

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Simončič

**Položaj profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske
umetnosti v kulturnem sistemu**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Simončič

mentorica: doc. dr. Vesna Čopič

**Položaj profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske
umetnosti v kulturnem sistemu**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

ZAHVALA

Največja zahvala gre potrpežljivi družini, ki mi je stala ob strani ob tej dolgi poti, predvsem Nuši in Robiju za tehnično pomoč, mentorici doc. dr. Vesni Čopič za vztrajanje, pomoč in predvsem spodbujanje, da sem kljub pešanju moči zmogla narediti zadnje, odločilne korake, in Mihu za prepričanje, da zmorem in bom. Zahvaljujem se tudi neodzivnosti preučevanih subjektov, ki me je vodila na pot še boljše naloge, na katero sem toliko bolj ponosna. Hvala vsem, da niste obupali nad mano, tudi ko sem to večkrat storila sama.

Položaj profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske umetnosti v kulturnem sistemu

Naloga preučuje problematiko preširokih definicij nevladnih organizacij ter želi prikazati, da se v polje nevladnih organizacij uvršča tako raznolike organizacije, da to ne prinaša le zmede, temveč tudi negativne posledice na samo delovanje določenih tovrstnih organizacij. Želi prikazati specifičnost delovanja profesionaliziranih nevladnih organizacij in potrebe po njihovi jasnejši opredelitvi; to počne na primeru profesionalnih organizacij v scenski umetnosti, točneje na primeru zasebnih nepridobitnih profesionalnih gledališč. Naloga preučuje splošne definicije nevladnih organizacij ter ugotavlja, kako se zasebna profesionalna nepridobitna gledališča od njih razlikujejo. Izhaja iz predpostavke, da pri definiranju NVO ne bi smeli gledati le na ustanovitelja, temveč bi morali pri presoji upoštevati tudi izvajanje dejavnosti, ki je pri zasebnih profesionalnih gledališčih profesionalizirana, kar v samo delovanje prinaša velike razlike. Naloga izpostavlja pomembnost prepoznavanja obstoja profesionalnih nevladnih organizacij v scenski umetnosti kot enakovredne oblike ob javnem poklicnem in ljubiteljskem ustvarjanju. Posebnosti delovanja te specifične entitete ponazori z opisom delovanja dveh tovrstnih gledališč, gledališča Glej in Mini Teatra.

Ključne besede: nevladne organizacije, profesionalne nevladne organizacije, definicije NVO, zasebna nepridobitna gledališča, kultura.

The Position of Professional Nongovernmental Organizations in Performing Arts in the Cultural System

The thesis examines the problems of too wide definitions of nongovernmental organizations and aims to show that too many various organizations are being categorized under the same field which does not bring only confusion but also negative consequences for the work of specific organizations. It aims to show the specifics in the work of professional NGOs and the need for their clearer definition by examining professional NGOs in performing arts, more specific by examining a professional private non-profit theatre. The work examines general definitions of the NGOs and aims to find out the differences between them and professional NGOs in performing arts. It assumes that when defining an organization as an NGO the fact of professional or nonprofessional activity should be taken into consideration too and not only the organisation's founder. In the case of nongovernmental theatre the activity is professionalized which brings crucial differences to the work of this kind of organizations. This work brings forward the significance of acknowledging the existence of professional nongovernmental performing arts organizations as an equal constituent of performing arts sphere equivalent to public and amateur theatre. The specifics of the nongovernmental performing arts organizations' activity is shown by examining two theatres of the sort, Glej theatre and Mini Teater.

Key words: Nongovernmental organizations, professional NGOs, NGO definitions, private non-profit theatre, culture.

KAZALO

UVOD	6
1 NEPRIDOBITNE ORGANIZACIJE	10
1.1 Javne in zasebne nepridobitne organizacije	11
1.1.1 Delovanje v javnem interesu	14
1.2 Kulturna specifika	14
2 NEVLADNE ORGANIZACIJE.....	16
2.1 Opredelitve nevladnih organizacij	17
2.2 Nevladne organizacije kot vmesna sfera	19
2.2.1 Koncept trikotnika blaginje.....	20
2.3 Raznovrstnost nevladnih organizacij	22
2.3.1 Definicije nevladnih organizacij v Sloveniji	23
2.3.2 Statusna organiziranost nepridobitnih organizacij	26
2.3.3 Klasifikacija dejavnosti zasebnih nepridobitnih organizacij.....	30
2.4 Financiranje nevladnih organizacij	31
2.4.1 Projektno financiranje	33
2.5 Nevladne organizacije v Sloveniji.....	34
2.5.1 Zaposleni v nevladnih organizacijah	36
2.5.2 Struktura prihodkov.....	37
2.5.3 Splošni odprti problemi	39
3 RAZVOJ NVO V SLOVENIJI	40
3.1 Razvoj zasebnih profesionalnih gledališč v Sloveniji.....	48
4 SFERA SCENSKE UMETNOSTI – GLEDALIŠČA	52
4.1 Javna gledališča	52
4.1.1 Financiranje javnih gledališč	54
4.1.2 Zaposlovanje v javnih gledališčih.....	55
4.2 Ljubiteljsko gledališče	56
4.2.1 Financiranje ljubiteljskih gledališč	59
4.2.2 Zaposlovanje v ljubiteljskih gledališčih.....	59
4.3 Zasebna profesionalna gledališča	59
5 ZASEBNA PROFESIONALNA GLEDALIŠČA.....	60
5.1 Zasebna profesionalna gledališča v Sloveniji.....	61
5.2 Posledice razvoja neinstitucionalne kulture v prejšnjem sistemu za današnje stanje in vlogo zasebnih profesionalnih gledališč.....	63
5.2.1 Neprimernost poimenovanja	64

5.2.2 Problematika statusne oblike zasebnega zavoda	65
6 POLOŽAJ IN VLOGA ZASEBNIH PROFESIONALNIH GLEDALIŠČ	66
6.1 Zaposlovanje v zasebnih profesionalnih gledališčih	67
6.2 Financiranje zasebnih profesionalnih gledališč	68
6.3 Nujnost sistemske ureditve	70
7 RAZLIKE MED TREMI AKTERJI NA POLJU SCENSKE UMETNOSTI	71
7.1 Razlike in podobnosti med zasebnimi profesionalnimi gledališči in javnimi institucijami	71
7.1.1 Razlike	71
7.1.2 Podobnosti	72
7.2 Razlike in podobnosti med profesionalnimi zasebnimi gledališči in ljubiteljskimi gledališči	74
7.2.1 Razlike	74
7.2.2 Podobnosti	75
7.3 Ugotovitev	76
8 RAZLIKE MED NEVLADNIMI ORGANIZACIJAMI IN PROFESIONALNIMI NEVLADNIMI ORGANIZACIJAMI V KULTURI IN POTREBA PO NOVI DEFINICIJI	77
8.1 Potreba po novem imenu in definiciji	79
9 PRIMER DVEH ZASEBNIH PROFESIONALNIH GLEDALIŠČ	82
9.1 Gledališče Glej	82
9.2 Mini teater	85
9.3 Podobnosti	87
9.4 Razlike	88
9.5 Ugotovitev	88
10 SKLEP	91
11 LITERATURA	94

UVOD

Ker država v okviru javnih služb ne more zaobjeti in zadovoljiti vseh raznolikih interesov državljanov, ki imajo kljub temu pravico do zadovoljevanja teh potreb, lahko državljani te »s strani javnih avtoritet prezrte interese« (Kolarič in drugi 2002, 11) zadovoljijo v okviru zasebnih neprofitnih oz. nepridobitnih oz. nevladnih organizacij. Temeljni namen tovrstnih organizacij ni pridobivanje dobička, temveč »delovanje v splošno družbeno korist« (prav tam, 10); dobička, ki ga pri delovanju ustvarijo, pa ne smejo razdeliti med svoje člane ali ustanovitelje, temveč ga morajo porabljeni za namen, zaradi katerega je bila nepridobitna organizacija ustanovljena – to je tisti bistven element, ki jih ločuje od zasebnih pridobitnih organizacij.

Že to, da za polje ni enotnega imena (neprofitne organizacije, nevladne organizacije, nepridobitne organizacije, volonterske organizacije, civilnodružbene organizacije in podobno) nakazuje na dejstvo, da gre za »fenomen, ki ni niti dovolj dosledno opredeljen in definiran, da bi se lahko o njem v mednarodni javnosti pogovarjali brez dodatnih pojasnil, o čem se pravzaprav sploh pogovarjamo« (Rončević 2001, 23).

V nalogi bomo uporabljali izraz »nevladne organizacije«, saj se nam zdi najprimernejši. Polje nevladnih organizacij (NVO) je še vedno premalo raziskano, preveč površno definirano področje, v katerega padejo nekatere tako raznolike entitete, da je med njimi več razlik kot skupnih lastnosti.

Med vsemi raznolikimi izvajalci, ki jih zaobjema termin nevladne organizacije, je polje profesionalnih NVO na področju kulture najbolj zanimivo, saj se po svojih značilnostih najbolj razlikuje od ostalih entitet, zajetih pod tem pojmom. V nalogi se bom osredotočila na specifične NVO na področju kulture, na tiste v scenski umetnosti, natančneje gledališču. Pri profesionalnih NVO na področju scenske umetnosti gre za izredno specifično področje, ki je za razvoj samih NVO zelo pomembno, je pa tudi samo doživelo izjemen razvoj in premik, pa vendar ostaja ujeto v rigidne okove posplošenih definicij, ki ostajajo ves čas iste, čeprav se polje samo izjemno spreminja in diferencira. Zato bom preučevala karakter profesionalnih nevladnih organizacij v scenski umetnosti (gledališču), saj zanje veljajo splošni predpisi, njihov karakter pa je precej drugačen.

V nalogi bom preučila razumevanje polja nevladnih organizacij ter primernost takega dojemanja ter s tem povezanih kriterijev za zasebne profesionalne kulturne organizacije. Pomembno je v kontekst postaviti dejstvo, da pri definiranju profesionalnih NVO na področju scenske umetnosti ne bi smeli gledati samo na ustanovitelja, temveč bi morali v ospredje postaviti dejavnost, ki je profesionalna.

Izpostavila bom pomembnost prepoznavanja obstoja profesionalnih NVO v scenski umetnosti kot **enakovredne** oblike ob javnem poklicnem in ljubiteljskem udejstvovanju. Preučila bom problematiko preširoke in ohlapne definicije, ki jo tudi država še vedno ne razume najbolj, kar pa vodi v njeno napačno dojetje, odzivanje na rob in enačenje subjektov, ki nimajo ničesar skupnega. Že same nevladne organizacije med sabo so izjemno raznolike, ko govorimo o nevladnih organizacijah na področju kulture, pa gre za še večji razkorak tako med drugimi NVO in NVO v kulturi kot med samimi organizacijami, ki padejo pod pojem NVO v kulturi.

Zato je potreben **podroben pregled lastnosti NVO, kot jih določajo uveljavljene definicije, ter ugotoviti, koliko so dejansko veljavne za tiste NVO v scenski umetnosti, ki so popolnoma profesionalizirane in po kakovosti produkcije enakovredne javnim institucijam ali jih tudi presegajo**. Preučiti in primerjati je treba tudi odnos med javnimi institucijami in neinstitucionalnimi organizacijami ter odnos med profesionalnimi NVO in ostalimi NVO na področju scenske umetnosti. **Na podlagi tega je treba določiti mesto profesionalnih NVO v scenski umetnosti, jih definirati**, saj brez tega nikoli ne bodo imele možnosti enakovredne uveljavitve, financiranja, ureditve delovnih mest in podobno, ter uveljaviti tudi novo enotno ime zanje, nov generičen pojem, ki bo veljal samo zanje, pri čemer bo jasno, kaj pomeni. Vesna Čopič predlaga ime »nevladni producenti v kulturi« ali »neodvisni kulturni producenti«. Slednji termin se v javnosti že uporablja, npr. v članku Neže Mrevlje, STA z naslovom Neodvisni kulturni producenti: Delo komisije je nekompetentno (16. 12. 2013). Sam pojem »neodvisni« se nanaša na dejstvo, da imajo ti subjekti svojo upravljalno strukturo, na katero oblast nima nobenega vpliva, nevladni pa poudarja pripadnost sektorju NVO. Terminu je treba postaviti jasno definicijo, ga razmejiti od ostalih dveh polov znotraj polja kulturne in umetniške produkcije ter ga ločiti tudi od preostalih NVO. Potem pa z državo sooblikovati in strukturno urediti to področje.

Ne govorimo o pravnem statusu, temveč o položaju v kulturnem sistemu. Položaj nevladnih organizacij na področju kulture definira namen, ne pravni status. Želimo definirati novo

kategorijo, ki mora prek novega imena in jasne definicije postati prepoznavna – javnost in predvsem kulturna politika jo morata prepoznati kot kategorijo, ki ima svoje značilnosti in svoje mesto v sistemu.

Brez natančne in jasne definicije profesionalne nevladne organizacije na področju scenske umetnosti ne morejo postati »subjekt kulturne politike«, kot pravi Čopičeva, ki zdaj to niso, saj so »javni zavodi skupaj s plačami javnih uslužbencev razumljeni kot zakonska obveznost, nevladne organizacije in njihovi projekti ter programi pa kot nekaj fakultativnega« (Čopič 2013). **Cilj naloge je podati prispevek k jasnemu razlikovanju med različnimi entitetami, ki delujejo na področju scenske umetnosti (gledališča) in na podlagi tega oblikovati primernejšo definicijo, ki velja za specifično entiteto – profesionalne neodvisne kulturne producente.** Jasna definicija je prvi in bistven korak k sistemskemu urejanju področja. Treba je definirati status profesionalnih neodvisnih kulturnih producentov.

Lastnosti neodvisnih producentov v scenski umetnosti bom ponazorila z delovanjem dveh tovrstnih organizacij, gledališča Glej in Mini Teatra. Eden ima bogato tradicijo, je eden od utemeljiteljev eksperimentalnega gledališča, drug pa je novejši, a sta oba ena izmed najkakovostnejših producentov v kulturi, vključujoč javne institucije.

Polje nevladnih organizacij je tako široko polje, da je v njem nujno treba najti mesto za profesionalne NVO ter jih na novo definirati in urediti področje, ker je preveč stvari danih pod isti dežnik in zato vladata nejasnost in zmeda, kar pa vodi v neenakost.

V nalogi bom odgovorila na naslednji zastavljeni raziskovalni vprašanji:

- a) Kakšne so definicije nevladnih organizacij in ali se te ujemajo z dejanskimi lastnostmi profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske umetnosti?
- b) Ali bi bilo treba profesionalne nevladne organizacije na področju scenske umetnosti opredeliti in definirati drugače, kakor so opredeljene v splošnih definicijah?

V nalogi bom za odgovor na ti vprašanji uporabila analizo sekundarnih virov, in sicer teorije in literaturo o nevladnih organizacijah ter o javnih in zasebnih oblikah gledališč. Uporabila bom različne javne dokumente, kot sta na primer Nacionalni program za kulturo in Analiza

stanja na področju kulture, Elaborat o delovanju, organiziranju in financiranju kulturne in umetnostne produkcije nevladnih organizacij v obdobju 2007-2009, dokumente javnega značaja ter druge s področjem povezane članke, dokumente in objave. Ko bom preučevala pravno organizacijske oblike, bom uporabila tudi zakonsko (pravno) analizo.

V drugem delu naloge se bom posvetila preučevanju specifičnih organizacij kot primerov pravnoorganizacijskih oblik zasebnih nepridobitnih gledališč v Sloveniji, in sicer kot primer društva gledališče Glej, kot primer zasebnega zavoda pa gledališče Mini teater. Pri tem se bom oprla na informacije javnega značaja, ki se ju dotikajo. Uporabila bom primerjalno metodo, saj bom primerjala elemente splošnih definicij nevladnih organizacij s konkretnimi lastnostmi izbranih nevladnih organizacij v scenski umetnosti.

Namen naloge je prikazati status profesionalnih NVO na področju scenske umetnosti v kulturnem sistemu, ki je nejasen, njegovo mesto ni jasno določeno, med različnimi definicijami in dojemaji pa je izgubljen in prezrt. Preučila bom vplive, ki jih ima nejasnost položaja profesionalnih NVO scenske umetnosti ter posledice, ki jih prinaša za samo delovanje tovrstnih organizacij. Poglavitni namen naloge je prek jasnejše definicije in vpeljave enotnega imena definirati položaj profesionalnih NVO scenske umetnosti v kulturnem sistemu, kar je temelj za to, da bodo lahko postale subjekt kulturne politike in pridobile enakovreden položaj kot z njimi primerljivi javni zavodi.

1 NEPRIDOBITNE ORGANIZACIJE

Pojem »nepridobitne organizacije« je težko natančno opredeliti, saj za tovrstne organizacije nimamo oblikovanega niti enotnega imena, še manj pa enotne klasifikacije.

Vseeno pa ta pojem uporabljamo kot »skupni pojem za javno upravo, za družbene dejavnosti in za prostovoljne organizacije, ki poslujejo brez dobička, ali pa z njim, vendar cilj njihovega poslovanja ni dobiček; če do njega pride, se z njim ne razpolaga po svobodni presoji, ampak se le-ta vlaga nazaj v dejavnost organizacije in služi kot sredstvo za razširitev te dejavnosti ali za dvig kvalitete storitev (Rus 1994, 959).

Najpogosteje se uporablja kriterij nepridobitnosti, torej da bistvo obstoja teh organizacij ni ustvarjanje dobička, temveč delovanje v splošno družbeno korist. Pa vendar je takšna opredelitev že v izhodišču nenatančna, saj so po ekonomski plati vse organizacije »pridobitne (te poslujejo z dobičkom, so profitne, ali z izgubo, so neprofitne) ali nepridobitne« (Tavčar 2005, 16). Nekateri avtorji namesto pojma »neprofitne organizacije« uporabljajo izraz »nepridobitne organizacije«, ki naj bi jasneje nakazoval, da pri tovrstnih organizacijah ne gre za izključevanje ustvarjanja dobička, vendar pa v resnici sam izraz »nepridobitno« ne pomeni tega, temveč ni nič drugega kot le drug, bolj slovenski, a še vedno enakovreden izraz. V nalogi uporabljamo izraz »nepridobitne« iz tega razloga, torej ker se nam zdi slovnično primernejši, vsebinsko pa pomeni isto stvar.

Bistvo nepridobitnih organizacij je njihov smoter, razlog delovanja, ki je nepridobiten, ne pomeni pa, da pri svojem delovanju ne ustvarjajo presežka prihodkov nad odhodki. Nepridobitne organizacije so namreč organizacije, katerih temeljno poslanstvo predstavlja »delovanje v splošnem družbenem interesu, delovanje v splošno družbeno korist« (Kolarič 2002, 10). Kar pa ne pomeni, da organizacije pri tem ne bi smele imeti pozitivnega poslovanja, torej ustvarjati presežka prihodkov nad odhodki – ne le, da ga lahko, temveč je to za preživetje večine nepridobitnih organizacij nujen pogoj. Gre za to razliko, da takšne organizacije tega dobička ne smejo razdeliti med svoje člane ali ustanovitelje, temveč ga morajo porabljati za namen, zaradi katerega je bila nepridobitna organizacija ustanovljena.

Pri definiranju nepridobitnih organizacij se pogosto pove, kaj te organizacije niso, in ne, kaj so. S tem mislimo na definicije, ki najprej ne povedo, kaj je temeljni cilj obstoja teh

organizacij, temveč povedo, da ta smisel ni enak smislu/cilju obstoja in delovanja profitnih organizacij. Če je temeljni smisel obstoja in delovanja profitnih organizacij »maksimiziranje profitabilnosti kapitala za njegove lastnike«, potem to za nepridobitne organizacije ne velja (Monnier, Thiry 1997, 330). Vendar pa je pomembno vedeti, da to ne pomeni, »da proces maksimiziranja profitabilnosti kapitala v okviru neprofitnih organizacij sploh ne poteka; pomeni le, da to ni temeljni cilj oziroma smisel obstoja in delovanja teh organizacij« (Kolarič 2002, 10).

V današnjih časih meje med pridobitnimi in nepridobitnimi organizacijami postajajo nejasne, še posebej zaradi tega, ker zaradi primanjkljaja javnih finančnih sredstev slednje pogosto pridobivajo pomemben del sredstev za delovanje na tržišču. Nepridobitne organizacije so postavljene v »paradoksalen položaj, da naj bi namreč po eni strani proizvajala rezultate, ki po svoji vsebini niso vedno materializirani kot tržno blago ali storitve, pogosto pa se kaže tudi v obliki duhovnih vrednot (kot so znanje, zdravje, estetsko zadovoljstvo ...), po drugi strani pa poslujejo v tržnem okolju, ki s svojimi zakonitostmi neusmiljeno vsiljuje logiko profitnega poslovanja« (Jelovac 2001, 12).

Tako za merilo ločevanja med pridobitnimi in nepridobitnimi organizacijami raje jemljemo »smotre, najbolj temeljne in trajne cilje«, ki »ostajajo temeljna ločnica med pridobitnimi in nepridobitnimi organizacijami« (Tavčar 2005, 13). Skupna točka nepridobitnih organizacij je torej njihov namen, ki ni pridobivanje dobička za svoje ustanovitelje, temveč gre za poslanstvo; nepridobitne organizacije so »agenti za spreminjanje človeka, produkt neprofitnih organizacij je spremenjen človek – neprofitna organizacija obstaja, da prinese spremembo v posameznike in v družbo« (Drucker 1990, 1).

1.1 Javne in zasebne nepridobitne organizacije

Pojem nepridobitna organizacija zajema dve temeljni vrsti organizacij, javne in zasebne nepridobitne organizacije. Javne nepridobitne organizacije ustanovijo javne avtoritete z namenom zadovoljevanja javnega interesa; zasebne nepridobitne organizacije pa ustanovijo »zasebne pravne in fizične osebe, ki lahko služijo tako javnemu kot tudi skupnemu interesu, obe vrsti organizacij pa skupaj operacionalizirata splošni družbeni interes« (Kolarič 2002, 14).

V vsaki družbi obstaja konsenz o tem, katere so tiste dejavnosti, ki so splošno koristne in dobre za celotno družbo in torej vsakega njenega posameznika. Te označuje pojem »javni interes«, ki zajema »vsa tista ravnanja, katerih rezultati (dobrine, stvaritve) koristijo vsem, ne glede na to, ali so sposobni in voljni pri njih sodelovati ali ne (Monnier in Thiry 1997). Ta interes definirajo javne avtoritete, ki »legitimiteto za svoje ravnanje črpajo iz demokratičnega načela«, saj so »javne avtoritete same rezultat volje večine, rezultat volilnih odločitev večine državljanov« (Kolarič in drugi 2002, 11). Rezultat ravnanj in ciljev, ki so v javnem interesu, je »javno dobro«, katerega bistvo je v tem, da je dostopno vsem pod enakimi pogoji (Ude 1994, 123).

V slovenski strokovni literaturi ni enotne opredelitve javnega dobra. Rus (2003) pravi, da so javno dobro:

- dobrine ali storitve, ki omogočajo uveljavljanje javnega interesa;
- dobrine, ki so namenjene skupni rabi;
- stvari ali dobrine v javni lasti;
- stvari ali dobrine, do katerih je zagotovljen enak dostop.

Javno dobro je torej lahko stvar, dobrina ali stvaritev. Javne avtoritete pa ne le definirajo javnega interesa, temveč tudi zagotavljajo načine njegovega uresničevanja. Za uresničevanje ciljev javnega dobra po Kolarič in drugih obstajajo trije načini. Javne avtoritete lahko namreč (1) v ta namen ustanavljajo svoje, javne organizacije, (2) sicer definirajo cilje, ki so v javnem interesu, njihovo uresničevanje pa »naročijo« pri zasebnih organizacijah preko koncesijskih pogodb, ali pa (3) zasebne organizacije same uresničujejo cilje, ki so v javnem interesu, javne avtoritete pa jih zato posredno podpirajo prek sistemov davčnih olajšav in drugih ugodnosti (Kolarič in drugi 2002, 11).

Država, torej njene javne avtoritete, ne morejo uresničiti vseh raznolikih interesov volilnih upravičencev, ki imajo vendarle pravico zadovoljevati svoje interese. Zato obstaja tudi možnost, da državljanji sami operacionalizirajo javni interes. Državljanji pa lahko zadovoljujejo tudi povsem zasebne interese in ker gre za interes, ki izhaja iz interesa skupin in ne interesa države, govorimo o skupnem interesu, ki prinaša skupno dobro.

