didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/anatomia-melancholii-w-plath

/ REPERTUAR

Anatomia melancholii w „Plath”

Krystyna Duniec

STUDIO teatrgaleria

Plath

reżyseria: Katarzyna Kalwat, tekst: Bożena Keff, dramaturgia: Agata Adamiecka-Sitek, scenografia, kostiumy, światła: LATALAdesign (Dagmara Latała, Jacek Latała), wideo: Antoni Grałek, muzyka: Żaneta Rydzewska, muzyka na żywo: Maksymilian Pach, choreografia: Ramona Nagabczyńska

premiera: 3 czerwca 2022

Melancholia to realność. Zabija i energetyzuje, obezwładnia i, paradoksalnie, ożywia. Robert Burton, wszechstronny humanista i erudyta, bakałarz sztuk wyzwolonych i teologii na Uniwersytecie w Oxfordzie, wydał w 1651 roku dzieło życia, które po dziś dzień towarzyszy refleksji antropologicznej, filozoficznej, politycznej, społecznej i egzystencjalnej. *Anatomia melancholii* to studium depresji, która pogrąża człowieka w rozpaczy, zaburzając i dekonstruując negatywnie obraz otaczającej go rzeczywistości, rozprzestrzeniając się zarazem nie tylko na jednostki, ale i kraje, prowincje,

ciała polityczne. Podobnie jak w ludzkim ciele występują rozmaite zmiany spowodowane „wpływem złych humorów, tak lęgną się różne choroby wywołane niepokojami społecznymi. […] Miasta w rozkładzie, miasteczka upadłe i zubożałe, wsie wyludnione, w nich ludzie zaniedbani, szpetni i nieuprzejmi […] taki kraj zgnębiony, melancholijny, chory na ciele pilnie wymaga reformy" – pisał Burton (2020, s. 134). Melancholia jest ponadczasowa. Choć „odmieniamy języki, prawa i zwyczaje, prawa, normy, zachowania, ale przywary, choroby, objawy szaleństwa ciągle pozostają te same" (tamże, s. 182). Już Plutarch pisał o usposobieniu pognębionym, które, kiedy trwa zbyt długo, rodzi niebezpieczne nawyki, prowadząc do ogólnej niemocy. Ambitni ludzie i ekspansywne narody, zabiegające o więcej „niż mogą udźwignąć", spragnione rozwoju i sukcesów zapadają na melancholię częściej od tych, którzy ambicje i pragnienia trzymają w ryzach. Jedni zabijają się, udręczeni niespełnionymi pragnieniami, drudzy, choć często rozczarowani i zgnębieni, próbują żyć mimo wszystko, jednym i drugim zaś nie pomagają „religijni formaliści czekający na swoje ofiary, którzy […] jak metalowe kurki na wieży obracają się z wiatrem, gotowi przyjąć i praktykować to wszystko, co służyć będzie ich awansowi". Wojny, masakry, spustoszenia ziem, morderstwa wybuchają zatem „dla ukojenia żądzy, ambicji, chciwości jednego człowieka i słabych i wykolejonych przywódców, pasożytów" (tamże). Tym, u których w krwiobiegu źle działają pneumy, harmonizujące w człowieku to, co imaginacyjne, animalne i intelektualne, cierpiącym na kliniczną depresję, próbuje przyjść z pomocą medycyna, tyle że nie zawsze potrafi.

Rozpoznania Roberta Burtona inspirują filozofów, pisarzy, artystów; *Anatomia melancholii* ma bowiem potencjał „obejmowania skrajnie różnych zagadnień […] od farmakopei medycznej kuracji do pocieszenia, jakie niesie filozofia […] od analiz ludzkiej fizjologii do opisów kosmosu" (tamże), od

