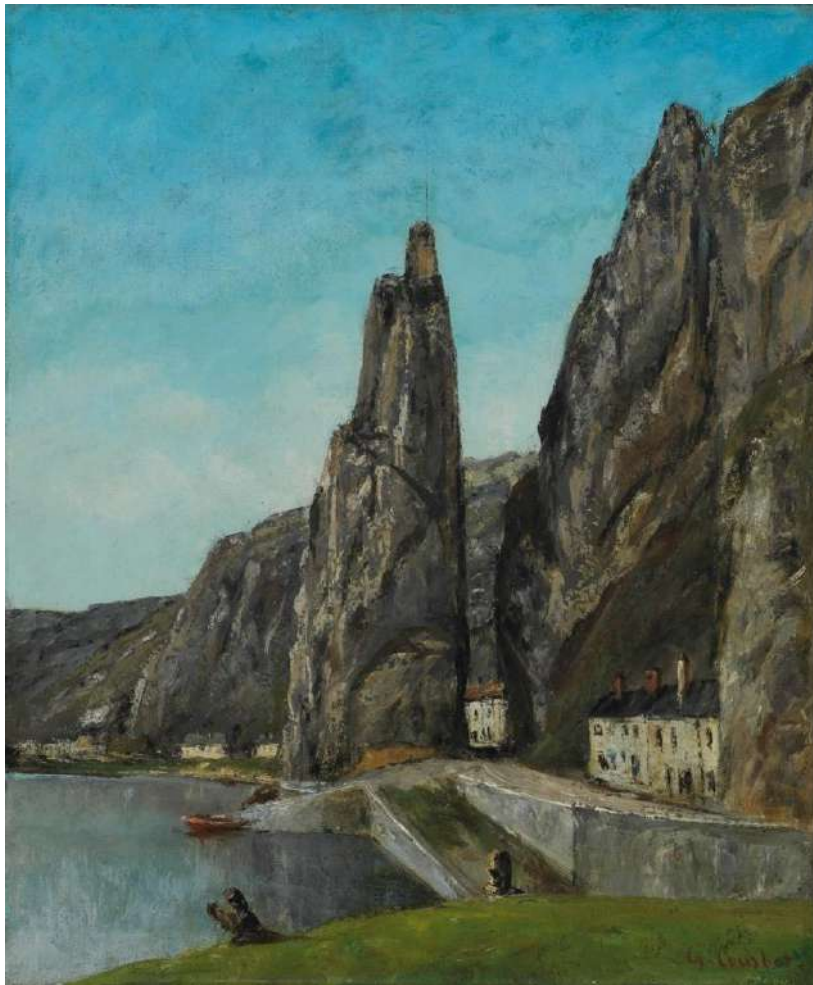
Сл. 10



Сл. 11



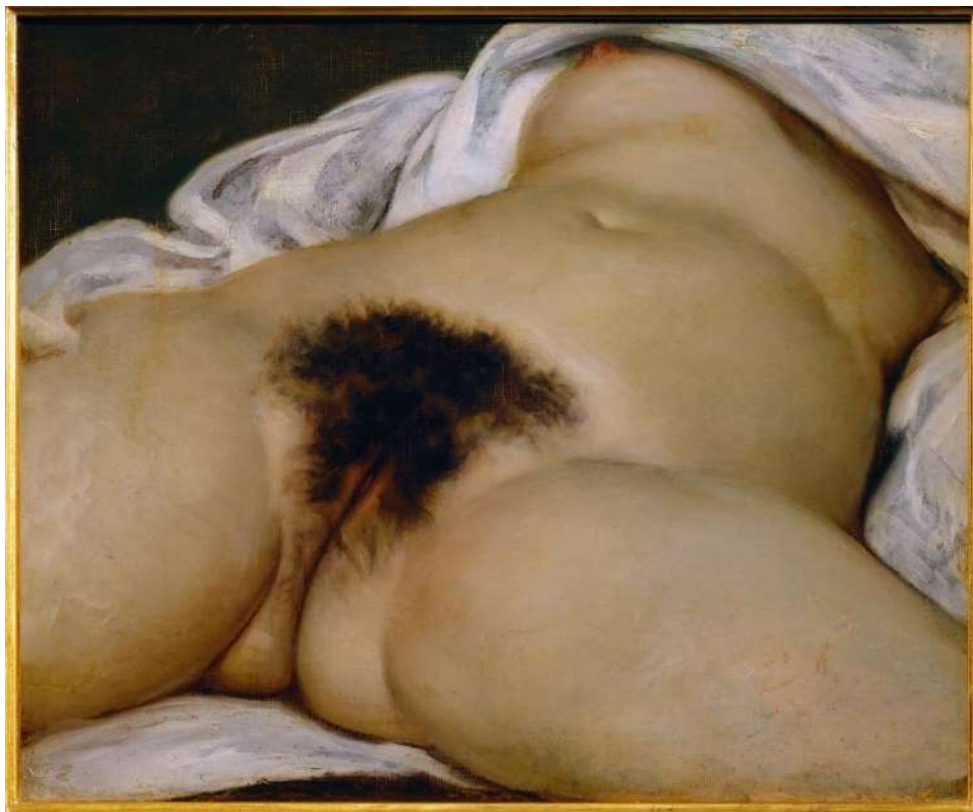
Сл. 12



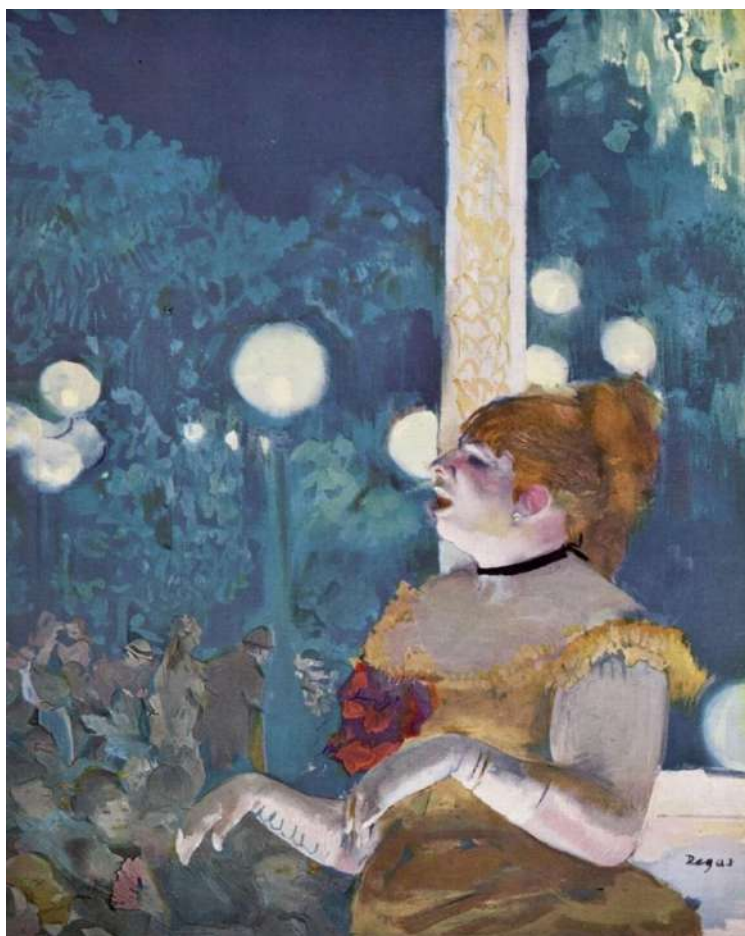
Сл. 13



Сл. 14



Сл. 15



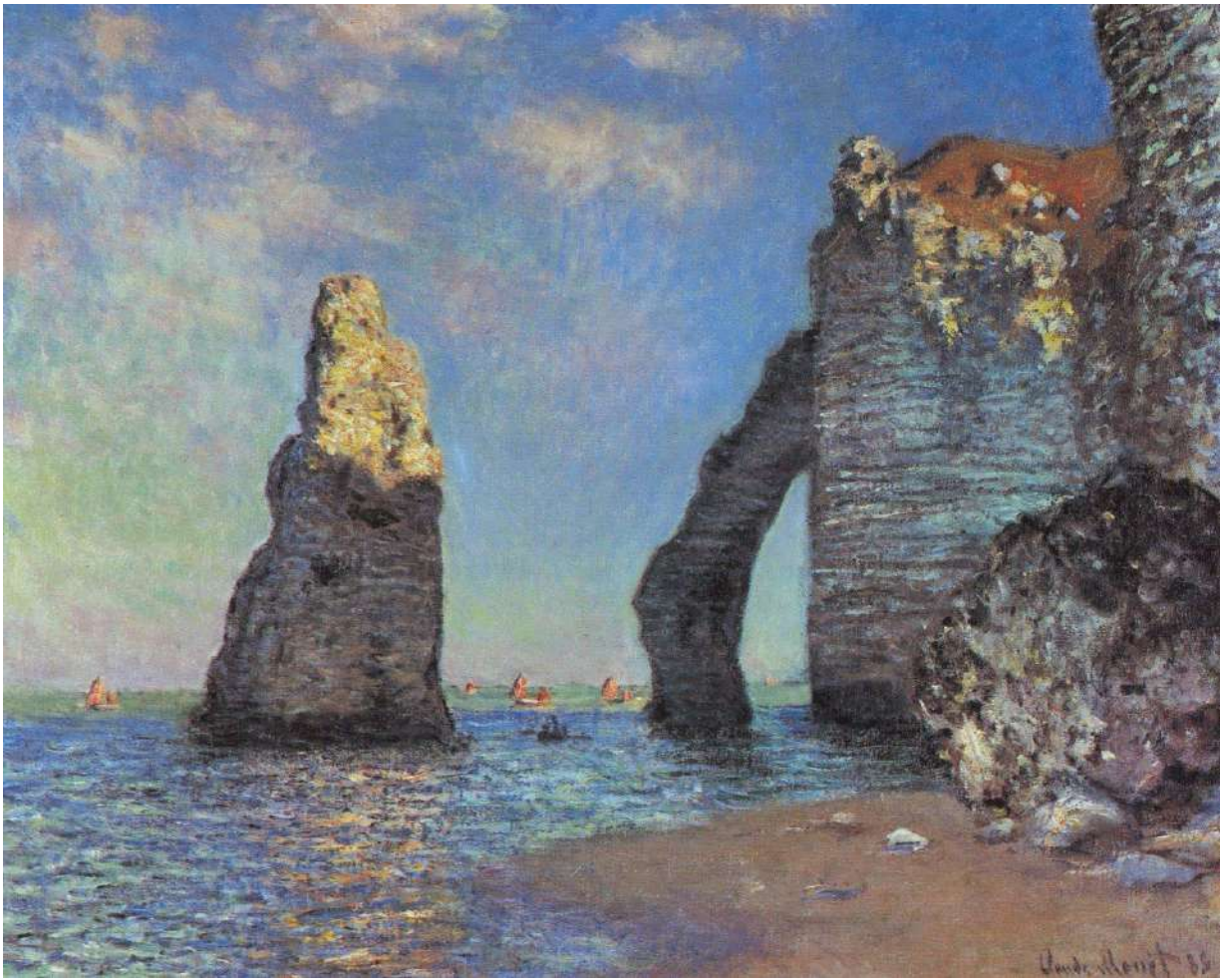
Сл. 16



