

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-7

УДК 82-25 (73) Айджеймс

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Висоцька Наталія

(Київ)

**Гамлет доби «переформатування»
(афро)американських ідентичностей
(п'єса Дж. Айджеймса «Жирний окорок», 2022)**

Статтю присвячено сучасній адаптації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» в одноактній п'єсі афро-американського драматурга Джеймса Айджеймса (2022). Обстоюється думка про те, що мета чергової спроби реінкарнації Гамлета полягає в комічно-ігровому ствердженні вітальності афро-американської спільноти в ситуації ерозії патріархальних цінностей та ремоделювання ідентичностей молодого покоління чорних американців. Доводиться, що у п'єсі легітимізується та стверджується право афро-американської молоді на тілесну «ненормативність» та порушення стандартів гендерної ідентифікації, зокрема, усталених моделей маскулінності та фемінності. Карнавалізація образної системи та драматичної дії стверджує на афро-американському матеріалі торжество рухливого життя над застиглою нерухомістю смерті, у чому союзником і водночас опонентом сучасного драматурга постає Вільям Шекспір.

Ключові слова: Вільям Шекспір, Джеймс Айджеймс, «Жирний окорок», трагіфарс, ненормативність, гендерна ідентичність.

Дія шекспірівського «Гамлета» відбувається на тлі аномального, скаліченого, викривленого світу, що визначає фатальну приреченість персонажів і похмуру атмосферу твору. Колективне відчуття «неправильності» у функціонуванні соціуму/універсуму породжує синдром Гамлета і спрямовує культурні силові лінії доби на матеріалізацію нових і нових аватар його архетипу, один з яких і став предметом цієї розвідки. На цей раз роль меланхолійного принца віддано афро-американцеві Джусі.

2022 року чорний драматург Дж. Айджеймс отримав престижну Пулітцерівську премію в галузі драматургії за свою одноактівку «Жирний окорок», удостоєну також низки інших

нагород. Статус п'єси щодо першоджерела можна визначити як пародійну адаптацію з елементами апропріації. Принаймні, вже у переліку дійових осіб автор за допомогою виразу "kind of" («типу») чітко зазначає проти імені кожного, яку роль із шекспірівської трагедії йому відведено. Якщо протагоніст Джусі – це «типу Гамлет», то його мати Тедра – «типу Гертруда», Батько – «типу Старий Гамлет», дядько – «типу Клавдій», сусідка – «типу Полоній», її діти – «типу Офелія і Лаерт», а кузен Ціо – «типу Горацио» (функціонально, втім, він близький і до Меркуціо з «Ромео і Джульєтти»). Тобто намір переповісти шекспірівського «Гамлета» в афро-американській тональності задекларований ще до початку дії. Далі його підтверджують відповідні сюжетні вузли у належній послідовності: весілля Тедри з братом вбитого чоловіка (початок п'єси), поява привида Батька, що звинувачує брата у своїй смерті та закликає сина до помсти, вагання «Гамлета» – Джусі, який не вважає себе придатним для ролі месника, гра в шаради, ідентична за функцією сцені «Мишоловки», двобій Джусі з Ларрі-«Лаертом»... Проте кожний з цих етапів розгортання трагічної інтриги оригіналу зазнає гротескового зниження, травестування, комікалізації, що разом із несподіваним фіналом призводить до радикальної зміни жанру – перед нами не трагедія, а радше чорнуватий фарс, генетично пов'язаний з амбівалентною американською традицією black-face minstrelsy. До того ж і кульмінація, і фінал твору радикально відходять від оригіналу.

Мета чергової спроби реінкарнації Гамлета полягає, на мою думку, в комічно-ігровому ствердженні вітальності афро-американської спільноти в ситуації ерозії патріархальних цінностей та ремоделювання ідентичностей молодого покоління чорних американців.

Гра автора з читачем/глядачем починається з назви п'єси – *Fat Ham*, відкритої для множинних інтерпретацій. Можна сприйняти її буквально, як «жирний окорок», і це, безсумнівно, знаходить виправдання у «м'ясній» аурі твору (про неї див. нижче). Якщо розуміти *Ham* як фамільярне скорочення від Hamlet (Гамлет), то назву можна перекласти як «жирний Гамлет», що відповідає задуму створення зниженого варіанту трагедії Шекспіра. Крім того, слово *Ham* може бути зневажливим визначенням поганого актора-халтурника, а ще й скороченням від hamster (байбачок), що резонує із зовнішністю протагоніста.

