

***Małgorzata Liszewska***

ORCID 0000-0001-7173-9169

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie  
Instytut Filozofii

University of Warmia and Mazury in Olsztyn  
Institute of Philosophy

## **LAS JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI ARTYSTYCZNEJ**

### **The forest as a source of artistic inspiration**

Słowa kluczowe: las, inspiracja, sztuki  
plastyczne, estetyka, twórczość artystyczna

Key words: forest, inspiration, visual arts,  
aesthetics, artistic creation

#### Streszczenie

Artykuł przedstawia i analizuje fenomen lasu jako źródła inspiracji dla twórczości artystycznej. Las bezpośrednio, oraz w formie rozmaitych odniesień symbolicznych, jest często spotykanym motywem w kulturze, obecnym w folklorze, a zwłaszcza w sztuce. Ponieważ ten obszar tematyczny jest niezwykle rozległy, przedmiotem szczegółowych rozważań na temat inspiracji artystycznych, związanych z lasem, jest przede wszystkim obszar sztuk plastycznych, a ściślej, najbardziej reprezentatywne przykłady dzieł wybrane z tej dziedziny.

#### Abstract

The aim of the article is to present an outline of the problem of the forest as a source of inspiration for artistic creativity. The forest is an extremely rich source of inspiration that can be found in culture: folklore, symbols, and especially in art. As this thematic area is extremely wide, examples from the field of visual arts have been selected, as representatives of the artistic works inspired by the forest.

## **Wstęp**

Natura kształtuje postawy estetyczne i inspiruje twórczość artystyczną. To truizm, ale istotny w kontekście tematu rozważań, których przedmiotem będzie obecność lasu w sztuce. Od dawna wiadomo, że przyroda w całości, jak również jej wyodrębnione elementy, oddziałują estetycznie na człowieka, stając się w konsekwencji źródłem arty-

stycznego natchnienia. Wiadomo, że tak się dzieje, ale nasza wiedza, dlaczego i w jaki sposób ten proces inspiracji twórcami przyrody się odbywa, jest jeszcze bardzo skromna, a sam mechanizm tego zjawiska słabo poznany. Las ze względu na to, że jest jednym z najbardziej znaczących dzieł natury na naszej planecie, zarówno w sensie biologicznym, ekologicznym, jak i kulturowym, może być dobrym punktem wyjścia do rozważań na temat sztuki inspirowanej naturą.

Podobnie jak morze czy niebo, las jest rodzajem archetypu fundamentów świata. Las reprezentuje – bardziej dosłownie przedstawia na nowo, przedstawia ponownie tym, którzy do niego wchodzi – żywiołowe siły natury. Takie doświadczenie służy zarówno jako przykład, jak i prototyp uznania estetycznej wartości natury (Holmes Rolston III 1998: 157).

## 1. Sztuka jako wyraz tęsknoty do natury

Natura leży u podstaw sztuki, nie tylko egzystencjalnie, co jest oczywiste, ponieważ wywodzimy się z niej w sensie biologiczno-ewolucyjnym, ale także w porządku teoretycznym estetyki, gdyż struktury przyrodnicze oraz ich estetyzacja są genetycznie pierwotne dla człowieka (za: Gołaszewska 1986: 95). Oznacza to, że poprzedzają pojawienie się sztuki i pomimo licznych przeobrażeń kulturowych, jakim podlegała ludzkość, stale towarzyszy nam tęsknota do naturalnego piękna i wzniosłości przyrody. Ta koncepcja zyskuje także wsparcie na gruncie przyrodniczym w postaci hipotezy biofilii autorstwa Edwarda O. Wilsona, który definiuje biofilie, jako: „[...] wrodzone emocjonalne powinowactwo człowieka do innych organizmów żywych. Wrodzone oznacza dziedziczne, a zatem będące fundamentalną częścią natury ludzkiej” (Kellert, Wilson 1993: 31) lub „wrodzone poczucie pokrewieństwa istot ludzkich wobec innych form życia, ta afiliacja wywołana jest, stosownie do okoliczności, przez przyjemność lub poczucie bezpieczeństwa, lub podziw, a nawet fascynację pomieszana ze wstrętem” (Wilson 1994: 360), albo „wrodzona tendencja do skupiania się na życiu i życiopodobnych procesach” (Wilson 1984: 1). Hipoteza biofilii, wraz z psychologią ewolucyjną oraz koncepcją koewolucji genetyczno-kulturowej, może wyjaśniać ludzkie skłonności do bliskiego kontaktu z przyrodą, a także poszukiwania w niej inspiracji artystycznej.

Ślad takich tęsknot można odnaleźć w dziełach wielu artystów, np. w twórczości Henriego Rousseau – malarza dżungli, który jej w rzeczywistości nigdy nie widział, a jednak obecna jest w wielu stworzonych przez niego obrazach, takich jak *Dziewiczy las o zachodzie słońca* (*Forêt vierge au soleil couchant*, 1910). Chociaż Guillaume Apollinaire powiedział o malarzu: „Wspominasz Rousseau, aztecki pejzaż / lasy, gdzie rosły mango i ananasy / [...] / Obrazy, które malujesz, widziałeś w Meksyku / Czerwone słońce lśniło wśród drzew bananowych / A tyś na niebieską kurtkę poczciwych celników / Zamienił, waleczny żołnierzu, swój mundur wojskowy” (za: Skibiński 2015: 86). Jednak Rousseau nigdy w dżungli nie był. Tworząc swoje wizerunki egzotycznego lasu, posiłkował się obserwowaniem roślin tropikalnych w ogrodzie botanicznym oraz fotografiami prasowymi. Być może, te fascynacje dziewiczym pejzażem można przypisać żywiołowemu zainteresowaniu artysty naturą (krajobrazem, roślinnością, zwierzętami), ale można także posiłkować się hipotezą biofilii.

