

УДК: 821.111:82-2

Михед Тетяна
(Київ)

Топос “liberty / freedom” як семантичний оптимізатор художнього простору «Бурі» Вільяма Шекспіра

*Об'єктом аналізу в статті є п'єса В. Шекспіра «Буря», що розглядається крізь призму функціонування засадничого для реалізації концептуального комплексу твору топосу свободи, уформованого за допомогою полісемантичних іменників liberty / freedom. У роботі йдеться про етимологію цих синонімічно близьких понять, збіги й відмінності у їхній семантиці, а також модуси функціонування в художньому просторі «Бурі». При аналізі топосу свободи концептуально значущими, такими, що присутньо доповнюють і поточнюють традиційний для шекспірознавства домінуючий дискурс влади, представлені опозиція воля – неволя, ймовірні моделі їхнього побутування та інсценізація варіантів «ув'язнення», до яких вдається Просперо. Просторово вони структуровані за принципом паноптикону І. Бенґама: ув'язнені перебувають під постійним наглядом і контролем невидимих Просперо / Арієля чи у стані контрольованого сну як форми неволі. Низка мікросцен поневолення, варіативно-різноманітних і водночас повторюваних, потрактовується як засіб своєрідної «каталогізації» знакових для драматургії Шекспіра сюжетів, що зазнають переосмислення в контексті топосу свободи як форми художньої рефлексії над ренесансним концептом *homo faber*.*

П'єса Шекспіра «Буря» розуміється як автотелічний текст, котрий, відгукуючись на виклики нового часу, кожного разу автономно продукує нові смисли в кожному новому історико-культурному контексті.

Ключові слова: Шекспір, п'єса «Буря», топос свободи, паноптикон, каталогізація, автотелічний текст.

IV. Полемічна трибуна

Тема свободи, як і будь-яка інша з багатьох, що визначили ледь не безмежну амбівалентність рецепції концептуального потенціалу п'єси Шекспіра «Буря», віддавна перебуває в полі уваги дослідницького загалу. Пояснення постійного повернення шекспірознавців до цієї проблеми варто шукати у сукупності різнорівневих факторів, які навряд чи можна належно ієрархізувати. В першу чергу, що зрозуміло, це зумовлено самим феноменом Шекспірової творчості. Як на мене, його найприсутніше пояснення належить Р.В. Емерсону, який шукав тих причин потенційної звабності творчості Шекспіра, що дозволили її ефективну інтеграцію в американську (і, сьогодні це очевидно, в світову) культуру. За Емерсоном, загадка криється в Шекспіровій геніальній спроможності створювати нове зі старого матеріалу: успадкувавши й засвоївши потужну культурну традицію Старого Світу, драматург інфікував її новими, неповторно-унікальними модуляціями та обертонами, що резонували водночас і в ехокамері «старої» моделі, і, вивільняючись (цитуючи головного героя «Бурі» Просперо, «*set me free*»), візуально-фонічно окреслювали обриси нової, втіленої в хисткому мареві жаданого Brave New World¹. Палімпсестова матриця творчості Шекспіра виявляє себе в автотелічності витвореного тексту, що в кожному новому соціокультурному контексті автономно продукує нові актуальні смисли, демонструючи потенційну спроможність відповісти на виклики й запити нового часу і, що найважливіше, уповні вдовольнити їх. У цьому, зокрема, переконує неймовірна кількість сучасних театральних та кіно-версій «Бурі», що, так чи інакше, акцентують Шекспірове потрактування свободи: починаючи з вистав у в'язницях, надзвичайний емоційний вплив яких дося-

¹ Див.: *Vaughan V.M., Vaughan A.T. Shakespeare in American Life / Virginia Mason Vaughan & Alden T. Vaughan. – Washington, D.C. : Folger Shakespeare Library, 2007. – P. 30.*

