

Lekka opowieść o tym, co słyhać u innych¹. Anegdota w badaniach historycznoteatralnych

Zarzą
dzenie
w Kulturze

Alicja Kędziora  <https://orcid.org/0000-0002-4407-9107>

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: alicja.kedziora@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Kędziora Alicja (2023). Lekka opowieść o tym, co słyhać u innych. Anegdota w badaniach historycznoteatralnych. *Zarządzanie w Kulturze*, 24(1), 23–32.

Laboratorium kultury współczesnej 2
2023, 24(1), s. 23–32
<https://doi.org/10.4467/20843976ZK.23.004.18043>
www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze

Abstract

An Easy Little Story about What Others are Up To. Anecdote in Theatre History Studies

The aim of this article is to draw the attention to the formation process of the theatre history on the basis of the dominant perception of phenomena, relations between them and the oeuvre of the artists, which has been shaped by the selected research methods. The material, which constitutes the exemplification for the necessity of turning towards the unconventional readings of the sources seen as not so credible, is the autobiography, with the special focus on the anecdotes which are prevalent in it.

Keywords: theater history, autobiography, theater anecdote

Historiografia teatru

Gwałtowny rozwój technologii, szeroki dostęp do informacji, zmieniające się oczekiwania względem historii, stawianie przeszłości coraz to nowych, nierzadko zaskakujących pytań, poszukiwanie odpowiedzi wśród dotychczas nieeksplorowanych zjawisk i powiązań między nimi – to wszystko stawia historyka teatru przed koniecznością ponownego przemyślenia obecnego stanu badań nad kształtem historii teatru. Powtórna ocena zjawisk wymaga zarówno reinterpretacji dowodów

¹ Parafraza fragmentu definicji „anegdota”, autorstwa Wioletty Bojdy, zamieszczonej w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich: historia, anegdota, etymologia* (Bojda 2019: 56–57).

Otrzymano/Received: 16.03.2023
Zaakceptowano/Accepted: 20.04.2023
Opublikowano/Published: 25.06.2023

faktograficznych, usytuowania ich w nowych kontekstach i konfiguracjach, jak i sięgnięcia po nieoczywiste czy wręcz niekonwencjonalne źródła, których istotę stanowi nie tyle prawdziwość, ile autentyczność. Niniejszy artykuł jest zbiorem refleksji nad przydatnością dobrze znanego badaczom teatru gatunku literackiego, jakim jest anegdota teatralna, i próbą odnalezienia w nim funkcji nie tylko rozrywkowych czy artystycznych, narracyjnych, ale również wartości – choć niebezpośrednich – pośrednio faktograficznych. Punkt wyjścia do rozważań stanowią monografia Jacqueline S. Bratton, poświęcona współczesnej metodologii teatru dawnego *New Readings in Theatre History* (Bratton 2003), oraz artykuł Lionela Gossmana „Anecdote and History” (Gossman 2003), omawiający potencjalne korzyści, jakie płyną z wykorzystania anegdoty w badaniach historycznych. Anegdota teatralna w niniejszym artykule zostanie przybliżona w relacji do makro- i mikrohistorii teatru oraz usytuowana w kontekście wybranego gatunku, w którym pojawia się najczęściej, to jest autobiografii.

Jacqueline S. Bratton, rozważając skomplikowany status badań nad teatrem dawnym, zauważa, że zrozumienie teatru dawnego jest możliwe wówczas, gdy jasne stanie się, jak powstawała jego historia, jakie czynniki i relacje ją kształtowały. To zrozumienie pozwoli na spojrzenie na historię teatru od nowa, z innych perspektyw. Postawienie pytań – Jaki jest obecny stan rozumienia historii teatru? Co jest w nim problematyczne? Dlaczego? Czego nie wzięto pod uwagę, z jakich dowodów? Co źle zinterpretowano? – nie zmieni wiedzy źródłowej, pozwoli jednak na zrozumienie obecnego stanu historiografii teatralnej (Bratton 2003: 5–6), a zarazem funkcjonujących w tych badaniach modelach czytania wybranych zjawisk i osób. Dobrym przykładem modeli interpretacyjnych są badania biograficzne, w których ustalone kanonicznymi publikacjami odczytania kształtują współczesne analizy². Ich opiniotwórczy wpływ bywa tak silny, że niweluje konieczność każdorazowego sięgania do źródeł i reinterpretowania ich w zależności od aktualnych tez, metod badawczych czy założonych celów.

