



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Przestrzeń teatralna jako palimpsest : kilka odsłon

**Author:** Dorota Fox

**Citation style:** Fox Dorota. (2018). Przestrzeń teatralna jako palimpsest : kilka odsłon. W: A. Gomóła, A. Szawerna-Dyrszka (red.), "Palimpsest : miejsca i przestrzenie" (S. 145-159). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

# Przeźrenie teatralna jako palimpsest Kilka odsłon\*

DOROTA FOX

Uniwersytet Śląski w Katowicach

W teatrze, jak i gdzie indziej, należy spodziewać się wszystkiego. Przestrzenna dezorientacja pomaga przynajmniej w ponownej analizie naszego miejsca w świecie<sup>1</sup>.

Patrice Pavis

Koncepcja palimpsestu w odniesieniu do teatru wydaje się nader nęcąca, o czym przekonują istniejące już prace. Ich autorzy wykorzystują palimpsest rozmaicie, najczęściej jako trop do opisu współczesnej inscenizacji, konkretnych strategii artystycznych czy wreszcie jako interesujący kontekst proponowanych analiz i interpretacji praktyk teatralnych spod znaku *site-specific*<sup>2</sup>. Cytowany powyżej francuski badacz, dokonujący dekonstrukcji inscenizacji rozumianej tradycyjnie jako przeniesienie tekstu na scenę i tworzenie jego re-prezentacji, zauważył, że ślad, „obecny i nieobecny pozwala na zrozumienie sposobu, w jaki inscenizacje nie wypracowują się w próżni, ale są ze sobą połączone za pomocą cytatów, aluzji, polemik, bądź po prostu nieumyślnych śladów”<sup>3</sup>. W szczególny sposób

---

\* Część zaprezentowanych w niniejszym tekście analiz przedstawiono w D. FOX: *W kopalni i wokół kopalni. Przedsięwzięcia teatralne Sceny Propozycji działającej przy zabrzańskim Stowarzyszeniu „Pro Futuro”*. W: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Red. E. WĄCHOCKA, D. FOX, A. GŁOWACKA. Katowice 2015.

<sup>1</sup> P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011, s. 94.

<sup>2</sup> Szczególnie interesująco rysuje się problematyka teatru w kontekście lektury miasta jako palimpsestu. Omawia ją m.in. Tamara TROJANOWSKA: *Gra o miejski palimpsest*. W: *20-lecie. Teatr Polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK et al. Kraków 2010.

<sup>3</sup> P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja...*, s. 216. Tego rodzaju inscenizacji, opartych na wariacjach, autocytatach można by wskazać wiele. Dobrym przy-

ujawnia się to w przypadku tej samej sztuki inscenizowanej przez różnych reżyserów bądź przez tego samego twórcę na innym etapie kariery artystycznej. Wraz z kolejnymi realizacjami tekst dramatu zaczyna „wchłaniać nowe znaczenia”, nasycy się także konkretnymi obrazami wytworzonymi na scenie, które zostają utrwalone w recenzjach krytyków teatralnych; zachowują się także szczątkowo w pamięci indywidualnej widzów – aktywnych współtwórców tekstu teatralnego. Tak tworzy się zrab tradycji teatralnej, swoiste teatralne imaginarium. Już samą inscenizację, uznawaną swego czasu za intertekst, przekład intersemiotyczny, z pewnością można traktować jako tekst drugiego stopnia w stosunku do tekstu dramatu, intermedialną transformację, co *de facto* zdradza tradycyjne określanie inscenizacji mianem adaptacji teatralnej. Proces tworzenia inscenizacji jako teatralnego palimpsestu najlepiej ilustrują scenariusze i egzemplarze reżyserskie, aktorskie, przede wszystkim inspicjenckie, które można uznać za rodzaj partytury teatralnej, rozumianej jako projekt wykonawczy, i ująć szerzej w porządku takich pojęć jak „pajęczyna”, „sieć”, „tkanina”. Zaznaczone notatki, skreślenia, dopiski dopełniają zapisu pierwotnego, podstawowego tekstu, często go zamazując. Są śladami ingerencji, ilustrują kolejne modyfikacje, ale także polifoniczność, wielogłosowość, realizowaną w teatrze operującym różnymi kodami i znakami. Dotyczy to rzecz jasna przede wszystkim praktyki tradycyjnego teatru dramatycznego, którą we współczesnym teatrze wypiera praktyka „pisanie na scenie” oraz inne praktyki dystansujące się wobec literatury dramatycznej, traktowanej służebnie i – rzecz by można – pretekstowo, zamazujące często jej ślad. Sygnalizując ten koncepcyjny potencjał palimpsestu w odniesieniu do zagadnień swoistej tekstualności pojmowanej w duchu Gérarda Genette’a i jego formuły „literatury drugiego stopnia”<sup>4</sup>, słowem – do istotnych w inscenizacji relacji: tekst przedstawienia i tekst dramatyczny, chciałabym więcej uwagi poświęcić badaniom, w których praktyki teatralne zaczęły być ujmowane w innej perspektywie, nie tyle realizacji tekstu, ile przede wszystkim działań w przestrzeni (uznają bowiem je za ważne dla dalszych moich analiz). Taką orientację w badaniach dyktowały nowe zjawiska w teatrze europejskim lat 60. i 70. związane ze zwrotem performatywnym, z poszukiwaniem miejsc gry poza tradycyjnym budyn-

---

kładem w polskim teatrze jest projekt Jerzego Grzegorzewskiego, który wystawił *Duszyckę* na podstawie poematów Tadeusza Różewicza w podziemiach Teatru Narodowego (premiera 2004, Warszawa). W specjalnie skonstruowanym tunelu (łączącym dwa budynki teatru) widzowie mogli oglądać obrazy przez inne obrazy na dwóch równoległych planach – pasach ruchu, które były cytatami z innych spektakli tego reżysera. Odpowiadało to palimpsestowej naturze inscenizowanego poematu, stanowiło labirynt zarazem teatru i pamięci, lektur i wcześniejszych autorskich inscenizacji reżysera.

