

ТЕАТАРОТ НА САРА КЕЈН: ДЕЗИНТЕГРАЦИЈАТА НА ПСИХАТА КАКО ОДРАЗ НА ОПШТЕСТВЕНОТО НАСИЛСТВО

Деспина Ангеловска¹

Факултетот за драмски уметности

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Кратка содржина

Самоубиството на Сара Кејн (1971 – 1999), една од најзначајните современи драмски автор(к)и, непосредно по завршувањето на *4.48 Психоза* (1999), ќе ја предодреди рецепцијата на пиесата како долго „проштално писмо на самоубиец“, на сметка на уметничките и драмските квалитети, но и на општествено ангажираната димензија на делото кое ги преиспитува политичките темели на дезинтеграцијата на себството на крајот на 20-тиот век. Овој труд ги разгледува повеќекратните вредности на пиесата на Кејн, која, од една страна, претставува интроспективно и интимно сведоштво за страдањата предизвикани од депресијата, додека, од друга, критички ги преиспитува причините за неа во современото општество. Пиесата се испишува и како акутна критика на системот за грижа за менталното здравје во современата доба и ги предочува слабостите на доминантниот психијатриски – медикаментозен – пристап кон депресијата денес. Протагонистот на *4.48 Психоза* ја одбива есенцијалистичката дефиниција на патолошкиот самоубиствен идентитет што него го деполитизира, како и препишаните лекови што го отапуваат, и се разоткрива пред сè како гневен и побунет против насилството и неправдата што го проникнуваат светот. Во таа смисла, овој труд ја нагласува длабоката политичка и ангажирана димензија на театарот на Кејн. Во својот интердисциплинарен пристап статијата ја продолжува длабоката испреплетеност на театарот и психологијата, особено во нивниот стремеж за подобро разбирање на психата на ликот/поединецот, повикувајќи се на нивните современи теориски концепти. Таа се надоврзува и на современите теориски промислувања за раѓањето на депресивниот/самоубиствениот субјект во светлото на рефлексивната Мишел Фуко за биомокта.

Клучни зборови: Сара Кејн, театар, психологија, интимно и политичко, суицидален субјект.

¹ despina.angelovska@fdu.ukim.edu.mk

1. 4.48 Психоза: Проштално писмо на суицидалната авторка или минуциозно елабориран и ангажиран драмски текст?

И покрај тоа што ќе изврши самоубиство на само 29 години, оставајќи зад себе не повеќе од пет кратки пиеси, Сара Кејн (1971 – 1999) се смета за една од најзначајните и најрадикалните современи британски драмски автори. Нејзиното драмско творештво, што одредени критичари го сметаат за репрезентативно за естетиката на „in-yer-face theatre“², е особено скандалозно поради сеприсутното физичко и психичко насилство во него. Од првата пиеса *Разнесени* (1995), која ја анализира тесната врска меѓу „приватното“ насилство во хотелска соба во Англија и она „јавното“ на војната во поранешна Југославија, преку *Прочистиени* (1998), инспирирана од екстерминирањето на Евреите за време на Втората светска војна, која ги прикажува садистичките експерименти на псевдо-хирург што ги тестира границите на човечката љубов, па сè до нејзината последна – тестаментарна – пиеса *4.48 Психоза* (1999) која ни ја прикажува внатрешноста на психотичниот ум ослободувајќи се од традиционалните драмски категории, еволуцијата на творештвото на Кејн честопати била перципирано како премин од театар во кој траумите на ликовите се прикажани во нивното социјално и реалистичко опружување, кон еден интимистички и поетски, монолошки театар без ликови, одраз на трауматизираната психа на самата авторка.

Во нашиот труд ќе се обидеме да покажеме дека во театарот на Сара Кејн експлозијата на светот и имплозијата на себството се длабоко поврзани. Предмет на изучување на овој труд е токму последната пиеса на Кејн, *4.48 Психоза*, напишана во текот на есента/зимата 1998/99 г. непосредно пред авторката – која страдала од депресија – да изврши самоубиство. На 20-ти февруари 1999 г. Кејн ќе се обеси со врвците од своите чевли во болницата *Кинџс Колеџ* каде била интернирана по неуспешниот обид за самоубиство (Quinn, 1999). Во тој контекст, многумина ќе ја сведат пиесата на „проштално писмо“ на суицидалната писателка, анализирајќи ја како нејзина интимна, автобиографска исповед. Истовремено, бројни ќе бидат оние што ќе застанат во одбрана на уметничките и драмските вредности на пиесата, инсистирајќи на нејзината вешто разработена драматургија и иновативна драмска форма чија цел е да ја одрази темата на „психотичниот

² Терминот „In-Yer-Face Theatre“ (Театар тупаница) го воведува британскиот театарски критичар Алекс Сирз (Aleks Sierz) во својата книга *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber and Faber, 2000) во која тој го опишува бранот на млада британска и европска драма која се појавува во 1990-тите. Сирз како почеток на оваа провокативно-вознемирувачка театарска појава ја зема премиерната изведба на пиесата *Разнесени* на Сара Кејн во јануари 1995 година. Пиесата ја шокира јавноста и предизвикува голема полемика.

ум“ што пиесата ја третира. Меѓу нив Едвард Бонд, еден од најзначајните современи британски драмски автори и теоретичари на драмата, ќе го нагласи континуитетот на последната пиеса на Кејн со нејзиното претходно општествено ангажирано творештво, толкувајќи ја 4.48 *Психоза* како моќен уметнички и политички чин кој ја менува реалноста (Bond, 1999).