Нарешті, у назві можна вичитати алюзію на старозавітного Хама, молодшого сина Ноя, образ якого експлуатувався у расовому дискурсі XIX – початку XX століть у цілях виправдання рабовласництва.¹ Отже у назві актуалізується ціла низка значень, що одразу помножує кількість вимірів сприйняття твору.

Джусі, «гамлетоподібний» протагоніст, завдячує своєю оригінальністю одній із незчисленних шекспірових загадок, навколо яких шекспірознавці ламають списи протягом останніх чотирьох століть. Чи був Гамлет огрядним? Весь наш досвід знайомства зі сценічними та кінематографічними версіями трагедії протестує проти такого припущення. Проте в загальновідомій версії твору Гертруда, простягаючи синові хустку, щоб витерти піт з чола під час його останньої дуелі, завважує “Our son is fat and scant of breath” («Наш син товстий і задихається», «Гамлет», V, 2). Ця репліка (відсутня, до речі, у першій публікації п’єси, так званому «першому кварто» або «поганому Гамлеті») породила безліч трактувань – від помилки друку до пізнішої інтерполяції, спричиненої корпулентністю Річарда Бербеджа, одного з ранніх виконавців цієї ролі; від тлумачення “fat” не як «жирний», а як скорочення від “fatigued”, тобто «втомлений», до пропозиції розуміти це слово як «спітнілий», тощо. Фахівчиня з питань тілесності в англо-американській культурі Елена Леві-Наварро докладно розглядає історію змін у рецепції рядка про «жирного Гамлета» згідно з динамікою конструювання т. з. «жирофобії» (fatphobia) в добу модерності, яка пов’язує соматичні характеристики з моральними якостями.² Деякі перекладачі та режисери взагалі опускають згадку про статуру принца (так, Л. Гребінка у своєму перекладі «Гамлета» скорочує репліку до «Дихає він важко»). Сучасний американський драматург Джеймс Айджеймс, навпаки, обирає сприйняти слова королеви за чисту монету; Гамлет в його варіанті – товстий чорний двадцятирічний хлопець, що страждає вже не просто на задишку, а на астму і має час від часу користуватися інгалятором. При цьому ненормативне тіло Джусі сигніфікується як позитивне. Для його фізичної

¹ Йдеться про поширений апокрифічний тоpos «прокляття Хама», тобто довічне покарання його нащадків, представників чорної раси, за непоштивне ставлення Хама до батька – вони завжди матимуть прислугувати нащадкам двох інших синів Ноя, Сіма та Яфета.

² Levy-Navarro E. “He’s fat, and scant of breath”: The Rise of a Modern Fatphobia in Nineteenth- and Twentieth-Century Commentary on “Hamlet, *Upstart: A Journal of English Renaissance Studies*. 2014. URL: https://www.academia.edu/125335369/He_s_fat_and_scant_of_breath_The_Rise_of_a_Modern_Fatphobia_in_Nineteenth_and_Twentieth_Century_Commentary_on_Hamlet.

характеристики використане слово “thicc”, запозичене з афро-американського сленгу, що позначає не так зайву вагу, як приємну округлість, м’якість, таку собі ведмедикову симпатичність. Джусі описаний як «гарно і чудово м’який тілом і характером».³ І це принципово: адже п’єса Айджеймса легітимізує, більше того, святкує як нестандартне тіло, так і руйнування гендерних стереотипів у контексті повсякденного життя афро-американської спільноти на Півдні США.

