

Milko Poštrak

SOCIALNO KULTURNO DELO

UVOD

Socialno kulturno delo je zasilno, tako rekoč improvizirano ime za področje, ki ga v zadnjih letih vpeljujemo v učni načrt Visoke šole za socialno delo. To, da je ime »zasilno, tako rekoč improvizirano«, pravim zato, da nakažem, kako se zavedamo, da je izraz izredno ohlapen in nejasen. Nejasen je lahko sicer že izraz »socialno delo« sam, tukaj pa dodamo še »kulturno« in nejasnost stopnjujemo. Vendar na tem mestu ni smiselna podrobnejša etimološka analiza, saj bi nam vzela preveč časa in prostora. Tako lahko preprosto povemo, da imamo s tem izrazom v mislih »uporabo ustvarjalnih tehnik v procesu svetovalnega dela«. Natančneje: v našem primeru gre za povzemanje načina dela, torej metod, ki jih že četrto stoletje postopoma razvijajo na nizozemski Hogeschool Nijmegen. Omenjena šola je nekaterim ustanovam v Sloveniji v začetku devetdesetih v okviru programa TEMPUS ponudila možnost seznanjanja z njenimi oblikami dela. Tako so dva delavca in več sodelavcev VŠSD nekajkrat obiskali omenjeno Hogeschool v Nijmegnu in se seznanili tako s samim delom na šoli kot tudi z možnostmi uporabe metod v praksi. Obiskali so namreč tudi več ustanov, kjer so zaposleni diplomanti ali vsaj kot prostovoljci sodelujejo študentje Hogeschool Nijmegen. To so zavodi za invalide, mladinski klubi in centri, lokalne radijske in televizijske postaje, klubi lokalnih skupnosti in podobno.

Po drugi strani VŠSD že leta tesno sodeluje tudi s Fachhochschule iz Dortmundu v Nemčiji. Tam imajo oddelek, na katerem razvijajo podobne projekte uporabe ustvarjalnih tehnik v svetovalnem delu. Dva delavca šole sta s skupino študentov obiskala tudi šolo v Dortmundu, kjer sta se prav tako seznanila z metodami dela na šoli in s področji, na katerih se lahko zaposlujejo diplomanti.

Učitelji s Hogeschool v Nijmegnu in s Fachhochschule v Dortmundu so obiskali tudi Ljubljano in na VŠSD med leti 1994 in 1996 izpeljali več predstavitvenih seminarjev za delavce in študente VŠSD in zainteresirano javnost.

TEORETSKO OZADJE

Pri tako imenovanem »socialnem kulturnem delu« gre za srečanje dveh področij ustvarjalnosti, torej človekove dejavnosti, ki sta – vsaj v evropski ali zahodni kulturi – ločeni vsaj nekako od razsvetljenstva, torej od Descartesa naprej. To sta znanost in umetnost. Znanost smo – na podlagi Descartesovega dualizma »objektivno-subjektivno« in nanj vezanega dualizma »racionalno-emocionalno« – umeščali v polje racionalnega, razumskega, umetnost pa v prostor emocionalnega, čustvenega. V zadnjih desetletjih se tovrstni dualizem očitno naglo razkraja iz vsaj dveh razlogov. Prvi je »fenomenološki«: Husserl in Heidegger sta namreč – vsak na svoj način – umestila tako znanost kot umetnost v tako imenovani

»naivni realizem vsakdanjega življenja«, kot se je izrazil Husserl, ali v okvir »življenjskega sveta«, kot je to opredelil Heidegger (prim. Hribar 1993: 62, 211). Drugi razlog na videz ni v neposredni zvezi s »fenomenologijo«, saj Husserl in Heidegger nista – vsaj ne v tem smislu – govorila o razumu in čustvih v povezavi z umetnostjo in znanostjo, čeprav bi se zveze gotovo dalo najti. Drugi razlog je pravzaprav neposredno vezan na ameriški pragmatizem, predvsem na tako imenovani »simbolični interakcionizem«, katerega oče je – kot pravijo – George Herbert Mead. Cooley s tem v zvezi govori o družbenem izvoru čustev ali vsaj načina čustvovanja (prim. Šadl 1992).

Socialno kulturno delo si lahko poenostavljeno predstavljamo tudi kot trikotnik, katerega eno oglišče je teorija, drugo metode in tehnike in tretje praktična dejavnost.

V tem delu želim na kratko predstaviti prvo oglišče, teoretsko ozadje, ki se mi zdi pomembno za razmišljanje o področju socialnega kulturnega dela ali o »uporabi ustvarjalnih tehnik v svetovalnem procesu«. O tem smo v časopisu Socialno delo že pisali (Poštrak 1994; Šugman-Bohinc 1994), prav tako o fenomenologiji in o možnostih njene uporabe v socialnem delu (Dragoš 1995; Lamovec 1994). Na omenjene zapise se bom tudi izdatno opiral. Teoretsko ozadje je zastavljeno izrazito interdisciplinarno. V tem smislu so po mojem mnenju zelo produktivne sodobne tendence, ki poskušajo z interdisciplinarnega vidika ujeti vsaj del večplastnosti našega bivanja. In to ne z vidika uporabe posameznih spoznanj iz različnih znanstvenih disciplin, temveč s hkratnim upoštevanjem le-teh in s preseganjem, njihovim stapljanjem. Naj navedeno ne zveni kot prodajanje iluzije, da je s preprosto sintezo kopice spoznanj o človeku možno dokončno razlaganje našega bivanja. Želim le reči, da je vsekoli potrebno upoštevati dejstvo, da je tudi posamezne znanstvene discipline ustvaril (in definiral) človek, da so torej njegov (naš) proizvod in da je pri tem en od večjih problemov tudi ta, da smo v

tem primeru sami predmet našega raziskovanja (prim. Južnič 1987: 17).