гається ідентичнісним ототожненням в'язнів-виконавців з персонажами², і закінчуючи реконструкціями / реконтекстуалізаціями, спрямованими на утвердження прав різних етносів та меншин³. З іншого боку, цим же зумовлена й популярність Шекспірового тексту як такого в апологетів будь-яких (власне усіх) новітніх соціо-гуманітарних методологій і практик – від нового історизму до антропологічних, гендерних, феміністичних, зосібна постколоніальних⁴ та еко-студій та ін. Кожна нова дослідницька оптика апробує себе й прагне довести свою валідність, вишукуючи оригінальні ракурси інтерпретації та перепрочитання Шекспіра. А другий, не менш значимий і потужний фактор, що виокремлює саме «Бурю» як об'єкт самодостатнього інтересу, це художньо відрефлексований у її тексті феномен свободи – та філософська категорія, над універсальною сутністю якої віддавна розмислюють гуманітарії, і та природна потреба, відсутність якої чуттєво сприймає і переживає людність. Свобода, на загал кажучи, потребує своєї реалізації в змагальності з волею інших людей, спільнот чи соціальних інституцій, в утвердженні права рівності у виборі своїх вчинків, що можливо за відсутності обмежень, змоги діяти з власної волі, не перебуваючи під дозовано-контрольованим наглядом чи у рабстві – як різновиді абсолютизованого нагляду. У потрактуванні проблеми свободи, принагідно «Бурі», дослідники зде-

² Див. наприклад, документальний фільм “Shakespeare Behind Bar” (Philomath Films, 2005).

³ Див. зокрема: *Cartelli Th. Prospero in Africa: The Tempest as Colonialist Text and Pretext / Thomas Cartelli // Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, ed. Jean E. Howard and Marion F. O'Connor. – New York & London: Methuen, 1987. – P. 95-115.

⁴ Детальний огляд науково-критичної літератури, присвяченої «Бурі», див. [^] *Skura A.M. Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in The Tempest / Ann Meredith Skura // Shakespeare Quarterly*. – 1990. – V. 41. – P. 1-28.

IV. Полемічна трибуна

більшого акцентують увагу на авторитарності Просперо, аналізуючи різноманітні ракурси оприявлення владного дискурсу⁵.

Віддаючи належне зробленому і приймаючи більшість виказаних думок, ми ставимо за мету з'ясувати індивідуальне розуміння й шляхи досягнення свободи персонажами п'єси Шекспіра крізь форми побутування дихотомічного топосу *liberty/freedom* у художньому просторі «Бурі», його роль семантичного оптимізатора різнорівневих складових тексту як вирішального чинника, що забезпечив цілісність задуму твору та його реалізації.

Почну з останнього, позаяк цілісність «Бурі» і сьогодні бачиться доволі сумнівною – занадто строка-тими й різнорідними (навіть за стилістикою) виглядають фрагменти п'єси, що їх, як і персонажів, котрі з волі Просперо опинилися на острові, владно зібрав Шекспір у єдиний художній простір, використавши його для «каталогізації» значимих для нього сюжетів. Викажу припущення, що Шекспір у цій (підсумковій?) метадрамі переосмислює ледь не всі ключові мотиви своєї творчості – влади та її узурпації, божевілля й кохання, скоєних потаємних злочинів і змови і т. ін., власне Просперо матеріалізує у серії міні-сценок потаєні інтенції драматурга як *homo faber*. І Шекспір, і його герой ревізують / переформатовують своє минуле – творця, владаря, мислителя, всемогутнього мага чи пересічної слабкої людини, наративізуючи / драматизуючи його під кутом зору однієї авторитарної особистості. Дискурс свободи, що дискретно маркує художній простір «Бурі», спершу окреслюється як редуковано опозиційний до владного (Просперо – Аріель), з появою Калібана набуває

⁵ *Leininger L.J. Cracking the Code of The Tempest / Lorie Jerrel Leininger // Shakespeare : Contemporary Critical Approaches, ed. Harry Garvin. – Lewisburg, Pa. : Bucknell UP, 1980. – P. 121-131.*

статусу агоністичного, з включенням у дію інших персонажів стає рівноцінним (Міранда – Фердінанд, король – вельможі) і, зрештою, переможно домінантним – свободу, так чи інакше, отримують усі, про неї благає Просперо, звертаючись до глядачів в останньому рядку Епілогу: «*set me free*». Топос «свобода» у п'єсі Шекспіра маркується, з одного боку, за принципом нагромадження драматичних мікро-ситуацій «не-свободи», з іншого, на лексичному рівні, через постійний узус лексем «*liberty / freedom*» та їхніх похідних, що функціонує як семантичний оптимізатор різнорідних ситуативних елементів п'єси, забезпечуючи цілокупність твору.