Сл. 17



Сл. 18



Сл. 19



Сл. 20



Сл. 21



Сл. 22



Сл. 23



Сл. 24



Сл. 25



Сл. 26



Сл. 27



Сл. 28



Сл. 29



Сл. 30



Сл. 31



Сл. 32



Сл. 33

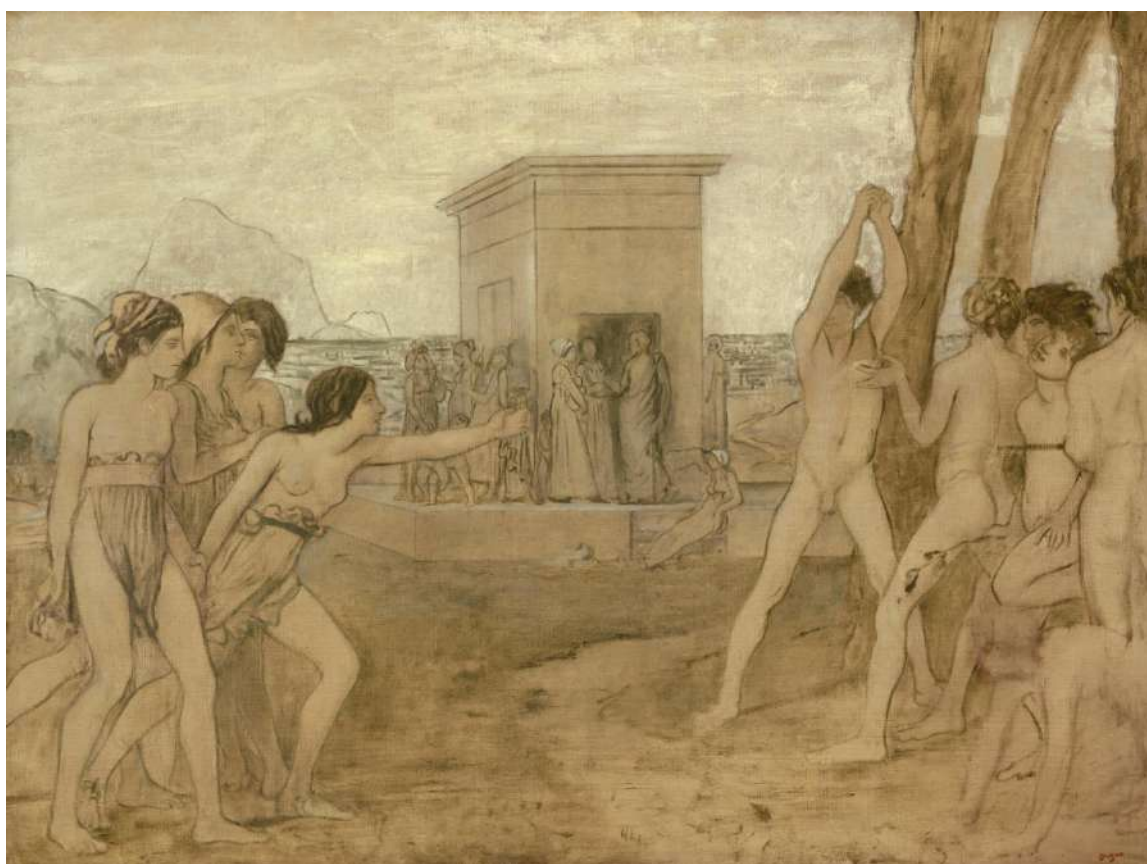


L'HOMME FOSSILE.

