

## Swoistość uczestnictwa we współczesnej kulturze artystycznej

Lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku to okres nie tylko ważnych przemian o charakterze polityczno-społecznym w Polsce, ale również okres niesłychanie znaczących zmian społeczno-kulturowych. Zmiany te jednak, w przeciwieństwie do procesów transformacji politycznej i ekonomicznej, nie zachodzą bardzo gwałtownie i nie mają tak spektakularnego charakteru. Ponadto ich kierunek wskazuje na zachowanie ciągłości tradycji i przynależności do kręgu kultury zachodnioeuropejskiej. Przemiany te, co warto mocno podkreślić, nie są ściśle powiązane z procesami transformacji politycznej, aczkolwiek nie można rzec, iż są one w Polsce całkiem niezależne od przemian społeczno-politycznych. Można jednak sądzić, że wcześniej lub później przemiany te w naszym kraju i tak by się dokonały<sup>1</sup>, zapewne jako efekt oddziaływania kultury zachodnioeuropejskiej oraz jako wyraz pewnej tendencji zmiany kulturowej obecnej w samej kulturze od bardzo dawna. Zmiany jakie zaszły w Polsce w obszarze kultury są bowiem wyraźnie zgodne z tendencjami zmiany kulturowej w Zachodniej Europie czy Ameryce Północnej, tyle że okres socjalizmu nieco opóźnił ich zaistnienie.

Niewątpliwie współczesna kultura polska, a przynajmniej ta jej część, którą nazywamy kulturą artystyczną, doskonale komponuje się w krajobrazie współczesnej kultury europejskiej. Zachowany został bowiem stały związek z kulturą Zachodu i podtrzymana jest jej okcydentalna orientacja. Równocześnie związek ten nie przerodził się w podporządkowanie, kultura polska nadal zdolna jest do autonomicznego wyrażania swej tożsamości. Co prawda procesy integracji europejskiej dominujące w obszarze polityki i gospodarki są tu również wyraźnie zauważalne, lecz skupiają się one przede wszystkim na kulturze popularnej, podczas gdy kultura elitarna jest nadal zdolna do zachowania autonomii i samodzielnego funkcjonowania. Oczywiście zdolność do

---

<sup>1</sup> Intuicyjną sugestią tego stanu sformułował Cz. Miłosz we wstępie do redagowanego przez niego zbioru tekstów *Kultura masowa*, red. Cz. Miłosz, Instytut Literacki, Paryż 1957, s.7-9

zachowania autonomii nie oznacza równocześnie zdolności do wpływania w sposób znaczący na kształt kultury europejskiej. Kultura polska jest niewątpliwie w tym układzie kulturą peryferyjną, a stan ten wynika bynajmniej nie z oceny jej wartości, lecz przede wszystkim z dominującej roli rynku i zasad ekonomii również w obszarze kultury. Oceniając pozycję kultury polskiej warto równocześnie zwrócić uwagę, iż nigdy nie miała ona w Europie statusu kultury dominującej, zazwyczaj miała charakter peryferyjny a czasami nawet prowincjonalny. Zawsze jednak dopełniała ona w sposób swoisty zróżnicowanie kulturowe Europy i dlatego też musi być traktowana jako autonomiczny element współtworzący panoramę kultury europejskiej. Fakt ten równocześnie sprawia, że współczesne procesy kulturowe w równym stopniu wpływają na kształt kultury europejskiej jak i polskiej.

Krajobraz współczesnej kultury artystycznej, kształtują przede wszystkim ścierające się tendencje modernistyczne i postmodernistyczne<sup>2</sup>. Jej cechą jest zdolność do łączenia sprzeczności zawartych w tym, co Z.Bauman nazwał nowoczesnością i ponowoczesnością. W efekcie ścierania się tych tendencji, kultura współczesna zyskuje swój nowy, dynamicznie kształtowany wymiar, a jej tożsamość nie jest *de facto* przesądzona. Istotną cechą współczesnej kultury jest fakt, iż kultura ta nie jest, lecz nieustawicznie się staje. Znajduje to szczególny wyraz w napięciu jakie rysuje się między procesem demokratyzacji kultury a procesem jej komercjalizacji, między dążeniem do zapewnienia autoteliczności twórczości artystycznej, a równoczesnym jej podporządkowywaniem ekonomii i polityce, między globalizacją kultury i towarzyszącą jej unifikacją form artystycznych (sprawiającą, iż mamy *de facto* do czynienia z uniwersalnymi, globalnymi „towarami” kultury) oraz indywidualizacją przeżyć odbiorczych i subiektywizacją procesu recepcji wzmacnianą jeszcze w dobie internetu

---

<sup>2</sup> Ścieranie się tendencji i kontr-tendencji, procesów i kontr-procesów wyraża, zdaniem L.Korporowicza, „nowe oblicze rzeczywistości kulturowej naszych czasów”. Por.L.Korporowicz, *Osobowość interaktywna w dobie interakcji kultur*, w: „Teoria socjologiczna Floriana Znanieckiego a wyzwania XXI wieku”, (red.) E.Hałas, TN KUL Lublin 1999, s.237, Por. też A.McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, Routledge, London 1995, s. 13-23.

przez procesy towarzyszące tworzeniu się społeczeństwa „sieciowego”, między tendencjami budowania ładu w kulturze opartego o „przeźroczyście”, jednoznaczne komunikaty artystyczne a rzeczywistym brakiem „przeźroczyście” oraz niejednoznacznością całego obszaru kultury artystycznej.

Swoistość współczesnej kultury, nie tylko polskiej, jest kształtowana przede wszystkim przez proces wieloaspektowej demokratyzacji kultury, którego szczególny charakter należy z pewnością postrzegać w kontekście trzech synchronicznych procesów: 1/ procesu komercjalizacji; 2/ procesu globalizacji kultury; 3/ procesu umasowienia.

Każdy z tych procesów ma znaczący wpływ na kształtowanie się tożsamości kultury współczesnej, a ich równoczesna obecność sprzyja zaś wzajemnemu stymulowaniu oraz oddziaływaniu na siebie, czego efektem jest swoiste zjawisko „synergii”. Dowodzą tego chociażby wyraźnie widoczne związki między umasowieniem kultury<sup>3</sup> a jej komercjalizacją i procesami globalizacyjnymi. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, iż stosownie do wagi tych procesów zyskują one zarówno swoich zwolenników jak i liczne grono przeciwników. Zwolennicy są skłonni traktować te procesy jako przejaw pozytywnych zmian w kulturze, podczas gdy ich adwersarze upatrują w nich przejawy patologii społecznych. Niezależnie jednak od oceny tych procesów, której formułowanie nie leży w obszarze zainteresowania niniejszego tekstu, faktem jest, iż mają one miejsce i znacząco wpływają na zmianę kulturową.

