

Agata Łżykowska-Uszczyk  <https://orcid.org/0000-0002-7870-5233>
Uniwersytet Wrocławski

DRAMAT JAKO FORMA AUTOTERAPII - 4.48 PSYCHOSIS

„Słowa nigdy nie są szalone (najwyżej perwersyjne),
Szalona jest składnia”¹.

Sarah Kane to reżyserka, aktorka, a przede wszystkim dramatopisarka uznawana za prekursorkę nowego brutalizmu w teatrze brytyjskim. Autorka pięciu sztuk teatralnych: *Zbombardowani*, *Miłość Fedry*, *Oczyszczeni*, *Łaknąć* oraz *4.48 Psychosis*. To również twórczyni, która wprowadziła wstręt, okrucieństwo i brutalność do brytyjskiego dramtopisarstwa. Jej sztuki stanowią syntetyczną analizę jej traum oraz dynamicznych zdarzeń mających miejsce w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Premiera ostatniej sztuki Kane – *4.48 Psychosis* – odbyła się 23 czerwca 2000 roku na deskach Royal Court Theatre – blisko półtora roku po samobójczej śmierci pisarki. Kane powiesiła się w łazience londyńskiego King’s College Hospital 20 lutego 1999 roku. Ostatni dramat pisarki nie posiada wyszczególnionych postaci, didaskaliów ani wskazówek scenicznych, czym kontynuuje styl poprzedniej sztuki zatytułowanej *Łaknąć*. Według Davida Griega, przyjaciela Sarah Kane, tytuł sztuki wywodzi się od godziny 4.48 rano, kiedy pisarka często budziła się w stanie depresji.

Dramat ten jest najbardziej osobistą sztuką Brytyjki, powstał na podstawie jej przeżyć. Brat pisarki, spadkobierca jej dorobku, tłumaczy główny zamysł tej sztuki: „[*4.48 Psychosis*] is about suicidal despair, so it is understandable that some people will interpret the play as a thinly veiled suicide note [...] this simplistic view does both the play and my sister’s motivation for writing it an injustice”² [(*4.48 Psychosis*) jest o samobójczej rozpacz, więc zrozumiałe jest, że niektórzy interpretują sztukę jako słabo ukrytą notatkę

¹ R. Barthes, *Fragment dyskursu miłosnego*, Warszawa 2011, s. 11.

² A. Sierz, *Sarah Kane*, InYerFace Theatre, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> [dostęp: 10.03.2018].

samobójczą [...] ten uproszczony pogląd generuje zarówno sztuka, jak i motywacja mojej siostry do opisanie tych niesprawiedliwości]. Większość badaczy, krytyków, reżyserów dopatruje się w tym ostatnim dramacie Kane listu pożegnalnego. Coco Hall, krytyk zajmujący się inscenizacjami dramatów Kane, napisał dla „Remotegoat”: „*4.48 Psychosis* is Sarah Kane’s last play, and has been interpreted as a scorching, elegiac suicide note from a mind that knew true darkness and yet light too. From a body of work that only comprised of five plays, one short film, and a couple of newspaper articles, Kane’s innovative theatrical experimentation has become part of the canon”³. [*4.48 Psychosis* jest ostatnią sztuką Sarah Kane, interpretowaną jako palący, elegijny list samobójczy stworzony przez umysł, który poznał zarówno prawdziwy mrok, jak i światło. Z całej twórczości, na którą składa się zaledwie pięć sztuk, jeden film krótkometrażowy i parę artykułów do gazet, innowacyjny eksperyment teatralny Kane wszedł do kanonu.]⁴. Jednak jak zmieniłoby się odczytanie dramatu, gdybyśmy odrzucili formę listu pożegnalnego, a zastąpili ją tezę o dramacie jako formie autoanalizy? Sztukę można by potraktować jako otwarty proces, performatyw, a nie dokonane dzieło, które ma jedynie funkcję komunikatywną.