Во трудот ќе разгледаме на кој начин 4.48 *Психоза*, од една страна, се испишува како интроспективно и трогателно сведоштво за страдањата на депресивниот поединец, нурнувајќи нè во неговите најскриени, комплексни и небаре безизлезни понори (сведоштво инспирирано од искуството на самата авторка), а како, од друга страна, пиесата е луцидна критика на системот за грижа за менталното здравје³ и на доминантниот психијатриски пристап кон проблемот на депресијата денес. Дополнително, ќе видиме како во пиесата Кејн го деконструира своевидниот монопол што медицината/психијатријата го има во однос на самоубиството, како и деполитизирањето на истото. Пиесата на Кејн ги преиспитува причините за депресијата и самоубиството во контекст на современото општество. Конечно, ќе се осврнеме на 4.48 *Психоза* како на своевидна колективна театарска терапија, ангажирано завештание и дар од Сара Кејн каде споделената катарза им помага на гледачите да се вратат кон животот со изменет поглед.

1.1. Теорискиџе ѓремиси на ѓругоѓѓ

Во својот интердисциплинарен пристап овој труд се надоврзува на длабоката испреплетеност на театарот и психологијата, особено во нивниот споделен стремеж за подобро разбирање на меандрите на психата на ликот/поединецот, како и на нивните бројни заемни осветлувања. Така, во нашата анализа се повикуваме на релевантните дискусии од полето на современата психологија и психијатрија кои се однесуваат на депресијата и самоубиството, како и на алатките на современата теорија на драмата и театарот. Притоа, во драматуршката анализа на пиесата, ќе се осврнеме на иновативноста на драмската форма на 4.48 *Психоза*, која ги деконструира традиционалните драмски категории со цел да ги одрази тематските преокупации на дезинтеграцијата на себството.

Нашиот теориски пристап е – филигрански – проникнат и од рефлексивната на францускиот филозоф, Мишел Фуко (1926 – 1984), кој во своите дела и предавања како што се *Надзор и казна*, *Историјаѓа на сексуалностѓа*, *Психијатриска моќ* итн. ја анализира промената на парадигмата во нашата доба – во која смртта престанува да биде сеприсутна и случајна, а животот

³ Критика која Сара Кејн ја упатува пред сè кон англискиот систем за ментално здравје што лично добро го познава, но која е релевантна за многу други земји и, на пошироко ниво, за нашата доба.

станува сè постабилен – како ера на биомок и на биополитика, односно ера во која моќта/власта се применува врз контролата на животот на поединците и на населенијата (Foucault, 1977). Според Фуко, во современата доба на биомокта и на дисциплинирање и регулирање на животот се менува нашиот однос кон смртта и, оттука, и кон самоубиството. Од сеприсутна, јавна и спектакуларна, смртта отсега е табу: приватна и срамна, таа е дисквалификувана и елиминирана во корист на целосното управување со животот (Foucault, 1978). Фуко еднакво се осврнува на декриминализацијата на самоубиството во современата доба, кое отсега престанува да биде (криминално) *дело* и станува проблем со кој се занимаваат социолозите (Foucault, 1978). Во ерата на биомокта смртта е мигот кога поединецот ѝ бега на дисциплинирачката моќ, а самоубиството е можеби единствениот начин да се побегне од биополитичкото регулирање преку сопственото дејствување. За Фуко самоубиството може да биде и облик на пружање отпор кон биомокта. Надоврзувајќи се на неговата рефлексива, во особено релевантната за нашиот труд студија „Раѓањето на суицидалниот субјект“, современата филозофка Клое Тејлор аргументира дека денес психијатријата е онаа која ја „издвојувала победата во битката за самоубиството“, заокружувајќи го моделот на деполитизирање на истото и создавајќи го „суицидалниот идентитет“ што таа го анализира како последица на биомокта (Taylor, 2014). Додека некогаш во историјата самоубиството било сметано за дело што можело да има и херојска димензија, за чин на дејствување, современиот психијатриски дискурс го претставува истото како болест, а самоубиецот како пасивна жртва на сопствената нездрава ментална состојба, при што другите причини се занемаруваат (Taylor, 2014). Во својата анализа Тејлор критички се осврнува на современите психијатриски дискурси и дисциплинирачки практики чиј патолошки модел и есенцијализација на депресивниот идентитет е всушност оној што го продуцира суицидалниот субјект (Taylor, 2014). Комплементарните теориски согледувања на Фуко и Тејлор особено ќе ни бидат корисни при анализирањето на критиката на деконтекстуализирањето и деполитизирањето на суицидалниот субјект што ја проникнува пиесата на Сара Кејн.

2. 4.48 Психоза: Страдањата на депресивниот субјект на театарската сцена

2.1. 4.48 Психоза: Иновативната драмска форма како ограз на крајната дезинтеграција на психата

Самоубиството на Кејн ќе ја предодреди рецепцијата на *Психоза 4.48*. Така, по постхумната премиера на пиесата во јули 2000-тата година, мнозинството критичари доаѓаат до заклучок дека се работи „70 минутно проштално писмо на самоубиец“ (Singer, 2004, p.160). Меѓу другото се развива и расправа за уделот на депресијата или психозата на авторката во создавањето на нејзината последна пиеса, односно за тоа дали зачудното и неконвенционално драмско дело на Кејн всушност е производ и резултат на нејзината ментална болест. Надоврзувајќи се на оваа дебата, братот на Кејн, Сајмон, ќе ги повика читателите и гледачите повнимателно да ја погледнат пиесата бидејќи ова упростоено гледање нанесува неправда и на пиесата и на мотивацијата на сестра му за да ја напише (Singer, 2004). Подоцна реномираниот британски драмски автор Марк Равенхил ќе каже дека не се согласува со идејата дека Кејн била голем писател заради нејзините самубиствени нагони, и дека нејзината пиеса не може да се сведе на некаква „суицидална уметност“, додавајќи: „Делото на Кејн не беше само некаков излив на душата. Тоа беше обмислено со огромна умешност“ (Ravenhill, 2005).