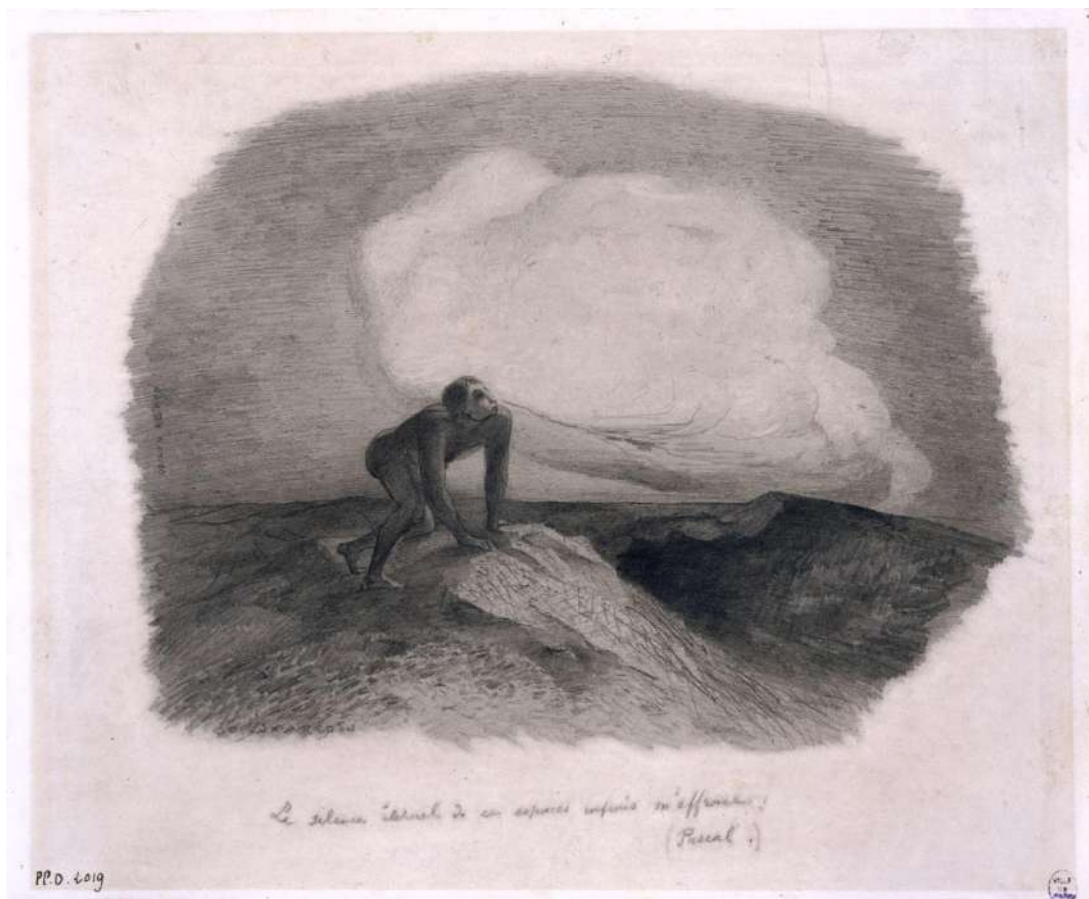
Сл. 34



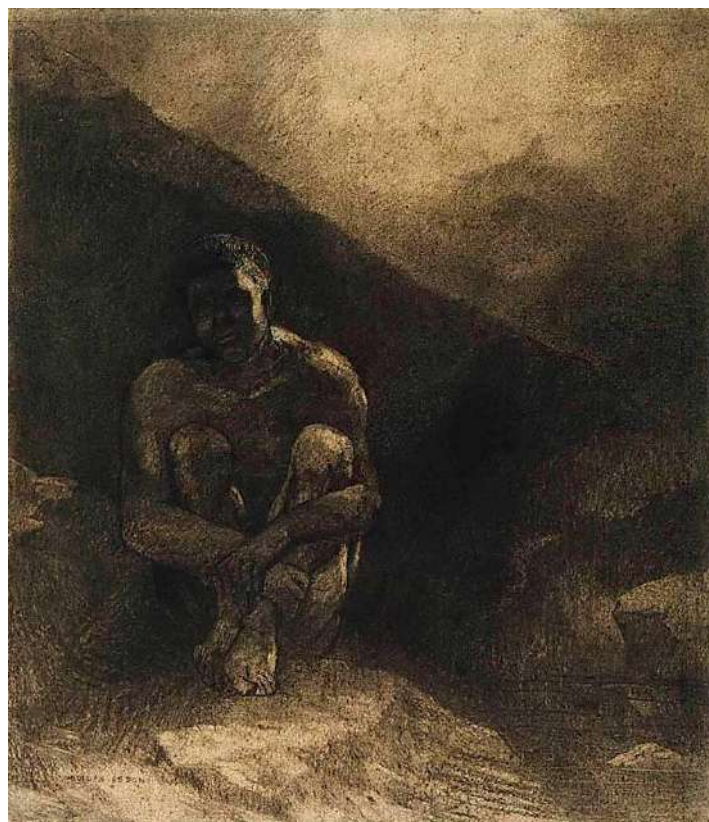
Сл. 35



Сл. 36



Сл. 37



Сл. 38



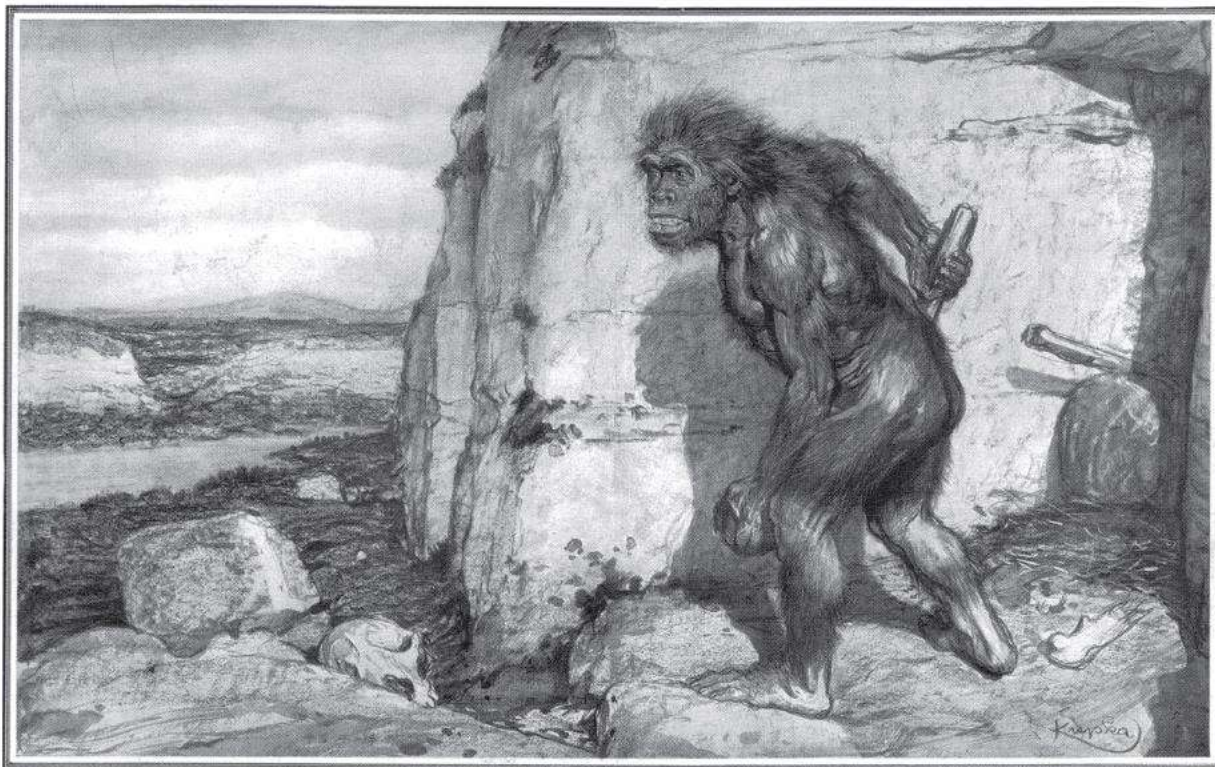
Сл. 39



Сл. 40

AN ANCESTOR: THE MAN OF TWENTY THOUSAND YEARS AGO.

DRAWING BY KOPPEL FROM THE BESSA ILLUSTRATED ELECTURE IN THE MUSEUM, AND OTHER DOCUMENTS.

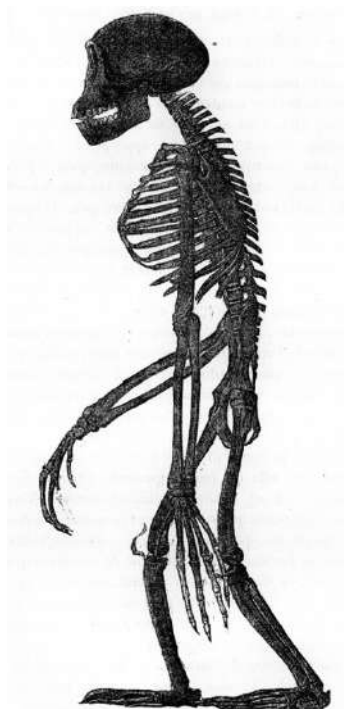


THE MAN OF LA CHAPELLE-AUX-SAINTS: AN ACCURATE RECONSTRUCTION OF THE PREHISTORIC CAVE-MAN WHOSE SKULL WAS FOUND IN THE DEPARTMENT OF CORREZE.

