

PRZEMYSŁAW NOSAL

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

STYLE ŻYCIA A UCZESTNICTWO W KULTURZE
PYTANIE O WZAJEMNE RELACJE I METODOLOGICZNY
PUNKT CIĘŻKOŚCI W BADANIACH STYLÓW ŻYCIA

STYL ŻYCIA A UCZESTNICTWO W KULTURZE — DYNAMIKA RELACJI

Próbując wprowadzić elementy metodologicznego rygoru w trakcie rozpatrywania tak trudno definiowalnego zjawiska, jakim jest uczestnictwo w kulturze, prędzej czy później badacz trafia na kategorię stylu życia. Nie można jednoznacznie określić relacji między tymi dwoma fenomenami — część teorii z uczestnictwa w kulturze czyni element stylu życia, na gruncie innych styl życia zawiera się w uczestnictwie w kulturze, zwolennicy jeszcze innych twierdzą, że obie kategorie się krzyżują. Jakkolwiek definiuje się ten związek, faktem jest, że pozostają one ze sobą w nierozzerwalnej relacji.

Z jednej strony istnieje bowiem grupa koncepcji, które wskazują na uczestnictwo jako na obszar determinowany przez styl życia. Przedstawicielem tego typu myślenia może być Pierre Bourdieu. W swoich pracach dość jednoznacznie definiuje on uczestnictwo w kulturze jako efekt określonego stylu życia, który to z kolei kształtowany jest przez habitus. Według niego, o tym, w jaki sposób (jak często, w jakiej formie, jakim nakładem sił itd.) jednostki partycypują w kulturze, decyduje gust. Jest on umiejętnością rozpoznania kultury prawomocnej, a więc tej ukonstytuowanej przez istniejący system społeczny jako właściwa i pożądana. Im lepiej jednostka porusza się w tym obszarze, im trafniejszych dokonuje wyborów, im korzystniejsza jest społeczna ewaluacja podejmowanych przez nią aktywności kulturalnych, tym lepszym gustem dysponuje i — w szerszej perspektywie — umiejscawia się ją wyżej w hierarchii społecznej. Jak pisze bowiem Bourdieu (2005, s. 15), „gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą: podmioty społeczne różnią się przez rozróżnienia, jakich dokonują pomiędzy pięknem a brzydotą, dystynkcją a pospolitością,

Adres do korespondencji: przemyslaw.nosal@gmail.com

i poprzez rozróżnienia, w których wyraża się bądź też zaznacza ich pozycja w obiektywnych klasyfikacjach”. Jest to także mechanizm zwrotny, gust bowiem stanowi efekt oddziaływania przemocy symbolicznej, wyrażanej przez klasowy habitus. Jednostka nabywa go w nieuświadomiony sposób od najmłodszych lat na drodze odpowiednio silnego bądź słabego nasiąkania kulturą prawomocną. Mówiąc ściślej, o guście jednostki decyduje przede wszystkim jej przynależność do grupy. Uczestnictwo kulturowe jest więc ucieleśnieniem habitusu, jego systematycznym wytworem, przejawem nabytej i zinternalizowanej dystynkcji — umiejętności rozróżniania, wyboru odpowiednich form uczestnictwa w kulturze prawomocnej, znajomości kodu społecznego. Bardziej stanowi ono konsekwencję wyuczonych w określonym kontekście społecznym procesów odbiorczych niż przejaw indywidualnych i niezależnych inicjatyw nadawczych jednostki. Innymi słowy, to strukturalnie zdeterminowany styl życia sam determinuje sposób uczestnictwa w kulturze.

Zbliżoną tezę stawia Andrzej Tyszka (1971). On także postrzega uczestnictwo w kulturze przez pryzmat czynników determinującego je stylu życia. Jednak w odróżnieniu od Bourdieu silniej akcentuje odrębność kryteriów społecznego i kulturalnego zróżnicowania (choć trzeba oddać francuskiemu socjologowi, że również dostrzegał rozwarstwienie kulturalne wewnątrz klas). Analizując style życia mieszkańców pewnej miejscowości, Tyszka zwraca uwagę na charakterystyczne praktyki uczestnictwa w kulturze (np. świadome słuchanie radia, czytanie określonych tytułów prasowych) — większość z nich ma charakter egalitarny i łączy jednostki o bardzo różnych pozycjach społecznych. To nie struktura społeczna zatem okazała się jednoznacznym determinantem uczestnictwa w kulturze. Badania wykazały, że konstytutywne dla zróżnicowania tego zjawiska okazały się cztery czynniki: nierówny udział we władzy (zajmowane przez respondenta miejsce w strukturze instytucjonalno-organizacyjnej), świadomość przynależenia do danej grupy, identyfikowanie się z nią i zakres poczucia więzi, nierówność posiadania i używania dóbr materialnych oraz nierówność wkładu pracy wytwórczej lub nierówność jej ekwiwalentu materialnego (Tyszka 1971, s. 85). Tyszka jako najważniejsze czynniki wpływające na uczestnictwo w kulturze wskazuje zatem cechy „stylotwórcze” i to one wpływają na określoną partycypację kulturową. Uczestnictwo w tym modelu pozostaje więc zjawiskiem uwarunkowanym przez czynniki społeczne (zewnętrzne), choć nie tak silnie jak w przypadku teorii dystynkcji Bourdieu.

W socjologii występują również podejścia umiarkowane, ich zwolennicy podkreślają wzajemny wpływ kategorii stylu życia i uczestnictwa w kulturze. Na przykład autorzy książki o zróżnicowaniu stylów życia w Ameryce Saul Feldman i Gerald Thielbar (1975) wskazują na pewien paradoks. Z jednej strony styl życia jest dla nich konsekwencją uczestniczenia w takiej a nie innej kulturze, charakterystyczną dla pewnej grupy osób, a nie „indywidualnym i niepowtarzalnym wzorem zachowań jednostki” (Feldman, Thielbar 1975, s. 1). Zatem to uczestnictwo w określonych kulturach determinuje styl życia jednostki —

funkcjonowanie w określonej subkulturze (także subkulturze związanej z płcią czy rasą) czy ruchach kontrkulturowych wiąże się również z wyborem określonych praktyk partycypacji w szeroko rozumianej kulturze. Z drugiej strony jednak autorzy ci wskazują, że w podobnym stopniu styl życia wpływa na uczestniczenie w takich a nie innych kulturach. Za przykład służy im styl życia regulowany określonymi warunkami geograficznymi (miejsce zamieszkania, rozróżnienie miasto–wieś) czy etnicznymi (związanymi z przynależnością do określonych grup etnicznych lub narodu). Styl życia pozostaje więc zjawiskiem indywidualnym, jest kształtowany przez jednostkę, podlegając przy tym wielu uwarunkowaniom strukturalnym. W efekcie uczestnictwo w kulturze każdej jednostki jest niepowtarzalną kombinacją różnych wpływów strukturalnych, odzwierciedlającą wyjątkową sytuację tej jednostki — wzajemne sprzężenie jej indywidualnych aspiracji i uwarunkowań środowiskowych (kulturowych).