skrajnej depresji po energetyczne sposoby radzenia sobie z nią. Studium Burtona rozpięte jest pomiędzy ludzkim chaosem i systematyzacją, fizjologią i duchowością, dynamiką i bezsilną bezradnością, zdolnością przekraczania własnej marginalizacji, żałoby, psychicznych zapaści wywołanych traumatycznymi wydarzeniami a melancholią, która, umocowana najczęściej w strachu, lęku i wstydzie, zabija. Wzywając, wedle Burtona niekiedy skutecznie, do walki ze sobą, wraca, niestety, z różną siłą w obliczu namiętności i „niepokoju umysłu", żeby tę wolę osłabić. Burton traktuje melancholię jak stan przejściowy, ale powtarzający się, często też „mający swoje źródło w nasieniu rodziców, wywołuje dziedziczną chorobę" (2020, s. 194). Burton nie ma także wątpliwości, że w gruncie rzeczy „cały świat jest melancholijny; szalony, obłąkany, jak i każdy jego mieszkaniec" (tamże, s. 294). Lekarstwo skuteczne zatem widzi jedynie w aktywności: „nie bądźcie bezczynni, nie bądźcie samotni […] zamiast dusić je [rozpacz i lęk] we własnej piersi, najlepiej je ukoić, dzieląc się nieszczęściem z przyjacielem", zamiast walczyć samotnie z afektami, pasjami, emocjami, trzeba je wyrażać, najlepiej w twórczej „imaginacji" w poddanych kontroli umysłu i uzewnętrznionych refleksji i wyobrażeniach. Robert Burton, żeby przed swoją melancholią uciec – pisał.

Pisanie jest zaś jest po trosze umieraniem, zwierzył się kilkaset lat później Maurice Blanchot. Autor *Wyroku śmierci* traktował pisanie jako doświadczenie wewnętrzne, stale przywołujące, uobecniające za sprawą języka wyobrażenie czegoś, czego nie ma, ale co nieuchronnie będzie – śmierci, które pozwala nie pogrążyć się w absurdzie i nicości. Jeśli uznać, że „śmierć nie ma nic wspólnego z ustaniem życia", jak dowodzi bohater powieści Blanchota *Tomasz Mroczny*, to rodzi się jakaś nadzieja na życie po śmierci w tym, co po człowieku zostaje, czyli w zapisaniu siebie w języku sztuki.

„Zaczynamy żyć dopiero wtedy, gdy stwierdzamy, że życie to tragedia” – tym zdaniem Williama Butlera Yeatsa otworzyła swoje *Dzienniki* Sylvia Plath, poetka i melancholiczka rodem z Burtonowskiej *Anatomii melancholii* i niewątpliwie sojuszniczka Burtona i Blanchota w myśleniu o pisaniu jako autobiograficznym pakcie. Plath, w poczuciu beznadziei, chciała żyć, ale że była, jak napisała przed śmiercią w *Arielu,* „rosą w samobójczym locie, w pędzie do czerwonego oka, kotła poranku”[1], zabiła się 11 lutego 1963. Kiedy w nocy wkładała głowę do piekarnika, miała przy sobie kartkę do tych, którzy mieli przyjść nad ranem, ze słowami: „zadzwońcie do doktora”. Nie chciała umrzeć, ale zabrakło sił na pokonanie choroby, zawiedli lekarze, nie zdążyli na czas przyjaciele i mąż. Bała się całe swoje niedługie życie, że sobie nie poradzi z atakiem melancholii, pytała w autobiograficznej powieści S*zklany klosz*: „skąd mam jednak wiedzieć, czy któregoś dnia, „gdzieś, gdziekolwiek, szklany klosz, to duszące zniekształcenie, znów nie zaatakuje?”. W wierszu *Lady Lazarus*, po kolejnej próbie samobójczej, zanotowała:

> Umieranie
>
> Jest sztuką tak jak wszystko.
>
> Jestem w niej mistrzem.
>
> To był Trzeci Raz.
>
> Co za bezsens
>
> Unicestwiać tak każdą dekadę.

Córka emigrantów: Ottona Emila Platha, Niemca z Grabowa, poważanego profesora Harvardu, entomologa, autora *Bumblebees and Their Ways* badającego „doskonałość” życia trzmieli, i Austriaczki, Aurelii Schrober, wykładowczyni uniwersyteckiej, przepisującej mistrzowsko i z oddaniem na maszynie wszelkie prace męża i córki, zapisała w swoich listach, dziennikach i wierszach symbiotyczną, ale konfliktową relację z kontrolującą i nadopiekuńczą matką oraz z toksycznym ojcem, podejrzewanym o nazistowskie sympatie: „o każdym Niemcu myślałam – to ty / A ich obleśny język / Niby niby parowóz / Sapiąc wiozący mnie jak Żyda / do Dachau, do Auschwitz, do Belsen”. Sylvia Plath zapisywała w swojej twórczości wszystko: doświadczenia ze studiów na renomowanych amerykańskich i angielskich uczelniach, z pobytu na prestiżowym stypendium Fulbrighta w Cambridge w Anglii, z barwnego i ekscentrycznego stażu w Nowym Jorku w popularnym magazynie kobiecym „Mademoiselle”, z własnych wykładów literatury w szanowanym College Smith. Witalizm młodej kobiety, spragnionej mocnych bodźców wolnego życia zawsze był podszyty depresyjną refleksją, nawet w fascynującym nowojorskim fotoplastykonie:

