

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra pedagogiky a psychologie

Bakalářská práce

Sebepojetí studenta konzervatoře

Vypracoval: Kateřina Hejdová

Vedoucí práce: Mgr. Alena Nohavová, Ph.D.

České Budějovice 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Rakovníku, dne 3. 5. 2013

.....

Podpis

Poděkování

Ráda bych vyjádřila svůj vděk Mgr. Aleně Nohavové, Ph.D., která mě provedla procesem vytváření této práce, poskytla mi své znalosti a zkušenosti a celkově tak umožnila této práci vzniknout. Chci poděkovat své rodině za obětavou pomoc a bezmeznou podporu nejen v rámci vytváření této práce. Můj dík patří všem respondentům, kteří se výzkumu zúčastnili, a ochotně podstoupili jeho mnohdy náročné úkoly. Děkuji také svému partnerovi, který stál po celou dobu při mně.

Abstrakt

Práce se zabývá sebepojetím studentů konzervatoře. Zjišťuje, jakým způsobem vnímá student konzervatoře jednotlivé složky sebepojetí především v návaznosti na Higginsovu sebediskrepanční teorii, která rozlišuje aktuální, ideální a požadované Já. Práce se zabývá také souvislostí jmenovaných složek sebepojetí a hudebního výkonu. V rámci kvalitativního výzkumu jsou realizovány případové studie, které jsou syceny daty získanými pomocí hloubkových rozhovorů a pomocí písemných odpovědí na otevřené otázky. Analýza rozhovorů a otevřených otázek je provedena prostřednictvím otevřeného kódování, které je doplněno kódováním tematickým. Produktem tematického kódování je několik kategorií zastřešujících a porovnávajících jednotlivé případy.

Klíčová slova: sebepojetí, student konzervatoře, hudba, hudební výkon

Abstract

The thesis deals with self-concept of conservatory students. It discovers how conservatory student perceives the components of self-concept, primarily in relation to Higgins self-discrepancy theory that distinguishes actual, ideal Self and ought Self. The thesis also deals with relationship of these components and musical performance. In qualitative research are performed case studies, which are fed by the data obtained by using depth interviews and written responses to open-ended questions. Analysis of interviews and open-ended questions is conducted through open coding, which is complemented by thematic coding. There are several categories covering and comparing individual cases as a product of thematic coding.

Key words: self-concept, conservatory student, music, musical performance

Obsah

1 Úvod	7
TEORETICKÁ ČÁST	
2 Jáství	8
2.1 Vybrané přístupy k Jáství	10
2.1.1 William James.....	11
2.1.2 Symboličtí interakcionisté	13
3 Současný pohled na sebepojetí.....	14
3.1 Procesuální Já	15
3.2 Strukturální Já	17
3.2.1 Kognitivní aspekt Já.....	17
3.2.2 Afektivní aspekt Já.....	19
3.2.3 Konativní aspekt Já.....	21
3.3 Higginsova sebediskrepanční teorie	24
4 Sebepečetí a hudba.....	27
4.1 Hudební výkon.....	30
PRAKTICKÁ ČÁST	
5 Výzkumný problém a cíle práce	32
5.1 Výzkumné otázky	32
6 Aplikovaná metodika.....	33
6.1 Výzkumný přístup a typ výzkumu.....	33
6.2 Výzkumný vzorek.....	34
6.3 Metoda sběru dat.....	35
6.3 Analýza dat	36
7 Případové studie.....	37
7.1 Případová studie V. V.....	38
7.2 Případová studie M. F.....	41
7.3 Případová studie T. P.....	43
7.4 Případová studie J. N.....	46
7.5 Případová studie D. H.....	49
7.6 Shrnutí.....	53
8 Diskuze.....	56
9 Závěr	57
Seznam použité literatury	58
Přílohy.....	60

1 Úvod

Tato práce zaměřuje na sebepojetí studenta konzervatoře, způsob, jakým vnímá sám sebe jako hudebníka. Zajímá nás, jak k sobě student konzervatoře přistupuje v rámci hudební činnosti. Jako osoba, která přichází do styku s hudbou každý nebo téměř každý den, je student konzervatoře nepochybně ovlivněn jejím působením. Hudba je náplní jeho pracovního i volného času. V mnohých případech je hudba i tím, čím sám sebe definuje. Hudba formuje způsob, jakým o sobě hudebník přemýšlí a zároveň je jím sama její podoba formována. Hudbou se člověk může vyjádřit, i v ní nalézt sám sebe.

Hudbě se věnuji od dětství a sama k ní mám velmi vřelý vztah. Ze své zkušenosti mohu říci, že hudba – představa mne samotné jako hudebnice, je mojí podstatnou součástí. Skrze hudbu se projevuji a také jejím prostřednictvím definuji své Já. Hudba podstatným způsobem ovlivnila můj náhled na mne samotnou a můj život. Díky aktivní hudební činnosti jsem se začala cítit sebejistější, schopnější a také můj náhled na svět nabyl více optimistických rozměrů. Právě to bylo podnětem pro zkoumání tohoto fenoménu u studentů konzervatoře – budoucích hudebníků, kteří procházejí procesem vývoje, utváření a formování Já prostřednictvím hudebního působení, hudební produkce i poslechu.

Cílem práce jako takové je popsat sebepojetí studenta konzervatoře a nahlédnout tak na způsob, jakým vnímá sám sebe skrze hudební činnost, přesněji skrze „bytí hudebníkem“. Jde nám o to vystihnout především, jak vnímá jednotlivé složky Já a zobrazit tak sebepojetí v ucelené formě.

Teoretická část definuje Jáství, jako vztažný bod, ze kterého sebepojetí vychází a dále představuje současné přístupy k sebepojetí. Bohužel tato práce nemá kapacitu na zpracování témat jako neurofyziologické zpracování hudby v mozku, hudební schopnosti, vliv hudby na člověka a jeho vývoj, ani na podrobnější rozpracování zmiňovaných pojmů, byť to vše s problematikou souvisí. Soustředíme se tedy pouze na sebepojetí jako takové, na jeho souvislosti s hudbou a na tématiku hudebního výkonu, který je se sebepojetím úzce spjat. Výzkumná část pak nabízí zpracované případové studie, kdy prostřednictvím hloubkových rozhovorů zkoumá jednotlivé složky Já studenta konzervatoře a souvislosti mezi nimi. Tato část práce se snaží poskytnout náhled na to, jak tito studenti vnímají sebe sama a zachytit některé souvislosti v kontextu jejich sebepojetí.

TEORETICKÁ ČÁST

2 Jáství

Úvodem je nutno zmínit, že k problematice Jáství je díky sto letům teoretického a empirického bádání orientováno velké množství psychologických konstruktů a teorií, které stojí za nejednotností dnešní terminologie (Blatný, 2010; Macek, 2008; Říčan, 2010). Zde vymezený přístup, který vnímá Já jako propojený a interagující systém, používá ke zdůraznění této neoddělitelnosti složek Já pojmu Jáství, sebepojetí, „*jáský systém*“ (self-system) (Blatný, 2010) nebo „*sebesystém*“ (Macek, 2008).

„Já“ je základním vztažným rámcem, skrze který prochází veškerá zkušenost člověka – je to centrum sjednocování a zpracovávání všech psychických projevů (Vágnerová, 2004). Vznik Já a jeho rozvoj v sebepojetí jsou základními aspekty vývoje a fungování osobnosti (Nakonečný, 2009).

Říčan (2010) popisuje Já jakožto zájmeno používané ke komunikaci a dorozumívání, jež má účel v rozlišení obrazu vlastní osoby od obrazu ostatního světa ve významu Já a neJá. Právě mezi těmito dvěma oblastmi se odehrává náš život a kognitivní ztvárnění zažívaných zkušeností. Dochází k vyjádření poznatků, představ a dojmů o vlastní osobě, její tělesné i niterné rovině, které pojem Já sjednocuje do smysluplného celku. Usnadňuje nám tak pochopení sebe i okolního světa. V sociálním světě, jenž je v tomto kontextu tvořen množinou různých lidí a jejich Já, dochází k porovnávání a hodnocení vlastního Já. Na základě toho jsme přijímání, či odmítání a snažíme se těmito nárokům přizpůsobit, abychom ve světě obstáli (srov. Říčan, 2010, str. 180-181). Veškerým jevům, které se s tímto pojí, patří označení jáské jevy, Jáství, a právě těmi se nyní budeme zabývat.

„*Jáství*“ neboli „*sebeobraz*“ (Smékal, 2004), zahrnuje celostní představu o sobě a zároveň vztah k oné představě sebe. Je to uvědomování si a hodnocení vlastní osobnosti (Smékal, 2004). Macek (2008) hovoří o „*Jáské zkušenosti*“ a o tom, že vědomí vlastního Já je spojeno s chováním, pomocí kterého se snažíme něčeho dosáhnout, ve kterém je zapojena vůle. Uvádí, že je to prožitek jedinečnosti a neopakovatelnosti sebe sama, který se prolíná dimenzemi minulosti, přítomnosti i skrze vidinu budoucnosti. Tento prožitek jedinečnosti se dá podle Nakonečného (1998) vystihnout jako vědomí kontinuity Já od dětství až po stáří. Tuto kontinuitu vysvětluje jako uvědomování si invariantnosti a identity ve fyzických i psychických proměnách. Říčan (2010) vnímá Já jako jednotný

a harmonický celek a také se zmiňuje o kontinuitě Já v čase – v průběhu let jsem stále tím, kým jsem byl včera a kým budu zítra. Vágnerová (2004) dále uvádí konkrétní znaky osobnosti, jakými jsou pocit vlastního těla, jméno, rodina, sociální příslušnost nebo místo narození. Tato identita je podle ní podmíněna a posilována reakcemi sociálního prostředí. Říčan (2010) poukazuje na to, že výjimka může nastat ve smyslu pocitového přerodu Já, kdy člověk hovoří o starém Já a o novém, lepším, symbolizujícím start do nového života. I tato pozitivní diskontinuita je součástí naší Jáské zkušenosti. Právě skutečnost, že zážitková struktura Já je trvalého charakteru, vytváří základnu pro vývoj sebepojetí (Nakonečný, 1998). Aby sebepojetí následně plnilo účel jednotícího prvku interakce mezi člověkem a okolím, je nezbytná právě tato stálá a pevná struktura (Balcar, 1991).

Základním aspektem sebeobrazu je podle Smékala (2004) uvědomování si své identity, toho, kdo jsem. Sebeobraz (self-image) zahrnuje i specifické oblasti hudby, jako například saxofonista či učitel hudby (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002). Představa sama sebe bývá rozdělována do několika aspektů (Nakonečný, 1998; Smékal, 2004; Vágnerová, 2004), o kterých budeme hovořit dále.

Je zde **tělesná identita**, tělesné schéma, které je výsledkem prožívání vlastního těla a zpracování a uchování informací, které se těla týkají (Vágnerová, 2004). Právě tělo je místo, kde naše Já vnímáme (Balcar, 1991). Většina lidí lokalizuje Já uprostřed hlavy v rovině očí, jiní pak u srdce nebo například v pravé ruce (Říčan, 2010). Vágnerová (2004) následně upřesňuje, že Já zahrnuje obraz o tom, jak vypadáme a jací jsme po fyzické stránce. Vysvětluje, že tento obraz hodnotíme a máme k němu emoční vztah, jenž může být narušen, dojde-li k nějaké změně tělového schématu – ta pak vyvolá silné emoční reakce. V tomto ohledu je podle Vágnerové velice významný sociokulturní kontext, ve kterém je naše tělo hodnoceno.

Psychická identita, jak ji vysvětluje Vágnerová (2004), obsahuje individuální psychické procesy a vlastnosti. Ty podle této autorky vytvářejí představu o vlastní psychice, jaký jsem „uvnitř“. Důležitá je zde schopnost rozlišit, co je produktem mojí mysli a co přichází zvnějšku. Tento aspekt vzniká právě na základě tělesné a sociální zkušenosti (Smékal, 2004). Říčan (2010) zdůrazňuje, že jako psychologickou součást Já můžeme vnímat i nejrůznější aspekty a věci, ke kterým se citově vztahujeme. Jako příklad uvádí peněženku v kapse nebo knihu, kterou člověk napsal. Dále se pak tentýž autor zamýšlí nad problematikou niterného rozdělení hranice Já – neJá ve smyslu například identifikace s druhým člověkem, meditací či vlivem halucinogenu. Pozastavuje se nad

stavy splývání s univerzem, Bohem, které mohou být u některých lidí provázeny stavy štěstí a blaženosti.

Sociální identita vzniká koncem věku batolete konfrontací se sociálním okolím (Nakonečný, 1998). Sociální identita zahrnuje veškeré naše sociální role, názory, postoje a zaznamenává chování druhých lidí k nám (Vágnerová, 2004). Jinými slovy si člověk zvnitřňuje, jak je interpretován sociálním okolím a zda zakouší spíše úspěchy, či neúspěchy (Nakonečný, 1998).

Jak si můžeme povšimnout, teoretická základna vymezující Jáství je velmi široká. K jejímu celistvému uchopení je třeba pokusit se spektru těchto teorií přiblížit od počátků její existence. V duchu Říčanovy (2010) poznámky, že vědomí historické a sociokulturní podmíněnosti lidské psychiky nám poskytuje potřebný nadhled, je následující kapitola věnovaná především historickému kontextu vzniku současných teorií. Jejím prostřednictvím nahlédneme na vývoj chápání Jáství jako psychologického pojmu.

2.1 Vybrané přístupy k Jáství

Já je předmětem psychologického zkoumání od konce 19. století, přičemž největšího rozmachu dosáhla psychologie Jáství (self psychology) v posledních čtyřiceti letech. Na samém počátku rozvoje vědeckého zkoumání Já stojí W. James, jenž Jáství pojmově vystihl ve smyslu jeho duality (viz kapitola 2.1.1). Za další příspěvky do této oblasti vděčíme symbolickým interakcionistům (viz kapitola 2.1.2). Velký přínos pro psychologii Já znamenal také rozvoj v rámci sociálně-kognitivního přístupu (srov. Macek, 2008, str. 89) (viz kapitola 2.1.3).

Na tomto místě bychom mohli zmínit ještě mnoho dalších autorů, kteří svými myšlenkami přispěli k dnešním poznatkům. Například Freudovo „*Ego*“ a jeho popis tohoto konstruktů ve smyslu vyrovnávání sociální a pudové složky osobnosti, který však není plně totožný s dnešním pojetím Já. Nakonečný (1998, str. 507) uvádí, že pojem ega vyjadřuje „...organizovanost duševního života člověka kolem určitého činitele, jeho zážitkové a akční centrum ...“. V tomto vymezení ega můžeme spatřit jistou podobnost se současným chápáním významů vztahujících se k Já. Dále si lze povšimnout, že definice naráží právě na subjektivou a těžko uchopitelnou stránku Já, kterou vymezil W. James a o které budeme pojednávat v dalších částech práce.

Jednu z dalších koncepcí Já reprezentuje Allportovo „*Proprium*“, jež slouží k vymezení rozvíjejících se zážitků jedincova Já a k popisu jeho vlastností (Drapela, 2011). *Proprium* je jakési jádro, k němuž vývoj Jáství směřuje – zahrnuje například smysl pro tělové Já, kontinuitu Já, obraz sebe sama, Já jako racionální agens a další (Nakonečný, 1998). V neposlední řadě je třeba zmínit humanisty, především pak Rogerse a jeho pojetí „*Self*“, které jak vystihuje Drapela (2011) funguje spolu s pojmem organismus. Organismem rozumíme psychofyzický základ prožívání, s nímž *Self* interaguje tak, že vstupuje do vztahu ke zde obsaženým prožitkům – přijímá je, či popírá (Drapela, 2011).

Po tomto stručném shrnutí navážeme podrobnějším výkladem a na rozvoj zkoumání Já nahlédneme od samého počátku zrodu jeho pojmového vymezení v kontextu duality Jáství. Jak jsme již zmínili v úvodu kapitoly, toto teoretické vymezení dvojakosti Já zavedl na úsvitu psychologického bádání W. James.

2.1.1 William James

William James (1842–1910) je považován za zakladatele psychologie Já (Blatný, 2010). Pojem Já popisuje ve významu vědomí sama sebe (Hartl & Hartlová, 2009). Právě on jako první načrtl základní rozlišení „Já jako subjektu duševní činnosti, agens duševního života, poznávajícího Já (self-as-knower) a Já jako objektu duševní činnosti, obrazu tohoto činného Já, poznávaného a poznaného Já (self-as-known)“ (Blatný, 2010, str. 109). James také pojmově nastavil první Já jako „*I*“ („*I-self*“) a druhé jako „*Me*“ („*Me-self*“) (Blatný, 2010) neboli „*The Pure Ego*“ a „*The Empirical Self/Me*“ (Greenwald & Pratkanis, 1984) a vystihl tak Já ve své dualitě. Říčan (2010) dodává, že tato pojmenování korespondují se strukturou anglického jazyka ve smyslu již existujících zájmen *I* a *Me* (*Self*).

Poznávající Já je „stále přítomné schéma vědomí, cítění a jednání“ (Říčan, 2010, str. 181). Jakmile však dojde k uvědomění, že oním vnímajícím subjektem jsem právě Já, stáváme se objektem onoho uvědomění. Svou subjektivost máme tedy dle Říčana (2010) mentálně nastavenou jako samozřejmost. Nejlépe je tato dvojaká povaha Jáství vystižena větou: „Já jsem si vědom sám sebe“ (Macek, 2008, str. 90). James podle Říčana (2010, str. 192) upozorňoval, že poznávající Já, jako nositel prožitků, je pouhým zdáním, pojmovou fikcí. Zdůrazňoval jeho neoddělitelnost od poznávaného Já jakožto „součást jediné bytostné psychologické reality, proudu vědomí ...“ (Říčan, 2010, str. 192). Toto tvrzení nejlépe vystihuje Jamesova teze, že „myšlenky samy jsou myslitelem“ (Drapela, 2011, str. 107).

Shrneme-li uvedené poznatky týkající se duality Jáství, k Já-subjektu tedy nelze přistoupit jinak než prostým bytím tímto subjektem. Jakmile od sebe poodstoupíme a začneme se pozorovat, zákonitě se stáváme objektem onoho poznávání.

Představu sám o sobě, objektové „Me-self“, definuje James jako „sumu všeho, co člověk může nazvat svým vlastním“ (Blatný, 2010, str. 110). Jak upozorňuje Říčan (2010), tento aspekt Já není jen objektem poznání, ale i citů – lásky, nenávisti. Je představou o sobě a hodnocením sebe samého (Macek, 2008). Toto poznané Já James charakterizuje jako objekt poznání a znalostí a rozděluje ho na tři složky (Greenwald & Pratkanis, 1984).

Jak uvádí Blatný (2010), hovoří James o „materiálním Já“ (*material Self*), zahrnujícím obraz vlastního těla, ale i materiálního vlastnictví ve smyslu majetku a osobních věcí. Dále rozlišuje „sociální Já“ (*social Self*), které je jedincem zvnitřněnou zpětnou vazbou druhých osob na sebe sama. Každý člověk má tolik sociálních Já, s kolika osobami, na jejichž názoru mu záleží, se zná. V rámci sociálního Já popisuje James aspekt konzistence, neboť může dojít k aktivaci jeho rozdílných či protikladných stránek pod vlivem situačního kontextu. V tomto případě hovoříme o *disonantním rozštěpení*, které pozorujeme například v případě neslučitelnosti pro individuum žádoucích sociálních rolí. Poslední stránkou je „duchovní Já“ (*spiritual Self*), vnitřní, niterné Já charakterizované nejtrvalejšími aspekty osobnosti – osobními dispozicemi, hodnotami a morálními soudy. Mezi těmito Já existuje hierarchické uspořádání dle jejich osobního významu a závažnosti, které je totožné s pořadím, ve kterém jsme složky popsali (srov. Blatný, 2010, str. 110). Již v Jamesově teorii tedy můžeme spatřit náznak pojetí tělesné, psychické a sociální identity (viz kapitola 2.0).

Jamesův příspěvek na poli teoretického vymezení Jáství spočívá ve vymezení souboru témat, jež je možno zastřešit souhrnným pojmem Já. Tento moment je tedy v psychologii prvopočátkem a zároveň východiskem pro rozvoj a formování dnešních pojetí, které mají rozhodující význam pro tuto práci a jimiž se budeme zabývat v následující kapitole. Nyní přikročíme k dalším významným postavám, které stáli u zrodu vědeckého zkoumání sebepojetí, a těmi jsou symboličtí interakcionisté C. D. Cooley a G. H. Mead.

2.1.2 Symboličtí interakcionisté

Blatný (2010) uvádí, že symboličtí interakcionisté zdůrazňovali roli sociálních interakcí ve vývoji Já. Vytvořili pojetí Já jako sociálního konstruktů. To vzniká během symbolických, jazykových interakcí (srov. Blatný, 2010, str. 110).

Cooley (1902; in Blatný, 2010) přisuzuje Já ve významu sociálního konstruktů termín „zrcadlové Já“ (*looking-glass self*). Svě identity částečně získáváme tak, že pátráme po odrazech toho, co si o nás druzí myslí (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002). Blatný (2010) popisuje Cooleyho Já jako naši představu o tom, co si druzí myslí o našem vzhledu, chování a charakteru. Dále zdůrazňuje, že tyto názory jsou postupně internalizovány do relativně stálé psychické struktury zvané „představa sebe“ (*self-idea*) (srov. Blatný, 2010, str. 111).

Mead (1925, 1934; in Blatný, 2010) vytvořil myšlenku „zobecněného druhého“ (*generalized other*), která značí skupinu významných osob sdílejících společný pohled na jedince a od které jedinec přejímá postoje k sobě. Zdůrazňoval roli provázanosti Já a společnosti, přičemž nelze docílit porozumění jednomu bez druhého (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002). Rozlišil tak osobní a sociální aspekt Já tím, že popsal „I“ a „Me“ (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002), podobně, jako James. Myšlenka zobecněného druhého je podle Blatného (2010) v současnosti vyjadřována mimo jiné také jako ideální a požadované Já, o kterém se zmíníme později (viz kapitola 3.3).

