



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

Title: Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach "Gil zakochany" i "Gil małżonkiem" Jana Potockiego

Author: Maria Janoszka

Citation style: Janoszka Maria. (2014). Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach "Gil zakochany" i "Gil małżonkiem" Jana Potockiego. W: M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka (red.), "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy - dzieła - czytelnicy. Cz. 5" (S. 11-27). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



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

Maria Janoszka

Gry z konwencjami gatunkowymi w paradach *Gil zakochany* i *Gil małżonkiem* Jana Potockiego

Fascynacja teatrem i pokrewnymi mu formami zabawy, tak silna wśród XVIII-wiecznej arystokracji, nieobca była także Janowi Potockiemu, realizującemu się zarówno w roli autora sztuk, jak i aktora w kilku przynajmniej inscenizacjach. Niewiele źródeł wspomina o jego występach – pierwsze relacje mówią o debiucie scenicznym w grudniu 1783 roku, lecz brak bardziej szczegółowych informacji o tym wydarzeniu. Wiadomo również, że w marcu 1793 roku publiczność zgromadzona w teatrze na Zamku Królewskim mogła oglądać go w roli Mirobolana w *Kryspinie lekarzem* Noëla Hauteroche'a oraz Arlekina w krótkiej scenie zagranej na bis, jednak według relacji współczesnej „wszyscy grali dosyć źle”¹, wyjąwszy Josepha de Maisonneuve, „gwiazdora królewskiego *théâtre de société*”², odgrywającego Kryspina. Wielką miłośniczką teatru i uzdolnioną aktorką była również pierwsza żona Potockiego, Julia z Lubomirskich, grająca często w teatrach królewskich na Zamku i w Pomarańczarni oraz innych *théâtres de société* w Polsce i Europie.

Choć Potocki większym szacunkiem darzył pracę naukową i z nią przede wszystkim wiązał nadzieje na sławę, dał się poznać także jako człowiek teatru. Znamienne, że znane dziś jego utwory sceniczne są

¹ F. Rosset, D. Triaire: *Jan Potocki. Biografia*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2006, s. 234.

² K. Wierzbicka-Michalska: *Prywatny teatr Stanisława Augusta*. W: Eadem: *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 275.

ściśle związane z *théâtre de société*, ujęte w charakterystyczne dlań formy i konwencje. *Recueil de Parades* (*Parady*) i odnaleziona niedawno, niedrukowana za życia hrabiego parada *Gile en ménage* (*Gil małżonkiem*), *Les Bohémiens d'Andalousie* (*Cyganie z Andaluzji*) oraz *L'Aveugle* (*Ślepiec*), a więc zbiór parad, krótka komedia przeplatana arietkami i *proverbe dramatique* (przysłowie dramatyczne)³ tworzą teatralny dorobek Potockiego, pozornie lekki i niepoważny, lecz przy uważniejszej lekturze ujawniający bogactwo treści i znaczeń – od satyry społecznej czy politycznej do refleksji filozoficznej i metaliterackiej.

Nie tylko ukształtowanie formalne łączy dzieła teatralne Potockiego z teatrem towarzyskim, lecz przede wszystkim okoliczności i miejsca ich powstania. Autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* nie komponuje sztuk podczas swych rozlicznych podróży – twórczości teatralnej sprzyja „stagnacja”, zatrzymanie się w jednym miejscu na dłuższy czas, w gronie rodziny i przyjaciół, zawsze w eleganckiej rezydencji arystokratycznej. *Parady* powstają w 1792 roku w Łańcucie dla towarzystwa zgromadzonego wokół osoby księżnej Elżbiety Lubomirskiej; *Cyganie z Andaluzji* – w 1794 roku w Rheinsbergu, na dworze księcia Henryka Pruskiego, brata króla Fryderyka II; wreszcie *Ślepiec* i *Gil małżonkiem* – najprawdopodobniej pomiędzy latami 1798–1799 a 1802–1803⁴ – dla mieszkańców rezydencji Stanisława Szczęsnego Potockiego w Tulczy-

³ Parada jest krótką komedią wywodzącą się z improwizowanych scenek odgrywanych przed francuskimi teatrami jarmarczными w celu przyciągnięcia widzów. W formie rozwiniętej, „literackiej”, charakteryzuje się występowaniem stałego zespołu bohaterów (widać tu dziedzictwo komedii *dell'arte*), z których każdy ma specyficzne atrybuty: „W szranki wchodzi cztery postaci: Kasander, ojciec lub mąż Izabelli, Leander, wieczny kochanek Izabelli, Gil, służący Kasandra lub Leandra, wreszcie Izabella lub Zerzabella. Intryga jest zawsze taka sama i dopuszcza niezliczone wariacje: Leander chce zdobyć Izabellę (i zawsze mu się to udaje), Kasander się temu sprzeciwia, Gil pomaga raz jednemu, raz drugiemu”. (D. Triaire: *Teatr Jana Potockiego*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2005, s. 149). Z kolei akcja *proverbe dramatique*, będącego również gatunkiem komediowym, służy zilustrowaniu jakiegoś przysłowia, widzowie spektaklu mają zaś za zadanie odgadnięcie go (M. Głowiński: *Proverbe dramatique*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 441). Obydwa te gatunki teatralne były bardzo popularne we francuskich *théâtres de société*, a w efekcie na scenach prywatnych całej Europy. Historia teatru polskiego nie notuje przykładów podjęcia tych form w języku polskim, wiadomo jednak, że niejedna scena prywatna chętnie inscenizowała je w języku francuskim. Teatr towarzyski w Polsce XVIII wieku miał zresztą w dużej mierze francuski charakter.

⁴ D. Triaire: *Przedmowa*. W: J. Potocki: *Ślepiec. Przysłowie dramatyczne*. Przeł. P. Szymanowski. „Dialog” 1993, nr 8, s. 15; P.B. Witkowski: *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*. Przeł. G. Przewłocki. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7/8, s. 126.

nie. Dzieła te łączy także przeznaczenie do bezpośredniego po powstaniu wystawienia, Potockiego można zatem określić mianem dostarczyciela repertuaru dla scen prywatnych.