Будь-яке обговорення «відмінностей» як позірних відхилень від норми має на увазі існування цієї останньої. Розвиваючи, вочевидь, ідею Фуко про те, що «нормалізація стає одним з потужних інструментів влади»,⁴ американський дослідник Л. Девіс докладно демонструє сконструйованість концептів «норма» і «нормальність». Він спростовує есенціалістський підхід до них як «природних» та «вічних» категорій, демонструючи, як вони вибудовувалися внаслідок історичних подій і дискурсивних практик, що базувалися на уявленнях XVIII–XIX ст. про расу, гендер, злочинність, сексуальність тощо.⁵ Як члени будь-якої бінарної опозиції «нормальне» та «аномальне» протиставляються на аксіологічній шкалі, причому перший неминуче є привілейованим як «немаркований», і отже, «природний» стан, а другий виглядає підозрілим та небажаним через свою «іншість».

Одним з аспектів недотримання «норми» є нестандартне тіло. Згідно зі спостереженнями Мішеля Фуко, індивідуальні тіла можуть стати об’єктом підкорення і маніпуляції не лише шляхом прямого фізичного примусу, а й тонкішими засобами, через дискурсивні практики. Отже, на зміну репресивному контролю над тілом поступово приходить риторичний, реалізований через механізми стимулювання та/чи засудження.

У США, зокрема, засоби масової інформації, кіноіндустрія та реклама, продукуючи «нескінченні образи майже недосяжної худорлявості»,⁶ що набули статусу обов’язкових, безперервно культивують бажані (й допустимі) стандарти тіла. Будь-які відхилення від них сприймаються як гідні зневаги та/або

³ James J. Fat Ham. New York : Theater Communications Group, 2023. P. 7.

⁴ Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York : Vintage Books, 1995. P. 184.

⁵ Davis L. Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century. URL: https://orbankat.web.elte.hu/repr_pol/davis_normalcy.pdf.

⁶ Stearns P. Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West. New York : New York UP, 2002. P. 4.

загрозливі Інші маргіналізуються і зсуваються на спід моральної та естетичної ціннісної шкали, а самі «неправильні тіла» піддаються стигматизації або навіть остракізму. За статистикою, афро-американці з нижчого класу виявляють найбільшу схильність до набрання зайвої ваги через нездорове/дешево харчування та брак реальних можливостей для занять спортом. У випадку чорношкірих американців прийняття тілесних стереотипів сигналізує про підпорядкування нормам домінантної білої більшості, яке й розвінчує п'єса Айджеймса.

Дія твору відбувається на подвір'ї перед будинком афро-американської родини десь у сільській місцевості на півдні США. Час дії точно не визначений – за авторською ремаркою, ці події могли трапитися будь-коли протягом останніх чотирьох десятиліть. П'єса починається сценою, в якій Джусі та Ціо знехочу прикрашають подвір'я для святкування весілля Тедри із Превелебним, братом її покійного чоловіка. З'являється привид батька, зарізаного у в'язниці саморобним лезом, зробленим із зубної щітки, і волає до помсти – адже його вбивство замовив брат. Джусі намагається відкараскатися від небажаної місії – «Я не месник».⁷ Якщо в оригіналі прокрастинація Гамлета (предмет багатовікових міркувань дослідників) може мати за причину усвідомлення принцом масштабів світового зла, яке годі подолати індивідуальною кровною помстою, то у сучасній версії йдеться про розривання хибного соціального кола, яке прирікає багатьох афро-американців із нижчих верств суспільства на безкінечне відтворення «циклу насильства».⁸ За задумом автора, батька й дядька Джусі має грати той самий актор. Батько Джусі відбував покарання за немотивоване вбивство, дядько замовив убивство брата, тепер черга Джусі перейняти цю естафету. Привид батька визнає, що він спотворив життя сина, так само, як його батько спотворив його життя, і як Джусі, своєю чергою, неминуче зруйнує життя свого сина. Як підсумовує Ціо, «ці цикли насильства мають глибоке коріння. Вони міцно укорінені. З них важко вивільнитися. Типу, твій тато потрапив до в'язниці, його батько сидів у в'язниці, і батько того теж, і батько того також. А до цього що було, га? Рабство. Хлопче, ти носиш у собі

⁷ James J. Op. cit. P. 18.

⁸ Ibid. P. 35.