2.1.3 Sociálně-kognitivní psychologie

Sociálně-kognitivní psychologie je jedním ze směrů, který k vývoji výzkumu sebepojetí znatelně přispěl. Sjednocuje poznatky behaviorismu a kognitivní psychologie – teorie sociálního učení s teoriemi sociální kognice. Počátky sociálně-kognitivního zkoumání se datují do 60. let 20. století. O pravém skloubení sociálních teorií s kognitivními lze hovořit nejdříve v období rozvoje kognitivních věd v 60. a 70. letech. Vývoj této teorie v průběhu 70. a 80. let je charakteristický přínosem na poli experimentální sociální psychologie, přičemž velká část pozornosti byla věnována právě sebepojetí jakožto percepce sebe sama (srov. Blatný, 2010, str. 106).

Jednou z nejvýznamnějších postav stojících za vznikem tohoto pojetí je Albert Bandura. Bandura (1999) uvádí, že Já leží v samém srdci kauzálních procesů. Hovoří o pojmu „*self-efficacy*“, jenž se týká víry jedince ve své schopnosti zvládat danou situaci

tak, aby měl pocit kontroly nad událostmi ovlivňujícími jeho život. Jedná se o pocit víry ve vlastní schopnosti.

Tento přístup je podle Macka (2008) tradičně zaměřen zejména na zkoumání Já jako objektu, přestože v posledních letech stále přibývá přístupů soustřeďujících se na oba aspekty Jáství jakožto provázaný celek. Sám Bandura pak (1999) ve své práci vysvětluje, že sociálně-kognitivní psychologie zpochybňuje dualistickou koncepci Já, a navrhuje vnímat tuto dualitu spíše skrze zdůraznění její dynamické a interaktivní jednoty, oproti vymezování jednoho vůči druhému.

Tato teorie je pro naši práci podstatná z hlediska výše zmíněného přístupu k Jáství a jeho dualitě, který v této práci zastáváme a z něž budeme vycházet při vymezování současných přístupů v příští kapitole. Sociálně-kognitivní psychologie podle Blatného (2010) zdůrazňuje, že Jáství je kognitivní systém, jenž je aktivován sociálním prostředím, a jeho základy spočívají v sociálním a kulturním kontextu. Týž autor dále doplňuje, že v současnosti je sociálně-kognitivní oblast výzkumu doménou, ve které se nynější přístupy k sebepojetí rozvíjejí nejvíce.

Výše popsané myšlenky poskytují solidní základ pro celistvé uchopení soudobých teorií týkajících se Jáství, a nám pomáhají stabilizovat a sjednotit pojmovou základnu této práce. Nejčastěji používaným termínem v psychologii Já je podle Macka (2008) právě **sebeпоjetí** a právě to nás bude v další části práce zajímat. Zaměříme se na hlavní přístupy k této oblasti, ze kterých budeme především vycházet v praktické části práce.

3 Současný pohled na sebepojetí

Sebeпоjetí je v psychologii obecně chápáno jako „souhrn představ a hodnotících soudů, které o sobě člověk chová“ (Blatný, 2010, str. 107). Jedná se o hypotetický konstrukt sloužící k popisu a uchopení obsahu vědomí vztahovanému k vlastnímu Já (Macek, 2008). Sebeпоjetí je tedy zobecněná zkušenost se sebou samým (Vágnerová, 2004).

Takovéto pojetí sebe sama se podle Smékala (2004) vytváří na bázi genetických dispozic a daností jedince. Vágnerová (2004) hovoří o formování sebepojetí sebeпоžíváním, kam zahrnujeme smyslové vjemy a emoční prožitky, a uvažováním o sobě. Oba výše zmínění autoři se shodují, že nesporný vliv na vytváření sebepojetí mají jedincem vnímané reakce a postoje sociálního prostředí, tedy jiných lidí, na sebe samého.

V této práci budeme na sebepojetí nahlížet především v kontextu definice sociálně-kognitivní psychologie, kterou preferuje Blatný (2010, str. 112) a podle níž je sebepojetí „**multifacetová, hierarchicky uspořádaná struktura a dynamika fungování s provázanou procesuální a strukturální stránkou Já.**“ Jednotlivé výrazy obsažené v této definici si následně přiblížíme podrobněji tak, jak je Blatný (2010) vysvětluje.

Multifacetové sebepojetí sestává z řady jednotlivých mentálních reprezentací Já, které vytvářejí strukturovaný systém významů vztahovaných k Já. Hierarchičnost značí, že sebepojetí se skládá z generalizovaných poznatků o sobě získaných různými zkušenostmi během života. Tyto poznatky jsou uspořádány vzestupně od konkrétních k obecným, abstraktnějším kategoriím. Dynamické sebepojetí má význam ve smyslu dosažení některé z reprezentací Já do role řídicí složky sebepojetí vzhledem ke stávající situaci (srov. Blatný, 2010, str. 112).

Dostáváme se k poslední pasáži definice, která hovoří o propojenosti procesuální a strukturální stránky Já. Jak jsme již zmínili, příhodnější, než tyto dvě funkce rozlišovat na agens duševního života a objekt, je vnímat je jako interagující a vzájemně propojený systém (Bandura, 1999). Tato skutečnost je v současné české terminologii vyznačena jako „*jáský systém*“ (self-system) (Blatný, 2010) nebo „*sebesystém*“ (Macek, 2008), dále pak sebepojetí či Jáství.

3.1 Procesuální Já

Procesuální, činné neboli poznávající Já je subjektem poznávání sebe sama. Je to Já, které vnímá, hodnotí, rozhoduje a činí (Balcar, 1991). Na toto téma je věnováno jen velmi málo empirických výzkumů, a to z důvodu, že Já jakožto subjekt poznávání je považováno za východisko studia duševní činnosti, nikoliv za jeho předmět (Blatný, 2010). Allport (1955, in Drapela, 2011, str. 107) nahlíží na poznávající Já jako na „konečný a nevyhnutelný postulát“. Podle něj je základem sebepojetí a identity (Hartl & Hartlová, 2009), nepatří však do psychologie a mělo by se přenechat filosofii (Greenwald & Pratkanis, 1984). Jak ale zdůrazňuje Říčan (2010, str. 181), fakt, že Já jako subjekt máme psychicky dáno jako jakousi „nereflektovanou samozřejmost“, by nám neměl bránit v jeho zkoumání a ve snaze o jeho popis.

Nicméně v této oblasti narážíme na různé názorové póly. Blatný (2010) nahlíží na procesuální Já jako na uchopitelnou a popsatelnou entitu biologického původu. Podle něho lze procesuální Já charakterizovat prostřednictvím kognitivních funkcí, které se na tomto

mentálním procesu účastní. Doplnjuje, že při percepci sebe se uplatňují stejné procesy kognice, jako při vnímání jiných objektů v okolním prostředí. Jak však uvádí Andersonová (2009, str. 174), například ve výše zmíněném pojetí je fenomén procesuálního Já redukován na „biologickou strukturu a funkci fyziologických systémů“.

Balcar (1991, str. 153) oproti tomu přirovnává činné Já ke „zkušenostnímu vztažnému bodu“, který nemá žádný obsah a lze ho přirovnat například k bodu v čase, prostoru či síle. Vyzdvihuje „jedinost“ a „jednotnost“ Já jakožto příjemce událostí, zdroje myšlenek a činů, který má integrující povahu – sdružuje duševní děje. Domnívá se, že Já je v čase totožné – je právě tím, čím bylo v minulosti a bude v budoucnosti, je tak udržována jeho jednota v běhu událostí. Já sice upravuje obsahy a síly, samo však nemůže být považováno ani za obsah, ani za sílu, zkoumáme tedy pouze jeho projevy (srov. Balcar, 1991, str. 153). Zde Balcar do jisté míry souhlasí s Jamesem (viz kapitola 2.1.1) – činné Já podle něj samo o sobě není předmětem psychologie a snaha o jeho pojmové vymezení je tudíž beze smyslu.

Jak už jsme zmínili, Andersonová (2009), která je jedním ze zastánců postmoderního přístupu k terapii, vychází z kritiky pojetí Já (v pojetí Andersonové z originálu do češtiny překládané jako „self“) jako existující neměnné entity, jež může být poznána a měřena. Andersonovou uvedený postmoderní přístup k terapii zpochybňuje myšlenku daného a zcela poznatelného self a „...žádá nás, abychom se nezaměřovali na nezpochybnitelné obecné danosti, jako je self nebo osobní identita ..., ale abychom se raději snažili porozumět tomu, jak se tyto danosti, tyto významy, vynořují z lidského porozumění“ (Andersonová, 2009, str. 169).

Andersonová (2009) popisuje takzvané „*narrativní self*“. Na člověka a na jeho Já je podle této autorky nahlíženo jako na vypravěče, kterého poznáváme skrze příběh, jenž o sobě vypráví. Tento příběh probíhá neustále a také se neustále mění. Je to způsob, jakým o sobě hovoříme a jak sebe sama myšlenkově i slovně uchopujeme. Není to stabilní a trvalá entita, pouhé nashromáždění zkušeností, ani vyjádření neuropsychologických charakteristik. „Self je probíhající autobiografie ..., kterou neustále píšeme a upravujeme“ (Andersonová, 2009, str. 172). O Já někoho dalšího se tedy nelze dozvědět jinak než na základě jeho výpovědi (Macek, 2008).

Andersonová (2009) pak dále hovoří o tom, že pomocí vyprávění se snažíme dodat naší osobnosti a životním zkušenostem jako takovým koherenci a kontinuitu. Tvrdí, že

v našich příbězích se stáváme těmi, o kterých říkáme a myslíme si o nich, že jimi jsme. Existuje tolik možných Já, kolik se jich zrodí v našich konverzacích (srov. Andersonová, 2009, str. 173). Toto lze přirovnat k myšlence neopakovatelnosti a nesdělitelnosti Já (Macek, 2008). Dle tohoto názoru je Já ve své podstatě natolik proměnlivé v plynoucím proudu myšlenek a symbolů, že se stává takřka neuchopitelným a jeho skutečné podstaty se prakticky dopátrat nelze.

3.2 Strukturální Já

Strukturální Já jako objekt vlastní činnosti se stává předmětem psychologického zkoumání častěji, než Já procesuální. Sebepojetí ve významu poznávaného a zkoumaného Já můžeme rozdělit na tři složky - **kognitivní**, **afektivní** (emoční) a **konativní** (volní), dle jeho obsahu a vztahu k vlastnímu Já (Blatný, 2010; Macek, 2008; Smékal, 2004). Tyto aspekty jsou, jak zdůrazňuje Smékal (2004) mnohdy rozporuplné a nejasně ohraničené. V této kapitole se budeme věnovat zejména podrobnému formulování tří zmíněných aspektů pro účely snadnějšího myšlenkového uchopení problematiky sebepojetí. V návaznosti na to pak přikročíme k Higginsovu přístupu, který spadá do teoretického rámce náležitějšího strukturálnímu Já a je východiskem pro výzkumnou část práce.

3.2.1 Kognitivní aspekt Já

Za kognitivní aspekt Já považujeme sumu všech znalostí o sobě, která je kognitivně organizována. Týká se tedy obsahu a struktury sebepojetí. Struktura sebepojetí je vlastně organizací a kategorizací těchto obsahů do kognitivních schémat. Kognice zde funguje jako prostředek poznání sebe samého (srov. Blatný, 2010, str. 118).

Procesy rozumového zpracovávání a selektování informací probíhají neustále – je rozhodováno, zda se tyto informace stanou, či nestanou obsahem vědomí jako součást vlastního Já (Vágnerová, 2004). Z hlediska obsahu se sebepojetí utváří na základě interakce jedince se sociálním prostředím a vlivem vlastního úsudku vyplývajícího z pozorování sebe (svých činností, duševních procesů a stavů) či ze zpětných vazeb (Blatný, 2010). Z toho vyplývá, že kognitivní obsahy vztahující se k sobě jsou u každého individua specifické (Greenwald & Pratkanis, 1984).

Které atributy si tedy lidé vztahují k vlastnímu Já? Za zmínku zde stojí dnes již klasický výzkum Ch. Gordona (1968, 1969; in Macek 2008), který dal respondentům zodpovědět jednoduchou otázku – „Kdo jsem?“. Podle míry obecnosti pak rozdělil

kategorie na sociální atributy (role, status, pohlaví, věk, jméno), osobní atributy (zájmy, aktivity, vzhled, majetek), systemické mínění o sobě (vědomí vlastní kompetence, způsob regulace jednání) a morální Já (stabilita a strukturovanost hodnotového systému). Nejobecnějšími kategoriemi jsou potom pocit osobní autonomie a globální sebehodnocení (self-esteem) (srov. Macek, 2008, str. 97) (viz kapitola 3.2.2).

Sebepojetí se pojí s takzvaným *paměťovým efektem*, kterým je označena skutečnost, že obsahy paměti vztahující se k našemu Já je snadnější si vybavit než obsahy bez souvztažnosti (Nakonečný, 1998). Stejně tak je dle Macka (2008) význačná schopnost zaznamenat osobně relevantní podněty v komplexním prostředí. Tato schopnost je označována jako *cocktail party phenomenon* z důvodu její ilustrace pomocí jednoduchého příkladu, kdy je člověk schopen zaslechnout, že někdo vyslovil jeho jméno na druhém konci místnosti, i přes různorodost rušivých podnětů (srov. Macek, 2008, str. 91).

Kognitivní aspekt je vnímaný obraz o charakteristikách a podstatě vlastní osobnosti (Smékal, 2004). V tomto kontextu hovoří Blatný (2010) o *komplexitě Já*, která je charakteristická množstvím aspektů Já, jimiž se člověk definuje. Podle téhož autora mohou do této oblasti spadat nejrůznější role, cíle i hodnoty jedince. Specifikuje, že vysoká komplexita pak pomáhá lépe zvládat zátěžové životní situace. Opakem je pak přílišná orientace jedince a intenzivní afektivní reakce na zpětnou vazbu na výkon. Zároveň platí, že čím komplexnější strukturu má o sobě člověk vytvořenou, tím pozitivněji se hodnotí, a tím je flexibilnější co se týče přehodnocování poznatků vztahujících se k Já (Macek, 2008).

Rogers (1951; in Drapela, 2011) užívá pojmu „*Self-concept*“ a klade důraz zejména na poznávací aspekt vztahu sám k sobě (Říčan, 2010). Dále pak Rogers podle Drapely (2011) definuje *kongruenci* neboli integritu sebepojetí – shodu mezi prožitky přítomnými v organismu a jejich symbolizací v Já. Je-li symbolizace prožitků přesná, ilustruje tento autor přítomnost vysoké míry této kongruence značící duševní zdraví jedince. Naopak o inkongruenci hovoří jako o zkresleném uvědomování si Já v důsledku rozporu mezi prožitky a jejich vnímáním (srov. Drapela, 2011, str. 129).

Řečeno jinými slovy, inkongruence nastává v případě, je-li nesoulad mezi představou člověka o sobě a tím, jaký by chtěl být nebo tím, co od sebe očekává, například na základě minulé zkušenosti. Důsledkem tohoto vnímaného nesouladu může být přítomnost negativních emocí. Například hudebník se může cítit trapně díky své neznalosti

hudební teorie či neschopnosti číst z not (srov. Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002, str. 8).

K oslabení vnitřní jednoty může dojít i v případě konfliktu mezi různými přáními. Z takovéto inkongruence pak opět pramení negativní emoce vztahované k vlastnímu Já (Říčan, 2010). Do této oblasti bychom řadili i *disonantní rozštěpení* W. Jamese. To vyjadřuje konflikt vyplývající z neslučitelnosti rozličných sociálních rolí (Blatný, 2010). Bandura (1999) však upozorňuje, že ve skutečnosti existuje jen jedna finální podoba Já. Chování je podle jeho slov regulováno osobou, a ne shlukem různých Já – jakmile začne člověk dělit Já, kdy nastane čas přestat?

3.2.2 Afektivní aspekt Já

Ve vztahu sám k sobě vyjadřuje afektivní aspekt emocionální prožitky Já ve smyslu hodnocení pozitivní – negativní, týká se sebehodnotících pocitů vztahovaných ke své osobě (Smékal, 2004). V principu to znamená, že vlastní Já je objektem našich postojů a citů (Greenwald & Pratkanis, 1984). Vágnerová (2004) hovoří o pocitovém schématu, které zahrnuje způsob prožívání vlastní existence a vnímání i hodnocení svých psychických projevů. Já v tomto smyslu je podle Blatného (2010) objektem postoje, emočním vztahem k sobě. Emoce zde mají účel především ve vyhýbání se stresu a v organizaci pozitivních a negativních obsahů vztahovaných k Já. V terminologii je tento aspekt zachycen pomocí pojmů *sebevědomí*, *sebehodnocení*, *sebeúcta*, *sebedůvěra* a podobně (srov. Blatný, 2010, str. 124).

Za nejdůležitější složku sebepojetí je považováno **sebevědomí**, které hraje roli v posuzování a hodnocení sebe sama z různých hledisek. Tomu rozumíme ve smyslu rozdělení sebepojetí na složky aktuálního, ideálního a požadovaného Já, kterému bude věnována samostatná kapitola (viz kapitola 3.3). Jedná se o to, jaký postoj k sobě jedinec chová. Například nakolik se považuje za úspěšného, zda má být nač hrdý, zda má dostatek pozitivně hodnocených vlastností. Tento pojem je v dnešní době zpopularizován širokou veřejností a kvůli jeho nedostatku lidé často vyhledávají psychologickou péči. Zkrátka psychicky zdravý, spokojený a výkonný jedinec by měl mít přiměřené sebevědomí. V opačném případě se hovoří o pocitu méněcennosti. Existuje takzvané *specifické sebevědomí*, jež se vztahuje k práci, rodině, vrstevníkům, k tělesnému vzhledu nebo k morálním hodnotám jedince (srov. Říčan, 2010, str. 189).

Sebehodnocení je považováno za převážně emocionální složku sebesystému (Macek, 2008). Je označováno za představu vlastní hodnoty a kompetence, tedy za mentální reprezentaci emočního vztahu k sobě (Blatný, 2010). Posuzujeme a oceňujeme tak své vlastní Já (Smékal, 2004). Porovnáváme to, jací jsme a jací bychom chtěli či měli být (Balcar, 1991) (viz ideální Já a požadované Já, kapitola 3.3). Základním východiskem je znalost vlastních kompetencí, zkušenosti s úspěchy a neúspěchy (Vágnerová, 2004). Je do určité míry spojeno s tím, jakou zpětnou vazbu dostáváme od ostatních lidí a také s tím, jak interpretujeme chování své i druhých (Macek, 2008). Podle reakcí okolí a pozorování svého chování dochází k sociálnímu srovnávání a sebesuzování (Blatný, 2010). V případě ohrožení sebehodnocení mají lidé tendenci srovnávat se spíše s těmi, které hodnotí jako „horší“ než oni sami (Macek, 2008).

Základním prvkem sebehodnocení jsou tedy vychovávající osoby v dětství, rodiče a učitelé. Následně získává na důležitosti role vrstevníků, později kolegů, přátel a významných druhých (Blatný, 2010). Zde je na místě znovu zmínit Rogersovu teorii kongruence, jak je popsána Drapelou (2011). Není-li dítě svými rodiči bezpodmínečně kladně přijímáno a naopak se mu dostává negativní zpětné vazby samo na sebe, dochází k inkongruenci v jeho sebepojetí. Takové dítě pak popírá některé zážitky organismu jako nepřijatelné a snaží se vyhovět přáním druhých lidí na úkor vlastního Já (srov. Drapela, 2011, str. 129).

Blatný (2010) popisuje sebehodnocení, co se týče jeho dimenzí. Sebehodnocení nabývá dimenzí *pozitivita – negativita*. To se projevuje v oblasti životní spokojenosti a duševního zdraví. Dalším hlediskem je *stabilita* sebehodnocení, která především ovlivňuje výkon a reakce na sociální zpětnou vazbu. Prožíváme je jako velkou, či malou sebedůvěru, sebevědomí (Smékal, 2004). Každý z nás má potřebu udržovat sebehodnocení v rovině pozitivních emocí. Tento sklon je vyjádřen termínem *benefektance*, kterému přizpůsobujeme své vnímání (Macek, 2008). Greenwald a Pratkanis (1984) vysvětlují vznik tohoto termínu ze slov „beneficence“ (dobročinnost, děláni „dobra“) a „efectance“ (schopnost, kompetence). Popisují ji jako tendenci jedince vnímat sám sebe jako efektivního a kompetentního. Macek (2008) ilustruje, že při vyhodnocování jsou pozitivní výsledky vnímány jako produkt svých vlastních schopností a výsledky negativních jako způsobené vnějšími okolnostmi, druhými lidmi. Dále uvádí, že u lidí, kteří čelí obtížnému úkolu nebo náročné situaci, se objevuje tendence předem se omlouvat a handicapovat, aby se situaci vyhnuli, popřípadě ospravedlnili svůj neúspěch.

Celkový pocit, dojem ze sebe sama, můžeme zastřešit pod pojmem **globální sebehodnocení**. Pojí se s vědomím vlastní hodnoty (self-worth), které je provázáno s morálkou, celkovou hodnotovou orientací a s vnímáním smyslu vlastního života. V této oblasti narážíme na pojmy, jako jsou například sebeúcta či svědomí (srov. Macek, 2008, str. 101). Právě tyto fenomény si nyní ve stručnosti přiblížíme, přestože jak Macek (2008) upozorňuje, překračují rámec psychologického uvažování svým přesahem do filosofie, etiky, kulturní historie a sociologie.

Za ústřední termín, co se sebehodnocení týče, považujeme **sebeúctu**. Je budována na základě úspěšného dosahování cílů, které člověk vytyčil sám sobě. Sebeúcta může taktéž vznikat vzhledem k míře uznání a respektu, jež se nám dostává od druhých lidí (srov. Smékal, 2004, str. 353).

