

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111 (73)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2019.132.2928>

СУЧАСНИЙ АФРО-АМЕРИКАНСЬКИЙ ТЕАТР ЯК МІСЦЕ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ “ПЕРЕМІЩЕНОЇ” СПІЛЬНОТИ

Наталія Висоцька

*Київський національний лінгвістичний університет,
вул. Велика Васильківська, 73, м. Київ, Україна, 03680
e-mail: literatavysotska@gmail.com*

У статті проаналізовано театральну-драматургічну стратегію ревіталізації колективної пам'яті чорних американців, зокрема, у вигляді одного з центральних топосів афро-американської історії – аукціонного помосту. В одноактвіці “Скриня” (1989) Д. Овенс як представник радикального “чорного мистецтва” використовує шокову терапію, примушуючи глядача ідентифікувати себе з виставленими на продаж рабами, що має спричинити катарсис. П'єса Б. Джейкобса-Дженкінса “Одна окторонка” (2015), котра являє собою “сигніфікацію” (Г. Л. Гейтс) класичного твору Д. Бусико (1859), спирається на метатеатральну техніку очуження, спонукаючи до осмислення сучасних проблем чорної Америки через відтворення “корисного минулого”.

Ключові слова: колективна пам'ять, афро-американська спільнота, драматургія, аукціонний поміст, шокова терапія, метатеатральність.

Вступ. Конкретизуючи запропонований Морісом Альбваксом концепт колективної пам'яті, П'єр Нора визначає її як “спогад або сукупність свідомих чи несвідомих спогадів про досвід, пережитий і/або перетворений на міф живою спільнотою, до ідентичності якої невід'ємно належить відчуття минулого” [3, с. 188]. При цьому, на відміну від історичної пам'яті, яка об'єднує соціум, колективна пам'ять роз'єднує його, бо її носієм завжди виступає “група, обмежена у просторі та часі” (М. Альбвакс), внаслідок чого колективні пам'яті всередині одного суспільства здатні вступати одна з одною у суперечність, конфлікт або відкрите протистояння: “Пам'ять породжується тією соціальною групою, котру вона згуртовує, це повертає нас до того, що, за словами Альбвакса, існує стільки ж пам'ятей, скільки й соціальних груп” [4, с. 20]. Сучасний ландшафт національної пам'яті США значною мірою визначається їхньою змінною конфігурацією. Важливу роль у цьому процесі відіграє прагнення маргіналізованих у минулому расових, етнічних та інших “живих спільно” до (ре)конструювання групового мнемонаративу як гаранта й субстрату своєї ідентичності, на протитягу багаторічним

зусиллям офіційної історіографії з його замовчування, викривлення, стирання. Якщо взяти за аксіому тезу про те, що “проблема осягнення минулого та його впливу на теперішнє невідв’язно переслідувала американських письменників з часів пілігримів” [16, с. 21], то вона постає двічі слушною щодо меншин, які зазнавали гноблення.

Позаяк функцію одного з найпотужніших генераторів і передавачів колективної пам’яті незмінно виконувало мистецтво, індивідуальний творчий імпульс, що впродовж Нового часу визначав модули культурного самовираження, постійно коригувався для чорних американців нав’язаною зовні, незалежно від їхнього бажання, необхідністю “колективної ідентифікації” (Р. Айермен). У результаті репрезентація минулого, з травматичним досвідом рабства включно, формується “зустрічню” індивідуальної авторської уяви з колективною пам’яттю групи. Ця пам’ять є пластичною і змінюється залежно від нових перспектив реальності; “придатне для використання минуле (*usable past*) викликається з небуття потребами теперішнього, зокрема у моменти, які група переживає як кризові (за спостереженням В. Беньяміна, “(в)ирозити минуле історично не означає пізнати його “таким, яким воно було насправді” (Ранке). Це означає утримати спогад таким, яким він спалахує у мить небезпеки” [2]. При цьому, нагадує А. Ассман, “спогади реконструюються не тільки під тиском відповідного теперішнього, а й також у певних інституційних межах, що визначають їхній відбір і фіксують їхні контури” [1, с. 281]. Йдеться зазвичай про сформульоване Альббаксом поняття рухомих “соціальних рамок” (*cadres sociaux*), поза якими, на думку вченого, не може працювати індивідуальна пам’ять [8].