успадковану травму всієї родини. І це нічого. Ти в нормі. Але ти не повинен дозволити цьому визначати тебе».⁹

Адже Джусі – інший. По-перше, як і його славнозвісний прототип, він навчається в університеті, щоправда, дистанційно, і мріє стати фахівцем з кадрової політики, не бажаючи успадковувати сімейний бізнес – шашличну. На відміну від інших персонажів, що, за волею драматурга, балакають негритянським варіантом англійської мови (Black English), мовлення Джусі підкреслено правильне, він не порушує граматичних норм літературної англійської та демонструє свою ерудицію у багатьох царинах. При цьому старше покоління (батько, дядько, почасти навіть мати) сприймає його прагнення до освіти як слабкість; коледж, на їхню думку, – це «фігня» (scam), а характеристика небожа як «філософа-поета» в устах дядька лунає зневажливо і глузливо. Це одна з ліній розділу між Джусі та рештою родини, яка ще поглиблюється через те, що мати і дядько витратили кошти, призначені на подальшу освіту Джусі, на оздоблення свого будинку.

По-друге, «інакшість» Джусі виявляється і в його надмірній, на думку батька й дядька, м'якості – «чоловіки в нашій родині не бувають м'якими».¹⁰ Привид батька із засудженням констатує, що у Джусі немає тих рис, які дозволили б йому померти наглою смертю (на його думку, єдиною гідною справжнього чоловіка). Отже освіченість разом з емоційністю, здатністю до емпатії та чуйністю асоціюються у цьому сегменті соціуму з порушенням традиційних для нижчих прошарків американського населення (далеко не лише чорношкірого) норм маскулінності (брутальні мачо), підсиленням нетрадиційною сексуальною орієнтацією Джусі, з якої батько і дядько постійно знущаються. Таким чином, «ненормативність» Джусі включає порушення прийнятих у його соціальному колі гендерних стандартів. Так, батько обзиває сина гоміком, а дядько навіть під загрозою смерті відмовляється прийняти допомогу від небожаря. У процесі формування гендерної ідентичності Джусі значне місце посідає історія з лялькою. Коли йому було сім, мама на його прохання купила йому ляльку. Брунатна Барбі навчила Джусі «краси, м'якості, тендітності, справжності», але її було безжалюно конфісковано та знищено як несумісну з вихованням у

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. P. 45.

хлопчика «чоловічих» якостей. Батько з реготом кинув ляльку до коптильні, стверджуючи, що робить це задля добра Джусі – «Стань чоловіком, стань більш схожим на хлопчика».¹¹ Біль від втрати мало не спонукав Джусі втопитися у болоті (гендерно травестована алюзія до загибелі шекспірівської Офелії).

Варіації на цю ж тему втілюють образи Ларрі/Лаерта та Опал/Офелії, які відмовляються грати призначені їм суспільством гендерні ролі. Ларрі військовий, але він вельми далекий від будь-якої мілітарності. Його приваблює м'якість та жіночність Джусі, він сам хотів би бути таким. Розбіжність між соціальною роллю та людською самістю Ларрі репрезентовано за допомогою лінгвального та вестиментарного кодів. Коли персонаж вперше з'являється на сцені у військовому однострої, він практично позбавлений дару мовлення, висловлюється односкладовими словами та вигуками, як тупий солдафон, провокуючи глузливу реакцію решти персонажів. Мірою того, як внутрішня сутність Ларрі поступово бере гору, його захоплення Джусі знаходить вияв у яскравих репліках та поетичному монолозі. У фінальній сцені він з'являється у фантастичному вбранні чи то голлівудської зірки, чи то drag queen, вдаючись, за словами автора, до «святкування фемінного» як «переходу від чогось нормального до чогось піднесено-прекрасного».¹² Його сестра Опал, своєю чергою, перебуває у постійній конфронтації з матір'ю, бо не хоче носити сукні, відчуває потяг до дівчат, почувается природно у штанах. У цьому її підтримує Джусі – «тобі не обов'язково бути такою, як хоче мама. Ця сукня. Це не ти».¹³ Один з іронічних коментарів п'єси полягає у тому, що успішні кар'єри, про які мріє для них мати (вища освіта для доньки, генеральський чин для сина), треба поміняти місцями, щоб вони стали прийнятними для «нетипових» брата і сестри. «Інші вирішують, ким ти, на їхню думку, повинен стати. З цим важко боротися», резюмує Ларрі. Генераційні зміни в афро-американській громаді підкреслено пошуками не лише нової гендерної ідентичності, а й свого місця у житті, не традиційного для їхнього середовища. На питання, чого вони прагнуть від життя, Джусі висловлює бажання займатися кадровою

¹¹ Ibid. P. 51.

