

Očaravajuća obuzetost i iskustvo izvođenja improvizirane glazbe

Mlinarić, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:133015>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-14**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za psihologiju

**OČARAVAJUĆA OBUZETOST I ISKUSTVO IZVOĐENJA IMPROVIZIRANE
GLAZBE**

Diplomski rad

Filip Mlinarić

Mentor: Dr. sc. Ana Butković

Zagreb, 2022.

IZJAVA

Pod punom moralnom odgovornošću izjavljujem da sam ovaj rad izradio/la samostalno te da u njemu nema kopiranih, prepisanih ili preuzetih dijelova teksta tuđih radova koji nisu propisno označeni kao citati s navedenim izvorom iz kojeg su preneseni.

U Zagrebu, 21.6.2022.

Filip Mlinarić

SADRŽAJ

• Uvod	1.
○ Očaravajuća obuzetost (engl. <i>flow</i>)	1.
○ Iskustvo izvođenja improvizirane glazbe	5.
○ Dosadašnja istraživanja očaravajuće obuzetosti u kontekstu improviziranja	7.
• Cilj	8.
• Problem	8.
• Metoda	9.
○ Nacrt istraživanja	9.
○ Sudionici	9.
○ Postupak	11.
○ Prvi intervju	12.
○ Upitnik očaravajuće obuzetosti	12.
○ Drugi intervju	15.
○ Analiza intervjuja	15.
• Rezultati	16.
• Rasprava	25.
• Zaključak	30.
• Literatura	31.
• Prilog A – pitanja korištena za prvi intervju	35.
• Prilog B – Upitnik očaravajuće obuzetosti	37.
• Prilog C – pitanja korištena za drugi intervju	41.
• Prilog D – grafički prikazi analize Upitnika očaravajuće obuzetosti	42.

Očaravajuća obuzetost i iskustvo izvođenja improvizirane glazbe
Flow and the experience of performing improvised music
Filip Mlinarić

Sažetak: Ovim se istraživanjem nastojalo utvrditi doživljavaju li ispitivani glazbenici u kontekstu improvizirane glazbe iskustvo očaravajuće obuzetosti, te ispitati važnost okolinskih uvjeta glazbenih izvedbi za pojavu navedenog iskustva. U istraživanju su sudjelovala dva sudionika, koji su za istraživanje izabrani prvenstveno zbog svog velikog iskustva u izvođenju improvizirane glazbe. Za upitnički dio istraživanja korišten je hrvatski prijevod upitnika *Flow State Scale*, a sudionici su morali neposredno nakon glazbenih izvedbi, bilo da se radilo o probama, javnim nastupima, snimanjima itd., ispuniti spomenuti upitnik. Polustrukturirani intervjui su provedeni u dva navrata, prije i poslije upitničkog dijela istraživanja, te se sadržajno nisu preklapali u smislu ispitivanih aspekata iskustva izvođenja improvizirane glazbe. Bitno je spomenuti kako u intervjuima nigdje nisu direktno postavljena pitanja o iskustvu očaravajuće obuzetosti, već je cilj bio dobiti opis iskustva izvođenja improvizirane glazbe te kasnijom analizom intervjua utvrditi jesu li sudionici spontano opisivali neke od karakteristika iskustva očaravajuće obuzetosti. Rezultati potvrđuju da ispitani glazbenici u kontekstu glazbene improvizacije doživljaju barem neke karakteristike iskustva očaravajuće obuzetosti – specifično, potvrđena je prisutnost karakteristika suženosti pažnje, osjećaja bivanja u kontroli, gubitka samosvijesti i autoteličnosti iskustva.

Ključne riječi: očaravajuća obuzetost, glazbena improvizacija, kreativnost, intervju, *Flow State Scale*

Abstract: The aim of this research was to determine whether musicians in the improvisational music context experience Flow, and to examine the relevance of environmental conditions of musical performance on the Flow experience. Two participants were chosen for this research, primarily because of their rich experience in performing improvised music concerts. Croatian translation of the *Flow State Scale* was used for collecting quantitative data in this research, and the participants had to fill out the questionnaires immediately after music performances, not only after concerts, but after rehearsals, studio recordings and practicing sessions as well. Semi-structured interviews were conducted on two occasions, once before and once after the questionnaire part of the research – they also differed in the sense that different aspects of the improvisation experience were discussed each time. It is important to mention that questions about the flow experience were never asked directly, rather, descriptions of the flow experience were to be found by analyzing the information collected by talking about different aspects of improvisation. The results confirm that the musicians in the improvisational music context actually experience at least some characteristics of the Flow experience – specifically, complete concentration on the task, sense of being in control, loss of self-consciousness and a feeling that the experience is intrinsically rewarding.

Key words: Flow, musical improvisation, creativity, interview, *Flow State Scale*

UVOD

Očaravajuća obuzetost

Očaravajuća obuzetost (engl. *flow*) je subjektivno psihološko stanje koje karakterizira potpuna „uronjenost“ u aktivnost koja je autotelična ili intrinzično nagrađujuća (Pels i sur., 2018). Iako bi doslovni prijevod riječi „*flow*“ bio glagol teći ili imenica tok, u hrvatskom se jeziku za ovaj fenomen koriste dva naziva - zanesenost i očaravajuća obuzetost. Imenica tok je problematična jer, za razliku od riječi zanesenost i riječi obuzetost, ne podrazumijeva subjekta – subjekta koji bi bio obuzet ili zanesen, odnosno subjekta koji doživljava iskustvo. Smatram da očaravajuća obuzetost kao termin bolje odražava karakteristike samog iskustva o kojem se radi, konkretno karakteristike gubitka samosvijesti te karakteristike nedostatka svijesti o odvojenosti sebe od aktivnosti – osoba je doslovno obuzeta aktivnošću do te mjere da nema više osjećaja vlastitog „ja“ (opsjednutost i obuhvaćenost također se nalaze u definiciji te riječi), dok riječ zanesenost u većoj mjeri znači jedno oduševljenje nečime, što ne odražava tako jasno stanje onoga koji doživljava ovo iskustvo. Stoga će se dalje u ovom radu koristiti naziv očaravajuća obuzetost. U literaturi se obično navodi devet karakteristika očaravajuće obuzetosti koje su neovisne o kulturi, dobi, spolu ili vrsti aktivnosti (Hart i Di Blasi, 2015). Prva karakteristika očaravajuće obuzetosti, koja je istovremeno i uvjet za pojavu ovog iskustva, jest da prilikom izvođenja aktivnosti kod pojedinca postoji ravnoteža vještine i izazova (van den Hout i sur., 2018). Ukoliko izazovi nadmašuju vještinu, tada će aktivnost subjektivno biti doživljena kao preteška i nezadovoljavajuća, a ukoliko vještina nadmašuje izazove, aktivnost će subjektivno biti doživljena kao dosadna (Csikszentmihalyi, 2008; Bishop, 2018). Drugi uvjet za pojavu očaravajuće obuzetosti je postojanje jasno definiranih ciljeva (Duncan i West, 2017), bilo da su oni definirani prije ili tijekom same aktivnosti. Treći uvjet za pojavu ovog iskustva je postojanje jasnih i nedvosmislenih povratnih informacija vezanih uz izvedbu pojedinca (Hart i Di Blasi, 2015). Prisutnost ova tri uvjeta nužna je za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti, dok su preostale karakteristike zapravo obilježja samog iskustva, ali nisu uvjeti za njegovu pojavu.

Četvrto, stanje očaravajuće obuzetosti karakterizira nedostatak svijesti o odvojenosti sebe i aktivnosti ili rečeno drukčije, subjekta i objekta (Gaggioli i sur., 2017). Peto, često je

prisutan gubitak samosvijesti, a osim toga se kao šesta karakteristika iskustva očaravajuće obuzetosti kod pojedinaca javlja gubitak svijesti o vremenu ili vremenska distorzija (Raettig i Weger, 2018; Carter, 2014). Sedmo, kod osoba u stanju očaravajuće obuzetosti, pažnja je sužena i usmjerena je na ograničeni broj podražaja (Wrigley i Emmerson, 2011). Osmo, kod iskustva očaravajuće obuzetosti osobe imaju osjećaj bivanja u kontroli, bez aktivnog napora da budu u kontroli (Csikszentmihalyi, 2008). Deveto i posljednje, aktivnost tijekom koje je pojedinac u stanju očaravajuće obuzetosti pruža mu duboko zadovoljstvo, koje ne proizlazi iz posljedica aktivnosti već je ona intrinzično zadovoljavajuća, a osim toga u literaturi postoji nalaz da se iskustvo očaravajuće obuzetosti ne može voljno izazvati, već svi takvi pokušaji samo udaljavaju pojedinca od tog subjektivnog stanja (Wrigley i Emmerson, 2011).

Očaravajuća obuzetost javlja se u gotovo svim ljudskim aktivnostima, od posla, sporta, hobija, te općenito u svakodnevnom životu (Pels i sur., 2018). U glazbenom kontekstu, opisani model očaravajuće obuzetosti sa svim navedenim karakteristikama uglavnom dobiva svoju potvrdu (Wrigley i Emmerson, 2011; Hart i Di Blasi, 2015; Custodero, 2002). Prilikom istraživanja fenomena očaravajuće obuzetosti, često se koristi Upitnik očaravajuće obuzetosti (engl. *Flow State Scale*) (Jackson i Marsh, 1996), kojeg sudionici (glazbenici) ispunjavaju neposredno nakon glazbene izvedbe (Neuser, 2015; Wrigley i Emmerson, 2011; de Manzano i sur., 2010). Problem navedene mjere nije toliko forma samoizvještaja, koliko njena retrospektivnost - zbog promjena u svijesti koje su temeljne karakteristike iskustva očaravajuće obuzetosti, a prethodno su opisane, upitna je opravdanost ovakve metode koja se oslanja na pamćenje o iskustvu. Hart i Di Blasi (2015) intervjuima su utvrdili da se glazbenici u njihovom istraživanju nisu mogli prisjetiti kako je zvučao vrhunac izvedbe, te se taj nedostatak sjećanja pojavio vrlo brzo nakon završetka vrhunca. U pokušaju rješavanja problema retrospektivnosti, korišten je ESM (engl. *Experience Sampling Method*) za mjerenje očaravajuće obuzetosti, na način da se od sudionika traži da putem upitnika bilježe svoje iskustvo kada za to dobiju signal u slučajnim i ponavljanim intervalima tijekom dana – što znači da se iskustvo mora periodično prekidati kako bi sudionik ispunio upitnike (Scollon i sur., 2003). Cilj ovakvog postupka jest „uhvatiti“ iskustvo prije nego što ono bude rekonstruirano pomoću semantičkih struktura, odnosno traži se specifično i konkretno iskustvo, a ne njegova generalizacija koja je tipična za formu samoizvještaja (Christensen i sur., 2003). Takav

postupak, u kojem se uzorak podataka stvara na temelju nasumičnog vremenskog intervala izrazito je nepraktičan u kontekstu glazbenih izvedbi (Wrigley i Emmerson, 2011), jer je iskustvo javnih glazbenih nastupa suviše rijetko da bi se moglo ispitivati na ovaj način, a osim toga primjena ovog pristupa značila bi prekidanje glazbene izvedbe kako bi se mogli prikupiti podaci o samoj izvedbi. Problematičnost takvog pristupa prilično je očita. Stoga se u kontekstu glazbenih izvedbi uzorak iskustava prikuplja tako što se izvještaj o iskustvu nastoji prikupiti neposredno nakon relevantnog iskustva (npr. neposredno nakon glazbene izvedbe) – odnosno uzorak je baziran na relevantnom događaju (engl. *event-contingent ESM*), a ne na vremenskom intervalu (engl. *interval-contingent ESM*) (Christensen i sur., 2003). Jasno je da takav pristup može ublažiti problem retrospektivnosti, međutim daleko je od njegova potpunog uklanjanja.

Fiziološke metode, često u obliku praćenja varijabiliteta srčanih otkucaja (engl. *heart rate variability - HRV*), također se koriste kao indikatori iskustva očaravajuće obuzetosti. Glavna ideja prilikom korištenja ove metodologije jest da varijabilitet u srčanim otkucajima nastaje kao posljedica interakcije simpatičkog i parasimpatičkog dijela autonomnog živčanog sustava – odnosno, nakon početnog povećanja pobuđenosti zbog aktivacije simpatičkog dijela autonomnog živčanog sustava, veliki varijabilitet u srčanim otkucajima može se uočiti prilikom aktivacije parasimpatičkog dijela autonomnog živčanog sustava (Horwitz i sur., 2021). Upravo se ta aktivacija parasimpatičkog dijela autonomnog živčanog sustava smatra važnom za očaravajuću obuzetost jer predstavlja pokušaj povratka organizma u homeostazu, te rezultira stanjem opuštenosti, ali i simultane spremnosti za djelovanje (de Manzano i sur., 2010).

Osim spomenutih metoda, korišteni su i intervjui putem kojih je moguće dobiti kvalitativne podatke u vidu subjektivnog iskustva tijekom određene aktivnosti (Csikszentmihalyi, 2008; Sartika i Husna, 2014). U kvalitativnom istraživanju Mellise Forbes (2021) sudionici spontano upotrebljavaju termin očaravajuće obuzetosti kako bi opisali svoje iskustvo glazbene improvizacije. Osim toga, dobiveni su jasni opisi nekoliko dimenzija očaravajuće obuzetosti poznatih iz literature. Nadalje, u istraživanju Partingtona i sur. (2009), intervjui s profesionalnim surferima također su rezultirali opisima svake od karakteristika očaravajuće obuzetosti. U konačnici, Csikszentmihalyi (2008) je model očaravajuće obuzetosti razvijao oslanjajući se u velikoj mjeri na podatke dobivene intervjuiranjem. Stoga se može zaključiti da je intervjuiranje također jedna od

metoda koju je opravdano koristiti u kontekstu istraživanja fenomena očaravajuće obuzetosti.

