

## Ztělesnění / Embodiment

(K proměně jedné staré teatrologické kategorie v novou kategorii kulturní vědy)

Ke konci 18. století se v němčině utvořil nový pojem označující činnost herce. Zatímco se až do té doby obvykle říkalo, že herec hraje roli, případně že ji představuje anebo se jí dokonce stává ("Cenie je paní Henselová," jak říká Lessing ve 20. kusu *Hamburské dramaturgie*), začíná se teď mluvit o tom, že herec roli "ztělesňuje". Nového obratu se zprvu sice používalo jen ojedinelé, avšak během 19. století zdomácněl tak obecně, že v jeho posledních desetiletích již představuje zcela běžný výraz.

Co tento nový pojem označoval? A proč vznikl právě ke konci 18. století?

Německé divadlo prošlo ve druhé polovině 18. století dvojitým důležitým vývojem: došlo k vytvoření literárního divadla a rozvinulo se nové - realisticko-psychologické - herecké umění. Obojí je spolu těsně spjata.

Pokus jistých měšťanských intelektuálů zlomit nadvládu herce na divadle směřoval k tomu, aby se dramatikův text stal na divadle kontrolující instancí. Herec již neměl hrát tak, jak mu to vnukaly jeho radost ze hry, jeho improvizáčnický talent, jeho vtip, jeho génius anebo jeho marnivost a snaha zalíbit se. Jeho úloha se měla omezit na to, aby svým tělem a na něm produkoval významy, které básník vyjádřil jazykovými prostředky ve svém textu. Herec se měl z vládce divadla proměnit v nezištného služebníka básníkovy díla.

Abyste však mohl splnit tuto novou funkci, potřeboval herec nové herecké umění. To mu mělo dát schopnost vyjadřovat svým tělem významy, které v textu uložil básník - především city, duševní stavy, myšlenkové pochody a charakterové vlastnosti *dramatis personae*. Toto umění mělo herci pomoci, aby dokázal na jevišti potlačit své tělesné bytí-ve-světě (*Inder-Welt-Sein*), své fenomenální tělo tím, že je v co možná největší úplnosti přetvoří do "textu", skládajícího se ze znaků duševních stavů, citů atd. jeho postavy.

Proto Johann Jakob Engel ve své knize *Ideje k mimice* (*Ideen zu einer Mimik*, 1785/86) kárá herce, že užívá svého tě-

la způsobem, jenž divákovi ztěžuje vnímat je jako znak postavy a namísto toho obrací jeho pozornost k fenomenálnímu tělu herce, k jeho tělesnému bytí-ve-světě.

"Nevím, jaký nepřátelský démon ovládl dnes naše herce, zejména ženského pohlaví, že hledají velké umění v pádech či jak bych měl spíše říci, ve zhrouceních? Vidíme Ariadnu, jež ve chvíli, kdy se od bohyně skaliska dozvídá svůj smutný osud, padne jak široká tak dlouhá; rychleji, než kdyby ji srazil blesk, a s takovou silou, jako by si chtěla roztržít lebku. Jestliže takové nepřirozené, protivné hraní vyvolává potlesk, pak zajisté jen z rukou nevědoucích, kteří se nedokážou přenést do pravého smyslu kusu, kteří si kupují lístek kvůli civění a raději by šli do nějaké kejklířské boudy anebo na býčí zápas. Pokud snad zatleská i znalec, pak vskutku jen ze soucivné radosti, že onen nešťastný tvor, tato jinak jistě výtečná dívka, z toho vyvázla bez úhony. Krkolomná umění [...] patří do boudy akrobatů, kde se veškerý zájem obrací ke skutečným lidem a k jejich tělesné obratnosti a roste tím více, čím většímu nebezpečí se takový odvážlivec vystavuje."<sup>2</sup>

Na divadle má divák naproti tomu vnímat pouze postavu a pouze s ní má citově souznít. Je-li jeho pozornost obrácena k tělu herce jako tělu fenomenálnímu a k jeho tělesnému bytí-ve-světě, jestliže toto tělo není vnímáno jako znak duševního stavu postavy, začíná "cítit s hercem". A to jej nutně "vytrhuje z iluze"<sup>3</sup>. Je nucen opustit fiktivní svět divadelní hry a zabývá se světem reálné tělesnosti.

