

Anna Piechota
Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

Aleksandra Tokarz
Pracownia Psychologii Emocji i Motywacji
Instytut Psychologii, Uniwersytet Jagielloński

Zastosowanie analizy konstytucji znaczenia (MCA) w badaniu motywacji do twórczości artystycznej

Abstrakt Celem artykułu jest charakterystyka metody analizy konstytucji znaczenia w odniesieniu do badania problematyki motywacji do twórczości artystycznej. Metoda ta mieści się w nurcie badań fenomenologicznych i nawiązuje do głównych tez Edmunda Husserla (1974). W tekście dokonujemy krótkiego przeglądu głównych koncepcji motywacji do twórczości, by następnie pokazać, jak prezentowana metoda może zostać w ich kontekście zastosowana. Artykuł przedstawia również rezultaty naszych badań, których celem jest naświetlenie struktury systemu motywacyjno-afektywnego artystów z naciskiem na wskazanie stymulatorów i inhibitorów aktywności twórczej.

Słowa kluczowe analiza konstytucji znaczenia twórczość, motywacja artystyczna, motywacja hubrystyczna, polimotywacyjność, fenomenologia

Aleksandra Tokarz, prof. dr hab. Przedmiotem jej badań i analiz teoretycznych jest problematyka motywacji i emocji, a także twórczości i pracy oraz zagadnienia na pograniczu tych dziedzin. Opublikowała dwie monografie, około 100 artykułów i rozdziałów, w tym kilkanaście w języku angielskim.

Dane adresowe autorki:

Pracownia Psychologii Emocji i Motywacji
Instytut Psychologii, Uniwersytet Jagielloński
al. Mickiewicza 3, 31-120 Kraków
e-mail: aleksandra.tokarz@uj.edu.pl

Anna Piechota, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Jej obszar zainteresowań badawczych dotyczy mechanizmów motywacyjno-afektywnych psychologii twórczości.

Dane adresowe autorki:

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej
ul. Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa
e-mail: apiechota3@gmail.com

Niniejszy artykuł traktuje o możliwościach zastosowania metody analizy konstytucji znaczenia (*Meaning Constitution Analysis, MCA*) w badaniu motywacji do twórczości artystycznej. Punktem wyjścia rozważań będzie zwięzły zarys zakładanych przez nas koncepcji dotyczących problematyki motywacji do twórczości. Charakterystyka metody będzie poprzedzona wskazaniem na jej podłoże teoretyczne związane z tezami fenomenologii w ujęciu Edmunda Husserla (1974). Kolejno przedstawimy opis poszczególnych etapów analizy, a następnie wyniki badań własnych, których celem był opis struktury systemu afektywno-motywacyjnego artystów malarzy (Piechota 2009). Jednym ze źródeł danych w tych badaniach były wypowiedzi artystów, analizowane za pomocą MCA.

Twórczość jest przez nas rozumiana jako działalność człowieka przynosząca rezultaty obiektywnie i/lub subiektywnie nowe i wartościowe we wszystkich dziedzinach życia (Tokarz 1998b; 2005a; Nęcka 2001), ale relacjonowane badanie dotyczy artystów, osób czynnie działających w sferze sztuki, toteż akcentujemy ten pierwszy aspekt.

Przyjmujemy, podobnie jak Nęcka (2001), że proces twórczy nie wymaga swoistych operacji, specyficznych cech czy procesów poznawczych, motywacyjnych lub emocjonalnych. Zakładamy jednak, że proces ten ma naturę antynomiczną: „dialektyczność procesu twórczego polega na tym, że w każdym z jego aspektów jawiących się badaczowi, występują przeciwstawne momenty lub siły, które dopiero w swych spięciach ukazują istotne cechy tego procesu”, jak to określił Stróżewski (1983: 27). Specyfika twórczości wynika ze specyficznych

konfiguracji cech osoby, zadania/dzieła, sytuacji, z jej kontekstem społeczno-kulturowym.

Z punktu widzenia osoby/podmiotu zaangażowanego w aktywność twórczą nastawioną na oryginalne dzieła, procesy motywacyjne i ich odniesienia do wartości są szczególnie ważne (Gałdowa, Nelicki 2005), można je uznać za obszar bardzo istotnych wyjaśnień. Diagnoza motywacji i procesu motywacyjnego, która do nich prowadzi, jest skomplikowana i bardzo złożona (por. Rheinberg 2006). Jakie jest w tym obszarze miejsce wypowiedzi osoby o jej własnym działaniu dokonanym, realizowanym, planowanym? Przyjmujemy, kierując się poglądem Weinerja (1991), że dobra teoria motywacji powinna dotyczyć świadomego doświadczenia (Tokarz 1999). Weiner powołuje się na pogląd Allporta (por. 1964), który w artykule z 1953 roku stwierdził, że normalny człowiek jest świadomy powodów swojego działania, a analiza podświadomych i nieświadomych procesów jest metodą specjalną, przydatną przy leczeniu przypadków patologicznych. „W przypadku zdrowej osobowości ogromna część motywacji może być brana dosłownie” – napisał (Allport 1964: 25). Dodatkowym argumentem na rzecz wykorzystania wypowiedzi jako źródła informacji o motywacji są poglądy Kocowskiego (1991) oraz Gałdowej i Nelickiego (2005), którzy w specyfice twórczości wymieniają, między innymi, wyższy niż w innych rodzajach aktywności stopień uświadomienia przez podmiot celów, przebiegu i treści własnego działania.

Podstawową funkcją motywacji autonomicznej, podobnie jak wszystkich odmian motywacji heterostatycznych, jest organizowanie czynności

rozwojowych, czyli eksploracji zabawy oraz nabywania kompetencji (umiejętności, zdolności). Ma ona podtrzymywać rozwój ku twórczości i aktywność twórczą. Czynniki, które ją stymulują, są: nowe obiekty, doznania, informacje wywołujące emocję ciekawości i tworzące wyzwania oraz zadania stawiane samemu sobie (Tokarz 1985; 1996; 2005a).

Motywacja instrumentalna, wspierająca się o mechanizmy analogiczne do homeostatycznych, organizuje natomiast aktywność podmiotu z uwagi na dany cel lub zadanie. Skutki działania mają znaczenie pierwszorzędne, aktywność regulowana jest przez kary i nagrody zewnętrzne lub/i wewnętrzne (Tokarz 1985; 1996; 2005b).

W używanym aktualnie rozróżnieniu Higginsa (1997; por. Tokarz 2011) wymienione, podstawowe mechanizmy odpowiadają dwóm systemom regulacyjnym (działaniowym, motywacyjnym), odpowiednio są to: system promocyjny (*promotion focus*) i prewencyjny (*prevention focus*). Nastawienie promocyjne jest rozumiane jako naturalna strategia osiągnięcia celu zakorzeniona w podstawowej orientacji dążeniowej (*approach*). Jest ono związane z uwrażliwieniem na skutki działania ukierowanego na realizację motywów, dążeń i aspiracji wynikających z potrzeby rozwoju. Nastawienie prewencyjne wynika z kolei z dominacji potrzeb bezpieczeństwa. W tym przypadku występuje uwrażliwienie na negatywne rezultaty działania. Instancją podstawową dla tego systemu regulacyjnego jest elementarny proces unikania (*avoidance*) (Higgins 1997; Tokarz 2011).

W odniesieniu do procesów motywacyjnych, szczególnie tych o wielkiej intensywności (a takich właśnie przypadków dotyczyło badanie), przyjmujemy założenie o koniecznym, łącznym rozważaniu emocji i motywacji (por. Roseman 2009; Tokarz 2011).

Koncepcja motywacji aktywności twórczej i działalności twórczej (Tokarz 1985) opiera się na dychoomicznym podziale motywacji na autonomiczną (wewnętrzną, *intrinsic*) i instrumentalną (zewnętrzną, *extrinsic*).

Motywacja autonomiczna (wewnętrzna) organizuje aktywność podmiotu z uwagi na samodzielnie wybrany problem lub czynność, oceniane jako ważne i wartościowe dla podmiotu. Taka aktywność ma charakter autoteliczny, „napędza się sama” i przebiega zgodnie z kolejno otrzymywanymi rezultatami.

Wśród stwierdzeń empirycznych z omawianego obszaru najsilniejsze są trzy następujące. Pierwsze, wynikające z charakterystyk właściwości osób twórczych (Kocowski 1991; Nęcka 2001), głosi, że warunkiem twórczości jest bardzo silna motywacja. Drugie zaś orzeka, że intensywna, autonomiczna motywacja poznawcza (epistemiczna) jest niezbędnym warunkiem rozwojowym kształtowania się zdolności twórczych, jak i towarzyszących im adekwatnych motywacji (Tokarz 1985; 2005a).

Mniejszy zasięg, ograniczony, jak się wydaje, tylko od obszaru twórczości codziennej, subiektywnie nowej i wartościowej, względnie innowacyjnej, ma zależność zdefiniowana przez Amabile

(1983), głosząca, że synergia motywacyjna, czyli współwystępowanie motywacji wewnętrznej i zewnętrznej, stwarza aktywności twórczej optymalne warunki.

Te stwierdzenia nie były weryfikowane w badaniach, jakie zaprezentujemy. Celem badania było

bowiem dopełnienie charakterystyki motywów do twórczości artystycznej. Przyjmujemy, że są one analogiczne do tych, które determinują aktywność naukową, jednakże to podobieństwo dotyczy mechanizmów, a nie treści czy orientacji motywacyjnych. Aktywność artystyczna ma swoją specyfikę i ją właśnie zaprezentujemy.

Tabela 1. Mechanizmy motywacyjne aktywności twórczej.

Ukierunkowanie wiązki motywów	Motywacja pierwotnie autonomiczna	Motywacja pierwotnie instrumentalna
Orientacja na „ja”	Hubrystyczna	Obronna lub zachowawcza
Orientacja na odbiór	Sprawcza Narcystyczna	Aprobaty społecznej
Orientacja na PROBLEM/DZIEŁO	Poznawcza/Epistemiczna Kreacyjna	Zadaniowa
Orientacja na DZIAŁANIE	Powinności Kreacyjna	Obowiązku Społecznej kontroli Korzyści społecznej
Motywy towarzyszące	Urozmaicające Hedonistyczne Estetyczne Ludyczne Inne, niezidentyfikowane	Finansowe

Źródło: Opracowanie własne za: Tokarz (2008: 603).