Komercjalizacja kultury artystycznej wyrażająca się przede wszystkim uzależnieniem twórczości artystycznej i procesów partycypacji w kulturze przez zjawiska ekonomiczne jest słusznie postrzegana jako zamach na wolność twórczą z jednej strony, z drugiej zaś jako przejaw niesprawiedliwości społecznej. Warto jednak przy tym pamiętać, iż twórca praktycznie od zawsze był poddawany różnorodnym oddziaływaniom

---

<sup>3</sup> Umasowienie kultury jest w tym miejscu rozumiane zgodnie z tym jak je ujmuje A.Kłóskowska, która uznaje, iż charakteryzują ten proces dwa kryteria: kryterium ilości i standaryzacji. Należy jednak zwrócić uwagę, iż umasowienie kultury nie musi odwoływać się jedynie do kryteriów ilościowych, lecz może wiązać się ze zmianami jakościowymi.

i wpływom, właśnie o charakterze ekonomicznym. Nie jest to zjawisko nowe, czego doskonałym dowodem jest nie tylko, niezwykle ważna i korzystna dla rozwoju sztuki, instytucja mecenatu artystycznego, ale również działalność cechów artystycznych, które nierzadko wywierały presję na swoich członków, by tworzyli dzieła o tematyce dającej większe „perspektywy sprzedażowe”, działo się to szczególnie w okresach dekoniunktury na rynku sztuki<sup>4</sup>. Oczywiście obecnie sytuacja nie jest identyczna, ale można znaleźć szereg odniesień właśnie do tych sytuacji. W czasach współczesnych często możemy spotkać się z sytuacją, w której sponsor ingeruje w charakter działalności twórczej mając na względzie przyszłe funkcjonowanie dzieła w warunkach gospodarki rynkowej. Warto również pamiętać, iż komercjalizacja kultury niesie ze sobą również konsekwencje polegające na stabilizacji pozycji finansowej twórcy i zintegrowaniu go bezpośrednio z otoczeniem rynkowym, a pośrednio z różnymi segmentami struktury społecznej.

Równocześnie, spoglądając na ten problem z innej nieco perspektywy należy zauważyć, że dominacja czynnika ekonomicznego staje się często znaczącym ograniczeniem dla powszechnego dostępu do kultury. Brak funduszy na zakup książki czy biletu do kina lub na koncert jest czynnikiem istotnie ograniczającym możliwości aktywnego odbiorczego uczestnictwa we współczesnej kulturze, co niesie z kolei istotne skutki dla szerszego problemu funkcjonowania społeczeństwa.

Na zaistniały stan należy spojrzeć również z perspektywy globalizacji kultury. Proces ten polega przede wszystkim na unifikacji form kultury i często jest identyfikowany, niezbyt słusznie, z jej amerykańizacją. Chodzi tu wszakże nie o Amerykę jako taką, lecz o dążenie do unifikacji pragnień odbiorców kultury. Unifikacja ta pociąga za sobą równocześnie unifikację potrzeb kulturalnych<sup>5</sup>, czego efektem jest, jak

---

<sup>4</sup> Por. L. Lepsi, Cech malarski w Polsce, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 1895, t.2, nr 1-4, J. Ptaśnik, *Cracovia 1300-1500*, Kraków 1917, P. Kisiel, *Ethos i tradycja a sytuacja społeczna malarzy w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, w: J. Baradziej, J. Goćkowski (red.), „Rozważania o tradycji i ethosie”, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s.232

<sup>5</sup> Rozróżnienie na potrzeby i pragnienia zostało przyjęte za Ph. Kotlerem. Zob. Ph. Kotler, *Marketing*, Gebethner i Ska, Warszawa 1994, s.6.

przekonywująco dowodzi J.Ortega y Gasset, pojawienie się człowieka masowego. „Masę stanowią ci wszyscy, którzy nie przypisują sobie jakiś szczególnych wartości – w dobrym tego słowa znaczeniu czy w złym – lecz czują się ‘tacy sami jak wszyscy’ i wcale nad tym nie boją, przeciwnie, znajdują zadowolenie w tym, że są tacy sami jak inni”<sup>6</sup>. Samo istnienie masy stanowi już zagrożenie dla odrębności i tożsamości kulturowej poszczególnych społeczeństw, a ponadto łatwo ulega ona działaniom o charakterze „przemocy symbolicznej”, rozumianej zgodnie z sensem nadanym przez P.Bourdieu, a polegającej na „zniewoleniu w sferze wartości”<sup>7</sup>. Globalizacja przejawia się tu przede wszystkim jako działanie marketingowe, oderwane od kontekstu estetycznego właściwego danej kulturze artystycznej. Dlatego też jest aktem „gwałtu” kulturowego, którego wewnętrzna logika zakłada zdolność do istnienia obiektów estetycznych ponad ich naturalnym kontekstem kulturowym. Kultura globalna jest więc raczej zbiorem substytutów kulturowych, gdyż tworzące ją obiekty kultury zostały pozbawione konstytuującego go związku z konkretną społecznością. Założenie istnienia obiektów kultury ponad kontekstem kulturowym jest możliwe, gdyż procesy globalizacyjne są postrzegane z perspektywy sprzedawcy – globalizacja w kulturze jest bowiem zdolnością do globalnego zbywania dóbr kultury. Oznacza to unifikację motywacji sprzedawców, nie oznacza natomiast jeszcze unifikacji motywacji nabywców. Nabywcy dóbr kultury mogą bowiem realizować te same działania w oparciu o różne motywacje – przyjmując perspektywę nabywcy mamy więc do czynienia jedynie ze złudzeniem globalizacyjnym. Warto jednak zauważyć, że zaistnienie unifikacji motywacji nabywców oznaczające pełną globalizację kultury jest równocześnie jej faktyczną totalitaryzacją.