Z této polemiky je zřejmé, co znamená výraz "ztělesnění": herec má proměnit své fenomenální smyslové tělo na tělo sémiotické tak, aby bylo schopno sloužit jako materiální nositel, jako materiální znak pro významy textu, které produkuje jazyk. Významy, které vyjádřil básník v textu, mají v žitém těle herce nalézt nový, smysly vnímatelný znak-tělo, v němž je setřeno, resp. odstraněno vše, co neslouží jako prostředník těchto významů, co by tyto významy mohlo oslabo-

vat, falšovat, pošpinit, kontaminovat anebo jakkoli jinak jim být na újmu.

Základem této představy je pojetí významu, jež spočívá na teorii dvou světů. Významy se chápou jako mentální, "duchovní" entity, které lze vyjevit pouze tehdy, naleznou-li se pro ně příslušné znaky.<sup>4</sup> Zatímco řeč je téměř ideální znakový systém, v němž je možné vyjadřovat významy nezakreslené a "čistě", je lidské tělo mnohem méně spolehlivé médium i materiál tvoření znaků. Aby ho bylo možné odpovídajícím způsobem používat, musí být nejprve do jisté míry odtělesněno: vše, co odkazuje k organickému tělu, k hercovu tělesnému bytí - ve - světě, musí být z jeho těla vypuzeno, dokud nezbu- de pouze "čistě" sémiotické tělo. Neboť pouze "čistě" sémio- tické tělo bude s to nezakresleně vyjevovat a divákovi tlumočit významy uložené v textu tak, aby byly smyslově vnímatelné. Ztělesnění tedy předpokládá odtělesnění.

Třebaže dnes již nikdo nezastává takové pojetí významu a nikdo vážně neuvažuje o tom, že je možné důkladnou čet- bou objevit "správně" významy dramatického textu, přesto se zčásti i dnes používá a chápe pojem ztělesnění ve smyslu to- hoto odtělesnění. Například literární vědec Wolfgang Iser pí- še ještě v roce 1983: "Má-li se dosáhnout určitosti nějaké ire- álné postavy, musí se derealizovat i herec, aby skutečnost jeho těla byla depotencována na analogon a takto skrze analogon získala ireálná postava možnost svého reálného vyjevování."<sup>5</sup> V této formulaci prosvítá jak teorie dvou světů, tak i předsta- va ztělesnění jako odtělesnění: herec ztělesňuje fiktivní posta- vu Hamleta, konstituovanou jazykovými prostředky v textu tím, že své vlastní reálné tělo "depotencuje na analogon".

S takovým pojetím polemizoval již na začátku 20. stole- tí Georg Simmel. Ve své průkopnické studii *K filozofii herce* vysvětluje, proč nelze ztělesnění určité *dramatis personae* hercem chápat a vykládat jako prostředkování jazykově da- ných významů nějakým jiným a k tomuto účelu zvláště upra- veným médiem, totiž odtělesněným tělem herce jakožto tělem sémiotickým. Nejprve Simmel osvětluje zásadní rozdíly mezi významy konstituovanými jazykově a tělesně: "Jevišní po- stava, jak je vylíčena v knize, není takřikajíc člověk celý, ne- ní to člověk ve smyslu smyslovém - nýbrž soubor toho, co je na člověku literárně uchopitelné. Básník nemůže předurčovat ani hlasy či spád řeči, ritardando anebo accelerando mluvy, gesta ani zvláštní atmosféru živoucí postavy a nemůže ani pro něco takového poskytnout jednoznačné premisy. Do jedno-

rozměrného průběhu čehosi pouze duchovního vložil toliko osud, zjev a duši této postavy. Jakožto báseň je drama auto- nomní celek; pokud jde o totalitu dění, je stále jen symbolem, z něhož se tato totalita nedá logicky dedukovat."<sup>6</sup>