## 2. Natura jako źródło form i struktur wizualnych

W historii sztuki i estetyki znajdujemy także znacznie mniej naturalistyczny pogląd na rolę i miejsce natury w procesie inspiracji artystycznej. Przy tym podejściu eksponowana jest wola artysty, która jest główną siłą sprawczą twórczości i posługuje się przyrodą, wykorzystując ją jako środek do celu, którym jest sam akt kreacji artystycznej. Ten pogląd wyraził Michał Sobeski w *Uzasadnieniu metody obiektywnej w estetyce*:

Czymże jest tedy przyroda dla artysty? Pomnąc na zapalne hymny, śpiewane po wsze czasy na jej cześć, można by przypuszczać, że jest ona alfą i omegą natchnień. Czy Giotto, czy Rembrandt, czy Manet – czy wszyscy oni zapewnniają, że są tylko nieudolnymi uczniami tej arcymistrzyni. [...] Więc przyroda staje się „mistrzynią” artysty w szczególnych warunkach. Nie z własnej mocy budzi się ona do życia w sztuce, tylko z woli i łaski człowieka. [...] Nie przyroda narzuca się artyście, lecz artysta sięga samowolnie po jej formy, a gdy potrzeba nawet je łamie. [...] całe bogactwo form przyrody jest tylko środkiem do celu, tylko narzędziem ducha twórczego (Sobeski 2010: 67–68).

Ilustracją takiej – biernej – funkcji natury może być twórczość Pieta Corneliusa Mondriana. Malarza, którego prace miały kluczowe znaczenie dla rozwoju sztuki współczesnej, zwłaszcza grafiki, wzornictwa

przemysłowego i architektury. Mondriana, pozostającego pod wpływem teozofii, interesowała szczególnie koncepcja jedności człowieka i natury. Twórca neoplastycyzmu uważał, że piękna przyrody nie da się skopiować, można je tylko próbować wyrazić środkami artystycznymi. Podążając drogą od naturalizmu do abstrakcji, upraszczał formy, ograniczał paletę barw, eliminował wszystko, co uważał za zbędne, a eksponował to, co uniwersalne. Następujące przykłady jego twórczości, których tematyką są las i drzewa, ilustrują ten proces stopniowego odchodzenia od naturalizmu. Pierwszy z obrazów to *Las w pobliżu Oele* (1908), kolejne pochodzą z roku 1912: *Kompozycja: drzewa I*, *Kompozycja: drzewa II* i kolejna – *Kompozycja: drzewa III*.

Podobną ścieżką artystyczną podąża René Magritte w surrealistycznym obrazie *La Carte Blanche* (1965), w którym przetworzony i zrytmizowany motyw lasu posłużył artyście jako wehikuł dla gry skojarzeń i wyobraźni.

W teoretycznej refleksji nad sztuką pojawiały się rozmaite stanowiska wobec relacji natura – sztuka. Jednakże niezależnie od tego, czy podążać będziemy tropem antycznej koncepcji sztuki jako naśladowania natury, czy wiązać będziemy ze sobą świat natury i świat sztuki, podkreślając, że sama natura jest sztuką, czy wreszcie powołamy się na paradoks Oskara Wilde’a, który zauważył, „że «natura naśladuje sztukę», ponieważ wszystko, co odkrywamy jako wartość estetyczną natury, zostało pokazane jako piękne w sztuce” (Gołaszewska 1986: 93)<sup>1</sup>, zawsze przyglądać się będziemy efektom artystycznej inspiracji naturą, zmaterializowanych w konkretnych projektach artystycznych oraz przedmiotach (dziełach) sztuki. Dlatego w tekście zostały przywołane przykłady twórczości artystycznej zarówno jako odwzorowania przyrody, jak i rozmaite sposoby (techniki) oddawania natury, a także jej imitacji i odtwarzania przyrodniczych form w sposób pozornie abstrakcyjny. Zawsze jednak (niezależnie od motywacji działania artystów), będących efektem wnikliwej obserwacji rzeczy widzialnych, niekiedy sięgnięcia do zasad, które są zakorzenione w przyrodzie. Jak stwierdził

<sup>1</sup> Podobną wypowiedź można znaleźć np. u G.P. Belloriego, który w pochodzącym z 1664 roku tekście *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, powołując się na cytat z Owidiusza (*Metamorfozy*, III, 158): „Nie zrobiona sztuka, lecz natura / Swym talentem sztukę tu udała”, napisał: „Ponieważ więc architektura zależy od wzoru, i ona przewyższa naturę; i tak Owidiusz, opisując pieczarę Diany, sądzi, że tworząc tę pieczarę, Natura naśladowała sztukę” (Bellori 1994: 224).

Plotyn w *Enneadach*: „Sztuki nie naśladową po prostu rzeczy widzialnych, lecz sięgają zasad stanowiących źródło przyrody” (*Enneady*, V. 8, 1).

## 2.1. Czym jest las?

Istnieje wiele możliwych odpowiedzi na to pytanie, w zależności od dziedziny wiedzy, która zajmuje się badaniem lasu lub instytucji, która nim gospodaruje. Jednakże dla potrzeb tego artykułu, typowe definicje lasu nie są zbyt przydatne i dlatego zostaną pominięte. Natomiast znacznie bardziej interesujący i przydatny dla prowadzonych tu rozważań jest kontekst językowy i kulturowy lasu, czyli to, jak jest pojmowany i jak funkcjonuje w sferze semantycznej oraz wyobraźni kulturowej Zachodu.

Interesujących informacji na temat znaczeń nazwy „las” oraz jej odmiennego funkcjonowania w różnych językach dostarczyły badania prowadzone w ramach projektu LACOLA (*Language, cognition and landscape: Understanding cross-cultural and individual variation in geographical ontology*). Na podstawie danych zdobytych w czasie badań terenowych, które przeprowadzili językoznawcy na zróżnicowanej próbie obejmującej sześć rodzin językowych, a zasięgiem geograficznym cztery kontynenty, naukowcy wykazali, że podstawowe kategorie językowe dotyczące lasu znacząco różnią się pod względem kodowania semantycznego. Wyniki badań zostały szczegółowo opisane w artykule *Forests: The cross-linguistic perspective* opublikowanym w czasopiśmie „Geographica Helvetica” (Burenhult et al. 2017).

Zdaniem badaczy „las jest skomplikowaną kategorią z punktu widzenia możliwości przekładu międzykulturowego”. Zespół badawczy zwrócił uwagę na zróżnicowanie terminów, które mogą być uważane za bliskie odpowiedniki znaczeniowe słowa „las”. „O ile niektóre rzeczywiście są zbliżone znaczeniowo do pojęcia oznaczającego gęsto zalesiony obszar o określonej wielkości, to inne oznaczają dziką roślinność w bardziej ogólnym sensie (podobnie jak busz), inne jeszcze nie mieszczą w sobie roślinności, lecz ewokują bardziej abstrakcyjne pojęcie przestrzeni na zewnątrz budynków czy na łonie natury” (CORDIS, nr rekordu: 123000).