Od tych koncepcji odchodzi zdecydowanie teoria Davida Chaneya. Jego zdaniem to właśnie partycypacja w kulturze konsumpcyjnej determinuje styl życia. Wzrost możliwości uczestnictwa, jakie daje masowa rozrywka oraz rozbudowana oferta rynkowa, znacząco kształtuje styl życia jednostek, który definiuje się poprzez „kreatywne wykorzystanie możliwości konsumpcyjnych” (Chaney 1996, s. 37). Istnieją dwa główne obszary realizowania uczestnictwa w kulturze. Pierwszym jest „powierzchnia” (*surface*), a więc obszar partycypacji „na pokaz”, w wysokim stopniu obarczony znaczeniem symbolicznym i wkomponowujący się w okocentryczny dyskurs nowoczesności, w którym uczestnictwo funkcjonuje jako komunikat na temat tożsamości jednostki (jednostka uczestniczy w takich aktywnościach kulturowych, które oprócz klasycznego zaspokajania potrzeb partycypacyjnych służą również jako rozpoznawalny komunikat na temat cech uczestnika). Drugim i zarazem przeciwstawnym obszarem realizacji uczestnictwa w kulturze jest Ja (*self*). Istotne znaczenie mają tu procesy decentralizacji rozrywki, uwarunkowane powstaniem nowych narzędzi odbioru treści kulturowych (jak DVD, odtwarzacze CD lub mp3), które publiczne i kolektywne sposoby uczestnictwa pozwalają zastępować uczestnictwem indywidualnym i prywatnym (Chaney 1996, s. 133). Styl życia, stanowiący odzwierciedlenie tożsamości, jest więc przedmiotem indywidualnej ekspresji i opiera się przede wszystkim na polityce wyboru dóbr, które jednostka podda konsumpcji, a w zdecydowanie mniejszym stopniu ulega determinantom zewnętrznym (choć oczywiście nie jest na nie obojętny — oddziałują one choćby przez doświadczenie).

Powyższa prezentacja miała służyć podkreśleniu niejednorodności koncepcji wzajemnego przeplatania się stylu życia i uczestnictwa w kulturze oraz wskazaniu na zróżnicowanie teoretycznych propozycji analizowania tej relacji. Pozwoliła udokumentować, że na gruncie poszczególnych koncepcji różnie ocenia się wagę poszczególnych społecznych czynników wpływających na styl życia. Jednocześnie kolejno przywoływane modele teoretyczne obrazowały przejście od stylu życia determinującego uczestnictwo w kulturze do uczestnictwa

w kulturze (lub też w kulturach) determinującego styl życia. W toku dalszych rozważań chciałbym zaproponować pewien sposób ujmowania uczestnictwa w kulturze, by później odnieść go do kategorii stylu życia.

CHARAKTER I FORMA UCZESTNICTWA — DWIE PŁASZCZYZNY PRAKTYK KULTUROWYCH

Obserwowane w życiu społecznym przejawy uczestnictwa w kulturze, czyli praktyki kulturowe, można ulokować na dwóch kontynuach.

Charakter uczestnictwa

Pierwsze kontinuum to charakter uczestnictwa — miejsce na nim wskazuje, czy uczestnictwo sprowadza się przede wszystkim do praktyk odbiorczych czy też nadawczych. Jego punktami skrajnymi — przyjmijmy: lewym i prawym końcem kontinuum — są stany idealne odbioru i nadawczości. Używając kategorii Lawrence'a Lessiga (2005, s. 62) powiemy, że idealny stan odbioru to „kultura-tylko-do-odczytu”, z naciskiem na „tylko” — partycypacja jest w niej możliwa wyłącznie w formie biernej recepcji wytwarzanych zewnętrznie komunikatów kulturowych. Prawy koniec kontinuum stanowi „kultura-tylko-do-zapisu”, gdzie partycypacja jest skupiona wyłącznie na nadawczości i w żaden sposób nie zdeterminowana przez czynniki zewnętrzne. Te dwa krańce to oczywiście typy idealne, w praktyce nie występujące. Między nimi znajduje się szeroka przestrzeń, w której można umiejscowić różne modele uczestnictwa w kulturze.

Najbliżej „czystego odbioru” lokują się koncepcje, w których uprzedmiotawia się partycypację — uznaje się, że jednostka przez swój udział przyczynia się do trwania systemu społecznego. Są to przede wszystkim teorie funkcjonalistyczne, wtłaczające uczestnika w ramy struktur tworzących większą całość (antropologiczne koncepcje Alfreda Kroebera czy Alfreda Radcliffe-Browna). Nieco dalej od lewego krańca mieszczą się teorie, w których kulturę ujmuje się w sposób regulacyjny (społeczno-regulacyjna koncepcja kultury Jerzego Kmity lub zbliżona koncepcja Warda Goodenougha) — stanowi ona dany odgórnie system norm i dyrektyw, których jednostki muszą przestrzegać, w przeciwnym razie same wyrzucą się poza margines społeczeństwa. Uczestnictwo w tak rozumianej kulturze ma wymiar niemal totalitarny — oznacza albo bierny odbiór zasad i zastosowanie się do nich (co znamionuje uprzedmiotowienie), albo odrzucenie reguł i w efekcie ekskluzję z systemu społecznego. Mniej radykalne (a więc także bardziej oddalone od punktu skrajnego „odbior”) są koncepcje bliskie teorii komunikowania. Ferdinand de Saussure uniwersum kultury opisuje w kategoriach tworzących je kodów kulturowych (są one trwałymi związkami elementów znaczonych i znaczących). Partycypacja jednostek w tak zdefiniowanej kulturze sprowadza się do umiejętności odczytywania tych kodów,

a właściwe odczytanie — co istotne — jest zawsze tylko jedno. Uczestnictwo znamionuje więc odbiór, aczkolwiek wymagający pewnych kompetencji.