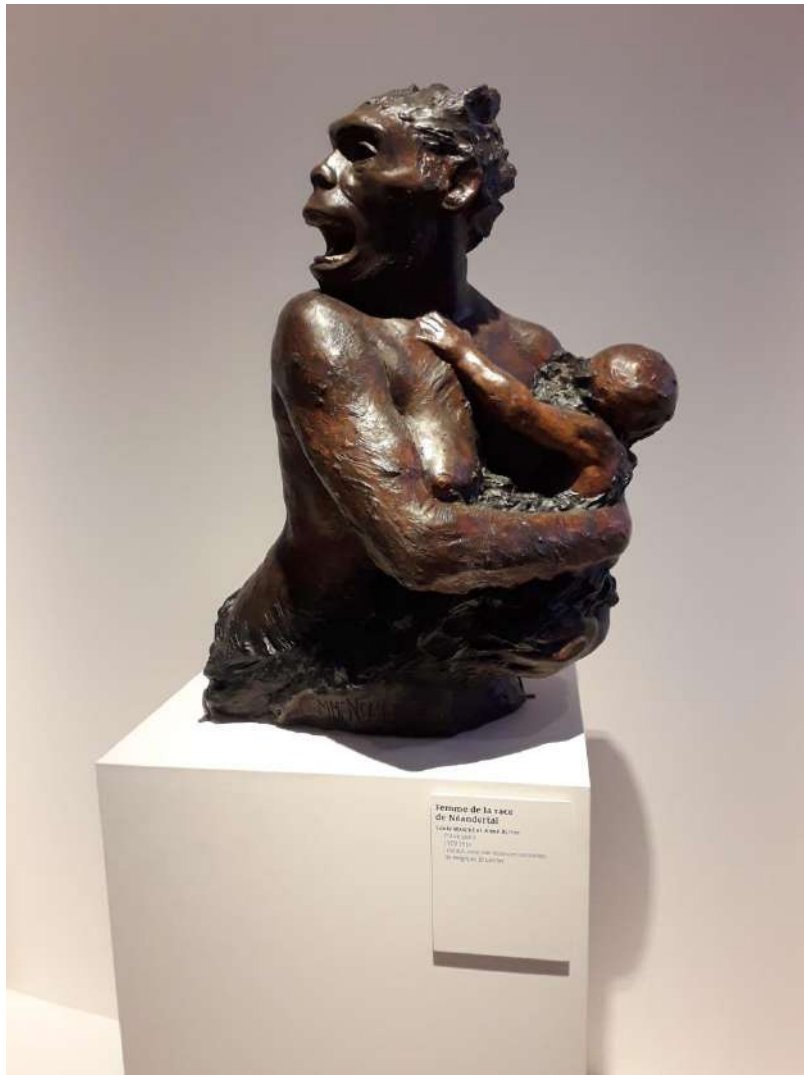
It is not the artist's intention to depict merely a type of prehistoric man, but the actual man whose skull was found recently in the Department of Corrèze. Taking the basis of this skull, and recognizing in the full the laws of anatomy, Mr. Koppele has covered the bones with the muscles necessary to them; and, well guided by the rules of anatomy, has given the face the expression it must have worn. The remarkable prominence of the superciliary arches, the width of the nose and its distance, the absence of chin, are all evident in the skull. The man must have been about fifty years of age, was 5 metres tall in height (about 16 ft. 3 in.), and could not assume the upright position of the superior races, although his lower parts resemble that of the

monkey, was, in fact, and he was more upright than the ape. His legs were short; he stretched his feet irregularly and with difficulty; and could not have been fast. The illustration shows him emerging from the cave that gave him shelter, in which he died, and in which his remains remain were found. With the aid of Mr. Marcellin Boule, Mr. Koppele has reconstructed the anatomy in which this primitive creature of our kind. One drawing can hardly claim to be the first that has shown with any scientific accuracy prehistoric man in his habit as he lived. We reproduce it by arrangement with "L'Illustration" of Paris, so when the reader of the reproduction is done.

Сл. 41



Сл. 42



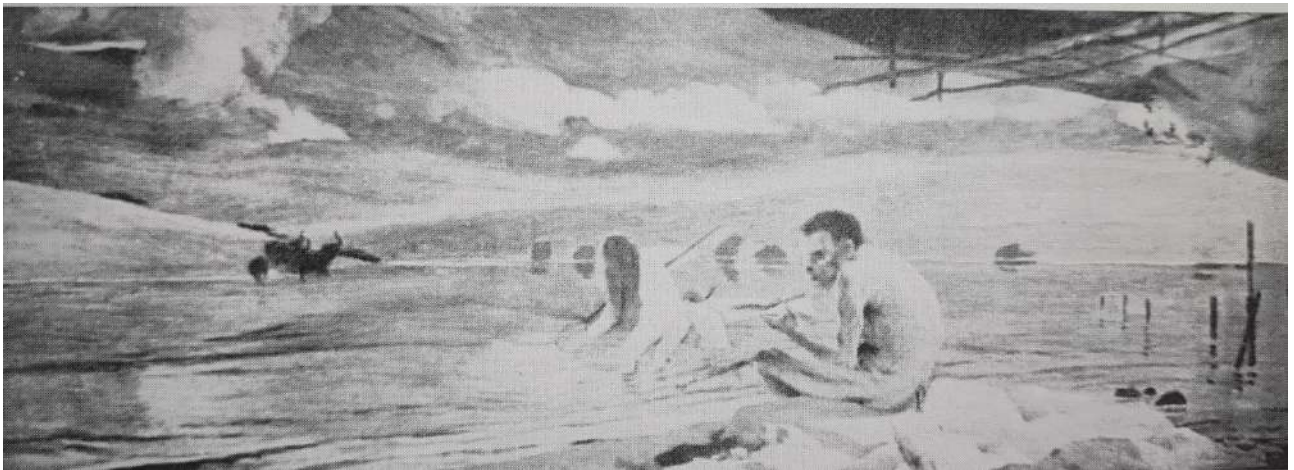
Сл. 43



Сл. 44



Сл. 45



Сл. 46



Сл. 47

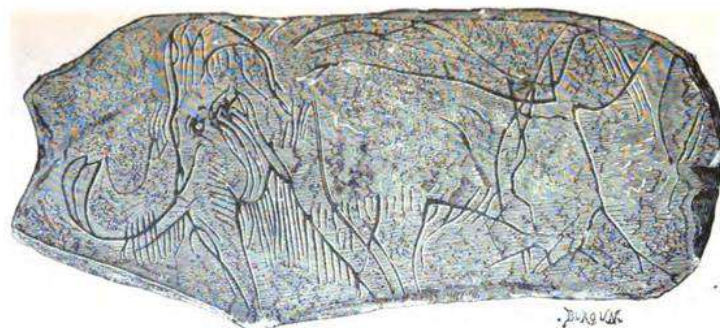
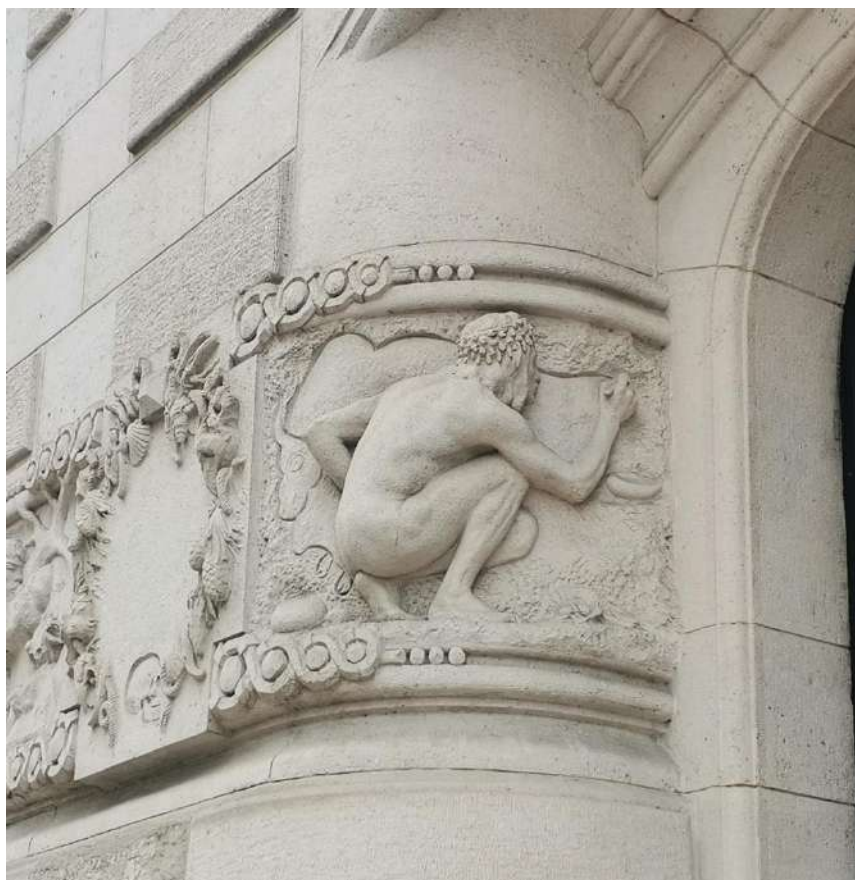