Proces umasowienia kultury wiąże się z poszerzaniem kręgu uczestnictwa w życiu kulturalnym poprzez wprowadzenie mas społecznych jako odbiorców kultury, w efekcie powoduje to jednak, że kultura masowa staje się dominującym składnikiem kultury artystycznej, natomiast jej pozostałe części, które nie pasują do kompleksu kultury

---

<sup>6</sup> J.Ortega y Gasset, *Bunt mas*, Wyd. MUZA , Warszawa 2002, s.11-12

<sup>7</sup> Zob. P.Bourdieu, J-C.Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, PWN Warszawa 1990, s.74, por. też wstęp A.Kłoskowskiej, op. cit, ss.16-19

masowej, spycha na margines życia społecznego<sup>8</sup>. Nie oznacza to oczywiście zaniku tej części obszaru kultury artystycznej, natomiast zdecydowanie spada jej zdolność do oddziaływania na życie społeczne. Ofiarą w tej sytuacji stają się przede wszystkim te formy twórczości, które są mało podatne na „umasawianie”, tzn. te, w odniesieniu do których rozróżnienie na oryginał i kopię jest nadal istotne. Zrównanie kopii z oryginałem daje bowiem potencjalną możliwość dotarcia do określonego dzieła praktycznie nieograniczonej liczby odbiorców<sup>9</sup>, jak to ma miejsce np. w odniesieniu do filmu. Kopia filmu jest w pełni równoważna z jego oryginałem. Podobnie sytuacja kształtuje się w odniesieniu do literatury – czytelnik nie poszukuje rękopisu czy maszynopisu – wystarczy mu w zupełności wydawnictwo książkowe, będące przecież swoistą kopią oryginału powieści.<sup>10</sup> Odmienne ma się sprawa w przypadku malarstwa. Kopia nie stanie się tu nigdy oryginałem, nigdy też nie będzie jemu równa, nawet gdy oryginał ulegnie zniszczeniu – stąd też zaprezentowanie tego dzieła w skali rzeczywiście masowej nie będzie nigdy możliwe. Ten stan w efekcie doprowadza w czasach współczesnych, w czasach społeczeństwa masowego takie formy twórczości jak np. malarstwo do marginalizacji – ich wpływ bezpośredni na życie społeczne, na rozwój wyobraźni zbiorowej jest wyraźnie mniejszy niż kiedyś, a co może jest jeszcze istotniejsze mniejszy niż twórców dziedzin bardziej „masowych”. Obecnie elita opiniotwórcza mająca największy wpływ społeczny to przede wszystkim pisarze, reżyserzy (częściej filmowi niż teatralni) oraz muzycy, czyli przedstawiciele dziedzin podatnych na „umasowienie”. Oni są najbardziej popularni, najbardziej znani i najczęściej nagradzani przez masowe grono odbiorców kultury artystycznej – jest tak, gdyż ich zdolność docierania przez

---

<sup>8</sup> W.J.Burszta i W.Kuligowski zwracają bardzo słusznie uwagę na fakt, iż sztuka zaliczana do kultury wysokiej niekoniecznie musi być spychana na margines, lecz często się zdarza, iż przenika ona do kultury popularnej. Jest to jednak możliwe w odniesieniu do pewnych dzieł, natomiast niemożliwe wobec sztuki jako całości. Zob. W.J.Burszta, W.Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Wyd. SIC, Warszawa 1999, s.44

<sup>9</sup> Por. N.Carroll, *A Philosophy of Mass Art.*, Carendon Press Oxford 1998, s.196-211

<sup>10</sup> Na problem ten wskazywał już i szerzej go omawiał W. Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Zob. W.Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Wyd. Poznańskie Poznań 1975, s.66-

kanały komunikacji masowej jest dużo wyższa niż pozostałych.

Demokratyzacja kultury i dostępu do niej oraz powiązany z nią proces umasowienia nie jest elementem zupełnie nowym w obszarze kultury artystycznej, nie jest więc on swoisty tylko dla czasów współczesnych. Wręcz przeciwnie, należałoby stwierdzić, iż symptomy tych zjawisk były obserwowalne dużo wcześniej i stan obecny jest jedynie ich konsekwentnym rozwinięciem. Obecnie jednak warunki techniczne, w szczególności zaś środki masowego komunikowania, zdecydowanie bardziej niż kiedyś, sprzyjają rozwijaniu się tych tendencji, stąd też zjawiska te realizują się na tak dużą skalę. U podstaw umasowienia kultury leżą bowiem dwie tendencje bardzo wyraźnie widoczne w dziejach sztuki. Pierwsza z nich, to odwieczne pragnienie twórców, wpisane zresztą w istotę twórczości artystycznej, znajdowania dużego grona odbiorców. I to niezależnie czy tworzą „na chwałę Boga” czy swoją. Z czasem, przynajmniej niektórzy twórcy dochodzili do wniosku, iż im więcej odbiorców tym lepiej, a co więcej, iż miarą wartości dzieła może stać się liczba odbiorców. Między innymi właśnie w celach ewaluacji twórczości sporządza się rankingi oglądalności, a niektórzy twórcy a przede wszystkim odbiorcy głęboko wierzą, iż np. film którego widownia liczyła 1 mln. jest lepszy od filmu z widownią 100 tys. Druga z nich to również odwieczne pragnienie dotarcia ze sztuką „pod strzechy”, co jednak oznacza, nie tylko techniczną możliwość dotarcia do odbiorcy, ale przede wszystkim „umasowienie” dzieła już na poziomie przekazu artystycznego.

Zjawiska wielopłaszczyznowej demokratyzacji kultury nie można jednak ograniczyć do procesów komercjalizacji, globalizacji oraz umasowienia. Proces demokratyzacji realizuje się bowiem nie tylko w płaszczyźnie technicznej, pozwalającej analizować techniczną dostępność dóbr kultury artystycznej, ale przede wszystkim w płaszczyźnie estetycznej i komunikacyjnej.

W płaszczyźnie estetycznej demokratyzacja kultury artystycznej wiąże się przede wszystkim z ogromnym zróżnicowaniem form aktywności kulturalnej. Zbiór tych form jest ciągle zbiorem otwartym i nigdy nie zostanie zamknięty. Z tym zróżnicowaniem wiąże się również obecność wielu równoważnych estetyk, a każda z nich oparta jest na

własnych kryteriach estetycznych. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą odrzucenia we współczesnej kulturze monocentrycznego porządku estetycznego opartego na kategorii piękna pojmowanej zgodnie z *Wielką Teorią*<sup>11</sup>, czego konsekwencją było również zanegowanie jednolitego systemu oceny wartości dzieła sztuki. Następująca po tym subiektywizacja w przedstawianiu świata, wyraźnie zaakcentowana przez impresjonistów i ich następców przyczyniła się do akceptacji faktu, iż otaczająca rzeczywistość może być odwzorowywana na różne i to w dodatku równoprawne sposoby, a każdy twórca może inaczej postrzegać i wyrażać rzeczywistość, która go otacza. Zwracał na to uwagę m.in. L.Chwistek pisząc o wielości rzeczywistości w sztuce i wyróżniając cztery typy rzeczywistości : 1/ rzeczywistość rzeczy (czyli wiedzę o niej), 2/ rzeczywistość fizykalną (czyli obserwowaną), 3/ rzeczywistość wrażeń oraz 4/ rzeczywistość wyobrażeń<sup>12</sup>. Przy czym o ile rzeczywistość rzeczy i rzeczywistość fizykalna ma charakter intersubiektywny, o tyle rzeczywistość wrażeń i wyobrażeń ma charakter subiektywny. Łatwo więc można zauważyć, iż w efekcie tych rzeczywistości będzie tyle, ilu jest twórców i odbiorców sztuki, gdyż każdy z nich dokonuje subiektywnej identyfikacji obiektów.

