

<https://doi.org/10.15407/fd2026.03.190>

УДК 1:792.01:141.7

Поліна ОПРЯ,

аспірантка кафедри теоретичної

і практичної філософії, філософський факультет,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,

01033, Київ, вул. Володимирська, 60

opryapolina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЯК ЗМІЩЕННЯ МІСЦЯ (ORTSVERSCHIEBUNG): ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ У ПЕРСПЕКТИВІ БЕРНГАРДА ВАЛЬДЕНФЕЛЬСА

Статтю присвячено феноменологічному аналізу театрального простору через концепцію «зміщення місця» (Ortsverschiebung) Бернгарда Вальденфельса. Простежено трансформацію розуміння простору від класичної моделі «контейнера» до феноменологічного трактування як структури, що конститується через тілесну присутність (Е. Гусерль, М. Мерло-Понті). Театральний простір визначено як гетеротопічну структуру постійного зміщення порогу (Schwelle) між Своїм та Чужим. На прикладі «бідного театру» Є. Грозовського показано, що театральна подія виникає як «третій простір» тілесного резонансу, де місця актора і глядача конститууються у взаємній відповіді. Зроблено висновок, що театр постає як антимодель цифрової всебізності, легітимуючи недосяжність Іншого та повертаючи людині її первинну відкритість.

Ключові слова: театральный простір, феноменологія, Бернгард Вальденфельс, зміщення місця (Ortsverschiebung), тілесність, поріг, гетеротопія.

Цитування: Опря, П. (2026). Театральний простір як зміщення місця (Ortsverschiebung): феноменологічний аналіз у перспективі Бернгарда Вальденфельса. *Філософська думка*, 3, 190—200. <https://doi.org/10.15407/fd2026.03.190>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2026. Стаття опублікована на заходах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Проблема театрального простору у феноменології

Проблема театрального простору в гуманітарних науках не є новою. Після перформативних та просторових поворотів другої половини ХХ століття дослідники дедалі частіше звертаються до питання про те, як слід мислити театральний простір, якщо відмовитися від його розуміння як нейтрального контейнера для репрезентації драматичної дії. Такі питання важливі не менше, ніж спроби їх розв'язання, адже саме через такі питання театр можна побачити як складну конфігурацію взаємодії між дією, тілесною присутністю, поглядом і просторовою організацією події.

Значна частина сучасних досліджень, зокрема праці Ерики Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), пов'язана з переосмисленням театру після семіотичної моделі репрезентації. Театральний простір тут розглядається як умова виникнення перформативної події, у якій співприсутність актора і глядача набуває конститутивного значення (Fischer-Lichte, 2004). Водночас власне феноменологічний вимір цієї проблеми залишається недостатньо розгорнутим. Адже театральний простір від своїх античних форм не був простим вмістилищем дії, а поставав як конфігурація присутності. Уже в грецькому театрі театроне як місце бачення, оркестра як простір хорової дії і сцена як межа появи актора утворювали поле взаємного сприявання тілесних позицій.

Феноменологія дає змогу поставити декілька питань: по-перше, як переживається театральний простір та, по-друге, як у ньому виникає відчуття близькості й віддаленості стосовно того, що відбувається на сцені, ще до того, як ми можемо відрефлексувати ці відчуття. Відповідь на них потребує розуміння простору як виміру тілесної орієнтації та співприсутності.

У низці класичних підходів простір мислився як умова можливості досвіду: від розуміння простору як контейнера, який наповнюється речами, — до трактування його як форми сприйняття. Феноменологія змінює цю перспективу та пропонує нову оптику, в якій простір виникає одночасно з нашою тілесною присутністю у світі.

Цей поворот до тілесності починається з Едмунда Гусерля (Edmund Husserl). Досліджуючи проблему простору, він виявив амбівалентну природу людського тіла. З одного боку, як фізичного об'єкта (Körper), доступного вимірюванню, з іншого — як живого тіла (Leib), суб'єкта переживання, через яке світ стає даним (Husserl, 1952: S. 212). Завдяки цьому розрізненню Гусерль долає усталену традицію, в якій простір мислився або як протяжність (extensio) у дусі Декарта, або як вмістилище тіл у сенсі Ньютона. Гусерль зміг розкрити вимір, де простір починає мислитися як те, що конститується у відношенні живого тіла до світу.