Ze względu na tematykę niniejszego artykułu, najbardziej adekwatne jest określenie lasu pochodzące ze *Słownika mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego oraz krótka wypowiedź Urszuli Mazurek wybrana z tekstu *Las w malarstwie średniowiecznym*, która mówi o lesie w kategoriach artystycznych.

LAS jako określenie wielkich obszarów zadrzewionych występuje późno obok starszej nazwy bór i dlatego nie stosowano tego wyrazu w nazwach plemion i osiedli, częsty jest natomiast w nazwach odosobowych (np. imię Lasota); pierwotna nazwa lasu to drzewa, wyraz las oznaczał również „drewno” (budulec); zob. też „Drzewa” (Kopaliński 1985: 577). Definicja lasu w kategoriach artystycznych obejmuje zarówno ukształtowanie przestrzeni wypełnionej zbiorem różnorodnych drzew, jak również szeroko pojętej natury wraz z jej fauną i florą (Mazurek 2000: 125).

W tym kontekście przedmiotem analiz będą drzewa, las i jego mieszkańcy, potraktowane przez twórców kultury jako źródło artystycznego poruszenia, a więc w „kategoriach artystycznych”, które są nierozzerwalnie powiązane ze światem sztuki. Jednak ze względu na ograniczenie tematyki artykułu do sztuk plastycznych, pominięty zostanie obszar literatury i muzyki. Chociaż w dziełach sztuki należących do tych dziedzin bez wątpienia znajdziemy liczne utwory, których inspiracją był las. Natomiast, jeżeli chodzi o sztuki plastyczne, to kolejnym wyborem narzuconym przez ramy artykułu jest radykalne okrojenie tematyki dotyczącej architektury inspirowanej drzewami i lasem, która zredukowana została do zagadnień prawie wyłącznie związanych z architekturą krajobrazu i sztuką kształtowania ogrodów, choć tematyka ta historycznie jest znacznie rozleglejsza.

Należy przy tym zaakcentować, że rozróżnienie między lasem a drzewami, a nawet jednym, ale istotnym kulturowo drzewem, np. gigantycznym Yggdrasilem, który w mitologii nordyckiej stanowił *axis mundi*, jako motywami poruszającymi artystów na przestrzeni dziejów, jest w kontekście zakreślonej tytułem artykułu problematyki bardzo trudne, w zasadzie niemożliwe, ponieważ:

Las ma znaczące miejsce w wyobraźni kulturowej Zachodu. Jest poza kulturą i racjonalnością (*fac. foris*). Robert Harrison, który badał motyw lasu w literaturze zachodniej, wnikliwie podsumowuje jego inność: „w religiach, mitologiach i literaturze Zachodu las wydaje się miejscem, w którym logika rozróżnienia idzie na manowce lub gdzie nasze subiektywne kategorie są pomieszane lub tam, gdzie postrzeganie staje się wzajemne, odsłaniając utajone wymiary świadomości czasu”. Ze względu na swoją formę i strukturę las przykrywa i ukrywa. Tworzy tajemnicę, która pobudza naszą wyobraźnię: możemy natknąć się na coś wspaniałego lub strasznego. Widoczność jest słaba, a otaczające nas drzewa przybierają różne formy. Jesteśmy poza kulturą i naszą

suwerennością i spotykamy się z odmiennością rośliny i zwierzęcia. Istnieje również doraźna odmienność, ponieważ las reprezentuje czas cykliczny. A jednak las nas uspokaja; jesteśmy w znanym schronieniu, naszym pierwotnym domu (Mikkonen 2018: 14).

Dlatego na potrzeby artykułu przyjęto, że za inspirację lasem należy uważać rozmaite artystyczne formy zainteresowania lasem, jako specyficznym zbiorem obiektów naturalnych, które nazywamy drzewami, niekiedy wraz z innymi elementami flory i fauny występującymi w obszarze zadrzewionym (las, bór, knieja, gaj i im podobne).

Przykładem mogą być tu malowidła ścienne, które odkryto w 1863 roku w willi Liwii Druzylli (*Villa di Livia*)<sup>2</sup>, przedstawiające pejzaże z drzewami i ptakami, a także obrazy (w tym fotografie) będące próbą uchwycenia piękna i potęgi drzew i lasów, jak: *Widok na dolinę Houdson* (Asher B. Durand, 1851), *Las Fontainebleau* (Narcisse-Virgile Diaz de la Peña, 1868), *Las Fontainebleau* (Camille Corot, 1834), *Stary dąb* (Jules Dupré, 1870), *Drzewa we Francji* (Emily Carr, ok. 1911) czy cykl fotograficzny *Stare drzewa: portret czasu* (Beth Moon)<sup>3</sup>.

## 2.2. Inspiracja w teorii twórczości artystycznej

Starożytne teorie twórczości odwoływały się do autorytetu znanych filozofów, np. według Sokratesa siłą sprawczą czy też natchnieniem dla twórczości człowieka był Demiurg, wg Platona – odwieczne ponadczasowe idee, Arystotelesa – natura, dla Augustyna i neoplatoników sztuka była naśladowaniem twórczości Boga, choć sam akt twórczy wypływał z woli człowieka. Późniejsze teorie twórczości zależały od dyscypliny naukowej, która się twórczością zajmowała. Zatem koncepcje socjologiczne wykazywały społeczny charakter zarówno genezy twórczości, jak i samego aktu twórczego, a wyjaśnienia psychologiczne koncentrowały się na jednostkowej, zindywidualizowanej genezie sztuki, i tak twórczość artystyczna była tłumaczona sublimacją *libido sexualis* u Zygmunta Freuda czy ekspresywną osobowością u Henriego Bergsona i Benedetto Crocego. Koncepcja natchnienia zwykle jest lokowana w ramach teorii psychologicz-

<sup>2</sup> W latach 1951–1952 freski zostały zdjęte i przeniesione do Muzeum Narodowego w Rzymie.

<sup>3</sup> Wykonywane na przestrzeni 14 lat fotografie najstarszych drzew świata zostały wydane w 2014 roku w postaci albumu pt. *Ancient Trees: Portraits of Time*.

nych, ale bywa ono przypisywane, w różnych wariantach, aktywności nadprzyrodzonych i nadzwyczajnych źródeł twórczości. Takich jak np. szal twórczy wywoływany przez muzy lub specyficzne, wyjątkowe cechy osobowości czy psychofizjologii człowieka-artysty, który popada w wyjątkowe stany psychiczne, usposabiające go do twórczości (za: Gołaszewska 1986: 189–193).