Wokół odbioru jako podstawowej praktyki buduje swój klasyczny model uczestnictwa w kulturze Antonina Kłoskowska. Posługuje się ona jednak pojęciem „odtworzenie”, rozumiane jako dekodowanie, ale dokonujące się na bazie własnej osobowości i otaczającego kontekstu społecznego (Kłoskowska 1981, s. 419). Odtworzeniu ulegają treści transmitowane przez trzy układy kultury (Kłoskowska 1981, s. 330–370). Pierwszy z nich — pierwotny układ kultury — odnosi się do stosunków społecznych opartych na bezpośrednim kontakcie, poprzez które jednostka partycypuje w kulturze w sposób naturalny i spontaniczny. W konsekwencji odbiór i nadawczość wzajemnie się przenikają. Drugi układ wprowadza instytucjonalny kontekst komunikacji kulturowej między jednostkami — nadaje jej formalny charakter, w efekcie czego nadawca i odbiorca występują w określonych rolach, a reguły relacji między nimi są jasno określone. Wreszcie trzeci układ realizuje się poprzez środki pośredniego komunikowania (najczęściej są to media), a jego cechą charakterystyczną jest specjalizacja i nieprzechodniość ról (pojedynczy nadawca i masowy odbiorca).

Szczególną uwagę chciałbym zwrócić na pojawiające się w koncepcji Kłoskowskiej dwa kanały nadawcze, jakimi są polityka kulturalna (której realnymi reprezentacjami są instytucje kultury) oraz właśnie media, z zastrzeżeniem, że są to tzw. stare media. Ich funkcjonowanie stanowi dla autorki przykład tego, że partycypacja kulturowa uległa zawężeniu i została sprowadzona przede wszystkim do postawy odbiorczej w dwóch płaszczyznach — instytucjonalnej (w wąskim rozumieniu) oraz medialnej. W przypadku pierwszej z nich uczestnictwo jednostki zostało zapośredniczone przez tworzone odgórnie (przez państwo) placówki, mające pełnić funkcje kulturalne — muzea, filharmonie, biblioteki, kina, teatry. Tak pojmowane uczestnictwo wcale nie musi być realizowane i nie niesie to żadnych konsekwencji dla jednostki, gdy jednak zaistnieje — polega wyłącznie na odbiorze. Analogicznie można postrzegać środki komunikowania masowego. Media takie jak telewizja, radio czy prasa to kanały ekspresji nadawczej, a zadaniem osoby uczestniczącej w tego typu relacji jest odbiór komunikatu. W jednym i w drugim przypadku uczestnictwo nie ma cech imperatywu (partycypacja albo ekskluzja), a jeśli jednostki się na nie decydują, to godzą się również na narzuconą im rolę odbiorcy odgórnie nadawanych komunikatów.

Można wskazać również wiele propozycji teoretycznych, które należy umiejscowić pośrodku przyjętej tu skali. Z jednej strony bazują one na odbiorze jako na podstawowej formie determinującej uczestnictwo, z drugiej zaś bardzo ważnym elementem jest indywidualna ekspresja, aktywność jednostki czy to w obszarze samego odbioru (np. wykorzystywanie go na własne potrzeby), czy też przez tworzenie nowych znaczeń (choć aktywność ta jest wciąż silnie zdeterminowana). Przykładem takiego podejścia jest choćby przytaczana już koncepcja Pierre'a Bourdieu. W ujęciu francuskiego socjologa, uczestnictwo

w kulturze jest ściśle regulowane przez habitus — rozumiany jako zespół determinant strukturalnych, wpływa on poprzez socjalizację na styl życia i na partycypację kulturową. Jednostka podejmuje decyzje sama, ale proces podejmowania decyzji został ukształtowany przez czynniki zewnętrzne. Nieco odmiennie postrzegane są te kwestie na gruncie teorii łączących uczestnictwo w kulturze z konsumpcjonizmem. Konsumowane dobra używane są zarówno do celów zewnętrznych (oznaczenie swojej indywidualności), jak i wewnętrznych (refleksyjne budowanie własnej tożsamości), w sposób odpowiadający indywidualnym preferencjom uczestnika. Uczestnictwo w kulturze, choć bazuje na zastanych wytworach, służy niepowtarzalnej jednostkowej ekspresji, w związku z czym do głosu dochodzi kategoria nadawczości. Konsumpcja kulturowa może również zawierać elementy aktywności twórczej z innego powodu — jednostki wykorzystują partycypację w kulturze (również odbiorczą) w imię pobudek hedonistycznych, czyli zapewnienia sobie przyjemności, przeciwdziałania nudzie czy realizacji marzeń. Uczestnictwo tak rozumiane jest silnie zakorzenione w odbiorze, nierzadko też występują czynniki determinujące kształt tego uczestnictwa. Jednostki wykorzystują je jednak we własnych aktywno-nadawczych celach, takich jak manifestacja tożsamości czy doznanie przyjemności.

Kolejna grupa teorii mieści się już znacznie bliżej końca osi oznaczającego „twórczość”, choć wciąż nie zrywa z postawą odbiorczą. Ujęcia uwzględniające aktywne nadawanie znaczeń tekstom kultury korzystają z koncepcji Rolanda Barthesa (a także Michaiła Bachtina i Walentyna Wołoszynowa), dotyczącej wielości odczytań konotacyjnych. Można tu wskazać na propozycje teoretyczne Stuarta Halla (mówiące o trzech typach odczytań tekstów kulturowych — preferowanych, negocjowanych i opozycyjnych [zob. Storey 2003, s. 76]), Johna Fiskego (wyróżniał dwa sposoby obcowania z komunikatami kulturowymi: odcyfrowanie związane z bierną postawą jednostki oraz odczytanie podkreślające jej aktywność [zob. Fiske 1999, s. 205]) czy Dominica Strinatię (pisał o dialogowym charakterze kultury popularnej, relacje między czytelnikiem a tekstem określając mianem „umowy” [zob. Strinati 1998, s. 201]). Według każdej z tych koncepcji uczestnik wchodzi w określoną relację z komunikatem kulturowym i na jego podstawie tworzy nową jakość — nowy sens z zastanych tekstów kulturowych. Dokonuje się to przez dialog, modyfikowanie czy odrzucenie. Za każdym razem jednak jednostka najpierw partycypuje w zjawiskach, które następnie stają się przedmiotem jej aktywności. Odbiór jest elementem uczestnictwa, ale najważniejsze jest to, co później jednostka z przekazem zrobi. Skrajne jest w tym względzie ujęcie brytyjskich studiów kulturowych, według którego uczestnictwo w kulturze jest już nawet nie obszarem negocjacji, ale otwartego konfliktu. Jednostki reprezentujące interesy różnych grup społecznych ścierają się, próbując narzucić pozostałym swoją wersję odczytywania tekstów kultury.