Sebeakceptace je pak prožitkovou podmínkou sebeúcty, chápeme ji ve významu pozitivní afektivity vztahované k sobě, laicky označované jako „sebeláska“ (Smékal, 2004). Sebeláska přispívá k integraci složek Já tak, že jim dává určitý význam (Vágnerová, 2004). Nakonečný (1998) zobrazuje pojem sebeakceptace v praktické rovině, a popisuje jedince s různými hodnotami sebeakceptace. Je-li úroveň sebeakceptace nízká, znamená to, že jedinec nedoceňuje to, čeho v životě dosáhl. To bývá doprovázeno pocitem křivdy, viny a celkové nespokojenosti se sebou samým. Popsané sebeoceňování nabývá dimenzí stabilita – nestabilita. Stabilní sebeoceňování vyžaduje co možná nejúplnější znalost sebe. Nestabilita může být důsledkem neúspěchů či traumat a přesvědčení jedince o jeho vlastnostech se mění (srov. Nakonečný, 1998, str. 510).

S výše uvedenými termíny úzce souvisí koncepce **svědomí**. Smékal (2004) považuje svědomí za soubor zinternalizovaných norem prožívání a jednání vyplývajících ze sociálního kontextu. V případě, že se jedinec odchyluje od tohoto ideálu, dostaví se zpravidla pocitem viny. Dále Smékal uvádí, že svědomí vyplývá ze schopnosti sebereflexe. Nakonečný (1998) charakterizuje svědomí jako jeden z druhů reflexe, ať už činu provedeného, nebo jen zamýšleného, a vyzdvihuje regulativní funkci zejména reflexe záměru.

3.2.3 Konativní aspekt Já

Konativní aspekt bývá také označován jako volní, motivační či behaviorální (Blatný, 2010). Macek (2008) vystihuje princip konativního aspektu jako připravenost či

sklon jednat způsobem, který koresponduje s naším sebepojetím a sebehodnocením. Determinuje sebesprosazující a sebeuplatňující tendence (Smékal, 2004).

Jeho princip spočívá v psychické regulaci chování – *seberegulaci*. Zde je významná role **osobních standardů** neboli cílů, norem a aspirací, a aktivita jedince během jejich formulování (Blatný, 2010). Tento aspekt, jak ho popisuje Vágnerová (2004), dále slouží jako integrující a regulující složka sebepojetí. Jeho součástí je samotné vědomí, že člověk sám je schopen svoji psychiku a své chování aktivně regulovat. Účelem je dosažení celistvého a integrovaného fungování psychiky (srov. Vágnerová, 2004, str. 254).

Seberegulace zahrnuje přímé vlivy procesuálního Já na chování (Macek, 2008). Jeden z hlavních mechanismů regulace vlastního chování je *sebemonitorování*. Tento pojem byl zaveden M. Snyderem (1974, 1978 in Blatný, 2010) a vyjadřuje interindividuální rozdíly ve způsobu, jakým lidé upravují své chování v souladu s tím, co si myslí, že od nich okolí očekává (Blatný, 2010). Je to míra kognitivní kontroly svého sociálního chování, aby vyjadřovala žádoucí obraz sebe v očích druhých (Smékal, 2004). Samotný motivační efekt Blatný (2010) spatřuje v anticipované emoční odezvě druhých na takové chování. Podle toho pak dochází k regulaci chování pod vlivem situačního kontextu. Lidé také hodnotí své výkony ve srovnání s druhými.

Carver a Scheier (1981; 1990 in Blatný, 2010) formulovali kontrolní model seberegulace, v němž rozlišují „*soukromé sebeuvědomění*“ jakožto pozornost věnovanou svým pocitům, přáním a standardům, a „*veřejné sebeuvědomění*“ symbolizující pozornost věnovanou tomu, jak o nich smýšlejí druzí. Lidé s vysokým soukromým uvědoměním jsou senzitivní ke svým pocitům, lépe je identifikují a zároveň mají lépe propracované sebepojetí. Ti s vysokým veřejným sebeuvědoměním jsou citlivější na názory druhých a těmito názory jsou také více ovlivnitelní (srov. Blatný, 2010, str. 130).

V návaznosti na tento model rozlišuje Smékal (2004) jedince s převládajícím „*soukromým Já*“ (vnitřním Já), kterým záleží na individuálním úspěchu, chovají se v souladu se svými pocity a neradi mění své názory na základě externích norem. Má-li převahu „*veřejné Já*“ (vnější Já), jedná se o typ s velkou měrou sebemonitorování. Jak jsme již zmínili, takovíto lidé jsou podle Smékala konformní a citliví na sociální kontext a vhodné chování v jeho rámci.

Snažíme-li se ovlivnit, co si o nás druzí lidé myslí, hovoříme o *sebe prezentaci*. To, jaký dojem chceme v druhých lidech vyvolávat, úzce souvisí se sebezpoznaním

a sebehodnocením, přičemž je podstatná role sebereflexe. V některých případech však jednáme spíše automaticky a motivy vycházející z Já jsou neuvědomované. Chování člověka může být řízeno i osobními a společenskými standardy, které jsou nastaveny kulturou a společností. Dochází k tomu z důvodu získání vlastní hodnoty a sebedůvěry srovnáváním se s vnitřní, nebo s vnější normou. Následkem toho se člověk aktivizuje směrem k cílům a požadavkům (srov. Macek, 2008, str. 102).

Sebereprezentační strategie jsou druhými zpravidla považovány za rysy osobnosti. Po čase může skutečně dojít k jejich fixaci a stávají se tak trvalými atributy. Abychom však mohli hovořit o sebe prezentaci, musí být toto chování neuvědomované, v jiném případě se jedná o vědomé klamání. Sebe prezentace může v elementární podobě nabývat pozitivní a negativní dimenze. Pozitivní sebe prezentace se realizuje formou předvádění se v příznivém světle, snaží-li se člověk vzbudit dojem úspěšného člověka ve smyslu mimořádných schopností, dovedností, kvalit, morálních zásad či společenských kontaktů. Oproti tomu negativní sebe prezentace je vytváření dojmu o sobě jako o někom slabém, bezmocném, neschopném. Oba tyto rozměry mají účel v neuvědomované manipulaci s okolím a mohou se stát nástrojem nesnadno odhalitelného předstírání a klamu (srov. Smékal, 2004, str. 360).

Do tohoto kontextu můžeme také zařadit například již výše zmíněnou teorii A. Bandury (1999), která za pomoci pojmu „*self-efficacy*“ neboli „*vědomí vlastní účinnosti*“ (Blatný, 2010) či „*pojetí vlastní efektivity*“ (Nakonečný, 1998), sleduje přesvědčení jedince o vlastních schopnostech. Je založeno především na zkušenostech. Bandura zde také vyzdvihuje důležitost nastavení zmiňovaných osobních standardů pro posouzení a regulaci chování. Podle Nakonečného (1998) se vysoká míra *self-efficacy* projevuje větší vytrvalostí v průběhu pokusu o dosažení cíle. Čím větší efektivita je očekávána, tím více úsilí je člověk ochoten vynaložit.

Za ekvivalent *self-efficacy* bychom mohli považovat v současnosti hojně užívaný pojem **sebedůvěra**. Vágnerová (2010) popisuje sebedůvěru jako představu vlastních kompetencí a možností v aktuálním sociálním kontextu a z toho vyplývající očekávání úspěšnosti. Na míře jedincovy sebedůvěry závisí jeho motivace a cíle, které si klade. Dále také ovlivňuje, jakou zvládnutelnost lidé dané situaci přisuzují. Osoby s nízkou sebedůvěrou bývají zpravidla více závislé na okolí, a ve své aspirační úrovni se pohybují níže, než by odpovídalo jejich skutečným schopnostem, jelikož vnímají situaci s přehnanou náročností. Anticipované selhání jen dále prohlubuje pocit nedostačivosti (srov.

Vágnerová, 2004, str. 256). Jak však zdůrazňuje Říčan (2010), požádáme-li skupinu lidí, aby posoudili sami sebe, tak právě lidé s mírnou depresí odhadují své vlastnosti přesně, zbylá většina se zpravidla nadhodnocuje.

V předchozích kapitolách jsme se snažili celistvě a srozumitelně vysvětlit, utřídit a shrnout poznatky ke třem rozlišovaným komponentám strukturálního Já, abychom mohli tomuto konstruktovi porozumět ve všech jeho aspektech. Jak ale zdůrazňuje Macek (2008, str. 93), v běžné lidské zkušenosti se Já zobrazuje jako „...mnohvrstevnatý a komplexní fenomén, který málokdy respektuje logická akademická třídění.“

S teoretickým rámcem strukturálního Já, jak ho dnes známe, se prolíná Higginsova sebediskrepanční teorie, která tvoří klíčový oddíl teoretické základny této práce a zároveň také vztažný bod výzkumu.

3.3 Higginsova sebediskrepanční teorie

Higgins propojuje sociálně-kognitivní přístup s psychoanalytickými hledisky. Svou teorií navazuje na klinická zjištění, že konflikty v sebepojetí způsobují emoční problémy a na teorie motivace, které označují standardy, cíle a aspirace jako hlavní motivátory lidského chování. Přispívá tak k objasnění principů seberegulačních a sebehodnotících procesů (srov. Blatný, 2010, str. 131) (viz kapitola 3.2.2, 3.2.3).

Jádro teorie diskrepancí v sebepojetí spočívá v rozlišení tří základních typů Já, (*domains of self*), oblastí Já (Blatný, 2010) – „aktuální Já“ (*actual self*), „ideální Já“ (*ideal self*) a „požadované Já“ (*ought self*). Aktuální Já je jedincova reprezentace vlastností, které se on sám, nebo někdo jiný domnívá, že vlastní. Ideální Já je jedincova reprezentace vlastností, které by si on sám, nebo někdo jiný přál, aby vlastnil; reprezentuje ideály, přání, naděje a aspirace. Požadované Já je pak jedincova reprezentace vlastností, které se on sám, nebo někdo jiný domnívá, že by vlastnit měl; reprezentuje odpovědnost, povinnosti a závazky (srov. Higgins, 1987, 1989).

Od těchto typů odvozuje Higgins dva typy hledisek (*standpoints on the self*), perspektiv pohledu na Já (Blatný, 2010). Existuje *vlastní hledisko* (*own*) a *hledisko významného druhého* (*standpoint of significant other*), kam zahrnuje kupříkladu rodiče, partnera, blízkého přítele. Na každý z aspektů může být nahlíženo oběma hledisky a dohromady tak tvoří 6 typů reprezentací Já označovaných jako „*self-state representations*“. Jediná osoba může mít takovouto reprezentaci pro každého ze svých

významných druhých. Výstupem je tedy aktuální Já z vlastního pohledu, aktuální Já z pohledu druhého, ideální Já z vlastního pohledu a z pohledu druhého a požadované Já z vlastního pohledu a z pohledu druhého. (srov. Higgins, 1987, 1989).

Aktuální Já odpovídá podle Higginse (1987) tradičnímu pohledu na sebepojetí (self-concept). Ideální Já a požadované Já jsou pak nazývány *osobními vodítky (self-guides)*, celoživotními standardy (Blatný, 2010) – jsou to subjektivní kritéria, kterých se snažíme dosáhnout. Tato vodítka jsou u každého jedince individuální. „Sebediskrepanční teorie postuluje, že jsme motivováni k dosažení právě takového stavu, kdy naše sebepojetí odpovídá našim osobně relevantním osobním vodítkům“ (Higgins, 1987, str. 321).

Mezi výše jmenovanými reprezentacemi Já může existovat rozpor nebo nesoulad, který Higgins (1987, 1989) označuje jako sebediskrepance. Sebediskrepance je kognitivní struktura, která dává do vztahu rozdílná přesvědčení o sobě a má velký motivační účinek. Pravděpodobnost, že sebediskrepance vyvolá negativní emoce je závislá na míře její přístupnosti do vědomí. Jedinec si však nemusí být vědom přístupnosti diskrepance, dokonce ani její existence. Negativní psychické stavy tedy mohou být přítomny bez uvědomění jedince (srov. Higgins, 1989, str. 129).

Higgins dává do souvislosti schopnost sebereflexe s emočními stavy. Je přesvědčen, že výskyt konkrétních diskrepancí je asociován s přítomností určitého typu emocí. Spojuje tak různá přesvědčení o sobě s rozdílnými typy emocionálně-motivačních reakcí. Je-li diskrepance mezi **vlastním hlediskem aktuálního a ideálního Já**, aktuálně vnímaný stav atributů neodpovídá těm, kterých si osoba přeje docílit. Dochází pak k pocitu nenaplnění, nespokojenosti, sklíčenosti a zklamání. V případě diskrepance mezi **vlastním aktuálním Já a ideálním Já z hlediska významného druhého** se osoba domnívá, že její blízký je nespokojen či zklamán z vlastností, které osoba ze svého pohledu má. Lidé, kteří věří, že zklamali naděje někoho, na kom jim záleží, mohou pociťovat stud, zahanbení a skleslost (srov. Higgins, 1987, str. 322).

Rozpor aktuální a ideální dimenze Já je často typický depresivními symptomy. Čím větší rozsah má tato diskrepance, tím více se u jedince vyskytují pocity smutku, nespokojenosti, frustrace. To může být doprovázeno zhoršením behaviorálních a fyziologických reakcí. Diskrepance mezi aktuálním a požadovaným Já zase způsobuje pocity strachu, ohrožení a zlepšení behaviorálních a fyziologických reakcí (srov. Higgins, 1989, str. 129).

V rozporu mezi **vlastním aktuálním Já** a **požadovaným Já z hlediska druhého** osoba předpokládá, že postrádá atributy, jejichž přítomnost některý blízký považuje za povinnou, nezbytnou. Protože je porušení předepsaných pravidel a povinností postiženo sankcemi, může osoba pocíťovat strach, úzkost a cítit se v ohrožení, někdy také nelibost a rozhořčení, jelikož anticipuje bolest způsobenou druhými. Při rozdílu mezi **vlastním hlediskem na aktuální** a na **požadované Já** osoba věří, že nespĺňuje povinnosti, které na sebe dobrovolně vzala. To může mít za následek pocity viny, znepokojení či pohrdání sebou (srov. Higgins, 1987, str. 323).

Shrňeme-li uvedené poznatky, první dva druhy diskrepancí jsou charakteristické přítomností emocí sklíčenosti, druhé dvě vyvolávají neklid. Rozpor může být přítomen i mezi více složkami Já zároveň, osoba pak bude s největší pravděpodobností trpět emocionálním rozpoložením charakteristickým pro diskrepanci největšího rozsahu. Zároveň platí, že čím větší diskrepance je, s tím větší silou se bude psychické nepohodlí projevovat (srov. Higgins, 1987, str. 324).

Nastane-li situace diskrepance mezi osobnostními vodítky (například vlastní aktuální Já a požadované Já z hlediska druhého), je člověk náchylný k vyhýbání se konfliktům, zažívá pocity zmatení a nejistoty ohledně vlastní identity a cílů. Může také být roztěkaný či vzpurný (srov. Higgins, 1989, str. 128).

Zmiňované diskrepance mohou být zakořeněny v oblasti interakcí s rodiči. Mohou být zapříčiněny výchovným stylem, způsobem vztahování se rodičů k dítěti, následně i dospívajícímu a dospělému jedinci. Diskrepance aktuálního a požadovaného Já obecně může být podnětána rodiči, kteří dítě kritizovali, trestali nebo jej odmítali v případě, kdy nespĺňovalo jejich představy (požadované Já z pohledu druhého) a byli kontrolující a neodbytní ve snaze donutit ho tyto představy naplnit. Sdělovali mu své obavy o něj, svůj vlastní strach a pocit ohrožení ze světa. V případě nesouladu aktuálního a ideálního Já mohli rodiče být odtažití, věnovat dítěti málo pozornosti či jej dokonce opustit. Takovíto rodiče neuspokojovali potřeby po lásce, péči a přijetí svého potomka. Dávali mu najevo svůj nesouhlas, smutek, zklamání z jeho života (srov. Higgins, 1987, str. 330).

Děti jsou motivovány vyhýbat se takovým interakcím s rodiči, které vyvolávají negativní emoce. Proto se snaží spĺňovat jejich požadavky a setkat se s ideálním a požadovaným Já z jejich hlediska (osobnostními vodítky). Dochází tak ke srovnávání

stávajícího stavu se standardem, který je reprezentován osobnostním vodítkem. Nedaří-li se tyto standardy naplnit, vyskytuje se emocionální neklid (srov. Higgins, 1987, str. 331).

Naopak, jsou-li složky aktuální Já a ideální Já v souladu, bývá prokázána vyšší sebeúcta a celkově pocity spokojenosti se sebou. Nízká diskrepance mezi vlastním aktuálním Já a Já požadovaným druhým je charakteristická pocity bezpečí. Tímto způsobem jsou lidé motivováni nejen k vyhýbání se negativním zkušenostem, ale i k dosahování pozitivních prožitků (srov. Higgins, 1989, str. 129).

Závěrem Higgins uvádí, že jak již bylo zmíněno, sebepojetí je hlavní složkou emocionálně-motivačních predispozic člověka. Sebediskrepanční teorie však upozorňuje, že se nejedná ani tak o obsah sebepojetí, jako o vztahy jeho jednotlivých atributů – vztahy aktuálních aspektů Já a osobních vodítek (ideální a požadované Já) (Higgins, 1989, str. 128).

Higginsova sebediskrepanční teorie nám slouží jako východisko výzkumné části, kdy budeme sledovat jak student konzervatoře popsané složky Já vnímá. Abychom však mohli k výzkumné části přikročit, je třeba se nejprve pokusit o vysvětlení některých souvislostí sebepojetí a hudby.

4 Sebepojetí a hudba

V této kapitole si přiblížíme sebepojetí v kontextu, který nás bude zajímat především a to v kontextu hudby, respektive hudebního projevu. O spojitostech sebepojetí a hudby není v dostupné české literatuře mnoho informací, přesto se pokusíme vystihnout alespoň některé podstatné souvislosti uvedené zejména v literatuře zahraniční. Jak jsme již zmínili v úvodní části práce, nebude zde z kapacitních důvodů pojednáno o tématech, jako je neurofyziologické zpracování hudby, hudební schopnosti, vliv hudby na člověka a dalších. Pozornost zaměříme čistě na souvislosti hudby a sebepojetí a tematiku hudebního výkonu.

Hudba se stala natolik běžnou součástí života, že nemáme důvod vést o ní racionální úvahy, natož ji definovat (Kantor, Lipský, & Weber, 2009). My se však pokusíme stručně vystihnout její podstatu pro tuto práci skrze definici podle Bruscia (1999, str. 104; in Franěk, in Kantor, Lipský, & Weber, 2009, str. 131): „Hudba je lidská instituce, ve které jednotlivci vytvářejí význam a krásu ze zvuků za použití kompozice, improvizace, provedení a poslechu. Význam a krása hudby jsou odvozeny z vnitřních vztahů mezi zvuky

a jinými formami lidské zkušenosti. Význam a krása mohou být nalezeny v hudbě samotné (hudba jako objekt a produkt), v procesu vytváření a zakoušení hudby (hudba jako proces), v hudebníkovi samotném a v univerzu.“

Jak předesílá DeNora (1999), hudba hraje aktivní roli v budování obsahu sebepojetí. Je to zdroj regulace sebe sama jako estetické, citové, myslící a jednající bytosti. Hudební materiály jsou aktivními složkami v budování vlastní identity. Mnoho lidí uvádí, že v hudební struktuře doslova „našli“ sami sebe. Hudba tak může poskytnout podmínky a vzory pro vypracování vlastní identity. Může tvarovat kvalitu sociální zkušenosti, percepce sebe i emocí. Dále může sloužit jako médium, které pomáhá nést některé biografické asociace (srov. DeNora, 1999, str. 53). Biografickými asociacemi rozumíme to, že prostřednictvím hudby mohou být prožívány nejrůznější životní příběhy a události. Nesmíme však také opomínat, že stejně tak, jako hudba ovlivňuje sebepojetí jedince, jedinec svým prostřednictvím formuje hudbu, kterou interpretuje.

Hudba je jedním ze základních komunikačních kanálů. Skrze něj může docházet ke vzniku nových pojetí Já a ke změnám těch starých. V sociokulturním kontextu je popsán fenomén zvaný **hudební identity**, který je rozdělen na *identity v hudbě* (identities in music) a *hudbu v identitách* (music in identities) (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002). *Identitám v hudbě* můžeme rozumět dvěma způsoby. Obecně pomocí vykonávaných hudebních aktivit (učitel, skladatel, improvizátor, ...) a především pomocí způsobů, jakými se s těmito rolemi hudebník identifikuje. Specificky pak podle oblastí zájmu – konkrétních hudebních nástrojů (kytara, bicí, klavír, ...) či hudebních stylů (pop, rock, jazz, ...). Jádro identit v hudbě spočívá ve způsobu, jakým sami sebe vnímáme v sociálně a kulturně definovaných rolích. Tyto role jsou klíčovým prostředkem, skrze něž profesionální, zkušený hudebník definuje sebe sama. Na druhé straně stojí *hudba v identitách*, která vypovídá o tom, jak využíváme hudbu k rozvoji aspektů identity. Hudba v identitě může působit na rozvoj sebepojetí ve smyslu porovnávání svých hudebních výkonů s vrstevníky, což úzce souvisí s percepcí sebe a s motivací (srov. Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002, str. 12-15).

Jiný pohled na propojenost identity a hudby přináší Frith (2005). Domnívá se, že identita je proces, který může být v hudbě zachycen. Zážitek identity v hudbě popisuje jako sociální a estetický proces, formu interakce. V hudebním výkonu však dochází zároveň k projevování i k rozpouštění Já. „Hudba, stejně jako identita, jsou obě představení

i příběh, popisující sociálně v individuu a individuum v sociálně, mysl v těle a tělo v mysli. Identita, jako hudba, je věcí jak etickou, tak estetickou.“ (Frith, 2005, str. 110)

Nyní se zaměříme na to, jak je hudba vnímána samotnými hudebníky. Za hudebníka považujeme osobu, která aktivně provozuje hudební činnost, jak z hlediska výkonu (ve smyslu vystupování, ale i například cvičení na nástroj), tak z hlediska tvůrčího (komponování). Hudebník chápe hudbu skrze proces jejího vytváření a zároveň jejího poslechu. Naší otázkou však je, jak skrze hudbu vnímá sám sebe? Na to se pokusíme částečně odpovědět ve výzkumné části práce prostřednictvím případových studií.

