



Antoni Głowacki 

Narodowe Centrum Kultury

Uniwersytet Warszawski

Rafał Wiśniewski 

Narodowe Centrum Kultury

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

ZANIM NADESZŁA NUDA. DYNAMIKA ODBIORU TREŚCI KULTURALNYCH W CZASIE PANDEMII

W trakcie pandemii COVID-19 funkcjonowanie instytucji kultury było znacząco ograniczone. Spowodowało to zmiany wzorów uczestnictwa w kulturze, z których najbardziej emblematicznym było przeniesienie aktywności kulturalnej do internetu. Artykuł przedstawia analizę praktyk odbiorców wydarzeń kulturalnych i ich postaw dotyczących konwersji cyfrowej (w odniesieniu do aktywności mających być w założeniu odpowiednikami wydarzeń stacjonarnych). Analiza przeprowadzona została z perspektywy teorii praktyk. Prezentowana perspektywa pozwala zrozumieć źródła atrakcyjności praktyk pandemicznych oraz logikę dynamiki odbioru treści kulturalnych obserwowaną w okresie pandemii. Bazą empiryczną analizy jest materiał z dwunastu zogniskowanych wywiadów grupowych (FGI) przeprowadzonych w listopadzie 2021 roku z przedstawicielami publiczności (osobami regularnie uczestniczącymi w wydarzeniach kulturalnych przed pandemią oraz w wydarzeniach online w trakcie pandemii).

Słowa kluczowe: cyfryzacja; socjologia kultury; COVID-19; konsumpcja kultury; teorie praktyk

Before Boredom Came. The Dynamics of Cultural Content Consumption During the Pandemic

During the COVID-19 pandemic, the functioning of cultural institutions was significantly limited. This resulted in changes in the patterns of participation in culture, and notably in much of cultural activity being transferred to the Internet. The article presents an analysis of the audience members' practices and their attitudes regarding digitalization. The analysis has been conducted from the perspective of practice theory. This perspective allows to understand what made pandemic practices attractive, and to grasp the dynamics of the cultural content reception during the pandemic. The material for the empirical analysis comes from twelve focus group interviews (FGI) conducted in November 2021 with audience members (i.e. people regularly participating in cultural events before the pandemic and online events during the pandemic).

Key words: digitalization; sociology of culture; COVID-19; practice theories; consumption of culture

Antoni Głowacki, NCK, Wydział Socjologii UW, aglowacki@nck.pl, ORCID 0000-0001-9553-7238; Rafał Wiśniewski, NCK, UKSW, rwisniewski@nck.pl, ORCID 0000-0002-7952-8021.

Tekst opublikowany na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL).

Wprowadzenie

Pandemia COVID-19 wymogła przeorganizowanie życia kulturalnego. Możliwość organizowania wydarzeń stacjonarnych była znacząco ograniczona; twórcy i instytucje kultury stanęli przed koniecznością zmiany sposobu działania. Często decydowali się na przeniesienie do przestrzeni internetu. Miało to znaczące konsekwencje także dla publiczności: odbiorcom kultury, pozbawionym możliwości uczestniczenia w wydarzeniach odbywających się na żywo, pozostała aktywność cyfrowa.

Celem artykułu jest ukazanie procesu pandemicznej digitalizacji kultury z perspektywy odbiorców. Jak „przeniesienia” aktywności kulturalnej do internetu doświadczyli odbiorcy wydarzeń kulturalnych? Aby to zrozumieć, przeprowadziliśmy wywiady grupowe (FGI) z przedstawicielami publiczności wydarzeń kulturalnych (osobami ponadprzeciętnie aktywnymi kulturalnie przed pandemią). Materiał z wywiadów analizujemy korzystając z podejścia teorii praktyk¹. Wyrażone w tym języku, nasze główne pytanie badawcze brzmi: dlaczego ludzie angażują się lub nie angażują, w praktykę wydarzeń kulturalnych online? Dodatkowo, zastanawiamy się, jak kształtowało się zaangażowanie w tę praktykę w okresie pandemii i jak można wytłumaczyć tę dynamikę.

Teorie praktyk

Fundamenty pod obecną generację teorii praktyk położyli autorzy tacy jak Theodore R. Schatzki czy Andreas Reckwitz, inspirujący się wcześniejszymi pracami Pierre’a Bourdieu, Judith Butler, Anthony’ego Giddensa, Michela Foucault, Charlesa Taylora i innych badaczy zajmujących się kwestią praktyk społecznych (Welch i in. 2020: 326). Według Reckwitza (2002), teorie praktyk należy uznać za jeden z czterech nurtów teorii kulturowych (obok mentalizmu, tekstualizmu i intersubiektywizmu), oferujący opis działania społecznego alternatywny wobec podejść utylitarystycznych oraz modeli zorientowanych na normy (Reckwitz 2002: 246; Welch i in. 2020: 330). Autorzy pracujący obecnie w tym paradygmacie wypracowali cały szereg zróżnicowanych podejść (Nicolini 2012: 1). Wspólne dla autorów należących do „drugiej fali” teorii praktyk (Postill 2010) jest uznanie pojęcia praktyk za podstawę systemu teoretycznego, a nie jedynie za jedno z wielu podejść używanych w analizie (Reckwitz 2002: 249; Sikorska 2018: 35). Zgodnie z podejściem „płaskiej ontologii”, rozwijanym

¹ Systematyczne wprowadzenie do teorii praktyk po polsku przedstawiła Małgorzata Sikorska w artykule „Teorie praktyk jako alternatywa dla badań nad rodziną prowadzonych w Polsce” (Sikorska 2018). Ograniczamy się do wskazania najważniejszych cech teorii praktyk, istotnych z punktu widzenia naszej analizy.

przede wszystkim przez Schatzkiego, „nie jest uzasadnione dokonywanie rozróżnienia na poziom systemu, struktur, instytucji społecznych oraz poziom działań jednostek” (Sikorska 2018: 56), bowiem całe życie społeczne rozgrywa się na poziomie praktyk.

W pracach należących do tego nurtu proponowano wiele szczegółowych ujęć tego, czym są praktyki. Najczęściej przywoływana jest definicja autorstwa Schatzkiego: „ucieleśnione, zapośredniczone materialnie wiązki ludzkiej aktywności, zorganizowane centralnie wokół współdzielonego praktycznego rozumienia” (Schatzki 2001: 11). Funkcjonuje jednak wiele równoległych definicji. Jak twierdził Davide Nicolini, wspólnym elementem wszystkich jest założenie, że praktyki uwiadcniają się jako historycznie i geograficznie zlokalizowane zjawiska (Nicolini 2012: 10). Założenie to odwołuje się do ważnego rozróżnienia na praktyki-jako-całości (*practices-as-entities*, czasem także jako po prostu „praktyki”) oraz praktyki-jako-wykonania (*practices-as-performances*). Dale Southerton opisywał relację między nimi jako rekursywną: „praktyki konfigurują wykonania, a [same] są reprodukowane i stabilizowane, adaptowane i przekształcane, poprzez wykonania” (Southerton 2013: 6).

Operacjonalizując pojęcie praktyk, zazwyczaj traktuje się je jako „konfiguracje rozpoznawalnych, zrozumiałych i dających się opisać elementów, które określają ramy ich istnienia” (Southerton 2013: 6). Podstawą analizy prowadzonej w tym nurcie jest więc opisanie elementów konstytuujących praktykę i ich powiązań. Schatzki proponował, by praktyki opisywać uwzględniając współdzielone praktyczne rozumienia (*shared practical understandings*), reguły (*rules*), struktury teleoafektywne (*teleoaffective structures*) oraz ogólne rozumienia (*general understandings*) (Sikorska 2018: 37–38). Alan Warde, adaptując teorię praktyk do socjologii konsumpcji, trzy pierwsze wyróżnione przez Schatzkiego aspekty określał kolejno jako rozumienia (*understandings*), procedury (*procedures*) i zaangażowania (*engagements*) (Warde 2005: 134). Z kolei Reckwitz proponował definicję praktyk jako „zrutynizowanego typu zachowania, na który składa się kilka połączonych ze sobą elementów: działania ciała, czynności umysłowe, „rzeczy” i ich użycie, podstawowa wiedza w postaci rozumienia, *know-how*, stanów emocjonalnych i motywacji” (Reckwitz 2002: 249). W odróżnieniu od Schatzkiego, Reckwitz (i inni autorzy inspirowany się studiami nad technologią, jak np. Elizabeth Shove) uznaje materialne przedmioty za konstytutywny element praktyki, a nie jedynie za ważny element kontekstu, w którym jest wykonywana. W praktyce badawczej teorii praktyk często przyjmuje się „kolażowe” podejście, czerpiąc z różnych definicji elementy najbardziej przydatne dla analizy danego przypadku (Nicolini 2012; Spaargaren i in. 2016: 8).

Pomimo tej różnorodności definicji panuje zasadnicza zgoda co do tego, jakie rodzaje działania nie są praktykami: działania pojedyncze (przypadkowe) oraz „bezsensowne”, oderwane od podzielanego praktycznego rozumienia (Sikorska 2018: 41).

Na potrzeby naszej analizy aktywności kulturalnych online przyjmujemy podejście Warde'a. Ponieważ naszym głównym celem jest zrozumienie atrakcyjności, lub braku atrakcyjności, wydarzeń kulturalnych online, podejście zbieżne z badaniami konsumpcji wydaje się uzasadnione. Dla Warde'a podstawowym zagadnieniem było to, w jaki sposób tłumaczyć atrakcyjność konkretnych praktyk. Kluczowe pytania brzmią więc: dlaczego ludzie robią to, co robią? oraz: jak robią to, co robią? (Warde 2005: 140). Zdaniem Warde'a, teoria praktyk oferuje atrakcyjną alternatywę wobec dominujących, woluntarystycznych wizji konsumentów (Warde 2014: 283), a także wobec analiz skupionych na wymiarze symbolicznym, koncentrującym się na kwestiach stylów życia, tożsamości i symbolicznym aspekcie konsumpcji (Warde 2014: 286; Welch i in. 2020: 327). Podejścia teorii praktyk zajmują się „w tym samym stopniu tym, co ludzie robią i czują, jak tym, co mają na myśli” (Warde 2005: 132). Jest to podejście zasadniczo zbieżne z tym, które przyjmujemy w naszej analizie. Omawiamy więc *rozumienia*, *procedury* i *zaangażowania* właściwe dla praktyki uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online. *Rozumienia* („współdzielone praktyczne rozumienia” w języku Schatzkiego) oznaczają *know-how*, znajomość praktyki i umiejętność jej wykonania; *procedury* („reguły”) to wyrażone wprost zasady, instrukcje, ramy formalne; *zaangażowania* („struktury teleoafektywne”) oznaczają cele, orientacje, emocjonalne nastawienie (Welch i in. 2020: 326). Nie negujemy znaczenia ogólnych rozumień (całościowego spojrzenia na praktykę i jej relacje z innymi praktykami), wymienianych przez Schatzkiego jako czwarty element konstytutywny praktyk, ale uznajemy, że ich analiza wykracza poza zakres naszego zainteresowania w tym tekście, zgodnie z podejściem Warde'a.