<sup>4</sup> G. GENETTE: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. STRÓŻYŃSKI, A. MILECKI. Gdańsk 2014.

kiem teatralnym z typową dla niego sceną pudełkową traktowaną jako „maszyna do widzenia”<sup>5</sup>. Bez wątpienia prekursorem tego rodzaju badań na gruncie polskim był Julian Tyszka, inicjator i redaktor tomu zbiorowego pt. *Teatr w miejscach nieteatralnych*, a przede wszystkim autor eseju *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna*, w którym, rzecz by można, zadekretował ten przybierający w Polsce na sile nurt poszukiwań i nazwał teatrem *site-specific*. W nurcie tym znalazły się przedstawienia „ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, dodajmy, miejscu, które współkształtuje przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia”<sup>6</sup>. Kontynuatką badań Tyszki była Joanna Ostrowska, która w pracy pt. „*Teatr może być w byle kącie*”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*<sup>7</sup> opisała i poddała wnikliwej analizie procesy zachodzące w przedstawieniach *site-specific*, wprowadzając tak istotną dla określenia ich specyfiki koncepcję „podwójnego widzenia” przestrzeni teatralnej. Przestrzeń teatralną Ostrowska opisuje, posługując się pojęciami przestrzeni i miejsca wprowadzonymi przez Michela de Certeau<sup>8</sup>, dla którego miejsce jest materialnie wydzielonym przestrzennym porządkiem ustanowionym przez władzę, służącym jej do zarządzania zachowaniem zgromadzonych w nim jednostek. Z kolei przestrzeń obejmuje zarówno fizyczne wymiary miejsca, jak również wszystkie możliwe relacje, jakie w niej zachodzą, ulega więc dynamicznym zmianom i nie jest ustalona raz na zawsze. Adaptując

<sup>5</sup> W dziejach sceny włoskiej wyznaczyć można kilka faz eksplorowania takiego instrumentu gry, począwszy od wykorzystywania w nim konwencjonalnej dekoracji architektonicznej, przez dekoracje malowane (choć umowne), po barokowy przepych i romantyczne feerie w teatrach bulwarowych (w odmianie *theatre pittoresque*), bombardujących widza efektami służącymi wzmożeniu teatralnej iluzji, zawłaszczającymi jego widzenie poprzez słynne pole hipnotyczne. W zamkniętym pudełku niczym w *camera obscura* destylowano świat fikcji, świat przedstawiony dramatu, dążąc do jak najwierniejszego jego obrazu dominującego lekturę cudownością, magią. Pudełko sceniczne – centrum gmachów teatralnych, odizolowane od zewnętrznego świata, było niczym czysta kartka, na której realizowano/zapisywano w różnych kodach tekst dramatyczny zgodnie z przyjętą konwencją, obowiązującą estetyką, technicznymi możliwościami. Inna rzecz, czy rzeczywiście była to przestrzeń neutralna, wszak, jak słusznie zauważała Zofia Dvorakowska, „Żadna przestrzeń nie jest pusta i nie da się uczynić z niej przezroczystej formy dla przedstawienia”; scena włoska również nie pozostawała milcząca, lecz komunikowała „to jest teatr”. Por. Z. DVORAKOWSKA: *Wstęp*. W: CZ/PL. *Divadlo po rekonstrukci. Teatr po przebudowie. The theatre after the reconstruction*. Red. Z. DVORAKOWSKA, M. POHORELÁ. Warszawa 2008, s. 13.

<sup>6</sup> J. TYSZKA: *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 196.

<sup>7</sup> J. OSTROWSKA: „*Teatr może być w byle kącie*”. *Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*. Poznań 2014.

<sup>8</sup> M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Warszawa 2008, s. 116–118.

tę terminologię do rozważań nad przestrzenią teatralną, Ostrowska uznaje, że tak rozumianym miejscem jest najczęściej tradycyjny budynek teatralny ze sceną pudełkową wydzielony z tkanki miasta. Tworzy on określone ramy komunikacji teatralnej między rozdzielonymi rampą sceniczną dwiema grupami: widzów i aktorów, a realizowane w nim przedstawienia pełnią przede wszystkim funkcje estetyczne zgodnie z przyjętą przez instytucję strategią. Zdaniem Ostrowskiej opuszczenie budynku teatru i szukanie wolnej od tej strategii przestrzeni legło u podstaw teatru environmentalnego i zaowocowało powstaniem teatru *site-specific*. W teatrze tym najpełniej ujawniła się subwersywność przestrzeni teatralnej rozumianej szeroko jako sposób ukształtowania pola gry i obserwacji, nie tylko jako jedno z tworzyw konkretyzujących na scenie świat przedstawiony, fikcję dramatyczną, ale też komponent zdarzenia teatralnego, wpływającego bezpośrednio na sieć relacji i przepływów komunikatów między aktorami i widzami. Takie performatywne ujęcie pozwala zrozumieć i pokazać potencjał przestrzeni teatralnej jako konstruowanego/tworzonego/produkowanego świadomie palimpsestu z myślą o różnych kompetencjach widzów; z jednej strony oferującego im grę sensami ewokowanymi przez oglądane działania artystyczne, z drugiej zachęcającego do pracy własnej pamięci i wyobraźni, do współtworzenia spektaklu, do jego doświadczania. Ten właśnie aspekt przedstawień, oferujących nowy typ doświadczenia, porusza w najnowszej publikacji o teatrze *site-specific* Mateusz Chaberski<sup>9</sup>, określając go doświadczeniem (syn-)estetycznym. Istotnym dla badacza problemem jest nie tylko znalezienie odpowiednich narzędzi do opisu dynamicznych relacji, jakie zachodzą między twórcami, odbiorcami i przestrzenią teatralną – znaną, odzyskaną, przypominaną przez twórców teatrów *site-specific*, ale przede wszystkim wskazanie wielofunkcyjności tego rodzaju działań artystycznych.