Najbliżej prawego końca kontinuum, oznaczonego terminem „nadawczość”, znajduje się koncepcja fanów (jeżeli można ją jednoznacznie wyod-

rębnić spośród koncepcji aktywnego odbioru), rozumianych jako świadomi odbiorcy kultury oraz jednostki bardzo zaangażowane w proces tworzenia znaczeń. Bycie fanem oznacza oddanie się danej działalności twórczej, niezgodę na wersję ostateczną i aktywność w tworzeniu znaczeń odpowiadających własnemu wyobrażeniu (np. pisanie własnych powieści czy kręcenie filmów). Bardzo blisko krańca skali można także umiejscowić teorię kultury sieciowej ze wszystkimi jej atrybutami opisywanymi przez Lessiga — dostępnością, wielością narzędzi służących tworzeniu, wspólnotowością (interaktywnością), personalizacją przekazu (świetnie podkreślaną przez hasło promocyjne serwisu YouTube — „wyemituj siebie”) czy wreszcie możliwością kondensacji, archiwizacji oraz dystrybucji treści kulturowych na wielką skalę. Kreuje się w ten sposób rzeczywistość, w której warunkiem uczestnictwa jest zaangażowanie.

Na samym końcu kontinuum, blisko typu idealnego, można umieścić koncepcję „wolnej kultury” (czyli zliberalizowaną teorię kultury cyfrowej) definiowanej jako uniwersum otwarte, powstające w wyniku permanentnej nadawczej partycypacji oraz nieustannego tworzenia przez uczestników nowych treści. Może to być zarówno teoria Lessiga (aktywność tworzy przestrzeń wspólnej kultury — *commons*), jak i propozycja Andrew Keena, który — choć krytycznie — również przedstawia skrajnie nadawczy charakter obecnej kultury, tzw. kultury 2.0 (tutaj aktywność doprowadza do upadku kultury ekspertów i konstytuuje „kult amatora”).

Podsumujmy — kontinuum charakteru uczestnictwa wyznaczają dwa skrajne punkty idealne — odbiór i nadawczość. Większość koncepcji dotyczących uczestnictwa w kulturze można umiejscowić gdzieś pomiędzy nimi. Lewą część skali można skrótowo przedstawić jako dominację odbioru nad tworzeniem, metaforycznie ująć kulturę jako zespół odgórnych rozporządzeń i komunikatów, które uczestnicy powinni przyjmować i do których powinni się stosować. W stosunku do prawej strony trafne wydaje się porównanie kultury do skrzynki z narzędziami (*tool-kit*), którą w dowolnej chwili można otworzyć, wybrać potrzebne przybory i przy ich pomocy kreować rzeczywistość (zob. Marody 2000, s. 18). Obie te części składają się na całościowy obraz charakteru uczestnictwa.

Formy uczestnictwa

Na proponowany model uczestnictwa w kulturze składa się też drugie kontinuum — form uczestnictwa, czyli praktyk występujących w życiu społecznym. Skrajne punkty tego kontinuum to uczestnictwo całkowicie „zawężone” i całkowicie „otwarte”.

To pierwsze to formy instytucjonalne (w wąskim rozumieniu tego słowa), sprowadzające uczestnictwo w kulturze do korzystania z usług określonych placówek do tego przeznaczonych — myślę tu o kinach, teatrach, filharmoniach, muzeach czy galeriach, gdzie się uczęszcza czy też „bywa się” w celu

obcowania z kulturą. Innymi słowy, chodzi o miejsca, w których uczestnictwo jest odbiorczym kontaktem z wytworami kultury nam przedstawianymi. Drugi koniec kontinuum to te wszystkie formy uczestnictwa, które stanowią wolną ekspresję jednostek i wiążą się z wymiarem performatywnym ludzkich zachowań opisywanym przez Marviną Carlsona (1996, s. 3). Partycypacja kulturowa jest tu niezdeterminowana żadnymi strukturami ani oddziaływaniem czynników zewnętrznych. Nie przebiega w wąskich ramach instytucjonalnych, nie jest też ograniczona do specyficznych obszarów, ale ma formułę otwartą i polega na nieskrępowanym działaniu podmiotu.

Także tu istnieją formy pośrednie. Blisko jednego końca kontinuum sytuują się takie przejawy uczestnictwa, które są w pewien sposób instytucjonalne, ale ich formuła pozostaje bardziej otwarta niż w przypadku kin czy muzeów. Mogą to być festyny, imprezy plenerowe czy koncerty, zakładające odbiorczy charakter partycypacji oraz przywiązanie do miejsca i czasu akcji, jednak dające zarazem duże pole do indywidualnej ekspresji. Bliżej środka kontinuum znajduje się uczestnictwo za pośrednictwem tzw. starych mediów (co prawda dziś uległy one ewolucji pod wpływem nowych mediów, jednak pewne formy, jak gazety czy czasopisma drukowane, wciąż się w tę charakterystykę wpisują). Jednostki realizują ten rodzaj uczestnictwa poprzez kontakt ze specyficznym nadajnikiem (gazeta czy radio), ale nie są przy tym związane z konkretnym miejscem czy czasem. Pośrodku kontinuum można usytuować zespół form uczestnictwa polegających na indywidualnym (również hobbystycznym) zaangażowaniu, jak gra na instrumencie, kolekcjonerstwo, występy w amatorskich teatrach, malarstwo czy rzeźbiarstwo. Wymagają one konkretnej infrastruktury albo okoliczności uczestnictwa — w większości przypadków są to konkretne rekwizyty umożliwiające partycypację, na przykład instrumenty muzyczne, przyrządy plastyczne, kostiumy czy umowna przestrzeń do wystawienia sztuki teatralnej itp. Choć występuje dowolność w tworzeniu, to niezbędne są pewne — często fizycznie obecne — media (kanały) umożliwiające ten proces. Z kolei formy uczestnictwa związane z kulturą sieciową mieszczą się bardzo blisko zachowaniowo-performatywnego skraju kontinuum. Jednostki wedle indywidualnych potrzeb mogą wykorzystywać cyfrowe instrumentarium dostarczane przez sieć — pisać blogi, nagrywać i miksować muzykę, montować filmy, wypowiadać się na forach internetowych czy organizować wspólnotę wiedzy. Uczestnictwo zatopione jest w cyberprzestrzeni i niemal każdy ruch po niej stanowi formę partycypacji. Aktywność na polu internetowym ma wiele cech performansu — z jednej strony jest permanentna i twórcza, z drugiej jednak wyodrębniona i powtarzalna. Cechy te zbliżają ją do typu idealnego „otwartej” formy uczestnictwa — partycypacji niesprowadzalnej do żadnego konkretnego kanału, odbywającej się cały czas, w sposób dobrowolny, nijak nie zdeterminowany i ekspresyjny.