¹² Ibid. P. 154.

¹³ Ibid. P. 76.

політикою, Опал хотіла б тримати власний тир, Цю – вирощувати канабіс, а Ларрі – працювати у шоу-бізнесі...

Зазвичай, сучасна гомофобія як об'єкт сатири Айджеймса не дорівнює набагато складнішому, на думку істориків, ставленню елізаветинців до одностатевого чоловічого бажання. Як зазначає Стівен Грінблатт, в той час, як «содомія була суворо заборонена приписами релігії та закону», ця заборона не перешкоджала загальному припущенню, що чоловіки можуть кохати та бажати інших чоловіків». ¹⁴ Як відомо, протягом уже понад півстоліття фемінність та маскулінність як набори позицій, практик та поведінкових моделей, асоційованих з, відповідно, особами жіночої та чоловічої статі, сприймаються як конструкти, сформовані суспільними та біологічними чинниками (або, за формулюванням Річарда Ліппи, “by nature and nurture”¹⁵). У діяхронії їхнє розуміння посутньо змінюється згідно з соціокультурними обставинами. Водночас, погляд на гендерну ідентичність у елізаветинському суспільстві, де «кордони між маскуліним та фемінним часто були розмиті», ¹⁶ певною мірою резонує із сучасними підходами до ідентичності як «не есенціалістської, а стратегічної та позиційної» категорії, «аж ніяк не одиничної, а множинно сконструйованої з елементів різних дискурсів, практик, та позицій», завжди у процесі «становлення, а не буття». Знайомі з концептами плинної, небінарної, транс-сексуальної та/або трансгендерної ідентичності, сучасні глядачі більш готові до прийняття гендерної невизначеності або «ненормованості».

Власне, сьогодні точніше говорити не про «маскулінність» як щось єдине, а про множинні маскулінності. Більше з цим, навіть у кожному конкретному суспільстві зазвичай існує ієрархія маскулінностей, в якій одна ідеалізована версія виступає як домінантна або «гегемонічна». ¹⁷ У західній культурі, завважає Еванс, сучасна панівна маскулінність асоціюється з «наявністю стереотипних чоловічих якостей – агресивності, домінування, контролю, фізичної сили та емоційної стриманості». Враховуючи

¹⁴ Greenblatt St. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. L. : Jonathan Cape, 2004. P. 253.

¹⁵ Lippa R. A. Gender, Nature, and Nurture. 2nd ed. Mahwah NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. P. xix.

¹⁶ Savioli M. C. Issues of Identity in Timothy Findley's Elizabeth Rex". *British Journal of Canadian Studies*. 2002. V. 15. № 1–2. P. 194.

¹⁷ Connell R. W. Masculinities. Cambridge & Oxford : Polity, 2005. P. 73.

перформативну презентацію ідентичності, чоловікам може бути важко дотримуватися цього стандарту.¹⁸ Те саме стосується і приписів фемінності. Згідно з класифікацією, запропонованою Р. Конеллом, маскулінність Джусі й Ларрі та фемінність Опал у соціальній площині можуть розглядатися як «підпорядковані» (subordinate). Відтак, однією з головних тем п'єси «Жирний окорок» є боротьба цих представників нового покоління афро-американців за легітимізацію своїх «нестандартних» гендерних ідентичностей.