W wyjaśnieniu tych zjawisk przydatna będzie analiza procesu twórczego dokonana przez Edwarda Hartmanna, kontynuowana później przez Maxa Dessoira. Koncepcja Hartmanna wydaje się szczególnie interesująca, ze względu na fakt, iż był on nie tylko filozofem, ale również malarzem i opierał się na osobistych doświadczeniach artystycznych. Proces twórczy jego zdaniem przebiega w czterech fazach. Pierwsza z nich to popadnięcie w tzw. nastrój produktywny. Charakteryzuje się twórczym niepokojem, który wprowadza artystę w stan koncentracji. Wyodrębniają się wtedy w umyśle treści emocjonalne i wyobrazeniowe, przesuwają się, krążą do czasu, aż nagle wyłoni się z nich jasna i konkretna wizja. Wtedy niepokój znika, a artysta odczuwa pozorną ulgę, dzięki skupieniu na tym, co jego umysł nawet nie w pełni świadomie, właśnie odnalazł. Na tym polega druga faza procesu twórczego, czyli moment wyłonienia się wizji-koncepcji. W trzeciej fazie artysta utrwała wizję w swojej pamięci, precyzyjnie się jej przyglądając, i tym samym wkracza w proces twórczy. Utrwalona wizja powoli staje się coraz wyraźniejsza, aż do pojawienia się najdrobniejszych szczegółów. Tym samym dzieło zadamawia się na dobre w umyśle artysty. Wtedy następuje czwarta faza procesu twórczego, trwająca najdłużej, czyli wcielenie zamysłu w fizyczny materiał (za: Sobeski 2010: 87–88).

W całym procesie twórczym jest oczywiście koncepcja czynnikiem najważniejszym. Ona jest owym tajemniczym pocałunkiem muz, składanym na czołe artysty!

[...] Tworzenie *kat'exochen* jest więc tutaj wykluczone, gdyż wkraczałoby w dziedzinę cudu. Natomiast możliwość prawdziwego tworzenia posiadamy w całej pełni w sferze uczuciowej. [...] Jeśli więc artysta nadaje zmysłowy wyraz swoim przeżyciom uczuciowym, wtedy jest prawdziwie i dosłownie twórczy – urzeczywistnia bowiem coś, „czego jeszcze nie było” (Ibidem: 88, 91).

Na potrzeby artykułu przyjęto, że za inspirację (niezależnie od teorii, która za nią stoi) należy uważać wszelkie artystyczne formy zain-



teresowania lasem, jako specyficznym zbiorem obiektów naturalnych, które nazywamy drzewami, niekiedy wraz z innymi elementami flory i fauny występującymi w obszarze zadrzewionym (las, bór, knieja, gaj i im podobne).

### **2.3. Las w sztuce od czasów najdawniejszych**

Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów tego, że natura zawsze była i jest inspiracją dla twórczości artystycznej, są rytzy i malarstwo naskalne; malowidła zdobiące ściany i sklepienie jaskini Lascaux czy jaskini Chauveta do dziś wywierają niezwykle silne wrażenie na odbiorcach. Twórcy tych dzieł i innych im podobnych byli tak blisko związani z otaczającą ich przyrodą, że z punktu widzenia współczesnego człowieka byli jednym z jej elementów, który dopiero nabierze samoświadomości i zacznie się od niej oddzielać. Dlatego wskazywanie na źródła sztuki prehistorycznej jest trudne i możliwe tylko jako interpretacja artefaktów kulturowych. Nie są nam znane intencje ich twórców, możemy się ich jedynie domyślać. Jednak niezależnie od motywacji twórczej autorów tych wizerunków, dla współczesnych są one sztuką transformującą naturę w kulturę – świat człowieka. W przypadku twórczości prehistorycznej mamy do czynienia prawie wyłącznie z wyobrażeniami i przedstawieniami fauny. Jednak domyślamy się, że tak okazało i wyraźnie widoczne w krajobrazie twory natury, jakimi są drzewa tworzące lasy pierwotne, musiały zajmować ważne miejsce w kulturze, zwłaszcza w jej porządku mitycznym:

Drzewa są cudownymi stworzeniami. Niektóre drzewa znane były od zawsze jako Drzewo Życia i Drzewo Wiedzy. Drzewa wywołały w ludzkich umysłach poczucie podziwu, odkąd abstrakcyjne myślenie było możliwe. Dla wielu drzewa były źródłem życia i płodności. Drzewa były nie tylko zakorzenione w Matce Ziemi, ale także sięgały niebios. Drzewa stały się symbolami stabilności i nieśmiertelności. Z powodu tego poczucia podziwu drzewo bywało czczone i potępiane, pielęgnowane i powalane. Ten podziw i trwoga wykreowały także mnóstwo legendarnych stworzeń, które są ściśle związane z drzewem i lasami. Większość kultur ma mity o bogach drzew i opowieści o dziwnych, baśniowych stworzeniach, które żyją głęboko w ciemnych lasach lub w samych drzewach. [...] Sam las wytwarza poczucie cudowności i ukrytej mocy, obecność duchów i niewidzialnych stworzeń oraz aureę czasu sięgającego z powrotem do ciemnej przeszłości, gdzie wszystko było możliwe (Varner 2006: 28).

W sztuce europejskiej odwołania do lasu, drzew oraz elementów i postaci z nimi powiązanych pojawiają się zwłaszcza w przedstawieniach o tematyce mitologicznej i religijnej. Wśród nich można wymienić tak znane obrazy (podane w porządku chronologicznym), jak: *Kazanie do ptaków* (Giotto di Bondone, ok. 1295–1299)<sup>4</sup>, *Widzenie św. Eustache-go* (Antonio Pisanello, 1438–1442), *Adoracja w lesie* (Fra Filippo Lippi, po 1450), *Św. Jerzy w lesie* (Albrecht Altdorfer, ok. 1510), *Uczta bogów* (Giovanni Bellini, 1514), *Ucieczka do Egiptu*<sup>5</sup> (Tycjan, 1506/1507), *Diana łowczyni* (Szkola Fontainebleau, ok. 1550–1560), *Kazanie Jana Chrzciciela* (Adam Elsheimer, ok. 1600), *Sąd Parysa* (Peter Paul Rubens, 1632–1635), *Triumf Pana* (Nicolas Poussin, 1636), *Pan i Syrinks* (Jean-François de Troy, 1722–1724), *Wyjazd na Cyterę* (Antoine Watteau, 1718), *Najada* (John William Waterhouse, 1893), *Erato / Muza w Lesie* (Ozias Leduc, 1906) i wiele innych.