Način za uresničevanje skupnega interesa, torej zadovoljevanje interesov »s strani javnih avtoritet prezrtih interesov državljanov«, so zasebne neprofitne oz. nepridobitne oz. **nevladne**

organizacije (prav tam). Kot rečeno, bomo v nalogi uporabljali izraz »nevladne organizacije«. Nevladne organizacije »dopolnjujejo dejavnost države, prispevajo nove ideje za nove programe in inovacije in so sredstvo, s katerim uporabniki uresničujejo svojo vizijo dobre družbe neodvisno od vladne politike« (Hrovatin 2001, 36).

Družbene interese lahko torej delimo na javne in skupne. Javni interes je interes, ki ga politiki prepoznajo kot interes vseh državljanov, legitimiteto tovrstnega početja pa črpajo iz naslova volitev, saj so jim prek njih državljani podelili mandat za odločanje. Javni interes torej ni interes politikov, temveč interes, ki ga politiki prepoznajo kot interes vseh državljanov. Skupni pa so interesi skupin (lahko so povsem zasebni, lahko pa imajo popolnoma javno korist). Bistvo je v različnih interesih in ne v tem, kdo jih operacionalizira, saj lahko, kot rečeno, javni interes operacionalizirajo tudi zasebne neprofitne organizacije. Javni in skupni interes pa skupaj tvorita splošni družbeni interes, torej interes vseh državljanov.

Seveda se pojavi vprašanje, ali je sploh možno govoriti o enotnem interesu vseh državljanov, saj so ljudje zelo različni, vsak ima svojstvene potrebe in predstave o tem, kaj je potrebno za nemoteno in izpopolnjeno življenje. Interes vseh državljanov je torej bolj idealistična kategorija, ne objektivno dejstvo ali dejanska vsota interesov, saj »gre prej za presojo, kaj je dobro za družbo kot celoto, ki je vezana na tiste, ki so na oblasti in lahko o tem normativno odločajo« (Čopič 2006, 82). A na tem mestu se v to ne bomo spuščali, ostanimo pri idealnotipski shemi, kjer oblast predstavlja voljo večine, saj jo ta večina izvoli.

V namene zadovoljevanja družbenih interesov se ustanovijo pravne osebe, ki so lahko javne ali zasebne. Pravne osebe javnega prava ustanovijo javne oblasti z namenom zadovoljevanja javnega interesa, pravne osebe zasebnega prava pa ustanovijo osebe zasebnega prava z namenom zadovoljevanja ali lastnih interesov ali skupnih interesov, lahko pa jim država podeli tudi status delovanja v javnem interesu.

Med pravnimi osebami javnega in zasebnega prava torej razlikujemo glede na ustanovitelja (ali zanje velja javno pravo ali zasebno pravo) ter glede na naloge, ki jih opravljajo, in njihovo poslanstvo ter namen (ali služijo javnemu ali zasebnemu namenu), od česar je odvisen tudi način ustanovitve; je pa res, da imajo določene pravne osebe javni namen že po zakonu, ker se lahko ustanovijo samo, če opravljajo dejavnosti v javnem interesu (pri nas sta to zavod in ustanova). »Pravne osebe javnega prava izvajajo javno službo oziroma javna pooblastila

(javne naloge) in so ustanovljene z zakonom ali upravnim aktom ter zanje velja poseben sistem javnega financiranja, javnih uslužbencev in javnega nadzora«, pravne osebe zasebnega prava pa si »prosto izbirajo svoje naloge, pri čemer lahko opravljajo javne naloge, če za to dobijo pooblastilo države«. Zakon o zavodih namreč določa, da »se lahko prenese opravljanje javne službe s koncesijo tudi na podjetje, društvo, drugo organizacijo ali posameznika, ki izpolnjuje za opravljanje javne službe predpisane pogoje (28. člen)« (Čopič 2006, 263–264).

1.1.1 Delovanje v javnem interesu

Država poleg ustanovitve in financiranja javnih kulturnih institucij za uresničevanje javnega interesa skrbi tudi s podelitvijo statusa pravnim osebam zasebnega prava v javnem interesu na področju kulture. Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (v nadaljevanju ZUJIK) v 80. in 81. členu (2007) namreč določa, da se lahko kulturnim društvom in drugim pravnim osebam zasebnega prava (zavodom in ustanovam) podeli status pravne osebe v javnem interesu, če izkazujejo posebne dosežke.

Status zasebne pravne osebe v javnem interesu prinaša svoje prednosti. Tovrsten status je namreč upoštevan pri merilih javnih razpisov za pridobivanje sredstev in prinaša dodatne točke, poleg tega pa so organizacije s tem statusom upravičene do namenitve dela dohodnine za donacije, oproščene so plačila davka na dodano vrednost in plačila upravne takse, upravičene pa so tudi do brezplačne pravne pomoči. Posebna ugodnost pa je tudi ta, da ministrstvo, pristojno za delovanje društva, lahko pravni osebi s tem statusom brez razpisa odda v upravljanje oz. uporabo javno kulturno infrastrukturo.

1.2 Kulturna specifika

Ker so jedro naloge nevladne organizacije na področju kulture, je treba izpostaviti njihovo posebnost pri uvrščanju med javne ali zasebne dobrine. Pri kulturi namreč ugotovimo, da je ni mogoče strogo uvrstiti le na en ali le na drug pol, saj takšni opredelitvi ustreza le delno. Značilnost zasebnih dobrin je, da imajo individualno lastništvo, ki omogoča izključevanje drugih porabnikov, ter to, da se prodajajo na trgu. Javne dobrine pa so tiste, pri katerih gre za kolektivno, skupno lastništvo, ki ne izključuje porabnikov ter ne deluje na trgu.

Kljub odsotnosti enotne opredelitve javnega dobrega velja, da je javna dobrina tista dobrina, ki ni izključujoča in ki je dostopna vsem. Kulture po teh opredelitvah ne bi mogli uvrstiti med javno dobrino, saj je izključujoča – večinoma vključuje plačilo vstopnin ter deluje na trgu. Pa vendar ZUJIK kulturne dobrine opredeljuje kot javne dobrine: »država in lokalne skupnosti v javnem interesu zagotavljajo pogoje za ustvarjanje, posredovanje in varovanje kulturnih dobrin, ki se na trgu ne zagotavljajo v zadostnem obsegu ali kakovosti, ali zaradi dostopnosti najširšemu krogu uporabnikov« (25. člen, 2007).

Takoj vidimo, da kulture strogo gledano ne moremo uvrstiti ne v eno, ne v drugo polje, temveč med njiju. To vmesno polje Robert Mitchell in Richard Carson (Mitchell in Carson 1989, 57) poimenujeta kvazi-zasebne dobrine. Podobne so zasebnim dobrinam, saj so zanje lahko značilne zasebne lastninske pravice (nakup knjige, slike ipd.) in zmožnost izključitve potrošnikov (vstopnine), hkrati pa so podobne javnim dobrinam, saj imajo kolektiven značaj. V umetnost »sodijo tudi prakse, ki so bližje pravim tržnim (denimo galerijska prodaja slik) ali pravim javnim dobrinam (denimo postavljanje javnih spomenikov)« (Srakar 2008, 20). V vsakem primeru pa imajo umetniške dobrine tudi netržno vrednost, zato ne morejo delovati samo na trgu.

2 NEVLADNE ORGANIZACIJE

Nevladne organizacije so bile s strani teoretikov in raziskovalcev prezrte zelo dolgo, družboslovje jih je podrobneje vzelo v obzir šele v začetku osemdesetih let 20. stoletja. V tistem času so namreč državi blaginje in njenim javnim nepridobitnim organizacijam začeli očitati neučinkovitost, prevelike stroške glede na nizke rezultate in neuspešnost. »Spreminjanje socialne in ekonomske realnosti, združene z zmanjšanim zaupanjem v sposobnosti države«, so v devetdesetih letih prejšnjega stoletja ustvarile nove zahteve po nevladnih organizacijah (Salamon in Anheier 1998, 8). »V kontekstu take kritike sodobnih držav blaginje je družboslovje »odkrito« zasebne neprofitne organizacije kot »alternativo« dragim togim, brezosebnim in birokratskim javnim neprofitnim organizacijam«, čeprav v resnici »tak črno-beli prikaz enih in drugih organizacij ne vzdrži preverjanja« (Kolarič 2002, 15).

Seibel in Anheier menita, da je »do »odkritja« tretjega sektorja prišlo, ko so politiki in oblikovalci politik začeli razmišljati o delitvi dela med javnim in privatnim sektorjem in preučevali možne načine reduciranja odgovornosti države« (Seibel in Anheier 1990, 8).

Ne glede na to, kateri vzroki so dejansko privedli do začetka raziskovanja, je dejstvo, da je sfera NVO v realnosti obstajala mnogo prej, preden so jo za pomembno priznali tudi teoretiki. Tako je za vpletene v to sfero veljalo, da je »njihovo mesto v teoretskem dialogu manj pomembno od njihove družbene vloge« (Fernando in Heston 1997, 9).

Zato pravzaprav nimamo oblikovanega niti enotnega imena za organizacije te družbene sfere, še manj pa enotno klasifikacijo. Različni avtorji po vsem svetu uporabljajo številna imena, ki so pogosto odvisna predvsem od specifičnih lastnosti te sfere v okolju, kjer je ime nastalo. Ključna težava, ki se pojavlja pri teoretičnih in empiričnih obravnavah intermediarne sfere pa je, da se pojmi, ki jih avtorji uporabljajo za opis tega področja, prekrivajo le deloma, ne pa tudi v celoti. (Rončević 2002, 24)

Kljub vsej raznovrstnosti imen in klasifikacij pa obstaja nekaj modelov, ki, četudi pod različnimi imeni, govorijo o specifičnih lastnostih sfere, v kateri se nahajajo nevladne organizacije. Težava pri enotnejšem opredeljevanju te sfere izhaja iz njene temeljne značilnosti, tj. namreč dejstva, da nima nobene le sebi lastne značilnosti, ki bi jo razločevala od vseh drugih sfer, temveč je hkrati vsem podobna in se od njih razlikuje (o tem podrobneje

govorimo v točki 2.2.1). Prav iz tega dejstva izhajajo toliko različnih opredelitev in dojemanj, saj je težko enotno opredeliti tako širok, morda celo izmuzljiv koncept. Vendar pa je prav ta teoretična nedeterminiranost nevladnih organizacij lahko zelo pozitivna, saj omogoča kombiniranje logik različnih sfer in nudi mnogo prednosti v samem realnem življenju teh organizacij.

Hkrati pa je teoretična nedeterminiranost tudi slabost, saj na tem področju vlada zmeda, težko je uveljaviti enotno, mednarodno primerno in veljavno definicijo. Kar pa seveda pomeni veliko težavo, saj države in javnost težko razumejo vlogo in pomen teh organizacij, če niti ne vedo dovolj dobro, katere točno te organizacije so.

2.1 Opredelitve nevladnih organizacij

Pionirja raziskovanja nevladnih organizacij, Salamon in Anheier, sta pred raziskavo, v kateri sta primerjala nevladne organizacije po svetu, njihovo zgradbo in položaj, morala najprej ustvariti oblikovati opredelitev tega, kaj sploh bosta raziskovala – torej kakšne organizacije bodo zajete v njihovi raziskavi in kakšne so njihove značilnosti.

Oblikovala sta delovno opredelitev, da sta sploh lahko pričela z delom, ter jo poslala v svet z upanjem nadaljnje nadgraditve in ožjenja? pomena. Po njunem mnenju nevladni sektor zajema širok zbir raznovrstnih organizacij, ki si delijo pet skupnih lastnosti (Salamon in Anheier 1998, 13):

- a) **so formalne** – torej do neke mere institucionalizirane;
- b) **zasebne** – organizacijsko ločene od države; niso del državnega aparata niti jih ne vodijo sveti, v katerih bi dominirali državni uradniki. To ne pomeni, da ne dobivajo bistvene državne podpore ali da državni uradniki ne morejo sedeti v odborih, temveč to, da so nevladne organizacije v svojem temelju zasebne institucije po osnovni strukturi;
- c) **nepridobitne** – ustvarjenega dobička ne vračajo svojim lastnikom ali direktorjem, temveč ga vlagajo nazaj v osnovno dejavnost organizacije, tovrstne organizacije torej ne obstajajo zaradi ustvarjanja dobička, temveč

imajo nek »javni« namen in v svojem namenu in dejavnosti niso primarno komercialne, kar jih loči od ostalih v zasebnem sektorju;

- d) **samo-vladajoče** – so sposobne nadzorovati in voditi svoje dejavnosti, imajo svoje notranje postopke in niso pod nadzorom zunanjih entitet;
- e) **prostovoljske** – vključujejo pomembno stopnjo prostovoljske participacije, bodisi v dejanskem izvajanju aktivnosti organizacije bodisi v njenem upravljanju. To ne pomeni, da mora biti večina osebja prostovoljska, zadostuje že prisotnost prostovoljskega prispevka, tudi če gre samo za prostovoljski svet direktorjev (nadzorni svet).

Ta opredelitev je bila, kot rečeno, bolj delovna verzija, da sta Salamon in Anheier sploh lahko določila raziskovalni vzorec, da sta zajela določeno število podobnih organizacij po svetu, ter sta jo ponudila akademskemu svetu kot izhodišče za bolj dovršene različice. A je pogosto ostalo kar pri tem. Večina raziskav se namreč nanaša na to, kje v družbi se nahaja nevladna sfera, kakšno vlogo in pomen ima, kaj determinira njeno vlogo in velikost in podobno. Sama opredelitev pa ostaja več ali manj ista. Verjetno tudi zaradi razloga, ki sta ga ugotovila že Salamon in Anheier sama: »čeprav imajo organizacije, ki sestavljajo neprofitni sektor, mnogo skupnih lastnosti, med njimi hkrati obstajajo tako velike razlike oz. gre za tako raznovrstne organizacije, da se mnogo raziskovalcev sprašuje, ali je sploh možno govoriti o koherentnem sektorju« (Salamon in Anheier 1998, 45).

Kot bomo ugotovili v nadaljevanju, je zadnja točka opredelitve za profesionalne NVO v kulturi zelo problematična, saj v njih element prostovoljstva, ki naj bi bil eden ključnih elementov nevladnih organizacij, ni bistven. Celo obratno, njihovo bistvo je ravno v tem, da se s kulturo ukvarjajo profesionalno in predstavljajo alternativni produkcijski model. Nekatere razlage nevladnih organizacij sicer povedo, da lahko nevladne organizacije (tako tiste, ki delujejo v javnem interesu, kot tiste, ki delujejo v skupnem) razdelimo na **profesionalizirane** (organizacije, ki svojo dejavnost v celoti izvajajo z zaposlenimi) in na **prostovoljne** (celotno dejavnost izvajajo s prostovoljci). Obstaja pa tudi tretja možnost, ki je precej pogosta, namreč da ima organizacija za izvajanje svoje dejavnosti zaposlen kader, hkrati pa pri tem sodelujejo prostovoljci.

Težavno je tudi dejstvo, da četudi lahko govorimo o nekakšni grobi primerljivosti nevladnega sektorja med državami glede na zunanje značilnosti, se njegova zgradba med državami

bistveno razlikuje. Ampak to je hkrati tudi »ena izmed največjih moči tovrstnih institucij: njihova zmožnost prilagajanja okoliščinam in odzivanje na lokalne potrebe« (prav tam, 58).

2.2 Nevladne organizacije kot vmesna sfera

Da bi razumeli raznovrstnost nevladnih organizacij oz. videli, zakaj so tako različne organizacije zbrane pod istim imenom, moramo najprej pogledati, kje v družbi se nahajajo tovrstne organizacije.

Kljub temu, da moderno družbo sestavljajo izjemno raznolike organizacije, smo se jih navadili razvrščati v dve veliki skupini, dva široka sektorja – **trg in državo oz. zasebni in javni sektor**. Nezaupanje v zmožnosti države in spreminjajoča se ekonomska realnost v devetdesetih letih prejšnjega stoletja pa je »preusmerilo pozornost na tretji zbir institucij, ki so že dolgo časa dajale ogromne prispevke k ublažitvi človeških problemov po celem svetu, ampak so bile v veliki meri spregledane tako v akademskih kot javnih debatah: zbir organizacij, ki so zasebne po obliki a javne v namenu« (Salamon in Anheier 1998, 2).

Tako se zaradi te lastnosti, zasebnega lastništva a javnega namena, o nevladnem sektorju govori kot o vmesnem sektorju in ne samo tretjem, ločenem sektorju.

Večina avtorjev se strinja, da zasebne nepridobitne organizacije v družbi zasedajo nekakšno vmesno, posredniško vlogo.

Po Rončeviću (2002, 25) zasebne nepridobitne organizacije kot sestavina intermediarne sfere vršijo posredniško vlogo med entitetami, ki se nahajajo na različnih nivojih:

- posredujejo med posameznikom in makrosistemom;
- posredujejo med različnimi makrosistemi oz. sferami.

Pomembno je, da je ta vmesni prostor

heterogen, hibridni prostor, kar pa ne pomeni, da ta hibridni prostor ni konkretna sfera ali sistem. Ne gre le za neintegriran skupek organizacij, ki iz tega ali onega razloga ne sodijo v eno izmed ostalih, bolj homogenih sfer – in jim je to tudi edina skupna točka. Gre za specifično sfero s specifično nalogo: je posrednik med skupnimi, splošnimi interesi in med specifičnimi, pogosto protislovnimi interesi, ki izhajajo iz posameznih bolj homogenih sfer (Rončević 2002, 26).

Temeljna značilnost mediarnih organizacij je »njihova zmožnost kombiniranja vidikov družbene in politične integracije z ekonomskimi cilji« (Seibel in Anheier 1990, 10).

2.2.1 Koncept trikotnika blaginje

Podrobnejša opredelitev povezovanja med različnimi sferami je koncept »trikotnika blaginje«, ki ga je v začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja oblikoval V. Pestoff. Ukvarjal se je z razmerjem nevladnih organizacij v odnosu do tržnih, državnih in skupinskih struktur ter ugotovil, da med njimi obstajajo pomembne linije delitve (Pestoff 1992, 24):

- javno proti privatnem (ločitev države od skupinskih struktur),
- profitno proti neprofitnem (loči trg od države in skupinskih struktur) in
- formalno proti neformalnem (loči trg in državo od skupinskih struktur).

Za podrobnejši pregled koncepta trikotnika blaginje in njegove implikacije si bomo pomagali z razlago Kolaričeve in drugih (2002, 15-19). Ti koncept trikotnika blaginje opredeljujejo kot preprost koncept, ki se uporablja za umeščanje zasebne nepridobitne organizacije v družbeni prostor in opredeljuje odnos med tremi temeljnimi sferami v sodobnih družbah: sfero države, sfero tržišča in sfero skupnosti oz. civilne družbe. Blaginja posameznika je tako odvisna od obsega in kombinacij povezav/odnosov, ki mu jih uspe vzpostaviti s temi tremi sferami (Kolarič in drugi 2002, 15).

Sfera civilne družbe je zunaj sfere trga, katere glavna lastnost je »profitno«, in zunaj sfere države, katere glavna lastnost je »javno«. Specifična lastnost sfere skupnosti je »neformalnost«. Iz tega pa sledi, da sfera skupnosti in NVO niso isto, saj za pravne osebe lastnost »neformalnosti« ne velja. Na tem mestu je treba pojasniti zmedo pri razlikovanju med sfero skupnosti in sfero civilne družbe. Ker nevladne organizacije ne sodijo v sfero trga ali sfero države, sodijo v sfero skupnosti. Vendar pa za to sfero velja, da je neformalna, kar za nevladne organizacije ne drži. Zato nekateri avtorji vpeljejo sfero civilne družbe, ki naj bi bila formalni del sfere skupnosti; vendar pa strogo gledano pod samo ime »civilna družba« uvrščamo tudi družino in skupnost. Zato je treba vedeti, da je na tem mestu s pojmom civilna družba mišljen njen formaliziran del, ki ga predstavljajo nevladne organizacije, zato bi bilo bolje govoriti o sferi skupnosti in sferi nevladnih organizacij oz. o formalno organiziranih

entitetah. Sfera civilne družbe je v osnovi širša kot nevladne organizacije, ki so le njen del, čeprav zelo pomemben.

Sfera formalno organizirane civilne družbe je tako tisti del družbenega prostora, ki je med sferami trga, države in skupnosti. Natančneje, »dimenzija neprofitnosti (v smislu služenja javnemu ali skupnemu interesu kot splošnemu družbenemu interesu) razmejuje sfero civilne družbe od sfere trga (v kateri prevladujejo entitete z lastnostjo profitnosti), dimenzija zasebnosti (v smislu lastništva oziroma ustanoviteljstva s strani zasebnih fizičnih in pravnih oseb) jo razmejuje od sfere države (v kateri prevladujejo entitete z lastnostjo javnosti) in dimenzija formalnosti (v smislu eksplicitnih pravil in norm, ki implicirajo organiziranost) jo razmejuje od sfere skupnosti (v kateri prevladujejo entitete z lastnostjo neformalnosti)« (Kolarič in drugi 2002, 16).

Formalno organizirano civilno družbo (nevladne organizacije) torej Kolarič in drugi razumejo kot metaforo za družbeni prostor, za določeni del družbene realnosti, ki je med gospodinjstvom in državo in je drugačen od trga ter ponuja možnost za usklajeno ravnanje in samoorganiziranje (Kolarič in drugi 2002, 16).

Kar je pri vsem najpomembneje in kar lahko označimo kot temeljno značilnost te vmesne sfere, sfere formalno organizirane civilne družbe, je njena sočasna odprtost in zaprtost v odnosu do drugih sfer.

Dimenzija »neprofitno« ločuje to sfero od trga, jo pa povezuje s sfero države in skupnosti, saj jih povezuje služenje javnemu oz. skupnemu interesu. Dimenzija »zasebno« ločuje civilno sfero od države, jo pa povezuje s sfero trga in skupnosti, saj so pri vseh ustanovitelji zasebni. Dimenzija »formalno« civilno sfero ločuje od sfere skupnosti, jo pa povezuje s sfero trga in države, saj pri vseh veljajo za vse sprejeta in veljavna pravila in norme ter organiziranost.

Ta lastnost istočasne zaprtosti in odprtosti je pomembna predvsem zato, ker določa temeljne značilnosti entitet v njej. Temeljne značilnosti teh entitet civilne sfere so, po Kolarič in drugih:

- NEPROFITNOST,
- ZASEBNOST,
- FORMALNOST.

To, da zasebne nepridobitne organizacije nimajo le sebi lastne značilnosti, ki bi bila samo njihova in bi jih razločevala od drugih entitet v družbi, pa prinaša tudi mnogo prednosti v primerjavi z drugimi, bolj zaprtimi sferami.

Prednosti lahko strnimo predvsem v dve točki, in sicer prednosti, ki jih prinaša podobnost z drugimi sferami, in prednosti, ki jih prinaša različnost od teh sfer.

Prednosti, ki jih prinaša podobnost, so, da lahko zasebne nepridobitne organizacije

kombinirajo logike in načine delovanja, sredstva in potencialne iz vseh treh sfer. Sposobne so uporabiti državna sredstva in funkcionirati v skladu z zahtevami države, pa so vseeno, glede na svoje ustanovitelje, še zmeraj zasebne organizacije; sposobne so se tržno vesti, pa so vseeno še vedno neprofitne organizacije, ker je smisel/cilj njihovega početja delovanje v skupno dobro; sposobne so zajemati potencialne iz neformalnih socialnih mrež, pa so še zmeraj formalne organizacije z eksplicitnimi pravili in normami, obveznimi za vse, ki so vanje zajeti (Kolarič in drugi 2002, 22).

Dejstvo, da se razlikujejo od drugih sfer, zasebnim nepridobitnim organizacijam omogoča sorazmerno avtonomijo pri vodenju in upravljanju (lahko se odločijo za večjo odvisnost od države in državnih sredstev, za večjo odvisnost od trga ali za večjo odvisnost od skupnosti).

Zaradi teh posebnih značilnosti so organizacije civilne sfere lahko veliko bolj dinamične in prilagodljive, možnost kombiniranja elementov različnih sfer jih lahko postavlja v privilegiran položaj. Pri tem je seveda treba upoštevati dejstvo, da so v takšnem položaju le glede na teoretične možnosti in izhodišča, v praksi pa se pogosto izkaže, da so ravno zaradi tega vmesnega položaja prezrte oz. prepuščene same sebi.

2.3 Raznovrstnost nevladnih organizacij

Nevladne organizacije so zelo raznovrstne oz. med te organizacije štejemo zelo raznolike tipe organizacij. Glede na širino civilne sfere, organizacije, ki jo sestavljajo, ležijo na različnih delih te sfere: lahko so bližje skupnosti, bližje trgu ali bližje državi. »Odvisno od tega, kje v prostoru civilne družbe je organizacija, se izoblikujejo druge njene značilnosti, in to predvsem način, kako organizacija izvaja svojo dejavnost, način, kako si zagotavlja sredstva, pa tudi

vsebina dejavnosti oziroma vloge, ki jo ima organizacija v družbi« (Kolarič in drugi 2002, 23).