4.48 *Психоза* освен тоа се испишува во континуитет со претходното драмско творештво на Кејн која е во постојана потрага по нови облици што ќе соодветствуваат на третираната тематика. За Кејн формата и содржината се неразделни и истоветни. Иновативната и распрсната форма на пиесата, која се ослободува од стегите и конвенциите на класичната драма, ја прикажува дезинтеграцијата на психата на поединецот: „Мојот ум е темата на овие конфузни фрагменти“ (Kane, 2001). Во 4.48 *Психоза*, која зборува за постепеното бришење на субјектот сè до неговото крајно исчезнување, нема веќе ниту чинови, ниту сцени, ниту драмски ликови, ниту дијалог, а единствените преостанати дидакалии ја означуваат тишината што ја проникнува пиесата. Оваа, впрочем, почнува со дидакалијата „Многу долга тишина“, најавувајќи ја клучната тема на исчекувањето на одговор од другиот. Налик на монструозниот, психотичен хермафродит што ја населува нејзината сцена, драмата претставува хибриден, интертекстуален колаж од 24 фрагменти со нееднаква должина и најразлични стилови: поетски секвенци, извадоци од медицински прашалници, цитати од Библијата и од Тибетанската книга на мртвите, совети преземени од прирачници за психологија, бројки,

листи на лекови и на нуспојави итн. Од најкраткиот меѓу нив – „RSVP ASAP“, до најдолгиот, последниот, кој се распостила на 7 страници, фрагментите се испресечени со точкести линии чие значење се провлекува во самата пиеса: „Точкеста линија на грлото ОВДЕ ИСЕЧЕТЕ“⁴ (Kane, 2001). Бидејќи нема веќе ликови, во оваа „соло симфонија“ (Kane, 2001, p.242) останува само еден – полифон – глас, со повеќекратен идентитет и пол/род, кој сведочи за својата неспособност за живот, но и за својата потреба од љубов и потврдување од страна на другиот: „Валидирај ме. Посведочи ме. Види ме. Сакај ме.“ (Kane, 2001). Монологот на некои места преминува во нешто што наликува на остатоци од дијалог, означени со тире. Се работи ли за размена меѓу пациент/ка со психијатар, со сакан/а, со пријател/ка, или за внатрешен дијалог на дезинтегрираната психа?

Текстот останува отворен, по својата форма и содржина, за најразлични толкувања и сценски поставки, а дупките во неговото срце бараат дополнителен интелектуален и имагинативен напор од страна на неговите читатели/гледачи/изведувачи. Во премиерната поставка на пиесата во *Royal Court Theatre Upstairs* во 1995 г., режисерот Џејмс Мекдоналд избира неа да ја играат тројца актери кои си го делат текстот според трите „личности“ што се спомнуваат во пиесата: „Жртва. Сторител. Набљудувач“ (Kane, 2001). Истовремено, во *Психоза 4.48*, како и во останатите пиеси, Кејн намерно ги замачкува границите меѓу овие категории, нејзините комплексни ликови ги избегнуваат поедноставувањата и овие три фигури, како што тоа го наведува Крејг, „секогаш содржани во едното тело, служат како точна и сочувствителна анатомија на човечкото искуство на болката“ (Creig, 2001). Во поглед на ова, во едно интервју, Кејн вели: „Јас не размислувам за светот како поделен на мажи и жени, жртви и сторители. Не мислам дека ваквите поделби се многу конструктивни, а во секој случај од нив произлегува едно многу сиромашно/лошо пишување“ (Saunders, 2002). Во *4.48 Психоза* самоубиецот истовремено ги зазема трите позиции: тој истовремено е починителот и жртвата на „злосторството“ против себе самиот, но и набљудувачот со критичка дистанца. Слично е и со положбата на гледачот кој во оваа пиеса од обичен набљудувач станува сведок, па и соучесник, како што ќе видиме подолу во трудот. Во пиесата, првично протолкувана како автобиографска исповед на авторката, гласот најчесто зборува во прво лице еднина. Притоа Кејн избира да не го одреди идентитетот ни родот на говорителот/говорителката во пиесата, кој може да биде и машко и женско (со тоа личното преминува во заедничко), прикажувајќи ја неговата андрогина или хермафродитска композитност.

⁴ Сите извадоци од *Психоза 4,48* се преведени од англиски на македонски јазик од авторката на трудот. Тоа е случај и со цитираните извадоци од теориските дела, изворно напишани на англиски или на француски јазик.

Истовремено, и покрај ова креативно суспендирање на зацртаниот идентитет/род во пиесата (налик на романот *Орландо* од Вирџинија Вулф), депресивниот протагонист на *Психозис 4.48* страда од родовото насилство/насилството на родот: „Мислиш ли дека е можно човек да се роди во погрешно тело?“ (Kane, 2001).

