



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: „...do parku... do parku”. Przyczynek do interpretacji pewnej sceny parkowej

Author: Grażyna Maroszczuk, Magdalena Kokoszka

Citation style: Maroszczuk Grażyna, Kokoszka Magdalena (2018). „...do parku... do parku”. Przyczynek do interpretacji pewnej sceny parkowej. "Śląskie Studia Polonistyczne" (2018, Nr 1, s. 147-162). DOI: 10.31261/SSP.2018.11.10



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Grażyna Maroszczuk

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Magdalena Kokoszka

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

„...do parku... do parku”

Przyczynek do interpretacji pewnej sceny parkowej

Wstąpić w parku

Pośród licznych przytoczeń w haśle *park* zamieszczonym w *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego odnaleźć można wypowiedź wskazującą na możliwość trojakiego zagospodarowania przyrody tuż przy domostwie człowieka: będzie to „ogród spacerowy, czyli tzw. dziś park, ogród owocowy, czyli sad, i ogród kwiatowy albo raczej botaniczny, tj. wirydarz” (DOROSZEWSKI, red., 1964). Pierwsze z przywołanych tu objaśnień wydaje się podsuwać myśl, by nie zatrzymywać uwagi jedynie na elementach przyrodniczych parku i koncepcjach architektonicznych powiązanych z ideą kontrolowania natury („śrdw.-łc. *parcus* = lasek ogrodzony” – DOROSZEWSKI, red., 1964), ale by pośród zadrzewionych ścieżek i alei spacerowych, w otoczeniu stawów, w cienistych i często ustronnych miejscach, to jest: na planie mniej czy bardziej rozległych założeń ogrodowych, poszukiwać także człowieka. Człowieka, którego tknęło coś, by **wstąpić do parku...**

Równie jak trudny do zaakceptowania byłby sad bez owoców, a wirydarz – bez kwiatów, tak też mało przekonująca wydaje się opowieść o ogrodzie spacerowym bez uważniejszej opowieści o ludziach: przybywających tu do parku nieśpiesznych i spóźnionych już przechodniach, gościach przypadkowych i stałych bywalcach obsiadających ławki parkowe, a może i tych, którzy znajdują dla siebie miejsca ustronne w splecionych gąszczu ciemnych alejek bocznych i mrocznych zaułków.

Uwarunkowania, z jakich wyrasta idea parku/ogrodu – miejsca, w którym kultura próbuje układać się z naturą – wydają się polem sprzeczności: „Pojęcie ogrodu oznaczało zawsze konkretną przestrzeń fizyczną, wyraźnie oddzieloną od przestrzeni otwartej, oraz przestrzeń mentalną powstałą ze sprzeczności między szukaniem bezpieczeństwa a szukaniem wolności. Był postacią oswojonej przez człowieka natury, pozbawionej agresji” (TOKARZ, 2008, s. 15). Park zaspokaja być może jedną z ważniejszych potrzeb człowieka – potrzebę nadawania sensu niekontrolowanemu rozrostowi natury, ale także pragnienia przeciwstawne, związane z poszukiwaniem takich obszarów dla życia, w których rozluźnieniu ulegają czynniki opresyjne. Teoretycy i historycy ogrodu widzą w nim naturę

definiowaną w kategoriach estetycznych, przeciwstawioną z jednej strony temu, co w przyrodzie nieujarzmione, pierwotne i dzikie, z drugiej – elementom krajobrazu stworzonym ręką człowieka z pobudek utylitarnych, jak wieś czy miasto (SALWA, 2016, s. 18). Nie wszyscy jednak skłonni są bez zastrzeżeń przystać na powtarzające się w tym kontekście porównanie ogrodu do dzieła sztuki. W istocie park/ogród to przestrzeń przyrodnicza współkreowana na równi przez człowieka i działającą tu aktywnie naturę, swoiste **dzieło w toku, w procesie rozrostu (i przerostu)**; jak dowodzi Robert Harbison, autor książki *Eccentric Spaces*, to całkiem dosłowne pole zmagania, na którym sztuka rąk ludzkich walczy o lepsze z wymykającym się spod kontroli zewnętrznej życiem własnym materii poddawanej obróbce. Materii w dużym stopniu stawiającej opór gestom porządkującym (HARBISON, 2000, s. 4).

Widziany w takim właśnie ujęciu, jako twór hybrydyczny i zarazem dynamiczny (SALWA, 2016, s. 29 i 38), park/ogród pomaga stematyzować problem siłowania się porządków biorących swój impuls z kultury i z natury. Interpretowane zaś w kontekście antropologicznym pojęcie ogrodu – za jednym z najważniejszych współczesnych historyków ogrodu Johnem D. Huntem – skłania do tego, by przemyśleć także kondycję człowieka: „Ludzie jako jedyni spośród zwierząt zakładają ogrody. Ponieważ zaś sami stanowią złożoną mieszaninę elementów kulturowych i naturalnych, tworzone przez nich ogrody zapewne ukazują tę ludzką kondycję pełniej niż jakiegokolwiek artefakty [...]. Oto skąd się wzięło pragnienie posiadania ogrodów [...]; stąd też biorą się rozmaite sposoby ujmowania szerszych kwestii estetycznych w ogrodzie i za pomocą ogrodu” (HUNT, 1998, s. 272 – cyt. za: SALWA, 2016, s. 21).

Istotna wydaje się w tym kontekście koncepcyjna bliskość idei parku/ogrodu i oazy (HOBHAUSE, 2005, s. 92–95), przestrzeni życiodajnej, która ma być bezpiecznym i potrzebnym azylem dla poszukujących odosobnienia i wolności. Oazą włada estetyka *locus amoenus*, miejsca przyjemnych doznań, rozkoszy, intymnej więzi z przyrodą i drugim człowiekiem. Natura nieskrępowana, pozbawiona zahamowań i pobudzająca, przypomina o prawie do tego rodzaju bliskości¹. Kłopot w tym, że stosunek cywilizacji miejskiej do natury nazna-

1 Nieprzypadkowo pewnie dwie wielkie tradycje – chrześcijańska i islamska – zgodnie poszukiwały źródeł koncepcji ogrodu idealnego, Edenu, w starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*: „Ogród zamknięty siostra moja, oblubienica: ogród zamknięty, zdroj zapieczętowany” (Pismo Święte, 1980 – PnP 4,12; zob. HOBHAUSE, 2005, s. 104). *Hortulus conclusus*, obwarowany kulturowo symbol dziewictwa (RYMKIEWICZ, 2010, s. 149), jako wzór literacki ogrodu miłości przywoływany od czasów Klaudiana, poety późnego antyku, odsyłał do natury, której harmonijnym dopełnieniem, niejako przedłużeniem mieli być ludzie zakochani (PRZYBYLSKI, 1978, s. 88).