Przyjęcie perspektywy teorii praktyk ma znaczące konsekwencje metodologiczne. Po pierwsze, oznacza skupienie się na praktykach, a nie na jednostkach, jako podstawowym obiekcie badania. Zgodnie ze sformułowaniem Reckwitz, jednostki rozumiane są jako „nosiciele praktyk” (Reckwitz 2002: 256). W naszym przypadku oznaczało to skupienie się na praktyce uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online, która jest naszym podstawowym przedmiotem badania. Po drugie, znaczenia przypisywane działaniu i towarzyszące mu emocje uznawane są za cechy składowe praktyk, a nie charakterystyki wykonujących je jednostek (Reckwitz 2002: 254; Weenink, Spaargaren 2016: 66). Mogą więc być analizowane w systematyczny sposób w połączeniu z innymi elementami praktyk. Po trzecie, w teoriach praktyk wiele uwagi poświęca się wymiarowi materialnemu: zarówno aspektowi cielesnemu wykonywania praktyk, jak i materialnej infrastrukturze (Nicolini 2012: 4; Warde 2014: 293). Po czwarte, w odniesieniu do konsumpcji teoria praktyk kieruje uwagę ku „nagrodom” związanym z wykonywaniem określonych praktyk, rozumianymi jako kluczowy element *zaangażowania*. Nie przesądza przy tym o charakterze tych nagród,

nie uprzywilejowuje *a priori* ani gratyfikacji wewnętrznej (jak podejścia woltarystyczne) ani zewnętrznej (jak podejścia symboliczne) (Postill 2010: 23).

Ze względu na nacisk położony na rutynowy charakter działania, wyzwaniem dla teorii praktyk może być wytłumaczenie procesów zmiany społecznej. Elizabeth Shove, Mika Pantzar i Matt Watson proponowali opis zmiany praktyk jako modyfikacji układów elementów praktyk i ich połączeń (Shove i in. 2012). Z ich perspektywy „praktyki pojawiają się, trwają, przemieszczają i znikają, gdy połączenia między [materiałami, kompetencjami i znaczeniami] są tworzone, podtrzymywane lub zrywane” (Shove i in. 2012: 14–15). Z kolei Małgorzata Sikorska, syntetyzując propozycje między innymi Reckwitz oraz Gerta Spaargarena, Dona Weeninka i Machiela Lamersa, wskazywała, że czynnikami zmiany mogą być (1) świadome lub nieświadome działania jednostek, (2) pojawiające się niespójności między wzorami i sposobami praktykowania, (3) modyfikacje w obrębie infrastruktury materialnej, a także (4) sytuacje nieprzewidziane (Sikorska 2018: 53–54). Z punktu widzenia sytuacji analizowanej w tym artykule szczególne znaczenie mają dwa ostatnie potencjalne źródła zmian. W dalszej części tekstu pokazujemy, jak nieprzewidziane okoliczności – w tym przypadku pandemia – wpłynęły na zmianę materialnej infrastruktury aktywności kulturalnych, a w konsekwencji na kształt tej praktyki².

Ponieważ praktyki istnieją wyłącznie jako lokalne wykonania, naszą analizę rozpoczynamy od nakreślenia kontekstu sytuacji pandemii, jej wpływu na instytucje kultury oraz prowadzonych dotychczas badań nad odbiorcami kultury w tym okresie. Następnie przechodzimy do omówienia przyjętej przez nas metodologii badania. W dalszych częściach tekstu charakteryzujemy cechy praktyki uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online, przede wszystkim rozumienie praktyki oraz wymiar zaangażowania. Szkicujemy także modelową dynamikę odbioru wydarzeń kulturalnych w tym okresie.

Instytucje kultury w okresie pandemii

Ograniczenia administracyjne związane ze stanem epidemii w znacznej mierze określały formalne, proceduralne aspekty funkcjonowania praktyk kulturalnych. W różnych okresach pandemii możliwość funkcjonowania instytucji kultury była ograniczana, poszerzana i na powrót ograniczana, w zależności od

² Na problem ten można także spojrzeć z innej perspektywy jako na kwestię nieprzewidywanych konsekwencji wydarzeń, sytuację niepewności i potencjalności (Mica 2018) lub jako na sytuację, w której zawodzą dotychczasowe sposoby działania (Mica i in. 2023). Ponieważ interesuje nas trajektoria konkretnej praktyki, nie rozwijamy dalej refleksji dotyczącej szerszego kontekstu zmian spowodowanych pandemią.

aktualnej sytuacji epidemicznej. Pierwszy okres zamknięcia trwał od 13 marca 2020 roku do maja lub czerwca 2020 roku (w zależności od decyzji dotyczących konkretnych instytucji) (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 31 marca 2020 r.). W kolejnych miesiącach instytucje mogły działać w warunkach ograniczeń widowni (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 19 czerwca 2020 r.). Na jesieni 2020 roku zostały ponownie zamknięte (moment zamknięcia różnił się w zależności od regionu) (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 9 października 2020 r.). Ostatecznie otwarte zostały w maju 2021 roku (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 maja 2021 r.), chociaż ostatnie obostrzenia (dotyczące limitu uczestników na określonej powierzchni) obowiązywały jeszcze do lutego 2022 roku (Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 25 lutego 2021 r.). Gdy prowadziliśmy nasze badania, w listopadzie 2021 roku, wielu badanych spodziewało się, że funkcjonowanie instytucji kultury zostanie ponownie ograniczone w związku ze wzrastającą liczbą notowanych zarażeń.

Sytuacja pandemii okazała się bardzo poważnym wyzwaniem dla instytucji kultury, które w pierwszej połowie 2020 roku nie mogły funkcjonować stacjonarnie, a w kolejnych miesiącach działały w sposób zredukowany. Bardzo wyraźnie spadła liczba organizowanych wydarzeń, a co za tym idzie – także dochody (Komańda 2022). Różne strategie odpowiedzi instytucji kultury na pandemię COVID-19 przedstawia między innymi *Rocznik Kultury Polskiej 2020* (2021). Systematyczny przegląd literatury dotyczącej funkcjonowania tego sektora w czasie pandemii koronawirusa przeprowadził również Jarosław Jurkiewicz (Jurkiewicz 2022). Jak wskazują zarówno badacze, jak i przedstawiciele instytucji, kluczową rolę w tym kontekście odegrało przeniesienie aktywności do internetu. Proces ten był obiektem zainteresowania badaczy społecznych. „Ewidentnym skutkiem pandemii w sektorze kultury stało się jej usieciowienie”, pisały Kinga Anna Gajda i Bożena Gierat-Bieroń (2021: 173), starając się uchwycić istotę zmian już w roku 2021. Internet był przestrzenią działań mających na celu podtrzymanie funkcjonowania instytucji kultury w sytuacji przymusowego zamknięcia. Jak wymieniała Małgorzata Ćwikła,

podczas epidemii internet stał się środowiskiem dla sztuk performatywnych, w którym rozwijano programy, udostępniano archiwalia, próbowano, produkowano i pokazywano spektakle oraz inne formy wypowiedzi twórczych (np. czytania), prowadzono działania marketingowe, uczono publiczność i kadry (...), spotykano się w ramach zespołów administracyjnych i artystycznych, organizowano festiwale (Ćwikła 2021: 340).

Za pośrednictwem mediów cyfrowych starano się kontynuować wcześniejszą działalność stacjonarną. Należy stwierdzić, że cyfryzacja była podstawową strategią przetrwania sektora kultury w tym trudnym okresie.

Instytucjonalna zmiana sposobu funkcjonowania sektora kultury musiała wpłynąć na konstytuujące go praktyki. Wymuszona zmiana technologiczna zmieniła sposób uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych. Jak zauważają Shove, Pantzar i Watson, „nie ma technicznych innowacji bez innowacji w praktyce” (Shove i in. 2012: 12). Cyfrowe wydarzenia kulturalne muszą więc zostać przyjęte i „zagoszparowane” jako ustrukturyzowana praktyka. Można spodziewać się, że elementem tego procesu będzie derutynizacja praktyki, zazwyczaj funkcjonującej jako działanie niepoddawane refleksji, co pozwoli na wyraźniejsze obserwowanie jej kluczowych charakterystyk (Spaargaren i in. 2016: 18).

Na proces wymuszonej cyfryzacji można spojrzeć z dwóch stron: z perspektywy bądź instytucji kultury i twórców, bądź publiczności. Skutkuje to odmiennymi sposobami rozumienia tego zjawiska, kieruje bowiem spojrzenie ku dwóm odrębnym praktykom (wytwarzania i konsumowania). Pierwsza optyka była znacznie częściej przyjmowana przez badaczy. Emblematycznym przykładem może być artykuł Gajdy i Gierat-Bieroń. Autorki twierdziły, że proces cyfryzacji można rozumieć jako „przeniesienie aktywności”, bowiem „w większości wypadków działanie online jest powieleniem dotychczasowych rodzajów pracy, a nie tworzeniem nowego języka czy nowych narzędzi wypowiedzi” (Gajda, Gierat-Bieroń 2021: 174). Z tego punktu widzenia głównym wyzwaniem była modyfikacja dotychczasowej działalności zgodnie z potrzebami nowego medium, a także maksymalne wykorzystanie posiadanych już zasobów. Z perspektywy twórców i instytucji celem było zbliżenie się do modelu „transferu” lub właśnie „przeniesienia”, a więc zmiany kanału przekazu przy minimalnej możliwej zmianie treści. Jak pokazujemy niżej, perspektywa odbiorców była inna: z ich punktu widzenia należy raczej mówić o zastąpieniu aktywności stacjonarnej przez aktywność internetową. Relacja tych dwóch praktyk nie jest wcale oczywista.

