

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ  
Katedra obecné antropologie

**Bc. Michaela Paděrová**

*Prožitek plynutí a Luciferův efekt v dětském pěveckém sboru*

*Diplomová práce*

**Praha 2016**

Autor práce: **Bc. Michaela Paděrová**  
Vedoucí práce: **doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD.**  
Rok obhajoby: **2016**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 6. 2016

.....

podpis

**Poděkování:**

Na prvním místě chci poděkovat svým rodičům za podporu, které se mi od nich při celém studiu dostávalo. Také bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, PhD., za vedení práce, podnětné připomínky a podporu po celou dobu, co jsem se tomuto tématu věnovala.

**Abstrakt:**

Cílem tohoto výzkumu je z pozic etnomuzikologie popsat, analyzovat a interpretovat motivace členek dětského pěveckého sboru k účasti v něm i přes náročnost a z vnějšího pohledu až nepříjemnost, kterou jim tato pravidelná aktivita přinášela. Kromě základních etnomuzikologických konceptů využívám také teorie zážitku z provozování hudby - konceptu „flow“, jak je charakterizován v knize *O štěstí a smyslu života od Mihaly Csikszentmihalyie* (1996), a fungování institucí a jejich vlivu na členy tak, jak k němu přistupuje Philip Zimbardo v knize *Luciferův efekt* (2014). Práce je metodologicky založena na kvalitativní výzkumné strategii sociálních věd a vychází především polo-strukturovaných rozhovorů s bývalými členy sboru.

**Klíčová slova:**

etnomuzikologie, český dětský pěvecký sbor, motivace, flow, disciplína

**Summary:**

The aim of my research anchored mainly in musical anthropology is to describe, analyze and interpret motivations of the members in the children's music choir and their reasons to continue despite all the demands and difficulties. In addition to the basic ethnomusicological concepts I work with the theory of experience of making the music – the concept called „flow“ as characterized in the book *Flow (The psychology of optimal experience)* by Mihaly Csikszentmihalyi, 1996 and the concept of functionality of institutions and their influence on the choir members by Philip Zimbardo – *The Lucifer Effect*, 2014. This work is methodologically based on the qualitative research paradigm of social sciences and is based mainly on semi-structured interviews with former members of the choir.

**Key words:**

ethnomusicology, czech children's music choir, motivation, flow, discipline

## Obsah

Obsah .....	1
I. Úvod .....	3
II. Teoreticko-metodologická část .....	10
1. Téma práce .....	10
2. Teoretické zakotvení práce .....	11
3. Výzkumný problém .....	12
4. Výzkumná strategie.....	13
5. Prostředí výzkumu, techniky konstrukce dat a výběr vzorku .....	13
6. Analýza dat.....	16
7. Hodnocení kvality výzkumu .....	17
8. Etika výzkumu .....	18
II. Empirická část.....	19
1. Hudební etnografie sborových koncertů.....	19
1.1. Koncert původního dětského pěveckého sboru a přípravných oddělení z 28. dubna 2015. ....	19
1.2. Koncert později vzniklého pěveckého sboru ze 17. dubna 2014 .....	22
2. Teoretické koncepty a jejich aplikace na vyprávění informantek .....	25
2.1. Mihaly Csikszentmihalyi - <i>O štěstí a smyslu života</i> .....	25
2.1.1. Hudba a „flow“ .....	27
2.1.2. Cíle a pravidla .....	28
2.1.3. Zpětná vazba .....	35
2.1.4. Únik od každodenních problémů .....	36
2.1.5. Pocit kontroly nad sebou samým .....	38
2.1.6. Přesáhnutí sama sebe – součást něčeho velkého.....	38
2.1.7. Ztráta přehledu o čase .....	39
2.2. Philip Zimbardo – <i>Luciferův efekt</i> .....	39

2.2.1.	Dispoziční vs. situační pohled.....	41
2.2.2.	Systemy moci a hierarchie .....	42
2.2.3.	Pravidla a kontrola jejich dodržování .....	46
2.2.4.	Kontrola.....	49
2.2.5.	Důraz na stejnost a potlačení individualismu.....	52
2.2.6.	Potřeba někam patřit .....	55
2.2.7.	Zlo nečinnosti.....	56
III.	Závěrečné interpretace .....	58
	Závěr .....	61
	Seznam použité literatury .....	63
	Elektronické zdroje .....	64
	Tabulky .....	64
	Přílohy.....	65

## I. Úvod

*„Nedokážu si představit, že takové prostředí někde vůbec existuje?!“, „To se k vám opravdu takhle chovali?“, „Proč jste neskončili? Co vás tam drželo?“, „To je klasická šikana, ne?“, „Já bych svoje dítě k ničemu takovému nepustila!“*

Takové reakce následovaly po té, co jsem na kurzu Hudební antropologie na FHS UK u doc. PhDr. Zuzany Jurkové, PhD., představila střípky své bakalářské práce a rozhovory, které jsem vedla s dalšími členkami sboru, který jsem zkoumala.

*„Jak je možné, že se bývalé členky (i sama autorka) nepozastavují nad tím, proč vlastně to všechno snášely? Každý čtenář „zvenku“ – kupříkladu i já, která jsem na hodnoty, spojené s klasickou hudbou naprosto zvyklá – označil okamžitě popisované prostředí jako sociálně patologické,“* byla reakce oponentky (docentky Zuzany Jurkové) mé bakalářské práce, kterou následovaly poměrně zděšené pohledy poroty u obhajoby mé práce, když si ji na místě pročítali. Od vytištění své bakalářské práce jsem prošla několika diskuzemi, ať už se spolužáky z Obecné antropologie nebo svými kamarády, rodiči či bývalými členkami onoho sboru, všechny reakce měly společný moment zděšení a spoustu otázek začínajících slovy: „Proč?“ nebo „Jak je možné, že...?“, které jsem si já, bývalá členka onoho sboru, kupodivu nikdy během více než deseti let strávených v tomto sboru, nepoložila. Většina těch, co na mou práci reagovali, vyděsil až přílišný důraz na disciplínu, která se proměňovala v jistých momentech až ve vzájemnou šikanu. Zarážející je pro ně také stupeň poslušnosti, která panovala napříč sborem, jakýkoli náznak její absence řešilo nejen vedení sboru, ale i ostatní členky. Toto v některých z nich zanechalo dlouhodobě částečně negativní pocity a některé si jakousi tenzi ze sboru drží až dodnes v podobě snů o sboru, které budu citovat později v mé práci<sup>1</sup>.

Tento pozoruhodný fakt je možná jeden z dalších důvodů, proč jsem si toto téma ke své diplomové práci vybrala. Chci zjistit, jaké mohly být důvody toho, že jsme já nebo moje kamarádky ve sboru, nikdy nezpochybňovaly vlastní zapojení do tohoto hudebního celku a ani jeho vedení.

Studium magisterského programu Obecné antropologie mi dovolilo se více přiblížit perspektivám etnomuzikologie, opakovaně jsem navštěvovala kurzy Hudební

---

<sup>1</sup> Viz s. 6, 33.



antropologie a snažila se proniknout více do teorie, která by mi pomohla odpovědět na mnou zkoumané otázky a pokračovat tak v cestě za vysvětlením jevů, které všechny, kdo tuto práci četli, tak zajímaly.

Uvědomuji si, že navázání na bakalářskou práci může být problematické a obtížné vzhledem k tomu, že by si ji čtenář této práce musel také přečíst, aby důkladně porozuměl, proto jsem se rozhodla začít podrobnějším přiblížením oné práce a jejich zásadních momentů, které jsou stěžejní pro můj následný výzkum.

Struktura mé bakalářské práce se klasicky dělí na teoreticko-metodologickou a empirickou část. V první části vyjasňuji teoretická východiska práce a použitou metodologii. Osvětluji hlavně teoretické koncepty etnomuzikologů Alana P. Merriama a Thomase Turina. Merriam navrhuje tříložkový teoretický model zkoumání hudby, jenž „zahrnuje studii na třech analytických úrovních – konceptualizaci hudby, chování ve vztahu k hudbě a samotný hudební zvuk.“ (Merriam 1964, studentský překlad M. Boháčka, s. 27) Ve svém výzkumu se především zabývám druhou částí modelu, tedy hudebním a nehudebním chováním. „Aby mohl jedinec v hudebním systému konat, musí nejprve pochopit, jaký druh chování vyprodukuje požadovaný zvuk.“ (Merriam 1964, studentský překlad M. Boháčka, s. 27) Dále pracuji s konceptem prezentačního provozování hudby Thomase Turina, který odmítá vnímat hudbu jako jednotnou uměleckou formu a navrhuje typologii rozdílných způsobů provozování hudby – dva se týkají vytváření nahrané hudby – *high-fidelity music* a *studio art* a dva se vztahují k živému vystupování – participační způsob provozování hudby (*participational way of performance*) a prezentační způsob provozování hudby (*presentational way of performance*) (Turino 2008)<sup>2</sup>

V empirické části prezentuji doplňující hudebně-etnografický „snapshot“ ze zkoušky sboru a popisu zvuku, následované stěžejní částí práce – rozhovory s informantkami, v nichž reflektují své působení ve sboru. Na základě dat z rozhovorů popisují sborovou každodennost a zvyky během různých aktivit, především zahraničních turné. Takto získaná data interpretuji pomocí výše zmíněných teoretických konceptů. Docházím k závěru, že sbor měl ve svém jádru velmi hluboce zakořeněné specifické zvyky, pravidla, normy, hodnoty, rituály a dokonce i svou sborovou hierarchii společenských

---

<sup>2</sup> Podrobnější vysvětlení Turinova konceptu viz Paděrová Michaela, Kulturní kohorta českého dětského pěveckého sboru v 80. a 90. letech 20. století v reflexi bývalých členek, Bakalářská práce, Fakulta humanitních studií Univerzita Karlova v Praze 2013, s. 7, 25.

statusů. Měl tedy svou vlastní kulturu, kterou si každý nováček musel osvojit v procesu enkulturace.

Je nemožné zde obsáhnout celou bakalářskou práci a ani to není mým záměrem, ráda bych se tedy zmínila o určitých bodech, které přitahují pozornost a které přispěly k rozhodnutí napsat práci diplomovou. Jsou to místa, která vyvolala mnoho reakcí a dobře charakterizují celkový obraz sboru, který práce přináší. Na těchto základech pak bude možné pokračovat a vybudovat práci diplomovou.

Sbormistr vždy lpěl na co nejpreciznějším přístupu, který přinášel „co nejlepší“ výsledky, které měly jednak stránku kvantifikovatelnou, včetně uvádění počtu vítězství v soutěžích apod. Druhou stránkou byl důraz na „zvukovou kvalitu“ zpěvu, čímž se naprosto převážně rozuměla přesnost intonace, tedy sice neverbalizované, ale opět kvantifikovatelné nároky. Těm, tedy jejich dosažení, odpovídaly také požadavky na extrémně disciplinované chování, což ostatně velmi dobře koresponduje s uvedeným modelem Alana Merriama. V tom můžeme vidět koncept Bruno Nettla tzv. atletického pojetí hudby, podle kterého „provozování hudby – komponování, improvizování nebo provádění musí být náročné, aby mohlo být opravdu mimořádně dobré.“ (Nettl 1983, s. 33)<sup>3</sup> Ráda bych v tomto duchu napsala pár čísel, která sbor lépe představují z tohoto atletického pojetí, které je pro něj tolik typické. Tento sbor byl založen v 70. letech 20. století. Za dobu od založení jím prošlo 2800 zpěváků, konalo se 24 000 zkoušek a 2500 koncertů. Sbor na mnoha zahraničních turné po Německu, Francii, USA, Japonsku a dalších zemích projel dohromady 1 500 000 kilometrů a vyhrál zlato na 24 mezinárodních soutěžích.<sup>4</sup>

V práci se velmi často opakují slova „dokonalost“, „preciznost“, „perfektní“ v mnoha různých kontextech, v hudebních i nehudebních praktikách sboru. Sbormistr vždy zdůrazňoval přesnost, preciznost a dokonalost vypracování skladeb, jeho cílem bylo neustálé cvičení, které dotáhlo skladbu do perfektní, předem naplánované podoby. Plánoval se každý zpěvákův nádech a přikládal se důraz na synchronizaci tak, aby celá skladba „šlapala jako dobře namazaný stroj“, jak sbormistr typicky opakoval.

---

<sup>3</sup> „The „athletic view“ of music (according to which music making – composing, improvising, performing – must be difficult to be truly great).“ (Nettl 1983, s. 33) Překlad: M. Paděrová

<sup>4</sup> Brožurka o sboru vydaná roku 2013, soukromý archiv autorky.

Aby sbor orientovaný na „dokonalost“ mohl vůbec fungovat, museli jeho členové být naprosto sehraní a organizovaní, nejen hudebně, ale jak už jsem psala výše, i nehudebně. Na hudební úrovni se už od nováčků museli zpěváci učit základní sborový repertoár a sborovou pěveckou techniku (způsob tvoření tónu, ovládnutí dechu, tělesný postoj)<sup>5</sup>, na nehudební úrovni se muselo naučit ovládnout zmíněné normy sborového chování.

Začneme od nováčka, který po několika letech v přípravných odděleních sboru, konečně přechází do sboru hlavního (obvykle tomu tak bylo na přelomu páté a šesté třídy základní školy). Enkultura nováčka probíhala na letním táboře, který sbor každoročně pořádal, probíhala na několika různých úrovních – nováček se jednak účastnil každodenní rutiny a napodoboval ostatní, dále neformálními příkazy starších členů, formálními příkazy vedení, tedy především sbormistra a také nastudováním jakéhosi kánonu sborového chování – tzv. Sborového desatera.

„Desatero je sborník určitých mravních zásad sepsaný zhruba v polovině 80. let, se kterým se každý člen musel seznámit. Měli jej na starosti vždy dva zpěváci z každého hlasu a jako svátost ho půjčovali nováčkům v prvních týdnech v hlavním sboru, nejčastěji na táboře. Důležité na Desateru je, že jej nenapsal sbormistr, ale sepsaly jej samy členky sboru. Explicitně kodifikovaly sborová pravidla a tradice s cílem předat je dalším sborovým generacím. Desatero především klade členkám na srdce, aby cítily zodpovědnost za sborový kolektiv, a to samy od sebe, bez pobídek vedení.“ (Paděrová 2013, s. 30)

Den na táboře měl pevnou strukturu - podobně jako na pionýrských táborech. Na zkouškách probíhala stálá kontrola, hodnotil se úklid chatek, vyvěšovalo se jeho pořadí, kontrolovaly se přezůvky a zda je o poledním klidu opravdu klid a zda se nemluví a nechodí mimo chatku:

„A po obědě byl polední klid, byly roky, kdy jsme se z chatičky nemohli jít ani vyčůrat... Ale pamatuju si, že jsme se jednou plížily kolem plotu a to mi přišlo teda drsný, no. Tam byly i holky, co třeba měly problémy s močákem, jo. To bylo takový dost hloupý, no.“ (Anežka, 19. 2. 2013)

---

<sup>5</sup> Více o sehranosti v hudebním chování Paděrová 2013, s. 29.

Pokud se přišlo na takovýto prohřešek, mluvilo se o situaci při nástupu celého sboru, aby se situace již neopakovala.

Dalším přechodným rituálem ve sborovém životě bylo zpěvákovo první zahraniční turné. S účastí na zájezdu se pojila velká zodpovědnost, bylo potřeba, aby mladší člen přijal další pravidla – tentokrát specificky vázaná se zájezdovou praxí. Stejně normy, jak se má sbor chovat, platily vždy, jak v dobách pozdního socialismu, tak i v dobách post-socialismu. Platily vždy a všude a dědily se z jedné sborové generace na druhou. Zájezdy měly striktně rutinní průběh a různé fáze. Nejdříve sbor procházel jakousi přípravou, která se skládala jak z hlasové části, tak z fyzické. A protože byly dva typy zájezdů – klasické a soutěžní, byly i dva typy příprav s tím rozdílem, že přípravy na soutěžní turné byly ještě o něco náročnější. Podle provedených rozhovorů byly soutěže jednou z největších motivací pro zpěváky. Proto byli zpěváci schopni se na takové akce řádně připravovat a snášet velmi náročné zkoušky, soustředění i fyzickou zátěž:

„To bylo drsný, no. To jsme chodili běhat, abysme to vydrželi. Protože když jsme jeli na zájezd kvůli soutěži, tak to nebyla jen soutěž, ale byl každý den koncert nebo i dva. Za zájezd jsme jich měli třeba třicet šest. Takže hlasovej klid, hlasový výchovy, vitamíny, běhání, zavírání do místností, když v létě a v zimě jsme zas nemohli chodit jinam, abysme nenastydli, neexistovalo nic jinýho než ten sbor.“ (Jana, 28. 3. 2013)

Fyzická příprava se neskládala jen ze společného běhání, ale zahrnuje i další práci s tělem:

„Třeba před Řeckem jsme chodili zpívat na sluníčko, abychom si zvykli, teďka jak já jsem světloplachá, tak jsem tam bulila, tekly mi slzy a ještě jsem dostala sprďáka (smích). Nebo nás zavírali v zasedačce, zavřený okna, všechno a: „Tak děcka, takhle bude v Řecku!“ (Anežka, 2. 4. 2013)

Informantky často během svých rozhovorů vzpomínaly na pocity strachu související s možností zapomenutí nebo ztráty nějaké z důležitých věcí, které byly na zájezdě nepostradatelné, jako noty, kroj, pas a podobně, často zmiňovaly sny, které se jim zdávaly nebo zdají dodnes:

„No zdává se mi hodně [...] že třeba jsem si zapomněla kroj a boty v rodině a tak. To se mi zdá, že se vždycky vzbudim a říkám si, že jsem doma, je mi čtyřicet (smích)! To byly taky strachy vždycky, jestli mám všechno. Noty, boty, kroj!“ (Jana, 28. 3. 2013)

Anežka vzpomíná i na svoji kamarádku, která si jednu z těchto věcí opravdu zapomněla:

„Mně se nedávno zdálo, že jsme někdy nedávno byli na zájezdu se sborem, že to bylo takové... že si vybavuju ty myšlenky ájejdá, dril, spěch, nesmím přijít pozdě [...] To se mi zdálo asi v horizontu půl roku, takže občas... občas jo. Moc ne ale. Mám kamarádku, ta má noční můry do dneška, to je ta expertka, co zapomněla v letadle pas (smích).“  
(Anežka, 2. 4. 2013)

Příběh o tom, že si jedna členka zapomněla v letadle pas, se ve sboru tradoval ještě deset let poté a fungoval jako odstrašující příklad. Byl to jeden ze sborových mýtů, ve smyslu (odstrašujícího) příběhu z minulosti jako normy pro jednání v přítomnosti. Postava dotyčné členky byla po dalších podobných prohrěšcích až téměř demonizována a mluvilo se o ní jako o záporné postavě, sborovým slangem o tzv. „škůdci“. O „černých ovčích“ sboru, se kterými se vedly příslušné procesy, pojednám podrobněji v podkapitole „Pravidla a kontrola jejich dodržování“.

Disciplína a pořádek byly tedy nezbytnou součástí jakéhokoliv zájezdu. Sboristky se musely disciplinovat nejen při přípravě a koncertech, ale i co se tělesných potřeb týče:

„A pití samozřejmě. To byl další problém... všichni, žejo, furt pijte, pijte, ať nejste dehydratovaný, ale pak byl prostě problém zastavit na záchod [...] což bylo hodně stresující, my jsme za to ani nemohli, žejo, to je prostě těžký plánovat. [...] No a já jsem se pak snažila pít málo, abych to vydržela a hlavně to pak už bylo prostě psychicky, jo, jakože jsem se bála, že jsem to špatně odhadla, že jsem se napila a hodně a to jsem pak teda dost trpěla. [...] A hlavně když si vezmeš, že na benzínku přijede prostě 40 holek a vyvalej se a je tam jeden dámskej záchod, tak co to je prostě. Takže jsme měly jako naučený, že prostě.. (velký smích) jsme si sundávaly kalhoty ještě předtím než tam vlezou, žejo, prostě strašně rychle se prostřídat, takže vlastně docela legrační. Takže bylo fakt důležitý prostě jako umět jako nakládat se svým tělem jako tímhle způsobem. [...] Třeba v Paříži se takhle v zácpě čekalo na koncert a vím, že právě teda Jana, prostě už jako nemohla. [...] No a vím, že jsme jeli kolem Vítězného oblouku kolem Champs-Élysées prostě tam jsme stáli kolem toho oblouku a Bára už začala bejt úplně hysterická a pak prostě už jen zařvala: „Ááááá, pusťte mě ven.“ A normálně on vyběhla mezi ty auta, aby se tam vyčůrala, jo (smích). To se zdá jako maličkost, ale tvořilo to docela podstatnou část téma ve sboru před zájezdem, jo, prostě jak to udělat. A sbormistr tomu taky věnoval dost řečí, jakože nám vždycky dělal nalejvárnou, protože samozřejmě říkal: „Vyste tak učůraný a furt chcete stavět a

kdybychom stavěli furt, tak nikdy nikam nedojedem... musíte si to naplánovat, jako je vás tady čtyřicet, to prostě není možný.““ (Lucie, 27. 1. 2013)

Sbormistr disciplinování chození na toaletu odůvodňoval tím, že během koncertu přeci také není možné jen tak odejít, a tak je nutné trénovat.

Sbor měl neustálou tendenci vše hodnotit, podle sbormistra nebylo důležité řešit to, co se povedlo, jen kritika může sbor posunout dál, proto probíhaly v rámci zájezdů a po důležitých koncertech setkání, kdy každý musel před ostatními říci, jak hodnotí svůj výkon a co mohl udělat lépe:

„Takže vždycky po každém zájezdu následovalo hodnocení, že se vyhradil nějaký čas, kde se hodnotilo, jakože i fyzicky se musel ten člověk postavit a nějak před tím davem... no všichni na něj koukali, jak kdyby to byl největší vyvrhel, že něco udělal nebo neudělal, že to byla ta kolektivní vina a nekamarádění se. [...] Co jsme ještě nesnášeli, bylo takový to hodnocení, jak se ten zájezd povedl, co jsem mohl udělat lépe, jestli jsem zpíval na koncertě na 150%.“ (Monika, 31. 3. 2013)

V Desateru najdeme kapitolu, kde se ospravedlňuje i vzájemné donášení, pokud tím je napomoženo k tomu najít „flákače“, kteří svým nedostatečným výkonem kazí práci ostatním:

„Proto si povšimněte kamarádů kolem sebe a nenechte je ubírat cenná zrníčka ze sborového „pytle“. Mohla by nám později velmi chybět, třeba na soutěžích.“ (Desatero, s. 19.)