U podstaw badań teatru dawnego leży przekonanie, że pierwszym krokiem do jego dogłębnego poznania jest jego udokumentowanie. Pozyskanie i opracowanie źródeł pierwotnych staje się podstawą badań naukowych, wspartych na konkretnych, weryfikowalnych dowodach. Autorka *New Readings in Theatre History* niesłusznie dopatruje się w tak pojętej historiografii ograniczeń, niepozwalających na sięganie

² Przykładowo, trzy biografie stworzyły ramy interpretacyjne geniuszu Heleny Modrzejewskiej na gruncie polskojęzycznym – Jerzego Gota, Tymona Terleckiego, Józefa Szczublewskiego (bez wątpienia jednak wpływ *Żywota Modrzejewskiej* jest najsilniejszy), dwie na anglojęzycznym – M.M. Coleman, Beth Holmgren. Oczywiście koncepcje tych badaczy nie powstały w próżni, polscy biografowie wspierali się chociażby na *Helenie Modrzejewskiej* Franciszka Siedleckiego (1927), amerykańscy – na opracowaniach Mabel Collins (1883) czy Jamesona Torra Altemusa (1883), niemniej jednak to właśnie pozycje wymienione na początku zdominowały sposób odczytania życia i twórczości aktorki i stanowią punkt odniesienia do wszystkich kolejnych badań.

do szerokiego kontekstu funkcjonowania teatru, odcinania się od badań interdyscyplinarnych, niewychodzenia poza dające się udowodnić fakty (Bratton 2003: 5–6). Granica między materiałami źródłowymi i wynikającymi z nich niezbitymi dowodami na istnienie zjawisk a ich interpretacją i osadzeniem w rzeczywistości pozateatralnej została nakreślona sztucznie i zaciera kluczowe dla zrozumienia fenomenu historii założenie „nieobecności” teatru dawnego, stanowiącego dla badań historycznoteatralnych największe wyzwanie. Bratton, przywołując Jacques’a Le Goffa, zwraca uwagę na inne niż materialne lub pisane źródła, rozszerzając pojęcie dokumentów także na słowo mówione, obraz czy gesty (Bratton 2003: 7). Badanie teatru dawnego nie wyklucza stawiania hipotez, wręcz przeciwnie – przedstawienie teatralne stanowi część dziedzictwa niematerialnego: jego analiza z konieczności opiera się na wykraczających poza fakty hipotezach, jednak właśnie „archeologiczno-historyczna” dokumentacja stanowi tutaj punkt wyjścia, natomiast się do takich hipotez nie ogranicza. Pomędzy drobiazgowym gromadzeniem śladów teatru a próbą odtworzenia i zrozumienia ulotnej, nieobecnej sztuki scenicznej nie ma przepaści, jest natomiast naturalna, niemożliwa do przerwania relacja wzajemnego współlistnienia. Pisze o tym, analizując koncepcję anegdoty Joela Finemana, Roma Sendyka, zwracając uwagę na niemożność istnienia wielkich narracji bez mikronarracji – i odwrotnie (Sendyka 2010: 39).

Makro- i mikrohistoria

Spójne pole badawcze jest możliwe tylko wówczas, gdy uwzględni się wszelkie przejawy badanego zjawiska w danym okresie, także i te, które dostarczają informacji w tradycyjnym tego znaczeniu słowa nieprawdziwych bądź takich, których wiarygodności nie można zweryfikować. Narracja teatralna przepełniona jest anegdotami, plotkami, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie opowieściami o spektaklach, spotkaniach, wrażeniach z gry aktorskiej, zachwytach nad garderobą artystów, ich deklamacją, historiami, przepełnionymi emocjami, opisami nieuchwytnych dźwięków, barw, zapachów. To nieprzebrane morze wartości jest niedostępne w przypadku korzystania jedynie ze źródeł historycznych, możliwych do zweryfikowania. Koegzystencja różnego typu materiałów źródłowych poszerza zrozumienie nieobecnego teatru, wprowadza go na odmienne tory, wychodząc od pozornie drobnych, nieistotnych szczegółów, pozwala na spojrzenie z innej perspektywy, dostrzeżenie sieci znaczeń, kształtujących zarówno lokalną, jak i globalną historię teatru.