Akceptacja dla idei wielości rzeczywistości pociąga za sobą w konsekwencji akceptację dla różnych systemów wartościowania sztuki. W efekcie dochodzimy do sytuacji, w której kryteria oceny przestają pełnić rolę obiektywną (powszechnie subiektywną), a zaczynają wyrażać upodobania oceniającego. Akceptacja dla takiego stanu rzeczy we współczesnej kulturze artystycznej powoduje, iż opinie kwalifikowane oraz potoczne stają się równoważnymi sądami o dziele artystycznym, gdyż każdy ma prawo wyrażać subiektywne odczucia. To wszystko przede wszystkim pozwala uświadomić sobie coraz większy zakres oddziaływania szeroko rozumianego

---

<sup>11</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN 1976, ss.140-147

<sup>12</sup> L.Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K.Estreicher, Warszawa Czytelnik 1960, 20-65. Por również. T.Kostyrko, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa Instytut Kultury 1995, ss.65-80. Na odmiennosc typów rzeczywistości w dziejach sztuki zwrócił też uwagę E.Gombrich wyróżniając rzeczywistość wiedzy (Starożytni Egipcjanie), rzeczywistość obserwowalną (Starożytni Grecy) i rzeczywistość wiary (Średniowiecze). Zob. E.Gombrich, *The Story of Art*, New York 1958, s.115

multikulturalizmu, a czego konsekwencją jest postulat pisania „multi-historii” sztuki<sup>13</sup>. Warto tu równocześnie zwrócić uwagę na swoistą rolę krytyka, który z sędziego w sprawach sztuki został sprowadzony do roli doradcy i przewodnika po dorobku kultury artystycznej, którego opinie są źródłem wiedzy i sugestią jak można poznawać i oceniać dzieło, ale nie są wiążące dla odbiorcy, który ma prawo sformułować własny osąd w oparciu o własne preferencje estetyczne. Trzeba jednak pamiętać, iż w odniesieniu do obiektów współczesnej kultury artystycznej istotny staje się nie indywidualny osąd jednostki, lecz osąd zbiorowy, społeczny – zgodnie z duchem demokracji ocena większości staje się oceną „słuszniejszą”, ważniejszą, jeżeli nie ostateczną. Nie oznacza to jednak pełnego podporządkowania preferencji jednostki – większości, do kultury artystycznej każdy ma prawo podchodzić indywidualnie i może np. stwierdzić, iż to coś, co jest uznawane za dzieło sztuki, dla niego nie jest niczym istotnym.

W płaszczyźnie komunikacyjnej demokratyzacja kultury wiąże się przede wszystkim w zrównaniu roli twórcy i odbiorcy. Co prawda to twórca tworzy określony przekaz, lecz bez aktywnej roli odbiorcy w procesie recepcji tego przekazu twórca pozostanie samotny. Do właściwego funkcjonowania sztuki niezbędny jest zarówno twórca i odbiorca, i w tym sensie są oni sobie równi. Równość ich wynika również z faktu, iż twórca został odarty ze swej wyjątkowości. Kim jest bowiem twórca? Jest to jednostka podobna do odbiorcy, która jednak chce mu coś przekazać. Nie musi posiadać jakiś specjalnych umiejętności artystycznych, może przecież posłużyć się *ready-mades*, musi jedynie chcieć coś wypowiedzieć<sup>14</sup>. By jednak stało się to możliwe musi zaistnieć odbiorca. Dzieło sztuki pojawia się więc dopiero wtedy, gdy obecny jest zarówno twórca jak i odbiorca, a łączy ich ze sobą obiekt artystyczny.

Swoistość procesu demokratyzacji kultury polskiej polega przede wszystkim na tym, iż jest on równocześnie silnie powiązany (z racji szczególnej sytuacji społeczeństwa

---

<sup>13</sup> P.Leszkwicz, *Multi-historie sztuki*, „Zagadnienia Naukoznawstwa”, t.XXXVII, z.2, Warszawa 2001, ss.319-325

<sup>14</sup> J.Brach-Czaina, *Ethos nowej sztuki*, PWN Warszawa 1984

polskiego jako społeczeństwa postsocjalistycznego) z procesem demokratyzacji życia politycznego i społecznego. Należy jednak zwrócić uwagę, iż w czasach socjalistycznych procesy demokratyzacyjne w kulturze były również obecne, jednakże przyjmowały nieco odmienną formę. Odmiennosc polegała na tym, iż demokratyzacja socjalistyczna w kulturze skupiała się z jednej strony na ułatwianiu dostępu do kultury i upowszechnianiu jej wśród „mas pracujących”, z drugiej zaś na ideologicznym doborze treści, które miały kształtować mentalność człowieka „demokracji socjalistycznej”. Realizowane działania w tym zakresie, a związane z upowszechnianiem dostępu do dóbr kultury artystycznej miały charakter wielokierunkowy. Wyrażały się one przede wszystkim poprzez:

- aktywne zaangażowanie instytucji mecenatu państwowego, który istotnie wpływał na kierunki rozwoju kultury artystycznej, czego najdobitniejszym przykładem był socrealizm – działalność artystyczna promowana przez państwo miała być skierowana do prostego człowieka i dla niego zrozumiała;
- centralną i planową politykę wspierania instytucji kulturalnych (muzeów, filharmonii, teatrów, kin), których zadaniem była edukacja kulturalna społeczeństwa – dzięki tym działaniom zdecydowanie zwiększała się dostępność do dóbr kultury;
- politykę organizacji publiczności, która na szczeblu podstawowym była realizowana przez pracowników kulturalno-oświatowych – ich zadaniem było organizowanie dla pracowników m.in. wycieczek do instytucji kulturalnych, przez co zdecydowanie zwiększał się wyrażany (zazwyczaj jedynie) w liczbach krąg odbiorców tzw. kultury wysokiej.