V zvezi z interdisciplinarnostjo predlaga Carrithers pojem »mutualism« ali »načelo medsebojne odvisnosti za blagor vseh« (Carrithers 1992: 11). Pojem si Carrithers sposoja od psihologov Arthurja Stilla in Jima Gooda, ki sta s tem izrazom opredeljevala širok tok idej in stilov, pobranih iz antropologije, sociologije in socialne psihologije. Avtorji, ki se opirajo na tak način mišljenja, pojmujejo ljudi kot neločljivo vpletene v neposredne medsebojne odnose. Dosežki ljudi so s tega vidika vedno plod sodelovanja. S tega stališča se skrivajo velike uganke in njihove razrešitve tudi v vsakodnevnih dejavnostih, kot so sposobnost vzgoje otrok ali zgolj vodenje preprostega razgovora o vremenu. Tudi najbolj preprosta človeška organizacija – trgovina na vogalu, naša družina – je zapletena tvarina s pretanjenim, občutljivim in večkrat nejasnim načinom delovanja. Tudi razumeti tiste, ki jih poznamo najbolje, je težko in zamotano opravilo, ki ga ne uspemo vedno ustrezno opraviti.

Gregor Tomc, ki se v knjigi *Profano* ukvarja tudi (ali celo zlasti) s sociologijo kulture, v svoj »interdisciplinarni pristop« sicer (vsaj eksplicitno) ni vključil antropologije, temveč ob sociologiji še zgodovino, kulturologijo in socialno psihologijo (Tomc 1994: 10). Zato pa Diana Crane, urednica zbornika z naslovom *The Sociology of Culture*, pravi:

Na nove perspektive v okviru sociologije kulture so močno vplivale druge discipline, kot recimo antropologija (predvsem delo Clifforda Geertza), zgodovina, politične vede, literarne študije, kulturne študije, feministične študije, etnične študije ter perspektive iz evropske sociološke teorije, kot so francoske poststrukturalistične teorije, britanska skupina za kulturne študije ter britanska skupina za znanstvene študije. (Crane 1994: 5.)

V okviru sociologije kulture se, kot nakazuje tudi Diana Crane, nenazadnje in še

zlasti pa tudi prispevki v njenem zborniku, pogosto pojavljajo naslednja imena: G. H. Mead, Berger, Luckmann, Goffman, Gertz in podobni (*ibid.*). Na Meada se – nikakor ne po naključju – tesno opira tudi Tomc (1994), Bergerja in Luckmanna pa sta – od domačih avtorjev s tega področja – najprej, že v prvi polovici sedesetih, navajala Dimitrij Rupel (prim. Rupel 1986) in Stane Južnič (1973).

Postavimo si preprosto vprašanje: kaj poučuje in kaj lahko nauči Visoka šola za socialno delo, torej ustanova s področja, ki mu rečemo znanost? Poučuje zgodovino socialnega dela. Teorijo socialnega dela. Teorije drugih ved, ki so pomembne za socialno delo. Predstavlja tehnike in metode, s katerimi si pomagajo socialni/e delavci/ke. Te tehnike in metode lahko študentje/ke preizkušajo in se jih učijo v okviru prakse. Vse navedeno so torej znanja, spoznanja dosedanjih generacij strokovnjakov, prostovoljcev in laikov, ki so želeli pomagati človeku v stiski.

Kaj pa lahko nauči VŠSD v zvezi z ustvarjalnostjo? Lahko nauči študente/ke biti ustvarjalni? Tako v študijskem procesu kot pozneje v poklicu? Po daljšem premisleku lahko zatrdimo, da ne. VŠSD ne poučuje ustvarjalnosti. Lahko jo seveda omogoča, tudi zatira. Lahko tudi govori o ustvarjalnosti. Vendar ustvarjalnosti ne uči. Študentov ne (na)učijo biti ustvarjalni. Posreduje jim le obstoječa znanja.

Kaj pa recimo Akademija za likovno umetnost? Poučuje zgodovino likovne umetnosti. Primerja različne stile, načine slikanja, kiparjenja itn... Študente/ke uči risati na določene načine. Na že obstoječe načine. Seveda tudi najsodobnejše, če so profesorji na šoli seznanjeni z najnovejšimi tendencami ali celo njihovi nosilci. Vendar: ali akademija uči ustvarjalnosti? Po še daljšem premisleku bo tudi tu odgovor: ne. Tudi akademija ne uči ustvarjalnosti. Uči, govori o ustvarjalnosti, vendar je ne uči. Diplomant akademije je »akademski slikar«. Kako ustvarjalni je, pa bo presojal zapleten in nejasen sistem kritike, poznavalcev, ljubiteljev in nasploh javnosti.