Моріс Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty) радикалізує цю лінію, показуючи, що тіло відкриває просторовість як систему напрямків та

можливостей руху. Для нього тіло і є первинним простором, нульовою точкою орієнтації, з якої відкриваються усі просторові осі (верх-низ, право-ліво, вперед-назад, рух та перебування на місці). Тому простір — не щось зовнішнє, а вже є тим, що органічно притаманне людському існуванню (Merleau-Ponty, 1945: p. 76).

Це наштовхує на думку: якщо тіло є первинним простором у сенсі Мерло-Понті, то театральний простір не може бути зведеним до архітектурної даності сцени чи зали. Він виникає тоді, коли тіла актора і глядача вступають у відношення, яке передує будь-якому осмисленню: погляд задає напрямок, жест — фокус уваги, афективна налаштованість — саму щільність простору. Місце кожного з учасників у цьому відношенні вже несе на собі слід присутності Іншого.

Проте феноменологія тілесності Гусерля і Мерло-Понті залишається переважно корелятивною — тісно пов'язаною із тілом, що сприймає й орієнтується в світі. У Вальденфельса цей акцент зміщується із конститутивної влади суб'єкта на подієвий вимір самого досвіду. Саме тут феноменологія Бернгарда Вальденфельса (Bernhard Waldenfels) відкриває нову перспективу: простір відкривається не як продукт тілесної інтенційності, а як те, що народжується в події звернення й відповіді на виклик невизначеного.

Місце і зміщення у феноменології Вальденфельса

На цьому тлі респонсивна феноменологія Бернгарда Вальденфельса здійснює подальший крок у розумінні простору. Якщо у Гусерля і Мерло-Понті простір конститується через живе тіло, то Вальденфельса цікавить інше: що відбувається, коли звична тілесна орієнтація порушується зсередини? Що відбувається, коли подія, яка приходить ззовні, захоплює суб'єкта і вимагає відповіді ще до того, як він встигає її осмислити?

Простір у Вальденфельса не зводиться ані до об'єктивної протяжності, ані до суб'єктивної схеми орієнтації. Він відкривається як поле напруги між Своїм і Чужим — між місцем, що здається «своїм», і тим, що виводить мене за межі звичних координат. Це допомагає звернути увагу на розрізнення простору (Raum) і місця (Ort). Простір окреслює ширший горизонт розташування, тоді як місце пов'язане з конкретною позицією присутності, тобто з тим «тут» (Hier), з якого суб'єкт відповідає світові.

Для Вальденфельса «тут» — це тілесно прожита позиція, що завжди перебуває у відношенні до іншого погляду, іншої присутності. Питання «Де ти?» відкриває ситуацію відповіді «Я тут», що є мінімальною формою просторового самовизначення, але вона ніколи не є остаточною. Моє «тут» стає значущим лише тому, що існує інше «там», з якого до мене може надійти звернення (Waldenfels, 2003: S. 88).

Водночас той, хто звертається, не є іншим емпіричним суб'єктом. У Вальденфельса Чуже завжди пов'язане з місцем та позначає те, що приходить «звідкись-інде», з іншого місця порядку, і тому не може бути повністю визначене або привласнене. Така зустріч змінює сам спосіб мого перебування, але я не втрачаю фізичної локалізації. Чуже порушує очевидність такого порядку та змушує мене відповісти раніше, ніж я можу остаточно зрозуміти, на що я відповідаю. Тіло в цій ситуації залишається первинним осередком орієнтації, проте воно більше не може гарантувати стабільне володіння місцем. Зустріч із Чужим змінює спосіб перебування мого стабільного «тут» і, хоча я можу залишатися на тому самому місці, це місце вже не переживається як самодостатнє. Воно стає відкритим, вразливим, нестійким — таким, що може бути зміщене.