Hodnocení „zrníček“, která měl každý nosit do sborového „pytle“ bylo tedy jakýmsi typem sebehodnocení. Ta měla ale více forem – např. psaní anonymních, ale někdy i podepsaných sebehodnocení, veřejné a ústní sebehodnocení před sborem na zkoušce nebo v mikrofonu v autobuse. Tato prohlášení měla většinou formu ujištění, že sboristka sice nepracovala na 100%, ale rozhodně se snažila, načež následovala zdrcující kritika od jiných členek. Anežka vzpomíná, jak se proti tomu jednou vzbouřila:

„Já už jsem pak taky řekla něco v tom smyslu, že o svezích chybách vím a že s některýma nic nenadělám. [...] Jestli to někomu vadí, tak si nebudu sypat popel na hlavu, některý věci zkrátka líp neudělám, no. Na některých děckách bylo vidět, že nevědí, která bije. Tam přišli s tím, že chtěj zpívat a že zpívaj rádi a nechtěj řešit takovýhle vyjádření, což pro ně muselo bejt naprosto šílený.“ (Anežka, 19. 2. 2013)

Snaha dosáhnout perfektního výsledku tedy postupovala všemi úrovněmi zpěvákova sborového života, nebylo vždy jednoduché se s těmito sborovými ambicemi vyrovnat a chovat se přesně podle předepsaných norem a pravidel, přesto se sboristé nikdy nebouřili a sbormistra následovali. V dalších kapitolách se tedy pokusím přiblížit odpovědi na otázku “Proč?” tomu tak bylo a je i dodnes.

## II. Teoreticko-metodologická část

### 1. Téma práce

Téma dětského pěveckého sboru jsem si vybrala pro svou diplomovou práci z několika důvodů. Od svých šesti do sedmnácti let jsem byla sama členkou jednoho dětského pěveckého sboru. Pravidelně a skoro bez absence navštěvovala jeho zkoušky, jezdila na turné a věnovala mu skoro veškerý svůj volný čas. I dlouho poté, co jsem ve sboru skončila a žádným způsobem jsem se již sborových akcí aktivně neúčastnila, jsem k tomuto tématu neustále tíhla a v mnoha situacích, které se sborem zdánlivě nebyly nijak propojené, si ho připomínala. Dospěla k závěru, že na mě tato éra měla pravděpodobně větší dopad, než bych si kdykoli připustila.<sup>6</sup> To mě přimělo k rozpracování celé kultury onoho nejmenovaného dětského pěveckého sboru ve své bakalářské práci. Tato práce přinesla mnoho zajímavých dat, které jsem v určeném rozsahu nebyla schopna dostatečně zpracovat a také mnoho otázek, na které bych chtěla najít odpověď. Považuji za velmi zajímavé, že nějaká volnočasová, dobrovolná hudební aktivita, která neměla vést ke studiu na konzervatoři ani další profesionální hudební kariéře, měla v životech zpěváků takový význam. Nabízí se tedy základní otázka, proč jsme já nebo i ostatní zpěváci dělali bez větších pochyb to, k čemu nás sbor vedl?

Pro přiblížení faktu, že sborový zpěv je v naší zemi celkem rozšířený jev, jsem se rozhodla prozkoumat Internetové stránky Unie českých pěveckých sborů. Jedná se o zastřešující organizaci sborového zpěvu v České republice založenou roku 1969.<sup>7</sup> Internetový portál Unie českých pěveckých sborů (<http://www.ceskesbory.cz/>) zobrazuje přes jeden tisíc registrovaných pěveckých sborů, které navštěvují až sta tisíce

---

<sup>6</sup> Více o vlastní vazbě na sbor je možné najít v úvodní kapitole bakalářské práce, kde předkládám vlastní positioning (Paděrová 2013, s. 1 – 2).

<sup>7</sup> Více o historii Unie českého sborového zpěvu v bakalářské práci (Paděrová 2013, s. 5) nebo na internetových stránkách <http://www.ceske-sbory.cz/08-01-index.php> (přístup dne 18. 2. 2016)

zpěváků. Jde tedy o jakýsi fenomén, který má u nás více než stopadesátiletou tradici a odhaluje, že sborovému zpěvu se ve svém volném čase věnuje poměrně velké procento obyvatel České republiky.<sup>8</sup>

Přestože se jedná o tak rozšířený jev, problematika dětských pěveckých neprofesionálních sborů není z hudebně-antropologické perspektivy popsána, což považují za další impuls k tomu se tomuto tématu věnovat.

## 2. Teoretické zakotvení práce

V této práci pracuji se dvěma základními teoretickými koncepty, které mi pomáhají odpovědět na mé výzkumné otázky. Tyto dva koncepty podrobně pojednávám zvlášť v empirické části, kde přímo k nim vkládám získaná data.

Teoretický koncept „flow“, jak ho popisuje Mihaly Csikszentmihalyi v knize *O štěstí a smyslu života* (1996), je jeden ze základních konceptů, které v práci využívám. Objasňuje důvody, jak je možné, že lidé často dokážou nápor spojený s velkou zátěží vydržet. Popisuje „flow“ jako optimální prožitek, kdy jsou lidé ponořeni do určité činnosti do takové míry, že nic dalšího mimo tuto činnost se jim nezdá důležité. Autor se v knize zaměřuje na různá odvětví, ve kterých se tohoto stavu „flow“ dá dosáhnout, například v náboženství, sportu, literatuře nebo v hudbě, kde zmiňuje konkrétně i zpěv. Jedním z důvodů, proč je tento prožitek tak důležitý, je samotná radost z onoho okamžiku a také budování sebevědomí, které nám dovoluje rozvíjet vlastní schopnosti a pocit, že přispíváme jakémusi vyššímu celku. (Csikszentmihalyi 1996, s. 69) „Flow“ je možné prožít neohledně na věk, pohlaví, kulturu nebo společenskou třídu, ze které osoby pochází. Autor prováděl výzkum a jeho respondenti popisovali tento prožitek, ať už se jednalo o plavce, šachisty či horolezce – všechny pocity byly v jistém okamžiku stejné a vyskytovaly se u všech účastníků neohledně na zaměření či původ. (Csikszentmihalyi 1996, s. 80)

Podle autora existuje osm stěžejních prvků, který „flow“ doprovázejí. Patří mezi ně: víze že úkol, do kterého se pouštíme, máme šanci úspěšně dokončit; musíme se plně soustředit na to, co děláme; je možné se soustředit hlavně proto, že daný úkol, na který

---

<sup>8</sup> Bylo by zajímavé porovnat kolik z tohoto čísla je dětských pěveckých sborů, kde si děti o své účasti sami nerozhodují a kolik sborů je tvořených dospělými členy. Bohužel ze stránek Unie nelze tento poměr zjistit.



se zaměřujeme, má jasně stanovený cíl a také nám poskytuje okamžitou zpětnou vazbu. Dále člověk tento úkol vykonává s velkým nasazením, ale zároveň necítí žádnou námahu, s čímž je spojené uvolnění a schopnost zapomenout na frustrace všedního života. Tyto radostné prožitky umožňují lidem mít pocit kontroly nad tím, co dělají a jsou schopni nechat rozpustit obavy o vlastní já. Posledním bodem je změna vnímání času. (Csikszentmihalyi 1996, s. 81)

Pokud se nyní vrátím k tématice sboru, může se zdát paradoxní, že i přes veškerou přísnost, striktní dodržování disciplíny, neustálou kontrolu a požadavky stejnosti, zpěváci ve sboru nadále zůstávali. Osm výše zmíněných bodů spojených s radostným prožitkem „flow“ ale považuji v tomto případě za jakousi prvotní motivaci, kterou zpěváci při provozování hudby měli. V práci se tedy podrobněji zaměřím na osm daných bodů a ukážu aplikaci tohoto teoretického konceptu v prostředí dětského sboru. Výchozím materiálem mi budou rozhovory, které jsem provedla s bývalými zpěváky.

Dalším teoretickým konceptem, se kterým pracuji, je Zimbardův koncept *Luciferova efektu*, tak jak s ním pracuje ve stejnojmenné knize (2014). Zde se Zimbardo zabývá proměnami obyčejného člověka v pachatele zla. Vzhledem k mému tématu se chci podrobněji zaměřit na systémy moci, které využívají instituci a její mechanismus k šíření ideologie a upevňování moci.

Sborová hierarchie v tomto případě koresponduje s autorovým popisem institucí. Analýza systému se soustředí na ty, kdo jsou tzv. „elita u moci“, což jsou ti, co se skrývají v pozadí a často velmi nenápadně rozhodují o podmínkách života ostatních, kteří jsou nakonec „odsouzeni“ k fungování v situačním rámci, který je vytvořený elitou. (Zimbardo 2014, s. 34) Sbor využíval různé mechanismy k tomu, aby vybudoval jakousi sborovou „ideologii“, což je téma, ke kterému se informantky vracely nejčastěji. Ráda bych tedy tuto část podrobila podrobnější analýze na základě provedených rozhovorů.

### **3. Výzkumný problém**

Mým cílem je odpovědět na otázky ohledně motivace zpěváků ve zkoumaném dětském pěveckém sboru a na následném setrvání ve sboru i přes tlak, který na ně sbor vyvíjí.

Jak je možné, že členky vše výše popsané snášely? A jak je možné, že činily ostatním to, co se lidem „zvnějšku“ zdá nepřijatelné? Odpověď bude možné hledat v systému,

jakým sbor pracoval, tudíž se zde nabízí další otázka - jak fungoval mechanismus sboru? A jak by informantky odpověděly na otázku motivace dnes?

#### **4. Výzkumná strategie**

Vzhledem k povaze mé práce a znění výzkumného problému, jsem zvolila běžnou kvalitativní strategii (Hendl 2005). V etnomuzikologických a antropologických výzkumech se využívá kvalitativní přístup podstatně častěji než přístup kvantitativní či smíšený. V tomto případě by nebylo vhodné zvolit kvantitativní přístup, protože mým cílem není potvrzení nebo vyvrácení hypotézy, ale jde mi o pochopení problému. Vhodný je i pružný charakter tohoto metodologického přístupu. (Surynek, Komárková, Kašparová 2001)

#### **5. Prostředí výzkumu, techniky konstrukce dat a výběr vzorku**

Jelikož je mnou zkoumaný dětský pěvecký sbor velmi uzavřeným prostředím<sup>9</sup>, nemohla jsem provést pro etnomuzikologický výzkum typické neformální rozhovory přímo v terénu. Rozhodla jsem se tedy provést polostrukturované rozhovory s bývalými členkami sboru, které sbor navštěvovaly právě v letech, kdy se formovaly zvyky, pravidla a normy sboru. Tyto rozhovory jsem provedla v roce 2013 původně pro svou bakalářskou práci, ale vzhledem k jejich počtu (10 rozhovorů), délce jednotlivých rozhovorů (celkem jsem přepsala přes sto padesát sedm normostran) a množství informací a dat, které jsem tak získala a nedokázala využít, jsem se rozhodla s nimi pracovat i v této práci. Byla jsem však připravena je doplnit je o další nové rozhovory, pokud by mi nějaké informace přesto chyběly. Ukázalo se však, že vše potřebné je v mých rozhovorech již obsaženo. Nově jsem se také provedla rozhovory s bývalými členkami, které navštěvovaly tento sbor o desetiletí později, tedy v letech 1996-2013.

---

<sup>9</sup> Hraje zde roli několik důvodů: 1) působení ve sboru je věkově omezené 6-18 let 2) sbor koncertuje na území České republiky jen výjimečně 3) všechny zvyky, pravidla a normy, stěžejní pro tento výzkum, se nejvíce formovaly od poloviny 80. do poloviny 90. let 20. století. Více k této problematice viz Paděrová 2013, s. 10.

Pseudonymy	Rok narození	Kdy navštěvovala zkoumaný pěvecký sbor (včetně přípravek)	Hlavní sbor navštěvovala od roku	Dosažené vzdělání	Zaměstnání	Rozhovory provedeny dne
Anežka	1972	1978 – 1992	1984	VŠ	kultura	19. 2., 2. 4. 2013
Jana	1974	1980 – 1995	1985	SŠ	zdravotnictví	28. 3. 2013
Klára	1972	1978 – 1989	1983	VŠ	školství	26. 2., 9. 4. 2013
Lucie	1981	1987 – 1999	1992	VŠ	školství	27. 1., 29. 4. 2013
Monika	1972	1978 – 1989	1983	VŠ	veřejná správa	31. 1. 2013
Petra	1973	1979 – 1991	1984	VŠ	finanční sektor	18. 2., 8. 4. 2013
Tereza	1992	1996 - 2011	2003	VŠ	zdravotnictví	27. 3. 2014, 17. 4. 2015
Ema	1990	1993 - 2009	2001	VŠ	právní sektor	17. 4. 2015

*Tabulka 1 Přehled o informantkách a výzkumných rozhovorech*

Z příložené tabulky lze vyčíst, že výzkumu se zúčastnilo osm žen ve věku 23 - 44 let, které navštěvovaly dětský pěvecký sbor v letech 1978 - 2011. Jejich jména jsou anonymizovaná pod pseudonymy: Anežka, Jana, Klára, Monika, Petra, Lucie, Radka, Tereza a Ema.

V roce 2013 jsem provedla rozhovory s prvními šesti informantkami v rámci své bakalářské práce. V roce 2014 jsem během semináře doc. Jurkové „Hudební antropologie“ pracovala na projektu o hudebních subkulturách, kdy jsem zkoumala pěvecký sbor tvořený bývalými členkami tohoto dětského sboru, který zkoumám v diplomové práci. S těmito zpěvačkami jsem chodila na jejich zkoušky a koncerty, po dobu půl roku s nimi tedy byla „v terénu“. Bylo velmi zajímavé sledovat, jakým způsobem vedou zkoušky, připravují se na koncerty v porovnání s původním sborem. Rozhodla jsem se tedy, že s nimi také provedu rozhovory týkající se původního sboru a jejich výpovědi zařadím do této práce, protože věřím, že se jedná o velmi hodnotný

vzorek, který mi může pomoci porozumět mechanismu sboru ve dvou různých generacích, které od sebe dělí skoro 20 let.

V obou případech<sup>11</sup> jsem jako techniku sběru dat zvolila polostrukturovaný rozhovor, což mi přineslo přesnější a konkrétnější informace o tom, jak informantky problém vnímají, ale zároveň nebyly tolik svazující jako rozhovory strukturované. U zpěvaček, se kterými jsem vedla rozhovory v roce 2013, jsem měla připravené okruhy otázek, v prvním kole zvláště obecně o kultuře sboru a každodennosti, kdy jsem se ptala na otázky nejprve jejich začátků ve sboru, zážitků a jakési sborové rutiny, ve druhé vlně potom o nedořešených otázkách z minula, o jejich pocitech a jakési reflexe právě ohledně motivací a hodnocení jejich působení ve sboru. S bývalými členkami, se kterými jsem vedla rozhovory v roce 2014, jsem se nejprve zaměřila na jejich nový sbor, ve kterém aktivně zpívají a poté se dostala k otázkám ohledně původního sboru, kdy mě zajímalo jejich porovnání těchto sborů, ale i jejich reflexe původního sboru. Otázky jsem se snažila pokládat co nejjednodušeji a srozumitelně a také jsem informantkám nechávala dostatečný prostor pro jejich odpovědi a do jejich řeči jsem nijak nezasahovala.

Bývalá zpěvačka Lucie byla jakýmsi prvním kontaktem s mým „terénem“. Zнала jsem ji již před tím, než jsem začala pracovat na své bakalářské práci a právě ona mi dala kontakty na další informantky.

Nejčastěji jsme se scházely v kavárnách, ale také v jejich domovech. Během prvních několika rozhovorů jsem si uvědomila, že některé kavárny mají velmi špatnou akustiku a jsou příliš hlučné, což komplikovalo moji pozdější práci při transkripci rozhovorů, takže jsem se rozhodla pro změnu místa při dalším setkání.

Informantky byly velmi zvědavé a často se vyptávaly na výzkum, na pokrok a na můj vlastní „sborový příběh“; měla jsem pocit, že v nich vzbuzuji důvěru právě proto, že jsem tento sbor dříve také navštěvovala, i když v pozdější generaci. Vždy když jsem se s konkrétními informantkami setkala podruhé, rozhovor byl mnohem otevřenější.

Kromě analýzy rozhovorů jsem také provedla zúčastněné pozorování koncertů obou sborů. Z této události jsem si odnesla terénní poznámky, které bych ráda připojila k této práci jako jakýsi přídatný materiál, který může pomoci přiblížit „atmosféru“ sboru a

---

<sup>11</sup> V rozhovorech s bývalými členkami ze starší i mladší generace.

potvrdit závěry z rozhovorů. Dalším materiálem jsou terénní poznámky z koncertu onoho nového sboru, který dvě z mých informantek aktivně navštěvují. Důvodem zařazení tohoto materiálu je možnost komparace těchto dvou koncertů. V některých momentech se koncerty velmi podobají a zdá se, že si bývalé členky původního sboru přinesly některé ze zvyků do svého nového sboru.

Analyzovala jsem také dva sborové dokumenty, konkrétně: *Sborové desatero* a *4x o docházce*. Jsou to vnitřní dokumenty sboru, se kterými se pracuje od počátku sboru až do přítomnosti a každý člen z každé generace je velmi dobře a podrobně zná.<sup>12</sup>

Okrajově také využívám vlastní vzpomínky, což nepovažuji přímo za výzkumnou metodu, ale mohu tak doplnit výpovědi informantek.

## 6. Analýza dat

Kvalitativní analýzu dat jsem prováděla, stejně jako ve své bakalářské práci<sup>13</sup>, prakticky nepřetržitě přístupem založeným na segmentaci / kódování (Hendl 2005, s. 250) Všechny rozhovory jsem v celé jejich délce doslovně přepsala, což je první fázi analýzy. Tento text jsem nijak dále neupravovala. Souběžně jsem pak provedla tři analytické postupy: segmentaci – kdy jsem nejdříve rozdělila text na jednotlivé segmenty, ty jsem pak okódovala a opoznámkovala. Při kódování jsem se zaměřila na vyhledání pravidelností v textu, těm jsem přiřadila kódy v podobě slov či slovních spojení jako například „škůdci“, „polední klid“, „noční můry“ nebo „hierarchie“. V tomto bodě mi velmi pomohl softwarový program Atlas.ti, který mi práci s kódy výrazně usnadnil. K takto vzniklým kódům jsem připisovala poznámky, které okomentovaly tyto konkrétní kódy a vytvořily tak základ pro interpretaci dat. Následně jsem vyvozovala závěry, které z těchto postupů vyplynuly.

Této analýze jsem podrobila i terénní poznámky ze zúčastněného pozorování a segmentací jsem analyzovala i doplňkové prameny.

---

<sup>12</sup> Tyto dokumenty je možné nalézt v příloze této práce.

<sup>13</sup> (Paděrová 2013, str. 13)

## 7. Hodnocení kvality výzkumu

Výběr kvalitativního výzkumu má kvůli slabé standardizaci poměrně nízkou reliabilitu, výhodou ovšem je poměrně vysoká validita dat. (Disman 1999, s. 287)

Informantkám jsem hned před začátkem samotného rozhovoru řekla o tom, že celá práce a jejich jména budou anonymizována, tudíž jsem snížila riziko toho, že by samy sebe chtěly předvést v lepším světle během rozhovoru nebo aby vědomě zatajily pro mě zajímavé informace. Pozice výzkumníka hraje v případě kvalitativního výzkumu velkou roli. (Chiseri-Strater Sunstein 1997, překlad I. Růžičková, s. 13) Bylo třeba být ostražitý nejen při rozhovoru samotném, ale i při pozdějších interpretacích. Velmi důležitý je fakt, že v tomto tématu mám pozici insidera, což není v antropologii tolik běžné. Insider nemusí mít dostatečný odstup od tématu a nemusí být schopen se podrobovat neustálé reflexivitě.

Zvažovala jsem tedy nejen jednotlivé výzkumné poznatky, ale také cesty, jak jsem k těmto poznatkům došla a snažila jsem se tak mít reflexivitu stále na mysli. Z tohoto důvodu jsem v bakalářské práci provedla tzv. positioning, který mi pomohl si svou pozici uvědomit. Dále mi pomohly kurzy Hudební antropologie docentky Zuzany Jurkové a diplomní seminář doktora Marka Halbicha, kde jsem si svou pozici uvědomila ještě silněji po vyslechnutí komentářů mých kolegů ze stejných kurzů, kteří o mém tématu a celé problematice velmi otevřeně diskutovali a dá se říci, že tak testovali moji pozici insidera „naživo“. Být insiderem v tomto případě každopádně považuji za velký přínos, jelikož jsem přesvědčená, že outsider by nemusel být schopný všechna psaná i nepsaná pravidla, způsoby chování a normy, které se ve sboru vyskytují, rozeznat.

„Mluvíme o (průběžné) reflexivitě, nikoli (jednorázové) reflexi, protože identita a pozice výzkumníka nejsou stabilní“ (Stöckelová, Gosh 2013, s. 21). Kniha popisuje, jak se v průběhu terénní práce i v různých fázích výzkumu vyskytují různé aspekty výzkumnické identity, etická dilemata i způsoby, jakými etnograf (spolu)vytváří různé situace a vzhledem k tomu, jak je výzkum dlouhý, se také výzkumník sám nějak vyvíjí. Reflexivita tedy nemůže být ukončena, protože výzkumník a jeho pozice se nemohou stát plně transparentní. (Stöckelová, Gosh 2013, s. 21). Jak jsem výše popsala, snažila jsem se najít různé nástroje, které by mi k průběžné reflexivitě pomohly, zároveň ale musím přiznat, že jsem se sama několikrát přistihla, že úplný odstup od tématu nemám.

Během diskuze se spolužáky o mém tématu bylo občas velmi těžké si plně uvědomit pohled „zvenku“ a pochopit, co je pro všechny ostatní tolik neuvěřitelné. Pro mě tyto zásady a sborové normy byly do té míry zaběhnuté, že jsem často nedokázala rozeznat onu „dramatičnost“, o které všichni tolik debatovali. Byla jsem tedy za možnost konzultace se spolužáky nebo s vedoucí práce velmi ráda, protože mi pomohli na téma nahlížet „zvenku“, když to bylo potřeba.