W przeciwieństwie do makrohistorii, wielkich narracji, wspartych na faktach historycznych, operujących kategoriami państwa, industrializacji, rodziny, jednostki, mikrohistoria, skupiająca się na motywacjach, działaniach i interakcjach, zachowaniach, często wychodzi od opowieści z życia prywatnego, o drobnym wydarzeniu czy niepozornej osobie i łamie dotychczasowe kategorie poznania, co nierzadko

prowadzi do konwencjonalnych interpretacji zjawisk (Gossman 2003: 166). Przyjrzenie się wybranym aspektom historycznoteatralnym zakłada objęcie badaniami nie tylko źródeł zastanych, głównie pisanych, ale wszystkich przekazów teatralnych, odzwierciedlających wspólną tradycję teatralną, zwłaszcza wspólną pamięć artystów i publiczności danej epoki (Bratton 2003: 38). Nowe odczytanie badanego zjawiska czy postaci w większym stopniu niż na samym spektaklu skupia się na przestrzeni międzyteatralnej, dotykając sfery życia prywatnego w badanym okresie, na ponownym odszukaniu kontekstu teatru, nie tylko jego znaczenia materialnego, ale też symbolicznego (Bratton 2011: 5–6). Jednym z narzędzi uchwycenia tego, co ze względu na ogólnikowość i dążenie do generalizacji umyka wielkim narracjom, jest sięgnięcie po autobiografię (Hénaff, Morhange 2009: 98).

Autobiografia

Podstawową metodą wykorzystania autobiografii aktorskiej jest weryfikacja zawartych w niej informacji z faktami. Taka procedura z konieczności sprowadza autora opowieści do roli badanego obiektu, odbierając mu własny głos, a wraz z nim zubożając narrację o obraz świata widziany jego oczami, sposób postrzegania przez niego teatru i miejsca, jakie teatr zajmuje w społeczeństwie. Akceptacja anegdotyczności autobiografii i braku możliwości zweryfikowania wszystkich podanych w niej informacji umożliwia zrozumienie procesu kształtowania się nie tylko tożsamości autora, ale społeczności, do której należał (Bratton 2003: 101–102). Przykładowo, jedną z charakterystycznych cech autobiografii kobiecych XIX wieku – Bratton uważa nawet, że najczęstszą – stanowi sytuowanie siebie, a zarazem określanie i ocenianie, w kontekście innych znaczących osobowości, co z jednej strony wypukla patriarchalny system ówczesnego społeczeństwa, a z drugiej – podkreśla poczucie wspólnotowości i współzależności. To cecha feministycznego rozumienia narracji. Cechą, która najbardziej oddala autobiografię od możliwych do zweryfikowania faktów, jest jej anegdotyczność. Z drugiej strony, to właśnie aktorska autobiografia najpełniej realizuje ten gatunek (Bratton 2003: 101–104). Agata Grabowska-Kuniczuk zauważa, że dziewiętnastowieczne pamiętniki są świadectwem niezwykłej popularności anegdoty nie tylko jako formy pisanej, ale także ustnej (Grabowska-Kuniczuk 2007: 49–50). Anegdota może oczywiście funkcjonować samodzielnie, ale kiedy stanowi część innego gatunku, jak na przykład pamiętników, to wówczas staje się ich integralną częścią, a jej usunięcie odbywa się ze szkodą dla głównego tekstu. Jan Trzynałowski podkreśla, że bez względu na ocenę anegdoty w kategoriach prawdziwości/fałszywości, zawsze zostaje ona podporządkowana gatunkowi dominującemu, czyli autobiografii, zarówno pod względem strukturalnym, jak i tematycznym, co częściowo tłumaczy wędrowanie tych samych anegdot jednak z innymi bohaterami przez dekady i gatunki (Trzynałowski 1977: 107). Sonja

Laden wyróżnia nawet szczególny rodzaj omawianego gatunku – anegdotę autobiograficzną (Laden 2004: 16).