Совршениот спој на драмската форма и содржината кон кој се стреми Кејн се одразува и во визуелниот дизајн на пиесата (видлив во печатеното издание), која отсега како да го исцртува разградувањето на психата. И самата типографија на пиесата ги распрснува вообичаените драмски правила: зборови во колона, две паралелни колони на зборови, растурени и расфрлани реченици/зборови/бројки на страницата. За да нагласи некои реченици – крици – Кејн користи големи букви: НЕ ОСТАВАЈ ОВА ДА МЕ УБИЕ! ОВА ЌЕ МЕ УБИЕ И ЌЕ МЕ ИСПРАТИ ВО ПЕКОЛ“ (Kane, 2001). Црните букви и бројки што го преплавуваат белиот лист, се надоврзуваат на лебарките што го запоседнуваат психотичниот ум на почетокот на пиесата: „консолидирана свест пребива во мрачна банкет сала близу до таванот на умот чиј под се мрда како десет илјади лебарки кога ќе продре сноп светлина додека сите мисли се спојуваат во миг на согласување телото веќе не исфрла кога тафтабитите ја содржат вистината што никој никогаш не ја изговара“ (Kane, 2001). Фрагментарноста на текстот во облик на нецелосен мозаик ја одразува распарченоста на психата, а меѓучовечкиот јаз и болната тишина се отелотворени во белите дупки меѓу редовите: последната страница, така, е речиси целата празна со исклучокот на двете последни куси реченици на неа. Постепено зборовите, налик на одбројување, стануваат сè поретки и поосамени, сè до нивното конечно исцрпување што го придружува бришењето на субјектот:

„гледајте ме како исчезнувам
гледајте ме
како исчезнувам

гледајте ме
гледајте ме
гледајте.“ (Kane, 2001)

Од досегашната анализа јасно произлегува дека *4.48 Психоза* не е некакво „проштално писмо“, туку вешто разработена пиеса и организирана уметничка креација, која нуди повеќеслојни и различни интерпретации, и која, со својата минуциозно обмислена драмска и визуелна форма, го отелотворува и реализира сонот на авторката за спојување на содржината и формата.

2.2. Критика и преигрување на психијатриски дискурс за дејресивниот субјект

4.48 Психоза излегува од рамките на интимната исповед и со тоа што претставува своевидна критика на системот за грижа за менталното здравје и доминантниот психијатриски пристап кон проблемот на депресијата и самоубиството (особено на нивното есенцијализирање и медикаментозно третирање), преиспитувајќи ги притоа причините за овие појави во современото општество.

Пиесата сведочи за искуството и доживувањето на психијатрискиот пациент во текот на неговата хоспитализација, репродуцирајќи и делови од разговорот доктор – пациент. Во пиесата се прикажани и информации за дијагностицирањето, лечењето и медикаментозната терапија на суицидалниот пациент, покажувајќи ги слабостите на истите. 4.48 Психоза се испишува како трогателна и луцидна критика на односот на психијатрите кон пациентите, но истовремено и како (авто)критика на психијатрискиот пациент. Кејн особено се задржува на разорниот ефект на „гласот на разумот“ и на погледот на лекарите што небаре го „осудуваат“ пациентот:

„Соба со безизразни лица кои празно зјапаат во мојата болка, толку лишено од значење што мора да има зли намери во тоа.

Д-р Ова и Д-р Она и Д-р Какобеше кој е само на поминување, па се сетил да сврати и патем малку да се подбива. Горејќи во жежок тунел на поразеност, моето понижување е целосно додека треперам без причина и се спрепнувам на одредени зборови и немам ништо да кажам за мојата „болест“ што и онака се сведува на сознанието дека нема никаква смисла бидејќи ќе умрам. Во безизлез сум од тој милозвучен психијатриски глас на разумот кој ми кажува дека постои објективна реалност во која моето тело и мојот ум се едно. Но јас не сум тука, и никогаш не сум ни сум бил/а. Д-р Ова го запишува тоа и Д-р Она се обидува да промрмори нешто сочувствително. Гледајќи ме, судејќи ме, мирисајќи го парализирачкиот неуспех што ми капе од кожата, очајот што ме гребе со канците и целосната паника што ме преплавува додека зјапам во светот во ужас и се чудам зошто сите се смеат и ме гледаат со некакво тајно знаење за мојот болен срам.“ (Kane, 2001)

Меѓу другото, Кејн ги прикажува тешкотиите и грешките во дијагностицирањето и следењето на пациентите, но и поедноставувачката стереотипност и неефикасноста на шематизираниите методи што често се

користат за оваа цел. Во пиесата се провлекуваат медицински прашалници со типични прашања што им се поставуваат на пациентите, а авторката во неа го вметнува и тестот со сериско одземање на седум (Serial Sevens Test) што се користи во дијагностичката пракса каде од пациентот се бара да одзема во серии од 7 почнувајќи од 100, па сè до нула (Manning, 1982). Додека на почетокот на пиесата овие бројки се појавуваат расфрлани во целосен хаос, и со тоа ја овозможуваат иницијалната дијагноза на „психозата“ на пациентот и неговото интернирање, подоцна истите бројки се враќаат, но овој пат соодветно наредени, укажувајќи на наводното подобрување на состојбата на пациентот и мотивирајќи ја одлуката на докторот да го отпушти од болница, по што тој ќе изврши самоубиство.

Понатаму, пиесата сведочи и за тешкотиите во одредувањето на соодветна терапија за лицата што страдаат од депресија, како и за нуспојавите од препишаните антидепресиви. Така, на цели две страници од делото Кејн, на долго и на широко, ги наведува симптомите и медицинската дијагноза со препишаната медикаментозна терапија што постојано се менува заради различните секундарни ефекти и недоволната ефикасност. Иако наведените нуспојави се шокантни сами по себе, авторката дополнително го субвертира медицински студениот пристап на дисецирање на депресивниот субјект со автореференцијални интервенции полни со црн хумор и иронија.

„Симптоми: Не јаде, не спие, не зборува, нема сексуална желба, очаен, сака да умре.

Дијагноза: Патолошка тага.

Сертралин, 50 мг Влошување на несоницата, изразена анксиозност, анорексија, (намалување на телесната тежина 17 kg), зголемување на суицидалните мисли, планови и намери. Прекинат по приемот во болница.