Dążenia składające się na motywację twórczości można przedstawić na przykładzie działalności naukowej (por. tab. 1). Badania pracowników naukowych o różnym stażu pracy i efektywności przeprowadzono metodą kwestionariuszową, wymagającą samopisu aktywności z uwagi na jej

intensywność, walor emocjonalny i motywujący (Kocowski 1991; Tokarz 2005a). Okazało się, że warunkiem efektywnej twórczości naukowej jest równowaga motywu poznawczego/epistemicznego („pasja”) i hubrystycznego („próżność”). Stwierdzono także, zgodnie z przypuszczeniami Allporta,

że poszczególne motywy mają mechanizmy złożone i różnorodne, pochodzące z zarówno z poziomu motywacji homeostatycznych, jak i heterostatycznych, zewnętrznych oraz wewnętrznych. Aktywność twórcza osób badanych ma charakter polimotywacyjny. Wyróżniono rozmaite orientacje motywacyjne, ale zarówno ich intensywność, jak i mechanizmy oszacowane są tylko hipotetycznie. Badania samoopisowe i eksperymentalne są bowiem niewystarczającą podstawą dalszych badań nad motywacją aktywności twórczej. Ich koniecznym wzbogaceniem są analizy jakościowe materiałów autobiograficznych oraz badania podłużne, a także różnicowanie poziomu (zakresu, wartości) aktywności twórczej badanych osób. Prezentowane w niniejszym tekście badania są próbą odniesienia proponowanej taksonomii motywów do aktywności twórczej artystów, sformułowania nowych hipotez oraz interpretacji lub też potwierdzenia już określonych zależności.

W zakresie tematyki motywacji do twórczości artystycznej warto wspomnieć badanie Poznańskiej (2006). Autorka ta, nawiązując do badań struktury systemu motywacyjnego naukowców (Tokarz 1998a), zidentyfikowała dwa rodzaje motywacji charakterystyczne dla twórczości artystycznej: motywację artystyczną oraz hubrystyczną (Tokarz 2006). Motywacja artystyczna przejawia się na przykład w takich czynnościach, jak: studiowanie swojej dziedziny, poszukiwanie inspiracji czy analiza rynku sztuki.

Analiza treści motywów studentów kierunków artystycznych dokonana przez Poznańską (2006) ujawniła przewagę motywu hubrystycznego nad moty-

wem artystycznym w systemie motywacyjnym studentów. Poznańska wykazała, że nagrodami najsilniej oddziałującymi na studentów są rozgłos i popularność (głównie w świecie artystycznym), a także opinia autorytetów i osób kompetentnych. Wpływ motywacji artystycznej związanej ze studiowaniem historii sztuki okazał się w przypadku młodych adeptów sztuki niewielki. Natomiast kontakt z aktualnym światem sztuki jest dla nich bardzo ważny i ma silne działanie inspirujące oraz opiniotwórcze. Studenci często oceniali jako bardziej motywujące te sytuacje, które zawierały elementy kontaktu społecznego, jak: dyskusje, polemiki, dyskusje artystyczne czy też konsultacje dotyczące sztuki. Badani oszacowali w kwestionariuszu wyżej aspekt motywacyjny niż emocjonalny wymienionych zdarzeń, czynności i sytuacji związanych z aktywnością artystyczną, jednak zanotowane różnice były niewielkie. Można więc uznać, że w przypadku młodych adeptów sztuki emocje modyfikują pracę systemu motywacyjnego, ale to aktywność poznawcza zdaje się mieć większy wpływ na ich motywację. Wyniki te zgodne są z twierdzeniami o tym, że motywacja do aktywności twórczej kształtuje się w toku działania i zmienia w zależności od czasu jej uprawiania (Tokarz 1993; Tokarz, Beauvale 1993).

Wprowadzenie do metody

Podstawa teoretyczna metody

Metodę analizy konstytucji znaczenia opracował szwedzki badacz Roger Sages (Sages, Szybek 2000), natomiast pierwszym tekstem w języku polskim obszernie opisującym metodę jest artykuł autorstwa Kownackiej i Sagesa (2005).

Metoda analizy konstytucji znaczenia została stworzona poprzez przeniesienie głównych założeń fenomenologii Edmunda Husserla (1974) na grunt badań psychologicznych. Jej celem jest analiza sposobu postrzegania różnych zjawisk i tego, jak przypisujemy specyficzne znaczenia różnym fenomenom w konkretnym kontekście i czasie. Dzięki MCA możliwy jest dostęp do indywidualnego świata konstruowanego przez charakterystyczny dla danej osoby zestaw pojęć. Analiza polega na identyfikacji i opisie kolejnych warstw znaczeniowych tekstu wypowiedzi, których rezultatem jest stworzenie dynamicznego obrazu procesu konstytuowania znaczenia (Sages, Szybek 2000; Kownacka, Sages 2005; Sages, Lundsten 2009).

W celu lepszego zrozumienia poszczególnych etapów prowadzenia analizy, poniżej przedstawiamy krótką syntezę podstawowych tez Husserla (1974) dotyczących sposobu uprawiania nauki, na których oparł się twórca metody (Sages, Szybek 2000; Kownacka, Sages 2005; Sages, Lundsten 2009). Ponadto w dalszej części rozważań przybliżymy centralne pojęcia fenomenologii, istotne z punktu widzenia opisywanej metody (Ingarden 1974).

Według Husserla (1974), uprawianie nauki jest możliwe tylko wtedy, gdy poznamy dokładnie daną dziedzinę. Aby to osiągnąć, należy, zgodnie z poglądami filozofa, zrealizować postulat teoretycznie niezaangażowanego opisu (Judycki 1993). Idea ateoretyczności opisu naukowego jest kluczowa w metodzie fenomenologicznej i określa postawę badacza, co oznacza:

1. przyjęcie postawy obiektywistycznej, polegającej na koncentracji wyłącznie na przedmiocie badania;

2. zawieszenie używania wiedzy pochodzącej z istniejących teorii naukowych – jest to postulat tak zwanego *epoché*, czyli celowej redukcji pewności co do przekonań i założeń

3. wstrzymanie przekonań zakorzenionych w tradycji (Judycki 1993).

4. Realizacja tej postawy pozwala fenomenologii stać się nauką wstępną, poprzedzającą inne badania naukowe. Wymienione postulaty stawiają fenomenologię w opozycji do pozytywistycznego podejścia w nauce. Zaprzeczeniem modelu nauk przyrodniczych jest między innymi teza Husserla, aby opis naukowy był opisem morfologicznym, a więc takim, który pod kątem językowym reprezentuje wieloaspektowość postrzegania świata. Programowa ateoretyczność fenomenologii jako metody badania pozwala, zdaniem Husserla, poznać istotne i konieczne struktury świata, a nie tylko stworzyć opis przypadkowy czy ejdetyczny. Według tego filozofa metoda fenomenologiczna umożliwi uchwycenie różnorodności i bogactwa aspektów danych przedmiotów czy sytuacji, zapewni staranną analizę treści świadomości ludzkiej i sposobów prezentowania czy konstruowania świata przez jednostkę (Judycki 1993).

Podstawowym obszarem refleksji w fenomenologii jest świadomość i to, jak różne fenomeny jawią się w świadomości. Husserl (1974) prezentuje świadomość jako zawsze aktywną, nastawioną na określony przedmiot czy cel. Być świadomym oznacza bycie świadomym czegoś, jak na przykład doświadczenia, uczucia, życzenia, poglądu, wspomnienia, potrzeby. Z takim ujęciem świadomości wiąże się inne podstawowe pojęcie fenomenologii, jakim jest

intencjonalność (Brentano 1999). Termin ten opisuje świadomość jako zorientowaną na coś i kierowaną przez stany, takie jak pragnienia, życzenia, oceny, emocje, cele czy zamiary. Intencjonalność świadomości polega na tym, że konstruuje ona formę i sens, ale przede wszystkim nadaje znaczenie wszystkim przeżyciom. Analiza fenomenologiczna dąży zatem do zrozumienia tego, co pojawia się w świadomości i jak świadomość działa (Miś 2006).

Założenia analizy konstytucji znaczenia

Nadawanie czy tworzenie znaczenia stanowi podstawowy proces, którego badaniem zajmuje się analiza fenomenologiczna. Według Sagesa i Lundstena (2009) nadawanie znaczenia przez jednostkę zachodzi nieprzerwanie i w ciągłej interakcji z kontekstem, w jakim dana jednostka się znajduje. Konstytuowanie znaczenia zdaniem tego badacza ma swoje źródło w subiektywności, która jest nierozłączona z nadawaniem znaczenia. Znaczenie zawsze zostaje nadane na bazie własnych przeżyć, jest w pełni zdeterminowane przez jednostkowy repertuar doświadczeń i sytuacji oraz czynniki kontekstualne. Dlatego właśnie wieloetapowa i skrupulatna analiza umożliwia wyjście poza subiektywne znaczenie i ewentualne budowanie wyjaśnień ogólniejszych, typologii czy klasyfikacji.

Zgodnie z tezami Husserla (1974) znaczenie konstytuuje się w toku codziennego życia. Z tej przyczyny przedmiotem badań naukowych powinien być tak zwany świat naturalny czy świat życia (*Lebenswelt*). Pojęcie to oznacza codzienny świat, w którym żyjemy, czyli świat naszych aktywności i zachowań, świat przestrzeni człowieka, w której

się znajduje, świat różnych kultur czy świat bezpośrednio doświadczanych fenomenów.

Analiza konstytucji znaczenia dąży do uchwycenia unikatowości w sposobie spostrzegania zjawisk. Całkowite skupienie na jednostce i jej przeżyciach powoduje jednak problem z generalizacją wyników. Dokładny opis poszczególnych etapów analizy sprawia, że badanie może być powtórzone przez innych badaczy. Wieloetapowość badania, przy jednoczesnym uwzględnieniu ograniczeń analizy, gwarantuje generowanie wniosków ogólniejszych poprzez opis podobieństw pomiędzy badanymi jednostkami. MCA pozwala na uzyskanie opisu danego zjawiska dzięki całkowitemu zakotwiczeniu w empirii. Opis taki jest jednak, jak wspomniano powyżej, ateoretyczny i nie wywodzi się z teorii.

Przykład analizy tekstu metodą analizy konstytucji znaczenia

Celem metody fenomenologicznej jest uzyskanie szerokiego i wieloaspektowego opisu badanego zjawiska. Stworzenie takiego opisu jest poprzedzone szczegółową, kilkietapową analizą, która przebiega według ściśle określonego schematu.

MCA można stosować do analizy wielu rodzaju tekstów. Materiałem do analizy mogą być transkrypcje wywiadu lub też rozmów kilku osób, różnego typu dokumenty opracowane przez określonego autora lub większą grupę (np. dokumenty należące do danej organizacji, firmy). W przypadku wywiadu kwestią bardzo istotną jest sposób zadawania pytania, które powinno pozwalać respon-

dentowi na budowanie swobodnej wypowiedzi. Treść pytania nie powinna sugerować odpowiedzi (Kownacka, Sages 2005).

