

Teze k obhajobě disertační práce Barbory Etlíkové *Výzvy současné české divadelní kritiky*, která se bude konat 22.9. 2021 od 10:00.

Současná česká divadelní kritika se dle mého názoru nachází v krizi. Slovo „krize“ chápu ambivalentně jako náročný, vysilující, ale nutný a potřebný stav, který může plodit stejně tak křečovitě výkřiky jako cenné a hluboké myšlenky. Pokud v disertaci cituji některé divadelně-kritické texty jakožto projev krize českého psaní o divadle, nedělám to se záměrem ukázat, že se jejich autoři či autorky nechali semlít dobou a podali špatný výkon. Na druhou stranu tvzení, že v prostředí české divadelní kritiky něco není v pořádku a že se nachází v krizi, považuji za neoddiskutovatelný fakt (uznávám však, že se možná jedná o stav, v němž se divadelní kritika nacházela vždy a v němž se dokonce musí nacházet). Jako jeden z přímých důkazů chápu očividnou skutečnost, že má tento obor v současné společnosti na úrovni široké i umělecké veřejnosti tak málo prestiže. Lze si to ověřit na záznamech debat o divadelní kritice, jako byla například *Kolize, krize, kritika* (SČDK 2018) pořádaná Sdružením českých divadelních kritiků a časopisem SAD. Kdyby divadelní kritika nebyla v krizi, nejspíš bych do této profese nevstupovala s pocitem, že mě někdo proti mé vůli ocejoval hodně hanlivým znamením. Symptomem krize je systematické omezování prostoru pro reflexi divadelní tvorby v rámci českých celostátních deníků z důvodu její nízké čtenosti (pravda je, že v tomto ohledu není jasné, co tento proces přesně zapříčinilo, a dohledatelní „viníci“ se jeví spíš jako zástupné loutky komplexnějších společenských procesů). Klesá také počet lidí ochotných si zaplatit za odborný divadelně-kritický časopis. Obecně bych svůj postoj shrnula do teze, že česká divadelní kritika je v krizi, protože se z mnoha důvodů nachází mimo intenzivní a důstojný kontakt se širokou i uměleckou veřejností.

České i obecně západní rubriky s uměleckou kritikou (nejvíc zasažená je však ta divadelní) podléhají v posledních desetiletích čím dál razantnějším škrtům co do prostoru textové plochy, počtu redaktorů a přízvnosti pracovních podmínek. Tento tlak vede mimo jiné k tomu, že autoři mohou získat k psaní svých textů odosobněný vztah. Často bývá dokonce místo kritikovy reflexe otištěna jakási koláž úryvků z tiskových zpráv a z rozhovorů s tvůrci. Z obecnějšího pohledu lze na tento proces pohlížet jako na vytváření „distance od ducha“, jak tento pojem popsal Konrad Paul Liessmann ve své knize *Teorie nevzdělanosti: omyly společnosti vědění* (2008).

V různých sondách do mínění o divadelní kritice (jako byla anketa *Divadelní kritika v kómatu?* (Ljubková 2008) Časopisu A2 nebo rubrika Divadelních novin *Dotazník aneb vyhlížení divadelního času* či zaznamenaná diskuse *Kolize, krize, kritika* (Sčdk 2018)) se opakovaně ukazuje, že česká divadelní obec má na divadelní kritiky poněkud nepřiměřené nároky. Ty vyplývají ze společenské role, již divadelní kritika zastávala za minulého režimu. Často obnášejí představu kritika, který stojí „nad“ autorem, nad „běžným“ divákem. Současní divadelní kritici nemohou takovouto představu při nejlepší vůli naplnit. Za socialismu se podle různých svědectví pamětníků část divadelního publika během představení necítila jako „běžní“ členové společnosti, protože disponovala schopností vidět víc než jejich mocensky loajální „jednodušší“ spoluobčané. V současnosti by však takový přístup nebyl ničím než pouhou povýšeností.