Z punktu widzenia analitycznego interesująca jest także gwałtowność zmiany i jej powszechny charakter. Odbiorcy kultury już wcześniej przyzwyczajeni byli do odbierania treści kulturalnych za pośrednictwem sieci. Przełomowość sytuacji pandemii leży w fakcie, że media cyfrowe nieprzewidziane stały się jedynym kanałem odbioru takich treści. Rozmówcy podkreślali uniwersalność doświadczenia korzystania z internetu w tej sytuacji i brak wyboru. Jak ujął to jeden z badanych, *wszyscy poszliśmy w kierunku internetu, bo nie było innego wyjścia* (36 i więcej lat, mniejsze miejscowości). W tej sytuacji specyfika mediów cyfrowych ukazała się z wyjątkową wyrazistością.

Badania odbiorców kultury

Badania publiczności prowadzone w Polsce w czasie pandemii koncentrowały się przede wszystkim na pomiarze częstotliwości praktyk, wydatkach na kulturę oraz gotowości do powrotu do aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń pandemicznych (zob. np. Narodowe Centrum Kultury 2022). Próbowano także mierzyć aktywność kulturalną w internecie, było to jednak utrudnione ze względu na brak jednoznacznych definicji (zob. np. Kantar 2020). Nasze badanie miało za zadanie dodanie do tych wyników, przede wszystkim ilościowych, pogłębionej perspektywy ukazującej doświadczenie odbiorców.

Z perspektywy socjologii kultury w pierwszej kolejności można by zastanawiać się nad wpływem pandemii COVID-19 na strukturalne uwarunkowania odbioru kultury. Badania empiryczne są pod tym względem niekonkluzywne. Publikowane dane pozwalały zarówno argumentować, że będziemy mieli do czynienia ze wzrostem nierówności dostępu do kultury (Myrczyk i in. 2022), jak i przewidywać przeciwny kierunek zmian (Bone i in. 2022). Co jednak istotne, badania publikowane w różnych krajach pokazywały, że cyfryzacja nie powodowała rozszerzenia zasięgu aktywności kulturalnej: w aktywnościach online uczestniczyły te same osoby, co w aktywnościach stacjonarnych (zob. np. Frick i in. 2021; Myrczyk i in. 2022). Ograniczenie odbioru kultury do przestrzeni prywatnej niekoniecznie prowadziło do jej demokratyzacji. W tym kontekście warto przywołać prace badaczy związanych z gdańskim Instytutem Kultury Miejskiej, którzy wskazywali na utrzymywanie się bardzo klasycznego modelu uczestnictwa w kulturze w domu, a także oceniali, że potencjał demokratyzujący kultury wirtualnej niwelowany jest przez różnice klasowe w kompetencjach cyfrowych (Bachórz i in. 2016: 28–29). Nie ma więc powodu przypuszczać, że pandemia przeorganizuje strukturalne aspekty odbioru kultury.

Jak wskazują badania, COVID-19 wpłynął jednak niewątpliwie na praktykę odbioru kultury. Pandemia koronawirusa i będące jej konsekwencją ograniczenie działania instytucji kultury spowodowały znaczące zmiany w sposobie obcowania z kulturą. Jak diagnozowała Anne-Sophie Radermecker (2020: 5),

okres zamknięcia znacząco wpłynął na kluczowy wzorzec konsumpcji sztuki: jej społeczny i doświadczalny wymiar. Podczas gdy niektóre wzorce konsumpcji tymczasowo zanikły w czasie kryzysu (tj. [konsumpcja] zbiorowa, fizyczna, stacjonarna, w zamkniętych pomieszczeniach, publicznych itp.), niektóre inne dramatycznie wzrosły, ponieważ [konieczność zachowywania] dystansu społecznego ma na nie mniejszy wpływ (tj. [konsumpcja] cyfrowa/wirtualna, prywatna, domowa, bezpłatna i ogólnodostępna).

Spośród tych zmian warto podkreślić nastawienie na bezkosztowość dostępu do kultury, ma ono bowiem daleko idące konsekwencje dla całego sektora. Oczekiwanie, że także po ustaniu ograniczeń epidemicznych dostęp do kultury

pozostanie darmowy może się okazać najpoważniejszym wyzwaniem dla instytucji i twórców (zob. np. Jeannotte 2021).

Dotychczas prowadzone badania koncentrowały się przede wszystkim na dobrostanie (*well-being*) jednostek jako głównym beneficie konsumpcji kultury. Istnienie związku między aktywnością kulturalną a dobrostanem jednostek jest obszernie udokumentowane (Fancourt, Finn 2019). Wskazywano, że odcięcie od dotychczasowych praktyk kulturalnych może mieć wymierne skutki psychofizyczne, nierównoważone przez dostęp do kultury online (Frick i in. 2021). Kwestia dobrostanu psychofizycznego jednostek nie jest jednak jedynym istotnym elementem zaangażowania w praktyki kulturalne.

Metoda badania

Podstawą przedstawionej niżej analizy jest materiał pochodzący z dwunastu zogniskowanych wywiadów grupowych (FGI) przeprowadzonych z przedstawicielami publiczności wydarzeń kulturalnych³. Wybór metod jakościowych jest zgodny z trendami badawczymi w nurcie teorii praktyk (Spaargaren i in. 2016: 17). Badanie przeprowadzone zostało przez Narodowe Centrum Kultury we współpracy z firmą Kantar Polska S.A. (zespół Kantar Public). W NCK opracowana została koncepcja badania, kryteria rekrutacji oraz narzędzia badawcze. Firma Kantar Polska odpowiedzialna była za realizację terenową badania (rekrutację uczestników oraz moderowanie wywiadów), dostarczyła także wstępny raport badawczy autorstwa Natalii Krygowskiej-Nowak, Joanny Skrzyńskiej oraz Agaty Zadroznej (2022). Materiał badawczy został następnie przez nas zakodowany zgodnie z założeniami metody kodowania otwartego. W artykule częściowo opieramy się na ustaleniach ze wstępnego raportu badawczego, a także na dodatkowej, pogłębionej analizie materiału.

Wywiady przeprowadzone zostały w dniach od 3 do 30 listopada 2021 roku. W badaniu udział wzięło łącznie 60 rozmówców, dobranych w sposób celowy ze względu na cechy społeczno-demograficzne oraz uczestnictwo w aktywnościach kulturalnych. Uczestnicy byli zróżnicowani ze względu na wiek (pięć grup osób w wieku 18–35 lat, pięć grup osób w wieku 36 lat i więcej, dwie grupy osób w wieku 16–24 lata), wielkość miejscowości zamieszkania (sześć grup z mieszkańcami miast liczących 200 tysięcy mieszkańców i więcej, sześć grup z mieszkańcami wsi i miast poniżej 200 tysięcy mieszkańców z wyłączeniem

³ W ramach tego samego projektu badawczego przeprowadzonych zostało także szesnaście indywidualnych wywiadów pogłębionych z twórcami, którzy przenieśli swoją aktywność do internetu. W tym artykule bierzemy pod uwagę tylko materiał z wywiadów grupowych z przedstawicielami publiczności.

miast wojewódzkich) oraz płeć (połowę uczestników stanowiły kobiety, a połowę mężczyźni)⁴. Ze względu na sytuację pandemiczną wszystkie wywiady przeprowadzone zostały zdalnie (za pomocą narzędzia Microsoft Teams).

Do wywiadów rekrutowane były osoby uczestniczące w wydarzeniach kulturalnych zarówno przed pandemią (stacjonarnie), jak i w jej trakcie (online). W odniesieniu do okresu przed pandemią COVID-19 przyjęliśmy kryteria odnoszące się do uczestnictwa w kulturze instytucjonalnej. Ze względu na cel badania uzasadnione było przyjrzenie się tym obszarom kultury, które w największym stopniu zostały dotknięte ograniczeniami funkcjonowania. Z tego względu nie zajmowaliśmy się „poszerzonym” polem kultury (Czarnecki i in. 2012; Lewicki, Filiciak 2017; Wiśniewski, Kukołowicz 2017), ale ograniczyliśmy się do tradycyjnie rozumianej kultury instytucjonalnej. Respondentami byli więc bywalcy teatrów i/lub muzeów lub galerii sztuki (co najmniej cztery razy w roku), bywalcy koncertów i/lub festiwali muzycznych (co najmniej cztery razy w roku), a także bywalcy kin (co najmniej sześć razy w roku).

Podobnie jak w przypadku kultury stacjonarnej, także w odniesieniu do kultury online konieczne było zoperacjonalizowanie obszaru badania poprzez zawężenie rozumienia internetowej aktywności kulturalnej. Jednoznaczne wyodrębnienie treści kulturalnych z całości internetowej *contentu* (Eichhorn 2022) byłoby właściwie niemożliwe. Na pewno zaś niemożliwe byłoby takie sformułowanie tego kryterium w kategoriach ogólnych, by było ono jednoznacznie zrozumiałe dla rekrutujących i rekrutowanych do badania. Ze względu na niejasność definicyjną kategorii „wydarzeń kulturalnych online” zdecydowaliśmy się na podejście enumeratywne. Mając na uwadze ukierunkowanie badania wskazaliśmy przy tym aktywności mające być z założenia „transferem” lub „przeniesieniem” aktywności stacjonarnej, a nie formami natywnie cyfrowymi (nienależące do dziedzin twórczości rozwijających się z założenia w formie cyfrowej). Na liście aktywności kwalifikujących do udziału w badaniu znalazły się: słuchanie koncertów online, oglądanie sztuk teatralnych online, oglądanie wykładów/debat o tematyce kulturalnej, oglądanie programów kulturalnych w internecie, odwiedzanie muzeów i galerii online, udział w spotkaniach autorskich w internecie, udział w warsztatach artystycznych online, oglądanie treści artystycznych w mediach społecznościowych.

⁴ Wiek i wielkość miejscowości zamieszkania są zmiennymi powiązаныmi zarówno z uczestnictwem w kulturze, jak i regularnym korzystaniem z internetu, co potwierdzają badania ilościowe na próbach ogólnopolskich (Feliński 2021, 2023). Wielkość miejscowości zamieszkania ma także szczególne znaczenie dla badań kultury, ma bowiem wpływ na szerokość lokalnie dostępnej oferty kulturalnej. Wybierając kategorie zmiennych użyte w trakcie rekrutacji do badania kierowaliśmy się tymi różnicowaniami, a także względami pragmatycznymi (konieczność zachowania relatywnej spójności grupy, szczególnie pod względem wieku, aby umożliwić swobodną dyskusję).