Ze względu na czasochłonność analizy głównym ograniczeniem metody jest długość tekstu. W związku z tym zaleca się redukcję danych poprzez wybór fragmentów materiału, które w największej mierze dotyczą tematu danego badania (według określonych kategorii) lub też wybór części tekstu zawierających słowa związane z przedmiotem badania. Wybór fragmentów przeznaczonych do analizy może zostać dokonany poprzez ocenę kilku kompetentnych sędziów (Kownacka, Sages 2005).

Warunkiem nadrzędnym i podstawowym na początku analizy jest zastosowanie opisanego wcześniej *epoché*, co w praktyce oznacza zawieszenie i odrzucenie wszelkich hipotez, przewidywań, wiedzy i doświadczeń związanych z tematyką badania. Podejście takie otwiera badacza na nowe koncepcje i idee oraz uwrażliwia na pomysły, które być może nie powstałyby bez zastosowania *epoché*.

Relacja z badań własnych

Celem badań było opisanie struktury systemu motywacyjno-afektywnego profesjonalnych artystów (Piechota 2009). Uzasadnieniem dla wyboru tematyki badania były teoria Kocowskiego (1987; 1991) oraz badania i koncepcje Tokarz (1985; 1991; 2005a). W badaniu wzięło udział 10 pracowników Akademii Sztuk Pięknych – 5 profesorów oraz 5 asystentów. Jednym ze źródeł danych (obok Inwentarza Pracy Artysty ([Kocowski, 1991; Poznańska 2006;

Piechota 2009], który identyfikuje stymulatory i inhibitory aktywności twórczej) była analiza wywiadu przeprowadzona metodą analizy konstytucji znaczenia. Wywiad miał formę jednego pytania otwartego dotyczącego powodów tworzenia i nawiązywał do procedury badań Shawa (1989; także: Shaw, Runco, 1994). Pytanie to brzmiało: „Dlaczego chce ci się malować?” Podczas pierwszego spotkania osoba badana poznawała treść pytania i była proszona o namysł nad odpowiedzią, zaś podczas następnego – wywiad był przeprowadzany. Taki zabieg miał na celu umożliwienie uczestnikowi badania swobodne rozważenie pytania i udzielenie przemyślanej odpowiedzi. Ze względu na charakter badania nawiązujący do studium przypadku, jak i specyfikę metody analizie poddane zostały dwa wywiady, które, naszym zdaniem, najlepiej odnoszą się do tematyki badania. Jeden z nich jest wypowiedzią profesora, drugi zaś asystenta.

Analiza każdego protokołu wywiadu składa się z 5 podstawowych etapów: wyróżnienie jednostek znaczeniowych, identyfikacja ukrytych założeń, wyróżnienie obiektów założeń, wyróżnienie określników tych obiektów oraz wyróżnienie modalności. Krótka charakterystyka każdego z nich zostanie zilustrowana przykładami ze wspomnianego badania (Piechota 2009). Wyczerpujący opis postępowania w poszczególnych fazach analizy znajduje się w pracy Kownackiej i Sagesa (2005).

I. Wyróżnienie jednostek znaczeniowych (*meaning units*)

Etap ten polega na podziale analizowanego tekstu na mniejsze jednostki znaczeniowe, które są

sensownymi fragmentami zdań. Jednostki wyrażają określoną myśl, intencję, emocję lub odnoszą się do konkretnego wydarzenia. Ich długość wynosi od jednego słowa do kilku wyrazów. Przy podziale na jednostki znaczeniowe przyjmuje się dwie zasady: im mniejsza jednostka znaczeniowa, tym lepiej oraz ważny jest sposób, w jakim wyrażone zostało dane znaczenie, a więc modalność. Wyszczególnienie możliwie jak najmniejszych jednostek znaczeniowych zapewnia analizie przej-

rzystość oraz wiarygodność. Precyzyjny podział na tym etapie zabezpiecza przed zbyt swobodną interpretacją w późniejszych fazach analizy (Kownacka, Sages 2005). Ponadto mniejsze jednostki znaczeniowe pozwalają na rzetelną replikację analizy przez innych badaczy, dzięki czemu istnieje możliwość porównania działań na poszczególnych etapach pracy (Sages, Lundsten 2009). Tabela 2 pokazuje przykład podziału fragmentu wywiadu na jednostki znaczeniowe.

Tabela 2. Przykładowy podział zdania na jednostki znaczeniowe.

A mnie jako malarzowi z czystego przywiązania do malarstwa chce się malować.
Jednostki znaczeniowe:
1) A mnie jako malarzowi
2) z czystego przywiązania do malarstwa
3) chce się malować.

Źródło: Opracowanie własne za: Piechota (2009: 137).

II. Identyfikacja ukrytych założeń (*partial intentions*)

Zakłada się, że każda jednostka znaczeniowa zawiera w sobie ukryte założenia, które nie są wyrażone *explicite* w tekście (Kownacka, Sages 2005). Ukryte założenia składają się na pełny zakres pojęciowy danej jednostki znaczeniowej. Zidentyfikowane ukryte założenia prowadzą do zrozumienia sposobu konstytuowania znaczenia przez daną jednostkę. Są one tworzone poprzez różnorakie sposoby odczytywania danej jednostki znaczenio-

wej dzięki kombinacjom zestawu słów składających się na daną jednostkę i nawiązanie do treści wywiadu. Identyfikacja ukrytych założeń pozwala eksplorować sposób, w jaki dana jednostka opisuje swoje motywacje, poglądy czy zachowania poprzez porzucenie przywiązania do dosłownej recepcji analizowanego fragmentu (Kownacka, Sages 2005). Etap ten rozszerza znaczenie analizowanego protokołu i umożliwia przekroczenie powierzchownego rozumienia wypowiedzi w przeciwieństwie do tradycyjnej analizy tekstu. Tabela 3 stanowi ilustrację identyfikacji ukrytych założeń.

Tabela 3. Przykład identyfikacji ukrytych założeń.

Jednostka znaczeniowa	Ukryte założenia
A mnie jako malarzowi	Mnie, który jest malarzem Malarz, który jest mną Malarzowi, któremu chce się malować Mnie, któremu chce się malować Mnie chce się malować z przywiązania Mnie chce się Mnie jako malarzowi Malarzowi, a nie komuś innemu
z czystego przywiązania do malarstwa	Przywiązanie, które jest do czegoś Przywiązanie, które jest do malarstwa Przywiązanie, które jest czyste Z przywiązania chce się malować
chce się malować	Chce się coś robić Robić coś, czyli malować Chce się malować malarzowi Chce się malować mnie Chce się malować z czystego przywiązania

Źródło: Opracowanie własne za: Piechota (2009: 147).

III i IV. Wyróżnienie obiektów założeń (*entities*) oraz ich określników (*predicates*)

Etapy te polegają na oddzieleniu obiektu od opisujących go założeń (które przyjmuje badany), czyli jego określników (Kownacka, Sages 2005).

Tabela 4 obrazuje schemat działania w tych fazach. Obiekty wskazują na elementy, wokół których osoba badana konstytuuje znaczenie danego fenomenu, określniki zaś składają się na pełną strukturę znaczeniową dotyczącą sposobu przeżywania zjawiska.

Tabela 4. Wyróżnienie obiektów założeń i ich określników.

Założenie	Obiekt	Określnik
Mnie, który jest malarzem	Mnie	który jest malarzem
Malarz, który jest mną	Malarz	który jest mną
Malarz, któremu chce się malować	Malarz	któremu chce się malować
Mnie chce się	Mnie	któremu chce się
Mnie chce się malować z przywiązania	Mnie	któremu chce się malować z przywiązania
Jako malarzowi chce się	Jako malarzowi	któremu chce się
Nie komuś innemu tylko malarzowi	Nie komuś innemu	tylko temu, który jest malarzem
Przywiązanie, które jest do czegoś	Przywiązanie	które jest do czegoś
Przywiązanie, które jest do malarstwa	Przywiązanie	które jest do malarstwa
Przywiązanie, które jest czyste	Przywiązanie	które jest czyste
Z przywiązania chce się malować	Z przywiązania	z którego chce się malować
Chce się coś robić	Chce się	coś robić
Robić coś, czyli malować	Robić coś	czyli malować
Chce się malować malarzowi	Chce się	malować malarzowi
Chce się malować mnie	Chce się	malować mnie
Chce się malować z czystego przywiązania	Chce się malować	z czystego przywiązania

Źródło: Opracowanie własne za: Piechota (2009: 168).

V. Określenie modalności (modalities) jednostek znaczeniowych oraz pośrednio obiektów założeń i ich określników

Poprzednie części analizy skupiały się na treści, etap piąty koncentruje się zaś na pytaniu „jak?”

i ma na celu, przy powtórnym zastosowaniu *epoché*, zrozumienie, w jaki sposób dana jednostka doświadcza badanego fenomenu. Określenie modalności odbywa się zatem poprzez wyznaczenie granicy pomiędzy znaczeniem a formą treści wyrażanej przez badanego. Etap ten pozwala na

zrozumienie indywidualnego zestawu kategorii, jakimi posługuje się jednostka w budowaniu swojego świata i wyrażania myśli, emocji, intencji czy poglądów. Takimi podstawowymi kategoriami są następujące modalności wyszczególnione w MCA: przekonanie, funkcja, czas, afekt, wola, własność i podmiot (Kownacka, Sages 2005). Analiza konstytucji znaczenia pozwala również na wyróżnienie przez badacza innych modalności, według których będzie prowadzona analiza. Ich rodzaj oraz kryteria będą uzależnione od celu badania

oraz specyfiki wypowiedzi. Schemat działania na tym etapie polega na przyporządkowaniu każdej jednostki znaczeniowej do jednej z kategorii wyróżnionej dla każdej modalności. Przeprowadzenie takiej kategoryzacji umożliwi zrozumienie sposobu, w jakim wyrażane jest znaczenie danego zjawiska. Tabela 5 stanowi zestawienie kategorii modalności występujących w badaniu własnym (Piechota 2009: 178–184) z jednym przykładem jednostki znaczeniowej zakwalifikowanej do danej kategorii.

Tabela 5. Modalności i ich kategorie wraz z przykładami zaczerpniętymi z treści wywiadów, które odnotowano w badaniu własnym.