Розмірковуючи над “соціальними рамками” теперішнього історичного моменту в США, маркованого зверненням афро-американської літератури, театру, кінематографа до “специфічного інституту” рабства, журналіст Джуліан Лукас задається питанням, чи не сигналізує цей факт про спробу “втєкти від американського теперішнього, від себе?” [12, с. 56]. Чи не є це засобом подолати “екзистенційний жах перед нашим теперішнім расовим психозом?” [Ibid.]. Популярність таких фільмів, як “Джанго Звільнений” (2012), “12 років рабства” (2013), “Вільний штат Джонса” (2016), на його думку, аж ніяк не є випадковістю. На тлі повсякденного расизму, що загострився в американському суспільному кліматі, та неприхованого повернення до концепції вищості білої раси історії рабів з геппі-ендом стають, як гадає Лукас, частиною заспокоїливої політики, яка експлуатує ностальгію за роками, що передували Громадянській війні у США. Проте у низці інших творів, які також ревіталізують колективну пам’ять рабства, минуле постає набагато проблематичнішим і міцно пов’язаним з теперішнім. “Реактивація пам’яті рабства”, стверджує В. Бада, “являє собою повернення до моменту дислокації та дегуманізації, але водночас і до витоків того, що Пол Гілрой назвав культурою “чорної Атлантики” [9, с. 12].

У статті проаналізовано стратегії реконструювання сучасними чорними драматургами одного з центральних “експонатів” “афро-американського музею образної уяви” [1, с. 158] – аукціонного помосту.

Теоретико-методологічні аспекти дослідження. Театр здатний успішно здійснювати функцію продуктивного “інкубатора минулого” (С.-Л. Паркс) завдяки своїй родовій природі, постаючи під таким кутом зору як одне з “місць пам’яті”

(П. Нора), тобто символічних зберігачів і каталізаторів пам'яті групи. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що, з одного боку, театр – це просторово-часове мистецтво, яке розгортається у теперішньому. Сценічна дія завжди відбувається “тут і тепер”; “мірою того, як теперішнє минає, перетворюючись на минуле”, констатує теоретик драми Петер Сонді, виникає нове, інше теперішнє – послідовна зміна таких “миттєвостей теперішнього” і визначає плин часу у драмі [18, с. 9]. З іншого боку, спроби відтворити минуле сходять до самих витоків західного театру. Питання полягає лише у тому, за допомогою яких прийомів воно вводиться до “вічного теперішнього” п'єси, що, своєю чергою, залежить від “характеру минулого, вибраного драматургом, і від того, яким чином у п'єсі позиціоновані стосунки між минулим і теперішнім” [16, с. 13]. Завдяки фізичній матеріальності сцени, декорацій, тіл акторів, а також дійовій природі театру розігране на сцені “минуле в теперішньому” набуває плоти, стає тактильним, “оживає”, що забезпечує особливу емоційну ефективність “театру пам'яті”.

Колективний характер реценції вистави ще підсилює її афективну дію. “Колективний спомин” (яким, по суті, є спільне сприйняття глядачами відтвореного на сцені минулого – Н. В.) “має на увазі колективну пам'ять” [13, с. 8], часто-густо травмовану “помилками й провалами західної цивілізації”, до яких, без сумніву, слід віднести і практику рабовласництва у США. Не дивно, що “афро-американські драматурги настійливо та послідовно досліджують свою історію у межах власної уяви з метою реконструювати та осмислити механізми колективної пам'яті, що дозволило б спокутувати й компенсувати приниження минулого” [9, с. 13].