Przy rekrutacji do badania nie braliśmy pod uwagę zmiennych takich jak wykształcenie i sytuacja materialna gospodarstwa domowego badanych. Powiązanie praktyk kulturalnych i statusu społecznego jest zjawiskiem doskonale zbadanym w socjologii (w kontekście polskim w ostatnich latach zob. np. Bachórz i in. 2016; Cebula 2022; Domański i in. 2021; Szlendak, Olechnicki 2017). Osoby posiadające wyższy poziom wykształcenia i uzyskujące wyższe dochody zdecydowanie częściej biorą udział w aktywnościach kulturalnych. Jednocześnie, często należą one do grupy, którą Jowita Radzińska i Paula Pustułka (2021) uznawały za „wygranych” pandemii, przeżyły bowiem ten okres zachowując relatywnie wysoki komfort życia. Ze względu na relatywnie uprzywilejowaną pozycję mogły pozwolić sobie, by zajmować się pracą zdalną i poszukiwaniem rozrywki. Oczywiście, nie było to doświadczenie większości Polaków. Trzeba więc pamiętać, że doświadczenie lockdownu badanych może być pod tym względem specyficzne.

W scenariuszu wywiadu uwzględnione zostały wątki dotyczące: życia kulturalnego w okresie pandemii (podejmowanych praktyk, odbieranych treści), doświadczenia uczestnictwa w aktywnościach kulturalnych online w porównaniu do aktywności stacjonarnej (aspekty materialne, technologiczne i emocjonalne), postrzegania publiczności internetowej, a także nastawienia do różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych online. Wypowiedzi badanych dotyczyły całego okresu od wprowadzenia ograniczeń pandemicznych do momentu badania, a więc od marca 2020 roku do listopada 2021 roku. Miały charakter retrospektywny, co można uznać za metodologiczne ograniczenie badania.

Wyniki badania

Zgodnie z założeniami analizy konsumpcji prowadzonej w nurcie teorii praktyk wyniki badania omawiamy w podziale na *rozumienia*, *zaangażowania* i *procedury*. Koncentrujemy się przede wszystkim na dwóch pierwszych aspektach.

W wymiarze *procedur* kluczowe znaczenie mają omówione już wyżej ograniczenia instytucjonalne, przepisy ustaw i rozporządzenia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Określały one formalne ramy funkcjonowania zarówno twórców, jak i odbiorców kultury. Na praktyki odbiorców miały one wpływ bardzo znaczący, ale pośredni, przede wszystkim ograniczając dostępną ofertę. Praktyka uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online wydaje się w niewielkim stopniu uregulowana procedurami.

Rozumienie wydarzeń kulturalnych online

Rozumienie, a w terminologii Schatzkiego *podzielane praktyczne rozumienie*, jest podstawowym elementem konstytuującym działanie jako praktykę. Jest ono rodzajem praktycznej wiedzy dotyczącej sposobu wykonania praktyki. Według

Sikorskiej, „praktyczne rozumienie jest „wiedzą-jak-coś-się-robi”, „wiedzą-przepisem” aplikowaną w działaniach (...), która będąc wiedzą podzielaną synchronizuje działania jednostek” (Sikorska 2018: 37). W przypadku wydarzeń kulturalnych online jest to więc wiedza o tym, jak dotrzeć do tych treści i jak je odbierać. Jest to więc odpowiedź na pytanie, *jak ludzie robią to, co robią*.

We wczesnym okresie pandemii treści kulturalne były odbierane przede wszystkim w domach, za pośrednictwem komputerów i smartfonów. Ta forma nie była dla badanych nowa. Podczas gdy dla wielu twórców i instytucji wybuch pandemii oznaczał konieczność konwersji działalności, dla odbiorców była to raczej zmiana proporcji różnych składników ich życia kulturalnego. Aktywność internetowa już wcześniej stanowiła jego znaczący element. W sytuacji pandemicznej pozostała istotna, podczas gdy aktywność stacjonarna przestała być możliwa. Wyraźnie zaznaczano ciągłość: *przed pandemią ja zawsze słuchałam podcastów, więc (...) w tym nie zauważyłam jakiegóż różnicy. Te osoby, które nagrywały przed pandemią, nagrywały w pandemii i dalej są tak samo fajne* (18-35 lat, większe miejscowości). Z punktu widzenia życia kulturalnego odbiorców nie była to więc tak rewolucyjna zmiana, jak można by sądzić. Jak pokazujemy niżej, wzorce konsumpcji treści kulturalnych zmieniały się w trakcie pandemii, jednak nie można mówić o radykalnym zerwaniu ciągłości. Szczególnie w pierwszym okresie często obserwowaliśmy kontynuację (na poziomie formy lub treści) aktywności sprzed pandemii.

Na poziomie praktycznego rozumienia udział w wydarzeniach kulturalnych online dziedziczy wiele charakterystyk wcześniejszych działań online. Korzysta bowiem z tej samej infrastruktury materialnej. Jako jej kluczowe elementy trzeba wymienić co najmniej: osobiste urządzenia elektroniczne (laptopy i smartfony); domowe urządzenia RTV (telewizory, kina domowe, systemy audio itp.), które wykorzystywane były, jeśli w działaniu brała udział więcej niż jedna osoba; przestrzeń mieszkania (zazwyczaj salon lub sypialnię), w której odbierano treści kulturalne; ekosystemy cyfrowe, w których funkcjonowały odbierane treści (przede wszystkim media społecznościowe, portale takie jak YouTube i podobne). Wszystkie one są wspólne dla uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych i innych sposobach spędzania czasu online, co skutkuje podobieństwem tych praktyk. Na poziomie sekwencji wykonywanych działań obserwujemy więc znaczącą ciągłość praktyk pandemicznych z wcześniejszymi praktykami.

Warto zwrócić uwagę na dwie różnice, które w istotny sposób odróżniają udział w wydarzeniach kulturalnych online od innych aktywności cyfrowych. Pierwsza, bardziej oczywista, dotyczy odbieranych treści. Nowością był dla zdecydowanej większości badanych udział w działaniach, które miały zastąpić udział w wydarzeniach stacjonarnych. W tym kontekście mówiono najczęściej o koncertach online, spektaklach teatralnych, oprowadzaniach po muzeach czy galeriach, warsztatach. Na tego rodzaju aktywnościach skupialiśmy się

w trakcie badania. Ze względu na to, że były to działania nowe dla znaczącej części badanych, istotnym elementem praktyki było dotarcie do nich – wypracowanie nowych wzorów odkrywania treści. Wykorzystywano do tego w przeważającej mierze mechanizmy już znane – media społecznościowe i strony internetowe znanych już wcześniej instytucji.

Druga różnica dotyczy wymiaru czasowego. Jak wskazywał Dale Southerton, czasowość praktyk można rozpatrywać w trzech aspektach: „czas jako zasób; praktyki konfigurujące temporalność; rytmy temporalne” (Southerton 2013: 10). Z naszego punktu widzenia kluczowy jest pierwszy aspekt. W sytuacji pandemii wielu badanych odczuwało, że ich czas stał się „tańszy” – mieli go do dyspozycji tak dużo, że byli skłonni poświęcić go na praktyki, na które wcześniej nie znaleźliby czasu. Jednocześnie wydarzenia kulturalne stały się mniej czasochłonne (nie wymagały wyjścia z domu, dojazdu), a w przypadku niektórych z nich możliwe było dostosowanie terminu uczestniczenia do własnego rytmu dnia. Praktyki kulturalne mogły więc nie tylko znaleźć miejsce w trakcie dnia, ale także pełnić funkcję strukturyzującą, zagospodarowując czas, który w innej sytuacji pozostałby „pusty”. Z drugiej strony, w porównaniu do innej aktywności online, udział w wydarzeniach kulturalnych online był bardziej czasochłonny i mniej elastyczny. Często zakładał udział w konkretnym czasie, jeśli wydarzenie transmitowane było na żywo. Jeśli możliwy był swobodny wybór pory uczestnictwa, większość badanych decydowała się podjąć te działania wieczorem, gdy mogli przeznaczyć na nie dłuższy czas, nieprzerywany innymi wydarzeniami czy aktywnościami:

Najlepiej lubię wieczorem, kiedy już mam wszystkie tematy i obowiązki pozamykane, wtedy najlepiej się lubię położyć, zresetować, w łóżku po prostu, to może źle brzmi, ale zasypiam z laptopem w łóżku praktycznie (18-35 lat, większe miejscowości).

Co istotne, jeśli udział w wydarzeniach online nie był jedynym działaniem podejmowanym w danym czasie (a więc jeśli musiał „dzielić” przedział czasu z inną aktywnością), zazwyczaj oceniany był jako nieudany.

Podsumowując, można więc powiedzieć, że na poziomie praktycznego rozumienia praktyka uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online ma wiele punktów wspólnych z innymi praktykami cyfrowymi, przede wszystkim ze względu na wspólną infrastrukturę materialną i sekwencje działań potrzebnych, by dotrzeć do poszukiwanych treści. Jednocześnie jednak można wskazać na istotne różnice, przede wszystkim ze względu na charakter odbieranych treści oraz ich czasochłonność. W porównaniu do innych aktywności online udział w wydarzeniach kulturalnych wymagał relatywnie długotrwałego skupienia uwagi na jednym działaniu.

To ostatnie spostrzeżenie wprost odnosi się do wymiaru zaangażowania. Przejdziemy teraz do jego omówienia.

Zaangażowanie w wydarzenia kulturalne online

Wymiar *zaangażowania* odpowiada „strukturom teleoafektywnym” Schatzkiego, obejmującym „cele, projekty, zadania, zamiary, poglądy, emocje oraz nastroje” (Schatzki 1996: 89). Terminologia Warde’a zwraca uwagę na fakt, że to w tym wymiarze przede wszystkim należy szukać czynników atrakcyjności praktyk z punktu widzenia konsumentów. Określa on nastawienie praktykujących do praktyk, w które się angażują, zarówno w aspekcie refleksyjnym, jak i emocjonalnym. Co jednak ważne, *zaangażowania* rozumiane są jako cechy praktyk, a nie ich nosicieli.