Osim očaravajuće obuzetosti kao individualnog i subjektivnog iskustva, u literaturi također postoji pojam grupne očaravajuće obuzetosti (engl. *group flow*) koji se još naziva i *interactive flow* (Raettig i Weger, 2018), *networked flow* (Gaggioli i sur., 2017), *team flow* (Mosek, 2017), *interpersonal flow* (Snow, 2010), *group flow* (Sawyer, 2003) i *social flow* (Walker, 2010). Raettig i Weger (2018) napravili su sistematizaciju koncepta očaravajuće obuzetosti ovisnu o socijalnoj komponenti iskustva. Glavne dvije kategorije unutar spomenute sistematizacije odnose se na individualnu i grupnu očaravajuću obuzetost. Unutar individualne razlikuje se samostalna očaravajuća obuzetost (engl. *solitary flow*) koja se odnosi na poznato iskustvo očaravajuće obuzetosti bez prisustva drugih ljudi i socijalnu očaravajuću obuzetost (engl. *social flow*) koja obuhvaća iskustvo očaravajuće obuzetosti uz prisustvo drugih ljudi. Socijalna očaravajuća obuzetost može biti zajednička (engl. *co-active flow*), koja se odnosi na situaciju u kojoj su drugi ljudi prisutni, ali je interakcija s njima nepostojeća ili minimalna, u svakom slučaju interakcija s drugima nema važnost za doživljaj očaravajuće obuzetosti. Primjer za zajedničku očaravajuću obuzetost je osoba koja u knjižnici piše znanstveni rad i pri tome doživljava očaravajuću obuzetost, ali ostali ljudi u knjižnici nemaju veze s njenim iskustvom. Osim zajedničke, socijalna očaravajuća obuzetost može biti i interaktivna (engl. *interactive flow*), pri čemu je interakcija s drugim ljudima središnja za iskustvo očaravajuće obuzetosti. Interaktivna očaravajuća obuzetosti može se još podijeliti na privatnu (engl. *private flow*) kod koje je pojedinac u interakciji s drugima, ali samo on doživljava očaravajuću obuzetost, primjerice košarkaš koji sa svojim timom trenutno igra utakmicu, ali je on jedini član tima koji doživljava očaravajuću obuzetost, te na dijeljenu (engl. *shared flow*) kod koje je pojedinac u interakciji s drugima i više ljudi doživljava očaravajuću obuzetost, primjerice kada svi članovi košarkaškog tima za vrijeme utakmice doživljavaju očaravajuću obuzetost. Naspram svih tih varijanti individualne očaravajuće obuzetosti, postoji koncept grupne očaravajuće obuzetosti (engl. *group flow*) koja u ovoj sistematizaciji nema ekvivalenta na individualnoj razini. U ovom slučaju, grupna očaravajuća obuzetost je obilježje čitave grupe i ne može se dovesti u vezu s individualnim iskustvom ili doprinosom bilo kojeg od članova, dakle radi se o svojevrsnom Gestaltu (Sawyer, 2003; Raettig i Weger, 2018; Duncan i West, 2017;

Carter, 2014; Pels i sur., 2018). Ako se vratimo na primjer košarkaškog tima tijekom utakmice, grupna očaravajuća obuzetost predstavljala bi posebno svojstvo grupe koje nema direktne veze s bilo kojim od članova tima. U ovoj su sistematizaciji sve osim posljednje kategorije zapravo varijante individualne očaravajuće obuzetosti.

Iskustvo izvođenja improvizirane glazbe

Kreativnost se često definira kao komponenta ljudske kognicije koja omogućuje stvaranje uratka (engl. *output*) koji je originalan, ali osim toga i primjeren (Bishop, 2018). Dok se originalnost odnosi na relativnu novost uratka u odnosu na uzorak povezanih uradaka, primjerenost se u glazbenom kontekstu odnosi na stilska ograničenja (Bishop, 2018), na ograničenja koja postavlja publika sa svojim specifičnim očekivanjima i razlozima dolaska na izvedbu (Sawyer, 2003), te na ograničenja vezana uz prostor u kojem se izvedba odvija (Sawyer, 2003). U ovom zadnjem smislu, ograničenja se odnose na dostupnu glazbenu opremu, akustiku prostora, izgled i veličinu pozornice, broj ljudi koji može stati u prostor, broj ljudi koji je u prostoru i sve slično tome.

Razlikujemo kreativnost vezanu uz proizvode (engl. *product creativity*), gdje prije izlaganja ili objave umjetničkog djela postoji mogućnost revizije, dorade ili odustajanja od umjetničkog djela. Druga vrsta je procesna kreativnost (engl. *process creativity*), koja se odnosi na umjetničke forme u kojima ne postoji mogućnost revizije ili izmjene djela prije njegovog objavljivanja ili izvođenja (Sawyer, 2003). Često zastupljeni umjetnički izričaji u istraživanjima procesne kreativnosti su jazz glazba (improvizirana glazba općenito) i improvizirano kazalište. U kontekstu tih umjetničkih domena teško je uopće govoriti o proizvodu koji bi se mogao prosuđivati jer ne postoji jasna podjela procesa i proizvoda, već je kreativni proces istovremeno i kreativni proizvod (Sawyer, 1999).

Csikszentmihalyi (2014) u svom sustavnom pogledu na kreativnost smatra da su za razumijevanje kreativnosti u društvenom kontekstu važna dva pojma. Prvi od njih je domena (engl. *domain*), koja se odnosi na tradiciju umjetničkog izričaja, stila, žanra i slično. Na primjeru kazališne izvedbe, domena bi se odnosila na tradiciju, velikane u žanru (poznati glumci, redatelji, itd.), povijesno poznate i značajne izvedbe, sam dramski tekst, značajke likova koje glumci igraju i slično. Drugi pojam je polje (engl. *field*), koji

se odnosi na ostale dramaturge i kazališne glumce koji djeluju unutar domene, na kazališne kritičare i ljubitelje kazališta općenito. Pojedinaac sa svojim kreativnim činom nastoji djelovati unutar domene, uzimajući u obzir pravila i konvencije određene domenom. Spomenuto polje zatim procjenjuje njegov kreativni doprinos, te određuje njegovu važnost i originalnost. Ukoliko kreativni čin ne poštuje pravila i konvencije domene, vrlo je vjerojatno da ga polje neće proglasiti važnim i originalnim. Isto tako, ukoliko je kreativni čin pojedinca suviše usklađen s pravilima i konvencijama domene, polje ga neće proglasiti važnim i originalnim jer ništa novo nije doprineseno domeni. No, čin improvizacije gotovo je uvijek ograničen na nekoliko razina: na individualnoj razini to se odnosi na korištenje poznatih struktura naspram inovacije i riskiranja u trenutku (Sawyer, 1999), na razini izvođačkog sastava to se odnosi poštivanje tipične uloge instrumenta u sastavu (npr. uloga ritam sekcije je prilično jasno definirana u gotovo svakom sastavu) i na održavanje koherencije s ostatkom grupe, te na društvenoj razini to znači poštivanje konvencija unutar pojedinih stilova i žanrova (Sawyer, 2003), odnosno poštivanje prethodno opisane domene.

Improvizirani umjetnički izričaju često se zbivaju u grupnom kontekstu, što osim proučavanja kreativnosti, ima metodološke i paradigmatičke implikacije bitne za proučavanje svih varijabli uključenih u kreativni proces. Takva suradnička kreativnost može se teorijski podijeliti na tri vrste. Prva od njih je serijalna suradnička kreativnost, u kojoj pojedinac pristupa grupi s gotovim kreativnim proizvodom, te grupa suradnički izvodi umjetničko djelo. Druga je paralelna suradnička kreativnost, u kojoj cijela grupa sudjeluje u stvaranju kreativnog proizvoda, te ga zatim suradnički izvode. Treća je simultana suradnička kreativnost, u kojoj svi članovi grupe simultano stvaraju kreativni proizvod (Bishop, 2018). Upravo se ova posljednja, simultana suradnička kreativnost, može primijeniti na improvizirane i grupne umjetničke izvedbe – stoga glavni interes ovog rada spada upravo u ovu kategoriju kreativnosti. Možda najbolji i svima najpoznatiji primjer simultane suradničke kreativnosti jest svakodnevni neformalni razgovor – on nema scenarij, teško je predvidjeti gdje će takav razgovor završiti, te je on zapravo u potpunosti improviziran i suradnički određen (Sawyer, 1999). Važno je još spomenuti da je često pogrešna ideja kako se improvizacija ne mora učiti, već je to aktivnost u kojoj je sve dopušteno i gotovo nasumično. Suprotno tome, proces improvizacije se uči, od usvajanja već spomenutih konvencija i ograničenja, do toga kako pratiti druge ljude u

grupi i adekvatno reagirati i suradnički stvarati s njima, te općenito kako biti dio izvođačkog ansambla (Sawyer, 1999).

Dosadašnja istraživanja očaravajuće obuzetosti u kontekstu improviziranja

U svom istraživanju iskustva očaravajuće obuzetosti kod jazz pjevača, Melissa Forbes (2021) provodila je polustrukturirane intervjue s jazz pjevačima u nastojanju da dobije opise njihovog iskustva improvizacije, te je nastojala provjeriti nalazi li se unutar tih opisa također i opis karakteristika očaravajuće obuzetosti. Rezultati tog istraživanja pokazuju da su sudionici prilikom opisivanja svog iskustva improvizacije također opisali i karakteristike vremenske distorzije, osjećaja bivanja u kontroli, intrinzičnog zadovoljstva, nedostatka svijesti o odvojenosti sebe i aktivnosti te suženosti pažnje. Osim toga, sudionici su u svojim opisima vlastitog iskustva spontano koristili engleski termin *flow*. Nadalje, istraživanje koje je provela Hytönen-Ng (2015) uključivalo je polustrukturirane intervjue s jazz glazbenicima, koji su se usmjeravali na iskustvo izvođenja improvizirane glazbe. Autorica je također stavila iskustvo očaravajuće obuzetosti u fokus istraživanja, te je nastojala dobiti podatke o njemu. Bitan nalaz tog istraživanja jest da su sudionici često umjesto opisivanja individualne perspektive izvođenja improvizirane glazbe opisivali situaciju iz grupne perspektive, opisujući grupnu dinamiku izvođačkog sastava. Osim toga, bitno je naglasiti kako su sudionici često uspoređivali iskustvo očaravajuće obuzetosti s duhovnim i religijskim iskustvima. Ovo je istraživanje također koristilo metodu polustrukturiranog intervjua. Važnost ovog istraživanja za područje psihologije nalazi se u dobivanju podataka o očaravajućoj obuzetosti u jednom vrlo specifičnom kontekstu – kontekstu improvizirane glazbe, koji do sada nije dobio toliko istraživačke pažnje, a zanimljiv je jer se zapravo radi o interaktivnoj očaravajućoj obuzetosti kod koje interakcije s drugim ljudima predstavljaju centralnu ulogu za pojavu ovog fenomena. Literatura govori o pozitivnim ishodima koje iskustvo očaravajuće obuzetosti ima za pojedinca, primjerice da je ono jedan od izvora subjektivne dobrobiti (Myers i Diener, 1995), zatim da je pozitivno povezano s pozitivnim afektivnim stanjima (Landhäußer i Keller, 2012) te da potiče razvoj vještina kao i motivaciju za daljnje bavljenje nekom aktivnošću (Engeser i Schiepe-Tiska, 2012). Zbog navedenih nalaza važno je ispitati javlja li se iskustvo očaravajuće obuzetosti, te na

koji način, u aktivnosti koja za uspješno izvođenje zahtjeva kontinuiranu interakciju s drugim ljudima – što u potpunosti vrijedi za izvođenje improvizirane glazbe s izvođačkim sastavom. Osim toga, istraživanje pruža informacije o kreativnosti, o tome kako se ona ispoljava i koji sve faktori na nju mogu utjecati, i to ne samo na razini pojedinca već i na razini grupe koja zajednički stvara kreativni proizvod – odnosno, govori nam o kreativnosti kao procesu, a ne samo o kreativnim proizvodima. Podaci dobiveni ovim istraživanjem istovremeno pružaju mogućnost smještanja iskustva improvizacije u širi sociokulturalni kontekst.

CILJ

U ovom je istraživanju glavni interes predstavljalo individualno iskustvo izvođenja improvizirane glazbe, odnosno očaravajuća obuzetost kao sastavan dio tog iskustva. Glavni cilj ovog istraživanja bio je utvrditi doživljavaju li ispitivani glazbenici u kontekstu improvizirane glazbe iskustvo očaravajuće obuzetosti i karakteristike tog iskustva, te ispitati koji su okolinski uvjeti važni za pojavu ovog iskustva.

PROBLEM

- 1.) Ispitati doživljavaju li sudionici u kontekstu improvizirane glazbe iskustvo očaravajuće obuzetosti tijekom glazbenih izvedbi.

Hipoteza: Primjenom Upitnika očaravajuće obuzetosti neposredno nakon glazbenih izvedbi improvizirane glazbe, bit će utvrđeno da sudionici doživljavaju karakteristike iskustva očaravajuće obuzetosti. Osim toga, intervjuima usmjerenim na iskustvo izvođenja improvizirane glazbe bit će utvrđeno da ispitivani glazbenici u kontekstu improvizirane glazbe pružaju opise karakteristika očaravajuće obuzetosti.

- 2.) Ispitati koji su okolinski uvjeti glazbenih izvedbi važni za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti kod ispitivanih glazbenika u kontekstu improvizirane glazbe.

Hipoteza: Koristeći informacije o okolnostima glazbene izvedbe prisutne u Upitniku očaravajuće obuzetosti kao i opise iskustva izvođenja

improvizirane glazbe dobivene intervjuiranjem, bit će utvrđeno da su interakcije s ostalim članovima izvođačkog sastava, veličina izvođačkog sastava te prostor u kojem se odvija izvedba relevantni za doživljaj iskustva očaravajuće obuzetosti kod ispitivanih glazbenika u kontekstu improvizirane glazbe.

METODA

Nacrt istraživanja

Kako je ovo istraživanje imalo za svoj cilj usporediti dvije metode za dobivanje podataka o očaravajućoj obuzetosti, od kojih je jedna kvalitativna, a druga kvantitativna, korišten je mješoviti nacrt, konkretno konvergentno paralelni nacrt. To znači da su obje metode imale jednaku važnost prilikom prikupljanja podataka, te su se pristupi miješali tek u procesu interpretacije podataka. Iako se kvalitativno i kvantitativno prikupljanje podataka nije odvijalo istovremeno, već su se podaci prvo prikupili intervjuom, zatim upitnikom i konačno drugim intervjuom, ipak oba pristupa imaju jednak status u ovom istraživanju, stoga korišteni nacrt u većoj mjeri odgovara konvergentno paralelnom nacrtu u postojećoj klasifikaciji (Sekol i Maurović, 2017) nego eksplorativno sekvencijalnom ili ugrađenom mješovitom nacrtu.