> patrzyłam na mężczyzn kręcących się po biurze:
>
> Jacyż byli płascy!
>
> Było w nich coś z tektury i tym musieli mnie zrazić,
>
> tą chudą, chudą płaskością, z której poczynają się idee, ruiny,
>
> Buldożery i gilotyny, amfilady białych sal pełnych krzyku

Nie od razu dałam za wygraną. Próbowałam i próbowałam.

Zaszczepiałam sobie życie jak dziwny organ,

Jakże mnie ten niewinny owoc zabija i zabija!

wydaje tak ponure dźwięki, że to musi być niedobrą wróżbą. (*Trzy kobiety*)

Poezja Plath to przejmujące studium miłości, namiętnej i dramatycznej, do głośnego poety Teda Hughesa; choć przewidywała, że „kiedyś przez niego umrze", nie mogła bez niego funkcjonować, mimo że trudno było jej opisać zmianę, jaką wniósł w jej życie:

Jeśli teraz żyję, przedtem byłam jak martwa,

Choć jak kamień nic sobie z tego nie robiłam

Trwając w miejscu zgodnie ze zwyczajem.

Nie przesunąłeś mnie o cal, wcale nie –

Ani nie zostawiłeś mnie, bym ku niebu wzniosła znów

Małe ślepe oko, oczywiście bez nadziei,

Że ujrzę tam błękit lub gwiazdy. (*List miłosny*)

Sylvia Plath była już za życia uważana za wybitną poetkę, po śmierci, jak utrzymywał Ted Hughes, po „spektakularnym medialnie samobójczym performansie", przeszła do legendy, a jej życie zostało poddane mniej lub bardziej mitologizującym interpretacjom, rozmaicie w jej życiu naświetlających rolę Hughesa. Jeśli uznać, że „opowieść nie jest relacją z wydarzenia, ale jest tym wydarzeniem, jest środkiem dostępu do wydarzenia, do miejsca, w którym przyszłe wydarzenie ma się dokonać, a dzięki jego przyciągającej mocy opowieść ma nadzieję się urzeczywistnić", to po śmierci Plath posypało się mnóstwo opowieści, powstało i nadal powstaje wiele, często znakomicie udokumentowanych biografii i powieści faktograficznych – wszystkie, naturalnie, są własną, subiektywną wykładnią życia, śmierci i dokonań Sylvii Plath. Zainteresował się postacią Plath film, ale i teatr.

W Polsce Plath trafiła najpierw do teatru radiowego. „Poemat na trzy głosy", *Trzy kobiety*, wyreżyserował 22 marca 1973 Teatrze Polskiego Radia Helmut Kajzar, z udziałem Haliny Mikołajskiej, Mai Komorowskiej i Jolanty Lothe. Aktorki przejmująco ekspresyjnie oddały konfesyjne zwierzenia na „oddziale położniczym" kobiety silnej i niespełnionej, pięknej i brzydkiej zarazem, czułej i oschłej matki o porodzie rozrywającym ciało, o gwałtach, także politycznych, i o toksycznej miłości:

> poruszałam się ostrożnie i niepewnie, niby coś dziwacznego,
>
> Próbowałam nie za dużo myśleć. Próbowałam być instynktowna.
>
> Próbowałam rzucać się w miłość na oślep, jak niektóre kobiety,
>
> Na oślep w łóżku z tym moim dobrym kochanym ślepcem. (*Trzy kobiety*)