Aby w sposób systematyczny przeanalizować wymiar zaangażowania, wykorzystujemy klasyfikację korzyści z aktywności kulturalnej, wykorzystywaną często w badaniach konsumpcji kultury. Korzyści klasyfikuje się jako funkcjonalne, symboliczne, społeczne lub emocjonalne (Radermecker 2020: 5; zob. także Botti 2000; Hirschman, Holbrook 1982). Korzyści *funkcjonalne* zaspokajają potrzeby jednostki (np. potrzebę wiedzy w przypadku motywacji edukacyjnej), korzyści *symboliczne* odnoszą się do psychologicznego lub społecznego znaczenia konsumpcji kultury (np. znaczenia dla tożsamości jednostki czy jej społecznego statusu), korzyści *społeczne* są związane z życiem towarzyskim (np. jako okazja do spotkania lub temat rozmowy), a korzyści *emocjonalne* z subiektywnymi przeżyciami jednostki podczas odbioru treści kulturalnych (np. wzruszenie czy rozrywka) (Botti 2000: 17–18). Jak pokazuje następująca niżej analiza, w czasie pandemii obserwowaliśmy znaczące zmiany w obrębie tych kategorii, a także przesunięcia ich relatywnej wagi w praktykach kulturalnych.

Analizę rozpoczynamy od wymiaru emocjonalnego, który będzie miał kluczowe znaczenie dla późniejszej rekonstrukcji dynamiki uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online w trakcie pandemii. W teoriach praktyk przyznaje się istotną wagę kwestii emocji: przez część autorów uznawane są one za kluczowe dla ludzkiego sprawstwa (Weenink, Spaargaren 2016), a właściwie wszyscy wymieniają je jako istotny element praktyk.

Wymiar emocjonalny

Różnice w wymiarze emocjonalnym były podkreślane najczęściej. Doświadczenie kultury online różni się znacząco od doświadczenia stacjonarnego, nie tylko pod względem odczuwanych emocji, ale także ich intensywności. W doświadczeniu kultury online na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie motywacja rozrywkowa, o specyficznym zabarwieniu: badani mówią o relaksie, wygodzie, przyjemnym spędzeniu czasu. Nie ma tu głębokich, intensywnych afektów. *Dla mnie to jest też słuchanie muzyki i transmisja sportowa, wszystko to jest takie megaprzyjemne, relaksujące* (18-35 lat, większe miejscowości). W porównaniu do aktywności sprzed pandemii wydarzenia online postrzegane są jako zdecydowanie mniej intensywne emocjonalnie.

Takie wydarzenia jak wyjście do kina, teatru, na koncert, to człowiek czeka na to, przed samym koncertem człowiek jest podniecony, czeka na wyjście. Po zakończeniu koncertu jest człowiek naładowany energią, chce się podzielić, jeżeli to było coś fajnego. A jeśli chodzi o zwiedzanie muzeum online to jakby włączyć sobie Discovery na godzinę i obejrzeć sobie (...). Fajnie, ładny był, ale człowiek obejrzał i wraca do swoich zajęć (18-35 lat, większe miejscowości).

Analizując wypowiedzi badanych można wskazać źródła mniejszej intensywności doznań. Pierwszym z nich jest otoczenie: treści kulturalne odbierane są w tej samej przestrzeni, w której wykonywane są inne codzienne czynności. Odbiera to wydarzeniu kulturalnemu wyjątkowość: przestaje ono być okazją do „oderwania się” od zwykłego życia. Wielokrotnie powracała kwestia doznań zmysłowych: niecodziennych widoków, zapachów. Wydarzenia kulturalne przestały być wydzielone nie tylko przestrzennie, ale także czasowo. Często uczestniczenie w nich nie zajmowało całej uwagi badanych, jednocześnie wykonywali także inne czynności (prace domowe, rozmowy). To także sprawiało, że ich zaangażowanie emocjonalne było mniejsze. Większa dostępność treści kulturalnych powodowała więc, że były one mniej angażujące.

Dla wielu badanych wysiłek włożony w aktywność kulturalną sam w sobie był czynnikiem zwiększającym zaangażowanie. *I właśnie ten czas, że chociażby wchodzimy do teatru, ten okres szykowania się, czekania, każdy krok po kolei, każda z tych czynności po kolei wprowadza nas w jakieś emocje. A tutaj tego nie widzę (18-35 lat, większe miejscowości).* Nawet negatywne emocje przedstawiane były czasem w pozytywnym świetle jako element zwiększający zaangażowanie. Jeden z badanych, opisując wyjście na masowe wydarzenie kulturalne (noc kabaretową), opowiadał:

I zanim udało mi się tam dojechać, to spędziłem czterdzieści minut w korku, żeby tam zaparkować na tym obiekcie. Miejscówki też udało mi się zdobyć tylko na tych najwyższych partiach, więc widoczność była taka kiepska. Ale de facto nie zamieniłbym tego na to, żeby oglądać kabareton tylko w domu. Bo jednak te emocje już narastały, zanim wszedłem na to swoje miejsce i przez to, że musiałem zaparkować, że musiałem się powkurzać na jednego czy na drugiego, to ten efekt był zupełnie inny niż siedzenie w domu w pokoju w czterech ścianach i oglądanie tego online (36 i więcej lat, większe miejscowości).

Do tych czynników trzeba dodać także samo zapośredniczenie przekazu przez urządzenia elektroniczne⁵. *Jak mam coś zrobić przed komputerem, to czasami sobie zasypiam i sobie myślę, że nieważne, bo to i tak jest komputerowe, minie, nie minie, to nie ma znaczenia (36 i więcej lat, większe miejscowości).*

⁵ W psychologii sztuki dobrze udokumentowany jest fakt, że obcowanie z dziełem sztuki w kontekście galerii sztuki jest znacząco bardziej angażujące niż oglądanie tego samego dzieła w warunkach laboratoryjnych (tj. na ekranie komputera) (zob. np. Brieber i in. 2015).

Warto zauważyć, że relatywnie niska intensywność doznań emocjonalnych niekoniecznie musi być oceniana negatywnie. W niektórych sytuacjach może być wartością, szczególnie wtedy, gdy dominującą motywacją jest poszukiwanie niewymagającej rozrywki czy poczucia komfortu. Podkreślano, że w niepokojących czasach pandemii kontakt z kulturą może mieć funkcję uspokajającą. Silne emocje byłyby w tej sytuacji niepożądane.

Wymiar funkcjonalny

W przypadku niektórych wydarzeń kulturalnych online głównym celem z punktu widzenia odbiorców jest przekazanie wiedzy lub zapoznanie się z konkretną treścią. Dotyczy to przede wszystkim aktywności takich jak udział w warsztatach, seminariach czy spotkaniach z twórcami. W ich przypadku korzyści z uczestnictwa w wydarzeniach online i stacjonarnych są w opinii badanych właściwie równoważne. W wymiarze funkcjonalnym uczestnictwa w kulturze zmiana oceniana jest zazwyczaj jako najmniej dotkliwa.

Eventy z zakresu rozwoju osobistego (...) w niewielkim stopniu różnią się na żywo od tego, jak ja sobie słucham tych wykładów, prelegentów przed komputerem. I tu, i tu skupiam się na słuchaniu i robieniu notatek. Nie ma takich dodatkowych walorów na tyle mocnych, żebym wolała tą wersję (18-35 lat, mniejsze miejscowości).

W odniesieniu do innego rodzaju wydarzeń wymiar funkcjonalny właściwie nie pojawiał się w opowieściach badanych o ich życiu kulturalnym. Z jednej strony może to świadczyć o jego relatywnie mniejszej wadze niż innych czynników; z drugiej – o fakcie, że różnica między wydarzeniami online i stacjonarnymi była w przypadku tego wymiaru mniej problematyczna niż w innych aspektach.

Wymiar symboliczny

Wraz z przeniesieniem konsumpcji kultury całkowicie w sferę prywatną zawieszeniu uległ jeden z głównych filarów jej symbolicznego wymiaru — publiczne uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych. Ma ono zasadnicze znaczenie dla kultury jako elementu budowania tożsamości czy statusu. Dla wielu badanych wydarzenia kulturalne to okazja by oglądać innych i podtrzymywać relacje społeczne, także poprzez bycie widzianym. Bardzo znaczącą rolę w opowieściach sprzed pandemii odgrywa wygląd fizyczny, przede wszystkim strój. Brak możliwości pokazania się odczuwany jest jako znaczące zubożenie doświadczenia kulturalnego.

To jest cała ta otoczką, żebyśmy się przygotowali do wyjścia, musimy się odpowiednio ubrać, zaplanować wizytę, a tu w domu (...) tak naprawdę siadamy, (...) możemy być w kapciach i to już nie jest takie fajne (18-35 lat, mniejsze miejscowości).

Z drugiej strony pandemia stworzyła okazje do innego rodzaju działania w sferze symbolicznej (Cohen i in. 2023). W ten sposób można interpretować wsparcie finansowe udzielane artystom. W sytuacji bardzo szerokiego dostępu do darmowych treści wydawanie pieniędzy na kulturę zyskało znaczenie zupełnie oderwane od optyki transakcyjnej. Było to raczej zmanifestowanie przynależności do określonego środowiska i sposób wyrażenia solidarności z twórcami kultury. Uznawane było za działanie wartościowe, nawet jeśli produkt czy dostęp do usługi, które zostały wykupione, nie były w pełni satysfakcjonujące.

Solidarnościowy wymiar wydawania pieniędzy na kulturę w tym okresie był tym bardziej wyraźny, że samych treści dostępnych cyfrowo zazwyczaj nie uważano za warte zapłaty. *Ja na przykład nie korzystałem z takich odpłatnych koncertów i raczej nie żałuję tego, bo to jest tylko i wyłącznie nagranie. Więc jeżeli jest to nagranie, to czemu za nie płacić* (18-35 lat, mniejsze miejscowości).