Tudi v socialnem delu je vrednotenje ustvarjalnosti konkretne/ga socialne/ga delavke/ca podobno zapleteno, čeprav veliko govorimo o evalvacijah in se nam zdi ugotavljanje, kdo je dober ali slab svetovalec/ka, preprosto. Pač v smislu: če reši problem, je dober, če ga ne reši, je slab. Na drugih mestih je bilo več kot dovolj govora in zapisanega o tem, da je tovrstno sklepanje – blago rečeno – poenostavljeno, zato se nam na tem mestu ni treba spuščati v dokazovanje omenjene trditve.

Kaj je sploh ustvarjalnost? To vprašanje si postavljamo vedno znova. In nanj dajemo podobno »poetične« odgovore: ustvarjalnost je zloženka, protislovje, misterija (Boden 1994: 75 in drugod). Margaret Boden dodaja, da je ustvarjalnost odeta v plašč skrivnosti tudi zato, ker se umetnikom in znanstvenikom porodijo zamisli nepričakovano, z malo ali brez zavedanja o tem, kako je prišlo do tega. Vendar to velja za večino naših dejavnosti. Ustvarjalnost je skrivnostna še iz nekega drugega razloga: sam koncept je očitno protisloven (*ibid.*). Če namreč vzamemo zares definicijo ustvarjalnosti, kot jo najdemo v slovarjih: »ustvariti, izoblikovati iz ničesar«, je ustvarjalnost ne le onstran kakršnegakoli znanstvenega razumevanja, temveč tudi nemogoča. Tako ne preseneča, pravi Margaret Boden, če nekateri »razlagajo« ustvarjalnost z izrazi o »božjem navdihu«, mnogi govorijo o nekakšni romantični intuiciji, uvidu in podobnem.

Da bi zamisli lahko rekli, da je ustvarjalna, mora biti ne le nova, temveč tudi zanimiva (*ibid.*). Z vsakokratnim vprašanjem o tem, kaj je zanimivo v danem zgodovinskem trenutku, se – pravi Margaret Boden – ukvarjajo recimo literarni kritiki, zgodovinarji umetnosti in filozofi znanosti.

Margaret Boden navaja dva vidika ali dve vrsti ustvarjalnosti. Prva je psihološka (P-ustvarjalnost), druga je zgodovinska (Z-ustvarjalnost). Določena zamisel je P-ustvarjalna, če je oseba, v kateri se je porodila, prej ni mogla imeti. Tu ni pomembno, koliko drugih ljudi je pred

tem že imelo podobno ali enako zamisel. Določena zamisel pa je Z-ustvarjalna, če je P-ustvarjalna in je pred tem v celotni zgodovini ni imel še nihče drug (*ibid.*: 76). Ta distinkcija pa je zelo aktualna tudi za socialno kulturno delo. V vsakdanjem življenju namreč prepogosto spregledamo P-ustvarjalnost, ker smo osredotočeni na tiste vidike, ki smo jih tu imenovali Z-ustvarjalnost. Ali drugače rečeno: spregledamo vsakodnevno domiselnost, ker smo pozorni (ali presenečeni) le do posebnih, velikih (umetniških ali znanstvenih) dosežkov. Ob tem pa nam ob »uporabi ustvarjalnih tehnik v svetovalnem delu« ni najpomembnejši izdelek, temveč sam proces. Pomembno je doživetje in izkustvo, razrešitev (tudi na nezavedni ravni) težave itd. (prim. Šugman Bohinc 1994).

Ustvarjalnost so poskušali raziskovati tudi s študijami primerov. Tako je Howard Gardner v knjigi *The Creators of the Modern Era* iz leta 1993 obdelal sedem ustvarjalnih osebnosti dvajsetega stoletja.

Posamezniki, pravi Gardner, niso ustvarjalni ali neustvarjalni nasploh, temveč so ustvarjalni na posameznih področjih. Nobena oseba, dejanje ali proizvod ni ustvarjalen ali neustvarjalen sam po sebi. Presojanje ustvarjalnosti je stvar skupnosti, močno oprto na mnenje poznavalcev posameznega področja. Gardner sklene, da je proučevanje ustvarjalnosti izrazito interdisciplinarno. Raziskovalec mora biti doma v psihologiji, poznati mora epistemologijo ter mora biti seznanjen s sociologijo. Ta pristop k proučevanju ustvarjalnosti preusmerja pozornost od vprašanj, »kdo« in »kaj« je ustvarjalen, ter namesto tega postavlja vprašanje, »kje je ustvarjalnost«. Ustvarjalnost se pojavlja v dialektičnem procesu med nadarjenim posameznikom, področjem znanja ali dejavnosti in poljem poznavalskih razsodnikov. Če torej hočemo razumeti fenomen ustvarjalnosti, ne zadošča, da se posvetimo posamezniku, njegovim možganom, osebnosti, motivom. Upoštevati moramo tudi proučevanje okolja, v katerem ustvarjalen posameznik dela, ter postopke, s katerimi