Znana od niedawna siódma w dorobku hrabiego parada⁵, *Gil małżonkiem*, potwierdza, że hrabia jako człowiek teatru upodobał sobie przede wszystkim formy niewielkie, o lekkiej, komediowej tematyce, lecz jednocześnie wymagające pewnej dyscypliny narzucanej przez wzorzec gatunkowy. To właśnie w miniaturowych *Paradach* i *Słepcu* Potocki zaprezentował kunsztowność swego warsztatu pisarskiego, zarówno w zakresie kompozycji, jak i stylistyki. *Cyganie z Andaluzji*, komedia w dwóch aktach, najdłuższe zatem dzieło sceniczne krajczyca, zdają się ustępować pod tym względem wcześniej wymienionym utworom⁶, choć nie sposób odmówić im znacznych walorów ideowych.

Ponowne podjęcie przez Potockiego formy parady po upływie mniej więcej dekady od ukazania się *Recueil de Parades* świadczy o ciągłej popularności tego gatunku wśród polskich arystokratów. Początek lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, gdy Potocki pisze dla teatru w Łańcucie, i przełom wieków, gdy tworzy w Tulczynie, to już jednak okres schyłkowy parady, coraz rzadziej obecnej na europejskich scenach towarzyskich⁷; znika z nich ostatecznie we Francji ok. 1807–1809 roku⁸. Zdaje się to nie dotyczyć jednak zbioru jednoaktówek hrabiego, które odniosły w Łańcucie znaczny sukces. Musiały być dobrze znane i w Tulczynie, jeżeli Potocki zdecydował się na napisanie kontynuacji *Gila zakochanego*, nie zaś utworu całkowicie oryginalnego. Obydwie rezydencje były tłumnie odwiedzane przez polską arystokrację oraz francuskich emigrantów, szukających w pałacach magnackich atmosfery *ancien régime'u*, nie można więc wykluczyć, iż te same osoby, znające doskonale teatr francuski, oklaskiwały i *Parady*, i *Gila małżonkiem*.

⁵ *Recueil de Parades* składał się z sześciu parad: *Gila zakochanego*, *Kalendarza starych mężów*, *Mieszczanina aktorem*, *Podróży Kasandra do Indii*, *Kasandra literatem* i *Kasandra demokraty*.

⁶ *Cyganie z Andaluzji* długo nie byli wysoko oceniani przez literaturoznawców jako utwór zbyt konwencjonalnie sentymentalny, pisany dodatkowo niezbyt dobrym wierszem. Dopiero tłumacz *Cyganów*, Jerzy Zagórski, zwrócił uwagę na wyraźną intencję parodystyczną komedii, a Janusz Ryba i Dominique Triaire dostrzegli w niej wiele interesujących wątków i chwytów kompozycyjnych, zapowiadających już problematykę *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (J. Zagórski: *Od tłumacza*. W: J. Potocki: *Cyganie z Andaluzji*. „Dialog” 1982, nr 8, s. 5; J. Ryba: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 128–141; D. Triaire: *Teatr Jana Potockiego...*, s. 152–154).

⁷ D. Triaire: *Teatr Jana Potockiego...*, s. 149.

⁸ P. Larthomas: *Le théâtre en France au XVIII^e siècle*. Paris 1994, s. 66.

Parada *Gil małżonkiem* została zapisana ręką Konstancji Potockiej, córki Szczęsnego, którą Jan poślubił w 1799 roku, w notatniku hrabiego odnalezionym przez Przemysława B. Witkowskiego w kijowskim archiwum Potockich z Tulczyna. Lata 1799–1802, na które Witkowski datuje powstanie *Gila małżonkiem*, to czas, w którym młode małżeństwo doświadcza i szczęścia rodzinnego⁹, i pierwszych poważnych kłopotów, gdy Konstancja domaga się rozwodu (maj 1802 roku), by połączyć się z kochankiem¹⁰. Kryzys zostaje jednak zażegnany, podobnie jak w jednoaktowej komedii, co pozwala przypuszczać, że *Gile en ménage* mógł mieć pewne związki z osobistymi przeżyciami hrabiego. Nie ma jednak całkowitej pewności, czy istotnie utwór ten powstał już po pierwszych zawirowaniach małżeńskich Potockich. Przeciwno tej hipotezie przemawiałby fakt, iż przetwarzanie własnych doświadczeń biograficznych w materię literacką nie jest najbardziej charakterystyczną dla hrabiego metodą twórczą; zdecydowanie bardziej inspirowały go teksty współtworzące uniwersum kulturowe krajów Zachodu i Wschodu¹¹. Wydaje się także mało prawdopodobne, by konflikt małżeński mógł tak szybko stać się kanwą utworu komediowego. Wiadomo natomiast, że 31 sierpnia 1802 roku odbyły się śluby dwóch sióstr Konstancji, Róży i Oktawii¹², parada Potockiego mogła więc – zapewne razem ze swą łańcucką poprzedniczką – uświetnić uroczystości weselne, trudno jednak z całkowitą pewnością twierdzić, iż właśnie z okazji tych wydarzeń powstała.

Gil małżonkiem wyróżnia się na tle pozostałych dzieł teatralnych Potockiego jedną cechą formalną – nawiązuje bezpośrednio do pierwszej jednoaktówki z *Parad, Gila zakochanego*; jest kontynuacją jej fabuły. Hrabia nie stosuje techniki kontynuacji w żadnej innej sztuce – *Recueil de Parades* jest zbiorem utworów całkowicie autonomicznych

⁹ Potocki opisuje radość czerpaną z codzienności domowego życia i opieki nad małym synem w listach do swego brata Seweryna z okresu od lutego do kwietnia 1802 roku. (D. Triaire: *Listy Jana Potockiego do brata Seweryna [1802–1808]*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 54–58).

¹⁰ Ironiczny ton, jakim hrabia relacjonował Szczęsnemu w liście te wydarzenia (F. Rosset, D. Triaire: *Jan Potocki...*, s. 301–302), pozwala twierdzić, że traktował z pewnym pobłażaniem zachowanie młodszego o dwadzieścia jeden lat Konstancji, nazywając je „dziecinadą”, lub przynajmniej wolał przyjąć wobec tych doświadczeń postawę dystansu emocjonalnego, tak charakterystycznego dla kultury arystokratycznej.