Organizacije, ki so bližje skupnosti, so skoraj bolj neformalne kot formalne, imajo majhno stopnjo organiziranosti, večino dela pa opravijo prostovoljci.

Organizacije, ki so bližje državi, so skoraj bolj javne kot zasebne, imajo visoko stopnjo formalizacije in profesionalizacije, imajo veliko zaposlenih, kar jim omogoča državno financiranje.

Organizacije, ki so bližje sferi trga, so skoraj bolj profitne kot neprofitne, so tudi visoko profesionalizirane, glavni vir prihodkov so sredstva, pridobljena na trgu.

2.3.1 Definicije nevladnih organizacij v Sloveniji

Pojem nevladne organizacije ni pravni pojem, gre za splošno, generično poimenovanje; slovenska zakonodaja tega pojma v resnici ne pozna. Zato pogosto prihaja do tega, da različni subjekti, od zasebnih do državnih institucij ter splošne javnosti, ta pojem različno dojemajo in tolmačijo.

V priporočilu z dne 14. oktobra 2007 je Odbor ministrov Sveta Evrope oblikoval opredelitev nevladnih organizacij, ki jo uporabljajo tudi slovenska ministrstva, sodeč po njihovih spletnih straneh. Ta opredelitev pravi, da so »NVO prostovoljna samoupravna telesa ali organizacije, ustanovljene za uveljavljanje ciljev svojih ustanoviteljev in članov, ki po svoji naravi niso namenjeni ustvarjanju dobička«.

Vladna strategija RS za sodelovanje z nevladnimi organizacijami (2005, 6) kot nevladno organizacijo opredeljuje

prostovoljno, neodvisno in nepridobitno organizacijo civilne družbe, s statusom pravne osebe, ki jo skladno z zakonom ustanovijo fizične ali pravne osebe zasebnega prava. Organizacija mora biti ustanovljena in mora delovati po načelu svobodne odločitve. Delovati mora po načelu nepridobitnosti, kar pomeni, da presežkov prihodkov nad odhodki in premoženja ne deli med člane ali upravi, temveč jih uporablja za doseganje v ustanovnem ali temeljnem aktu določenih ciljev. Biti mora neodvisna, zlasti od vlade in drugih organov oblasti, političnih

strank in gospodarskih družb. Namen delovanja mora presegati interese članstva oziroma mora biti splošno koristen ali dobrodelen.

Sklepajoč iz te opredelitve mora biti organizacija, da se lahko zanjo uporablja ime »nevladna organizacija«, politično neodvisna, nepridobitno usmerjena ter splošno koristna. Vseeno pa je očitno, da ta opredelitev ni dokončna, kar je zapisano že v sami strategiji; piše namreč, da ta opredelitev ni dokončna ter da se vlada zaveda pomena enotne opredelitve in jo želi po potrebi, v sodelovanju z NVO, nadgraditi in izboljšati. Čeprav je bilo to zapisano že leta 2005, nove opredelitve še vedno ni. Poleg tega ta opredelitev pravi, da mora namen delovanja nevladne organizacije presegati interese članstva; po njej torej društva, ki zadovoljujejo le interese svojih članov, niso nevladne organizacije. Ne pove pa, kaj torej te organizacije potem so, le izloči jih in tako še bolj prispeva k zmedu na tem področju. Kljub temu je to edina opredelitev, ki vključuje to zahtevo.

Pravno-informacijski center nevladnih organizacij (PIC) je skušal nadgraditi ta pojem. V okviru priprave osnutka Zakona o položaju in javno koristnem delovanju nevladnih organizacij so predlagali naslednjo opredelitev:

Nevladna organizacija je organizacija, ki je ustanovljena kot društvo, zavod, ustanova ali v drugi pravno organizacijski obliki na podlagi zakona in ima naslednje skupne značilnosti, ki ji dajejo svojstvo nevladne organizacije:

- 1. njeni ustanovitelji so domače ali tuje fizične osebe ali pravne osebe zasebnega prava (ustanoviteljstvo),*
- 2. ni ustanovljena zaradi služenja osebnim ali poslovnim namenom in ciljem (omejitev namena in cilja),*
- 3. ustanovljena je prostovoljno, sodelovanje v njej je prostovoljno in običajno vključuje prostovoljno delo (prostovoljnost),*
- 4. njen ustanovitveni akt določa, da je namen in cilj njenega delovanja nepridobiten (nepridobitnost),*
- 5. je svobodna pri določanju ciljev svojega delovanja in pri izbiri sredstev za njihovo doseganje, ki so omejeni le z zahtevo, da so v skladu s pravnim redom (zakonitost),*
- 6. deluje samostojno in je neodvisna od drugih subjektov, zlasti od državnih organov, političnih strank in gospodarskih subjektov (neodvisnost) in*
- 7. deluje javno in odprto (javnost in odprtost).*

Center za informiranje, sodelovanje in razvoj nevladnih organizacij (CNVOS) je leta 2009 v svojem predlogu Zakona o nevladnih organizacijah v javnem interesu sestavil svoj predlog opredelitve, ki naj bi natančneje opredeljevala vlogo in pomen NVO:

Nevladna organizacija je organizacija, ki izpolnjuje sledeče pogoje:

- *je ustanovljena kot društvo, zavod, ustanova ali kot druga pravna oseba,*
- *njeni ustanovitelji ali družbeniki so izključno domače ali tuje fizične ali pravne osebe zasebnega prava,*
- *je nepridobitna,*
- *je neprofitna,*
- *je neodvisna od državnih organov, političnih strank ali gospodarskih subjektov,*
- *v kolikor izvaja pridobitno dejavnost, mora biti ta povezana z njenimi nameni ali cilji,*
- *ni organizirana kot politična stranka, verska skupnost, sindikat ali zbornica.*

Ta definicija ne izključuje društev, ki delujejo v interes svojih članov, izključuje pa politične stranke, verske skupnosti, sindikate in zbornice, ki so statusno-pravno gledano zasebne nepridobitne organizacije. Definicije torej skušajo ločiti nevladne organizacije, ki naj bi bile neodvisne, nepridobitne in delujoče v splošno korist, od ostalih zasebnih nepridobitnih organizacij (društev, ki delujejo v interes svojih članov in strank, verskih skupnosti, sindikatov in zbornic).

Zasebne nepridobitne organizacije se, sociološko gledano, delijo na tiste, ki delujejo v javno korist, in na tiste, ki delujejo v korist svojih članov. Po predstavljenih definicijah sodeč želijo mnogi akterji vzpostaviti to ločevanje s tem, da prvo skupino poimenujejo nevladne organizacije, druge pa ne poimenujejo, torej ostajajo zasebne nepridobitne organizacije (in te naj bi delovale le v korist svojih članov). Pravno gledano takšno razlikovanje (še) ne obstaja, ni enotno in širše sprejeto; tako dobro ponazarja zmedo in raznoliko dojemanje nevladnega sektorja.

Ob podrobnejšem pregledu zakonodaje, ki se nanaša na nevladne organizacije, ugotovimo, da »opisi njihovega delovanja v posameznih predpisih uporabljajo vrsto različnih izrazov, kar seveda vnaša precejšnjo zmedo in ne nazadnje poveča praktične težave« ter da v zakonih kljub predlaganim dopolnitvam še vedno ne obstaja ena sama splošna definicija nevladnih organizacij (Klenovšek in drugi 2006, 75).

Samo poimenovanje »nevladne organizacije« se je prijelo predvsem zaradi prakse v Evropski uniji, ki tovrstne organizacije opredeljuje kot »temeljni del organizirane civilne družbe s specifičnimi lastnostmi« (Šporar in drugi 2004 v Klenovšek in drugi 2006, 75).

2.3.2 Statusna organiziranost nepridobitnih organizacij

V Sloveniji poznamo naslednje nepridobitne pravne osebe zasebnega prava:

- društva,
- zasebne zavode,
- ustanove,
- zadruge,
- gospodarska interesna združenja,
- gospodarske družbe za opravljanje neprofitnih dejavnosti,
- politične stranke,
- verske skupnosti,
- sindikate in
- poklicna združenja.

Te lahko s sociološkega vidika razdelimo na skupino tistih, ki jim je formalno-pravno priznan status delovanja v javnem interesu, in na skupino tistih, ki delujejo v skupnem interesu svojih članov (Kolarič in drugi 2002, 26).

Pravne osebe zasebnega prava lahko pridobijo status delovanja v javnem interesu na področju kulture. Nepridobitne organizacije še niso same po sebi tudi v javnem interesu, temveč morajo tak status šele pridobiti, seveda če delujejo v skladu z 80. in 81. členom ZUJIK-a. Status delovanja v javnem interesu ni omejen le na društva, temveč ga lahko pridobijo tudi druge pravne osebe zasebnega prava, če je njihovo delovanje splošno koristno. Sicer ZUJIK v 80. členu natančneje določa splošne pogoje za pridobitev statusa na primeru društva, vendar pa v 81. členu pove, da se za ostale pravne oblike »smiselno uporabljajo določbe o statusu društva v javnem interesu, določene s tem zakonom in zakonom, ki ureja društva« (ZUJIK, 2007).

Kolaričeva in drugi (2002, 26) tako zasebne nepridobitne organizacije na podlagi (ne)delovanja v javnem interesu razvrščajo tako:

v prvo skupino, torej nevladne organizacije, ki delujejo v javnem interesu, sodijo:

- društva/združenja (tista, katerih delovanje presega delovanje v lastno korist, torej tista društva, ki delujejo v dobro posameznikov in skupin izven samih organizacij in ne le v lastno korist, op.a.),
- zasebni zavodi,
- fundacije/skladi,
- socialna podjetja (socialna podjetja sicer niso posebna statusno-pravna oblika, ampak lahko vsaka od zgoraj naštetih nepridobitnih zasebnih pravnih oseb postane socialno podjetje, op.a.),
- verske/cerkvene organizacije itn.;

v skupino nevladnih organizacij, ki delujejo v skupnem interesu svojih članov, pa sodijo:

- članski klubi in društva/združenja (tista, ki delujejo le v svoje dobro in ne v širše dobro, op.a.),
- članske zadruge,
- zbornice in druga poslovna združenja,
- sindikati,
- politične stranke itn.

Posebnost slovenskega pravnega sistema je, da ne razlikuje med osebami javnega in zasebnega prava, saj »nimamo systemskega zakona, ki bi natančno razlikoval med osebami javnega in zasebnega prava ter tako zožil prostor za poimenovanje nevladnih organizacij«, temveč so pogosto »v sklop enega zakona združene različne statusne značilnosti organizacij, na primer pridobitvene in nepridobitvene, osebe javnega in zasebnega prava« (Šporar v Klenovšek in drugi 2006, 75).

Drugje po svetu sta osnovni pravno-statusni obliki nevladnih organizacij društvo in ustanova, poleg njiju pa obstajajo številne druge. V Sloveniji poznamo že našete oblike nevladnih organizacij, posebnost je pravno-statusna oblika zavod. Dejstvo, da je zavod enotna pravna oblika tako za zasebne kot javne organizacije, je posebnost slovenskega pravnega sistema, ki je ne poznajo nikjer drugje po svetu.

NVO na področju scenske umetnosti in kulture, ki bodo jedro našega preučevanja, se organizirajo kot društvo ali zasebni zavod, ne pa kot ustanova, saj gre pri ustanovi, kot rečeno, za vezana sredstva, ki pa jih ustanovitelji NVO v kulturi navadno nimajo.

Društvo

Zakon o društvih (2006) v 1. členu opredeljuje, da je društvo »samostojno in nepridobitno združenje, ki ga ustanovitelji ustanovijo zaradi uresničevanja skupnih interesov«, presežke prihodkov pa namenja za uresničevanje svojega namena in ciljev in jih ne deli med svoje člane.

Bistvo društev je, da so **članske organizacije**. Njihovi člani sodelujejo pri upravljanju društva bodisi neposredno bodisi posredno prek predstavnikov in izvoljenih organov, vsi člani pa sestavljajo *zbor članov*; člani tako ali drugače sestavljajo najvišje telo organizacije.

Pomembno dejstvo je, da pri društvih razlikujemo dva tipa, in sicer glede na dejavnost oz. namen ustanovitve. Namreč »društvo je lahko ustanovljeno za zagotavljanje interesov svojih članov ali za izpopolnjevanje javno koristnih interesov« (Klenovšek in drugi 2006, 30).

NVO na področju kulture so tako profesionalne NVO kot popolnoma ljubiteljske, ki lahko delujejo predvsem glede na interese svojih članov. V nadaljevanju bomo podrobneje razjasnili težavo takšnega enačenja, na tem mestu samo povemo, da prav zaradi dejstva, da je društvo oblika, ki vključuje tako ljubiteljsko kot profesionalno kulturo, mnogo profesionalnih NVO v kulturi zavrača organiziranje kot društvo, saj se že prek izbire pravno-statusne oblike želijo ločiti, oddaljiti od ljubiteljstva, se vzpostaviti kot posebna kategorija s posebnimi lastnostmi in značilnostmi. Beseda društvo (četudi gre za popolnoma profesionalno društvo) ima namreč v javnosti prizvok amaterskega, ljubiteljskega in pristočnega, kar pa za profesionalne nevladne producente v kulturi seveda ne velja. Sama pravno statusna oblika kot taka ni neprimerna, vendar jo njen prizvok in poenostavljeno razumevanje pogosto naredi neprivlačno za profesionalne NVO v kulturi.

Ustanova

Zakon o ustanovah (2005) določa, da je ustanova na določen namen vezan premoženje, da je pravna oseba zasebnega prava, njen namen pa mora biti splošnokoristen ali dobrodelen in praviloma trajen.

Torej so ustanove organizacije, ki »tradicionalno pomenijo premoženje za določen namen, katerega upravlja upravni odbor« (Čopič 1997, 131).

NVO v kulturi se ne organizirajo pod to pravno-statusno obliko, saj običajno ustanovitelji na začetku nimajo dovolj velikega premoženja, ki bi zadostovalo za ustanovitev.

Zavod

Zakon o zavodih (1991) v 1. členu pravi, da so »zavodi organizacije, ki se ustanovijo **za opravljanje dejavnosti** vzgoje in izobraževanja, znanosti, kulture, športa, zdravstva, socialnega varstva, otroškega varstva, invalidskega varstva, socialnega zavarovanja ali drugih dejavnosti, če cilj opravljanja dejavnosti ni pridobivanje dobička«.

NVO, ki želijo svojo dejavnost opravljati profesionalno in na »ravni javnega interesa (in ne interesa članov, kot velja za društvo), ne da bi razpolagali s premoženjem ustanovitelja (kot je to določeno za ustanove)«, se najpogosteje odločajo za to pravno-statusno obliko (Gričar 2011, 12).

Pri zavodih pa je seveda nujno omeniti posebnost slovenskega pravnega sistema, namreč da je lahko zavod zasebni ali javni, medtem ko je drugje po Evropi zavod lahko samo javna institucija.

Zasebne zavode ureja splošni Zakon o zavodih, ki, razen manjših dodatkov, v svojem bistvu ostaja nespremenjen od leta 1991 (kar je samo po sebi zgovoren podatek). Z določenimi izjemami, ki zadevajo javne zavode, javne in zasebne zavode ureja na isti način, čeprav se ti v svojem načinu delovanja razlikujejo. Skupno urejanje javnih in zasebnih zavodov je precej vprašljivo, saj so zasebni zavodi namreč pravne osebe zasebnega prava in so s tega vidika

bližje gospodarskim družbam kot javnim zavodom, vendar pa hkrati obstaja bistvena razlika, torej da cilj zasebnih zavodov ni pridobivanje dobička, temveč opravljanje dejavnosti. Hkrati pa so zasebni zavodi dolžni plačevati davek na dobiček, ki izhaja iz pridobitne dejavnosti, pri čemer se zanemarja pomembno dejstvo, tj. da je ta dobiček lahko namenjen samo za opravljanje dejavnosti, zaradi katere je bil zavod ustanovljen. Poleg tega statusne oblike zasebnega zavoda ne pozna nobena tuja zakonodaja. Slovenija je edina, ki poleg javnih zavodov pozna tudi zasebne zavode in jih ureja kot »enotno pravno osebo in s tem meša javno in zasebno sfero« (Čopič 2006, 264).

Kot smo ugotovili, sta najpogostejši obliki, za katere se odločajo NVO v kulturi, društvo in zavod, pri čemer za NVO, ki se želijo z dejavnostjo ukvarjati profesionalno, velja, da običajno izberejo pravno-statusno obliko zavoda. Dejanskih razlik v realnem življenju organizacij pravzaprav ni, teoretično pa se delovanji društva in zavoda razlikujeta predvsem po tem, da je **društvo interesno, člansko združenje**, torej združenje, ki izhaja iz skupnega interesa akterjev za delovanje na določenem področju, **zavod pa se ustanovi zaradi izvajanja dejavnosti**. Razlikujeta se po načinu ustanovitve in notranji organiziranosti, torej sestavi organov, saj ima zavod svet, strokovni svet in direktorja, društvo pa zastopnika društva in člane (lahko ima seveda tudi druge organe, če tako določi v temeljnem aktu, ni pa nujno).

Kot rečeno pa v realnosti organizacij prihaja do odstopanj od teh idealno-tipskih shem in tako npr. preučevani gledališči Glej (ki je društvo) in Mini Teater (ki je zasebni zavod) delujeta precej podobno. Temelj Gleja je bolj izvajanje same dejavnosti kot zadovoljevanje interesov članov, hkrati pa sta obe gledališči združenje, ki izhaja iz skupnega interesa akterjev za delovanje na določenem področju, kar bi naj bila značilnost društev. Gre torej za to, da v sami realnosti ni toliko pomembno, za katero pravno-statusno obliko se odloči organizacija, saj različna statusna oblika ne pomeni samega različnega delovanja, gre bolj za preferenčno izbiro določene oblike (zavoda) zaradi poenostavljene konotacije prostočasnosti druge oblike (društva) in sploh zato, ker se izogne članstvu.

2.3.3 Klasifikacija dejavnosti zasebnih nepridobitnih organizacij

Kljub tem merilom tipologije je treba za lažjo preglednost nad zasebnimi nepridobitnimi organizacijami vpeljati še klasifikacijo.

Za spopadanje z raznovrstnostjo organizacij, zajetih pod pojem nevladne organizacije, so raziskovalci razvili **univerzalno klasifikacijo**, ki organizacije razvršča na podlagi njihovega primarnega polja dejavnosti.

Čeprav so sistemi klasifikacije nevladnih organizacij različni (razlikujejo se po opredelitvi oziroma številu področij), pa vsi temeljijo na istem merilu – področju, na katerem organizacija deluje.

Najbolj uveljavljena in najbolj uporabna za mednarodno primerjavo je Mednarodna klasifikacija nepridobitnih organizacij – ICNPO (International Classification of Nonprofit Organizations), v kateri je opredeljenih 12 področij delovanja zasebnih nepridobitnih organizacij:

1. področje kulture/umetnosti in rekreacije/športa,
2. področje izobraževanja in raziskovanja,
3. področje zdravstva,
4. področje socialnega varstva,
5. področje zaščite okolja/varstva živali,
6. področje razvoja lokalnih skupnosti in stanovanja,
7. področje prava, zagovorništva in politike,
8. področje nabiranja sredstev/financiranja nepridobitnih organizacij in promocije prostovoljstva,
9. področje mednarodnega delovanja,
10. področje religij,
11. področje poslovnega in poklicnega združevanja,
12. drugo, česar ni mogoče razvrstiti na nobeno od področij.

Teh dvanajst področij je dodatno razdeljenih na 24 podpodročij, na katerih delujejo različni tipi organizacij; na tej ravni, to je na ravni tipov, klasifikacija ni standardizirana, in to zaradi prevelike raznovrstnosti tipov po posameznih družbah (Salamon in Anheier 1998, 81).

2.4 Financiranje nevladnih organizacij

Če preučujemo vlogo in delovanje nevladnih organizacij, ne moremo mimo načina njihovega financiranja, ki je seveda temelj delovanja vseh organizacij.

Čeprav smisel delovanja nepridobitnih organizacij ni pridobivanje dobička, pa ga za svoje učinkovito in uspešno delovanje seveda potrebujejo. Konec koncev so nepridobitne organizacije »ne glede na svoje visoko humanitarno in etično določene cilje, izpostavljene delovanju tržnih zakonitosti in neizprosni logiki bilance uspeha in bilance stanja, enako kot katerekoli druge gospodarske družbe« (Jelovac 2001, 7). Kakor se razlikujejo same nepridobitne organizacije (po namenu, načinu delovanja, usmerjenosti, okolju, v katerem delujejo, in podobno), tako se razlikujejo tudi načini, na katere pridobivajo finančna sredstva za svoje delovanje. Čeprav so viri financiranja nepridobitnih organizacij po svetu precej podobni, pa se njihova struktura oziroma deleži določenih virov od države do države precej razlikujejo. Kakor smo že ugotovili, so načini financiranja precej odvisni od odnosa države do nepridobitnega sektorja ter posledično razmer, v katerih ta sektor deluje.

Na splošno torej vse zasebne nepridobitne organizacije pridobivajo finančna sredstva iz sledečih virov:

- s prodajo storitev (gre za prihodke iz pridobitne in nepridobitne dejavnosti, sem pa se uvrščajo tudi članarine),
- iz državnih in regionalnih oziroma občinskih proračunov,
- z donacijami posameznikov in podjetij.

To, kateri od teh virov v strukturi prihodkov prevladuje, se mednarodno gledano precej razlikuje. Rončević (2001, 29) opredeli tri prevladujoče tipe struktur finančnih sredstev:

- močna podpora države in velik del javnih sredstev (razvite države EU in Izrael);
- razmeroma velik delež prihodkov iz lastne komercialne dejavnosti, nizek iz privatnih donacij (ZDA, Velika Britanija in Avstralija);
- šibke nevladne organizacije (tranzicijske države Srednje in Vzhodne Evrope), katerih struktura prihodkov na prvi pogled ponuja oceno, da gre za majhen a dinamičen in neodvisen sektor, vendar v resnici ni tako.

V javnosti pogosto prevladuje mnenje, da so glavni vir financiranja nevladnih organizacij zasebni prispevki (to morda velja za kakšno humanitarno organizacijo, večina nevladnih organizacij pa mora finančne vire iskati drugje). V realnosti pa, mednarodno gledano, privatni prispevki predstavljajo samo 10 % finančnih virov, pri čemer so največji vir prihodkov

prihodki od prodaje storitev, in sicer 47 %, za njimi pa podpora javnega sektorja (Salamon in Anheier, 1998).

Ne glede na to, za kateri tip finančne strukture organizacije gre, je pri vseh zelo pomembno, da so viri raznoliki, saj je le tako organizacija bolj avtonomna in stabilna. Odvisnost od samo enega vira je namreč, sploh v teh nemirnih, negotovih in spreminjajočih se časih, precej nevarna. Ne le zaradi tega, ker lahko en večinski in pomemben donator posledično vpliva na vsebinsko delovanje organizacije, temveč predvsem zaradi tega, ker lahko vir nenadoma presahne, kar ogrozi delovanje organizacije ali pa ga kar konča, saj nima drugih virov, ki bi jo rešili.

Čeprav smo ugotovili, da so zasebne nepridobitne organizacije izjemno raznolike, da se pod širokim krovnim imenom združujejo organizacije, ki imajo v določenih primerih veliko več različnih kot skupnih lastnosti, pa imajo vseeno vse oziroma vsaj velika večina eno pomembno skupno točko. Vse si namreč prizadevajo za zagotovitev čim bolj stalnih virov financiranja, saj le to omogoča institucionalno stabilnost, načrtovanje, razvoj in vse skupaj torej razmeroma uravnoteženo delovanje organizacije. Pridobivanje sredstev je torej ena od pomembnejših, najbolj bistvenih dejavnosti organizacij, dejstvo pa je, da »živimo v času, ko je živahen družbeni razvoj v kratkem času spodbudil ustanavljanje velikega števila neprofitnih organizacij«, kar je z mnogih vidikov pohvalno, dobrodošlo in nujno, hkrati pa seveda neizogibno prinaša stanje, da je »ob čedalje skromnejših virih financiranja čedalje več prosilcev za financiranje« (Jelovac 2001, 9). To pa posledično pomeni, da namesto, da bi se nepridobitne organizacije povezovale, sodelovale in skupaj ustvarjale drugačno sfero, med sabo neusmiljeno tekmujejo in so druga do druge pogosto sovražno naravnane.