Towarzyszyły im również inne działania, które wynikały z idei socjalistycznej demokratyzacji kultury, a równocześnie wpływały przede wszystkim na zasady uczestnictwa w niej. Polegały one na:

- dążeniu do pełnej instytucjonalizacji środowisk artystycznych, polegającej na tworzeniu stowarzyszeń twórczych, do których przynależność warunkowana była spełnieniem wymogów formalnych (np. ukończenie odpowiednich studiów artystycznych), a która była równocześnie warunkiem koniecznym do uprawiania

działalności artystycznej (np. dawała jedyną możliwość zakupu nawet podstawowych materiałów malarskich);

- koncesjonowaniu wszelkiej aktywności twórczej, gdyż uprawianie twórczości artystycznej nie było dostępne dla każdego, lecz wiązało się z posiadaniem określonych uprawnień lub też z przynależnością do określonych struktur formalnych (np. domy kultury) – był to równocześnie skuteczny sposób na eliminowanie spośród grona twórców dysydentów;
- wyodrębnieniu instytucjonalnej roli krytyka, który stawał się sędzią formułującym ostateczną opinię w imieniu odbiorców, określającą wartość dzieła – jego opinia stawała się powszechnie obowiązującą miarą wartości – działo się tak również ze względu na fakt, iż krytyk często był rzecznikiem elit politycznych w obszarze życia kulturalnego i dbał o zgodność sztuki z „linią ideologiczną”;
- uznaniu „jedynie słusznego” porządku estetycznego, w oparciu o który dokonywano oceny przedmiotów artystycznych;
- sformalizowaniu zasad wynagradzania artystów, które uwalniały twórcę od mechanizmów rynku, ale równocześnie uzależniały poziom wynagrodzeń artystów od rozmaitych „dziwnych” kryteriów jak np. od powierzchni obrazu.

Warto tutaj zwrócić uwagę, że o ile działania w zakresie zwiększania dostępu do dóbr kultury przyczyniały się rzeczywiście do demokratyzacji kultury, o tyle działania regulujące zasady uczestnictwa w kulturze miały w rzeczywistości charakter przeciwny demokratyzacji. W efekcie swoistość demokratyzacji socjalistycznej w kulturze najlepiej wyrażała zasada „wybrane, selekcyjonowane treści dla szerokiego grona odbiorców”.

Przyglądając się współczesnej kulturze artystycznej z perspektywy odbiorcy trudno nie zauważyć jej postmodernistycznego charakteru. Wielość rzeczywistości, w jakich istnieją dzieła artystyczne, wielość sposobów patrzenia na te dzieła, wielość kryteriów ocen i wielość sądów wartościujących sprawiają, iż kultura staje się potencjalnością. Każdy przedmiot lub działanie może potencjalnie stać się dziełem sztuki. W tym zbiorze potencjalności, gdzie nie ma nic pewnego, uczestnik życia kulturalnego dokonuje wyborów, które jednak wyrażają nie tylko tożsamość kultury czy

tożsamość kręgu, w której on istnieje, lecz również jego samego, jego indywidualizm przejawiający się w zróżnicowanych formach partycypacji kulturowej. Mimo tego zindywidualizowania w życiu kulturalnym dominuje wspólnotowość czy masowość. Jest to jednak efekt przede wszystkim procesów globalizacyjnych w kulturze, a równocześnie skutek ograniczonej liczby potencjalnych obiektów artystycznych proponowanych odbiorcy. Widoczne z zewnątrz podobieństwa w zachowaniach, w dokonywaniu wyborów form uczestnictwa w kulturze czy pojawiające się pewne prawidłowości w zachowaniach mogą być i najczęściej po prostu są, jedynie złudzeniem wynikającym z faktu, iż nie wnikamy wystarczająco głęboko w przebieg procesów recepcji obiektów artystycznych. Nie oznacza to jednak, iż wszyscy mają podobne pragnienia i potrzeby. Oznacza to natomiast, iż wszyscy biorący udział w określonym zdarzeniu artystycznym widzą możliwość zaspokojenia zindywidualizowanych oczekiwań właśnie poprzez takie działanie, a jest to równocześnie konsekwencją faktu, iż zbiór możliwych sposobów zaspokajania oczekiwań odbiorczych jest po prostu skończony.

Proces demokratyzacji kultury artystycznej miał i ma nadal niesłychanie istotny wpływ na kształt życia kulturalnego, a przede wszystkim na proces partycypacji kulturowej. Kreuje on nie tylko nowe relacje społeczne między twórcą a odbiorcą i w związku z tym generuje nowy ład strukturalny, ale również oddziałuje na kształt twórczości. Demokratyzacja w płaszczyźnie komunikacyjnej wprowadza nowy subiektywny i w pełni zindywidualizowany układ między twórcą a odbiorcą. Jest on oczywiście zależny od płaszczyzny estetycznej i technicznej, które konstruują określony kontekst dla tego układu, jednakże pełniejsza analiza życia kulturalnego wymaga rzetelnego wniknięcia w proces komunikacji realizujący się między kreatorem a receptorem. Wymaga to jednak równocześnie dostrzeżenia faktu, iż w procesie tym autonomia i podmiotowość towarzyszy nie tylko twórcy w procesie kreacji, ale również odbiorcy w procesie recepcji, aczkolwiek trzeba jednak równocześnie podkreślić, że w odniesieniu do odbiorcy autonomia i podmiotowość jest możliwa, ale nie jest konieczna.