czony jest także, jak dowodzi Gernot Böhme, klasycznymi dychotomiami, nakazującymi postrzegać rzeczywistość przyrodniczą jako to, co „inne” – to, co „zewnątrzne”. Myślenie takie przekłada się na stosunek człowieka do samego siebie jako istoty przynależnej naturze, stąd bierze się również jego alienujące, zdystansowane podejście do środowiska przyrodniczego i własnego ciała (BÖHME, 2002, s. 50–52). Zarówno deprecjacja natury, jak i dążenie do powrotu na jej łono to pochodne tego samego rozumowania: „Przyrody szuka się [...] – pisze o *locus amoenus* Böhme – jako miejsca poza społeczeństwem, jako miejsca, w którym możliwa jest samotność lub erotyczne bycie razem. Droga na zewnątrz, ku przyrodzie, jest drogą wiodącą poza ustalone konwencje wszechobecnej kontroli społecznej” (BÖHME, 2002, s. 49).

Teren parkowy wokół willi rzymskiej, usytuowanej pierwotnie poza murami miasta, miał być przestrzenią *otium* – zajęć pozbawionych charakteru publicznego i politycznego (HOBHAUSE, 2005, s. 46). Reguła *otium post negotium* porządkowała myślenie o czasie i obszarach zarezerwowanych dla tego, co prywatne czy intymne, a także dla aktywności na rzecz ogółu. Ale już osiemnasto- i dziewiętnastowieczne parki miejskie zatracają w znacznym stopniu elitarny² charakter, służą integrowaniu społeczności miasta, komplikując proste relacje między sferami, które wcześniej były rozdzielane. Park, który w wyniku otwarcia zyskuje charakter publiczny – jako dogodne miejsce spotkań towarzyskich i swoiste przedłużenie agory – zaczyna spełniać, obok funkcji estetycznych i ludycznych, także funkcje reprezentacyjne. Bywanie w parku staje się częścią społecznej gry. W literaturze końca XIX wieku ogród spacerowy prezentowany bywa między innymi jako miejsce, w którym marzyciele poszukujący bliskiego kontaktu z naturą i drugim człowiekiem pozbywają się złudzeń, odkrywają bowiem opresyjne reguły rządzące nowoczesnym społeczeństwem – bycie pod nieustanną kontrolą spojrzeń³, a także całkiem potężną sferę instynkt-

2 Dopiero od niedawna – jeśli weźmie się pod uwagę długą tradycję parku, sięgającą parków łowieckich Sumerów (około 3000 lat p.n.e.) – na parkowej ławce usiąść może każdy. W parkach pomyślanych jako miejsca polowań władców, tereny gromadzące daniny z roślin i ze zwierząt, w królewskich parkach średniowiecznej Europy, ogrodach pałacowych i elitarnych parkach willowych, w parkach miejskich dostępnych za opłatą zakładano, wynikające z uwarunkowań społecznych, ograniczenie dostępu do obszaru chronionego (HOBHAUSE, 2005, *passim*).

3 Z uwagą i krytycznie przyglądał się parkom miejskim Bolesław Prus. Pisze o tym szerzej Ewa Paczoska: „Mieszkańcy Warszawy drugiej połowy XIX wieku, do których grona należą bohaterowie *Lalki*, mieli do dyspozycji kilka miejskich parków. Przede wszystkim – Ogród Saski, gdzie oko mógł cieszyć, jak powiada Prus w kronikach, widok trawników »białych przez pięć miesięcy w roku i przez pięć miesięcy popielatych«, »drzew z podzelówką« czy żurawi z podciętymi skrzydłami, zamkniętych ku uciesze gapiów w tym »domu niewoli«. W kronikach i nowelach

tów i namiętności zepchniętych w cień, „nocną aktywność” parku i jego zaułki „złodziejskie”⁴. Park staje się jedną z istotnych dla życia publicznego scen, na której nowoczesne społeczeństwo wypracowuje obowiązujące formy zachowań⁵.

Prusa powraca często wizerunek Ogrodu jako »klatki bez dachu«, w której pod czujną opieką strażników niedopuszczających do parku ludzi źle ubranych, uprzywilejowani warszawiacy szukają nie tyle iluzji kontaktu z przyrodą, co raczej niewyszukanej rozrywki. Bohaterowie *Lalki* nie odwiedzają Ogrodu Saskiego [...]. Załoczony park, pełen publiczności głównie ze sfery mieszczańskiej (tak go opisuje Prus w noweli *Ogród Saski*), nie mógłby się stać krajobrazem idealnej miłości. Do Ogrodu Saskiego nie chodzą marzyciele ani ludzie pytający o sens swojego życia; to raczej przestrzeń działania tych, którzy świetnie czują się we własnej skórze” (PACZOSKA, 1995, s. 36–37). Do podobnych wniosków dochodzi Anna Wietecha, która odczytuje *Ogród Saski* Prusa jako nowelę o parku, w którym zasadniczą rolę odgrywa nie natura, lecz czynnik ludzki: „oparta na uznawanej powszechnie sile wzroku cywilizacja przekształca miejski ogród w swego rodzaju wytwórnię »wzrokowców«, przekonanych o własnej sile, władzy i dumie” (WIETECZA, 2014, s. 138).

4 Pod piórem autora *Lalki* park zyskuje skrajnie różne oblicza. Z konwencji sentymentalnej wyraźnie czerpie jeszcze pojawiająca się w opowieści Juliana Ochockiego scena w Ogrodzie Botanicznym: młodemu naukowcowi i Izabeli przyśpiewują w parku słowiki, aczkolwiek zdarzenie kończy się nietypowym „zbiegnięciem” kochanka. Zupełnie inaczej jawi się to miejsce podczas spaceru Wokulskiego – im ciemniej w naturze, tym wyraźniej dochodzi tu do głosu hałaśliwe, wymykające się konwenansom zachowanie ludzi: „W Ogrodzie Botanicznym było prawie ciasno; na każdej ulicy tłoczyły się kolumny, gromady, a przynajmniej szereg spacerujących; każda ławka ugięła się pod ciężką osobą. Zastępowano Wokulskiemu drogę, deptano po piętach, potrącano łokciami; rozmawiano i śmiano się ze wszystkich stron. Wzdłuż Alei Ujazdowskiej, pod murem Belwederskiego ogrodu, pod sztachetami od strony szpitala, na ulicach najmniej uczęszczanych, nawet na zagrodzonych ścieżkach, wszędzie było pełno i wesoło. Im więcej ciemniało w naturze, tym gęściej i hałaśliwiej robiło się między ludźmi” (PRUS, 1956, s. 269). W spokojniejszych Łazienkach rozemocjonowany Wokulski szuka tyleż miłości, co śmierci; słyszy jeszcze daleki plusk wioseł na stawie i śmiechy kobiet, płoszy też niechcący kochanków: „Naprzeciw zobaczył parę ludzi pochylonych ku sobie i szepczących. Ustąpili mu z drogi i ukryli się w cieniu drzew. Opanował go żal i szyderstwo. »Oto są szczęśliwi zakochani! – pomyślał. – Szepczą i uciekają jak złodzieje... Pięknie urządzone świat, co?... Ciekawym, o ile byłoby lepiej, gdyby władał nim Lucyper?... A gdyby mi zastąpił drogę jaki bandyta i zabił w tym kącie?...«” (PRUS, 1956, s. 270).