Крім ключових елементів сюжету «Гамлета», шекспірівський текст присутній у п'єсі Айджеймса і в прямому сенсі. Драматург вводить до свого твору цитати з оригіналу, зокрема, монологи протагоніста, з якими Джусі час від часу звертається до аудиторії. Так, сцені гри в шаради передуює монолог Гамлета про задум представити перед королем п'єсу «Вбивство Гонзаго», щоб змусити його виказати свою провину, а ніжна сцена з Ларрі завершується тирадою про досконалість людини, щоправда, з гумористично зміненим фіналом. На думку деяких критиків, монологи Гамлета у виконанні Джусі можуть не лише підкреслювати зв'язок з першотекстом, але й натякати на досі не подолані расові упередження в англо-американському театрі, де «такому персонажу, як Джусі, треба вбратися у запозичені шати традиційно білого персонажу, щоб глядачі вислухали його історію».¹⁹

Така інтерпретація спонукає згадати складну діалектику у стосунках різнокультурних митців зі спадком Шекспіра. Працюючи з ним, кожному з них потрібно шукати власний варіант хиткого балансу між продуктивним привласненням та полемічним відторгненням, що пов'язано з історичною неоднозначністю шекспірівського дискурсу у контексті расових, етнічних, національних та інших відмінностей. На цьому, зокрема, наголошують автори сучасних розвідок про апропріацію Шекспіра: з одного боку, його присутність у доробку культурної меншини здатна підсилити легітимність цієї культури, з іншого, вона може сприяти її подальшій маргіналізації як другосортної. Як зазначає Аїянна Томпсон щодо мультикультурних переробок Шекспіра, «певна неприродність таких перекладів, ревізій та

¹⁸ Evans J. Frank B. et al. Health, Illness, Men and Masculinities (HIMM): a theoretical framework for understanding men and their health, *Journal of Men's Health*. 2011. Vol 8, No. 1, P. 8.

¹⁹ Hampstead P. Review: Fat Ham Comes to Broadway With a Sizzling Cast in an Underbaked Play. *TheaterMania*. April 12, 2023. URL: https://www.theatermania.com/news/review-fat-ham-comes-to-broadway-with-a-sizzling-cast-in-an-underbaked-play_1697801/.

адаптацій ніколи не дозволяє їм бути цілком гладкими, логічними та несуперечливими, хоч би як того хотіли та уявляли їхні творці; явних невідповідностей не можна уникнути саме тому, що Шекспір не писав про сучасну американську реальність, де раса продовжує відігравати важливу роль».²⁰ Водночас, це аж ніяк не унеможливорює використання Шекспіра для цілей самоствердження (empowerment) раніше упосліджених культур.

Бійка між Ларрі та Джусі, в якій обидва беруть участь неохоче, відсилає не так до двобою Лаерта з Гамлетом, як до катастрофічної сутички Ромео (який не бажає битися) з Тібальтом, тим більше, що їх рознімає Ціо (тут він радше Меркуціо). Ще одна шекспірівська, на цей раз комічна, асоціація – вимушена бійка між Віолою (Цезаріо) та Ендрю Ег'ючиком («Дванадцята ніч»), де кожного з «лицарів» треба буквально штовхати до бою. Мотив примусу чоловіків до бійки як єдиного можливого вияву маскулінності для доведення своєї правоти вносить ще одну ноту до розвінчання її токсичного стандарту як однієї з центральних тем твору. Інші алюзії до «Гамлета» більш приховані. Так, у п'єсі немає знаменитого монологу про бідного Йорика, але персонаж на це ім'я згадується як товариш Джусі та Ларрі по школі; він помер від передозування наркотику, а тепер Ціо носить його кросівки, придбані на розпродажі; у пародійному ключі це перегукується з тезою про вічний колообіг матерії у природі, висловленою Шекспіром в епізоді на цвинтарі. Єдина згадка про білих лунає в Айджеймса у зв'язку з норвезьким чоловіком однієї родички – він настільки позбавлений кольору, що аж прозорий (іронічний поклик на норвезького принца Фортинбраса, ідеального рятівника Данії в «Гамлеті»). Одна з ключових сцен п'єси, аналогічна за функцією хрестоматійному монологу «Бути чи не бути», – натхненне виконання Джусі хіту «Стеер» з першого альбому рок-групи Радіохед 1990-х років, через текст якого він оприявнює власні вагання та страждання, гідні принца Данського. Симбіоз Шекспіра з масовою культурою – музичною та візуальною – складає одну із констант поезики сучасних звернень до спадку Барда. Ми можемо спостерігати це явище і у сцені гри в шаради, де учасники мають відгадати назви популярних кінофільмів та музичних композицій, аж доки Джусі не викриває дядька у пантомімі, що розшифровується як «проповідник [себто дядько –

²⁰ Thompson A. What is a “weyward” Macbeth? *Weyward Macbeth. Intersection of Race and Performance* / Ed. by S. Newstok & A. Thompson. New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 9.