Zatímco Diderot se ve svém *Listu o hluchoněmých pro- ty, kdo slyší a mluví* (1751) pokoušel vyložit, že všechny vý- povědi o konkrétních předmětech jakož i takových ideách, které lze předvést přeneseným pojmenováním, lze stejně tak dobře formulovat jazykovými i gestickými znaky, a proto je lze bez dalšího z jazykových přeložit do gestických (tím po- ložil teoretický základ pro koncepci ztělesnění), Simmel na- opak klade důraz na rozdílnost jazyka a těla, z níž vyplývá zá- sadní nemožnost hladkého překladu jazykových znaků do tělesných. Z tohoto důvodu rozhodně polemizuje s předsta- vou, "jako by ideální způsob, jak hrát určitou roli, spočíval již jednoznačně a nutně v této roli samé; jako by pro toho, kdo vi- dí dost ostře a dokáže logicky usuzovat, vystupovalo ze strá- nek *Hamleta* její úplné smyslové divadelní ztvárnění; takže by přísně vzato existovalo jen jediné 'správné' herecké podá- ní každé role, jemuž se empirický herec více či méně blíží. Jenže to popírá sám fakt, že tři velcí herci budou hrát tuto ro- li ve třech zcela odlišných pojetích, každé bude stejně hod- notné jako ostatní a žádné 'správnější' než jiná [...]. Není te- dy možné hrát *Hamleta* prostě jen na základě literárního díla, protože to legitimuje jak pojetí Moissiho, tak i pojetí Kainzovo či Salviniho."<sup>7</sup>

Simmel zde sice mluví o různých "pojetích" role u Moissiho, Kainze a Salviniho, avšak vezmeme-li v úvahu, co právě řekl o rozdílu mezi jazykem a tělem, nebudeme tři růz- né *Hamlety* tří herců vysvětlovat různými "pojetími role", nýbrž rovněž jejich odlišnou fysis: jejich "hlasy", jejich "spá- dem řeči", "gesty" a "zvláštní atmosférou" jejich "horoucné živoucí podoby". Jinak řečeno: Moissiho, Kainzův a Salviniho *Hamlet* není ztělesněním té role, jež je rozvržena jazykovými prostředky v textu; jde naopak vždy o jiného *Hamleta*. *Hamlet*, jehož ztělesňuje Moissi, neexistuje jinde než v Moissiho hraní - stejně jako *Hamlet* Salviniho existuje pouze v jeho hře a skr- ze ni. Postavu tvoří příslušné performativní výkony. Moissiho *Hamlet* tedy nemůže být identický ani s *Hamletem* Salviniho či Kainzovým, ani s *Hamletem* literárního textu.

Chceme-li pro činnost herce podržet pojem ztělesnění, je nezbytné je na základě těchto skutečností zásadním způsobem redefinovat. *Hamlet* je ztělesněn Moissim jen potud, pokud

ento Hamlet nemůže existovat odděleně od Moissioho těla. Moissioho tělo je existenciální půda, v níž má Hamlet kořeny. Moissioho Hamlet existuje pouze v Moissioho těle a skrze ně, stejně jako Salviniho Hamlet nabývá své existence pouze v těle Salviniho a skrze ně. Pojem ztělesnění tedy označuje tělo herce jako existenciální základ, jako podmínku možnosti vzniku dramatické postavy na jevišti.

Tím odpadá představa odtělesnění herce a stejně tak i teorie dvou světů. Neboť herec naprosto nepotřebuje zapírat své vlastní tělesné bytí-ve-světě a proměnit své fenomenální tělo bezzbytku do těla sémiotického, aby ztělesnil nějakou dramatickou postavu. Jeho individuální fysis, jeho tělesná přítomnost je naopak podmínkou možnosti vzniku dramatické postavy, jejího ztělesnění: Moissioho Hamlet neexistuje jako nějaké pojetí role odloučené od Moissioho tělesnosti, nýbrž jen jako ztělesněný Hamlet, tj. pouze v Moissioho zcela specifické tělesnosti a skrze ni.