Hraní na hudební nástroj může vést k pocitům úspěchu, zvýšení sebehodnocení, sebedůvěry, větší frustrační toleranci, sebedisciplíně, a poskytuje možnost sebevyjádření (Hallam, 2013). Aktivní provozování hudby se tak pojí s pozitivním vnímáním sebe sama, pozitivním náhledem na život. Výzkum na školních dětech věnujícím se hudební činnosti ukazuje, že tato sebedůvěra se u hudebně aktivních jedinců projevuje ve zvýšení již zmiňovaného vědomí vlastní účinnosti – self-efficacy (Broh, 2002, in Hallam, 2013) (viz kapitola 3.2.3).

Je dokázáno, že aktivní hra na klavír po tři roky pomohla zlepšit sebehodnocení dětí oproti těm, co na nástroj nehráli. Takovéto děti pak vykazovaly i zlepšení sociálních vztahů například v rodině (Costa-Giomiová 1999; in Franěk, 2007). Zjištění Costa Giomiové tak prokazuje, že provozování hudební činnosti má nesporný vliv na zdravý rozvoj a zkvalitnění sebepojetí.

Instrumentální hra na nástroj je uchopitelná jako komplexní psychický proces, při němž dochází k zapojení intelektových, citových i fantazijních složek. Má formativní účinek, co se týče vědomí jedince. Nelze také opomenout socializační účinky hudby (srov. Sedlák, 1990, str. 235-236).

Jak si můžeme povšimnout, hudba má tedy vliv na individuální, ale i na sociální vývoj jedince. Právě socializační účinky jsou velmi podstatnou složkou celého motivačního procesu hudbu vytvářet. Podílení se na společné hudební aktivitě zlepšuje sociální vztahy a jejich fungování, podporuje nacházení podobně smýšlejících jedinců například v rámci hudební kapely (srov. Hallam, 2013, str. 2). Díky tomu také může docházet k rozvoji komplexity Já (viz kapitola 3.2.1) vlivem pozitivních sociálních zpětných vazeb.

4.1 Hudební výkon

Sebepojetí hudebníka v této práci zkoumáme částečně v kontextu hudebního výkonu, hudebního projevu, který si zde nyní ve stručnosti charakterizujeme. Hudební výkon je definován jako akt hraní na hudební nástroj. Na výkon jsou kladeny požadavky ve smyslu profesionality, technické bezchybnosti, výkon by měl působit autenticky a spontánně (Thompson, Bella, & Keller, 2006).

Při veškerých hudebních aktivitách vzniká hudební prožitek. Má procesuální charakter, v časovém průběhu tedy obohacuje psychický život o specifické představy a citové podněty a má schopnost vyvolat velmi silné emocionální působení. Dalším aspektem hudebního prožitku je však i racionální stránka, zpracování a uchopení hudby rozumem (srov. Sedlák, 1990, str. 212). To je patrné u profesionálních hudebníků, kteří hudbu rozkládají podle rytmických sekcí, muzikálních posloupností a žánrového začlenění. Uplatňují přitom své teoretické poznatky.

Klíčovým aspektem hudebního výkonu je příprava (domácí cvičení, zkoušky s kapelou), jež má za úkol vytvoření mentální mapy skladby, která obsahuje paměťové stopy její hierarchické struktury (Thompson, Bella, & Keller, 2006).

Při samotném hudebním výkonu se mohou často objevovat úzkostné emoce, strach ze selhání. Zvláště, pokud se muzikant necítí dostatečně připraven na výkon, například nevěnoval čas domácí přípravě (cvičení) či neproběhla-li zkouška. Na druhé straně může být hudební výkon doprovázen emocemi excitace, štěstí a uvolnění, což je závislé například na reakci publika, sehranosti kapely nebo na dojmu povedenosti osobního výkonu.

Specifickým jevem doprovázejícím hudební výkon je *tréma* neboli *úzkost z hudebního výkonu* (*music performance anxiety*). Je způsobena tlakem na výkon a přítomností publika. Objevuje se na počátcích hudebního vývoje a někdy přetrvává až do dospělosti. Takovýto strach ze selhání způsobuje rozptýlení hudebníka a vede ke zhoršenému výkonu, čímž dále posiluje asociace mezi úzkostí a výkonem (srov. Thompson, Bella, & Keller, 2006, str. 99).

Tréma je určitý druh scénického vzrušení, přičemž pozornost hudebníka je přílišně zaměřena na sebe sama. V důsledku nezáleží na tom, zda své schopnosti podceňujeme, či přeceňujeme, v obou případech je klíčové zaměření pozornosti špatným směrem. Tréma může přerůst do úzkosti a její účinky na výkon jsou devastující, může zapříčinit i úplné

selhání. Na opačné straně však může nabývat kladné hodnoty, vytvářet napětí potřebné pro živý, angažovaný a nevšední výkon (srov. Skála, 2009, str. 7).

V rámci předešlé kapitoly jsme se pokusili vystihnout některé aspekty sebepojetí v hudebním kontextu a setkali jsme se tak s informacemi a pojmy, které užíváme ve výzkumné části práce. Budeme pracovat především s pojmem Identita v hudbě. Bude nás zajímat sebepojetí studenta konzervatoře v rámci sociokulturně vymezených hudebních rolí – jak student vnímá sám sebe v tomto ohledu. Tuto identitu v hudbě se pokusíme vyjádřit u jednotlivých respondentů v rámci výzkumného vzorku. Hudbu v identitě, neboli jak působí hudba na rozvoj složek studentova sebepojetí, zde z důvodů složitosti uchopení a vyjádření tohoto konstruktů pozorovat nebudeme.

VÝZKUMNÁ ČÁST

5 Výzkumný problém a cíle práce

Výzkum je věnován tématu sebepojetí studenta konzervatoře. Pokusíme se zde popsat sebepojetí tohoto studenta a objasnit jeho složky v rámci Higginsovy sebediskrepanční teorie (viz kapitola 3.3). Dále se také v rámci této teorie pokusíme zachytit studentovu identitu v hudbě (viz kapitola 4).

Hlavním cílem této bakalářské práce je popsat sebepojetí studenta konzervatoře a především zjistit, jakým způsobem vnímá své aktuální, ideální a požadované Já, jak spolu tyto složky souvisí, a jak jsou vnímány studentem konzervatoře po hudebním výkonu. Chceme zjistit, jak se takovýto člověk vymezuje v kontextu „bytí hudebníkem“, a jak v tomto rámci chápe sám sebe.

Student konzervatoře je jako začínající hudebník svým studiem připravován na profesionální výkon hudební činnosti. Toto studium má za cíl dovést studenta na profesionální úroveň v jím zvolené hudební oblasti. Zároveň ho má také vybavit znalostmi a dovednostmi potřebnými pro pedagogickou činnost. Klademe si za cíl popsat sebepojetí takového studenta a zjistit, jak vnímá sám sebe ve vztahu k hudbě, hudební kariéře, kterou si zvolil a pro kterou je vzděláván, vychováván a trénován. Zároveň však vzhledem k tomu, že sebepojetí je utvářeno také tím, jak jedinec vnímá postoje druhých lidí na sebe samého, neopomínáme významné druhé v životě studenta konzervatoře, jako je rodina, přátelé a další.

Zajímá nás také, jak vnímá student konzervatoře sám sebe v rámci hudebního výkonu. Hudební výkon byl do výzkumu začleněn, aby zdůraznil kontext vztahu sebepojetí a hudby. Jedná o běžnou situaci v životě studenta konzervatoře, skrze kterou se projevuje, za kterou je hodnocen. Tato výkonová situace může přinášet další informace o sebepojetí a vztahu jeho složek.

5.1 Výzkumné otázky

Byla nastavena jedna základní výzkumná otázka, která byla rozdělena na tři specifické otázky, jež slouží k jejímu upřesnění, a mají za cíl podrobněji pokrýt zkoumanou oblast (Švaříček & Šed'ová, 2007). Ve výzkumu sebepojetí studenta konzervatoře jsme formulovali základní výzkumnou otázku:

Jak vnímá student konzervatoře sám sebe jako hudebníka?

Tato otázka byla dále rozložena na tři specifické otázky:

1. Jakým způsobem student konzervatoře vnímá aktuální, ideální a požadované Já z vlastního hlediska?

2. Jakým způsobem student konzervatoře vnímá aktuální, ideální a požadované Já z hlediska druhého?

3. Jak se mění aktuální, ideální a požadované Já studenta konzervatoře po hudebním výkonu?

V rámci první specifické výzkumné otázky se zaměříme na vlastní hledisko ke třem složkám sebepojetí, chceme zjistit, jak se student konzervatoře vnímá jako člověka – hudebníka a jak jsou tyto složky vzájemně propojené. Pokusíme se také naznačit možný nesoulad mezi nimi a vystihnout, jak student vnímá svoji identitu v hudbě.

Druhá výzkumná otázka si klade za cíl zjistit, jakým způsobem vnímá student konzervatoře složky Já z hlediska významných druhých. Mezi významné druhé jsme zařadili rodiče, přátele, partnera, spoluhráče, učitele a žáky. O každé z těchto vztažných jednotek je referováno zvlášť. V případě, že se některá složka v životě studenta konzervatoře nenachází, je vynechána. Dále nás také zajímá, jak se student konzervatoře vnímá v rolích, do kterých se dostává i vzhledem k výše uvedeným významným druhým. Soustředíme se tedy také na to, jak student konzervatoře vnímá své Já jako učitele vzhledem k tomu, že jedním z cílů, které konzervatoř má, je připravit studenta na pedagogickou profesi v hudební oblasti.

Třetí otázka směřuje k zachycení sebepojetí v kontextu hudebního výkonu. Ten s sebou může nést nejrůznější situační faktory (reakce publika, interakce se spoluhráči, změna vlastní nálady a jiné) a vynášet na povrch doposud nezachycené aspekty sebepojetí.

6 Aplikovaná metodika

6.1 Výzkumný přístup a typ výzkumu

Pro realizaci výzkumu byl zvolen kvalitativní přístup, jelikož se snažíme porozumět ryze individuálnímu nastavení sebepojetí studenta konzervatoře. Podstatou kvalitativního výzkumu je přinést co nejvíce informací o široce definovaném jevu (Švaříček & Šed'ová, 2007). V našem případě se jedná o sebepojetí studenta konzervatoře a jím vnímané složky

s oporou o Higginsovu teorie obecně a ve vztahu k hudebnímu výkonu. Výstupy kvalitativního výzkumu jsou však platné jen v kontextu zkoumaného vzorku a není je možno zobecňovat (Hendl, 2005; Švaříček & Šed'ová, 2007).

Jako typ výzkumu byla zvolena **případová studie**, která dopodrobna zkoumá jeden nebo několik málo případů (Hendl, 2005; Miovský, 2006; Švaříček & Šed'ová, 2007). Případem rozumíme objekt našeho zájmu (Miovský, 2006), zde tedy osobu – konkrétně studenta konzervatoře. Na případ je nahlíženo jako na integrovaný systém, jehož podstatu vysvětlujeme postupným rozkrýváním jeho částí (Švaříček & Šed'ová, 2007). Hendl (2005) uvádí, že v případové studii nám jde o vystihnout případu a popis vztahů v jejich celistvosti. Základní otázkou pak podle téhož autora je, jaké jsou charakteristiky těchto případů. Uvádí, že se předpokládá, že porozuměním jednomu případu pak lépe porozumíme podobným případům. Zobecňování výsledků na populaci je problematičké vzhledem k omezenému vzorku (Ferjenčík, 2010). V našem případě se konkrétně jedná o studii mnohopřípadovou, která zkoumá dva či více případů a vzájemně je porovnává a shrnuje (Hendl, 2005; Švaříček & Šed'ová, 2007). Případovou studii jsme zvolili také z toho důvodu, že problematika sebepojetí je vysoce komplexní a individualizovaný systém, který závisí na mnohých faktorech, které jsou jedinečné v životě každého člověka. V těchto typech studií jsou případy vybírány cíleně (Hendl, 2005; Švaříček & Šed'ová, 2007).

6.2 Výzkumný vzorek

Výběr výzkumného vzorku probíhal na principu dostupného výběru (Gavora, 2000), příležitostného výběru (Ferjenčík, 2010). Byli využiti nejdostupnější respondenti ve fyzickém smyslu a ve smyslu ochoty spolupracovat (Ferjenčík, 2010). Nevýhodou dostupného výběru je nemožnost zobecnění (Gavora, 2000), kterého však nemůžeme dosáhnout také z důvodů uvedených kapitole 8. Dále bylo postupováno metodou sněhové koule (Miovský, 2006; Švaříček & Šed'ová, 2007), lavinového výběru (Ferjenčík, 2010) – dostupní respondenti byli požádáni o kontakt na další potenciální účastníky výzkumu, kteří odpovídali kritériím.

Výběr byl podřízen jedincům, kteří splňovali výzkumné záměry (Švaříček & Šed'ová, 2007). Kritéria výběru tedy pochopitelně vymezila studenty konzervatoře. Všichni respondenti byli vybíráni v rámci instrumentálního oddělení jedné konkrétní konzervatoře, což bylo ovlivněno pokusem zajistit jednotnost hudebního vzdělávání a prostředí

zkoumaných studentů. Dalším faktorem byl fakt, zda má potencionální respondent v nejbližší době hudební vystoupení, které je součástí výzkumu. Podmiňující byla také ochota se výzkumu účastnit. Tímto způsobem bylo vybráno pět respondentů – případů. Všichni respondenti jsou mužského pohlaví. Vzorek obsahuje studenty oborů dechové nástroje (pozoun), strunné nástroje (elektrická kytara, baskytara) a bicí nástroje. O problematice výzkumného souboru je podrobněji pojednáno v kapitole 8.

Určitý vliv na sebepojetí může mít také typ monitorovaného hudebního vystoupení – tedy zda respondenta konkrétní hudební styl baví, roli má také povaha vztahu k dané kapele či zda je vystoupení finančně ohodnoceno. Tento fakt jsme ve výzkumu ošetřili tak, že jsme zvolili respondenty s hudebním vystoupením, za které byli finančně ohodnoceni, a ve všech případech se jednalo o projekt sloužící k účelu vydělání peněz bez vidiny delšího působení v něm. Tento typ vystoupení je podle našeho názoru pro vybraný vzorek studentů konzervatoře nejfrekventovanější a typický, také ve shodě s dotazovanými.

Respondenti byli seznámeni s tématem výzkumu a se způsobem nakládání se získanými daty. Byl získán jejich informovaný souhlas s právě uvedeným a s nahráváním rozhovorů na diktafon.

6.3 Metoda sběru dat

Ve snaze o objasnění sebepojetí studentů konzervatoře byl jako hlavní metoda sběru dat použit **hloubkový rozhovor** (Švaříček & Šedřová, 2007), kdy jsme se řídili poznatkem, že pro zkoumání sebepojetí je nejvhodnější přímá subjektivní výpověď, jelikož na Já někoho jiného nelze nahlédnout jinak než právě skrze to, co nám o sobě sdělí (Macek, 2008). Kontinuální konstrukce Já v hudbě se může promítat v autobiografické narativitě (Hargreaves, Miell, & Macdonald, 2002).

Rozhovor je používán v případech, potřebujeme-li bezprostřední, osobní a důvěrné odpovědi, jejichž získání je usnadněno osobním kontaktem (Gavora, 2000). „Rozhovor z očí do očí je považován za prostředek získání hlubokého vhledu do subjektivního světa daného jedince“ (Švaříček & Šedřová, 2007, str. 184). Nelze však opomenout fakt, že i skrze upřímnou snahu sdělit o sobě vše, zažívá člověk pocit, že sdělované informace jsou zjednodušené či ochuzené (Macek, 2008). Právě zde docházíme ke konfrontaci s narativním Já (viz kapitola 3.1), které je, jak jsme již uvedli, probíhající autobiografií, kterou neustále píšeme a upravujeme (Andersonová, 2009, str. 172). Z výše jmenovaných důvodů bylo zvažováno použití narativního rozhovoru, jenž povzbuzuje respondenta ke

spontánnímu volnému vyprávění o celém svém životě (Hendl, 2005), a pro komplexní zachycení obsahů sebepojetí se jeví výhodně. Jelikož se však nesnažíme dopátrat biografických souvislostí formování sebepojetí, nýbrž se úzce zaměřujeme na aktuální vztah jednotlivých složek Já, také ve vztahu k hudebnímu výkonu, byl zvolen typ polostrukturovaného rozhovoru. Cílem bylo především zajistit, že v rozhovoru budou postíženy všechny tři zkoumané složky Já ve vztahu sám k sobě a k významným osobám v okolí jedince, a že rozhovor nebude obsahovat kvantum informací, které úzce nesouvisejí se zkoumaným tématem.

Bylo vytvořeno schéma, okruhy otázek, podle kterých byl polostrukturovaný rozhovor řízen (Hendl, 2005; Švaříček & Šed'ová, 2007). Okruhy byly dále rozváděny v závislosti na zjištění požadovaných souvislostí mezi složkami sebepojetí. Tyto okruhy si nyní přiblížíme:

Vztah k hudbě;

Vztah k hudebnímu nástroji;

Vztah ke konzervatoři;

Já jako hudebník;

Já jako hudebník a významní druzí;

Já jako student hudby;

Já jako učitel hudby;

Já a hudební výkon;

Budoucnost v hudbě.

6.3 Analýza dat

Každý z pěti rozhovorů trval přibližně hodinu. Pomocí diktafonu byly pořízeny zvukové záznamy a následně byla provedena jejich transkripce. K analýze výsledných textů a otevřených otázek byla použita metoda otevřeného kódování (Švaříček & Šed'ová, 2007). Tato metoda rozkládá text na významové jednotky (slovo, věta, odstavec), kterým přiřazuje kódy (jména, názvy), reprezentující to, o čem daná jednotka vypovídá, a s nimiž pak nadále pracuje. Dále pak vytváříme hierarchický systém tak, že jednotlivé kód podřazujeme do různých kategorií a rozkrýváme tak zprvu skryté významy (srov. Švaříček & Šed'ová, 2007, str. 211). Další krok pak byla analýza takto vzniklých kódů pomocí

kódování tematického (Švaříček & Šedřová, 2007). To znamená, že další analýza je vedena v rámci jednotlivých případů, přičemž systém kategorií je pro každý případ zvláštní. Následně se hledá společná struktura, do které lze případy zakomponovat pomocí nadřazených kategorií. (srov. Švaříček & Šedřová, 2007, str. 230).

Samotný rozhovor byl doplněn zadáváním otevřených otázek k písemnému doplnění za účelem upřesnění získaných informací, popřípadě zachycení aspektů sebepojetí, které rozhovor nepostihl. Po rozhovoru byly zadány tyto tři otázky:

Na následující řádky napište atributy člověka, které si myslíte, že máte;

Na následující řádky napište atributy člověka, které byste chtěl/a mít;

Na následující řádky napište atributy člověka, které byste měl/a mít.

Byl sledován vybraný hudební výkon respondenta za účelem konfrontace se situací pro hudebníka typickou a se záměrem vystihnout sebepojetí právě v kontextu tohoto výkonu. Zajímalo nás tedy, jak se bude hudebník hodnotit po hudebním výkonu. Před i po výkonu byl zadán záznamový arch, jenž obsahoval sérii tří otázek (v obou případech totožných), které byly respondenty písemně vyplněny a měly za úkol zjišťovat vnímané aktuální, ideální a požadované Já. Otázky vypadaly takto:

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které máte;

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste měl/a mít;

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste měl/a mít.

7 Případové studie

V této kapitole budou uvedeny jednotlivé případové studie a u každého případu se pokusíme zodpovědět výše uvedené výzkumné otázky. V rámci toho se soustředíme na vymezení studentovy identity v hudbě. Budeme čerpat z dat získaných prostřednictvím rozhovorů s jednotlivými respondenty a z informací zachycených v jejich písemných odpovědích na otevřené otázky. Případové studie budou v rámci zachování autentičnosti a originality zachycených výrazových prostředků respondenta doplněny o přímé citace.

7.1 Případová studie V. V.

V. V. je muž ve věku 22 let. Studuje třetí ročník konzervatoře. Pochází z úplné rodiny, má jednoho staršího bratra. Hraje na žesťový hudební nástroj – pozoun. Hudební výkon byl sledován v rámci jeho finančně ohodnoceného vystoupení s kapelou hrající hudební styl ska (příbuzný raggae).

Identita v hudbě

Popisuje, že k hudbě se dostal tak, že se jako dítě sám přihlásil při náboru do základní umělecké školy. Uvádí, že k nabídce studia na konzervatoři se dostal náhodou, když v obchodě s hudebninami potkal svého nynějšího učitele na pozoun, který ho slyšel hrát a pozval ho ke studiu. Vztah k pozounu objasňuje větou: „*Je to moje taková nejbližší věc. Mám ho hodně rád. Je to takový můj miláček*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Dále označuje příjemný zvuk nástroje jako důvod pro jeho výběr. O hudbě a jejímu provozování se vyjadřuje jako o „léčivém ventilu“ například stresu. Hudba však podle něj není jedinou činností, kterou by se chtěl zabývat, zároveň s ní studuje jadernou fyziku a v této oblasti by chtěl také najít uplatnění.