Золпиклон, 7,5 мг Спие. Прекинат по појавување на осип. Пациентот се обиде да ја напушти болницата наспроти лекарските совети. Задржан од три болничари двојно поголеми од неа. Пациентот се заканува и не сака да соработува. Параноидни мисли – верува дека болничкиот персонал се обидува да ја отруе.

Мелерил, 50 мг Соработува.

Лофепрамин, 70 мг, зголемено на 140 мг, па на 210. Зголемување на телесната тежина 12 кг. Губење на краткотрајната меморија. Нема други реакции. (...)

Лофепрамин и Циталопрам прекинати откако пациентот се разбеснил заради нуспојавите и отсуството на очигледно подобрување. Симптоми по прекинувањето: вртоглавица и конфузност. Пациентот постојано паѓа, губи свест и излетува пред автомобили. Делузиони идеи – верува дека консултантот е антихрист. (...)

Расположение: Ебено лута.

Чувство: Многу лута.“ (Kane, 2001)

Со прикажувањето на неуспехот на медикаментозната терапија („нема лек/дрога на светот што може да му даде смисла на животот“ вели протагонистот на 4.48 *Психоза*), во својата пиеса Кејн, прикажувајќи ја безнадежноста во која тоа го става пациентот, упатува критика кон доминантниот фармаколошкиот пристап во психијатријата кон лечењето на депресијата, кој не прави напор да го постави прашањето за причините на истата:

„Зошто не ме прашате зошто?

Зошто си ја исеков раката?“ (Kane, 2001).

Дополнително, Кејн критички го прикажува и современиот психијатриски дискурс на медикализација на депресијата која се третира како болест, додека желбата за прекратување на сопствениот живот се патологизира и притоа се деполитизира. Пиесата особено укажува на разорните последици од доминантниот дискурс на есенцијализирање на идентитетот на „суицидалниот субјект“, кој одразува некаква „вродена неспособност за живот“ што го предодредува поединецот, убедувајќи го дека нешто не е во ред со него, а не со светот, и дека тоа нешто е непроменливо зашто е вродено, и ставајќи го така во уште побезнадежна и попасивна ситуација (во безизлезот тој уште повеќе ризикува да се сврти против самиот себе си):

„– Не. Не е твоја вина.

– Не е твоја вина, само тоа го слушам, не е твоја вина, болест е во прашање, не е твоја вина, знам дека не е моја вина. Толку пати тоа ми го кажавте што почнувам да мислам дека тоа е стварно моја вина.“ (Kane, 2001)

2.2.1. Рециклирање и деконструирање на психијатриската и психолошката литература

Ако повнимателно ја погледнеме пиесата која, како што видовме, по своето појавување била восприемена како автентична и автобиографска исповед на авторката, сфаќаме дека таа всушност е составена како интертекстуален колаж со бројни цитати и особено со извадоци од психијатриска и психолошка литература. Кејн била мошне добро документирана и информирана за темата на депресијата и самоубиствениот нагон за што сведочат и книгите што таа ги читала додека ја пишувала *4.48 Психоза* и од кои црпела на големо. Во времето на создавањето на пиесата Кејн ги читала следниве книги за психологија: *Суицидален ум* од Едвин С. Шнајдман и *Малигна ѿаѓа: анатомија на депресијата* од Луис Волперт⁵ (Saunders, 2004). Одредени извадоци од *4.48 Психоза* се речиси буквално преземени од овие книги. Така, на пример, на почетокот пиесата се отвора со она што на прв поглед личи на автентично и најинтимно сведоштво на депресивната авторка: „Тажен сум / Чувствувам дека иднината е безнадежна и дека работите не можат да се подобрат / Досадно ми е и незадоволен сум од сè / Јас сум целосно промашување како личност...“ (Kane, 2001). Но, ги пронаоѓаме речиси истите реченици во книгата *Малигна ѿаѓа*, „Тажен сум / Не можам веќе воопшто да работам ...“ (Wolpert, 1999), каде авторот го цитира *Инвентарот за дијагностицирање на депресија на Бек* (Beck Depression Inventory), во кој од пациентот се бара да ја штиклира реченицата што најдобро го одразува неговите видувања за иднината, тагата, сонот, сексуалната желба и самоубиствените мисли. Сфаќаме дека во пиесата Кејн всушност рециклира општи места и веќе готови реченици во една дистанцирачка постапка. Истовремено, како што напредува набројувањето, така готовите формули што ги презема Кејн стануваат сè полични и поинтимни : „Не можам да пишувам (...) Мојот брат умира, мојот љубовник умира, обајцата ги убивам (...) Колковите ми се прешироки. Не ми се допаѓа мојот полов орган“ (Kane, 2001).

Листата на антидепресиви со нивните секундарни ефекти на кои се осврнавме погоре е повторно преземена од *Малигна ѿаѓа*. Но, на оваа сериозна медицинска листа Кејн се надоврзува, со голема доза на црн хумор, со сопствениот „лекарски рецепт“ за самоубиство и со неговите секундарни ефекти : „100 аспирини и шише на бугарско Кабернет Совињон, бербa 1986 г. Пациентот се разбуди во базен од повраќаници и тажен. Кој спие со куче, се буди полн со болви. Силна стомачна болка. Нема друга реакција“ (Kane, 2000). Листата пак, со препораки за пациентот што се појавува кон крајот на пиесата

⁵ Споредете Edwin S. Shneidman *The Suicidal Mind*, Lewis Wolpert *Malignant sadness: the anatomy of depression*.