¹¹ François Rosset pisze o Potockim, że „hołduje on takiej wizji kultury, której siłą napędową jest imitacja i parodia, hołduje nie po to, by deprawować i sprowadzać na złą drogę, lecz by przedłużać trwanie tekstów, wypowiedzi, utworów w ich autonomicznym polu” (*Szkic do portretu*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 15).

¹² P.B. Witkowski: *Jan Potocki i teatr w Tulczynie...*, s. 127.

wobec siebie pod względem przebiegu intrygi¹³, podobnie jak *Cyganie z Andaluzji* i *Ślepiec*. Nadanie ostatniej znanej dziś paradzie formy aluzyjnej wydaje się więc znaczące z kilku powodów. Przede wszystkim czyni *Gila małżonkiem* sztuką niesamodzielną, wymagającą od widza i czytelnika znajomości jej poprzedniczki, *Gila zakochanego*. Podobnie komizm parady tulczyńskiej ujawnia się w pełni jedynie wtedy, gdy rozważymy go na tle wcześniejszego dzieła – bez jego uwzględnienia *Gil małżonkiem* może wydawać się utworem nie tak bardzo już dowcipnym. Jednocześnie komedia tulczyńska uwyrażnia pewne sensy parady łańcuckiej, głównie w zakresie postaw światopoglądowych.

Typowy schemat fabularny parady opiera się na intrydze miłosnej, której głównymi bohaterami są Zerzabella i Leander. Kasander, najczęściej ojciec panny, usiłuje się temu mariażowi sprzeciwić, Gil nie występuje natomiast właściwie nigdy w roli amanta. Nieskończona liczba scenariuszy paradowych wychodzi niemalże zawsze od tego szablonu, który obecny jest również w utworach Potockiego, jednak ich lektura pozostawia przeświadczenie, że wątki erotyczne odgrywają w większości rolę poboczną, pretekstową w stosunku do refleksji nad naturą ludzką. Wizerunek pasji miłosnej w paradzie zakorzeniony jest w ludowych, mniej lub bardziej rubasznych tradycjach, w wersji salonowej przesiąka zaś atmosferą rokoka, miłość ukazywana jest zatem nie jako głębokie, autentyczne uczucie, lecz rodzaj gry między partnerami. Od tego wzorca oddala się do pewnego stopnia pierwsza parada z łańcuckiego zbioru, *Gil zakochany*, będąca opowieścią o służącym zdobywającym miłość swojej pani. W XVIII-wiecznej literaturze odnaleźć można wielu bohaterów o niskim statusie społecznym, anektujących dla siebie prawo do odczuwania miłości w sposób (na kartach powieści i liryków) zarezerwowany – zgodnie z zasadą *decorum* – dla szlachetnie urodzonych¹⁴, jednak obecność takiego wątku w paradzie znacząco reorganizuje schematy charakterystyczne dla tego gatunku.

O uczuciach mówi się w *Gilu zakochanym* z dozą powagi, rzadko spotykana w tak prześmiewczych utworach, jak parady. Miłość nie jest tu już jedynie „wymianą dwóch kaprysów i zetknięciem dwóch naskórków”, jak skomentował charakterystyczną dla kultury rokoka lekkość

¹³ Każda parada Potockiego – poza *Mieszczaninem aktorem*, określonym mianem „sceny włoskiej” – jest jakimś wariantem typowego schematu parady jako gatunku, odznaczającego się występowaniem postaci o określonych imionach i charakterystyce, co sprawia wrażenie znacznego podobieństwa poszczególnych utworów. Jednak pomimo tych formalnych analogii stosunek kontynuacji pomiędzy kolejnymi jednoaktówkami nie występuje.

¹⁴ Dominique Triaire nazywa Gila „synem Saint-Preux i Kubusia Fatalisty” (*Teatr Jana Potockiego...*, s. 150).

w traktowaniu spraw miłosnych Nicolas-Sébastien Chamfort¹⁵, lecz uczuciem irracjonalnym oraz trudnym do opanowania przez wolę: „Głupia jestem – mówi Zerzabella – żeby kochać jakiegoś tam Gila; ale to uczucie jest silniejsze ode mnie!...” (GZ, s. 23)¹⁶. Jednak mimo tej dawki powagi w traktowaniu relacji miłosnych miłość bohaterów *Gila zakochanego* wydaje się niepozbawiona cech satyrycznych. Elementy satyry widoczne są przede wszystkim w przebiegu fabuły i ukształtowaniu postaci, którego ważnym składnikiem jest, jak to w paradzie, język, jakim protagoniści się posługują.

Zerzabella nie jest niewinną i szlachetną heroiną sentymentalizmu, lecz świadomą swoich atutów i sztuki uwodzenia bohaterką parady, jedynie dzięki nieprawdopodobnemu zbiegowi okoliczności poddana uczuciu do Gila. Jej charakterystyka, prowadzona w duchu lekko krytycznym, zdradza doświadczenie miłosne: „Mam podobno sprytu za czworo. Może mi go starczy na dwoje...” (GZ, s. 23), „Jak można być tak niemądrą, żeby mając tyle sposobów, nie móc dopiąć swego!” (GZ, s. 26). Nie odbiega ona w tym zbyt od innych swoich imienniczek, odznaczających się, według świadectw XVIII-wiecznych, płochliwością i nadmierną kokieteryjnością¹⁷.

Choć Gil również szczerze obdarzony został cechami komicznymi, wydaje się, że to w konstrukcji jego postaci zachodzą najistotniejsze zmiany w stosunku do typowego schematu parady. Jego miłość nie nosi znamion kaprysu, wydaje się szczerą, pozbawiona jest także zbyt rubaszości. W wypowiedziach służącego mieszają się elementy prostoty, naiwności oraz znacznej przenikliwości:

GIL

Nie miałem pojęcia, że można tak cierpieć na tym świecie. Gdybym o tym wcześniej wiedział, to bym się tu wcale nie wybierał, ale jak się człowiek już raz tutaj znalazł, to niełatwo mu się wydostać. Pewnie, można się na przykład przebić szpadą, ale co z tego, kiedy nie nauczono mnie robić bronią! Można się też rzucić do wody i na pewno bym tak uczynił, gdybym umiał pływać. Bo co do trucizn, to nie wiedziałbym, z którego końca się do nich zabrać.