se posredujejo sodbe o izvirnosti in vrednosti (Boden 1994: 145). Na podlagi teh izhodišč je Gardner najprej ponudil nekakšen »idealni tip« ustvarjalnega posameznika (*ibid.*: 147), nato pa skozi analizo sedmih ustvarjalnih posameznikov ponudil tudi predpostavko o sedmih vrstah ustvarjalnosti: Sigmund Freud je bil primerek intrapersonalne inteligence, Albert Einstein je predstavljal logično-matematično inteligenco, Pablo Picasso prostorsko inteligenco, Igor Stravinsky glasbeno inteligenco, T. S. Eliot lingvistično inteligenco, Martha Graham telesno-kinetično inteligenco, Mahatma Gandhi pa interpersonalno inteligenco. Gardner dodaja, da je to zgolj najbolj izražen vidik njihove ustvarjalnosti, da je namreč vsak od navedenih imel še kako drugo vrsto sposobnosti ali nadarjenosti (*ibid.*: 146, 149).

Gardner v tem kontekstu opredeli ustvarjalnega posameznika kot osebo, ki rešuje probleme, oblikuje izdelke ali postavlja nova vprašanja na način, ki je izrazito nevsakdanji, izviren, vendar je hkrati sprejet vsaj v okviru ene kulturne skupine (*ibid.*: 145). To, kar se mi zdi pri Gardnerju pomembno, je, da poudarja »sprejetost vsaj v okviru ene kulturne skupine«. Tu se lahko spomnimo in navežemo na teorije subkultur (v sedemdesetih), pozneje (v drugi polovici osemdesetih in v devetdesetih) teorije kulturnega pluralizma ali multikulturne študije, ki poudarjajo, da ne obstoja ena sama monolitna kultura, spričo katere bi morebitna odstopanja delovala kot delne subkulture, temveč – tudi v istem času in v določenem skupnem prostoru (recimo v sodobni, četudi enonacionalni državi) – vedno soobstoja več vrst, oblik kulture (prim. Berger, Luckmann 1992; Brake 1984; 1985; Carrithers 1992; During 1993; Storey 1993 itn.).

Omenjeni poskus prestopa od subkulturnih študij k kulturnim ali multikulturnim študijam v svoji osnovi namiguje prav na tista antropološka spoznanja, da je – grobo rečeno – »kultura narava človeka« in da v svetu soobstaja nepregledna množica raznolikih kulturnih

praks. Da je vsaka človeška skupnost ali družbena skupina vzpostavljala svojo obliko, svojo inačico spoprijema s svetom in svojo inačico »učlovečenja«, torej socializacije in inkulturacije. Hkrati so antropološke študije razkrojile predpostavke o nekakšnih »uradnih, univerzalnih ali prevladujočih kulturah« ter poudarile dejstvo, da se tudi znotraj dane skupnosti, družbe, države vedno znova ustvarja in izginja kopica različnih »načinov življenja«, »kulturnih praks«, »strategij preživetja«, »družbenih konstrukcij realnosti« itn. Ne moremo torej reči, da v dani skupnosti obstajajo prevladujoča kultura in njej nasproti posamezne subkulture. Natančneje bo, če rečemo, da v dani skupnosti obstaja vrsta raznolikih načinov življenja, vezanih na starostno obdobje, spol, družbeni položaj, geografski prostor itn., tisto, kar bi naj bila uradna ali prevladujoča kultura, pa je vezano na vprašanja razporeditve družbene moči in vrsto drugih dejavnikov. Grobo rečeno, prevladujoča kultura je nekakšen večplasten in zapleten zbir posameznih drobcev različnih kultur dane skupnosti, ki predstavljajo nekatere ključne točke, ključna identifikacijska vozlišča te skupnosti. Člani skupnosti se lahko prepoznavajo vsaj v posameznih segmentih »uradne« kulture: v jeziku, v skupni zgodovini ali vsaj v drobcih interpretacij le-te, v posameznih umetniških delih, v veroizpovedi, v tistem, čemur rečemo etnološke značilnosti itn. Skupni prostor bivanja in posamezne skupne potrebe, cilji in perspektive lahko prispevajo k čvrstejši povezanosti, ali natančneje: k občutku čvrstejše povezanosti članov dane skupnosti.