## **8. Etika výzkumu**

Po celou dobu výzkumu jsem se řídila etickým kodexem České asociace pro sociální antropologii, především etickým bodem „neublížit“ informantům. Informantkám jsem hned na začátku našich schůzek vysvětlila, jak tato naše setkání budou probíhat, za jakým účelem data sbírám, jak je budu využívat a jaké jsou cíle této práce. (Guillemin, Gillam 2004) Také jsem jim sdělila, že informace, které poskytnou, nebudou využity proti nim a jakékoliv citlivé údaje o jejich osobě se nedostanou k žádné třetí osobě. Společně s tím jsem je informovala o možnosti participaci kdykoliv ukončit, k čemuž se nerozhodla ani jedna z informantek. Před začátkem jednotlivých rozhovorů jsem je požádala o svolení s nahráváním a všechny podepsaly písemný informovaný souhlas.

## II. Empirická část

### 1. Hudební etnografie sborových koncertů

Pro každého hudebníka představuje koncert jakési završení jeho dosavadního cvičení. Speciálně pro mnou zkoumaný sbor tak koncert představuje vrcholný moment, na který se účinkující připravovali minimálně několik týdnů, až měsíců. Všechny zkoušky sboru jsou na onen koncert zaměřené a pečlivě se cvičí každá část všech skladeb po intonační stránce, každá změna dynamiky i každé zpěvákovo nadechnutí.<sup>14</sup>

Představuji tedy dva popisy koncertů, které jsem napsala na základě svých terénních poznámek, protože věřím, že čtenáři pomohou lépe pochopit atmosféru, ve které se odehrávají, a doplní informace z rozhovorů s informantkami. Rozhodla jsem se popsat koncert jak původního sboru, který zkoumám, tak nového sboru, který vznikl z bývalých členek a pak je vzájemně porovnat.

#### 1.1. Koncert původního dětského pěveckého sboru a přípravných oddělení z 28. dubna 2015.

*28. dubna 2015 (úterý) se v jednom z městských koncertních sálů uskutečnil jarní koncert zkoumaného pěveckého sboru, který měl plánovaný začátek v 18:00. Na místo přicházím 17:45, venku stojí skupina přibližně deseti lidí ve věku kolem 40 – 60 let, předpokládám, že jde o příbuzné a rodiče zpěvaček. Pár minut před 18:00 je zaplněna většina míst (kapacita tohoto sálu je podle jejich internetových stránek až 1350 míst).<sup>15</sup> Věkově se lidé v sále pohybují přibližně od 30-ti let výš. Muži mají většinou tmavé svetry a košile, někteří (hlavně starší) jsou v obleku. Ženy mají blůzy, některé šaty v letním stylu se sakem nebo svetrem.*

*Koncert začíná řazením nejmenších zpěváků (děti předškolního věku) přípravného oddělení a zároveň úvodními slovy hlavního sbormistra; ten představuje program koncertu a hosty z Japonska, kteří vystoupí na konci. V tomto oddělení vystupuje přibližně 45 dětí. Sbornistryně ukazuje klavíristovi gesto a ten začíná hrát první skladbu celého večera. Začínají jednohlase zpívat Jarní směšku lidových písní, upravených Miroslavem Reichlem: ještě nezkušenými hlasy, intonačně nepřesně, některé hlasy se ztrácí a po chvíli zase začínají zpívat. Děti k tomu tančí do rytmu (stále*

<sup>14</sup> Více o zkouškách viz Paděrová 2013, s. 16 - 20, 26 – 28 a Desatero s. 3

<sup>15</sup> (vzhledem k anonymizaci nebudu uvádět odkaz na webové stránky)



ale stojí v rozestupech na pódiu) a každá z písní má jinou choreografii; jde o směsici lidových písní, které si děti od pohledu užívají, stejně jako publikum. Několikrát se stane, že dítě přestane zpívat a dívá se upřeně do publika na mávající rodiče. Hodně z rodičů děti natáčí koncert na kameru. Po poslední písni nese členka hlavního sboru sbormistryni kytici a děti postupně po řadách za pomoci další zpěvačky z hlavního sboru odchází.

Ihned po odchodu prvního přípravného oddělení nastupuje druhé oddělení dětí prvních tříd. Na pódiu jsou stupínky ve čtyřech řadách zatočené do mírného oblouku kolem klavíru. Oddělení nastupují vždy od dětí, které stojí v nejvyšší řadě, chodí na stupínky jeden po druhém. Vystupuje jich o mnoho méně, než kolik bylo dětí v prvním oddělení. Odhaduji, že jich na podiu je kolem 25. Děti se už do publika nedívají a soustředí se na skladby. Zpěváci jsou oproti předešlému oddělení intonačně přesnější, i když někteří občas přestávají zpívat a přidávají se až po chvíli. Toto oddělení žádnou choreografii připravenou nemá, přesto se děti hýbají do rytmu skladeb a občas do rytmu organizovaně tleskají. Jejich repertoár – přinejmenším ta část, kterou slyšíme – kombinuje lidové písně (ovšem v koncertní úpravě, kupříkladu Janáčkovy aranžmá písně *Vrby se nám zelenají*) s jednoduchými písničkami známých českých skladatelů 20. století (Petr Eben - *Trumpeta z cyklu Co se za den zažije*) a Pavel Jurkovič – *Barvy*). Publikum nadšeně tleská, i když potlesk je o něco slabší než jaký sklídilo oddělení předškoláků. Proces s předáním květiny sbormistryni tohoto přípravného oddělení probíhá naprosto stejně jako u předchozího vystoupení.

Na řadu přichází další přípravné oddělení, ve kterém je opět více dětí - přibližně kolem čtyřiceti. Jde ale o spojené 2. a 3. třídy základní školy. Zpěváci používají dynamiku, jsou přesnější a zpívají mnohem čistěji. Lépe se soustředí a sledují dirigentku mnohem soustředěněji, než děti z předešlých oddělení. Také již k udržení pozornosti nepotřebují během zpívání využívat různých choreografií a doprovodných tanečků. Naopak by se dalo říct, že i když zpívají poměrně veselé lidové písně, stojí až překvapivě nehnutě. Oproti předchozím oddělením se již ani nehýbají do rytmu. Toto oddělení zazpívalo skladby Miroslav Raichl - *Navrch Javorníčka* a Aulis Saliinen - *Izaliaa*

Jako další na podium přichází poslední přípravné oddělení před hlavním sborem, které čítá kolem 60 dětí. Pro tyto zpěváky již nejsou žádným problémem ani vícehlasé skladby. V jejich koncertním repertoáru jsou opět čeští skladatelé 20. století: Jan

*Jirásek (Dopravní krtek, Mateřídouška z cyklu Kudy kam) a Miroslav Raichl (Jarní z cyklu Písničky z gramofonu Jendy Bendy) Zpěváci stojí ještě nehybněji než předešlé oddělení. Jejich výrazy jsou naprosto soustředěné, všichni neustále sledují dirigentku a ani u jedné ze skladeb se neusmívají ani nemají výraz, který by korespondoval s veselostí nebo naopak naléhavostí skladby. Celé toto vystoupení budí dojem, jakoby byli naprosto soustředění a v jakési bublině, nevnímající publikum. Po skončení a za zvuku potlesku se ale usmívají na publikum a odchází.*

*Na řadu přichází hlavní sbor v počtu kolem sedmdesáti zpěvaček (jedná se jen o dívky, v předchozích odděleních bylo dohromady odhadem kolem pěti chlapců) se skladbami: Jan Jirásek - Král Lávra (předpremiéra) a Zdeněk Polánik – Vávra. Jako první přichází hráč na bicí s dvěma africkými bubny, který si stoupá doprostřed podia, zpěváci si pak stoupají kolem něj. Slovo si bere sbormistr a před nastoupeným sborem sebevědomě s hlavou vzhůru představuje skladbu, kterou budou zpívat a také japonský sbor a jaké rozdíl by mezi těmito vystoupeními chtěl vyzdvihnout. Hlavní sbor představuje přirozeně nejnáročnější repertoár. Jako první se provádí skladba současného skladatele Jana Jiráska. Je nejen vícehlasá, ale mnohé souzvuky připadají zřejmě většině posluchačů poněkud disharmonické. Do provedení je zapojen i hráč na bicí. Zpěvačky zpívají zpaměti, všechny nástupy, i sóla jsou naprosto precizní. Někteří lidé v publiku se na sebe až nevěřičně dívají, z ostatních představení předešlých oddělení jsou zvyklí na poměrně jednoduché harmonické skladby, je tedy těžké najednou „přepnout“. Sbor tímto předvedl bez pochyb jednu z nejtěžších skladeb svého repertoáru. Potlesk nebyl zdaleka tak velký jako po vystoupeních ostatních oddělení.*

*Každé oddělení, včetně hlavního sboru, je oblečeno do odlišného kroje. Ty se od doby založení sboru pro většinu oddělení nezměnily, skládají se pro dívky z blůz, sukní a bot, některá oddělení mají přes blůzy vesty, každé oddělení má jinak barevný kroj. Starší sboristky nepoužívají make-up a nemají nijak výrazné barvy vlasů nebo jiné doplňky.*

*Další na řadu přichází japonský zhruba dvacetičlenný sbor. Jejich nástup na podium se velmi liší od mnou zkoumaného sboru. Stoupají si do menších skupinek a uprostřed tvoří diagonální řadu. Upravují i postavení klavíru, více směrem k posluchačům. Japonský sbor představuje: Japonská animace - Astro boy, W. A. Mozart - Pa-pa-pageno, Alleluja a Japonská animace - The 100% of Braveness.*

*Hned jejich první skladba začíná za celkem výrazné choreografie. Kdy se zpěváci*

*natáčeli k sobě, poté k publiku, zvedali ruce, tančili spolu (ale přitom se stále nevzdalovali ze svého místa, na které nastoupili hned na začátku) a využívali různé mimiky a gestikulace. Zpívali čistě, ale příliš neměnili dynamiku. Hosté z Japonska si podle ohlasu publikum svým nadšeným přístupem a pohybovými kreacemi získali. K japonskému sboru pak přichází všechna oddělení, která ten večer zpívala a všichni zpěváci se snaží dostat na pódium a stoupnout si co nejbliže k sobě, aby se vešli. Zpívají pak společně Ptačí koncert od Pavla Jurkoviče.*

*Všechna vystoupení, a tím myslím hlavně nástupy zpěváků, jejich rozestupy a odchody z pódia, byla velmi precizní a jistě několikrát nacvičovaná na zkouškách, které proběhly před začátkem koncertu.*

*Kolem osmé hodiny koncert končí, sbormistr se po přídavku loučí a zpěváci se uklánějí. Poté se všichni posluchači zvedají, odcházejí si vyzvednout kabáty a před budovou, kde koncert probíhal, na zpěvačky a zpěváky jejich příbuzní, kamarádi či známí čekají. Většina odchází se svými rodinami domů.*

## **1.2. Koncert později vzniklého pěveckého sboru ze 17. dubna 2014**

*17. dubna 2014 se v městské knihovně uskutečnil velikonoční koncert pěveckého sboru. Jde o poměrně velkou budovu v centru města, kde měl sbor vyhrazenou část, která běžně slouží jako galerie obrazů. Na místo dorážím deset minut před ohlášeným začátkem, venku stojí skupina přibližně deseti lidí ve věku kolem 40 – 60 let, poznávám příbuzné a rodiče zpěvaček. Po vstupu do knihovny platím 50 Kč jako vstupné, které slouží knihovně. V galerii knihovny je malé pódium a naproti pódiu rozestavěných šest řad židliček pro publikum, celkem je připravených cca 60 míst. Scházejí se zde většinou rodiče zpěvaček a příbuzní, také kamarádi a známí ve věku přibližně od 15 do 70 let. Mladší lidé v publiku mají trička, svetry a džíny, starší mají více společenské oblečení, některé starší ženy i šaty.*

*Pár minut před 18:00 je zaplněna většina míst. Začátek byl plánovaný na 18:00, přesto se začíná deset minut po šesté, kdy přichází za potlesku sbormistryně celá v černém a poté na pódium v řadě za sebou 10 zpěvaček. Všechny jsou oblečené v černém oblečení s tyrkysovými detaily nebo v tyrkysovém oblečení s černými detaily, takže na pódiu ladí, všechny mají rozpuštěné vlasy a decentní líčení. Sbormistryně si bere slovo a vítá všechny, kteří na koncert přišli. Její vystupování je dobře připravené a chvílemi rozesmívá celé publikum. Představuje dnešní repertoár (v tomto pořadí) Jan Bernátek:*

*Laudate Dominum, Franz Biebl: Ave Maria, Vitae Vernet Flos (anonym), Robert Prizeman (arr Tereza Hergeselová): Salva Me, Down In The River To Pray (tradiční), Rene Clausen: Set Me As a Seal, Vincent Youmans: Tea For Two, Petr Řezníček: Před muzikú, lidové písně v úpravě od Jana Vičara: Kačena divoká a Ej, Janku, Eugen Suchoň: Aká si mi krásná, Eugen Suchoň: Bodaj by vás čerti vzali. Z tohoto repertoáru se v původním sboru zpívaly skladby „Aká si mi krásná“ a „Bodaj by vás čerti vzali“. Poté už začíná dirigovat první skladbu. Mezi jednotlivými skladbami ke každé z nich přidává jakýsi komentář, co pro sbor skladba znamená.*

*Celý koncert probíhá ve velmi uvolněném duchu, hlavně díky sbormistryni, která mezi skladbami komunikuje s publikem a neustále uvolňuje atmosféru například krátkými zábavnými příhodami z koncertů.*

*Sbor zpívá velmi soustředěně a precizně. Všechny nástupy ve skladbách jsou včasné a sboristky reagují naprosto přesně na dynamiku, kterou ukazuje sbormistryně. Snaží se i o změnu nálady a výrazu skladby podle její atmosféry, což se vzhledem k uspořádání skladeb pořád mění. Každá skladba na jejím konci utichne, a přesto, že již skončila, zpěvačky jsou stále v pozoru jakoby připravené zpívat ještě poslední sekundu nebo dvě dokud sbormistryně nedá ruce dolů na znamení toho, že až tehdy skladba opravdu skončila a zpěvačky tak mohou změnit výraz a podívat se na tleskající publikum. Jsou očima vázané na ruce sbormistryně a neudělají nic, co jim neukáže. Zpěvačky stojí pořád na stejném místě takřka nehybně, jen při sólech chodí jednotlivé vybrané sólistky dopředu na pódium, kde je zbytek zpěvaček pozoruje. Nikdo si mezi sebou nic neříká, ani během potlesku nebo když mluví sbormistryně.*

*Kolem sedmé hodiny koncert končí, sbormistryně se po přídavku loučí a zpěvačky uklánějí. Poté se všichni zvedají a před knihovnou na zpěvačky jejich příbuzní, kamarádi či známí čekají. Většina odchází společně do hospody, některé jdou s rodinou domů.*

Pokud porovnáme tyto dva koncerty, vidíme určité stejnosti i odlišnosti mezi vystoupením jako takovým a také v samotném přístupu ke koncertu.

Pro klasickou (uměleckou) hudbu je typická připravenost, jedná se o koncerty, na které se oba sbory po určitou dobu připravovaly, studovaly notové partitury jednotlivých skladeb a nenechaly žádný prostor pro improvizaci, což jasně odpovídá Turinovu (2008)

prezentačnímu provozování hudby, které je charakteristické předepsaností a uzavřeností tohoto způsobu i naprostou organizací. (Turino 2008, s. 59) Přesné nástupy ve skladbách jsou pro obě skupiny mimořádně důležité, ukazují je sbormistři a povinností zpěváků je přesně číst jeho gesta. Kromě přesnosti v nástupech (tedy dokonalé časové koordinace) je tu zásadní i intonační čistota, na niž se při zkouškách klade mimořádný důraz. I když děti v mladších odděleních ještě zcela gesta nesledují a čistě nezpívají, je patrné, že se na tento jev ve zkouškách zaměřují a každé starší oddělení to zvládá o něco lépe než to předchozí. Je také třeba si všimnout, že mladší oddělení využívá různých tanečních kreací, aby byli zpěváci schopni udržet pozornost. Změna tempa je další z charakteristik prezentačního provozování hudby. U obou koncertů je patrné, že se střídají skladby tak, aby zde byla určitá tempová variabilita, kterou tento způsob provádění hudby vyžaduje. (Ze zkoušek, které před koncertem probíhaly je také patrné, že obě skupiny ji interpretují tak, jak ji autor napsal. Zpěváci se přizpůsobují skladbě, ne naopak.)

U obou koncertů jsou vidět i další shodné rysy - všechny sbory a oddělení, které jsem popsala, zpívají v (pro ně typických) krojích, či jsou sladěni tak, aby bylo jasné vidět, že patří „k sobě“, v čemž můžeme vidět koncept homogenity. Také nemají žádné výrazné líčení a vlasy nosí stažené do culíků či volně rozpuštěné.

Repertoár sborů se lehce lišil, oba sbory zařadily lidové písně, nově vzniklý sbor dokonce dvě písně, které se zpívaly i v původním sboru (i když ne přímo na popsaném koncertě.) (Vyjadřuje se k tomu členka nově vzniklého sboru, která popisuje, že tento sbor chce zpívat minimum skladeb, které zpívaly v původním sboru: „Jde o to, že v tom původním sboru jsme měly ty skladby nějak zažité a my jedem spíš s novým štítem, učíme se ty skladby od znovu, chceme to udělat líp. Když zpíváš něco třicet let ve sboru, už to těžko změníš. [...] zbavuje se toho fakt blbě.“ Tereza, 27. 3. 2014) Stejně se liší i přístup sbormistrů ke koncertu, kdy původní sbor začal, dá se říci, na sekundu přesně, kdežto nově vzniklý sbor až s deseti minutovým zpožděním, je také vidět, že sbormistryně nově vzniklého sboru komunikuje s publikem jakoby více uvolněně, a dokonce často žertuje. Sbornistr původního sboru také občas řekne něco, co posluchače rozesměje, přesto ne v takové míře. Celý koncert původního sboru má tak více „profesionální“ atmosféru. (Ze zkoušek tohoto sboru, kterých jsem se zúčastnila, vím, že čas pro ně nebyl tolik důležitý. Zpěvačky chodily na zkoušky o něco později, některé až s dvacetiminutovým zpožděním a nikdo se nad tím ani nepozastavil, což je u původního sboru nepředstavitelné.

## 2. Teoretické koncepty a jejich aplikace na vyprávění informantek

Z popsaných ukávek je patrný Turinův prezentační model provozování hudby (2008). Aby se skladby mohly provádět v přesném znění, musí se zpěváci vybavit takovou hlasovou technikou a dalšími hudebními schopnostmi, aby byli schopni je zazpívat. Mimo běžného nacvičování, které je pro tento styl provádění hudby typické, to bylo podpořeno nadměrným dodržováním disciplíny a všudypřítomnou kontrolou. Sbor v čele se sbormistrem tak vyvinul různé nástroje, které tento mechanismus uvedly do pohybu.

Může být paradoxní, že i přes přísné dodržování disciplíny a i přes neustálou kontrolu informantky ve sboru nadále zůstávaly. Potvrdily mi, že nebylo jejich záměrem se stát profesionální zpěvačkou, většina z nich ani neměla plány do budoucna, které by byly spojené s hudbou. Dostávám se tak k zmíněným teoretickým konceptům, které mi pomohou odhalit odpověď na mé výzkumné otázky.

### 2.1. Mihaly Csikszentmihalyi - *O štěstí a smyslu života*

Prvním konceptem, který chci přiblížit, je teoretický koncept tzv. „flow“ tak, jak s ním pracuje Mihaly Csikszentmihalyi v knize *O štěstí a smyslu života* (1996). Csikszentmihalyi popisuje prožitek flow jako optimální prožitek, ve kterém jsou lidé tak ponořeni do určité činnosti, že nic jiného se jim nezdá důležité. Popisuje různé způsoby, kterými byli jedinci schopni dosáhnout stavu „flow“ po dlouhá staletí. Také se zaměřuje na to, jak se dá stavu flow dosáhnout skrze umění, hudbu, literaturu nebo náboženství a jak se tyto koncepty neustále vyvíjejí.

Autor se tomuto konceptu věnuje velmi podrobně. Hned v úvodu předkládá několik příkladů naprosto různorodých činností obyčejných lidí, kteří zážitek flow v rozhovorech, které provedl, pojmenovali. Představuje tedy své informanty, k jejichž výpovědím se v textu stále vrací. Poté odhaluje situace, u kterých můžeme svoji mysl a pozornost postupně jakoby „odevzdat“, protože neexistuje nic, čemu by naše odevzdané já muselo bránit - a právě tento stav nazývá Csikszentmihalyi stavem „flow“. Tento pocit popsal mnoho jeho informantů, vyskytoval se v momentech, kdy byli ve špičkové formě: „Bylo to jako vznášet se.“, „Byl jsem unášen proudem.“, říká jeden z informantů. (Csikszentmihalyi 1996, s. 65)

V tomto stavu máme kontrolu nad svou psychickou energií a všechno, co v ten moment děláme, lépe uspořádává naše vědomí. „Je povznášející, když si člověk pěstuje pořad

větší a větší sebekázeň. Přijmete svoje tělo k pohybu a všechno vás bolí. Pak se ohlédnete v údivu nad vlastním já, nad tím, co jste dokázali, a máte pocit něčeho neskutečného. Vede to k extázi, k sebenaplnění. Pokud zvítězíte v těchto bitvách a ovládnete sami sebe, aspoň na okamžik, pak je pro vás snažší vyhrávat i bitvy v normálním světě.“ (Csikszentmihalyi 1996, s. 66), líčí jeden z respondentů, horolezec, vazbu mezi svým koníčkem, který mu přináší silný prožitek plynutí, a zbytkem svého života. Dosažení nějakého cíle nás pak vede nevyhnutelně k tomu, že se začneme cítit schopnější a zkušenější, jak řekl onen horolezec: „[...] ohlédnete se v údivu nad vlastním já, nad tím, co jste vykonali, a máte pocit něčeho neskutečného.“ (Csikszentmihalyi 1996, s. 67)

Naše myšlenky a pocity jsou v takové chvíli zaměřeny na jeden cíl a celý náš prožitek je tak harmonický. Když tento prožitek „flow“<sup>16</sup> pomine, člověk se cítí vyrovnanější nejen vnitřně, ale také ve vztahu k okolnímu světu: „Nikdo vás nenutí vystavovat svoji mysl i tělo tomu ohromnému stresu, abyste dosáhli na vrchol. Máte s sebou kamarády, ale všichni to cítí stejně, jste v tom všichni společně. Komu byste mohli důvěřovat více než těmhle lidem? Lidem, kteří se podřizují stejné sebekázni jako vy, kteří jdou za týmž hlubším určením. Taková vazba s jinými lidmi je sama o sobě extatická.“ (Csikszentmihalyi 1996, s. 68), líčí již citovaný horolezec.