Sudionici

Za ovo istraživanje cilj je bio pronaći sudionike koji imaju bogato iskustvo izvođenja i stvaranja glazbe, pogotovo improvizirane glazbe. Osim toga, bilo je važno da su sudionici aktualno uključeni u takve glazbene projekte. U ovom su istraživanju sudjelovala dva sudionika, iako ih je moglo biti i više od toga, što bi naravno pružilo veći stupanj valjanosti i pouzdanosti dobivenim podacima, međutim odabrana su dva sudionika jer se proces organizacije intervjua i primjene upitnika odvijao prilično sporo zbog pandemijskih uvjeta. Osim toga, istraživač u cijelom procesu provedbe istraživanja nije imao pomagače u bilo kojem aspektu provedbe istraživanja niti analize podataka, stoga bi veći broj sudionika stvorio još veći problem u vremenskom i organizacijskom smislu. S druge strane, korištenje samo jednog sudionika omogućilo bi detaljnije prikupljanje

podataka o njegovom iskustvu, ali je na ovaj način postojala mogućnost da se podaci dvaju sudionika međusobno usporede kako bi se mogli utvrditi barem nekakvi obrasci u podacima. Slijede kratki opisi oba sudionika, iz kojih je jasno kako njihovo glazbeno iskustvo i više nego opravdava njihovo sudjelovanje u ovom istraživanju. Prije samih intervjua, istraživač je sudionike kontaktirao putem društvenih mreža, a zatim i telefonski, kako bi im ukratko objasnio svrhu istraživanja.

Prvi sudionik rođen je 1991. godine, te je formalno obrazovani flautist i solo pjevač, a osim toga je neformalno, putem privatnih satova, seminara, ljetnih škola ali i samostalno učio svirati klavir, gitaru i bas gitaru. Njegov glazbeni put obuhvaća djelovanje u širokom spektru sastava, stilova i žanrova – od zaposlenja u profesionalnim zborovima, poput Zbora opere Hrvatskog narodnog kazališta i Zbora Hrvatske radiotelevizije s kojima sudjeluje na koncertnim i kazališnim projektima, do njegovog djelovanja kao samostalnog umjetnika u vidu snimanja i produciranja vlastite glazbe, te izvođenja te iste glazbe sa sastavima koje je samostalno vodio. Osim toga, surađuje s desetak sastava i sviračkih kolektiva na zagrebačkoj i hrvatskoj pop, jazz i *underground* sceni. Kao skladatelj potpisuje glazbu za dvije kazališne predstave te za jednu radiodramu. Možda najvažnije za ovo istraživanje, često je uključen u projekte potpuno improvizirane glazbe, u kojoj nema planiranja i dogovaranja, već repertoar koji se izvodi spontano nastaje na licu mjesta u trenutku izvođenja.

Drugi sudionik glazbeno je obrazovan na konzervatoriju za jazz glazbu, gdje je učio jazz gitaru i klasičnu gitaru. Magistrirao je jazz gitaru uz dodatni predmet jazz kompozicije. Kao i prvi sudionik, njegovo glazbeno djelovanje obuhvaća širok spektar stilova, žanrova i sastava s kojima je radio – od malih jazz sastava do jazz „*big banda*“, odnosno općenito jazz glazbe u gotovo svakoj vrsti sastava. Kasnije mu se fokus premješta na *fusion* glazbu, u kojoj se kombiniraju elementi jazza s elementima drugih žanrova. Međutim, s vremenom se udaljava od jazz glazbe i usmjerava se na slobodno improviziranu glazbu u kojoj naglasak nije toliko na harmonijskom i tonalnom istraživanju, već se naglasak stavlja na istraživanje dinamike, šumova, zvukova i tišine. Osim toga uključen je u glazbene projekte u kojima se sviraju grafičke kompozicije – odnosno kompozicije koje nisu napisane u standardnoj glazbenoj notaciji, već se radi o grafičkom zapisu kojeg prate prilično striktna pravila za interpretaciju tog zapisa. Također djeluje kao samostalni autor, te je vodio nekoliko sastava koji su izvodili njegovu glazbu.

Postupak

Kao primarni izvor podataka u ovom istraživanju korištena je metoda polustrukturiranog intervjua – što znači da je postojao jasno definiran set pitanja i tema koji se želio obuhvatiti, ali je i istraživač tijekom intervjua postavljao potpitanja kada je smatrao da je to potrebno. Korišten je fenomenološki pristup intervjuiranju, temeljen na knjizi Irvinga Seidmana (2006), u kojem je cilj dobiti podatke o konkretnom iskustvu sudionika, izbjegavajući direktna pitanja o konstruktima koji su glavni interes ovog rada – odnosno, direktna pitanja o očaravajućoj obuzetosti i njenim karakteristikama nisu bila postavljena sudionicima, već se pitanjima koja se odnose na iskustvo izvođenja improvizirane glazbe nastojalo provjeriti hoće li sudionici spontano i samostalno doći do opisivanja fenomena očaravajuće obuzetosti i aspekata tog fenomena koji su poznati iz literature. Direktno postavljanje pitanje o fenomenu očaravajuće obuzetosti već bi pružilo određenu semantičku strukturu na koju bi se sudionici onda mogli osloniti, a u tom se trenutku postavlja pitanje kontaminacije njihovog iskustva terminologijom i modelima koji su već prisutni u literaturi. Mora se spomenuti kako ovaj pristup podrazumijeva da su podaci dobiveni intervjuiima zapravo zajednička konstrukcija sudionika i istraživača, odnosno, sudionik nastoji pridati smisao svojem iskustvu, a istraživač je tu da mu pomogne pridati smisao. Istraživač to prvenstveno čini putem interpretacije odgovora sudionika, smještajući njegove odgovore u socijalni i teorijski kontekst tijekom analize odgovora nakon intervjua, ali i tijekom intervjua, postavljajući potpitanja i usmjeravajući razgovor u željenom smjeru (Forbes, 2021). Konkretna pitanja za intervju temelje se na već spomenutom pristupu Irvinga Seidmana (2006), međutim, ipak postoji odmak od metode koju taj autor predlaže. Razlika se nalazi u sljedećem – autor originalno predlaže seriju od tri intervjua, od kojih se prvi usmjerava na životnu povijest pojedinca, drugi na detalje konkretnog iskustva, a treći na značenje tog iskustva, i njegov položaj u kontekstu čitavog života sudionika. Takav pristup prilično je opsežan i rezultira podacima koji se mogu koristiti za detaljne studije slučaja. S obzirom da studija slučaja nije bila namjera ovog rada, a i s obzirom na to da intervju nije jedini izvor podataka u ovom istraživanju, korišten je skraćeni protokol u kojemu su tri opisane teme sjedinjene u jednom intervjuu, te je nakon upitničkog dijela istraživanja proveden još jedan intervju čija je logika opisana malo kasnije u ovom radu. Protokol korišten za prvi intervju u ovom istraživanju temelji

se na radu Melisse Forbes (2021), uz nekoliko nadopuna i izmjena (prilog A prikazuje pitanja korištena za prvi intervju).

Oba intervjua u cijelosti su snimljena uz dopuštenje sudionika, te je napravljen potpuni transkript oba intervjua. Intervjui su snimani snimačem na mobitelu, te je transkript izrađen na računalu putem programa *Transcribe!* (Seventh String Software, 2020), koji zbog raznih mogućnosti manipulacije audio zapisa olakšava proces transkribiranja intervjua.

Prvi intervju

Uz pretpostavku da je očaravajuća obuzetost ugodno i nagrađujuće iskustvo, što literatura potvrđuje i opisano je u uvodnom dijelu ovog rada, u pitanju koje je najviše usmjereno na očaravajuću obuzetost, od sudionika se tražilo da se prisjete nekog iskustva izvođenja improvizirane glazbe, za kojeg imaju dojam da je prošlo jako dobro. Osim tog kriterija da je iskustvo bilo dobro, sudionicima se zapravo nije detaljno objasnilo što se od njih traži, već je na njima da taj kriterij shvate kako oni misle da je ispravno. Takav pristup predstavlja pokušaj da se od sudionika dobije opis iskustva koji nije kontaminiran nikakvim već postojećim konstrukcijama. Također, suprotno ovom pitanju, od sudionika se tražilo da se na isti način prisjete iskustva za kojeg imaju dojam da je prošlo jako loše; ponovno, kriterij „jako loše“ nije detaljnije definiran. Konačno, od sudionika se tražilo da pokušaju objasniti što razlikuje ta dva iskustva. Iskustvo očaravajuće obuzetosti se prvenstveno nastojalo obuhvatiti kroz ta tri pitanja, iako se i ostala pitanja u intervjuu mogu odnositi na očaravajuću obuzetost i razne aspekte tog iskustva, kao i na faktore koji mogu utjecati na to iskustvo. U radu Melisse Forbes (2021), ovakav pristup rezultirao je prilično jasnim opisima iskustva očaravajuće obuzetosti, stoga je ista logika intervjuiranja korištena i u ovom radu.

Upitnik očaravajuće obuzetosti

Nakon prvog intervjua, sudionici su u vremenskom periodu od nekoliko tjedana ispunjavali Upitnik očaravajuće obuzetosti neposredno nakon javnih nastupa, proba, samostalnog vježbanja i snimanja u studiju. Prije primjene upitnika, proveden je prijevod izvornog upitnika na hrvatski jezik. Prijevod upitnika proveli su studenti psihologije

Filozofskog fakulteta u Zagrebu, kolege istraživača. Upitnik je prvo preveden u dva primjerka s engleskog na hrvatski jezik, zatim je drugi par prevoditelja ponovno preveo hrvatske verzije nazad na engleski jezik. Istraživač je, uz pomoć mentorice, provjerio koje se čestice iz prijevoda s hrvatskog na engleski jezik najbolje slažu s izvornim česticama na engleskom jeziku. Hrvatske verzije tih dvostruko prevedenih čestica koje su najbolje odgovarale izvorniku, uključene su u konačnu verziju upitnika na hrvatskom jeziku koja se sastojala od 36 čestica Likertovog tipa. Za svaku od 9 faceta očaravajuće obuzetosti opisanih u uvodnom dijelu rada namijenjene su 4 čestice, pri čemu se od sudionika tražilo da na skali od 1 do 5 zaokruže u kojoj se mjeri pojedina tvrdnja odnosi na njih. Karakteristike očaravajuće obuzetosti i primjeri čestica koje se na njih odnose nalaze se u tablici 1.

Tablica 1

Prikaz karakteristika očaravajuće obuzetosti te primjera pripadajućih čestica iz Upitnika očaravajuće obuzetosti

Karakteristika očaravajuće obuzetosti	Primjer čestice iz Upitnika očaravajuće obuzetosti
Ravnoteža vještine i izazova	<i>“Moje vještine podudarale su se sa zahtjevnošću situacije.”</i>
Jasni ciljevi	<i>“Znao sam što želim postići.”</i>
Jasne i nedvosmislene povratne informacije	<i>“Bio sam svjestan koliko je moja izvedba dobra.”</i>
Nedostatak svijesti o odvojenosti od aktivnosti	<i>“Bez da sam morao razmišljati o tome, radio sam ispravne kretnje.”</i>
Gubitak samosvijesti	<i>“Nisam bio zabrinut što drugi misle o meni.”</i>
Vremenska distorzija	<i>“Vrijeme je prolazilo drugačije nego inače.”</i>
Suženost pažnje	<i>“Bio sam potpuno koncentriran.”</i>
Osjećaj bivanja u kontroli	<i>“Imao sam potpunu kontrolu nad svojim tijelom.”</i>
Autoteličnost iskustva	<i>“Zaista sam uživao u iskustvu.”</i>

Osim tih 36 čestica, u upitnik su još dodana pitanja o glazbenoj izvedbi na koju se upitnik odnosi – stoga su sudionici trebali navesti trajanje izvedbe, vrstu izvedbe (npr. javni nastup, proba, snimanje u studiju itd.), mjesto izvedbe (npr. koncertna dvorana, klub, kafić, prostor za probe itd.), veličinu publike (po vlastitoj procjeni ako nisu znali točan podatak), te pružiti kratki opis glazbenog sastava s kojim su nastupali (prilog B prikazuje hrvatsku verziju upitnika). Upitnički dio istraživanja imao je dvostruku svrhu. Prvo, upitnici su korišteni kao metoda za dobivanje podataka o iskustvu očaravajuće obuzetosti, a taj je postupak detaljno opisan u sljedećem odlomku. Drugo, upitnički dio istraživanja također je korišten za razvijanje pitanja za drugi intervju, odnosno cilj je bio uočiti određeni varijabilitet u očaravajućoj obuzetosti i ovisnost tog varijabiliteta o nekim vanjskim faktorima poput veličine publike, glazbenog sastava s kojim sudionik nastupa, veličine glazbenog sastava i vrste prostora u kojem se nastup odvija – utjecaj tih vanjskih faktora na iskustvo izvođenja glazbe zatim je detaljnije ispitivan intervjuima.

Iako upitnici pružaju mogućnost odgovora na skali od 1-5, pri čemu zapravo rezultati 1 i 2 znače da se tvrdnja ne odnosi na sudionika ili da se uglavnom ne odnosi na njega, rezultat 3 znači da se tvrdnja niti odnosi niti ne odnosi na njega, dok tek rezultati 4 i 5 znače da se tvrdnja odnosi na sudionika. Stoga, kako izrazito mali broj podataka ne dopušta realnu mogućnost provedbe statističkih analiza, te imajući na umu da je jedan od problema ovog istraživanja bio utvrditi doživljavaju li sudionici karakteristike očaravajuće obuzetosti prilikom izvođenja improvizirane glazbe, kriterij za zaključivanje o prisutnosti neke karakteristike u pojedinoj glazbenoj izvedbi formiran je na sljedeći način. Za 4 facete namijenjene pojedinoj karakteristici očaravajuće obuzetosti unutar neke točke mjerenja izračunata je prosječna vrijednost, te ako je ta prosječna vrijednost bila veća ili jednaka 3,5, ta se karakteristika proglasila prisutnom u pojedinoj glazbenoj izvedbi. Takav pristup odražava prethodno opisanu logiku, odnosno ideju da samo rezultati 4 i 5 znače da se tvrdnja odnosi na sudionika, odnosno da on zbilja neku karakteristiku iskustva i doživljava, stoga je prosječna vrijednost od 3,5 uzeta kao donja granica za zaključivanje o prisutnosti karakteristika očaravajuće obuzetosti u pojedinoj glazbenoj izvedbi. Nakon što je ovaj izračun proveden za svaku točku mjerenja, sljedeći je uvjet da ako je neka karakteristika prisutna u više od 90% točaka mjerenja, zaključuje se da ju sudionik doživljava tijekom glazbenih izvedbi.