5 Marek Krajewski przedstawia to w sposób następujący: „Taką samą funkcję, jak powstawanie nowych źródeł informacji o tym, co modne, na czasie, stylowe, odgrywał rozwój miejskich przestrzeni publicznych: parków, pasaży, kawiarni, sklepów [...]. We wszystkich tych miejscach spotykali się nie tylko ludzie należący do zamkniętego kręgu znajomych i krewnych, mający podobny status i prowadzący identyczny styl życia, ale jednostki, które się wzajemnie nie znały, których sposób ubierania, zachowania, manieri, nawet gdy należały one do tej samej klasy, znacznie się różniły, odzwierciedlając odmienność pochodzenia, jakości kształcenia, kapitału finansowego i kulturowego. Przestrzenie tego typu, oprócz tego, że odgrywały kluczową rolę w wykuwaniu nowoczesnych form społeczeństwa obywatelskiego, stanowiły również nowy kontekst, w którym jednostki z jednej strony manifestowały zarówno swoją społeczną tożsamość, pochodzenie, jak

Za firanką

Przyjrzyjmy się opowiadaniu *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* Witolda Gombrowicza z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933). Koncept literacki noweli obliczony tu został na grę ze stereotypami łagodnego „ogrodu kultury”, czułego obrazka parku z ławeczką i słowikiem. **Wejście do parku** powinno uzmysłowić jednak, jak sygnalizowałyśmy wcześniej za Harbisonem, wpisany w figurę ogrodu „niepewny” czynnik natury, który przypomina, że nasze postulaty regulacji to pozór, zasłona, skrywające fantazmat, nieprzeceniony w swej sile, ale zawsze odległy.

„W pierwszym okresie życia i twórczości Gombrowicza – pisze Jerzy Jarzębski – natura jest [...] domeną popędów, które kultura stara się ocenzurować i zaprzęca do »konstruktywnej« pracy. W ten sposób erotyzm staje się – z nieopanowanego, fizycznego łaknienia – instytucją życia społecznego, kwitnącą w domach należących do rodziny i przyjaciół, pod okiem rodziców, ciotek i kuzynek” (JARZĘBSKI, 2007, s. 54). *Pamiętnik z okresu dojrzewania* czytany był jako zbiór opowieści inicjacyjnych⁶, tworzonych poprzez zaadaptowanie – jak wspomina Maria Janion – tradycyjnych schematów literackich do indywidualnego stylu Gombrowicza i „do wymogów epoki, którą uznawał za przejściową, trudną, wymagającą od pisarza przede wszystkim postawy krytycznej” (JANION, 1982, s. 7).

Wielka Wojna, a potem kryzys mieszkaniowy i niepowstrzymana w trwonieniu kapitału inflacja ekonomiczna – niszczące siły lat powojennych – ujawniły słabość norm obyczajowych. Obraz społecznego kryzysu daje książka Witolda Zaleskiego zatytułowana *Prostytucja powojenna w Warszawie* (1927). Jeśli w cudzysłów weźmiemy nad wyraz emocjonalny ton narracji opartej na militarnych i biologicznych metaforach „zezwierżenia”, hiperbolach „przyrostu dzikich procederów” i „rozlewającej się rozpusty”, wówczas zobaczymy, że charakteryzujący ten komentarz audyt cielesności i pragnienie uregulowania kryzysu nadmiaru (prostytucji, suteństerstwa, rozboju) skrywa strach przed destrukcyjną siłą niepoahamowanych, instynktownych impulsów. Nie sposób kontrolować i zatrzymać procesu „w toku”, drzemający w nim bowiem energetyczny potencjał zmiany nieczuły jest na postulaty „reglamentacji”, „socjalizacji”, „prewencji”, o które upomina się autor komentarza. Wiemy z doniesień Zaleskiego, że stolicę zalewa groźba „tego,

i aspiracje, z drugiej zaś obserwowały innych, rekonstruowały znaczenia specyficznego dla nich sposobu przedstawiania się, reprezentacji ich pozycji” (KRAJEWSKI, 2005, s. 70).

⁶ Janusz Margański pisze o wspomnianym zbiorze opowiadań: „Swoje wyrefinowane fabuły rozwija Gombrowicz, wykorzystując motywy udaremnionych inicjacji: seksualnych, obywatelskich, żołnierskich, marynarskich, i wprowadzając do poszczególnych nowel resentymentowego bohatera” (MARGAŃSKI, 2005, s. 76).

co na widoku”, przepelnionych wulgarnością relacji intymnych w centrum miasta, w parku, na dworcu, w cukierni, w restauracji, w „numerach hotelowych”, na kąpieliskach. Tu kwitnie i pleni się bujnie nieobyczajność. Im więcej zakazów, tym więcej przekroczeń.

Autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* nie ma złudzeń: cenzura kultury jest sztuczna, zakrywa bliskie sąsiedztwo śmierci czy rozpasanego erotyzmu. Widziana w tym kontekście finalna scena *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* – scena rozgrywająca się w parku – ujawnia, że sztywne bariery kulturowe stawiać trzeba w stan podejrzenia, zwłaszcza jeśli interpretujemy figurę miejskiego ogrodu jako „dzieło w toku”, „w ruchu”. Park wydaje się wygodną metaforą do opowiedzenia historii o mecenasie i „tancerzu”, bohaterach włączonych w złożoną sieć relacji społecznych, wyznaczonych przez działania humanizujące i towarzyszącą im niepewność co do wymykającej się tym działaniom ludzkiej natury. Park to przestrzeń, którą muszą zaakceptować człowiek i przyroda (LIS, 2004, s. 5). Porządek ogrodu wyznaczony jest przez hierarchiczny układ elementów, określających estetyczne i stymulujące walory tego obszaru, takie jak: gra misternie zakomponowanych w ogrodzie **przesłon** widokowych, nastawionych na efekt ukrycia i zaskoczenia, czy wpisane w ogród zachowania społeczne, związane z czynnikiem **dystansu**, regulującym relacje użytkowników parku. „Mieszkaniec miast będzie korzystać z parków i ogrodów publicznych wówczas, gdy wykształci się w nim przekonanie lub poczucie, że w obrębie tych terenów będzie mógł zaspokoić swoje, określone potrzeby” (LIS, 2004, s. 5).