Výzvou české (a potažmo celé západní) divadelní kritice je nutnost zpracovat uvědomění spojené s tzv. antropologickou revolucí, že západní kultura je ve své podstatě lokální, tak jako všechny ostatní. Helmut Plessner upozorňuje, že toto uvědomění s sebou nese nebezpečí

nového sebeklamu: Západní kultura jako by vyhrávala tím, že se dobrovolně vzdá svého dominantního postavení. (Krasnoděbski, 1996, s. 76 podle Petrussek, 2004, s. 27) Kulturní pracovníci, mezi něž patří i divadelní kritici, by měli mít paradox této situace na zřeteli. Ztěžují jim to mnozí současní političtí představitelé, kteří napadají základní myšlenky antropologické revoluce a brání tak společenskému vědomí v posunu ke komplexnějšímu pohledu na situaci.

Výzvu pro českou divadelní kritiku představuje psaní o inscenacích, které jsou, řečeno s Gillesem Deleuzem, spíš projevem rhizomatického než stromového myšlení. Myšlení „stromovým způsobem“ si je vědomo vlastního kmene a vzdálenosti od kořenů a představuje vývojovou tradici určité kultury. „Rhizomatický způsob myšlení“ je mnohem méně ukotvený v minulosti a působí na první pohled chaotičtěji a jako že se váže hlavně na přítomnost a na impulzy aktuálního momentu. Rhizom spojuje různé sémiotiky, od významů lingvistických po čistě biologické (Deleuze 2010, s. 23) a na rozdíl od stromu nemá střed a „sám nabývá nejrůznějších forem, od širokého povrchového větvení do všech směrů, až po ztuhnutí v hlížích a cibulích“ (Deleuze 2010, s.13). Příkladem inscenace, která vešla do středu veřejné pozornosti a vyvolala kontroverzi i mnoho nepochopení, byl *Král Lear* (2011) Jana Nebeského v Národním divadle, protože se v ní stromové i rhizomatické myšlení stýkaly.

Rhizomatickému způsobu myšlení v divadle nahrává tvorba ve stále se rozvíjejícím grantovém systému, která příliš nepřeje soustředěnému kultivování nějaké tradice. Tvůrci jsou totiž nuceni o budoucnosti své tvorby uvažovat v poměrně krátkém horizontu, což má vliv na podobu jejich umění.

Spolu s vývojem současného divadla i přemýšlení o člověku a jeho kultuře (dekolonizace, ekologie v humanitních vědách či tzv. zkušenostní obrat) jde ruku v ruce nutnost brát v potaz jazykově neutříděné myšlení. Někteří divadelní tvůrci se ve svých vysoce estetizovaných dílech zaměřují na podvědomé procesy lidského vnímání a více než jiní počítají s tím, že je lidské myšlení od podstaty nekonzistentní. Počítala bych mezi ně například uskupení Handa Gote, Warriot Ideal, Med a prach, D'epog nebo tvorbu Jana Kačeny.

Podstatnou část divadelního díla nelze obecně sdílet / verbalizovat. Zároveň v posledních desetiletích slábne tlak na to, aby se divadelníci pokoušeli od této oblasti odvádět pozornost vytvořením racionálně strukturované inscenace. Například různá „jarmareční“ divadla (např. divadlo Matiji Solceho) začínají být divadelní kritikou doceňována jakožto plnohodnotná součást divadelní kultury. Stále se však o tomto typu divadla píše méně než například o tzv. interpretační činohře. Představuje totiž pro divadelní kritiku výzvu. Má-li se o takovém divadle relevantně vyjádřit, bude muset změnit přístup ke svým výrazovým prostředkům.