Tento zážitek je důležitý hned z několika důvodů. Prvním je samotná radost z onoho okamžiku a druhým je budování sebevědomí, které nám dovoluje rozvíjet vlastní schopnosti a pocit, že přispíváme jakémusi vyššímu celku. (Csikszentmihalyi 1996, s. 69)

Knihou dále podrobně zkoumá, jak tento jev pocítujeme a hlavně za jakých podmínek nastává, čemuž se chceme dále věnovat a následně porovnat s tím, o čem mluvily informantky během našich rozhovorů.

Autor tvrdí, že neexistuje žádný rychlý návod, jak se dostat do stavu „flow“, ale jakmile člověk pochopí, jak k tomu dochází, může svůj život změnit, vytvořit prostor pro více harmonie a uvolnění psychické energie.

Co tedy patří k zážitkům radosti?

---

<sup>16</sup> V textu využívám jak anglický originál slova tedy „flow“, tak české synonymum „plynutí“.

Na začátku je důležité zmínit, že lidé během výzkumu, který s nimi autor prováděl, často popisovali naprosto odlišné aktivity podobným způsobem. Ať už šlo o pocity plavce, který překonal Lamanšský průliv, pocity šachisty během turnaje či horolezce, který postupuje po obtížně zdolatelné skalní stěně. Všechny pocity byly v jistém důležitém okamžiku stejné a vyskytovaly se u všech účastníků výzkumu neohledě na aktivity, které prováděli.

Dále byly tyto výpovědi velmi podobné i bez ohledu na věk, pohlaví, kulturu, ze které respondenti pocházeli nebo společenskou třídu. Dá se tedy předpokládat, že toto optimální prožívání a podmínky, které ho umožňují, jsou po celém světě velmi podobné až stejné. (Csikszentmihalyi 1996, s. 80)

Podle autora má fenomenologie radosti osm hlavních prvků. Z jeho výzkumu plyne, že pokud lidé mluví o radosti, zmiňují se vždy nejméně o jednom z těchto prvků, ale velmi často mluví o všech.<sup>18</sup>

### **2.1.1. Hudba a „flow“**

Jednu kapitolu přímo Csikszentmihalyi věnuje hudbě a tomu, jaký vztah má hudba a stav plynutí. Předpokládá, že silnější stav plynutí při poslechu nebo provozování hudby má jedinec, pokud se jedná o živé představení spíše než o reprodukovanou hudbu. Vysvětluje to za pomoci teorie Emila Durkheima a jeho termínu „kolektivní vzrušení“, neboli pocitu, že člověk patří ke skupině, která doopravdy, hmatatelně existuje. Říká, že tento pocit pravděpodobně vychází z náboženských prožitků. (Csikszentmihalyi 1996, s. 166)

Naslouchání v hudbě začíná zpravidla jako smyslová zkušenost, kdy člověk reaguje na kvalitu zvuků, které navozují příjemné fyzické reakce. Ty jsou zakódovány v našem nervovém systému. Další úroveň podnětů, které hudba nabízí, je analogový model. Člověk si v tomto případě evokuje pocity a obrazy spjaté s obsahem hudby. Tuto metodu využívají často skladatelé populárních písní a textů, z nichž se posluchač přesně dovídá, jaký příběh hudba představuje. Nekomplexnější stádium naslouchání hudbě je ale analytické stádium, kdy se pozornost přesouvá od smyslových k strukturálním prvkům hudby. Pokud chceme naslouchat na této úrovni, musíme chápat strukturu a řád, na kterých je dílo vystavěno a jak je dosaženo harmonie. Kromě toho jde i o schopnost

---

<sup>18</sup> Viz teoreticko-metodologická část této práce, teoretické zakotvení práce, s. 10



kriticky hodnotit výkon a akustiku. (Csikszentmihalyi 1996, s. 167) Zpěváci ve sboru sice nejsou schopni plně kriticky hodnotit strukturu skladeb a naslouchat tedy na této úrovni, učí se ale velmi precizně práci s notovými partiturami, intonaci a dynamiku skladeb a jsou tedy schopni vnímat vystavění díla, které vede k relativně hlubokému prožitku „flow“.

S tím souvisí fakt, že i když stav plynutí může vzniknout nejen z poslechu hudby, mnohem více a intenzivněji ho prožijí ti, kteří se naučí hudbu provozovat sami. Problém ale nastává, když se děti učí hudbě a je kladen příliš velký důraz na jejich výkon a příliš malý na to, co prožívají. To vede k tomu, že obracejí hudbu v pravý opak, než proč byla vytvořena – promění ji ve zdroj zmatku a často tak tato očekávání vedou k velkému stresu až ke zhroucení. (Csikszentmihalyi 1996, s. 168)

Autor potvrzuje, že zpěv ve sboru a hraní v amatérském smyčcovém orchestru jsou dva nejvíce povznášející způsoby, jak docílit splynutí vlastních dovedností s dovednostmi druhých. Učit se vytvářet harmonické souzvučky nepřináší jen radost: jako zvládnutí každé složité dovednosti to pomáhá posílit vlastní já. (Csikszentmihalyi 1996, s. 169)

Nyní bych ráda podrobněji přiblížila prvky, které pomáhají vyvolat prožitek „flow“ a vysvětlila, proč jsou tolik důležité pro můj výzkum.

### **2.1.2. Cíle a pravidla**

Jak autor zmiňuje, nejvíce optimálních prožitků prožívají lidé během činností, které jsou zaměřeny k určitému cíli a jsou svázány určitými pravidly. Také to jsou činnosti, které vyžadují výdej určitého objemu energie - ať už psychické nebo fyzické - a nemohou být prováděny bez příslušných dovedností. Pro ty, kteří onu dovednost nemají, není činnost, která ji vyžaduje zajímavá. Je důležité poznamenat, že se nemusí jednat o činnost ve fyzickém slova smyslu.

Zkoumaný sbor měl přísná pravidla a jasně stanovené cíle. Aby se zpěváci k cíli dostali, museli si v průběhu zkoušek (i během svého volného času, pokud jim k tomu čas vyhrazený na zkouškách nestačil) osvojit různé hudební dovednosti a cítili velkou zodpovědnost, aby sbor nezklamali:

„Ale když si obecně vzpomenu na chození do sboru, na ty zkoušky 4x tejdně, to bylo občas opravdu... (potichu) voser. Bylo to hodně únavný, hlavně v těch vyšších ročnících, ten třetřák, čtvrtřák, to má člověk už nějakou zodpovědnost za ty své

patronáty, za to aby to nějak klapalo, že ten sbormistr kouká na ty starší ročníky a obrací se na ně, když se něco bude kazit. A když něco nebude v pohodě, tak půjde za mnou a tu práci naloží na mě, takže člověk se musí snažit, aby to klapalo a je to mnohem náročnější než v nějaký šestý třídě, kde si ty zpěváci plněj svoje úkoly u velkejch holek, tak to je hrozná pohoda a to je asi to něco, co mě v tom sboru drželo. Že jsem viděla ty výsledky, že mám přezkoušenou písničku a další a další a další. (Tereza, 27. 3. 2014)

Aktivita, hry, sporty nebo různé umělecké formy, které vyvolávají radost, se po staletí vyvíjely právě s tímto účelem, aby obohatily životy lidí radostnými zážitky. (Csikszentmihalyi 1996, s. 83) Ve zdravé kultuře ale tento prožitek nepřináší jen výše vyjmenované činnosti, nýbrž i produktivní práce a nutná každodenní rutina. Člověk si vytváří malé automatické hry, které vetkává do každodenního života a které balancují na hranici mezi nudou a úzkostí, čímž v člověku vyvolávají dobrý pocit rovnováhy a to, že je může splnit – je to jakýsi zlatý poměr mezi úkoly a dovednostmi. (Csikszentmihalyi 1996, s. 83)

Veškeré zpěvákovo snažení se zúročovalo na koncertech. Individuální koncerty a koncertní turné byly vytyčené cíle, které sbor měl a ke kterým se blížil. To samozřejmě vyžadovalo naprostou soustředěnost a poddání se a také mnohé zdánlivě mimo hudební aktivity. Zpěváci tak museli podávat co nejlepší výkon, na který se během týdnů i měsíců předem připravovali a cvičili:

„V podstatě bylo soustředění určitě každý týden – pátek, sobota a neděle plus běžné zkoušky, sem tam nějaká mimořádná, plus jsme to protahovali ty zkoušky. Opravdu se zkoušelo hodně, to každopádně. Před soutěžemi jak u nás, tak v zahraničí – já teda zažila dvě nebo tři – tak to byly mimořádné přezkoušení, i hlasovka. [...] V podstatě to bylo hodně intenzivní, to zkoušení. Před natáčením a důležitýma koncertama se taky hodně zkoušelo, třeba před Řeckem jsme chodili zpívat na sluníčko, abychom si zvykli, teďka jak já jsem světloplachá, tak jsem tam bulila, tekly mi slzy a ještě jsem dostala sprd'áka (smích). Nebo nás zavírali v zasedačce, zavřený okna, všechno a: „Tak děcka, takhle bude v Řecku!“ (Anežka 2. 4. 2013)

„Třeba když jsme jeli do Řecka, tak jsme chodili běhat, byli jsme zavřený ve 40-ti stupních ve zkušebně, kde jsme stáli třeba tři hodiny bez vody, bez ničeho v tomhle vedru, tak jsme tam zpívali. Pak jsme se učili... nákej takovej takt raz dva tři raz dva tři raz dva raz dva... a sbormistr to prostě ukazoval jednou rukou tak, druhou tak a my jsme

se to nebyli schopný naučit, tak na nás řval: „Já, už prostě nemůžu, jak vás to mám naučit!“ (Jana, 28. 3. 2013)

Pokud sbor odjížděl na delší turné, zvláště do jižních států, bylo potřeba, aby si zpěvačky zlepšily kondici a byly schopné bez úhony odzpívat celé turné, které bylo často fyzicky velmi náročné:

„Když vezmu Evropu, jak jsme se připravovali na Řecko a na Anglii, tak jsme chodili běhat do městských sadů, to nevím, jestli vám děvčata říkaly. Nikdo se nezmínil o běhu každé tejdny v pátek? (smích) To jsme se museli v pět hodin sejít a běhali jsme kolečka, abychom měli kondici. Někteřá děvčata – hlavně sopranistky – které byly vesměs korpulentnější než altistky, to je prostě holt daný proporcema, tak ty se trápily, takže soprány byly hodně vzadu (smích).“ (Petra, 18. 2. 2013)

V těchto předzájezdových týdnech či měsících se ještě více než kdy předtím lpělo na disciplíně a na dodržování předem vyjednaných pravidel, která zpěváka sice provázela už od počátku, ale nyní byl onen čas, kdy se všechna tvrdá práce měla zúročit, takže se mělo zabrat ještě o něco více. Stejně jako popisuje Csikszentmihalyi ve své knize, pravidla byla tím, co pomáhalo zpěvákovi se dostat k předem vytyčenému cíli, což byly v tomto případě koncerty – resp. skvělý výkon podaný na koncertech. Na pravidla se zde pohlíží z trochu jiného úhlu než v knize *Luciferův efekt*, k čemuž se dostanu později, přesto je důležité si uvědomit, že v obou pojetích jsou něčím naprosto důležitým, skoro až nepostradatelným.

Pravidla ve sboru měla různou formu. Nejvíce se čerpalo z tzv. *Sborového desatera*<sup>19</sup>. Desatero je sborník určitých zásad sepsaný zhruba v polovině osmdesátých let<sup>20</sup>, se kterým se musel každý člen hlavního sboru seznámit. Měli jej na starosti vždy dva zpěváci z každého hlasu (velmi opatrní a spolehliví) a jako svátost ho půjčovali nováčkům v prvních týdnech v hlavním sboru, nejčastěji již na táboře, kterého se zpěváci účastnili před tím, než vstoupili do hlavního sboru. Důležité na Desateru je, že jej nenapsal sbormistr, ale sepsaly jej samy členky sboru. Explicitně kodifikovaly sborová pravidla a tradice s cílem předat je dalším sborovým generacím. Desatero především klade členkám na srdce, aby cítily zodpovědnost za sborový kolektiv, a to samy od sebe bez pobídek vedení.<sup>21</sup> Jak už jsem zmínila v této práci, nedodržování

---

<sup>19</sup> Viz příloha.

<sup>20</sup> Není datováno.

<sup>21</sup> Paděřová 2013, s. 30 – 31.

pravidel, zapomínání a jiné prohřešky se trestaly podle toho, jak závažné byly. Každý člen sboru k tomuto kánonu pravidel přistupoval trochu jinak:

„No já to brala tak, že je to nějaký soubor pravidel a každé si to musel svým selským rozumem v tý hlavě srovnat, takže já jsem prostě jako dítě si to říkala, že se budu chovat podle toho, abych nedělala ostudu svému jménu, rodičům a podle toho jsem se chovala a je mi jedno, jestli to je v tom Desateru napsaný tak a tak. Mě to neuráželo, ale zároveň jsem z toho nebyla nijak vyjukaná. Já jsem byla Klára, tak jsem se chovala jako Klára, abych měla sama ze sebe dobrou pocit. [...] A nemám z Desatera nějaký trauma. Prostě jsem se chtěla chovat jako slušný člověk. Tam byly takové věci, který by měly platit v rodině, v práci, v jakýmkoli kolektivu. Takže pro mě to nebylo nic hrozného.“ (Klára, 9. 4. 2013)

Pro srovnání přidávám trochu jiný úhel pohledu od Emy, která sbor navštěvovala v pozdější generaci:

„Desatero byl takovej Bůh, dělaly se kvůli němu porady, ale nikdo ho vlastně moc nikdy neviděl. Měla si povinnost si ho přečíst jako první věc na letním táboře a bylo kvůli tomu vždycky hrozný dusno, podle mě zbytečně, jakože to ty lidi akorát vždycky úplně vystresovalo.“ (Ema, 17. 4. 2015)

Některé informantky se mi dokonce svěřily, že důsledné dodržování pravidel, která byla v Desateru nebo dalších, která platila nad rámec Desatera, mají za následek to, že se jim dodnes čas od času o tom zdají sny:

„No zdává se mi hodně o sbormistrovi, že nám něco říká, vysvětluje, mluví do duše a že třeba jsem si zapoměla kroj a boty v rodině a tak. Že nedodržuju pravidla. To se mi zdá, že se vždycky vzbudím a říkám si, že jsem doma, je mi čtyřicet! (smích) To byly taky strachy vždycky, jestli mám všechno. Noty, boty, kroj.“ (Jana, 28. 3. 2013)

„Jako znám případy, kdy to ty lidi straší ze spaní. Mně se nedávno zdálo, že jsme někdy nedávno byli na zájezdu se sborem, že to bylo takové, že si vybavuju ty myšlenky ájeжда, dril, spěch, nesmím přijít pozdě, prostě to, co tam člověk měl zažít, že nesměl zapomenout tohle a tohle, pas třeba. To se mi zdálo asi v horizontu půl roku, takže občas... občas jo. [...] Mám kamarádku, ta má noční můry do dneška, to je expertka, co zapoměla v letadle pas (smích).“ (Anežka, 2. 4. 2013)

Jedna z informantek popisuje setkání s vrstevnicemi ze sboru a vysvětluje, jak jí toto důsledné dodržování disciplíny a pravidel pomohlo v následujících letech a na vysoké škole:

„A musím se přiznat, mně se nikdy o sboru nezdálo. Vim, že třeba ve vlaku jsem se setkala s mýma vrstevníkama ze sboru, to bylo čerstvě na vejšce a ty holky mi líčily, že se jim zdává. Nebo pocit takovýho zadostiučinění, že se chtějí pomstít a to ve mně nebylo teda. Asi ten sbormistr byl pro mě autoritou, ale asi ne jedinou. Že jsem to brala spíš pozitivně. Já jestli ale můžu, že jsem si pak uvědomila, že když šel člověk na vejšku nebo i teďka, já jsem dělala zkoušku doktorskou a tak jsem vzpomínala, jak nám sbormistr říkal, jak se máme připravit na koncert, jako taková ta psychologie tý přípravy. Těch 5-10 minut před zkouškou. Že by člověk neměl chodit pozdě, ty věci si přečíst nebo tak. A svým způsobem sem ráda, že mi tohle někdo řekl, protože naši mi tohle nikdy neřekli a možná by na to člověk přišel sám, ale že to nebylo tak úplně špatný. Učit se tý disciplíně, jako psychologický. To mi ten sbor dal a možná, že by to mohlo bejt jako specifický jako pro ten náš sbor, že on byl fakt dobrej psycholog, no.“  
(Klára, 29. 3. 2013)

Csikszentmihalyi sám píše, že někteří jeho informanti sami zmiňovali, že dodržování těchto pravidel a disciplinace měla za následek, že se cítili zkušenější a schopnější nejen v činnosti, kterou za tímto účelem provozovali, ale že to mělo dopad i na celkový přístup k jejich životu. (Csikszentmihalyi 1996, s. 67)

„Obecně si myslím, že mě ten sbor taky hrozně vychoval. Neříkám, zda jsem lepší nebo horší člověk po tý zkušenosti, ale úplně jiná jsem určitě. Protože toho času, co jsme tam proseděly bylo hrozně moc a ta díra, co mi sbormistr vymluvil do hlavy, je fakt obrovská. A to asi u všech, jo. Takže je těžký se toho zbavit. A i to vidím u jinejch lidí, když jsme měli třeba na tý medicíně ten svůj kruh a já na sobě vidím, jak chci pomoci i tomu poslednímu. Že ti přijde, že jsme tým a musíme to nějak zmáknout. Spousta lidí na tý medicíně kope za sebe, no. A asi se i miň vzdávám třeba.“ (Tereza, 27. 3. 2014)

Příprava na koncerty měla svá specifika. Lišila se podle toho, zda se jednalo o běžné koncerty na turné nebo soutěžní koncerty. Vítězství na soutěži bylo mnohem jasnějším cílem než „dobře“ zazpívat během koncertních turné. Pro zpěváky mohlo být jednodušší se tak na tento cíl zaměřit, pokořit ho a cítit větší uspokojení v odměně jakou je zážitek z toho být nejlepší na světě v činnosti, které věnovali tolik času.

„A tak byla [příprava na soutěž] asi jiná a intenzivnější, ale protože jsme se na tu soutěž těšili a chtěli jsme uspět, tak mně osobně to nevadilo. To je stejný jako když se sportovec připravuje na olympiádu než na nějaký meeting atletické, to jsme prostě cejtli tu důležitost a nevadilo nám, že těch zkoušek je víc. Připravovali jsme si nějakou skladbu tý země, kde soutěžíme, což mělo milion slov, ale věděli jsme, že to je potřeba a že když předvedem tu jejich národní, že za to budou nějaký plusový body, takže to jsme tak vnímali. Ani nám nevadilo, že bylo víc přezkoušení. A tohle jsme vnímali všichni. Většina lidí je soutěživej typ a nikdo nejede na soutěž s tím, že prohraje, to tam radši nejede. Takže když jsme se rozhodli, že pojedem, tak to nám nevadilo.“ (Petra 8. 4. 2013)

Pravidla a disciplína se tak zúročovala nejen na koncertních turné, ale i na soutěžních koncertech.

Ale motivace byly ty soutěže, koncerty, ten potlesk, no. Emoce. No to byly šílený emoce, to byly skladby, při kterých jsem brečela a všechno se to prožívalo, to bylo tak daný. On nás k tomu vedl i ten sbormistr, všechno to bylo takový srdíčkový strašně. Z každé skladby. A víceméně vždycky, to bylo jedno, jestli ten koncert byl v Německu, tady v Čechách, v Americe nebo Japonsku, bylo to stejný. Samozřejmě když jsme byli v zahraničí, tak to bylo silnější, protože to publikum je jiný, žejo. Když ty lidi vstávali a my jim zazpívali tu jejich skladbu, kterou jsme se učili, drtili vždycky v autobuse, žejo. To bylo něco úžasnýho. Když to opakuješ třeba 5x, 6x, pak chtěj podpisy, pak jdeš na radnici na raut, bylo to úžasný.“ (Jana, 28. 3. 2013)

Pokud tento úkol chceme zvládnout, vyžaduje to naše naprosté soustředění, a tak nezbývá žádná další psychická energie, která by mohla zpracovat další informace než jen ty, které naše činnost, kterou provádíme, nabízí. Výsledkem je právě jeden z těch nejcharakterističtějších rysů optimálního prožitku, a tím je, že činnost, kterou provádíme tak zaujatě, začne být spontánní až automatická. (Csikszentmihalyi 1996, s. 86) Z tohoto důvodu autor nazývá toto optimální prožívání stavem plynutí – „flow“. Toto krátké slovo velmi jednoduše a trefně popisuje pocit pohybu, prováděného zdánlivě bez námahy. I Tereza popisuje osvojenou rutinu:

„No jedna z těch motivací, co mě tam držely, byla ta rutina. Já věděla, že tam prostě čtyřikrát nebo pětkrát půjdu, takže člověk na to byl připravenej. Bylo to jako chodit do práce. Byla jsem navyklá. Chtěla jsem vidět ty holky, co si budem říkat, občas jsme zlobily, ale pak taky ta hudba, no. Člověk nad tím moc nepřemýšlel.“ (Tereza, 27. 3. 2014)

Dalším důvod, proč je tak snadné se ponořit do stavu „flow“, je ten, že naše cíle jsou obvykle velmi jasné a zpětná vazba je okamžitá. Je důležité si ale vytyčit cíl, který není příliš složitý, ale ani příliš triviální, protože takový by nepřinesl žádný pocit uspokojení a radosti. Tím jsou pro sbor bez pochyb koncerty a soutěže.

Mezi nejsilnější zážitky kromě běžných koncertů na turné po celém světě pro zpěvačky patřily právě soutěžní koncerty. Samy popisují, že během těchto koncertů cítily jakousi sborovou sounáležitost a pocit plynutí, který byly schopné prožít i během běžných zkoušek, se během soutěží projevil ještě mnohem intenzivněji. Popisují až euforické stavy:

„To byla třeba ta soutěž, to byla ta droga, o který jsem mluvila, to bylo něco úžasného, jedna holčička z toho vlastně taky zkolabovala. To bylo v Langolenu, v Anglii, to je taková... to bylo sedmdesát sborů z celého světa a my to vyhráli. Žádný český sbor to nevyhrál. A to byl můj první zájezd.“ (Jana, 28. 3. 2013)

Zpěvačky popisují euforické stavy po dosažení cíle – vítězství v mezinárodní pěvecké soutěži stejně jako respondent – horolezec popisoval v knize *O štěstí a smyslu života* pocit euforie po vylezení na vrchol hory.