Kategoria i jej opis	Przykład
MODALNOŚĆ: PRZEKONANIE	
Afirmacja – narrator mówi o czymś z dużą pewnością, nie waha się	„Zawód, do którego mam podejście serio”
Prawdopodobieństwo – narrator mówi o czymś, że coś jest prawdopodobne i niepewne	„Moje obrazy nie są do końca takim odwzorowaniem”
Możliwość – narrator mówi, że coś jest możliwe	„Może najtrudniejszych też” (o zawodzie artysty)
MODALNOŚĆ: FUNKCJA	
Sygnitywna – narrator mówi o czymś w sposób ogólny, abstrakcyjny i pozostawia miejsce na dalsze pytania	„Moje obrazy są właśnie taką projekcją”
Wyobrazeniowa – jednostka znaczeniowa została wyrażona jako pomysł czy idea, wymaga użycia wyobraźni	„Widzę rzeczywistość jako obraz”
MODALNOŚĆ: CZAS	
Teraźniejszość – narrator mówi o czymś, co ma miejsce w teraźniejszości	„Jest to jakiś dialog z rzeczywistością zewnętrzną”

Teraźniejszy/przeszły – narrator mówi o czymś, co miało miejsce w przeszłości, ale skutki mają miejsce w teraźniejszości	„Splot nie tylko przypadków, ale też życiowych wyborów sprawił, że ona stała się zawodem, misją, powołaniem, wszystkim”
Teraźniejszy/przyszły – narrator mówi o czymś, co miało miejsce w teraźniejszości, ale skutki będą miały miejsce w przyszłości	„To wtedy będę musiał (w domyśle malować)”
Zawsze powtarzający się – narrator mówi o czymś, co zawsze się dzieje	„Cały czas jestem w ciągu twórczym”
MODALNOŚĆ: AFEKT	
Pozytywny – narrator ocenia coś pozytywnie lub wyraża pozytywne emocje	„Motywacja wynika z miłości do malarstwa”
Negatywny – narrator ocenia coś negatywnie lub wyraża negatywne emocje	„Czasami jest źródło pewnego rodzaju bólu, cierpienia”
Neutralny – jednostka znaczeniowa nie zawiera odniesień od afektu lub jest neutralna pod kątem afektu	„Jest to osvajanie świata”
MODALNOŚĆ: WOLA	
Zaangażowanie – narrator mówi o czymś z zaangażowaniem	„Sztuka dostarcza mi takich podniet”
Nieokreślona – wypowiedź nie zawiera odniesień do woli	„Jest to odkrywanie świata malarskiego”
MODALNOŚĆ: WŁASNOŚĆ	
Mój – coś przynależy do mnie	„Mój zawód”
Nasze – coś przynależy do nas	„Nasz zawód prowadzi do tego”
Ich – coś przynależy od nich	„Osoby, które potrzebują potwierdzenia tej własnej tożsamości”
Nieokreślona – wypowiedź nie zawiera odniesień do własności	„Robiąc zupełnie odległe od sztuki rzeczy”
MODALNOŚĆ: PODMIOT	
Ja – podmiotem jednostki znaczeniowej jest „Ja”	„Czuje ogromną potrzebę”
On/Ona/Ono – podmiotem ego jednostki znaczeniowej jest On/Ona/Ono	„Jest to chęć badania”
Podmiotem jednostki znaczeniowej jest „My”	„Zaczynamy myśleć obrazami”
Oni – podmiotem jednostki znaczeniowej jest „Oni”	„I jako dorośli ludzie w ten sposób sobie tłumaczą”

Źródło: Opracowanie własne za: Piechota (2009: 178–184).

Opisane etapy postępowania prowadzą do wielowarstwowej analizy znaczenia, która dokonuje się poprzez jednostki znaczeniowe, ich podział na obiekty i założenia (określniki) oraz formę ekspresji (modalności).

Dalsze fazy analizy, które pozwalają na sformułowanie wniosków bardziej ogólnych, prowadzi się z perspektywy modalności (etap VI), obiektów założeń oraz określników (etap VII). W zależności od celu analizy, dokonuje się analiz z każdej z wymienionych perspektyw lub tylko wybranych (np. tylko analiza z perspektywy modalności).

VI. Analiza z perspektywy modalności

W tej fazie pomocny będzie podział analizy według trzech opisanych poniżej etapów. W każdym z przypadków można posłużyć się heurystyką analizy na trzech poziomach: tylko modalności (bez uwzględnienia kategorii), tylko kategorii (bez względu na modalność) oraz kategorii przyporządkowanej do określonej modalności (Kownacka, Sages 2005). W zależności od decyzji badacza, zebranego materiału oraz celu badania analizę można prowadzić według opisanych poniżej trzech punktów lub tylko niektórych z nich.

1. Modalności dominujące – etap ten pozwala opisać sposób ekspresji słownej osoby badanej w kontekście danego zjawiska. Poprzez uzyskanie wiedzy o modalnościach dominujących uzyskujemy wgląd w indywidualny zestaw kategorii, za pomocą których jednostka porządkuje rozumienie danego fenomenu. W tej części analizy sprawdzamy więc, do jakich modalności w więk-

szości należą jednostki znaczeniowe. Dokonać tego można poprzez zestawienie modalności pod kątem jednostek znaczeniowych z nimi niezwiązanymi (czyli przyporządkowanymi do kategorii „nie określony/a” czy „neutralny/a”). Możemy też zsumować jednostki znaczeniowe przyporządkowane do pozostałych kategorii i ustalić w ten sposób „hierarchię” modalności typową dla osoby badanej. Kolejną możliwością jest sprawdzenie, czy dominuje jedna lub kilka kategorii, bez względu na przynależność do danej modalności. W tym celu należy sprawdzić rozkład liczbowy jednostek znaczeniowych w ramach poszczególnych kategorii. Ponadto warto też ocenić, która kategoria dominuje w obrębie danej modalności poprzez porównanie liczby jednostek znaczeniowych przypisanych do różnych kategorii w ramach jednej modalności.

2. Relacje pomiędzy modalnościami – analiza ta pokazuje wzajemne relacje pomiędzy różnymi formami ekspresji znaczenia danego fenomenu charakterystycznymi dla danej osoby badanej. Modalności i kategorie należy potraktować więc holistycznie i aby móc ustalić wzajemne relacje między nimi, należy przeanalizować rozkład częstości, a więc sprawdzić, które formy wyrażania znaczenia pojawiają się najczęściej, najrzadziej czy też znajdują się w środku rozkładu. Rozkład częstości umożliwia, między innymi, opisanie udziału poszczególnych modalności dla całości jednostek znaczeniowych. Na podobnej zasadzie można sprawdzić zależności pomiędzy kategoriami (abstrahując od ich przynależności do danej modalności). Wreszcie można dokonać opisu udziału różnych kategorii w ramach

poszczególnych modalności i wyznaczyć pomiędzy nimi zależności.

3. Modalności, które występują w małym zakresie lub wcale. Na tym etapie uzyskujemy wgląd w to, jakie modalności czy kategorie nie są typowe dla danej osoby, co oznacza ich brak udziału w sposobie wyrażania znaczenia w kontekście przeżywania badanego fenomenu.

Wyniki badania własnego (Piechota 2009) zostaną scharakteryzowane poprzez analizę z perspektywy modalności w odniesieniu do każdej z badanych osób.

Analiza z perspektywy modalności – osoba numer 1 (profesor)

W obrazie wypowiedzi osoby badanej dominowała modalność „czas”. Wypowiedź w całości składała się z pełnych zdań zawierających odniesienie czasowe, co wskazuje, że badany określa znaczenie swojej motywacji artystycznej w dużej mierze w kategoriach temporalnych. W obrębie modalności „czas” większość jednostek znaczeniowych została przyporządkowana do kategorii „czas teraźniejszy”, na podstawie czego można stwierdzić, że jednostka postrzega świat z perspektywy tego, co znajduje się aktualnie w rzeczywistości. Skłania to do wniosku, że w przypadku tego malarza teraźniejszość stanowi bardzo istotne źródło stymulatorów i odniesień do twórczości. „czas teraźniejszy” był kategorią najczęściej używaną przez tę osobę badaną w całości wypowiedzi, co dodatkowo wzmacnia konkluzję o tym, że przypisuje ona dominujące znaczenie

aktualności w stymulowaniu własnych działań twórczych.

W zakresie pozostałych kategorii pod względem frekwencji wyróżniały się: „afekt pozytywny” oraz „zaangażowanie”. Wyrażenia o dużym ładunku emocjonalnym oraz silne zaangażowanie stanowiły jedną z częstszych form ekspresji tej osoby badanej, co może świadczyć o tym, że emocje pozytywne dostarczają wielu bodźców do tworzenia, stanowią silny stymulator twórczości artystycznej, są też efektem codziennej aktywności artystycznej. Duża częstość wypowiedzi w obrębie kategorii „zaangażowanie” wzmacnia znaczny ładunek emocjonalny całości wypowiedzi. Kategoria ta, jako istotna dla ekspresji osoby badanej, dowodzi więc silnego skupienia na aktywności artystycznej oraz istnienia silnego, wewnętrznego motywu do twórczego działania, wzmocnionego intensywnymi emocjami.

Poniżej zostaną przedstawione wyniki w zakresie dominujących kategorii dla pozostałych modalności. Dla modalności „przekonanie” najczęściej używaną kategorią była „afirmacja”. Oznacza to, że proces budowania znaczenia fenomenowi motywacji do twórczości wiąże się z odczuciem pewności. Osoba badana numer 1 posiada raczej silne i ugruntowane poglądy na temat źródeł stymulatorów twórczości artystycznej. Fenomen motywacji w subiektywnym przeżyciu tej jednostki jest zatem prezentowany jako niepoddający się negacji czy wątpliwościom.

W ramach modalności „funkcja” dominowała „funkcja sygnitywna”. Wyjaśniając swoje rozumie-

nie zjawiska motywacji do działań twórczych, malarz stosował głównie terminy abstrakcyjne, mało sprecyzowane i niedające się zaklasyfikować do określonej definicji.

Dla modalności „własność” najczęstszą kategorią był „mój”. Narrator przeżywał fenomen motywacji jako przynależący tylko do niego. Z kolei w obrębie modalności „podmiot” dominowała kategoria „on/ona/ono”. Osoba badana skoncentrowała się w swojej wypowiedzi na zjawisku motywacji do twórczości, co może świadczyć o tym, że fenomen ten nie jest przeżywany całkowicie przez pryzmat własnych działań, ale jako coś odrębnego i samodzielnego. Można z tego wnosić, że aktywność artystyczna tej osoby jest przez nią interpretowana jako własna, ale bez elementu identyfikacji, utożsamienia, co jest właściwością typową, ale też może sygnalizować taką dominację motywacji artystycznej w systemie dążeń tej osoby, że staje się ona ważniejsza od celów związanych z „ja” na korzyść „dzieła” (por. Tokarz 2005a).