Wymiar społeczny

Podobnie jak w przypadku wymiaru symbolicznego, także w wymiarze społecznym obserwujemy zmianę relacji w obrębie publiczności, a także między członkami publiczności a twórcami. W opowieściach o wydarzeniach kulturalnych sprzed pandemii wyraźnie wybrzmiewa znaczenie aspektu interakcyjnego. Dla części badanych były to po prostu okazje do spotkania ze znajomymi. *To jest dla mnie pretekst do wyjścia, spotkania się ze znajomymi i nie miałam w ogóle takiej potrzeby, żeby czerpać kulturę online* (18-35 lat, większe miejscowości). Dla innych wymiar towarzyski pozwalał na pogłębienie doświadczenia kulturalnego:

Te aktywności kulturalne to przede wszystkim właśnie łączą ludzi, wszyscy zbieramy się w tym samym celu, żeby zobaczyć coś artystycznego, coś nowego. To też daje potem ciekawe tematy do rozmów, do rozminki z przyjaciółmi (...) (18-35 lat, większe miejscowości).

Dzielimy się swoimi emocjami z ludźmi, z którymi jesteśmy na spektaklu. Bo często jest tak, że jesteśmy przepelnieni jakimiś emocjami, nie można tego oddać, bo nie będę sam ze sobą gadał. A jak jesteśmy z kimś, to jest to bardzo budujące (36 i więcej lat, większe miejscowości).

Komunikacja za pomocą środków elektronicznych, w doświadczeniu wielu badanych, nie zastępowała towarzyskości związanej ze wspólnym uczestnictwem.

Jednocześnie obserwujemy interesującą zmianę w wymiarze społecznym dotyczącą relacji między odbiorcami a twórcami kultury. Dla wielu badanych pandemia otworzyła możliwość bezpośredniego kontaktu z artystami. Relacja ta stawała się mniej jednostronna, bardziej nastawiona na obustronną wymianę. *Kontakt z artystami, oni pokazywali, że są takimi zwykłymi ludźmi i też chcieli*

z nami wchodzić w interakcje, zblizali się do ludzi (36 i więcej lat, większe miejscowości). Nawet jeśli komunikacja pozostawała jednostronna, media elektroniczne dawały możliwość lepszego poznania twórców; obserwowania ich nie tylko w sytuacji wystudiowanego występu, ale jako postaci wielowymiarowych.

Na żywo nie ma się takiego za dużego kontaktu z twórcą (...) a w takiej wersji online często taki wywiad można obejrzeć, dość długi, wyczerpujący, twórca ma czas, żeby powiedzieć co myśli, tak że online jak najbardziej wygrywa pod tym kątem (18-35 lat, większe miejscowości).

Podsumowując można powiedzieć, że główne postrzegane korzyści z uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online to przyjemne spędzenie czasu, możliwość nabycia konkretnej wiedzy, zamanifestowanie przynależności do określonego środowiska (wsparcie jego innych członków – artystów), możliwość nawiązania bliższej relacji z artystami. Z kolei w porównaniu do wydarzeń stacjonarnych zdecydowanie mniejsza jest możliwość przeżycia intensywnego emocjonalnie doświadczenia, budowania tożsamości i statusu przez konsumpcję kultury, a także budowanie relacji z innymi uczestnikami.

Nastawienie uczestników – postrzegane cele działania i emocje z nim związane – w wyraźny sposób powiązane jest z innymi elementami konstytuującymi praktykę. Nie są one swobodnie wybierane przez jednostki, ale pozostają w rekurencyjnej relacji ze strukturą działania: kształtują ją i są przez nią kształtowane. Dominujący sposób uczestnictwa – w przestrzeni prywatnej, za pomocą osobistych urządzeń elektronicznych – nie sprzyja interakcjom między członkami publiczności, sprzyja za to rozluźnieniu się i poszukiwaniu rozrywki. Uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych online jest więc działaniem, które podejmuje się (w konkretny sposób), by wprawić się w odpowiedni nastrój, przeżyć konkretne emocje czy wejść w konkretne relacje.

Oczywiście, z punktu widzenia uczestników waloryzacja tych korzyści może być różna. Zmiany postrzegania wartości tych celów mogą tłumaczyć dynamikę tej praktyki, którą obserwowaliśmy w badaniu.

Dynamika odbioru wydarzeń kulturalnych online

Analizując retrospektywne wypowiedzi badanych dotyczące całego okresu pandemii można postarać się zrekonstruować dynamikę uczestniczenia w kulturze w tym czasie. Nie będzie to ścisła chronologia, ale raczej schematyczne narysowanie zmian podejścia do aktywności kulturalnej. Wyzwania, przed którymi stawali badani, zmieniały się, zmieniało się także podejście do aktywności kulturalnych. Jak sądzimy, głównego czynnika zmian należy szukać w wymiarze emocjonalnym.

Ramy czasowe, które proponujemy, są z konieczności niedookreślone. Punktem odniesienia jest dla nas administracyjne ograniczenie funkcjonowania

instytucji kultury (zob. wyżej), ale nie jest możliwe precyzyjne wyznaczenie momentów przejścia między kolejnymi etapami: następowały one w różnym momencie dla różnych badanych, ze względu na ich sytuację życiową, zainteresowania kulturalne oraz ograniczenia pandemiczne w danym regionie. Trudno mówić w tym przypadku o ścisłym podziale czasowym: ponieważ odnosimy się do subiektywnego doświadczenia badanych, posługujemy się określeniami takimi jak „wczesny okres ograniczeń” czy „przedłużające się ograniczenia”, oznaczającymi kolejne etapy doświadczenia tego okresu. Wyróżniliśmy kolejno (1) początkowy okres braku aktywności kulturalnej, (2) wczesny okres ograniczeń, (3) przedłużające się ograniczenia i (4) okres znoszenia obostrzeń.

W początkowym okresie pandemii, gdy wprowadzony został ogólnokrajowy lockdown, wielu badanych nie angażowało się w aktywności kulturalne. Dla części naszych rozmówców dominującą emocją w tym okresie był niepokój (o własne zdrowie, zdrowie bliskich, sytuację materialną). Dla innych przeciwnie: był to okres rozluźnienia, zawieszenia codziennych obowiązków. Niezależnie od reakcji emocjonalnej, wyzwania tego okresu można określić jako „poza-kulturalne”: aktywność kulturalna nie odgrywa znaczącej roli w opowieściach o tym okresie.

Ten początkowy okres braku aktywności miał różną długość w przypadku różnych badanych: odnalezienie się w nowej rzeczywistości mogło zająć kilka dni, kilka tygodni lub nawet kilka miesięcy.

Mimo że mocno uczestniczyłam w wydarzeniach kulturalnych, to jest duża część mojego życia, to przez pierwsze trzy miesiące chyba byłam sparaliżowana, bo w ogóle o tym nie myślałam. Nie chodziłam do pracy, praktycznie w ogóle nie wychodziłam z domu, więc nie myślałam o tym, że tego mi brakuje, bo moja głowa była zajęta trochę czymś innym (18-35 lat, większe miejscowości).

Bo pierwszy moment, kiedy nas tak zamknęli, to sobie tak odpoczywałam, a to posprzątam w szafach, bo w pracy miałam zdalne, odpocznę sobie od wszystkich. Ale okazało się, że po dwóch tygodniach nic nie zrobiłam i przestało mi się to podobać, że trudno to wspominać (36 i więcej lat, mniejsze miejscowości).

Kolejny etap, który wyróżniliśmy, to wczesny etap ograniczenia funkcjonowania ograniczeń działalności kulturalnej. Dla wielu badanych doświadczenie tego okresu naznaczone jest podstawowym wyzwaniem, którym było poradzenie sobie z narastającym znużeniem. Był to okres intensywnej konsumpcji treści kulturalnych. Było to głównie przedłużenie aktywności wcześniejszej: badani kierowali się albo ku formom już sobie znanych i praktykowanym przed pandemią (oglądanie filmów i seriali za pośrednictwem platform streamingowych, słuchanie muzyki i podcastów za pomocą aplikacji mobilnych) albo ku nowym treściom oferowanym przez znanych wcześniej twórców i instytucje.

Nie był to więc dla większości etap intensywnej eksploracji, ale raczej eksploatacji już znanych źródeł rozrywki.

Na etapie przedłużającego się ograniczenia funkcjonowania kultury stacjonarnej pojawiło się znużenie konsumowanymi treściami. Bogactwo treści dostępnych za pośrednictwem internetu przestało być interpretowane jako zaleta, a zaczęło być odbierane jako nadprodukcja, której skutkiem była konieczność inwestowania coraz większego wysiłku w selekcję treści.

Bardzo precyzyjnie wybierałam, co chcę zobaczyć, bo był zalew tego wszystkiego. Rozumiem, że ludzie kultury w ten sposób próbowali ratować swój byt, więc tego było bardzo dużo i warto było precyzyjnie znaleźć coś, co mnie zadowoli (36 i więcej lat, mniejsze miejscowości).

Był to moment, w którym część badanych zaczęła poszukiwać nowych treści (poznali twórczość nowych artystów, działalność nieznaną sobie wcześniej instytucji, uczestniczyli w nowych dla siebie rodzajach wydarzeń). Dotyczyło to jednak relatywnie niewielkiej części naszych rozmówców. W przypadku większości dominowało raczej znużenie związane z poczuciem treściowego przesytu, że widzieli już wszystko, co ich interesowało. Fakt, że wydarzenia online nie wywoływały emocji porównywalnych z wydarzeniami stacjonarnymi, dodatkowo pogłębiał poczucie znużenia.

W momencie, kiedy na przykład pierwszy raz zaczęły pojawiać się na Facebooku jakieś ogłoszenia, że dzisiaj będzie jakiś spektakl online, tutaj coś na żywo no to ja plus moje koleżanki rzuciłyśmy się na to, będziemy to oglądać, jak super, ale bardzo szybko przyszło takie rozczarowanie (...) i później jakoś to tak wyhamowało podczas tej pandemii, później już tylko czekałam [aż] zaczęli nas trochę otwierać (36 i więcej lat, większe miejscowości).

Ostatnim etapem, który wyróżniliśmy, był moment stopniowego znoszenia obostrzeń pandemicznych. Był to czas naznaczony ambiwalencją: z jednej strony badani wciąż odczuwali obawę przed uczestnictwem w wydarzeniach zbiorowych, z drugiej — potrzebę intensywnej aktywności, by wykorzystać moment rozluźnienia ograniczeń. Przeważała jednak potrzeba wyjścia z domu i angażowania się w aktywności stacjonarne.

Chcę się „nachapać” tych wydarzeń z obawy przed tym, że znowu będziemy zamknięci i zostanie mam tylko online (18-35 lat, większe miejscowości).

