


Marta Klekotko
Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0001-5945-3061>

Scena miejska a wspólnotowość w miastach¹

Na pytanie o wspólnotę w mieście (*community question*) socjologia udzieliła trzech różnych odpowiedzi znanych jako hipotezy wspólnoty utraconej, wspólnoty ocalonej i wspólnoty uwolnionej (Wellman 1979). Z tych dwóch ostatnich wyrosły dwa niezależne nurty w badaniu wspólnot (Starosta 1994; 1995): nurt ekologiczny i nurt psychospołeczny, żaden z nich nie wydaje się jednak pełny ani zadowalający (por. Klekotko 2018a; 2018b). Nurt ekologiczny, upatrujący wspólnot w sąsiedztwie opartym na wspólnie zamieszkiwanym terytorium i bliskości przestrzennej, na podłożu których kształtują się sieci funkcjonalno-strukturalnych zależności i interesów oraz poczucie więzi i przynależności, ignoruje fakt niezwyklej mobilności mieszkańców współczesnych miast (zarówno długoterminowej, jak i dobowej) oraz związanej z tym płynności i wymienności populacji, które uniemożliwiają tworzenie w przestrzeniach sąsiedztw trwałych struktur funkcjonalno-afektywnych (por. Blokland 2003; Nawratek 2011; 2012). Z kolei nurt psychospołeczny, który „uwalniając” wspólnotę od terytorialnego podłoża, opiera ją wyłącznie na jednostkowym poczuciu przynależności (*sense of belonging*), przez co rozszerza jej znaczenia na „praktycznie każdą formę zbiorowej samoświadomości kulturowej” (por. Amit 2002: 6), niesłusznie unieważnia znaczenie przestrzeni dla procesów kształtowania się więzi, społecznych sieci i wyobrażeń. Dlatego zamiast (czy też oprócz) sąsiedztw, sieci czy wyobrażeń proponuję badać osadzone w przestrzeni miejskiej praktyki wspólnotowe. Zakładam, że procesy wspólnototwórcze przebiegają w sferze kulturowej świadomości

115

¹ Artykuł powstał w ramach projektu „Kulturowe mechanizmy strukturacji miejskich wspólnot lokalnych” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (Program OPUS 12, grant nr 2016/23/B/HS6/03891). Znacznie rozszerzona wersja artykułu ukazała się w pracy: Klekotko (2020b).

zbiorowej i realizują się przez osadzone na danym terytorium wspólnotowe praktyki kulturowe jednostek, a miejska przestrzeń jest istotnym elementem i facylitatorem tych praktyk. Proponuję tym samym, by przedmiotem studiów nad wspólnotami uczynić miejskie sceny kulturowe i zachodzące w nich różnorodne praktyki wspólnotowe.

Scenę miejską definiuje się jako dynamiczny układ kilku elementów: (1) otoczenia fizycznego, (2) ludzi, którzy (3) są zaangażowani w różnego typu praktyki kulturowej konsumpcji (4) reprezentujące określone wartości społeczne (Silver, Clark 2016). Według założeń teorii każdą scenę można opisać jako specyficzną kombinację symbolicznych i kulturowych wartości, które tkwią u podłoża podejmowanych w nich praktyk kulturowej konsumpcji i tym samym czynią je społecznie istotnymi. Wyróżnia się trzy wymiary kulturowe scen miejskich, za pomocą których możemy je opisać: uprawomocnienie, teatralność i autentyczność. Wymiar uprawomocnienia pozwala ukazać wartości i motywy, które kierują praktykami konsumpcji kulturowej i je uprawomocniają. Wymiar teatralności odnosi się do ról, jakie uczestnicy sceny odgrywają nawzajem przed sobą: określa sposób, w jaki chcemy być postrzegani i w jaki postrzegamy innych. Wymiar autentyczności, definiowany jako „istotne poczucie tożsamości”, odnosi się do ekspresji i realizacji określonej tożsamości i pozwala tę tożsamość opisać.