Analiza pokazała również, że wiele kategorii nie należało do repertuaru form ekspresji narratora. W modalności „przekonanie” nie wystąpiły kategorie „negacja” i „pytanie”, co potwierdza, że badany doświadcza fenomenu własnej motywacji artystycznej jako dobrze przyswojonej, niejako oczywistej, chociaż niekoniecznie dobrze określonej i zdefiniowanej. Nie zanotowano bowiem obecności kategorii „funkcja perceptywna” w ramach modalności „funkcja”. Malarz postrzega zatem opisywane zjawisko jako nieokreślone, a wynik ten jest zbieżny z wysokim wynikiem w zakresie „funkcji sygnitywnej”.

W obrębie modalności „czas” nie wystąpiły kategorie „czas przeszły”, „czas przyszły”, „czas teraźniejszy/przeszły” oraz „czas teraźniejszy/przyszły”. Wyrażenia o nieokreślonym odniesieniu czasowym również były nieobecne. W świadomości osoby badanej fenomen motywacji do twórczości artystycznej jest przeżywany tylko z perspektywy teraźniejszości.

Dla modalności „afekt” nie wystąpiły kategorie „afekt negatywny”, „afekt pozytywny perspektywny”, „afekt negatywny perspektywny” i „afekt negatywny retrospektywny”. Oznacza to, że motywacja do twórczości nie jest łączona w doświadczeniu osoby badanej z emocjami negatywnymi.

W obrębie modalności „wola” nie zostały użyte kategorie „pozytywne życzenie” oraz „negatywne życzenie”. Wynik ten świadczy o tym, że twórczość nie jest przeżywana przez badanego jako zależna od woli i jej dylematów, dominuje bowiem perspektywa zaangażowania.

Dla modalności „własność” oraz „podmiot” nie wystąpiły kategorie „twój”, „wasze”, „ty”, „wy”, „wszyscy/każdy”. Zjawisko twórczości wydaje się więc być przeżywane przez malarza jako mocno związane z własną osobą i z określoną, wybraną grupą ludzi.

Analiza z perspektywy modalności – osoba numer 2 (asystent)

W wypowiedziach osoby numer 2 najwięcej jednostek znaczeniowych dotyczyło modalności „afekt”.

Zatem aktywność twórcza w doświadczeniu tego artysty jest łączona z przeżywaniem silnych uczuć, zwłaszcza pozytywnych. Interesującym rezultatem było również wystąpienie kategorii „afekt negatywny”, co wskazuje na różnorodność i ambiwalencję w przeżywaniu przez malarza zjawiska motywacji do twórczości.

Chociaż modalności „afekt” przyporządkowano najwięcej jednostek znaczeniowych, to jednak nie była to modalność dominująca. Wszystkie z pozostałych modalności, to jest „przekonanie”, „funkcja”, „czas”, „wola”, „własność” i „podmiot”, były stosunkowo często używane, co ilustruje wieloaspektowość procesu konstytuowania znaczenia zjawiska motywacji przez tę osobę. Różnice w liczbie przyporządkowanych jednostek znaczeniowych były tak nieznaczne, że można poszczególne modalności opisywać w sposób równoważny.

W ramach modalności „przekonanie” dominowała kategoria „afirmacja”. Zatem fenomen motywacji do twórczości jest przeżywany przez osobę badaną z poczuciem pewności, bez wahań i wątpliwości. Nie wystąpiły natomiast kategorie „negacja” i „pytanie”, co jest spójne z tym wnioskiem.

W obrębie modalności „funkcja” dominowały kategorie „funkcja sygnitywna” oraz „funkcja wyobrazeniowa”, nie wystąpiła zaś „funkcja perceptywna”. Powyższe wyniki implikują, że osoba badana konstruuje swoje znaczenie fenomenowi motywacji do twórczości wokół pojęć abstrakcyjnych, ogólnych i trudnych do jednoznacznego zdefiniowania.

„Czas terażniejszy” był główną kategorią dla modalności „czas”. Ponadto w ramach tej modalności zanotowano kategorie „teraźniejszy/przeszły” oraz „teraźniejszy/przyszły”. Z kolei nieobecne były kategorie „czas przyszły”, „czas przeszły” oraz „czas nieokreślony”. Można więc wnioskować, że dla badanego malarza punktem odniesienia w postrzeganiu motywacji do twórczości jest głównie terażniejszość, która może być związana z przeszłością i przyszłością. Ponadto część jednostek znaczeniowych została przyporządkowana do kategorii „zawsze powtarzający się”, co oznacza istnienie w świadomości osoby badanej pewnych stale występujących i powracających elementów związanych ze zjawiskiem motywacji do twórczości artystycznej.

W obrębie modalności „wola” dominowała kategoria „zaangażowanie”. Wypowiedź zawierała wiele sformułowań podkreślających zaangażowanie w przeżywaniu fenomenu motywacji do twórczości (artysta używał takich zwrotów, jak: „misja, powołanie, pasja, rodzaj uzależnienia, totalne oddanie się”). Nie zanotowano obecności kategorii „aspiracja”, „pozytywne życzenie”, „negatywne życzenie” oraz „wola nieokreślona”.

Dla modalności „własność” dominującą kategorią była „własność nieokreślona”, zaś drugą pod względem częstotliwości występowania – kategoria „mój”. Jedna jednostka znaczeniowa została przyporządkowana do kategorii „jego/jej”. Narrator numer 2 zdaje się zatem przeżywać fenomen motywacji do twórczości jako nieposiadający odniesienia do niego samego.

W ramach modalności „podmiot” najistotniejsze okazały się kategorie „ja” oraz „on/ona/ono”. Wynik ten implikuje, że zjawisko motywacji do twórczości doświadczane jest przez osobę badaną w dwojaki sposób: poprzez pryzmat własnych działań oraz pryzmat samego zjawiska. Natomiast dla modalności „własność” oraz „podmiot” nie wystąpiły kategorie „twój”, „nasze”, „wasze”, „ich”, „ty”, „my”, „wy”, „wszyscy/każdy”. Fenomen motywacji do twórczości jest zatem przeżywany jako silnie związany tylko z własną osobą.

VII. Analiza z perspektywy obiektów założeń i z perspektywy określników

W ramach tego etapu można dokonać na początku prostej analizy leksykalnej, czyli zmierzyć częstotliwość występowania danych obiektów założeń w jednostkach znaczeniowych. Inną możliwością jest holistyczna obserwacja obiektów założeń i próba ich połączenia w grupy powiązane znaczeniowo. W ten sposób można zbadać, czy obiekty założeń koncentrują się wokół określonych znaczeń. Więcej informacji przynosi analiza występowania obiektów założeń w ramach modalności, kategorii, jak i kategorii w ramach określonej modalności (Kownacka, Sages 2005). Dzięki temu zabiegowi uzyskujemy wiedzę o tym, poprzez jakie wymiary opisywany jest obiekt, – za pomocą jakich modalności i kategorii; ważna jest też w tym miejscu refleksja nad tym, które wymiary występują rzadko lub wcale. By analizę pogłębić, warto wziąć pod uwagę liczbę określników obiektów, które pojawiły się w ramach da-

nej modalności lub kategorii. Oczywiście więcej określników danego obiektu oznacza, że dana modalność lub kategoria są ważniejsze w sposobie konstytuowania znaczenia. Warto również przyjrzeć się relacjom pomiędzy obiektami i ich określnikami. Jeśli mamy do czynienia z dużą liczbą określników, można wysunąć wniosek, że dany obiekt jest istotnym elementem w ekspresji znaczenia osoby badanej.

Kolejny krok wzbogacający analizę stanowi przyjrzenie się treści założeń i ich określników, dzięki czemu uzyskujemy informację bardziej jakościową niż leksykalną. Jeśli chodzi o analizę z perspektywy określników, etap ten przebiega podobnie jak wcześniejsze, to znaczy według reguły: od analizy samych określników po ich analizę w kontekście modalności i obiektów założeń (Kownacka, Sages 2005).

W badaniu własnym (Piechota 2009) zastosowano perspektywę leksykalną (częstość występowania określonych obiektów założeń) oraz semantyczną (odniesienie do treści określników). Analiza pokazała, że obiekty założeń tworzyły pewne grupy tematyczne, w obrębie których dokonano badania tekstu.

Analiza z perspektywy obiektów założeń i określników – osoba numer 1 (profesor)

Tabela 6 przedstawia wyodrębnione grupy tematyczne wraz z frekwencją pojawiania się danego obiektu założenia w analizie wypowiedzi osoby numer 1.

Tabela 6. Zestawienie grup obiektów założeń oraz ich częstotliwości pojawiania się w wypowiedzi dla osoby numer 1.

Nazwa wyodrębnionej grupy i ogólna częstotliwość występowania jej obiektów założeń	Obiekt założeń	Częstotliwość występowania obiektu założeń
Określenia dotyczące motywacji (41)	Motywacja	3
	Pobudki	7
	Chce się	6
	Potrzebują	4
	Potrzeba	12
	Chęć	9
Afekt (51)	Przyjemność	18
	Miłość	6
	Przywiązanie	4
	Poczucie	4
	Zachwył	6
	Uczucie	3
	Podejście	8
	Tęskni się	2
Funkcje tworzenia (53)	Potwierdzanie	3
	Oddawanie	7
	Odkrywanie	7
	Tożsamość	2
	Tłumaczenie	1
	Oswajanie	10
	Zmierzanie	6
	Odwzorowywanie	4
	Projekcja	2
	Wizja	6
	Filtrowanie	5
Narzędzia pracy (50)	Obraz	15
	Farba	13
	Pędzel	5
	Pracownia	2
	Płótno	13
	Forma	2

Źródło: Opracowanie własne za: Piechota (2009: 189–201).

Analiza leksykalna wskazała na cztery najczęściej używane grupy znaczeniowe: funkcje tworzenia, afekt, narzędzia pracy oraz określenia dotyczące motywacji. W ramach tych grup została przeprowadzona analiza semantyczna określników związanych z wyszczególnionymi powyżej obiektami założeń.