авторката ја позајмува од делото *Суицидалниот ум*. Така, зацртаните цели: „остварување на цели и амбиции / надминување на пречки и постигнување висок стандард / зголемување на самопочитта со успешно користење на талентот / надминување на спротиставувањето“ (Kane, 2001) се преземени од медицинско-психолошки прашалник во книгата (Shneidman, 1998).

Авторката, налик на својот протагонист кој се дефинира себе си како „последен во долгата низа на книжевни клептомани / вековна традиција / кражбата е свет чин/ на кривулестиот пат кон својот израз“ (Kane, 2021), намерно го користи жаргонот на психијатрите и психолозите, нескриено преземајќи ги нивните дефиниции, листи и методи, луцидно приспитувајќи ги и разоткривајќи ги нивните недостатоци. Така, автентичното, автобиографско сведоштво на авторката се разоткрива и како пародиска и критичка рециклажа, која го цитира дискурсот што го конструира депресивниот/суицидалниот субјект само за да го деконструира истиот како „празен цитат“. Притоа, во мрачната пиеса што нè соочува со сериозното прашање на депресијата и на самоубиството, и која истовремено се издига како критика на здравствениот систем за ментално здравје и на психијатрискиот пристап кон овој проблем, Кејн не пропушта да го внесе и својот хумор како уште еден знак на отпор: „Сонував дека сум отишла на доктор и таа ми даде уште осум минути живот. А јас седев во ебената чекална половина час“ (Kane, 2001).

3. 4.48 Психоза како политички ангажирана пиеса

3.1. Распарчениот свет во срцето на дезинтегрираната психа

Толкувањето на 4.48 Психоза само како интензивно лично и интроспективно дело се распрснува кога во срцето на пиесата откриваме дека страдањето за кое сведочи Сара Кејн не е само нејзино, туку е она на човекот во бесчовечноста на современата доба. Делото не може да се резимира како израз на некаква лична „психоза“. Мари-Кристин Лесаж така зборува „општествена психоза“ и „колективно лудило“ (Lesage, 2003). Пиесите на Кејн ги преиспитуваат општествените темели на деструктурирањата и дислокацијата на субјектот на крајот на 20-тиот век и се издигаат како вистински повик кон човештвото. Во нејзиниот театар интимното и јавното, личното и колективното, се длабоко испреплетени, а психата, на крстопат, е изложена на ветриштата на историската стварност. Кога во 4.48 Психоза Кејн го опишува психичкото страдање, таа го прикажува со голема јасновидост и страдањето на нашиот век. Во дезинтегрираната психа таа го препознава распарчениот лик на светот на крајот на 20-тиот век во загуба на утопии, разграден од глобализацијата

и консумеризмот, војните и насилството. Бруталноста на нашето совремије ја узурпира психата на протагонистот на *4.48 Психоза*. Јаството е порозно: општественото насилство лежи во срцето на интимното страдање. Војната за која зборува депресивниот протагонист е подеднакво онаа на деструкцијата на светот и на психата: „Прекинетете ја оваа војна“ (Kane, 2001). Налик на јунаците од старогрчката трагедија, во пиесата суицидалниот субјект ја носи „вината“ во себе и ја презема одговорноста за историското насилство и геноцидите на 20-тиот век: „Јас ги убив Евреите со гас, јас ги убив Курдите, јас ги бомбардирав Арапите, јас ги ебев малите деца додека ме молеа за милост, минските полиња се мои, сите ја напуштија забавата заради мене (...) ОДБИВАМ ОДБИВАМ ОДБИВАМ НЕ ГЛЕДАЈ МЕ“ (Kane, 2001). *4.48 Психоза* нуди историцизиран приказ на депресијата, осврнувајќи се на причините за неа во современиот контекст. Причините за дезинтеграцијата и дислокацијата на психата се поистовестени со нашиот свет на агресија, каде сè се стекнува на сметка на другиот, односно на себе си: „Мислиш ли дека е можно човек да се роди во погрешно време?“ (Kane, 2001). Делото го поставува прашањето за тоа кој е навистина нездрав: ментално болниот или општеството? Истурајќи го во срцето на пиесата купот на анксиолитици и антидепресиви што нашето општество секојдневно ги консумира за да биде здраво и функционално, авторката ни ја предочува неговата хронична нездравост: „Прифати ги убавите лаги /хроничната нездравост на здравиот“ (Kane, 2001). Во *4.48 Психоза* депресивниот субјект ја одбива препишаната терапија велејќи „Нема да можам да мислам. Нема да можам да пишувам“ (Kane, 2001), за малку потоа, пред инсистирањата на психијатарот, да извикне: „Во ред, да го направиме тоа, да ги земеме лековите, да ја направиме хемиската лоботомија, да ги исклучиме повисоките функции на мојот мозок и можеби така ќе бидам малку повеќе ебено способна за живот“ (Kane, 2001). Со прикажувањето на медикаментозна „лоботомија“ чија цел е „нормализацијата“ на „ментално болниот“, Сара Кејн ни го го предочува тивкиот тоталитарен модел на обезличениот систем.

Дополнително, болката на депресивниот поединец во пиесата е онаа за човештвото. Она од кое тој/таа всушност боледува е огромната емпатија за Другиот. Депресијата, од интимно, лично страдање се претвора во колективна трагедија: драмскиот простор преминува од субјективниот простор на психотичниот ум до споделениот колективен и политички простор на театарот. Така, *4.48 Психоза* се испишува наликува на современа трагедија која ја преиспитува нечовечноста на нашиот психијатриски и биополитички дисциплински систем, но и на нашето време на војни, масакри, насилство, злоставување. Конечно, пиесата се издига како апел за сочувство и човечност.