Цей досвід Вальденфельс позначає як *Ortsverschiebung* — зміщення місця (Waldenfels, 2003: S. 95). Ідеться не про переміщення тіла з однієї точки в іншу, а про трансформацію структури просторового досвіду. Парадокс зміщення полягає в тому, що воно не передбачає стабільної локалізації, до якої можна було б повернутись.

У театральному просторі ця структура проявляється дуже гостро. Глядач може залишатися у кріслі, а актор — у межах сцени, проте погляд або жести одне одного порушують стабільність цих позицій. Чи можна назвати це народженням театральної події? Так, бо коли місце перестає бути лише локалізацією і стає способом відповіді, коли актор і глядач взаємно зміщують одне одного, утворюючи простір, що не належить повністю жодному з них.

Концепція Вальденфельса допомагає описати театральний простір як подієве поле зміщень, у якому «тут» і «там», Своє і Чуже щоразу конструюються у процесі відповіді. Тому перехід від тілесної орієнтації до респонсивного зміщення місця відкриває можливість розглянути *Ortsverschiebung* як основну структуру театральної події.

Топос, атопія і гетеротопія як форми просторового зміщення

Спокуса побудувати ієрархію, де місце виступає як дім, укорінення та укриття сенсів, а простір — як абстрактна умова можливості, призводить до хибної дихотомії. Вона розділяє внутрішнє і зовнішнє, видиме і невидиме, втілене й уявлене та ігнорує сам перехід і співприсутність цих вимірів. Вальденфельс натомість наполягає: ці поняття не мусять бути протиставлені, а мають мислитися у взаємному напруженні (Waldenfels, 2003: S. 112).

Думки Вальденфельса про те, що людина ніколи не перебуває на «своєму місці», підривають два усталені уявлення: класичну модель простору-контейнера та уявлення про стабільне місце-проживання як екзистенційну необхідність. Може здаватися, що цей момент перегукується з

Гайдегером (Martin Heidegger), який говорив про онтологічне відчуття бездомності як ознаку людського буття (Malpas, 2021: р. 44). Проте, на відміну від екзистенційного аналізу Гайдегера, Вальденфельс зосереджується не на стані, а на процесі зміщення, який передує будь-якому усвідомленню і проявляється передусім на рівні афектів.

Зміщення місця — це відповідь на те, що звертається до нас ззовні і не може бути освоєне. Зміщення діє як удар, присутність якого можна усвідомити тільки як слід. Тому відчуття дезорієнтації — це перший поштовх до того, що відбувається трансформація місця. Слід нестабільності, що виникає, робить пам'ять про фіксоване «тут» несталою, відкритим до Чужого. Спрямована дія відкриває суб'єктові досвід особистої присутності, адже це відчуття можливе лише у зіткненні. За думкою Вальденфельса, ми формуємося не зсередини, а як шрам, нанесений вторгненням ззовні (Waldenfels, 2003: S. 116).

Те, що виникає у взаємодії Свого та Чужого, проявляється як щось нове, що несе в собі сліди обох. У цьому контексті Вальденфельс звертається до тріади топос—атопос—гетеротопія. Саме гетеротопія у нашому розгляді відкривається як приклад «зміщення місця», яке набуло оформлення (Waldenfels, 2003: S. 101).

Топос у класичному, аристотелівському сенсі не тотожний ані матерії, ані порожнечі, проте без нього неможливо помислити ні рух, ні перебування речі. Аристотель уподібнює місце судині, з тією різницею, що судина є рухомою, тоді як місце у власному сенсі є нерухомим обрисом, що огортає тіло (Aristoteles, 1987: IV, 4). Місце тут — це межа, яка зовнішня щодо тіла. Вона окреслює його, не зливаючись із ним і не переймаючи нічого від його природи.