Fig. 1. Engraving of a Mammoth, on a portion of a Tusk. Cave of La Madelaine, France.

Сл. 48



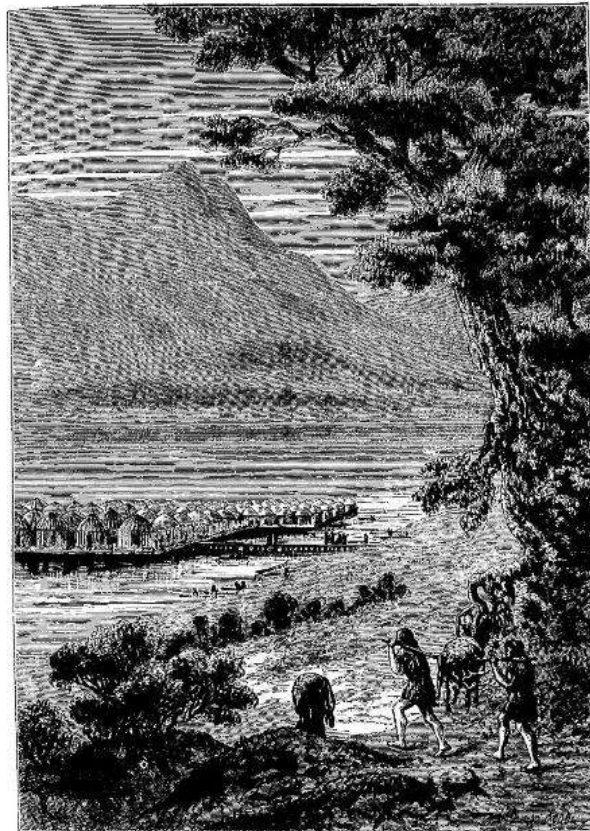
Сл. 49



Сл. 50



Сл. 51



PLUS TARD, ON TROUVE DES CITÉS LACUSTRES, BÂTIES SUR PILONIS

Сл. 52



Сл. 53



Сл. 54



Сл. 55



Сл. 56



Сл. 57



Сл. 58



Сл. 59



Сл. 60
290



Сл. 61



Сл. 62

EXPOSITIONS UNIVERSELLES -

M. H. Bib.
GN 39
1889

Exposition Universelle de 1889. Histoire du Travail et des Sciences anthropologiques. Section I.
"Reconstitution d'hommes de Néanderthal ou de Cannstadt".
Cf. Préhistoire - Reconstitution. 1998.18250.493 D.

1998.18245.493 D



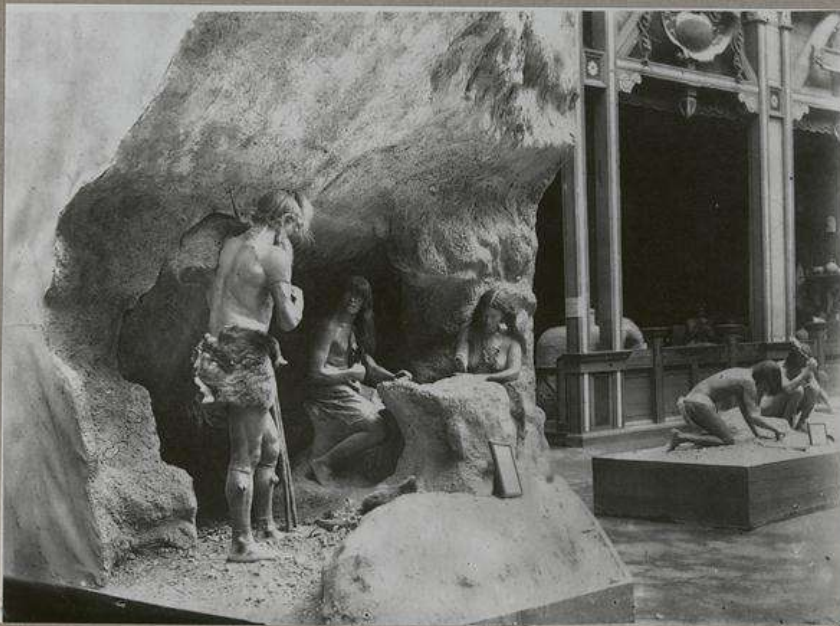
Сл. 63

EXPOSITIONS UNIVERSELLES -

M. H. Bib.
GN 39
1889

Exposition Universelle de 1889. Histoire du Travail et des Sciences anthropologiques. Section I.
"Reconstitution d'hommes de Cro-Magnon".
Cf. Préhistoire - Reconstitution. 1998.18251.493 D.