GZ, s. 21

Gil zachowuje tradycyjne, błazeńskie rysy, prezentując styl myślenia znacznie oddalony od kanonicznej logiki, niemniej jednak rzeczywista

¹⁵ Cyt. za: W. Tomkiewicz: *Rokoko*. Warszawa 2005, s. 23.

¹⁶ Wszystkie cytaty z parady *Gil zakochany* (GZ) przywołane są za wydaniem: J. Potocki: *Parady*. Przeł. J. Modrzejewski. Wstępem opatrzył L. Kukulski. Warszawa 1966. Lokalizuję je, podając – oprócz skrótu – strony.

¹⁷ L. Kukulski: *Wstęp*. W: J. Potocki: *Parady...*, s. 10.

treść jego wypowiedzi świadczy o braku skłonności do melancholijnego kontemplowania własnego bólu czy też myśli samobójczych. Dlatego też cierpienie miłosne, które łączy się w tej paradyzie zawsze z jakąś szczyptą komizmu, może niekoniecznie prowadzi do wielkich miłości romantycznych, jak sugeruje to Dominique Triaire¹⁸, lecz jest raczej genetycznie związane z jarmarczną kulturą śmiechu, ludową predylekcją do utrzymywania dystansu krytycznego w stosunku do wszelkich zjawisk kulturowych.

Ostateczne pozytywne rozwiązanie intrygi także nosi kilka cech komicznych:

ZERZABELLA

Uchowaj Boże, kochany Gilu, za dużo zazdrości na nic by się nie zdało. Jeżeli pozwoliłam sobie ją w tobie rozpalać, to tylko dlatego, żeby ci wydrzeć twój sekret, a powierzyć troskę o moje szczęście.

GIL

Całe szczęście po mojej stronie!

ZERZABELLA

Po obu stronach, bo nie zaznasz szczęścia, jeżeli ja nie będę równie szczęśliwa.

GZ, s. 30–31

Miłość nie jest tu ukazana jako uczucie zupełnie bezinteresowne, lecz zanurzone w egoistycznym pragnieniu osobistego szczęścia, co *explicite* wyraża Zerzabella, stawiając Gilowi konkretne warunki do wypełnienia. Niewypowiedziana wprost groźba niweczy idylliczny obraz szczęścia danego przez uczucie przekraczające wszelkie ograniczenia.

Kreślona tu wizja miłości walczącej o swoje prawa nie jest jednoznacznie optymistyczna, lecz nasycona sygnałami krytycyzmu, co wynika poniekąd z natury samej parady. Delikatnie karykaturalny obraz przyszłego szczęścia „jaśnie panienki” i jej służącego znajduje swe potwierdzenie w napisanej około dekady później kontynuacji – *Gilu małżonkiem*. Treścią tej krótkiej jednoaktówki, złożonej z dwóch zaledwie scen, jest obraz pierwszych kłopotów małżeńskich świeżo poślubionej pary. Potocki podejmuje problem również do pewnego stopnia wykraczający poza żelazny repertuar tematów parady, gdzie intryga najczęściej kończy się zaręczynami lub ślubem, gdyż ukazuje – nie bez ironii – co dzieje się z kochankami już po zawarciu małżeństwa. Na poły poważna, na poły komiczna miłość Gila i „jaśnie panienki” musi zmierzyć się z zazdrością. Obraz małżeństwa, które przekroczyło bariery społeczne oraz typowy schemat parady, gdzie „Leandrowie za-

¹⁸ D. Triaire: *Teatr Jana Potockiego...*, s. 150.

wsze poślubiali Zerzabelle, a Kasandrowie obrywali przy tym niezgorej¹⁹, jest tu kreślony przez pozbawionego złudzeń krytyka rzeczywistości, traktującego jednak postać zakochanego Gila z pewną dozą sympatii²⁰.

Gil znów jest tu Gilem cierpiącym – tym razem zżera go zazdrość o kuzyna Zerzabelli, Kryspina, który uwodzi swą krewną, bynajmniej przez nią nie zniechęcany. Szczęście małżeńskie byłego służącego zostało zrujnowane już po zaledwie dwóch tygodniach związku, sam intruz anektuje zaś coraz więcej czasu i przestrzeni zarezerwowanych dla Gila: „Stukają do drzwi. Jestem pewien – mówi niepokieszony mąż – że to znowu pan Kryspin. Co za pech! Do tej pory bywał tylko na obiedzie i na kolacji. Teraz zechce tu i śniadać, a ja będę nieszczęśliwy od samego rana” (GM, s. 112–113)²¹. Natręt zajmuje również miejsce należne Gilowi przy Zerzabelli – na tłumaczenia żony, że Kryspin zalicza się do jej bliskich, Gil odpowiada: „O, tak, zwłaszcza w czasie kolacji, gdy przysuwa się do ciebie tak blisko, że już trudno być bliżej. Ale może to przez zbyt uprzejmości dla mnie, żebym czuł się swobodnie i miał gdzie trzymać łokcie. A mnie miejsca nie brakuje, mógłbym jeszcze rękami młynki kręcić” (GM, s. 112). Awans społeczny ze służącego na męża „jaśnie panienci” przynosi Gilowi nową formę zniewolenia – spętanie konwencjami towarzyskimi, nakazującymi gościnność, o której granicach decyduje nie on, lecz Zerzabella.

Wydaje się, że *Gil małżonkiem* stanowi poniekąd ilustrację przysłowia przekreślonego przez Gila w paradzie łańcuckiej, gdzie bohater mówi: „jest takie porzekadło, że róże często kryją się pod wężami” (GZ, s. 29). Chodzi o francuskie powiedzenie: *le serpent est caché sous les fleurs* („wąż kryje się pod kwiatami”). François Rosset i Dominique Triaire piszą, że „odwrócenie to pozwala dać do zrozumienia Zerzabelli, [...] że nie może ona oczekiwać innego księcia z bajki niż biednego Gila, który jest

¹⁹ To słowa Leandra, jednego z bohaterów parad, obdarzonego przez Potockiego znajomością konwencji gatunkowych (J. Potocki: *Podróż Kasandra do Indii*. W: Idem: *Parady...*, s. 78).