V zvezi z »ustvarjalnim posameznikom« navaja Makarovič poljskega sociologa Floriania Znaničkega in Američana Williama I. Thomasa, ki reakcijo »ustvarjalnega posameznika« postavljata nasproti reakciji »filistra« in »bohema«: »Za filistra je po njunem značilna ustaljena, toga struktura mišljenja in obnašanja« (Makarovič 1986: 21). Prav nasprotno pa je »bohema« notranjost nestrukturirana, kaotična – in zato se seveda počuti v kaosu kakor riba v vodi. Brez težave se prilagaja

spremembam, sledi modnim tokovom, vendar pri tem ne ustvarja ničesar novega« (*ibid.*). Nadalje Makarovič navaja:

Kreativni posameznik pa se od filistra in bohema razlikuje po tem, da spremembe v okolju sicer upošteva, vendar jih hkrati ustvarjalno preoblikuje in strukturira. (*Ibid.*)

Gregor Tomc pravi:

Repertoar kateregakoli kulturnega tipa je ožji od potencialnega osebnega repertoarja normalne osebe. Večina oseb zaradi kombinacije bioloških, duševnih in kulturnih posebnosti odstopa od standardov danega kulturnega tipa. Takšno odstopanje osebe v vsakdanjem življenju predstavlja njegovo ustvarjalnost v najširšem pomenu besede, ustvarjalnost, ki predstavlja izvor in temelj vsega družbenega spreminjanja. (Tomc 1992a: 66.)

Za vidnejše odstopanje uporablja Tomc izraz »osebna deviacija«:

Eno ključnih obeležij človekove narave je, da ne sledi zgolj konvencijam kulturnega tipa, ampak je do te dediščine v trajno ustvarjalnem odnosu. Ustvarjalnost predstavlja obliko deviacije, ki je izraz posameznika. (Tomc 1992a: 67.)

Podobno Berger in Luckmann govorita o »deviantnih inačicah simboličnega univerzuma«:

Skupina, ki je objektivirala to deviantno realnost, postane nosilec alternativne definicije realnosti. (Berger, Luckmann 1992: 130.)

Tudi Simmel je lociral ustvarjalnost v posameznika:

Če uporabimo primerno kategorijo, se nam zgodovina človeštva pokaže kot obnašanje in produkt individuov. Kot je mogoče umetnino obravnavati v luči njenega čisto umetniškega pomena in jo

razvrstiti v objektivno zaporedje umetniških stvaritev, kakor da bi »padla z neba« – tako bi jo lahko iz osebnosti in razvoja, iz doživetja in teženj njenega ustvarjalca dojeli kot utrip ali neposreden rezultat individualnega življenja, iz katerega kontinuitete je, če gledamo v tej smeri, nikakor ne moremo izločiti. Na nekatera kulturna dejstva, v prvi vrsti na umetnost in vse tisto, v čemer je še čutiti nadih ustvarjalnosti, je pogled iz tega zornega kota lažji kot na druga; v načelu pa je to zasnovanje v delujočem in sprejemajočem, tipičnem in enkratnem subjektu ena od možnosti, kako lahko naredimo razumljivo to enotnost vsega človeškega ustvarjanja; taka zasnovanost se pojavlja kot eden od momentov, ki hkrati učinkujejo v slehernem od nas in katerega zakonitost nam omogoča, da v enaki meri zgradimo raven, na katero lahko projiciramo celoto. (Simmel 1993: 20.)

Posameznik ali ožja skupina ustvarja nove (kulturne) vsebine. Seveda nikakor ne posameznik v atomiziranem smislu, ne posameznik kot izolirana entiteta, temveč posameznik v intenzivni interakciji z drugimi ter posameznik z nakopičenimi kulturnimi vsebinami oz. z močno povezavo ali poznavanjem kulture. Tak posameznik lahko ima osrednjo vlogo pri so-ustvarjanju nove, »alternativne/deviantne družbene konstrukcije realnosti«, torej pri kulturni spremembi na splošnejši ravni, v okviru spremembe kulture kot »narave človeka«, ali pa na ravni ožjega segmenta kulture, ki smo mu rekli »ustvarjalna kultura« oz. umetnost. Na ravni slednje so vprašanja sprejemanja novih kulturnih vsebin s strani drugih, ki ostajajo v okviru ustaljene »družbene konstrukcije realnosti«, lahko tudi veliko bolj zapletena. Ponavadi prihaja do razkoraka med »vizijo« takega »deviantnega posameznika« in t. i. »konvencionalno družbo« (prim. Tomc 1992a: 67 in naprej).

Vsak posameznik v okviru določene »družbe« ima do nje, torej do vseobsegajoče okolice, ki jo sestavljajo posamezniki, skupine, institucije itn., svoj specifičen

odnos. Ta specifični odnos posameznika pa ima (ponavadi vsaj) nekaj skupnega z vsakim specifičnim odnosom drugih posameznikov. Približen presekok vsebin teh »specifičnih odnosov« posameznikov je, kot sta to artikulirala Berger in Luckmann, »družbena konstrukcija realnosti« (Berger, Luckmann 1992). Posameznik se torej ne »učloveči«, socializira v upredmeteno družbo, temveč v nekakšno »družbeno konstrukcijo realnosti« oz. v fluidno entiteto, ki je večplastno in zapleteno vozlišče raznoraznih interpretacij in artikulacij, ki pa imajo določene skupne kode, ki omogočajo minimum sporazumevanja. Sporazumevanje omogoča jezik in obrzci obnašanja ter način organiziranja življenja, ki jim v splošnem rečemo kultura.

Posameznik se prav tako ne inkulturira v upredmeteno kulturo, temveč v večnivojsko izoblikovanost »nega od mnogih možnih načinov preživetja človeka« (prim. Serpell 1978: 7-13).