Wymienione tu przykłady nie wyczerpują wszystkich typów przedstawień, w których pojawia się natura w postaci drzew i lasu w połączeniu z motywami mitologicznymi i religijnymi, lecz stanowią jedynie reprezentację, która ma dać pewne wyobrażenie na temat skali zainteresowania takimi motywami.

Kolejnym, dość ważnym dla kultury europejskiej obszarem inspiracji związanych z lasem jest XVIII-wieczna sztuka projektowania ogrodów krajobrazowych w nowej, w stosunku do geometrycznych ogrodów barokowych, romantycznej manierze znanej jako ogrody leśne (*forest gardens*). „Postęp romantyzmu, który zamienił ogrody w otwarte krajobrazy, został umiejętnie prześlędzony przez Christophera Husseya. Pierwszym krokiem był układ posiadłości, który Switzer opisał jako

<sup>4</sup> O Giotcie pisał G. Vasari: „Dzięki studiom wiedział, jak się we wszystkim jasno wyrazić. Prócz zdolności, jakie miał z przyrodzenia, był także wykształcony i tworzył zawsze myśląc i poszukując w naturze nowych zjawisk. Zasłużenie został nazwany uczniem natury, a nie kogo innego” (Vasari 1980: 48).

<sup>5</sup> W 2012 roku w Galerii Narodowej w Londynie miała miejsce wystawa dotycząca początków twórczości Tycjana, której zasadniczym tematem były narodziny pejzażu w malarstwie weneckim. Jedną z największych atrakcji wystawy była wypożyczona z Ermitażu *Ucieczka do Egiptu*. Odkąd w 1768 roku obraz został sprzedany carycy Katarzynie Wielkiej, nie opuszczał Rosji. Dopiero ostatnio, po trwającej kilka lat konserwacji, dzieło zaczyna być w pełni doceniane. Dziś, zamiast monotonnego, zgniłozielonego kożucha, możemy podziwiać świeżość i intensywność barw, którymi Tycjan przedstawił bujną zieloność lasu będącego bogatym tłem dla przedstawionych postaci. Tycjan prezentuje nową, wszechstronną wizję natury i człowieka oraz wzajemnych oddziaływań między nimi (Mazzotta 2012).

«styl leśny» (Turner 2005: 305). Nazwa „rozległe lub leśne ogrodnictwo” (*extensive or forest gardening*) została wprowadzona w 1714 roku przez Stephena Switzera (1682–1745), który uznał je za najwcześniejszy rodzaj ogrodnictwa krajobrazowego (Ibidem: 338–339). Tym samym, świeża sztuka kształtowania krajobrazu zastosowana w majątku Castle Howard stała się punktem zwrotnym w projektowaniu ogrodów lub parków, które później nazwano „angielskimi”. Szybko dotarła do Niemiec, gdzie stała się bardzo popularna, wypierając założenia przestrzenne oparte na wzorach francuskich.

Miłość do lasów i przyrody była głęboko zakorzeniona w kulturze niemieckiej od czasów przedchrześcijańskich. Rozkwitła pod wpływem ruchu romantycznego. Poeci pisali o tym, filozofowie o tym teoretyzowali, a książęta używali ogrodów krajobrazowych, aby zademonstrować oświeconą naturę swojego despotyzmu (Ibidem: 328).

Przykładami ogrodów angielskich odwołujących się do „stylu leśnego”, który został spopularyzowany w Niemczech, są m.in. *Park an der Ilm* w Weimarze, który powstał w XVIII wieku pod wpływem Johanna Wolfganga Goethego, oraz *Park Mużakowski* (historyczna nazwa – *Park Muskau*) w dolinie Nysy, który został założony w pierwszej połowie XIX wieku, a jego twórcą (pomysłodawcą) był książę Hermann von Pückler-Muskau.

W tamtych czasach odwoływanie się do mody prosto z Anglii było postrzegane społecznie jako sprzyjanie przez władców tendencjom postępowym i wolnościowym (Kosiacka-Beck 2016: 116). Swobodny styl ogrodu angielskiego, naśladującego dziką, spontaniczną w swym wyrazie przyrodę, stanowił ideową opozycję do sformalizowanych ogrodów francuskich, które kojarzono z despotycznym reżimem. W swej istocie ogród angielski był równie starannie zaplanowany i pracowicie wypielęgnowany jak ogród francuski, lecz widzowi, spacerowiczowi miał się wydawać przestrzenią nieskażoną ludzką ingerencją, symbolem antykontynentalnej miłości do wolności – *anti-Continental love of liberty* (Cooper 2006: 3, 119), wyrażonej w nieujarzmionym krajobrazie do złudzenia imitującym formy naturalne – jeziora, strumienie, a zwłaszcza las. Ukoronowaniem tej tradycji jest nowojorski Central Park (Turner 2005: 377–378).

Pisząc o inspiracjach lasem w sztuce europejskiej, nie można zapomnieć o szkole barbizońskiej (*École de Barbizon*) – kolonii artystycznej, położonej na skraju lasu Fontainebleau, funkcjonującej w XIX wieku,

której inicjatorem i przywódcą był Théodore Rousseau. Barbizończycy zajmowali się malarstwem pejzażowym. Odwoływali się do założeń romantycznego kultu przyrody i umiłowania ojczystego krajobrazu, co w przypadku ich twórczości przejawiało się w urokliwości tworzonych pejzaży i braku ich przesadnego wystudiowania. Jednak odrzucali przy tym melodramatyczność i nadmierną malowniczość, która właściwa była pejzażom romantycznym. Zerwali także z akademicką tradycją pejzażu idealizowanego. Natchnienia poszukiwali podczas wędrówek po miejscowych lasach. Ich metodą pracy było studium przyrody w plenerze, a tematem obrazów – nieupiększane fragmenty realnego pejzażu. Często były to pejzaże leśne, przedstawiające krajobrazy lasu Fontainebleau, w tym – pojedyncze drzewa oraz wnętrza lasów. Théodore Rousseau tak mówił o źródle swoich inspiracji: „Słuchałem głosu drzew; ich niespodziewane ruchy, różnorodność kształtów, a nawet to szczególne zwracanie się do słońca, objawiły mi nagle mowę lasu” (Couchoud 1985: 124). W Barbizon powstały jedne z najpiękniejszych jego pejzaży: *Wyjście z lasu Fontainebleau* (1850) i *Dęby w Apremont* (1852). Malarstwo szkoły z Barbizon nie tylko przyczyniło się do ukształtowania realizmu, ale również przygotowało grunt pod impresjonizm (Ibidem: 124–125).