Будучи сам “місцем пам'яті”, театр залюбки відтворює історичні локуси, які несуть у собі закодовану пам'ять про минуле, в цьому випадку “тавроване насильством рабства”. До таких значущих топосів афро-американської історії Валері Бада відносить, зокрема, “уявну Африку, корабель рабів, невольничий барак, аукціонний поміст, бавовняну плантацію і особняк” [9, с. 29]. Використання їх чорними драматургами як яскравих візуальних метафор сприяє символічному картографуванню пам'яті, завдяки якому сцена постає “скупченням місць, де пам'ять згущується, конденсується і, врешті-решт, трансформує взаємини між минулим, теперішнім та майбутнім” [Ibid].

У театральній драматургічній контексті особлива роль аукціонного помосту як “місця пам'яті” визначається первинною присутністю у ринку рабів видовищного компонента, що спонукає як істориків рабства (Дж. Оукс, С. Гартман), так і істориків театру (Дж. Роуч, Дж. Стапп) розглядати його як свого роду колективний перформанс, котрий слугує для передання та поширення культурних практик. Аукціонний поміст при цьому брав на себе роль сцени, де виставлені на продаж темношкірі тіла публічно демонструвалися та “обігравалися”. Дж. Роуч вважає аукціони рабів у Новому Орлеані вузловими точками перетину комерції та популярної розваги; науковець бачить в них “інтенсивні трикутні конфігурації грошей, власності та плоти” [15, с. 57], котрі матеріалізують у формі театральних видовищ “найактивніший символічний обмін у культурі Атлантики: гроші перетворюють тіло на власність, власність перевертає тіло на гроші, а тіло перетворює гроші на власність” [Ibid., с. 58]. Дж. Стапп, своєю чергою, акцентує роль аудиторії в культурі аукціонів, оскільки саме участь у них білих глядачів/покупців “сприяла конструюванню та збереженню прийнятих расових ідентичностей”

[17, с. 62]. Відтак, зображення аукціону рабів на сучасній американській сцені може спричинити сумнів щодо етичності такого кроку – чи він, боронь Боже, не провокує аудиторію на отожднення себе з вуайеристською позицією завсідника аукціонів на довоєнному Півдні? Саме такі міркування висловлювалися у зв'язку зі спробами інсценувати аукціони рабів у рамках популярних у США програм “оживлення” сторінок національної історії. Проте афро-американські драматурги йдуть на цей ризик.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. У своїй одноактвці “Скриня” (1989) Деніел Овенс як представник радикального “чорного мистецтва” застосовує шокову терапію. Персонажі його водночас натуралістичної й алегоричної п'єси – троє сучасних афро-американців, два юнаки й молода жінка, які належать до різних соціальних верств, – раптом опиняються в закритому з трьох боків приміщенні-скрині, що перебуває за межами нашого звичного просторово-часового континууму. Знеособлений “голос” рабовласництва як інституту передвіщає їхню смерть, і в кінці пророцтво збувається, але перед тим нездоланна сила по черзі “виштовхує” кожного з них на аукціонний поміст, де їх піддають принизливій процедурі оцінки, торгівлі, продажу.

Сцени на помості аранжовані в стилістиці (нічного) кошмару. Оголений, окрім пов'язки на стегнах, персонаж звернений обличчям до глядачів і вміщений у сліпучий промінь прожектора. Активно задіяна аудіоперцепція – ми чуємо гомін натовпу, клацання канчуків, голос аукціоніста, який розхвалює свій “товар”. І дерогативні расові та гендерні кліше, що дегуманізують та bestіалізують людину як об'єкт купівлі-продажу, і весь антураж аукціону достеменно відтворені за численними культурними джерелами, що збереглися, – як документальними, так і художніми. Міцного парубка рекламують у такий спосіб: “Чудова молода особа чоловічої статі... Обирайте, пані та панове... може працювати у полі... може бути плідником... як забажаєте... Якщо вам потрібний робітник, подивіться на його плечі... руки... подивіться на цю шию, пані та панове. А якщо хочете отримати плідника, перед вами правдивий жеребець... Гляньте на його стегна... груди... Якщо хтось цікавиться, можу трохи підняти пов'язку, щоб ви й решту побачили...” [14, с. 200]. Коли йдеться про жінку, риторика відповідно змінюється: “Гарна негритьянка... шкіра як чорний оксамит... зуби як слонова кістка... очі як у кицьки... Постава як в африканської принцеси... Я чув, вона королівської крові... Погляньте на ці плечі, сильні, прямі... На її молоді, тверді груди... Погляньте на її стегна.. ноги... скільки насолоди вони обіцяють... Буде покоївкою чи служницею... Таку в поле не пошлеш... А плідницею може бути...” [Ibid., с. 204].