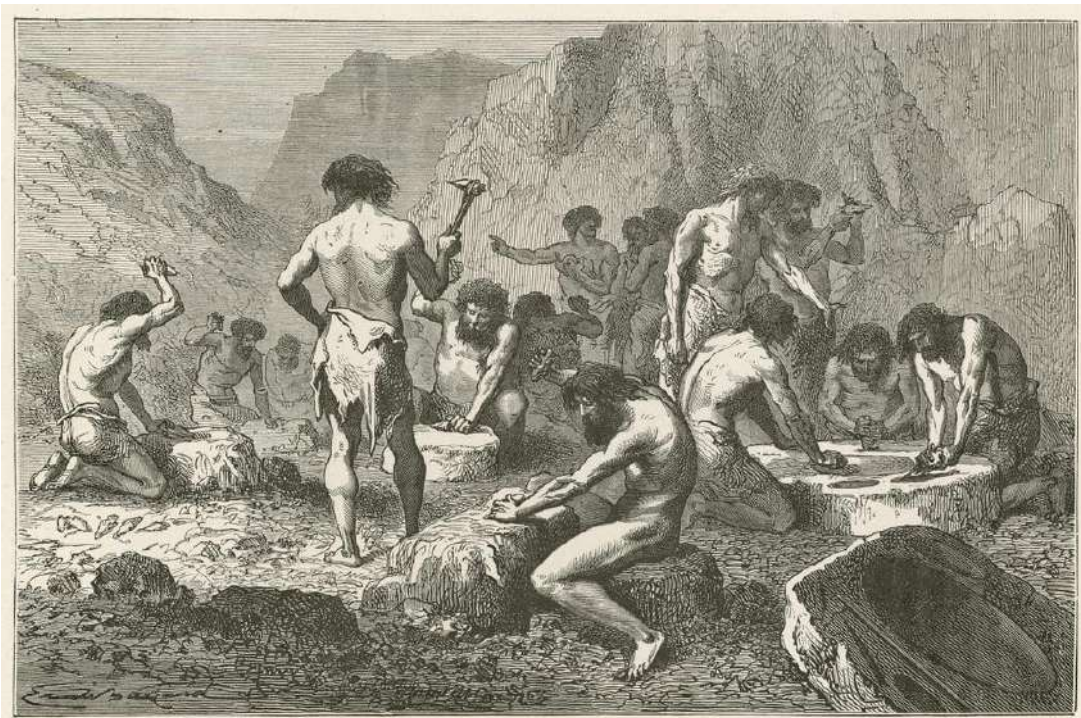
1998.18246.493 D



Сл. 64



Сл. 65



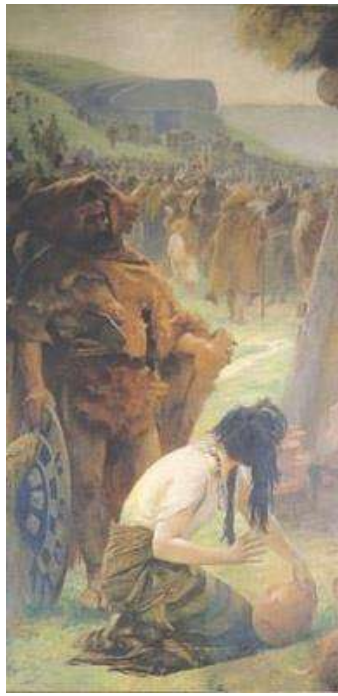
Сл. 66



Сл. 67



Сл. 68



Сл. 69



Сл. 70



Сл. 71



Сл. 72



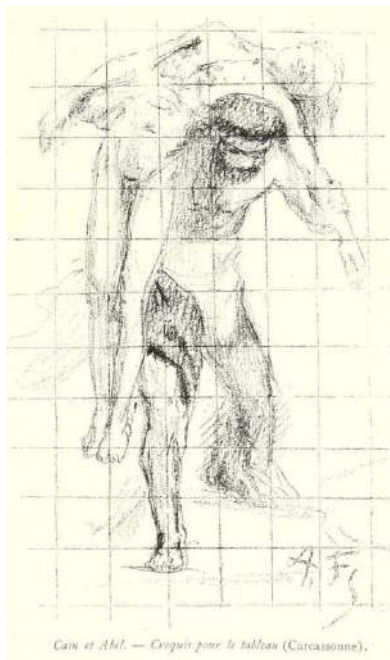
Сл. 73



Сл. 74



Сл. 75



Сл. 76



Сл. 77



Сл. 78



Сл. 79



Сл. 80



Сл. 81



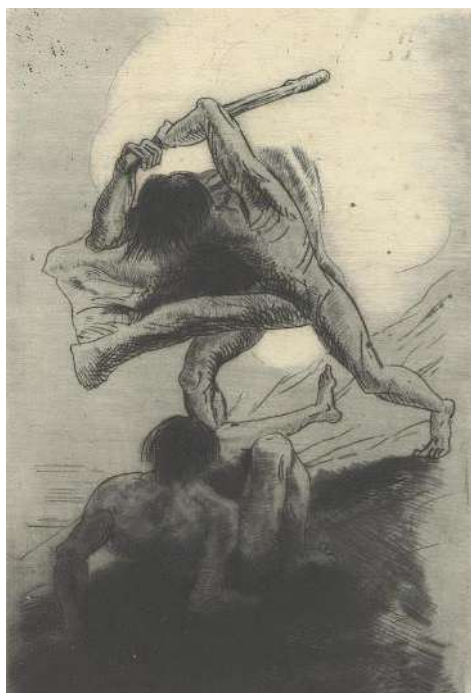
Сл. 82



Сл. 83



Сл. 84



Сл. 85



Сл. 86



Сл. 87



Сл. 88



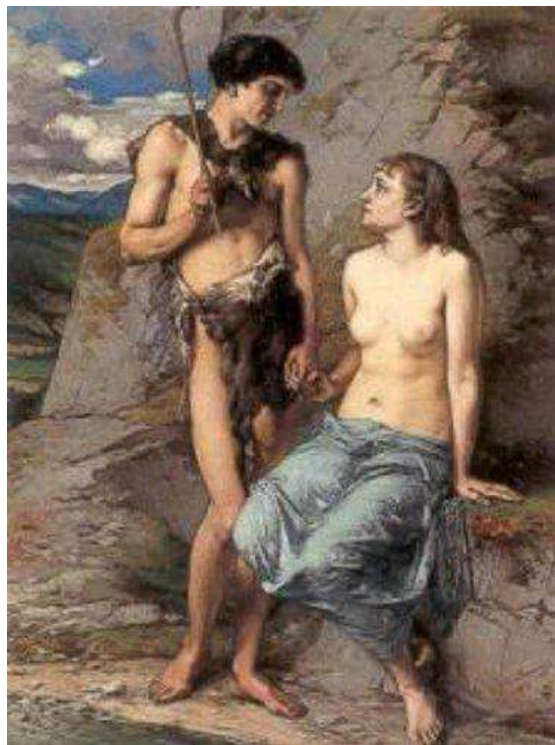
Сл. 89



Сл. 90



Сл. 91



Сл. 92



Сл. 93



Сл. 94



Сл. 95



Сл. 96



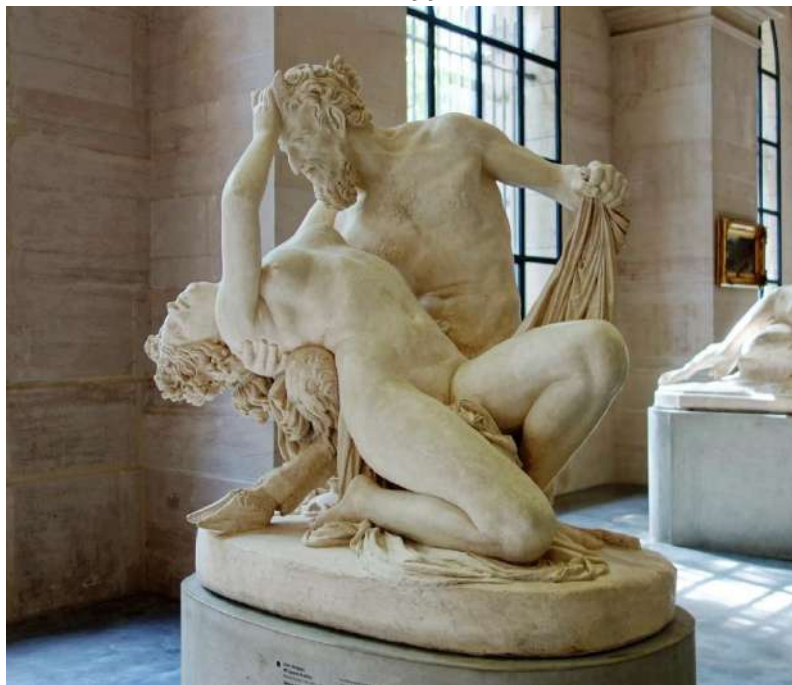
Сл. 97



Сл. 98
309



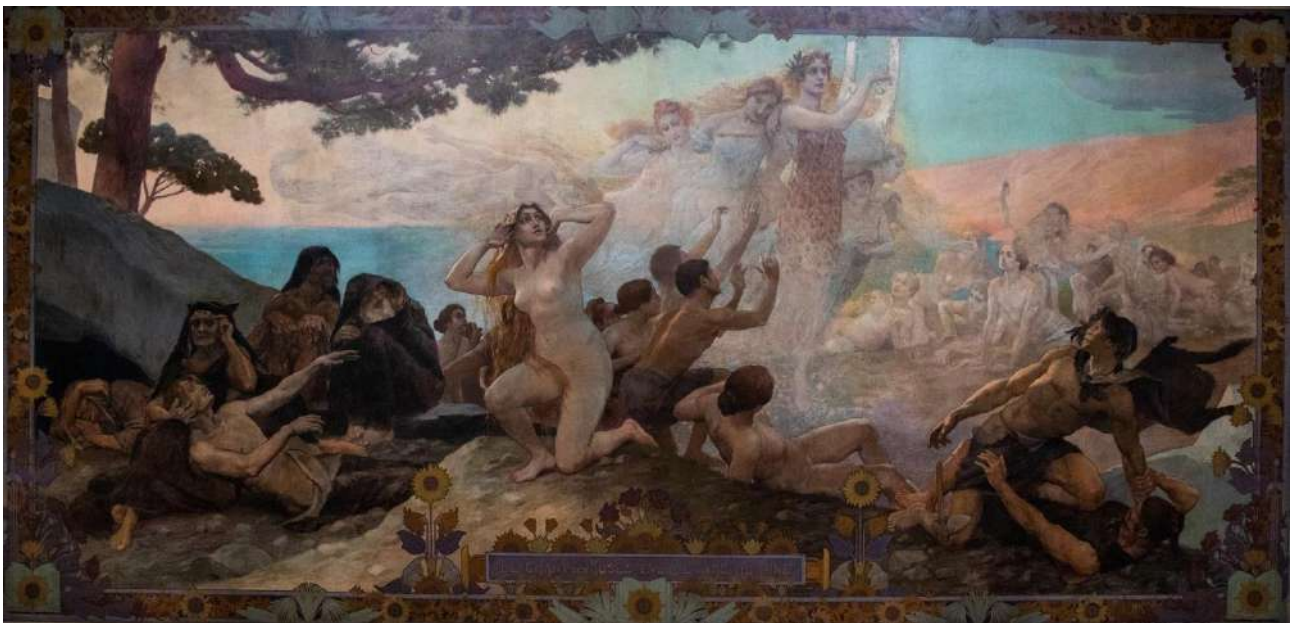
Сл. 99