116

Twierdzę, że tak rozumiane sceny miejskie tworzą struktury możliwości społeczno-kulturowych dla rozwoju określonych praktyk wspólnotowych, stając się zarazem płaszczyzną i narzędziem procesów wspólnototwórczych w mieście (Klekotko 2018a; 2018b; 2020a). To dzięki ich obecności w mieście jednostki mogą nawiązywać więzi z innymi mieszkańcami. Struktury możliwości społeczno-kulturowych (1) wyznaczają możliwości rozwoju określonych tożsamości wspólnotowych, (2) umożliwiają kontakt społeczny oraz nadają ramę interakcjom między uczestnikami sceny, prowadząc do (3) emergencji samoświadomości wspólnotowej i – w pewnych warunkach – (4) mobilizacji wspólnoty. Innymi słowy, struktury możliwości społeczno-kulturowych scen miejskich dostarczają mieszkańcom czterech podstawowych zasobów wspólnototwórczych: tożsamościowych, interakcyjnych, świadomościowych i mobilizacyjnych, prowadząc do (re)produkcji czterech typów praktyk wspólnotowych: tożsamościowych, towarzyskości, współpracy i działania zbiorowego.

Praktyki tożsamościowe są praktykami szeroko rozumianej konsumpcji kulturowej, przez które jednostki rozwijają swój styl życia i oparte na nim autoidentyfikacje. Realizując określony styl życia i bazu-

jąca na nim tożsamość, jednostki manifestują swoją przynależność do wspólnoty stylu życia. Praktyki tożsamościowe są więc *de facto* praktykami wspólnotowymi. Wymagają one społecznego rozpoznania, dopiero bowiem społeczne rozpoznanie legitymizuje tożsamość. Oznacza to, że nawet najbardziej indywidualistyczne tożsamości wymagają obecności wspólnoty, aby się uprawomocnić, i bez wzajemnego rozpoznania poza wspólnotą nie istnieją (por. Beck, Beck-Gernsheim 2002; Kellner 1992; Bellah i in. 2007). W poszukiwaniu wzajemnego rozpoznania tożsamości jednostki wybierają sceny o odpowiedniej widowni i strukturze możliwości społeczno-kulturowych dostarczających pożądaných zasobów tożsamościowych.

W praktykach tożsamościowych jednostki na ogół nie identyfikują się z konkretnymi wspólnotami i rzadko przyznają się do wspólnotowych przynależności. Wyobrażony wymiar wspólnoty jest tutaj ograniczony do jednostkowej tożsamości. Dominuje wyobrażone „ja” – aktorzy realizują własną, indywidualną tożsamość. Choć mogą odczuwać więź z podobnymi do siebie, nie wyobrażają sobie tych osób jako członków wspólnoty.

W praktykach tożsamościowych przestrzeń miejska pełni funkcję sceny w najczystszej postaci: jest przestrzenią praktyk kulturowej konsumpcji o określonym społecznym znaczeniu (na przykład „alternatywne”, „ekologiczne”), a więc przestrzenią, w której możemy oddać się aktywnościom pozwalającym realizować nasz styl życia i naszą tożsamość. Inni ludzie znajdujący się na scenie traktowani są wyłącznie jako widownia (niezbędna dla spektaklu), która obserwując wykonanie praktyki przez aktora, sankcjonuje jego tożsamość, albo jako element aranżacji praktyki, gdy wchodzenie w interakcje z określonymi osobami na scenie lub tylko przebywanie w ich obecności nadaje praktyce pożądane znaczenie. Aktorzy nie nawiązują tutaj więzi subiektywnych, potrzebują się jednak nawzajem, aby nadać swej tożsamości walory autentyczności. Dlatego brak dostępu do odpowiednich scen utrudnia rozwój tożsamości i może być źródłem frustracji, niepewności i zagubienia wynikających z poczucia wyobcowania.

Praktyki towarzyskości wychodzą na nieco wyższy poziom, wymagają bowiem społecznej jednoczesności i zaczynają być zorientowane na innych ludzi. Istotą praktyki towarzyskości jest to, by realizować ją jednocześnie z innymi, w ich współobecności. „Jednocześnie” nie znaczy jednak „razem”: praktyki towarzyskości, podobnie jak praktyki tożsamościowe, podejmowane są indywidualnie, bez współpracy z innymi jednostkami. Nie da się ich jednak podjąć samodzielnie,

w odosobnieniu, stąd wymóg jednoczesności praktykujących w danym miejscu i czasie. Przykładem tego typu praktyk mogą być pikniki śniadaniowe – każdy może przecież wybrać się na piknik w dowolnej chwili w dowolne miejsce, uczestnicy pikników ewidentnie wolą jednak zamiast tego przychodzić na pikniki organizowane, aby piknikować razem z innymi. Chodzi bowiem o to, żeby robić to wśród ludzi i realizować potrzebę towarzyskości – przebywania z innymi. Oprócz rozpoznania ważna jest czysta towarzyskość, spędzanie czasu wśród innych i doświadczanie dzięki temu liminalnych emocji wspólnotowości², ale bez konieczności wchodzenia w interakcje.