Атопія, своєю чергою, не є запереченням топосу, а вказує на його неспівпадіння із самим собою — на внутрішній зсув, який відкриває місце для чужості. Мішель Фуко (Michel Foucault) розглядав гетеротопії як «інші простори», які перебувають за межами усталених місць. Вони підривають стабільність місць, порушуючи їхню звичну організацію та створюють простір в їх радикальній формі (в'язниці, лікарні, цвинтарі) (Фуко, 2018: с. 33). Їхнє існування завжди залишається амбівалентним і перебуває на кордоні між порядком та безладом, реальністю й уявою. Їхня структура зберігає у собі слід зміщення, яке набуло форми у рівнозначному напруженні між Своїм і Чужим.

Може здаватись, що гетеротопія — це результат зіткнення топосу та атопії. Але насправді гетеротопія виникає там, де напруження між топосом і атопією отримує тимчасову просторову артикуляцію, не знімаючи самого розриву. Тобто не кожне зміщення є гетеротопією, але кожна гетеротопія є зміщенням. Зміщення необхідно проявляється, але, щоб виявити його, достатньо рівня афекту, жесту чи збою орієнтації.

Вони можуть бути інституціоналізованими, але їхня внутрішня структура завжди зберігає слід порушення стійкої орієнтації. Тим самим стає ясно, що для Вальденфельса простір мислиться не як сукупність місць, а як поле постійних зміщень, у якому людське «проживання» розуміється як безперервне співвіднесення з тим, що не можна втримати. Саме цей підхід відкриває можливість аналізу театрального простору як гетеротопічної структури.

Театральний простір як подієве місце

Фуко, окреслюючи шість принципів гетеротопії, звертається до просторів різної інтенсивності «інакшості» (Фуко, 2018: с. 36). Вальденфельс слушно відзначає, що всі ці принципи об'єднує не типологія місць як таких, а ефект напруження, який вони породжують.

Гетеротопія дестабілізує простір, викликає розрив між реальним та уявним. Театральний простір поєднує в собі репрезентацію напруження та умови його виникнення. Він постійно зміщує поріг між тим, що стало подією, і тим, що ще набуває подієвого статусу. Наше завдання полягає не в описі театру як окремого «особливого місця», а у виявленні просторових якорів цих зсувів, які проявляються у взаємодії сцени й глядацької зали.

Театральний простір охоплює низку елементів: архітектурних, технічних, символічних тощо. Проте вирішальним для його подієвості є питання, звідки і з якого місця мислиться те, що відбувається.

Сцена — це територія, яка формується у процесі творення нової реальності й не визначається стабільною фізичною межею. Навпаки, сцена — це те, завдяки чому може проявитися напруження між актором і глядачем. Це простір потенції події, а не її гарантована реалізація. Вона може розгортатися як у межах традиційного театру, так і в маргінальних локаціях: заводи, вокзали тощо. У кожному з цих випадків сцена виникає в момент взаємодії і лише тоді набуває відмінності від глядацького залу. Саме тому театр не може відбуватись без глядачів або без акторів. Театральна подія передбачає мінімальну структуру взаємної присутності.

З погляду звичного театрального досвіду це може здатися парадоксальним: глядач приходить до театру, знаючи своє місце, з якого він «спостерігатиме» виставу. Проте перформативний театр, зосереджений на виробництві події між актором і глядачем, радикально трансформує це уявлення. Таким прикладом може бути «бідний театр» Єжи Гротовського (Jerzy Grotowski), концепція якого полягає в послідовному усуненні всього, що зазвичай стабілізує театральный простір (декорації, костюми, технічні ефекти). Те, що залишалось, це тільки тіло актора і тілесна співприсутність глядача. Здається, що Гротовський намагався оголити саму структуру зміщення, тобто коли простір повинен триматись тільки на напрузі між тілами.