Korzystając zatem z przedstawionych tu pokrótce perspektyw badawczych, na wybranym przykładzie chciałabym pokazać strategię twórców Sceny Propozycji na wskroś śląskiego teatru *site-specific*, którzy postanowili wykorzystać konkretne, realne miejsce – kopalnię, jej palimpsestową i palimpsestyczną naturę<sup>10</sup>, by skłonić widzów do krytycznej refleksji na temat tożsamości Śląska wyobrażonego i doświadczonego<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> M. CHABERSKI: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*. Kraków 2015.

<sup>10</sup> Rozróżnienia tego używam zgodnie ze wskazaniem Tamary Trojanowskiej, odwołującej się do pracy Sarah Dillon (*Palimpsest: Literature, Criticism, Theory, Continuum*. London 2002), według której „palimpsestyczność wskazuje na proces nawarstwień, który tworzy palimpsest, z kolei palimpsestowość określa wynikającą z tego procesu strukturę oraz późniejsze ponowne pojawienie się ukrytego tekstu”. Zob. T. TROJANOWSKA: *Gra o miejski palimpsest*. W: *20-lecie. Teatr Polski po 1989...*, s. 156.

<sup>11</sup> Szerzej pisałam o działaniach grupy w szkicu *W kopalni i wokół kopalni. Przedsięwzięcia teatralne Sceny Propozycji działającej przy zabrzańskim Stowarzyszeniu „Pro Fu-*

Scena Propozycji to na w pół amatorska, na w pół profesjonalna grupa teatralna, która istnieje od 2002 roku przy Stowarzyszeniu na Rzecz Restauracji i Propagowania Sztolni Królowa Luiza „Pro Futuro” w Zabrzu<sup>12</sup>. Przez 12 lat zespół (mobilny i angażujący aktorów zawodowych, członków różnych zespołów amatorskich z Zabrza i okolic) przygotował 14 oryginalnych przedstawień, niezmiennie sytuując je w przestrzeniach Skansenu Górniczego Królowa Luiza, który, co ważne, był pierwszą dostępną dla zwiedzających kopalnią na Śląsku.

Scena Propozycji<sup>13</sup> powstała podczas realizacji cyklu monodramów nawiązujących do śląskich legend, których pokazy odbywały się pod ziemią, w wyrobiskach tej właśnie kopalni (*Legenda Skarbnika*). Powodzenie tego zrazu „projektu turystycznego” zainspirowało zespół do bardziej ambitnych artystycznych przedsięwzięć teatralnych. Już w pełni autorską propozycją teatru byli *Żywi ludzie* (2001)<sup>14</sup> – pierwszy na Śląsku spektakl, który był realizowany w górniczych wyrobiskach. Jego akcja, osadzona w realiach Zabrza w latach poprzedzających I wojnę światową, toczyła się wokół strajku górników w kopalni, sprzeciwiających się jej zamknięciu. Nowatorstwo tego teatralnego przedsięwzięcia polegało na wykorzystaniu nie tylko gwary śląskiej i wielu form performansów, ale przede wszystkim różnych przestrzeni pozateatralnych: Sali Witrażowej Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu, Sztolni Kopalni Królowa Luiza w podziemnej części Skansenu Górniczego w Zabrzu oraz części nadziemnej z centralnie położoną maszyną parową, służącą do poruszania liny wyciągu. Do miejsc tych, oddalonych od siebie o 2 kilometry, widzowie spektaklu dowożeni byli autobusami (o zasłoniętych oknach), w których akordeoniści grali na śląską ludową nutę. Jeden z recenzentów lokalnej gazety tak pisał o przedstawieniu:

Ten „moralitet kopalniany” byłby ckliwą historyjką, skleconą dla taniego efektu społecznego – wszak mamy biedę i bezrobocie, nie umiemy się pogodzić z chciwością właścicieli i ich totumfackich, zarządzających na-

---

turo”. W: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Red. E. WĄCHOCKA et al. Katowice 2015.

<sup>12</sup> Stowarzyszenie „Pro Futuro” powstało w 2000 roku w Zabrzu z inicjatywy miłośników dziedzictwa przemysłowego i kulturalnego Śląska.

<sup>13</sup> Trzon Sceny Propozycji stanowili: Zbigniew Stryj – aktor, poeta, reżyser spektakli teatralnych, autor piosenek i dramatów, miniatur scenicznych i scenariuszy videoklipów. Od ponad dziesięciu sezonów związany z Teatrem Nowym w Zabrzu – pomysłodawca Sceny Propozycji; Bartłomiej Latoszek – plastyk, scenograf Sceny Propozycji, autor wielu plakatów i opracowań graficznych programów teatralnych, aranżacji wystaw.

<sup>14</sup> *Żywi ludzie*. Reż. Z. STRYJ. Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu, październik 2001.



leżącymi do nich przedsiębiorstwami. Jednak nowego znaczenia nadaje dramatowi sceneria, w której rzecz się rozgrywa<sup>15</sup>.