Mechanizmem wspólnototwórczym jest w tym wypadku doświadczanie liminalności. Polega ono na tym, że jednostki odczuwają specyficzną satysfakcję z przebywania z obcymi jednostkami podejmującymi tę samą praktykę (na przykład pikniki śniadaniowe, koncerty, wspólne bieganie). Z tej satysfakcji rodzi się budujące poczucie wspólnoty „my”, „duch wspólnoty”, nazywane w literaturze „momentem wspólnoty”, czyli właśnie doświadczaniem „liminalności”. Doświadczenie liminalności sprawia, że obok wyobrazonego „ja” pojawia się również wyobrażone (a zarazem realne) „my”: ludzie, którzy współobecnie, w jednym miejscu i czasie podejmują daną praktykę. W dalszym ciągu dominuje „ja” (jednostkowa i indywidualistyczna tożsamość), to „ja” wymaga już jednak nie tylko rozpoznania przez innych, ale także ich jednoczesnego współdziałania w praktyce i tworzeniu tożsamości. W ten sposób rozwija się wyobrażenie wspólnoty oparte na poczuciu podobieństwa (łączności z innymi) i pozytywnych emocjach wynikających z przebywania wśród podobnych pod jakimś względem ludzi (tym, co ich łączy, jest wspólna praktyka).

Struktura możliwości społeczno-kulturowych sceny dostarcza jednostkom zasobów interakcyjnych – umożliwia kontakt społeczny z obcymi i definiuje dopuszczalne interakcje między nimi. Pozwala zbliżyć się obcym sobie jednostkom w poczuciu bezpieczeństwa gwarantowanym przez charakter sceny. Obcy stają się w danej praktyce „swoimi”, praktyka „oswaja” bowiem relacje między nimi, pozwala na nawiązanie więzi i stosunków. Scena miejska odgrywa rolę bezpiecznego,

² Pojęcie liminalności pochodzi z pracy Victora Turnera (1969), określa ono chwile „między” codzienną normalnością a pewnym szczególnym stanem duchowym, jaki towarzyszy wszelkiego rodzaju rytuałom, ale także uczestnictwu w masowych imprezach kulturalnych. Zdaniem Turnera w tych właśnie momentach ożywia się istota wspólnoty: *communitas*, która ma przejściowy i graniczny charakter, typowy dla spontanicznych zgromadzeń celebrujących jakieś wartości leżące u podłoża zbiorowej tożsamości, jakiegoś „my” (za: Delanty 2003: 44–45).

„swojskiego” miejsca spotkań i jest niezbędnym warunkiem jednoczesności. Może mieć charakter tymczasowy, gdy służy jednorazowym spotkaniom (takim jak organizowane pikniki), może również nabrać walorów społecznie istotnego „miejsca”, kiedy praktyki w danej przestrzeni mają charakter powtarzalny i utrwalają się w czasie, nadając tym samym przestrzeni względnie trwałe i rozpoznawalne społecznie znaczenia symboliczne.

Praktyki współpracy osiągają wyższy poziom zorganizowania: wychodząc poza jednostkowe praktyki tożsamościowo-towarzyskie, wymagają od uczestników organizacji i koordynacji. Na tym etapie jednostki zdają sobie sprawę z istnienia innych, podobnych i łączących ich z nimi więzi lub interesów. Dostrzegają ponadto, że realizacja wybranego stylu życia i opartej na nim tożsamości wymaga współpracy. Dzieje się tak np. wtedy, gdy indywidualni pszczelarze postanawiają się zorganizować, by razem doglądać swoich pszczół, albo gdy grupa bywalców ekologicznego baru postanawia założyć ogród warzywny. Jednostki ustalają wtedy zasady współpracy i wzory postępowania. Powstaje organizm, którego regułom jednostki muszą się podporządkować, choć sam udział we wspólnocie jest dobrowolny, a jednostki przyłączają się do niej najczęściej po to, by realizować własne zainteresowania i (lub) interesy. Innymi słowy, aktorów łączy wspólne zainteresowania, a dzięki zorganizowanej wspólnocie mogą je realizować i osiągać własne cele.

119

Struktura możliwości społeczno-kulturowych sceny dostarcza jednostkom zasobów świadomościowych pozwalających na reifikację wspólnoty i jej przestrzenne osadzenie. Innymi słowy, chodzi o to, że obserwując realizowane w danej scenie praktyki, jednostki dochodzą do wniosku, że łączy je z innymi podobieństwo interesów i że tworzą oni z nimi pewną całość społeczną. Znaczenia symboliczne podejmowanych w danej scenie praktyk stanowią swego rodzaju wspólny kod kulturowy, który staje się podstawowym zasobem ułatwiającym komunikację, organizację i koordynację.