3.2. 4.48 Психоза како чин на политички отпор

Како што на тоа веќе се осврнавме погоре во трудот, самоубиството порано било јавен и политички чин на поединецот, додека денес, преку призмата на современата психијатрија, тоа станува патолошко, а суицидалниот субјект се смета за жртва на сопствената нездрава ментална состојба. Тој се убива во приватен и скриен простор, како одраз на срамот од менталното заболување. Секоја надворешна причина за самоубиството е дисквалификувана како второстепена (Taylor, 2014). Во 4.48 Психоза депресијата и самоубиството повторно излегуваат од сферата на приватното, скриеното и срамното и се претвораат во јавен – театарски – чин, здобивајќи се со политичко значење и издигајќи се како чин на отпор наспроти состојбата на светот:

- „– Јас не те презирам. Не е твоја вина. Ти си болна.
- Не мислам така.
- Не?
- Не. Јас сум во депресија. Депресијата е лутина.“ (Kane, 2001)

Кога општеството е хронично болно, „психозата“ е знак на ментално здравје. Депресивниот/психотичниот субјект станува оној кој се осмелува да се соочи со стварноста и кој ни ја кажува неподносливата вистина. Во пиесата на Кејн тој се разоткрива пред сè како побунет: „Јас сум лут/а зашто разбирам, а не зашто не разбирам“ (Kane, 2001). Протагонистот на 4.48 Психоза одбива да живее во состојба на „хемиска лоботомија“ или на „мозочна смрт“ во општеството што Е. Бонд го нарекува „постхумно општество“, и токму тука се отвора политичката димензија на пиесата (Saunders, 2003).

Политичкото значење со кое се стекнуваат депресијата/самоубиството во 4.48 Психоза впрочем се огледува и во енигматичната бројка која се појавува во нејзиниот наслов: 4.48. Според авторот на предговорот на собраните дела на Кејн, Д. Грејг, ова е алузија на времето во рани зори кога авторката често се будела додека била во депресија. Таа го сметала овој темен час, токму пред зората, како миг на голема јасност „кога конфузиите на психозата како да се распрснуваат“ (Grieg, 2001). Во самата пиеса 4.48 најпрво го означува часот кога депресијата доаѓа во посета (Kane, 2001), за потоа да стане мигот кога „разумноста доаѓа во посета/ еден час и дванаесет минути јас сум со здрав ум. Кога ќе помине одново нема да ме има/ распарчена кукла, гротескен шут“ (Kane, 2001). Кејн така ја рехабилитира психозата/депресијата од „болест“ во состојба на здраворазумска свесност, а самоубиството како политички чин што го изразува бесот наспроти неприфатливата стварност: „Ништо не може да го изгасне мојот гнев./ И ништо не може да ми ја врати верата./Ова не е свет во кој сакам да живеам“ (Kane, 201).

3.3. Ойџимизмој од срцејџо на дејпресијџа: „Ве молам ойџворејџе џи завесијџе“

Во својата последна пиеса Сара Кејн не нурнува во најмрачните и најболните – и небаре безизлезни – понори на депресијата. Истовремено, драмата за која видоџе дека се гради како чин на отпор и повик кон другиот и кон човештвото, на крајот како повторно да се отвора кон светот и животот. Последната реплика со која, по исчезнувањето/самоубивањето на субјектот, завршува 4.48 *Психоза* е: „Ве молам отворете ги завесите“. Се чини дека оваа повеќезначајна – метатеатарска – реплика, овој повик кон другиот со кој авторката избира да ја заврши пиесата, дава оптимистична нота на крајот од истата, разгртувајќи го затворот на депресијата и прегртувајќи го повторно животот надвор. Осврнувајќи се на пиесата, британскиот драматург Е. Бонд вели дека таа, од дело што најавува самоубиство и зборува за смртта, „станува своевиден трактат кој ни кажува како да живееџе на свесен начин што е уште поболно“ (Saunders 2004). Премиерната изведба на пиесата во театарот *Royal Court Theatre Upstairs* во 2000-та година како да се надоврзува на ова толкување. Во поставката, по изговарањето на крајната реплика, актерите ги отвораат капаците на прозорците во театарот, пуштајќи внатре да влезат светлината и звуците од улицата надвор. Овој гест кој, по завршувањето на претставата, го повикува животот да влезе во театарот, канејќи ги гледачите повторно да се вратат кон него – изменети од искуството што го доживеале – небаре е веќе содржан во последната реплика на Сара Кејн.

4. Дарот на Сара Кејн: Соочувањето со неумоливото

Во својот ангажиран театар Кејн се стреми кон тоа силно да го инволвира гледачот во она што се случува на сцената. Гледачот на 4.48 *Психоза* не останува пасивен набљудувач, туку станува сведок, па дури и соучесник – препознавајќи се и себе си на сцената, страдајќи и сочувствувајќи. Гледачот кој присуствувал на изведбата на пиесата нема да остане непроменет: тој ќе се врати во стварниот живот со интимно разбирање на депресијата и на длабоката болка што таа ја предизвикува, но и со поголема свесност за тоа што треба да се промени во општеството. Во споделеното интимно и своевидно иницијациско искуство што го претставува пиесата на Кејн, суицидалниот субјект отелотворен од актерот е оној кој се „жртвува“ за гледачите да можат да научат нешто од тоа понирање, задржувајќи ја истовремено критичката дистанца. Во таа смисла, ефектот на пиесата на Сара Кејн би можеле да го споредиме со оној на катарзата во старогрчката трагедија⁶. Едвард Бонд

⁶ Катарзата (од старогрчкиот збор *katharsis*, прочистување) според дефиницијата на Аристотел

толку го споредува театарот на Кејн со старогрчкиот, велејќи дека обата се соочуваат со екстремите на човечкото искуство за да ни помогнат да разбереме што е човекот и како тој ја создава својата човечност. За Бонд, во пиесите, како и во животот, Сара Кејн е онаа која, налик на авторите и јунаците на старогрчката трагедија, се соочува со крајностите и со неумоливото за да ја пронајде нашата човечност (Bond, 1999).