Drugi spektakl był odmienny tematycznie, choć nadal mieścił się w koncepcji artystycznej teatru, który, wykorzystując konkretne miejsca i szukając nowych rozwiązań formalnych, chciał realizować ideę prezentacji i popularyzacji kultury śląskiej z jej nieodłącznymi elementami: religią, kultem pracy i życia rodzinnego. *Ducha nie ujrzysz* (2003) wystawiono 320 metrów pod ziemią w Sztolni, tym razem mającej przywołać na myśl podziemia rzymskich katakumb, w których spotykali się chrześcijanie, by rozprawiać o rzeczach ostatecznych i uniwersalnych. Widzowie byli świadkami dialogów Mistrza i Obcego, utkanych z poezji Jana Pawła II. Nabierały one szczególnego znaczenia wypowiedziane w półmrocznej, niemal infernalnej przestrzeni korytarza kopalnianego, wypełnionej starymi, zużytymi sprzętami codziennego użytku, jakby powiedzieli Ślązacy – „wyciągniętymi prosto z hasioka”. Ten na wskroś symboliczny spektakl bynajmniej nie mijał się z koncepcją programową Stowarzyszenia i Sceny. Tradycja religijna i praca stanowiły wszak filary kultury śląskiej od zawsze. Kształtowały charakter, a co za tym idzie – tożsamość kulturową Ślązaków witających się tradycyjnym „Szczęść Boże”. O te same tradycje, wyznaczonej rytuałami codzienności, traktował kolejny spektakl *Ojcowizna* (2004)<sup>16</sup>, pokazany widzom w Łażni Łańcuskowej Skansenu, a więc w przestrzeni na wskroś postindustrialnej. To niemal magiczne przedstawienie, bez użycia słów, skomponowane było ze scen przedstawiających „historię śląskiej rodziny w żywych obrazach”, które przesuwają się niczym w kalejdoskopie. W surowym wnętrzu łaźni, na samym jej środku, w rytmie muzycznych cytatów z pieśni kościelnych (np. *Kiedy ranne wstają zorze*), pieśni górniczych (*Górnicy walczą*) i melodii śląskich, postaci odgrywały niezmiennie od pokoleń codzienne rytuały rodzinne pod okiem anioła, który wiernie im towarzyszył. Mimo kontrastu między zastaną a odgrywaną, symboliczną przestrzenią, a może właśnie dzięki tej wykorzystanej opozycji, udało się aktorom stworzyć ciepłą, rodzinną atmosferę, ukonstytuować wspólnotę emotywną, w olbrzymim wnętrzu kopalnianej łaźni, w samym jego centrum rozpalić domowe ognisko<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> R. GOZDEK: *Ocalić od zapomnienia*. „Głos Zabrze i Rudy Śląskiej” 2001, nr 47.

<sup>16</sup> W 2010 roku przedstawienie weszło na stałe do repertuaru Teatru Nowego w Zabrzu i w październiku tego roku zostało zaprezentowane na XII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych w Kairze (The 22nd Cairo International Festival for Experimental Theatre).

<sup>17</sup> 29 maja 2009 roku w Łażni Łańcuskowej Skansenu Królowa Luiza, w tej samej, w której swoją premierę miała *Ojcowizna*, wystawiono kolejne przedstawienie, zatytułowane *My i Oni* w reżyserii Z. Stryja. Pomiędzy tymi dwoma spektaklami można było doszukać się wielu analogii. Podobnie jak w *Ojcowiznie*, w *My i Oni* scena została zlo-

W 2004 roku *Czasem Karlika* Scena Prezentacji powróciła pod ziemię, proponując widzom teatr w ruchu. Siedząc w kolejce górniczej przejeżdżającej korytarzami kopalni, mieli oni okazję oglądać rozgrywające się na stacjach symboliczne sceny z życia górników, znane z opowieści, które od wieków kształtowały dramatyczny potencjał społeczności lokalnej. Podróż, jaką odbywali, rozgrywała się nie tylko w przestrzeni, ale również i w czasie, gdyż pokazane sceny były ewokowaniem przeszłości, co wyzwalało w widzach podmiotowy stosunek do historii i tradycji.

Kolejnymi przedstawieniami Sceny Propozycji, ulokowanymi na terenach kopalni, były: *Ostatni zjazd* – „słuchowidowisko” upamiętniające katastrofę górniczą, oraz *Guido 1981* – inscenizacja strajku górników ZKWK „Guido”<sup>18</sup>.

Twórcy związani ze Sceną Propozycji postarali się w ten sposób nie tylko promować obiekty zabytkowe związane z poprzemysłową spuścizną regionu i miasta, ale przede wszystkim objaśniać los ludzi tu zakorzenionych i dzięki teatralnemu medium dać sposobność widzom (najczęściej z okolicznych miejscowości) zderzenia tego, co wyobrażone, znane z opowieści dziadków i ojców, z tym, co doświadczone osobiście. Tworząc teatr w miejscu konkretnym, a zarazem symbolicznym – pod ziemią – nadali swym przekazom moc wywoływania przeszłości, zapraszając widzów do uczestniczenia w seansie, w którym ożywiono tę przestrzeń, wyzwalając emocje, dramatyzując obrazy historii lokalnej, zakopane niejako „pod ziemią”, po to, by wydobyć je na moment i zaprezentować wobec widzów z ich czynnym udziałem. Wpisując przedstawienia w konkretną przestrzeń kopalni i jej otoczenia, będącą niejako sygnaturą Śląska, stworzyli zarazem teatr historii i teatr miejsca. Przedstawili widzowi wykreowaną, częściowo rekonstruowaną przeszłość, pozwalając mu przede wszystkim doświadczyć terażniejszości zdeterminowanej przez miejsce, w którym się znalazł. Bo otóż, by zobaczyć spektakle, musiał zejść po kurzej drabinie w czeluść starej sztolni bądź wsiąść do kopalnianej kolejki Karlik lub do windy, która zjeź-

---

kalizowana w samym środku budynku, pomiędzy stalowymi filarami podtrzymującymi dach, a aktorzy wychodzili z tej samej niszy; oba poświęcone były losom zwykłych ludzi. W *Ojcowiznie* przedstawiano życie rodzinne niejako od środka, matrycując je zgodnie z utrwaloną na tym terenie tradycją, natomiast w spektaklu *My i Oni* wyeksponowano dramaty postaw przedstawicieli społeczności lokalnej, żyjących w sąsiedztwie, które ujawniły się ze szczególną mocą w czasach przemian i przeobrażeń społeczno-politycznych wyznaczonych wydarzeniami stanu wojennego i transformacji ustrojowej 1989 roku; ludzi, którzy z bagażem doświadczeń minionej epoki wkraczali w nowe realia społeczno-polityczne. Spektakl, wystawiony w ramach konferencji zatytułowanej „Protesty, nadzieje, perspektywy. Górnictwo wobec przełomu roku 1989”, można określić jako formę oryginalnego appendixu do poruszanych podczas obrad zagadnień.