Teoretiki, ki uporabljajo izraz inkulturacijski procesi, ob tem pa še akulturacija itn., hočejo ponavadi poudariti specifičnost posamezne socializacije (prim. Južnič 1973: 33-48). Ali drugače: socializacija kot splošen pojem predvideva abstraktno opredelitev procesa »učlovečenja« človeškega bitja, »učlovečenja« pač skozi procese, v katerih – po stopnjah – posamezno bitje prevzame, se nauči vzorcev obnašanja in vsega ostalega, kar sestavlja tkivo fenomena, imenovanega družba. V tem kontekstu se posameznik vključi na nekaj, večino ali vse ravni družbene organizacije. Pojem inkulturacija pa poskuša poudariti predpostavko, da se vsako človeško bitje »nauči« večine sestavin (znanj, verovanj, običajev itd.), ki sestavljajo tkivo določene kulture dane skupnosti ljudi.

Socializacija s tega stališča torej pomeni proces vključevanja v družbene institucije, prevzemanje družbenih vlog in ostalo, kar sodi v ta okvir, inkulturacija pa poudarja specifičnost konkretnih načinov delovanja v tej strukturi. Inkulturacija je v nekem smislu tudi širši pojem, ki se, kot smo omenili, veže na kulturo kot »človeško naravo«. To sta

torej komplementarna pojma, ki bolj ali manj natančno opredeljujeta dva vidika medsebojne povezanosti med posameznikom in skupnim življenjem več posameznikov, torej družbo v okviru neke kulture.

Lahko bi rekli tudi, da je (v Meadovem smislu) socializacija pravzaprav tvorba predstav o družbi, kopičenje vedenja, znanj o tem, kaj bi naj družba bila. In seveda (v večji ali manjši meri) sprejemanje in »ponotranjenje« le-teh. Ta tvorba in to kopičenje se odvija v interakciji z drugimi. Zato so tudi prve predstave in vedenja o družbi tista, ki jih posameznik dobi v svoji najožji skupnosti. Vendar pa nobeno vzpostavljane predstav in kopičenje vedenj, znanj, ne teče popolno. Vsak posameznik le po svoje interpretira ponujene predstave in vedenja, hkrati pa mu tudi (v Meadovem smislu) »posplošeni drugi« ne morejo svojih predstav (zaradi omejitev jezika in drugih komunikacijskih sredstev) posredovati neposredno, popolnoma natančno in popolnoma v celoti. Tudi v tem smislu lahko sprejmemo mnenje Bergerja in Luckmanna, da »popolna socializacija antropološko ni mogoča« (Berger, Luckmann 1992: 190).

Inkulturaciona bi v tem smislu analogno pomenila seznanjanje z nakopičenim znanjem, z vedenji, oblikami življenja, ustvarjalnosti itn., vendar spet le do določene mere skozi sito (ustvarjalnega) individualnega sprejemanja in omejenih zmožnosti celovitega posredovanja teh vsebin.

Omenimo na tem mestu še mnenje Jana Makaroviča:

Socializacija pomeni namreč po eni strani občevanje med ljudmi, po drugi prebujanje zavesti o lastni osebnosti in po tretji ponotranjenje kulturnih vsebin. Vse troje je neločljivo in prav to omogoča integracijo zgodovinskega sistema kot celote. (Makarovič 1986: 115.)

Iz omenjenega izhaja vsaj naslednje: govorimo lahko torej o dveh prepletenih, neločljivo in zgolj v analitične namene

deljenih ravneh človeškega udejanjanja: o kulturi in o družbi. Kulturo v najširšem smislu opredeljujemo kot »naravo človeka«, kot tisto, kar pravzaprav človeka označuje, predstavlja način njegovega delovanja. Družba pa je način organizacije kompleksnega skupnega življenja. Tomc pravi: »Družbo razumem kot celoto odnosov človeka s seboj (dialog jaza z menoj) in z drugim« (Tomc 1992a: 11). Na tem mestu se bomo omejili le na nekaj opazk v zvezi s pojmom kulture.

Raymond Williams predlaga tri obširnejše definicije kulture. V prvem sklopu se pojem veže na »splošni proces intelektualnega, duhovnega in estetskega razvoja« (Storey 1993: 2). S tega vidika bi, če bi recimo govorili o kulturnem razvoju Zahodne Evrope, imeli v mislih pravzaprav velike filozofe, velike umetnike in podobno. Drugi sklop bi pojmoval kulturo kot »poseben način življenja, tako ljudi, obdobja ali skupine« (*ibid.*). S tega vidika bi, če bi spet govorili o kulturnem razvoju Zahodne Evrope, ne mislili le na intelektualne in estetske dejavnike, temveč na razvoj izobraževanja, počitnikovanja, na šport, religijo itn. Kot tretji sklop navaja Williams »dela in dejavnosti intelekta in predvsem ustvarjalne aktivnosti« (*ibid.*). Torej zlasti tiste dejavnosti, ki se ukvarjajo s produkcijo pomenov. Kultura, pojmovana v tem smislu, je primerljiva s tistim, kar strukturalisti in post-strukturalisti imenujejo »označevalne prakse« (*ibid.*).