Drugi intervju

Drugi intervju proveden je ubrzo nakon faze ispunjavanja upitnika, te su prilikom konstrukcije pitanja za drugi intervju u obzir uzeti i aspekti iskustva koji su relevantni za glavni interes ovog istraživanja, a nisu obuhvaćeni prvim intervjuom (npr. snimanje u tonskom studiju), te prethodno opisani podaci iz upitničkog dijela istraživanja (Prilog C prikazuje pitanja korištena u drugom intervjuu).

Analiza intervju

Intervjui su također analizirani prema metodi Irvinga Seidmana (2006), a proces analize sadržavao je nekoliko koraka. Cijeli proces analize intervju istraživač je izvršio samostalno. Vodeći se već spomenutom idejom da su podaci dobiveni ovom metodom zajednička konstrukcija sudionika i istraživača, jasno je da je potpuna objektivnost teško ostvarivi cilj u ovom procesu. Osim toga, dijelovi intervju koji govore o aspektima očaravajuće obuzetosti jasno su navedeni u ovom radu u poglavlju o rezultatima, pa čitatelj sam može prosuditi o opravdanosti zaključaka koje je istraživač donio. Iz tih razloga intervju nisu analizirali neovisni procjenjivači. Prvo su iz originalnih transkripta izdvojeni dijelovi razgovora koji su relevantni za cilj ovog istraživanja. Pri tome također ne postoji neki jasno definirani „kriterij relevantnosti“, već je ovo jedno od mjesta pri kojima se očituje ideja da su podaci dobiveni ovom metodom zajednička konstrukcija sudionika i istraživača. Nakon toga su ti izdvojeni dijelovi razgovora svrstani u kategorije ovisno o tome o kojem aspektu iskustva govori izdvojeni dio razgovora. U ovom dijelu analize intervju, podaci se za svakog sudionika obrađuju neovisno o podacima drugog sudionika, i još uvijek ne postoji pokušaj povezivanja njihovih podataka u jednu cjelinu. Povezivanje podataka dvaju sudionika u ovoj fazi, stvorilo bi opasnost da podaci jednog sudionika posluže kao referentna točka za analizu podataka drugog sudionika, što onda kontaminira dobivene podatke. Sljedeći dio procesa odnosio se na stvaranje tema za svakog sudionika, a teme se u ovom slučaju odnose na neke aspekte iskustva koji se pojavljuju kroz nekoliko različitih kategorija. Takve teme koje se pojavljuju kroz veći broj kategorija izdvojene su za svakog sudionika, dok je ostatak izdvojenih dijelova intervju analiziran kroz kategorije, te su podaci dobiveni za oba sudionika na kraju i povezivani u slučajevima kada je to bilo moguće. Primjerice, kod prvog su sudionika kao tema izdvojena ograničenja u sviračkim izborima, jer on ta ograničenja spominje u

kontekstu važnosti publike, glazbenog žanra, koncertnog prostora u akustičkom i socijalnom smislu, odnosa s ostalim glazbenicima u sastavu te veličine glazbenog sastava. Zbog toga što se taj pojam ograničenja javio u svim tim kontekstima, on je izdvojen kao zasebna tema.

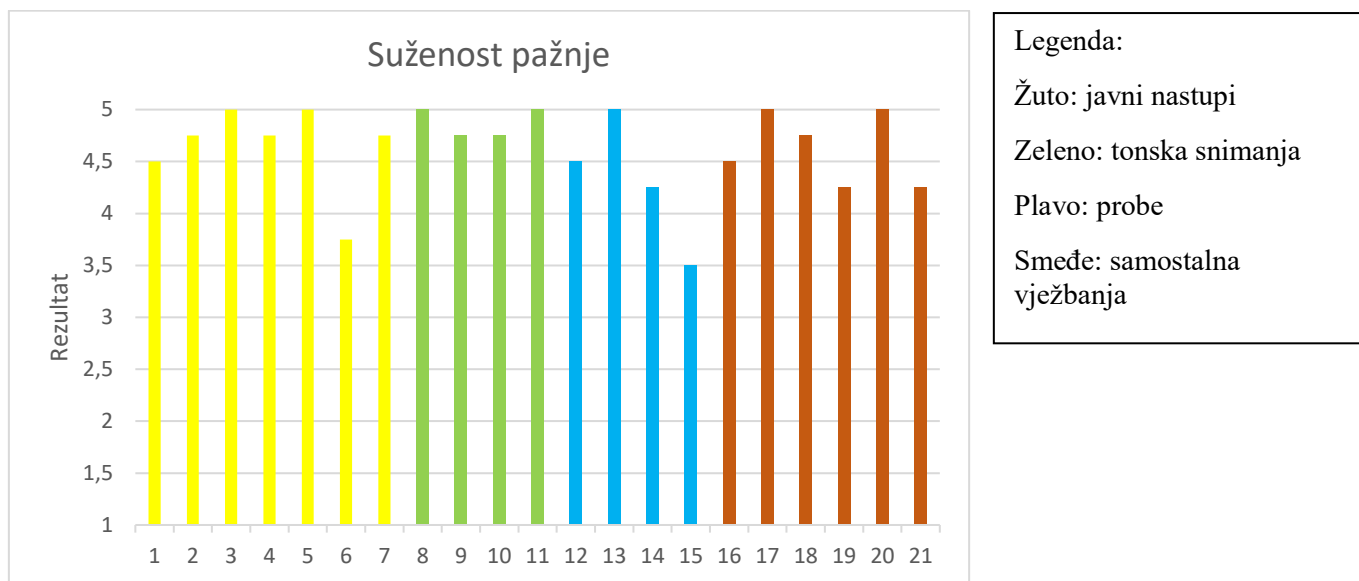
REZULTATI

Prvi problem ovog istraživanja bio je utvrditi doživljavaju li ispitivani glazbenici u kontekstu improvizirane glazbe iskustvo očaravajuće obuzetosti tijekom glazbenih izvedbi. Primjenom Upitnika očaravajuće obuzetosti dobivena je 21 točka mjerenja za prvog sudionika (4 puta nakon probe, 7 puta nakon javnih nastupa, 4 puta nakon studijskog snimanja te 6 puta nakon samostalnog vježbanja), te 10 točaka mjerenja za drugog sudionika (1 put nakon probe, 5 puta nakon javnih nastupa, 1 put nakon studijskog snimanja te 3 puta nakon samostalnog vježbanja). Za svaku karakteristiku iskustva očaravajuće obuzetosti za oba sudionika napravljeni su grafički prikazi, u kojima su točke mjerenja grupirane ovisno o situaciji o kojoj se radilo u pojedinoj točki mjerenja. Konkretno, točke mjerenja su grupirane ovisno o tome je li se radilo o javnom nastupu, tonskom snimanju, probi ili samostalnom vježbanju. Prateći logiku analize opisanu u prethodnom dijelu rada, za svaku točku mjerenja trebalo je utvrditi je li prosječna vrijednost 4 facete za pojedinu karakteristiku veća ili manja od 3,5. Navedeni grafički prikazi u obzir uzimaju samo karakteristike iskustva očaravajuće obuzetosti koje nisu uvjet za njegovu pojavu. To znači da karakteristike jasnih ciljeva, jasne i nedvosmislene povratne informacije te ravnoteže vještine i izazova ne postoje na grafičkim prikazima, a logika iza ovoga je da se ostalih 6 karakteristika ne bi moglo pojaviti kada ova tri uvjeta ne bi bila zadovoljena. Zbog preglednosti rada, samo je jedan grafički prikaz stavljen unutar teksta – prikazan na slici 1, dok se slike od 2 do 12 mogu naći u prilogu D ovog rada. Zatim je izračunat postotak situacija u kojima je pronađena prisutnost svake od karakteristika, što je prikazano u tablici 2. S obzirom na opisane kriterije za proglašavanje neke karakteristike prisutnom u iskustvu izvođenja improvizirane glazbe, oslanjajući se samo na rezultate prikupljene upitnikom, kod oba sudionika pronađena je prisutnost istih karakteristika – konkretno, pronađene su karakteristike suženosti pažnje, osjećaja bivanja

u kontroli, gubitka samosvijesti te autoteličnosti iskustva. Karakteristike nedostatka svijesti o odvojenosti od aktivnosti te vremenske distorzije nisu pronađene.

Slika 1

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „suženost pažnje“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



U opisima izvođenja improvizirane glazbe dobivenima polustrukturiranim intervjuima pronađeni su opisi karakteristika osjećaja bivanja u kontroli te autoteličnosti iskustva. Osim toga su prisutni i opisi uvjeta za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti – konkretno, opisi postojanja jasnih ciljeva i nedvosmislene povratne informacije. Citati u kojima su prisutni navedeni opisi nalaze se u tablici 3., pri čemu je bitno naglasiti da su neki elementi tablice ostavljeni praznima – onda kada nije postojao opis neke karakteristike. Međutim, važno je reći kako zbog logike intervjuiranja, odnosno namjernog izbjegavanja pitanja o karakteristikama očaravajuće obuzetosti, nije moguće zaključiti kako ispitivani glazbenici ne doživljavaju karakteristike očaravajuće obuzetosti koje nisu opisane u intervjuima, već se jedino može donijeti zaključak da doživljavaju karakteristike koje su opisane u intervjuima.

Tablica 2

Prikaz postotaka od ukupnih točaka mjerenja u kojima se pojedina karakteristika očaravajuće obuzetosti proglasila prisutnom za oba sudionika.

Karakteristike očaravajuće obuzetosti	Prvi sudionik	Drugi sudionik
Nedostatak svijesti o odvojenosti od aktivnosti	33,33%	10%
Suženost pažnje	100%	90%
Osjećaj bivanja u kontroli	95,24%	100%
Gubitak samosvijesti	100%	100%
Vremenska distorzija	14,29%	0%
Autoteličnosti iskustva	90,48%	100%

Drugi problem ovog rada bio je ispitati koji su okolinski uvjeti glazbenih izvedbi važni za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti kod ispitivanih glazbenika u kontekstu glazbene improvizacije. U tablici 4. izdvojeni su citati iz oba intervjua s oba sudionika koji govore o okolinskim uvjetima glazbenih izvedbi koji su važni za iskustvo očaravajuće obuzetosti. Izdvojeni citati u najvećoj mjeri naglašavaju važnost interakcija, bilo da su one između glazbenika koji zajedno djeluju unutar sastava, ili su one između izvođačkog sastava i publike koja je prisutna na izvedbi. Osim toga, navedeni citati također govore o važnosti prostora u kojem se izvedba odvija, pri čemu je prostor važan u smislu njegovih akustičkih svojstava, ali i u socijalnom smislu, formirajući očekivanja publike, te postavljajući neke norme ponašanja koje utječu na to koliko će pažnje publika posvetiti samoj izvedbi. Ograničenja u žanrovskom smislu, koja su također povezana s očekivanjima publike, također su opisana u navedenim citatima, ali je isto tako bitno naglasiti važnost ostalih članova izvođačkog sastava, te njihove tendencije da se pridržavaju ili ne pridržavaju tih ograničenja, što nazad utječe na pojedinca koji izvodi glazbu. Konačno, spomenuta je i važnost broja glazbenika u izvođačkom sastavu, što s jedne strane utječe na lakoću slušanja i reagiranja na ostale članove, a s druge utječe na mogućnost razvijanja izvedbe u smislu njene zanimljivosti.

Vežano uz podatke o okolnostima glazbenih izvedbi koji su prikupljeni upitnicima, nalazi se vrlo malo uzoraka u podacima koji bi govorili o važnosti nekih okolnosti za iskustvo

očaravajuće obuzetosti. Kod prvog ispitanika jedino je situacija samostalnog vježbanja sopran saksofona, koji nije instrument kojeg ispitanik inače svira, rezultirala izrazito niskim rezultatima na karakteristikama osjećaja bivanja u kontroli i nedostatka svijesti o odvojenosti od aktivnosti (na prethodno prikazanim grafičkim prikazima, spomenuta situacija nalazi se u 21. točki mjerenja). U toj situaciji čak nisu ni prisutni uvjeti za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti. Kod drugog ispitanika je zanimljiv nalaz da karakteristike gubitka samosvijesti, osjećaja bivanja u kontroli te suženosti pažnje postižu najviše rezultate upravo u situacijama samostalnog vježbanja. Ostale okolnosti glazbenih izvedbi poput veličine publike, trajanja izvedbe, broja glazbenika u sastavu ili strukture sastava u smislu prisutnih instrumenata, ne pokazuju nikakav smisleni uzorak koji bi se mogao interpretirati u vidu odgovaranja na postavljeni problem istraživanja.