Найрадикальнішою виставою був «Стійкий принц» (Książę Niezłomny, 1965), де глядачі розміщувалися над простором дії, відділені невисокою загорожею, настільки близько, щоб чути дихання акторів, але без можливості втрутитися. Це нагадує структуру порога (Schwelle), про який пише Вальденфельс. Тобто загорожа не є стіною і не є відкритим проходом, але позначає межу, яка водночас розділяє і пов'язує. Глядач фактично перебуває поза сценою, а точніше — над нею, але його тіло (нахилене вперед, утримуване загорожею), спрямоване поглядом униз, і захоплене тим, що відбувається. Присутність глядача завжди містить елемент зсуву. Він залучений у ситуацію, де межа між спостереженням і участю постійно коливається, але це вже можна вважати відповіддю. Залишаючись нерухомим, глядач тілесно налаштований на те, що відбувається: дихання, мікрорухи, зміни уваги формують приховану динаміку, яка резонує з діями актора. Глядацька зала стає простором потенційного вторгнення, а межа між «дивитись» та «бути заторкнутим» проявляється в тілі ще до того, як може бути осмислена.

Дихотомія «глядач—зала» розмивається, завдяки чому сценічний простір постає як структура контакту. Тіло актора задає вектор орієнтації та є чуттєво-рухливим центром. Кожен його рух народжує напрямок, який активізує фокус уваги. Взаємодіючи з глядацькою залю (навіть якщо він не бачить її перед собою), актор створює напруження, не зливаючись остаточно з жодним елементом.

Цей чуттєво-рухливий центр можна окреслити як *sensus communis* актора (Waldenfels, 2003: S. 97). Орієнтуючись на просторові осі, він здатен власним тілом створювати драматургію, яка не зводиться до рефлексії і щоразу проявляється по-іншому. Актуальна присутність актора спирається на габітуальне тіло — осад тілесної історії та усталених схем орієнтації. Проте театральний простір змушує цей механізм трансформуватися, вибудовуючи нові тілесні схеми як горизонти можливого, вплетені в конкретну ситуацію.

Глядацька зала — це не протилежна сцені територія. Вона бере участь у її становленні, залишаючись інакшою і необхідною. Навіть коли сцена «заходить» на територію залу, вона ніколи повністю не збігається з ним. Завдяки тілесній присутності глядача, актор отримує відповідь на власні дії. Без очікування, готовності до відгуку й афективної налаштованості глядацького тіла, подія не могла б актуалізуватися.

Просторовий розрив і поріг

Вже аналіз театрального простору виявляє досвід дезорієнтації, пов'язаний із неможливістю остаточно визначити власне місце у співтворенні події. Цей досвід можна описати через поняття порога (Schwelle). Ти, хто присутні на сцені та у глядацькій залі, у процесі вистави взаємодіють, але

їх остаточного злиття не відбувається, оскільки кожен існує на позиції, де він готовий прийняти Чужого — впускаючи його або тримаючи на відстані (Waldenfels, 2003: S. 118).

Така відкритість обумовлює загрозу вторгнення в особистий простір рефлексії та тілесних відчуттів, обертаючи власність (Eigenheit) на чужість (Waldenfels, 2003: S. 117), тим самим вибиваючи ґрунт (Grund) звичної опори. Обмін між моїм та чужим простором відбувається через поріг, який визначає існування напруги, котра залишає слід в кожному, хто перебуває на його перетині та робить його носієм зміщення. Глядач залишається у своєму повсякденному «тут», водночас його сприйняття утворює зв'язок із простором вистави. Актор, зі свого боку, ініціює рух, який ще не є подією для Іншого, але вже спрямований на нього. Отже, театральний простір поєднує в собі множинні пороги, засвідчуючи власну невизначеність: подія тут не передзадана, а щоразу виникає.

Цей поріг збігається з тим, що Вальденфельс описує як місце відповіді на виклик (Waldenfels, 2003: S. 118). Присутність Іншого в конституванні сценічного простору постає як звернення, що очікує відповіді. Відповідь залишається відкритою, але не становить остаточне порозуміння, а радше як принципова незавершеність.

Театр пронизується і існує на перехресті порогів. Це простір, де ми самі стаємо «пороговими» істотами, що перебувають у стані становлення. Власне, театральність і полягає у цій неможливості «оселитися» в одному просторі та змушує нас знову і знову відповідати на виклик Чужого.