Historyczny potencjał anegdoty teatralnej

Podobnie jak historia, anegdota dąży do ujawnienia prawdy o społeczeństwie – ale w przeciwieństwie do historii, czyni to w sposób mitotwórczy (pośrednio faktograficzny), a nie faktograficzny. W anegdocie istotne jest przede wszystkim postrzeganie rzeczywistości i pamięć o niej, tak indywidualna, jak i zbiorowa. Wartością jest tutaj głównie pamiętanie znaczeń, legitymizujących porządek społeczny, a w mniejszym stopniu zachowanie faktów. Uwzględnienie anegdotyczności przekazu historycznego w autobiografii aktorskiej pozwala na włączenie rozważań o teatrze w szerszy nurt badań społeczno-kulturowych, ukazanie jego znaczenia w kształtowaniu niematerialnych wartości, praktyk i zachowań, budowania wspólnoty i kształtowania tradycji (Bratton 2003: 103–106). Tak samo uważa Malina Stefanowska, która zwraca uwagę na funkcjonowanie anegdoty w określonej wspólnocie, o sprecyzowanych zainteresowaniach, sposobach komunikowania się, oczekiwaniach społecznych, ideologii itp., co z kolei pozwalało na zacieśnianie więzi społecznych (Stefanowska 2009: 16–30).

Anegdoty teatralne przedstawiają społeczne oczekiwania i nastawienia, reprezentując je często niedokładnie, w sposób przejaskrawiony, ale nadając dzięki temu rzeczywistym wydarzeniom znaczenie przede wszystkim symboliczne (Bratton 2003: 112). Najczęściej są niemożliwe do zweryfikowania, nie da się ocenić ich prawdziwości, co jednak nie umniejsza ich wartości historycznej, ponieważ są autentyczne. Jacob Burckhardt zauważył, że anegdota jest niezwykle wymownym materiałem historycznym, dokumentującym jednak nie to, co się stało, ale to, co mogło się wydarzyć (za: Gossman 2003: 160). Autentyczność anegdoty przejawia się zatem w wysokim prawdopodobieństwie zaistnienia opisywanych zdarzeń, co z kolei wpływa na ich uniwersalność i ponadczasową aktualność. Narracja, co prawda, rodzi się z konkretnego wydarzenia, jednak wzrastając, skupia się przede wszystkim na spójności, logice narracji i znaczeniu, oddalając się od realnego faktu (Gossman 2003: 162).

Anegdota to

gr. Anekdota ‘nieopublikowane’ () – pierwotnie teksty, które nie mogły być z różnych przyczyn publikowane i rozprzestrzeniały się ustnie (...) mała forma epicka, opowiadająca w humorystyczny sposób, często z moralizującym podtekstem, prawdziwe lub fikcyjne (albo prawdziwe, ale zmienione, najczęściej uogólnione) historie – początkowo z życia znanych postaci, później również z określonego środowiska (grupa zawodowa, zamknięta zbiorowość, jakaś wspólnota, naród, grupa etniczna itp.). Źródłem anegdot był i jest przede wszystkim folklor.

Za najważniejsze jej cechy należy uznać zwięzłość fabuły, zwartość formy, humorystyczne, satyryczne, ironiczne czy w inny sposób komiczne zabarwienie oraz wyraźną, uderzającą pointę, do której zmierza opowieść (Štěpán 2012: 26).

Anegdotę cechują swoboda i pojemność tematyczna, intymny, potoczny język, jowialność, komizm, skupienie się na detalu (Wojda 2019: 53–58), wykorzystanie takich zabiegów stylistycznych, jak gra słów czy paradoksy logiczne, groteskowe przekształcenia opisywanych sytuacji i osób (Tokarczyk 2009: 10), asercja, pierwotna oralność, personalizacja bohaterów (Kącka 2022: 43). Nie wszystkie wymienione cechy muszą pojawić się w anegdocie, może ona przykładowo przybrać postać wizualną, może także posiadać ustalonego autora. Przywołane wyróżniki tworzą katalog najczęściej pojawiających się atrybutów, ewoluujący wraz z samym gatunkiem, którego proveniencja sięga antyku. Jest to gatunek literacki, choć o znaczącym, niekonwencjonalnym potencjale poznawczym, co uwypukla Lionel Gossman, zwracając uwagę na zbieżność, jaka zachodzi między *faits divers* w ujęciu Rolanda Barthes'a (Barthes 1964) a anegdotą. *Faits divers* jako krótka forma publicystyczna, notatka, o zaskakującym przebiegu akcji i niespodziewanym zakończeniu, podobnie jak anegdota ma prostą budowę, jest nieskomplikowana, niezależna od świata poza narracją. Oba gatunki są samodzielne – wprawdzie nawiązują do realnej rzeczywistości poprzez sensacyjne ujęcie przedstawianych wydarzeń, jednak funkcjonują bez kontekstu, wykraczają poza niego, choć zależą od światopoglądu czasów i go potwierdzają (Gossman 2003: 148, 169). Joel Fineman, analizując literackość anegdoty, wskazuje na jej autentyczny charakter, wynikający z kontekstu opowieści (Fineman 1989: 49–76). Nie odnoszenie się do realnych zdarzeń, ale funkcjonowanie w określonych okolicznościach społecznych, kulturowych, politycznych przesądza o potencjale historycznym gatunku.