Některá divadelní představení cílí převážně na tzv. nižší vědomí diváků. Obsah kulturně zformovaných mentálních obrazů v případě takového divadla není zdaleka tak podstatný jako intenzita prožitku, které bylo dosaženo stimulací nevědomých myšlenkových procesů (mj. případ představení Matiji Solceho). Například američtí kognitivní psychologové Gilles Fauconnier a Mark Turner ukazují v knize *The Way We Think* (Jak přemýšlíme, 2003), jak lidský mozek chrání vědomí před přehlcením a paralýzou, které by nejspíš následovaly poté, co by člověk nahlédl v celé komplexitě všechny automatické činnosti, jež běžně s lehkostí vykonává. To se týká i činností, které obvykle považujeme za jednoduché, jako je rozpoznání nějakého objektu sama o sobě. Třeba mentální úkon pochopení stromu jakožto stromu si žádá obrovskou energetickou investici, jelikož různé vjemy lidský mozek uchopuje a zpracovává

v anatomicky odlišných oblastech. Teprve ve vědomí sceluje velké množství rozličných informací (které vzešly ze separátních mentálních operací) do konzistentního mentálního obrazu. (např. Fauconnier a Turner 2003, s. 7, 8) Jelikož tento druh vnímatelova výkonu není zanedbatelný, divadelní kritika by měla přijít na způsob, jak ho lépe brát v potaz. Možná si to žádá vědomé opuštění některých pisatelských zvyklostí kořenících v klasicistickém přemýšlení o divadle (které dalo vzniknout divadelní kritice jako takové).

Časopis Svět a divadlo se stal se svými důkladnými a dlouhými texty protikladem aktuálního média a mimoděk také exkluzivní platformou. Je překvapivé, že velmi konzervativní přístup SADu ve skutečnosti inspiruje divadelní kritiku k proměně výrazových prostředků. Nutí autory k myšlení prostřednictvím „krátkých myšlenek“. To často mívá za následek volbu intimnějších vyjadřovacích prostředků, které se obzvlášť dobře hodí k zachycení velké části tvorby současného tzv. nezávislého divadla (prosáknutého pravidly tvorby v tzv. grantovém systému).

Blog Nadivadlo zrcadlil obecnější proměnu divadelně-kritického jazyka. Jakožto internetové médium obnažil subjektivitu divadelní kritiky. Představa kritika – vzdálené autority – se tu změnila ve vizi kohosi lidského, dostupného, snadno prohlédnutelného a napadnutelného.

Je pravda, že také v minulosti dostávali divadelní kritici od umělců nezřídka „do zubů“ a debatovalo se o limitech jejich osobnosti a inteligence. Jenomže nikdy dřív nebyl už jen samotný fakt, že lze z textů vyčíst životní pozadí kritiků, vnímán jako dostatečný důvod, proč přestat číst divadelní kritiku úplně nebo na ni hluboce zanevřít. Právě takový postoj dnes často vyjadřují čeští divadelní tvůrci během veřejných debat zaměřených na jejich vztah k divadelní kritice. Často se argumentuje tím, že současní divadelní kritici nemají na mysli nějaké nadosobní hodnoty, ale vyjadřují se pouze v rámci své omezené perspektivy.

Mou hypotézou je, že současnou divadelní kritiku silně ovlivňuje všudypřítomný styl myšlení blogů, vlogů a jiných forem neformální online hromadné i osobní komunikace. A to nejen v anglofonním kontextu, kde jsou tyto vlivy extrémně rozvinuté, ale i v tom českém. Mění se stejně tak způsob psaní, jako čtení. V anglofonním kontextu k tomu dochází přímočaře a tvůrčím způsobem. Mnohé osobnosti tamní divadelní kritiky se seriózní reputací v akademické oblasti jako Duška Radosavljević (2016) nebo Aleks Sierz (2020) tvrdí, že se na neplacené blogy přesouvá ta nejrelevantnější divadelní kritika. Čeští divadelní tvůrci a kritici mající respekt v akademickém prostředí naopak spíš popírají (či se té představě brání), že by online prostředí formovalo jejich způsob přemýšlení o divadelní kritice, natož pozitivním směrem (mnohdy vyjadřují ohledně divadelní kritiky velmi konzervativně zaměřené touhy).

Podobu současné divadelní kritiky ovlivnila kultura blogování. Toto prostředí položilo na kritiky nové požadavky spojené se schopností obstát v online prostředí a vytvořit si příhodného virtuálního avatara. Ten by se měl blížit kritikovu či kritiččinu způsobu přirozeného prožívání významů, což vyžaduje specifický talent. Obzvlášť velké nároky klade toto prostředí na účastníky online debat. Blogosféra také komplexně ovlivnila způsob, jakým divadelní obec či veřejnost vnímají současnou divadelní kritiku. Adaptačně na takové prostředí si žádá proměnu hodnot tohoto oboru.