Żeby pogłębić interpretację rzeczywistości przedstawionej przez Kane w *4.48 Psychosis*, proponuję przejść do analizy dramatu jako formy bardzo swoistego zapisu wrażeń z pobytu w zakładzie dla umysłowo chorych. Potraktujmy dramat jako dziennik pacjenta – odsłonią się wtedy kolejne płaszczyzny związane z negacją i napięciami. Zacznijmy od przekazów związanych z krytyką systemu zdrowia – wyrażanej zarówno w monologach, jak i dialogach. Po pierwsze, przez cały tekst przewijają się zwroty w formie pierwszoosobowej, za pomocą których relacjonowany jest pobyt w zakładzie zamkniętym. Narratorka kreuje świat przedstawiony jako pokój szpitalny. Po drugie, części dialogowe w dramacie zarysowują relację pacjent–lekarz, w której możemy odczytać liczne napięcia. Sama narratorka wskazuje na pogardę wyczuwaną w postawie lekarza:

- *Do you despise all unhappy people or is it me specifically?*
- *I don’t despise you. It’s not your fault. You’re ill.*
- *I don’t think so.*
- *No?*
- *No. I’m depressed. Depression is anger. It’s what you did, who was there and who you’re blaming*⁵.

- [– Gardzisz wszystkimi, którzy są nieszczęśliwi, czy tylko mną?
- Nie gardzę tobą. To nie twoja wina. Jesteś chora.
- Ja tak nie uważam.
- Nie?
- Nie. Mam depresję. Depresja to gniew. To to, co się zrobiło, kto przy tym był i kogo za to winisz.]

³ C. Hall, *Polish company scorches the Barbican*, „Remotegoat”, <http://www.remotegoat.com/uk/review/5061/polish-company-scorches-the-barbican/> [dostęp: 11.03.2018].

⁴ Autorką wszystkich przekładów, zamieszczonych w nawiasach kwadratowych, jest Agata Iżykowska.

⁵ S. Kane, *4.48. Psychosis*, Londyn 2018, s. 8.

Brak empatii w postawach lekarzy może ponownie zostać powiązany z nagromadzeniem negacji. Dramat wypełniony frustracją może być odczytywany jako krytyka środowiska medycznego. Pacjentka-narratorka nie czuje się komfortowo ze swoim „Ja”, cierpi na anhedonię, dodatkowo, miejsce, które miało jej zapewnić pomoc, przysparza jej kolejnych niepokojów. Mamy do czynienia z dwoma napięciami: ja–lekarz, ja–środowisko szpitalne. Egzemplifikują to próby medyczne, którym poddawana jest narratorka. Świadczą one o przedmiotowym podejściu do pacjenta – w obszernym fragmencie dowiadujemy się, jakie są diagnozy, sposób leczenia i reakcja na leki:

Sertraline, 50mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17kgs,) increase in suicidal thoughts, plans and intention. Discontinued following hospitalisation.

Zopiclone, 7.5mg. Slept. Discontinued following rash. Patient attempted to leave hospital against medical advice. Restrained by three male nurses twice her size. Patient threatening and uncooperative. Paranoid thoughts – believes hospital staff are attempting to poison her.

Melleril, 50mg. Co-operative.

Lofepamine, 70mg, increased to 140mg, then 210mg. Weight gain 12kgs. Short term memory loss. No other reaction.

Argument with junior doctor whom she accused of treachery after which she shaved her head and cut her arms with a razor blade⁶.

[Sertralina, 50 mg. Nasilenie zaburzeń snu, silne stany lękowe, anoreksja (utrata wagi 17 kg), nasilenie myśli, planów i intencji samobójczych. Lek odstawiony po hospitalizacji.

Zopiklon, 7,5 mg. Pacjentka spała. Lek odstawiony po wystąpieniu wysypki. Pacjentka próbowała opuścić szpital wbrew zaleceniom lekarzy. Została powstrzymana przez trzech pielęgniarzy dwukrotnie od niej większych.

Pacjentka agresywna, nie współpracuje. Urojenia paranoidalne – wierzy, że personel szpitala próbuje ją otruć.

Melleril, 50 mg. Pacjentka współpracuje.

Lofepamina, 70 mg, zwiększone do 140 mg, potem 210 mg. Przyrost wagi 12 kg. Utrata pamięci chwilowej. Innych reakcji nie zaobserwowano. Konflikt z młodszą asystentką, którą oskarżyła o zdradę, po czym ogoliła głowę i pocięła sobie ręce przy pomocy żyłki.].

Opisana rzeczywistość przedstawia się jako bardzo zautomatyzowana – emocje już nie są czymś naturalnym, są sterowane za pomocą leków – odpowiednią mieszanką możemy włączać i wyłączać uczucia: „Okay, let’s do it, let’s do the drugs, let’s do the chemical lobotomy, let’s shut down the higher functions of my brain and perhaps I’ll be a bit more fucking capable of living”⁷. [Ok, zgadzam się, zgadzam się na leki, zgadzam się na chemiczną lobotomię, wyłączmy wyższe funkcje mojego mózgu – może wtedy będę kurwa w stanie lepiej funkcjonować.].