Vnímané aktuální Já je popisováno skrze atributy, jako je skromnost a schopnost svou hudbou pobavit lidi. Skromnost je také součástí jeho ideální složky Já. Ideálního hudebníka dále popisuje tak, že umí zahrát jakýkoliv styl. Označuje se za spolehlivého v činnostech týkajících se hudby, v ostatních oblastech se mu to podle jeho slov „moc nedaří.“ Je patrný nesoulad složek aktuálního Já z vlastního hlediska a z pohledu druhých, jak je patrné z následující citace: „*Já mám přirozený výraz, že se tak trochu mračím, proto si hodně lidí o mně myslí, že jsem bručoun, ale není to pravda, spíš naopak*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Jako student konzervatoře zmiňuje, že by měl působit profesionálně a být spolehlivý (požadované Já), přičemž tvrdí, že v hudbě spolehlivý je či se o to alespoň snaží (soulad aktuální a požadované Já). Vyjadřuje přání po vlastnostech pílě a cílevědomosti, kterých se mu podle jeho slov nedostává v dostatečné míře (ideální a požadovaná složka Já). Požadovaná složka Já dále opět zmiňuje zábavnost hudby a zvládání svého nástroje. Zde je vnímána diskrepance, nedomnívá se, že by svůj nástroj plně ovládal.

Student konzervatoře a významní druzí

Ve vztahu ke svým rodičům se hodnotí jako spolehlivý (aktuální Já). Ideální složka Já z pohledu rodičů i ze svého vlastního hlediska je respondentem definována slovy „být

šťastný“. Sám pak dodává: „*Nejsem nešťastný, to mi prozatím stačí*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Diskrepance je popisována mezi aktuální složkou Já a požadovanou složkou Já z pohledu rodičů – jejich syn by podle nich měl být zodpovědnějším studentem. On sám pak dodává, že školních povinností je příliš. Stejný názor sdílí jeho bratr (25 let), kterého respondent charakterizuje jako zubaře, ctižádostivého a důsledného studenta. Dále definuje své aktuální Já z bratrova pohledu výrazy jako líný, nedůsledný a spontánní. Ideální Já z bratrova hlediska není zcela naplněno ve smyslu vysokoškolského studia, požadované Já z pohledu bratra je s tímto totožné. Shodu složek aktuální a požadované Já nacházíme v tom, že bratr vnímá taktéž jeho závazky k hudbě, jejichž naplnění je respondentem pocíťováno dostatečně.

Vzhledem ke svým přátelům uvádí, že je přátelský a snaží se s každým vycházet (aktuální Já). Rozporu vůči ideální složce Já vnímané přáteli si všímá v tom, že by přátelé ocenili, kdyby byl méně sarkastický. Dále pak zmiňuje, že mu v mezilidských kontaktech mimo rámec hudby chybí spolehlivost (aktuální Já), která je přáteli požadována (požadované Já z hlediska přátel). Všimněme si, že v kontextu svých rodičů uvádí spolehlivost jako svoji aktuální vlastnost. Mezi aktuální a zároveň i požadované aspekty Já řadí věrnost, pochopení a umění naslouchat.

Ideální a požadované Já z hlediska svého učitele na pozoun určuje jako píli a sebereflexi. Požadavek píle je v nesouladu s aktuálně vnímaným Já, domnívá se, že by měl být pilnější (požadované Já z vlastního hlediska i z hlediska učitele) – vzhledem ke studiu VŠ zanedbává některé hodiny na konzervatoři. K atributu sebereflexe se vyjadřuje tak, že dělá vše, aby požadavek sebereflexe naplnil, a snaží se eliminovat prvky, které se mu na jeho hraní nelíbí. Doplňuje, že jeho učitel by souhlasil s tím, že je poměrně seberefektivním studentem.

Jako kolegu hudebníka se hodnotí adjektivy přizpůsobivý a pohotový. V ideálním Já z hlediska spoluhráčů hovoří o sebevědomí a schopnosti dobře reagovat, která se objevuje i v požadované složce spoluhráčů na jeho Já. „*Sebevědomý trochu jsem, naučil jsem se tomu*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Vzhledem k atributu sebevědomí tedy aktuální Já koresponduje s ideálním a požadovaným Já ze strany spoluhráčů. Znovu se zde objevuje spolehlivost, která je v rámci hudebních styků, jak jsme již uvedli výše, pocíťována v souladu s ideály a požadavky spoluhráčů.

V roli učitele hudby se vnímá jako trpělivý a nápomocný. Ideální roli učitele z hlediska žáků charakterizuje jako kamaráda, který je zároveň respektován. „*Myslím, že žáky se mi daří motivovat... U těch mladších se mi daří docela si udržet respekt, u těch starších je to těžší, hlavně ti puberťáci nemají respekt téměř z nikoho*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Za součást požadované složky Já z hlediska žáků považuje motivovat je k věnování se hudbě, což se mu podle jeho daří. Zmiňovaná trpělivost souhlasí s požadovaným Já, které definuje z hlediska žáků.

Hudební výkon

„*Tak na začátku: skoro nikdy nemám trému, což je dobré...Hlavně se snažím, když hraju, nebýt nudný, hrát pro zábavu. Jaký jsem ještě hudebník? V první řadě si nemyslím, že bych zatím byl moc dobrý. Prostě mám ještě co zlepšovat... Hlavně platí, co jsem řekl na začátku, že snažím hrát zábavně, aby to nebylo jen o preciznosti a přesnosti, ale aby to lidi bavilo*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013). Dodává, že hrát zábavně pro něj znamená „dělat show“ na pódiu a také, že aby bylo vystoupení zábavné pro lidi, musí být zábavné pro něj samotného. Dále je podle něj potřeba publikum překvapovat. „*Hrát nápaditě, dejme tomu, dělat velký rozdíl v dynamice, aby ten člověk neusnul, aby ho tam něco překvapovalo*“ (přepis rozhovoru s V. V., 6. dubna 2013).

Před sledovaným výkonem v zadaných otázkách jmenuje, že se cítí klidný, sebejistý a zábavný a to vše sjednocuje pod výrazem „pohodář“. Ideální Já vyjadřuje přáním být důslednější, pilnější a suverénnější – jeho chtěné Já není tedy plně v souladu s aktuálním Já. Požadovaná složka obsahuje pohotovost, sebevědomí a zábavnost, přičemž dva poslední jmenované aspekty korespondují se složkou aktuálního Já.

Po výkonu uvádí, že aktuálně vnímá nízký stupeň koncentrace pouze na hudbu a přílišné věnování pozornosti například atraktivním ženám v publiku. Dále popisuje, že se po výkonu cítí živý. Ideální stav vyjadřuje větším sebeovládáním a koncentrací. Můžeme si povšimnout, že po výkonu se projevila situační změna v sebepojetí, tedy pocit snadné rozptýlitelnosti. Požadované Já z vlastního hlediska pak obsahuje slova jako zábavnost, koncentrovanost a pohotovost, a to je tedy v diskrepanci s aktuálním Já po výkonu ve smyslu koncentrace.

7.2 Případová studie M. F.

M. F. je muž ve věku 24 let. Studuje šestý ročník konzervatoře a jeho studijním zaměřením je bicí souprava. Pochází z úplné rodiny a má mladší sestru (23 let). Jeho hudební výkon byl sledován v rámci vystoupení se zábavovou kapelou, které bylo finančně ohodnoceno.

Identita v hudbě

Na otázku „Proč jsi zvolil právě bicí?“ odpovídá: „...protože mé srdce to chtělo. Od malička jsem k tomu tíhnul. Žádné racionální vysvětlení není“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Dále vysvětluje, že nejprve hrál na trubku, která mu byla doporučena kvůli astmatu. Jeho bratranec následně začal hrát na bicí a on sám se od něj inspiroval. Hudbu vnímá jako relaxační záležitost, i jako touha a potřeba – „...když si den nezahraju, tak je to v pohodě, ale když bych si nezahrál čtrnáct dní – tři týdny, tak už se u mě začne projevovat abst'ák“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Podle něj je v hudbě možno „najít své emoce“, je to jeho koníček i něco, čím se chce živit.

Své aktuální Já jako hudebníka charakterizuje především spolehlivostí. Tato stránka je souhlasná k požadovanému Já, hovoří o její důležitosti a o tom, že většině hudebníků se spolehlivosti nedostává. Vztahování se k ostatním hudebníkům je pro tento rozhovor charakteristické. Na otázku „Jaký bys chtěl být?“ odpovídá: „*Inteligentní, chytrý, vtipný, přitažlivý, úspěšný, bohatý, přátelský, veselý*“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Podle toho, co uvádí je jeho ideální Já v souladu s citovaným výčtem až na jediný aspekt – bohatý. Dozvídáme se, že chce být úspěšný muzikant, živit se hudbou. Ideální je z jeho hlediska také hudebník jako reprezentativní a „dobře hrající“ člověk. Dodává, že se za takového považuje. Požadavky na hudebníka podle něj neexistují, zdůrazňuje pouze to, aby „hrál a bavil lidi.“

Student konzervatoře a významní druzí

O svých rodičích se vyjadřuje, že jsou na svého syna pyšní a dodává, že se školou nikdy neměl problémy. Na otázky zjišťující ideální Já z hlediska rodičů odpovídá, že rodiče chtějí, aby po sobě doma uklízel. Ze strany rodičů respondent popisuje požadavek na dokončení studia, přičemž sám uvádí, že kdyby to nežádali, nejspíš by uvažoval o jeho ukončení. Jako student hudby se hodnotí slovy: „*Flákač největší. Já budu hrát tak, abych prošel, jinak mě to nezajímá, není to pro mě důležité. Je to moc teorie. Hodilo by se to, ale nezajímá mě to*“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Aktuální Já je tedy podřízeno

požadovanému Já z hlediska rodičů, kteří si přejí, aby školu dokončil. To se mohlo projevit tendencí se „flákat“ i přes svoji aktuální vlastnost spolehlivost. Vzhledem k neurčitosti odpovědí nebudeme vyvozovat další závěry o vztazích mezi složkami sebepojetí.

Co se týče aktuálního Já z hlediska přátel, uvádí, že je dobrý kamarád, kterého dále přibližuje skrze pojem důvěrnost. Ani po sérii doplňujících otázek nepopisuje tuto problematiku hlouběji. U ideální stránky opět předkládá dobrého kamaráda, jako někoho, s kým si člověk rozumí a má si s ním co říct. Odpovědi na otázky směřující ke zjištění požadované stránky Já z hlediska přátel taktéž nejsou relevantní pro zkoumanou problematiku. Ani oblasti osobních vodítek z hlediska své sestry respondent neuvádí dostatek informací potřebných ke zjištění vztahu mezi složkami sebepojetí.

V kontextu svého učitele na hlavní nástroj je aktuální Já v textu pozitivně vystiženo v rámci hudebních dovedností, jako četba z not a psychomotorická koordinace. Z pohledu svého učitele se označuje za optimistického realistu. Ideál učitele je podle něj zaměřen na to, aby jeho žák cvičil skladby, které jsou mu zadávány. Dodává, že osobně považuje za důležitější nacvičit jiné skladby. Aktuální Já je zde tedy v nesouladu s ideálním a požadovaným Já z pohledu učitele. Vysvětluje, že by chtěl být žákem, který plní požadavky svého učitele a zároveň se tím necítí zatížen (ideální Já z vlastního pohledu).

Označuje se jako přínos pro kapelu, popisuje, že na základě hudebních zkušeností „nabyl sebedůvěru“, ale konkrétní atributy však v tomto kontextu opět neuvádí. Uvádí, že je zapálený, tolerantní, otevřený kritice a ochotný dát prostor jiným. Tvrdí, že je spokojený „takový jaký je“, můžeme tedy hovořit o souladu aktuální a ideální složky ve smyslu Já jako spoluhráč. Opět však nehovoří o tom, jak je vnímán svými kolegy. Nelze tedy dělat závěry o vztazích složek Já z hlediska spoluhráčů.

Hudební výkon

K tématu trémy uvádí, že nejobtížnější je pro něj hrát před jinými hudebníky. Od svého hudebního výkonu podle svých slov očekává bezchybnost v technickém provedení a „dobrou show“, kterou charakterizuje takto: „*Je to víc energie, víc pohybů, větší náprahy, prostě to trochu rozjet*“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Vyzdvihuje důležitost publika jako faktoru, který ovlivní atmosféru na podiu. „*A když člověk hraje koncert, kde ho lidi poslouchají, vnímají tu hudbu, je tam nějaká energie, která funguje, to je prostě úžasný. Najednou se hraje úplně lehce, člověk si to užívá, protože tam je ta energie*“ (přepis rozhovoru s M. F., 9. dubna 2013). Od sebe pak očekává bezchybnou hru.

V otevřených otázkách před výkonem vystihuje tyto obecné charakteristiky z hlediska aktuálního Já: spolehlivost, vůdčí schopnosti, exhibicionismus a zvládání stresu. Ve vztahu k ideálnímu Já zmiňuje dokonalost ve hře, slávu a peníze, k požadovanému Já pak lepší hudební techniku a odkazuje se na ideální Já. Po výkonu uvedl, že se aktuálně cítí ospalý a unavený, ideální a požadovaná složka pak obsahuje výrok „*Měl bych být soudný a jít v klidu spát*“ (záznamový arch M. F., 9. dubna 2013). V těchto datech opět nenacházíme dostatek relevantních informací pro definování vnímaného vztahu mezi složkami sebepojetí.

7.3 Případová studie T. P.

T. P. je muž ve věku 22 let. Studuje třetí ročník konzervatoře a jeho hlavním nástrojem je elektrická kytara. Jeho rodiče jsou rozvedení, má jednoho staršího bratra. Hudební výkon byl sledován v rámci finančně ohodnoceného vystoupení s countryovou kapelou.

Identita v hudbě

Popisuje, že k hudbě ho od dětství vedli jeho rodiče, kteří jsou sami hudebníci – matka cellistka a otec hraje na kytaru. Již ve školce hrál na kytaru a na flétnu, v pěti letech na violoncello, v deseti na klávesy a nakonec se začal zajímat o elektrickou kytaru. Vyjadřuje se o ní jako o následovně: „*Tak, jako se zamiluješ do jedny ženský, která je nejlepší na světě, tak se zamiluješ do toho nástroje, který je pro tebe taky nejlepší na světě a zajímá tě, protože tě k němu něco víc táhne než k těm ostatním*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Hovoří o emocích obsažených v hudbě: „*Že je vlastně jedno, jestli v tobě vyvolá veselej, smutnej, agresivní nebo uklidňující pocit. A pokud je to dobrá muzika, tak ho v tobě vyvolá. A to je na ní to dobrý, to, proč jí poslouchám pořád*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Co se týče budoucnosti, uvádí, že se hudbou žít chce, ale necítí potřebu být „rockovou hvězdou“. Doplnuje, že v hudební oblasti pracuje také jako zvukař (technické aspekty šíření zvuku například na koncertech), ale chtěl by se soustředit spíše na vystupování jako hudebník.

Sám sebe hodnotí jako spolehlivého, zodpovědného, přizpůsobivého, učenlivého a z hudebního hlediska i instrumentálně zdatného (aktuální Já). Dále poukazuje na svoji špatnou soudnost a nestálost nálad a sebevědomí. To je v diskrepanci s vyjadřovaným ideálním Já, přičemž by si přál schopnost „zdravého odhadu“ související právě se soudností a stabilitu nálad i sebevědomí. Požadované Já pak hovoří o větší sebejistotě.

Ideály a požadavky na Já jako hudebníka podle jeho slov spočívají především v sebekázni a odpovědné práci na sobě ve smyslu instrumentální zdatnosti. Jsou v diskrepanci s aktuální složkou, kdy dodává, že na nástroj necvičí pravidelně a v následku toho se v hudbě zlepšuje pomalejším tempem, než kterým by se zlepšovat chtěl i měl. Dále dodává: „*Ted' člověk spíš zjišťuje, že musí umět všechno. Že je potřeba umět hrát dobře na kytaru, že je potřeba umět zpívat a tak dál. Čím širší záběr, tím lepší. Takže ani nemám v plánu se nějak vyhraňovat*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Požadavky na hudebníka tedy vnímá v jeho „multifunkčnosti“ a nevyhraněnosti jeho hudebního stylu.

Student konzervatoře a významní druzí

Podle toho, co uvádí, ho rodiče zprvu nepodporovali v rozhodnutí studovat konzervatoř, ale pak mu dali svobodu učinit vlastní rozhodnutí a nyní ho plně podporují. Přesto se zmiňují, že by si jeho rodiče přece jen přáli, aby studoval vysokou školu. Svě ideální i požadované Já z pohledu rodičů charakterizuje jako „*slušný, zodpovědný, soucitný, ostatním lidem naslouchající a chápající*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Uvádí, že ho rodiče považují spíše za nezodpovědného a „rozlítaného“ člověka, který se objeví jen, když něco potřebuje (aktuální Já z hlediska rodičů). Aktuální Já však obsahuje výrok, že když jde o vážnou záležitost, tak zodpovědný je. Je tedy částečně v souladu s ideálním Já a Já požadovaným jeho rodiči.

Z pohledu bratra (23 let) uvádí, že na něj nahlíží jako na „namyšleného“ ve smyslu „umím vše nejlépe“, ale zároveň jako na někoho s dobrou schopností uplatnit se kdekoliv a v čemkoliv (aktuální Já z hlediska bratra). V tomto kontextu hovoří respondent spíše o tom, že bratr by se mu přál vyrovnat a získat od něj ocenění sebe sama (ideální a požadované Já z pohledu bratra). Dozvídáme se, že bratr má problémy ve škole a „*není ochoten hledat si lepší práci*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Zde tedy můžeme hovořit spíše o ideálním Já bratra samého, který se snaží vyrovnat se respondentovi, a o ideálním a požadovaném Já respondenta vztahovaném na svého bratra. Respondent dále zmiňuje, že bratr vnímá jeho povinnosti ve smyslu trávit více času s rodinou. V tomto kontextu se objevuje mírná diskrepance aktuální – požadované Já z bratrova pohledu.

Jako přítel se hodnotí ve „zlatém středu“, ani nesnášenlivé, ale ani dobrosrdečné povahy. Z pohledu svých přátel uvádí mezi svými vlastnostmi spolehlivost, ale pouze v situacích, kterým sám přisuzuje důležitost. Je zde tedy patrná diskrepance mezi

aktuálním a ideálním Já z pohledu přátel, přičemž přátelé podle něj vyžadují spolehlivost ve všech situacích. Požadované Já z hlediska přátel pak hovoří o posouzení každé situace do důsledku a v návaznosti na to o adekvátní volbě jednání, což je potom podle něj hodnoceno jako spolehlivost.

Jako významnou osobu z učitelského sboru uvádí svého učitele na hlavní obor. Sám zmiňuje, že je v očích tohoto učitele hodnocen jako inteligentní žák a často spolu na této úrovni diskutují nejrůznější témata. Jako ideální a požadované Já z pohledu učitele je respondentem hodnoceno pravidelné cvičení a větší koncentrace zájmu směrem ke kytarě, uvádí, že nepravidelným cvičením si přivodil zánět šlach.

V kontextu svých spoluhráčů se popisuje jako týmový hráč, který se snaží neprosazovat se za každou cenu, ale jeho ideální Já zahrnuje myšlenku méně se „předvádět“. Požadované Já z hlediska spoluhráčů je definováno požadavkem na spolehlivost, zodpovědnost a dochvilnost, což je s aktuálním Já respondenta v souladu.

Jako učitel hudby je: „*Vyžadující zájem a iniciativu. Ukážu jim, co a jak má dělat pro to, aby se zlepšoval, a potom jsem s tím spokojen*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013). Hovoří o sobě jako o profesionálovi a odborníkovi, který rozumí vykládaným tématům (aktuální Já). Podle jeho tvrzení jsou s ním jeho žáci spokojeni, můžeme tedy hovořit o souladu aktuálního Já a ideálního Já z hlediska žáků. Požadované Já z hlediska žáků podle výpovědi respondenta spočívá v poskytnutí vzoru a motivování žáka zábavnou hodinou, o což se snaží.

Hudební výkon

Před výkonem popisuje „zdravou trému“, která je umocněná, hraje-li před jinými hudebníky. Představu ideálního výkonu popisuje jako akademickou a procítěnou hru, která je určena lidem v publiku. „*Protože to vystoupení nesmí být jen muzika, ale musí to být muzika, kterou hraješ pro lidi...A když lidem tu energii předáš a dojde k propojení toho muzikanta s lidmi, pak to je dobrý*“ (přepis rozhovoru s T. P., 13. dubna 2013).

Vzhledem k otevřeným otázkám před koncertem uvádí, že rád předvádí své schopnosti a očekává reakci publika. Na této reakci se však cítí příliš závislý, pozitivní reakce ho motivuje k lepšímu výkonu, opačný případ v něm vzbuzuje nezájem a špatný pocit při výkonu. Součástí ideálního Já je částečné odpoutání se od ní, je zde popsána větší sebejistota nezávislá na reakci posluchačů. Požadované Já pak upozorňuje na povinnosti

hudebníka jako baviče, opět zdůrazňuje, že by měl vnímat reakci publika s rezervou a odvést profesionální výkon.

Po výkonu odpovědi obsahují totéž, co před výkonem, aktuální Já je závislé na publiku, ideální Já chce svoji tvorbu a výkon méně přizpůsobovat okolí. V návaznosti na to však uvádí, že jako muzikant je do přizpůsobení tlačen poptávkou publika, například co se týče hudebního stylu. Ideální Já tedy není plně v souladu s požadovaným Já ze strany publika. Požadované Já zachycené po výkonu hovoří o obecných požadavcích na hudebníka, jako je všestrannost, píle a zodpovědnost k sobě i ke kolegům, které podle svého tvrzení většinou splňuje.

7.4 Případová studie J. N.

J. N. je muž ve věku 23 let. Studuje čtvrtý ročník konzervatoře a jeho hlavním nástrojem je basová kytara. Dále pak studuje druhý ročník hry na kontrabas. Jeho rodiče nežijí spolu, s otcem se nevidá a nemá žádné sourozence. Byl sledován jeho hudební výkon v rámci finančně ohodnoceného vystoupení s folkovou kapelou.