Тілесна участь і відповідь глядача

Формування театального досвіду глядача відбувається не завдяки його здатності до дистанційної рефлексії, а передусім через тілесну залученість у простір дії. З цього боку, театр набуває форми як антимодель телеприсутності (Telepräsenz). Телеприсутність набула особливої гостроти у технічну епоху, яка прагне усунути пороги та розчинитися у всеблизькості (Allnähe), роблячи Іншого технічно доступним. Натомість театр радикально повертає досвід телевідсутності (Teleabsenz) - того невимомого відступу Іншого, який неможливо зафіксувати, наприклад, відеокамерою. Це відбувається через те, що поле доступу до Іншого пролягає через його тілесне втілення та рухи.

Феноменологія Мерло-Понті дає змогу уточнити, у який спосіб тіло глядача функціонує не як об'єкт, розміщений у просторі, а як місце простору. Тіло не є річчю серед інших речей і не займає простір так, як його займають речі. Воно є нульовою точкою орієнтації («тут»), і будує просторові осі. Саме тому буття-у-світі неможливо відокремити від буття-в-тілі (Waldenfels, 2003: S. 99).

Такий підхід набуває особливого значення для розуміння ролі глядача в театрі ХХ століття. Перформативний поворот у театральній практиці збігається з феноменологічним переосмисленням тілесності: тіло, подія і присутність виходять на перший план. Погляд глядача формує напрямок дії, очікування вистави згущує або розтягує простір події, а афективна налаштованість модифікує саму щільність простору. Коли ми кажемо про театральний простір, ми завжди готові до того, що він розпадається на множинні простори-досвіди: простір сприйняття, простір дії, простір уяви тощо. Їхнє переплетіння створює вузол єдиного досвіду, який опосередкований тілом. Тому тіло можна визначати як нульову точку узгодження чуттів у єдиному тілесному центрі. Рух, дія, відчуття і спрямованість утворюють цілісність, завдяки якій світ може бути зібраний у смислову єдність.

Тілесність глядача та актора стає тією нульовою точкою, яка перетворює простір зали на напружені напрямки, де кожен жест набуває ваги акту просторового впорядкування — *Verortung* (впорядкування місця). Тут «буття-в-тілі» глядача виявляється тісно пов'язаним із місцем, проте не укорінюється в ньому. Через механізм хіазму відбувається зміщення: глядач «мешкає» у русі акторів, а актор — у тілесному резонансі залу. Відтак ми можемо визначити театральний простір як порогову тканину (*chair*) події, де однорідність ізотропного світу розривається заради виникнення «тут» і «там».

Гранична форма «олюднення простору» нерідко відбувається у просторі мистецтва. Але там, де всі учасники безпосередньо тілесно присутні, місце первинно формується як місце-відповіді. Театр, таким чином, засвідчує, що людина мешкає у світі лише доти, доки вона здатна бути зміщеною з власного місця назустріч тому, що/хто її кличе.

Висновки

Наш аналіз дає можливість визначити театральний простір як структуру, що не піддається фіксації і може виникнути лише в події зустрічі, до якої неможливо підготуватися. На відміну від класичного розуміння простору як корелятивної структури тілесного досвіду, респонсивна феноменологія Вальденфельса виявляє в ньому подієву природу, в якій простір народжується у зміщенні (*Ortsverschiebung*) між Своїм і Чужим. Театр, як було показано, є тим випадком, де це зміщення стає конститутивним принципом. У тому сенсі, що театральна подія — це не трансляція сенсів від активного актора до пасивного глядача, а виникнення третього простору, який не належить нікому. Те, що виникає між сценою та глядацькою залом, ми можемо визначити як поріг (*Schwelle*), який за своєю структурою є місцем, де тілесне «тут» кожного з учасників перестає бути самодостатнім і стає відкритим до відповіді.

У ширшій перспективі це дослідження окреслює театр як антимодель цифрової всеблизькості. У сучасних цифрових режимах телеприсутності усі технології прагнуть усунути дистанцію і зробити Іншого повністю доступним, але театр легітимує його недосяжність. Коли ми бачимо актора і все те, що відбувається на сцені, ми вчимося витримувати невідоме, не намагаючись його присвоїти. Театральна дистанція окреслюється як напруга, що тримає світ у стані становлення.