Немає сумніву в тому, що в реальності жодний з акторів та/або глядачів не міг бути підданий такій процедурі – хронологічно ця ситуація перебуває далеко за межами їхньої індивідуальної пам'яті. В той самий час, її відбиток зберігається в запасниках колективної пам'яті як білих, так і чорних американців як ганебна, але невід'ємна частина їхнього спільного національного історичного спадку, що передається з покоління в покоління за допомогою культурно-соціальних носіїв. Шоковий ефект цих сцен ґрунтується на тому, що в центрі кожної з них – сучасник людей, які сидять у залі, яка/який переживає ті самі почуття розгубленості, люті, безсилля, котрі відчув би на його місці будь-хто з них. Стратегія, обрана драматургом, спонукає кожного

глядача ідентифікувати себе з виставленими на продаж рабами, активуючи латентну культурну пам'ять групи.

Мнемонічна дія сцен на помості підсилюється завдяки їхній травматичній сутності як у фізичному, так і в психологічному аспектах. За спостереженням Ф. Ніцше, біль виступає як “наймогутніший помічник мнемоніки”; “лише те, що не припиняє надавати біль, залишається у пам'яті” – такою є, на його думку, “основна теза найдавнішої (на жаль, і найтривалішої) психології на землі” [5]. Його заувага щодо “огидних каліцтв (наприклад, кастрації)” як дійових способів “створити людині пам'ять” на пряму співвідноситься з нашою проблематикою, позаяк і в американській історії, і в п'єсі Овенса “непоштивому чорнопикуму” загрозувало саме оскоплення, не кажучи вже про інші – то брутальні, то вигадливі – форми насильства. Травмоване тіло, зазначає А. Ассман, “відіграє роль безпосередньої поверхні для карбування, внаслідок чого досвід не підлягає мовній чи інтерпретаційній обробці” [1, с. 280]. Щодо ідентичності, з груповою включно, то вона “з'являється від множинних мnezічних слідів, залишених на людських тілах” [7, с. 24]. У театрі, де, за спостереженням П. Паві, “будь-яка символізація і семіотизація наштовхуються на ускладнену закодовану присутність тіла і голосу актора” [6, с. 535], корпоральна пам'ять травми виявляється з особливою силою.

На відміну від використаного Овенсом прийому безпосереднього занурення реципієнта в імагінарне травматичне минуле, позначене, за виразом В. Подороги, “негативною антропологією”, п'єса Брендана Джейкобса-Дженкінса “Одна окторонка” (2015) “одивнює” це минуле шляхом метатеатрального дистанціювання, по-брехтівському апелюючи не так до емотивної, як до інтелектуальної сфери аудиторії, а головне – до її почуття гумору. П'єса являє собою “сигніфікацію” (Г. Л. Гейтс) класичної мелодрами Діона Бусико “Окторонка” (1859), що зіграла важливу роль в “американізації» американської драми” [11, с. 95] і що, своєю чергою, ґрунтувалася на романі Дж. Майн Ріда “Квартеронка” (1856). Сюжет побудовано на історії табуйованого кохання молодого спадкоємця розореної плантації (звичайно, білого) і чарівної дівчини з домішкою негритянської крові. Можна припустити, що “побільшання” героїні в п'єсі Бусико було частково спричинене тим, що головні ролі в своїх творах драматург писав для дружини, білої акторки Агнес Робертсон. Проте на думку деяких критиків, зниження відсотка “брудної” крові у героїні з однієї четвертої (квартеронка) до однієї восьмої (окторонка) мало підкреслити трагічність долі молодої жінки – практично “біла” за всіма параметрами (фізично, душевно, інтелектуально), через расові закони, що діяли на Півдні, вона не може уникнути участі решти рабів під час розпродажу майна плантації і також змушена зійти на аукціонний поміст.