Wyraźnie jest to widoczne, gdy rozważamy czym jest uczestnictwo w kulturze. W szerokim zakresie uczestnictwo może być postrzegane jako swoisty proces społeczny,

oparty na komunikowaniu, polegający na udziale w symbolizacji, czyli wytworzeniu symbolicznych przekazów oraz na odbieraniu i interpretowaniu przekazów wytworzonych przez innych<sup>15</sup>. Należy przy tym podkreślić, że uczestnictwo odbiorcze, tzn. uczestnictwo polegające na odbieraniu i interpretowaniu przekazów artystycznych może przybierać zarówno formę aktywną jak i bierną. Forma aktywna, w przeciwieństwie do formy biernej, zakłada zaangażowanie odbiorcy w proces recepcji przekazów, dzięki czemu uwzględniają one indywidualizm samego odbiorcy. Różnicę między biernym i aktywnym uczestnictwem dobrze wyraża rozróżnienie na odwzorowanie i partycypację dokonane przez Platona. Odwzorowanie (*mimesis*) opiera się na zewnętrznym stosunku naśladowania. Zakłada ono uprzedmiotowienie odwzorowywanego, a w konsekwencji oddzielenie, odgrodzenie, dystans. „Najczęściej towarzyszą temu także pewna statyczność (łatwiej rozdzielać to, co unieruchomione, aniżeli to co płynne, zmienne), wybiórczość (wygodniej odwzorowywać jakąś część czy aspekt rzeczy aniżeli jej całość, w pełnym bogactwie), aspektowość, które prowadzą dalej do abstrakcyjności o coraz wyższego rzędu ogólności.”<sup>16</sup> Partycypacja natomiast opiera się na związku wewnętrznym. „Istota partycypacji wymaga, by czynnik udzielający nie tracił nic ze swej natury w wyniku udzielania się drugiemu i by – z drugiej strony – ów drugi nie przestawał być sobą, przyjmując coś od pierwszego. W ten sposób przełamuje się wprawdzie `nieprzenikliwość` wzajemna partycypującego i partycypowanego, nie ztraca się jednak ich tożsamości. Obydwa uczestniczą jak gdyby w czymś `trzecim`, wspólnym wzajemnym `życiu`, nowej rzeczywistości, która właśnie w wyniku wzajemnego uczestnictwa doszła do głosu.”<sup>17</sup>

Partycypacja w kulturze zasadza się więc nie tylko na aktywności odbiorcy, lecz równocześnie na wniknięciu odbiorcy w obiekt kultury, realizowanym przez głębokie przeżywanie go, gwarantujący jego podmiotowy charakter . „Wymiar ów sprowadza się

---

<sup>15</sup> Por. A.Kłoskowska, *Společne ramy kultury. Monografia socjologiczna*. Warszawa 1972, s. 129, A.Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Společne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Wyd. UŁ Łódź 1988, s.35

<sup>16</sup> Wł. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Znak Kraków 1994, s.460

<sup>17</sup> Wł. Stróżewski, *Istnienie i sens.*, s.460

(...) także do aktualnego przeżywania 'drugiego jak siebie samego' <sup>18</sup> Uczestnictwo tworzy więc związek, który konstytuuje obie strony – nie ma „ja” bez „ty” i odwrotnie. Należy jednak tutaj podkreślić, iż uczestnictwo rozgrywa się nie tylko wobec partycypowanego (obiekty kultury, twórcy), ale również wobec innych w ramach określonej wspólnoty. Uczestnicząc w kulturze tworzymy nie tylko związek „ja – ty”, ale równocześnie związek „ja – my”. Społeczny wymiar uczestnictwa nie przekreśla przy tym wymiaru indywidualnego, lecz go dopełnia. W efekcie „przeżywając swą osobową podmiotowość – a więc faktyczną wielość ludzkich 'ja' – mają świadomość, że stanowią określone 'my' i przeżywają siebie w tym nowym wymiarze”<sup>19</sup>. Podmiotowe uczestnictwo w kulturze realizuje się więc jakby na dwóch scenach; partycypacja w kulturze to tworzenie związku indywidualnego z twórcą, obiektem kultury, ale równocześnie tworzenie związku społecznego, związku z innymi, podobnymi w pewnym zakresie do odbiorcy. Odbiorca konstytuuje się w ten sposób w relacji do wielości osób, które tworzą razem z nim społeczną jedność<sup>20</sup>.

Określenie uczestnictwa w kulturze artystycznej jako społecznego procesu komunikacji skłania do zainteresowania swoistością relacji łączącej odbiorcę z odbieranymi obiektami kultury, a których modelową, wzorcową egzemplifikacją są niewątpliwie dzieła sztuki. Zwrócenie uwagi na relację jaka tworzy się w procesie odbioru między odbiorcą a dziełem sztuki powoduje, iż uwzględniona zostanie dynamika towarzysząca całej sytuacji odbiorczej. Będzie to jednak możliwe dopiero wtedy, gdy na kwestię uczestnictwa będziemy spoglądać nie tylko poprzez pryzmat zachowań oraz motywów im towarzyszącym, ale również poprzez pryzmat relacji jakie tworzą się między uczestnikiem – odbiorcą kultury a obiektami kultury. Zrozumienie tej relacji pozwoli elastycznie połączyć różne wymiary uczestnictwa w jedną spójną całość przejawiającą się określonym typem uczestnictwa w kulturze artystycznej.

---

<sup>18</sup> K.Wojtyła, *Osoba: podmiot i wspólnota*, w: K.Wojtyła, „Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne”, Lublin 1994, s.401

<sup>19</sup> Wojtyła, *Osoba: podmiot...*, s.403-404

<sup>20</sup> Zob. M.Pokrywka, *Osoba, uczestnictwo, wspólnota*, Wyd.KUL Lublin 2000, s.81

Starając się określić najistotniejsze czynniki determinujące społeczny kształt procesu partycypacji we współczesnej polskiej kulturze artystycznej napotykamy na szereg istotnych problemów. Trudno bowiem zgodzić się z T.Kostyrko, iż jest on obecnie jedynie wypadkową modelu polityki kulturalnej PRL oraz zmian ustrojowych następujących po 1989r.<sup>21</sup> Sprawa wydaje się być bardziej złożona, tym bardziej, iż generalnie rzecz ujmując wyraźny wpływ mają tu:

- Wzorce uczestnictwa przejęte z przeszłości, na które rzeczywiście największy wpływ mają czasy PRL-u - wzorce te opierają się przede wszystkim na monocentrycznym porządku wartości estetycznych, który uzasadnia możliwość odwołania się do systemu oceny działań artystycznych według uznawanych przez ogół kryteriów. Warto tu podkreślić, iż wywodzą się one z modelu wartości estetycznych, który jest stałym komponentem porządku totalitarnego monocentryzmu. Wiążą się one jednak w dużej mierze również z pasywnością wielu grup społecznych w zaspokajaniu ich potrzeb kulturalnych, gdyż grupy te nawykły do sytuacji, w których zaspokajanie potrzeb kulturalnych było organizowane np. przez zakłady pracy (organizowanie wyjść do kina, teatru, zakładowe wycieczki do muzeów, itp.). Należy tu jednak podkreślić, że bardzo istotne będą mieć również odwołania do dalszej przeszłości jak np. tradycja romantyczna i pozytywistyczna. Swoiście konstruowana w tych okresach rola sztuki oraz model odbiorcy mają nadal znaczący wpływ na obecne uczestnictwo kulturalne.
- Procesy zmiany systemowej w Polsce, które zaowocowały m.in. z jednej strony ograniczeniem kontroli politycznej nad twórczością artystyczną poprzez zlikwidowanie cenzury i istotnym zredukowaniem działań z zakresu polityki kulturalnej państwa, z drugiej zaś komercjalizacją kultury i ograniczeniem jej dostępności - przez co czynnik ekonomiczny staje się istotną zmienną determinującą różne formy aktywności kulturalnej.