Nie mają wyboru, będąc zamkniętym to wiadomo, że było to nasze okno na świat. Ale jak widziałem, jak we wrześniu to wszystko zaczęło wracać do normy, to po prostu ludzie wylegli z swoich domów. Siedząc w piżamie – to było dobre do pewnego czasu. Ale my jednak chcemy pewnej celebracji czasu dla kultury (36 i więcej lat, większe miejscowości).

Analizując dynamikę praktyki uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych online można dostrzec stopniowe zmniejszanie się atrakcyjności dwóch znaczących korzyści tej praktyki. Pierwszą z nich było pokonanie nudy. Pandemia jawi się jako okres, w którym nieustannie trzeba było poszukiwać rozrywki, nowych sposobów „zabicia czasu”, nowych interesujących treści. W miarę upływu czasu oznaczało to czasem otwieranie się na nowe formy czy twórców. Jednak ze względu na intensyfikację aktywności kulturalnej nuda przychodziła szybciej, szybciej osiągano przesyty. Drugą korzyścią, która traciła na znaczeniu wraz z rozwojem pandemii, była możliwość nawiązania bliskiej relacji z artystami. Wielość publikowanych treści sprawiała, że traciły one walor unikatowości, sprzyjający nawiązywaniu bliskich relacji. Członkowie publiczności przestali mieć wrażenie, że uczestniczą w wydarzeniu wyjątkowym, budującym wspólnotę wszystkich uczestników.

Trwałość i zmiana praktyki

Spoglądając z perspektywy twórców i instytucji kultury łatwo odnieść wrażenie, że sytuacja pandemiczna prawie całkowicie rekonfigurowała życie kulturalne. Jak się wydaje, rzeczywiście w olbrzymim stopniu wpłynęła na praktykę ich pracy (zob. np. Chajbos, Lis 2020; Ćwikła 2021). W przypadku odbiorców sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Trzeba pamiętać, że także poza sytuacją pandemii większość treści kulturalnych odbierana jest w domach (Bachórz i in. 2016: 31). Nowe formy wpisywane są w kontekst, w którym uczestniczenie w życiu kulturalnym z domu nie jest niczym nadzwyczajnym. W praktyce uczestniczenia w wydarzeniach kulturalnych online obserwujemy zarówno elementy nowe, jak i wyraźną ciągłość z wcześniej podejmowanymi praktykami.

Spojrzenie na udział w wydarzeniach kulturalnych online jako na praktykę pozwala na dostrzeżenie dynamiki sytuacji pandemicznej. Z jednej strony, niewątpliwie mamy do czynienia ze znaczącą zmianą, spowodowaną przez cały zespół czynników: pandemię, który można uznać za nieprzewidzianą katastrofę, ale także zmieniające się normy prawne. W wyniku tej zmiany badani zaangażowali się w praktyki, które były dla nich nowe: musieli wypracowywać sposoby działania w nowej sytuacji, dostosowując się do zmienionych warunków. Z drugiej strony, jasne jest, że te nowe praktyki wykorzystywały elementy istniejące już wcześniej. Jak wskazywaliśmy, udział w kulturze online łączy w nową całość przyzwyczajenia wcześniejszej aktywności online (między innymi poprzez wspólną infrastrukturę materialną, procedury poszukiwania treści, sposób korzystania z urządzeń elektronicznych) oraz aktywności kulturalnej (poprzez odniesienie do znanych już wcześniej instytucji, ciągłość odbieranych

treści, oczekiwania dotyczące doświadczenia uczestnictwa). Możemy więc powiedzieć, że obserwujemy nową konfigurację znanych już elementów. Przypomina to obraz przemian praktyk rysowany przez Shove, Pantzara i Watsona: „jako zorganizowane i usytuowane układy, praktyki są zawsze w procesie formowania, reformowania i deformowania. Natomiast elementy są relatywnie stabilne i jako takie mogą krążyć między miejscami i przetrwać w czasie” (Shove i in. 2012: 44).

Pytanie o zmianę praktyk jest też pytaniem o ich trwałość. Trzeba je zadać szczególnie w przypadku takim, jak analizowany wyżej: mamy bowiem do czynienia z praktyką będącą odpowiedzią na specyficzną sytuację. Aby trwać, praktyki muszą przyciągać nowych nosicieli (Shove i in. 2012: 63); muszą więc pozostawać atrakcyjne. Nie jest przesądzone, czy wydarzenia kulturalne online będą przyciągać publiczność także w czasie popandemicznym. Szukając odpowiedzi na pytanie o atrakcyjność tej praktyki, wskazaliśmy kilka czynników które mogą stanowić „nagrody” za uczestniczenie w niej: poczucie zrelaksowania, oddalenie nudy, możliwość nawiązania bliskiej relacji z artystami, poczucie przynależności do wartościowego środowiska. Dla wielu badanych były one wystarczająco atrakcyjne, by zachęcić do uczestnictwa w niej. Jak jednak wskazywaliśmy w rozdziale poświęconym dynamice odbioru wydarzeń kulturalnych online, dla wielu badanych ich siła przyciągania dość szybko się wyczerpywała. Trzeba podkreślić, że zainteresowanie takimi wydarzeniami u wielu naszych rozmówców wypalało się w relatywnie krótkim czasie. Co więcej, dwa czynniki, które mogły wpływać na zwiększone zainteresowanie – nadmiar czasu do zagospodarowania i konieczność poszukiwania nowych rozrywek dostępnych w domu – były specyficzne dla sytuacji pandemii. Nie należy więc wykluczać, że mamy do czynienia z praktyką dość efemeryczną. Nie oznacza to oczywiście, że elementy składowe tej praktyki, które opisywaliśmy, znikną. Będą zapewne obecne w nowych konfiguracjach, niezależnie od tego, czy udział w wydarzeniach kulturalnych online zakorzeni się społecznie jako stabilna, identyfikowana praktyka.

Trzeba też pamiętać, że kategoria „bycia publicznością” wydarzeń kulturalnych ma źródło w rzeczywistości przedcyfrowej. W części metodologicznej podkreślaliśmy związek działań, o które pytalśmy, z działaniami stacjonarnymi. Jak zauważał Nick Couldry, „bycie publicznością” niekoniecznie musi pozostać aktualną kategorią praktyk w świecie w większym stopniu nasyconym mediami (Couldry 2010: 53). Taki kierunek zmian może sugerować relatywna słabość wymiaru wspólnotowego wydarzeń, o których pisaliśmy. Może to utrudniać tworzenie stabilnej wspólnoty praktykujących, która podtrzymywałaby funkcjonowanie praktyk (Shove i in. 2012: 68).

Kwestia cyfrowości praktyk ma także istotne znaczenie dla wymiaru infrastruktury. W naszej analizie odnosiliśmy się przede wszystkim do infrastruktury

materiałnej, kierowani ogólnym nastawieniem teorii praktyk, akcentującej „kluczową rolę ciała i przedmiotów materialnych we wszystkich kwestiach społecznych” (Nicolini 2012: 4). Aby pogłębić rozumienie aktywności kulturalnej online jako praktyki, wartościowe byłoby także zwrócenie większej uwagi na wymiar działania zapośredniczonego przez urządzenia elektroniczne. Należałoby przy tym wziąć pod uwagę zarówno kwestię praktycznego funkcjonowania interakcji między człowiekiem a komputerem (zob. np. Jęcz 2022), ale także funkcjonowania treści kulturalnych w konkretnych kontekstach „cyfrowych ekosystemów”, strukturyzujących doświadczenie cyfrowe (Dulsrud, Bygstad 2022).

W naszej analizie skupiliśmy się także na analizie jednej praktyki, starając się zrozumieć specyfikę nowych działań kulturalnych, podejmowanych w trakcie pandemii. Aby uzupełnić ten obraz, należałoby zastanowić się nad funkcjonowaniem tej praktyki w relacjach z innymi, w „polu praktyk” (Schatzki 2001: 11). Oczywiście, omawiane przez nas zjawiska nie były jedynymi tendencjami widocznymi w trakcie pandemii w sferze kultury. Nie można przy tym zbagatelizować faktu, iż sytuacja epidemiologiczna nie tylko w naszym kontekście społeczno-kulturowym zintensyfikowała na niespotykaną skalę twórcze potencjały kulturowe, które uzewnętrzniło uczestnictwo w przestrzeni internetu w różnorodnych formach – od amatorskich działań po profesjonalne aktywności. To daje pretekst do stwierdzenia, że procesy nabywania nowych kompetencji kulturowych stały się po części konsekwencją nieprzewidzianych sił, z którymi świat był zmuszony się zmagać (Wiśniewski 2020). Owe kompetencje i doświadczenia nabyte podczas pandemii przez instytucje, twórców i odbiorców wykraczają poza okres lockdownu. Pojawia się więc pytanie, w jaki sposób przeorganizuje to całe pole praktyk kulturalnych.

Podsumowując, zastosowanie teorii praktyk umożliwiło nam zidentyfikowanie kluczowych elementów rozumienia i zaangażowania, kształtujących praktykę uczestnictwa w wydarzeniach online. Obserwowaną przez nas zmianę praktyk kulturalnych opisujemy jako rekonfigurację istniejących wcześniej elementów, należących do praktyk związanych z aktywnością cyfrową oraz aktywnością kulturalną, a także włączenie nowych form odbioru treści kulturalnych, charakterystycznych dla okresu pandemii COVID-19. Wskazujemy także czynniki potencjalnej atrakcyjności tej praktyki, pokazując, że są one związane przede wszystkim z emocjonalnym wymiarem zaangażowania, a także czynniki kontekstowe powodujące, że łatwiej było jej przyciągnąć do siebie konsumentów treści kulturalnych. Analiza dynamiki udziału w wydarzeniach kulturalnych online pokazuje jednak, że ich potencjał przyciągania dość szybko uległ wypaleniu.