Притаманна аукціону рабів як культурній практиці видовищність посилювалася у разі продажу світлошкірих мулаток і метисок гендерним чинником. Глядачі/покупці гостро відчували свою вищість не лише як білі, а й як чоловіка [15, с. 56], що запускало в дію механізм еротичних фантазій володіння та влади. Виставлене на помості доступне тіло рабині, яке виглядало білим, підміняло в їхній уяві недоступне тіло білої жінки. Як зауважує Дж. Роуч, “лімінальний статус кварталонки відкриває простір для еротичної гри навіть в найщиріших аболіціоністських трактатах; цю гру полегшує двоїстість предмету – біла й чорна, дитина й жінка, янгол і дівка” [Ibid., с. 63]. Відтак, в усіх

варіантах історії “трагічної мулатки” Зої аукціонний поміст опиняється у самому центру кульмінаційної сцени. “Коли виведуть на аукціонний поміст мою наречену, і я буду свідком цього ганебного видовища?” – у відчай вигукує герой Майн-Ріда. Дж. Роуч детально аналізує сцену аукціону в п’єсі Бусико, підкреслюючи, зокрема, місце його проведення – особняк на плантації, де функцію аукціонного помосту виконує стіл. “Вміщення публічного аукціону у приватну вітальню”, зазначає автор, “переносить сцену рабства “додому”, в хатню обстановку, впізнану і для представників середнього класу за межами Півдня” [Ibid., с. 60], де “крамом” стає репрезентація як раси, так і гендера.

Популярний афро-американський музикант, актор і драматург Бр. Джейкобс-Дженкінс відтворює текст Бусико досить близько до оригіналу, але робить це крізь призму метатеатральності, у формі “п’єси в п’єсі”, завдяки чому вікторіанська мелодраматичність поступається місцем постмодерністській іронії та грі. За свідченням драматурга, його захоплення Бусико як майстром театральної ілюзії призвело до бажання самому “погратися” з ілюзорними конструктами сцени, раси, мови. На рівні викриття расових стереотипів це прагнення втілюється у примхливих вимогах до расової приналежності виконавців, внаслідок чого “білі”, “чорні”, “індіанські” та “азіатські” актори мають упродовж вистави неодноразово змінювати грим, зображуючи представників різних рас і підкреслюючи тим самим всю умовність расової ідентифікації. На театральному ж рівні ілюзію правдоподібності постійно руйнують метатеатральні вторгнення і, насамперед, рамкова конструкція, де діє персонаж, іменованний БДД, альтер его автора, Драматург з великої літери, тобто Діон Бусико, а також широко відомий, хоча й морально неоднозначний герой негритянського фольклору Братець Кролик. Соціальне посилення п’єси, яке легко прочитується, сполучається в ній з насолодою театральністю як такою, що забезпечило їй яскраву сценічність та успіх у глядачів.