Kultura blogování o divadle poskytla prostor těm, kdo se k podobě divadla do té doby nevyjadřovali. V anglosaském světě, kde se plně rozvinula, je v tomto prostředí nejdůležitější

hodnotou vzájemná tolerance a empatie mezi jednotlivými členy komunity a jejich životními postoji. Na hodnotě tu naopak ztratily konstativy, tj. fakt, jestli se doopravdy přichází s novými myšlenkami a jestli se při jejich rozvíjení postupuje logicky. Zároveň se podstatně zmenšil okruh cílových čtenářů, což mělo za následek vytvoření nebezpečného efektu skupinové identity.

Česká divadelní kritika se nikdy důsledně nevymezila vůči tzv. hybris nulového bodu.

My, čeští divadelní kritici, máme šanci reagovat posvém a třeba se i vymezit vůči anglofonní divadelní blogosféře, kde kritiky, jak se to ještě pokusím dál ukázat, nezřídka připomínají posty influencerů na Instagramu. Teoreticky, kdybychom ze sebe vydali hodně energie, mohli bychom tvůrčím způsobem nesouhlasit s tím, aby se divadelní kritika nechala pohltit světem horizontální kultury, kde platí úplně odlišné zákonitosti, než jsou ty, které řídily starou mediální realitu. Anglofonní blogosféře je vlastní nedůvěra k odborným termínům, někdy dokonce vyslovený odpor k nim, a odmítání úsilí o emoční neutralitu. Vaughan píše, že s blogováním se v jejích očích neslučuje jakýkoliv způsob psaní, které „zamlžuje autorovu osobnost ve prospěch tradice ‚objektivní‘ formálnosti“ (Vaughan 2020, s. 9). Jde především o to, jak obratně dokáže autor nakládat se svým subjektivním prožíváním světa a promítat tuto dovednost i do vlastních textů. Strojenost je okamžitě odhalena a performativní rozměr psaní (jak autor svou promluvou ovlivňuje okolí) tu má mnohem větší váhu než ten konstativní (co chtěl autor záměrně sdělit). Takový způsob přemýšlení je v naprostém rozporu s požadavky, jaké na divadelní kritiku kladli čeští diskutující během debaty *Kolize, krize, kritika* (SČDK 2018).

Slovo „objektivita“ se u kritiků anglofonní blogosféry stalo tabu. V očích anglofonních blogerů se zřejmě nerozlučně pojí s autoritativně prosazovaným konstativem, s bezohledným sebeprosazováním během koloniální minulosti jejich národů, s nebezpečím, že by se krutost v přístupu k jiným pohledům na svět mohla zopakovat. Vidím v tom výraz nevyrovnané představy této kultury o vlastní sebehodnotě. Ve smyslu: „Jsme příliš mocní na to, abychom se mohli dál vyvíjet.“ Působí to, jako kdyby autoři v hloubi duše nevěřili, že by vůbec mohl nějaký syntetizující potenciál či vertikální růst kultury existovat. Potenciál českých divadelních kritiků by mohl za těchto okolností spočívat v tom, že takovouto idealizací a současně devalvací Západní kultury trpí v o něco mírnější formě.

Současná česká divadelní kritika, především část textů publikovaných v časopise *Svět a divadlo*, se adaptovala na popis divadelní estetiky, kde „nelze rozlišit, co je v popředí a co v pozadí“, kde „nelze zaujmout vnímátný odstup“, kde vnímátnel „podléhá rytmům, pulzům a vzorcům ‚nadlidských sil‘“. Psaní, které je výsledkem této adaptace, nazývám ‚znejistělá kritika‘. Na rozdíl od anglofonní divadelní kritiky ovlivněné kulturálními studii tu nedochází k zneviditelnění divadelního díla.