Takové chápání je nepochybně základem již i Simmelových výkladů. Aby se však prosadilo a rozšířilo, bylo ovšem nejprve třeba umění performance šedesátých a sedmdesátých let, jakož i nových způsobů a forem používání těla, jak je od konce šedesátých let zkoušelo a praktikovalo divadlo. Akční umělci a performeré jako Rudolf Schwarzkogler, Chris Burden, Marina Abramović či Gina Panke cíleně obraceli a obracejí pozornost diváka na svou individuální, zranitelnou fysis tím, že se sami zraňují a znetvořují. Divadelní skupiny jako Lalala Human Steps, La Fura dels Baus, Societas Raffaello Sanzio aj. či divadelníci jako Jan Fabre, Einar Schleaf, Reza Abdoh a jiní nechávají své aktéry skutečně vykonávat tělesná jednání, která mají označovat jejich gesta, a vystavují tak jejich těla nebezpečím a zraněním, například při různých nárazech a pádech anebo při nekonečném opakování náročných cviků, zásilňujících tělo aktérů; anebo na jevišti předvádějí těla vychrtlá a svrašťelá, tučná a zpocená, mlaskající a plivající či kopulující. Ve všech těchto případech nemají těla aktérů něco "znamenat" - postavu, koncept těla, hodnocení, postoj apod. -, nýbrž divák má být spíše konfrontován s jejich zvláštní tělesností, jež u něj často vyvolává pozorovatelné afektivní reakce, např. hrůzu, odpor, hnus, stud, zděšení, projevy agrese apod.

Zkušenosti podobného druhu vytrýbily smysl pro skutečnost, že ani v případě herce, jenž hraje určitou roli, tedy používá svého těla jako média a znakového materiálu a příslušně je prezentuje jako tělo sémiotické, nikdy jeho individuální feno-

menální tělo nemizí v těle sémiotickém, že se v něm nerozplývá, nýbrž je naopak jeho základem a podmínkou jeho možnosti. Když Josef Bierbichler jako Galileo Galilei (v Tragelehnově inscenaci Brechtova *Galilea* v Berliner Ensemble v roce 1998) svléká v první scéně svůj koupací plášť, je pohled diváka přitahován tělesnou zvláštností herce, jež je právě tak neobvyklá jako nápadná: jakýmsi vředem, zhruba dva centimetry velkou kožní skvrnou na Bierbichlerově stehně. Tuto skvrnu lze jen stěží vykládat jako nějaký znak, odkazující ke Galileově postavě; jednoznačně odkazuje k fenomenálnímu tělu herce Bierbichlera, které nelze ani oddělit od uměle vytvořeného sémiotického těla, označujícího postavu Galilea, a které se v tomto těle ani neztrácí. To však na druhé straně znamená, že ani postavu nelze oddělit od tohoto fenomenálního těla: vyjevuje se právě v tomto zvláštním těle. Na jevišti existuje pouze v této specifické tělesnosti, v tomto jedinečném ztělesnění.<sup>8</sup> Jestliže říkáme, že Bierbichler ztělesňuje Galilea, chceme tím říci, že Bierbichlerovo tělesné bytí-ve-světě, jeho individuální fysis se všemi svými zvláštnostmi, jeho fenomenální tělo jsou podmínkou možnosti pro vznik postavy Galilea, pro její objevení na jevišti. Mimo toto tělo neexistuje.

Náš zvyk pojmenovávat jazykově konstituovanou postavu textu, postavy, které konstituují svou četbou čtenářů, postavy vytvořené různými herci i postavy konstituované diváky při procesu vnímání všechny stejným jménem - jako Hamleta, resp. jako Galileiho - , naznačuje platnost teorie dvou světů; postava existuje nejprve v textu, kde se s ní může jako s fiktivní setkat čtenář, a tato fiktivní postava je pak ztělesněna různými reálnými těly herců a na divadle nabývá pouze různých podob. Ty sice mohou, jak by řekl Wittgenstein, vykazovat určité rodinné podobnosti, avšak proti tomu, co naznačuje náš způsob vyjadřování, je třeba trvat na tom, že reálné tělo herce neslouží jen jako médium a znak jazykově konstituované postavy, nýbrž že postava, která se objevuje na jevišti, je nemyslitelná a neexistuje jako specifická postava nikdy bez příslušného a zvláštního hercova tělesného bytí-ve-světě, že neexistuje mimo své individuální fenomenální tělo, jež *není* s to zahladit, zrušit a "depotencovat" na "analogon". A právě to označuje výraz ztělesnění, jak se dnes používá v teatrologii.