<sup>18</sup> *Ostatni zjazd*. Scenariusz i reżyseria B. LATOSZEK. Dialogi Z. STRYJ. Skansen Górniczy Kopalni Królowa Luiza w Zabrze. Zabrze, wrzesień 2011; *Guido 1981*. Scenariusz i reżyseria B. LATOSZEK. Dialogi Z. STRYJ. Kopalnia Guido, grudzień 2011.



działa 1000 metrów pod ziemię. Musiał przechodzić wąskimi korytarzami podpieranymi drewnianymi stemplami, po wyboistej ścieżce między szynami, często w ciemnościach rozświetlanych jedynie górniczymi lampkami, by w końcu znaleźć się w postindustrialnej scenerii, której elementy posiadały cechy przeciwstawnych sobie światów: natury i kultury. Napięcie dramatyczne osiągnęto już poprzez samo zderzenie dwóch rozdzielnych sfer aktywności – sfery techniki i sztuki. Widz schodami udawał się w dół, nie w górę. Zjazd wytrącał go z tego, co kulturowe, opanowane i okiełznane. Przestrzeń kopalni intrygowała, ale i napawała lękiem, nie sprzyjała kontemplacji, lecz intensyfikowała doznania zmysłowe. Jakże to wejście różniło się od typowych przedsióneków muzeów i teatrów z jasnym westybuliem, przytulnym *foyer*, ozdobionym portretami artystów i ich dzieł, miejsc, które, jak pisała Carol Duncan, służą rytualizacji kontaktu człowieka ze sztuką – z dziełami ludzkiego geniuszu, gdyż stanowią „przestrzeń starannie wydzieloną i kulturowo wyznaczoną i zarezerwowaną dla uwagi specjalnego rodzaju – kontemplacji i nauki”<sup>19</sup>. Przestrzeń, dodajmy, warunkującą także doświadczenie artystyczne, w której odbywają się rytuały świeckie, napawające dumą, godne uwiecznienia i podziwu. Tymczasem widz spektakli Sceny Propozycji, przekraczając bramę kopalni, wchodził na teren zmagania człowieka z naturą, choć porzucony, nadal niebezpieczny, tajemniczy, ale też do końca niepodległy człowiekowi, w dalszym ciągu determinujący ludzkie zachowania (motorykę ciała, węch, wzrok, dotyk, a nawet smak). Podróż w głąb – ta swoista archeologia miejsca, dzięki działaniom teatralnym wzbogacona została o archeologię ciała, oferując obecnym w niej widzom poznanie poprzez sensualne doświadczenie miejsca.

Kopalnia, zwłaszcza jej część pod ziemią, traktowana jako naturalny palimpsest oznak upływającego czasu, mierzonego nie latami, lecz tysiącami lat, stwarza wrażenie zamkniętości, w której ważniejsza jest przeszłość od przyszłości. Będąc we wnętrzu kopalni, ma się poczucie zawieszenia w czasie i nie tylko, również w przestrzeni, między miejscem zawłaszczonym naturze i obcym, dla człowieka nienaturalnym, a światem zewnętrznym, oswojonym, przestrzenią zdomowienia. To wnętrza nieczynnej już kopalni noszą na sobie piętno historii, tej zbiorowej i tej indywidualnej, nierzadko tragicznej. Przestrzeń ta naznaczona jest wydarzeniami, które stanowią o jej

---

<sup>19</sup> C. DUNCAN: *Muzeum sztuki jako rytuał*. Przeł. D. MINOROWICZ. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005, s. 283. Na aspekty rytualne w takich współczesnych formach aktywności jak: wizyta w teatrze, oglądanie filmu lub zwiedzanie wystawy sztuki, zwracał uwagę również Victor Turner. Uważał, że pozwalają one otworzyć przestrzeń, w której jednostka może zdystansować się od kwestii praktycznych, a także relacji społecznych codziennego życia i spojrzeć na siebie oraz na swój świat lub pewne jego aspekty w odmienny sposób. Zob. V. TURNER: *Frame, Flow and Reflection*. Za: C. DUNCAN: *Muzeum sztuki...*, s. 282–284.

szczególnej dla tutejszych ludzi wartosci. Kopalnia jako egzemplifikacja zmagania czlowieka i natury, poskramianej i eksploатовanej, a jednak ciagle niebezpiecznej, tajemniczej i obcej. To wszak staly element krajobrazu Slaska (podstawowy komponent schematu wyobrazeniowego zwiazanego z przestrzenia i kultura Slaska). Rozmaicie krajobraz ten utrwalano na plotnachs i w literackich opisachs<sup>20</sup>. Tworcy Sceny Propozycji postanowili ten kluczowy dla krajobrazu element rozkodowac niczym tekst, w ktory wpisana zostala prawda o kondycji czlowieka i natury, ale tez i prawda o nich, o Slazakachs. Intuicyjnie byc moze potwierdzajac przekonanie historyka Karola Schlögela, ktory w swej rozprawie *W przestrzeni czas czytamy*, stwierdzal, iz „ludzie definiuja sie przez krajobrazy, z ktorych sie wywodza”<sup>21</sup>.

Rzecz ciekawa, poczatk Sceny Propozycji, jak wspominalam, wiazuja sie z dzialaniami muzealno-turystycznymi. Przygotowywane w kopalni-skansenie inscenizacje mogly te muzealne obiekty, zabytki techniki, uczynic bardziej atrakcyjnymi dla potencjalnych zwiedzajacych. Mozna je bylo zrazu zaliczyc do form interaktywnego zwiedzania gorniczego skansenu. Szybko jednak jej tworcy dostrzegli ogromny potencjal przestrzeni kopalnianej i postanowili go wykorzystac, nie tylko w celachs marketingowych, promocyjnych, lecz takze artystycznych. Pokazujac dziedzictwo w akcji, stali sie zatem szczegolnego rodzaju przewodnikami, przede wszystkim dla lokalnej publicznosci, po miejscachs – sladachs, rozumianych za Walterem Benjaminem jako „przejaw bliskości, bez wzgledu na to, jak daleko rzecz, ktora go pozostawila, moze byc”<sup>22</sup>. Konsekwentnie w kolejnych spektaklach-performansachs wyzyskiwali aure miejsca, ktore stawalo sie osia centralna odtwarzanych, kreowanych mikrohistorii. Wszak nad ta przestrzenia, obok niej, zgromadzeni widzowie nadal zamieszkujac swe domostwa, coraz rzadziej dzisij przypominajac sobie, ze tam, pod ziemia, tetnilo niegdys zycie i ze to miejsce w stopniu zasadniczym warunkowalo styl zycia mieszkancow Slaska i jego swoisty charakter.