2.4.1 Projektno financiranje

Nevladne organizacije pogosto pridobivajo finančne vire na podlagi konkretnih, natančno opredeljenih projektov. Slaba stran takšnega financiranja, poleg seveda že omenjenega prevelikega števila prosilcev omejenih virov za financiranje projektov, je tudi, da »poteka po modelu, ki predvideva, da se bo aktivnost projekta začela šele s podpisom pogodbe in bo trajala samo do dneva, ko poteče njegov rok« (Jelovac 2001, 9). Obroki odobrenih sredstev so navadno izplačani za nazaj, kar pa pomeni, da mora organizacija stroške, ki nastajajo med izpeljavo projekta, pokrivati iz drugih virov.

Druga slabost takšnega načina financiranja je kratkoročna narava tovrstnih podpor, saj zaradi tega zasebne nepridobitne organizacije težko »načrtujejo svoje dolgoročne strategije«, ter to, da omejuje sredstva »samo na stroške, vezane na projekte«, s čimer organizacijam »ne dajejo priložnosti, da bi poiskale podporo za tekoče programe ali obratovalne stroške« (Čandek 2001, 126).

2.5 Nevladne organizacije v Sloveniji

Slovenija ima visoko število zasebnih nepridobitnih organizacij, če upoštevamo število prebivalcev, se pravzaprav uvrščamo med države z največjim številom tovrstnih organizacij. Vendar je pri tem treba izpostaviti, da kar 95% vseh organizacij predstavljajo društva, tako tista, ki delujejo v javno dobro, kot tudi tista, ki delujejo v korist svojih članov. Precejšen del, kar 40 % vseh društev, deluje le v korist svojih članov, kar pa precej zmanjša število zasebnih nepridobitnih organizacij, ki »predstavljajo potencialne komplementarne ali suplementarne producente javnih dobrin in storitev« (Kolarič in drugi 2002, 116). V tem pogledu je Slovenija v resnici bližje državam, v katerih je zasebni nepridobitni sektor manj razvit.

Samo število NVO se je v Sloveniji po podatkih CNVOS v zadnjih desetih letih povečalo za 39 %, kar pomeni, da pri nas deluje že več kot 22.000 NVO, res pa je, da se kljub rasti, širjenju in razvoju sektorja sami pogoji delovanja niso izboljšali (CNVOS 2009). Vendar nam samo število organizacij ne pove veliko, pomembnejši je vpogled v to, za kakšne vrste organizacij gre, kako velike so, kako so organizirane, do kakšne mere so profesionalizirane in podobno.

Nevladne organizacije v Sloveniji delujejo predvsem na štirih glavnih področjih: v športu in kulturi, zdravstvu, socialnem varstvu ter izobraževanju in raziskovanju.

Največji odstotek nevladnih organizacij v Sloveniji, glede na raziskavo, ki so jo opravili Kolarič in drugi (2002), deluje na področju športa in rekreacije (27,6 %), kulture in umetnosti (17,7 %), požarno-varstvene dejavnosti (8,7 %), turističnega razvoja (7,9 %) in interesnega združevanja družbenih skupin (7,2 %). Zelo majhen odstotek pa imamo takih nevladnih organizacij, ki so primarno registrirane za delovanje na področju raziskovanja, prava in

zagovorništva (po 0,03 %), na stanovanjskem področju (0,42 %), na področju mednarodnega povezovanja (0,81 %), verske dejavnosti (0,83 %) ter zaposlovanja in usposabljanja (0,84 %).

Na takšno strukturo sektorja je precej vplival zgodovinski razvoj, saj je država v preteklosti podpirala predvsem tiste organizacije, katerih primarni cilj je delovanje v korist svojih članov. »To je posledica specifične strukture sistema blaginje, ki se je izoblikoval v socializmu, ko je za zadovoljevanje javnih potreb in storitev skrbela predvsem država z obsežno (in kakovostno) mrežo javnih zavodov« (Kolarič in drugi 2002, 127).

Na področju kulture prav tako prevladujejo ljubiteljska kulturna društva. Osnutek Nacionalnega programa za kulturo pove, da »v Sloveniji redno deluje 4900 ljubiteljskih kulturnih društev in skupin s skoraj 100.000 aktivnimi člani. Največ društev (1909) je na glasbenem področju (vokalna in inštrumentalna glasba), sledijo društva, ki se ukvarjajo z ohranjanjem nesnovne kulturne dediščine, zlasti folklorno dejavnostjo (715), društva, ki se ukvarjajo z gledališčem in lutkami (630), likovna društva (338), plesna društva (229), literarna društva (184) in društva, ki delujejo na področju filmske dejavnosti (71)« (Osnutek NPK 2014 – 2017, 31).

Po statističnih podatkih Ministrstva za kulturo je slika nekoliko drugačna oz. ti podatki veljajo za leto 2012, novejših pa še ni. Podatki kažejo, da je bilo leta 2012 v Sloveniji registriranih 3287 kulturnih društev, med njimi pa 569 s področja umetniškega ustvarjanja in uprizarjanja – glede na poslovne subjekte v dejavnostih Standardne klasifikacije dejavnosti, ki opredeljujejo dejavnosti na področju kulture (Ministrstvo za kulturo, Organizacije na področju kulture v Sloveniji 2013). Pri tem pa ne vemo, koliko od njih je ljubiteljskih in koliko profesionalnih. V raziskavi so namreč poslovne subjekte razvrstili v skupine glede na pravnoorganizacijsko obliko poslovnega subjekta ob upoštevanju metodologije Agencije RS za javnopravne evidence in storitve ter tako ločili nepridobitne organizacije (zavode, skupnosti zavodov, ustanove) in društva (društva, zveze društev). Statistično gledano so zajeta v vzorec glede na pravno-organizacijsko obliko in ne na način delovanja (ljubiteljski ali profesionalen). Že na tem mestu bi veliko pripomoglo jasno razlikovanje in poimenovanje.

Po istih podatkih je bilo leta 2012 v Sloveniji 183 nevladnih organizacij s področja umetniškega ustvarjanja in uprizarjanja, torej zavodov. Pri tem ne vemo, koliko organizacij s področja umetniškega ustvarjanja in uprizarjanja je takšnih, ki se ukvarjajo s scensko umetnostjo.

S tem, ko statistične informacije Ministrstva za kulturo pri navajanju podatkov o poslovnih subjektih v kulturi po pravno-organizacijskih oblikah med drugimi navedejo javne zavode, društva in nepridobitne organizacije in torej ločijo med društvi in ostalimi nepridobitnimi organizacijami, ustvarjajo nejasno razliko. Statusno-pravno gledano so društva nepridobitne organizacije, ne nekaj ločenega, drugačnega od njih. Ista težava se pojavi v Analizi stanja na področju kulture (2011, 9), ki NVO opredeli kot »organizacije s statusom pravne osebe, registrirane kot društvo, zavod ali ustanova«. Ker pa posebej obravnava ljubiteljska kulturna društva, sklepamo, da NVO predstavljajo profesionalne NVO na področju kulture, torej spet ločujejo kategorije, ki po definiciji sodijo skupaj.

Na tem mestu je treba omeniti, da statistične informacije Ministrstva za kulturo v raziskavi »Kulturna ponudba v Sloveniji« nudijo podatke le o izvajalcih uprizoritvene umetnosti in o kulturnih društvih. Zasebnih profesionalnih zavodov oz. nevladnih organizacij ne omenjajo, kar je samo po sebi zgovorno dejstvo, saj jih lahko uvrščajo med izvajalce uprizoritvene umetnosti, a to so v resnici tudi društva. Poleg tega so kulturna društva lahko tako ljubiteljska kot profesionalna. Sicer o tem govorimo v nadaljevanju, je pa to dober pokazatelj nejasnosti akterjev kulturnega polja ter potreba po natančni opredelitvi in jasnem poimenovanju.

2.5.1 Zaposleni v nevladnih organizacijah

Eden najpomembnejših znakov razvitosti nevladnega sektorja je število zaposlenih v njem, torej stopnja profesionaliziranosti sektorja.

Po zadnji obsežnejši raziskavi, ki so jo leta 2006 opravili Kolarič in drugi, je bilo v društvih, ustanovah in zavodih v letu 2004 zaposlenih 3954 oseb. Glede na število oseb, zaposlenih v določeni pravnoorganizacijski obliki, so na prvem mestu društva (leta 2004 je bilo v njih zaposlenih 3309 oseb), kar ni presenetljivo, saj društva predstavljajo prevladujočo nevladno pravnoorganizacijsko obliko. Če upoštevamo število zaposlenih glede na delež organizacij v strukturi nevladnega sektorja, pa precej izstopajo organizacije, ki delujejo na področju socialnega varstva, in dobrodelne organizacije. V teh organizacijah je namreč zaposlenih kar 26,7 %, čeprav sam delež tovrstnih organizacij v strukturi nevladnega sektorja znaša le 3,7 %. Torej so med vsemi organizacijami te najbolj profesionalizirane, kar je tudi posledica velike finančne podpore s strani države.

V zasebnih nepridobitnih organizacijah je bilo leta 2004 zaposlenih 0,53 % delovno aktivnega prebivalstva.

Na področju umetniškega uprizarjanja in ustvarjanja (glede na dejavnosti Standardne klasifikacije dejavnosti, ki opredeljujejo dejavnosti na področju kulture) je bilo v letu 2012 v društvih zaposlenih 29 oseb, v zavodih pa 50 (Organizacije na področju kulture v Sloveniji 2013), kar kaže na izjemno majhne številke glede na število društev in zavodov, ki so skoraj nične. Tudi Analiza stanja na področju kulture (2011, 35) pravi, da na področju NVO »ni zaposlitev za nedoločen čas, redke so redne zaposlitve za določen čas«, prisotne pa predvsem pri tistih NVO, ki sodelujejo v mednarodnih projektih; »največ stroškov dela se plačuje prek avtorskih pogodb ali prek študentskih servisov«, večina opravljenega dela pa je vezana na izvedbo posameznega projekta«.

2.5.2 Struktura prihodkov

Pregled virov financiranja je dober pokazatelj položaja nevladnih organizacij v državi in njenega odnosa do tovrstnih organizacij.

Kolarič, Črnak-Meglič, Rihter, Boškić in Rakar (Kolarič in drugi, 2006) so izvedle raziskavo, v kateri so vse vire prihodkov združile v tri osnovne skupine in ugotovile, da so zasebne nepridobitne organizacije v Sloveniji v letu 2004 največ prihodkov pridobile iz javnih virov, in sicer 36,3 %, od prodaje produktov in storitev 29,1 % ter iz donacij in sponzorskih sredstev 18,1 %. Ostali prihodki so predstavljali 13,2 % njihovih prihodkov.

Iz takšne strukture virov prihodkov je razvidno, da se Slovenija uvršča v model, v katerem kot glavni vir financiranja prevladujejo javni viri.

Ti podatki veljajo za vse tipe nevladnih organizacij skupaj, pomembno pa je vedeti, da se strukture prihodkov med različnimi tipi zasebnih nepridobitnih organizacij močno razlikujejo. Ker se bomo v nadaljevanju naloge osredotočili samo na dva tipa zasebnih nepridobitnih organizacij, bom navedla podatke le za ta dva tipa, torej za društva in zasebne zavode.

Po isti raziskavi zavodi največji del prihodkov ustvarijo z izvajanjem svoje osnovne nepridobitne dejavnosti, in sicer 41,9 %. Državna sredstva predstavljajo 20 % sredstev, občinska 7,6 %, prispevki posameznikov pa 7,7 %.

Društva imajo drugačno strukturo prihodkov, saj skoraj tretjino prihodkov pridobijo od občin, 18,7 % iz članarin, 8,8 % od podjetij, 7,2 % pa od posameznikov.

Pri tem je treba omeniti tudi dejstvo, da struktura prihodkov skozi čas ostaja precej nespremenjena, se je pa močno spremenil dejanski prihodek na organizacijo, saj se število nevladnih organizacij povečuje, medtem ko državna in občinska sredstva, namenjena tem, ostajajo ista. Za isti kos pogače se bori vedno večje število organizacij, pogača pa se temu primerno ne povečuje, temveč, sploh v teh »kriznih časih«, zaznamovanih z varčevanjem, kvečjemu zmanjšuje. To neizbežno vodi v stanje, ko se tovrstne organizacije, namesto da bi se povezovale v mreže in skupaj zahtevale spremembe, borijo druga proti drugi, da bi si zagotovile vsaj ta (pre)majhna sredstva.

Poleg tega stanje na področju financiranja nevladnih organizacij v Sloveniji otežujejo še drugi elementi, ki jih izpostavlja Jelovac (2002, 17-18):

- velik del financiranja poteka prek projektov, obračunavanje obrokov pa poteka za nazaj, lahko tudi z zakasnitvami, zato imajo nevladne organizacije težave s premostitvenim financiranjem svoje dejavnosti;
- nekatere institucije pri financiranju nevladne dejavnosti skrbijo le za lastno promocijo, zato dajejo sredstva le enkrat, saj je tako seznam nevladnih organizacij, ki jih podpirajo, daljši;
- zaostrene tržne razmere gospodarjenja in zakonodaja, ki priznava kot davčno olajšavo le zelo majhen delež prihodka podjetja, če ga ta namenja nevladnim organizacijam, močno omejujejo sredstva, ki jih podjetja namenjajo tem organizacijam;
- ker velja Slovenija po mednarodnih merilih za razmeroma razvito deželo, ima manj možnosti pri potegovanju za financiranje nevladnih organizacij iz mednarodnih sredstev;
- nekateri javni skladi pokrivajo nevladnim organizacijam le izgubo, ki nastaja v posameznih projektih, ter tako posredno odvrčajo te organizacije od dobrega gospodarjenja in ustvarjanja presežkov, ki bi jih vlagale v razvoj svoje dejavnosti.

Profesionalne NVO v kulturi, ne glede na to, ali so organizirane kot društvo ali zavod, pridobivajo prihodke iz različnih virov. Po raziskavi, ki so jo opravili Hazabent, Kopač in Jurc

(2010), največji odstotek prihodkov predstavlja država (30 %), za njo občine (25, 4 %), na tretjem mestu pa so prihodki od lastnih storitev, kot so prodaja vstopnic, odkupi predstav, oddaja prostorov in podobno (24, 4 %). Manjši delež predstavljajo donacije in sponzorstva (9, 3 %), evropska sredstva (4, 6 %) in tuji viri (3, 5 %).

2.5.3 Splošni odprti problemi

Kot omenjeno, je število nevladnih organizacij pri nas zelo visoko, kar pa še zdaleč ne pomeni, da je nevladni sektor razvit. Prav nasprotno, pri CNVOS ocenjujejo, da je njegov razvoj pod ravno razvitih držav, kar se kaže predvsem pri manjšanju finančnih sredstev in v številu zaposlenih v tem sektorju (CNVOS 2009).

Razlog za takšno stanje je, po mnenju dr. Črnak-Megličeve, predvsem »v slabi finančni spodbudi s strani države, ki za dejavnost nevladnih organizacij prispeva le minimalna sredstva, medtem ko si večino lastnih prihodkov zagotavljajo s prodajo storitev in izdelkov na trgu, članarinami ter donacijami fundacij, pravnih in fizičnih oseb« (Črnak-Meglič 2007, 14).

Majhno število zaposlenih v NVO je resen problem, saj 80,6 % NVO na področju kulture nima redno zaposlenih ljudi, pri čemer delež zaposlenih znaša 0,74 %. To kaže na dejstvo, da »njihovo delovanje večinoma temelji na prostovoljnem delu« (Habazent in drugi 2011, 1).

Poleg nizke stopnje zaposlenih v nevladnem sektorju na področju kulture pa je velika težava, s katero se sektor sooča, to, da se njegovo delovanje veže na trenutni program in ne-trajna sredstva. To pomeni, da »NVO v Sloveniji še vedno delujejo v kontekstu niše, ne pa v kontekstu regularnega izvajalca, zato z vidika države še vedno potrebujejo »posebno obravnavo« glede delovanja, organiziranja in financiranja, medtem ko njihov pravni status ostaja več let nespremenjen« (prav tam).

Tisto, po čemer se slovenski segment nevladnih organizacij pomembno loči »od civilnodružbeno razvitih nevladnih sektorjev v razvitih državah, je med drugim tudi razmeroma nizka vpetost slovenskih organizacij v javno sfero – tj. v procese političnega odločanja« (Fink-Hafner 2001, 54).

3 RAZVOJ NVO V SLOVENIJI

Zasebne nepridobitne organizacije imajo v slovenski družbi dolgo in bogato tradicijo, seveda v nekoliko drugačni obliki, kakor lahko o njih govorimo danes, kar je logična posledica sprememb družbeno političnih okoliščin, vseeno pa so se ljudje v preteklosti pogosto samoorganizirali in združevali glede na svoje interese.

Ravno tovrstne združbe so imele pomembno vlogo v razvoju slovenske družbe, saj so bila zlasti v obdobju Avstro-Ogrske narodnoprebujevalna gibanja eden najpomembnejših dejavnikov razvoja. V drugi polovici 18. stoletja je prišlo do »prebujanja evropskih narodov, številni Slovenci so se prvič zavestno srečali z nevarnostjo potujčenja« (Tomc 1997, 28).

Kljub temu, da je avstrijska monarhija prepovedovala tovrstna gibanja, jih ni mogla zatreti, z marčno revolucijo leta 1848 pa so bile tudi te ovire odpravljene, saj je ta prinesla svobodo do združevanja kot ustavno pravico. Po revoluciji je »nastalo gibanje slovenskega narodnega preporoda«, ki pa je »delovalo v glavnem na kulturni ravni, le v manjši meri in občasno pa tudi kot gibanje političnega pritiska« (Grafenauer v Tomc 1997, 28). V tem času so nastala prva slovenska društva, in sicer čitalnice, taborsko gibanje, narodnoobrambna društva ter športna oziroma telovadna društva, v ozadju katerih »sta bila oblikovanje narodne identitete in emancipacija slovenskega naroda« (Kolarič in drugi 2002, 81). Poleg naštetih so se v tem obdobju ustanovljala tudi slovenska strokovna in poklicna združenja, kar je kasneje vplivalo tudi na ustanovitev nacionalnih kulturnih, strokovnih in znanstvenih ustanov.

Sprejetje Zakona o društvih leta 1867 je precej oživilo in spodbudilo razvoj slovenskega društvenega življenja. Pri tem so bile izjemnega pomena čitalnice, v katerih je potekalo politično in kulturno delovanje Slovencev, iz njih pa so pozneje nastala za Slovence pomembna društva, npr. leta 1864 Slovenska matica, ki je imela vodilno vlogo pri razvijanju slovenske znanosti, ter Dramatično društvo, ustanovljeno leta 1866 – to društvo je vplivalo na ustanovitev Slovenskega nacionalnega gledališča. Tudi druga društva so imela pomembno vlogo, na primer gasilska, pevska, godbena in druga, njihov pomen pa »ni bil samo v njihovi neposredni dejavnosti, ampak v tem, da so krepila in utrjevala narodno pa tudi razredno zavest ter dvigala splošno kulturno raven prebivalstva« (Kolarič in drugi 2002, 85).

Bogato tradicijo in dejavnost sta nekoliko zavrli druga svetovna vojna in prevzem oblasti komunistične partije, saj so takrat zasebne nepridobitne organizacije prešle pod državni nadzor.

Ker v nalogi govorimo o organizacijah na področju kulture, moramo preučiti in umestiti tudi njihov položaj in razvoj v zgodovino splošne sfere nevladnih organizacij.

Razvoj slovenske kulturne politike lahko po Čopičevi (1997, 40–106) delimo na 4 obdobja:

- obdobje agitpropovske kulturne politike (1945–1953),
- obdobje državno vodene kulturne politike (1953–1974),
- obdobje samoupravno vodene kulturne politike (1974–1989),
- obdobje vodenja kulturne politike v večstrankarskem sistemu (1990 in naprej).

1945–1953: obdobje agitpropovske kulturne politike

Prvi povojni ustavi, tako jugoslovanska (1946) kot slovenska (1967), sta sicer zagotavljali demokratično ureditev in vse pravice za kulturni razvoj (svoboda govora, združevanja, tiska, dostopnost kulturnih dobrin), vendar pa je v realnosti, čeprav formalno ni bil uveljavljen, vseeno vladal enopartijski sistem, in sicer »s centralnim planiranjem in administrativnim vodenjem države, gospodarstva in t.i. družbenih dejavnosti (šolstvo, zdravstvo, socialno varstvo, kultura)«, kultura pa je v tem sistemu bila »predvsem agitacijsko in propagandno orodje komunistične partije« (Čopič 1997, 40-41). Istočasno pa se je ob boku uradne politike razvijala kulturna politika v sami kulturni sferi, med ustvarjalci in občinstvom in si je prizadevala za kulturni razvoj ter ohranjanje identitete, saj je Slovence ves čas prežemal strah pred izginotjem.

Kulturne institucije so bile del javnega sektorja, kar je državi omogočalo nadzor nad njimi, ker pa so želeli nadzirati tudi društva (ki so formalnopravno bila v zasebnem sektorju), so ustanovili Ljudsko prosveto, ki naj bi združevala društva in skrbela za njihov razvoj, v resnici pa je bila »neke vrste paradržavna oblastna organizacija« (prav tam, 50).

Kulturni sistem so poleg državnih institucij predstavljala tudi društva treh tipov: profesionalna društva (bila so redno mesečno financirana), neodvisne profesionalne strukture (ki so bile financirane projektno) in pa tako imenovana amaterska kulturna društva.

Amaterska kulturna društva so, kakor je v navadi še danes, imenovali ljubiteljska kulturna društva, njihova dejavnost pa je v resnici, kakor je res tudi danes, obsegala vse od osebno zadovoljujočega preživljanja prostega časa do »alternativnih umetnostnih praks, ki so bile konkurenca institucijam« (Praznik 2013, 98).

Na podlagi zveznega Zakona o društvih iz leta 1945 so morala vsa društva svojo dejavnost prijaviti državnim organom ter jim v pregled poslati svoja pravila in imena članov, delovati pa so lahko začela po tem, ko so bila vpisana v register ministrstva za notranje zadeve.

Pravni sistem ni omogočal ustanovitve zasebnih ustanov, torej tudi zasebnih zavodov ne, je pa bila

definicija kulturnega društva dovolj ohlapna, da so pod to pravno obliko našle svojo legitimiteto tudi organizacije, ki so se v resnici ukvarjale s profesionalno kulturno dejavnostjo. Tako je bilo, kljub temu, da je bila zakonodaja, ki je omogočala ustanavljanje zasebnih kulturnih ustanov, razveljavljena, mogoče ustanoviti zasebno pravno osebo, ki je profesionalno delovala na področju kulture. (Čopič 1997, 51)

Vseeno pa te zasebne skupine profesionalcev niso mogle kandidirati za redno mesečno financiranje, temveč je financiranje potekalo na podlagi projektov, kar pa je onemogočalo stabilnost njihovega delovanja. Vendar pa se je finančnim težavam navkljub »neodvisna produkcija nekako obdržala in pomembno vplivala na kulturni razvoj« (Praznik 2013, 98).

Leta 1949 je bilo ustanovljeno Ministrstvo za znanost in kulturo. Politika je predvsem poudarjala pomen društev, saj se je zavedala njihove moči, kajti kot interesna združenja lahko pomembno vplivajo na ljudi in prek njih bi oblast lahko vplivala na oblikovanje ljudi po svoji meri, oblikovala bi lahko »novega socialističnega človeka« (Čopič 1997, 42). Cilj spodbujanja kulture je bil torej bolj propaganden in izobraževalen, kljub poudarjanju množičnih kulturnih dejavnosti pa se je nadaljeval razvoj kulturnih institucij, saj so bile dovolj močne že od prej.

1953–1974: obdobje državno vodene kulturne politike

Zaradi razdora s Sovjetsko zvezo je prišlo do decentralizacije, ki je šla nekako mimo republik neposredno na občine, ki so postale center formalnega odločanja. Cilj je bil zmanjšati nacionalno zavest in okrepiti republike, ki bi se lahko začele uveljavljati kot nacionalne entitete. Še vedno pa je samo partija imela politično moč in vodilno vlogo.

Na področju kulture pa je to stanje prineslo nekoliko večjo samostojnost. Pri gledališki dejavnosti je to pomenilo, da »ker se je interes politike osredotočil predvsem na osrednje kulturne ustanove, se je idejnopolično sporna kulturna produkcija preselila iz Ljubljane v manjše kulturne centre« (Gabrič v Čopič 1997, 54).

Kulturna politika je podpirala kulturne dejavnosti, ki so dvigovale kulturno raven državljanov. Partija je načelno spodbujala razvoj ustvarjalnih sposobnosti vsakega človeka, »ker se bo le tako lahko afirmiral kot aktiven ustvarjalec novih družbenih odnosov« (Šali v Čopič 1997, 55), vendar pa je vseeno posegala v kulturno sfero in prepovedovala določene produkcije ter zasliševala akterje. Ob koncu obdobja pa se je v Sloveniji začelo zavedanje in poudarjanje problematike odsotnosti nacionalne kulturne politike.