Identita v hudbě

Svůj vztah ke konzervatoři vystihuje takto: „*Mám pocit, že život před konzervatoří byla jen taková mateřská školka. Teprve tady to začalo mít nějaký smysl*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013). Za jeden z důvodů pro výběr baskytary označuje svoji přizpůsobivost, kterou dává do vztahu s povahou tohoto nástroje. Podle respondenta spočívá role baskytary ve vytvoření dobrého hudebního podkladu pro ostatní. Svoji baskytaru označuje jako „živý nástroj“, na který se mu hraje dobře. Popisuje, že mu trvalo dlouho, než objevil tu pravou baskytaru pro sebe, ale když ji poprvé uviděl, tak hned věděl, že je to ta pravá. Hudba a hra na nástroj je vztažným rámcem respondentova Já. „*Pro mě je hudba všechno, co dělám. Všechno s ní souvisí. Nejdřív to byla jen volnočasová aktivita, pak to začala být škola a teď už se to neučím jen já, ale učím taky někoho jinýho... Hudba je pro mě teďka nejsnazší cesta k duševnímu vývoji, k pokroku v myšlení*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013).

Říká, že hudbou se živí a rád by se jí živil i v budoucnu. „*Určitě by se do budoucna hodila spousta kšeftů a tu jednu srdcovou kapelu, která by mě dotáhla do cíle. Chtěl bych hudbu uchopit na nejvyšší úrovni jako nějaký druh univerzálního jazyka*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013). Kromě vystupování uvádí, že ho baví práce s žáky

a chtěl by hudbu učit. Na otázku, co ho k hudbě motivuje, odpovídá“ „*Dělat hudbu za účelem krásna a předávat to lidem*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013).

Své ideální Já jako hudebník vysvětluje pomocí pomyslné „laťky“, kterou si nastavuje ve vztahu ke zvládnuté hudební technice a spojuje s tím i požadované Já. Uvádí, že této laťky nedosahuje a na své technice by chtěl pracovat více (diskrepance aktuálního a ideálního/požadovaného Já). „*Chtěl bych být schopnej vytvořit krásnej, přesnej, zajímavěj doprovod. A v tom mám ještě dost mezer, jsou ještě věci, který dokonale neznám*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013). Dále v rámci ideální složky zmiňuje, že u muzikantů, které považuje za kvalitní, si všímá jejich klidu a toho, že „vůbec nic neřeší.“ V rámci požadovaného Já uvádí nároky na hudebníka, které se týkají hudebního sluchu, schopnosti ovládat svůj nástroj, udržet rytmus a číst z not. Hovoří o vlastnostech, jako je spolehlivost při jednání v rámci kapely, svědomitost při nácvičku hry na nástroj, odolnost vůči stresu (respektive trémě), organizačních schopnostech a schopnostech sebereflexe (ocenění vlastního výkonu). Vše uvedené shrnuje tím, že se snaží tyto požadavky naplňovat, ale zároveň si uvědomuje, že je potřeba neustále pracovat na svém zdokonalování.

Student konzervatoře a významní druzí

Ke svým rodičům se vyjadřuje takto: „*Já si myslím, že táta vůbec neví, že jsem hrál. Už dlouho jsem se s ním neviděl. Máma tak jako občas přijde na nějaký koncert. Poslední dobou chodí docela často. Ona taky vystudovala konzervatoř, hru na příčnou flétnu, takže z její strany bylo dost pochopení*“ (přepis rozhovoru s J. N., 16. dubna 2013). Dále matku popisuje jako ženu, která při jeho výchově stála v pozadí a syna vždy jen mírně nasměrovala. S ohledem na jeho výrok, že v rodině „nikdo od nikoho nic neočekává“, nemůžeme usuzovat na ideální a požadovanou složku Já z pohledu rodičů. Do požadované složky je pak také řazeno častější navštěvování rodinných akcí, které údajně naplňuje.

O svých přátelích hovoří pouze ve smyslu svých spoluhráčů. Požadované Já z jejich hlediska definuje jako dodržování základní etiky, kterou reprezentuje například dochvilnost, spolehlivost a připravenost z hlediska nacvičení požadovaných materiálů. Takto charakterizované požadované Já je v částečném souladu s aktuálním Já z respondentova hlediska, zmiňuje, že občas chodí pozdě i nepřipraven. Z hlediska spoluhráčů je zde výrazná charakteristika požadovaného Já opět vzhledem

k doprovodnému charakteru baskytary. Uvádí, že baskytarista je člen kapely, který stojí v pozadí a vytváří doprovod pro ostatní nástroje. Sám se tedy snaží „neprosazovat na úkor hudby.“

Podle jeho slov do něj jeho učitel na baskytaru vkládá důvěru. Za fakt, který mu je nepříjemný, označuje téměř nulové požadavky ze strany tohoto učitele. V návaznosti na to uvádí, že připravovat se na jeho hodiny je trénink sebedisciplíny, jelikož to není vyžadováno. Učitel na kontrabas má dle získaných údajů požadavky ve smyslu domácího cvičení na nástroj a „dokonalého“ zvládnutí zadané látky. Respondent uvádí, že to ne vždy takto zvládá, aktuální Já je tedy částečně v nesouladu s požadovaným Já z hlediska učitele na kontrabas.

Hodnotí se jako dobrý učitel a uvádí, že vkládá maximum do snahy předat žákovi informace. Požadované Já se soustřeďuje na povinnost učitele projevit zájem o to, zda žák cvičí a zda je na hodinu připraven. Soudě podle dostupných dat je vnímáno v souladu s aktuální složkou Já. Dále hovoří o hranicích mez učitelem a žákem. Učitel má podle něj být důvěryhodný, ale ne považovaný za kamaráda. Tuto hranici se podle svých slov snaží dodržovat.

Hudební výkon

Popisuje, že při hudebním výkonu mu záleží na tom, zda ho lidi poslouchají a jak na jeho hudbu reagují. K tématu trémy se vyjadřuje tak, že míru pociťované trémy při výkonu spojuje s měrou obtížnosti skladby. Trému však již dlouho nezažil.

V rámci otevřených otázek reflektuje obtíže s jejich zodpovídáním a vše shrnuje do několika vět. Zde citujeme hlavní myšlenku obsaženou v záznamovém archu: „*Před koncertem si jsem vědom svých schopností a snažím se je všechny využít, po koncertě (když se to povede), jsem rád, že jsem si ověřil úroveň, na které jsou, a motivuje mě to k dalšímu zlepšování, nebo (když se to nepovede), zjistím, že jsem si myslel, že jsem na tom líp, ... Prostě seznam vlastností co si myslím, že mám, chtěl bych mít a měl bych mít, před koncertem i po koncertě je stejný. Rozdíl je jen v úrovni jednotlivých vlastností*“ (16. dubna 2013). Hovoří zde tedy o své sebereflexi a snaze ověřit svoji úroveň schopností prostřednictvím hudebního výkonu. Výkon tedy působí jako vztažný bod při hodnocení svých schopností a jako motivátor ke snaze o jejich zlepšení.

7.5 Případová studie D. H.

D. H. je muž ve věku 23 let. Studuje druhý ročník konzervatoře. Jeho primárním nástrojem je elektrická kytara. Byl vychován matkou a nevlastním otcem, má jednu vlastní starší sestru. Byl sledován jeho hudební výkon, kde vystoupil se svojí funk-rockovou formací v rámci finančně ohodnoceného koncertu.

Identita v hudbě

Popisuje, že hudba byla kolem něj už od dětství, rád ji poslouchal a uvádí, že kytara byla tehdy nejběžnějším nástrojem. Aktivně se hudbě věnuje od 17 let, k čemuž byl podle svých slov nasměrován tehdy, když mu rodiče koupili vlastní kytaru. Postupně tak začal cvičit, až si vyvinul jistý druh závislosti. Vysvětluje, že kytara ho uchvátila natolik, že o své budoucnosti neměl pochyb. Výrazná je pasáž, kde líčí svou náklonnost k tomuto nástroji: *„Miluju kytaru. Miluju všechny svoje kytary. Je to hrozně osobní nástroj. Jak řekl jeden z mých kantorů, je to jenom kus dřeva do té doby, než se ho dotkne člověk. Což je pravda. Kus dřeva, o který se krásně staráš. Mám taky rád, jak kytary vypadaj. Hrozně rád se jí dotýkám a hrozně rád na ni hraju. A myslím si, že každá má svoji osobnost. S kytarou je to jako s lidma, když s ní strávíš dost času, začneš ji mít taky rád“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Za povšimnutí stojí analogie, kterou uplatňuje při přirovnání kytary ke člověku. Z toho je patrné, že hudební nástroj je podstatnou součástí Já a jeho psychické identity (viz kapitola 2).

Vztah ke konzervatoři označuje za kladný, především díky možnosti styku s kvalitními hudebníky. Říká, že hudbu hraje pro lidi, jejich obdiv a překvapení ze svého kvalitního hudebního projevu. Zároveň však uvádí, že právě toto sociálně využívá k dosažení vlastního snu, kterým je být slavným hudebníkem. Publikum tedy využívá k dosažení cílů, zároveň však ono samo je konečným cílem. *„Být hudebníkem znamená vládnout lidem“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Hudbu tedy vnímá jako nástroj moci i jako něco, v čem se realizuje a sebepotvrzuje v reakcích publika: *„Hudba je jenom pobídnutí k něčemu, pobídnutí, aby lidi našli něco v sobě, co máte vy, a proto se s vámi spojí“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Díky touze lidí po onom „spojení“ se pak zřejmě naskytuje příležitost jim „vládnout“.

Sobě jako hudebníkovi přisuzuje vlastnosti jako je tvrdohlavost, cílevědomost. Hovoří o tom, že upřednostňuje přání jiných lidí před svými, což se setkává s inkongruencí z pohledu některých významných druhých a o čemž budeme hovořit v následujícím textu.

Své aktuální Já definuje jako osobnost inspirující ostatní (totéž zmiňuje v aktuální složce Já). Pro skupinu přátel a žáků by chtěl být autoritou, což se mu ne vždy daří (částečný nesoulad ideálního a aktuálního Já). Dále se celým rozhovorem prolínala problematika respondenta jako někoho, kdo se označuje za výjimečného hudebníka, který nad ostatními hudebníky vyniká a chce vynikat (aktuální a ideální Já). Vztah aktuální – požadované Já pro něj jako pro člověka i hudebníka spočívá v tom být zábavný, pobavit lidi a je vnímán v souladu. Zároveň však podle svých slov přikládá příliš velkou váhu názorům druhých lidí, je tedy vnímána diskrepance mezi aktuálním a ideálním Já, které by chtělo být nezávislé na druhých. Přičemž, jak jsme uvedli výše, ostatní lidi považuje za nezbytné ke splnění svého snu, tudíž můžeme zde vidět, jak jsou všechny stránky Já komplexní a provázané.

Student konzervatoře a významní druzí

Jeho aktuální Já z hlediska vlastního je zatíženo diskrepancí z hlediska ideálního a požadovaného Já, jež na něj kladou jeho rodiče. Sám uvádí, že nenaplnuje očekávání svých rodičů. Popisuje, že rodiče k jeho hudebním aspiracím zaujímají negativní postoj, ideální Já z jejich hlediska nabádá syna, aby byl větším realistou ve smyslu vzdání se hudební kariéry. Požadované Já z hlediska rodičů respondent charakterizuje jako „pracovní realizmus“, který vyžaduje, aby se vzdal hudby a našel si „normální“ zaměstnání, nastoupil na „normální školu“. To je opět v neshodě s požadovaným Já z vlastního hlediska, které je definováno tím, aby na něj rodiče byli pyšní.

Dále popisuje, že s dalším členem jeho rodiny, sestrou (27 let), není v kontaktu tak často, jak by chtěl. Domnívá se, že podle sestry nenaplnuje svůj potenciál (aktuální Já z pohledu sestry). Sestra hudbu nevnímá jako plnohodnotné naplnění života a v jistém smyslu tak sdílí názor rodičů. Dále pak uvádí, že se podle sestry příliš zaměřuje na to, co si druzí myslí. Neměl by podle ní na druhé brát takové ohledy (požadované Já z pohledu sestry). On sám si stejně jako jeho sestra přeje být víc nezávislý na mínění druhých (ideální Já z vlastního pohledu). To neodpovídá aktuální složce respondentova Já, která vychází lidem vstříc, jak jsme si uvedli výše.

Své aktuální Já v kontextu sebe i svých přátel popisuje takto: „*Cílevědomost, pracovitost, destruktivní chování. Nehlídám se na úkol pracovitosti, co se týče spánku, jídla, ničím se, abych toho víc stihl. Víc cvičení a tak*“ (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Zmíněné dále zvyrazňuje osobní význam hudby a kariéry pro respondenta. Ideální

Já z pohledu přátel je podle něj: „*Abych se jim víc věnoval, byl víc otevřeněj. Přesto, že mám nejlepší přátele, tak nevím všechno a jsou vděční za každou informaci, kterou jim podám. Sám bych chtěl být víc otevřený, větší lídr v naší partě, větší autorita, protože teď už na to nemám moc času*“ (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Jako ideální aspekt Já vnímaný přáteli, který není v souladu s jimi vnímaným Já aktuálním je nedostatek času, který jim věnuje. On sám ideálně touží po větší autoritě v rámci skupiny přátel, která se opět z důvodu nedostatku času vytrácí. Z hlediska požadovaných aspektů Já hovoří o tom, že od hudebníka je většinou společností očekávána role rebela, která sebou nese „*úspěch, peníze, drogy a maléry*“ (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). To vnímá v souladu se svojí aktuální složkou Já, vystihuje sama sebe jako někoho, kdo vyčnívá z davu má vliv na ostatní, kdo je inspiruje.

Aktuální Já sebe sama jako partnera vnímá v nesouladu s ideální složkou, opět zde zmiňuje, že veškerou energii věnuje hudbě a na vztah nezbývá tolik času. Aktuální Já z hlediska partnerky charakterizuje znovu nesouladem této a ideální složky. Dle jeho slov na něj partnerka nahlíží jako na člověka, který předstírá, že je někým, kým ve skutečnosti není, aby se ostatním lidem vlichotil. Aktuální Já z hlediska respondenta s tím nesouhlasí, z jeho pohledu jsou dobré sociální vztahy a komunikace s lidmi klíčem k úspěšné hudební kariéře. Přiznává však, že s lidmi občas manipuluje, nesoulad je tedy pouze částečný. Požadovaný aspekt z hlediska partnerky naráží na stejné úskalí, partnerka pociťuje nedostatek respondentovy oddanosti k ní v kontrastu pozorností, kterou věnuje jiným lidem.

Učitele na hlavní nástroj považuje za vyhořelého muže, jehož nadšení opadlo díky laxnímu přístupu studentů. Přesto uvádí, že k němu svým způsobem vzhlíží. Aktuální složka Já je v tomto případě z vlastního i učitelova hlediska charakterizována pílí. Je zde nepoměr mezi ideální, požadovanou složkou Já z hlediska tohoto učitele, jelikož se respondent vnímá na vyšší úrovni, než se nacházejí učitelova očekávání a požadavky.

Jako spoluhráč v kapele se vystihuje jako tolerantní. „*Poslouchám a nejsem sobecky a pokrytecky uzavřeněj. Věřím na to, aby si byli všichni rovní. Ať je to jakýkoli nástroj, snažím se dát každému pocit, že dělá dobře hudbu*“ (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Stále však zmiňuje, že zažívá problémy se svojí autoritou. Vysvětluje, že má tendenci být příliš vůdčí a rozhodovat za všechny, s čímž se neshoduje nejen jím vystižené aktuální Já, které je tedy prožíváno spíše jako ideální, ale i ideální a požadované Já z hlediska jeho kolegů.

Svému aktuální Já hodnotí jako „špatný učitel“. *„Jsem subjektivní. Jsem hudebně ovlivněný, takže žákům dávám příliš moc informací už na první hodině. Technicky je připravím dobře, ale asi je moc zahltím přílišným přemýšlením na začátku. Něco, k čemu by se měli dobrat sami“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Zažívá tedy inkongruenci, která je na vědomé úrovni. *„Chtěl bych být autorita, aby mě poslouchali na slovo, toho lze ne vždycky docílit“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013). Opět zde naráží na problém, co se týče sebe jako autority, která symbolizuje jeho ideální Já. Ideální a požadované já z hlediska žáků je v souladu s vlastním vnímaným aktuálním Já ve smyslu nepřístupnosti, tajemnosti a inspirativnosti, v souladu je také s tím, že je s žáky kamarád. To se však vymyká konceptu vlastního hlediska na toto ideální a požadované Já, kdy se domnívá, že kamarádství vztahu učitel – žák nepřísluší.

Hudební výkon

Při hudební produkci popisuje pocit nesmírného štěstí, které spojuje s interakcí s publikem, spoluhráči a vydařeností výkonu. Když hraje, nepocítuje zmiňovanou tendenci být ovlivněn tím, co si druzí myslí, ani trému. Při hudebním výkonu připisuje důležitost reakcím publika a předvedení show. *„Ve smyslu překvapit, že s lidmi komunikuješ třeba očima nebo že se na někoho soustředíš a sleduješ, jak on na tebe reaguje. A přitom mu pořád dáváš tu hudbu a divadlo na pódiu“* (přepis rozhovoru s D. H., 17. dubna 2013).

Vzhledem k otevřeným otázkám před monitorovaným výkonem hodnotí své aktuální Já slovy sebevědomý, veselý a pozitivní. Vyjadřuje přesvědčení, že předvede skvělý výkon. Při popisu ideálního Já by si přál pouze umocnit vlastnosti, které již má a které jsme popisovali výše. *„Rád bych lidi kolem nakazil svoji dobrou náladou a prožíval s nimi bouřlivé záchvaty způsobené hudebními miniorgasmy. Přinutil lidi tančit a podat též co nejlepší výkon“* (záznamový arch D. H., 24. dubna 2013). Požadované Já se opět soustředí na umocnění vlastností spadajících do aktuální složky, soustředí se především na autoritu a vůdčí roli.

Po výkonu je aktuální složka Já téměř totožná se stavem před výkonem a vyzdvihuje svoji neměnnost navzdory publiku, které je popsáno jako „špatně reagující“. V ideální složce Já se projevuje diskrepance s aktuálním já, vyjadřuje touhu, aby mu tolik nezáleželo na reakcích druhých lidí. Požadované Já obsahuje v tomto případě velmi podobné informace, jako ideální Já po výkonu, tudíž zde můžeme hovořit o diskrepanci i ve smyslu aktuálního – požadovaného Já.

7.6 Shrnutí

V předchozí kapitole jsme zobrazili a popsali vnímané typy Já a jejich souvislosti. Nyní se pokusíme shrnout výše uvedená zjištění a zobrazit tak ucelený rámec zaštiťující společné znaky výzkumného vzorku. Protože je naším cílem tematické kódování, uvádíme souhrnnou tabulku vytvořených kategorií, které tvoří první sloupec. V dalších sloupcích jsou uvedené jednotlivé případy. Volbu kategorií určovala jejich shoda v jednotlivých případech (srov. Švaříček & Šedřová, 2007, str. 230).

	V. V.	M. F.	T. P.	J. N.	D. H.
Vztah k nástroji	„Je to můj miláček“	„Mé srdce tomu chtělo“	„Nejlepší nástroj na světě“	„Živý nástroj“	„Miluji kytaru“
Vztah k hudbě	Ventil emocí	Závislost	Vyvolává emoce	Cesta k duševnímu vývoji	Nástroj sebevyjádření, moci
Cíl hudebního vystoupení	Dělat show, hrát zábavně, překvapit	Dělat show, bezchybná hra	Spojení s lidmi, předání energie	Komunikovat, předat hudbu lidem	Komunikovat, překvapit
Vnímání publika	Snaha publikum pobavit	Nabitý energií z pozitivních reakcí	Příliš závislý na reakci publika	Záleží mu na tom, jak publikum reaguje	Příliš závislý na reakci publika
Pocit trémy	Před hudebníky	Před hudebníky	Zdravá tréma, zvláště před hudebníky	Dlouho ne, závisí na obtížnosti skladby	Ne
Nejdůležitější vlastnost hudebníka	Skromnost, spolehlivost	Spolehlivost	Spolehlivost Zodpovědnost	Přizpůsobivost Spolehlivost	Cílevědomost
Způsob zacházení s nejdůležitější vlastností	Spolehlivý v hudebním kontextu, jinak nespolehlivý; skromný	Spolehlivý	Spolehlivý a zodpovědný v závažných situacích	Přizpůsobivý Spolehlivý	Cílevědomý
Já jako učitel	Respektovaný kamarád	X	Odborník	Dobrý učitel	Špatný učitel

	V. V.	M. F.	T. P.	J. N.	D. H.
Vize hudební budoucnosti	Ne na plný úvazek	Úspěšný hudebník	Stylově nevyhraněný profesionál	Hudebník a učitel hudby	Slavný hudebník
Identita v hudbě	Hudebník na poloviční úvazek	Schopný a spolehlivý bubeník	Profesionální hudebník	Doprovodný hráč s myšlenkovým přesahem	Výjimečný kytarista

Nyní si podrobněji přiblížíme uvedené kategorie a jejich obsazení pro lepší pochopení jejich významu a souvislostí nacházených u výzkumného vzorku.

Výrazným společným prvkem, který se objevil u všech respondentů, byl **vztah k nástroji**. Každý z dotazovaných popsal vztah k nástroji za užití citově zabarvených výrazů, eufemismů a někteří (viz kapitola 7.3, 7.5) vystihovali analogie mezi svým nástrojem a člověkem. Dovolujeme si tvrdit, že hudební nástroj je vzhledem k výzkumnému vzorku podstatnou součástí vnímaného Já. U některých byla dokonce reflektována závislost na hře na nástroj (viz kapitola 7.3, 7.5).

Vztah k hudbě je podobně jako vztah k nástroji popisován výrazy s emocionálními konotacemi. Hudba vyvolává emoce, přičemž nezáleží na tom, jaké (7.3), je popisována jako „ventil“ emocí, stresu (7.1). Je to prostředek sebevyjádření (7.5) a seberealizace (7.4). Je popisována závislost na její produkci a poslechu (7.2).