Непосредно пред своето самоубиство, не губејќи верба во театарот и наоѓајќи сила во срцето на сопствената трагична безизлезност, Сара Кејн ни ја подарува 4.48 *Психоза* како сведоштво за длабокото страдање што го предизвикува депресијата, но и како ангажиран чин кој не повикува да излеземе од театарот и од пасивноста и да се обидеме да дејствуваме во стварноста. Како што тоа го нагласува Грејг, пишувањето на оваа пиеса е чин на великодушност, па и на херојство од страна на авторката со оглед на тоа што депресијата е „повеќе деструктивна отколку креативна состојба и оние што се заробени во неа обично остануваат без глас заради тоа“ (Greig, 2001).

Самата Кејн, осврнувајќи се на театарската претстава *Луг* (Mad) на Џереми Велер, која ја предодредила нејзината визија за театарот, ќе рече: „Таа го промени мојот живот зашто го промени начинот на којшто размислувам, начинот на којшто се однесувам. Ако театарот може да менува животи, тој може да го промени и општеството“ (Sierz, 2001).

4.48 *Психоза* го менува нашиот живот и со тоа – сакаме да веруваме – може да го промени и општеството.

во *За џоџиџикаџи* е ефект на „прочистување“ од негативните емоции и страсти што трагичната театарска претстава го предизвикува кај гледачите. Истовремено, катарзисот е концепт кој се користи и во различни современи терапевтски методи, како, на пример, во драмската терапија.

Литература

- Bond, E. (1999). Sarah Kane et le théâtre. *LEXI/textes, no 3. Théâtre National de la Colline*. Paris: L'Arche Éditeur. Retrieved August 9, 2024 from: <https://www.colline.fr/sites/default/files/bond-kane.pdf>
- Greig, D. (2001). Introduction. In *Sarah Kane: Complete Plays* (pp.IX-XVIII). London: Methuen drama.
- Quinn, S. (1999). Suicidal writer was free to kill herself. *The Guardian*, 23 September 1999. Retrieved August 9, 2024 from: <https://www.theguardian.com/uk/1999/sep/23/2>
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish. The Birth of the Prison*. New York : Random House.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Random House.
- Manning R.T. (1982). The Serial Sevens Test. *Archives of Internal Medicine*, 142(6), 1192.
- Lesage, M.-C. (2003). Sarah Kane, dans la souillure du monde. *Jeu*, 106, 111–120. Retrieved August 9, 2024 from: <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n106-jeu1109541/26214ac/>
- Ravenhill, M. (2005). Suicide Art? She's Better than That. *The Guardian*. 12 October 2005.
- Web. 08 November 2013. Retrieved August 9, 2024 from: <http://www.theguardian.com/stage/2005/oct/12/theatre>
- Saunders, G. (2002). *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Saunders, G. (2003). 'Just a Word on a Page and there is the Drama.' Sarah Kane's Theatrical Legacy. *Contemporary Theatre Review*, 13 (1), 97–110. Retrieved August 9, 2024 from: <https://centaur.reading.ac.uk/31333/2/31333Contemporary%20Theatre%20Review%20Article.pdf>
- Saunders, G. (2009). *About Kane: The Playwright and the Work* (pp.90-121). London: Faber & Faber.
- Sierz, A. (2001). *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- Singer, A. (2004). Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane. *TDR/The Drama Review* 48.2, 139–171.
- Taylor, C. (2014). Birth of the Suicidal Subject : Nelly Arcan, Michel Foucault, and Voluntary Death. *Culture, Theory and Critique*, 56(2), 187–207.

Wolpert, L. (1999). Malignant sadness: the anatomy of depression. London: Faber and Faber. Shneidman, E.S. (1998). The Suicidal Mind. New York, Oxford: Oxford University Press.

SARAH KANE'S THEATRE: THE DISINTEGRATION OF THE PSYCHE AS A REFLECTION OF SOCIAL VIOLENCE

Despina Angelovska

Abstract

The suicide of Sarah Kane (1971 – 1999), one of the most striking contemporary British playwrights, committed shortly after she finished *4.48 Psychosis* (1999), will determine the play's reception as a long "suicide note", at the expense of the artistic and the dramatic qualities, but also of the socially engaged dimension of this theatrical work which questions the political foundations of the disintegration of the self at the end of the 20th century. This paper considers the multiple values of Kane's play, which, on the one hand, presents an introspective and intimate testimony of the suffering caused by depression, while, on the other hand, critically examines the causes of this later in contemporary society. The play is also a sharp critique of the mental health care system in contemporary times, pointing out the weaknesses of the dominant psychiatric medication approach to depression today. The protagonist of *4.48 Psychosis* rejects the essentialist definition of the pathological suicidal identity that depoliticizes her/him, as well as the prescribed drugs that numb her/him, and reveals "hermself" above all as angry and rebelled against the violence and injustice that pervade our world. In that sense, this paper emphasizes the deeply political and engaged dimension of Kane's theatre. In its interdisciplinary approach, this article prolongs the deep intertwining of theater and psychology, especially in their pursuit of better understanding the psyche of the character/individual, and draws on their respective contemporary theoretical tools. It also builds on contemporary theoretical reflections on the birth of the depressed/suicidal subject in the light of Michel Foucault's reflection on biopower.

Keywords: *Sarah Kane, theatre, psychology, intimate and political, suicidal subject.*