Каталізатором, що ініціює процес розгортання топосу «*liberty / freedom*» у Шекспіровій «Бурі», стають слова Арієля: «*My liberty*⁶ / Хочу волі⁷», якими він декларує своє заповітне бажання. Це його відповідь не на недбалозверхньо кинуте «українським» Просперо питання: «Чого від мене хочеш?»⁸, але, судячи з формулювання автентичною мовою – «*What is't thou canst demand?*», це радше настійливо повторювана духом повітря вимога. Дієслово «*to demand*» відпочатково утримує значення права на цю вимогу і органічну потребу в тому, що вимагається. Семантично виразним є й ужитий Шекспіром іменник, що має примітний смисловий відтінок саме у контексті англійського мовного узусу. Так, іменник *liberty* етимологічно пов'язаний зі старофранцузьким *liberté*, що, своєю чергою, походить від латинського *libertatem* (номінатив

⁶ *Shakespeare W. The Tempest / Ed. by David Lindley. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – I.2.246.* Подальші поклики на це видання в тексті – дія, сцена, строфа.

⁷ *Шекспір В. Буря / Переклад Микола Бажан. // Шекспір В. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 366-437.* При перекладі певні присутні значення топосу «*liberty / freedom*» зазнали неунікних семантичних деформацій і зсувів, що вплинуло на редукцію його смислу в українській репрезентації.

⁸ Там само. – С. 378.

IV. Полемічна трибуна

libertas, а також власне ім'я давньоримської богині Свободи), яке ґрунтувалося на означенні *liber*, тобто тієї засадничої ознаки, що у Стародавньому Римі виокремлювала клас вільних людей. До категорії *libere nati* (*ingenui*) належали вільні від народження, свобода була їхнім природним правом і суспільним станом – на противагу лібертінам (*liberti*), які отримували свободу внаслідок тієї чи іншої форми «відпущення на волю». Лексема *liberty*, активно вживана в англійській мові з кінця XIV ст., як семантичне ядро концепту *liberty* і сьогодні продукує широке поле конотативних смислів – від «свободи як громадянського права, відсутності будь-яких обмежень і заборон» до «можливості діяти на власний розсуд, не зважаючи на правила та моральні принципи»⁹, що є далеким відлунням пошанування давньоримських богів Лібера й Лібери (принагідно згадаймо англійських та французьких ліберте(і)нів XVIII–XIX ст.). Якщо зазирнути в словники синонімів англійської мови, то вони пропонують у якості ледь не абсолютних синонімічних відповідників до лексеми *liberty* поняття *freedom*, *emancipation*, *independence*. Позаяк останні два відсутні в лексичному полі «Бурі», обмежимося зіставленням *liberty* / *freedom*.

Лексема *freedom* пов'язана зі староанглійським етимомом *freodom*, в якому визначальною, у фреймі набуття свободи, відсутності обмежень і контролю, є категорія «самоконтролю, самовладарювання, можливості формувати власні правила й закони»¹⁰, що програмує емоційно-афективний узус та рецепцію концепту *freedom*. Таким чином, з владної вимоги Аріеля до Просперо (жертви / чарівника / наглядача / визволителя / узурпатора) про повернення йому безмежної волі / *liberty*, що є

⁹ Liberty // Thorndike-Barnhart High School Dictionary. Fifth Edition. Scott, Foresman and Company. – 1968. – P. 563.

¹⁰ Freedom // Ibid. – P. 394.

органічною потребою буття духа повітря, починається експлікація подієвого дискурсу «Бурі», і закінчується благанням Просперо про милосердя й звільнення / *set me free (freedom)*, тобто надання змоги бути вільним у власних думках, вчинках та діях, з яким він звертається до уявного Іншого / глядача. Тобто, виходячи з їхнього позиціонування в тексті, можна говорити про інтенційний характер авторського маркування фрейму «свобода» засобами цілеспрямованої гри смислами синонімічно близьких і zarazом акцентовано відмінних у конотаційних відтінках лексем *liberty* та *freedom*.