Dále se ve všech případových studiích zobrazil fenomén námi označený jako **„hudba pro lidi“**. Jako významný motivační prvek nejen v rámci hudebního výkonu, ale i v rámci samotného provozování hudby, respondenti uváděli publikum a jeho reakce na vystoupení. V návaznosti na to dále pozorujeme aspekt výkonu nazývaný „dobrá show“ (7.1, 7.2, 7.5), kdy se hudebník snaží svým výkonem pobavit a zaujmout publikum. Cílem může být také publikum překvapit ve smyslu neotřelého projevu, což souvisí s dobrou show (7.1, 7.5). Někteří uvádějí diskrepanci mezi aktuálním Já, které je ve srovnání s ideálním Já příliš závislé na hodnocení ze strany publika (viz kapitola 7. 3., 7.5). Můžeme tedy říci, že další výraznou složkou sebepojetí hudebníka v rámci sebraného vzorku je publikum a jeho reakce na hudebníkův projev.

Většina respondentů uvádí, že nejnáročnější hudební výkon ve smyslu **trémy** je hra na nástroj před jinými hudebníky, kteří „tomu rozumí“ (7.1, 7.2, 7.3). Někteří trému nepociťují vůbec (7.5) nebo ji už dlouho nepociťovali (7.4).

U většiny dotázaných se v požadované složce sebepojetí zobrazila **spolehlivost**, jako vlastnost pro hudebníka esenciální. Spolehlivosti zde rozumíme v kontextu zodpovědnosti při dodržování slibů či při nácvičku skladeb, ale i například ve smyslu dochvilnosti. Spolehlivost byla v různém kontextu a v různé míře zmiňována jako aktuální součást sebepojetí (7.1, 7.2, 7.3), byla označována jako nedostačující některým požadavkům (7.1, 7.3), nebo byla její požadovaná míra splňována pouze ve vztahu k některým významným druhým (viz kapitola 7.1). Jako hudebníkova důležitá vlastnost se dále objevuje také skromnost (7.1) či přizpůsobivost (7.4), v obou případech jako součást aktuálního i ideálního Já.

Jako učitelé hudby se respondenti hodnotí různě, někteří si přejí učit a hodnotí se jako schopní k výkonu této činnosti (7.4), někteří sdělují reflexi sebe jako špatného učitele, který je příliš subjektivní a stylově vyhraněný (7.5). V ostatních případech se setkáváme s vnímáním sebe jako odborníka ve smyslu vykládané látky (7.3) či jako někoho, kdo je trpělivý jako přítel, ale žáky motivuje a je respektován (7.1).

Dotazované (kromě V. V., který o hudbě hovoří spíše jako o formě přivýdělnku, viz kapitola 7.1) spojuje **vize hudební budoucnosti**, uvádí, že se hudbou chtějí živit na profesionální úrovni. Rozdíly jsou patrné v míře aspirací, někteří se dokonce popisují v roli slavných hudebníků (7.2, 7.5). U všech dotazovaných je však hudební produkce v současnosti hlavním zdrojem příjmů. Jak můžeme vidět, ideální složka sebepojetí je u většiny respondentů úzce spojena s vidinou hudební budoucnosti.

Identita v hudbě se liší v závislosti na celkovém sociokulturním kontextu vnímaného sebepojetí v hudebním prostředí. **V. V.** se snaží především o to, aby byl sám se svojí hudbou spokojen a při hře pobavil publikum. Hudební budoucnost však není jeho primárním cílem do budoucího života. Cílem **M. F.** je být úspěšným hudebníkem a snaží se toho docílit svoji spolehlivostí a bezchybností ve hře na nástroj podpořenou důkladným nácvičkem. **T. P.** reflektuje sebe sama jako profesionálního hudebníka, který nejen že dokáže zahrát většinu hudebních stylů, ale ovládá i zpěv a jiné nástroje, a tím se také živí. **J. N.** vzhledem ke svému hlavnímu nástroji – baskytaře, definuje sebe jako doprovodného hráče, který se však touto rolí realizuje. V hudbě nachází filosofické myšlenky pátrající po

seberealizaci ve smyslu transcendence. **D. H.** se vnímá jako „výjimečný hudebník“, který je schopný vzhledem ke své hře na nástroj, i vzhledem k osobnostním vlastnostem cílevědomosti – popisuje, že je orientován ke svému snu stát se slavným hudebníkem.

8 Diskuze

V rámci této kapitoly se zamyslíme nad výsledky výzkumu a možnými způsoby jejich ovlivnění. Ve výzkumném šetření jsme se zaměřili na kvalitativní popis sebepojetí studenta konzervatoře. Bylo by mimo kapacitu této práce pokusit se popisovat sebepojetí studentů konzervatoře obecně, zprvu kvůli kvalitativnímu charakteru výzkumu, který sám o sobě zobecnění znesnadňuje. Dále pak možnosti zobecnění zamezil samotný charakter sebepojetí jakožto vysoce individualizovaného systému podmíněného množinou jedinečných činitelů. Výsledky není možné zobecňovat, také kvůli povaze zkoumaného vzorku, kterou si objasníme vzápětí.

Výzkumný vzorek byl získán kombinací metody dostupného a lavinového výběru, přičemž byl osloven známý z okruhu studentů konzervatoře, který zprostředkoval kontakt na některé respondenty, a ti doporučili další potenciální účastníky. Takto bylo vymezeno pět respondentů ochotných se zúčastnit a majících v nejbližší době hudební vystoupení. Výzkumný vzorek neobsahuje žádné ženy, to může být podmíněno převahou mužů mezi studenty instrumentálního oddělení konzervatoře.

Nezohledňovali jsme studijní ročník, ani hlavní hudební nástroj respondentů, vzhledem k nízké přístupnosti a ochotě potenciálních respondentů ke spolupráci. Toto rozlišení by však bylo pro výzkum bezpochyby přínosem. Ročník studia hraje nemalou roli v míře ovlivnění a formování jedince studiem, přestože věkové rozložení je v rámci jednotlivých ročníků konzervatoře různé. Co se týče hudebního nástroje, každý nástroj má svá specifika, kterým se hudebník musí přizpůsobit. Kupříkladu baskytara slouží k „podbarvení“ zvuku ostatních nástrojů a je potřeba, aby se její vlastník smířil s touto rolí a nesnažil se vyniknout na úkor ostatních členů kapely. Na hudební nástroj respondenta nebyl brán zřetel, výběr se soustředil na instrumentální oddělení konzervatoře jako celek. Důvodem je snaha popsat aspekty sebepojetí hudebníka – studenta jako takového, aniž bychom soustřeďovali pozornost na konkrétní nástroj a jeho specifika. Každý z respondentů hovořil o svém dominantním nástroji, se kterým také odehrál sledované vystoupení. Faktorem však zůstává, že hudební nástroj je důležitým faktorem, jehož výběr je

podmiňován sebepojetím studenta a zároveň jej také sám podmiňuje. Tyto zmíněné aspekty a mnoho dalších faktorů má na formování sebepojetí jedince vliv a toto může sloužit jako podnět pro realizaci dalších výzkumů na podobné téma.

Jedním z klíčových momentů výzkumu je interpretace sebraných dat subjektem výzkumníka. Jak uvádějí Švaříček a Šedřová (2007), předpokladem pro vyhodnocování kvalitativního výzkumu je odstoupení od všeobecně uznávaného objektivního stanoviska. Podle těchto autorů také není realita důsledkem objektivní zkušenosti, nýbrž konstruktem racionálního subjektu.

Záběrem kapitoly je také potřeba zmínit, že ne vždy poskytla sebraná data dostatek informací potřebných k usuzování na vztahy mezi monitorovanými složkami sebepojetí. V takovýchto případech byly uvedeny pouze ty vztahy, které se zobrazily. To mohlo být ovlivněno také špatnou uchopitelností některých otázek, přestože jsme se snažili formulovat otázky zjišťující jednotlivé aspekty sebepojetí pro každého respondenta stejně, a co nejsrozumitelněji. Dále mohl hrát roli nedostatek sebereflexe respondenta, jeho neochota sám sebe konkrétně definovat či sdělit o sobě některé informace. V neposlední řadě mohly být výsledky ovlivněny faktory situačními, jako je únava po výkonu či rušným prostředím před i po výkonu.

9 Závěr

Práce popisuje sebepojetí studenta konzervatoře. Teoretická část vymezuje vybrané přístupy k Jáství a jejich zakotvení v kontextu pojednávajícím o sebepojetí. Především se pak zabývá procesuální a strukturální stránkou sebepojetí. Dále práce pojednává o některých souvislostech sebepojetí a hudby, hudebního výkonu a vymezuje konstrukty, se kterými je pracováno ve výzkumné části. Hlavním východiskem pro výzkumnou část je Higginsova teorie diskrepancí v sebepojetí. V návaznosti na tuto teorii rozlišující tři hlavní složky sebepojetí – aktuální, ideální a požadované Já, byl realizován kvalitativní výzkum typu mnohopřípadové studie. Cílem výzkumu bylo prostřednictvím hloubkových rozhovorů a otevřených otázek především zjistit, jakým způsobem jsou studentem konzervatoře vnímány zmíněné složky Já ve vztahu k němu samému a k významným druhým v jeho životě, také v souvislosti s hudebním výkonem. Dále bylo pracováno s pojmem identita v hudbě, v jehož rámci bylo nahlíženo na jednotlivé případy. Tímto způsobem bylo vymezeno několik kategorií, do kterých byly jednotlivé případy zařazeny a následně mezi sebou porovnávány a vymezovány jeden vůči druhému.

Seznam použité literatury

- Andersonová, H. (2009). *Konverzace, jazyk a jejich možnosti. Postmoderní přístup k terapii*. Brno: NC Publishing.
- Balcar, K. (1991). *Úvod do studia psychologie osobnosti*. Chrudim: Nakladatelství MACH.
- Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of personality. V L. Pervin, & O. John, *Handbook of personality* (stránky 154-196). New York: Guilford Publications.
- Blatný, M. (2010). *Psychologie osobnosti. Hlavní témata, současné přístupy*. Praha: Grada Publishing.
- DeNora, T. (říjen 1999). Music as a Technology of Self. *Poetics*, stránky 31-56.
- Drapela, V. J. (2011). *Přehled teorií osobnosti*. Praha: Portál.
- Ferjenčík, J. (2010). *Úvod do metodologie psychologického výzkumu*. Praha: Portál.
- Franěk, M. (2007). *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum.
- Frith, S. (2005). Music and Identity. V S. Hall, & P. du Gay, *Questions of Cultural Identity* (stránky 108-150). London: SAGE Publications Ltd.
- Gavora, P. (2000). *Úvod do pedagogického výzkumu*. Brno: Paido.
- Greenwald, A., & Pratkanis, A. (1984). The Self. V R. Wyer, & T. Srull, *Handbook of Social Cognition* (stránky 129-178). Hillsdale: NJ: Erlbaum.
- Hallam, S. (1. únor 2013). The power of music: its impact on the intellectual, social and. *International Journal of Music Education*, stránky 15-25.
- Hargreaves, D., Miell, D., & Macdonald, R. (2002). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Hartl, P., & Hartlová, H. (2009). *Psychologický slovník*. Praha: Portál.
- Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum. základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Higgins, T. (1987). Self-Discrepancy: A Theory Relating Self and Affect. *Psychological Review*, stránky 319-340.
- Higgins, T. (1989). Self-discrepancy Theory: What Patterns of Self-Beliefs Cause People to Suffer. *Advances in Experimental Social Psychology*, stránky 96-136.
- Kantor, J., Lipský, M., & Weber, J. (2009). *Základy muzikoterapie*. Praha: Grada Publishing.
- Macek, P. (2008). Sebesystém, vztah k vlastnímu já. V J. Výrost, & I. Slaměník, *Sociální psychologie: 2., přepracované a rozšířené vydání* (stránky 89-107). Praha: Grada Publishing.
- Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada Publishing.
- Nakonečný, M. (1998). *Základy psychologie*. Praha: Academia.
- Nakonečný, M. (2009). *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia.
- Říčan, P. (2010). *Psychologie osobnosti. Obor v pohybu*. Praha: Grada Publishing.
- Sedlák, F. (1990). *Základy hudební psychologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- Skála, D. (2009). *Aspekty ovlivňující interpretaci hudební skladby*. Načteno z Hudební výchova 2009. Webová konference KHV PdF OU:
http://konference.osu.cz/khv/2009_2/index.php?id=3
- Smékal, V. (2004). *Pozvání do psychologie osobnosti. Člověk v zrcadle vědomí a jednání*. Brno: Barrister & Principal.
- Švaříček, R., & Šed'ová, K. (2007). *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál.
- Thompson, W., Bella, S., & Keller, P. (2006). Music Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, stránky 99-102.
- Vágnerová, M. (2004). *Základy psychologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum.

Přílohy

Příloha 1: Přepis rozhovoru D.H.

T: Kolik ti je let?

R5: Je mi 23 let.

T: Kolikátý ročník konzervatoře studuješ?

R5: Druhý ročník.

T: Jaký máš ke konzervatoři vztah?

R5: Jak to myslíš, vztah? Jako jestli ji mám rád nebo ne?

T: Ano.

R5: No tak.. Konzervatoř mám rád. Jsem rád pohromadě s lidma z branže, s muzikantama, co něco dokázali a podobně. Tady je největší koncentrace takových lidí.

T: Proč jsi šel studovat zrovna konzervatoř?

R5: (smích) Proč jsem šel studovat zrovna sem?... Protože ***** je prestižní škola. Jenom dostat se tam je velmi vzácný. Dá to člověku krásný pocit, když zjistí, že je lepší než ostatní, který jsou s ním v jedné učebně. A o tom to je...Právě jméno té školy a to být obklíčen muzikanty.

T: Co předcházelo tomu rozhodnutí jít studovat hudbu?

R5: Ehm. Předcházelo tomu to, že jsem se sám rozhodl, že už nechci dělat nic jinýho než je hudba.. a že chci být nejlepší. To znamená se tam dostat a učit se o tom.

T: Co tě vedlo k hudbě jako takové?

R5: Možná já sám. Pocit být v něčem nejlepší. Nejdřív to začalo jako koníček, kdy člověk hraje v kapele a baví ho to. Pak jsem začal objevovat čím dál větší hudební zapeklitosti a snažil jsem se dokázat sám sobě, že to zvládnou. Byla to taková hra, až jsem překročil určitéj level, a pak už jsem to chtěl proto, že jsem bez toho nemohl být.

T: Na jaký nástroj hraješ?

R5: Kytaru.

T: Jaký máš vztah ke kytáře?

R5: Miluju kytaru. Miluju všechny svoje kytary. Je to hrozně osobní nástroj. Jak řekl jeden z mých kantorů, je to jenom kus dřeva do té doby, než se ho dotkne člověk. Což je pravda. Ale..Kus dřeva, o který se krásně staráš. Mám taky rád, jak kytary vypadaj. Hrozně rád se jí dotýkám a hrozně rád na ni hraju..A myslím si, že každá má svoji osobnost. S kytarou je to jako s lidma, když s ní strávíš dost času, začneš ji mít taky rád.

T: Proč sis vybral zrovna kytaru?

R5: Když jsem byl skaut, byla kytara takový nejběžnější nástroj.. A taky moje ségra randila s kytaristou, což se mi hrozně líbilo..A taky ta moc, která v ní pumpuje. Nikdy jsem nepřemýšlel, o jiném nástroji.

T: Co pro tebe znamená hudba?

R5: Boj, soutěž, utrpení (smích)... Hudba pro mě kdysi dávno ztratila význam a začal jsem se na ni koukat tak, jak se mně samotnému nelíbí se na ni koukat.. Jestli už je to

nemoc z profese. Při poslechu hudby ji začnu zkoumat, z technický stránky, z rytmický stránky, podle interpretů. Začal jsem v sobě vidět egoistický pohled na hudbu, že tohle přece poslouchat nemůžu, protože je to příliš jednoduchý a podobně. Takže teď mi to hrozně svázalo a to krásný se v sobě snažím znovu najít.

T: Co pro tebe znamená být hudebníkem?

R5: Být hudebníkem znamená (pauza) znamená vládnout lidem...Znamená rozumět.. a ..dát porozumět sobě. To jsou takový hrozný klišé a fráze, ale..v každé písničce je to, co se v člověku odehrává a nemůže tomu být jinak. Hudba je jenom pobídnutí k něčemu, pobídnutí, aby lidi našli něco v sobě, co máte vy, a proto se s vámi spojí. To je být hudebníkem, to si myslím já.

T: Chceš, aby tě hudba jednou živila?

R5: No (smích).

T: Takže je to to, čemu se chceš věnovat do budoucna?

R5: Ano.

T: Jaký příběh bys o sobě mohl říci z hlediska svojí hudební kariéry?

R5: Příběh? Byl to hroznej kruh. Jak už jsem řekl, začínal jsem jenom proto, že jsem chtěl překonat sám sebe. Řekl jsem si, dokážu být takhle dobrej a takhle dobrej. Postupem času to přerostlo v závod pro mě samotnýho, začal jsem to brát jako soutěž..Což teď beru jako skvělou věc, protože mě to hrozně vyšvihlo techniku, jelikož jsem nad sebou stál s bičem a pořád všechno piloval..A jakmile jsem vylezl ze svého pokoje, zjistil jsem, že jsem o kousek dál než ostatní. Každopádně chtěl jsem hrát a byl jsem hladový po tom hrát..A když jsem začal hrát, tak jsem zjistil, že jak jsem byl zavřený, jak jsem piloval a cvičil, tak je potřeba to spojit s komunikací s lidmi. Jakmile člověk takhle hudebně procitne, začne hledat publikum. A já si uvědomil, že na místě, na kterým jsem, publikum hledat nemůžu. Takže jsem se přesunul dál a změnil jsem absolutně postoj svého hraní, svého cvičení, své hudby a takhle. Už dva roky přesně vím, co chci dělat a jak to chci dělat.

T: A co chceš dělat?

R5: Chci hrát pro lidi, pro který je hudba stále čistá.

T: A jak to chceš dělat?

R5: (smích) Chci najít, co bych já poslouchal, kdybych nebyl hudebníkem. Vzpomínám na to, když jsem byl malý kluk ještě v Moskvě a když jsem poslouchal Mr. Big, Scorpions a tyhle věci a zpíval jsem si to s nima. A bylo to hrozně krásný, byl to rokec, ke kterému vzhlížím. Tam se chci vrátit.

T: Můžeš nějak shrnout, kam v hudbě směřuješ?

R5: No jak jsem řekl, k tomu. Není důležitý, co říkají všichni, že rock and roll je mrtvý. Je to pravda, ale to jen napovídá tomu, že ho musíme znovu vzkřísit. A hrozně se mi líbí ten styl života, ten přístup. Hrozně respektuju a obdivuju lidi, který se k tomu vrací zpátky. Hrozně rád bych je podpořil.

T: A jaký styl života to je?

R5: Že život je hrozná legrace.. Že texty přestávají být jenom o lásce a smutných věcech. Že někdo zpívá o tom, jak se chce stát hokejistou, druhý o tom, který hry se můžou hrát na hřišti (smích). Prostě o věcech, nad kterými se člověk zasměje. A vezmou to a řeknou, lidi

podívejte se, všechno, co děláte dennodenně, tak to je váš pravej život. To se mi hrozně líbí, když tohle člověk dokáže ukázat. A musí tam být cit, nejen strohá technika.

T: Jaký jsi jako hudebník? Myslím tím vlastnosti.

R5: No, cílevědomej, odhodlanej, tvrdohlavej.Ehm..Příliš zkoumavej, příliš technickej. Což je prokletí i výhoda..Ale v současný době i otevřenej.

T: Otevřenej k čemu?

R5: Otevřenej sám sobě.

T: Co to znamená?

R5: To znamená, že dělám to, co chci. Že moje texty nejsou plánovitě něčím určený.

T: Jak si věříš jako hudebník?

R5: Ehm. Nevěřím si vůbec a věřím si úplně...

T: Můžeš to nějak objasnit?

R5: Jakmile se řekne věřím, to znamená půjdu tam a dám mu na zadek. Já když hraju, je mi jedno, co si o mně myslí. Už nechci nad tím přemýšlet. Prostě mám tohle, chcete to?

T: Co prožíváš, když hraješ?

R5: Obrovský štěstí...To je všechno.

T: Jaká je tvoje motivace ke hraní?

R5: Všechno, lidi, spoluhráči. Ehm. Můj výkon.

T: Ve smyslu, že se lidem líbí, jak hraješ? To je tvoje motivace?

R5: Ne. Ve smyslu překvapit. To je moje motivace.

T: V jakém smyslu překvapit?

R5: Ve smyslu překvapit, že s lidmi komunikuješ třeba očima nebo že se na někoho soustředíš a sleduješ, jak on na tebe reaguje. A přitom mu pořád dáváš tu hudbu a divadlo na pódiu.

T: Jak bys popsal ideálního hudebníka?

R5: Ideální hudebník je ten, co má pojem o technice, o hudební teorii, má široký záběr poslechu hudby, má svoje sny.

T: A jaké má vlastnosti?

R5: Ehm...Extrovert, pozitivní...To je všechno.

T: Co bys musel udělat, aby ses takovým hudebníkem stal?

R5: Co bych já musel udělat?

T: Ano.

R5: Já doufám, že už nic.

T: Jaký má hudebník být? Má nějaké povinnosti, odpovědnosti?

R5: Asi by měl být pro lidi, bavit.

T: A dejme tomu diváků a ostatních hudebníků.

R5: Požadavky diváků jsou: být dobře vyhlížející a umějíci dobře komunikovat. A ostatních hudebníků: být dobře hrající, bezchybný v hraní. To je všechno.

T: A ty bys řekl, že takový jsi?

R5: Já se neskromně domnívám, že jsem (smích).

T: Co tvoji rodiče říkají na to, že jsi hudebník?

R5: Nemají radost. Otec neříká nic, protože je bačkora a matka .. by chtěla abych měl zaměstnání, který přináší peníze.