Перспективи подальших досліджень пролягають у двох напрямках. По-перше, у площині перформативних практик, тобто як саме конкретні просторові конфігурації сучасного театру (від імерсивних вистав до site-specific проєктів) реалізують структуру зміщення місця? По-друге, у площині цифрових середовищ — чи зберігає досвід *Ortsverschiebung* свою дієвість у віртуальних просторах, де тілесна присутність замінюється технічним опосередкуванням? Обидва напрямки відштовхуються від питання, яке відкриває ця стаття: як тілесний досвід глядача, його кінестетичний «слід» Чужого, продовжує структурувати сприйняття поза межами вистави, повертаючи людині її первинну відкритість.

ДЖЕРЕЛА / REFERENCES

- Foucault, M. (2018). Other spaces. [In Ukrainian]. In: *Moving space* (pp. 29—42). Meduza. [=Фуко, М. (2018). Інші простори. У: *Рухливий простір* (сс. 29—42). Київ: Медуза].
- Aristoteles. (1987). *Physik* (Übersetzt von H. G. Zekl). *Vorlesung über Natur*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag.
- Husserl, E. (1952). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (Husserliana, Bd. IV). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Malpas, J. (2021). *Rethinking Dwelling: Heidegger, Place, Architecture*. London: Bloomsbury Academic.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Waldenfels, B. (2003). *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhafter Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Отримано / Received 25.05.26

Прийнято до друку після рецензування /

Accepted for publication after review 01.08.26

Опубліковано / Published 24.09.2026

Polina OPRIA,

PhD Student at the Department of Theoretical
and Practical Philosophy,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska St., Kyiv, 01601
opryapolina@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

**THEATRICAL SPACE AS A DISPLACEMENT
OF PLACE (ORTSVERSCHIEBUNG): A PHENOMENOLOGICAL
ANALYSIS IN THE PERSPECTIVE OF BERNHARD WALDENFELS**

The article provides a phenomenological analysis of theatrical space through Bernhard Waldenfels' concept of displacement of place (Ortsverschiebung). The author traces the transformation of the understanding of space in the philosophical tradition: from the classical model of space as a "container" to the phenomenological interpretation of space as a dynamic structure constituted through bodily presence. Husserl's distinction between the physical body (Körper) and the lived body (Leib) and Merleau-Ponty's concept of the body as the zero point of spatial orientation provide the theoretical foundation. Waldenfels' responsive phenomenology extends this line by shifting the focus from the constitutive power of the subject to the event-dimension of experience, where space emerges not as a product of bodily intentionality but in the event of address and response to the challenge of the Alien. Drawing on Waldenfels' triad of topos, atopos, and heterotopia, in dialogue with Michel Foucault's notion of heterotopic spaces, the article shows that theatrical space is best understood not as a fixed "other place" but as a site where the tension between the topical and the atotopical acquires a temporary spatial articulation without resolving the underlying disjunction. Theatrical space is defined as a heterotopic structure operating through a constant displacement of the threshold (Schwelle) between the Self and the Alien. Drawing on the example of Jerzy Grotowski's poor theatre, the study demonstrates that the theatrical event emerges as a "third space" of bodily resonance, where the positions of the actor and the spectator are not fixed but constituted through mutual bodily response, understood through the actor's *sensus communis* and the spectator's bodily co-presence. The threshold is treated not as a boundary that separates but as the very place of response to the Other's address, in which neither side achieves full understanding, only an ongoing openness. The author concludes that theater functions as an anti-model of digital all-proximity (Allnähe), legitimizing the inaccessibility of the Other and restoring the primary openness of the human being. The article outlines two directions for further research: how concrete spatial configurations of contemporary performative practice, from immersive performance to site-specific projects, realize the structure of displacement of place, and whether the experience of Ortsverschiebung retains its effectiveness in virtual environments, where bodily presence is replaced by technical mediation.

Keywords: *theatrical space, phenomenology, Bernhard Waldenfels, displacement of place (Ortsverschiebung), embodiment, threshold, heterotopia.*