Osoba numer 1 wiele miejsca poświęciła na określenie funkcji, które spełnia w jej subiektywnym obrazie motywacji artystycznej praca twórcza (por. tab. 6). Najczęstszym obiektem założeń w tej grupie jest „oswajanie”. Zdaniem artysty twórczość pozwala na oswajanie świata. Samo słowo „oswajanie” oznacza proces zmniejszania lęku, dlatego można przypuszczać, że dzięki sztuce osoba badana reguluje poziom odczuwanej emocji lęku wobec rzeczywistości zewnętrznej. Oswajanie według tego malarza oznacza również poznawanie czegoś w nowy sposób. Podobną funkcję pełni „tłumaczenie” świata za pomocą własnej twórczości. Tym samym w indywidualnej percepcji tego narratora język świata jest poprzez twórczość artystyczną przekładany na własny język. Dla tej osoby aktywność twórcza stanowi również dialog z rzeczywistością zewnętrzną. Analiza tej grupy tematycznej pokazuje, że rzeczywistość zewnętrzna stanowi dla tego malarza punkt odniesienia, a sztuka służy jako narzędzie do jego przybliżania, eksploracji i poznawania. Często obiektem założeń jest odkrywanie świata. Poprzez aktywność twórczą malarz odkrywa swoją relację ze światem ciągle na nowo. Tworzenie pozwala artyście również na „filtrowanie” świata we własnym umyśle, dzięki czemu powstają dzieła prezentujące jego indywidualne spojrzenie. Analiza semantyczna pokazała, że aktywność twórcza pozwala mu budować swoją tożsamość poprzez eksponowanie

własnej indywidualności oraz stanowi podstawę do budowania sądów o sobie. Na podstawie analizy można stwierdzić, że dla tej osoby ważną racją działania wydaje się być możliwość ekspresji własnych stanów psychicznych, przekazanie własnych stanów emocjonalnych czy swoich poglądów.

Istotną grupą tematyczną wyodrębnioną na podstawie analizy leksykalnej obiektów założeń jest „afekt” (por. tab. 6). W grupie tej najczęściej występujący obiekt założeń stanowi „przyjemność”. Można więc wnioskować, że aktywność twórcza osoby badanej wiąże się w jej subiektywnym sposobie przeżywania głównie z odczuciami pozytywnymi. Przyjemność stanowi również powód, dla którego osoba badana angażuje się w aktywność twórczą. Pozytywne uczucia towarzyszące pracy twórczej zostały wskazane jako jeden z podstawowych stimulatorów pracy twórczej, ciągle obecny. Dalsza analiza semantyczna określników współwystępujących w ramach omawianej grupy z obiektami założeń wykazała, że źródłem przyjemności są czynności związane z tworzeniem dzieła: malowanie, mieszanie farb, kładzenie farb, używanie pędzli. Malarz szczególnie podkreślał zmysłową przyjemność czerpaną z malowania. Inną emocją wskazaną przez badanego była miłość. Artysta stwierdził, że „motywacja do malarstwa wynika z miłości”. Kolejną istotną emocją okazał się zachwył. Narrator przypisuje sobie zdolność do szczególnego odczuwania nieokreślonego zachwyłtu nad otaczającym go światem. Zachwył ten ma raczej charakter krótkotrwały i efemeryczny („łapię się na tym, że wpadam w jakiś zachwył nad światem”). Istotnym elementem w grupie „afekt” była również emocja przywiązania. Szczególne połączenie i ścisły

kontakt ze sztuką stanowią istotny motywator dla osoby badanej. Wśród obiektów założeń w ramach opisywanej grupy wystąpił też obiekt „poczucie”. Analiza ujawniła, że dla badanego aktywność twórczość jest ważna dla poczucia jego własnej wartości, a poprzez działania związane ze sztuką wzmacnia się jego samoocena. Można zatem przypuszczać, że budowanie swojej pozytywnej samooceny poprzez własną twórczość stanowi silny stymulator działań twórczych. Analiza kolejny raz pokazała zatem jak silne emocjonalne podłoże ma twórczość artystyczna, sfera emocjonalna zaś jest silnie związana ze stymulatorami działań twórczych.

Interesującym wynikiem jest wyodrębnienie grupy „narzędzia pracy” (por. tab. 6). Najwyższy wynik pod względem frekwencji osiągnął obiekt założeń „obraz”. Treść wypowiedzi pokazuje specyfikę percepcji świata charakterystyczną dla tej osoby badanej. Malarz spostrzega rzeczywistość jako obraz („łapię się na tym, że widzę rzeczywistość jako obraz”). Kolejnym obiektem założeń w omawianej grupie tematycznej były „farby”. Analiza semantyczna określników wskazuje, że farby jako podstawowe narzędzie pracy malarskiej działają przede wszystkim na zmysły artysty, a czynności, podczas których są używane, dostarczają przyjemności. Wśród tych czynności narrator wyróżnia mieszanie i kładzenie farb na płótno. Ważnym momentem podczas procesu twórczego jest chwila, gdy całość narzędzi – farby, pędzle i płótno – tworzą pewną formę i stanowią całość. Malarz podkreślił, że przeżywa wówczas szczególny stan przyjemności połączony z doznaniem wzrokowymi. Podobną rolę odgrywają obiekty założeń „płótno” oraz „pędzel”. Używanie poszczególnych narzędzi i moment,

w którym dzieło za ich sprawą przybiera określoną formę, jest w omawianym przypadku szczególnie ważnym stymulatorem działań twórczych. W grupie tematycznej „narzędzia pracy” znalazł się również obiekt założeń „pracownia”. Artysta wykazuje intensywne przywiązanie do miejsca swojej pracy, co również stanowi dodatkową zachętę do działań twórczych i dopełnia obecne w wypowiedzi znaczenia związane z warsztatem pracy twórczej.

Najczęściej występującym obiektem założeń w grupie tematycznej „określenia dotyczące motywacji” było słowo „potrzeba” (por. tab. 6). Wielokrotne użycie tego wyrazu wskazuje, że potrzeba tworzenia definiuje ważny element w systemie motywacyjnym badanego. Analiza semantyczna określników pokazuje, że w rozumieniu osoby badanej potrzeba tworzenia występuje u każdego człowieka, lecz swoją intensywność wykazuje tylko u artystów. Często występującym obiektem założeń w omawianej grupie tematycznej było słowo „pobudki”. Artysta stosuje to określenie, wskazując, że twórcy nie są całkowicie motywowani przez korzyści materialne („pobudki komercyjne”). Wypowiedź badanego świadczy o tym, że w jego subiektywnym obrazie zjawiska motywacji do twórczości znajduje się także motywacja zewnętrzna. Kolejnym ważnym obiektem założeń jest „chęć”. Artysta wymienia tu między innymi chęć badania świata, chęć oddawania piękna i brzydoty, chęć tłumaczenia sobie świata oraz chęć osławiania rzeczywistości. Kilkakrotnie pojawiającym się obiektem założeń w wypowiedzi osoby badanej jest „motywacja”. Słowo to pojawia się w kontekście miłości do malarstwa. Ponownie analiza ujawniła, że system motywacyjny artystów jest integralnie połączony z systemem afektywnym.

Analiza z perspektywy obiektów założeń i określników – osoba numer 2 (asystent)

Ze względu na treść obiektów założeń, w tej fazie analizy zostały wyróżnione 4 grupy tema-

tyczne. Tabela 7 zawiera zestawienie grup oraz częstotliwości pojawiania się w ich ramach poszczególnych obiektów założeń. Dalsza analiza stanowi analizę treści związanych z nimi określników.

Tabela 7. Zestawienie grup obiektów założeń oraz ich częstotliwości pojawiania się w wypowiedzi dla osoby numer 2.

Nazwa wyodrębnionej grupy i ogólna częstotliwość występowania jej obiektów założeń	Obiekty założeń	Częstotliwość występowania obiektu założeń
Określenia dotyczące motywacji (24)	Powołanie	3
	Misja	3
	Pasja	3
	Uzależnienie	2
	Oddanie	3
	Sens	8
	Musiałbym	1
	Chcę	1
Afekt (39)	Podniety	4
	Doznanie	6
	Przyjemność	3
	Ból	4
	Cierpienie	1
	Emocje	11
	Potencjał	3
	Poczucie	7
Określenia dotyczące pracy artystycznej (41)	Sztuka	37
	Zawód	4
Czynności związane z pracą twórczą (20)	Robiąc	8
	Maluję	8
	Opowiadam	4

Źródło: Opracowanie własne za Piechota (2009: 206–211).

Tabela 7 pokazuje, że grupą, w której zanotowano najwyższą frekwencję obiektów założeń, są „określenia dotyczące pracy artystycznej”. W jej obrębie najczęściej używanym obiektem była „sztuka”. Częstotliwość występowania tego słowa jest największa w całości tekstu. Analiza semantyczna określników tego obiektu wskazuje, że sztuka stanowi jedną z najważniejszych sfer w życiu osoby badanej. Dziedzina ta jest „zawodem, powołaniem, misją, pasją, wszystkim”. Dalsza analiza pokazuje, że sztuka oddziałuje szczególnie na system motywacyjny artysty poprzez wyznaczanie celów. Badany mówi o sensie, który odnajduje dzięki swojej twórczości. Kolejne określniki wskazują, że sztuka w doświadczeniu osoby badanej ma szczególne właściwości wpływające na zachowanie, ponieważ jest „uzależniająca, całkowicie absorbująca, do tego stopnia, że w pewnym momencie nie ma już możliwości wycofania się”. Inna grupa określników dotycząca obiektu „sztuka” koncentruje się wokół genezy drogi artystycznej. Sztuka stała się dominującą sferą życia za sprawą działania wielu czynników zależnych (własne wybory) i niezależnych (przypadki) od badanego. Wypowiedź badanego wskazuje ponadto na ważną grupę możliwych inhibitorów twórczej działalności. W przekonaniu malarza praca artystyczna jest w stałym konflikcie z życiem rodzinnym. Sztuka jako sfera wymagająca poświęcenia uniemożliwia, zdaniem artysty, pełne zaangażowanie się w twórczość.

Najczęstszym obiektem założeń w ramach grupy „afekt” było słowo „emocje” (por. tab. 7). Analiza treści określników dowodzi, że sztuka stanowi dla badanego unikalne źródło emocji, których inne dziedziny nie są mu w stanie dostarczyć. Niewąt-

pliwie możliwość przeżycia tych emocji stanowi dla tego malarza bardzo ważny stymulator działań twórczych. Podobne stwierdzenie tyczy się obiektu założeń „podnieta”. Znak odczuwanych emocji nie jest jednak najważniejszy, liczy się raczej ich siła i wyjątkowość. Kilkakrotnie jako obiekt założeń pojawia się słowo „doznania”. W przeżyciach artysty towarzyszących motywacji do tworzenia doznania te są zawsze przyjemne i bardzo mocne. Z obiektem założeń „emocje” związany jest też „potencjał”, który zgodnie z wypowiedzią może być „plusowy” lub „minusowy”. Zatem emocje, które artysta przeżywa podczas tworzenia, mogą mieć różny znak i w każdym przypadku są istotnymi źródłami energii działania. O intensywności emocjonalnego podłoża pracy artystycznej świadczą też inne obiekty założeń: „przyjemność”, „cierpienie” oraz „ból”. Analiza semantyczna określników dla obiektu „przyjemność” pokazuje, że dla badanego praca twórcza stanowi zazwyczaj źródło przyjemności. Przyjemność ta jakościowo różni się od pozytywnych emocji doświadczanych w innych okolicznościach. Z drugiej jednak strony sztuka dostarcza malarzowi emocji negatywnych, jak ból czy cierpienie, które są związane z niepowodzeniami pracy twórczej, jak na przykład z nieuzyskaniem pożądanego efektu. Ważnym obiektem założeń jest słowo „poczucie”. Semantyczna analiza określników pokazuje, że dzięki sztuce artysta odczuwa pozytywne emocje związane z poszukiwaniem, nadawaniem i odnajdywaniem sensu.