Ten typ znaku, který je relevantní pro uvažování o divadle, je v Peirceově teorii produktem jisté formy myšlení, nikoli pouhého aktu. Jeho vnímání musí vždy probíhat na třech úrovních. Zaprvé účinkuje znak na vnímátnele jakožto bezprostředně vnímátnelný objekt sám o sobě. Zadruhé ho vnímátnel na jisté úrovni vnímání nechává na sebe působit bez ohledu na jakákoliv kulturně stanovená pravidla. Zatřetí mu vnímátnel přisuzuje smysl tak, aby byl „intelektuálně zvládnutý“ a „konceptuálně adekvátní“. Z toho vyplývá, že pokud bychom přemýšleli v souladu s Peirceovou teorií, na divadelním jevišti nikdy nemůže být čistá performativita, pouze všechny tři úrovně kontaktu se znakem zároveň. Této koncepci je v mnoha ohledech

analogická teorie divadelního znaku Otakara Zicha. On však explicitně pojmenovává především dvě úrovně vnímání (a bylo by velmi snadné do jeho teorie „vklínit“ další úroveň vnímání tak, aby byla jeho teorie zcela kompatibilní s tou Peirceovou). Zaprvé zde existuje úroveň bezprostředního vnímání objektu jako takového (vjem konkrétní postavy + vědomí, že znak k něčemu odkazuje). Zadruhé u Zicha nalezneme úroveň, na níž vnímatel přisuzuje znaku intelektuálně zvládnutý a konceptuálně adekvátní smysl (identifikace uměleckého díla jakožto uměleckého díla + významová představa obrazová, tj. významová představa jednající bytosti). U Zicha schází pojem pro to, co Peirce nazývá druhou úrovní znaku (v divadle by to byla tajemná oblast přímého vzájemného působení mezi herci a publikem). Tato Zichova teoretická koncepce dlouhodobě hluboce ovlivňuje českou divadelní kritiku, byť nejspíš ne na plně uvědomované úrovni. Ta (na rozdíl například od anglofonní divadelní blogosféry) tíhne k popisu takto komplexního zážitku se zřetelem ke všem dvěma (potážmo třem) vnímatelským úrovním. Vyhýbá se (má-li být hodnocena jako kvalitní) vytrhávání pouze jediné úrovně kontaktu se znakem z kontextu těch ostatních.

Pro pochopení, jaké místo má v divadle jazykově neutříděné myšlení, poskytuje užitečné nástroje kognitivní a neurokognitivní psychologie. Vědomím minimálně strukturovaná realita nahání strach a může vyvolávat nesnesitelnou úzkost. Divadlo však disponuje různými „metodami“, díky nimž se můžeme této oblasti – „temného lesa“ lidské zkušenosti – dotknout a neutopit se v ní. Lze tu například navodit stav flow nebo vytvořit vysoce dynamickou divadelní situaci, v níž jakékoliv konstatování ztrácí platnost, sotva se vynoří, a vyniká tak nekonzistentní povaha lidského myšlení.

V divadle lze někdy považovat za naprosto dostačující, když diváci rozpoznají nějaký jev jako takový, uchopí ho jako pojem, ale už s ním pak na obecnější rovině dále nepracují (neuchopí ho racionálně). Podstatné je, že jim tento akt umožní určit si orientační body, kolem kterých následně mohou strukturovat svou diváckou zkušenost. V tomto případě neleží akcent na obsahu mentálních obrazů v diváckém vědomí. Vnímání tu má velmi blízko k akci a strukturuje se podle nevyslovitelného předmětně-schematického kódu myšlení, jehož konvenční pravidla vznikají ad-hoc a zase mizí (Janoušek 2007 a 2015). Pokud by měli divadelní kritici podrobit tento úsek skutečnosti kulturnímu „dohledu“, vyžadovalo by to od nich mimořádnou vnímavost a sebekázeň. Dle mé zkušenosti: jakmile se hlouběji ponoříme do oblastí, v nichž má divácké vnímání blízko z akci, je obtížné se uklidnit natolik, abychom dokázali dění pojmenovávat. Podobné zkušenosti si všímá i Georges Bataille (2001) v románech Markýze de Sade: při sexuálním vytržení je také obtížné zachovat si analytické myšlení a vnímat jednotlivé akce jako materiál pro pozdější verbální zpracování.