Brak pomocy psychoterapeutycznej, odczuwany przez narratorkę, przepełnia ją dodatkową frustracją. Dramat, czytany jako dziennik, może być formą autoanalizy, ostat-

⁶ Tamże, s. 17.

⁷ Tamże, s. 14.

nią próbą znalezienia pomocy. Nagromadzenie napięć tłumaczy narastającą frustrację narratorki. Desperacja, jaka kryje się za jej słowami, może być odczytywana jako krzyk o pomoc. Omówione napięcia podkreślają wyraźniej zarysowaną w dramacie dychotomię. Zaproponowana tutaj pogłębiona analiza tekstu uwypukla konflikty na liniach: świat realny–jednostka; świat przedstawiony–wydarzenia realne, człowiek–kultura, człowiek–społeczeństwo, ja–uznanie. Odczytanie takie, przez konfrontację sprzeczności, dynamizuje dramat, odczarowując jego zastaną stereotypową interpretację, wskazującą, iż mamy do czynienia z listem samobójczyni.

PERFORMATYWNOŚĆ WYPOWIEDZI

Zanim rozpoczniemy rozważania nad rolą formy i języka w *4.48 Psychosis*, należy przywołać stanowisko samej autorki wobec wspomnianych kategorii. Zaczniemy od języka:

To dziwne, gdy skończyłam Łaknąć, pomyślałam, że właściwie nie wiem, co teraz robić, bo wydawało mi się, że skoro ta sztuka ma tak minimalistyczny styl i jest tak bardzo o języku, to w jakim kierunku mogłabym teraz pójść? Ale gdy parę tygodni temu zaczęłam pisać nową sztukę [4.48 Psychosis], nagle zrozumiałam, że idę do przodu. To znaczy w tej nowej sztuce na razie nie ma nawet żadnych postaci, jest tylko język i obrazy. Te obrazy nie mają wizualnej postaci, lecz raczej zawierają się w języku⁸.

Natomiast wypowiedzi wyciągnięte przez Saudera z wywiadów tłumaczą niezwykłą formę dramatu:

Piszę sztukę pod tytułem 4.48 Psychosis. Widać w niej pewne podobieństwa do Łaknąć, ale jest inna. Jej tematem jest psychoza i to, co dzieje się z umysłem osoby, gdy znikają wszelkie bariery odgradzające rzeczywistość od różnych form fantazji tak, że nie widać różnicy między życiem na jawie a życiem we śnie⁹.

Ciekawy przykład tworzenia hybrydy z uświadomionego i nieuświadomionego Kane spisuje już na początku dramatu:

*a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters*¹⁰.

[skonsolidowana świadomość zamieszkuje mroczną salę bankietową gdzie pod sufitem umysłu, którego podłoga rozpełza się jak dziesięć tysięcy karaluchów, gdy snop światła wdziera się do środka, wszystkie myśli jednoczą się w ułamku chwili, ciało nie broni się, bo karaluchy stanowią prawdę, której nikt nigdy nie wypowiada.].

W jednym z wywiadów Kane dodaje: „staram się również zatrzeć pewne granice formalne; wciąż próbuję sprawić, żeby forma i treść stały się jednym i tym samym¹¹”. Te wy-

⁸ G. Saunders, *Kochaj mnie lub zabij*, Kraków 2010, s. 160.

⁹ Tamże, s. 160.

¹⁰ S. Kane, dz. cyt., s. 3.

¹¹ G. Saunders, dz. cyt., s. 161.

rażnie językowe deklaracje poczynione przez Kane mogą zostać odniesione do zwrotu lingwistycznego, popularnego w filozofii XX wieku. Zgłębiając jednak analizę struktur językowych, jakimi posłużyła się w dramacie pisarka, widzimy wyraźnie, że tekst jest nagromadzeniem wypowiedzi performatywnych, co prowadzi nas do performatywności języka zgodnie z metodologią Johna Austina.