Тож, до вже зазначених вербальних маркерів свободи додаю наступні. Три дії п'єси закінчуються згадкою про свободу. Так, наприкінці першої дії про волю / неволю розмислює Фердінанд (“...*all corners else o' the earth / Let liberty make use of...*”, I.2), а Просперо обіцяє звільнення Арієлю (“*Thou shalt be free*”, I.2). Друга дія завершується маніфестацією звільнення Калібана, який сам обирає собі господаря, вигукуючи: «...Гей! Гей, свобода!»¹¹ (“*Freedom, high-day!*”, 2.2.184-187). Дію 4 підсумовує Просперо, вкотре обіцяючи Арієлю свободу після виконання чергового завдання: «...тоді повітрям волі / Дихнеш і ти...»¹² (“...*thou / Shalt have the air at freedom...*”, 4.1). Про волю йдеться і в третій дії: Фердінанд говорить про щастя бути рабом, якщо це заради Міранди (“...*as bondage e'er of freedom...*”, 3.1.89). Знову ж таки звернемо увагу на показовий епізод. Для Калібана воля – це вибір пана (Стефано) на власний розсуд і можливість не працювати на Просперо, зокрема тягати дрова, про що він говорить в кінці другої дії. Своєю чергою, третя дія починається з появи Фердінанда, який несе колоду до печери Просперо. В обох випадках фізична праця розумілася як застосована магом форма насильства, яку

¹¹ Шекспір В. Буря... – С. 404.

¹² Там само. – С. 426.

IV. Полемічна трибуна

полонений коханням Фердинанд, з власної волі, перетворює на служіння дамі. Так у топосі «свободи» поступово увиразнюються два його можливих модуси реалізації – свобода фізична як свобода тіла і свобода духовна як свобода думки.

Їхнім ідеальним і довершеним синтезом має слугувати образ Просперо як людини буцімто абсолютно вільної, принаймні в межах острову, воля якого домінує над природою і людністю. Бажання повернути підступно узурповану братом владу, тобто ту свободу (*freedom*), котру він мав як законний герцог Міланський, парадоксально супроводжується посиленням влади Просперо – він послідовно відбирає свободу (в обох її формах) у всіх, хто опинився на острові.

Першим об'єктом його експерименту з «духовного поневолення» стає дочка, якій він авторитарно нав'язує власну версію минулого. Про це свідчить розмова з Мірандою, спогадам якої Просперо не йме віри: «...Та як могла ти їх запам'ятати?»¹³ Закладаючи в її свідомість бажаний варіант історії, Просперо закріплює його маркерами уваги, вимагаючи її цілковитого послуху: «Ти слухаєш?», «Уважно слухай, щоб запам'ятать!», «Ти слухаєш мене?»¹⁴ Наслідком цієї ретельно вилаштуваної оповіді й тієї дозованої інформації, яку Просперо адресує Міранді, є, по-перше, вербалізація його версії минулого як виправдання нинішніх насильницьких дій і, по-друге, акцентована інтимізація стосунків має викликати в дочки почуття любові як запоруки добровільної «духовної неволі»: «Ти, мов ангел, / Мене порятувала. ...Ти мій розпач / Розвіяла». Зауважу, що Просперо водночас говорить Міранді про виявлену нею, трирічною, мужність на противагу його слабкості й зневірі: «Ти всміхалась, / Бо небеса дали тобі відвагу, / А я тим часом

¹³ Там само. – С. 372.

¹⁴ Там само. – С. 373.

лив у море сльози / І нарікав на долю»¹⁵. Так, маніпулюючи любов'ю й турботою, Просперо намагається створити ті невидимі пута, які утримають Міранду в полі його влади. Він уже має успішний досвід такого різновиду поневолення, про що свідчить наступна за епізодом з Мірандою сцена з Аріелем. Причому, знову ж таки, Просперо вдається до апробованого засобу – наративізації минулого з необхідної для його мети перспективи. Через те він детально переповідає про ув'язнення Аріеля, всупереч твердженню останнього, що він нічого не забув: «Тобі я мушу / Щомісяця нагадувать про те, що скоїла з тобою Сікоракса...»¹⁶ Аріель – помічник, служник, власне та єдина магічна сила, що підвладна Просперо, і котрий найміцніше прив'язаний до нього, як Міранда, почуттям вдячності і так само, як Міранда, потребує його любові: «Пане, любий я для вас?»¹⁷ (мова оригіналу виразно передає це жадання і непевність Аріеля: “*Do you love me, master? No?*”, 4.1.48). Тож стан абсолютної неволі, в якому на початку дії перебуває Аріель, про що свідчать його діалоги з Просперо, в яких йому дозволені лишень короткі репліки, поступово прибирає форми добровільного служіння. Більше того, саме Аріель, за зізнанням Просперо, сприяє тому, що він стає «добріший», під його впливом наказує: «Звільни їх, Аріелю! / Я чари з них зніму, верну їм розум, – / Хай стануть знов вони самі собою!»¹⁸ Тобто Просперо цілком свідомий обраної ним форми покарання для короля Неаполітанського та його вельмож – це відсутність можливості діяти раціонально й вільно. Цього принизливого поневолення unikнув тільки «старий чесний радник» Гонзало, вдячність до якого і стримала

¹⁵ Там само. – С. 375.