Н. В.] вбив повара [себто батька – **Н. В.]**». Викриття має той самий ефект, що й «Мишоловка» в «Гамлеті», – дядько зривається з місця і тікає в хату, а далі дія неминуче рухається до розв'язки. У комедію введено і пряму згадку про Шекспіра – мати Джусі, роздратована його манерою коли треба й коли не треба цитувати англійського драматурга, вибухає: «Тільки посмій згадати про цього мертвого білого старигана ще раз! Кому він потрібний! Ти поводишся так, наче він знає відповіді на всі запитання. Ти зі своїм постійним цитуванням Шекспіра схожий на вар'ята».²¹ Проте, звичайно, сама поява п'еси Айджеймса доводить, що «мертвий білий стариган», якщо і не має відповідей на болючі питання сучасності, принаймні допомагає сформулювати їх у продуктивний спосіб.

Серед смислотворчих прийомів у творі Айджеймса – метатеатральність вкупі з імерсійністю та інтерактивністю, агентом котрих постає Джусі. Запрошення аудиторії до інтерактивної поведінки починається з першої дії підчас появи привида батька. Саме тут Джусі вперше звертається до глядачів, щоб пояснити їм, яким був його батько, що вбив невинну людину за поганий запах з рота. У сцені другої з'яви батька протагоніст заходиться грати з аудиторією у піжмурки – він заплющує очі і прохає глядачів підказати йому, чи зник привид. Як вже згадувалося вище, саме до залу звернені гамлетівські монологи Джусі. Час від часу інші персонажі також «бачать» глядацьку залу, але спілкуватися з нею здатні лише через посередництво Джусі – «Скажи їм...». Комічної кульмінації метатеатральна лінія досягає у передостанній сцені, після карнавалізованої смерті дядька-священика, що подавився м'ясом. Джусі намагається пояснити іншим, що згідно із законами жанру, вони всі тепер мають померти – адже «це трагедія, ми трагічні»,²² бо кожна історія має певний сюжет і структуру, а трагічна історія вимагає саме такого завершення. Персонажам начебто нічого не залишається, як тільки повбивати одне одного. Всі застигають у гротескних позах, видаючи загрозливі звуки (сцена, на думку автора, має бути водночас і смішною, і зворушливою, і катартичною). Але за секунду всі дружно протестують. Хай глядачі сподіваються на їхню смерть – не діждуться! Кожний персонаж реагує по-своєму – Ціо намагається нагадати всім, що у

²¹ IJames J. Op.cit. P. 116.

²² Ibid. P. 151.

Шекспіра Гораціо, зрештою, залишився в живих, сусідка повідомляє, що її мати померла у віці 113 років, Тедра рішуче заявляє, що не збирається вмирати ні за кого. Переживши катарсис, вони з полегшенням сідають за стіл, щоб у пародійному режимі поминути дядька – мертві нагадують нам, що ми живі (майже бахтінський топос карнавального зближення смерті та свята/їжі). Втім, оживає й дядько, а поява фемінізованого Ларрі ще підсилює життєствердний пафос п'єси у поетичному фіналі. Отже, як коментує критик, «не підриваючи драматизму оригіналу, «Жирний окорок» бере на кпини театральність гамлетівського страждання».²³