„Ale tak o tom to je, to je ta dřina jako u sportovce, kterej má krásnej zážitek, když vyhraje a je na tý metě než ten zápal dřiny. Krásnej zážitek je, když jsme vyhráli v Anglii. To bylo něco úžasného, to byla prostě euforie, to byla krása, to jsme si fakt mysleli, že jsme fakt na vrcholu a už nás nic v životě nemůže svrhnout. To byla taková ta krásná odměna. To bylo fajn a bylo vidět, že i prostě pro toho sbormistra to bylo nádherný. Dospělí brečeli, všichni měli slzy. To byl jeden z největších fakt úspěchů, prvních úspěchů ve světě.“ (Petra, 18. 2. 2013)

Zpěvačky ale nebyly proudem plynutí unášeny jen z důvodu úspěchu jako takového, důležitá byla i týmová práce a schopnost se semknout jako kolektiv a celek, protože jde o kolektivní činnost a jednotlivec musí myslet především na sbor jako jedno těleso (kdy došlo až k úplnému potlačování identity<sup>22</sup>). Vidět tento úspěch a výsledky díky schopnosti se semknout byla jedna z dalších věcí, na které během rozhovorů často a rády vzpomínaly:

---

<sup>22</sup> Viz kapitola „Důraz na stejnost a potlačení individualismu“ (z pohledu konceptu Philipa Zimbarda), s. 52.

„Tak my se na tu soutěž těšily, panovalo tam takový zvláštní napětí v tom směru, že jsem asi nejvíc pocítila týmovost ve sboru, všichni jsme se strašně podporovali, i ty co spolu nekamarádili, i takový ty rádoby sokyně. Všichni jsme mačkali plyšáky a talismany a sbormistrova manželka držela plnou náruč všech talismanů a všichni na to šahali a drželi nám pěsti, byla to úžasná jakoby atmosféra a musím říct, že i ten dirigent byl tou soutěží... no že nás neznervózňoval. Ale ta sounáležitost, my stáli do půlkruhu a viděli ty soprány a když jsme viděli, že ten těžkej úsek ty soprány dali, tak jsme v altech na ně jako mrkali: „Jo, super holky, daly ste to!“ to bylo ohromný (důraz). Ta týmovost tam byla úžasná, úžasná (důraz). [...] Nikdy jsme s tím nepočítali. Vždycky jsme si říkali, že tam, určitě budou lepší, ale věděli jsme, že jsme pro to udělali maximum a že ta příprava byla prostě dobrá, ale nikdy jsme nejeli na soutěž jako jo, tady vyhrajem. To by si nikdo nedovolil. Ba naopak, když jsme tam slyšeli nějaký sbor, tak jsme si říkali, tyjo. Ty jsou tak dobrý. Ale nikdy nás dirigent nevedl k tomu, že to určitě vyhrajem, Jsou to subjektivní soutěže stejně jako krasobruslení třeba, i kdybychom zazpívali jak Pánbůh, tak se to někomu nebude líbit a nemusíme vyhrát.“ (Petra, 8. 4. 2013)

### 2.1.3. Zpětná vazba

Sama Petra zmínila, že podle ní nelze pěvecké soutěže objektivně hodnotit. U některých tvůrčích aktivit nemusí být snadné určit si měřítko zpětné vazby a je třeba vyvinout silný osobní smysl pro to, co je cílem a jakým způsobem se k němu dá přiblížit. Například v pěveckém sboru je možné si vytvořit vlastní obecně přijímaná měřítko pro to, co je „dobré“ a co „špatné“, aby zpěváci po každém „přezkoušení“<sup>23</sup> věděli, zda se jim daří či nikoliv. Bez takového vedení by nebylo možné stav plynutí prožívat.

Při zaměření se na cíle a snaze dosáhnout co nejlepšího výkonu si tedy sbor určitá kritéria vybudoval. Zpěv se nedá hodnotit přesně a jednoznačně časovými nebo jinými podobnými měřítky jako to jde u některých sportů. Svá kritéria měla jak například porota na soutěžích, tak ale i samotný sbormistr, který zpěvačky pravidelně přezkušoval ze skladeb a bodově je hodnotil, právě aby mohly vidět, jak si vedou v porovnání s ostatními a zda se zhoršují a klesají ve sborovém žebříčku, či stoupají. Jednou z motivací cvičit a dříť o něco více bylo pak právě umístění v žebříčku. Pokud se zpěvačka ve svém hlase umístila na dobrém místě, dostala se do koncertní sestavy a

---

<sup>23</sup> Přezkoušení probíhá nejčastěji v kvartetu (ve složení 1. soprán, 2. soprán, 1. alt, 2. alt), kde zpěváci skladbu celou (nebo část) z paměti zazpívají a sbormistr zpěváky podle předvedeného výkonu ohodnotí podle škály 0-10 bodů. Tyto body z přezkoušení se sčítají a tvoří sborový žebříček, který visí na nástěnce ve sborové zkušebně a který určuje pořadí zpěváků ve sboru. Podle tohoto pořadí se pak rozhoduje, kteří zpěváci vyjedou na jaká turné.



mohla tak odjet na různá turné. Informantky tak po celou dobu doprovázel pocit dobře odvedené práce:

„[...] jsem měla takovej pocit, jako když člověk dostane samý jedničky na vysvědčení, že ta práce stála za ta to a ten sbormistr nás dokázal tak motivovat, že jsem tím já třeba jako fakt žila. A vzpomínám si, jak jsme přijeli domů a teď jsme to našim nadšeně hlásili, že jsme to vyhráli.“ (Klára, 9. 4. 2013)

Odvedení dobré práce, následný postup v žebříčku, a tudíž možnost cestování patřila mezi jednu z největších motivací, které zpěvačky měly:

„[...] protože jste tam měli bezvadnou partu. [...] A za druhý jsme byli ta generace, co jsme začali hodně jezdit do zahraničí a tím, že jsem byla první, druhá nebo maximálně třetí v hlase, tak jsem na ty zájezdy jezdila a holce, který je 14,15 roků a jezdí do západní Evropy, tak to je hodně velkej motivátor a leccos se překousne. Jo, například takový ty dospělý, direktivnost a disciplína. [...] Ale vim, co to bylo za oběti, že jsem si nemohla hrát s kamarádkami u baráku v paneláku, když tam holky hrály vybiku, šipkovanou, koukat na ty děti na tý ulici .. jó. Oni ale nejezdili na zájezdy, to jsem si moc dobře uvědomovala. A šla jsem za tím, protože tam byla ta motivace, tam jsem viděla tu přidanou hodnotu a už v těch dvanácti letech jsem si to dokázala v tý hlavě srovnat, protože ten sbor vás prostě dřív donutí dospět názorově.“ (Petra, 18. 2. 2013)

#### **2.1.4. Únik od každodenních problémů**

Jeden z klíčových prvků, kterým charakterizujeme „flow“ a který se vyskytoval v mnou prováděných rozhovorech, byl moment, kdy zpěvačky dokázaly zapomenout na všechny nepříjemné stránky svého každodenního života. Toto je vedlejší účinek výše popsaného faktu, kdy se během této činnosti soustředíme do takové míry, že nejsme schopni přemýšlet a zabývat se ostatními věcmi. Je to tak intenzivní moment, že dokáže z mysli vytěsnit různé úzkosti a starosti, které nás trápí a to je samozřejmě příjemný pocit, který vede k radosti. (Csikszentmihalyi 1996, s. 91) Podobný vjem jako mnou oslovené bývalé členky sboru popisuje i tanečnice v knize: „Mám pocit, že nepatřím nikam jinam... Mám víc sebedůvěry než kdykoliv jindy. Možná je to snaha zapomenout na všechny problémy. Tanec jako terapie. Když mám s něčím potíže, nechám to za dveřmi tanečního studia.“ (Csikszentmihalyi 1996, s. 92)

Slovo „relax“ zaznělo ve většině rozhovorů, které jsem s informantkami vedla. Je ale zřejmé, že nejde o běžné bezstarostné uvolnění, ale spíš o určitý pocit klidu, který

zpěvačky měly v momentě, kdy mohly zpívat. Kdy jakoby všechny starosti z jejich života zmizely a ony se mohly soustředit jen na onu činnost – v tomto případě zpívání:

„Pro mě to byl, to si pamatuju, v tom dětství takovej úžasněj relax, ty texty těch písniček pro malinký děti. To bylo nějaké přípravné oddělení ještě furt ve třetí třídě. Já nevim, no. Furt jsem o tom přemýšlela, jestli v tom sboru to nebylo něco jako... když člověk chodí do kostela, modlí se, vlastně že si opakuje ty písničky. A já jsem chodila docela daleko do školy, tak pětadvacet minut a vždycky jsem si ty písničky vopakovala tak jako v hlavě a hrozně mi to vyhovovalo. [...] Já jsem měla hrozně ráda ten styl toho muzicírování, že se v podstatě nemusí nic dělat, ta pasivita, kterou tady kritizuju a přitom si tak člověk úžasně odpočine. Ta aktivní relaxace, odpočinek. Ten sbor mi pak přišel vhod. Co bych dělala večer doma? Buď bych si psala úkoly nebo bych koukala na televizi, na kterou jsme vůbec nekoukali. To mě třeba naopak chybělo na veřejce. Nějakej ten režim, že bych někam šla a tam si jako odpočinula, aniž bych musela něco aktivně pro to dělat. Možná i díky tomu kolektivu, že jsme se tak vzájemně táhli, to byl odpočinek. Taky jsem si všimla, že holky, co skončily, pak i třeba trochu ztloustly, že najednou měly ty prázdný dny a večery. Já ani nevim, zda to byla muzika, co se mi nejvíc líbilo, dítě asi neví, proč přesně chodí na jakěj kroužek, ale určitě to byla jedna z věcí, která mě motivovala a držela kontakt s těmi lidmi ze sboru.“ (Jana, 28. 3. 2013)

Sama Anežka v rozhovoru zpěv ve sboru přirovnala k adrenalinovému sportu, stejně jako Csikszentmihalyi zmiňuje horolezectví a pocity plynutí, které horolezci při vrcholném výkonu mohou prožívat.

„V podstatě mi ta hudba asi něco dává, no. Ten relax. Myslím, že dodneška to člověku trochu chybí, člověk se v tom do určitý míry realizuje. Pozdějc třeba i když se to povede, tak naskočí úplná husí kůže, jestli znáš ten pocit. Ale pak v pozdější době, když člověk ztratil ty zábrany, třeba v tom ansáblu, tak už je to takové... proč sportovci dělají ty adrenalinové sporty, pro potřebu pohybu, realizace a uvolnění. V podstatě se uvolnit, relaxovat. Mají tu potřebu.“ (Anežka, 2. 4. 2013)

„Na gymplu jsem měla kluka a to jsem o tom začala přemejšlet, že mám kluka a začala jsem se cejtít tak divně, že mu to nedokážu vysvětlit, proč se tohohle účastním [...] A jako byl to prostě takovej relax jo, jako jde někdo na aerobic, tak my chodili zpívat. Prostě třeba slyšet to *Hoj, hura, hoj*, to bylo něco úžasnýho. Když jsem poprvé viděla hlavní sbor a tam naše nejlepší zpěvačka v tý době zpívala sólo prvního hlasu, to bylo skvělý. Dodnes si pamatuju ty sólisty. Jsme k nim vzhlíželi [...] jako uáááá, tohohle jako dosáhnu, že taky my budeme moct jednou takhle zpívat. Jako i ten kolektiv. Podle

mě málokdy dostane člověk takovej pocit, ono to je teď spíš potlačený. Kolektivní práce a tak. A něco to mělo do sebe. A tenhle hlas a tenhle hlas a všichni na sebe berem ohled. A tohle tak ve sborech je, ale tam to bylo asi úplně extrémní.“ (Lucie, 29. 3. 2013)

„Tak pro mě to byla droga, no. Úplně šílená. Já si nedokázala představit, že nepůjdu na zkoušku, byla tam strašně dobrá parta holek [...] a hlavně když chodíš 4x tejdne zpívat, tak je to určitě droga. Samozřejmě láska k hudbě, jo. Relax asi taky. U mě to bylo třeba na prvním místě, jako asi u většiny holek. Prostě jsem to zpívání milovala, díky partě, díky sbormistrovi. Ten sbor byl dobrej, ty soutěže byly důležitý, nejen ta cizina, ale i Sušice, Olomouc a taková ta rivalita... jakože seš dobrá, že chodíš do toho sboru.“ (Jana, 28. 3. 2013)

### **2.1.5. *Pocit kontroly nad sebou samým***

S tím také souvisí další charakteristika prožitku „flow“, kdy nemáme žádné obavy z toho, že by se nám věci vymkly z rukou, a necítíme stálou úzkost, která je tak typická pro mnoho situací normálního života. Respondenti ale popisují spíše možnost činnost kontrolovat než skutečnou existenci kontroly dění. Lidi netěší pocit, že mají kontrolu nad tím, co dělají, ale pocit, že této kontroly mohou dosáhnout v případě nebezpečí. Člověk se samozřejmě může stát na nějaké činnosti závislým, nedokáže se soustředit na nic jiného a ztrácí vyšší kontrolu nad svým životem. Tak mají i činnosti, které přinášejí stav „flow“ svou negativní stránku, kterou je fakt, že se mohou stát návykovými, kdy se naše já stane jakýmsi zajatcem určitého druhu řádu a nemůže už čelit všem ostatním nástrahám. (Csikszentmihalyi 1996, s. 97)

### **2.1.6. *Přesáhnutí sama sebe – součást něčeho velkého***

Dalším rysem je ztráta vědomí vlastního já, což neznamená skutečnou ztrátu, spíše jen to, že si přestaneme uvědomovat sami sebe. To může být opravdu radostným zážitkem, protože ztráta uvědomování vlastního já může vést k přesáhnutí sama sebe. (Csikszentmihalyi 1996, s. 99) Toto přesáhnutí našeho já je ale možné jen v případech, kdy vykonáváme netriviální činnost, která vyžaduje stále zdokonalování našich schopností. Je ale také možné se rozplynout v systému činností, který vyžaduje víru a oddanost – existují mnohá náboženství, masová hnutí a extrémistické politické strany, které nabízejí příležitosti k přesáhnutí vlastního já a které jsou následovány miliony lidí, kteří mají pocit, že jsou součástí něčeho velkého a mocného. Jak jsem již psala výše, psychická energie člověka se tedy bude soustřeďovat na jediný cíl a bude se utvářet podle pravidel oné víry. Vědomí tak získá vítaný řád. (Csikszentmihalyi 1996, s. 100).

„A pak taky ty koncerty, protože ty lidi, to publikum, to bylo úplně úžasný, když se na ně podíváš a vidíš, žejo, že jim něco dáváš, co ti budu povídat! Že vidíš na těch lidech, hlavně na Vánoce to speciálně, žes jim něco předala. [...] ta hudba je fakt docela dobrá sama o sobě. Protože když v šestce nebo sedmičce dítě zpívá Jiráska, tak z toho asi úplně nemá rozum, ale pak to chápe a slyší, že ty souzvučky jsou zajímavý. A když se to naučí dobře, tak tě to začne bavit. Pak už i v těch vyšších ročnících jsme tam chodili už jakože i zkoušet sami od sebe, že to chceme znát, chceme vědět, jak ty hlasy zní, chceme se to dobře naučit. Většinou jsem pak z těch zkoušek chodila nabitá ohromnou energií, no. Odcházela jsem domů plná energie se svítící aurou, což se normálně u tohohle našeho nového sboru nestává. v tom původním sboru, tam to bylo snad fakt pokaždý. To jsem si pak třeba vzala kolo a jela tím městem jak blázen a něco si zpívala, fakt strašný jako. (smích)“ (Tereza, 27. 3. 2014)

„Takovej trochu patos jakože v tom byl. Když zpíváš nějakou velkou skladbu, tak si připadáš jako Bruce Willis v Armageddonu, že je to velký a že to přemůže nějaký zlo a vleje lásku do srdcí. Že kdyby byla válka a my si tam stoupli mezi nepřítel s mačetama, tak voni se plácnou do čela, zakroutěj nad sebou hlavou a padnou si kolem ramen.“ (Ema, 17. 4. 2015)

### **2.1.7. Ztráta přehledu o čase**

Posledním zmíněným rysem je změna vnímání času. Při rozhovorech, které jsem provedla a i podle autora knihy, se velmi často objevují výpovědi o tom, že čas při „flow“ neplyne jako obvykle. Objektivní měření času se stává nepodstatným, protože činnost, kterou vykonáváme, si vyžaduje vlastní rytmus. Ačkoliv se zdá, že ztráta povědomí o čase není jedním z hlavních prvků výsledné radosti z „flow“, může osvobození od času představovat jakousi úlevu a přispět k intenzitě prožitku. (Csikszentmihalyi 1996, s. 102)

„Jó to se občas ta zkouška táhla jako kdyby dva dny a někdy to uteklo tak, že jsem nevěřila, že už je čas skončit a nevdalo by mi tam zůstat a cvičit dál.“ (Anežka, 19. 2. 2013)

## **2.2. Philip Zimbardo – *Luciferův efekt***

Druhým z hlavních teoretických konceptů, které jsou pro hledání motivace bývalých zpěvaček sboru podstatné, je vysvětlen v knize *Luciferův efekt* od Philipa Zimbarda

(2014). V této práci je mým cílem najít odpověď na otázku, proč bývalé členky sboru velký tlak nejen snášely, ale proč se dokonce připojovaly samy k činnostem, které lidem mimo sbor připadají odpudivé: počínaje disciplinací „neposlušných“ až po „donášení“, a dokonce k petrifikaci takové činnosti v podobě Desatera. K tomu je nutné odhalit mechanismus sboru a jeho fungování jako instituce. Philip Zimbardo na tuto otázku odpovídá. Nejprve ale představím knihu jako celek pro lepší pochopení Zimbardova celého konceptu proměny dobrých, obyčejných lidí v pachatele zla a fungování institucí.

Skoro třicet let uplynulo od proslulého Stanfordského vězeňského experimentu<sup>24</sup> a Zimbardo se pouští do detailní analýzy toho, co se během oněch několika dní událo. Zimbardo propojuje výsledky tohoto experimentu s více aktuálními událostmi z roku 2003, kdy byl odhalen skandál zneužívání vězňů americkými vojáky ve věznici Abu Ghraib. Zimbardo tak vydává práci, která osvětluje, jak jsou psychologické procesy determinovány ekonomickým, politickým, kulturním, sociálním, náboženským a historickým kontextem a také situacemi, ve kterých k nim dochází. Zaměřuje se křehkou hranici, která je mezi póly „dobra“ a „zla“.

Kniha je rozdělena do dvou větších částí. První část obsahuje jedenáct kapitol, které popisují Stanfordský vězeňský experiment. Druhá část knihy se zabývá negativně proslulými americkými vojáky, kteří prošli změnou charakteru v době pobytu ve věznici Abu Ghraib. Autor se tak podrobně zabývá těmito událostmi, a zároveň reflektuje posledních padesát let výzkumů sociální psychologie a toho, co přinesla za nové poznatky v teorii konformity, poslušnosti, deindividualizace a jak tyto aspekty mohou vytvořit prostředí, které může mít za následek tzv. Luciferův efekt – to, že se z dobrých lidí stanou špatní.

K názvu knihy – Luciferův efekt: „Původně se jedná o příběh vesmírné transformace nejoblíbenějšího božího anděla Lucifera, známého také jako „Jitřní hvězda“ v Satana, ďábla, protože se dopustil dvojího hříchu – neposlušnosti vůči Bohu a pýchy.“

---

<sup>24</sup> Jde o proslulý, a zároveň velmi kontroverzní experiment, který se uskutečnil v roce 1971 a spočíval v uzavření určitého počtu dobrovolníků do vězení, které bylo uměle vytvořeno a kdy těmto dobrovolníkům byly přiděleny role vězňů a dozorců. Experiment se musel předčasně ukončit kvůli přílišné krutosti dozorců. Tomuto se ale zde nebudu věnovat více podrobně, protože věřím, že tato tematika by vydala na celou další diplomovou práci nebo jinou publikaci.

(Zimbardo 2014, s. 11) Jde tedy o jakousi extrémní transformaci, kdy se obyčejní, dobří lidé vlivem situačních sil proměňují v pachatele zla.

Autor začíná definicí zla, kterou popisuje takto: „Zlo představuje úmyslné chování, jehož cílem je ublížit, zneužít, ponižit, zbavit lidskosti či zničit ostatní nevinné lidi nebo pomocí úřední moci či systémových prostředků nabádat ostatní k těmto činům či jim je umožnit.“ (Zimbardo 2014, s. 29) Je to tedy onen moment, kdy se chováme zle, i když víme o jiných možnostech, jak bychom v takové situaci mohli zakročit.

### **2.2.1. Dispoziční vs. situační pohled**

Jako důležitý jev, který autor hned na začátku vysvětluje a na kterém poté staví argumentaci velké části knihy, je situační rámec událostí. Podle Zimbarda existuje dvojitý pohled na naše chování – dispoziční a situační. (Zimbardo 2014, s. 31) Popisuje situaci, kdy se jedinec setkává s neobvyklým nebo nečekaným způsobem jednání, které nelze vysvětlit, ale snaží se tomu přesto porozumět. V takové chvíli se tradičně zaměří na vrozené vlastnosti onoho jedince, kterému se snaží porozumět, zaměří se na „jeho genetické vybavení, rysy osobnosti, charakter, svobodnou vůli a další sklony či dispozice“, které ho k určité reakci předurčují. (Zimbardo 2014, s. 31) Takto hodnotí chování například moderní psychiatrie. Sociální psychologové se ale spíše takovým rychlým úsudkům ohledně dispozic jedince snaží vyhnout a zaměřují se na to, „do jaké míry lze jednání jedince přičítat faktorům v jeho okolí, situačním proměnným a podmínkám jedinečným pro dané prostředí.“ (Zimbardo 2014, s. 32)

Tendenci vysvětlovat pozorované chování dispozicemi a ignorovat vliv situačních proměnných pojmenoval Lee Ross<sup>25</sup> „základní atribuční chybou“ (Fundamental Attribution Error) (Ross 1977, s. 173 – 220 in Zimbardo 2005<sup>26</sup>, s. 40) Tomuto předsudku, kdy přeceňujeme osobnostní dispozice a podceňujeme sílu situačního rámce, podléháme v důsledku naší výchovy a vzdělání. Instituce se soustřeďují hlavně na individuální, dispoziční orientace. Podle H. C. Triandise<sup>27</sup> jsou dispoziční pohledy operačním systémem spíše těch kultur, které se zakládají na individualistických více než na kolektivních hodnotách. Zimbardo dodává, že i náš právní, lékařský a vzdělávací systém se zakládá na principu individualismu. Dispoziční pohled se tak snaží jedince,

---

<sup>25</sup> Lee Ross, „The intuitive psychologist and his shortcomings“, in L. Berkowitz (ed.), *Advances in experimental social psychology* Vol. 10, Academic Press, New York 1977, s. 173 - 220

<sup>26</sup> Zimbardo, P.: *Moc a zlo*. Břeclav, Moravia press 2005, str. 37-78 (Kap. Psychologie moci a zla: moc osoby, situace nebo systému?).