V tem obdobju se je močno povečalo število kulturnih ustanov, društev in tudi samostojnih umetnikov.

Do leta 1953 za področje kulture ni bilo posebne zakonodaje, zanjo je veljal le splošni pravni red. To ne pomeni, da je bilo področje kulture neurejeno, svobodno prepuščeno samemu sebi, temveč je to obdobje bilo »čas nešteti odlokov, dekretov in posamičnih administrativnih odločitev, s katerimi je poskušala kulturna politika obvladovati kulturo« (Čopič 1997, 48).

Po letu 1953 pa je oblast začela področje kulture regulirati z zakonodajo. Leta 1974 je bilo celotno področje kulture pravno urejeno tako, »da so kulturne dejavnosti razglasili za dejavnosti posebnega družbenega pomena – posebni zakoni so urejali posamična področja – izvajati pa so jih smeli družbene pravne osebe, samostojni kulturni delavci in njihove delovne skupnosti ter kulturna društva in samozaložniki« (Praznik 2013, 110).

Obdobje med letoma 1953 in 1974 imenujemo obdobje državno vodene kulturne politike. V tem času je bil sprejet nov zakon o gledališčih, ki je postavil jasno ločnico med profesionalno in amatersko kulturo. To je storil tako, da je postavil standarde, ki jih mora izpolnjevati profesionalno gledališče (število igralcev, predstav), kar pa je vodilo v ukinitve tistih gledališč, ki teh standardov niso izpolnjevala.

Kulturna politika v SFRJ je nadaljevala uvajanje institucionalne kulture, ni pa pripoznala posebnega mesta neinstitucionalne kulture, temveč je vso dajala v isti koš. Vse alternativne prakse je uvrščala med društveno kulturo, torej je enačila povsem ljubiteljska društva s skupinami, ki so jih sestavljali neodvisni profesionalni umetniki. Tako je »alternativne kulturne prakse in dejavnosti (ki so bile konkurenca institucijam) postavila v neenakopravni položaj (z bistveno manj finančne podpore)« (Praznik 2013, 110).

Ko so se v sedemdesetih letih začele pojavljati nove, neodvisne, eksperimentalne kulturne prakse, so bile dojete enako kot ljubiteljska društva, čeprav so jih izvajali profesionalci in strokovnjaki, saj jih ni ustanovila država, in ker ni obstajala neka vmesna sfera med institucionalno in ljubiteljsko kulturo, so bile alternativne skupine vržene v isti koš s prostočasnimi, ljubiteljskimi skupinami. To je seveda zanje pomenilo neenakopraven položaj, tako statusni kot predvsem finančni, v primerjavi z institucionalnimi kulturnimi institucijami.

1974–1989: obdobje samoupravno vodene kulturne politike

Samoupravni socializem »ne prinese novega položaja umetnosti v državi, temveč tako kot povsod na zahodu kulturo vključi v sistem zagotavljanja družbenih/javnih servisov v okviru države blaginje« (Praznik 2013, 115).

Vseeno pa o društvih ne moremo govoriti kot o iz institucionalnega okvira povsem izločeni sferi, saj jih država ni prepovedala, še več, zanje je izumila tudi posebne organizacijske strukture, kot so mreže kulturnih društev, in jim nudila tudi finančno pomoč, četudi zelo skromno. Dejstvo je, da so »različne kulturne prakse obstajale, da so bile del kulturnega sistema, da so bile deležne skromne finančne pomoči oziroma so bile neenakopravne v razmerju do državnih institucij, a nikakor niso živele v nekem posebnem vakuumu« (Praznik 2013, 121).

Najpomembnejše posledice za neinstitucionalno kulturo v samoupravnem socializmu je prinesla zakonodaja v osemdesetih letih, ki je omogočila, da se lahko samostojni kulturni delavci združujejo v delovne skupnosti.

V tem obdobju je imela kulturna politika zelo velik pomen, tudi zato, ker »je postala kultura v osemdesetih letih torišče razreševanja slovenskega nacionalnega vprašanja«, kar je bilo vidno tudi iz » večanja odstotkovnega deleža za kulturo v sredstvih za družbene dejavnosti« (Čopič 1997, 66). Želeli so zagotoviti stabilnejše pogoje delovanja za kulturo; ta ni bila več na obrobju, temveč je prišla v ospredje načrtovanja. Nosilke kulturne politike so postale občinske kulturne skupnosti in Kulturna skupnost Slovenije, občine so obdržale samo nadzor nad zakonitostjo delovanja organizacij.

Obdobje med letoma 1974 in 1989 je Sloveniji prineslo polno odgovornost za stanje in razvoj na področju kulture. »Pravna ureditev področja kulture je izhajala iz tega, da so kulturne dejavnosti dejavnosti družbenega pomena, zato so posebni zakoni v celoti urejali vsa področja kulture« (prav tam, 70).

Učinki ekonomske krize osemdesetih let so se odražali tudi na področju kulture, in sicer prek dveh pojavov tistega časa: pojava samostojnih kulturnih delavcev ter možnosti ustanovitve delovnih skupnosti samostojnih kulturnih delavcev (leta 1981 je bil sprejet Zakon o samostojnih kulturnih delavcev). Ustanovitev delovnih skupnosti je prinesla pomembno novost, saj so lahko ustvarjalci formalno registrirali svoje organizacije in nastopali v pravnem prometu. To možnost so izbirali predvsem zaradi tega, ker je sam pojem društvo bil in je preveč povezan s konotacijo amaterizma, ljubiteljstva, torej nečesa neprofesionalnega, kar sami organizaciji odvzema neko simbolno moč. Zaradi predznaka društvo namreč ne zveni enako resno in, kot rečeno, profesionalno kot državne kulturne institucije, pa čeprav je lahko sestavljeno iz samih profesionalcev in se lahko njegova produkcija brez težav kosa z institucionalno kulturo. Drugače rečeno, ta »možnost je pomenila velik napredek, saj so s tem skupnosti dobile pravico do nastopanja v pravnem prometu, kot je veljala za družbeni sektor. Tako se profesionalnim zasebnim gledališčem, založbam, filmskim producentom, likovnim galerijam ipd. ni bilo več treba skrivati za statusom ljubiteljskih kulturnih društev« (prav tam 1997, 80).

Kljub temu so bile te profesionalne kulturne organizacije samostojnih kulturnih delavcev glede na kulturne institucije »v nezavidljivem položaju, saj je bil (ta del kulturnega sistema) neenakopraven pri dostopu do javnega financiranja« (prav tam).

Te alternativne skupine pa so tudi same nosile delež odgovornosti za takšno stanje, namreč v »naravi alternativnih gibanj ni bilo, da se strogo organizirajo in institucionalno medsebojno povežejo« (Močnik 2010, 145). Če bi se povezale v močno enoto z usklajenimi pričakovanji in zahtevami ter skupaj nastopile proti državi, bi dosegle več kot vsaka zase na svojem bregu. Res pa je, da je finančna podhranjenost silila v konkurenco in tekmovanje namesto v povezovanje. Poleg tega je bilo veliko alternativnih skupin ustanovljenih prav zaradi bega pred preveč organizirano, birokratizirano in hierarhično strukturo institucij.

Težave so začele nastopati tudi, ker je z dvigom družbenega standarda hkrati naraslo število državljanov, ki so se želeli udeleževati v kulturi, vendar pa ekonomska politika tega trenda ni dohajala in podpirala.

1990 in naprej: obdobje vodenja kulturne politike v večstrankarskem sistemu

Nova nacionalna država prinese nov politični sistem, z letom 1990 se začne obdobje kulturne politike v večstrankarskem sistemu. Samoupravni socializem, v katerem javne servise upravljajo samoupravne skupnosti, zamenja klasična javna uprava, ki jo predstavljajo ministrstva.

Pred nastankom nacionalne države so za kulturno politiko skrbele predvsem samoupravne kulturne skupnosti – občinske, dve območni in na republiški ravni Kulturna skupnost Slovenije. Te so delile finančna sredstva v kulturnem sistemu, ki so ga sestavljale državne institucije, mreže društvenih organizacij in samostojni kulturni delavci (ki so se lahko združevali v delovne skupnosti). Kulturne skupnosti so delile finančna sredstva, vendar se o višini teh sredstev niso odločale.

Namesto Kulturne skupnosti Slovenije se v novi državi ustanovi ministrstvo za kulturo, ki skrbi za programe in financiranje kulturnih institucij in dejavnosti, s to razliko, da se »minister z kulturo na ravni državne vlade pogaja o višini sredstev za financiranje resorja« (Praznik 2013, 177).

V novi državi kulturne institucije, ki so bile prej imenovane organizacije združenega dela, postanejo javni zavodi.

Glavna sprememba, ki jo je prinesel prehod v novo politično ureditev, je ta, da za kulturo skrbi ministrstvo za kulturo, ostali deli kulturnega sistema pa so ostali bolj ali manj isti:

kulturne institucije so postale javni zavodi, poleg kulturnih društev lahko posamezniki ustanavljajo tudi neprofitne zasebne zavode in zasebne ustanove (oz. fundacije), samostojni kulturni delavci so postali samostojni ustvarjalci oziroma samozaposleni v kulturi. Delovne organizacije, ki so jih v SFRJ lahko ustanavljali samostojni kulturni delavci, pa bi lahko prepoznali tudi v zasebnih zavodih. (Praznik 2013, 178)

Sicer se je zaradi nove politične ureditve spremenila tudi zakonodaja, vendar je v resnici »popolnoma nova le glede modela vodenja kulturne politike in glede dopustitve možnosti, da kulturne dejavnosti izvaja tudi zasebni pridobitni oziroma gospodarski sektor« (Močnik 2010, 93).

Zaradi nastanka pravne praznine po ukinitvi samoupravnega modela odločanja je bilo treba sprejeti zakon o oblikovanju, sprejemanju in izvajanju kulturne politike. Na področju zasebnih kulturnih organizacij je že bila sprejeta vsa zakonodaja, ki naj bi omogočila razvoj nepridobitnega zasebnega sektorja (Zakon o zavodih, Zakon o društvih). V tej zakonodaji je določeno, da imajo tudi zasebne kulturne organizacije pravico do stalnih neprogramskih stroškov iz javnega proračuna.

Programsko financiranje kulturnih institucij (ne glede na to, ali gre za javne ali zasebne) naj bi jim omogočilo tudi bolj enakopraven dostop do javnih programskih sredstev. Vendar pa proračunska logika, ki daje prednost materialnim stroškom in plačam zaposlenim v javnih zavodih, hkrati pa vedno znova omejuje sredstva za programe, kaže, da brez jasne politične volje tak premik ne bo mogoč. (Čopič in drugi 1997, 105).

Prvi zakon na področju kulture, sprejet v novi državi, je Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (ZUJIPK), ki je bil sprejet leta 1994, leta 2002 pa je bil v

nekoliko predrugačeni obliki sprejet zakon z novim imenom, tj. Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK).

Nov zakon razen drugačnih poimenovanj ne prenese bistvenih sprememb. Druga statusna zakonodaja ohrani društva in sicer kot organizacije za interesno združenje, poleg društev pa uvede še dve obliki združevanja: zasebne zavode in ustanove. Ti skupaj s samozaposlenimi v kulturi predstavljajo zasebni neprofitni sektor.

3.1 Razvoj zasebnih profesionalnih gledališč v Sloveniji

Ker so v jedru naloge zasebna profesionalna gledališča, moramo podrobneje preučiti in razumeti njihov razvoj. Na tem mestu moramo pojasniti, da s pojmom »zasebna profesionalna gledališča« v nalogi opisujemo nevladne organizacije na področju scenske umetnosti. Pri tem je treba poudariti, da je treba biti pri izrazu zasebno profesionalno gledališče pazljiv, saj takšno ime zajema tudi komercialna gledališča, ki pa jih v nalogi ne obravnavamo, ker so pridobitna, jedro naloge pa so nepridobitne organizacije, nepridobitna kultura oz. nepridobitna scenska umetnost. Tako v nalogi govorimo o zasebnih profesionalnih gledališčih, mislimo pa na zasebna nepridobitna profesionalna gledališča, skrajšan izraz uporabljamo v namen poenostavljanja poimenovanja, saj celotna naloga govori o nepridobitnem sektorju. Za ta gledališča se uporablja tudi poimenovanje »eksperimentalna« ali »neinstitucionalna« gledališča, gre pa pri vseh za isto stvar, torej zasebna nepridobitna profesionalna gledališča.

V obdobju »železne zaves« je kultura igrala pomembno vlogo. »Če sta Srednja in Vzhodna Evropa pod komunistično oblastjo stagnirali ali nazadovali gospodarsko in politično, pa to nikakor ne velja za kulturo in umetnost« (Poniž 2010, 241). V mnogih državah, tudi v Sloveniji, sta odigrali eno ključnih vlog pri spreminjanju političnega sistema. Gledališča »za železno zaveso« so namreč »ustvarjala prostor za pluralno razmišljanje, disedentski odpor proti totalitarnemu enoumju, ideološki zavrtosti in ozkosti ter ne nazadnje tudi za nove dramske in gledališke estetske kode, od katerih so bili včasih nekateri celo pred časom, v katerem so se podobni estetski kodi pojavili v prostoru demokratičnega evropskega Zahoda« (prav tam). Po sporu Tito-Stalin pa se je kultura začela počasi, sicer previdno, a vztrajno odpirati zahodnim umetniškim idejam, še posebej v drugi polovici šestdesetih let prejšnjega stoletja.

Zasebne profesionalne oz. eksperimentalne gledališke skupine so se v Sloveniji začele pojavljati v petdesetih letih, po tedanji zakonodaji pa so se lahko ustanovile le kot ljubiteljska društva. Z vidika odnosa kulturne politike do njih so bile v marginalnem položaju glede na institucionalne ustvarjalce, ki jih je kulturna politika podpirala v veliko večji meri. Kulturna politika je te skupine obravnavala z »represivno toleranco – toleriralo se je v omejenih količinah (kot amatersko ustvarjanje brez lastnih prostorov s skromnimi dotacijami) in toliko časa, dokler je bilo zaznamovano kot politično primerno« (Čopič in drugi 1997, 204).

V eksperimentalnih gledališčih so v začetku sodelovali poklicni gledališčniki, sčasoma pa se je polje odprlo tudi neprofesionalni sferi. Vendar pa je povezanost s poklicnim gledališčem večinoma precej pogosta, če ne pretežna ali izključna (bodisi profesionalni igralci ali režiserji, ki iščejo izpolnitev ustvarjalnih teženj izven institucionalnih gledališč bodisi prostori in podobno).

Pri eksperimentalnem gledališču na slovenskih oz. jugoslovanskih tleh je treba izpostaviti njegovo posebnost glede na eksperimentalno gibanje v ostalih socialističnih državah, in sicer poseben položaj eksperimentalnega gledališča v Sloveniji. To se namreč ni srečevalo s tako ostrimi političnimi omejitvami, kot se je srečevalo v drugih državah. Res je, da so, kakor je omenjeno v nadaljevanju, določene produkcije bile prepovedane že po prvi ponovitvi, a je kljub temu zelo zanimivo dejstvo, da so oblasti eksperimentalnemu gledališču odstopile prostor za uprizarjanje. Takratna oblast je namreč eksperimentalnim skupinam odstopila Viteško dvorano ljubljanskih Križank kot uprizoritveni prostor (ne pa vadbeni), kar vseeno kaže na precej milejše pogoje za ustvarjanje, kakor so jih bili deležni eksperimentalni ustvarjalci v drugih socialističnih državah. Kljub vsemu pa le oddaja prostora ni pomenila širše politične naklonjenosti eksperimentalnemu gledališču in tovrstne skupine so se srečevale z mnogimi težavami, nadzorom, prepovedmi, celo sodnimi preganjanji in ukinitvami.

Prvo takšno skupino je ustanovila režiserka Balbina Battelino, imenovalo se je kar **Eksperimentalno gledališče**, delovalo pa je v obdobju 1955–1967. »Združevala je predvsem mlade igralce in druge gledališke praktike, ki v institucionalnih gledališčih niso našli resničnih ustvarjalnih izzivov ali pa se niso strinjali s togimi in neživljenjskimi načini igranja in režiranja« (Poniž 2010, 245).

Leta 1958 je drugo tovrstno gledališče ustanovila režiserka Draga Ahačič, in sicer gledališče **Ad hoc**, ki je gledalce seznanjalo s sodobno zahodnoevropsko in ameriško dramatiko.

Obe skupini sta se od institucionalnih gledališč med drugim razlikovali po tem, da nista imeli lastnega prostora za igranje, njun cilj pa je bil poleg uprizarjanja sodobne zahodne dramatike predvsem **spodbujanje nastanka nove, izvirne slovenske dramatike**.

Najpomembnejšo vlogo pa je v tem času odigralo tretje tovrstno gledališče, **Oder 57**, ki je delovalo med letoma 1957 in 1964 in tudi ni imelo svojih stalnih prostorov. Oder 57 je bil »nekakšen gledališki laboratorij, ki je dovoljeval preizkušanje novih, modernih in vznemirljivih gledaliških sredstev«, šlo je za »socialno in estetsko združevanje ljudi, ki so skušali vzpostaviti novo gledališko estetiko in prek nje tudi opozicijo vladajočim kulturnim modelom« (Poniž 2010, 247). Ravno ta dimenzija pa je pomenila konec Odra 57. Leta 1964 so namreč uprizorili dramo Marjana Rožanca Topla greda, katere tako uprizarjanje kot tiskanje je oblast sodno prepovedala, kar je pripeljalo do radikalne ukinitve odra 57 (doživljal je policijska preganjanja, sodne procese proti sodelavcem in podobno).

Tudi ostali dve gledališči sta bili žrtvi oviranja delovanja, tako je istega leta kot Oder 57 prenehal delovati tudi Ad hoc, leta 1967 pa še Eksperimentalno gledališče. Vseeno pa je prispevek vseh treh zelo pomemben, saj so dokazali, da je mogoče in treba ustvarjati odmevne, pomenljive predstave tudi izven okvirjev institucionalne kulture, poleg tega pa so te predstave imele poleg umetniške tudi drugo, izjemno pomembno funkcijo, delovale so namreč kot prostor »drugačnega političnega razmišljanja« (prav tam).

Konec šestdesetih let je eksperimentalno umetniško dogajanje spet oživel, predvsem s skupinami, ki so se bolj kot z dramsko umetnostjo ukvarjale s »happeningi«. V tem času je nastala skupina 441-443, ki je leta 1968 pripravila »nekonvencionalen literarni večer z elementi happeninga, leta 1969 pa je ustanovila **Gledališče Pupilije Ferkverk**, ki je z dvema predstavama odprla nove možnosti ne samo za gledališče, marveč tudi za nove oblike performativnosti, predvsem za posebno obliko gledališča, ki je združevalo happening z action theatre« (prav tam, 250). Posebnost tega gledališča je bila, da v njem niso delovali poklicni igralci, kar je bilo za skupine petdesetih let značilno. Ker niso delovali v okviru nobene institucije, so vse stroške krili sami in kmalu razpadli, saj niso mogli kandidirati za subvencije.

Šestdeseta leta so bila na področju kulturno umetniškega ustvarjanja precej odprta, eksperimentalna, uvajala so nove prakse; tem letom pa so sledila sedemdeseta, ki so bila zaznamovana z Jugoslovansko politiko centralizacije. Ta proces je pomenil nazadovanje glede na šestdeseta leta, saj so z represivnimi ukrepi, sodnimi procesi in prepovedmi nekaterih gledaliških predstav odpravili mnoge pridobitve iz šestdesetih let ter zbujali negotovost.

Kljub vsemu sta bili v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ustanovljeni pomembni eksperimentalni gledališči, gledališče **Glej** (ustanovljeno leta 1970, delujoče še danes) in **Pekarna** (1971–78), ki sta premagovali zastavljene ovire in se uspešno izogibali pritiskom. Ustanovitev Gleja je bila nadaljevanje usmeritev, ki jih je gojil Oder 57, torej »angažiranega gledališča, ki je ves čas sedemdesetih let nihalo med dramaturško estetskim in socialno kritičnim (političnim) eksperimentom« (Poniž 2010, 257). Pogoji delovanja v tem času so bili težki, zato so »preživeli le tisti, ki so delovali v okviru društev, ali tisti, ki so se vključili v profesionalna gledališča« (Čopič in drugi 1997, 206).

V osemdesetih letih pa so bila ustanovljena še naslednja neoavantgardna gledališča: Slovensko mladinsko gledališče, Gledališče Ane Monro, Gledališče FV-112/15 (Borghesia) in Gledališče sester Scipion Nasice.

4 SFERA SCENSKE UMETNOSTI – GLEDALIŠČA

V Sloveniji nepridobitno gledališko umetnost ustvarjajo trije različni akterji, in sicer **javna gledališča, ljubiteljske skupine ter zasebna profesionalna gledališča**.

V Sloveniji ima kultura status javne dobrine, kar pomeni, da država omogoča in zagotavlja delovanje kulturnih dejavnosti ter omogoča njihovo dostopnost vsem članom družbe. V Analizi stanja na področju kulture 2012–2015 zasledimo, da država kot agente izvajanja javnih kulturnih dobrin na področju uprizoritvene umetnosti definira javne zavode, katerih ustanovitelj je država, javne zavode, katerih ustanoviteljice so lokalne skupnosti, nevladne organizacije in samostojne ustvarjalce na področju kulture.

V Analizi stanja na področju kulture (2011, 7) je navedeno tudi, da »država skladno z javnim interesom za kulturo zagotavlja javne kulturne dobrine na področju uprizoritvene umetnosti na način javne službe in s podporo posamičnim kulturnim projektom, izhodišče pri zagotavljanju in presoji javne kulturne dobrine pa ni formalna, statusna organiziranost izvajalca, temveč vsebina javne kulturne dobrine – programa, projekta«.

To torej pomeni, da načeloma pri financiranju ni pomembno, ali gre za javni zavod ali za nevladne producente, torej za zasebne zavode ali društva. K sami realnosti te trditve se bomo vrnili v nadaljevanju.

Da bi razumeli pestro delovanje področja scenske umetnosti, moramo najprej natančno pogledati, opredeliti, ločiti in opredeliti akterje področja.

4.1 Javna gledališča

Funkcija države ni samo oblastna, temveč sodobna država zagotavlja tudi storitve, za katere presodi, da so potrebne za družbo in kakovostno življenje posameznikov v njej ter za njen razvoj. Med storitve, ki so nujne za doseganje kvalitete življenja in jih mora zato država blaginje zagotavljati, je bila v drugi polovici dvajsetega stoletja uvrščena tudi kultura. V 15. členu Mednarodnega pakta o ekonomskih, socialnih in kulturnih pravicah iz leta 1966 je navedeno, da ima vsak pravico sodelovati v kulturnem življenju. Pred institucionalizacijo je

bila visoka, kakovostna kultura dostopna le eliti, z institucionalizacijo pa je prišlo do zagotavljanja dostopnosti kulturnih dobrin tudi širšim množicam.

Polje kulture ne more biti prepuščeno trgu, saj »trg nagradi tisto, kar je na trgu uspešno, ne pa nujno dobro in kakovostno. Slovenski dvomilijonski trg onemogoča, da bi katerikoli kulturni proizvod na trgu lahko normalno preživel. Slovenska kultura je vedno bila in bo odvisna od javnega financiranja.« (Grile v Trampuš 2013, 2. avgust)

Danes institucionalno kulturo predstavljajo javni zavodi, »organizacije, ki so jih zaradi njihovega trajnega in nemotenega delovanja v javnem interesu ustanovile javne oblasti« (Čopič 2006, 46).

Obstajata torej dve vrsti javnih zavodov: nacionalni javni zavodi, katerih ustanoviteljica je država, ter občinski javni zavodi, katerih ustanoviteljice so lokalne skupnosti.

ZUJIK (2007) v 31. členu določa, da »sredstva za financiranje javnih zavodov zagotovijo njihovi ustanovitelji oziroma soustanovitelji« in da se javni zavodi »financirajo tudi iz nejavnih virov, ki jih izvajalci pridobivajo z opravljanjem javne službe in z opravljanjem drugih dejavnosti«, pri čemer pa »opravljanje drugih dejavnosti ne sme ogroziti izvajanja javne službe«. Financiranje deluje tako, da javni zavod dobi javna sredstva v skupnem znesku, o njihovi porabi pa zavod (v skladu s svojimi akti) samostojno odloča.