Wróćmy do opowiadania Gombrowicza. Teatr sztywnych póz i gestów zauważamy już na początku opowieści. Swoisty mariaż głównych postaci utworu zawiązuje się w introdukcji – w scenie przed kasą biletową, wśród oczekujących na przedstawienie „*Księżna Czardaszka*”. Tytuł operetki, nawiązujący do utworu Imrego Kálmána, można odczytać jako żartobliwie ironiczną zapowiedź tematu opowiadania – opowiadania o człowieku kompulsywnie poszukującym swojego miejsca w świecie form, mężczyźnie napędzanym „operetkowym” marzeniem⁷, obsesyjną myślą o awansie

7 Jerzy Jarzębski zwraca uwagę na „operetkowy” charakter świata, o którym opowiada „tancerz”: „Mamy tu [...] szczególny wzór mentalności człowieka, który przed światem rzeczywistym chętnie ucieka w wymarzoną, a zarazem konwencjonalną atmosferę świata operetkowego. Fakt, że akcja *Tancerza* poczyna się w operetce, ma daleko idące konsekwencje dla klasyfikacji postaci i zdarzeń, które są zrazem sztamkowe i kiczowe” (JARZĘBSKI, 1982, s. 160). Rozpoznanie to odnosi się oczywiście także do Kraykowskiego: „Mecenas od początku widzi »tancerz« jak gdyby przez pryzmat spektaklu operetki, bo też bohater ten zstąpił na świat jakby wprost z desek sceny lub ekranu bulwarowego kina [...]. Mecenas szybko zdemaskuje też język wypowiedzi [...]. Trudno ukryć – elegancja to nie najwyższej próby!” (JARZĘBSKI, 1982, s. 160–161).

społecznym („Trzydziesty już i czwarty raz wybrałem się na przedstawienie operetki” – GOMBROWICZ, 1987, s. 5). Stereotypowy obrazek obyczajowy, w którym intruz burzy porządek kolejki („pomiąłem ogonek i wprost zwróciłem się do kasjerki” – GOMBROWICZ, 1987, s. 5), domaga się gestu porządkującego:

wtem ktoś wziął mnie z tyłu za kołnierz i zimno, tak zimno odciągnął od okienka (GOMBROWICZ, 1987, s. 5).

Mecenas w wymowny sposób przesuwając intruza na „właściwe miejsce” i w gwałtownej diatrybie komentuje zdarzenie: „trzeba niestrudzenie uczyć” (GOMBROWICZ, 1987, s. 5), poskramiać (także w sobie) dzikość Zulusów. „Tancerz” nie pasuje do społecznego tła kolejki i jej formalnych wytycznych; to kłopotliwy czynnik przestroju – „do przycięcia”.

Z kolei w kreacji wizerunku mecenasa rolę kluczową gra fantazmat regulacji, który przewrotnie wpisać można w ogrodową sztukę formowania natury. Znaki rozpoznawcze Kraykowskiego to „**przystrzyżony wąsik**”⁸ (GOMBROWICZ, 1987, s. 5, podkr. – G.M., M.K.) i ukryte „miejsce na jego szyi, gdzie kończą się włosy **równą linią** i następuje biały kark” (GOMBROWICZ, 1987, s. 7, podkr. – G.M., M.K.). Pozycja społeczna Kraykowskiego, potwierdzona uznaniem towarzystwa i powodzeniem u kobiet, konceptualizowana będzie w opowiadaniu przez ujęcia synekdochiczne. Utrwalany mocą powtórzeń motyw ręki wypielęgnowanej, ozdobionej sygnetem, żonglującej przedmiotami pokazuje pochwałę nieskrępowanej „zręczności” bohatera:

Jak zręcznie i umiejętnie przyrządzał sobie cocktail. Jak elegancko wykałaczką w zębach żartował (GOMBROWICZ, 1987, s. 8);

oni spotykali się tutaj [w parku – G.M., M.K.] w sekrecie przede mną – i jak zręcznie! (GOMBROWICZ, 1987, s. 14).

Andrzej Marzec, analizujący problem „zręczności” w nawiązaniu do filozofii Martina Heideggera, zauważył, że człowiek „z-ręczny” wchodzi w sferę użytkowo-manipulatywną i pretenduje do sprawowania kontroli nad rzeczami i światem natury (MARZEC, 2012, s. 211). Ogrodnictwo jako wyraz troski o naturę skrywa w sobie

⁸ Autor Gry w Gombrowicza podpowiada, co może trzeba w tym miejscu przypomnieć, inny trop interpretacyjny, na który wskazywać miałyby styl opowiadania: „Pojawiający się tu styl załatuje wyraźnie frazeologią faszystowską, faszystowskim ubóstwieniem wodza. Nie darmo Gombrowicz w usuniętej potem przedmowie do zbioru opowiadań powoływał się na Hitlera” (JARZĘBSKI, 1982, s. 165).

dominację, brakuje bowiem zasady obiektywnej, określającej sposób, w jaki powinniśmy się do natury odnosić. Spotkanie mecenas a „tancerza” jest dla obu stron trudne: oscyluje pomiędzy tym, co mieści się w granicach porządku kultury, zachowuje miarę, a tym, co w tych ramach się nie mieści. Niskie kompetencje społeczne „tancerza”: brak obycia, epilepsja i wstydlawy, skrywany perwersyjny erotyzm, to właściwy kontekst emfatycznej narracji opowiadania, „tłumaczącej” przesadną gorliwość naśladowania formy „innego”. Bohaterowi niepodobiestwem wydaje się jednak „równy, obojętny” (GOMBROWICZ, 1987, s. 7) krok mecenasa Kraykowskiego. Życiem pierwszego z bohaterów rządzi profuzja, „rozrzutność”, nadmiar, który kończy się wyczerpaniem, przesyceciem, czkawką, przepełnieniem, ekstatycznym „tańcem” w parku. W myśl kryzysowej metanarracji układa się opowieść o życiu skazanym na marnotrawienie potencjału i kres:

istniały dane, że wynędzniały mój organizm nie wytrzyma długo (GOMBROWICZ, 1987, s. 9).