Według badacza wypowiedzi performatywne „[B]ędą to zupełnie zwykłe wypowiedzi ze zwykłymi czasownikami w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego trybu oznajmującego strony czynnej¹²”. Zacytowany powyżej fragment ze sztuki odpowiada wymogom wypunktowanym przez Austina. Jednak można by zastanawiać się nad formą nadużycia¹³ i realności wygłaszanych słów – „Skonsolidowana świadomość zamieszkuje mroczną salę bankietową gdzieś pod sufitem umysłu, którego podłoga rozpełza się jak dziesięć tysięcy karaluchów”. Poetyckość tego opisu deprecjonuje jego realne znaczenie, jednak nie umniejsza to performatywności tej kwestii. Pomimo że realne opisanie zdarzenia może być uznane za artystyczne nadużycie, to w kategoriach estetycznych jest uprawomocnionym performatywem prowadzącym do antyestetycznego wstrętu. Podobnie jak w *Laknąć*, wcześniejszym utworze Kane, pojawiają się larwy jako element performatywnej wypowiedzi wpływający na jej wstrętność, tak tutaj ten sam zabieg może zostać poczyniony w przypadku karaluchów. Nastroj wytworzony przez poetyckość tego opisu nie może być odniesiony do realnego zdarzenia, ale może zostać odniesiony do prawdziwego estetycznego odczucia. Tym samym sprawia to, że performatywność wypowiedzi Austina zostaje poszerzona o sferę emocjonalną i może być analizowana w oparciu o kategorię wstrętu.

Dodatkowo używane przez Kane wypowiedzi performatywne mają niezwykley potencjał w kreacji scenicznej. Zbudowana przez nią językowa forma powoduje, że kwestie wypowiedziane przez narratorkę są dynamiczne:

and they were all there every last one of them and they knew my name as I scuttled like a beetle along the backs of their chairs¹⁴.

[I byli tam wszyscy, wszyscy co do jednego i znali me imię a ja uciekałam w panice jak chrabąszcz po oparciach ich krzeseł.]

Skoro wprowadziliśmy już kategorię nadużycia, warto zastanowić się, co oprócz estetycznego performowania powoduje tekst. Istotny jest stan, w jakim Kane pisała swój ostatni dramat. Wielu interpretatorów jej sztuk utrzymuje, że sztuka jest formą listu pożegnalnego Kane, stanowi zapis jej żalu, cierpienia związanego z odrzuceniem i niezrozumieniem. Jeśli jednak potraktować dramat właśnie jako zbiór wypowiedzi performatywnych, to spisany tekst staje się autoanalizą, próbą przepracowania traumy prowadzącej do psychozy, pomieszania ja z nad-ja i przełożenie tego na realność, w której wspomniane dysfunkcje są niepożądane. Słowa narratorki, poprzez dynamikę i formę, zyskują moc sprawczą, która może przyczynić się do przepracowania wypunktowanych wcześniej napięć. Zastanówmy

¹² J. Austin, *Mówienie i poznawanie*, Warszawa 1993, s. 313.

¹³ Tamże, s. 317–321.

¹⁴ S. Kane, dz. cyt., s. 3.

się w takim razie nad metodami analizy psychoterapeutycznej, które Kane wykorzystywała w swoim dramacie.

AUTOTERAPIA

Mając na uwadze to, że Sarah Kane pisała *4.48 Psychosis*, będąc w zakładzie dla umysłowo chorych, należy przyjąć za jedną z możliwych tę strategię, że dramat jest formą autoanalizy. Potwierdzają to użyte w bardzo trafny sposób metody kliniczne, jak chociażby *serial sevens* – metoda stosowana w leczeniu osób mentalnie chorych, polegająca na odejmowaniu kolejno liczby siedem od stu. Kane na przestrzeni dramatu dwukrotnie wykorzystuje tę metodę. Na początku sztuki pojawia się błędne odejmowanie od stu:

100
84 91
72 69 81
44 58
42 37 38
21
12 28
7

Po zamieszczonym liczeniu następuje rozmowa z lekarzami o samopoczuciu i stanie zdrowia narratorki. Ten krótki dialog jest dosłownym przełożeniem sytuacji ze szpitala Maudesley, w którym przebywała Kane. Cytowany poniżej konflikt miał miejsce między autorką a psychiatrą:

- *Have you made any plans?*
- *Take an overdose, slash my wrists then hang myself.*
- *All those things together?*
- *It couldn't possibly be misconstrued as a cry for help.*
(Silence.)
- *It wouldn't work.*
- *Of course it would.*
- *It wouldn't work. You'd start to feel sleepy from the overdose and wouldn't have the energy to cut your wrists.*
(Silence.)
- *I'd be standing on a chair with a noose around my neck.*
(Silence.)
- *If you were alone do you think you might harm yourself?*