Cestu k tomuto chápání pojmu ukázala filozofie Maurice Merleau-Pontyho, jež zároveň položila i jeho základy. Zcela zásadním způsobem neobrací pouze pohled na člověka jako na tělesné bytí-ve-světě. Filozofie tělesnosti (*chair*), kterou

Merleau-Ponty rozvíjí ve svém pozdním díle, nadto představuje i široce koncipovaný pokus prostředkovat nikoli dualistickým a nikoli transcendentalistickým způsobem mezi tělem a duší, smyslovým a nesmyslovým světem. Vztah obou veličin je přitom myšlen asymetricky - asymetricky ve prospěch tělesně smyslového. Je to "tělovost", která je již vždy spjata se světem svou tělesnou materialitou. Každé lidské zasahování do světa se děje tělem, je možné jen jakožto ztělesnění.<sup>9</sup> Právě proto však tělo svou tělovou smyslovostí přesahuje každou ze svých instrumentálních i sémiotických funkcí.

Pojem ztělesnění, který byl vypracován v teatrologii v souvislosti s hercem, označuje právě toto přesahování. Implikuje představu těla, která vychází jak z Merleau-Pontyho pojetí žité, smyslové tělesnosti, tak i z Plessnerovy dialektiky mít tělo a být tělem. Tělo se zde nechápe jen jako objekt anebo jako původ a médium procesů symbolizace, nikoli jako povrch kulturního vepisování a jako jeho produkt, nýbrž také a především jako tělesné bytí-ve-světě. Proto se mu přiznává *agency*. Vstupuje do hry jako agens, ne-li dokonce jako aktér: jako činitel produktivních tělesných inscenací.

Je zajímavé, že pojem ztělesnění v podobném významu hraje dnes ústřední roli i v kulturní antropologii a v kognitivní vědě. Od sedmdesátých let se ve vědách o kultuře rozvíjí antropologie těla, v níž se však zprvu pojmu ztělesnění vůbec nepoužívalo. Práce, jež přispívaly k tomuto vývoji, se obracejí k tělu jako objektu či tématu analýzy anebo je studují jako pramen symbolizace v diskurzích, které se vztahují k různým kulturním oblastem, jako jsou např. náboženství anebo sociální struktury. V jejich rámci lze pak podle Csordase rozlišit zejména tři směry.<sup>10</sup> Předpokladem prvního je to, co Csordas nazývá "analytic body",<sup>11</sup> které dovoluje soustředovat se na vnímání, tělesná jednání, části těla, tělesné procesy a tělesné produkty. Příslušné práce se zabývají kulturním používáním a podmiňováním našich pěti smyslů, technikami těla ve smyslu slavného Maussova eseje *Les techniques corporelles*<sup>12</sup>, v nichž tělo funguje současně jako nástroj, agent i objekt, dále částmi těla, jako jsou vlasy, tvář, ruce, údy a genitálie, jež se zkoumají s ohledem na svůj sociální a kulturní význam, tělesnými procesy a jejich kulturními odlišnostmi, tedy např. dýcháním, červenáním, menstruací, gesty, sexem, smíchem a pláčem, a konečně i produkty těla, jako je krev, semeno, pot, slzy, sliny, moč, výkaly.

Druhý směr se zaměřuje na "topical body", tj. chápe tělo ve vztahu k jistým oblastem tělesné aktivity. Exemplární té-

mata představují tělo a zdraví, tělo a politická vláda, tělo a trauma, tělo a náboženství, tělo a společnost, tělo a vlastní já, tělo a pocit či tělo a technologie. Tomuto typu zkoumání je vlastní určitý sklon redukovat tělo na sumu příslušných témat.