Nie znaczy to jednak, że obecność „tancerza”, wraz z jego wymykającą się umiarowieniu wewnętrzną wolnością, pozostaje bez wpływu na otoczenie. Przypomnijmy chociażby scenę w Polsce:

Wszedłem za nimi do bogatej sali i usiadłem przy sąsiednim stoliku. [...] **Od razu mnie spostrzegli**; panie były nawet na tyle nietaktowne, że zaczęły szeptać (GOMBROWICZ, 1987, s. 8, podkr. – G.M., M.K.).

Zanim jeszcze bohaterowie opowiadania wejdą do parku, zanim w pełni ujawni się czynnik natury, rzeczywistość staje się – także za sprawą działań „tancerza” – przestrzenią wielozmysłowych doznań. Daje o sobie znać w relacji narratora siła oddziaływania dyskretnych bodźców, stymulujących intensywność jego reakcji emocjonalnych i reakcji otoczenia. Bohater/narrator wykazuje szczególną wrażliwość powonienia, wręcz zwierzęcą czujność, która nie do końca przystaje do uznanego społecznie formatu zachowań. Jak pisze Alain Corbin, „Węszyć, dawać dowody wrażliwości powonienia [...], uznawać erotyczną rolę zapachów seksualnych – wszystko to budzi podejrzenie. Takie zachowania, bliskie zachowaniom dzikusa, świadczą o zwierzęcym pokrewieństwie, o braku subtelności, o nieznanomości kodeksu obyczajów, krótko mówiąc o porażce działań edukacyjnych” (CORBIN, 1998, s. 12). Bohater śledzi, węszy, tropi, trwoni czas pod domem „doktorowej”, kochanki Kraykowskiego, niepokój psychosomatyczny „tancerza” daje o sobie znać:

Przechadzałem się pod jej oknami – co działa się tam za zapuszczoną firanką [...]? (GOMBROWICZ, 1987, s. 12).

„Tancerz” jest „czynnikami wywrotowym” (ŁAPIŃSKI, 1997, s. 29), obce jest mu zachowanie regulowane **nakazem dystansu**, który definiuje rozdzielone **zasłonką** terytorium własne jednostki i obszar publicznej przestrzeni.

Dramaturgia zdarzeń opisanych w opowiadaniu doprowadzi w końcu do kulminacji, do parku... – do parku, gdzie rozegra się scena finałowa.

Ksiuty w oleandrach

Katalog miejsc publicznych przywołanych w opowiadaniu (teatr, ulica, restauracja, ogólnodostępna toaleta, cukiernia) zamyka ostatecznie miejski ogród, sprowadzony tu poniekąd do roli znaku umownego⁹. Natura Gombrowicza to jednak nie teatralne dekoracje czy konwencjonalny obrazek, lecz – jak pisze Jerzy Jarzębski – ten „nieredukowalny fenomen, z którym kultura nie bardzo umie sobie poradzić” (JARZĘBSKI, 2007, s. 56), a który zdaje się znajdować wyraz w sparodiowanej przez pisarza „nocnej aktywności” parku. Cichy, sekretny ogród miejski odsłania inne oblicze, pośpiesznie przykrywane konwenansem sentymentalnego uniesienia w takt słowika:

– Tutaj – natura... Czy słyszysz? Słowik. Teraz, prędeży, pólki śpiewa... Do wtóru, w takt pieśni słowiczej... Ja proszę! (GOMBROWICZ, 1987, s. 14, podkr.– G.M., M.K.).

Zbyt wiele przemawia jednak przeciwko możliwości „taktownego” wpasowania się w konwencję, na której dawniej budowana była wrażliwość i edukacja erotyczna panien z dobrych domów. Nietaktowne jest już przebywanie **samego mecenasa** z „panią doktorową” wieczorem w bocznej alejce parku. Jeśli bowiem dobrze przyjrzymy się ogrodowi spacerowym międzywojennej Warszawy, dostrzeżemy, że tło obyczajowe dla nakreślonej przez Gombrowicza sceny to raczej nie sentymentalne schadzki par czułych kochanków, a dosyć powszechne podówczas w stolicy „ksiuty w oleandrach”¹⁰ – „frywolne zabawy w parkowej scenerii”, popularne zwłaszcza wśród tych, których nie stać na ukrycie własnych namiętności za

9 Włodzimierz Bolecki dowodzi, że „poetykę utworów Gombrowicza konstytuuje wyrazista opozycja między opowiadaniem a opisem jako składnikami narracji i zarazem między niezwykłością zdarzeń ewokowanych w akcie opowiadania a nic-nie-dziaaniem-się w przestrzeniach pejzażu” (BOLECKI, 1996, s. 169).

10 „Ksiuty” to inaczej „zaloty, umizgi, zwłaszcza na łonie natury” (DOROSZEWSKI, red., 1961).

franką. Kryzys mieszkaniowy to bez wątpienia jedna z największych bolączek II Rzeczypospolitej (JANICKI, 2015, s. 178–186).

Wprost obnaży ten kontekst groteskowy finał zdarzeń rozgrywających się w miejskim ogrodzie. Rozbrzmiewający „na cały park” krzyk „tancerza” – „Mecenas Kraykowski ją...!” (GOMBROWICZ, 1987, s. 14) – przepłószy tłumy mieszczan skrywające się tutaj przed wzrokiem postronnych:

Wszczął się alarm. Ktoś biegł, ktoś uciekał, **ludzie wysunęli się naraz ze wszystkich stron** (GOMBROWICZ, 1987, s. 15, podkr.– G.M., M.K.).

Niepozbawiony humoru obyczajowy obrazek, jaki daje Gombrowicz, stanowić mógłby swoisty komentarz do nocnego życia parków Warszawy lat dwudziestych. Nieobca musiała być pisarzowi lektura prasy brukowej, opisującej codzienne utrapienia i niedogodności spotykające mieszkańców stolicy. Wieczorne schadzki, frywolne zabawy par „przytulonych do siebie, zapełniających ławki źle oświetlonych alejek” parkowych, niepokoiły spacerowiczów „daleko posuniętą poufałością”, do tego stopnia, że jeden z tygodników satyrycznych proponował wprowadzenie specjalnych separatorów do rozdzielania „zbyt czułych” kochanków („*Separator*”..., 1924, s. 8–9). Tym, którzy „czynili powinność naturze” w scenerii nocnego ogrodu, pozostawał nierzadko strach przed skandalem; czasami otrzymywali jednak pomoc, którą niosły płatne organizacje, zapewniające ochronę przed policją i przypadkowymi podglądaczami (JANICKI, 2015, s. 183–186)¹¹.