Świadomość jednostkowa ulega przekształceniu w zbiorową: jednostki konstruują zbiorowe „my” i osadzają w nim własne „ja”. W praktykach współpracy „my” staje się pierwsze wobec „ja”, ponieważ „ja” może realizować się wyłącznie przez udział w „my”. Oznacza to, że aktorzy rozwijają wyobrażenie „my” i postrzegają siebie jako członków wspólnoty, która pozwala im i ułatwia realizować własne interesy (zainteresowania), swoje „ja”. Ponieważ „ja” definiuje się przez uczestnictwo we wspólnocie, a jednostkowe interesy mogą być realizowane wyłącznie we współpracy z innymi jej członkami, wytwarza się wyobrażenie

wspólnoty, które nabiera wartości dla jednostki i może stanowić przedmiot ochrony, prowadząc do zachowań konformistycznych i rozwoju zobowiązań wspólnotowych. Dlatego „ja” ustępuje pierwszoplanowego miejsca „my”, choć nadal współkieruje praktykami.

Scena jako przestrzeń praktyk staje się teraz przestrzenią wspólnoty, stanowi ważny punkt odniesienia w tożsamości jej członków oraz jej zbiorowej świadomości i dlatego zostaje „zawłaszczana” przez tę wspólnotę. Jednostki odczuwają więź z miejscem i traktują je jako „swoje”. Więzy z miejscem wzmacnia jednocześnie więzi między jednostkami: miejsce wiąże jednostki, samo wytwarzane jest przez podejmowane przez nie praktyki. Tym samym wspólnota zostaje trwale „osadzona” w scenie, przez co dochodzi do jej ułokalnienia. Scena nabiera więc charakteru „lokalności”, a regularność i powtarzalność praktyk i podejmujących je aktorów wytwarza poczucie „swojskości”. Jednostki praktykujące ekologiczne jedzenie integrują się zatem wokół wspólnego ogrodu, który jednocześnie staje się „ich” miejscem – powstaje wspólnota „my”, która zostaje osadzona we „wspólnym” miejscu.

120 Praktyki działania zbiorowego odznaczają się najwyższym poziomem zorganizowania. Wymagają one od jednostek rozpoznania wspólnotowych interesów, a następnie identyfikacji i mobilizacji zasobów wspólnotowych. Aby doszło do zbiorowego działania, struktura możliwości społeczno-kulturowych sceny musi dostarczać jednostkom odpowiednich zasobów. Całokształt praktyk podejmowanych w scenie i ich materialnych aranżacji informuje jednostki o zbiorowym interesie i pozwala zidentyfikować potencjalnych uczestników działania. Nasylenie sceny powtarzalnymi praktykami o spójnej symbolice oraz powtarzalny kontakt praktykujących jednostek stanowi podstawę ramowania wspólnotowej tożsamości i terytorialnych interesów. Innymi słowy, w wyniku częstego kontaktu z innymi jednostkami realizującymi praktyki o podobnych znaczeniach rodzi się przekonanie o wspólnotowym interesie. Z kolei praktyki symboliczne, takie jak wlepki w przestrzeni czy znaczniki tożsamościowe (np. wpinane kolorowe wstążeczki), stanowią komunikat o gotowości do mobilizacji. W praktykach działania zbiorowego jednostki osiągają pełną świadomość „my”, które staje się nadrzędne wobec „ja”. „My w sobie” przekształca się w „my dla siebie”. Jednostki uświadamiają sobie, że łączy je wspólnotowy interes, a nie jedynie wspólnota interesów. Wspólnotowym interesem staje się terytorium: troska o nie i jego obrona przed działaniami innych. Przemianie ulegają struktury celowo-afektywne, formułowane są nowe, jawne zasady, a jednostki rozwijają nowe praktyki: komunikacji, ekskluzji, walki, negocjacji.