Zreasumujmy — drugie kontinuum pozwala uszeregować formy uczestnictwa od „zawężonych” do „otwartych”. Jedna część skali ma charakter raczej instytucjonalny, uczestnictwo zamknięte jest tu w pewnych określonych ka-

nałach lub przynajmniej zapośredniczone przez jakieś placówki, formy drugiej części bazują na bardziej otwartej formule — partycypacji uwolnionej z ram instytucjonalnych, w różnym stopniu mającej charakter aktywności indywidualnej.

POLA UCZESTNICTWA — CHARAKTERYSTYKA

W celu uzyskania pełnowymiarowego obrazu uczestnictwa kulturowego należy zestawić oba omówione kontinua. W modelowym ujęciu typ idealny odbioru miałby formę idealnie instytucjonalną (czy też „zawężoną”), a realizacji idealnego typu nadawczego służyłaby niczym nieskrępowana forma otwarta. Jednak w rzeczywistości oba wymiary się krzyżują, tworząc zróżnicowane wewnętrznie pola partycypacji.

Pola uczestnictwa

		Forma uczestnictwa	
		instytucjonalna (zawężona)	pozainstytucjonalna (otwarta)
Charakter uczestnictwa	odbiorczy	1	2
	nadawczy (twórczy)	3	4

Postaram się teraz pokrótce scharakteryzować cztery pola uczestnictwa powstające na skutek skrzyżowania płaszczyzn charakteru i formy uczestnictwa.

Pole 1 stanowi obszar uczestnictwa konwencjonalnego, partycypacji za pośrednictwem placówek kulturalnych, skupionego przede wszystkim na odbiorze treści kulturowych. Mieści się w nim szeroko rozumiane „uczęszczanie do” czy też „bywanie w” — teatrze, kinie, muzeum czy galerii (można się zastanowić, czy sytuuje się tutaj także uczestnictwo poprzez kontakt z nośnikami, które nie zakładają interakcyjności, jak gazeta). To pole uczestnictwa najłatwiej charakteryzować więc w kategoriach ogólnie formułowanego przekazu, którego odbiór odbywa się za pomocą pewnych kanałów-pośredników (instytucji).

Również pole 4 jest dość jednoznacznie określone. Jest to cały obszar uczestnictwa koncentrujący się na procesie tworzenia treści kulturowej poza ogólnie regulowanymi instytucjami kultury. Zawiera się w nim zaangażowanie w nadawcze praktyki artystyczne (udział w amatorskim teatrze, gra w zespole muzycznym), społecznościowe tworzenie treści za pomocą nowych mediów, kreowanie ich w internecie (muzyka, blogi, zdjęcia) czy w skrajnej formie — twórczy performans życia codziennego. Praktyki te układają się w spektrum działań nieskrępowanych formą, dobrowolnych i silnie akcentujących zaangażowanie jednostki.

Pole 2 nosi cechy opisywanej przez Nicolasa Abercrombiego i Briana Longhursta (1998, s. 44–76) publiczności rozproszonej. Jej cechą charakterystyczną stanowi rozlanie się procesu odbioru na całe życie codzienne. W obrębie tego pola uczestnictwo ukierunkowane jest przede wszystkim na odbiór, przy czym nie sposób wyróżnić żadnego specyficznego momentu odbioru. Odbywa się ono poza instytucjami, którym rola odbiorcy jest trwale przypisana (jak w polu 1). Uniwersum przejawów tego pola jest bardzo szerokie. Permanentny wymiar tego rodzaju partycypacji powoduje, że niemal każdy rodzaj obserwowania w życiu społecznym kwalifikuje się do tego obszaru — bycie partnerem interakcji społecznych, także tzw. grzeczna nieuwaga, czyli odczytywanie zachowań innych ludzi na tyle, na ile jest to konieczne, aby wzajemnie sobie nie przeszkadzać. Odbiór może mieć również charakter tła. Całemu życiu jednostek towarzyszy bowiem niekończąca się liczba przekazów pochodzących z różnych źródeł, traktowanych jako tło, coś co zawsze jest obecne, i jakkolwiek ta obecność jest uchwytna, to w żaden sposób nie jest pierwszoplanowa. Przykładem może być radio grające przez cały dzień w biurze albo nastawiony na pełen regulator telewizor w mieszkaniu — choć emisja zakłada odbiór, tego rodzaju kontakt pozbawiony jest specyficznego momentu uczestnictwa, przez co ulega rozmyciu, na kształt procesu nadawczego. Widać tu jasno opozycję do pola 1, gdzie uczestnictwo, choć o tym samym charakterze, miało zdecydowanie bardziej skonkretyzowaną formę, powiązaną z odrębnym kanałem i czasem uczestnictwa. Podsumujmy: uczestnictwo w kulturze w polu 2, mimo że ma charakter odbiorczy, realizuje się w sposób otwarty w formach pozainstytucjonalnych.

Pole 3 jest wewnętrznie niejednorodne. Stanowi wyjątkowo zróżnicowany obszar instytucjonalnego wprowadzania nowych treści do kulturowego obiegu. Można w nim wyodrębnić trzy główne nurty:

Nadawczość instytucjonalna — przede wszystkim środowisk (*implicit* — instytucji) odgórnie zaangażowanych w proces tworzenia przekazu instytucjonalnego. Środowiska te można rozpatrywać jako strukturę hierarchiczną. Na samej górze znajdują się decydenci polityczni (ministerstwo, komisje sejmowe) oraz przedstawiciele władzy lokalnej i samorządowej odpowiedzialni za kształt polityki kulturalnej na danym obszarze. Oni rozstrzygają o alokacji funduszy na dane przedsięwzięcia, dofinansowaniu instytucji czy podjęciu inicjatyw o charakterze kulturalnym. W dalszej kolejności są jednostki odpowiedzialne za funkcjonowanie konkretnych instytucji, jak dyrektorzy teatrów, właściciele kin, kuratorzy wystaw czy osoby nadzorujące dane projekty kulturalne — personalnie decydują oni o emitowanych treściach, sposobie ich emisji, dostępności itd. Wreszcie na ostatnim szczeblu znajdują się osoby bezpośrednio biorące udział w przekazie instytucjonalnym — aktorzy występujący w teatrach instytucjonalnych, członkowie filharmonii, inni artyści tworzący na zlecenie instytucji. Specyficzną subkategorię w tej grupie stanowią nadawcy oddolni, którzy z czasem weszli do nurtu instytucjonalnego. Wskazałbym dwie główne motywacje tego typu przenosin. Po pierwsze, część jednostek zaangażowanych

w działania twórcze początkowo praktykuje poza instytucjami z powodu braku odpowiednich kwalifikacji czy doświadczenia. Gdy je zdobędą w toku działalności pozamainstreamowej, przenoszą się do instytucji. Jako przykład można wskazać wielu reżyserów filmowych, którzy najpierw zaangażowani byli w kino offowe, a następnie przenieśli się do mainstreamu (jak bracia Matwiejczykowie, szeroko rozpoznawalni twórcy offu, którzy niedawno zaczęli kręcić filmy w dużych wytwórniach), aktorów teatrów nieinstytucjonalnych, którzy z czasem przeszli do instytucji (teatry, telewizja), muzyków, rzeźbiarzy itp. Po drugie, są to jednostki pozostające długo poza instytucjami ze względów światopoglądowych (niezależność, brak determinacji w dążeniu do sukcesu komercyjnego), ale decydujące się w końcu na przeniesienie do głównego nurtu, aby wprowadzić do niego przekaz odpowiadający swojej wizji. Przykładem może być Roman Gutek, dystrybutor filmów kina niezależnego, przez wiele lat pozostający na uboczu głównego nurtu, od jakiegoś czasu już w nim działający i emitujący ambitne kino niezależne za pomocą dużych instytucji — kin (w tym także multipleksów), telewizji czy wielkich festiwali.

„Instytucje poza instytucjami” — obszar ten obejmuje aktywność nadawczą z jakiś powodów pozostającą poza głównym nurtem instytucjonalnym, ale na tyle silną i cieszącą się taką popularnością, że jej twórcy zdołali wytworzyć alternatywne wobec mainstreamowych instytucje. Treści tego typu mogą być marginalizowane w głównych ośrodkach nadawczych z kilku powodów — mogą nie schlebiać estetycznym gustom decydentów (na dobrą sprawę sprowadza się to często do odbiegania od gustów klasy średniej); mogą stać w opozycji do wartości promowanych przez przekazy oficjalne; wreszcie mogą być atrakcyjne tylko dla określonych grup, które są marginalizowane również w życiu społeczno-politycznym. Pierwszy przypadek obrazuje sytuacja muzyki disco polo — oficjalnie pogardzanej, uważanej za gorszą i schlebającą niższym gustom, mimo to cieszącej się niezwykłą popularnością. Popularnością na tyle dużą, że powstał świetnie zorganizowany, choć pozostający niejako obok nurtu głównej sceny muzycznej, system produkcji i dystrybucji nagrań (niezwykle prężna, generująca olbrzymie zyski, przez długi czas monopolistyczna firma fonograficzna „Blue Star”), promocji zespołów i ich występów oraz tworzenia list przebojów. Przypadek drugi to tworzenie nowych instytucji w celu promowania treści ideologicznych pozostających poza zainteresowaniem głównych nadawców — w nurt ten wpisują się choćby Telewizja Trwam i Radio Maryja — czy treści subkulturowych. Swoisty język, swoista tonacja uczuciowo-emocjonalna, specyficzne formy zachowania, specyficzny system wartości (Filipiak 1999, s. 14), czyli silnie zaakcentowana odrębność od tzw. kultury oficjalnej, sprawiają, że treści te nie znajdują się w głównym obiegu instytucjonalnym. Są dostrzegane i nierzadko szanowane, ale oficjalnie ich się nie promuje. Z tego powodu subkultury zwykle tworzą własne instytucje kulturowe (w wielu przypadkach jest to wręcz całe uniwersum kulturowe, jak choćby w przypadku hip-hopu), które nadają teksty odpowiadające ich światopoglądowi. Wskazać tu

można subkultury identyfikujące się właśnie przez treści kulturowe (np. goci), ale także subkultury bardziej ideologiczne (np. skinheadzi), zarówno jedni, jak i drudzy rozwinęli szeroką sieć twórczości instytucjonalnej (wytwórnice fonograficzne, kolportaż prasy, książki tematyczne). Warto również zauważyć, że często przekazy subkulturowe z czasem wchodziły do głównego obiegu, niewątpliwie go wzbogacając (hippisi, punkowcy).

Drobne instytucje nadawcze (producenci na własny użytek) — jest to kategoria kształtująca się doraźnie, w odpowiedzi na konkretne zapotrzebowanie, związana głównie z nurtem fanowskim. Protoplastą tego zjawiska jest nurt „Zrób to sam” (*Do It Yourself*), w którym fani wzięli we własne ręce produkcję określonych dóbr i treści (robienie koszulek z nadrukami, organizowanie koncertów, pisanie gazetek, dystrybucja — głównie wtórna — nagrań). Obszar ten dobrze opisuje kategoria użyta przez Abercrombiego i Longhursta (zob. 1998, s. 138–142) — „drobni producenci” (*petty producers*). Są to osoby zaangażowane w daną kulturę fanowską, z czasem tworzące odpowiednie instytucje kreujące treści, na przykład specjalne wydawnictwa fanowskie (komiksy, czasopisma), sklepy ze specjalistycznymi artykułami (szczególnie widoczne w przypadku gier RPG), organizatorzy gier terenowych, a nawet gier komercyjnych kręconych przez fanów na potrzeby fanów (np. fanowska pełnometrażowa produkcja filmowa pt. *Damnatus*).

Jak widać, wyróżnione pola to obszary różniące się od siebie, posiadające określone cechy dystynktywne, choć niejednolite wewnętrznie.

Relacje między polami

Opisane pola uczestnictwa nie są hermetyczne. Wprost przeciwnie — ich granice cechuje bardzo duża przepuszczalność. W praktyce wyodrębnianie konkretnych kategorii pól uczestnictwa jest pewnym naginaniem rzeczywistości, albowiem modelowe granice między nimi zacierają się. Możliwe są trzy typy ruchliwości między polami uczestnictwa.