Kontekst to wymowny i chyba nieobojętny dla opowiadania Gombrowicza, podejmującego temat „niedojrzałości”: inicjacji seksualnej i dosyć przewrotnie pojętej edukacji, która służyć miałyby do zdobycia i utrzymania społecznego awansu. W parkach do późnych godzin nocnych gromadzili się przedstawiciele młodego pokolenia. Krytyczny wobec obyczajów powojennej stolicy Zaleski wprost opisywał miejskie ogrody i przestrzenie spacerowe Warszawy jako oblegane w porze wieczornej „tereny dla kursów przygotowawczych

¹¹ Informacja o separatorach dla „zbyt czułych par” zaczerpnięta została bezpośrednio z czasopisma satyrycznego „Amorek”, pozostałe cytaty są frazami wyjętymi z doniesień prasowych „Expressu Porannego” oraz „Rodziny i Dziecka”, które przytacza w swojej książce Kamil Janicki. Propozycja, która pojawiła się na łamach „Amorka”, była reakcją na doniesienia „Expressu Porannego”, że władze poleciły policji ściśle stosować się do przepisów dotyczących moralności. W odpowiedzi na zmianę obyczajów próbowano wprowadzać oczywiście także prawne regulacje – Kodeks karny z 1932 roku w art. 213 stanowił: „Kto dopuszcza się czynu nierządnego publicznie [...], podlega karze aresztu do roku” (Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 11 lipca 1932 r. – Kodeks karny, Dz.U. 1932, nr 60, poz. 571 – cyt. za: JANICKI, 2015, s. 186).

do prostytucji i sutenerstwa, oraz wszelkiego innego występku kryminalnego, gdy pozbawiona [...] opieki i czująca się najzupełniej bezkarną młodzież formalnie nurza się w odmęcie rozpasania” (ZALESKI, 1927, s. 50). W scenerii nocnego ogrodu spotykali się ludzie prymitywni, wyrzuceni poza nawias społeczny młodociani przestępcy i podlotki, wreszcie dostępne dla najbiedniejszych obywateli stolicy „mamazele” – zepchnięte przez prostytutki „kapeluszone” w otchłań nędzy i brudu (PIĄTKOWSKA, 2012, s. 282). Także na tym tle sytuować trzeba by schadzkę bohaterów Gombrowicza – najpewniej już „zapędzonej w lata damy” (ZALESKI, 1927, s. 102) i poważnego „mężczyzny na stanowisku” (JARZĘBSKI, 1982, s. 160). W teatralnych dekoracjach nocnego ogrodu dostrzegamy znaki ukrycia pary: kapelusze¹² i melonik. W groteskowym ujęciu sceny parkowej (przedstawiciel „elity społecznej” w krzakach) w całej pełni wybrzmiewa opisywany już przez znakomitych interpretatorów socjologiczny skandal (JARZĘBSKI, 1982, *passim*; ŁAPIŃSKI, 1997, *passim*).

Jeśli jednak przyjąć bliską narratorowi *Tancerza...* optykę „nie-dojrzałości” i uwzględnić „przejęciowość” opisywanej epoki, scena parkowa z opowiadania jawiłaby się przede wszystkim jako **eksces biorący swój impuls z natury**, wzbudzający nie tyle właściwe skandalowi oburzenie, ile irytację „tancerza”, politowanie i drwinę¹³; to „wybryk” wpisujący się w dosyć powszechną przecież „ofensywę rozpusty i nowej, niemoralnej obyczajowości” (JANICKI, 2015, s. 189). Gombrowicz buduje w opowiadaniu atmosferę niedomówień, w której każde odniesienie do podszytego dwuznacznością konwenansu może stanowić źródło zabawy czy kpiny.

Szanowany obywatel Kraykowski chodzi do teatru z żoną, do alkowy – z kochanką, co umacnia tylko społeczny prestiż mężczyzny. W kreacji tej postaci pisarz nawiązywać mógł do dziewiętnastowiecznych wzorców „człowieka publicznego”, o którym pisał Richard Sennett: „Wychodząc na zewnątrz lub »gubiąc się w sferze publicznej«, jak powszechnie mawiano sto lat temu, mężczyzna mógł pozbyć się represyjnych i autorytarnych cech przyzwoitości, które musiał uosabiać w domu jako mąż i ojciec. Dla mężczyzn niemoralność życia publicznego łączyła się z ukrytą tendencją do uznawania niemoralności za obszar swobody, a nie hańby [...]. Z tych [...] powodów pozamałżeńskie przygody [...] z epoki wiktoriańskiej miały niekiedy bardziej publiczny charakter, niż sobie po latach wyobrażamy” (SENNETT, 2009, s. 46).

12 Kapelusze i melonik to także atrybuty mieszczan, niemniej jednak znak rozpoznawczy „doktorowej”, w świetle tego, co napisałyśmy wcześniej, wydaje się co najmniej dwuznaczny.

13 Przypomnijmy, że bohater/narrator tak komentuje zdarzenie w parku: „A, smarkacze, łobuzy utrapione, a łotrzyki!” (GOMBROWICZ, 1987, s. 14, podkr. – G.M., M.K.).

Namiętności, bardziej czy mniej dyskretnie chowane dotąd za firanką, w uchodzącej za „miasto grzechu i rozpasania” (JANICKI, 2015, s. 189) powojennej Warszawie całkiem już jawnie opanowują przestrzeń publiczną – jak zdaje się pokazywać autor *Tancerza...* – bezpardonowo „wkraczają” do kawiarni czy parku, miejsc schadzki mecenasów z „doktorową”. Konstrukcja tej ostatniej postaci oparta jest na grze domysłów, charakterystycznej dla wielu realizacji stereotypu awansu kobiet upadłych, „przepranych” w różnych związkach, zaślubionych przez podstarzałych, na wpół zidiociałych ziemian, fabrykantów, kupców, lekarzy. Zaleski ubolewał, że kobiety stateczne i rozpustne nierządnicę nie różnią się wystarczająco, niebezpiecznie zaciera się granica między kokotą a damą z towarzystwa: „Dziś obok dawnej bufetowej z podrzędnej restauracji, małżonki fabrykanta siedzi dawna kokota pięciorublowa z »Udziałowej«, której mąż jest cenionym kierownikiem bankowym; dawna utrzymanka, która przez wiele rąk różnych protektorów przeszła, dziś nosi tytuł »pani doktorowej«” (ZALESKI, 1927, s. 101, podkr. – G.M., M.K.). Charakterystyczna dla kultury dziewiętnastowiecznej nieprzekraczalna symboliczna granica dzieląca poszczególne warstwy w hierarchii społecznej jest tylko zużytym stereotypem, może więc nieprzypadkowo to właśnie w „pani doktorowej” próbuje przeglądać się „tancerz”, opętany operetkowym marzeniem rodem ze sztuki Imrego Kálmána¹⁴.