²⁰ Jeżeli założyć, iż *Gile en ménage* rzeczywiście zawiera odwołania do doświadczeń biograficznych Potockiego, można by utożsamić postać Gila z sylwetką samego hrabiego, co tłumaczyłoby ową wyczuwalną nutę sympatii. Warto może wspomnieć, że François Rosset i Dominique Triaire również w pewnym momencie na wół żartobliwie identyfikują krajczyca z Gilem, zastanawiając się, czy w łańcuckiej inscenizacji *Gila zakochanego* nie występował czasem sam hrabia z księżną marszałkową Elżbietą Lubomirską, swoją teściową, z którą – według ówczesnych plotek – miały go łączyć stosunki miłosne (*Jan Potocki...*, s. 231).

²¹ Wszystkie cytaty z parady *Gil małżonkiem* (GM) przywołuję za wydaniem: J. Potocki: *Gil małżonkiem*. Przeł. A. Wasilewska. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7/8, s. 109–118. Lokalizuję je, podając – oprócz skrótu – strony.

służącym szczerze i prawowicie zakochanym”²². W pierwszej paradzie przeinaczone przysłowie służy więc wyeksponowaniu uczucia Gila i jego prawa do kochania osoby nierównej mu stanem, *Gil małżonkiem* zdaje się zaś odzwierciedlać oryginalną wersję powiedzenia: węże kryją się pod różami, idylla miłosna nierzadko prędko przemienia się w udrękę, a komediowe happy endy są jedynie iluzją generowaną przez schemat.

Jeśli w *Gilu zakochanym* można było dopatrzeć się pewnego tonu autentyzmu w deklaracjach uczuciowych głównego bohatera, *Gil małżonkiem* również wychodzi poza jedynie konwencjonalne ukazywanie cierpienia miłosnego, jak w scenie, gdy Kryspin chwali się swymi podbojami:

KRYSPIN

Król był pełen łaskawości, czasem Królowa mawiała: „Drogi przyjacielu, zejdź no do piwnicy albo zajrzyj do kredensu, zobacz, czy kociołek stoi na ogniu”, a kiedy on tam szedł – sami rozumiecie.

GIL (*posmutniały*)

Tak, rozumiem, że to rzecz ryzykowna wypełniać twoje, panie, polecenia.

ZERZABELLA

Mylisz się, Gilu, ryzyka w tym żadnego nie ma.

KRYSPIN

Ryzyko, nie ryzyko, cóż to szkodzi? Od tego się nie umiera.

GIL (*ze smutkiem*)

Pan wybaczy, panie Kryspinie, umiera się, i to na raty.

GM, s. 117–118

Gil małżonek zyskuje znacząco na powadze w stosunku do swej wersji z parady łańcuckiej. Momentami całkowicie nikną jego cechy błazeńskie; zamiast nietracącego nigdy fantazji kuzyna Arlekina widzimy smutnego Pierrota²³, szczerze, choć prosto wyrażającego swój już wcale nie teatralny ból.

²² F. Rosset, D. Triaire: *Jan Potocki...*, s. 230.

²³ Słynny obraz Antoine’a Watteau, nazywany dawniej *Gilles*, odnajdziemy dziś w Luwrze pod nazwą *Pierrot*, gdyż portretowana postać przypomina aparycją bardziej smutnego zawsze Pierrota niż Gillesa, jednego z błaznów z farsy francuskiej. Co prawda obydwaj bohaterowie przedstawień jarmarcznych nosili strój bardzo do siebie podobny, jednak Gilles odróżniał się od naiwnego, wrażliwego i niezdecydowanego Pierrota skłonnością do błazenady, sprytem oraz pewnym nieokrzesaniem. Postacie z drugiego planu obrazu Watteau to z kolei Doktor na ośle, Izabella, Leander i Kapitan, z których wszystkie – poza Kapitanem – odnajdziemy w *Paradach* Potockiego. Ta interesująca analogia w wykorzystaniu podobnych wątków przez obydwu twórców świadczy o popularności komedii włoskiej w kulturze europejskiej i sile inspiracji, jaką stanowiła przez wieki dla szeroko pojętych sztuk artystycznych.

Gila małżonkiem łączy z *Gilem zakochanym* nie tylko identyczność pary bohaterów i podejmowanej tematyki; można zaobserwować także innego rodzaju nawiązania do parady łańcuckiej – mają one postać przytoczeń podobnych sformułowań słownych, jak w scenie powitania składającego wizytę Gilowi i Zerzabelli Kryspina, który zarzuca gospodarzy domu komplementami:

GIL

Och, mości panie Kryspinie, niechże się pan tak nie trudzi i tak nie czaruje. Nie miałbym sumienia.

KRYSPIN

Czemu nie? Cała przyjemność po mojej stronie.

GIL

Ależ nie tylko po pańskiej! Pani Zerzabella patrzy jak zaczarowana, kiedy pana widzi.

GM, s. 114; podkr. – M.J.

Przypomnijmy jeszcze raz podobny fragment z *Parad*:

GIL

Całe szczęście po mojej stronie!

ZERZABELLA

Po obu stronach, bo nie zaznasz szczęścia, jeżeli ja nie będę równie szczęśliwa.

GZ, s. 31; podkr. – M.J.

Ta kończąca *Gila zakochanego* wymiana zdań między amantami przypieczętowuje ich związek pewnego rodzaju „umową” o partnerstwie; bohaterka mówi tu o konieczności równomiernego odczuwania szczęścia przez obydwu zakochanych. Użycie niemalże identycznego schematu wypowiedzi w *Gilu małżonkiem* włącza niejako w związek dwojga osobę trzecią – intruza. Zastosowanie chwytu powtórzenia podobnych konstrukcji słownych eksponuje kontrast zachodzący między obydwoma scenami, przy czym ta z *Gile en ménage*, gdzie Gil diagnozuje swoje małżeńskie kłopoty, pochodzące z nadmiaru przyjemności, jaką sprawia Zerzabelli towarzystwo jej kuzyna, stanowi ewidentnie ironiczny komentarz do swej starszej siostry.