Сцена аукціону спочатку вирішується у фарсовому ключі. В авторській ремарці, що передує їй, драматург вказує, що на сцені має бути “або одна, або дев’яносто дев’ять осіб, які зображують різних покупців. А може (й це показово – *Н. В.*), знайдеться якийсь хитрий спосіб змусити глядачів взяти цю роль на себе” [10, с. 103]. Аукціоніст починає торги зі знайомої фрази про те, що на продаж виставлені “найкращі раби для роботи в полі і хатні слуги”, після чого з’ясовується, що майже всі раби встигли втекти. На питання, чому ж ці четверо залишилися, вони відповідають, що їх ніхто не попередив. Старий чорний слуга Піт всіляко применшує свій вік і виконує на столі (який знову-таки використовується як аукціонний поміст) хвацький музично-танцювальний номер у дусі менестрельських вистав, виступаючи в стереотипній ролі чорного клоуна. Дві служниці, які мріють, щоб їх придбав капітан річкового судна, де вони сподіваються розпочати нове життя, сповна експлуатують свою сексуальність за допомогою відвертих декольте, химерних зачісок, надмірного макіяжу та визивної поведінки, що й призводить до успіху їхнього задуму. Ситуація драматизується, коли на стіл, у свою чергу, піднімається “вельми бліда” окторонка Зоя. В боротьбу за неї вступають негідник-наглядач Мак Клоскі, який завзявся хоча б що там було заволодіти дівчиною, шляхетний, але бідний спадкоємець Джордж – її коханий, і навіть молодиця з сусідньої плантації. Незважаючи на обурення присутніх, Мак Клоскі перемагає, запропонувавши за Зою

двадцять п'ять тисяч доларів. Аукціоніст запобігає сутичці між ним і Джорджем словами: “Якщо ми не здатні поводитися так, як личить християнам, давайте хоча б поводитися як джентльмени. Гадаю, ми всі однакової думки щодо поведінки цієї людини; але закон на його боці. Ми можемо шкодувати з цього приводу, але ми зобов'язані поважати закон” [Ibid., с. 110]. Зоя проголошується власністю Мак Клокі, котрий осипає сцену дощем із грошей – “у прямому чи переносному сенсі”, іронічно зауважує драматург; “адже театр – це простір безкінечних можливостей” [Ibid., с. 111]. Епізод завершується улюбленим мелодраматичним прийомом табло, коли всі його учасники на кілька хвилин завмирають у прийнятих ними позах. Таким чином, не лише мелодраматизм сценічної ситуації, а й справжній трагізм історичної ситуації торгівлі людьми знімається за допомогою іронічних метатеатральних втручань та пародійної стереотипізації персонажів. Дозволю собі припустити, що такий ігровий демонтаж вкорінених расових і гендерних уявлень про минуле має на меті не руйнування колективної пам'яті, а її перемикання у більш вільний оперативний режим. Амбівалентність сміху – сатиричного й життєствердного водночас – у цьому випадку спрямовано до самої серцевини американського соціуму, де він повинен виконати функцію зцілення громадян, незалежно від їхнього расового та етнічного походження, від спільної травми минулого. При цьому позитивну або негативну реакцію на непоштиву, навіть хуліганську п'єсу Джейкобса-Дженкінса визначить, мабуть, саме ступінь звільнення того чи того глядача або групи від тягаря цієї травми.

Висновки. Отже, застосовуючи різні художні стратегії, сучасні чорні драматурги використовують заряджений смислами театральний простір з метою (ре)конструювання колективної пам'яті американців, спрямованої на збування травматичного досвіду рабства/рабовласництва через його терапевтичне спільне переживання у притчево-драматичному (Овенс) або гротескно-комічному (Джейкобс-Дженкінс) реєстрах. У будь-якому разі колективна пам'ять постає невід'ємним атрибутом індивідуальної та групової ідентичності дерасінованої спільноти, що мала пустити коріння у новому й неласкавому для неї ґрунті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / А. Ассман. – К. : Ніка-Центр, 2016. – 440 с.
2. Беньямин В. Историко-философские тезисы / В. Беньямин. – Электронный ресурс. Режим доступа : <http://left.ru/2001/7/benjamin.html>
3. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П. Нора. – К. : Кліо, 2014. – 272 с.
4. Нора П. Проблематика мест памяти // П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Франция-память. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 17–50.
5. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://lib.ru/NICSHNE/morale.txt>
6. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – 640 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 336с.
8. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс // Журнальный зал Русского Журнала: Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3(40–41). – Электронный ресурс. – Режим доступа : magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html