Třetí směr se vztahuje k "multiple body". Množství rozlišovaných těl zde závisí na množství aspektů, jimiž se příslušná práce zabývá. V návaznosti na známou Kantorovicovu studii o dvou tělech krále, "political" a "natural body"<sup>13</sup>, rozlišuje Mary Douglasová mezi sociálními a psychickými aspekty těla, mezi našim užíváním těla a způsobem, jímž naše těla fungují. V popředí je zvláště otázka, jak lze přejímat prvky fyziologie a anatomie do symbolické sféry.<sup>14</sup> Nancy Scheper Hughesová a Margaret Locková vycházejí ze tří těl: individuálního, sociálního a politického. Zatímco první se týká žitého zakoušení těla jakožto "já", druhé se týká sémiotického užívání těla jako symbolu přírody, společnosti a kultury a třetí kontroly a disciplinarizace těla.<sup>15</sup> John O'Neill dokonce rozlišuje pět těl. Podle jeho klasifikace se *the world's body* týká lidského sklonu připisovat kosmu lidskou podobu. Sociální tělo se týká všeobecné analogie mezi společenskými institucemi a tělesnými orgány jakož i určitými tělesnými procesy. Politické tělo je v těsné souvislosti s modely města resp. státu. *Consumer body* se vztahuje k vyvolávání a komercializaci tělesných potřeb (cigarety, alkohol, automobily atd.). A konečně *medical body* souvisí s procesy léčby, v nichž je lidské tělo podrobováno medicínské kontrole a technologii.<sup>16</sup> Je okamžitě zřejmé, že množství rozlišovaných těl lze libovolně měnit podle eventuálního zaměření, problému a zájmu.

Všechny tyto práce se shodují v tom, že centrem zkoumání je zde lidské tělo, a v tomto smyslu napomáhají rozvíjet antropologii těla. Nápadné je však i to, že se převážně zabývají sémiotickým tělem, tělem, které je schopno plodit významy, resp. tělem, jemuž lze významy přiznávat. Tělo se zde jeví jako text, který je třeba dešifrovat, číst. Naproti tomu fenomenální tělo, tělesné bytí člověka na světě, jež teprve je podmínkou toho, že tělo je možno chápat a zkoumat jako objekt, téma, pramen symbolizací, jako produkt kulturního označování apod., je odsunuto stranou. Předpokládá se jako cosi zcela samozřejmého. Aby na ně znovu obrátil pozornost a učinil je předmětem odborného zájmu, zavádí Csordas pojem *embodiment* / ztělesnění. Definuje jej jako "existential ground of culture and self"<sup>17</sup>. Proti explikační metafoře "kultura jako text", která dominuje v kulturní antropologii, staví

pojmem *embodiment*, proti pojmu reprezentace koncept "žitého zakoušení". S odkazem na Merleau-Pontyho vytyká Csordas kulturologickým pojmům, jak je určují různé teorie kultury, že "none have taken seriously the idea that culture is grounded in the human body"<sup>18</sup>. Tento názor je však podle něj základem předpokladem, bez jehož splnění se nelze smysluplně zabývat kulturou - a ani tělem.

Jde tedy o to, přiznat tělu srovnatelně paradigmatické postavení jako má text, a nikoli je pod paradigma textu subsumovat. Právě to je úkolem pojmu ztělesnění. Ten totiž otevírá nové metodické pole, v němž fenomenální tělo člověka, tělesné bytí - ve - světě důsledně vystupuje jako podmínka možnosti jakékoli kulturní tvorby. Pojem ztělesnění - který je samozřejmě nezbytně dále rozvíjet - má tedy fungovat jako metodická korektura vůči explikačním nárokům pojmů, jako je "text" či "reprezentace". To platí i v kognitivní vědě, jež stále více přihlíží nejen k neurofyzilogickým datům, nýbrž i k celému tělu. Základem nejdůležitějších badatelských směrů, jako je *enacti-*

*vism*<sup>19</sup> a *experientialism*<sup>20</sup>, je poznání, že kognitivní proces je třeba chápat a zkoumat jako *embodied activity* a že duch je vždy ztělesňován. Koncept ztělesnění / *embodiment* je dnes určující nejen v teatrologii, kulturní antropologii či kognitivní vědě, nýbrž stal se též zcela obecně klíčovou kategorií kulturologie.