Gdy w paradzie tulczyńskiej Gil mówi: „Oj, to zawołanie: mój drogi Gilu, trafiało mi kiedyś do serca, teraz też trafia, ale chyba po to, żeby je przebić” (GM, s. 112), odwołuje się do fragmentu z *Gila zakochanego*, gdzie Zerzabella zwraca się doń: „Gilu kochany...”²⁴. Sługa komentuje

²⁴ W oryginale Zerzabella mówi: „Mon cher Gile” (J. Potocki: *Gile amoureux*. In: Idem: *Oeuvres III. Théâtre. Histoire. Chronologie. Écrits politiques*. Éd. F. Ros-

to wtedy: „Nie spodziewałem się tego »kochanego Gila«. Mało brakowało, a mój sekret by mi się wypsnął...” (GZ, s. 25). Nieoczekiwanie czule słowa Zerzabelli umożliwiają skierowanie dialogu ze służącym w takim kierunku, który doprowadza do obustronnych wyznań i połączenia pary. Przypomnienie tych wyrazów w *Gilu małżonkiem* to gorzki wyrzut pod adresem bohaterki, unaoczniający kontrast sytuacji, w której zostały wypowiedziane, ze stanem obecnym. Jednocześnie jest to kolejny fragment, w którym Potocki wyraźnie nawiązuje do swego poprzedniego dzieła za pomocą prawie dosłownego cytatu. Wprowadzenie tych cytatów służy nie tylko wyeksponowaniu kontynuowanego charakteru tulczyńskiej parady, ale również wyostrzeniu kontrastu sytuacji bohaterów pierwszego i drugiego utworu, która w *Gilu małżonkiem* nie jest bynajmniej hurraoptymistyczna mimo ostatecznie szczęśliwego zakończenia.

Porównanie obydwu parad ujawnia, że interesująca zmiana zaszła w zakresie stosowanych przez Potockiego chwytów komicznych. O ile w *Gilu zakochanym* dominował komizm językowy, związany przede wszystkim z pełnymi usterek wypowiedziami Gila, o tyle w *Gilu małżonkiem* następuje charakterystyczna transformacja: Gil posługuje się poprawnym językiem, całkowicie wolnym od błędów słownikowych, logicznych i merytorycznych. Nie zaobserwujemy tu takich popisów komicznej elokwencji bohaterów, jak w łańcuckich *Paradach*, których język, bliski współczesnemu teatrowi absurdu²⁵, tworzyły „niepoprawne związki syntaktyczne, powtórzenia, słowa-worki, pleonazmy, odwrócone lub mieszane zwroty oraz inne językowe sztuczki”²⁶; w efekcie utwór tulczyński traci nieco na komizmie. To Kryspin odgrywa rolę ignoranta, jednak pokrywany bufonadą brak elementarnych wiadomości odsłania tylko raz – gdy opowiada o swych sukcesach miłosnych z królową Norwegii, mówi o tym państwie: „To w głębi Afryki. Trudno wytrzymać, tak tam gorąco!” (GM, s. 115), później zaś dodaje jeszcze: „Norwegia to kraj wybornych win” (GM, s. 117). Ostatnia znana dziś parada Potockiego nie kontynuuje więc bezpośrednio linii łańcuckich jednoaktówek, których najbardziej wyróżniającą cechą były właśnie wyrafinowane gry językowe. Komizm językowy zostaje tu zastąpiony komizmem sytuacyjnym i komizmem postaci, a punkt ciężkości przesuwają się z wypo-

set, D. Triaire, avec la collaboration de S. Aufrère. Louvain–Paris–Dudley 2004, s. 11), co można tłumaczyć jako ‘kochany’ lub ‘drogi’, stąd różnica między tym fragmentem w tłumaczeniu Józefa Modrzejewskiego i Anny Wasilewskiej.

²⁵ Na uderzające analogie między językiem *Parad* i współczesnego teatru absurdu zwrócił uwagę Tadeusz Kowzan (*La parodie, le grotesque et l'absurde dans les „Parades” de Jean Potocki*. „Les Cahiers de Varsovie” 1975, s. 231–238).

²⁶ F. Rosset, D. Triaire: *Jan Potocki...*, s. 230.

wiedzi bohaterów na napięcie między gestem i słowem – hrabia w *Gilu małżonkiem* korzysta chętnie z gagów z repertuaru teatrów jarmarcznych, jak w scenie, gdy Gil niespodziewanie stawia Kryspinowi na ręce czajnik z wrzątkiem, by sprawdzić, jak znosił gorący klimat Norwegii, czy w finale, gdzie Gil wpycha Kryspinowi w usta tartinkę, co motywuje Zerzabellę do uczynienia ważnej deklaracji: „Wiesz, Gil słusznie postąpił, zamykając ci usta. Gdyby tak do uszu Królowej Norwegii doszło, co o niej mówisz! Po prawdzie, bardzo jesteś niedyskretny. Kobieta popełniłaby błąd, obdarzając cię zaufaniem” (GM, s. 118), dającej się czytać jako odrzucenie awansów kuzyna.

Choć parada jest gatunkiem genetycznie związanym z teatrami jarmarczными, zbiór jednoaktówek Potockiego nie wchodzi w zbyt bliskie filiacje z ludowym, rubasznym poczuciem humoru – wręcz przeciwnie, utwory te wyróżniają się znacznym wyrafinowaniem, manifestującym się między innymi w występowaniu sygnałów metaliterackości. Ich obecność świadczy o wyższym poziomie organizacji, wzbogaca także krąg poruszanych tu kwestii o dodatkowy wymiar, związany z rozważaniami nad istotą i polem działania twórczego. Zakres tematyczny *Parad* rozszerzony zostaje o dodatkową głębię, odsłaniającą ironiczny stosunek autora nie tylko do otaczającej go rzeczywistości, ale i do światów tekstualnych, jakie kreuje. Nośnikami refleksji metaliterackiej są przede wszystkim postacie parady, świadome konwencji i stereotypów organizujących ten w ogólnych swych ramach dość schematyczny gatunek.

W *Gilu zakochanym* bohaterowie zostają wyposażeni w świadomość wyznaczników obowiązkowych dla parady:

GIL

Trzeba przyznać, że jestem bardzo nieszczęśliwym Gilem. Inne Gile są zawsze wesole, a ja jestem smutny. Właściwie to w pannie Zerzabelli powinien się być zakochać pan Leander – a tymczasem mnie się to przytrafiło.