33. člen ZUJIK (2007) določa, da zavod zastopa, predstavlja in vodi direktor, če pa gre za večji zavod oz. zavod, ki izvaja raznovrstne dejavnosti, lahko zavod vodi tudi uprava, ki jo sestavljajo predsednik in en ali več članov. V 36. členu ZUJIK (2007) določa, da direktorja »imenuje na podlagi javnega razpisa ustanovitelj javnega zavoda po predhodnem mnenju sveta in strokovnega sveta«. Če je ustanovitelj zavoda država, direktorja torej imenuje minister, pristojen za kulturo, če pa je ustanoviteljica lokalna skupnost, pa njen pristojni organ.

Ker so kulturne institucije del javnega sektorja, morajo delovati na način in pod pogoji, ki veljajo za javne službe. To pomeni, da ima na imenovanje organov vodenja in upravljanja zavodov neposreden vpliv ustanoviteljica, torej država ali občina, kar je za kulturo, ki mora

biti neodvisna, lahko problematično. Kulturna institucija lahko hitro postane bolj podrejena državnemu vplivu in se manj posveča svojemu kulturnemu poslanstvu.

Na področju uprizoritvene umetnosti v Republiki Sloveniji deluje 13 javnih zavodov: trije nacionalni (Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, Slovensko narodno gledališče Maribor – Drama), deset javnih zavodov pa je občinskih (Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče, Lutkovno gledališče Ljubljana, Lutkovno gledališče Maribor, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Prešernovo gledališče Kranj, Gledališče Koper/Teatro Capodistria, Mestno gledališče Ptuj, Anton Podbevšek Teater, Gledališče Toneta Čufarja Jesenice). Poleg teh pa ob navedenih javnih v enotnem kulturnem slovenskem prostoru deluje tudi Slovensko stalno gledališče v Trstu.

4.1.1 Financiranje javnih gledališč

Za financiranje javnih zavodov so zadolžene njihove ustanoviteljice, torej za nacionalne zavode država, za občinske pa lokalne skupnosti. Gre za proračunsko financiranje, ki omogoča kontinuiteto delovanja; javni zavodi lahko snujejo dolgoročne plane, saj njihovo delovanje ni odvisno od vsakokratnih komisij, ki dodeljuje (ali pa ne) sredstva.

Za financiranje dejavnosti na področju uprizoritvene umetnosti je v zadnjih letih namenjenih približno 13 % državnega proračuna za kulturo, kar vključuje sofinanciranje programov javnih zavodov in nevladnih organizacij ter projektov (Analiza stanja na področju kulture 2011, 15). Po podatkih Analize stanja na področju kulture je leta 2009 za kulturo bilo namenjenih 26.738.404 EUR, od tega 25.250.131 EUR za javne zavode in 1.488.273 EUR za programe in projekte NVO, kar predstavlja 94 % vseh sredstev, namenjenih vsej kulturni dejavnosti, v prid javnim zavodom (prav tam). V ta sredstva ni všteto plačilo prispevkov za samozaposlene na področju kulture.

Večina sredstev, ki jih iz proračuna dobijo javni zavodi, se namenja plačam uslužbencev, in sicer kar dve tretjini, le ena tretjina pa je tako namenjena materialnim stroškom, kar krni kakovost produkcije in program, ki pa je v temelju poslanstvo teh institucij.

4.1.2 Zaposlovanje v javnih gledališčih

Zaposleni v javnih zavodih so javni uslužbenci, za katere velja centraliziran enoten sistem plač v javnem sektorju, ki jim zagotavlja enotno vrednotenje dela ter socialno varnost. Ta sistem je za področje umetnosti pretog, saj ne nagrajuje kakovosti in učinkovitosti.

Slabost takšnega sistema je, kot meni sedanji minister za kulturo, Uroš Grilc, da »javni sektor nosi v sebi neko temeljno nepoštenost, saj na eni strani onemogoča nagrajevanje tistih, ki delajo največ in so najboljši, hkrati pa ne dopušča, da bi tisti, ki dela manj, prejel nižje plačilo« (Grilc v Trampuš 2013).

Na področju zaposlovanja bi bila potrebna »večja fleksibilnost (npr. prehajanje med JZ, tudi NVO), ki bi omogočala učinkovito izvajanje javnega interesa na področju kulture«, saj sedanji sistem z »zaposlovanjem za nedoločen čas in spodbujanjem podaljševanja dobe za upokojitev« ne omogoča fleksibilnosti, temveč »vzpostavlja stanje, ko je treba ob velikem številu zaposlenih za nedoločen čas najemati zunanje izvajalce, honorarne sodelavce (goste), da se program javnega zavoda sploh lahko izvede (kar je s finančnega vidika nesmotrno in neučinkovito, z vsebinskega pa nujno)« (Analiza stanja na področju kulture 2011, 29).

Nekateri igralci so prezasedeni, nekateri pa ne dobijo vlog, vendar so še vedno redno zaposleni. Ti neangažirani igralci (po svoji ali tuji krivdi) bi po mnenju Grilca (v Trampuš 2013) lahko bili »prerazporejeni na druga delovna mesta, denimo na področju kulturne vzgoje ali organizacije prireditev«, pri celotni situaciji pa je »najhuje, da so posledično javni zavodi zaprti za mlade ustvarjalce, ki bi imeli priložnost in voljo dokazati in izkazati se« (prav tam). Ministrstvo želi uveljaviti tak sistem zaposlovanja v javnih zavodih, da bi se v vsakem javnem zavodu določilo število delovnih mest, kjer bi šlo za angažmaje za določen čas, »vzporedno s tem pa bo zakonsko mogoče podzasedene in nezasedene kadre bodisi zaposliti na drugem delovnem mestu bodisi jih s pomočjo mehanizmov podpore zaposlitvam, ki jih bomo razvili, zaposliti v nevladnem sektorju ali kot samozaposlene« (prav tam).

Več kot očitno rigidni sistem javnih uslužbencev za umetniške poklice ni najprimernejši, saj poleg pozitivnih plati, ki jih zagotavlja zaposlenim (socialna varnost, zagotovljena služba), nosi tudi zgoraj omenjene slabosti, kot so staranje ansambla, primanjkljaj mest za mlade, dokazovanja željne igralce in podobno.

4.2 Ljubiteljsko gledališče

S scensko umetnostjo se ukvarja izjemno veliko število prostočasnih društev. Kot smo že opisovali, imamo v Sloveniji pestro društveno življenje; kulturno ljubiteljstvo pa za sabo nima le dolge tradicije, temveč izjemno pomembno vlogo utrjevanja narodne zavesti ter dvigovanja kulturne ravni prebivalstva.

V Analizi stanja na področju kulture (2011, 236–237) je navedeno, da »na operativni ravni s pojmom **ljubiteljstvo** opredeljujemo tiste **kulturne dejavnosti, ki jih neposredni izvajalci (člani) ne izvajajo kot poklic** (praviloma za njih niso plačani in tudi ne formalno izšolani)«.

Preden so bila ustanovljena javna gledališča, je pri nas živelo pestro ljubiteljsko ukvarjanje s scensko umetnostjo. Pri nas je bila vloga gledališča drugačna kot ponekod v kulturno razvitejših ali nacionalno homogenih državah. Nismo imeli veliko poklicnih gledališč, pa še tista, ki so bila, so se razvila na temeljih bogatega in razvitega amaterskega gledališča. Z odrsko umetnostjo je velika večina ljudi prihajala v stik prek amaterskih gledališč in ne profesionalnih, saj je bil dostop do njih ekonomsko ali/in geografsko omejen.

Kulturno ljubiteljsko udejstvovanje ima v Sloveniji bogato in zelo samosvojo tradicijo, saj je zaznamovano in neločljivo povezano z ohranjanjem narodne in kulturne identitete. V 19. stoletju je nastalo mnogo, ne samo lokalnih, temveč tudi nacionalnih društev. To stoletje je bilo tudi obdobje ločitve naroda na liberalce in klerikalce. Večina nepolitičnih dramskih društev v večjih mestih se je v tem času opredelila za liberalno stran, zato so klerikalci kot protiutež začeli ustanavljati svoja dramska društva. To je imelo pozitivno posledico, saj se je tako na prelomu iz 19. v 20. stoletje v mestih in na podeželju ustvarilo mnogo kulturnih skupin. »Če bi v manjših krajih združili moči, bi morda lahko ustvarili močnejšo gledališko skupino, toda kakovostna kulturna ponudba v razmerah razplamtelega kulturnega boja pač ni bila primarni cilj društvene dejavnosti (Gabrič 2010, 33).«

Ta delitev je prinesla tako dobre kot slabe posledice. Medsebojno tekmovanje je namreč ponekod vodilo le v udrihanje po nasprotniku, njegovo blatenje in poskus diskreditacije, spet v drugih primerih pa je vodilo v konkurenčnost in izboljšanje, bogatenje ponudbe.

Ljubiteljska dejavnost je »oblikovala piramido – od osnovne družbene ravni, do neinstitucionalnega umetniškega ustvarjanja ter ustvarjalcev, ki po kvaliteti dosegajo že profesionalno raven« (Čopič in drugi 1997, 33).

Prvo desetletje po koncu 1. svetovne vojne je predstavljalo višek slovenskega amaterskega kulturnega udejstvovanja, saj je bilo v društvih organiziranih do 130.000 ljudi (več kot desetina vsega prebivalstva). Hiter vzpon pa se je končal po uvedbi diktature in prepovedi delovanja nekaterih društvenih zvez.

Leta 1920 je bila ustanovljena Zveza kulturnih društev, ki je združila liberalna kulturna društva, del zveze so bila tudi gledališča, ki so zaposlovala nekaj poklicnih gledališčnikov. »Pomoč poklicnih umetnikov amaterskim kulturnim prizadevanjem je bila nekaj samoumevnega. Poklicni igralci so bili tudi aktivni sodelavci gledaliških amaterjev« (Gabrič 2010, 48).

Tudi po 2. svetovni vojni se je, zaradi večje stopnje narodne zavesti in osvobojenosti, povečalo zanimanje ljudi za slovensko gledališče. Konec vojne je za Jugoslavijo in s tem seveda Slovenijo pomenil tudi pomembno politično spremembo, namreč komunistični prevzem oblasti in federalno preoblikovanje države, kar je nosilo posledice tudi za kulturno udejstvovanje, saj so od petdesetih let nad njim bdele različne komisije Zveze komunistov. »Federalno preoblikovanje države je imelo za posledico povečanje pristojnosti republike na kulturnem področju in s tem pri vodenju kulturnih ustanov« (Gabrič 2010, 54).

Leta 1945 je bila ustanovljena Ljudska prosveta Slovenije, ki je temeljila na načelih Osvobodilne fronte Slovenije, drugim zvezam kulturnih društev pa je bilo delovanje onemogočeno. Tako so se morale vse gledališke skupine registrirati kot članice Ljudske prosvete (današnje Zveze kulturnih društev).

Čeprav je bilo že leta 1945 v zvezi več kot 850 gledaliških skupin, se je kmalu začel kazati upad števila, ki je bil posledica povišanega življenjskega standarda ljudi in predvsem pojav novega posrednika zabavnih in kulturnih vsebin – televizije. Po sprostitvev, zabavo in tudi kulturo ni bilo več treba hoditi v gledališče, vse je postalo dostopno iz udobnega domačega naslonjača. Seveda to ne pomeni, da je zanimanje za gledališče povsem zamrlo, je pa

povečanje možnosti za zabavo/sprostitev seveda vplivalo na manjši obisk in ukvarjanje z gledališčem.

Vseeno pa kljub vedno bolj raznolikim možnostim preživljanja prostega časa v Sloveniji tudi danes deluje izjemno veliko število gledaliških ljubiteljskih društev – redno deluje 4.900 kulturnih društev in skupin, ki imajo skoraj 100.000 članov; od tega je **društev s področja gledališča in lutk 630**. Kulturna društva in njihove zveze pripravijo 16.000 kulturnih prireditev na leto, obišče pa jih 2 milijona obiskovalcev (Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2014–2017, 32).

»Kulturno ljubiteljstvo na Slovenskem najširše plasti prebivalstva spodbuja in jim omogoča izražanje kulturnih potreb, je pa tudi neizčrpno področje, kjer se profilirajo potrebni kadrovske potenciali« (Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2008–2011).

Poleg bogate tradicije in pomembne vloge spodbujanja in ohranjanja narodne zavesti ima torej ljubiteljsko ukvarjanje s kulturo tudi danes pomembne vidike, saj vsem, ki si želijo ukvarjati z gledališčem, omogoča izpolnitev te želje, omogoča izražanje in zadovoljevanje tovrstnih potreb, širi kulturno zavest, omogoča dostopnost do kulture tudi v manjših krajih, kjer so ljudje zelo oddaljeni od javnih gledališč, prilagaja se potrebam in željam ljudi. Je pa, kot omenjeno, tudi platforma, kjer se z gledališčem spoznajo bodoči profesionalni ustvarjalci scenske umetnosti, v njej začutijo zanimanje in željo za profesionalno ukvarjanje s kulturo ali pa na njej kot profesionalci začetniki preizkušajo svoje ideje in pridobivajo izkušnje.

Zaradi vseh naštetih razlogov vidimo, da ima kulturno ljubiteljstvo izjemno pomembno vlogo in predstavlja pomemben del kulturne sfere. Kot takega ga že dolgo priznava tudi država, ki zanj skrbi prek Javnega sklada za kulturne dejavnosti (JSKD). »Sklad je strokovna organizacijska mreža za podporo ljubiteljski kulturi, s svojimi 59 območnimi izpostavami in različnimi instrumenti skrbi za uresničevanje javnega interesa na tem področju« (Nacionalni plan za kulturo 2014–17, 52).

Glavna naloga JSKD je izvajanje nacionalnega kulturnega programa v delu, ki pokriva ljubiteljske kulturne dejavnosti (financira projekte ljubiteljskih kulturnih ustanov, nakup opreme, izvaja prireditve, izobraževanja in podeljuje priznanja za najvidnejše dosežke). Njegova osrednja naloga je financiranje kulturnih projektov na področju ljubiteljske

dejavnosti prek javnih razpisov. Na podlagi posebnih pogodb z lokalnimi skupnostmi pa lahko financira tudi redne letne programe ljubiteljskih kulturnih skupin.

4.2.1 Financiranje ljubiteljskih gledališč

Ljubiteljska gledališča se skupaj z drugimi kulturnimi društvi financirajo prek razpisov JSKD, z lastnimi viri – članarinami, prek prodaje vstopnic ter prek donacij in sponzorstev. Gre za majhne zneske, saj ljubiteljska društva navadno ne odigrajo veliko ponovitev svojih predstav (pri tistih, ki delujejo v manjših krajih, zmanjka občinstva, gostujejo pa pri podobnih društvih, ki tudi sama nimajo veliko denarja, da bi lahko velikodušno plačala predstave; tista, ki delujejo v večjih mestih, pa so v primerjavi z institucijami neprepoznava, saj si ne morejo privoščiti javnega obveščanja, nimajo zaposlenih za marketing in podobno).

Za uresničevanje javnega interesa na področju ljubiteljske kulture skrbijo lokalne skupnosti in država prek JSKD.

4.2.2 Zaposlovanje v ljubiteljskih gledališčih

Ljubiteljska gledališča podobno kot druga kulturna društva navadno nimajo zaposlenih, saj imajo za to premalo finančnih sredstev.

4.3 Zasebna profesionalna gledališča

Ker so zasebna profesionalna gledališča bistvo naloge, si jih bomo pogledali podrobneje v samostojnem poglavju. Za popolno razumevanje njihove vloge moramo poznati njihovo zgodovino in pomen, ki ga imajo.

5 ZASEBNA PROFESIONALNA GLEDALIŠČA

Ustvarjanje del, ki jih želimo ustvariti. Delovati brez ovir in ustvarjati brez strahu pred posledicami. (Neimenovan kulturni menedžer v Voss in drugi 2000, 336)

Pri zasebnih profesionalnih gledališčih gre za tretjo skupino akterjev na področju scenske umetnosti. Po kakovosti produkcije in sodelujočih profesionalcih je bližje javnim zavodom, zaradi zasebnega ustanovitelja in istih pravno statusnih oblik pa pogosto dojeta kot del ljubiteljstva. Vendar pa gre za povsem ločeno kategorijo, ki je vzporedna javnim zavodom in ni samo v funkciji krpanja lukenj, ki bi jih ti puščali za sabo.

Zasebna profesionalna gledališča imajo več zelo pomembnih vlog tako z vidika umetnosti kot z vidika družbe. Njihova pomembna umetniška vloga je ta, da pogosto služijo kot »preizkusni poligon za inovativno novo umetnost, saj nov koncept pogosto zahteva, da nevladne asociacije služijo kot inkubator idej« (Voss in drugi 2000, 333).

Zasebna profesionalna gledališča so prav iz tega razloga privlačna poklicnim umetnikom, saj mnogi »čutijo potrebo po tem, da se odcepijo od stalne potopitve v ansambel«, ki ga lahko čutijo kot »preveč hierarhičnega, predvidljivega, utesnjujočega, preobremenjenega z načrtovanjem in logistiko in ne zadostno navdihujočega v umetniškem smislu« (Klaic 2011, 31). Zasebna profesionalna gledališča nudijo večji prostor svobode, kar je navsezadnje edini prostor, kjer lahko umetnost zares zaživi. Profesionalci se tako pogosto vključujejo v nevladna gledališča z razlogom resničnega izživljanja vseh svojih umetniških vzgibov, teženj, želja in sposobnosti; ki jih v javnih gledališčih zaradi zgoraj naštetih in drugih razlogov (»etiketiranje« igralca, da ga vedno zasedajo v enake vloge, vnaprej določen repertoar, na katerega nima vpliva ipd.) ne morejo vedno. Izmenjava pa gre seveda tudi v drugi smeri, zasebna gledališča so pogosto tudi izkušnja, ki mnogo umetnikov spodbudi, da pozneje najdejo svoj poklic v drugih oblikah gledališča.

Družbeni prispevek zasebnih nepridobitnih gledališč je »prispevek h kakovosti življenja, prispevek k oblikovanju izobraženih in informiranih prebivalcev, navdihovanje individualne kreativnosti in potencialov« (Kaple 2002, 1592). Lahko rečemo, da **so družbena dobrina, saj družbo bogatijo s kulturo in izobraževanjem ter ji pogosto ponujajo aktivnejšo, bolj angažirano udeležbo kot institucionalna gledališča.** »Kulturne organizacije morajo stremeti

k temu, da bi postala umetnost del življenja vsakega posameznika, zaradi tega, ker je to preprosto bistvo civilizacije« (Morrison in Dalgleish 1987, 139).

Vse naštetu poudarja pomembno vlogo zasebnih profesionalnih gledališč in kaže njihovo nujnost za sodobno družbo in njenega posameznika, sploh pa potenciale, ki jih imajo.

Kljub vsemu pa so v nezavidljivem položaju. Ker niso javna, so pogosto odvisna le od uspešnosti na projektnih razpisih, kar onemogoča kontinuiteto, saj morajo preživeti tudi obdobje med projekti in pokrivati materialne stroške.

Zasebno gledališče »zaznamuje dvoumno in nestabilno okolje, ker so njegovi produkti estetski, interpretativni in eksperimentalni, kar prinaša to, da se morajo nevladna gledališča spopadati z negotovo zahtevo potrošnikov, hitro spreminjajočimi produkti in produkcijskimi procesi ter nepredvidljivostjo uspeha produkta« (Voss in drugi 2000, 331). Njihova poglavitna težava je napetost, ki izhaja iz sledenja umetniškim ciljem v razmerah finančnih omejitev, napetost, ki pogosto zahteva mnogo prilagajanja, od organizacij pa je odvisno, ali dopustijo, da se prilagajanje odvija na račun umetniške kakovosti ali z iznajdljivostjo in požrtvovalnostjo stroške zmanjšajo kje drugje.

5.1 Zasebna profesionalna gledališča v Sloveniji

Zasebne profesionalne gledališke skupine so se razvile, se ustanavljajo iz mnogovrstnih razlogov in na različne načine. Pogosto je, da skupino ustanovi »umetniški inovator z močno vizijo, ki rekrutira pripadnike in razvije ter implementira specifično estetiko« (Klaic 2011, 37). Lahko jih ustanovijo prijatelji, ki jih družijo želja po ustvarjanju, ali pa somišljeniki, ki delijo »specifične frustracije v zvezi s stanjem gledališča v njihovem okolju, na katere se odzovejo z alternativno idejo in prakso, ki temelji na eksperimentiranju« (prav tam).

Pogosto se zasebna profesionalna gledališka združenja opredeljujejo kot opozicija tako komercialnemu kot javnemu gledališču, ki naj bi bilo preveč konvencionalno. Četudi je to morda držalo v preteklosti, pa so sčasoma javna gledališča vključila eksperimentalne prakse. Razlika torej ni v tem, da bi

»bila institucionalna kultura, opredeljena kot vsebinska opozicija umetniškim praksam avantgardne, laboratorijske ali eksperimentalne narave, kar so institucije konec koncev dokazale s tem, da so bolj ali manj same odprle vrata tudi tem praksam, ampak je razlika samo v različnem odnosu javnih oblasti, ki se kaže v tem, da je institucionalna kultura redno financirana, neinstitucionalna pa odvisna od tega, ali želijo javne oblasti podpreti konkretne njihove projekte ali ne«. (Čopič 2006, 46)

Prav tako so nekatera eksperimentalna gledališča sčasoma zrasla, dobila večje priznanje v javnosti in s tem večjo javno podporo in tako postala konvencionalna gledališča.

Razcvet slovenskega gledališča se je začel proti koncu petdesetih let, ko so se pojavile prve eksperimentalne gledališke skupine.

Ko govorimo o zasebnih profesionalnih gledališčih, govorimo o fenomenu, ki je pogosto označen s pojmom »eksperimentalno gledališče«.

V osnovi pojem »eksperimentalno gledališče« označuje poseben »kulturnozgodovinsko določen tip srednjeevropskega neinstitucionalnega gledališča, ki je od petdesetih let prejšnjega stoletja pa do demokratizacije obstajalo v opoziciji do (bolj ali manj) totalitarnih režimov« (Kosmos 2009). Njihov pomemben družbeni prispevek je ta, da so pripomogla k demokratizaciji družb za »železno zaveso«.

Kakor pa pravi Primož Jesenko, je lahko uporaba te terminologije problematična, saj je **»eksperimentalno gledališče vsako ambiciozno, tudi sodobno gledališče, ki želi razvijati svojo posebno umetniško poetiko«** (Jesenko v Kosmos 2009). Preprosto rečeno je definicija eksperimentalnega gledališča danes njegovo ime – tovrstno gledališče počne nekaj novega, neuveljavljenega, torej eksperimentira.

Zasebno profesionalno gledališče je pojem, ki bolj izvira iz pravno-statusne ureditve, torej nakazuje na to, da gre za gledališče, ki ni javno in ki ni ljubiteljsko, pa tudi komercialno ne. Pojem eksperimentalno gledališče pa se bolj nanaša na alternativo uveljavljeni gledališki praksi. Dejansko gre za isto stvar, saj je glavna značilnost zasebnih profesionalnih gledališč in njihov cilj vpeljava drugačne uporabe jezika in telesa z namenom spreminjanja, izzivanja načina percepcije in ustvarjanje novega, aktivnejšega odnosa s publiko.

5.2 Posledice razvoja neinstitucionalne kulture v prejšnjem sistemu za današnje stanje in vlogo zasebnih profesionalnih gledališč

Slovensko zgodovinsko okolje je z vidika razvoja neinstitucionalne kulture specifično in precej drugačno od anglosaksonskega, pa vendar je bilo prevzeto njihovo poimenovanje tega fenomena, čeprav sam izraz pomensko ni primerljiv.

Eksperimentalna gledališča ne le da so bila prisotna še pred demokratičnim sistemom, ampak so bila tudi kakovostna in profesionalizirana že od petdesetih let prejšnjega stoletja naprej. V štiridesetih letih, kolikor je minilo do demokratizacije, je neinstitucionalna kultura prešla bistven razvoj in utrdila svoj položaj, pa vendar je bila na koncu priključena ostalim, od nje različnim, nevladnim organizacijam, ki so se šele rojevale.

Prve oblike neinstitucionalne kulture so nastale kot vzporedna oblika nacionalnim institucijam, ki so bile po mnenju ustanoviteljev neinstitucionalnih skupin in sodelujočih v njih preveč tradicionalne. Te prve oblike so imele legalen status, bila so društva in kot taka financirana prek republiške in občinske kulturne skupnosti. Šlo je predvsem za eksperimentalna gledališča. V sistemu samoupravljanja (1974–1989) so bila sicer favorizirana ljubiteljska kulturna društva, ker so seveda manj izzivala sistem, niso bila kontroverzna. Vseeno pa je bilo možno, da so tudi profesionalci, ki so se želeli z umetnostjo ukvarjati drugače, kakor je prevladovalo v institucijah, pravno organizirajo v društvo. Šlo je za povsem drugačno obliko organiziranja in predvsem raven ustvarjanja, drugačne namene, kot so prevladovali v ljubiteljski sferi, a delili so si isto pravno-organizacijsko obliko – društvo.