Tablica 3

Prikaz karakteristika očaravajuće obuzetosti opisanih u intervjuu

Karakteristika	Citati iz oba intervjuja
Jasni ciljevi	<p>„Vježbanje ne može biti dobro ili loše ako si ti svjesno ušao u njega znajući što želiš vježbati.“</p> <p>„...tako da vježbanje, ako ga snimam...poslije na preskokce preslušavam i vidim jesu li zadani ciljevi ostvareni...jer tu su ciljevi zadani prilično jasno...“</p>
Nedvosmislena povratna informacija	<p>„Ako imaš dobru reakciju publike, aktivnu publiku...tebi je lakše to raditi.“</p> <p>„...ako dobiješ „feedback“ ili neku povratnu informaciju energetska, ili pljesak i jasno ti je da dobro utječeš na publiku i publika dobro utječe na tebe.“</p> <p>„...i onda ako dobiješ povratnu informaciju koja je pozitivna, to je fantastično, ako je negativna, to je čak isto dobro, ali ako je nikakva, to je najgore.“</p>
Ravnoteža vještine i izazova	
Gubitak samosvijesti	
Nedostatak svijesti o odvojenosti od aktivnosti	
Vremenska distorzija	
Suženost pažnje	
Osjećaj bivanja u kontroli	<p>„Toliko si siguran u sebe i to što radiš, ako ćemo u jazzu recimo, toliko dobro znaš jazz standard da jednostavno možeš zatvoriti oči, možeš gledati u bubnjara, možeš komunicirati vizualno s bilo kim u bendu i znači ni ne razmišljaš više ni o harmonijskim progresijama, ne razmišljaš više o ničemu...“</p>
Autoteličnost iskustva	<p>„Mislim da ne, odnosno ne bih imao interes da se bavim glazbom bez toga [bez improvizacije].“</p>

[na pitanje bi li mogao zamisliti da se bavi glazbom bez mogućnosti improvizacije
sudionik odgovora]

„Ne, to nema šanse.“

*„Meni je to zanimljivo, mene to zanima, ali uvjeren sam da u, nije bitno u kolikoj
mjeri, ali u nekoj mjeri će svaki čovjek istraživati takve stvari. Pogotovo kad je u
nešto siguran, ja sam siguran u muziku...“*

Tablica 4

Prikaz intervjuom dobivenih opisa okolnosti glazbenih izvedbi koje su važne za iskustvo očaravajuće obuzetosti

Karakteristika	Citati iz oba intervjua
Interakcija publike i glazbenika	<p>„Na kraju krajeva, muzika je davanje energije, a isto tako, što ti više primiš energije od publike, to više i daješ.“</p> <p>„Ako imaš dobru reakciju publike, aktivnu publiku...tebi je lakše to raditi...ako dobiješ „feedback“ ili neku povratnu informaciju energetske, ili pljesak i jasno ti je da dobro utječeš na publiku i publika dobro utječe na tebe. To je razmjena, mislim sad je to malo već filozofski, ali to je stvarno razmjena neke energije.“</p>
Važnost slušanja unutar sastava	<p>„Kad dolaziš u muziku da bi naučio nešto sam o sebi to nikad ne izađe dobro jer onda istražuješ sam sebe, počneš svirati van ičega, van konteksta. Ako nisi u stanju slušati što se zbiva oko tebe, ne možeš ni slobodno improvizirati, ne možeš svirati ništa.“</p> <p>“Ali kad ljudi jednostavno počnu ne razmišljati o muzici i onom što se zbiva ispred njih, nego razmišljaju samo o sebi i svom instrumentu, i onda kad je puno takvih ljudi i više ih radi to, onda se događa kaos koji u biti graniči s bukom, ali ne kao „noise“ muzikom nego baš bukom.“</p> <p>„Tako da slušanje, slušanje je najbitnija stvar koju radim za vrijeme improvizacije.“</p> <p>„...ako postoje različite vizije o dramaturgiji izvedbe, da jednostavno kolokvijalno rečeno, ako imaš nekog u bandu tko ne sluša druge nego svira po svom. I onda se to manifestira na jedan od ova tri načina, ponekad na sva tri, ako je baš jako loše. Ili ako je još lošije, onda imaš više takvih koji uopće ne slušaju.“</p>
Ograničenja u sviračkim izborima	<p>„...mislim da i improvizaciju gradiram u tom smislu...to ti ili nametne harmonijski kontekst ili možda čak i ciljana publika za taj repertoar. I način na koji drugi u bandu sviraju taj repertoar, jer ako svi osim tebe u bandu imaju tendenciju svirati svaki koncert isto, onda na kraju i ti sviraš slično... Ili ljudi oko tebe, možda svirati naoko jednostavan repertoar, ali ljudi oko tebe se usude puno stvari pa onda se konsekvntno usudiš i ti.“</p>

Interakcija
glazbenika u
sastavu

„...ja jako cijenim, ja to zovem estetika ružnog, ja volim estetiku ružnog, ja volim „noise“, volim da je disonantno, volim te stvari. Ali isto tako moraš uzeti u obzir i ljude koji te slušaju i koliko ćeš toga iznijeti, koliko nećeš. Kad mene slušaju očekuju vjerojatno da će toga biti više, ali generalno moraš neku i sam sebi granicu dati.“

„...recimo ako sviraš u koncertnoj dvorani znaš da možeš dobiti više detalja u zvuku, nego ako sviraš u klubu, kafiću ili na otvorenom. Više detalja u zvuku zato što je oprema bolja, ali i zato što je publika koncentriranija na to što ti radiš nego na drugim mjestima, gdje ipak muzika, nije nužno popratna pojava, ali je samo jedan od podražaja.“

„Dok u klubu ti možda želiš ispoljiti u svom sviranju nekakav detalj koji se jednostavno neće čuti, jer razglas nije dovoljno dobar i jer publika nema tu pažnju i krajnjoj liniji ni ne treba imati jer je to klub.“

„Recimo u improviziranoj muzici veličina sastava je najčešće obrnuto proporcionalna količini odsviranih tonova...s moje strane, a često i sa strane drugih članova sastava. Jer tendencija je, ako nas je puno, onda si moramo dati više prostora. Ako nas je malo, onda moraš ti zapravo više svojim sviranjem intervenirati u prostor i vrijeme.“

„...ako sviraš recimo slobodno improvizacijski duo, sa strane slušanja je puno lakše svirati slobodno improvizacijski duo nego da sviraš u „big bandu“ koji svira slobodno improviziranu muziku. Ali isto tako da bi napravio nešto zanimljivo u slobodno improvizacijskom duu je puno teže nego kad imaš sto instrumenata koji te mogu pokriti...“

„...došli smo tamo, odmah smo počeli pričati o muzici, trebala se stvoriti pozitivna energija i stvorilo se idealno ozračje i odmah smo počeli svirati najbržu i najtežu stvar, Yes or No smo svirali od Wayne Shortera. Meni je pustio prvi solo i znaš, daš sve od sebe u tom trenutku i kad se dogodi taj trenutak da netko prepozna tvoju energiju, stvarno je zvučalo kao da sviramo zajedno već dugo vremena, i to se osjetilo u publici. Odjedanput si dobio „feedback“ publike, odjedanput se osjećaš dobro...i odjedanput se događa to da cijela krivulja ide prema gore i energija se gradi kroz cijelu stvar i ne spušta se. Nakon toga, cijeli taj „gig“ [nastup], bilo je „ups and downs“...ali je bilo generalno super. Jer je energija bila dobra, jer smo odmah krenuli „u glavu“ i razvili povjerenje jedan u drugog u prvih pet minuta pjesme.“

„Treba znati, zato je bitno svirati s muzičarima u koje vjeruješ i koji razumiju materiju koju sviraju, to je jako bitno.“

„Snimanje u studiju je smeće, mislim...di, di ti je energija? Nema energije, nema nikakvog prijenosa energije, nema komunikacije kakva je na pozornici.“

“Ako ti znaš da netko zna, možeš se osloniti na njega, s tim se gradi u biti ta energija, da se osjećaš dobro, znači onda ako se dogodi da ti za nekim ideš ili ti nekog povedeš, ili se dogodi zajednička ideja, ja ću se uvijek dobro osjećati u trenutku. Taj trenutak se može raspliniti odmah, a može trajati cijelu večer, mogu se osjećati super cijelu noć nakon toga.“

RASPRAVA

Provedeno istraživanje imalo je dvostruki cilj – s jedne strane željelo se ispitati doživljavaju li ispitivani glazbenici u kontekstu glazbene improvizacije iskustvo očaravajuće obuzetosti tijekom glazbenih izvedbi, a s druge strane se nastojala ispitati važnost okolinskih uvjeta glazbenih izvedbi za iskustvo očaravajuće obuzetosti.

Rezultati dobiveni ovim istraživanjem potvrđuju da ispitivani glazbenici tijekom glazbenih izvedbi u kontekstu glazbene improvizacije doživljavaju barem neke od karakteristika očaravajuće obuzetosti – konkretno, obje metode potvrđuju prisutnost karakteristika autoteličnosti iskustva i osjećaja bivanja u kontroli kod oba ispitana glazbenika. Upitničkom metodom još je utvrđeno kako oba glazbenika doživljavaju i karakteristike suženosti pažnje i gubitka samosvijesti tijekom glazbenih izvedbi. Kao što je već spomenuto u prethodnom dijelu rada, zbog načina na koji je intervju koncipiran, može se jedino donijeti zaključak da ispitani glazbenici doživljavaju karakteristike očaravajuće obuzetosti čiji su opisi prisutni u intervjuima, ali se ne može zaključiti da ne doživljavaju i ostale karakteristike očaravajuće obuzetosti.

Vežano uz okolinske uvjete glazbenih izvedbi koji bi bili važni za iskustvo očaravajuće obuzetosti u kontekstu glazbene improvizacije, metoda intervjua pružila je informacije o važnosti interakcija između glazbenika unutar sastava, ali i između izvođačkog sastava i publike. Unutar izvođačkog sastava naglašena je važnost međusobnog slušanja i reagiranja na ostale članove sastava, osim toga je jasno opisana važnost međusobnog povjerenja i zajedničkog razumijevanja materijala koji se izvodi. U tom smislu interakcije, publika ima ulogu izvora povratne informacije, pri čemu je jedino važno da takva povratna informacija postoji, a manje je važna njena kvaliteta u nekom pozitivnom ili negativnom smislu. Oba sudionika spominju pojam energije koji postoji između publike i izvođačkog sastava, koji ima važnu ulogu za iskustvo izvođenja improvizirane glazbe, međutim taj pojam nigdje nije jasno definiran stoga je teško zaključiti o čemu se točno radi te je to nešto što bi trebalo ispitati daljnjim istraživanjima. Opisi iskustva izvođenja improvizirane glazbe još govore o važnosti prostora u kojem se izvedba odvija, s jedne strane u akustičkom smislu, odnosno u kojoj će mjeri akustička svojstva prostora dozvoliti ispoljavanje točno onog zvuka kojeg je glazbenik zamislio. S druge strane, prostor ima važnu socijalnu ulogu, definirajući norme ponašanja publike a s time utječe i

na količinu pažnje koju će publika usmjeravati na glazbenu izvedbu. Jednostavna usporedba koja ovo dobro ilustrira, ujedno i ona koju daje prvi sudionik, jest usporedba koncertne dvorane i noćnog kluba. U koncertnoj dvorani glazbena izvedba je zapravo jedini podražaj, ili barem primarni razlog dolaska na izvedbu, dok u noćnom klubu glazba u velikoj mjeri ima jednu pozadinsku i socijalizacijsku funkciju te predstavlja samo jedan od podražaja s kojima se može stupiti u interakciju.

Podaci prikupljeni upitničkom metodom vezani uz okolinske uvjete glazbenih izvedbi ne pružaju mnogo informacija kojima bi se moglo odgovoriti na postavljeni problem. U tom smislu navedeni podaci daju najviše informacija za situaciju samostalnog vježbanja, pri čemu su u toj situaciji često prisutne sve četiri pronađene karakteristike očaravajuće obuzetosti – suženost pažnje, osjećaj bivanja u kontroli, gubitak samosvijesti i autoteličnost iskustva. Drugim intervjuom detaljnije je ispitana situacija samostalnog vježbanja, te dobiveni opisi govore o važnosti postavljanja jasnih i specifičnih ciljeva prije početka vježbanja, koji su naravno i jedan od uvjeta za pojavu iskustva očaravajuće obuzetosti.

Koristeći terminologiju koja već postoji u literaturi, konkretno, oslanjajući se na već spomenutu sistematizaciju Raettiga i Wegera (2018), opisi iskustva dobiveni metodom intervjua govore o interaktivnoj očaravajućoj obuzetosti, u kojoj za iskustvo očaravajuće obuzetosti važnu ulogu imaju interakcije s drugim ljudima – bilo s publikom ili s ostalim glazbenicima u sastavu. Stoga je bitno spomenuti kako u Upitniku očaravajuće obuzetosti ne postoje čestice koje bi nastojale obuhvatiti te interakcije, već su sve čestice usmjerene na individualne i unutrašnje faktore. Iz tog bi razloga za daljnja istraživanja fenomena očaravajuće obuzetosti u kontekstu improvizirane glazbe bilo dobro upitnik nadopuniti česticama koje obuhvaćaju te interakcije.

Nastavno na ovaj problem Upitnika očaravajuće obuzetosti, može se reći da svi pokušaji mjerenja fenomena grupne očaravajuće obuzetosti koristeći individualne mjere očaravajuće obuzetosti, koje se zatim agregiraju u jedan skup podatak (npr. Gaggioli i sur., 2017; van den Hout i sur., 2018), u najboljem slučaju mjere zajedničku očaravajuću obuzetost – odnosno onu varijantu očaravajuće obuzetosti kod koje interakcije s drugim ljudima nemaju važnost za individualno iskustvo. Činjenica da se upitnikom koji ne uzima u obzir interakcije s drugim ljudima, nastoji opisati fenomen na razini grupe, nije

u velikoj mjeri opravdana. Ako bi se Upitnik očaravajuće obuzetosti dopunio česticama koje uzimaju u obzir već spomenute interakcije, tada bi pristup agregiranja individualnih podataka imao nešto više smisla, međutim tada spomenute interakcije ponovno nisu mjerene same po sebi, već je mjerena percepcija pojedinaca o tim interakcijama, što opet ne daje podatke o grupi kao samostalnoj cjelini i grupnoj očaravajućoj obuzetosti kao *Gestalt* fenomenu. Ako se prihvati ta ideja o grupnoj očaravajućoj obuzetosti kao nekakvom *Gestalt* fenomenu, u kojem se krajnji produkt ne može reducirati na samo jednu osobu, niti se on može izraziti kao zbroj pojedinačnih elemenata, tada postaje jasno da metoda intervjua s pojedincima u ovom kontekstu također nema previše smisla, zato što je teško zaključivati o fenomenu koji bi se trebao događati na razini čitave grupe na temelju podataka koje pruža samo jedan član te grupe. Iz tog razloga bi za razumijevanje tog fenomena bilo potrebno informacije prikupljati od cijele grupe koja sudjeluje u glazbenoj izvedbi., ili izraženo općenito, u bilo kojoj grupnoj aktivnosti koja je predmet istraživanja. Za proučavanje grupne očaravajuće obuzetosti u kontekstu improviziranih glazbenih izvedbi, idealno bi bilo provoditi intervjue s čitavim izvođačkim sastavom. Također bi bilo dobro da se takvi intervjui provode neposredno nakon glazbene izvedbe, kako bi se u što većoj mjeri ublažio problem retrospektivnosti.