Anegdota najczęściej jest definiowana według kryteriów strukturalnych. To krótka, zwykle trzyczęściowa forma narracji o dramatycznym charakterze, składająca się z ekspozycji, konfliktu i rozwiązania, zakończonego podsumowaniem (puentą lub morałem). Przemysław Chudzik zauważa jednak, że taka budowa często bywa zaburzona – zazwyczaj brakuje jej wstępu (co jest charakterystyczne zwłaszcza dla anegdot, gdzie bohaterami są osoby publiczne, powszechnie znane), a nieco rzadziej nie ma w niej wyraźnie wyeksponowanego konfliktu – i sugeruje doszukiwanie się istoty anegdoty w jej funkcjonalności. Autor „Najważniejszych funkcji i gatunkowych wyznaczników anegdoty...” wskazuje na takie funkcje, jak argumentacyjna, charakteryzująca, wyjaśniająca, rozrywkowa, dygresyjna i uzupełniająca. Funkcja argumentacyjna wynika przede wszystkim z wiarygodności anegdoty i jej komicznego charakteru. Anegdota udowadnia charakter, osobowość, tożsamość bohaterów oraz służy jako przykład, ilustrujący na zasadzie analogii opisywaną przez anegdotę sytuację. Rozpatrując gatunek pod tym kątem, staje się on przede wszystkim ideo- i opiniotwórczy, jego dydaktyczny charakter uwidacznia się

w aprobowaniu jednych, a dyskredytowaniu innych zachowań i postaw (Chudzik: 2014: 206–2013). Według Lionela Gossmana anegdota w badaniach historycznych służy potwierdzeniu istniejącego porządku, nie uwypuklają wyjątkowych zdarzeń lub zjawisk, które burzyłyby obowiązujący stan rzeczy, wręcz przeciwnie – stanowią jego egzemplifikację i usankcjonowanie (Gossman 2003: 155).

Druą z wymienionych przez Chudzika funkcji anegdota – charakteryzująca – jest kluczowa zwłaszcza dla biografii i autobiografii, gdyż poprzez zachowania i wypowiedzi bohaterów charakteryzuje ich wygląd zewnętrzny, status społeczny oraz relacje między nimi a otoczeniem (Chudzik 2014: 206). Anegdota może zatem uwiarygodnić wizerunek artysty, zbudowany z informacji, pochodzących z innych źródeł, może także zaburzyć dotychczasowy sposób postrzegania danej osoby. Jednym z jej celów jest ukazanie spójnego psychologicznie portretu przedstawianej osoby, oraz szerzej – całej społeczności (Łanowski 1984: VIII). Tę funkcję anegdota Marcel Hénaff i Jean-Louis Morhange przyrównują do psychoanalitycznej koncepcji Freudowskiej prawdy podmiotu, skupiającej się na marginaliach autobiograficznej opowieści, w niej doszukując się istoty narracji, nieuświadomianej i często bagatelizowanej (Hénaff, Morhange 2009: 105–106). Anegdota odzwierciedla charaktery i tożsamość bohaterów, stosunki społeczne, uwidacznia to, jak ludzie w danej epoce myśleli i czuli. To artystyczna forma historii kultury, paradoksalnie niezwykle w swoim subiektywizmie bardzo obiektywna, gdyż nieskażona ideologicznym bądź estetycznym aparatem pojęciowym i kategoriami, które przyjmuje się *a priori*, przystępując do badań historycznych (Gossman 2003: 159–160, 162). Agata Grabowska-Kuniczuk zauważa także, że ze względu na sposób percepcji, objawiający się w maksymalnym zaangażowaniu wszystkich zmysłów, anegdota wymusza większe skupienie na odbiorcy i potrzebę jej dogłębnego zrozumienia. Anegdotę bowiem nie tylko się czyta czy słyca, ale przede wszystkim przeżywa (Grabowska-Kuniczuk 2007: 300). Relacja pomiędzy narracją a czytelnikami autobiografii staje się w ten sposób bardziej osobista, wspólnotowa. W ten sposób anegdota, działając na prawach synekdochy, reprezentuje nieobecny teatr, a dzięki doświadczeniu przeszłości skraca historyczny dystans (Sendency 2010: 34)