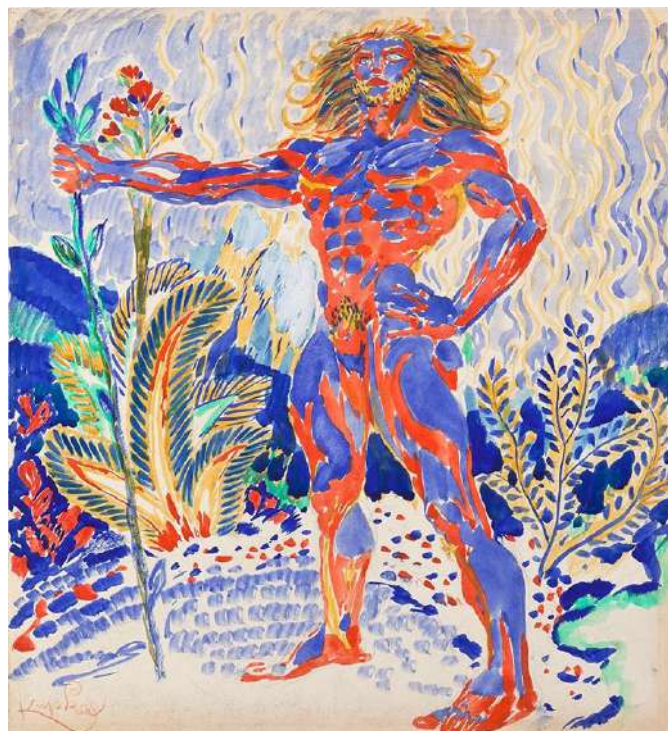
Сл. 100



Сл. 101



Сл. 102



Сл. 103



Сл. 104



Сл. 105



Сл. 106



Сл. 107



Сл. 108



Сл. 109



Сл. 110



Сл. 111



Сл. 112



Сл. 113



Сл. 114



Сл. 115



Сл. 116



Сл. 117



Сл. 118



Сл. 119



Сл. 120



Сл. 121



Сл. 122



Сл. 123



Сл. 124



Сл. 125



Сл. 126



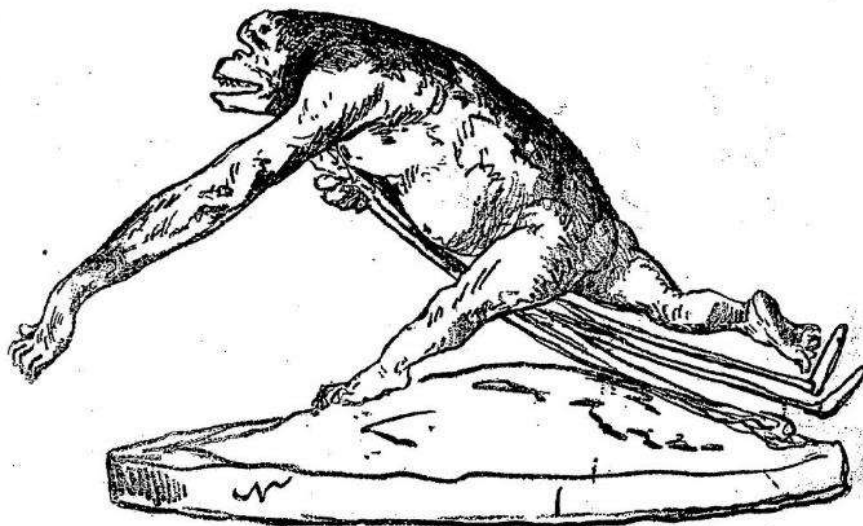
Сл. 127



Сл. 128
324

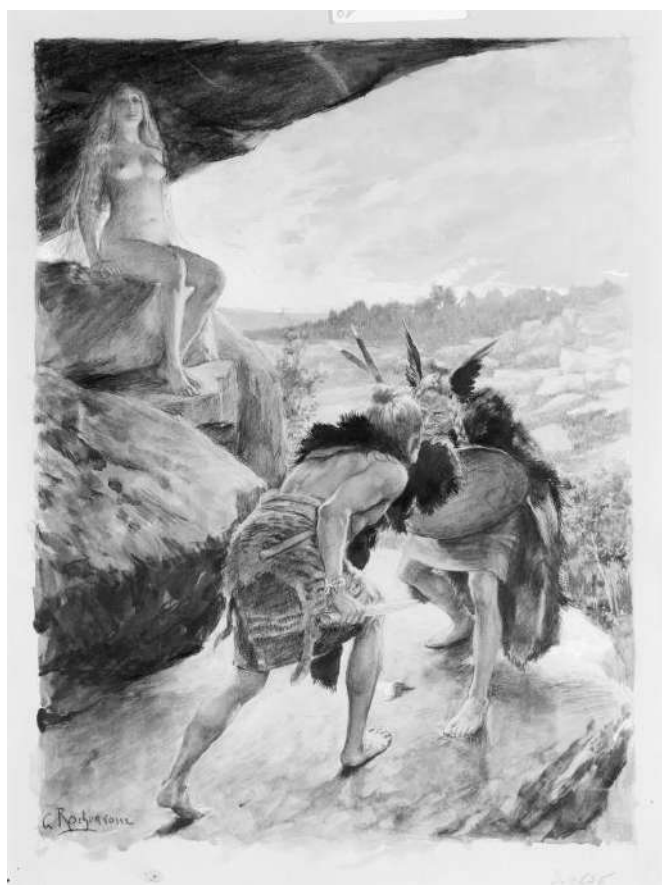


Сл. 129



16.8)
Voici, messieurs, mesdames, le fameux Gorille de M. FREMIET; il emporte dans les lois une petite dame pour la manger. M. FREMIET n'ayant pu dire à quelle sauce, le jury a saisi ce prétexte pour refuser cette œuvre intéressante.