Jednou z velkých výzev divadelní kritiky je možné rozšíření oblasti, kterou lze na divadelním díle verbalizovat. Psychologové verbální komunikace Ericsson a Simon (1993) identifikovali tři úrovně verbalizace. První se týká jevů, které jsou v podstatě dobře kompatibilní se slovním pojmenováním (mají jazykový charakter). Jevy druhé úrovně verbalizace potřebují „překlad“ do jazykového kódu, který nikdy není úplný (barva, bolest ...). Pod třetí úroveň verbalizace spadají jevy, které jsou skutečným oříškem pro kohokoliv, kdo se je pokouší jazykově uchopit, jelikož souvisejí s kinestetickým rozuměním a s orientací v dynamické situaci a snadno unikají vědomému povšimnutí.

Britský psycholog Frederic Bartlett tvrdí, jak ho parafrázuje autor vlivné knihy Dimenze myšlení a teorie rozmanitých inteligencí Howard Gardner, že „pro většinu toho, co

označujeme za myšlení – ať už jde o oblast rutinní či tvůrčí -, platí stejné zákony jako pro vnější projevy tělesné obratnosti“ (Bartlett 1958 par. podle Gardner 2018, s. 274). Platí to i pro myšlení divadelního diváka: také v jeho případě záleží na míře jeho citlivosti k problémům, originality, redefinování, flexibility, plynulosti myšlení, schopnosti představy nově uspořádat, analyzovat, syntetizovat, uzavřít a prosadit závěry (Torrance 2002, s. 43).

Během divadelního představení dochází k projasňování vědomí, jak to popisuje Ivan Vyskočil: „Při projasňování vědomí je třeba konání, to je možné jedině skrze tělo, sdílení a konkrétnost. Pochopit zde znamená seznámit se s tělem, nechat poznání projít svalovým napětím. [...] K projasněnému vědomí nedospějete při jednom úspěchu, provokace musí trvat dost dlouho“ (Vyskočil a Koubová 2013, s. 453).

Účastníci divadelního představení často myslí na to, co se právě neděje. Třeba jaké pocity by přinesly předváděné události, kdyby se přihodily v jejich osobních životech, co známého jim připomínají, jakým způsobem o viděném povyprávějí lidem, kteří inscenaci neviděli ... Opačným extrémem diváckého prožívání představení jsou stavy, během nichž diváci spadli do „pastí“, které je přikovaly k intenzivnímu prožívání přítomnosti. Takové prožitky možná nelze analyzovat ani interpretovat.

Schémata, podle nichž herci dřív (a do jisté míry i dnes) vytvářeli postavy, sloužila jako pravidla, díky kterým se mohlo publikum naladit na společný prožitek události (podobně jako například při sledování fotbalu nebo ledního hokeje).

Specifický oční kontakt na divadle způsobuje automatický divákův „pád“ do naladění na masovou komunikaci, kterou charakterizuje „(o)dosobněné pojetí sebe jako zaměnitelného vzhledem k nějaké hromadné sociální kategorii“ (Janoušek 2015, s. 130). Nedochází tu ani tak k meziosobnímu styku, jako zde spíše komunikují „sociální struktury, organizace, instituce, vrstvy obyvatelstva aj. prostřednictvím jednotlivých konkrétních lidí – původců na jedné straně a příjemců na straně druhé“ (Janoušek 2015, s. 131).

Mezi „pastí“ diváckého vnímání, které mají moc přikovat publikum k intenzivnímu prožívání přítomnosti, patří například: teritoriální citění, (neuvědomovaný) mechanismus nalézání společné normy, nakažlivé sociálně motivované úsměvy, sklon k davovému prožívání (např. k ignoraci složitějších myšlenek a k silně emotivnímu prožívání), neuvědomovaná performativita každého dne (navázaná na konvenční prožívání tělesnosti jednotlivých diváckých skupin). O většině z těchto „pastí“ se nemluví, jelikož se jedná o obtížně uchopitelnou oblast lidské zkušenosti. Poslední jmenovaný typ se však vlivem nejružnějších společenských tlaků (především z anglo-amerického prostředí) dostává do všeobecného povědomí a začíná se o něm debatovat (významným spouštěčem takových celospolečenských debat je například iniciativa MeToo).