(1) Ruchliwość między polem 1 i 2 oraz 3 i 4, gdy zmianie nie ulega charakter uczestnictwa, lecz forma — z instytucjonalnej na nieinstytucjonalną lub odwrotnie.

Przejście z pola 1 do pola 2 to opuszczenie kanałów zogniskowanego uczestnictwa odbiorczego i przeniesienie się do sfery permanentnego odbioru (nieinstytucjonalnego). Proces ten można przyrównać do sytuacji opuszczania placówki instytucjonalnej, na przykład teatru, gdzie uwaga odbiorcza jest wysoce skoncentrowana, i przeniesienia się do kawiarni, gdzie w tle słychać dźwięki muzyki — tu uczestnictwo traci specyficzny moment odbioru i staje się rozproszone. Pola 1 i 2 raczej się na siebie nie nakładają w tym samym momencie, ale do przejścia między nimi może dojść w każdej chwili.

Relacje między polem 3 i 4 są dużo mniej płynne i, co interesujące, asymetryczne. Na przykładzie ścieżki rozwoju piosenkarza disco polo — najpierw

wykonuje je w zaciszu własnego garażu, potem wśród znajomych, na imprezach, weselach (konieczna jest rozbudowa zespołu, zakup instrumentów itp.), a następnie w oficjalnej wytwórni disco polo — można powiedzieć, że przejście z pola 4 do 3 wiąże się z pewnym awansem, specyficznie rozumianą karierą. Przejście z twórczości „oddolnej” do „instytucjonalnej” skutkuje ustrukturyzowaniem działalności, dotarciem do większej liczby odbiorców i — co nie mniej istotne — większymi zyskami. Także przykład opisywanych przez mnie drobnych producentów, którzy jeszcze niedawno byli twórcami pozainstytucjonalnymi, by z czasem stać się aktywnym podmiotem nadawczym w obrębie odpowiednich instytucji, pokazuje, że przejście z pola 4 do pola 3 nie jest niemożliwe czy szczególnie trudne, ale wymaga czasu i odpowiedniej drogi rozwoju (posiadanie kapitału, odpowiednie inwestycje).

Ciekawa jest asymetryczność relacji między polem 3 i 4. Przejście z 4 do 3 stanowi pewien proces obłożony obostrzeniami, przejście z 3 do 4 zaś może odbyć się w każdej chwili. Nic bowiem nie stoi na przeszkodzie, aby dyrektor teatru po przyjeździe z pracy do domu amatorsko grał na saksofonie, a minister kultury umieszczał wykonane przez siebie zdjęcia w internecie. Jest to kwestia zmiany roli społecznej — czasowego zawieszenia jednej i wejścia w drugą.

Ogólnie ruchliwość z pola 2 do 1 i z 4 do 3 wiąże się z zawężaniem („skanalizowaniem”) i specyfikacją pola uczestnictwa, a ruch w kierunku odwrotnym — z 1 do 2 i z 3 do 4 — z jego rozpraszaniem i instytucjonalną dekonstrukcją (wychodzeniem poza wyspecjalizowane „mechanizmy” uczestnictwa).

(2) Ruchliwość między polami 1 i 3 oraz 2 i 4. W obu przypadkach zachowana jest forma uczestnictwa, przeobrażeniu ulega tylko rola społeczna — z szeroko rozumianego widza (odbiorcy) jednostka staje się twórcą. Oczywiście w przypadku formy instytucjonalnej nie zawsze pole nadawcze (3) jest dostępne dla wszystkich, ale w drugą stronę ruch może się odbywać bez przeszkód (aktor teatralny sam może uczęszczać na koncerty muzyki poważnej). Przejścia wewnątrz formy nieinstytucjonalnej nie są regulowane w żaden sposób — przechodząc ulicą mogą obserwować jak mim zbiera pieniądze, symulując różne scenki (jednocześnie uważając, by na nikogo nie wpaść — grzeczna nieuwaga), by po chwili wrócić do domu i już samodzielnie remiksować muzykę w cyberprzestrzeni (podobnie jest z przejściem w odwrotnym kierunku).

Ruchliwość taka wiąże się ze zmianą roli społecznej — z odbiorcy na twórcę komunikatów kulturowych. Jednostka zawiesza czasowo praktykowanie czynności jednego rodzaju (percepcji lub ekspresji), by poświęcić się drugiej.

(3) Ruchliwość krzyżowa odbywa się między polami leżącymi po przekątnej (1 i 4 oraz 2 i 3), skutkuje zarówno zmianą charakteru uczestnictwa, jak i jego formy. Poza tym o ile wcześniej omawiane procesy ruchliwości są relatywnie ciągłe (np. najpierw twórczość pozainstytucjonalna, dopiero później instytucjonalna), o tyle w tym przypadku ciągłość zostaje zaburzona, ponieważ pola istotnie się od siebie różnią. Ruchliwość między polami 1 i 4 odpowiada przejściu między instytucjonalnym odbiorem a nieinstytucjonalną nadawczością.

Choć wiąże się ona ze zmianą ról społecznych, nie jest w żaden sposób reglamentowana — każdy może uczestniczyć w instytucjonalnym odbiorze (nie ma obostrzeń w kwestii kupna biletu do muzeum), tak i każdy może brać udział w oddolnym tworzeniu treści (np. pisanie blogu). Przemieszczanie się między tymi polami jest dostępne dla wszystkich. Mobilność między obszarem 2 i 3 określona jest natomiast przez pewne „reguły dostępu”. Jak już pisałem, nadawczość instytucjonalna jest polem stosunkowo hermetycznym i aby się na nim znaleźć, należy spełnić odpowiednie warunki wejścia (odpowiednie stanowisko, dostęp do narzędzi nadawczych itp.). Toteż omawiane zjawisko nazwać by można ruchliwością upoważnionych.

Ogólnie można powiedzieć, że cztery pola proponowanego modelu, posiadające określone cechy dystynktywne opisujące partycypację kulturową, nie są oddzielone ścisłymi granicami i uczestniczący w kulturze mogą zmieniać swoje usytuowanie. Wyróżnione trzy typy mobilności wiążą się zarówno z przyjmowaniem specyficznych ról społecznych, jak i wymagają spełnienia określonych warunków strukturalnych (dostęp do instytucji, odpowiedni status).