W grupie „określenia dotyczące motywacji” najczęściej używanym obiektem założeń był „sens” (por. tab. 7). Analiza semantyczna określników tego obiektu pokazuje, że dla tego malarza sztu-

ka stanowi główny sens i cel życia, zaś praca artystyczna daje mu poczucie posiadania celu. Ponadto analiza ujawnia, że dzięki twórczości malarz posiada silne poczucie sprawstwa i kontroli nad swoim życiem. Podobny wydźwięk mają obiekty założeń: „powołanie”, „misja” oraz „pasja”. Ważnym obiektem założeń w omawianej grupie tematycznej było też słowo „uzależnienie”, co implikuje, że artysta posiada ciągłą potrzebę tworzenia czy malowania. Artysta podkreślił również, że sztuka wymaga całkowitego oddania się. W jego przekonaniu praca artystyczna wymaga więc poświęcenia własnego życia. Można stwierdzić, że znaczenie tej wypowiedzi bezpośrednio odnosi się do zjawiska, które Gardner (2011) nazywa kontraktem faustowskim, to jest koniecznym poświęceniem samego siebie i rodziny dla twórczości.

W ramach grupy „czynności związane z twórczą pracą” największą częstotliwość używania zanotowano dla obiektu „maluję” (por. tab. 7). Analiza semantyczna określników tego obiektu pokazuje, że czynność malowania staje się w przeżyciu artysty celem samym w sobie, jak i narzędziem do osiągnięcia sensu. Ponadto malowanie daje osobie badanej poczucie, że robi coś ważnego, „opowiada” o istotnych rzeczach. Motyw snucia opowieści w swojej twórczości wydaje się być ważnym dla badanego powodem i racją aktywności artystycznej. Artysta jednak nie precyzuje, co staje się treścią tych historii. Obiektem założeń, który często pojawiał się w ramach opisywanej grupy, jest imiesłów „robiąc”. Analiza znaczeniowa określników wskazuje, że proces twórczy jest zjawiskiem bardzo szerokim i trwa cały czas, również poza granicami pracowni malarskiej. Podczas wykonywania

czynności niezwiązanych z tworzeniem artysta znajduje się w „ciągu twórczym”, jego myśli są nadal uwikłane w proces tworzenia.

Dyskusja wyników

Analiza wypowiedzi artystów dokonana za pomocą metody MCA ukazuje bogactwo, różnorodność i polimotywacyjny charakter motywów sterujących twórczością artystyczną. Zidentyfikowane motywy można, zgodnie z koncepcją Kocowskiego (1987; 1991), podzielić na stymulatory i inhibitory oraz odróżnić motywy racjonalne i (dominujące) emocjonalne oraz wskazać ich komponenty w sferze odczuć i w realnym działaniu, w czynnościach twórczych. Przeprowadzona analiza dwóch wywiadów wskazuje na elementy wspólne i pozwala sformułować wnioski odnoszące się do obu wypowiedziujących się malarzy.

W wypowiedziach obu malarzy dominowała modalność „afekt”. W sposobie przeżywania fenomenu sztuki ujawniają oni, poprzez użycie wielości słów nacechowanych emocjonalnie, jak istotnym stymulatorem ich twórczości oraz zarówno rezultatem, jak i przyczyną działania są uczucia i afekty. Treść wypowiedzi dowodzi, że przeżywanie zjawiska motywacji do twórczości jest przesycone silnymi emocjami. Zgodnie z przyjętym założeniem konieczne więc było analizowanie motywacji łącznie z emocjami i odczuciami.

Sfera emocjonalna stanowi źródło silnych stymulatorów, co oznacza, że możliwość przeżycia pozytywnych uczuć i emocji, pozytywnych zmian w nastroju, przywołania emocji wynikających z postaw,

a więc związanych z określonymi przedmiotami i obiektami oraz uruchomienie antycypacji emocji pozytywnych skłania artystów do zaangażowania się w aktywność twórczą. Zaznaczmy, że ta różnorodność stanów emocjonalnych ma głównie znak dodatni, z pewnymi elementami ambiwalencji.

Analiza pokazała, że – z punktu widzenia znaczeń przypisywanych własnym odczuciom – najważniejszymi emocjami stymulującymi działalność twórczą wydają się być przyjemność, miłość i przywiązanie. Dominację modalności „afekt” można odnieść do jednego z rodzaju motywów wyszczególnionych przez Kocowskiego (1987) – motywów afektywnych. Motywy te stanowią emocje, uczucia czy popędy sterujące aktywnością twórczą, mogą być świadome, podświadome lub nieświadome. Uzyskany wynik dotyczący roli emocji jako stymulatorów jest również zgodny z innymi doniesieniami (Tokarz, Beauvale 1996). W tym miejscu warto przywołać termin „emotywacje”, zaproponowany przez Rosemana (2009: 345), który odnosi się do specyfiki działania motywowanego emocjami. Emotywacje dotyczą motywacji emocjonalnych, czyli „charakterystyk celu, który ludzie chcą osiągnąć, kiedy doświadczają emocji” (Roseman 2009: 345). Ekspresja słowna wskazała na przewagę emocji pozytywnych w subiektywnym obrazie zjawiska motywacji do twórczości artystycznej (dominacja kategorii „afekt pozytywny”).

Wynik ten jest zbieżny z regułą sformułowaną przez Kocowskiego i Tokarz (1991), zakładającą korzystny wpływ emocji pozytywnych i antykreatywne działanie emocji negatywnych na proces twórczy. Emocje o walencji dodatniej działają w przypadku twór-

czości na zasadzie mechanizmu samopobudzenia i mają właściwości samowzmacniające, co również przesądza o ich funkcji motywacyjnej (Kocowski 1991; Tokarz 2005a; 2011). W przypadku twórczości malarskiej emocje pozytywne determinują zatem procesy motywacyjne, stąd kategoria „afekt pozytywny” okazała się tak istotna w analizie modalności. W wypowiedziach obu malarzy mamy do czynienia z różnorodnymi elementami procesu emocjonalnego, dostrzegamy ich rozmaite przyczyny, pełnią one rozmaite funkcje.

Analiza wypowiedzi ujawniła interesującą grupę stymulatorów aktywności twórczej, jaką stanowi specyfika czynności związanych z aktem twórczym. Malarze zwrócili szczególną uwagę na przyjemność sensoryczną, po części także związaną z ruchem, wynikającą z czynności i sytuacji malowania obrazu. Poszczególne czynności związane z tworzeniem dzieła nie tylko zachęcają do pracy, ale też są źródłem silnej, autotelicznej przyjemności. Czynności te, jak na przykład mieszanie farb, kładzenie farb na płótnie, obserwacja ruchów pędzli czy obcowanie z zapachami płócien, zajmują kluczowe miejsce w sposobie konstytuowania znaczenia fenomenu motywacji do twórczości artystycznej. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że szczególnie rodzaj przyjemności związany z czynnościami składającymi się na aktywność twórczą stanowić może dystynktywną cechę twórczości malarskiej. Kwestia ta niewątpliwie wymaga dalszych badań. Wydaje się, że pozytywne emocje wyzwalane podczas wykonywania poszczególnych czynności związanych z aktem twórczym można przyporządkować do grupy emocji związanych z procesem twórczym, którą wyodrębniła Tokarz (2005a).

Analiza wyraźnie wykazała, że możliwość ekspresji własnych stanów psychicznych stanowi ważny stymulator działań twórczych. Chociaż brak jest w tym obszarze badań empirycznych, to jednak można odnieść się do rozważań Reada (1982), który zauważył, że w twórczości artystycznej emocje nie są tylko integralnym składnikiem procesu twórczego, ale również często stają się tematem dzieła. Zdaniem tego autora dzieło sztuki można traktować jako wyzwolenie uczuć artysty i ekspresję wrażliwości jego twórcy. Warto w tym miejscu zacytować słowa Reada, które stanowią słuszny komentarz do opisywanego wyniku analizy: „[t]rzeba jednak wciąż mocno podkreślać, że sztuki plastyczne są sztukami wizualnymi, działającymi poprzez oczy, wyrażającymi i przekazującymi stan uczuć. (...) jego zadaniem (artysty, przyp. autorki) nie jest wykładanie idei, lecz przekazywanie swoich emocjonalnych na nie reakcji” (1982: 33).

Wyniki badania wskazują na przewagę motywacji artystycznej nad motywacją hubrystyczną. Interesującym wynikiem analizy wywiadów była tylko delikatnie zaznaczająca się obecność motywów związanych z motywacją zewnętrzną i hubrystyczną. Analiza treści przekonuje, że zajmowanie się tworzeniem sztuki stanowi dla artystów podstawowy element własnego obrazu „Ja”, który konstytuuje ich tożsamość oraz wpływa na poczucie własnej wartości. Ze względu na marginalną obecność w wywiadach wątków dotyczących bezpośrednio motywacji hubrystycznej można przypuszczać, że w przypadku malarzy w ich subiektywnym obrazie zjawiska twórczości dominuje motywacja artystyczna, a własną motywację do tworzenia postrzegają głównie w kategoriach

motywacji autonomicznej. Odnosząc uzyskane charakterystyki indywidualnych znaczeń i treści dotyczące motywów oraz działania do modelu zarysowanego w tabeli 1, możemy stwierdzić, że w wyniku badania uzyskano charakterystyki orientacji motywacyjnej na „ja” i „na dzieło” w postaci nieomal równoważnej, u jednego z malarzy wystąpiły znaczenia związane z orientacją na działanie. Jakkolwiek wspominamy o elementach motywacji instrumentalnej, to jednak nie wystąpiły one wyraźnie. Nie pojawiało się także zbyt wiele odniesień do odbiorcy i odbioru dzieła.

Dotychczasowa dyskusja oraz wyniki uzyskane na podstawie analizy jakościowej obiektów założeń oraz ich określników ukazują ścisły, nierozdzielny związek systemów motywacyjnego i afektywnego. Wypowiedzi badanych zawierały wiele określeń dotyczących motywacji do twórczości. Analiza treści wskazuje na dużą intensywność odczuwania potrzeby tworzenia w subiektywnym przeżywaniu zjawiska motywacji. Rezultat ten potwierdza inne rozważania o silnym powiązaniu motywacji i emocji w aktywności twórczej, które podkreślają specyfikę motywacji w twórczości. Zakłada się bowiem, że szczególny charakter motywacji w twórczości wiąże się z jej wyjątkową siłą, polimotywacyjną strukturą oraz właśnie – różnorodnością emocji (Tokarz 2005a; 2011).