¹⁶ Там само. – С. 379.

¹⁷ Там само. – С. 418.

¹⁸ Там само. – С. 427.

IV. Полемічна трибуна

Просперо. Власне, він теж не чужий «поневоленню вдячністю», тому, свідомий сили цього почуття, ефективно маніпулює ним заради своєї мети.

Інакша ситуація з Калібаном, який пройшов шлях від приязні («Тоді вас полюбив я...»¹⁹) до ненависті («Бодай / Чума червона вас обох вхопила, / Та й мову вашу з вами!»²⁰). У Просперо немає рівноцінних аргументів, які б заперечили правду Калібана: «Цей острів – мій, його мені лишила / Моя матуся Сікоракса. Ви / Його підступно в мене відібрали».²¹ Тож Просперо, потребує виправдання власних дій, вдається до дієвої форми вербального насилля і створює гіперболізовано-відразливий образ Калібана: згадує про гіпотетичне насильство щодо Міранди, вживає низьку лексику («виродку безтямний, гидка потворо»²², «дикун», «мов дикий звір», «натура підла»²³ і т. п.), звинувачує в брехні й загрожує фізичними муками: «Брехливий рабе, / На тебе діє лиш батіг...»²⁴ Просперо потрактовує і події, і людську сутність (Міранда включає Калібана до числа людей) свавільно, на свій власний розсуд, тобто, як видається, саме він утілює ту абсолютну безмежну свободу людини, що вабила гуманістів Ренесансу можливістю активно впливати на світ, зрештою, примусити живу природу служити собі (випадок Просперо – Аріель). Про це, до слова, й утопічні візії Гонзало, неможливість здійснення яких зумовлена відсутністю свободи у природі. Шекспір ледь не до Епілогу підтримує ілюзію абсолютного всевладдя й могутності Просперо – він маніпулює стихіями, почуттями, долями, часом і прос-

¹⁹ Там само. – С. 381.

²⁰ Там само. – С. 382.

²¹ Там само. – С. 381.

²² Там само.

²³ Там само. – С. 382.

²⁴ Там само. – С. 381.

тором. Це право забезпечене його долученістю до гнозису, того книжного знання, що наснажує його магію. «Книги Просперо» – Каліббан був єдиним, хто сягнув таємниці джерела влади й неволі. Попередньо висновуючи, можна сказати, що суспільні й приватні історії Просперо викладає у лінійній перспективі, що дає йому змогу підпорядкувати минуле, керувати ним і у такий спосіб впливати на майбутнє.

Владного дискурсу, на рівні лексики та нездійснених, хоч і обіцяних погроз, для Просперо виявилось замало, щоб досягти мети («...вони покаялись... і більш на них не буду / Лютитися»²⁵). Він потребує візуального утілення несвободи і, уповні користаючись силою магічного знання, знову ж таки горизонталізує простір, у цьому випадку фізичний. За допомоги Арієля він вилаштовує низку відверто театралізованих сцен, що, як зазначалося, по-перше, певним чином покликаються на творчість Шекспіра, і, по-друге, об'єднані однією сюжетною моделлю. Кожна з таких мікросцен поневолення варіює ситуацію «ув'язнення», максимально насичуючи візуальний простір відчуттям фізичної й духовної несвободи. Прикметно, що картографію острівної неволі, яка досягається тотальним, неослабним контролем, драматург пророчо змодельював за принципом «паноптикону» І. Бентама: члени кожної виразно ізольованої групи (Алонзо – Себастьян – Антоніо – Гонзало; Трінкуло – Стефано – Каліббан; Міранда – Фердінанд) перебувають під постійним наглядом невидимих Просперо / Арієля, або у стані сну (Міранда; матроси корабля) – як однієї з форм контролю. Зауважу, що Шекспір, виходячи з декларованих Просперо інтенцій, геніально передчув і мету Бентамового «прозорого» для пильного нагляду покарання. За словами Б. Рассела, І. Бентам мріяв про

²⁵ Там само. – С. 427.