Сл. 130



Сл. 131



Сл. 132



Сл. 133



Сл. 134



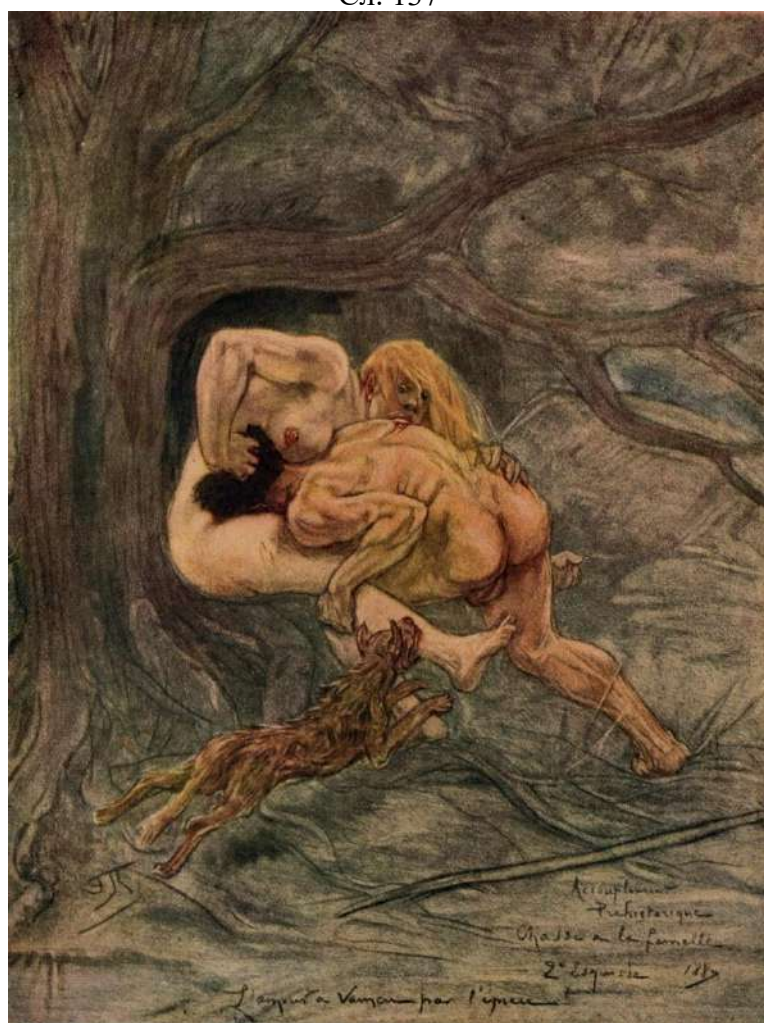
Сл. 135



Сл. 136



Сл. 137



Сл. 138



Сл. 139



Сл. 140



Сл. 141



Сл. 142



Сл. 143



Сл. 144



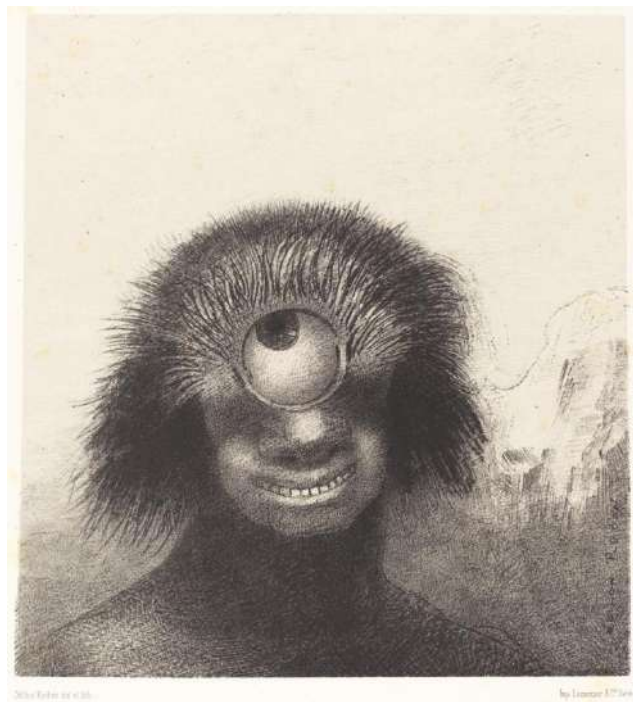
Сл. 145



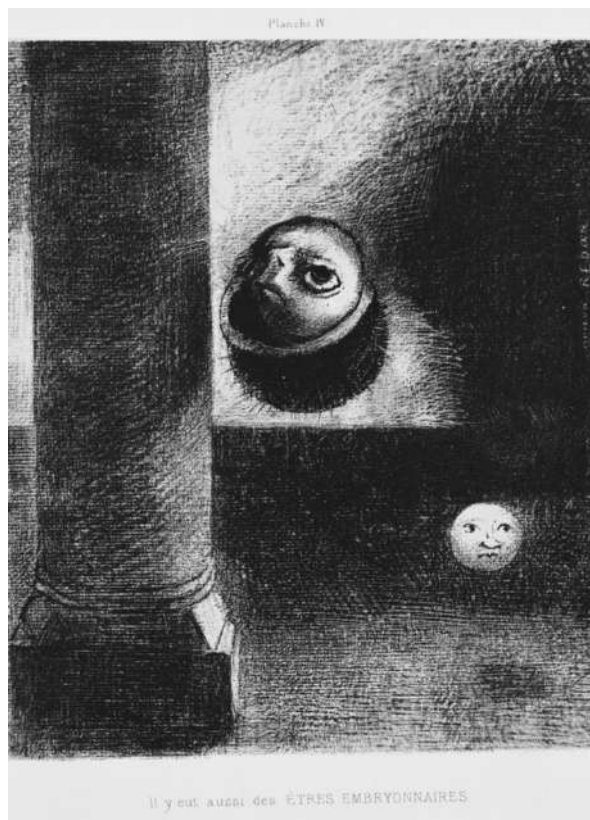
Сл. 146



Сл. 147



Сл. 148



Сл. 149



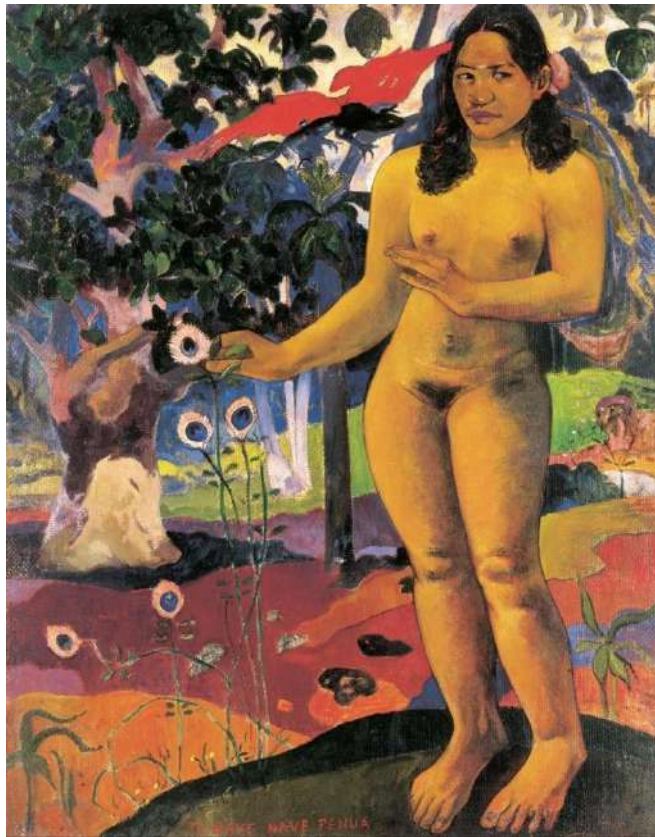
Сл. 150



Сл. 151



Сл. 152



Сл. 153



Сл. 154



Ст. 155

Биографија аутора:

Жакић (Драган) Олга је рођена 12. октобра 1992. године у Београду. Дипломирала је 2015. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета, Универзитета у Београду, под менторством професора др Игора Борозана. Њен дипломски рад објављен је у Зборнику Народног музеја под називом „Дарвинизам и борба за опстанак *Antropoides* Франтишека Купке“. Завршила је мастер студије код истог ментора, 2016. године на истом одељењу. Са својим мастер радом учествовала је на конкурс Задужбине Андрејевић у Београду, након чега је објављен као монографска студија, насловљена „Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века“ 2017. године. За време основних и мастер студија, била је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије. Докторске академске студије уписала је 2017. године на Семинару за студије уметности и визуелне културе новог века, на Одељењу за историју уметности, наставивши рад са ментором др Борозаном. Олга Жакић је запослена на Филозофском факултету Универзитета у Београду од 2018. године, у звању истраживач-приправник, а од 2020. је изабрана у звање истраживач-сарадник. Бави се националном и европском визуелном културом 19. и првих деценија 20. века. У њеном истраживачком раду, посебан нагласак је на проучавању симболистичког правца у уметности и концепту еволуционизма. Објављује научне радове у националним и иностраним публикацијама, учествује на научним скуповима и држи јавна предавања.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____

Број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада _____

Ментор _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.