A zatem Scena Propozycji to teatr miejsca konkretnego, ale i symbolicznego. Wybrana przez nia przestrzen dyktuje warunki, poteguje nastrój, wyznacza ramy opowieści, objaśnia jej tematyke, narzuca linie dramaturgiczna i wchlania zarowno widzow, jak i aktorow. Stara sztolnia, kopalnia niegdys

<sup>20</sup> Niezwyczajnie interesujaco zagadnienie to omawia Elzbieta DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Slasku w literaturze przetomu XX i XXI wieku*. Katowice 2011.

<sup>21</sup> K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Posłowie H. ORŁOWSKI. Poznań 2009, s. 280. Autor twierdzil takze, iz odczytywanie i deszyfrowanie krajobrazu jest „czymś na ksztalt klucza do historii ludow, narodow, ludzkosci. A krajobrazy sa jak wielkie narracje”. Ibidem.

<sup>22</sup> Cyt. za: B. FRYDRYCZAK: *O zacieraniu sladow: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*. „Nowa Krytyka” 2003, nr 15. <http://ww.nowakrytyka.pl/spsip.php?article194> [data dostepu: maj 2014].

tętniąca życiem, znak rozpoznawczy miasta Zabrze, dzięki teatrowi ożywa ponownie. Choć na parę chwil nasycy się emocjami tych, którzy siłą swej wyobraźni już tylko muszą pokonać barierę czasu, przestrzeń bowiem jest niemal ta sama, by re-konstruując historię lokalną, móc inaczej spojrzeć na często lekceważone i zapomniane, a jednak ważne dla tożsamości lokalnej doświadczenia przodków. W ten sposób „przywraca się zbiorowej pamięci” nie tylko minione wydarzenia, których sens dawno skostniał w stereotypowych, szkolnych formułkach, ale pozwala się poprzez uczestnictwo na nowo je zobaczyć (rozpoznać) i przeżyć<sup>23</sup>.

Wbrew temu, co pisała Ewa Rewers, iż „pustka, która została po ludziach i budynkach, ich śladach i głosach, nie może zostać wchłonięta przez jakąkolwiek reprezentację, gdyż zawsze pozostanie tym, co niewypowiedziane, niepojęte, co nie mieści się w granicach poznania i przedstawienia”<sup>24</sup>, twórcy Sceny Propozycji podjęli próbę ożywienia przeszłości, nadali realny kształt zdarzeniom, które niegdyś się rozegrały lub mogły rozegrać. I nie szło im bynajmniej o dokonywanie wizji lokalnej, zgodność z realiami miała mniejsze znaczenie od wytworzenia ich aury. Spektakle Sceny Propozycji trudno uznać za rekonstrukcje historyczne. Mimo że w scenariuszach wykorzystywano różnego typu dokumenty (np. w spektaklu *Guido 1981* tzw. *Pamiętnik werbusa* oraz publikację *14 dni pod ziemią, KWK Piast w Bieruniu, 14–28 grudnia 1981*, pod redakcją Jarosława Neji i Andrzeja Sznajdera), zgodność akcji z faktografią nie była najważniejsza. Można raczej określić je jako „historie wymyślone”, które w pierwszej kolejności służyć miały ukonstytuowaniu się wspólnoty lokalnej (aspekt integracyjny) jako wspólnoty wyobrażonej o określonym kulturowym dziedzictwie, a poprzez odsłanianie na nowo lub przypominanie jej dawnych wydarzeń w formie nie narracyjnej, lecz performatywnej, miały ją aktywizować i pobudzać do refleksji (aspekt poznawczy). Historie wymyślone, rozpisane na konkretne działania, zyskiwały dodatkowe walory przez zderzenie wyobrażeń widzów z tym, co zaprezentowane przez twórców w wymiarze nie tyle uniwersalnym, zobiektywizowanym, co jednostkowym, dramatycznym (aspekt emotywny), rozgrywającym się w konkretnej przestrzeni kopalni, wypożyczonej i wykorzystanej w spektaklu, ujętej w estetyczną formę. Inscenizacja, w której wykorzystywano realne przedmioty (artefakty, często zdobywane z trudem i odszukiwane w różnych miejscach), nie służyła „ożywieniu historii”, lecz stworzeniu wspólnoty ludzi poddanych presji określonej przestrzeni – kopalni i jej otoczenia, generującej tyle schematyczne, co prawdopodobne sytuacje dramatyczne.

---

<sup>23</sup> Por. *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*. Red. T. SZLENDAK et al. Warszawa 2012, s. 5–6.

<sup>24</sup> E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 46.

Użyta formuła „w kopalni i wokół kopalni” jest przede wszystkim wskaźnikiem lokalizacji, choć ma ona również sens metaforyczny. Miejsca te można bowiem wiązać z kategorią pogranicza, która wielokrotnie służy badaczom i historykom do wskazania specyfiki kultury tego regionu, warunkowanej przez jego geograficzne położenie i historię. To teren wielu pograniczy. Linie demarkacyjne przebiegają tu między tym, co nad ziemią – co widzialne i dla człowieka naturalne, znane, swojskie, i tym, co pod ziemią – groźne, ale kuszące bogactwem, wyzywające i wymagające zarazem. To także element kulturowego krajobrazu tzw. Czarnego Śląska – kluczowy dla budowanego przez wieki społecznego stereotypu Ślązaka. Wystarczy przypomnieć chociażby wizytówkę stacji telewizyjnej Katowic, sygnalizującej w ogólnopolskim paśmie programy ze Śląska.