Bardzo interesującym wynikiem analizy jest fakt, że istotną modalnością w przypadku obu artystów okazał się „czas” i jej kategoria „czas terazniejszy”. Zjawisko motywacji do twórczości artystycznej jest przeżywane głównie w kategoriach czasu terazniejszego. Terazniejszość stanowi zatem dla

opisywanych malarzy ważne źródło stymulatorów. Rezultat ten pozostaje w zgodzie z rozważaniami Strzałeckiego (2003) dotyczącymi relacji twórczości i czasu psychologicznego. Zdaniem tego badacza dostępne wyniki badań pozwalają wnioskować, że jednostki odznaczające się wysokim poziomem kompetencji intelektualnej (w tym też twórcy) cele swojej aktywności lokalizują bliżej w czasie psychologicznym. Ponadto celom tym przypisywane jest subiektywnie wyższe prawdopodobieństwo osiągnięcia. Można przypuszczać, że w przypadku artystów z efektem tym wiąże się wysoki stopień sprawowanej kontroli. Pochodną tej relacji może być więc fakt, że w reprezentacjach poznawczych artystów czas psychologiczny znacznie „kurczy się” i koncentruje się na teraźniejszości.

Wnioskiem wspólnym w odniesieniu do obu artystów jest też to, że przeżywanie fenomenu motywacji do działań twórczych współwystępuje z wątpliwością, pytaniami czy negacją. W ramach modalności „przekonanie” najczęściej używaną kategorią u obu artystów była „afirmacja”. Fenomen

motywacji jest zatem przeżywany jako bardzo istotny i niepoddający się zaprzeczeniu. Wynik ten koresponduje z rezultatami badania twórczości artystycznej Nelsona i Rawlingsa (2007), nawiązującymi do nurtu fenomenologii. Badacze ci wykazali, że jednym z uniwersalnych elementów w doświadczeniu fenomenu twórczości było odczucie pewności w działaniach twórczych (*confidence in artistic creativity*).

Interesującym wynikiem jest przeżywanie fenomenu sztuki częściowo poza obrębem własnej podmiotowości. W analizowanych wypowiedziach sztuka zyskała własną podmiotowość i stała się autonomicznym bytem. W literaturze przedmiotu można znaleźć autobiograficzne świadectwa twórców, zwłaszcza pisarzy (por. Tokarz 2005a), opisujące szczególny stan emocjonalny polegający na dominacji dzieła nad pisarzem. Dzieło staje się bytem odrębnym, które niejako podporządkowuje sobie osobę twórcy. Wydaje się, że uzyskany wynik może wiązać się właśnie ze swoistą dominacją procesu twórczego nad artystą.

Gałdowa Anna, Nelicki Aleksander (2005) *O możliwościach i warunkach bycia twórczym z perspektywy aksjologicznej teorii osobowości* [w:] Aleksandra Tokarz, red., *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 9–29.

Gardner Howard (2011) *Creating minds. An anatomy of creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. New York: Basic Books.

Higgins E. Tory (1997) *Beyond pleasure and pain*. “American Psychologist”, vol. 52, s. 1280–1300.

Husserl Edmund (1974) *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Przełożyła Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN.

Ingarden Roman (1974) *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Przełożył Andrzej Półtawski. Warszawa: PWN.

Judycki Stanisław (1993) *Co to jest fenomenologia?* „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, t. 1, s. 25–38.

Kocowski Tomasz (1987) *Geneza i funkcje procesów motywacyjnych człowieka*. „Przegląd Psychologiczny”, t. 1, s. 81–115.

----- (1991) *Szkice z teorii twórczości i motywacji*. Poznań: SAWW.

Kocowski Tomasz, Tokarz Aleksandra (1991) *Prokreatywne i antykreatywne mechanizmy motywacji aktywności twórczej* [w:] Aleksandra Tokarz, red., *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*. Poznań: SAWW, s. 79–95.

Kownacka Ewa M., Sages Roger B. (2005) *Analiza Konstytucji Znaczenia – nowe podejście do planowania badań i analizy tekstu* [w:] Katarzyna Stemplewska-Żakowicz, Krzysztof Kreutz, red., *Wywiad Psychologiczny, t. 1, Wywiad psychologiczny jako postępowanie badawcze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 150–179.

Miś Andrzej (2006) *Filozofia współczesna: główne nurty*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar.

Nelson Barnaby, Rawlings David (2007) *Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creation*. “Journal of Phenomenological Psychology”, vol. 38, s. 217–255.

Nęcka Edward (2001) *Psychologia twórczości*. Gdańsk: GWP.

Piechota Anna (2009) *Stymulatory i inhibitory twórczości artystycznej na przykładzie badania samodzielnych pracowników Akademii Sztuk Pięknych*. Nieopublikowana praca magisterska. Instytut Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Poznańska Magdalena (2006) *Analiza jakościowa treści motywów twórczości artystycznej – badanie studentów Akademii Sztuk Pięknych*. Niepublikowana praca magisterska. Instytut Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Read Herbert (1982) *Sens sztuki*. Przełożyła Krystyna Tarnowska Warszawa: PWN. Rheinberg Falko (2006) *Psychologia motywacji*. Przełożył Juliusz Zychowicz. Kraków: WAM.

Roseman Ira (2009) *Motivations and emotions: Approach, avoidance and other tendencies in motivated and emotional behavior* [w:] Andrew J. Elliot, ed., *Handbook of approach and avoidance motivation*. New York: Psychology Press. Taylor & Francis Group, s. 343–366.

Sages Roger B., Szybek Piotr (2000) *A Phenomenological study of students' knowledge of biology in a Swedish comprehensive school*. “Journal of Phenomenological Psychology”, vol. 31, no. 2, s. 155–187.

Sages Roger B., Lundsten Jonas (2009) *Meaning Constitution Analysis: A Phenomenological Approach to Research in Human Science* [w:] Kostas Mylonas, Aikaterini Gari, eds., *Quod Erat Demonstrandum: From Herodotus' Ethnographic Journeys to Cross-cultural Research*. Athens: Pedio Books Publishing, s. 197–208.

Shaw Melvin P. (1989) *The eureka process: A structure for the creative experience in science*. “Creativity Research Journal”, vol. 2, s. 286–298.

Shaw Melvin P., Runco Mark A. (1994) *Creativity and affect*. Norwood, NJ: Ablex.

Stróżewski Władysław (1983) *Dialektyka twórczości*. Kraków: PWM.

Strzałeckie Andrzej (2003) *Psychologia twórczości. Między tradycją a ponowoczesnością*. Warszawa: Wydawnictwo Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Tokarz Aleksandra (1985) *Rola motywacji poznawczej w aktywności twórczej*. Wrocław: Ossolineum.

----- (1991) *Emocje i ich stymulatory w przebiegu procesu twórczego* [w:] Aleksandra Tokarz, red., *Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej*. Poznań: SAWW, s. 96–110.

Bibliografia

Allport Gordon W. (1964) *Właściwości motywacji człowieka* [w:] Janusz Reykowski, red., *Problemy osobowości i motywacji w psychologii amerykańskiej*. Warszawa: PWN, s. 11–28.

Amabile Teresa (1983) *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer-Verlag.

Brentano Franz (1999) *Psychologia z empirycznego punktu widzenia*. Przełożył Włodzimierz Galewicz. Warszawa: PWN.

- (1993) *Stimulators and inhibitors of the scientific activity in junior and senior research workers*. "European Journal of High Ability", vol. 4, no. 1, s. 31–38.
- (1996) *Wstępna korekta modelu autonomicznej motywacji poznawczej*. „Studia z Psychologii”, t. 7, s. 205–228.
- (1998a)– *Motywacja hubrystyczna i poznawcza jako dominanty systemu motywacji do pracy naukowej*. „Przegląd Psychologiczny”, t. 41, nr 1/2, s. 121–134.
- (1998b) *Twórczość* [w:] Włodzimierz Szewczuk, red., *Encyklopedia psychologii*. Warszawa: Fundacja Innowacja, s. 907–910.
- (1999) *Kierowanie sobą i konstruowanie działania. Dwie współczesne teorie motywacji* [w:] Anna Gałdowa, red., *Wybrane zagadnienia z psychologii osobowości*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 62–102.
- (2005a) *Dynamika procesu twórczego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- (2005b) *Motywacja jako warunek aktywności twórczej* [w:] Aleksandra Tokarz, red., *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 51–72.
- (2006) *O motywacji hubrystycznej*. „Kolokwia Psychologiczne nr 15: Język-Poznanie- relacje społeczne.” (197-215) Warszawa: Instytut Psychologii PAN.
- (2008) *Głos eksperta. Motywacja aktywności twórczej* [w:] Jan Strelau, Dariusz Doliński, red., *Psychologia. Tom 1*. Gdańsk: GWP, s. 602 –603.
- (2011) *Procesy emocjonalne w aktywności twórczej*. Dariusz Doliński, Wojciech Błaszczak, red, *Dynamika emocji: teoria i praktyka*. Warszawa: PWN, s. 303–342.
- Tokarz Aleksandra, Beauvale Andrzej (1993) *Jakość życia młodego naukowca*. „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, t. 55, nr 2, s. 157–166.
- (1996) *Motywacje i emocje w twórczym działaniu naukowców. Uwagi do modelu autonomicznej motywacji poznawczej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. 13, s. 87–102.
- Weiner Bernard (1991) *Metaphors in motivation and attribution*. "American Psychologist", vol. 3, s. 921–930.

Cytowanie

Piechota Anna, Tokarz Aleksandra (2014) *Zastosowanie Analizy Konstytucji Znaczenia (MCA) w badaniu motywacji do twórczości artystycznej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 1, s. 158–186 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przegladsocjologiijakosciowej.org>.

The Application of the Method of Meaning Constitution Analysis (MCA) to the Study of the Phenomena of Motivation to Artistic Creativity

Abstract: The aim of the article is to characterize the Method of Meaning Constitution Analysis with reference to the problem of motivation to artistic creativity. The Method derives from phenomenological research and alludes to the thesis of Edmund Husserl (1974). In the following text, we review the main concepts of motivation to artistic creativity in order to show how the presented method can be used in this domain. The article also describes the results of our studies which aim at elucidating the structure of the motivational-affective system of artists with the emphasis on stimulators and inhibitors of creative activity.

Keywords: Meaning Constitution Analysis, creativity, artistic motivation, hubristic motivation, polimotivation, phenomenology