Щодо образної системи, її можна визначити, насамперед, як «гастрономічну», а точніше, «м'ясну». П'єса просякнута карнавальним духом, де топос їжі, і, зокрема, м'яса/плоті відіграє помітну роль (актуалізується семантика слова «карнавал», пов'язана у народній етимології, як відомо, саме з м'ясом, про яке потрібно забути перед Великим постом). Ім'я протагоніста (Juicy) означає «соковитий», тобто має позитивну смакову конотацію. Як вже зазначалося, сімейний бізнес персонажів – це шашлична, дія відбувається під час весільної вечірки з барбекю, а текст рясніє посиленнями, метафорами та епітетами, взятими із карнавального дискурсу. Грилі, ножі, різакі постійно фігурують у тексті, зокрема, привид батька спонукає сина вбити дядька сімейною реліквією – ножем, яким протягом поколінь у родині різали свиней. Своєю чергою, негідник-дядько з'являється на сцені з копильнею, де копиться велика свиняча туша, далі по ходу дії він приносить ще одну. Драматург вдається до гранично натуралістичної та анімалізованої стилістики: «Треба схопити цього кабана, мого брата, за п'ятак і випатрати цього сучого сина».²⁴ Смерть дядька в результаті нещасного випадку під час споживання м'яса профанізується, так само десаκραлізовані церковні ритуали. З огляду на традиційно значну роль християнства в афро-американських, зокрема, сільських спільнотах, комічний пафос п'єси постає ще радикальнішим. Крім вже згаданих поминків, подібну функцію виконує і пародійна молитва перед їжею, де висловлено вдячність Богові за те, що він

²³ Phillips M. *Fat Ham* Review: Dismantling Shakespeare to Liberate a Gay Black 'Hamlet'. *NYT*. 2022. May 26. URL: <https://www.nytimes.com/2022/05/26/theater/fat-ham-review.html>.

²⁴ James J. Op. cit. P. 28.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

створив свиню, бруд та помії для неї, лозу, на якій виріс виноград, з якого зробили оцет для соусу...

Отже, карнавалізація, що відсилає аж до відповідної середньовічної традиції, сприяє підсиленню провідної ідеї п'єси – торжества постійно рухливого життя над застиглою нерухомістю смерті, стверджуваного за допомогою Шекспіра на афро-американському матеріалі.

Список літератури (References):

- Connell R. W. *Masculinities*. Cambridge & Oxford : Polity, 2005.
- Davis L. *Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*.
URL: https://orbankat.web.elte.hu/repr_pol/davis_normalcy.pdf.
- Evans J. Frank B. et al. Health, Illness, Men and Masculinities (HIMM): a theoretical framework for understanding men and their health, *Journal of Men's Health*. 2011. Vol 8, No. 1, P. 7–15.
- Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York : Vintage Books, 1995.
- Greenblatt St. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. L. : Jonathan Cape, 2004.
- Hall St. Introduction: Who Needs “Identity”? *Questions of Cultural Identity* / Ed. St. Hall & P. duGay. L. : Sage, 1996. P. 3–4.
- Hampstead P. Review: Fat Ham Comes to Broadway With a Sizzling Cast in an Underbaked Play. *TheaterMania*. April 12, 2023.
URL: https://www.theatermania.com/news/review-fat-ham-comes-to-broadway-with-a-sizzling-cast-in-an-underbaked-play_1697801/.
- IJames J. *Fat Ham*. New York : Theater Communications Group, 2023.
- Levy-Navarro E. “He’s fat, and scant of breath”: The Rise of a Modern Fatphobia in Nineteenth- and Twentieth-Century Commentary on “Hamlet, *Upstart: A Journal of English Renaissance Studies*. 2014.
URL: https://www.academia.edu/125335369/_He_s_fat_and_scant_of_breath_The_Rise_of_a_Modern_Fatphobia_in_Nineteenth_and_Twentieth_Century_Commentary_on_Hamlet.
- Lippa R A. *Gender, Nature, and Nurture*. 2nd ed. Mahwah NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005.
- Phillips M. Fat Ham’ Review: Dismantling Shakespeare to Liberate a Gay Black ‘Hamlet’. *NYT*. 2022. May 26. URL: <https://www.nytimes.com/2022/05/26/theater/fat-ham-review.html>.
- Savioli M. C. Issues of Identity in Timothy Findley’s Elizabeth Rex”. *British Journal of Canadian Studies*. 2002. V. 15. № 1–2. P. 190–203.
- Stearns P. *Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West*. New York : New York UP, 2002.
- Thompson A. What is a “weyward” Macbeth? *Weyward Macbeth. Intersection of Race and Performance* / Ed. by S. Newstok & A. Thompson. New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 9.