- *I'm scared I might.*
– *Could that be protective?*
– *Yes. It's fear that keeps me away from the train tracks. I just hope to God that death is the fucking end. I feel like I'm eighty years old. I'm tired of life and my mind wants to die.*
– *That's a metaphor, not reality.*
– *It's a simile.*
– *That's not reality.*
– *It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real.*
(*A long silence.*)
– *You are not eighty years old.*
(*Silence.*)
Are you?
(*A silence.*)
Are you?
(*A silence.*)
Or are you?
(*A long silence.*)
– *Do you despise all unhappy people or is it me specifically?*
– *I don't despise you. It's not your fault. You're ill.*
– *I don't think so.*
– *No?*
– *No. I'm depressed. Depression is anger. It's what you did, who was there and who you're blaming.*
– *And who are you blaming?*
– *Mysel¹⁵.*
- [– *Masz już jakiś plan?*
– *Przedawkować, podciąć sobie żyły, a potem się powiesić?*
– *Wszystko na raz?*
– *Żeby przypadkiem nie zostało to zinterpretowane jako wołanie o pomoc.*
(*Cisza*)
– *Nie uda ci się.*
– *Uda mi się.*
– *Nie. Po przedawkowaniu zrobisz się śpiąca i nie będziesz miała energii, żeby podciąć sobie żyły.*
(*Cisza*)
– *Zrobię to, stojąc na krześle z pętlą na szyi.*
(*Cisza*)
– *Gdyby zostawić cię samą, myślisz, że mogłabyś zrobić sobie coś złego?*
– *Boję się, że tak.*
– *Czy to, że się boisz, powstrzymuje cię?*
– *Tak. To strach powstrzymuje mnie od rzucenia się pod pociąg. Mam świętą nadzieję, że śmierć to, kurwa, koniec. Czuję się, jakbym miała osiemdziesiąt lat. Jestem zmęczona życiem, mój mózg chce umrzeć.*
– *To metafora, nie rzeczywistość.*

¹⁵ Tamże, s. 7–8.

- Porównanie.
- To w dalszym ciągu nie rzeczywistość.
- Porównanie, nie metafora; a nawet gdyby to była metafora, definiującą cechą metafory jest jej realność.
(Długie milczenie)
- Nie masz osiemdziesięciu lat.
(Cisza)
- Prawda?
(Cisza)
- Prawda?
(Cisza)
- A może masz?
(Długa cisza)
- Gardzisz wszystkimi, którzy są nieszczęśliwi, czy tylko mną?
- Nie gardzę tobą. To nie twoja wina. Jesteś chora.
- Ja tak nie uważam.
- Nie?
- Nie. Mam depresję. Depresja to gniew. To to, co się zrobiło, kto przy tym był i kogo za to winisz.
- Kogo ty winisz?
- Siebie.].

Po cytowanym dialogu następuje twierdzenie: „Body and soul can never be married I need to become who I already am and will bellow forever at this incongruity which has committed me to hell”¹⁶. [Ciało i dusza nigdy nie mogą być jednością. Muszę stać się kimś, kim już jestem i na zawsze już będę rozpaczać nad tym paradoksem, który skazał mnie na piekło.].

Natomiast w połowie sztuki, kiedy Kane powtarza motyw z *serial sevens*, odliczanie jest już poprawne, zakończone kwestią: „sanity is found at the centre of convulsion, where madness is scorched from the bisected soul”¹⁷. [normalność można odnaleźć w jądrze konwulsji, gdzie szaleństwo wycina się z rozplątanej duszy.].

Zestawione fragmenty można interpretować jako formę przepracowania pewnych wewnętrznych napięć. Pewne pogodzenie się z własną interpretacją normalności. Paradoxy z pierwszego cytatu stają się odnalezioną normalnością w kolejnym. Procesualność, zobrazowana użyciem tej metody klinicznej, podkreśla jedynie teorię: dramat jest formą autoanalizy, samoakceptacji, pomocy.

Ponadto cytowane fragmenty, jak i całą sztukę Kane *4.48 Psychosis* możemy przeanalizować w kontekście arteterapeutycznym. Arteterapia bowiem oferuje człowiekowi możliwość zbadania obecnego znaczenia zdarzeń w kontekście przeszłości. Równocześnie umożliwia reorientację przyszłego zachowania jednostki, w którym informacja i doświadczenie byłyby organizowane w inny sposób: na bazie podstawowej potrzeby samorealizacji „Ja”, zdolności do konstruktywnych działań, podejmowanych z uwzględnieniem rzeczywistych warunków otaczającego tę osobę świata. Poprzez twórcze zdystansowanie się od

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ Tamże, s. 23.

rzeczywistości Kane umożliwiła sobie przepracowanie traumy nabytej w życiu prywatnym. Stworzony tym samym przez nią świat przedstawiony stanowi splot realnego i wyobrażonego (tłumaczy to nawarstwienie motywów z poprzednich sztuk). Zapisanie wrażeń poprzez użycie performatywów dawało możliwość przepracowania emocji stojących za wypowiedziami, które odnajdywały swoje przełożenie w emocjonalnej rzeczywistości. Być może dlatego *serial sevens* zostaje zapisany z czasem w poprawny sposób. Zupełnie jakby walka z napięciami poprzez autoanalizę przynosiła zamierzony spokój.