Na miejskim ogrodzie, oglądanym w porze wieczornej, kończy się szlak edukacji społecznej bohatera/narratora, polegającej na próbach rozpoznawania (i mniej lub bardziej przypadkowego obnażenia) obowiązujących powszechnie reguł, których uosobieniem wydaje się mecenas Kraykowski. W parku osiągnięty zostaje cel, jakim jest bliskość natręta z obiektem kompulsywnej adoracji; jak pisze Zdzisław Łapiński, „Duchowa pełnia wywołana oglądem zbliżenia miłosnego; zastępcza identyfikacja z bierną stroną pary, niemoc, która znajduje rozwiązanie w ataku epileptycznym...” (ŁAPIŃSKI, 1997, s. 27)¹⁵. Gombrowicz doskonale wie, że im więcej konwencjonalnego rygoru w ocenianych gestach, tym gwałtowniejsze uwolnienie impulsywnej dzikości. Nieprzewidywalny,

14 Warto zwrócić w tym kontekście uwagę nie tylko na postać tytułową operetki, lecz także na księżną Lippert-Weylersheim, matkę Edwina – jak się okazuje, Hildę z *variété* w Miszkolcu. Przejęzyczenia w tytule sztuki, przywołanym w opowiadaniu Gombrowicza („Księżna Czardaszka”), z pewnością nie są przypadkowe. Znaczącym tłem dla finałowej sceny noweli jest też bez wątpienia czardasz, charakteryzujący się wyrazistymi zmianami dynamiki, ale to już temat na zupełnie inną opowieść.

15 Interpretujemy tę scenę za Zdzisławem Łapińskim, inaczej niż Tomasz Zielke: „Ataki epilepsji to epizody nadmiaru *jouissance*; kiedy jego [»tancerza« – G.M., M.K.] plany połączenia mecenasów i doktorowej nie dają oczekiwanego skutku (to on miał być agensem tego spojenia), doznaje załamania” (ZIELKE, 2012, s. 92).

„bachiczny taniec” (GOMBROWICZ, 1987, s. 15) głównego bohatera, godny wirowych tańców swej epoki, „taniec” okupiony rozpadem, konwulsją, skrajnym wycieńczeniem, będzie już wolny od iluzji umiarowienia i słowiczej czułości – „Na święty Wit słowik cyt” (ŻMIGRODZKI, red., 2012-).

Na tle obyczajowym epoki kierowana do doktorowej „taktowna” propozycja mecenasa Kraykowskiego wydaje się mieszaniną naiwnej anachronicznej ckliwości i pierwotnych instynktów, którym nocny park nie stawia już dostatecznej tamy. Nawet jeśli potraktujemy ogród miejski jako znak umowny w opowiadaniu – manifestację pewnych działań interwencyjnych czy porządkowych „w takt słowika”, pamiętać trzeba, że rolę mimo wszystko pierwszoplanową odgrywa w parku natura („Tutaj – natura...” – GOMBROWICZ, 1987, s. 14): „korzystając z ogrodu i odczytując jego znaczenia, trudno zapomnieć, że mamy bezpośrednio do czynienia z naturą, która co prawda jest podporządkowana ludzkim intencjom, ale zarazem pozostaje, by tak rzec, sobą. [...] Czym innym jest przecięć regularne podcinanie pod linijkę uparcie odrastającego żywopłotu, a czym innym stworzenie jego odpowiednika z materiału, który tego rodzaju oporu nie stawia [...]. Na analogiczną różnicę wskazuje Kant, gdy w *Krytyce władzy sądu* przytacza anegdotę o rozczarowaniu słuchaczy, którzy przekonali się, że to, co biorą za trele słowika w ogrodzie, jest w gruncie rzeczy **zręczną** grą służącego w krzakach. [...] Jeśli pominiemy w tym miejscu zagadnienie piękna i sądów estetycznych, uwagę niemieckiego filozofa można odnieść bezpośrednio do tego, jak doświadczamy natury w ogrodzie” (SALWA, 2016, s. 36–37, podkr. – G.M., M.K.). Wchodząc do parku, doświadczamy – i chcemy doświadczać – natury jako natury, czynnika niekontrolowanego, który nieusuwalnie wpisany jest w **ramy** ogrodu miejskiego jako „dzieła w toku”.

Kłopot w tym, że jednocześnie „bez odwoływania się do [...] napięcia opisywanego przez opozycję natura – kultura [...] nie da się uchwycić fenomenu ogrodu” (SALWA, 2016, s. 37). Znamienne wydaje się w tym kontekście zachowanie „tancerza” w finalnej scenie opowiadania Gombrowicza: zanim bohater dostąpi właściwej inicjacji, skulony w embrionalnej pozie pod krzakiem, odwracając wstydliwie oczy od sceny rozgrywającej się na pobliskiej ławce, prędko i bez zastanowienia liczy liście. Reakcja ta w zabawny sposób obnaża absurd wszystkich innych propozycji „taktownego opomiarowania” natury i hipokryzję zachowań w zakłamanym kulturze powściągliwości. Ale być może ujawnia także lęk przed niepokojącą materią świata ludzkiego, bliską ekscesom nocnego parku. Trudno nie wspomnieć w tym miejscu o aporii: obrona przed naruszeniem, rozprzężeniem rodzi pragnienie regulacji, jednocześnie postulaty kontroli nas ograniczają, „uszczuplają”, skazują na sztuczność.

Trzeba zatem uwzględnić w świecie ogrodu wszystkie jego elementy. Trzeba „wstąpić do parku”, to znaczy: dostrzec, że droga ku przyrodzie niekoniecznie wiedzie „na zewnątrz”; że własną rzeczywistość rozumieć należy także jako element natury, większego samoorganizującego się systemu, który usiłujemy modyfikować „przez użytkowanie i pracę [...] w przymierzu ze spontanicznością przyrody” (BÖHME, 2002, s. 64).