Bibliografia

- Bachórz, Agata, Karolina Ciechorska-Kulesza, Martyna Grabowska, Jakub Knera, Lesław Michałowski, Krzysztof Stachura, Stanisław Szultka, Cezary Olbracht-Prondzyński, Piotr Zbieranek. 2016. *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Bone, Jessica K., Hei Wan Mak, Jill K. Sonke, Meg E. Fluharty, Jenny B. Lee, Anthony J. Kolenic, Heidi Radunovich, Randy Cohen, Daisy Fancourt. 2022. Who Engaged in Home-Based Arts Activities During the COVID-19 Pandemic? A Cross-Sectional Analysis of Data From 4,731 Adults in the United States. *Health Promotion Practice*. DOI: 10.1177/15248399221119806. Dostęp 06.03.2021.
- Botti, Simona. 2000. What Role for Marketing in the Arts? An Analysis of Arts Consumption and Artistic Value. *International Journal of Arts Management*, 2, 3: 14–27.
- Brieber, David, Marcos Nadal, Helmut Leder. 2015. In the White Cube: Museum Context Enhances the Valuation and Memory of Art. *Acta Psychologica*, 154: 36–42. DOI: 10.1016/j.actpsy.2014.11.004.
- Cebula, Michał. 2022. Inequality in social capital: assessing the importance of structural factors and cultural consumption for social advantage. A case from Poland. *International Review of Sociology*, 32, 3: 501–528. DOI: 10.1080/03906701.2022.2135190.
- Chajbos, Katarzyna, Bartek Lis. 2020. *Przyszłość kultury. Badanie poznańskiego sektora kultury*. Poznań: Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury Zamek.
- Cohen, Anthony P. 2023. *Symboliczne konstruowanie wspólnoty*. Przekład Konrad Siekierski. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Couldry, Nick. 2010. Theorising Media as Practice. In: B. Bräuchler, J. Postill, eds. *Theorising Media and Practice*. New York, Oxford: Berghahn Books, 35–54.
- Czarnecki, Sławomir, Maciej Dzierżanowski, Martyna Grabowska, Jakub Knera, Lesław Michałowski, Cezary Olbracht-Prondzyński, Krzysztof Stachura, Stanisław Szultka, Piotr Zbieranek. 2012. *Poszerzenie pola kultury. Diagnoza potencjału sektora kultury w Gdańsku*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Ćwikła, Małgorzata. 2021. Budowanie relacji z publicznością w internecie. Netnografia działalności polskich teatrów w czasie pandemii. *Zarządzanie Mediami*, 9, 2: 339–353.
- Domański, Henryk, Dariusz Przybysz, Katarzyna M. Wyrzykowska, Kinga Zawadzka. 2021. *Dystynkcje muzyczne: stratyfikacja społeczna i gusty muzyczne Polaków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dulsrud, Arne, Bendik Bygstad. 2022. Digital Ecosystems as Social Institutions: Exploring the Role of Consumption through Four Research Streams of Digital Ecosystems. *Consumption and Society*, 1, 1: 99–119. DOI: 10.1332/QUPH6141.
- Eichhorn, Kate. 2022. *Content*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Fancourt, Daisy, Saoirse Finn. 2019. *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe.
- Feliksiak, Michał. 2021. *Korzystanie z internetu*. Warszawa: Centrum Badania Opinii Społecznej.

- Feliksiak, Michał. 2023. *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2022 roku*. Warszawa: Centrum Badania Opinii Społecznej.
- Frick, Ulrich, Miles Tallon, Karina Gotthardt, Matthias Seitz, Katrin Rakoczy. 2021. Cultural withdrawal during COVID-19 lockdown: Impact in a sample of 828 artists and recipients of highbrow culture in Germany. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. DOI: 10.1037/aca0000389. Dostęp 06.03.2023.
- Gajda, Kinga Anna, Bożena Gierat-Bieroń. 2021. Procesy transformacyjno-reorganizacyjne w sektorze kultury jako odpowiedź na kryzys pandemiczny COVID-19. W: A. Konior, O. Kosińska, A. Pluszyńska, red. *Badania w sektorze kultury: przyszłość i zmiana*. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 155–186.
- Hirschman, Elizabeth C., Morris B. Holbrook. 1982. Hedonic Consumption: Emerging Concepts, Methods and Propositions. *Journal of Marketing*, 46, 3: 92–101. DOI: 10.1177/002224298204600314.
- Jeannotte, M. Sharon. 2021. When the Gigs Are Gone: Valuing Arts, Culture and Media in the COVID-19 Pandemic. *Social Sciences & Humanities Open*, 3, 1. DOI: 10.1016/j.ssaho.2020.100097. Dostęp 06.03.2023.
- Jęcz, Jan. 2022. Prawda ekranu. O praktyce screenshotowania. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1, 51: 53–73. DOI: 10.4467/20843860PK.22.004.15749.
- Jurkiewicz, Jarosław. 2022. Wpływ ograniczeń sanitarnych COVID-19 na funkcjonowanie instytucji kultury w Polsce. *Acta Politica Polonica*, 53: 89–100. DOI: 10.18276/ap.2022.53-07.
- Kantar. 2020. *Wave 1 results for Poland and the key markets around the world*.
- Komańda, Marcin. 2022. Was It Doomsday? First Wave of the COVID-19 Pandemic Impact on the Polish Cultural Industry. *Economics and Culture*, 19, 1: 98–107. DOI: 10.2478/jec-2022-0009.
- Krygowska-Nowak, Natalia, Joanna Skrzyńska, Agata Zadrożna. 2022. *Uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych online w trakcie pandemii. Raport z badania jakościowego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. <https://www.nck.pl/badania/raporty/uczestnictwo-w-kulturze-online>. Dostęp 06.03.2023.
- Lewicki, Mikołaj, Mirosław Filiciak. 2017. Wynalezienie poszerzonego pola kultury. *Kultura i Rozwój*, 1, 2: 7–32. DOI: 10.7366/KIR.2017.1.2.01.
- Mica, Adriana. 2018. *Sociology as Analysis of the Unintended: From the Problem of Ignorance to the Discovery of the Possible*. Abingdon; New York, NY: Routledge.
- Mica, Adriana, Mikołaj Pawlak, Anna Horolets, Paweł Kubicki, red. 2023. *Routledge International Handbook of Failure*. London: Routledge.
- Myrzczik, Eva, Riie Heikkilä, Nete Nørgaard Kristensen, Semi Purhonen. 2022. Missing out on culture—or not: Danes and Finns’ cultural participation, the pandemic, and cultural policy measures. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 25, 2: 1–24. DOI: 10.18261/nkt.25.2.4.
- Narodowe Centrum Kultury. 2022. *Zmiany w obszarze aktywności kulturalnych podczas ograniczeń epidemicznych. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*. <https://www.nck.pl/badania/aktualnosci/trzecia-edycja-sondazu-o-kulturze-w-pandemii>. Dostęp 06.03.2023.

- Nicolini, Davide. 2012. *Practice Theory, Work, and Organization: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Postill, John. 2010. Introduction: Theorising Media and Practice. In: B. Bräuchler, J. Postill, eds. *Theorising Media and Practice*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1–32.
- Radermecker, Anne-Sophie V. 2020. Art and Culture in the COVID-19 Era: For a Consumer-Oriented Approach. *SN Business & Economics*, 1, 4. DOI: 10.1007/s43546-020-00003-y. Dostęp 06.03.2023.
- Radzińska, Jowita, Paula Pustułka. 2021. A Win for the Middle Class? A Qualitative Study Mapping “Benefits” from the National Quarantine. *Kultura i Społeczeństwo*, 65, 1: 43–63. DOI: 10.35757/KiS.2021.65.1.1.
- Reckwitz, Andreas. 2002. Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5, 2: 243–63.
- Rocznik kultury polskiej 2020*. 2021. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 31 marca 2020 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20200000566>. Dostęp 04.04.2023.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 19 czerwca 2020 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20200001066>. Dostęp 04.04.2023.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 9 października 2020 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20200001758>. Dostęp 04.04.2023.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 6 maja 2021 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20210000861>. Dostęp 04.04.2023.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 25 lutego 2021 r. w sprawie ustanowienia określonych ograniczeń, nakazów i zakazów w związku z wystąpieniem stanu epidemii. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20220000473>. Dostęp 04.04.2023.
- Schatzki, Theodore R. 1996. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge University Press.
- Schatzki, Theodore R. 2001. Introduction: Practice Theory. In: K. K. Cetina, T. R. Schatzki, E. von Savigny, eds. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London and New York: Routledge, 10–23.
- Shove, Elizabeth, Mika Pantzar, Matt Watson. 2012. *The Dynamics of Social Practice: Everyday Life and How It Changes*. Los Angeles: SAGE.
- Sikorska, Małgorzata. 2018. Teorie praktyk jako alternatywa dla badań nad rodziną prowadzonych w Polsce. *Studia Socjologiczne*, 2, 229: 31–63. DOI: 10.24425/122463.

- Southerton, Dale. 2013. Habits, Routines and Temporalities of Consumption: From Individual Behaviours to the Reproduction of Everyday Practices. *Time & Society*, 22, 3: 335–55. DOI: 10.1177/0961463X12464228.
- Spaargaren, Gert, Don Weenink, Machiel Lamers, red. 2016. *Practice Theory and Research: Exploring the Dynamics of Social Life*. London, New York: Routledge.
- Szlendak, Tomasz, Krzysztof Olechnicki. 2017. *Nowe praktyki kulturowe Polaków: megaceremoniały i subświaty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Warde, Alan. 2005. Consumption and Theories of Practice. *Journal of Consumer Culture*, 5, 2: 131–53. DOI: 10.1177/1469540505053090.
- Warde, Alan. 2014. After taste: Culture, consumption and theories of practice. *Journal of Consumer Culture*, 14, 3: 279–303. DOI: 10.1177/1469540514547828.
- Weenink, Don, Gert Spaargaren. 2016. Emotional Agency Navigates a World of Practices. In: G. Spaargaren, D. Weenink, M. Lamers, eds. *Practice theory and research: exploring the dynamics of social life*. London, New York: Routledge, 60–84.
- Welch, Daniel, Bente Halkier, Margit Keller. 2020. Introduction to the Special Issue: Renewing Theories of Practice and Reappraising the Cultural. *Cultural Sociology*, 14, 4: 325–39. DOI: 10.1177/1749975520954146.
- Wiśniewski, Rafał. 2020. „Kompas ustawiony na kulturę”. *Rzeczpospolita*, maj 14.
- Wiśniewski, Rafał, Tomasz Kukołowicz. 2017. Pięć kierunków poszerzania pola kultury, czyli uwagi o współczesnej polityce kulturalnej. W: C. Obracht-Prondzyński, P. Zbieranek, red. *Pomorskie poszerzenie pola kultury: dylematy, konteksty, działania*. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, 93–120.