Począwszy od końca lat 60. XX wieku pojawił się w sztuce nowy, rodzący się dopiero, trend, który był artystycznym wyrazem rosnącej świadomości negatywnych skutków oddziaływania człowieka na środowisko. Tworzyły go wówczas nowatorskie nurty w sztuce określane jako sztuka ziemi – *land art*, *Earth art*, *environmental art*, *Earthworks* i sztuka ekologiczna – *ecological art*. Dzisiaj można się nawet pokusić o wyłonienie w nim osobnego nurtu, który ze względu na swoją tematykę lub miejsce realizacji coraz częściej bywa nazywany *forest-art* – sztuką lasu. Te nowe obszary twórczości artystycznej często pozbawione są już romantycznego, naturalistycznego, impresyjnego czy też ekspresyjnego nastawienia właściwego swoim poprzednikom. Mają bardziej manifestacyjny, zaangażowany społecznie i performatywny charakter. Bywa, że w zamyśle swoich twórców są ostrzeżeniem, a zarazem wezwaniem do działania.

Do takich działań artystycznych można zaliczyć projekt Agustína Ibarroli *Las Oma* (1982–1985). Las Oma to część Rezerwatu Przyrody Urdaibai. Ibarrola (razem z grupą studentów) pokrył tamtejsze drzewa grafikami, które (w zależności od kąta oglądania) przypominają zwie-

rzęta, etniczne symbole lub ludzkie sylwetki. Inne tego typu realizacje to np.: *White* (Jan Imberi, 2008), *Clear Cut: A mirrored Forest Installation* (Joakim Kaminsky i Maria Poll, 2011), *The Green Cathedral* (Marinus Boezem, 1987), *Mirrored Sculptures* (Rob Mulholland, 2012), *Ash Dome* (David Nash, 1977), *Pink Punch Installation* (Nicholas Croft i Michaela Macleod, 2013), *Passage* (Cornelia Konrads, 2007) czy leśne rzeźby i instalacje, których autorem jest Spencer Byles (2014).

Głośnym i ważnym, także ze względu na skalę przedsięwzięcia, projektem był *FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature (DLA LASU – Wieczna atrakcyjność natury)* Klausa Littmanna, zrealizowany w okresie od 8 września do 27 października 2019 roku na Wörthersee Stadion w Klagenfurt am Wörthersee w Austrii. Pomysł polegał na dosłownym przeniesieniu lasu w przestrzeń miasta. Na murawie stadionu posadzono wówczas 299 drzew. Jednak do tego lasu nie wolno było wchodzić. Tak jak w przypadku większości obiektów artystycznych, można go było oglądać z pewnego dystansu, a konkretnie z trybun stadionu. Littmann zaczerpnął pomysł z ilustracji Maxa Peintnera *The Unending Attraction of Nature* (1970/1971), który narysował duży stadion wypełniony po brzegi publicznością wpatrującą się w las rosnący na boisku. Projekt Littmanna był wyrazem sprzeciwu wobec deforestacji i innych działań człowieka, które prowadzą do niekorzystnych zmian klimatycznych (*For Forest: on-line*).

Bliski takiemu zaangażowanemu podejściu do przyrody był także pomysł Josepha Beuysa, jednego z najbardziej znanych i docenianych artystów XX wieku. Swój projekt posadzenia 7 tys. dębów nazwał po prostu *7000 Oaks*. Był to rodzaj instalacji artystycznej połączonej z happeningiem, który poza swoistymi beuysowskimi koncepcjami, wpisywał się doskonale w założenia land artu. Jest to być może nietypowy, ale jednak kolejny przykład inspiracji lasem w sztuce. Beuys przeprowadził także w 1982 roku akcję obsadzenia dębami niemieckiego miasta Kassel, 16 marca 1982 roku zasadził pierwsze drzewo w ramach *documenta 7*. Zaplanował, że w ciągu pięciu lat, do kolejnej wystawy *dokumenta 8*, posadzonych zostanie 7 tys. drzew, a obok każdego z nich zostanie położony bazaltowy głaz. Rocznie sadzono ok. 1750 drzew, nie były to wyłącznie dęby, ale 16 innych gatunków. Artysta nie dożył ukończenia prac, ostatnie drzewo posadził jego syn, obok pierwszego, które zostało zasadzone przez samego Beuysa. Projekt, który począt-

kowo został odrzucony przez mieszkańców Kassel, uzyskał później ich akceptację potwierdzoną przez otrzymanie nagrody w konkursie krajozobrazowym „Odnowa środowiska naszych miast i gmin” 1987/1988, przyznana przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych Hesji. W rezultacie to nietypowe przedsięwzięcie artystyczne doskonale wpisało się w okolicę, integrując się ostatecznie z pejzażem Kassel i stając się żywą ilustracją beuysowskiej „rozszerzonej koncepcji sztuki” (*7000 Oaks*: on-line).

Inny znany niemiecki artysta, w którego dziełach pojawia się las, to Anselm Kiefer. Aktywność twórcza Kiefiera nie ogranicza się do malarstwa i fotografii, gdyż tworzy także rzeźby i instalacje na dużą skalę. W jego pracach można znaleźć wiele symbolicznych odniesień, wśród nich także las. Według Kiefiera las jest nie tylko miejscem schronienia i odpoczynku, ale także miejscem, w którym człowiek odsłania siebie. Ukazuje się takim, jakim naprawdę jest – bezsilnym bytem przytłoczonym przez siły natury.

Przyroda w jego malarstwie nie istnieje w stanie „czystym”, przedkulturowym – zawsze naznaczona jest przez obecność człowieka, nie tylko w sensie fizycznej ingerencji, ale także nakładania na nią symbolicznych znaczeń.