Funkcja wyjaśniająca przejawia się w możliwości odnalezienia w anegdocie przyczyn realnych wydarzeń czy postępowania postaci, funkcja rozrywkowa – w pozytywnym nastawieniu adresatów anegdota, co można osiągnąć dzięki wzbudzeniu emocji wywołanych przez komizm oraz zmniejszeniu napięcia lub patosu narracji. Na ludyczny charakter anegdot zwraca także uwagę Stefanovska, uznając go nawet za nadrzędną cechę gatunku, w czym doszukuje się jego długiej historii i niegasnącej popularności. Deiktycznym przejawem tej funkcjonalności jest imperatywna chęć dzielenia się anegdotą (Stefanovska 2009: 25, 27). Dygresyjny charakter anegdota pozwala natomiast na chwilowe oderwanie się od głównego toku opowieści, zwłaszcza wówczas, gdy uwaga odbiorcy słabnie. Z kompozycyjnego punktu widzenia, anegdota pozwala na ożywienie narracji. Funkcja uzupełniająca, podobnie jak

charakteryzująca, realizuje się przede wszystkim w biografach i autobiografiach. Służy dostarczeniu informacji w sytuacjach, gdy nie odnaleziono materiałów źródłowych. Dzięki wpleceniu ich w opowieść nie dochodzi do przerwania narracji, a faktograficzne luki zostają zapełnione (Chudzik 2014: 206–2013).

Eliza Kącka dodaje jeszcze jedną funkcję anegdoty, która jest w omawianym kontekście istotna. To funkcja społeczna, objawiająca się w odwróconym porządku dyskursu społecznego. Anegdota jest jego antytezą, nie posiada racjonalnej argumentacji ani logicznych wniosków (Kącka 2022: 44). Właśnie takie niepokojące anegdoty, mało prawdopodobne, nielogiczne mogą stanowić inspirację do namysłu nad stanem posiadanej wiedzy i być impulsem do ponownego przemyślenia ugruntowanego obrazu przeszłości (Gossman 2003: 171).

Podsumowanie

Funkcjonalność anegdoty pokazuje jej szeroką przydatność w historii teatru. Jednak w badaniach anegdota dość rzadko pojawia się jako źródło historyczne na prawach równych z dowodami faktograficznymi. Najczęściej jest traktowana jako zabieg retoryczny, ilustrujący argument historyczny, co wydaje się tylko jedną z możliwości wykorzystywania tego gatunku. Dorota Jarząbek-Wasyl zauważa, że „Opowieść anegdotyczna stanowi klucz do poznania nie tyle wielkich procesów, ile małych spraw z porządku prawdy egzystencjalnej, psychologicznej, intymnej” (Jarząbek-Wasyl 2006). To bez wątpienia główna zaleta sięgania po teatralne anegdoty. Zwrócenie większej uwagi na mikronarracje nie musi jednak oznaczać radykalnego odsunięcia się od modernistycznej, klasycznej historii teatru i wielkiej narracji. Obie płaszczyzny badawcze można pogodzić, biorąc pod uwagę, jak komplementarnych treści dostarczają³. Anegdoty stanowią źródła faktograficznie pośrednie, które przy odpowiedniej strategii badawczej dostarczają równie cennych, co inne materiały, informacji.

Anegdota może się stać punktem wyjścia do badań, próbą nowego zrozumienia rzeczywistości, którą opisuje. Może – jak podsumowuje Wioletta Bojda – stanowić alternatywną formę historii: „Historia to zatem, ale nieoficjalna, obserwowana przez dziurkę od klucza, momentami podglądana kronika tego, co nieujawnione, sąd niesamowita popularność i pewnego rodzaju kosmopolityzm, który otwarł przed *anecdote* wrota rozmaitych języków” (Bojda 2019: 57).