9. Bada V. *Mnemopoetics. Memory and Slavery in African American Drama* / V. Bada. – Brussels : Peter Lang, 2008. – 228 p.
10. Jacobs-Jenkins B. *An Octoroon* / B. Jacobs-Jenkins. – DPS, 2015. – 60 p.
11. Kosok H. Dion Boucicault's "American" Plays: Considerations on Defining National Literatures in English, in *Literature and the Art of Creation: Essays and Poems in Honour of A. Norman Jeffares* / H. Kosok. – Gerrards Cross (Buck) & Totowa, N.J. : Colin Smythe & Barnes & Noble, 1988. – P.81–97.
12. Lucas J. *New Black Worlds to Know* / J. Lucas // *The New York Review of Books*. – Vol. LXIII. – Number 14 (September 29, 2016). – P. 56–57.
13. Malkin J. *Memory-Theater and Postmodern Drama* / J. Malkin. – Ann Arbor : The Univ. of Michigan Press, 1999. – 260 p.
14. Owens D. *The Box* / D. Owens // *New Plays from the Black Theatre*. Ed. by W. King, Jr. – Chicago : Third World Press, 1989. – P.195–212.
15. Roach J. *Slave Spectacles and Tragic Octoroons, in Exceptional Spaces* / J. Roach // D. Pollock (ed). *Essays in Performance and History*. – Chapel-Hill-L. : The Univ. of North Carolina Press, 1998. – P. 49–76.
16. Schroeder P. R. *The Presence of the Past in Modern American Drama* / P. R Schroeder. – Rutherford : Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1989. – 148 p.
17. Stupp J. *Slavery and the Theatre of History: Ritual Performance on the Auction Block* / J. Stupp // *Theatre Journal*. – Vol. 63. – No. 1 (March 2011). – P. 61–84.
18. Szondi P. *Theory of the Modern Drama* / P. Szondi. – Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1987. – 130 p.

REFERENCES

1. Assman A. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoyi pamyati* [Forms and transformations of cultural memory] / A. Assman. – K. : Nika-Tsentr, 2016. – 440 s.
2. Benyamin V. *Istiriko-filosofskiye tezisy* [Historical and philosophical ideas] / V. Benyamin. – Elektronnyi resurs. – Rezhym dostupa : <http://left.ru/2001/7/benjamin.html>
3. Nora P. *Teperishnie, natsiya, pamyat* [The present, nation, and memory] / P. Nora. – K. : Klio, 2014. – 272 s.
4. Nora P. *Problematika mest pamiati* [Problems of memory places] // P. Nora, M. Ozuf, Zh. de Pyimezh, M. Vynok. *Frantsiia-pamiat* [France-memory]. Spb. : Izd-vo Spb un-ta. – S. 1750.
5. Nietzsche F. *K genealogii morali* [Towards the genealogy of morale] / F. Nietzsche. Elektronnyi resurs. – Rezhym dostupa. – <http://lib.ru/NICSHE/morale.txt>
6. Pavi P. *Slovyk teatru* [Theatre dictionary] / P. Pavi. – Lviv : Vyd. Tsentr LNU imeni I. Franka, 2006. – 640 s.
7. Podoroga V. *Fenomenologiya tela. Vvedeniye v filosofskuyu antropologiyu* [Fenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology] / V. Podoroga. – M. : Ad Marginem, 1995. – 336 s.
8. Halbvaks M. *Kollektivnaya i istoricheskaya pamiat* [Collective and historical memory] / M. Halbvaks // *Zhurnalnyi zal russkogo zhurnala : Neprikosnovennyi zapas*. – 2005. – № 2–3(40–41). – Elektronnyi resurs. – Rezhym dostupa: magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html
9. Bada V. *Mnemopoetics. Memory and Slavery in African American Drama* / V. Bada. – Brussels : Peter Lang, 2008. – 228 p.
10. Jacobs-Jenkins B. *An Octoroon* / B. Jacobs-Jenkins. – DPS, 2015. – 60 p.