13 listopada 2011 Sylvia Plath stanęła na scenie już w pełnym świetle, w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, w *Ofeliach* Joli Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina. Towarzyszyły jej Camille Claudel, której prace podpisywał Rodin, i Zelda Fitzgerald, której pamiętnik przepisał z kolei Francis Scott Fitzgerald w *Wielkim Gatsbym*, oraz Hughes. Kiedy Ted oskarżał ją o wspomniany już „spektakularny medialnie performans samobójczy", Sylvia (Daniel Chryc) drwiła, że „jest postacią kultury masowej, co genialności nie odbiera", dodając, że „człowiek ucieka przed bólem, złością, podczas gdy artysta poszukuje ich niestrudzenie na strawę". A jednak w spektaklu Rubina i Janiczak zarówno Sylvia Plath, jak i Ted Hughes zostali potraktowani jako ofiary opresji kulturowej patriarchatu, narzucającej im obojgu normatywne, społecznie sprzeczne, wykluczające się role. W najnowszej zaś teatralnej biografii kontrfaktualnej *Plath*, opartej na tekście Bożeny Keff, a wyreżyserowanej przez Katarzynę Kalwat, ofiarą jest tylko Sylvia, a oprawcą represyjna męskość.

W Studio powstała zatem opowieść o „Doskonałej kobiecie. Doskonałej poetce. Doskonałej samobójczyni". W *Plath* Sylvie są trzy (Ewelina Żak, Dominika Biernat i Monika Szufladowicz, a także Maria Katarzyna Kłusek, Hanna Wojtóściszyn, Zuzanna Radek – studentki Akademii Teatralnej). Oglądaliśmy Sylvię energetyczną i wyzwoloną, Sylvię zgaszoną i ograniczającą się, Sylvię zbuntowaną przeciwko imperatywowi perfekcjonizmu w sztuce i w życiu. Widzowie usłyszeli, że zadaniem teatru „jest pokazać doskonale życie, twórczość i personę Sylvii Plath", dążącej do doskonałości. Czy to się udało?

Plath to opowieść o Plath utkana z wierszy poetki, ale bez ich obecności (to niewątpliwie wynik strategii poradzenia sobie z prawami autorskimi; szkoda, że teatr nie znalazł innego rozwiązania, niż przetwarzanie poezji na tekst

teatralny). Powstało przedstawienie o artystce doznającej przemocy z jednej strony od najbliższych, z drugiej od siebie samej, czyli choroby i swoich standardów zawodowego perfekcjonizmu. Spektakl tworzy personę pisarki, która czuje się „strzałą wypuszczoną z łuku Artemidy" po sukces, personę kobiety, której mąż „karmi się jej życiem" i która czuje się „niezagojoną raną, na którą machnięto ręką", ale która chce „nadać swojemu życiu sens", zaangażowanej politycznie pacyfistki, której śni się ludobójstwo, bo „mężczyźni żywią taką obsesję niszczenia i mordowania". Poznaliśmy w teatrze Plath leczoną elektrowstrząsami, więc stale pamiętającą „dziwne lato, w którym stracono Rosenbergów", z wiedzą, „jak to jest, kiedy kogoś smaży się żywcem prądem, puszczonym po wszystkich nerwach". Widzieliśmy Plath w depresji klinicznej, która „zabija myśli, nie pozwala się ubrać ani umyć, choć już jest trzecia po południu i umyć od dwóch tygodni włosów". Śledziliśmy opowieść o anhedonii, rodem z Burtonowskiej anatomii melancholii, dotyczącej nie tylko budowy anatomicznej i podstawowych procesów fizjologicznych, lecz także „struktur i procesów molekularnych, w których niewielkie fragmenty ludzkiego ciała (pojedyncze komórki, sekwencje genowe) stanowią źródło ogromnej ilości informacji i danych, w tym również danych wrażliwych, a przekraczanie granic biologicznych, w tym edytowanie genomu i tworzenie chimer międzygatunkowych, staje się coraz powszechniejsze"[2]. Byliśmy świadkami dramatu rodzinnego. Z jednej strony Sylvia nie potrafiła do końca życia „złożyć ojca w całość / poskładać, posklejać, spoić właściwie", z drugiej nie mogła obejść się bez symbiotycznej, ale toksycznej relacji z matką, marzącą o świecie, „który odzyskał równowagę, w którym wszystko wróciło na swoje miejsce, żeby się mogła rozpędzić do skoku w przyszłość"; jednak choć dzieci „miały zawsze nowe mundurki, chodziły do najlepszego college'u w kraju, miały lekcje pianina, waltorni", to jej „twórcze aspiracje zniweczyła kultura, która negowała

kobiece ambicje”. Sylvia widziała w matce przede wszystkim „żałosną wdowę po domowym tyranie, heroicznego więźnia prywatnego, totalitarnego państwa”. Przedstawienie wyraźnie przyznaje rację Luce Irigaray, podążając za jej teorią, że „ciało w ciało z matką” przynosi szaleństwo, jeśli nie umie się jej kochać i zarazem od niej oddzielić.