UCZESTNICTWO W KULTURZE A STYL ŻYCIA — PODSUMOWANIE

Uczestnictwo w kulturze można rozpatrywać z dwóch perspektyw — aktywności o charakterze odbiorczym lub nadawczym (twórczym) i formy uczestnictwa: od form zawężonych (sprowadzonych do konkretnych kanałów) do form otwartych. Złożenie obu płaszczyzn tworzy uniwersum uczestnictwa, na które składają się cztery pola uczestnictwa — instytucjonalno (zawężone)-nadawcze (twórcze), instytucjonalno-odbiorcze, pozainstytucjonalno (otwarte)-odbiorcze, pozainstytucjonalno-twórcze. Każdy z tych elementów stanowi obszar partycypacji kulturowej będący kombinacją „silniejszych nateżeń” obu cech (charakteru i formy).

Co daje takie przedstawienie zjawiska uczestnictwa w kulturze?

Po pierwsze, dostarcza instrumentarium do głębszej eksploracji zagadnienia. Wyodrębnienie oraz zdefiniowanie określonych pól uczestnictwa umożliwia uporządkowanie współczesnych praktyk partycypacyjnych według ich cech dystynktywnych. Przykładem może być wskazanie podobieństw tak różnych przejawów jak subkulturowa twórczość hiphopowców i kierowanie teatrem instytucjonalnym, przy równoczesnym podkreśleniu różnic między nimi. Dodatkowo opis ruchliwości pomiędzy polami daje wyobrażenie o możliwych trajektoriach zmian uczestnictwa.

Po drugie, odejście od postrzegania uczestnictwa w kulturze jako opozycji „instytucjonalny odbiór” — „pozainstytucjonalna nadawczość” otwiera nowe płaszczyzny postrzegania kultury. Dotyczy to przede wszystkim tych grup, których działalność rzadko jest rozpatrywana w kategoriach uczestnictwa w kulturze (np. decydenci mający odgórny wpływ na nadawanie instytucjonalnych komunikatów albo performatywni uczestnicy życia codziennego).

Po trzecie wreszcie, takie podejście uwypukla aspekt demokratyzacji oraz pluralizacji współczesnego uczestnictwa w kulturze. Obrazuje bowiem, że wszystkie praktyki, bez względu na ułożenie w układzie (przypisanie do któregoś pola), są tak samo istotne dla trwania i rozwoju systemu kulturowego. Nie ma uczestnictwa lepszego czy gorszego (tak jak nie można stwierdzić, że w ogóle nie uczestniczy się w kulturze), są jedynie praktyki o różnym charakterze i różnej formie. Choć zróżnicowane, tworzą jedną zwartą całość.

Na koniec w skrócie proponuję, aby pokrewną kategorię stylu życia rozpatrywać w podobny sposób co uczestnictwo w kulturze — przez złożenie dwóch płaszczyzn. Pierwsza płaszczyzna analizy mówiłaby, w jakim stopniu styl życia jest wytworem systemu, a w jakim projektem indywidualnym, jak bardzo jest on determinowany strukturalnie, a do jakiego stopnia samodzielnie tworzony przez jednostkę. Chciałbym zatem rozpatrywać, w jakim stopniu jest on zastosowaniem gotowego przepisu na styl życia, a w jakim przedsięwzięciem niepowtarzalnym, przesiąkniętym indywidualnością osobnika, który go tworzy. Druga płaszczyzna analizy dotyczyłaby charakteru określonych praktyk tworzących styl życia — tego, czy jednostkę cechuje postawa konsumpcyjna czy też prosumpcyjna. Byłaby to próba ukazania zjawiska w wymiarze kreatywnego trudu ponoszonego (lub nie) podczas stylotwórczych praktyk. Analiza uwypuklałaby fakt biernego odbioru i powielania określonych czynności lub aktywność w ich konstruowaniu. Wymiar ten stanowiłby więc miernik twórczej aktywności jednostki, stopnia jej funkcjonowania w życiu społecznym w sposób innowacyjny i przedsiębiorczy.

Złożenie obu tych płaszczyzn nie tylko pozwoliłoby opisywać praktyki stylu życia w kontekście determinizmu strukturalnego czy osobniczego, ale również wskazywałyby na charakter tych praktyk — nastawienie na konsumowanie lub na wytwarzanie. Takie podejście pozwala podkreślić, że styl życia jest tworem wielowymiarowym, wypadkową czynników społecznych i osobowościowych. Ponadto choć uwydatnia zróżnicowanie codziennych praktyk, zwraca uwagę, że wszystkie one są jednakowo ważne i konstytutywne dla stylu życia.

BIBLIOGRAFIA

- Abercrombie Nicholas, Longhurst Brian, 1998, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London.
- Banaszak Grzegorz, Kmita Jerzy, 1994, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Barker Chris, 2005, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bourdieu Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa.
- Carlson Marvin A., 1996, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London–New York.
- Chaney David, 1996, *Lifestyles*, Routledge, London–New York.

- Feldman Saul D., Thielbar Gerald W. (red.), 1975, *Life Styles: Diversity in American Society*, Little Brown, Boston–Toronto.
- Filipiak Marian, 1999, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Fiske John, 1999, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. Aleksandra Gierczak, Astrum, Wrocław.
- Jenkins Henry, 2006, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Keen Andrew, 2007, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Katarzyna Topolska-Ghariani, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Lessig Lawrence, 2005, *Wolna kultura*, tłum. różni, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kłoskowska Antonina, 1981, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa.
- Marody Mirosława (red.), 2000, *Między rynkiem a etatem. Społeczne negocjowanie polskiej rzeczywistości*, Scholar, Warszawa.
- Storey John, 2003, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. Janusz Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Strinati Dominic, 1998, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. Wojciech J. Burszta, Zys i S-ka, Poznań.
- Tyszką Andrzej, 1971, *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, PWN, Warszawa.

LIFESTYLE AND PARTICIPATION IN CULTURE
 QUESTIONS ON THE METHODOLOGICAL CENTRE OF GRAVITY
 IN INVESTIGATIONS OF LIFESTYLE

Summary

The author attempts to connect the category of lifestyle with that of participation in culture. In order to do this two continuums are used which correspond to the character of participation in culture (from recipient to creator) and the form of participation (institutional and beyond institution). As a result of the superimposition of the two axes, four fields are obtained within which the practices of participation in culture by the individual may be placed. The model obtained in this manner allows the multi-dimensional description of the issues of the participation in culture and at the same time may be used as tool in the analysis of lifestyles.

Key words/słowa kluczowe

lifestyle / styl życia; participation in culture / uczestnictwo w kulturze; field of participation in culture / pole uczestnictwa w kulturze