<sup>27</sup> H.C.Triandis, *Culture and social behavior*, New York 1994.

který se chová abnormálně, zahrnout do strategie změny tohoto chování, kdy je podroben změnou výchovy či terapií nebo byl dokonce ze společnosti vyloučen. Takováto lokalizace zla jedinců či skupin pak instituce oprostuje od zodpovědnosti. Podle Zimbarda (2005) také většina z nás podléhá iluzi, že existuje jakási nepropustná hranice mezi dobrem a zlem, která zároveň odděluje dobré a zlé lidi. Z toho plyne, že máme jen malý zájem na tom, pochopit motivy a okolnosti, které přispěly k tomu, že se někteří lidé začali chovat zle.

Po jakési přípravě argumentace a vysvětlení základních konceptů proměny dobra ve zlo se Zimbardo pouští do velmi podrobného popisu Stanfordského vězeňského experimentu, kde popisuje jak přípravy na samotný experiment a jeho očekávání, tak samotný experiment den po dni, prakticky i hodinu po hodině.

Zimbardo na těchto několik kapitol, týkajících se vězeňského experimentu, navazuje podkapitolou „Proč jsou situace důležité“, kde píše: „Dobré lidi lze ke špatnému chování přimět, zlákat nebo je do něj zasvětit. Mohou také jednat iracionálně, hloupě, sebedestruktivně, asociálně a bezmyšlenkovitě, jsou-li pohrouženi do „totálních institucí“, které ovlivňují lidskou přirozenost způsobem, jenž zpochybňuje náš smysl pro stabilitu a konzistentnost individuální osobnosti, charakteru a morálky.“ (Lifton 1969 in: Zimbardo 2014, s. 262) Z toho vyplývá ponaučení, které si Zimbardo nese ze Stanfordského vězeňského experimentu - situace jsou důležité. Situace mohou mít ve výsledku na fungování jedinců mnohem větší význam, než bychom si mohli myslet, což může být nebezpečné, pokud na to zapomeneme. Dále zmiňuje, že ještě složitější je uvědomit si tuto skutečnost v novém prostředí, kde lidé nemohou použít dřívější vodítka pro volbu svého chování. V takových situacích mají jedinci jen malou prediktivní schopnost, protože z tohoto nemohou vycházet. Proto, nabádá Zimbardo čtenáře, když se snažíme pochopit příčiny jakékoliv záhady nebo neobvyklého chování, bychom měli začít analýzou situace a dispoziční analýze, do které patří geny, osobnostní rysy, osobnostní patologie a podobně, podlehnout až pokud situační analýza tuto záhadu neobjasní. (Zimbardo 2014, s. 264)

### **2.2.2. Systémy moci a hierarchie**

Zimbardo (2014, s. 34) v knize pojednává o systémech moci, které využívají instituci a její mechanismus k šíření ideologie. Uvádí zde příklad *Malleus Maleficarum* neboli „Kladiva na čarodějnice“, což představuje jako jeden z prvních dokumentovaných

příkladů využití dispozičního pohledu na člověka, který má umožnit pochopení toho, kde se bere zlo, a hlavně jak zbavit náš svět tohoto destruktivního působení. Mechanismus, který měl tohoto dosáhnout, byl podle autora jednoduchý: bylo potřeba pomocí špehů zjistit, kdo jsou čarodějnice, odhalit jejich čarodějnickou podstatu pomocí doznání za použití různých technik mučení a zabít ty, co se přiznají. Zimbardo přiznává, že nástroje, které se v inkvizičních procesech využívaly, jsou i nadále k vidění po celém světě, a to i v civilních i vojenských vyšetřovacích zařízeních, kde mučení patří mezi standardní operační postupy. (Zimbardo 2014, s. 34)

Sborová hierarchie v tomto smyslu do jisté míry koresponduje se Zimbardovým popisem těchto institucí. K tomu je nutné si znovu uvědomit, že abychom porozuměli složitým vzorcům chování zpěvaček a zpěváků v této instituci, je nutné, abychom počítali nejen s tím, jaké jsou podmínky a situace, která je obklopuje a jaké má onen jedinec dispozice, ale je nutné se zaměřit i na vliv systému a jeho schopnost postupného budování určité ideologie.

Analýza systému se soustředí na ty, kdo jsou tzv. „elita u moci“, což jsou ti, co se skrývají v pozadí a často velmi nenápadně rozhodují o podmínkách života ostatních, kteří jsou nakonec „odsouzeni“ k fungování v institučním rámci, který je vytvořený elitou. (Zimbardo 2014, s. 34)

Jak jsem již uvedla, viditelně vystavěná hierarchie je nedílnou součástí instituce v Zimbardově pojetí.

Ve sboru se vytvořila hierarchie podle hudebních schopností, které se promítaly do sborového žebříčku. Výše stál ten, kdo byl vysoko ve sborovém žebříčku než ten, kdo se například nedostal ani do sborové čtyřicítky<sup>29</sup>. Dále hierarchie věková, kdy se sbor dělil na tzv. „mladší a starší“. Nakonec se hierarchie polarizovala podle konformity, kdy například tzv. „škůdce“, který se nechoval vždy perfektně podle pravidel, nikdy nemohl být v hierarchickém uspořádání na samém vrcholu. Tyto tři faktory tvořily dohromady výslednici pozice jedince ve sboru.

Nejvýš v hierarchii sboru stojí osobnost sbormistra, která má v tomto systému největší moc. Aby sbor mohl vést směrem, jaký uznal za vhodný, musel ho umět motivovat.

---

<sup>29</sup> Čtyřicet nejlepších zpěváků podle žebříčku (protože byl sbor rozdělen do čtyř hlasů, nejčastěji deset nejlepších z každého hlasu).



Klára mluví o sbormistrových psychologických metodách, kterými dokázal sbor vést až na špičku sborového zpěvu u nás i v zahraničí:

„Určitě měl svoje vědecký metody, on kladl hodně důraz na psychiku, v tomhle mohl být úplně unikátní. Jako nestudovala jsem to v rámci jiných sborů, ale on se na tu psychiku zaměřoval fakt hodně. Dával důraz na to, abychom měli ten mozek jako správně naladěnej. On často říkal, že on nezkouší hodinu a půl, ale jen 45 minut, ale intenzivně a ty zkoušky vlastně byly prokládaný takovou jeho názory... nejen na to, jak máme něco zazpívat, ale třeba jak funguje společnost, že on se v tom sboru viděl a chápal ten sbor jako kolektiv, který on vede... a myslím, že v tom viděl něco víc, než jen to hudební těleso.“ (Klára, 9. 4. 2013)

Sbormistr pravidelně při zkouškách mluvil o společnosti. Často vedl dlouhé monology i na úkor času vyhrazeného mu na zkoušku, při tom používal energická gesta a dramatické výrazy tváře. Považoval se za vizionáře lepší společnosti, často mluvil o etice, morálních principech a dalších společenských tématech.

Nejenže byl sbormistr charismatický, ale byl i výjimečnou autoritou, kdy z něj zpěváci měli až posvátnou hrůzu, ale zároveň je něčím fascinoval. Během zkoušky také v člověku dokázal vzbudit pocit špatného svědomí i v situacích, kdy zpěvák nic proti pravidlům neudělal, ale například nepodal výkon, který si představoval:

„Strach ze sbormistra... to nebyl strach ze sbormistra, ale spíš zas že ho zklamou, že to nebudu umět a on se na mě bude špatně dívat. A takovejhle strach. Ale že bych se ho bála, to ne. Spíš ze svého výkonu. A jen u brožurky. Ale on nás tak i vychovával, abychom z toho měli takovej pocit, to byla nějaká jeho metoda. Jako na tebe neřval, že to neumíš, ale tak oklikou, že ho to mrzí, že seš neschopná se to naučit, že jsem cejtila sama na sobě, že jsem toho mohla věnovat víc, takovej blbej pocit ze mě.“ (Jana, 28. 3. 2013)

Sbormistr byl ale vždy naprosto profesionální a nikdy si k dívkám nic nedovolil:

„[o sexuální přitažlivosti] [...] se sbormistrem, to ani omylem, ani omylem (důraz). To sice byl náš guru, ale já bych to fakt brala jako incest, taková představa, to by se mi úplně navalilo, on pro nás byl fakt jako otec. On pro mě byl určitou dobu jako důležitější než moji rodiče, jo prostě. Co řekl, to platilo a moji rodiče se s tím nějak museli vyrovnat. Mě nezajímalo, co oni. Já jsem jim to přinesla jako absolutní danost a oni se s tím museli nějak popasovat. Mě vůbec nezajímalo, co si myslěj oni. Až teď z

odstupu si říkám wow.“ No právě, tohle je šíleně důležitý: že holky nezajímali jejich rodiče, ale sbormistr – ten byl vyšší autorita.“ (Lucie, 27. 1. 2013)

Lucie zmiňuje, že pro ni byl v jednu chvíli stejně nebo i více důležitou osobou než vlastní rodiče. Většina informantek se shoduje na tom, že sbormistr byl pro ně osobně důležitým člověkem.

Informantky pak dále hovoří o tom, jak sborová pyramida pokračovala:

„Ale je fakt, že jsem tam jako cítila právě tu určitou strukturu, kde jsem cítila, že když jsem třeba přišla do toho hlavního sboru, tak tam byly takový ty osobnosti v tom našem hlase, který jsem věděla, že bych měla poslouchat.“ (Klára, 26. 2. 2013)

Tyto silné osobnosti často tvořili tzv. sborový výbor. Existovaly určité známky toho, kdo je vhodným kandidátem pro tyto posty:

„[volení výboru] To znamená, že když ty přezkoušení byly vyvěšený, tak se vidělo, to je jako ve škole, kdo je tím premiantem a kdo je tím lůzrem. To si myslím, že je jeden faktor, kterej to mohl ovlivnit to, kdo má šanci se do toho výboru vůbec dostat. A druhej faktor byl, to bylo ovlivnění tím sbormistrem, on jasně dával najevo, koho podporuje a kdo neodpovídá těm jeho hodnotám a já myslím, že zvlášť děti a možná i dospělí tomu ohromně podlíhají. Je tam nějaká kolektivní psychóza, která se ztotožňuje s tím názorem toho vůdce, to znamená že... nedokážu si představit situaci, že by někdo z těch nepřátel nebo z těch nepřátelskejších živlů byl do toho výboru zvolený. Myslim si, že ty děti nemají tu schopnost tohle řešit... a proč by to dělaly, jsou tam kvůli tomu zpívání, ne že by najednou pořádaly nějaký zbojničiny.“ (Klára, 26. 2. 2013)

Klára dále vysvětluje, jakou měl mít výbor ve sboru funkci:

„My jsme tam měli takovou samosprávu, kdy se ustanovil výbor [...] No to byla taková prodloužená ruka toho sbormistra, kdy každej hlas měl předsedu toho hlasu, místopředsedu hlasu a oni měli na starosti různé věci. Třeba když byly samostatný zkoušky, tak i jako třeba ten předseda hlasu zodpovídal za to, že je rozdělí do různých místností. Nebo když potom bylo organizačně něco potřeba dojednat. Ten výbor i jako byl... takovým prostředníkem toho sbormistra, vůbec té ideologie, ono možná pak to bylo zrušený, protože on se ten výbor často pak vymknul kontrole .. tomu sbormistrovi. Já jsem třeba v tom výboru byla, jako časem... to jsme se scházeli u něj doma a bylo to takový jako částečně přátelský. Ale já jsem cejtala, že to bylo něco, já nevím, jako kdyby člověk vstoupil do komunistický strany. Najednou se začíná podílet na moci.

Přebírat zodpovědnost tu mocenskou a je fakt, že tam jsem viděla na tom sboru, že samozřejmě byly typy, kterejm to dělalo dobře.. to vlastnictví moci. Pak jsme ale řešili, kdy nějaká ta osobnost, někdo kdo tu moc má rád, že už má pocit, že může víst, tak začali vymýšlet něco, co se tomu sbormistrovi už nelíbilo. Tak tam začalo takový pnutí, i ze strany toho výboru. Ale já jsem nikdy neměla pocit, že by to bylo něco, co by zastupovalo jako vůli těch lidí, co v tom výboru nebyli. Spíš to bylo něco jako nápady, mocenský trošku, od lidí, kteří tu moc nějakým způsobem užívali.“ (Klára, 26. 2. 2013)

Tato výpověď Kláry koresponduje s jevem, který se podařilo ukázat na “Milgramově experimentu“<sup>30</sup>. Ten se zabývá tím, jak daleko jsou lidé schopni zajít kvůli poslušnosti k autoritě. Tento experiment ukázal, že lidé jsou schopni se chovat krutě jeden k druhému ne kvůli sadistickým sklonům, ale právě kvůli až slepé poslušnosti. Je tedy patrné, že sboristky, pod tlakem sboru nebo sbormistra samotného byly schopné ostatní zpěváky až šikanovat, protože cítily, že jsou (alespoň částečně) zbaveny odpovědnosti za své činy tím, že jsou pod ochranou autority (starších sboristek nebo sbormistra jako takového).

Jako jeden z klíčových rysů situačních sil, který Zimbardo uvádí, je moc pravidel, která skupina přijímá pro možnost účinné koordinace společenského chování. Přesto, jak Zimbardo píše, mohou být některá pravidla pouhou zástěrkou dominance těch, kteří je vytvořili, nebo těch, kteří jsou pověřeni jejich prosazováním. (Zimbardo 2014, s. 264) Takovým všeobecně přijímaným kánonem pravidel ve sboru může být například sborové Desatero. Tento kánon samozřejmě obsahuje i poslední pravidlo – trest za porušení ostatních pravidel. Pro tento případ musí existovat někdo, kdo je ochotný a schopný takový trest vykonat. A v ideálním případě na veřejnosti, aby to odradilo další potenciální narušitele pravidel. (Zimbardo 2014, s. 265) Za takovou instituci můžeme právě označit onen výboru sboru a jeho předsedy, kteří se podílejí na vedení sboru.

### ***2.2.3. Pravidla a kontrola jejich dodržování***

Mezi situační síly patří mnoho dalších faktorů. Jedním z klíčových je moc pravidel: „Pravidla jsou formální, zjednodušené způsoby řízení neformálního komplexního chování. Fungují na základě vytvořených předpisů, stanovení toho, co je nezbytné,

---

<sup>30</sup> Milgramův experiment - Cumminsová, D. D. Záhady experimentální psychologie: co psychologové zjistili o myšlení, citech a chování člověka. Praha 1998, s. 21-25.

přijatelné, oceňované, ale i toho, co je naopak nepřijatelné, a proto je trestáno.“ (Zimbardo 2014, s. 254)

Informantky během tématu vztahů uvnitř sboru nejčastěji zmiňovaly dvě typická sborová označení, která se týkala dynamiky vztahů a hierarchie sboru - a to „škůdci“ a „odborářky“, můžeme zjednodušeně říci, že „škůdci“ pravidlům nechtěli podrobit do takové míry, jak by si „odborářky“ přály. Monika zmiňuje důležitý fakt, kdy se kvalita zpěvu dala ve sboru nahradit loajalitou, čili že hierarchie byla hlavně na základě poslušnosti, nikoli kvality:

„ .. bylo to tam přesně polarizovaný, já si uvědomuju, že tam snad ani nebyl nějaký střed... nebo byl tam střed nějakých holek, kterým to bylo asi trochu jedno, ale myslím, že asi nebyl střed, že taková byla... prostě seš dobrej, skvělý, ale seš prostě škůdce. A většinou ti, co byli hodně dobrý, tak ti byli škůdci a pak tam byli tyhlelenty [říkalo se jim odborářky], co se snažily to „víst“ nebo řídit tím směrem a ty právě tu svoji hudební a pěveckou stránku nahrazovaly touhletou stránkou a... no takhle to tam fungovalo. Jakože většinou přišly do té role toho diktátora a převzali to.“ (Monika, 31. 1. 2013)

Zimbardo se v podkapitole „Moc vytvořit „obraz nepřítele““ (s. 37) věnuje právě tomuto rysu institucí. Na samém začátku stojí systém, uvnitř kterého se vytváří hierarchie dominance. Jakýkoliv vliv či komunikace naprostou většinou postupují směrem shora a jen málokdy obráceně. V dikci zkoumaného sboru údajně vrcholově prováděná aktivita vyžaduje obrovský důraz na disciplínu, a jedním z nástrojů, jak si disciplínu udržet, je donutit zpěváky k tomu, aby následovali předem určená pravidla. Pokud tato pravidla nebudou dodržovat, vědí, co bude následovat, protože ve mnou zkoumaném sboru se nedodržování pravidel trestalo před zraky ostatních. Ve sboru bylo třeba následovat všechny ostatní a nejtít vlastním směrem, pokud se někdo uhnul z předepsaného směru, byl označen právě jako „škůdce“. Stačí vybudovat „představu nepřítele“, píše Zimbardo. Což je psychologická konstrukce ukotvená pomocí propagandy hluboko v myslích, jež dokáže proměnit ty, co jsou jiní, na „protivníka“. (Zimbardo 2014, s. 37) Toto vše se odehrává na úrovni slov a obrazů. Celý proces začíná vytvořením stereotypní představy o druhých, kdy se na ně začneme dívat jako na ty, kteří jsou zásadní hrozbou pro naše ideály a cíle. Když se podaří vyvolat tento veřejný obraz, i jedinci s nezávislými názory jsou schopni se přizpůsobit mase a jsou schopni velmi zásadně změnit svůj přístup k těmto „nepřítelům“ / „škůdcům“ a podle již vytvořených norem je za nesplnění trestat.

„Vždycky se mezi vámi najde někdo, kdo bude prahnout po zkušenostech předchozích sborových generací. Bude tvrdě a neúprosně dodržovat sborové zásady a bude vás nutit, abyste to dělali jako on. Naopak se najde i takový, který bude špinit jeho úspěchy a snahu. Vždycky to tak bude. Třeba v různých obměnách, ale nikdy takováto rivalita ze sboru nevymizí. Vy starší, rozumnější a zkušenější, dbejte, aby si tyto a mnohé další zásady všichni správně osvojili a nedopustíte, aby je někdo zhanobil. Vkládáme do vás velkou naději, že sbor pod vaší pevnou rukou poroste rovně a stále vzhůru. Buďte ostrážiti, případného škůdce včas odhalte a potrestejte.“ (Sborové desatero, s. 1)

Podívejme se důkladněji na Sborové desatero a slova, či slovní spojení, která odhalují hodnoty, spojované s prezentací hudby. „Co nejlepší“, „škodí“, „kontrolují“, „reprezentační chování“, „špičkový sbor“, „ukázněnost“, „pracovitost“, „sborové zásady“, „obětavá práce“, „pevná ruka“, „škůdce“, „potrestejte“, jsou slova, která se v textu vyskytují nejčastěji. Když se na ně zaměříme podrobněji, můžeme si všimnout, že slova jako „kontrolují“, „ukázněnost“, „pracovitost“, „obětavost“, „pevná ruka“, „zásady“, jsou všechna velmi úzce spojena s disciplínou a jakýmsi tlakem na dokonalost. Dále pak „škůdce“ nebo slova se kořenem slova „trest“ poukazují na to, že pokud se sboristé nebudou chovat disciplinovaně, budou potrestáni.

Je velmi zajímavé, že v textu je naprostá absence slov jako „kreativita“, „individualita“ nebo „spontaneita“, což jsou slova, která se běžně pojí s hudbou. Je tedy patrné, že text Desatera prezentuje hudbu skrze hodnoty spjaté s disciplínou a poslušností spíše než s běžnými hodnotami hudby.

U tohoto tématu považuji za důležité zmínit i Makarenkův<sup>32</sup> koncept podpory tzv. „self-managed“ kolektivů. Aby takový kolektiv mohl fungovat, musí se jednat o organizovanou skupinu. Odtud jeho definice kolektivu, kterou popisuje tak, že kolektiv je dobrovolná skupina jedinců se stejným cílem, stejnými zájmy, která má své manažerské, disciplinární orgány, které na sebe berou zodpovědnost. (Getmanec 1987, in: Vavokhine 2004) Makarenko chce kolektiv proměnit do podoby, kdy jsou členové partnery a kdy sami budou chválit nejlepší členy kolektivu a trestat ty, kteří nepracují správně a podle pravidel. Je mu jasné, že v takových kolektivech, kde tento model bude aktivním, se zvýší pocit vzájemné závislosti a zodpovědnosti. Členové kolektivu se nyní musí hodnotit a ovlivňovat navzájem, což je Makarenkovým cílem. Aby vztahy mezi

---

<sup>32</sup> Makarenko byl ukrajinský a sovětský spisovatel a pedagog, tvůrce originálního systému kolektivní výchovy. Kolektiv pokládal za jeden ze základních výchovných prostředků. Žil v letech 1888 – 1939. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Semjonovi%C4%8D\\_Makarenko](https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton_Semjonovi%C4%8D_Makarenko) (přístup dne 24. 4. 2015)

členy kolektivu nebyly záležitostí přátelství nebo lásky, ale zodpovědné závislosti. (Vavokhine 2004)

Ve sboru se princip kontroly nevztahoval jen na výbor, ale moc byla dána do rukou celému kolektivu sboru. Pokud ke konceptu *self-managed* kolektivu připojí sborová disciplína (a kontrola), která ve sboru hraje velkou roli, vzniká velmi specifická situace, jelikož se zvyšuje agresivita mezi zpěváky. Pokud jedince potrestá autorita, tento trest přijímá. Pokud ho ale potrestá jeho vrstevník v kolektivu, může to pro něj být ponižující. Navíc nemá dovolání k autoritě (může se jednat o šikanu, aniž by to vedení vědělo).