Widoczne jest to także w powracającym w sztuce artysty motywie gęstego, niepokojącego lasu. „Nie mogę wymienić ani jednego lasu, który nie nosi śladu lub znaku historii”, stwierdza Kiefer. Las pojawia się u niego w wielu obrazach – m.in. „Varus”, „Wege der Weltweisheit” czy „Mann im Wald” oraz w kończącej wystawę instalacji „Mme de Staël: de l’Allemagne”. W każdej z tych prac zostaje on jasno określony – to Las Teutoburski, miejsce „zawłaszczone” przez narodową mitologię. [...] W obrazie „Mann im Wald” („Mężczyzna w lesie”) Kiefer umieszcza siebie samego w centrum tytułowego lasu. [...] Trzyma [...] w uniesionej ręce płonącą pochodnię – w dwuznacznym geście, który może wskazywać zarówno na przywództwo, jak i chęć zniszczenia (Stronciwilk 2016).

Kiefer umieszczając symbolicznie człowieka wśród drzew – w lesie, przypomina nam, że nie mamy nad sobą pełnej kontroli. Tkwi w nas pierwotna natura, która jest niezbywalna i zawsze jesteśmy narażeni na niebezpieczeństwo utraty moralnej orientacji, popadnięcia we władzę ciemnych sił obecnych w otaczającym nas świecie, a także tkwiących w nas samych.

Ostatni z wybranych przykładów twórczości bezpośrednio inspirowanej lasem powstał w Polsce. Jest to mural, który został namalowany

na przełomie czerwca i lipca 2016 roku na ścianie budynku Regionalnej Dyrekcji Lasów Państwowych przy ul. Grunwaldzkiej 90 we Wrocławiu. Obraz jest realizacją projektu artystycznego malarstwa ściennego pod nazwą *Wokół nas las, w duszy gaj*. Autorem projektu jest Adam Chmielowiec z asystą Soni Ruciak z wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Natomiast autorką projektu malowidła jest ówczesna studentka IV roku na Wydziale Malarstwa – Katarzyna Radek. Artyści wprost wypowiadają się na temat inspiracji, którą stanowił dla nich las: „Inspiracją przy tworzeniu projektów był las, jego znaczenie w przyrodzie oraz rola w życiu każdego z nas. Las jako obraz własnych wspomnień, jako piękno samo w sobie, jako dom licznych gatunków zwierząt, ale przede wszystkim jako natchnienie w poszukiwaniu własnego języka malarskiego. Las jako zaczyn do przeżywania i przetwarzania rzeczywistości” (Pracownia Malarstwa Architektonicznego i Sztuki w Przestrzeni Publicznej: on-line).

Wypowiedź Katarzyny Radek ma bardziej osobisty charakter: „Inspiracją do tworzenia projektów były dla mnie przede wszystkim obrazy z dzieciństwa. Mój rodzinny dom znajdował się blisko lasu, więc często tam chodziliśmy. Zapamiętałam zapach, kolor, prześwity między drzewami, wrześnie słońce ogrzewające twarz i tą paradoksalną ciszę, kiedy myślałam, że oprócz mnie nikogo w lesie nie ma” (Ibidem). Malarka odwołuje się tu do swoich wspomnień i doświadczeń percepcyjnych z czasów dzieciństwa.

Należy zauważyć, że twórczość zaliczana współcześnie do *forest-art* – sztuki lasu jest bardzo zróżnicowana, są to bardzo duże projekty (realizacje przestrzenne), często realizowane w naturalnej przestrzeni, ale też niewielkie formy, bardzo subtelnie nawiązujące do tzw. ekologicznej tematyki.

## Podsumowanie

W przedstawionych powyżej przykładach dzieł plastycznych widać wyraźne inspiracje przyrodnicze, które na różne sposoby wiążą się z lasem. Większość artystów inspirowała się lasem być może nieświadomie, to po prostu motyw od dawna obecny w kulturze. Inni, zwłaszcza ci współcześni, mają tego pełną świadomość i deklarują wprost, że inspiracją stworzonych przez nich prac był właśnie las.

Na zakończenie można pokusić się o pewne uporządkowanie typów inspiracji lasem obecnych w sztukach plastycznych. Inne kategoryzacje są oczywiście możliwe, nie roszczę sobie pretensji do wyczerpania tematu w jednym artykule. Najistotniejsze z nich to:

1. Las jako wyraz tęsknoty do natury, naszego prawdziwego domu, zakorzenionej w ewolucyjnej historii gatunku ludzkiego. Tę niezbywalną ludzką afiliację do przyrody językiem współczesnej biologii opisuje hipoteza biofilii.

2. Las jako wyjściowe, pierwotne źródło form i struktur wizualnych (kształtów, kolorów, faktur, tekstur, rytmów itp.), którym później w ramach konkretnej kultury nadawana jest wartość artystyczna. Cyrkulacja form, rozmaite sposoby ich wykorzystania w sztuce, takie jak naśladowanie, łamanie (przełamywanie) czy abstrahowanie są tu kwestią wtórną.

3. Las-drzewo jako przedmiot autonomicznego doświadczenia estetycznego, zapośredniczonego w percepcji zmysłowej. Obraz piękna przyrody powstający na bazie tych doświadczeń, tworzony jest także jako obiekt do późniejszej kontemplacji.

4. Las-drzewo jako archetypiczny fundament ładu świata, symbol mocy natury, jej płodności i obfitości. Sfera mityczna zamieszkiwana przez rozmaite istoty, które są ucieleśnieniem atrybutów natury.

Poza wcześniej wymienionymi przykładami, do tej grupy należą także liczne wyobrażenia drzewa kosmicznego (*axis mundi*, Yggdrasill) i drzewa życia, np.: *Alegoria Odkupienia* (Giovanni da Modena, 1420–1421, Basilica di S. Petronio, Bolonia), *Święta Trójca w drzewie życia adorowana przez Franciszkanów* (Jacques Callot, 1621) czy *Drzewo życia* (Gustav Klimt, 1909).

5. Las jako miejsce poza kulturą, nieoswojone, tajemnicze, nawet budzące grozę, archetyp dzikości, nad którą człowiek nie ma kontroli. Hipostaza naturalnej wolności, która, obok już omówionych ogrodów angielskich, mocno inspirowała m.in. nurty romantyczne w sztuce. Na przykład: *Opactwo w dębowym lesie* – 1809–1810, *Drzewo Kruków* – 1822 i *Mężczyzna i kobieta kontemplujący księżyc* – 1830–1835 (Caspar David Friedrich), *Okres barbarzyństwa* – 1834 z cyklu *Dzieje imperium* i *Dzika scena* 1831–1832 (Thomas Cole), *Polana* (John Linnell, 1839) czy pochodzący z 1895 roku *Krajobraz* (Asher Brown Durand).