³ Co autorka „Pochwały anegdoty” zresztą poniekąd potwierdza, przywołując opowieść o Pa-skiewiczzu, pożyczającym Alojzemu Żółkowskiemu futro, gdy ten występował w roli magnata, czy anegdotę o pierwszym spotkaniu Mariana Prażmowskiego i Żółkowskiego. Esej Doroty Jarząbek-Wasyl zawiera cenny katalog tematyki, poruszanej w anegdotach teatralnych, wraz ze skrywanymi w nich odniesieniami do ówczesnych realiów teatralnych (Jarząbek-Wasyl 2016).

Bibliografia

- Altemus Jameson Torr (1883). *Helena Modjeska with Illustrations*. New York: J.S. Ogilvie and Co.
- Barthes Roland (1964). Structure du fait divers. W: *idem, Essais critiques*. Paris: Seuil, 188–197, [dok. elektr.] <https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2012/03/barthes-structure-du-fait-divers1.pdf> [odczyt: 15.03.2023].
- Bojda Wioletta (2019). Anegdota. W: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich: historia, anegdota, etymologia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 56–57.
- Bratton S. Jacqueline (2003). *New Readings in Theatre History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chudzik Przemysław (2014). Najważniejsze funkcje i gatunkowe wyznaczniki anegdoty w biografii antycznej. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 24(1), 205–226.
- Collins Mabel (1883). *The Story of Helena Modjeska (Madame Chlapowska)*. London: W.H. Allen & Co.
- Coleman M.M. (1969). *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cheshire: Cherry Hill Books.
- Gallop Jane (2002). *Anecdotal Theory*. Durham: Duke University Press.
- Gossman Lionel (2003). Anecdote and History. *History and Theory*, 42, 143–168.
- Got Jerzy, Szczublewski Józef (1958). *Helena Modrzejewska*. Seria *Almanachy poświęcone najwybitniejszym artystom sceny polskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grabowska-Kuniczuk Agata (2007). (Roz)poznawanie anegdoty. Próba opisu zjawiska. W: Janusz Maciejewski (red.), *Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, 27–46.
- Hénaff Marcel, Morhange Jean-Louis (2009). Truth in Detail, *SubStance*, 38, 1, 97–111.
- Holmgren Beth (2011). *Starring Madame Modjeska. On Tour in Poland and America*. Indiana: Indiana University Press.
- Jarząbek-Wasyl Dorota (2016). Pochwała anegdoty. *Teatr*, 9, [dok. elektr.] <https://teatr-pismo.pl/5724-pochwala-anegdoty/> [odczyt: 4.02.2023].
- Kącka Eliza (2022). Anatomia anegdoty. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 18(1), 41–52.
- Laden Sonja (2004). Recuperating the Archive: Anecdotal Evidence and Questions of „Historical Realism”. *Poetics Today*, 25, 1, 1–28.
- Łanowski Jerzy (1984). Wprowadzenie. W: Jerzy Łanowski (red.), *Antologia anegdoty antycznej*. Wrocław: Ossolineum.
- Raszewski Zbigniew (1990). Wstęp do teorii kawału. *Polska Sztuka Ludowa*, 44(2), 3–19.
- Sendyka Roma (2010). Anegdota i poetyki ‘New Historicism’. W: Włodzimierz Bolecki, Jerzy Madejski (red.), *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Warszawa: Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Instytut Badań Literackich PAN, 33–46.
- Siedlecki Franciszek (1927). *Helena Modrzejewska*, Warszawa: Związek Artystów Scen Polskich.

- Stefanovska Malina (2009). Exemplary or Singular? The Anecdote in Historical Narrative. *SubStance*, 38(1), 16–30.
- Štěpán Ludvík (2012). Anegdota. W: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szczublewski Józef (1975). *Żywoł Modrzejewskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Terlecki Tymon (1991). *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczyk Roman Andrzej (2009). Wprowadzenie. W: Roman Andrzej Tokarczyk (red.), *Antologia anegdoty akademickiej*. Warszawa: Wolters Kluwer.
- Trzynadłowski Jan (1977). *Małe formy literackie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.