#### 2.2.4. *Kontrola*

Aby se pohlídalo plnění úkolů a dodržování všech pravidel ve sboru, probíhala neustálá kontrola. Ta prostupovala všechny sborové akce. Byla zajišťovaná jak sbormistrem, tak staršími děvčaty, která se toho automaticky ujímala:

„Na mě pak stresově působily ty pojetí Desatera, ty aktivní holky, co to dodržovaly do poslední mrtě, to už pak člověka ani tak nestresovalo, jako to v něm vyvolávalo nechuť. [...] Co vytvářely za stresové situace? Že se přehnaně kontrolovaly tužky, každéj musel vytáhnout svou tužku nebo návleky. Když se přišlo do té zasedačky, tak tam byly služby a dělaly se čárky, kdo nemá návlek, jo. (smích) To bylo takový divný, že si někdo přendával věci z tašky do tašky a zapomněl návleky, tak byl hned za největšího vyvrhela.“ (Anežka, 2. 4. 2013)

Kontrolu na zkouškách měla na starosti ve většině případů právě starší děvčata, fungoval tu systém tzv. „čárek“, kdy se zapisovaly prohřešky zpěváků (zapomenutí návleků, not, brožurky na intonaci, tužek pro zapisování do not, zrcátek pro kontrolu artikulace při zpívání, neomluvení ze zkoušky, pozdní příchod na zkoušku), pokud zpěvák měl zapsány tři čárky, musel stát na zkoušce. Snaživé dívky, které se této kontroly ujímaly, dostávaly různé přezdívky:

„... muselo se zkoušet v návlekách, samozřejmě, který hlídala služba, my jsme jim říkali KGB (smích).“ (Monika, 31. 1. 2013)

Kontrola probíhala i na soustředění. Na zkouškách se tu (stejně jako u běžných zkoušek) hodnotil úklid chatek a vyvěšovalo se jeho pořadí, kontrolovaly se také přezůvky, zda všichni chodí do místnosti, kde se zkoušelo v přezůvkách a zda boty,

které si zuli, mají srovnané u zdi. Také se kontrolovalo, zda je o poledním klidu na chatkách opravdu klid a nikdo se nebaví:

„ .. a taky to pak bylo takový, že se chodilo poslouchat okolí a chatky, už ty poslední roky, jestli všichni spěj a nekecaj, nedělej bugr nebo tak. Takže když jsme vyvolávali duchy .. (smích). Nebo jsme si četli a tak no. Pak mi to dost vadilo, že i tohle bylo špatně a muselo se to striktně dodržovat. Takový ty zážitky, co bejvalo někdy na táborech, že někdo přešel z chatky do chatky, tak to nebylo možný no (smích).“  
(Anežka, 19. 2. 2013)

I na zájezdech probíhala pravidelná kontrola. Mezi to patřilo přezkušování skladeb, zda všichni nováčci, co jsou na zájezdech poprvé, umí texty všech písní (i písně samotné) a pokud se zkoušela nová píseň, přezkušovalo se celé osazenstvo autobusu. Buď zpěváky přezkušovaly nejstarší dívky v autobuse, nebo sbormistr zval zpěváky k mikrofonu u řidiče a nechal je zpívat skladby z paměti jednoho po druhém, aby se přesvědčil, že všichni všechno umí a pokud ne, zpěvák si sám přede všemi v autobuse udělal ostudu.

Na rozdíl od zkoušky, kdy zpěváci po dvou hodinách odešli domů a tedy byli mimo kontrolu, na zájezdě se jí uniknout nedalo:

„Protože člověk věděl, že je neustále pod dohledem, že se nemá kam skrejt, jako v autobuse bylo málo možností, kam se skrejt, nebo to prostě jako nešlo.“ (Lucie, 27. 1. 2013)

Zpěvák byl po celou dobu, kdy byl se sborem, vystaven dohledu a musel sám sebe neustále kontrolovat, zda má všechno, co mít musí a zda dělá věci tak, jak se od něj očekává. Pokud ne, neubráníl se trestu. K tomu se vyjadřuje kromě informantek i sborové Desatero:

„Dalším okamžikem, „zkouškou odvahy“, je odhalit „ulejváka“ během zkoušky. Když někdo napolo sedí a napolo leží na židličce, nemá před sebou noty a nedává pozor, nejdřív ho sami napomeňte. Jestliže se nenapraví a ještě vám odsekne, klidně se přihlašte a oznamte sboru, že ten a ten dnes nepracuje, jak by měl a pošlete ho domů.“  
(Desatero, s. 26)

Přikládám dva příklady trestů, o kterých mi informantky vyprávěly. Jednalo se podle nich o typické příklady soudů nebo procesů, které sbor s „provinilci“ vedl:

„To byla docela přelomová záležitost ve sboru, to jsem byla v šestý třídě. A právě mě sbor „potrestal“. Potrestala mě jedna holka. No a já ji viděla teď na tom výročí. Takže je to dvacet let. A já když jsem ji poznala, tak jsem úplně ztuhla a mně se fakt udělalo fyzicky špatně. Jak mi to tehdy celý naskočilo.[...] No jak se vrátili z té Ameriky a my museli mít před zkouškou absolutní ticho za deset minut celá, tak tehdy v 16:52 tam byl šrumelec a holky si vyměňovaly zážitky z té Ameriky a ona na celý sbor řekla: „Tak a tohle je atmosféra špičkového sboru? Tohle povídání a kecání? Kdo mluvil, ať se přihlásí.“ Tak já jsem se přihlásila a teď koukám, že se hlásím sama. Tam všichni kecali a já se hlásím sama. A ona znejistěla a musela asi ale nějak už zachránit situaci a řekla: „Aha, takže... no výborně, takže za to, že si mluvila, budeš celou zkoušku stát!“ předevsma, dvě hodiny! To byla taková ostuda, já byla na omdlení. A hlavně já byla ve sboru krátce a stála jsem o to, aby si mě sbormistr zapamatoval jako neproblémovou, ne jako někoho, kdo dělá problémy. Bylo nula nula a on vkročil do dveří a viděl, že jediná stojím a koukal? A ta holka tehdy řekla: „Mluvila, když neměla,“ nebo něco takovýho a on: „Aha“ .. a nic neřekl a zkouška jela dál a já fakt dvě hodiny stála - na pranýři. Já jsem to nemohla vydržet, jsem počítala minuty. Jsem zvažovala možnosti, že vodejdu v půlce zkoušky a už se nikdy nevrátím. (smích. ) [...] A od té doby, když se řeklo, kdo to udělal, ať se přihlásí, tak ani vomylem. Přestala jsem bejt takhle naivní. A je zajímavý, že jsem se nevzbouřila nebo něco takovýho. A taky to bylo sbormistrem nezvládnutý pedagogický. Že tam mohla do určitý míry nějaká taková šikana být. Je to prkotina, ale pro 11-ti letý dítě stát na pranýři před 120 lidma a ta pětadvacítka, co se vrátila z Ameriky, to byly pro mě bohyně a nechtěla jsem před nima bejt za vyvrhela.“ (Lucie, 29. 4. 2013)

Lucie byla v tomto případě potrestána starší dívkou. Nejčastěji ve sboru trestala právě skupina „starších“. Sbormistr vedl spíše soudy, a pokud se někdo nevhodně choval, vedl o tom dlouhý monolog:

„Já si vzpomínám na případ. [...] Tak byl vidět konflikt toho pubertálního ega, který se potřebuje rozvíjet a najednou toho ohromnýho kolektivu, kterej tohle neumožňuje. A vzpomínám si například na Simonu, to byla holčina o něco starší než já, která, si myslím, když se to ego v ní projevilo, tak se to snažila nějakým způsobem se v tom sboru aktivně realizovat. [...] Patřila k těm vzornejm, spolehlivejm lidem. [...] jenomže potom najednou ona chtěla skončit v tom sboru, v těch patnácti šestnácti [...] sbormistr tohle nepochopil... a ona byla vystavená ohromnému tlaku a proběhl s ní jako proces úplně. [...] No a vy ste to už asi nezažili, ale u nás jednou z těch motivací bylo, že se dalo jednou za dva roky vyjet na západ, to bylo hodně důležitý a myslím, že to byla



jedna z věcí, kterou nás dokázal sbormistr hodně motivovat, aby se člověk snažil při tom přezkoušení a hodně pracoval v tý sestavě. Simona teda s náma odjela do Španělska, potom odjela do Řecka a vlastně potom v těch šestnácti, sedmnácti, přestala chodit. A sbormistr nám to přdestřel, že jednak teda lže (důraz), že si vymejší, že si odjede na zájezd a potom to nevrátí zpátky. [...] A já mám pocit, že on z toho udělal takovej ten případovej proces. [...] Jenže tehdy... mně to přišlo nezvládnutý psychologicky... jako z hlediska sbormistra, já si myslím, že tam udělal pedagogickou chybu a ona byla ze tří sourozenců a Simona a její mladší sestra chodily do sboru a sbormistr v podstatě přede všema se zeptal tý mladší sestry, která tehdy byla úplně nová v hlavním sboru, co si jako o tom myslí. Poté co jako její sestru naprosto očernil a prohlásil ji za lháře. A Katka tehdy přede všema řekla, že tohle odsuzuje. Jo, v podstatě... klasickej proces z 50. let. sbormistr jako nedoceníl, jakěj má na ty děti vliv a že tohle s dětma prostě nesmí, nesmí dělat. [...] Je to právě taková ta falešná transparentnost, že on se zeptá sestry, která je nucená ke lži. [...] Mně to přišlo jako taková paralela s tou společností v osmdesátých letech, v tý veřejný sféře.“ (Klára, 26. 2. 2013)

Z výpovědí je patrné, že tresty a soudy probíhaly především exemplárně, přede všemi. Ti, co se prohřešili, měli působit jako jakýsi odstrašující příklad a zamezit tomu, aby se takové chování opakovalo.

Za pomoci teorie Philipa Zimbarda se tak dostáváme k efektu, kdy je jedinec ovlivněn mocí a institucí, což má vliv na jeho chování. Podobné chování ve výboru potvrzuje i Klára:

„A je fakt, že tam jsem viděla na tom sboru, že samozřejmě byly typy, kterejm to dělalo dobře .. to vlastnictví moci.“ (Klára, 26. 2. 2013)

### **2.2.5. Důraz na stejnost a potlačení individualismu**

Dalším důležitým rysem sboru, který také Zimbardo pojednává, je nadměrná konformita. Stejnost se ve sboru vyžadovala jak v hudebním, tak v nehudebním chování.

Jako příklad stejnosti v nehudebním chování uvádím část rozhovoru s Anežkou:

„ No já mám jeden zážitek, to jsme jeli do Anglie, to byl 88 rok. Holčina přišla s tím, že má, to tenkrát moc nebylo, ona měla bráchu, což byl takovej outdoorovej nadšenec a on ji sehnal toho kraba, to byla taková pumpička, našroubovalo se to takovýho stojánku a to byl jako takovej plynovej vaříček a bylo to i hrozně rychle. A sbormistr ji tehdy sjel,

že ona si dovolila vzít takovej vaříč, když všichni mají ten obyč. [...] Mohla si uvařit a půjčit to někomu dalšímu, jo. Ale né, jakmile vyčuhovala, tak bylo zle. Takže všichni museli mít stejny podmínky, takže ty možnosti moc nebyly no.“ (Anežka, 19. 2. 2013)

Čas oběda a vlastní příprava jídla na lihových vaříčích podstatnou součástí zájezdu sboru do zahraničí. Protože proces takového vaření byl časově velmi náročný, vymýšleli zpěváci způsoby, jak si situaci ulehčit a mimo shánění pokrokovějších vaříčů měli na mysli, podle jejich výpovědí, hlavně to, že by si u benzínky koupili již hotové jídlo:

„.. to se těžko vysvětluje, ale prostě mít něco extra nebo mít něco jinýho, lepšího než ostatní, to byl problém, fakt (důraz) velkej problém.“ (Lucie, 27. 1. 2013)

Tento stav se ale netýká jen doby do roku 1989, Lucie popisuje situaci kolem roku 1995:

„A já bych si prostě občas ráda koupila ty věci tam [na benzínce], že tam byl jako bufet. A já jsem měla peníze na to tam jít a koupit si teplý jídlo. Ale to nebylo možný. Protože ostatní prostě ty peníze neměli, to nešlo se ale vydělit, nešlo dělat něco jinýho... no, to nebylo vůbec myslitelný, to bylo mimo myšlenkový pochody jakože bych se od nich oddělila a odmítla vařit na liháčku a šla si tam koupit guláš jako. To nešlo vůbec, vůbec.“ (Lucie, 27. 1. 2013)

Nadměrné prosazování stejných podmínek pro všechny popisuje i bývalá členka Ema, která navštěvovala sbor o dvacet let později než ostatní informantky:

„Hele sbor byl komunismus, ale hodnej komunismus. Snažil se nějaký elitářství potlačovat. Pro všechny stejný pravidla, pro všechny stejnej kroj. Proto mohly stát v Číně na pódiu holky, co jezděj třikrát tejdně na Seychelly a i ty co byly nejdál v životě u babičky na vesnici. Měly na pódiu stejný hadry, nemohly se namalovat. Takže se potlačovala nějaká závist. Ta byla až jedině, když se šlo na zájezdě nakupovat, tak tam se někdo vracel s lahví vína ze supermarketu za euro pro maminku a někdo se čtyřma novejma Nike mikinama.“ (Ema, 17. 4. 2015)

Toto vynucování stejnosti v názorech i chování přineslo sboru nelichotivou pověst:

„A vlastně jsem měla spolužačku, v Šumperku, ve sboru a ta mi říkala: „Já jsem slyšela, že vy když ste jeli na zájezd a tam nalevo byl nějakej hrad, tak ste se museli povinně podívat a divit.“ (smích) Tak říkám: „Ano, ono to v skutečnosti skoro takhle bylo, že jsme na povel museli všichni dělat všechno.“ Budťo nám to řeklo vedení nebo to říkaly ty holky .. těm jsme říkaly odborářky, jo. [...] No a v tom sboru, tam bylo tak

potlačovaný takovým způsobem, ale bylo to potlačovaný v úplném zárodku, že kdo měl jiný názor než ten kolektivní, tak byl vystrčen na okraj ..“ (Anežka, 19.2.2013)

Stejnost se ale projevovala i v hudebním chování, kdy sbormistr vyžadoval stejnost hlasů a tomu odpovídala i hlasová výchova:

„Dycky se na mě někdo obořil jako: „Neřvi!“ , protože jsem měla jako takovej hodně zvučnej hlas, jo. A byla jsem fakt slyšet. A furt jako mě někdo usměřňoval: „Seš nád, seš pód, neřví a co děláš.“ A tak jako .. bylo to takový, že se člověk musel furt kontrolovat, že tam bylo takový napětí.“ (Lucie, 27. 1. 2013)

Z výpovědí vidíme, že zpěváci museli v určitých situacích potlačovat svou individualitu. O tom píše Vanda Thorne, která se ve své práci *Těla v pohybu* (2005) věnuje porozumění rozdílu mezi sokolským hnutím a spartakiádami. Zmiňuje, že spartakiádní ideologie věrně replikuje komunistickou propagandu kolektivní identity a záměrně redukuje individuální aspekt v představeních na minimum. „Hlavním cílem bylo úplné potlačení individuality a její nahrazení organizovanou masou téměř identických subjektů: socialistického lidu.“ (Thorne 2005: In Sociální studia, s. 99-117)

Jak jsem již ze začátku v teoreticko-metodologické části zmínila, Alan P. Merriam vyzdvihuje jako důležité složky etnomuzikologického výzkumu hudební i nehudební chování a považuje je za propojené, můžeme to dokázat tedy i v tomto případě, kdy se konformita prolíná veškerým (hudebním i nehudebním) chováním.

Ve sboru tak fungovalo přísné dodržování pravidel a postupů, které byly pro všechny stejné. Informantky mluví o tom, že dostávaly jakési instrukce o tom, jak se chovat. A to už v podobě přednášek sbormistra, v podobě Sborového desatera nebo poučováním od ostatních sboristek. Samozřejmě bylo radno tyto instrukce dodržovat. Tato pravidla dokládají nejen vzpomínky informantek, ale i Sborové desatero, kde je velká část věnována tzv. „brblání“, jako škodlivému projevu individualismu:

„[o prosazování (nepříjemných) zásad] Vždycky se objeví někdo, kdo „brble“ proti sborovým zásadám, kdo pomlouvá kamarády, kteří tyto otázky prosazují. Přesto by ve sboru měla převažovat většina dětí, které tyto škůdce poučí a správnost myšlenek mu vysvětlí a nedopustí, aby se někdo z mladších členů sboru naučil „brblat“ po vzoru těchto škůdců.“ (Sborové desatero, s. 24)

Sbormistr často zpěváky i sám poučoval o zhoubném západním (americkém) individualismu, se kterým není možné dosáhnout takových výsledků jako kolektivním přístupem. (Paděrová 2013, s. 59)

„Nejdříve si povězte, co je kolektivismus. Týká se vnitřní, duševní stránky sboru, soudržnosti mezi členy sboru, vzájemných vztahů, podřizování se jeden druhému navzájem. [...] Dobré a správné vztahy mezi členy sboru – tedy jeho parta – je nesmírně důležitá nejen pro udržování přátelských a kamarádských vztahů, ale také pro zvýšení výkonnosti sboru.“ (Desatero, s. 19)

Důraz na kolektivnost/konformitu přináší i pohled na individualitu jako nežádoucí vlastnost. Individualita neumožňuje sjednotit činnost, vede každého jednotlivce vlastní cestou, která nemusí být stejná jako cesta, kudy jde kolektiv. „Individualita je pro kolektiv [v socialismu] potenciálním nebezpečím a narušuje jej.“ (Strathern 1992: In Holý, 2001, s. 63) Tato netolerance k individuálním odlišnostem pramení z ideálu jednoty v homogenitě. (Holý 2001)

Nosál tvrdí, že „socialistické dětství“ je spojeno se vzpomínkami na závislost, manipulovatelnost a nevědomost. Podle Nosála je dětství v socialismu ale často spojováno i s dalšími pojmy jako je kolektivní život, intenzivní sociální kontakty, s autoritou, se vzory, kolektivismem, malým individuálním sebevědomím, strachem a traumaty, trestáním, stejností a malými či žádnými možnostmi volby. (Nosál 2002, s. 72) Pokud se objevuje obraz individualismu ve vyprávěních o socialistickém a post-socialistickém dětství, má negativní konotaci. Individualismus je tak spojován s něčím nenormálním. (Nosál 2002, s. 62 in Paděrová 2013, s. 60)

Jak takové potlačování individualismu dopadlo, popisuje jedna z informatek:

„No a jak se to tak mlelo dohromady, tak tam se pak projevovaly tendence ty individuality stejně prosadit ve volnejch chvílích, a tak tam panovaly rivality a nenávisti.“ (Ema, 17. 4. 2015)

#### **2.2.6. *Potřeba někam patřit***

Dalším velmi důležitým rysem situačních sil je moc sociálního schválení. Lidská potřeba být tím, kdo je respektován – potřeba vypadat přiměřeně a zařadit se – je tak mocná, že jsme schopni se chovat i výstředně, pokud máme pocit, že lidé si myslí, že to tak je správně. (Zimbardo 2014, s. 273) S tím souvisí další faktor – základní lidská

potřeba někam patřit. Ta vychází z touhy jedince se sdružovat s ostatními, pracovat s nimi a přijímat skupinové normy.

Všechny informantky se více nebo méně stále vracely k tomu, že jejich „parta“ byla jednou z věcí, která je ve sboru držela, pocit sounáležitosti a toho, že patří do nějakého vyššího celku. Jak jsem již popsala, zvláště silně toto pociťovaly při soutěžních koncertech, kdy se proto, aby vyhrály, dokázaly semknout úplně nejvíc.

Standfordský experiment ale poukazuje na to, že potřeba někam patřit se může záhy proměnit v nadměrnou konformitu, přehnané dodržování norem a vyložená nepřátelství mezi těmi, kdo jsou konformní členy skupiny a těmi, kdo nejsou. Zimbardo dále píše, že potřeba autonomie a kontroly se může zvrhnout v nadměrné používání moci, které může vést k ovládnutí ostatních. (Zimbardo 2014, s. 284) Náš pocit identity je pak do značné míry ovlivněn ostatními a tím, jak s námi jednají. Jak nás uznávají, ignorují, chválí či trestají. Jedinec si to nemusí uvědomit, ale často se chová způsobem, který potvrzuje přesvědčení, které o něm mají ostatní. Toto subjektivní vnímání tak může vytvářet zcela novou realitu, protože se stáváme tím, za koho nás považují jiní. (Zimbardo 2014, s. 284)

Zimbardo potvrzuje, že ty nejvíce dramatické případy řízené změny chování nejsou důsledkem hypnotických technik nebo technik založených na „vymývání mozků“ různými léky a přípravky, ale důsledkem „systematické manipulace nejobyčejnějších aspektů lidské povahy v omezujícím prostředí.“ (Zimbardo 2014, s. 315) Autor věří slovům C. S. Lewise, který řekl, že mocná síla, která umožňuje takovou transformaci lidského chování a nutí jedince překročit tenkou hranici mezi dobrem a zlem, je právě tato základní touha být „uvnitř“ a ne „mimo“. Je to například tlak vrstevníků, který může být označen za mocnou sílu, která nutí adolescenty udělat prakticky cokoli, aby byli přijati, například i vytrpět různé, různě intenzivní a drastické iniciační rituály. Překročit své osobní hranice, které by za normálních podmínek nepřekročili. To s sebou nese i určitý strach z odmítnutí, Lewis toto nazývá „hrůzou z existence mimo kruh“ (Zimbardo 2014, s. 316), kdy tato touha dokáže i zmrazit a popřít osobní autonomii jedince.