Kopalnię i jej otoczenie, zwłaszcza dzisiaj, można by także zaliczyć do „innych przestrzeni” Foucaulta, gdyż „posiada osobliwą właściwość pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami”, szczególnie tu na Śląsku<sup>25</sup>. To przykład heterotopii, miejsca rzeczywistego, wyznaczonego wraz z rozwojem społeczeństwa i przemysłu wydobywczego, które jest dzisiaj w wielu wypadkach (takich jak omawiana Kopalnia Luiza, Kopalnia Guido) rodzajem kontr-miejsca, odzwierciedlającego dzięki działaniom teatralnym inne przestrzenie, będąc zarazem ich zanegowaniem. To miejsce zarezerwowane dla tych, którzy wiedzą, jak się w nim poruszać, to wreszcie miejsce, które rezonuje tradycją. Obecnie wiele kopalni zamknięto, stanowią one miejsca porzucone lub chronione, ale z pewnością pozbawiono je prymarnej funkcji. Obecne są zarówno w miejskim krajobrazie, jak również w świadomości mieszkańców, nie jako miejsca pracy, lecz źródło zagrożenia tępnięciem, znak upadku ekonomicznego statusu miejscowej ludności, a zarazem degradacji społecznej. Czyżby zatem miejsca te opuścił *genius loci*, a połączona z nimi historia lokalnej społeczności i jej tradycyjna kultura miały ulec nie tylko degradacji, lecz także zapomnieniu? Działalność Sceny Stowarzyszenia „Pro-Futuro” i Sceny Propozycji zdaje się temu przeczyć. Stosując różne strategie, dokonały one rewitalizacji kopalni, oferując temu miejscu niejako drugie życie, a przede wszystkim odkrywając nowe jego zastosowania i nowe znaczenia, postarali się je też na powrót uczynić, jakby powiedział Marc Augé, „opoką dla tożsamości” Ślązaków<sup>26</sup>. To jednak nie wszystko.

Wielu uczestników działań teatralnych Sceny Propozycji pochodzi z innych regionów Polski. Śląsk nie był ich małą ojczyzną, Heimatem. A jednak lokalność spektakli (dookreślona przez miejsce i rozegrane w nim historie)

<sup>25</sup> M. FOUCAULT: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.

<sup>26</sup> Por. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.

nie nużyła, lecz wprzód intrygowała, by ostatecznie zaabsorbować niemal bez reszty. Jak sądzę, umożliwiła taki typ odbioru zarówno aura samego miejsca odbieranego sensualnie, jak również działania artystyczne grupy, które miejsce to wprowadziły w wymiar estetyczny. W efekcie odpowiedź na pytanie „kaj my tu som?” stała się wieloznaczna. Kopalnia-skansen, służąca już dzisiaj wielokrotnie jedynie jako artefakt, miejsce ewokujące pamięć zbiorową, w sposób szczególny uwypukliła także przewartościowanie śląskiego społeczeństwa.

Przez artykułowanie stanów utraty i ogołocenia, wywłaszczania z tego, co indywidualne i dziedziczone lokalnie przez wszystkie trendy unifikujące kultury (z globalizmem na czele), stała się miejscem, w którym samo zakorzenienie jawi się ambiwalentnie, i jako święte, i jako przekłete<sup>27</sup>.

Zainteresowanie Sceny Propozycji miejscem, którego narracje teatr ten podjął się odczytać i zaprezentować mieszkańcom miasta, nie ogranicza się do kopalni. Inną ciekawą propozycją przywrócenia pamięci miejsca był spektakl pt. *Musi przyjść*, zrealizowany w dawnej kaplicy ewangelickiej, dzisiaj już nieczynnej, zdesakralizowanej, znajdującej się w jednej z najstarszych dzielnic Zabrze, w Biskupicach. Fabuła spektaklu wysnuta z lokalnej historii zasadniczo opierała się na przedstawieniu niezwykle złożonych stosunków między ludnością polską i niemiecką, przez wieki zgodnie współegzystującą na tym terenie, gdyż granica polsko-niemiecka przebiegała „opłotkami” Biskupic. Po II wojnie światowej sytuacja rodzimych mieszkańców dramatycznie się zmieniła, co stanowiło kluczowy element przedstawienia. Tym sposobem twórcy nie tylko zwrócili uwagę mieszkańców dzielnicy na miejsce zapomniane, przywracając pamięć o nim, ale podjęli przy okazji kolejny trudny temat relacji polsko-niemieckich, na tym terenie ciągle aktualny. Podobne strategie stosował lepiej wszystkim znany autor działań teatralnych w Legnicy Jacek Głomb. Inicjatywy podjęte przez niego Tamara Trojanowska określiła mianem gry o miejski palimpsest, akcentując potencjał miejskich przestrzeni w zakresie archiwum świadectw i śladów historii miejsc ważnych dla mieszkańców w przeszłości<sup>28</sup>. Teatr daje takim obiektom drugie życie, choć na moment wydzielone z przestrzeni miasta, ulicy, miejsce ujawnia swój charakter palimpsestowy, staje się impulsem do restytucji śladów życia, nośnikiem dawno zapomnianych znaczeń, historii, problemów<sup>29</sup>. To

<sup>27</sup> A. TYTKOWSKA: *Teatr podziemny*. W: Teatralny.pl, 4.04.2014. <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-podziemny,415.html> [data dostępu: kwiecień 2014].

<sup>28</sup> T. TROJANOWSKA: *Gra o miejski palimpsest*. W: *20-lecie. Teatr Polski po 1989...* Szerszą perspektywę prezentuje w swojej monografii Magdalena GOŁACZYŃSKA: *Miejsca i tożsamość. Teatr lokalny na Dolnym Śląsku*. Wrocław 2013.