Neinstitucionalna kultura je torej že od petdesetih let prejšnjega stoletja pomenila pomemben doprinos v sferi kulture, ob boku institucionalnih gledališč je gradila kulturo in jo v resnici s svojo drznostjo preizkušanja novih gledaliških praks gnala naprej. Ne samo, da je bila enakovreden sogradnik kulture, pogosto je bila zaradi svoje neodvisnosti pomemben vodnik naprej. Vidno je, da pri neinstitucionalni kulturi ne gre za nek element, ki samo maši luknjo, ki jo institucije puščajo za sabo, ampak za pomembnega vzporednega sogradnika. Z demokratizacijo slovenske družbe pa se je njena vloga le še bolj okrepila in razširila.

Kot smo videli, je neinstitucionalna kultura imela pomembno vlogo, bila profesionalizirana in vrhunska, vseeno pa je z demokratizacijo Slovenije v začetku devetdesetih let prejšnjega

stoletja padla pod skupen generičen pojem nevladne organizacije, ne glede na to, da se od njih v marsičem razlikuje.

Nevladne organizacije namreč pred demokratizacijo, tj. pred letom 1991, v Sloveniji »zaradi specifične ekonomske in družbene ureditve niso predstavljale civilnopravnega organiziranja družbe, temveč so bile zožene zgolj na društveno dejavnost kot obliko povezovanja posameznikov oziroma združevanja zaradi subjektivnih interesov« (Habazent in drugi 2011, 2).

To sicer velja za ostale NVO, ne pa za NVO s področja kulture. Področje kulture je namreč, kot smo videli, v tem pogledu specifično, saj se je kljub ekonomsko-družbeni ureditvi prek društvene organiziranosti vzpostavila močna neinstitucionalna oz. alternativna umetniška scena. Tudi iz tega dejstva izvirata potreba po razlikovanju med NVO v kulturi in ostalimi NVO ter potreba po novi definiciji, saj »definicija ne pokriva vseh funkcij, ki jih v Sloveniji danes in nekdanje opravlja nevladni sektor na področju kulturne in umetnostne produkcije« in ker zaradi tega kulturna politika neinstitucionalnega sektorja ne »obrnava na enakopraven pravno-formalni način« (prav tam).

5.2.1 Neprimernost poimenovanja

Nujno je treba omeniti tudi problematiko samega naziva »neinstitucionalna kultura«, iz katere izvira potreba po ne le novi natančni definiciji, temveč tudi novem imenu, ki bo enotno. Tako se fenomena profesionalnih zasebnih gledališč ne bo več naslavljalo z nevladnimi organizacijami v kulturi, neinstitucionalno kulturo, zasebnimi profesionalnimi nepridobitnimi/neprofitnimi gledališči in podobnimi izrazi. Že samo zaradi kopice imen vlada še večja zmeda.

Pogosta je uporaba izraza »neinstitucionalna kultura«, vendar je že samo poimenovanje zavajajoče, saj »implicira individualne projekte, občasno delo ali alternativno gibanje, ki ne potrebuje stalne organizacijske oblike ali profesionalnega dela /.../ V realnosti le del neinstitucionalne kulture deluje na neprofesionalnih in občasnih temeljih«, ki jo označujemo kot »amaterska dejavnost /.../ brez dolgoročnih ciljev svoje aktivnosti« (Čopič 1997, 181).

5.2.2 Problematika statusne oblike zasebnega zavoda

V začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja so zaradi krize želeli urediti položaj samostojnih kulturnih delavcev. Narejen je bil »poskus, da bi skozi uzakonitev tako imenovanih delovnih skupnosti samostojnih kulturnih delavcev poiskali statusno rešitev, ki bi predstavljala možnost, da se tisti umetniki, ki delujejo poklicno samostojno, povežali v svojo organizacijo« (Habazent in drugi 2011, 4). Šlo je za to, da je bilo treba poiskati pravni status, ki bi imel zasebno osnovo, torej bi sodil v zasebni sektor, krati pa bi bil zaradi delovanja v javnem interesu nekako tudi javen, oziroma pravno-formalno gledano »javna oseba zasebnega prava« (prav tam). Tu najdemo razlog, da je kasneje, leta 1992, Zakon o zavodih poleg javnega zavoda uveljavil tudi zasebni zavod kot pravno obliko zasebnega prava, kar poznamo samo pri nas. V tem kontekstu »so tako imenovani zasebni zavodi nastali kot oblika »organizacijske ureditve«, ki po obliki delovanja, organiziranja in financiranja iz vidika države ostajajo obravnavani kot ljubiteljska prostočasna aktivnost, kar predstavlja srž kontradiktornosti med »teorijo in prakso« (prav tam).

Ker so v Sloveniji že pred obdobjem tranzicije obstajale določene pravne podlage za ustanovitev NVO, bi pričakovali, da bi to prineslo prednosti, vendar se je izkazalo ravno nasprotno. Država je vztrajala pri razumevanju zasebnih zavodov kot oblike, ki ni del državne strukture in »jih hkrati skušala zaščititi pred »nevarnostjo« trga, in sicer kot obliko, ki po eni strani ni del državne strukture, a jim po drugi nalaga zakonsko obveznost«; tako »NVO v umetnosti in kulturi niso postale niti del države niti civilne družbe, zato se tudi njihov status ni uredil« (prav tam).

To pa pomeni, da je ogrožena kontinuiteta njihovega delovanja, ki pri ljubiteljskih društvih ni v ospredju in pod takim pritiskom. Usoda neinstitucionalne kulture je povsem odvisna od razpisov in njihovih pogojev ter odločitve komisij, česar pa javni zavodi ne poznajo. Gre za kratkoročen način financiranja, ki močno hromi kontinuiteto izvajanja profesionalne dejavnosti.

6 POLOŽAJ IN VLOGA ZASEBNIH PROFESIONALNIH GLEDALIŠČ

Zasebna profesionalna gledališča so danes kljub vsem svojim uspehom, razvitosti, profesionaliziranosti in izredno pomembni vlogi v kulturni sferi še vedno daleč od tega, da bi jih država enakovredno vključevala v kulturno politiko. Deklarativno je v teoriji morda še videti tako, a v realnosti je stanje povsem drugačno. To je razvidno predvsem iz sistema financiranja, pa tudi drugače »delujejo na obrobju, medtem ko je delo v njih iz pravnega vidika še vedno obravnavano kot prostovoljno« (Habazent in drugi 2011, 3).

Kljub spremembi političnega sistema in vsemu napredku in razvoju, ki so ga zasebna profesionalna gledališča prešla in dosegla, so še vedno dojeta kot neprofesionalna; so tolerirana, kakor so bila v prejšnjem sistemu, niso pa dojeta enakovredno. Zaradi ne vključenosti v kulturni sistem, zaradi te odrinjenosti na obrobje, so manjšega obsega, posledično pa je majhna tudi njihova profesionalna struktura. Gre za to, da so že od začetka pa vse do danes v temelju razumljena napačno oz. sploh niso razumljena.

Država na papirju sicer neinstucionalno kulturo dojema kot enakovredno institucionalni; kulturna politika poudarja **pravico do enakopravne dostopnosti do javnih sredstev ne glede na status**.

Nacionalni program za kulturo (2008, 7) določa, da »kulturna politika ne bo samo nepristranska, ampak bo dajala možnosti za dejavnosti tudi nevladnim skupinam oziroma zunaj institucionalnim oblikam ustvarjanja kulturnih dobrin«. Vendar je sama ta določba preveč splošna, ne pove, kaj in kako bo kulturna politika dejansko storila za dajanje možnosti zasebnim profesionalnim gledališčem in kaj to pravzaprav sploh pomeni. Gre samo za priznanje njihovega obstoja, hkrati pa, kakor so programu očitali, daje poudarek na nepotrebnem razlikovanju med institucionalno in neinstucionalno kulturo ter ustvarja konfliktnost med poloma. Gre za deklarativno izenačevanje položaja obeh polov, ki pa se v praksi ni zgodilo. In se tudi ne more brez globljih strukturnih sprememb.

Kljub tej enakosti na deklarativni ravni se v praksi »neinstucionalna kultura ne more prebiti do enakopravnega položaja v sistemu kulture (in dostopa do javnih sredstev), ker proračunska sredstva v veliki meri potroši javni sektor v kulturi, in sicer za delovanje nacionalnih kulturnih institucij« (Praznik 2010).

Že prvi zakon iz leta 1994 (ZUJIK) je zahteval, da so se »javni zavodi potegovali za projektna sredstva skupaj z zasebnimi, kar se je pokazalo za nelojalno konkurenco, saj so bili javni zavodi v privilegiranem položaju, ker so imeli sredstva za plače že krita iz rednega institucionalnega financiranja« (Habazent in drugi 2011, 4). Ta zakon je prinesel tudi to novost, da se zasebnim gledališčem lahko podeli status delovanja v javnem interesu, kar naj bi bil velik korak v smeri enakovrednosti, v resnici pa ni prinesel tega, da bi bili deležni višjih sredstev ali več razpisov, ampak le par dodatnih točk na razpisih in možnost, da so zasebna profesionalna gledališča lahko dobila v upravljanje državne oz. občinske prostore, ni pa »sprožil kulturnega premika« (prav tam).

Leta 2002 so bile uzakonjene spremembe, ki naj bi dosegle bolj primerljivo financiranje, a v praksi niso zaživele. Leta 2004 je bil sprejet prvi Nacionalni program za kulturo 2004–2007, vendar ni vključeval ničesar, kar bi kazalo na trud po doseganju tega cilja.

Vse to kaže na razkorak med zakonodajo in samo realnostjo. **»Na križišču tovrstnih razmerij danes deluje NV sektor na področju kulture in umetnosti«** (Habazent in drugi 2011, 5).

6.1 Zaposlovanje v zasebnih profesionalnih gledališčih

Kar velja za splošen nevladni sektor, velja tudi za zasebna profesionalna gledališča. V njih namreč ni sistematiziranih delovnih mest in prav zato tudi pri zaposlovanju ne moremo govoriti o primerljivosti z javnimi gledališči. Delo v zasebnih profesionalnih gledališčih temelji na honorarno plačanih projektnih oblikah dela, redno zaposlenih za nedoločen čas pa v njih praktično ni.

Zasebna profesionalna gledališča so v »dvojnem pogodbenem razmerju; po eni strani so izvajalci pogodb z ministrstvom, po drugi pa delodajalci avtorskih pogodb z izvajalci, pri čemer so vsi izvajalci plačani iz denarja za projekt« (Habazent in drugi 2011, 16).

Zasebna profesionalna gledališča se od javnih gledališč razlikujejo v tem, da imajo javni zavodi sredstva za delovanje zagotovljena brez javnih razpisov, plače zaposlenih izhajajo iz postavke za plačo, medtem ko avtorski honorarji enako kot pri zasebnih profesionalnih gledališčih izhajajo iz programskih sredstev. Pri tem pa velja izpostaviti, da je teh honorarno

zaposlenih veliko manj, saj je večina zaposlenih v institucijah redno zaposlenih javnih uslužbencev, pri zasebnih profesionalnih gledališčih pa je večina zaposlenih pogodbeno, prek avtorskih honorarjev – torej gre večina sredstev, namenjenih plačam, iz denarja za projekt.

V zasebnih profesionalnih gledališčih je zelo malo redno zaposlenih ljudi, v javnih pa je večina redno zaposlenih. Javna gledališča za plače porabijo približno 70 % sredstev, za program pa 19 %, medtem ko zasebna profesionalna gledališča za plače namenjajo 34 %, za program pa 52 % sredstev (Habazent in drugi 2011, 53).

Ker se zasebna profesionalna gledališča vrednoti z vidika ostalih NVO, je **delo zaposlenih v zasebnih profesionalnih gledališčih še vedno dojeto kot prostovoljno**, saj je večina dela v NVO tovrstne narave, a ne v zasebnih profesionalnih gledališčih, ki so, kot rečeno, tudi s tega vidika specifični in zato potrebni posebne opredelitve.

Na področju zaposlovanja so »nujne strukturne spremembe in izboljšanje delovnih pogojev; potrebno bi bilo oblikovati ter urediti minimalne honorarje, lestvico plačil in pravice zaposlenih, bonitete in boljše pogoje za delo« (Habazent in drugi 2011, 17).

6.2 *Financiranje zasebnih profesionalnih gledališč*

Financiranje neinstitucionalne kulture nikakor ni primerljivo s financiranjem institucionalne kulture. Čeprav, kot smo videli, pri presojanju o tem, ali sta delovanje in program kakršnega koli gledališča javna dobrina, ni temelj statusna organiziranost izvajalca, temveč vsebina programa, v realnosti na področju primerljivega financiranja ni bilo storjenega prav veliko.

Neinstitucionalna gledališča država financira prek programskih in projektnih razpisov, težava pri tem pa je, da takšen način financiranja **ne omogoča kritja neprogramskih stroškov, kar onemogoča dolgoročnost delovanja, razvijanje in omogočanje daljnosežnih vizij ter kontinuiteto delovanja, stabilnost in načrtovanje**.

Javni sektor je v kulturi dominanten; od vseh sredstev, namenjenih kulturi, gre za javni sektor kar 73 % teh sredstev (Grilc v Trampuš 2013).

Država z namenom zagotavljanja javne dostopnosti kulturnih dobrin sofinancira tudi programe in projekte na nacionalni ravni (ne glede na statusno organiziranost izvajalca), ne pa tudi celotnega delovanja teh izvajalcev. Po 31. členu ZUJIK (2007) mora namreč sredstva za delovanje javnih zavodov zagotavljati njihova ustanoviteljica (če gre za državne javne zavode, država, če gre za občinske pa lokalne skupnosti), pri zasebnih profesionalnih gledališčih pa ni ustanovitelja, ki bi moral zagotavljati sredstva za njihovo delovanje, saj so ustanovitelji oni sami.

Zaradi slabosti projektnega financiranja, ki smo jih že omenili, se je leta 2004 zgodil obetaven premik v smeri bolj kontinuiranega delovanja zasebnih profesionalnih gledališč, saj je država na podlagi javnega poziva izbrala zasebna profesionalna gledališča, s katerimi je sklenila prve triletno pogodbe o izvedbi javnih kulturnih programov. Te naj bi zagotovile stabilnejši sistem financiranja in stabilnejše delovno okolje. Vendar je namesto vsakoletnega izboljšanja in utrjevanja sistema decembra 2013 prišlo do tega, da so na programskem razpisu na ministrstvu za kulturo ukinili ali zmanjšali finančno podporo številnim produkcijskim subjektom (med njimi tudi Mini teatru). **Zasebna profesionalna gledališča so pri nas podhranjena in ta podhranjenost se le še stopnjuje, kar pa ni skladno z usmeritvami nacionalnega kulturnega programa.**

Zasebnim profesionalnim gledališčem je »namenjenih le 5 odstotkov iz programskega finančnega proračuna ministrstva«, torej »celotna nevladna scena dobi toliko kot mariborska Drama letno« (Kern v Mrevlje 2013).

Sredstva na državni ravni bi bilo treba porazdeliti drugače, predvsem velik pomen in strukturni premik pa bi pomenila **uvedba strukturnega in ne programskega financiranja**. »Na tak način umetniški subjekti ne bi bilo tako ranljivi in predvsem resnično bolj neodvisni in ne v rokah vsakokratne strokovne komisije« (Srakar v Mrevlje 2013).

Struktura prihodkov zasebnih profesionalnih gledališč je v povprečju naslednja: 30 % država, 25,4 % občina, lastne storitve (prodaja vstopnic ipd.) 24,4 %, sponzorstva in donacije 9,3 % ter sredstva EU 4,6 % (Habazent in drugi 2011, 48).

6.3 Nujnost sistemske ureditve

Stanje zasebnih profesionalnih gledališč je, kot smo videli, neurejeno, nepravilno umeščeno in nerazumljeno. Samo področje je tako specifično in ima specifične potrebe, da je nujno »sistemsko reševanje«, saj »delovanje zasebnih profesionalnih gledališč še vedno temelji predvsem na aktivističnem delu (pretežno neplačano ali podplačano delo, ki temelji na idejnem naboju sodelujočih, ki je po načinu delovanja profesionalno, a je zaradi nizkih sredstev, ki mu jih država zanje namenja, in zaradi nerešenega statusa NVO, obravnavano kot prostovoljno), medtem ko se je njegova funkcija že zdavnaj profesionalizirala« (Habazent in drugi 2011, 17).

Uveljaviti je treba razumevanje, da pri zasebnih profesionalnih gledališčih ne gre za isto vrsto NVO kot so ostale; da gre za specifično obliko organizacij, ki so nevladne v smislu, da jih ni ustanovila država, in ne nevladne v smislu, da so neprofesionalne ali da temeljijo na prostovoljcih.

Kljub podhranjenosti in nerešenemu stanju v kulturni politiki so zasebna profesionalna gledališča skozi svojo zgodovino dokazala, da so profesionalna in enakovredna (glede kakovosti produkcije in mednarodnih uspehov) institucijam. Dokazala so, da so zaradi svojega »eksperimentiranja, raziskovanja, zavzemanja za marginalizirane družbene teme, skupine in umetniške izraze kot tudi svobodo umetniškega izraza onkraj diktata večine in prevladujočega mnenja ter okusa vitalnega pomena ne samo za heterogenost umetniške ponudbe, temveč predvsem eksistencialna nuja umetnosti kot javnega dobrega« (Mrevlje 2013). In prav zato je sistemska ureditev njihovega položaja tako zelo nujna in bistvena.

7 RAZLIKE MED TREMI AKTERJI NA POLJU SCENSKE UMETNOSTI

Kot smo videli, je polje scenske umetnosti precej pestro. Na njem deluje več akterjev, kot so državne/občinske institucije, nevladne organizacije (v nadaljevanju zasebna profesionalna gledališča), ljubiteljska društva in tudi komercialna gledališča, ki pa jih v to razpravo ne vključujemo, saj so po svoji naravi pridobitna, bistvo naloge pa so nepridobitne organizacije. Torej bomo v nadaljevanju obravnavali le prve tri akterje.

Zgoraj smo jih že na kratko opredelili, zdaj pa moramo pogledati njihove razlike in podobnosti, da lahko med njimi vzpostavimo jasne meje in na podlagi tega umestimo nevladne organizacije v kulturi.

7.1 Razlike in podobnosti med zasebnimi profesionalnimi gledališči in javnimi institucijami

Če se kot umetnik odločiš za delovanje izven institucij, se po svoje odločiš, da ustvarjaš brez moči. Če pa se odločiš za institucijo, se hkrati odločiš za njen aparat, ki je ideološki, metodološki, produkcijski in finančni. Problem pri tem je kompatibilnost. Po desetih letih dela v institucijah se je pokazalo, da mi produkcijski modeli institucionalnih gledališč ne nudijo ustreznih razmer za kreacijo. Pri tem ne gre toliko za estetski konflikt, kot za produkcijskega. Pri meni pa je šlo bolj kot za konflikt za občutek nemoči, da v obstoječem produkcijskem sistemu ne moreš artikulirati tistega, zaradi česar bi imelo tvoje početje smisel. (Bojan Jablanovec, 2005)

7.1.1 Razlike

Prva, največja in najosnovnejša razlika med institucionalno in neinstitucionalno kulturo je seveda njen ustanovitelj, ki je v primeru prve država ali občina, pri čemer je javni zavod v neposredni pristojnosti ustanovitelja. V primeru neinstitucionalne kulture pa gre za zasebnega ustanovitelja, zavod ali društvo ustanovi posameznik ali skupina posameznikov s skupno vizijo.

Razlika med institucionalno in neinstitucionalno kulturo je tudi v načinu financiranja, ki sledi iz razlik med ustanovitelji. Financiranje institucij v celoti prevzame država, ker je njihova ustanoviteljica, financiranje neinstitucionalne kulture pa je v rokah njihovih ustanoviteljev.

Zaradi delovanja v javno dobro država neinstitucionalno kulturo podpira na način programskih razpisov in možnosti triletnih pogodb, ne prevzema pa odgovornosti za njihovo popolno financiranje, ker ni njihov ustanovitelj.

Zaposleni v institucijah so večinoma redno zaposleni in so javni uslužbenci. Delujoči v zasebnih profesionalnih gledališčih niso prostovoljci, so tudi zaposleni, ker se z dejavnostjo ukvarjajo profesionalno, vendar pa zaradi skromnih finančnih zmožnosti v zasebnih profesionalnih gledališčih praktično ni zaposlenih za nedoločen čas, temveč je večina delujočih zaposlena projektno, prek avtorskih pogodb.

Pomembna razlika med institucijami in zasebnimi profesionalnimi gledališči je v tem, da slednja navadno nimajo stalnega ansambla, kar pomeni, da so sodelujoči del projekta zaradi želje in motivacije po sodelovanju v njem in ne, ker bi to od njih zahtevala njihova služba. To prinaša večjo zavzetost, predanost in pa tudi svežino, saj ne gre za sodelovanje z vedno istimi akterji. Tako sodelujoči prek vzpostavljanja novih odnosov pridobivajo nove izkušnje in znanja. Fleksibilnost in fluidnost povečujeta stimulacijo, ki jo lahko nekdo, ki od konca študija do upokojitve deluje v isti instituciji, izgubi. Poleg tega pa je tudi za publiko dobrodošlo, da doživi in spozna nove akterje in ne spremlja ves čas le nekaj istih obrazov.

Razlika je tudi v tem, da sta žal pri institucijah pogosto pomembnejša število premier in ponovitevter izkoristek ansambla kot pa kakovost programa. Da kakovost programa ni na prvem mestu, je razvidno že iz sistema financiranja, ki kaže, da se dve tretjini sredstev namenja za plače in le ena tretjina za sam program. Neinstitucionalnim gledališčem se ni treba dokazovati s številom premier in zasedenostjo ansambla, ker v stalni obliki ne obstaja, zato se več pozornosti namenja bistvu delovanja – kakovostni, intelektualno izzivalni produkciji.

Ker so neinstitucionalna gledališča neodvisna, lahko uprizarjajo dela, ki zaradi kakršnih koli ideoloških razlogov ne dosežejo institucij, ni jim treba sklepati kompromisov in se jim podrejati ter tako ustvarjajo svoboden prostor kreativnega eksperimentiranja.

7.1.2 Podobnosti

Pri razlikovanju med institucijami in neinstitucijami gre predvsem za organizacijske razlike (ustanovitelj, financiranje, zaposlovanje). Pri bistvenem, namreč pri vrsti in kakovosti

produkcije, lahko govorimo pretežno o podobnostih. Smo pa ugotovili, da na temelju teh podobnosti lahko, zaradi neodvisnosti, neinstitucionalna gledališča veliko dlje in segajo globlje ter podirajo in presegajo tradicionalne gledališke okvire.

Tako v institucionalni kot neinstitucionalni kulturi so akterji profesionalci (akademski igralci, režiserji). Tudi v neinstitucionalni kulturi so vpleteni v veliki večini igralci z narejeno akademijo (torej narejenimi štirimi letniki AGRFT-ja; ali kdaj v resnici diplomirajo ni bistveno ne v institucionalni ne neinstitucionalni kulturi), »naturščiki« (kvalitetni, priznani igralci, ki jim je uspelo priti v ospredje in nastopati predvsem v filmih, kdaj pa tudi na profesionalnem odru) so zelo redki, se pa najdejo. A prav tako se najdejo tudi v institucijah. Najpogosteje v neinstitucionalnih gledališčih sodelujejo igralci, ki so zaposleni v institucijah, a iščejo prostor svobodnejšega, izzivalnejšega izražanja in možnost večje osebne izpolnitve.

Tako institucionalna kot neinstitucionalna kultura stremita h kvalitetni, katarzični, družbeno aktivistični produkciji, neinstitucionalna kultura gre lahko pri tem še dlje, saj je neodvisna. Tudi institucionalna kultura naj bi bila, a v realnosti je vseeno podvržena političnemu kadrovanju in vseeno se čuti, da je njen ustanovitelj vendarle država, poleg tega pa njeno delovanje omogočajo davkoplačevalci, zatorej je toliko bolj podvržena tudi očesu javnosti. A načeloma tako institucionalna kot neinstitucionalna kultura sledita istim smernicam, jih pa neinstitucionalna kultura lahko bolj pomika naprej, preizkuša nove ideje in jih posledično naredi sprejemljive za institucije.