6. Las, zwłaszcza ścięte drzewa, jako poruszający obraz ginącej przyrody, ofiara ludzkiej chciwości, a jednocześnie sanktuarium, uzdrawiający azyl i nadzieja w epoce kryzysu ekologicznego i klimatycznego. Dobrym uzupełnieniem przykładów z tej grupy inspiracji mogą być instalacje:



*The Crying Forest* (Philippe Echaroux, 2016), *Future Forest* (Tom Piper i Lisa Wright, 2019), grafiki: *What are the local and global consequences of deforestation?* (Andrea Ucini, 2017) i cykl *Woodcuts* (Bryan Nash Gill, od 2004), które na różne sposoby odnoszą się do wycięcia i dewastacji lasów oraz znaczenia lasów jako dziedzictwa przyrodniczego.

Sprecyzowanie, co właściwie wywołuje owo poruszenie, które owocuje konkretnymi projektami artystycznymi i dziełami sztuki inspirowanymi lasem, jest bardzo trudne, ponieważ chodzi o materię subtelna i dlatego trudno uchwytłą, a jeszcze trudniejszą do wyrażenia językiem nauki. Dokładne wyjaśnienie, dlaczego i jak las inspirowuje artystów, wymaga dalszych badań, niniejszy artykuł jest zaledwie wstępem do nich. Badań, które wydają się szczególnie ważne dzisiaj, gdy obserwujemy, jak niepokojąco szybko znikają naturalne lasy i ubywa drzew w naszym krajobrazie. Warto uświadomić sobie, że odgrywają one nie tylko kluczową rolę w utrzymaniu życiodajnej funkcji biosfery, stabilizowaniu klimatu i retencji zasobów wodnych, lecz same w sobie stanowią ogromną wartość kulturową.

## Bibliografia

- 7000 OAKS. *Joseph Beuys, documenta 7, 1982* – brak autora, URL=<https://kassel-marketing.de/jp/documentax/documenta-outdoor-exhibits/7000-oaks> [dostęp z dnia 20.10.2019].
- Bellori G.P. (1994), *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, [w:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 3, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wyb. i oprac. J. Białostocki, red. nauk. i uzup. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Burenhult N., Hill C., Huber J., van Putten S., Rybka K., San Roque L. (2017), *Forests: the cross-linguistic perspective*, “*Geographica Helvetica*” 72: 455–464.
- Cooper D.E. (2006), *A Philosophy of Gardens*, Oxford University Press Inc., New York.
- Couchoud J.P. (1985), *Sztuka Francuska II*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- For Forest. The voice for trees* – brak autora, URL= <https://forforest.net/en> [dostęp z dnia 20.11.2019].
- Gołaszewska M. (1986), *Zarys estetyki. Problematyka – metody – teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Holmes Rolston III (1998), *Aesthetic Experience in Forests*, “*Journal of Aesthetics and Art Criticism*” 56.

- Kellert S., Wilson E.O. (1993), *The Biophilia Hypothesis*, Shearwater Books-Island Press, Washington D.C.
- Kopaliński W. (1985), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kosiacka-Beck E. (2016), *Ogrodowe mody i konwencje XVIII wieku i ich recepcja w Polsce. Uniwersalność idei ogrodu angielskiego i działań projektowych*, „Kwartalnik Naukowy Uczelni Vistula” 4(50).
- Mazzotta A. (2012), *Titian: A fresh look at nature*, National Gallery Company, London.
- Mazurek U. (2000), *Las w malarstwie średniowiecznym*, [w:] *I Ogólnopolska Konferencja pt. „Las w kulturze polskiej”: materiały z konferencji, Gołuchów, 13–15 października 1999*, red. W. Łysiak, Wydawnictwo Eco, Poznań: 125–137.
- Mikkonen J. (2018), *Knowledge, Imagination, And Stories In The Aesthetic Experience Of Forests*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics” 55(1): 3–4.
- Plotyn (1958), *Enneady. Biblioteka Klasyków Filozofii*, przeł. A. Krokiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pracownia Malarstwa Architektonicznego i Sztuki w Przestrzeni Publicznej, *Projekt Artystyczny pt. „Wokół nas las, w duszy gaj” – czyli mural dla Regionalnej Dyrekcji Lasów Państwowych we Wrocławiu*, URL=<http://murale-wroclaw.blogspot.com/2017/01/projekt-artystyczny-pt-woko-nas-las-w.html> [dostęp z dnia 20.10.2019].
- Projekt LACOLA*, URL=[https://cordis.europa.eu/news/rcn/129000\\_pl.html?WT.mc\\_id=RSS-Feed&WT.rss\\_f=news&WT.rss\\_a=129000&WT.rss\\_ev=a](https://cordis.europa.eu/news/rcn/129000_pl.html?WT.mc_id=RSS-Feed&WT.rss_f=news&WT.rss_a=129000&WT.rss_ev=a) [dostęp z dnia 20.10.2019].
- Skibiński M. (2015), „*Gdy wchodzi się do szklarni w Ogrodzie Botanicznym i widzę osobliwe rośliny przybyłe z egzotycznych krajów, wydaje mi się, że śnię*”. „*Florydy bajeczne*” i „*raje utracone*” w obrazach Henriego Rousseau „*Celnika*”, „*Świat i Słowo*” 1(24).
- Sobeski M. (2010), *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb. i oprac. S. Krzemień-Ojak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Stronciwilk A. (2016), *Ciężar ołowiu*, „*Opcje 1.1*” 9/2016.
- Turner T. (2005), *Garden History: Philosophy and Design 2000 BC – 2000 AD*, Spon Press, London, New York.
- Vasari G. (1980), *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Varner G.R. (2006), *The mythic forest, the green man and the spirit of nature: the re-emergence of the spirit of nature from ancient times into modern society*, Algora Publishing, New York.
- Wilson E.O. (1993), *Biophilia and the Conservation Ethics*, [in:] *The Biophilia Hypothesis*, S. Kellert, E.O. Wilson (eds.), Shearwater Books-Island Press, Washington D.C.
- Wilson E.O. (1984), *Biophilia, the Human Bond With Other Species*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
- Wilson E.O. (1994), *Naturalist*, Shearwater Books, Washington D.C.