11. Kosok H. Dion Boucicault's "American" Plays: Considerations on Defining National Literatures in English, in *Literature and the Art of Creation: Essays and Poems in Honour of A. Norman Jeffares* / H. Kosok. – Gerrards Cross (Buck) & Totowa, N.J. : Colin Smythe & Barnes & Noble, 1988. – P.81–97.
12. Lucas J. *New Black Worlds to Know* / J. Lucas // *The New York Review of Books*. – Vol. LXIII. – Number 14 (September 29, 2016). – P. 56–57.
13. Malkin J. *Memory-Theater and Postmodern Drama* / J. Malkin. – Ann Arbor : The Univ. of Michigan Press, 1999. – 260 p.
14. Owens D. *The Box* / D. Owens // *New Plays from the Black Theatre*. Ed. by W. King, Jr. – Chicago : Third World Press, 1989. – P.195–212.
15. Roach J. *Slave Spectacles and Tragic Octoroons*, in *Exceptional Spaces* / J. Roach // D. Pollock (ed). *Essays in Performance and History*. – Chapel-Hill-L. : The Univ. of North Carolina Press, 1998. – P. 49–76.
16. Schroeder P. R. *The Presence of the Past in Modern American Drama* / P. R Schroeder. – Rutherford : Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1989. – 148 p.
17. Stupp J. *Slavery and the Theatre of History: Ritual Performance on the Auction Block* / J. Stupp // *Theatre Journal*. – Vol. 63. – No. 1 (March 2011). – P. 61–84.
18. Szondi P. *Theory of the Modern Drama* / P. Szondi. – Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1987. – 130 p.

Стаття надійшла до редколегії 21.11.2019

Прийнята до друку 05.12.2019

CONTEMPORARY AFRICAN AMERICAN THEATER AS A SITE FOR REVITALIZING COLLECTIVE MEMORY OF A “RELOCATED” COMMUNITY

Natalia Vysotska

*Kyiv National Linguistic University,
73, Velyka Vasylkivska Str., Kyiv, Ukraine, 03680
e-mail: literatavysotska@gmail.com*

The current landscape of US national memory is largely determined by variable configuration. An important role in this process is played by the desire of the marginalized in the past racial, ethnic and other groups to (re) construct a collective mnemonarrative as a guarantor and substrate of their identities, as opposed to the long-standing efforts of official historiography to suppress and pervert it.

Representation of the past, with traumatic experiences of slavery in particular, is formed by a “meeting” of individual imagination with the collective memory of the group. This memory is plastic and changes depending on new perspectives on reality.

This paper sets out to explore theatrical and dramatic strategies for revitalizing collective memories of African Americans, embodied, in particular, in one of the central topoi in Black American history – the auction bloc. In his one-act *The Box* (1989) Daniel Owens, as a participant in radical Black Arts movement, relies on shock therapy compelling the audience to identify with slaves displayed for sale and thus propelling them towards cathartic effect. Brendan Jacobs-Jenkins' *An Octoroon* (2015), as a “signification” (H. L. Gates-Jr.) of Dion Boucicault's classical *The Octoroon* (1859), draws upon metatheatrical estrangement technique

urging the audience to approach current challenges faced by African Americans through the prism of their (revivified) “usable past”.

Thus, applying various artistic strategies, contemporary black playwrights use the theatrical space charged with meanings to (re) construct a collective memory of Americans aimed at liberating from the traumatic experience of slavery through therapeutic co-existence in the dramatic (Oovens) or comic (Jacobs-Jenkins) registers. In any case, collective memory is an indispensable attribute of the individual and group identities of the deracinated community, which had to root itself in a new and unfavorable ground.

Key words: collective memory, African American community, drama, auction block, shock therapy, metatheatricality.