Tab. 1. Elementy wspólnotowych praktyk i ich przykłady

| metaprawka: | praktyki wspólnotowe wspólnota praktyk <—————> praktykowanie wspólnoty | | | |
|--|---|---|--|---|
| | tożsamość | towarzystwość | współpraca | współdziałanie |
| mechanizm: | rozpoznanie -> | <-liminalność-> | <-organizacja-> | <- mobilizacja |
| wymiar psychospołeczny wyobrażenie: | ja | ja-my | my-ja | my |
| wymiar terytorialny terytorium: | scena | miejsce | lokalność | interes terytorialny |
| struktura możliwości społeczno-kulturowych: | konsumpcja kulturowa – zasoby tożsamościowe | kontakt społeczny – zasoby interakcyjne | osadzenie/reifikacja – zasoby świadomościowe | działanie zbiorowe – zasoby mobilizacyjne |

Źródło: opracowanie własne.

Sceny miejskie, dostarczając możliwości społeczno-kulturowych dla praktyk wspólnotowych, stwarzają trudny do przecenienia potencjał dla miejskich polityk publicznych. W wielkiej i anonimowej przestrzeni miasta pozwalają odnaleźć się jednostkom o podobnych tożsamościach, ułatwiają społeczne interakcje, stwarzają poczucie „bycia na miejscu”, „u siebie”, „wśród swoich”. Oswajają przestrzeń, nadając jej społeczne znaczenie, sprawiają, że jednostki nie doświadczają samotności, łagodzą wielkomiejski stres egzystencjonalny, przynoszą poczucie bezpieczeństwa ontologicznego, generują kapitał społeczny i kulturowy, upodmiotowiają, stymulują postawy obywatelskie, socjalizują. Jednocześnie są wolne od funkcjonalno-strukturalnych zależności i nacisków sąsiedztwa, opierają się na wolnym wyborze jednostki, pozostają dostępne bez względu na miejsce zamieszkania i spędzony w nim czas. Przedmiotem polityk miejskich ukierunkowanych na budowanie wspólnot i wzmacnianie ich potencjału powinna być więc zachęta do wytwarzania scen w miejskiej przestrzeni przez wspieranie oferty konsumpcji kulturowej (dostępności określonych dóbr i usług), a następnie ich zagęszczania i przenikania.

Bibliografia

- Amit V. (2002), *Realizing Community: Concepts, Social Relationships and Sentiments*, London: Routledge.
- Beck U., Beck-Gernsheim E. (2002), *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London: Sage.
- Bellah R.N., Madsen R., Sullivan W.M., Swidler A., Tipton S.M. (2007), *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*, Berkeley: University of California Press.
- Blokland T. (2003), *Urban Bonds. Social Relationships in an Inner City Neighbourhood*, Cambridge: Polity Press.
- Delanty G. (2003), *Community*, London, New York: Routledge.
- Kellner D. (1992), *Popular Culture and the Construction of Postmodern Identities*, [w:] L. Friedman (red.), *Modernity and Identity*, Oxford: Blackwell, s. 141–177.
- Klekotko M. (2018a), *Między lokalnością a wspólnotowością: o wspólnototwórczych właściwościach scen miejskich*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, 64, s. 5–19.
- Klekotko M. (2018b), *Praktyki wspólnotowe w ponowoczesnym mieście: w poszukiwaniu nowej perspektywy*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 19 (1), s. 209–229.
- 122 Klekotko M. (2020a), *Urban Inequalities and Egalitarian Scenes: Relationality in Urban Place-Making and Community-Building and Paradox of Egalitarianism*, [w:] M. Smagacz-Poziemska i in. (red.), *Inequality and Uncertainty – Current Challenges for Cities*, Singapore: Palgrave Macmillan.
- Klekotko M. (2020b), *Sceny miejskie i praktyki wspólnotowe w wielkim mieście*, [w:] M. Dudkiewicz, B. Lewenstein, A. Winiarska (red.), *Wielkomiejskie wspólnoty: trwałość i zmiana*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, s. 121–140.
- Nawratek K. (2011), *City as a Political Idea. Citizenship, Sovereignty and Politics*, Endsleigh Place, Drake Circus, Plymouth, Devon: University of Plymouth Press.
- Nawratek K. (2012), *Holes in the Whole*, Washington: Zer0 Book.
- Silver D.A., Clark T.N. (2016), *Scenescapes. How Qualities of Place Shape Social Life*, Chicago: University of Chicago Press.
- Starosta P. (1994), *Kształtowanie się wiejskich i małomiasteczkowych zbiorowości lokalnych w Polsce*, „Przegląd Socjologiczny”, 44, s. 53–60.
- Starosta P. (1995), *Poza metropolią. Wiejskie i małomiasteczkowe społeczności lokalne a wzory porządku makrospołecznego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Turner V. (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Wellman B. (1979), *The Community Question: The Intimate Networks of East Yorkers*, „American Journal of Sociology”, 84 (5), 1201–1231.