WNIOSKI

Podsumowując poczynioną powyżej analizę, należy zaznaczyć, że interpretacja 4.48 *Psychosis* jako procesu terapeutycznego jest jednym z tropów badawczych. Ten nietypowy formalnie dramat może być dekonstruowany w oparciu o inne, niewspomniane tutaj kategorie. Jednak zastosowanie psychoanalizy w odczytaniu sztuki, wypunktowanie metod klinicznych użytych przez samą Kane pokazuje dramat jako niezwykle przemyślaną koncepcję, a nie jedynie zapis w strumieniu świadomości, jak podkreśla wielu badaczy. Erudycyjność i poetyckość dramatu sprawia, że w sposób płynny kreuje się świat przedstawiony sztuki. Ostatni tekst Kane staje się tym samym jej najbardziej niezwykłym, a zarazem skomplikowanym dziełem. Stanowi splot wszystkich wcześniejszych stylów, motywów i kategorii. Jest przekroczeniem formalnej granicy, do której tak usilnie dążyła pisarka.

BIBLIOGRAFIA

- Austin J., *Mówienie i poznawanie*, Warszawa 1993.
- Barthes R., *Fragment dyskursu miłosnego*, Warszawa 2011.
- Crimp M., *Plays*, Londyn 2000.
- Delgado-García C., *Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane: Cleansed, Crave, and 4.48 Psychosis*, „Modern Drama” 2012, t. 55, nr 2.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011.
- Dunne W., *Podręcznik dramatopisarza*, Warszawa 2014.
- Dziamski G., *Estetyka XX wieku – spojrzenie nostalgiczne*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 20.
- Hall C., *Polish company scorches the Barbican*, „Remotegoat”, <http://www.remotegoat.com/uk/review/5061/polish-company-scorches-the-barbican/> [dostęp: 11.03.2018].
- Jarmułowicz M., *Teatralność zła*, Gdańsk 2012.
- Kane S., *4.48 Psychosis*, Londyn 2015.
- Kane S., *Complete Plays*, Londyn 2001.
- Ricoeur P., *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 427.

Saunders G., *Kochaj mnie lub zabij, teatr skrajności Sarah Kane*, Kraków 2010.

Sierz A., *Sarah Kane*, InYerFaceTheatre, <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html> [dostęp: 10.03.2018].

Słomski W. (red.), *Friedrich Dürrenmatt – dehumanizacja człowieczeństwa*, Warszawa 2008.

Sztoskiewicz A., *Wojna, media, teatr okrucieństwa*, „Dialog” 2015, nr 1(698).

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę interpretacji ostatniego dramatu Sarah Kane – *4.48 Psychosis*. Autorka przedstawia ten kanoniczny dla teatru okrucieństwa tekst jako formę autoterapeutyczną zmagania Kane z depresją w trakcie pobytu w zakładzie dla osób psychicznie chorych. Jako metodologię autorka przedstawia performatywność języka Johna Austina oraz wskazuje na poszczególne performatywy oraz nadużycia w obrębie dramatu. Ukazuje również, jak formy arteterapeutyczne znajdują swoje odzwierciedlenie w tekście brytyjskiej dramatopisarki.

Słowa kluczowe: Kane, dramat, autoterapia, arteterapia, performatywność, *4.48 Psychosis*

Summary

Drama as a form of autotherapy - 4.48 Psychosis

The article constitutes an attempt to interpret the last Sarah Kane drama – *4.48 Psychosis*. This is a canonical text for the theatre of cruelty/In-Yer-Face theatre. The author of this article demonstrates that the text can be seen as Kane's autotherapy while she struggled with depression in an institution for the mentally ill. The author presents the performativity of John Austin's language and points out particular performatives and abuses within the drama. The article also focuses on an idea that art-therapy forms are reflected in the text of this British playwright.

Keywords: Kane, drama, autotherapy, art-therapy, performativity, *4.48 Psychosis*