---

<sup>21</sup> T. Kostyrko, *Krótkie uwagi o dotychczasowym i pożądanym modelu uczestnictwa Polaków w kulturze*, w: „Kultura współczesna”, Instytut Kultury 1999/1, s. 75

- Wzorce kultury i uczestnictwa w kulturze przejęte z kultury zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem roli współczesnej kultury masowej (kultury opartej na masowym przekazie, skierowanym do masowego człowieka za pomocą masowych środków przekazu), która poza wieloma negatywnymi zjawiskami wprowadza jednak model masowego (zbiorowego) uczestnictwa w aktywności kulturalnej. W warunkach polskich model masowego uczestnictwa realizuje się jednak najczęściej (ze względów ekonomicznych) w wydarzeniach, które mają nie tyle charakter kulturalny co komercyjny, a działania kulturalne są tam wykorzystywane pragmatycznie (np. sponsorowane imprezy kulturalne).
- Wzorce uczestnictwa kulturalnego, które wynikają ze swoistości subiektywnie pojmowanej koncepcji kultury oraz swoistości twórczości artystycznej, pojmowanej jako formy aktywności człowieka, a także ze swoistości sztuki, jej miejsca i roli w życiu społecznym. Istotny jest tu przede wszystkim sposób rozumienia i wartościowania kultury artystycznej oraz status społeczny przyznawany dziełu sztuki, gdyż od tego zależy przebieg procesu recepcji obiektów kultury artystycznej, składających się na partycypację kulturową. Z tego też względu postmodernistyczne w swym charakterze potoczne podejście do kultury artystycznej w sposób znaczący wpływa na proces uczestnictwa w niej.

Podsumowując prowadzone rozważania możemy stwierdzić, że swoistość uczestnictwa we współczesnej kulturze artystycznej nie wynika z obecności elementów zupełnie nowych, wręcz przeciwnie, w zasadzie wszystko już było. To co jest symbolem tej swoistości, symbolem naszych czasów to wyraźne ścieranie się przeciwieństw. Z jednej strony mamy demokratyzację życia kulturalnego, która jednak opiera się na myśleniu elitarystycznym, a skłonność do ekskluzywności jest siłą napędową tej demokratyzacji. Z drugiej strony mamy odrzucanie wszelkich ograniczeń dla kultury, praktycznie całkowitą otwartość pojęcia „kultura” i prawie nieograniczoną dowolność w zakresie uczestnictwa w życiu kulturalnym, które jednak stale zmagają się z masową unifikacją, mającą miejsce w całym obszarze kultury symbolicznej – mówimy nie tylko o

kulturze masowej czy sztuce masowej, ale również o nauce masowej a nawet o masowej religii. Wszystko to ma swe źródła w zunifikowanym człowieku masowym, który na scenie teatru życia codziennego ulega „cudownej” metamorfozie i własną masowość chce wyrażać w sposób unikalny, wyjątkowy, zindywidualizowany. Efektem tej syntezy sprzeczności jest jednostka, uczestnik „samotnego tłumu”, którego pragnieniem jest dobrowolne uczestnictwo w najróżniejszych kręgach społecznych i wspólnotach, dających przede wszystkim przekonanie ( a może tylko złudzenie?), że nikt nie musi być w rzeczywistości samotny w tym tłumie.

Współczesne uczestnictwo w kulturze artystycznej jest niewątpliwie bardzo wyraźne zróżnicowanie. Bywa ono tak rozległe, iż czasami badacz ma poważne trudności ze znalezieniem wspólnego mianownika dla wszystkich wersji i wariantów form, poprzez które może się przejawiać. A jest on konieczny przecież w sytuacji, gdy próbujemy ująć ten problem w sposób bardziej analityczny. Na wielość i różnorodność form aktywności partycypacyjnej wpływa niewątpliwie fakt, iż różnicowanie się zachowań odbywa się nie w jednym lecz przynajmniej w trzech zasadniczych wymiarach.

Po pierwsze, trzeba wskazać na ogromne zróżnicowanie gatunków i form twórczości artystycznej. To zróżnicowanie jest traktowane jako coś oczywistego. Spośród wielu różnych dziedzin sztuki, każdy odbiorca wybiera te, które go najbardziej interesują, do których przejawia zamiłowanie. Jedni wolą czytać książki, inni wolą chodzić do teatru, jeszcze inni słuchają muzyki. *De gustibus non disputandum est* i w związku z tym każdy ma prawo tworzyć własny system preferencji kształtujący określone formy uczestnictwa w kulturze. Fakt ten nie podlega dyskusji, ale warto tu równocześnie zauważyć, iż wielość dziedzin wyrazu artystycznego jest w obecnych czasach praktycznie nieskończona, a więc nie ma nawet fizycznej możliwości stworzenia wyczerpującej listy gatunków i form artystycznych, bez której przecież nie da się przeprowadzić pełnej analizy zjawiska uczestnictwa w kulturze. Na to ogromne zróżnicowanie nakłada się jeszcze fakt, iż cały obszar kultury obejmuje zarówno kulturę *wysoką* jak i *popularną*, przy czym podział ten nie dokonuje się zgodnie z podziałem na gatunki. W efekcie szereg gatunków twórczości artystycznej może być zarówno

składnikiem kultury *wysokiej* jak i *popularnej*.