### ***2.2.7. Zlo nečinnosti***

Jak píše Zimbardo, skupiny nás mohou přimět dělat věci, které bychom obvykle sami nedělali, ale jejich vliv je často nepřímý, skupina tak jednoduše modeluje normativní

chování a chce, abychom ho napodobili a prováděli. Vliv autority je naopak spíše přímý a ne příliš rafinovaný, proto ho jedinec lépe identifikuje a může se rozhodnout neuposlechnout. (Zimbardo 2014, s. 317) Konformita, kterou se sebou sbor přináší, je tedy do jisté míry více nebezpečná právě proto, že je méně viditelná a zpěvák si ji nemusel uvědomit. S tím souvisí další, často neuvědomělý, a přesto velmi nebezpečný rys, kterým je zlo nečinnosti. Zlem nemusí být jen velmi drastické, násilné a destruktivní činy pachatelů. Jak z výpovědí vyplývá, žádný ze zpěváků nikdy neprotestoval proti veřejnému trestu jiného zpěváka. Je tedy vidět, že tlaky ke konformitě jsou obrovské, zpěváci jsou nuceni být týmovými hráči, neprotestovat a riskovat sankce za konfrontace se systémem. Tyto síly jsou často spojeny se systémy autorit řízenými shora, které ostatním sdělují, že neetické chování může být za určitých podmínek, které si sami definují, vhodné. (Zimbardo 2014, s. 382)

Popsala jsem různé situační rysy, které se podílely na Zimbardově experimentu a aplikovala je na výpovědi bývalých členek zkoumaného sboru. Lze z nich odvodit, že situace jsou vytvářeny systémy, které poskytují institucionální podporu a autoritu a umožňují jim tak fungovat tak, jak potřebují. Podle Zimbarda moc systému zahrnuje povolení chovat se předepsaným způsobem nebo zakázat či trestat činnosti, které jsou s nimi v rozporu. Dodává jakousi „vyšší autoritu“, která poskytuje potvrzení pro hraní nových rolí, pravidel a opatření, která by byla za normálních okolností omezena morálkou či etikou. Toto potvrzení bývá velmi často zahaleno do jakési ideologie, která legitimizuje cokoli, co považuje za nutné k dosažení určitého cíle.

Autor ale nekončí popisem toho, jak celý proces transformace probíhá. V posledních kapitolách se zaměřuje a podrobně popisuje hlavně to, jak důležité je tyto procesy pochopit, protože tím získáváme možnost zlu čelit a vzepřít se mu. Vypěstujeme si schopnost takový moment odhalit a pak už je na nás, zda dokážeme být dostatečně odolní a zvítězit nad ním. Šestnáctá kapitola „Odolávání situačním vlivům a oslava hrdinství“ čtenáři přináší pohled na různé strategie, které mohou při postavení jedince proti institucionálnímu zlu pomoci.

### III. Závěrečné interpretace

V předešlých kapitolách jsem představila dva teoretické koncepty, které mi pomohly dobrat se k odpovědi na mé výzkumné otázky.

Jedním z nich byl koncept „flow“, se kterým se zde pracuje jako s prožitkem volného plynutí, které probíhá až takřka bez námahy a unáší nás od našich každodenních strastí až k pocitu radosti. Podle výpovědí informantek, jak jsem výše doložila, je tento pocit pravděpodobně tím nejsilnějším, co je ve sboru, podle jejich vlastních slov, „drželo“. Vystavovaly svoji mysl (v některých případech i tělo) ohromnému tlaku, aby dosáhly na vrchol – na sbormistrem vytyčený cíl. Velmi často zmiňovaly svoje sborové kamarádky, se kterými trávily velmi mnoho času, jak na zkouškách, tak ale i na dlouhých koncertních turné a které se staly součástí onoho prožitku. Zpěvačky dokázaly přejít i některá nepřátelství a semknout se jako celek právě proto, aby dosáhly svého společného cíle, pro zpěv, který byl někde „nad“ vším ostatním.

Právě vytyčení jasného cíle, který nesmí být ani příliš snadný, ani těžko dosažitelný, je jednou z nejdůležitějších podmínek stavu „flow“. V tomto konkrétním případě bylo pro zpěváka cílů mnoho. Od toho, aby „splnil“ určitý počet skladeb a dostal tak kroj hlavního sboru, který mu otevíral cestu k tomu vystupovat na koncertech jako člen onoho hlavního sboru, přes cíl dostávat dobré ohodnocení od sbormistra, který zpěváky přezkušoval, dále se dostat do sborové koncertní skupiny, která jezdí na zájezdy až k cíli odvést perfektní výkon na koncertě, případně dokonce vyhrát mezinárodní soutěž dětských pěveckých sborů. Aby se zpěváci k cíli dostali, bylo potřeba se řídit určitými pravidly a normami, které sbor pomalu zpěvákově představoval už od jeho prvních dní v přípravných odděleních a v mnohem více intenzivní míře pak při vstupu do hlavního sboru. Jedním z takových kánonů pravidel je již zmíněné Sborové desatero, dalšími jsou pak dokumenty týkající se například docházky, nebo i dokumenty, které se zaměřují na hlasovou výchovu. Všechny tyto praktiky tak zpěvák musí znát a musí se s nimi seznámit během prvních týdnů v hlavním sboru. Sbor pak zpěváky zkouší a testuje jejich přesná znění.

Zpětná vazba od sbormistra a starších členek, kteří zpěváky hodnotili podle vlastních kritérií, byla také hned viditelná – a to se týká jak znalosti doprovodných pravidel sboru, tak samotných skladeb. Zpěvák měl během každé zkoušky na očích dlouhý seznam jmen tzv. „žebříček“, kde viděl, jak si vede v pořadí sboru mezi ostatními, což

ho nutilo na sobě více pracovat, aby se dostal výše. Informantky popisují, že jakási soutěživost či rivalita byla jednou z dalších motivací ve sboru zůstat.

Zpěvačky tak na konci rozhovorů popisují až euforické stavy po tom, co sbor vyhrál mezinárodní soutěž. Některé informantky ale popisují takové stavy i při běžných koncertech, kdy vidí před nimi stojící, aplaudující publikum.

Únik od vlastních problémů byl ale tím, k čemu se během rozhovorů vracely nejvíce. Popisovaly pocit, kdy mohly jakoby „vypnout“ a soustředit se jen na zpěv. Jelikož zpěv na takové úrovni, jaký sbor vyžadoval, s sebou nese velkou potřebu naprostého soustředění, bylo jednoduché odprostit se od každodenního světa. „Aktivní relax“, „úžasný odpočinek“, „jako jít do kostela“, „uvolnění“ jsou některé z popisu příjemných prožitků, které zpěvačky během činnosti prožívaly. Zároveň popisují, že je zpěv nabíjel zpět velkou energií, že chodily domů ze zkoušek a jednoduše nemohly přestat zpívat, některé z nich se tak jen potulovaly městem a zpívaly, než došly domů.

Všechny výše popsané prvky, kterými je pocit „flow“ charakteristický, tak vedou k dalšímu bodu - informantky cítily, že jsou součástí něčeho většího a mocnějšího. Takový růst je ale jen možný při vykonávání netriviální činnosti, která vyžaduje naše soustředění a opakované zdokonalování sama sebe. (Csikszentmihalyi 1996, s. 100) Jedna z informantek se dokonce přirovnala k hrdinovi z akčního amerického filmu, který díky této síle může nastolit mír mezi nepřátelými stranami. Samozřejmě se jedná o nadsázku, ale sama vím o tom, že zpěvačky se často cítily jako jakýsi „poslové dobra“, protože pomáhaly lidem zapomenout na jejich vlastní starosti při koncertech. Lidé z publika za zpěvačkami po koncertech často chodili a děkovali jim za to, že dokázali na chvíli zapomenout. Z vlastních vzpomínek vím, že jednou po koncertě přišla za jednou ze zpěvaček starší babička, která brečela, chytla ji za ruku a řekla, že skrz její sólo, slyšela zpívat anděla. Tyto reakce publika jsou tak pro zpěvačky jakousi další zpětnou vazbou, která je utvrzuje v tom, že to, co dělají, je někde „nad“, jak samy popisují v rozhovorech, a dokážou tak vydržet i nadměrný stres, který se s onou činností pojí.

Druhá kniha, která mi pomohla odpovědět na výzkumné otázky, se jmenuje *Luciferův efekt* od Philipa Zimbarda. Jeho teoretický koncept, který v knize pojednává, odpovídá spíše na otázky, které se týkaly mechanismu sboru a jak je možné, že zpěvačky se v popsaném prostředí chovaly tak, jak je pro lidi mimo sbor naprosto nepřipustné.



V Zimbardově pojetí, je základním kamenem systému instituce výrazná hierarchie. (Zimbardo 2014, s. 34)

Ve sboru se hierarchie dělí podle několika měřítek. Je to hierarchie podle hudebních schopností, které je snadné rozpoznat podle sborového žebříčku, hierarchie věková a také dominantní hodnota konformity/loajality. Tyto tři faktory tak utvářely jakousi výslednici toho, kam se každý zpěvák v rámci této pyramidy zařadí. Všechny informantky mluví o velmi výrazných osobnostech sboru, kdy cítily, že to jsou ty autority, které musí poslouchat. Tyto silné osobnosti pak tvořily tzv. sborový výbor, který jednal jako jakási prodloužená ruka sbormistra. Jedna z informantek byla součástí takového výboru. Popisuje schůzky u sbormistra doma a do určité míry i přebírání zodpovědnosti hlavně co se týče organizace sboru. Popisuje svoje kolegyně ze sboru, které si, podle ní, toto držení moci užívaly možná až příliš. Na vrcholu tohoto hierarchického uskupení byl samozřejmě sbormistr. Jeho osobnost byla podle informantek výjimečná. Měl velkou autoritu, dokázal v informantkách vyvolávat nejistotu i během situací, kdy se ničím proti pravidlům neprovinily. Vedl dlouhé monology, používal energická gesta a ve zkouškách si našel vždy čas, aby mluvil o etice a morálních principech. Většina informantek ho vidí jako člověka, co je dokázal nejvíce motivovat a to jak při soutěžích, tak ale i během běžných koncertů. Jeho psychologické metody dokázaly sbor dovést až na špičku sborového zpěvu u nás a i v zahraničí.

Špička této hierarchické pyramidy předkládala před zpěváky určitá pravidla a normy, které skupina musela přijmout, aby tak bylo možné účinně celek koordinovat. K tomu sloužilo, jak bylo již několikrát zmíněno, Sborové desatero. Zpěvák byl pod kontrolou prakticky celou dobu, kdy byl se sborem. Kontrolovalo se, zda má zpěvák všechny notové partitury ke skladbám, zda má tužku, aby do nich mohl psát poznámky, zda má zrcátko, aby mohl kontrolovat svůj výraz, také přezuvky, aby neničil koberec a zda sedí rovně. Kontrolovaly se příchody a odchody a zda zpěvák nahrazuje zkoušky, které například kvůli nemoci zameškal. Kontrola probíhala i na zájezdech, kde měla svá vlastní specifika. Probíhala i na hudební úrovni, kdy se zpěváci každý týden přezkušovali z nějaké skladby, aby se zjistilo, zda ji perfektně bez not umí.

Pokud někdo nesplnil to, co měl, přicházely na řadu tresty. Ty se lišily od stání po celou dobu na zkoušce tak, aby byl ten, co se prohřešil všem na očích až po jakési „procesy“, které informantky popisují a které s nimi sbor vedl. Z výpovědí je patrné, že všechny

tresty probíhaly exemplárně a působily jako „odstrašující příklad“. Zimbardo tuto zkušenost pojmenovává jako „vytváření obrazu nepřítele“, což může instituce využít jako nástroj k dosažení disciplíny.

Jedním z dalších nástrojů, které instituce má, je vynucení stejnosti. Ta se ve sboru vyžadovala jak v hudebním, tak v nehudebním jednání. V nehudebním jednání se konformita projevuje například oblékáním krojů na koncertech, zpěváci nosí stejná sborová trička na zájezdech, musí nosit stejné modely lihových vaříčů, jakési sjednocení na stejnou úroveň přináší i pravidlo, kdy se zpěvačky na koncertech a po dobu zájezdů nesmí líčit. V hudebním chování se pak vyžadovala stejnost hlasů, sbormistr se snažil dosáhnout zvuku, který zněl jako jeden hlas.

Proti vynucování nadměrné konformity nebo proti pravidlům nikdo nikdy neprotestoval. Můžeme se dokonce z výpovědí dočíst, že i když sbor prováděl jakési „procesy“ s provinilými zpěvačkami, nikdo se za ně nepostavil, i když je patrné, že ne vždy byl sbor v právu. „Zlo nečinnosti“ je podle Zimbarda velmi nebezpečný rys těchto systémů. (Zimbardo 2014, s. 382) Je možné, že konformita, kterou si sbor vynucuje, je pro zpěvačky často méně viditelná a nemusí si ji tak vždy uvědomit.

Dále Zimbardo zmiňuje rys potřeby někam patřit, jako další ze situačních sil, která může mít vliv na chování jedince. Touha patřit k celku je z výpovědí patrná. Informantky popisují i určitou hrdost, kterou pociťovaly během let, kdy sbor navštěvovaly, hlavně kvůli jejich „partě“ a úspěchům, kterých dosáhly.

## Závěr

V této práci jsem se tedy věnovala otázkám týkajících se motivací členů dětského pěveckého sboru. Snažila jsem se popsat, pochopit a interpretovat data konstruovaná jak z vyprávění informantek dvou generací, které sbor navštěvovaly, tak ze zúčastněného pozorování onoho sboru přímo „v terénu“. Tyto data jsem pak interpretovala pomocí výše popsaných teorií z knih *O štěstí a smyslu života* (1996) od Mihaly Csikszentmihalyie a *Luciferův efekt* (2014) od Philipa Zimbarda.

*V závěru své bakalářské práce jsem psala: „Z rozhovorů zbylo vůbec ještě mnoho dat, která by zasluhovala další analýzu vyžadující hlubší antropologické a etnomuzikologické znalosti. Proto doufám, že v budoucnu budu mít příležitost se tomuto*

*tématu nadále věnovat.“(Paděrová 2013, s. 75) O tři roky později jsem tak prošla několika semináři Hudební antropologie a dalších předmětů, které mě naučily tolik, abych se do tohoto tématu mohla znovu „pustit“ a z větší hloubky poznat principy, které předchozí práci zůstaly skryté.*

*Jsou to otázky jako: „Nedokážu si představit, že takové prostředí někde vůbec existuje?!“, „To se k vám opravdu takhle chovali?“. „Proč jste neskončili? Co vás tam drželo?“, které jsem napsala v úvodu této práce jako některé z reakcí těch, s kterými jsem diskutovala o každodennosti zkoumaného sboru a které byly jen dalším přesvědčením se o tom, že zde je jakýsi nepopsaný „terén“, který musím zdokumentovat. Doufám tedy, že nyní už budu schopná lépe odpovědět právě na podobné otázky týkající se motivace zpěváků v mnou zkoumaném sboru a vlastně i na otázku proč já sama jsem toho byla součástí – až se mě opět příště někdo zeptá.*

## Seznam použité literatury

CSIKSZENTMIHALYI, M., O štěstí a smyslu života, Praha, NLN 1996.

DISMAN, M., Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele. Praha, Karolinum 1993.

CHISERI-STRATER E., SUNSTEIN S. B., FieldWorking: reading and writing research. Upper Saddle River, New Jersey, Blair Press 1997.

GUILLEMIN, M., GILLIAM, L., Etika, reflexivita a "eticky důležité okamžiky" ve výzkumu. Biograf: Praha 2004, č. 35, s. 11 - 31.

HENDL, J., Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace. Praha, Portál 2005.

HOLÝ, L., Malý český člověk a velký český národ. Praha, SLON 2001.

MERRIAM, A. P., The Anthropology of Music. Northwestern University Press 1964. (studentský překlad Mikoláše Boháčka)

NETTL, B., The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues And Concepts. Illinois, University of Illinois Press 2005.

NOSÁL, I., České dětství v kontextu socialismu a post-socialismu: diskursy a reprezentace. Sborník prací FSS. Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita. Brno 2002.

PADĚROVÁ, M., Kulturní kohorta českého dětského pěveckého sboru v 80. a 90. letech 20. století v reflexi bývalých členek, Bakalářská práce, Fakulta humanitních studií Univerzita Karlova v Praze 2013.

SURYNEK, A., KOMÁRKOVÁ R., KAŠPAROVÁ E., Základy sociologického výzkumu. Praha, Management Press 2001.

SOUKUP, V., Dějiny antropologie. Praha, Karolinum 2004.

TURINO, T., Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago, University of Chicago Press 2008.

THORNE, V., „Bodies in Motion: Mass Gymnastics as a Collective Social Performance“ jako kapitola disertační práce Ideologies and Realities of the Masses in Communist Czechoslovakia. University of Pittsburgh 2005.

VAVOKHINE, Y., The (post)-soviet prison subculture faced with the use of self-management doctrines by the corrections administration, 2004.

ZIMBARDO, P., Luciferův efekt. Praha, Academia 2014.

ZIMBARDO, P., Psychologie moci a zla. Břeclav, Moraviapress 2005.

## **Elektronické zdroje**

Medard, Sociologický datový archiv Sociologického ústavu AV ČR - Informovaný souhlas

<http://medard.soc.cas.cz/czlegis.htm#vzory%20souhlasu> (přístup dne 20. 2. 2016)

Anton Semjonovič Makarenko

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Semjonovi%C4%8D\\_Makarenko](https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton_Semjonovi%C4%8D_Makarenko) (přístup dne 24. 4. 2015)

Česká asociace pro sociální antropologii - stanovy České asociace pro sociální antropologii

<http://www.casaonline.cz/o-nas/stanovy> (přístup dne 3. 5. 2016)

České sbory - filtr pro zobrazení sborů a ansámbků

<http://www.ucps.cz/portal/cz/02-index.php> (přístup dne 18. 2. 2016)

## **Tabulky**

Tabulka 1 *Přehled o informantkách a výzkumných rozhovorech*

## **Přílohy**

- 1) Sborové desatero (kapitoly Úvod, Zkouška) – osobní archív jedné z informantek
- 2) Čtyřikrát o docházce – osobní archív jedné z informantek

## Úvod

---

Cílem tohoto DEVATERA není popsat všechno úplně přesně jako je tomu např. v kuchařce. Ten, kdo si to pořádně přečte, toho napadne spousta dalších myšlenek a objeví i myšlenky, které nejsou ukončeny. Záleží jen na vás všech, kolik toho vyčtete, kolik si zapamatujete a kolik si domyslíte sami. Většina věcí, o kterých se zde píše, dá se přenést i do jiných činností, když je správně pochopíte, usnadní vám mnohé překážky v životě.

Vždycky se mezi vámi najde někdo, kdo bude prahnout po zkušenostech předchozích sborových generací. Bude tvrdě a neúprosně dodržovat sborové zásady a bude vás nutit, abyste to dělali jako on. Naopak se najde i takový, který bude ničít obětavou prací tohoto prvního a svými slovy bude špinit jeho úspěchy a snahu. Vždycky to tak bude. Třeba v různých obměnách, ale nikdy takováto rivalita ze sboru nevymizí.

Vy starší, rozumější a zkušenější, dbejte, aby si tyto a mnohé další sborové zásady všichni správně osvojili a nedopusťte, aby je někdo zhanobil. Vkládáme do vás velkou naději, že sbor pod vaší pevnou rukou poroste rovně a stále vzhůru. Buďte ostražití, případného škůdce včas odhalte a potrestejte.

A vy mladší členové, sbírejte prozatím zkušenosti, nenechte se odradit případným částečným neúspěchem. Buďte houževnatí a snažte se, abyste si i vy mohli jednou říci, že jste pro sbor udělali všechno, co bylo ve vašich silách.

C i t á t :

" Tajemství úspěchu není v tom, co se nám líbí, ale najít zalíbení v tom, co právě děláme."

T.A.Edison



## 1. Zkouška

Pro zodpovědného člena špičkového sboru začíná zkouška už nejméně půl hodiny předem. V tomto čase by se měl zpěvák začít soustředit na zkoušku po duševní stránce, t.j. nezajímat se teď o to, že jsem dostal pětku z fyziky, že jsem nesehnal knihu, kterou jsem chtěl, nebo že mi rodiče nekoupili to, co jsem si přál. Pět až deset minut před vlastní zkouškou by již každý měl sedět na místě, být "v notách" a soustředit se plně na zkoušku, aby odvedl dobrou práci, ke které se při vstupu do sboru dobrovolně zavázal. Během zkoušky by si měl každý člen všimnout pouze své práce a snažit se o co nejlepší průběh zkoušky. Zbytečné rozptylování a bavení se sousedem sboru škodí! Patroni během zkoušky bdí nad svými svěřenci a kontrolují jejich činnost během zkoušky, pomáhají jim při odstraňování nejasností, popř. probouzejí jejich aktivitu. Na konci zkoušky by si měl každý pro sebe uvědomit, jestli odvedl skutečně práci jakou odvést měl a zda jeho chování odpovídalo reprezentačnímu chování člena špičkového sboru.

Pokud zkoušku vede někdo jiný, měli by být všichni stejně ukázněni jako na zkouškách vedených sbormistrem. Je třeba si uvědomit, že pokud s námi někdo zkouší navíc, věnuje nám svůj volný čas, ačkoliv by mohl jít třeba do kina nebo se dívat na televizi.

Ukázněnost a pracovitost při zkouškách je jednou ze základních  
podmínek členství ve sboru.

Už na zkoušce je třeba cítit pravý požitek ze skladby a nacvičovat si správnou artikulaci i správný výraz, který je na podiu nezbytný.

Bylo by dobré, kdyby každý z nás věnoval alespoň půl hodiny denně práci na skladbách nebo na teoretické části, která je neméně důležitá pro celkový úspěch našeho sborového zpívání.

Citát :

" Kdo chce vykonat mnoho dobrého najednou, neudělá nikdy nic! "

Johnson

## 4x o docházce

- 1) Neúčast na zkoušce se omlouvá pouze v případě nemoci, pokud jí nebyl ve škole. Omluvenkou, kterou služba na docházku obdrží hned v první zkoušce po nemoci, podepisují rodiče
- 2) V případě své nepřítomnosti na zkoušce musí být sbor informován o důvodu své absence
- 3) Ve zvláště naléhavých případech je provinčen požádat o svolení se zkoušky v předchozí zkoušce. Sbor rozhodne zda se svolí, či ne a svůj návrh oznámí sb



mistrovi.

4) Pokud jsou neúspěšně  
na skoušku nemají žádně  
omluvena písemnou omluven  
kou, nebo zapomnes - si  
se několikrát omluvit, budeš  
potřebšán odpovídajícím  
způsobem, na kterém se  
sbor dohodne. Vešna' do-  
cháčka je saktidni' podmín-  
kou členství ve spiklovém  
sboru. To znamená, se ab-  
~~stane~~<sup>stane</sup> pokud se odpově-  
ně ~~nerozhodnes~~<sup>rozhodnes</sup>, se se sta-  
nes' členem našeho kolektivu,  
musíš dodržovat pravidla,  
sytající se sboru.