<sup>29</sup> Miejsca metateatralne (rekonstruowane teatry) przeżywają od dawna „renesans”. Na Śląsku miejscem takim jest gliwicki Teatr w ruinach, którego „palimpsesto-



już nie tylko fragment pasażu, to labirynt zagadek, szczelina żłobiąca płytką pamięć bieżącego życia, ślad, który się nie tylko dostrzega, ale którego się doświadcza. W kopalni to, co pod powierzchnią, objawia się z całą siłą, wyziera, narzuca strategię naśladownictwa, czasem ubogaca nowy narosły na niej tekst, splata się z nim, tworząc osnowę nowej opowieści o przestrzeni fizycznej, kulturowej i doświadczonej we wspólnocie, a więc wspólnotowej.

## Bibliografia

- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa 2010.
- CERTEAU M. DE: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Warszawa 2008.
- CHABERSKI M.: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*. Kraków 2015.
- DUNCAN C.: *Muzeum sztuki jako rytuał*. Przeł. D. MINOROWICZ. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005.
- DUTKA E.: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu XX i XXI wieku*. Katowice 2011.
- DVORAKOWSKA Z.: *Wstęp*. W: *CZ/PL. Divadlo po rekonstrukci. Teatr po przebudowie. The theatre after the reconstruction*. Red. Z. DVORAKOWSKA, M. POHORELÁ. Warszawa 2008.
- Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*. Red. T. SZLENDAK et al. Warszawa 2012.
- FOUCAULT M.: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- FRYDRYCZAK B.: *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*. „Nowa Krytyka” 2003, nr 15. <http://www.nowakrytyka.pl/spsip.php?article194> [data dostępu: maj 2014].
- GENETTE G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. STRÓŻYŃSKI, A. MILECKI. Gdańsk 2014.
- GOŁACZYŃSKA M.: *Miejsca i tożsamość. Teatr lokalny na Dolnym Śląsku*. Wrocław 2013.
- GOZDEK R.: *Ocalić od zapomnienia*. „Głos Zabrze i Rudy Śląskiej” 2001, nr 47.
- MIKOŁAJCZYK J.: *„Carmen” wśród Ruin. Teatr w miejscu odzyskanym*. W: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Red. E. WĄCHOCKA et al. Katowice 2015.
- OSTROWSKA J.: *„Teatr może być w byle kącie”. Wokół zagadnień miejsca i przestrzeni w teatrze*. Poznań 2014.
- PAVIS P.: *Współczesna inscenizacja. Źródła tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011.
- REWERS E.: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005.

---

wy” potencjał ciekawie omówił w swoim szkicu Jacek MIKOŁAJCZYK („Carmen” wśród Ruin. Teatr w miejscu odzyskanym. W: *Teatr historii lokalnych...*, s. 50–60). Jego zdaniem „to »nieteatralne« miejsce, w odróżnieniu od dworców kolejowych, dawnych kin czy hal fabrycznych, było jednak jak najbardziej teatralne i należałoby je właściwie nazwać »miejscem odzyskanym« – przywróconym teatrowi. I to ten właśnie paradoks należy uznać za specyfikę Ruin Teatru Miejskiego jako przestrzeni *site-specific theatre*”. Ibidem, s. 51.

- SCHLÖGEL K.: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Postłowie H. ORŁOWSKI. Poznań 2009.
- TROJANOWSKA T.: *Gra o miejski palimpsest*. W: *20-lecie. Teatr Polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK et al. Kraków 2010.
- TURNER V.: *Frame, Flow and Reflection*. Za: C. DUNCAN: *Muzeum sztuki jako rytuał*. Przeł. D. MINOROWICZ. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005.
- TYSZKA J.: *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- TYTKOWSKA A.: *Teatr podziemny*. W: *Teatralny.pl*, 4.04.2014. <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-podziemny,415.html> [data dostępu: kwiecień 2014].

Dorota Fox

## Theatre space as a palimpsest

### Several scenes

#### Summary

The conceptual potential of the category of palimpsest to study theatrical practices, signalled in reference to the relation between the text of the performance and the dramatic text, is used in the article to present theatrical activities undertaken by site-specific theatres in a particular urban space. On the example of the performances delivered in the mine by the Silesian Theatre Scena Propozycji at the “Pro Futuro” Association in Zabrze, the relations between the urban space and the mine, which occupies an important place in this space as a permanent element of the Silesian landscape, the basic component of the imaginary scheme related to the Silesian space and culture, are shown. The founders of the theatre, applying various strategies, not only revitalised the place, offering the now closed mine a second life, but above all, using the palimpsest and the palimpsest nature of the mine, tried to make it a “foundation for the identity” of the Silesians again. The aura of the place itself, sensorially perceived, as well as the artistic activities of the group, which elevated this place into the aesthetic dimension, became an impulse for the audience to resituate traces of life, a carrier of long-forgotten meanings and local stories. They encouraged the viewers to reflect critically on the identity of Silesia, as imagined and as experienced.

Дорота Фокс

## Театральное пространство как палимпсест Избранные аспекты

### Резюме

Концептуальный потенциал категории палимпсеста для исследования театральной практики, сигнализируемый в аспекте отношений текст инсценизации – драматургический текст, используется в статье для представления театральных действий, которые предпринимаются театрами *site-specific* в конкретном городском пространстве. На примере спектаклей, поставленных в шахте сilesским театром «Сцена Пропозиции», действующим при обществе «Pro Futuro» в городе Забже, показываются отношения между городским пространством и шахтой. Шахта занимает важное место в качестве постоянного элемента сilesского пейзажа, основного компонента воображаемой схемы, связанной с пространством Силезии и культурой. Создатели театра, применяя разные стратегии, не только осуществили ревитализацию места, давая ликвидированной шахте вторую жизнь, но прежде всего, используя палимпсестную и палимпсестическую природу шахты, постарались сделать ее вновь «фундаментом идентичности» сilesцев. Атмосфера самого сенсорально воспринимаемого места, а также художественная деятельность группы, которая ввела это место в эстетическое измерение, стали для зрителей импульсом для восстановления следов жизни, носителем давно забытых значений, локальных историй. Кроме того, это способствовало критическим размышлениям на тему идентичности воображаемой и переживаемой Силезии.