Usporedbom s prethodno opisanim kvalitativnim istraživanjem Melisse Forbes (2021), u ovom su istraživanju metodom intervjua dobiveni opisi manjeg broja karakteristika očaravajuće obuzetosti, te se osim toga radi i o drugačijim karakteristikama. Rezultati se preklapaju u karakteristikama osjećaja bivanja u kontroli i autoteličnosti iskustva, dok je Forbes (2021) još pronašla opise vremenske distorzije, suženosti pažnje i nedostatka svijesti o odvojenosti sebe od aktivnosti, a opisi tih karakteristika nisu pronađeni ovim istraživanjem. Činjenica da su obuhvaćene različite karakteristike očaravajuće obuzetosti govori o tome da karakteristike opisane u intervjuu ovise o faktorima koji su idiosinkratični za pojedinog sudionika, odnosno bitno je koliko je sudionik svjestan pojedinih karakteristika i koliko ih dobro može verbalizirati tijekom intervjua.

Vežano za prethodno opisane okolnosti glazbenih izvedbi koje utječu na izvedbu improvizirane glazbe, treba reći da je poanta tih okolnosti i njihovog ispitivanja pokazati da improvizacija, koja spada u domenu kreativnosti, ne može biti proučavana kao isključivo kognitivni fenomen, već je ona na nekoliko razina smještena u sociokulturalni kontekst u kojem se odvija. Ovdje je bitno spomenuti prethodno opisano istraživanje

Hytönen-Ng (2015), u kojem je također dobiven nalaz da glazbenici često prilikom opisivanja iskustva očaravajuće obuzetosti u improvizacijskom kontekstu naglašavaju važnost grupne dinamike i grupnih utjecaja umjesto čisto individualnih faktora, što sve skupa također govori u prilog zauzimanju sociokulturalne, umjesto individualne i kognitivne perspektive pri proučavanju ovog fenomena u kontekstu improvizirane glazbe. U ovom smislu korisno je obratiti pažnju na sociokulturalne modele kreativnosti poput sustavnog pogleda na kreativnost (Csikszentmihalyi, 2014) opisanog u uvodnom dijelu ovog rada, te na „pet A“ teorijski okvir kreativnosti (engl. *The Five A's Framework*) (Glăveanu, 2013), koji nastoji elemente kreativnog čina konceptualizirati kao interaktivne i zapravo međusobno neodvojive, a osim toga nastoji svaki od elemenata staviti u širi sociokulturalni okvir.

Vežano uz nedostatke ovog istraživanja, kao najveći problem mora se spomenuti kako su informacije o dobrom i lošem iskustvu izvođenja improvizirane glazbe zapravo prikupljene retrospektivno, odnosno sudionici su se prisjećali prethodnih dobrih i loših iskustava improvizacije. U tom smislu idealno bi bilo intervjue provoditi neposredno nakon glazbenih izvedbi, usmjeravajući se pritom samo na to konkretno iskustvo glazbene izvedbe. Ostali podaci vezani uz proces improvizacije mogu se prikupiti i neovisno o vremenskom odmaku od konkretne glazbene izvedbe, zato što su pitanja o njima formulirana u općenitom obliku i ne nastoje obuhvatiti specifično i konkretno iskustvo. Osim toga, idealno bi bilo koristiti veći broj sudionika koji imaju različita iskustva u kontekstu improvizacije, u smislu sastava s kojima su surađivali, instrumenata koje sviraju i vrsta improvizacije kojima se bave, kako bi se još jasnije mogle utvrditi teme koje se ponavljaju i koje su zajedničke većem broju ljudi. Nadalje, u svrhu povećavanja objektivnosti dobivenih nalaza, bilo bi dobro usvojiti psihofiziološku perspektivu te upotrijebiti neke od fizioloških ili bioloških metoda, poput varijabiliteta srčanih otkucaja, metode koja je detaljnije opisana u uvodnom dijelu rada. Podaci dobiveni tom metodom također bi se mogli usporediti s metodom intervjua i Upitnikom očaravajuće obuzetosti. Valja istaknuti i iskustvo istraživača kao jedan od faktora koji je mogao utjecati na kvalitetu prikupljenih podataka. Konkretno, nedostatak iskustva u intervjuiranju značio je da je istraživač paralelno provodio intervjue, ali i paralelno učio kako se provodi intervjue i na što sve treba obratiti pažnju prilikom takvog prikupljanja podataka. Isto tako valja istaknuti kako su podaci prikupljeni u razdoblju pandemije, stoga

je količina javnih nastupa bila relativno mala, te bi u pokušaju prikupljanja većeg broja podataka za javne nastupe bilo potrebno izrazito puno vremena. Konačno, ograničena mogućnost zaključivanja vezana uz metodu intervjua, koja je već spomenuta nekoliko puta u ovom radu, isto tako predstavlja poteškoću prilikom odgovaranja na istraživačke probleme. Međutim, pristup intervjuiranju korišten u ovom istraživanju predstavlja pokušaj minimalne kontaminacije podataka, odnosno iskustva glazbenika, terminologijom i konceptima koji već postoje u literaturi, stoga je takav pristup svejedno korišten u ovom istraživanju.

Podaci dobiveni intervjuima u nekoliko se točaka preklapaju s podacima iz literature o fenomenu očaravajuće obuzetosti, što pruža potvrdu valjanosti podacima iz literature. Osim toga, svijest o ograničenosti glazbene izvedbe okolinskim uvjetima, koju sudionici nedvojbeno posjeduju, znači da bi na fenomen očaravajuće obuzetosti u kontekstu improviziranih glazbenih izvedbi moglo djelovati puno više faktora nego što je do sada navedeno u literaturi. Konkretno, sva navedena ograničenja, bilo u žanrovskom, akustičkom, socijalnom i bilo kojem drugom smislu, u konačnici se odražavaju na pojedinca koji unutar njih i djeluje. To bi značilo da su sva ta ograničenja na kraju i povezana sa subjektivnim doživljajem pojedinca, pa onda i s fenomenom očaravajuće obuzetosti, koja se odražava u individualnom iskustvu glazbenika.

U literaturi postoji i terminološki problem, jer se za grupnu očaravajuću obuzetost (engl. *group flow*) koriste isti nazivi za koncepte koji su različito definirani (konceptija grupne očaravajuće obuzetosti kao svojevrsnog *Gestalta* koji se isključivo može promatrati na razini čitave grupe i konceptija grupne očaravajuće obuzetosti kao agregata individualnih iskustava očaravajuće obuzetosti). Za jasnu raspravu o ovom fenomenu potrebno je usvojiti adekvatnu terminologiju i ispitivati različite vrste i aspekte tog iskustva.

Važnost dobivenih nalaza je s jedne strane u tome što potvrđuju postojanje iskustva očaravajuće obuzetosti u okviru glazbene improvizacije, okviru koji je u usporedbi s klasičnom glazbom u puno manjoj mjeri strukturiran i predvidljiv. Osim toga, ukazuju na važnost proučavanja okolinskih uvjeta same aktivnosti, poglavito interakcija s drugim ljudima koji su također uključeni u istu tu aktivnost – čak i kada ti drugi ljudi nisu direktno uključeni u aktivnost, već imaju uvjetno rečeno pasivnu ulogu, poput publike na koncertu. Kao što je već spomenuto, sve to zajedno govori u prilog zauzimanju jedne

sociokulturalne perspektive pri proučavanju fenomena očaravajuće obuzetosti, umjesto isključivog usmjeravanja na kognitivne i individualne faktore.

ZAKLJUČAK

Podaci dobiveni ovim istraživanjem potvrđuju doživljavanje iskustva očaravajuće obuzetosti, odnosno barem nekih karakteristika tog iskustva kod ispitivanih glazbenika u kontekstu glazbene improvizacije. Osim toga, ukazuju na važnost proučavanja okolinskih uvjeta glazbenih izvedbi umjesto usmjeravanja na isključivo kognitivne i individualne faktore. Važnost interakcija unutar grupe glazbenika, ali i između izvođačkog sastava i publike je nešto što bi se trebalo pokušati obuhvatiti Upitnikom očaravajuće obuzetosti, stoga je jedan prijedlog za daljnja istraživanja fenomena očaravajuće obuzetosti u kontekstu glazbene improvizacije upravo nadopunjavanje upitnika česticama koje će biti usmjerene na te interakcije. Ovaj zaključak nije lako generalizirati, ali bi također bilo korisno provjeriti važnost tih interakcija za fenomen očaravajuće obuzetosti u kontekstu drugih aktivnosti koje se zbivaju u grupnom kontekstu; poput momčadskih sportova, kazališnih izvedbi, plesnih izvedbi i slično tome.

Literatura:

- Bishop, L. (2018). Collaborative musical creativity: How ensembles coordinate spontaneity. *Frontiers in Psychology*, 9, 1285. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01285
- Carter, M. (2014). *Musical offerings trading as conversation in jazz* [Neobjavljeni diplomski rad]. City University of New York (CUNY).
- Christensen, T. C., Barrett, L. F., Bliss-Moreau, E., Lebo, K. i Kaschub, C. (2003). A practical guide to experience-sampling procedures. *Journal of Happiness Studies*, 4, 53-78.
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *The systems model of creativity. The collected works of Mihalyi Csikszentmihalyi*. Springer. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-94-017-9085-7>
- Custodero, L. A. (2002). Seeking challenge, finding skill: Flow experience and music education. *Arts Education Policy Review*, 103(3), 3-9.
- de Manzano, O., Theorell, T., Harmat, L. i Ullen, F. (2010). The psychophysiology of flow during piano playing. *Emotion*, 10(3), 301-311.
- Doyle, C. L. (2017). Creative flow as a unique cognitive process. *Frontiers in Psychology* 8, 1348. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01348
- Duncan, J. i West, R. E. (2017). Conceptualizing group flow: A framework. *Educational Research and Reviews*, 13(1), 1-11. DOI: 10.5897/ERR2017.3313
- Engeser, S. i Schiepe-Tiska, A. (2012). Historical Lines and an Overview of Current Research on Flow. U: S. Engeser (Ur.), *Advances in Flow Research* (str. 1-22). Springer Publishing. doi:10.1007/978-1-4614-2359-1_4
- Forbes, M. (2021). Giving voice to jazz singers' experiences of flow in improvisation. *Psychology of Music*, 49(4), 789-803. DOI: 10.1177/0305735619899137
- Gaggioli, A., Chirico, A., Mazzoni, E., Milani, L. i Riva, G. (2017). Networked flow in musical bands. *Psychology of Music*, 45(2), 283-297. DOI: 10.1177/0305735616665003

- Glăveanu, V. P. (2013). Rewriting the language of creativity: The 5 A's framework. *Review of General Psychology, 17*(1), 69-81.
- Hart, E. i Di Blasi, Z. (2015). Combined flow in a musical jam sessions: A pilot qualitative study. *Psychology of Music, 43*(2), 275-290. DOI: 10.1177/0305735613502374
- Horwitz, E. B., Harmat, L., Osika, W. i Theorell, T. (2021). The interplay between chamber musicians during two public performances of the same piece: A novel methodology using the concept of “flow“. *Frontiers in Psychology, 11*, 618227, DOI: 10.3389/fpsyg.2020.618227
- Hytönen-Ng, E. (2015). Experiencing „flow“ in jazz performance. *Popular music, 34*(1), 152-155.
- Jackson, S. A. i Marsh, H. (1996). Development and validation of a scale to measure optimal experience: The Flow State Scale. *Journal of Sport & Exercise Psychology, 18*(1), 17-35.
- Landhäußer, A., i Keller, J. (2012). Flow and Its Affective, Cognitive, and Performance-Related Consequences. U: S. Engeser (Ur.), *Advances in Flow Research* (str. 65–85). Springer Publishing. doi:10.1007/978-1-4614-2359-1_4
- Mosek, E. (2017). *Team flow: The missing piece in performance* [Neobjavljeni doktorski rad]. Victoria University.
- Myers, D. G., i Diener, E. (1995). Who is happy?. *Psychological Science, 6*(1), 10-19.
- Neuser, B. L. (2015). *The experience of social flow in vocal jazz improvisation* [Neobjavljeni diplomski rad]. Western Michigan University.
- Partington, S., Partington, E. i Olivier, S. (2009). The dark side of flow: A qualitative study of dependence in big wave surfing. *The Sport Psychologist (23)*, 170-185.
- Pels, F., Kleinert, J., i Mennigen, F. (2018). Group flow: A scoping review of definitions, theoretical approaches, measures and findings. *PLoS ONE, 13*(12), e0210117. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0210117>

Raettig, T. i Weger, U. (2018). Learning as a shared peak experience: Interactive flow in higher education. *International Journal of Applied Positive Psychology*, 2(1), 39-60. DOI: 10.1007/s41042-018-0011-9

Sawyer, R. K. (1999). Improvised conversations: Music, collaboration and development. *Psychology of Music*, 27, 192-216.

Sawyer, R. K. (2003). *Group creativity: Music, theater, collaboration*. Lawrence Erlbaum Associates.

Sawyer, R. K. (2006). Group creativity: Musical performance and collaboration. *Psychology of Music*, 34(2), 148-165. DOI: 10.1177/0305735606061850

Sartika, D. i Husna S. I. (2014). Finding flow experience in music activity. *International Journal of Social Science and Humanity*, 4(2), 155-158.

Scollon, C. N., Kim-Prieto, C. i Diener, E. (2003). Experience sampling: Promises and pitfalls, strenghts and weaknesses. *Journal of Happiness Studies* 4, 5-34.

Seideman, I. (2006). *Interviewing as qualitative research: A guide for researchers in education and the social sciences*. Teachers College Press.

Sekol, I. i Maurović, I. (2017). Miješanje kvantitativnog i kvalitativnog istraživačkog pristupa u društvenim znanostima – miješanje metoda ili metodologija?. *Ljetopis socijalnog rada*, 24(1), 7-32.