Sodobni antropolog Michael Carrithers pravi, da ljudje preprosto ne moremo živeti brez človeške skupnosti, in nato citira Maurica Godeliera, ki meni, da človeška bitja, v nasprotju s socialnimi živalmi, ne zgolj živimo v skupnosti, temveč jo ustvarjamo, da bi (sploh) lahko živeli (Carrithers 1992: 1). Na podlagi tega Carrithers sklepa, da sebe ne moremo spoznati drugače kot v odnosu z drugimi. To nas seveda spomni na simbolični interakcionizem in na stališča G. H. Meada, ki se nam prav tako zdijo dovolj zanimiva in produktivna za nadaljnja tovrstna razmišljanja (Mead 1934). Carrithers nadalje meni, da omenjena trditev

o pomenu skupnega bivanja za človeka še ne pove vsega o tem, kaj je značilno za človeka in kar še posebej zanima antropologe ter druge raziskovalce človeških skupnosti. Tisto, kar je zanimivo pri človeških skupnostih in kar jih loči od skupnega življenja živali, je tudi presenetljiva raznolikost ali različnost teh oblik skupnega življenja ali kultur (Carrithers 1992: 1).

Carrithers naprej pravi, da mora raziskovalec preseči lastne predsodke ali predpostavke, stališča, kulturno določenost, da lahko razume ali poskuša razumeti kulturo, ki jo proučuje (*ibid.*: 3). To nas spomni na Schutzov ali kar fenomenološki pojem »nezainteresiranega opazovalca« (Schutz 1990), ki spet ponuja pomembno izhodišče za tovrstna raziskovanja.

Carrithers se nato sprašuje, kaj lahko storimo, ko se soočimo s tako nepregledno množico različnih oblik kulture, in dodaja, da moramo na to vprašanje odgovoriti vsaj iz dveh razlogov: Prvič, da imamo neko skupno izhodišče, nekaj, ob čemer se vsi strinjamo in kar ni sporno: arhiv različnih človeških sposobnosti. In drugič: ugotoviti moramo, kako je taka kulturna raznolikost sploh mogoča. Odgovor lahko dobimo – pravi – če nas ne zanima toliko vsaka posamezna inačica človeškega življenja, temveč osnova, na kateri so utemeljene vse raznotere oblike ali stili življenja. Ali drugače: zanima nas spremenljivost, ne razlike. S tem se, tako pravi Carrithers, lahko izognemo neposrednemu vprašanju, na katerega bomo težko dobili natančen odgovor: vprašanju človekove narave (*ibid.*: 5).

Carrithers se ob tem osredotoča na tisto, kar človek počne s svojo ustvarjalnostjo. Trdi, da so sprememba, ustvarjalnost in interpretacija vse del strukture vsakdanje izkušnje. To niso procesi, ki se pojavljajo občasno ali izjemoma, temveč so pravzaprav vsebina človeškega socialnega življenja: celo ko počnemo nekaj, kar je videti tradicionalno, počnemo to v novih razmerah in tako pravzaprav bolj ponovno ustvarjamo tradicijo kot pa jo zgolj posnemamo (*ibid.*: 9).

V navedenem smislu tudi pri prenosu znanj/kulture s predhodne na naslednjo generacijo v nobenem primeru ne gre za posnemanje, temveč za uporabo večšin v novem, drugem kontekstu. Tu se, kot pravi Carrithers, skriva tudi kontinuiteta kulture (*ibid.*: 10).

Diana Crane meni, da sta klasični sociološki in antropološki teoriji poudarili koncepcijo kulture kot konsistentne in koherentne. Taka kultura pa je bolj ideal ali ideologija kot pa realnost. Kot taka bi naj – meni Diana Crane – odražala modernističen duh časa prve polovice dvajsetega stoletja. Značilno je torej, da sredinska sociološka teorija še ni prišla do novega postmodernističnega duha časa, ki izpostavlja tiste vidike kulture, ki so inherenčno protislovni, nekonsistentni in nekoherentni (Crane 1994: 4).

Po drugi strani so sodobni antropologi spretno reformulirali pojem kulture, da bi vključili vse družbene prakse, ne zgolj norme, vrednote in prepričanja. Ta pristop je podoben koncepciji kulture, ki se je po eni strani razvila iz študij znanosti, tehnologije in sistemov znanja nasploh, po drugi pa iz posameznih zgodovinskih študij. S tega stališča kultura ni nekakšen poseben, ločen fenomen, temveč je »vstavljena« v družbeno strukturo v smislu, da vse družbene strukture prenašajo kulturne pomene (*ibid.*).

Francoske teorije semiotike in poststrukturalizma so izzvale veliko zanimanje za eksplicitno ali zabeleženo kulturo. Te teorije se ukvarjajo s proučevanjem načinov, na katere lahko tekst oblikuje človekovo obnašanje, in na katere lahko tekst uporabljamo kot vir moči za elite. Podoben pristop uporabljajo tudi v študijah znanosti in tehnologije. S tega vidika znanost, tehnologija in znanje niso neproblematične entitete, temveč bi naj bile družbene konstrukcije posameznih družbenih skupin ter njihovi instrumenti moči (*ibid.*: 5).