Plath to studium śmierci, która może być Blanchotowskim „przystankiem” na drodze do pośmiertnego życia w mnemonicznej czasoprzestrzeni, to także nieoczywiste rozmyślania o oswajaniu śmierci przez jej „wyruchanie” opiekuńczą czułością i intymnością z umierającym ciałem. To pozwala potem na „dobry sen” – tym doświadczeniem dzieli się z publicznością Bartosz Porczyk w scenicznym monologu, opowiadając o swojej opiece nad umierającą babcią. Wydawało mi się, że to wyznanie zamknie spektakl, a jednak nastąpiły po nim kolejne sceny, kierujące znaczenia w innym kierunku. Ted Hughes-Porczyk chce następnie nawiązać dialog, dość agresywnie, ale bezskutecznie, z Sylvią/Sylviami, dystansującymi się w zacisznych fotelach w głębi sceny. Dla hybrydowej bohaterki przedstawienia wszystko bowiem, co się w teatrze wydarzyło, „stanowi studium granic” wytrzymałości, wolności, cierpliwości, doskonałości: „ja sobie badam, na ile to, co się tu wydarza mnie przekracza, na ile wznosi. Na ile przekraczam dotychczasową siebie. Gdzie jestem wystarczająca, a gdzie mnie nadal brakuje”. W finale spektaklu, na zawieszonych nad sceną ekranach, w filmowej projekcji studentki Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie dekonstruują narcystyczne, trujące wymogi perfekcjonizmu i wszelkiej doskonałości, gdzie i cokolwiek one znaczą, „plują na nie całą sobą, plują na to”, bo prowadzą do symbolicznej i autentycznej śmierci, jak wypowiadanym przez nie wierszu Plath:

> Kobieta osiągnęła doskonałość.

Jej martwe

Ciało ma uśmiech dokonania,

Złuda greckiego determinizmu

Płynie w zwojach jej togi. (*Krawędź*)

Spektakl *Plath* w Teatrze Studio stanowi pojemnik, ontologiczną metaforę, która wedle Lakoffa i Johnsona (2020), oznacza nośnik/przestrzeń zamykającą z jednej strony doświadczenia mentalne/wewnętrzne, z drugiej otwartą na ich rekonceptualizację przez doświadczenia zewnętrzne. Performatywny pojemnik *Plath* obejmuje stany indywidualnego poczucia beznadziei istnienia i stawiania im oporu, w kontekście zewnętrznej opresji egzystencjalnej i politycznej. Katarzyna Kalwat odsłania w swoim przedstawieniu kolejne strategie budowania narracji biograficznych w teatrze, stawiając pytania o fenomen śmierci, o toczące się wojny, o mit, o tożsamość, o dominację patriarchatu, o przymus konstruowania wizerunków, nakładania i zdejmowania masek. Czy powstał doskonały spektakl? Nie, raczej pęknięty, zbudowany z improwizacji, taki, któremu zabrakło rozmachu czy głębi scenariusza wobec dobrego pomysłu potrójnej Sylvii i ciekawych rozwiązań formalnych. Z publicznej relacji (na Facebooku) autorki tekstu przedstawienia, Bożeny Keff[3], o jej współpracy z zespołem, wynika, że zawiodły ją i rozczarowały komunikacja i porozumienie zarówno z reżyserką, jak i dramaturżką spektaklu, uniemożliwiając rozwinięcie literackich skrzydeł. Post Bożeny Keff opatrzyły liczne komentarze; co znamienne, wiele pochodziło od osób, które spektaklu nie widziały. Wybuchła zatem nie pierwsza „awantura” wokół problemu demokracji w teatrze i