Seventh String Software (2020). Transcribe! for Windows, Version 8.80

Snow, K. Y. (2010). *Work relationships that flow: Examining the interpersonal flow experience, knowledge sharing and organizational commitment* [Neobjavljeni doktorski rad]. Claremont Graduate University.

van den Hout, J. J. J., Davis, O. C. i Weggeman, M. C. D. P. (2018). The conceptualization of team flow. *The Journal of Psychology*, 152(6), 388-423. DOI: 10.1080/00223980.2018.1449729

Walker, C. J. (2010). Experiencing flow: Is doing it together better than doing it alone? *The Journal of Positive Psychology*, 5(1), 3–11.

Wrigley, J. W. i Emmerson S. B. (2011). The experience of the flow state in live music performance. *Psychology of Music*, 41(3), 292-305. DOI: 10.1177/0305735611425903

PRILOG A – pitanja korištena za prvi intervju

1. Životna povijest

- a) Kako ste se prvi puta sreli s improvizacijom?
- b) Jeste li glazbeno obrazovani? Kakvu je ulogu to imalo u glazbi koju danas radite?
 - a. Kako doživljavate improvizaciju u odnosu na skladanu glazbu?
- c) U kojim kontekstima ste obično improvizirali?
 - a. Socijalno okruženje?
 - b. Kratki opis glazbenih sastava?
 - c. Vrsta/žanr glazbe?

2. Detalji iskustva

- a) Možete li opisati konkretnu situaciju u kojoj ste improvizirali, a da ste osjećali da je cijelo iskustvo bilo jako dobro?
- b) Možete li opisati konkretnu situaciju u kojoj ste improvizirali, a da ste osjećali da cijelo iskustvo nije bilo dobro?
 - a. Što razlikuje ta dva iskustva?
- c) Što točno radite dok improvizirate?
 - a. Razlikuje li se proces ovisno o vrsti glazbe koju svirate?
 - b. Ovisi li to o vrsti sastava s kojim svirate?
 - c. Ovisi li to o instrumentu kojeg svirate?
- d) Što se događa oko vas dok improvizirate?
 - a. Gdje se to obično događa?
 - b. Postoje li razlike ovisne o kontekstu u kojem svirate?
 - i. U smislu prostora (klub, dvorana, pozornica na otvorenom itd.)
 - ii. U smislu vrste događanja (koncert, festival itd.)
- e) Kako publika utječe na to što radite?
 - a. Što za vas znači reakcija publike dok svirate?

- b. Kako se vaše iskustvo razlikuje ovisno o prisutnosti publike (npr. razlika probe i koncerta)

3. Značenje iskustva

- a) S obzirom na sve do sada rečeno, kako razumijete improvizaciju u kontekstu vašeg života?
 - a. Kako se to mijenjalo kroz vrijeme?
 - b. Biste li mogli bez toga?

PRILOG B – Upitnik očaravajuće obuzetosti (engl. *Flow State Scale*)

Sljedeće tvrdnje odnose se na Vaše posljednje iskustvo izvođenja glazbe. Molim Vas da za svaku tvrdnju zaokružite broj od 1 do 5, pri čemu 1 znači da se izrazito ne slažete s tvrdnjom te da se ona uopće ne odnosi na Vaše iskustvo, dok 5 znači da se izrazito slažete s tvrdnjom te da se ona u potpunosti odnosi na Vaše iskustvo.

Molim Vas da proizvoljno odaberete šifru koju ćete koristiti prilikom svakog ispunjavanja upitnika, te ju upišete na praznu crtu.

Izrazito se ne slažem	Ne slažem se	Niti se slažem, niti se ne slažem	Slažem se	Izrazito se slažem
1	2	3	4	5
Bilo mi je izazovno, ali vjerovao sam da će moje vještine omogućiti da izvršim zadatak.				1 2 3 4 5
Bez da sam morao razmišljati o tome, radio sam ispravne kretnje.				1 2 3 4 5
Znao sam jasno što sam htio učiniti.				1 2 3 4 5
Bilo mi je jasno da mi dobro ide.				1 2 3 4 5
Moja pažnja bila je usmjerena u potpunosti na ono što sam radio.				1 2 3 4 5
Osjećao sam se kao da imam potpunu kontrolu nad onime što činim.				1 2 3 4 5
Nisam bio zabrinut što drugi misle o meni.				1 2 3 4 5
Vrijeme se činilo izmijenjeno (usporeno ili ubrzano)				1 2 3 4 5

Zaista sam uživao u iskustvu.	1	2	3	4	5
Moje vještine podudarale su se sa zahtjevnošću situacije.	1	2	3	4	5
Stvari su se činile kao da se odvijaju automatski.	1	2	3	4	5
Snažno sam osjećao što želim učiniti.	1	2	3	4	5
Bio sam svjestan koliko je moja izvedba dobra.	1	2	3	4	5
Mogao sam bez napora misliti na ono što se događalo.	1	2	3	4	5
Osjećao sam se kao da mogu kontrolirati ono što činim.	1	2	3	4	5
Dok je nastup trajao, nisam bio zabrinut za njega.	1	2	3	4	5
Vrijeme je prolazilo drugačije nego inače.	1	2	3	4	5
Uživao sam u izvođenju i htio bih to ponovno iskusiti.	1	2	3	4	5
Osjećao sam se dovoljno kompetentno da ispunim zahtjeve situacije.	1	2	3	4	5
Nastupao sam automatizirano.	1	2	3	4	5
Znao sam što želim postići.	1	2	3	4	5
Tijekom nastupa, imao sam dobru predodžbu koliko dobro sam nastupao.	1	2	3	4	5
Bio sam potpuno koncentriran.	1	2	3	4	5
Imao sam osjećaj potpune kontrole.	1	2	3	4	5
Nisam bio zabrinut kako sam predstavljao sebe.	1	2	3	4	5
Činilo se kao da je vrijeme stalo dok sam nastupao.	1	2	3	4	5
Osjećao sam se odlično zbog iskustva.	1	2	3	4	5
Težina izazova i moje vještine bili su na jednako visokoj razini.	1	2	3	4	5
Činio sam stvari spontano i automatizirano, bez potrebe za razmišljanjem.	1	2	3	4	5
Moji ciljevi su bili jasno definirani.	1	2	3	4	5
Po načinu izvođenja mogao sam procijeniti koliko mi dobro ide.	1	2	3	4	5
Bio sam u potpunosti usmjeren na zadatak koji sam obavljao.	1	2	3	4	5
Imao sam potpunu kontrolu nad svojim tijelom.	1	2	3	4	5

Nisam se brinuo o onome što bi drugi mogli misliti o meni. 1 2 3 4 5

Na trenutke, činilo se kao da se stvari odvijaju kao na usporenom snimku. 1 2 3 4 5

Iskustvo mi je bilo izrazito nagrađujuće. 1 2 3 4 5

Pitanja vezana uz glazbenu izvedbu:

- 1.) Datum izvedbe: _____
- 2.) Početak izvedbe (sati): _____
- 3.) Trajanje izvedbe (minute): _____
- 4.) Vrsta izvedbe (ako se radi o samostalnom vježbanju, zanemarite pitanje 6. i 7.)
 - a. Javni nastup
 - b. Proba
 - c. Samostalno vježbanje
 - d. Nešto drugo, što? _____
- 5.) Mjesto izvedbe
 - a. Koncertna dvorana
 - b. Otvoreni prostor
 - c. Prostor za probe
 - d. Klub
 - e. Kafić
 - f. Kod kuće
 - g. Nešto drugo, što? _____
- 6.) Veličina publike (radi se o Vašoj procjeni, ipak, ako znate točan broj, slobodno ga navedite): _____
- 7.) Opis glazbenog sastava (ukratko navedite instrumentaliste i vokaliste koji su s Vama nastupali):

8.) Instrumenti koje ste

svirali: _____

MOLIM VAS DA PROVJERITE JESTE LI ODGOVORILI NA SVA PITANJA.

HVALA!

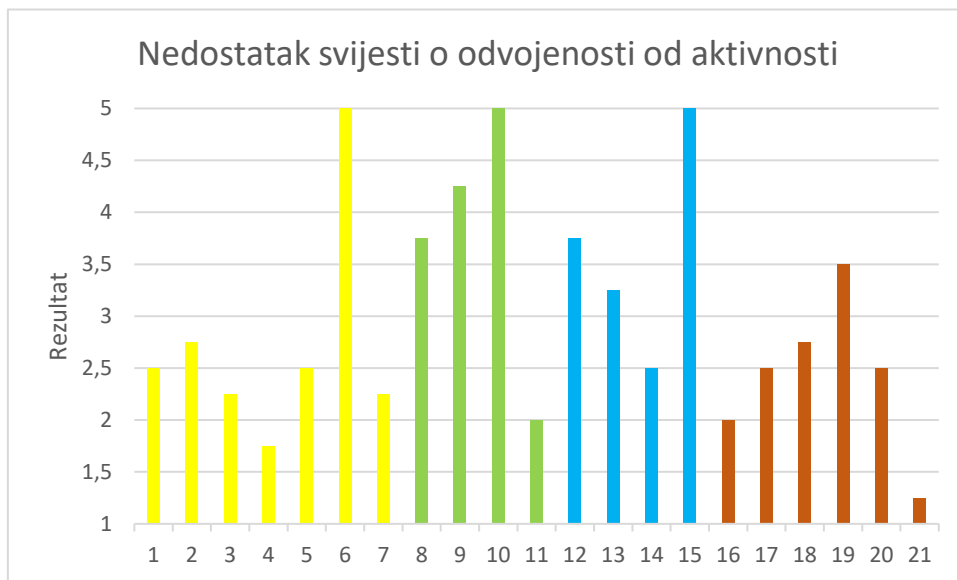
PRILOG C – pitanja za drugi intervju

- 1.) Kako je znanje o tome da ćete nakon izvedbe morati ispunjavati upitnik koji se odnosi na tu izvedbu utjecalo na Vas tijekom te same izvedbe?
- 2.) Postoji li unutar glazbenih sastava s kojima svirate nakon izvedbe zajednička ideja da je izvedba bila dobra ili loša? Možete li se sjetiti nekog konkretnog primjera za to?
- 3.) Kako veličina glazbenog sastava s kojim svirate utječe na Vaš doživljaj izvedbe?
- 4.) Možete li usporediti situaciju javnog nastupa i snimanja u studiju? Biste li mogli opisati kako doživljavate jednu i drugu situaciju s istim glazbenim sastavom?
- 5.) Biste li mogli opisati kako doživljavate situaciju kada samostalno vježbate instrument? Postoji li kod Vas nakon vježbanja doživljaj da je vježbanje prošlo jako dobro ili jako loše? Što razlikuje ta dva iskustva?
- 6.) Pristupate li glazbenoj izvedbi različito ako je osim instrumentalista prisutan i vokalist/vokalistica?
- 7.) Postoji li razlika u Vašem doživljaju kada unutar iste izvedbe svirate više instrumenata, naspram izvedbe u kojoj svirate samo jedan instrument? (Pitanje samo za prvog sudionika)
- 8.) Biste li htjeli još nešto dodati, reći ili komentirati a da je vezano uz bilo koji aspekt ovog istraživanja?

PRILOG D – grafički prikazi analize Upitnika očaravajuće obuzetosti

Slika 2

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „nedostatak svijesti o odvojenosti o iskustvu“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

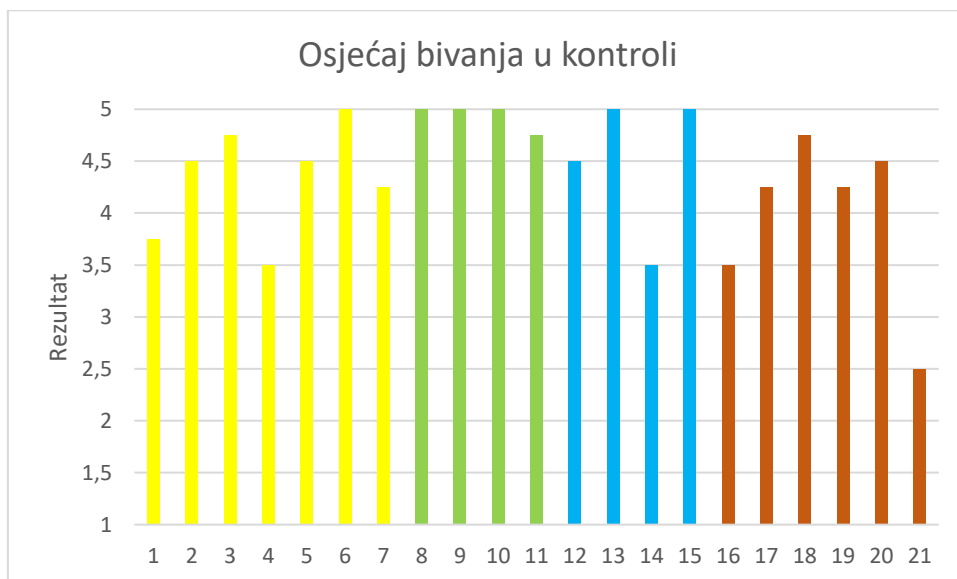
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 3

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „osjećaj bivanja u kontroli“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

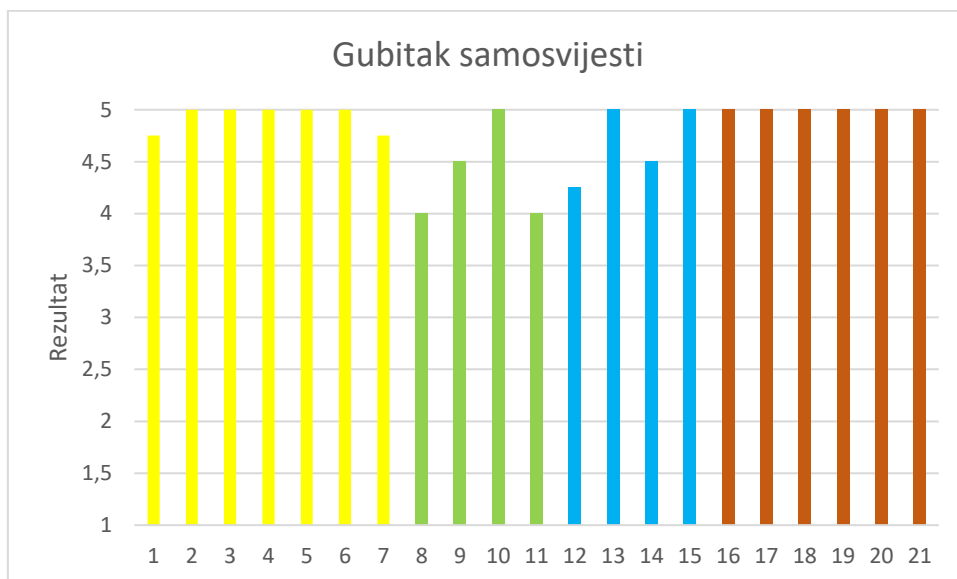
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 4