GZ, s. 21

Gil dysponuje więc wiedzą, jakie konwencje kształtują jego i inne postacie oraz według jakiego scenariusza winna przebiegać intryga miłosna, w której nie przeznaczano mu na ogół roli głównego bohatera, lecz obserwatora, pomocnika zakochanej pary lub Kasandra. Tymczasem to Gil zakochuje się w Zerzabelli, naruszając jednocześnie granice społeczne i „paradowe”. Konieczną w stałym scenariuszu postać Leandra przywołuje z kolei w pewnym momencie sama Zerzabella, starając się wzbudzić w Gilu zazdrość i zmotywować go do wyznania miłości:

„chciałam się tylko zabawić przez chwilę, póki nie nadejdzie pan Leander” (GZ, s. 30).

Również w *Gilu małżonkiem* pojawiają się sformułowania pozwalające sądzić, iż bohaterowie tej jednoaktówki także wyposażeni zostali w świadomość konwencji charakterystycznych dla parady. W odpowiedzi na zgryźliwe komentarze Gila Zerzabella przypomina mężowi jego tożsamość:

GIL

Oj, to zawołanie: mój drogi Gilu, trafiało mi niegdyś do serca, teraz też trafia, ale chyba po to, żeby je przebić.

ZERZABELLA

Uderzasz w tony tragiczne. Pomyśl, jesteś przecież Gilem.

GIL

Oj, żaden Gil by tego nie zdzierzył.

GM, s. 112

Przypominają się przytoczone wyżej słowa: „Inne Gile są zawsze wesołe, a ja jestem smutny” (GZ, s. 21). Bohater ma pełną świadomość swojej „nieprzystawalności” do konwencjonalnego świata, odmienności; zna schemat, który go „wytwarza” jako postać teatralną. Jednak moc konwencji musi ustąpić miejsca emocjom, które nabierają tu znaczenia w paradzie niespodziewanego. Sprawia to, że komiczna pod wieloma względami sylwetka zakochanego służącego przestaje być tak bardzo papierowa, wyodrębnia się spośród innych realizacji tej samej konwencji, zaludniających karty *Recueil de Parades*. W marionetkowej postaci typowego bohatera parady odnajdujemy napięcie pomiędzy rządzącym tym gatunkiem schematem a pewną indywidualizacją, przeciwstawiającą stereotypową wesołość wyróżniającemu cierpieniu miłosnemu. W obydwu utworach Gil neguje niejako swą „literackość” (i jednocześnie ją podkreśla), wskazując na uczucia miłości i zazdrości jako emocje indywidualizujące. Jeżeli zaś w *Gilu zakochanym* bohater rozpoznaje siebie jako jednostkę odmienną od innych Gilów, to w *Gilu małżonkiem* obraz ten ulega zwielokrotnieniu – bohater stwierdza, że zazdrość ma moc indywidualizacji wszystkich Gilów, z których żaden – mimo „odgórnie” przypisanej im beztroski – nie zniósłby ciągłych wityz Krysypina.

Ta gra z konwencją niepozbawiona jest celów ludycznych – i Gil dokonujący analizy swych cierpień miłosnych jako doświadczenia obcego innym Gilom, i Gil „uderzający w tony tragiczne”, zżerany zazdrością, odznacza się pewnym komizmem, choć jednocześnie ewokuje również interpretacje „poważniejsze” – przywołany już wcześniej Triaire odczytuje, być może trochę na wyrost, uczucie Gila jako zapowiadające

wielkie romantyczne miłości. Oparcie konstrukcji parady łańcuckiej na przekształceniu typowego rysunku postaci Gila, co kontynuuje później sztuka tulczyńska, ujawnia wyrafinowanie warsztatu artystycznego Potockiego, toczącego subtelny grę z konwencjami parady.

W roli zalotnika Zerzabelli występuje w *Gilu małżonkiem* już nie Leander, lecz Kryspin, postać wywodząca się z komedii *dell'arte*, mająca wiele wspólnego z takimi jej typowymi bohaterami, jak Scaramuccia czy Capitano, żołnierze samochwały, oraz Scapino i Brighella, przebiegli służący (*zanni*). Najczęściej bywa skłonny do fanfaronady i oszustwa, lecz tchórzliwym *zanni*, choć występuje również czasem jako jeden z *maîtres*. W literaturze francuskiej pojawił się po raz pierwszy w 1654 roku w komedii Paula Scarrona *L'Écolier de Salamanque*, później także między innymi w sztukach Alaina-René Lesage'a i Noëla Hauteroche'a²⁷, w którego komedii *Crispin médecin*, jak już wspomniano, Potocki wystąpił w 1793 roku na Zamku Królewskim.

Postać Kryspina nie wykracza w żaden sposób poza tradycyjnie przypisywane mu cechy charakteru i role – w jednoaktówce Potockiego jest zarozumiałym, pewnym siebie fanfaronem z absurdalnymi wyobrażeniami na temat świata. To właśnie owa idealna przystawalność tego bohatera do schematu prowokuje poniższy komentarz Gila:

KRYSPIN

Liczy się aparycja, dowcip, no i w tamtych krajach nigdy nie widziano nikogo takiego, jak Kryspin.

GIL

To w Norwegii brakuje Kryspinów?

KRYSPIN

Bez wątpienia, brakuje.

GIL (*bardzo wesóło*)

Pani Zerzabello, chyba pora wybrać się do tego kraju?

GM, s. 116–117

Bohaterowie omawianych tu parad posiadają więc nie tylko doskonałą znajomość konwencji kształtujących ich samych, lecz również schematów konstytuujących inne postacie, co wykorzystują jako argumenty w dialogach. Świat parad Potockiego zaludniają więc specyficzne „gatunki”: Gile, Zerzabelle, Kryspiny, w stosunku do których poszczególni bohaterowie dokonują samookreślenia się, jak Gil w łańcuckiej jednoaktówce, gdy dostrzega własną obcość wobec stereotypu „gilowatości”. Hrabia eksponuje napięcie rodzące się między stałym modelem uświęconych

²⁷ *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes*. T. 3. Paris 1960, s. 655; G. Vapereau: *Dictionnaire universel des littératures*. Paris 1876, s. 549.

tradycją postaci parad a możliwościami, jakie daje wykraczanie poza schemat. Mimo to jednocześnie ciągle pozostaje w obrębie tego modelu, nie przejawia intencji rozbijania norm gatunkowych czy niekonstruktywnego parodiowania ich, lecz zdaje się poszukiwać przestrzeni pewnej oryginalności. Oryginalność ta jest jednak oryginalnością bardzo subtelną, zważywszy na fakt, w jak znacznym stopniu *Recueil de Parades* zadłużony jest u Thomasa-Simona Gueulette'a, autora ukończonego w 1756 roku obszernego zbioru parad pt. *Théâtre de boulevards*²⁸.