T: Byli to oni, kdo tě přivedl k hudbě?

R5: Ne. Chci říct, koupili mi první kytaru. A mysleli, že to bude takový hezký koníček, takže vlastně jako jo. Teď toho hodně lituju.

T: Proč toho lituju?

R5: Protože byl jsem premiant ve třídě, měl jsem všechno. Oni potřebovali jenom aby se jejich synáček odreagoval. Řekli, á, kytara, to bude skvělý, on si párkrát zabrnká po těch domácích úkolech. Ups a trochu se to zvrtilo.

T: A co bys řekl, že si oni o tobě teď myslí vzhledem k tomu všemu?

R5: Matka je nespokojená, vidí ve mně spoustu chyb.

T: Třeba jakých?

R5: Nevidí mě jako zpěváka, asi. Vidí, že jsem prostě pořád nedokonalý, má pocit že jsem neustále svázaný. Otec má asi radost, protože může zabavit jeho klienty v hospodě, teda nevlastní otec. A vlastní otec si myslí, že jsem loser.

T: Proč myslíš?

R5: Protože on se o tom ani nechce bavit o mně jako o hudebníkovi. Prostě mu to připadá nedůstojný. Nikdy se ke mně nevyjadřoval jako o hudebníkovi, nebavili jsme se o tom, co hraju.

T: Jaký by si přáli, abys byl?

R5: Chtěli by, abych si našel pořádnou práci a přestal se honit za snem, který jim připadá, že se nikdy nesplní. Chtěli by, abych byl větší realista, manuálně víc pracovitej, maj pocit, že mně dostatečně fyzicky neutýrali, je to kvůli nevlastnímu otci. Chtějí, abych je zabezpečil, proto mě vypěstovali.

T: A jaký je tvůj sen?

R5: Být slavný hudebník. Nesnažím se je přesvědčit. Chci, aby se smířili s faktem, že jsem hudebník, že je to něco co umím dělat a něco co přinese peníze.

T: Jaký bys měl být podle tvých rodičů, jaké si myslí, že máš povinnosti, odpovědnost?

R5: Měl bych se vrátit ke svému starýmu já, což je pracovní realismus, protože hudba mě neživí. Měl bych se vrátit zpátky k zabezpečování materiálu. Očekávají že nechám hudby a nastoupím do normální práce, začnu normálně žít, normálně budovat, nastoupím na normální školu.

T: Jaký jsi jako syn?

R5: Z mého pohledu, řekl bych, ..., chtěl bych být dobrý syn, ale s matkou válčíme. Nemáme úplný vztah s otcem, tedy s nevlastním otcem. Nemá vlastní názor, všechno je to o matce. S vlastním otcem se moc nevidám a matka... ta má záchvaty, je hysterická,

obviňuje všechny ze všeho, hlavně mě. Takže necítím se jako skvělejší syn a navíc nenaplňuji očekávání svých rodičů.

T: Jaký bys měl být ty sám?

R5: Chtěl bych vyřešit tyhle vztahy, se svými otcema. A s matkou. S matkou mám dobrý vztah, až a to prostě než přijde na to, že jí hrábne. Prostě je neovladatelná. A navíc nikdy neuzná svojí chybu a nikdy se neomluví, což je pro mě největší trn v oku, to prostě nenávidím a netoleruju.

T: Je něco, co by měl podle tebe syn splňovat? Jaké má povinnosti, závazky?

R5: Měl by být pýchou svých rodičů, ať už dělá cokoli, tak by měl vysvětlit svoje důvody rodičů, jak toho dosahuje a jak probíhá jeho cesta. To je úkol syna.

T: Máš nějakého sourozence?

R5: Starší sestru. Je jí 26. Ne, 27.

T: Jaký spolu máte vztah?

R5: Nevíme o sobě. Dřív jsem k ní hrozně přilnul, ale prostě.. ten vztah je k ničemu. Nemá z něj radost, užitek. Nesnaží se semnou zkontaktovat. Já se snažil, a je to planý. Ale takhle, nevyčítám jí to, částečně to chápu, možná je ve stejné situaci, jelikož jsme stejné krve a částečně stejných povah, takže zkrátka má spoustu práce. Ale nejsme v kontaktu už hodně dlouho.

T: Co si o tobě myslí jako o hudebníkovi?

R5: Respektuje mě. Ale neví, jestli jsem dobrý nebo ne, protože tomu nerozumí.

T: Jaké ti přisuzuje vlastnosti?

R5: Má pocit, že nevymačkávám všechno ze svého potenciálu.

T: V čem?

R5: Ze svého potenciálu žít. Hudbu nebere jako moje naplnění. A taky že se moc soustředím na názory a co si jiní lidé myslí. Teda ne když hraju, to si věřím.

T: Připadá ti, že takový jsi?

R5: Jo, upřednostňuju pohodlí jiných lidí před svým.

T: Jaký by si ona přála, abys byl?

R5: Stabilní. Abych studoval nějakou pořádnou věžku.

T: Jaký bys podle ní být měl, třeba co se týče tvých povinností, odpovědnosti?

R5: Rozhodný, opět nerozpolcený a částečně bezcitný. Jsem velmi ovlivněn city. Ve smyslu rozhodování, spoustu věcí podřizuju těm ostatním právě.

T: Jak si myslíš, že ty jako hudebník působíš na své přátele?

R5: Mají mě rádi. Na své přátele jako přátele?

T: Ano.

R5: Doufám, že své přátele inspiruju.

T: K čemu?

R5: Ke svým činům, aby si šli za tím, co oni chtějí. Inspiruju je tím, co dělám a jak to dělám.

T: Jaké vlastnosti ti přisuzují tví přátelé?

R5: Cílevědomost, pracovitost, destruktivní chování. Nehlídám se na úkol pracovitosti, co se týče spánku, jídla, ničím se, abych toho víc stihl. Víc cvičení a tak. A jsem zábavný.

T: Jaký jsi jako kamarád?

R5: No doufám, že skvělý. Umím naslouchat...Mám přehled o svých kamarádech, vím, co mají rádi, co nemají rádi. A velmi si na tom zakládám.

T: Jaký by přátelé chtěli, abys byl?

R5: Abych se jim víc věnoval, byl víc otevřenější. Přesto, že mám nejlepší přátele, tak neví všechno a jsou vděční za každou informaci, kterou jim podám. Sám bych chtěl být víc otevřený, větší lídr v naší partě, větší autorita, protože teď už na to nemám moc času.

T: jaký by měl kamarád být podle tebe?

R: Upřímný, oddaný, chápavý.. a umění ovládat druhého ve smyslu, když kamarádi nepřemýšlí a jsou si toho vědomi a kamarád musí chytrým jednáním ho přivést k tomu, aby se choval v jeho zájmu.

T: Co od tebe očekávají tvoji kamarádi jako od hudebníka?

R5: Úspěch, peníze, drogy, maléry.

T: V jakém smyslu?

R5: Prostě hudebník je v očích všech problémový člověk.

T: Proč?

R5: Je to všeobecně uzákoněný.

T: A proč ty si to myslíš?

R5: Protože to všichni říkají, s kým se setkávám. Jo hudebník, ten nám tu bude vypíjet, jo hudebník, ať se neutrhne ze řetězu a podobně.

T: A myslíš si, že jsi takový?

R5: ..Když se cítím dobře, tak jo.

T: A když se cítíš špatně?

R5: Tak ne.

T: A když se cítíš špatně, tak jsi jaký?

R5: Když se cítím špatně, jsem pozitivní, kamarádskej. Ale nejdu dál. Nepřekvapím.

T: A čím překvapuješ, když máš dobrou náladu?

R5: Tím, jak jedním, jak mluvím s lidmi, jak dokážu svojí pozitivitou nakazit.

T: Můžeš uvést nějaký příklad?

R5: Jo, můžu. Ehm. Když někdy slyším hudbu, tak ji začnu zpívat a donutím ostatní, aby ji zpívali se mnou.

T: Máš přítelkyni?

R5: Ano.

T: Jaký jsi jako přítel?

R5: Hroznej. Ehm. Jelikož právě věnuju spoustu energie hudbě, tak svoji přítelkyni zanedbávám, protože ji beru jako součást sebe, což já jsem na posledním místě. Na prvním místě jsou sny, já jsem tělo, které k nim vede. Takže jako přítel nejsem dobřej, protože spoustu věcí nedělám tak, jak bych chtěl..Ale všechno, co mám, dávám do vztahu.

T: Jak si myslíš, že jako hudebník působíš na svoji přítelkyni?

R5: No, samozřejmě je to absolutně zkreslený. Přítelkyně nemá vůbec objektivní názor, neříká mi negativa. Podporuje mě ve všem, co dělám.

T: Jaké vlastnosti ti přisuzuje?

R5: Že jsem prodejná děvka, teď jsem citoval. Že se snažím všem vlichotit, aby mě měli všichni rádi, že jsem tím, kým nejsem, že předstírám.

T: Jsi takový skutečně?

R5: Nesnažím se nikomu vlichotit každopádně. Musím říct, že jsem manipulativní k lidem, který potřebuju, který využívám. Ale nesnažím se vlichotit. Snažím se najít v nich zábavnou stránku, kterou bych byl schopen respektovat. Prodejná děvka k tomu navazuje.. A že lžu. Dřív jsem takový býval, už nejsem. Zkrátka.. hudebníkovy projevy jsou nastavený podle nějakýho měřítko, takže..hudebník se musí věnovat lidem. Je to o komunikaci. Tím chci říct, že partnerka hudebníka by měla vyzařovat stejným pozitivem jako on sám, protože partnerka hudebníka ho má prezentovat...Partnerkou hudebníka je ta nejtolerantnější osoba, která může na světě existovat. Že musí tolerovat to, že její přítel není jenom pro ní a že spoustu času tráví s jinýma lidma. Je to jak jeho práce, tak něco, co ho baví.

T: Jakého přítele by v tobě tvá přítelkyně chtěla mít?

R5: Chtěla, abych se jí víc věnoval, abych měl víc času, což není ovlivněný mým osobnostním rysem, já bych na ní chtěl mít čas. A abych byl víc otevřený, myslí si, že jsem vůči ní málo otevřený, což je nesmysl. Chce, abych nelhal, což je, .., dřív jsem podával mylný informace, ale už takovej nejsem.

T: Jaký by měl přítel podle tebe být? Má nějaké povinnosti

R5: Ehm..autoritativní, otevřený, musí se o ní umět postarat. Laskavý.

T: A jsi takový?

R5: Myslím, že ano. Ano jsem.

T: A podle ní?

R5: Oddaný, vlastenecký. Hodně oddaný, možná až nenormálně oddaný. Chce, abych byl jenom pro ní a to právě nejde, když je člověk muzikant.

T: Co si myslíš, že ona od tebe očekává jako od hudebníka?

R5: Vůbec nic.

T: Máš na konzervatoři nějakého oblíbeného učitele?

R5: Jo, *****. To je můj kytarový učitel. Má velký jazzový znalosti a absolutní sluch.

T: Jaké má na svoje žáky požadavky?

R5: Absolutně žádný. Je to člověk, který přišel s hodně velkým nadšením šířit moudro a takovýhle věci. to nadšení opadlo, protože lidi, který chodí na konzervatoř zkrátka jsou flákači. Muzikanti obecně jsou flákači. To ho zdecimovalo, že zkrátka podává jen výkon, který musí a nic nečeká, což je smutný. Je překvapený nadměrným výkonem. Nechci říct,

že jsem podal nadměrný výkon..ne, chci říct, že jsem podal nadměrný výkon, v rámci žáka, řekl bych, že v historii konzervatoře.

T: Jak by ses popsal jako student hudby?

R5: Jsem pilný.

T: Všechno?

R5: Jo.

T: Jakým žákem bys chtěl být?

R5: Takový, jaký jsem.

T: Co bys řekl, že si ten učitel o tobě myslí?

R5: Že jsem pilnej.

T: Něco víc?

R5: Že dělám víc, než bych měl, že se ho snažím možná překvapit..A že mám zájem o daný obor, že mám zájem o hudbu. Že jsem disciplinovaný.

T: Jaký ten tvůj učitel chce, abys byl?

R5: Chce jenom abych splnil základní požadavky, který mi dal a nemá do sebe žádný poznání, že D.H., on se chce rozvíjet a pomozme mu, ne. To je smutný, protože ten člověk má na víc.

T: Jak by podle tvého názoru měl student konzervatoře působit?

R5: Měl by si vážit toho, že tam je. Měl by mít respekt k studentům okolo a sám k sobě. To já jo.

T: Jak bys řekl, že tě jako hudebníka hodnotí spolužáci?

R5: Je to kluk, co má rád jazz a co je víc komplikovanej, než by musel.

T: Myslíš hudebně nebo osobnostně?

R5: Hudebně i osobnostně.

T: A v jakém smyslu jsi komplikovaný?

R5: V tom, že..Jó D.H., tak ten je pravděpodobně zalezlej doma a cvičí. Ale já se snažím něco dokázat. Ale prostě to přeháním.

T: Jaké vlastnosti by chtěli, abys měl?

R5: Asi kolegiální, pomoci jim, když něco potřebují. Zábavnej, možná.

T: Jaký by měl správný spolužák být?

R5: To, co jsem řekl už před tím. Cílevědomej, pilnej, vážit si toho, že jsem na škole.

T: Jak se projevuješ jako spoluhráč v kapele?

R5: Jsem velmi tolerantní. Jsem...poslouchám a nejsem sobecky a pokrytecky uzavřenej. Věřím na to, aby si byli všichni rovní. Ať je to jakýkoli nástroj, snažím se dát každému pocit, že dělá dobře hudbu.

T: Jaké vlastnosti ti spoluhráči přisuzují?

R5: Ehm... je to problém, který řeším, zkrátka, že.. rozhoduju příliš za všechny. Dlouho jsem hrál sám a kapely jsem vedl a teď se do mé kapely dostalo víc autorit a neradi vidí, že

se za ně řeší něco, co by chtěli vyřešit oni. Baskytarista by chtěl vidět toho, kdo zahraje to, co on mu dá a pomůže mu se skládáním písniček. Bubeník by ve mně chtěl probudit moje starý já, což bylo velice progresivní, šíleně kytarový já. A já se teď potýkám s tím, že lámu svoje nový já, se kterým jsem neuvěřitelně spokojenej.

T: Jak bys to nový já popsal?

R5: Jako člověk, co se v hudbě našel, je spokojenej a jde si za tím. Jsem vnitřně absolutně čistý na tohle. Nechci si nic dokazovat, nepotřebuju to a chci dělat hudbu pro lidi. Dřív moje já bylo pro sebe, předhánění, spor. Ale vytvořil jsem si sebevědomí, že dokážu zahrát věci, který mi dovolí si tohle myslet. Byl to proces nezbytný k tomu, abych si tomu došel.

T: Jaké by měl mít spoluhráč v kapele ideální vlastnosti?

R5: Ty, které už jsem jmenoval.

T: Co od tebe spoluhráči očekávají jako od kolegy?

R5: Ve většině případů ode mě očekávají všechno. Prezencaci, očekávají, že to budu vést a že je podpořím, že tu budu pro ně.

T: Splňuješ to podle sebe?

R5: Jo, snažím se.

T: Jaké máš povinnosti jako spoluhráč?

R5: Podílet se o moc. Já to dělám rád, ale chci vidět, že se to někam sune. Chcete přiložit ruku k dílu? Tady jsou úkoly, udělejme je během týdne, protože to je přesně to, jak pracuju. Jakmile vidím, že jsou neudělaný, tak..mě to štve a mám tendenci si tu moc prosadit.

T: Dobře. Máš nějaké žáky?

R5: Už ne.

T: Ale předtím jsi tedy měl?

R5: Ano.

T: Co si o sobě myslíš jako o učiteli?

R5: Jsem špatnej učitel.

T: Proč?

R5: Ehm. Jsem subjektivní. Jsem hudebně ovlivněný, takže žákům dávám příliš moc informací už na první hodině. Technicky je připravím dobře, ale asi je moc zahltlím přílišným přemýšlením na začátku. Něco, k čemu by se měli dobrat sami.

T: Jaký bys tedy chtěl být učitel?

R5: Chtěl bych být autorita, aby mě poslouchali na slovo, toho lze ne vždycky docílit. Abych pro ně byl velkou inspirací, to se mi snad daří. A kamarádem. A právě to se vymyká. To bych řekl, že nejde zkombinovat. Už tehdy, když se dostane člověk do vztahu učitel – žák, tak nemohou být kámoši, přestože to předstírají. Ehm..Motivaci jsem možná vzbudil v pár případech..a to je všechno.To je všechno. Inspirace je to nejdůležitější, co od učitele chceš.

T: Jaký názor na tebe mají tvoji žáci?

R5: Je vtipnej.

T: A vzhledem k tvým dalším vlastnostem?
R5: Je technicky dobřej.
T: A k osobnostním vlastnostem?
R5: Že jsem pozornej...
T: Jaký myslíš, že by učitel hudby měl být?
R5: Měl by být autoritativní..Měl by být připravený, měl by vědět o žákovi všechno. Měl by vědět, jak žáka rozvíjet.
T: Myslíš si, že jsi takový?
R5: Ne.
T: Co ti schází, abys takový byl?
R5: Odbourat přátelství, odbourat to být kamarádem. Když tam tohle je, člověk začne být subjektivní.
T: Jakého učitele by tvoji žáci chtěli mít?
R5: Kamaráda a takovýho toho super taťku, co všechno umí a co je jim vzorem.
T: Co od učitele žáci očekávají, jaké povinnosti mu přisuzují? Jak by měl vypadat, podle nich?
R5: Zároveň tajemný, nepřístupný a inspirující. Je to někdo, na koho se těší, je nedosažitelný, zábavný, cílevědomý a udrží jejich pozornost.
T: Jsi takový i ty?
R5: Částečně, třeba myslím, že je inspiruju, jsem jim vzorem a zároveň si držím trochu odstup a nemají mě přečtenýho.
T: Dobře. Co běžně očekáváš od svého hudebního výkonu?
R5: Překvapit, zaujmout, pobavit.
T: Co při vystoupení prožíváš?
R5: Štěstí. To je vše.
T: A proč myslíš, že tě hudba dělá šťastným?
R5: Protože mě dělá šťastným.
T: A proč bys řekl, že tomu tak je?
R5: Protože...dělám něco, u čeho se můžu uvolnit.
T: Co děláš, aby ses před koncertem cítil v pohodě?
R5: Vůbec nic.
T: Jak se cítíš po koncertě?
R5: Skvěle.
T: Můžeš být konkrétnější?
R5: Lidi tě znaj, můžeš s nima mluvit, jsou víc otevřený.
T: Jak se cítíš při školních vystoupeních?
R5: Skvěle.

T: Co to znamená?

R5: Že můžu překvapit.

T: Třeba čím?

R5: Třeba svojí aranží, svým optimizmem.

T: Jak se připravuješ na takovéto vystoupení?

R5: Hraju většinou dvě hodiny před vystoupením.

T: Máš nějaký rituál?

R5: Ne. Teda neplánovanej, budim se dřív, zapnu počítač nohou, vezmu si kytaru a přehrávám si, jdu si zaběhat, dám si kávu a pak tam vyrážim.

T: Co prožíváš v průběhu vystoupení?

R5: Zábavu, štěstí.

T: Jak normálně zvládáš takováto vystoupení?

R5: V pohodě.

T: Pociťuješ někdy trému?

R5: Ne.

T: Jaká je představa tvého ideálního výkonu?

R5: Ideální výkon..že lidi překvapim, pobavim a potěším.

T: Daří se ti to?

R5: Doufám, že jo.

T: Jaké bývají požadavky na takováto vystoupení?

R5: Jak myslíš požadavky?

T: Co se od tebe očekává?

R5: Hm. Že překvapim, pobavim.

Příloha 2: Přepis záznamového archu D. H. po rozhovoru

Na následující řádky napište atributy člověka, které si myslíte, že máte:

Cílevědomý, pracovitý, konkrétní, upřímný, přátelský, zdrženlivý, tvrdohlavý, neústupný, neoblomný, chápavý, naslouchám jiným, vřelý

Na následující řádky napište atributy člověka, které byste chtěl/a mít:

Rozhodný, sobecký vůči jiným, neohlížet se na názory jiných, extrovertní, spontánní, vznětlivý, nezkrotný

Na následující řádky napište atributy člověka, které byste měl/a mít:

Vyrovnaný, společenský, extrovertní, rozhodný, pracovitý, zábavný, moudrý

Příloha 3: Přepis záznamového archu D. H. před výkonem

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které máte:

Jsem sebevědomý, veselý, pozitivní. Mám plno energie a mám radost z lidí kolem. Těším se na vystoupení a vím že předvedu skvělý výkon

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste chtěl/a mít:

Více střeštěný. Rád bych lidi kolem nakazil svoji dobrou náladou a prožíval s nimi bouřlivé záchvaty způsobené hudebními miniorgasmy. Přinutil lidi tančit a podat též co nejlepší výkon. Rád bych u ostatních odstranil závist a chtěl bych se soustředit na citovou podstatu hudby

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste měl/a mít:

Připravený a cílevědomý. Rozhodný a přesný, bez výjimek. Vůdčí a pozitivní

Příloha 4: Přepis záznamového archu D. H. po výkonu

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které máte:

Jsem stále skvěle naladěný, přesto že v publiku kolovalo pokrytecké souzení a poměřování. Publikum bylo špatně reagující. Hudebníci kolem mě byli dobře naladěni a připravení. Cítím se skvěle a uspokojeně

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste chtěl/a mít:

Chtěl bych aby mi to bylo jedno. Stále zkoumám chyby, které jsem po výkonu provedl. Přespříliš se kritizuju a obviňuju

Na následující řádky napište atributy člověka-hudebníka, které byste měl/a mít:

Měl bych objektivně zhodnotit svůj podaný výkon. Určit plán v případě nedokonalostí a zaměřit se na jejich vypilování do perfektní podoby. Kritiku bych měl tolerovat jen v případě autoritativních osob a ne v případě bezvýznamných lidí.