[...]

Přeložil Miroslav Petříček

Originál: *Verkörperung*. In: Fischer-Lichte, E. - Horn, Ch. - Warstat, M. (ed.): *Verkörperung*. Tübingen - Basel 2000, *Theatralität*, sv. 2, s. 11-20.

Text je částí úvodu k publikaci, shrnující příspěvky z druhého kola kvia výzkumného programu *Teatralita - divadlo jako kulturní model*, které se konalo pod názvem *Ztělesnění / Embodiment* v Berlíně v roce 1998. Přetištěno také in: Fischer-Lichte, E.: *Ästhetische Erfahrung*. Tübingen und Basel 2001, s. 301-309. Části textu jsou použity i v kapitole *Verkörperung* v knize téže autorky *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, s. 130-136. - Pozn. edit.

## Poznámky

- 1) Lessing, G. E.: *Hamburská dramaturgie, Laokoón, Stati*. Praha 1980, s. 81.
- 2) Engel, J. J.: *Ideen zu einer Mimik*. In: *Schriften*. Sv. 7/8, Berlin 1804, sv. 7., s. 59n. (1785/86). K tématu srov.: Veltruská, J.: *Engelovy myšlenky k teorii divadla*. In: *Divadelní revue* 3, 1992, č. 2, s. 10-18. - Pozn. edit.
- 3) Tamtéž, s. 58.
- 4) Srov. k tomu Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. Sv. 2: *Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen*. Tübingen 1999, zvl. s. 10-28.
- 5) Iser, W.: *Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?* In: Henrich, D. - Iser, W. (ed.): *Funktionen des Fiktiven*. München 1983, s. 145n.
- 6) Simmel, G.: *Zur Philosophie des Schauspielers*. In: *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*. Frankfurt a. M. 1968, s. 75-95.
- 7) Tamtéž, s. 78.
- 8) Srov. Roselt, J.: *"Kulturen des Performativen" als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert*. Přednáška na letní akademii v Hellerau (Dresden) 21.6. 1999.
- 9) Srov. Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Praha 1998. - Zvl. kap. Splétání - Chiasmus, s. 127-151.
- 10) K následujícímu srov. Csordas, T. J. (ed.): *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge 1994, zvl. Introduction: the body as representation and being the world, s. 1-24.
- 11) Tamtéž, s. 4.
- 12) Srov. Mauss, M. (1935): *Die Techniken des Körper*. In: *Soziologie und Anthropologie*. 2 sv., München 1975, sv. 2, s. 199-220. - Srov. také: Mauss, M.: *Pojem tělesných technik*. In: Barba, E. - Savarese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herce*. Praha 2000, s. 226-231. - Pozn. edit.
- 13) Srov. Kantorowicz, E.: *The King's Two Bodies*. Princeton 1957.
- 14) Srov. Douglas, M.: *Natural Symbols*. New York 1973.
- 15) Srov. Scheper Hughes, N. - Lock, M.: *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*. *Medical Anthropology Quarterly* 1987, č. 1, s. 6-41.
- 16) Srov. O'Neill, J.: *Five Bodies: The Shape of Modern Society*. Ithaca 1985.
- 17) Csordas, T. J. (ed.): c. d., s. 6: "existenciální základ kultury i subjektu".
- 18) Tamtéž: "nikdo nebral vážně myšlenku, že by kultura mohla mít základ v lidském těle."
- 19) Srov. Varela, E. - Thompson, E. - Rosch, E.: *Der mittlere Weg der Erkenntnis - Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung* (angl. originál: *The Embodied Mind*). München 1996.
- 20) Srov. Johnson, M.: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago - London 1992; Lakoff, G.: *Woman, Fire and Dangerous Things - What Categories Reveal about the Mind*. Chicago - London 1987.