Bibliografia

- BÖHME Gernot, 2002: *Relacja człowiek–przyroda na przykładzie miasta*. W: IDEM: *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*. Przeł. Jarosław MERECKI. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- BOŁECKI Włodzimierz, 1996: *Narracja jako gra konwencji i jej „głębsze znaczenie”: przedwojenna proza Witolda Gombrowicza*. W: IDEM: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków: Universitas.
- CORBIN Alain, 1998: *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węż. Od odrzy do snu ekologicznego*. Przeł. Andrzej SIEMEK. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- DOROSZEWSKI Witold, red., 1961: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa: „Wiedza Powszechna”. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ksiuty;5444550.html> [dostęp: 20.10.2017].
- DOROSZEWSKI Witold, red., 1964: *Słownik języka polskiego*. T. 6. Warszawa: „Wiedza Powszechna”. <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/parki;5469891.html> [dostęp: 15.10.2017].
- GOMBROWICZ Witold, 1987: *Dzieła*. T. 1: *Bakakaj*. Red. Jan BŁOŃSKI. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- HARBISON Robert, 2000: *Green Dreams: Gardens*. In: IDEM: *Eccentric Space*. Cambridge: MIT Press.
- HOBHOUSE Penelope, 2005: *Historia ogrodów*. Przeł. Bożena MIERZEJEWSKA, Ewa ROMKOWSKA. Warszawa: „Arkady”.
- JANICKI Kamil, 2015: *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- JANION Maria, 1982: *Dramat egzystencji na morzu*. W: Witold GOMBROWICZ: *Zdarzenia na brygu Banbury*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- JARZĘBSKI Jerzy, 1982: *Dojrzewanie „Pamiętnika”*. W: IDEM: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa: PIW.
- JARZĘBSKI Jerzy, 2007: *Gombrowicz i natura*. W: IDEM: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KRAJEWSKI Marek, 2005: *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- LIS Aleksandra, 2004: *Struktura relacji pomiędzy człowiekiem a parkiem i ogrodem miejskim w procesie rekreacji*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.
- ŁAPIŃSKI Zdzisław, 1997: *Wstęp do metody: „Tancerz mecenasa Kraykowskiego”*. W: IDEM: *Ja, Ferdynurke*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- MARGAŃSKI Janusz, 2005: *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MARZEC Andrzej, 2012: *Poza zasadą podręczności – niepodzielne rządy podmiotu i nieunikniona emancypacja rzeczy*. „Lingua ac Communitas”, z. 22.
- PACZOSKA Ewa, 1995: *Ogrody Wokulskiego*. W: EADEM: „Lalka”, czyli rozpad świata. Białystok: „Trans Humana”.
- PIĄTKOWSKA Monika, 2012: *Życie przestępcze w przedwojennej Polsce. Grandesy, kasiarze, brylanty*. Warszawa: PWN.
- Pismo Święte, 1980: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. [Biblia Tysiąclecia]. Wyd. 3. popr. Poznań-Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum.
- PRUS Bolesław, 1956: *Lalka*. T. 1. Warszawa: PIW.
- PRZYBYLSKI Ryszard, 1978: *Ogrody romantyków*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- RYMKIEWICZ Jarosław Marek, 2010: *Mysli różne o ogrodach*. Wyd. 1. w tej ed. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- SALWA Mateusz, 2016: *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*. Łódź: Wydawnictwo Przypis.
- SENNETT Richard, 2009: *Upadek człowieka publicznego*. Przeł. Hanna JANKOWSKA. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- „Separator”..., 1924: „Separator”. Aparat do rozdzielania zbyt czułych parok. „Amorek”, nr 5.
- TOKARZ Bożena, 2008: *Ogrody transwersalne (przyczynek do tematu)*. W: *Przeźrenie ogrodu, przestrzeń kultury*. Red. Grzegorz GAZDA, Mariusz GOŁĄB. Kraków: Universitas.
- WIETECZA Anna, 2014: *Logika spojrzenia w „Ogrodzie Saskim” Bolesława Prusa*. „Napis”, T. 20.
- ZALESKI Witold, 1927: *Prostytucja powojenna w Warszawie*. Warszawa: Stowarzyszenie Pracowników Księgarskich.
- ZIELKE Tomasz, 2012: *Powierzchnie Gombrowicza. „Tancerz mecenasa Kraykowskiego” i perwersja. „Twórczość”*, nr 10.
- ŻMIGRODZKI Piotr, red., 2012-: *Wielki słownik języka polskiego*. http://wsjp.pl/index.php?id_hasla=6955 [dostęp: 20.10.2017].

Grażyna Maroszczuk, Magdalena Kokoszka

“...to the park... to the park”

A Prelude to the Interpretation of the Park Scene

Summary: A park is described in this article as a scene of public life where members of the modern society develop their shared forms of behaviour. This is also the perspective of interpretation for the final scene of Witold Gombrowicz's short story *Lawyer Kraykowski's Dancer*: A humorous portrait of manners drawn by the author could constitute a peculiar commentary to the nightlife of the Warsaw parks of the 1920s. A park seems to be a suitable metaphor chosen to tell the story of a lawyer and “a dancer”, as well as of the complex social relations determined by humanizing actions and the feeling of uncertainty about human nature which constantly evades them. The authors of the article are particularly interested in this “uncertain” aspect of nature inscribed in the figure of an urban garden, which reminds us that all our calls for regulation are just an appearance, a veil hiding an always distant phantasm.

Keywords: park, Witold Gombrowicz, *Lawyer Kraykowski's Dancer*, *conditio humana*, manners

Grażyna Maroszczuk, Magdalena Kokoszka

« ...au parc... au parc »

Une contribution à l'interprétation d'une scène de parc

Résumé : Dans l'article, le parc est décrit comme une scène de la vie publique sur laquelle la société moderne travaille sur les types de comportements en vigueur. De ce point de vue, les auteures interprètent la scène finale de la nouvelle *Le danseur de maître Kraykowski* de Witold Gombrowicz. Cette image des mœurs donnée par l'écrivain peut être considérée comme une sorte de commentaire à la vie nocturne des parcs de Varsovie des années 20. Le parc paraît être une métaphore pratique pour raconter l'histoire du maître et du « danseur » mais aussi pour décrire les relations sociales complexes qui sont désignées par les activités humanisantes et l'incertitude de la nature humaine, échappant à cette activité. Les auteures de l'article s'intéressent à un facteur « inconsistant » de la nature inscrit dans la figure du jardin urbain qui rappelle que tous nos postulats de la réglementation ne sont qu'une apparence, un voile cachant une chimère toujours éloignée.

Mots clés : parc, Witold Gombrowicz, *Le danseur de maître Kraykowski*, *conditio humana*, mœurs