„Nowa” parada Potockiego tworzy z pozostałym dorobkiem teatralnym hrabiego całość silnie zintegrowaną – poszczególne utwory sceniczne krajczyca łączy (poza genetyczną przynależnością do *théâtre de société* i ludycznym celem powstania) widoczna czasem na pierwszy rzut oka, czasem zaś bardziej zakamufLOWANA postawa dystansu w stosunku do konwencji charakterystycznych dla danego gatunku lub rodzaju literackiego²⁹ oraz ironia dająca się określić jako jedna z głównych zasad budowy jego dzieł literackich. Gra z konwencjami dopełnia grę pomiędzy obydwoma tekstami, ujętymi w sieć nawiązań, które eksponują istotne fragmenty fabuły, ukazując kontrast sytuacji bohaterów przed i po typowym finale komediowym, czyli połączeniu kochanków. Tego rodzaju metoda twórcza kładzie szczególny nacisk na kompetencje odbiorcze widzów, zdolnych rozpoznać i autoaluzje komediopisarza, stanowiące jedną z manifestacji ironii, i sygnały metaliterackiej świadomości postaci.

Tak pierwsza, jak i ostatnia (przynajmniej według dzisiejszego stanu wiedzy) parada Potockiego wykracza daleko poza problematykę cha-

²⁸ Co najmniej dwie sztuki Potockiego: *Kasander literatem* i *Podróż Kasandra do Indii*, są w znacznym stopniu oparte na motywach konkretnych jednoaktówek ze zbioru Gueulette'a, utwory hrabiego odznaczają się jednak o wiele większym wyrafinowaniem. Jedyną całkowicie oryginalną paradą z komedii łańcuckich jest *Kasander demokrata*, uważany zresztą za najlepszą spośród *Parad* (M. Dębowski: *Oryginalność „Parad” Jana Potockiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3, s. 159–178).

²⁹ Gry z konwencjami dramatycznymi odnajdziemy w *Paradach* na poziomie języka postaci, gdyż wiele egzemplifikacji znajduje tam wykorzystanie francuskiego czasu przeszłego *passé simple*, używanego w języku pisanym, niewystępującego zaś w rozmowie (polski przekład nie może niestety oddać tego chwytu, gdyż w polszczyźnie nie występuje odpowiednik tego czasu). Uzasadnia to jego nieobecność w języku dramatycznym, sprowadzającym się właściwie do dialogu i monologu, a więc form żywej mowy. Ewentualne zastosowania *passé simple* w dramacie mają na ogół walor stylizacyjny lub parodystyczny, czyli silnie nacechowane. Występowanie *passé simple* w *Paradach* może być związane z określonym, arystokratycznym adresem odbiorczym, wydaje się jednak, że ta bezprecedensowa strategia pisarza zintegrowana jest z metaliterackim wymiarem utworów, stanowiąc dodatkowy komponent postawy dystansu (M. Dębowski: *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*. Kraków 2001, s. 58–62).

rakterystyczną dla tego gatunku, która zamykała się na ogół w takim prowadzeniu typowej intrygi, by dostarczyć widzom maksimum przyjemności z obserwowania groteskowych sytuacji scenicznych oraz ocierającego się o absurd języka postaci. Potocki wydobywa z gatunku stanowiącego w salonach arystokratycznych rozrywkę spod znaku *s'encanailler* niespodziewane bogactwo treści, ujawniając jednocześnie prawdziwe mistrzostwo w operowaniu typowymi schematami tej skonwencjonalizowanej formy. Wyraźne i czytelne sygnały metaliterackie sugerują typ lektury ironicznej³⁰, są znakiem dystansu autora do norm konstruujących podejmowany model gatunkowy, jak również swobody, z jaką pisarz porusza się w ich obrębie. Silnie wyeksponowana tu umowność uniwersum parady przesuwając akcenty z poziomu dosłownego, fabularnego, na poziom refleksji nad władzą autora nad tworzywem literackim oraz istotą literatury i teatru, wraz z ich regułami i wyznacznikami, refleksji, którą Potocki będzie kontynuował w dziele wieńczącym jego twórczość literacką – *Rękopisie znalezionym w Saragossie*.

³⁰ L. Kukulski: *Wstęp...*, s. 11.

Maria Janoszka

Playing with the Genre Conventions in Parades *Bullfinch in Love* and *Bullfinch a Husband* by Jan Potocki

Summary

Bullfinch a Husband, a recently found parade written by Jan Potocki, is a remarkable work in Potocki's theatrical output, for it is an extension of his earlier parade entitled *Bullfinch in Love*. The article thus analyses these two works from the perspective of meta-literary elements, and plays with genre conventions. A selection of many shifts in the genre of the parade, such as modifying the main intrigue or providing protagonists with the awareness of literary genre conventions, presents a portrayal of Potocki as a comic writer who introduces to his – light yet ripe with humor – comic works a reflection on the significance and forms of literature and theater.

Maria Janoszka

Les jeux avec des conventions littéraires dans les parades
Gile amoureux et *Gile en ménage* de Jean Potocki

Résumé

La parade de Jean Potocki *Gile en ménage*, retrouvée dernièrement, constitue une position spéciale dans l'oeuvre théâtrale du comte, car elle est la continuation de la parade antérieure *Gile amoureux*. L'article présent entreprend leur analyse de la perspective des motifs métalittéraires et les jeux avec des déterminants du genre. La détermination des changements dans le genre de la parade, comme la modification de l'intrigue typique ou le fait de munir les personnages de la conscience des conventions génologiques, crée l'image de Potocki humoriste comme artiste écrivant des oeuvres légères, pétillantes d'esprit, mais également pleines de réflexion sur des significations et des formes de la littérature et du théâtre.