Soupis citací, použitých pramenů a literatury:

BARTLETT, Frederic. *Thinking. An Experimental and Social Study*. New York: Basic Books, 1958.

BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Překlad Michal Pacvoň a Marie Kohoutová. Praha: Herrmann & synové, 2001. 345 s. ISBN 978-80-238-8396-1.

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.

ERICSSON, K. Anders a SIMON, Herbert A. *Protocol analysis: verbal reports as data*. Rev. ed. Cambridge: Mass: MIT Press, 1993. 443 s. ISBN 978-0262550239.

FAUCONNIER, Gilles a TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Reprint edition. New York: Basic Books, 2002. 422 s. ISBN 978-0-465-08786-0.

GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2018. 479 s. ISBN 978-80-262-1303-1.

JANOUSEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada, 2007. 169 s. ISBN 978-80-247-1594-0.

JANOUSEK, Jaromír. *Psychologické základy verbální komunikace: projevy psychických funkcí ve verbální komunikaci, významová dynamika a struktura komunikačního aktu, komunikace písemná, ženská, mužská, virtuální, vnitřní kooperace a vnitřní řeč ve verbální komunikaci*. Praha: Grada, 2015. 382 s. ISBN 978-80-247-4295-3.

KOUKOLÍK, František. *Lidský mozek: funkční systémy, norma a poruchy*. 3. vyd. Praha: Galén, 2012. 400 s. ISBN 978-80-7262-771-4.

KRASNODEBSKI, Zdzisław. *Postmodernistyczne rozterki kultury*. Warszawa: Oficyna naukowa, 1996. 76 s. Citaci přebírám od Miloslava Petruska.

LISSMANN, Konrad P. *Teorie nevzdělanosti: omyly společnosti vědění*. Praha: Academia, 2008. 125 s. ISBN 978-80-200-1677-5. Dostupné také z: <http://eknihy.nkp.cz/search/handle/uuid:fc3377dd-e38d-11e0-9a5e-001e4ff27ac1>.

LJUBKOVÁ, Marta. *Divadelní kritika v kómatu?* A2. 2008, 4(50), s. 1 a 14-15. ISSN 1801-4542. Dostupné také z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/50/divadelni-kritika-v-komatu>

PEIRCE, Charles Sanders, PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997. 335 s. ISBN 382-69-97.

PETRUSEK, Miloslav. *Století extrémů a kýče: K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století*. *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*. 2004, 40(1–2), s. 11–36. ISSN 0038-0288. Dostupné také z: <http://sreview.soc.cas.cz>

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 978-80-7008-157-0.

RADOSAVLJEVIČ, Duška a kol. *Theatre Criticism: Changing Landscapes*. London: New York, 2016. 337 s. ISBN 978-1-4725-7711-5.

SČDK. *Kolize, krize, kritika* [veřejná debata]. Institut umění – Divadelní ústav, 22.11.2018, Praha. Dostupné z: <http://svetadivadlo.cz/cz/ostatni/kolize>

SIERZ, Aleks. *Death of Theatre Critic?* In: sierz.co.uk [online]. 1.7.2020 [cit. 2020-08-25]. Dostupné z: <https://www.sierz.co.uk/writings/death-of-the-theatre-critic/>

TORRANCE, Paul E. *The Manifesto: a guide to developing a creative career*. Westport, Connecticut: London: Ablex Pub, 2002. 140 s. ISBN 1-56750-646-1.

VAUGHAN, Megan. *Theatre Blogging: the emergence of a critical culture*. London: New York: Methuen Drama, 2020. 270 s. ISBN 978-1-3500-6881-0.

VYSKOČIL, Ivan a Koubová, Alice. *Myšlení a filozofie. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem*. Filozofia. 2013, 68(5), s. 453. ISSN 0046-385X.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.