Te teoretske perspektive so seveda v sociološki teoriji povzročile ponovno opredeljevanje tistega, kar bi naj vseboval pojem kulture. Ob tem so znova proučeval družbeni pomen in vpliv kulture,

hkrati pa se je oblikovala potreba po novih pristopih k študijam kulture (*ibid.*).

Diane Crane pravi tudi, da je sprememba pogleda na svet, katere simptom je postmodernizem, pokazala kulturne vsebine znotraj sociološke discipline. To perspektivo sicer večkrat enačijo s postmodernizmom, vendar je pravzaprav širša od njega. Postmodernizem izziva sredinsko sociološko teorijo, ker posveča več pozornosti kulturi kot družbeni strukturi. V nasprotju z osredotočanjem sredinske sociologije na implicitno ali nezabeleženo (*unrecorded*) kulturo po-

udarjajo postmodernisti prav pomen tega, kar Diana Crane in nekateri drugi avtorji imenujejo zabeležena kultura, še posebej tisti njen del, ki ga opredeljujejo elektronski mediji. Ob tem pojmujejo postmodernisti celoten vpliv vseh oblik kulture kot fragmentiran in nekoherenten. Potemtakem kulture – z vidika te nove paradigme – ne moremo preprosto asimilirati v linearni »vzročno-posledični« model raziskav družbenih znanosti, medtem ko poudarek na zabeleženi kulturi prinaša nova vprašanja pri interpretiranju »pomenov« (*ibid.*:6).

Literatura

- Z. BAUMAN (1984), *Kultura i društvo*. Beograd: Prosveta.
- P. L. BERGER, T. LUCKMANN (1992), *Socijalna konstrukcija zbilje*. Zagreb: Naprijed.
- M. A. BODEN (ur.) (1994), *Dimensions of Creativity*. London: A Bradford Book.
- M. CARRITHERS (1992), *Why Humans Have Cultures*. Oxford: University Press.
- D. CRANE (ur.) (1994), *The Sociology of Culture*. Oxford: Blackell.
- J. CAZENEUVE (1986), *Sociologija obreda*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- W. DILTHEY (1980), *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd: Prosveta.
- S. DRAGOŠ (1995), Kako, *Socialno delo* 34, 1: 21-36.
- E. DURKHEIM (1981), *Vaspitanje i sociologija*. Beograd: Saznanja.
- S. FREUD (1987), *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- (1986), *Totem and Taboo*. London: The Hogarth Press.
- A. GIDDENS (1989), *Nova pravila sociološke metode*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- V. V. GODINA (1991), Socializacijska teorija Talcotta Parsonsa. V: *Antropološki zvezki* 2.
- T. HRIBAR (1993), *Fenomenologija I*. Slovenska matica, Ljubljana.
- S. JUŽNIČ (1970), *Socialna in politična antropologija*. Maribor: Založba Obzorja.
- (1973), *Politična kultura*. Maribor: Založba Obzorja.
- (1983), *Lingvistična antropologija*. Ljubljana: FSPN, DDU Univerzum.
- (1987), *Antropologija*. Ljubljana: DZS.
- (1993), *Identiteta*. Ljubljana: FDV, Knjižna zbirka Teorija in praksa.
- T. LAMOVEC (1994), Fenomenologija in duševno zdravje, *Socialno delo* 33, 3: 201-206.
- J. MAKAROVIČ (1986), *Sla po neskončnosti*. Maribor: Založba Obzorja.
- G. H. MEAD (1934), *Mind, Self and Society*. Chicago: Chicago University Press.

- V. PEČJAK (1987), *Misliti, delati, živeti ustvarjalno*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- M. POŠTRAK (1994), V znamenju trojstev, *Socialno delo* 33, 4: 317-324.
- D. RUPEL (1986), *Sociologija kulture in umetnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- A. SCHUTZ (1990), *Collected Papers 1, 2, 3*. London: Kluwer Academic Publishers.
- R. SERPELL (1978), *Utica j kulture na ponašanje*. Beograd: Nolit.
- G. SIMMEL (1971), *On Individuality and Social Forms*. Chicago. The University of Chicago Press.
- (1993), *Temeljna vprašanja sociologije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- J. H. STEWARD (1981), *Teorije kulturne promene*. Beograd: Bigz.
- J. STOREY (1993), *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Harvester/Wheatsheaf.
- Z. ŠADL (1992), *Simbolični interakcionizem*. Ljubljana: FDV.
- L. ŠUGMAN BOHINC (1994), Socialno kulturno delo, *Socialno delo* 33, 4: 317-324.
- G. TOMC (1989), *Druga Slovenija*. Ljubljana: Krt.
- (1992a), *Narava družbenega življenja s posebnim ozirom na kulturno ustvarjalnost in mladinske subkulture*, doktorska disertacija Ljubljana: FDV.
- (1992b), Osebna konstrukcija realnosti, *Družboslovne razprave* 13: 62-78.
- Zbornik (1990), *Antropološki zvezki 1*. Ljubljana: Sekcija za socialno antropologijo pri Slovenskem sociološkem društvu.