Po drugie, uczestnictwo w obszarze kultury artystycznej może realizować się z różną częstotliwością a sam akt uczestnictwa może wiązać się z różnym poziomem zaangażowania emocjonalnego odbiorcy. Jak wyraźnie wskazują liczne analizy frekwencyjne, częstotliwość kontaktu z kulturą artystyczną jest niewątpliwie istotną zmienną dla analizy zachowań społecznych. Ale dużo mniej wyrazisty obraz uzyskujemy jednak, gdy częstotliwość kontaktu z obiektami artystycznymi chcemy powiązać z „głębokością” uczestnictwa. Doskonale rozumiemy, że czym innym jest stałe uczestnictwo np. w życiu muzycznym, wyrażane w regularnym uczęszczaniu na imprezy muzyczne, a czym innym jest natomiast jedynie sporadyczne, okazjonalne uczestnictwo, wyrażające się np. zainteresowaniem określonym wydarzeniem artystycznym. Nasuwa się tu jednak pytanie o zależność między częstotliwością uczestnictwa a jego „głębokością”. Czy rzeczywiście częstsze kontakty ze sztuką sprawiają, iż odbiorca jej staje się w tym zakresie doskonalszy, tzn. czy np. trzykrotne bywanie w teatrze w ciągu tygodnia jest „lepsze” od bywania raz w tygodniu? A może mamy raczej do czynienia z różnymi przejawami uczestnictwa w kulturze, które stanowią po prostu odrębne jakości, nie uprawniające do jakiegokolwiek wartościowania?

Po trzecie, należy zwrócić uwagę, iż w ramach zachowań partycypacyjnych związanych z jednym gatunkiem czy formą artystyczną możemy znaleźć różne sposoby realizacji uczestnictwa różniące się od siebie w sposób znaczący. Odnosi się to przede wszystkim do odmienności kontekstu społecznego i wykorzystywanego kanału do komunikacji treści kulturowych oraz w pewnym stopniu do miejsca, w którym dana forma uczestnictwa ma się realizować. Jeżeli chcemy obejrzeć przedstawienie teatralne możemy udać się do teatru, albo też obejrzeć je w telewizji. Jeżeli chcemy posłuchać muzyki możemy pójść na koncert, albo posłuchać nagrania w zaciszu domowym. Odmiennosc miejsca i związane z tym czynniki jak np. obecność lub brak obecności innych słuchaczy powoduje, iż kontekst w którym realizowane jest dane działanie partycypacyjne jest zdecydowanie odmienny. I nie chodzi tu o to by odgrzewać nierozwiązywalne spory np. między zwolennikami muzyki *żywej* i *mechanicznej*, czy

zwolennikami kina publicznego i kina domowego. Każdy może wskazać słusze jego zdaniem argumenty przemawiające za któryś z rozwiązań. Istotne jest tu jednak stwierdzenie, iż przeżywanie koncertu na „żywo” jest inną formą uczestnictwa w kulturze muzycznej niż przeżywanie go w czasie słuchania płyty. Inne będą również skutki społeczne takich działań, inaczej będzie przebiegał proces recepcji odbieranego dzieła. To czy w chwili odbioru dzieła jesteśmy sami czy też w otoczeniu innych ma wpływ nie tylko na nasze reakcje, obserwowalne przez innych zachowania, lecz również na sposób pojmowania tego konkretnego dzieła. Odbiór społeczny ( tj. w obecności innych osób) bywa zupełnie inny, niż odbiór indywidualny ( tj. w samotności) – taka reakcja jak np. głośny śmiech, pojawiający się zdecydowanie częściej w przypadku odbioru społecznego niż indywidualnego, jest tego doskonałym przykładem. Ciągłe aktualne pozostaje przy tym pytanie o status określonej formy aktywności odbiorcy, a przede wszystkim o to, czy odbiór indywidualny i odbiór społeczny mogą być traktowane jako równoważne.

Konieczność uwzględnienia wszystkich wymienionych powyżej wymiarów zróżnicowania zachowań partycypacyjnych sprawia, iż pojawia się wątpliwość co do ogólnej zdolności analizy zjawiska uczestnictwa w kulturze poprzez analizę konkretnych zachowań odbiorczych. Można bowiem badać czytelność prasy czy uczestnictwo w wydarzeniach teatralnych, muzycznych. Jednakże uzyskana wiedza nie wystarcza by formułować twierdzenia dotyczące uczestnictwa w kulturze artystycznej, możemy jedynie mówić o wyborach i preferencjach czy charakterystyce frekwencyjnej w danym fragmencie obszaru kultury. Jak więc na gruncie tej wiedzy można dokonać jakiegokolwiek porównania, gdy mamy do czynienia np. w pierwszym przypadku z osobą sporadycznie słuchającą muzyki poważnej, czyniącą to z zaciszu domowym, przy czym chwile poświęcane muzyce stanowią dla niej ważne przeżycie emocjonalne, natomiast w drugim przypadku będzie to osoba często biorąca udział w koncertach muzyki popularnej, przy czym uczestnictwo to nie daje jej większej satysfakcji ani głębszych doznań estetycznych. Jeszcze trudniej będzie nam dokonać porównania ze względu na poziom uczestnictwa w kulturze np. namiętnych czytelników literatury klasycznej i zwolenników muzyki współczesnej. W odniesieniu do tych osób nie sposób odpowiedzieć na nawet najbardziej niezbędne pytania dotyczące charakterystyki zachowań

partycypacyjnych.

W świetle tych wątpliwości powstaje więc pytanie o znaczenie wszelkich analiz wycinkowo postrzegających determinanty uczestnictwa w kulturze. Analizy te ukazują bowiem jedynie fragment zachowań bądź wycinek rzeczywistości i nie pozwalają na stworzenie pełniejszego wyobrażenia badanego problemu. Z drugiej strony należy bardzo mocno podkreślić, iż nie da się uwzględnić wszystkich elementów mających wpływ na zróżnicowanie zachowań odbiorczych i w związku z tym, analizując sferę behawioralną zachowań partycypacyjnych jesteśmy skazani na fragmentaryczne analizowanie problemu. Wyraźnie widoczne jest więc w tym momencie, iż ograniczanie uczestnictwa kulturalnego do sfery działań nie jest najwłaściwszym rozwiązaniem. Zdecydowanie bardziej zasadne jest przyjęcie w punkcie wyjścia najbardziej ogólnej perspektywy, która opierać się będzie na pytaniu o funkcje społeczne uczestnictwa w kulturze artystycznej. Oznacza to oczywiście potraktowanie aktywności kulturalnej jako swoistego obszaru zachowań społecznych, stanowiących z całokształtem aktywności społecznej zintegrowaną całość. Jednakże tylko spojrzenie z tak ogólnej perspektywy pozwoli zrozumieć i wyjaśnić istotę ogromnego zróżnicowania w zakresie uczestnictwa we współczesnej kulturze artystycznej, które przecież jest zarówno efektem przejawiania się współczesnego modelu recepcji obiektów estetycznych jak też oddziaływania uwarunkowań strukturalnych na odbiorcę i proces recepcji obiektów kultury.