hierarchiczności, miejsc przy stole, ale w istocie rzeczy, w kontekście innych jeszcze reakcji, przede wszystkim wokół pozycji autora w sztuce. Bożenę Keff najbardziej dotknęło poczucie własnej zbędności w procesie pracy i różnica w podejściu do teatru, do roli metateatralnych środków wyrazu, z czego wynika „różnica w ocenie jakości efektów produkcji". Pisała: „wszystkie środki pozateatralne, sceny na wideo (bieganie po zapleczach Teatru Studio i wbieganie na wyższe piętra) są w większości marnej próby i niekonieczne, a w sztuce to, co nie jest konieczne, jest zbędne. Z tego, co widziałam, reżyserka nieczęsto dawała aktorom wskazówki, a to, co robili, było nierzadko nieadekwatne wobec postaci i bolało mnie to, jak łatwo można było to naprawić". Najgorszy był zaś „wykwit, monolog-gwałt [Porczyka] na przedstawieniu. byłam zdruzgotana, zażenowana i wściekła". A przecież jednej z widzek, jak napisała w komentarzu pod postem, spektakl podobał się, zwłaszcza „napięcie w relacji matka-córka", zachwyciła ją też „przebieranka" [w symbolicznym nowojorskim sklepie aktorki/Sylvie przymierzają ubrania jak różne tożsamości – K.D.], a potem w scenie, kiedy terapeutka Beuscher i matka „przechodzą same siebie, miałam dreszcze! równie poruszające były wypowiedzi młodych aktorek (wideo z prób/castingu)". Rozbawia więc, że osoby, które spektaklu nie widziały, uznały, że „upiorny Porczyk zaorał to, co stworzyły kobiety".

Fejsbukowa „awantura o Plath" po *Plath* na niewidzianego, wokół przekonania, że „współczesne twórczynie są zaorywane", że każdy dziś reżyser „czuje się kompetentny w dopisywaniu i przerabianiu, nawet jeśli nie ma pojęcia o kontekście, epoce, o zasadach budowania postaci, dialogów itd. No i lecą potem Sylwuchy", że teatr postdramatyczny „ogranicza się teraz, więzi się sam w sobie, a przecież publiczność musi dostać informacje na temat tego, jak biegło to niedługie życie [Plath], czyli o czym mówimy", smuci swoim anachronizmem. Roland Barthes dawno ogłosił w *Śmierci*

autora, że „gdy tylko jakiś fakt zostanie opowiedziany nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnich, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkracza we własną śmierć i zaczyna się pisanie" (1999). Zdaniem Barthes'a więc przydać tekstowi autora, to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczonym, czyli położyć kres pisaniu"; w moim eseju oznaczałoby to kres „pisania/tworzenia" teatru. Barthes nie ma wątpliwości, że miejscem, w którym wielorakość tekstu kultury się skupia, nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz „czytelnik", czyli w teatrze cały zespół teatralny oraz widz, poddający własnej lekturze i ocenie przestrzeń, „w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie", tworzenie niezależnego tekstu kultury – spektaklu teatralnego. *Plath* to bez wątpienia przedstawienie o charakterze pracy w toku (widziałam spektakl więcej niż raz i cieszą mnie zachodzące w nim zmiany), co wzbudza tylko ciekawość jej dalszego ciągu. Ponieważ zaś odpowiedzialność za końcowy produkt spada na „pośrednika", czyli instytucję teatru, która umożliwia widzom podziwianie lub nie „wykonania" spektaklu (czyli, jak powiada Barthes, „mistrzowskiego opanowania kodu narracyjnego") – widza, to mam nadzieję zarówno na kolejne przedstawienia *Plath*, jak i na to, że spektakl obejrzę raz jeszcze i pomyślę o nim jeszcze raz.

Wzór cytowania:

Duniec, Krystyna, *Anatomia melancholii w „Plath"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/anatomia-melancholii-w-plath.

Autor/ka

Krystyna Duniec – profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium „Projektowanie Kultury” (obecnie Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych) Uniwersytetu SWPS. Autorka m.in. książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* (1998); *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2004); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012), *Dwudziestolecie. Przedstawienia* (2017).

Przypisy

1. Wszystkie fragmenty poezji Sylvii Plath pochodzą z tomu: Sylvia Plath, *Wiersze wybrane*, przeł. T. Truszkowska, J. Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
2. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty pochodzą ze scenariusza spektaklu.
3. Zob. https://www.facebook.com/bozena.keff, post z 28 sierpnia 2021.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999 nr 1-2.

Blanchot, Maurice, *Wyrok śmierci*, przeł. A. Wasilewska, PIW, Warszawa 2021.

Blanchot, Maurice, *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, przeł. A. Wasilewska, A. Sosnowski, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Burton, Robert, *Anatomia melancholii*, przeł. M. Tabaczyński, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2020.

Johnson, Mark, George Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020.

Plath, Sylvia, *Wiersze wybrane*, przeł. T. Truszkowska, J. Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/anatomia-melancholii-w-plath*