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „gubitak samosvijesti“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

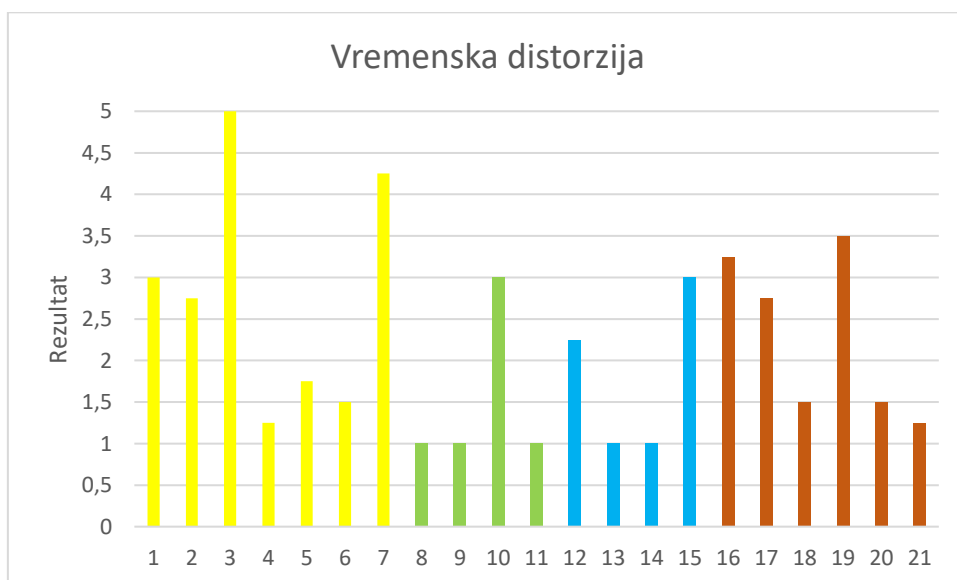
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 5

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „vremenska distorzija“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

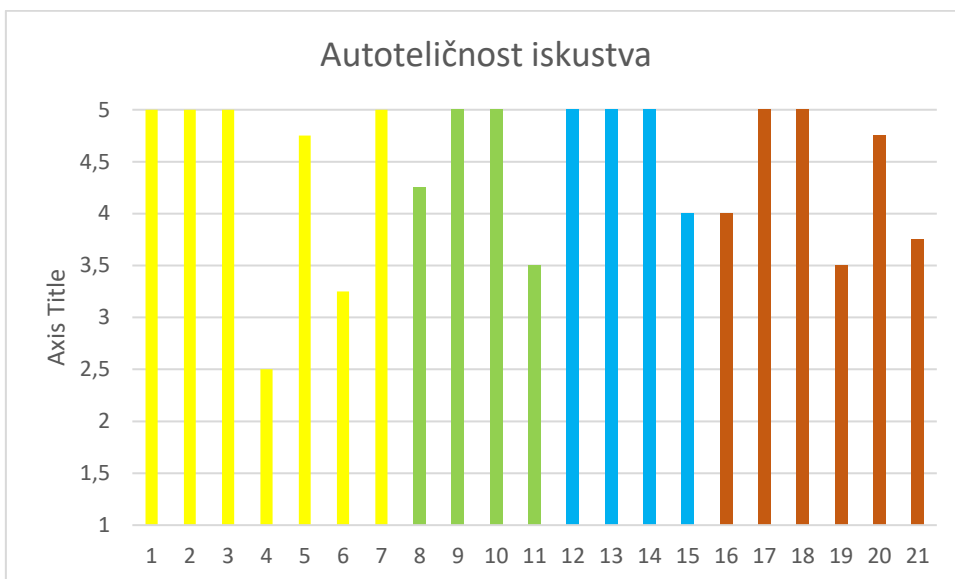
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 6

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „autotelichnost iskustva“ za svaku točku mjerenja kod prvog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

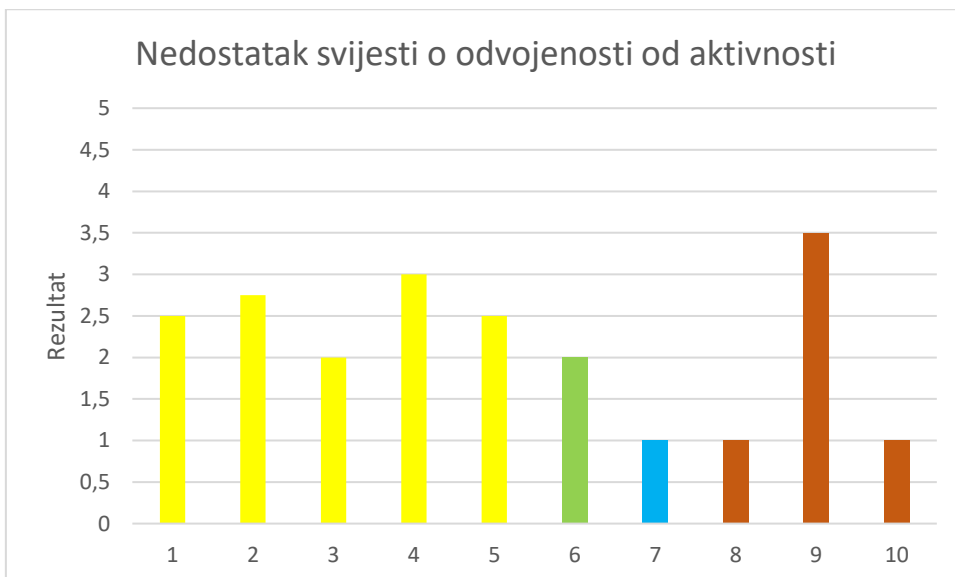
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 7

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „nedostatak svijesti o odvojenosti od aktivnosti“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

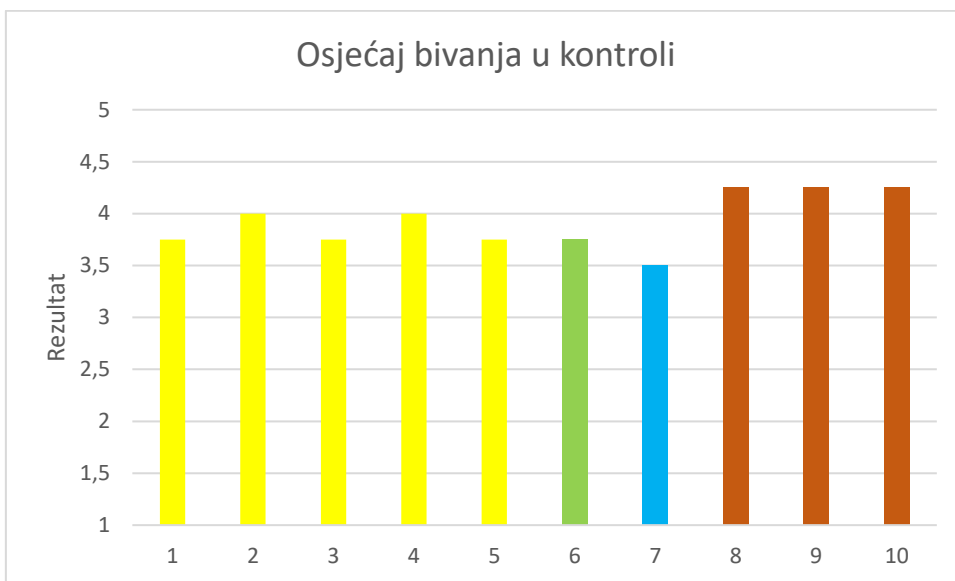
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 8

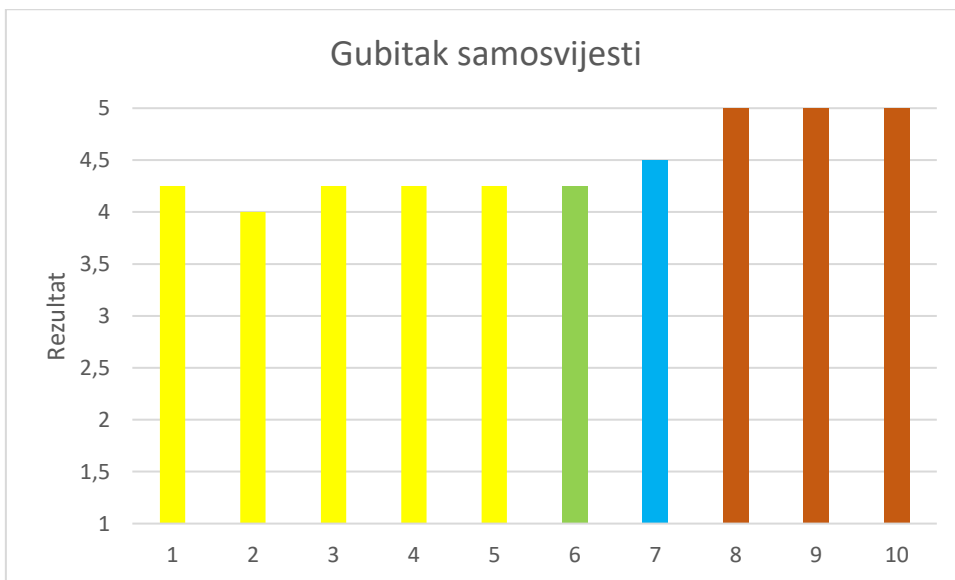
Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „osjećaj bivanja u kontroli“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika



Legenda:
Žuto: javni nastupi
Zeleno: tonska snimanja
Plavo: probe
Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 9

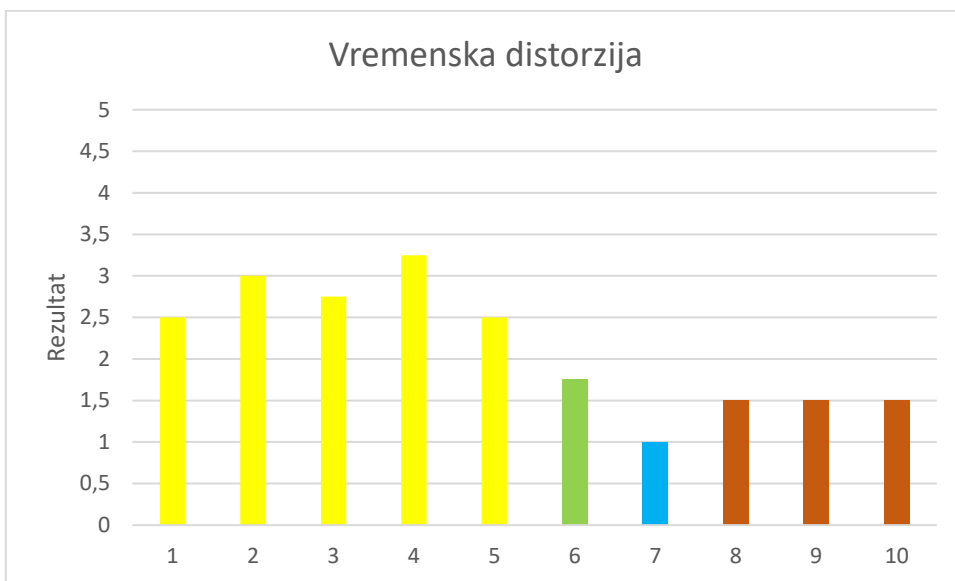
Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „gubitak samosvijesti“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika



Legenda:
Žuto: javni nastupi
Zeleno: tonska snimanja
Plavo: probe
Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 10

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „vremenska distorzija“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

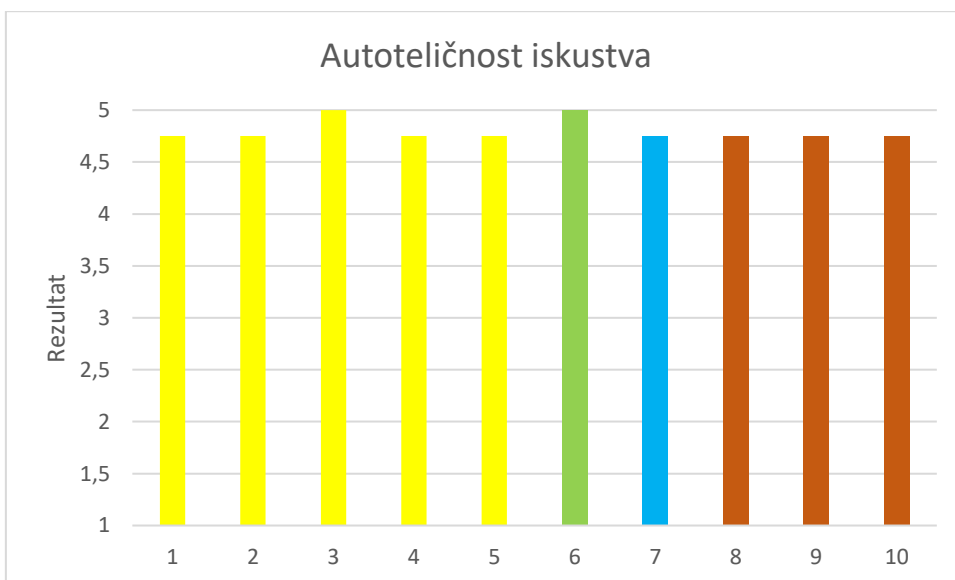
Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 11

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „autotelichnost iskustva“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika.



Legenda:

Žuto: javni nastupi

Zeleno: tonska snimanja

Plavo: probe

Smeđe: samostalna vježbanja

Slika 12

Prikaz prosječnih vrijednosti četiri facete za karakteristiku „suženost pažnje“ za svaku točku mjerenja kod drugog sudionika.