IV. Полемічна трибуна

створення такої «соціальної системи, котра б автоматично робила людей добродіями», чого прагне й доволі незначною мірою досягає Просперо, використавши прийом «поневолення».

Отже, опинившись у замкненому і авторитарно контрольованому локусі, загрузнувши в ньому фізично (Трінкуло – Стефано – Калібан) чи ментально (Алонзо – Себастьян – Антоніо), ув'язнені мають «працювати», аби повернути собі свободу. Дуже звабливо, чого нині здебільшого тримаються дослідники, потрактовувати фізичну свободу, відібрану Просперо у всіх без винятку мешканців зачарованого острова, крізь постколоніальну призму або у парадигмі взаємин «пан – служник – раб» (як можливий варіант «наставник / master – учень»). У такому разі свобода, як універсалія, неминуче звужується до її «негативного», заперечливого модусу – свобода / *freedom* від фізичного та морального гноблення, експлуатації та приниження як способу демонстрації авторитарної влади. Наявність цих негативних факторів виключає можливість вільного вибору, зовнішнє домінування й насильство змушують поневоленого діяти всупереч власним цілям і бажанням. Показовий у цьому сенсі той «об'єм свободи», який Просперо визначив ув'язненим – у кожного він свій. На перший погляд видається, що найменший «об'єм» у Калібана, фізичний простір і свободу дій якого цілковито експропріював Просперо. Та не зміг поневолити його думку, як і свободу думок, і навіть учинків Міранди. Калібан не лише самовільно обирає собі владаря, а й мові, якої навчив його Просперо, свавільно знаходить інше застосування.

Маємо підстави говорити, що у підсумку «театральний проект» Просперо обернувся на подвійний злочин: по-перше, він створив умови для втілення злочинних намірів Антоніо, Калібана, Стефано, Трінкуло і, по-друге, злочинно зазіхнув на свободу як природний стан людини.

Не випадково у фіналі він усім повертає свободу, відновлюючи, відповідно до параметрів міфологічної світобудови, відпочаткову гармонію буття. Втім, сам Просперо залишається бранцем витвореної і позірно приступної йому ситуації. Позаяк єдине, що він не зумів контролювати, це він сам, його власні почуття.

У такому контексті особливого сенсу прибирають його слова про Калібана, його визнання, котре й нині є предметом дискусій шекспірознавців: *“This thing of darkness I...”*. Останнє слово, яким закінчується рядок, буквально урівнює / ототожнює Просперо з Калібаном. Завершення речення – *“Acknowledge mine”* (5.1.275-276) – транспонує Калібана зі стану Іншого в стан свідомості Просперо, як маркер тієї частини його психе, що, невизнана, свідчить про неможливість абсолютної свободи індивіда²⁶. Зауважу, що крім звичного прочитання епоніму Калібан як анаграми «канібала» (як же без Монтеня?), в корені цього аморфного імені (як і загалом пластичного образу) ховається латинський термін *“caligo”*, одне з буквальних значень якого – темрява / *darkness*, а у переносному сенсі – це моральна й інтелектуальна неспроможність, що посутньо розширює семантичне поле всього твору, продуковане, підкреслю, лише одним власним іменем. До всього, якщо згадати прикінцеву поведінку Калібана, Себастьяна й Антоніо, Стефано й Трінкуло, то влаштований Просперо «паноптикон» видається не таким уже й успішним. Особиста трагедія Просперо, а з ним і загальнолюдська, в тому, що, зрозумівши межі своєї влади, він нехить осягнув обмеженість власної свободи: *“As you from crimes would pardoned be / Let your indulgence set me free”*. То чим же для Просперо, ренесансного всевладного деміурга, обернеться його свобода? Від чого він звільниться? Ймовірно,

²⁶ Girard R. A Theatre of Envy: William Shakespeare / Rene Girard. – South Bend, IN : St. Augustine’s Press, 1991. – P. 345-348.

IV. Полемічна трибуна

від обов'язку вирішувати ті нерозв'язні проблеми, які ставали все виразнішими з наближенням реальності нового часу, викликаючи відчуття неминучої катастрофи: кожна театралізована мікросцена, за всієї її варіативності, ситуативно відтворює модель фрустрації, що повторюється з новими персонажами (*libere pati*), які ведуть настійливу боротьбу за свободу (*freedom*), власне те, що отримати від когось неможливо.