Tako institucionalna kot neinstitucionalna gledališča imajo dolgoročne vizije ter zahtevajo kontinuiteto delovanja. Pri institucijah je kontinuiteta seveda lahko dosegljiva, saj zanjo skrbi neposredno financiranje iz državnega proračuna, pri neinstitucionalnih organizacijah pa je njeno doseganje pravi izziv, odvisna je od uspešnosti na razpisih in torej od odločitev vsakokratnih komisij, tako rekoč ves čas visi na nitki. Kljub temu je pri obeh oblikah prisotna, četudi jo je nekje lažje, drugje pa težje dosežati; pri obeh oblikah je bistvena.

7.2 Razlike in podobnosti med profesionalnimi zasebnimi gledališči in ljubiteljskimi gledališči

7.2.1 Razlike

Najpomembnejša razlika med zasebnimi profesionalnimi gledališči in ljubiteljskimi gledališči je v načinu izvajanja dejavnosti. Pri zasebnih gledališčih gre za profesionalno dejavnost, ljubiteljska dejavnost pa pove že sama po sebi, da gre za dejavnost, ki jo izvajajo ljudje, ki se z umetnostjo ukvarjajo v prostem času, torej niso profesionalci s tega področja. Gre za posameznike, ki jih družijo želja po prostočasnem ukvarjanju z gledališčem. V Analizi stanja na področju kulture je navedeno (2011, 263), da »s pojmom ljubiteljstvo opredeljujemo tiste kulturne dejavnosti, ki jih neposredni izvajalci (člani) ne izvajajo kot poklic (praviloma za njih niso plačani in v večini ne formalno izšolani)«. Torej je v tem vidna bistvena razlika med profesionalnimi zasebnimi gledališči in ljubiteljskimi gledališči. Seveda tudi v ljubiteljski kulturi lahko kot mentorji, režiserji sodelujejo strokovno izobraženi strokovnjaki oz. zunanji sodelavci (lučkarji, scenski mojstri, kostumografi, šivilje in podobno), ki za svoje delo prejemajo plačilo. Bistveno je, da jedro, torej člani, ne prejemajo plačil.

Čeprav ne v zasebnih profesionalnih gledališčih ne v ljubiteljskih gledališčih skoraj ni redno zaposlenih, v ljubiteljskih gledališčih skoraj ni zaposlenih. Običajno se prek avtorske pogodbe plača režiserja ali kakšnega drugega sodelavca, to pa je vse.

V zasebnih profesionalnih gledališčih skorajda ni prostovoljcev (v manjši meri se tudi pri njih najdejo prostovoljci, vendar za občasna pomožna dela, kot je kakšna pomoč pri festivalih), pri ljubiteljskih gledališčih pa so vsi člani prostovoljci, celotna dejavnost temelji na prostovoljstvu.

Zasebna profesionalna gledališča se lahko prijavljajo na razpise ministrstva za kulturo, za financiranje ljubiteljskih gledališč pa skrbi Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. Zasebna profesionalna gledališča in ljubiteljska gledališča se torej ne prijavljajo na iste razpise, čeprav so oboji v širšem smislu nevladne organizacije (njihovi ustanovitelji so zasebni). Že tu je vidno razlikovanje kulturne politike, ki pa v širši javnosti še ni uveljavljeno, saj je društvo društvo ne glede na profesionalno ali neprofesionalno izvajanje svoje dejavnosti in sodi med nevladne organizacije.

Ravno ta bistvena razlika, da se z eno obliko ukvarjajo profesionalci, ki za svoje delo prejemajo plačilo, z drugo pa ljubitelji, ki plačila ne prejemajo, vodi v vrsto drugih razlik.

Zasebna profesionalna gledališča stremijo h kontinuiteti, k več letnim premieram, h stalnejšim številom ponovitev, ljubiteljska gledališča pa najpogosteje ustvarijo eno premiero letno, jo nekajkrat ponovijo v svojem okolju, potem pa iščejo gostovanja. Zasebna profesionalna gledališča pogosto gostujejo v tujini, saj je njihova produkcija vrhunska, ljubiteljska gledališča pa gostujejo v Sloveniji in občasno pri zamejcih. Ljubiteljska gledališča lahko imajo eno premiero letno, ni pa neobičajno, če več sezon ni premiere, saj to ne pomeni konca delovanja. Pri zasebnih profesionalnih gledališčih pa bi to pomenilo izgubo financiranj, upad občinstva, izgubo statusa profesionalnosti, manjše možnosti za pridobitev naslednjih financiranj in podobno.

Sicer imajo ljubiteljska gledališča formalno strukturo, vendar je veliko bolj ohlapna, ne nosi takšnih pritiskov kot zahteve po kontinuiteti in daljnoročnih vizijah pri zasebnih profesionalnih gledališčih.

7.2.2 Podobnosti

Po pregledu ugotovimo, da je v resnici edina podobnost med zasebnimi profesionalnimi gledališči v kulturi in ljubiteljskimi gledališči ta, da imajo istega ustanovitelja, torej zasebnega ustanovitelja, in da se lahko organizirajo v iste pravno-statusne oblike.

Oboji so odvisni od projektnih financiranj, a iz drugih naslovov.

Ljubiteljsko gledališče je vsebinsko zelo heterogeno, lahko se približuje bolj tradicionalni ljudski kulturi, lahko pa se bliža vrhunski in v tej točki se sicer zbliža z zasebnimi profesionalnimi gledališči, vendar je takšnih ljubiteljskih gledališč zelo malo, saj vrhunskost terja profesionalno podkovanost in predvsem veliko časa, ki pa ga ljubitelji, ker za svoje delo niso plačani, dejavnosti ne morejo posvetiti toliko kot profesionalci, saj imajo druge vire preživljanja.

7.3 Ugotovitev

Po pregledu razlik in podobnosti med tremi akterji na polju scenske umetnosti ugotovimo, da čeprav zasebna profesionalna gledališča in ljubiteljska gledališča sodijo pod isto ime »nevladnih organizacij«, med njimi poleg te kategorizacije (ki izhaja iz zasebnega ustanovitelja) ni skoraj ničesar skupnega, gre pravzaprav za skoraj čisto nasprotje; medtem ko pa ob primerjavi institucionalnih gledališč in zasebnih profesionalnih gledališč vidimo, da je razlika med njima samo v ustanovitelju in iz tega izvirajočem načinu financiranja, vsebinsko, produkcijsko gledano in gledano z vidika sodelujočih pa gre za same podobnosti. Vidimo, da gre v resnici za ločeno, vzporedno obliko z lastnimi specifičnimi lastnostmi. Zasebna profesionalna gledališča so torej veliko bolj podobna institucijam kot ljubiteljskim gledališčem, ker pa spadajo pod nevladne organizacije, se jih pogosto dojema kot bližje zadnjim.

Zato moramo pogledati še razlike med NVO in profesionalnimi NVO v kulturi (zasebnimi gledališči).

8 RAZLIKE MED NEVLADNIMI ORGANIZACIJAMI IN PROFESIONALNIMI NEVLADNIMI ORGANIZACIJAMI V KULTURI IN POTREBA PO NOVI DEFINICIJI

Pojem nevladne organizacije se je uveljavil v začetku devetdesetih let, ko se je Slovenija osamosvojila, demokratizirala ter sprejela ta termin iz Evrope, ne glede na specifičnost razvoja in lastnosti samih organizacij, ki jih ta pojem zajema. Kot smo ugotovili, NVO pred demokratizacijo v Sloveniji niso predstavljale civilnopravnega organiziranja družbe, ampak so bile organizirane kot društvena dejavnost, v katero so se združevali posamezniki zaradi predvsem lastnih interesov. Šele po letu 1991 so se začele pojavljati NVO v »pravem« pomenu besede, torej NVO, ki se bolj skladajo z uveljavljenimi opredelitvami.

NVO na področju kulture pa so edine NVO, ki so ne le obstajale že prej, temveč so takrat, ko so ostale začele šele nastajati, bile že visoko razvite, profesionalizirane in uveljavljene v kulturni srenji. Profesionalne NVO v kulturi so možnost društvenega organiziranja maksimalno izkoristile in na njenih temeljih oz. v njenih okvirih vzpostavile močno neinstitucionalno umetniško sceno.

Splošne nevladne organizacije in profesionalne nevladne organizacije na področju kulture je težko primerjati že zaradi tega, ker je prvi pol tako zelo raznolik in ker je sam pojem tako splošen, da zajema med sabo tako različne entitete, med katerimi vlada veliko več razlik kot podobnosti. Kot smo že ponazorili, so NVO tako raznolike, da so ali popolnoma prostovoljske ali popolnoma profesionalizirane ali delujejo le v korist svojih članov ali v javno dobro in podobno, a vseeno za vse NVO velja neka skupna opredelitev.

Poleg razlike v zgodovinskem razvoju in doseženi stopnji profesionaliziranosti, med NVO in profesionalnimi NVO v kulturi obstaja zelo pomembna razlika – namreč dimenzija prostovoljstva. Medtem ko dejavnost ostalih NVO temelji na prostovoljski dejavnosti, večino dela opravijo prostovoljci ali pa so organizacije sestavljene iz samih prostovoljcev, je slika v profesionalnih NVO na področju scenske umetnosti povsem drugačna. V njih se prostovoljstvo, če se že pojavlja, pojavlja v zelo majhnem obsegu. Najpogosteje gre za prostovoljne svete ali občasno prostovoljsko pomoč pri npr. festivalih ali v primerih povečane potrebe po pomoči, ni pa element prostovoljstva bistvenega pomena oziroma najpogosteje pri opravljanju glavne dejavnosti sploh ni prisoten. Pri drugih NVO je značilno, da če imajo

zaposlene, so ti glede na ostale sodelujoče v manjšini in predstavljajo organizacijsko jedro, izvajanje dejavnosti pa v večini prevzamejo prostovoljci. Pri profesionalnih NVO na področju scenske umetnosti pa dejavnost tako organizirajo kot izvajajo profesionalci, ki so za svoje delo plačani.

Če povzamemo strukturalno-operacionalno opredelitev Salamona in Anheierja, za NVO velja, da so formalne, zasebne, nepridobitne, samo-vladajoče in prostovoljske (vsaj do neke mere).

Če s to opredelitvijo primerjamo profesionalne NVO v scenski umetnosti, vidimo, da se ujemata v vseh točkah, razen v zadnji, ki pa je precej pomembna in nosi veliko težo. Namreč ta mera, do katere so NVO prostovoljske, je pri drugih NVO pretežna, pri NVO na področju scenskih umetnosti pa, če obstaja, precej zanemarljiva (zelo redka in občasna). Pri drugih NVO, kot rečeno, prostovoljstvo predstavlja bistven način izvajanja dejavnosti, saj bi organizacije brez vseh prostovoljcev težko izvajale svojo dejavnost v pomembnem obsegu, pri profesionalnih NVO scenske umetnosti pa odsotnost prostovoljstva ne predstavlja ovire v delovanju, ni bistvena za njihov obstoj. Večina dela v profesionalnih NVO je profesionaliziranega, ne prostovoljskega, pri drugih NVO pa je slika ravno obratna.

Sicer smo videli, da slovenske definicije pojem NVO že zožijo, pri čemer za razliko od definicij nepridobitnih organizacij te ne vključujejo več entitet, ki delujejo le v korist svojih članov.

Po definiciji vladne strategije RS za sodelovanje z nevladnimi organizacijami so NVO prostovoljne, neodvisne in nepridobitne organizacije civilne družbe, ustanovijo jih pravne osebe zasebnega prava, njihov namen pa mora presegati interese članstva oziroma mora biti splošno koristen ali dobrodelen. Tudi pri slovenskih definicijah je pomembno prisoten element prostovoljstva, ki, kot rečeno, pri profesionalnih NVO v scenski umetnosti ne predstavlja bistvene pomembnosti oz. v mnogih sploh ni prisoten.

Čeprav so torej profesionalne NVO na področju scenske umetnosti »pomemben institut civilne družbe«, po kriterijih strukturalno-operacionalne definicije ne spadajo povsem pod nevladne organizacije, ker element prostovoljstva za njihovo delovanje ni bistven, mera, do katere vključujejo prostovoljce, je zanemarljiva, njihova dejavnost pretežno ni prostovoljna, ampak profesionalizirana (Trstenjak 1997).

Res je, da so same NVO med sabo zelo različne, lahko so bližje sferi skupnosti, sferi trga ali sferi države in glede na to bolj ali manj formalne, bolj javne ali bolj zasebne, bolj ali manj profitne.

Za **profesionalne NVO v scenski umetnosti** ugotovimo, da so zelo formalne z visoko stopnjo organiziranosti in večinsko odsotnostjo prostovoljcev, torej niso blizu skupnosti, ampak so **bližje državi**, saj so profesionalizirane, in so bolj profitne, ker **večino sredstev za delovanje pridobijo na trgu**. Obstaja tudi veliko število NVO, ki so profesionalizirane, ki imajo določeno število zaposlenih, vendar pa v vseh zelo pomembno vlogo igrajo prostovoljci. Večinoma tudi ne pridobijo večine sredstev na trgu, temveč na raznih razpisih in prek donacij posameznikov. Pri shemi pridobivanja sredstev in odvisnosti od prostovoljcev oz. njihove odsotnosti gre za veliki razliki med NVO in profesionalnimi NVO v scenski umetnosti.

Raziskave in statistike NVO v Sloveniji združujejo vse NVO, zato pridobljeni podatki kažejo mešane rezultate. Če namreč upoštevamo število vseh NVO v Sloveniji, govorimo o zelo visoki številki in se uvrščamo med države z največjim številom NVO. Ker pa 95 % tega predstavljajo društva, od katerih je vsaj 40 % takšnih, ki delujejo le v korist svojih članov, kmalu pridemo do realnejše slike, ki kaže, da je nevladni sektor pri nas manj razvit. Število NVO, ki delujejo kot enakovreden, vzporeden, dopolnjujoč producent javnih storitev, in ki bi v tej primerjavi lahko dejansko služili kot primerna primerjava profesionalnim NVO v scenski umetnosti, je tako majhno.

Ker podatki, kot rečeno, zajemajo vse NVO, torej tudi občasna ljubiteljska društva in društva, ki skrbijo za interese svojih članov, nam podatek, da 80,6 % NVO nima redno zaposlenih ljudi, ne pove prav dosti. Vemo pa, da čeprav je število (kakorkoli) zaposlenih v profesionaliziranih NVO večje od števila zaposlenih v ljubiteljskih društvih, kjer jih praktično ni, so te NVO še vedno bistveno odvisne od pomoči prostovoljcev, kar pa za profesionalne NVO v kulturi ne velja.

8.1 Potreba po novem imenu in definiciji

Profesionalne NVO na področju scenske umetnosti odlikuje visoka raven profesionaliziranega delovanja. Gre za strokovnjake s svojih področij, ki jim je izvajanje te dejavnosti poklic, za

katerega so običajno formalno izobraženi, v res redkih primerih pa vrhunski tudi brez formalne izobrazbe, a zato dejavnosti ne opravljajo nič manj profesionalno.

Ugotovili smo, da se profesionalne NVO v scenski umetnosti razlikujejo tako od javnih institucij kot ljubiteljskega kulturnega udejstvovanja, hkrati pa se razlikujejo tudi od splošnih nevladnih organizacij, saj imajo profesionalne NVO v scenski umetnosti za sabo povsem drugačno zgodovinsko ozadje in razvoj ter drugačno sedanjo vlogo. Zaradi vsega tega je nujno treba uvesti novo ime, ki bo veljalo za profesionalne NVO v scenski umetnosti in samo zanje, ker so tako posebna in specifična entiteta. Prav tako pa je nujno uvesti novo poimenovanje tudi zaradi množice imen, ki so v veljavi za to področje in tako ustvarjajo še večjo zmedo. O neprimernosti izraza »neinstitucionalna kultura« smo že govorili, pa tudi druga imena niso veliko bolj primerna (pojem nevladne organizacije je preširok, na primer).

Dr. Vesna Čopič predlaga poimenovanje »neodvisni producenti v kulturi«, v medijih se že pojavlja izraz »neodvisni kulturni producenti«. Izraz »neodvisni producenti« je izredno primeren, ker pa sama besedna zveza »neodvisni producenti« lahko spet zveni preširoko, je treba dodati še specifikko »producenti česa«. Tako dobimo izraz **neodvisni producenti kulture**.

Zdaj, ko smo pometli z zmedo z imeni in uveljavili izraz neodvisni producenti umetnosti, ga je treba še jasno opredeliti.

Neodvisni producenti kulture so zasebne, neodvisne, formalne nepridobitne organizacije v javnem interesu, ki na področju umetnosti delujejo na profesionalizirani ravni in stremijo h kontinuiranemu delovanju.

Neodvisni producenti kulture so v javnem interesu, saj imajo dvojno pomembno vlogo za samo umetnost (delujejo kot inkubator idej in poligon preizkušanja teh novih idej, so mesto, kjer lahko ustvarjalci izživljajo svoje umetniške vzgibe, želje, sposobnosti do te mere, kot jih v institucijah ne morejo vedno; zaradi neodvisnosti in drznosti preizkušajo nove gledališke prakse in s tem umetnost ženejo naprej, odpirajo pot) in za družbo (prispevajo h kakovosti življenja, oblikujejo izobražene in informirane državljane, sposobne razmišljanja, vrednotenja, angažiranosti; so družbena dobrina, ker družbo bogatijo z izobraževanjem in kulturo, navdihujejo kreativnost).

Neodvisni producenti kulture so kakovostni, vrhunski, njihova dejavnost je popolnoma profesionalizirana, so uspešni doma in v tujini, po kakovosti produkcije so ne samo enakovredni institucijam, ampak jih pogosto presegajo ter žanjejo večje uspehe v tujini.

Neodvisni producenti kulture se od javnih razlikujejo predvsem po ustanovitelju, ki je pri neodvisnih producentih zaseben in tako neodvisen od državne oblasti. Ta na njihovo upravljavsko strukturo in politiko nima vpliva.

Od ljubiteljskih ustvarjalcev kulture se razlikujejo po tem, da dejavnost opravljajo profesionalno, sodelujoči so za svoje delo praviloma plačani, zelo majhna manjšina sodelujočih so, če sploh, prostovoljci – po tem se razlikujejo tudi od ostalih nevladnih organizacij.

9 PRIMER DVEH ZASEBNIH PROFESIONALNIH GLEDALIŠČ

Za ponazoritev značilnosti, za katere smo ugotovili, da veljajo za nevladne producente kulture, bomo na kratko predstavili delovanje dveh tovrstnih gledališč, ki sta v Sloveniji pri vrhu lestvice vrhunskih gledališč, tako javnih kot zasebnih.

9.1 Gledališče Glej

Gledališče Glej je najstarejše slovensko še delujoče eksperimentalno gledališče, ki se je idejno formiralo leta 1969. Kmalu po razpadu Gledališča Pupilije Ferkverk sta Zvone Šedlbauer in Dušan Jovanović prišla do Lada Kralja s pobudo za ustanovitev alternativnega gledališča, kmalu sta se pridružila še Iztok Tory in Igor Lampret. Igralci, ki so predstavljali jedro skupine, so bili spontano izbrani iz vrst študentov AGRFT. Dober teden po tem, ko so 25. 6. 1970 kot formalno-pravno še neobstoječe gledališče v Viteški dvorani Križank uprizorili prvo predstavo (Kaspar, avtor Petek Handkej), se ustanovi kot društvo z začetnim delovnim naslovom Glej.

Za glavni razlog ustanovitve društva so navedli **željo po uprizarjanju dramatike, ki zaradi različnih razlogov, predvsem ideoloških, ni mogla doseči institucionalnih odrov**. Želeli so nadaljevati tradicijo ukinjenega Odra 57, predvsem **spodbujanje pisanja izvirne slovenske dramatike**.

Gledališče Glej je bilo »brezdomno« – delovali so v Viteški dvorani Križank, vendar svojih lastnih prostorov niso imeli. V takšnih razmerah so odigrali pet predstav, leta 1971 pa so zaprosili za stalne prostore, a se kulturno-politične institucije na prošnje niso odzvale, zato so se istega leta iz Viteške dvorane preselili na Poljansko cesto 22, v prostor, ki so ga najeli s Krajevno skupnostjo Poljane. Ker so leta 1975 te prostore adaptirali, se je Glej podal v »nomadsko eksperimentiranje s prostori po Ljubljani (kopališče Tivoli, klet Moderne galerije, Gospodarsko razstavišče, Mala drama SNG) (Jesenko 2011, 34).

Vmes so se še preimenovali, leta 1974 so svojemu imenu namreč dodali pridevnik »eksperimentalno«, saj so menili, da se »tako po načinu dela kot po končnih podobah predstav« ločijo od drugih gledališč (prav tam, 31).

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja so bila za Glej obdobje mlajših režiserjev, relativno hitre menjave programskih vodstev, njihovo programsko jedro pa so tvorili študenti in mladi diplomanti AGRFT. V sredini osemdesetih let je Glej našel svoje domovanje na Gregorčičevi 3, kjer je nastanjen še danes. V tem obdobju so začeli tudi opuščati pridevnik »eksperimentalno«.

V tem času se je Glej uveljavil tudi kot **producent za različne umetniške ekipe in programe**, omogočal je »sobivanje precejšnjemu številu avtorskih estetik, s čimer ustvari estetsko »bazo« tudi za neodvisno sceno, ki se začne razvijati v začetku devetdesetih (Kopač 2011, 74).

V devetdesetih je EG Glej postal »nekakšen **odkrit poligon za preizkušanje ter učenje, razvijanje idej, metod in estetik, skratka za popoln umetniški razvoj**« omenjenih režiserjev (Gumzi 2011, 122). Začeli so razvijati avtorske projekte, torej so bili režiserji sami tudi avtorji uprizoritvenih tekstov. Avtorske predstave so v desetih letih predstavljale 95 %repertoarja.

V zgodnjih devetdesetih se je zgodila sprememba, Glej je namreč izgubil v statutu, sprejetem leta 1970, uradno določeno ime *eksperimentalno*, saj so po mnenju Nevenke Koprivšek tako ali tako vsa kvalitetna gledališka dela plod preizkušanja.

Da je bilo gledališče Glej neinstitucionalno, je v devetdesetih določal samo še način financiranja. Imelo je svoje tri hišne režiserje (Tomaža Štrucla, Matjaža Pograjca in Iztoka Lovrića), pravzaprav se je želel institucionalizirati, pa mu to ni uspelo.

Tudi zadnje desetletje je na uprizoritveni ravni minilo v znamenju **neprestanega kritičnega zrcaljenja aktualnih družbenih silnic in umetniških tendenc** (Dobovšek 2011, 157).

Danes Gledališče Glej še vedno želi biti prostor, ki **na prvo mesto postavlja gledališko raziskovanje in novitete** ter želi biti tisto »stičišče z najmlajšo generacijo gledališčnikov, ki prihajajo z AGRFT oz. kako drugače vstopajo na gledališko sceno in potrebujejo sredstva za učinkovito začetno predstavitev svojih idej in postavitev (prav tam, 162).

Pomemben je tudi kot producent, ki je odprt za nove, sveže, drugačne ideje, kar uresničuje tudi prek številnih koprodukcij.

Z besedami nekdanjega umetniškega vodje, Marka Bulca:

Glej še naprej spodbuja eksperimentalne gledališke pristope (prisega na proces, dopušča produktne napake) in izpostavlja nove, prihajajoče in marginalne gledališke režiserje in režiserke, katerih projekte sprejema prek odprtega poziva.

Glejeva vrata so odprta. Pridite! Z ulice med stebre! (spletna stran Glej)

Poglaviten interes Gleja so inovacije, novi domači in tuji teksti, hkrati pa tudi dramska klasika, uprizorjena na inovativen način, ter splošno inovativne uprizoritve, ki ne izhajajo nujno iz neke trdne tekstualne podlage.

Največji zagon in smoter Gleju predstavlja delovanje, ki se ne podreja nikakršnim kompromisom, ki so jim iz različnih razlogov podvržena institucionalna gledališča.

Posebna značilnost Gleja pa je to, da se ves čas namenoma išče in na novo vzpostavlja, saj s tem ohranja svežino. Nenehno vzpostavlja nova umetniška vodenja, ki vsakič znova »držno spreobračajo predhodna ustvarjalno-produkcijska stališča in svoje na novo formirane vizije postavljajo v tvegane, predvsem pa vsakokrat prevetrene programske okvire« (Dobovšek, 157). Za Glej je torej značilno fluidno menjavanje vodstva, ki skrbi za svežino idej, nenehne novosti ter preprečuje izgorelost, izpetost in stagnacijo. Kot pravi Gumzijeve, se »umetniško življenje izpoje, misli se izčrpajo, tako da mora poslanstvo preiti na drug, praviloma mlajši korpus«, gre za »sprotno obnavljanje in spreminjanje ogrodja« (Gumzi 2011, 124).

Gledališče Glej nima svojih stalnih igralcev, saj zanje velja isti duh fluidnosti kot za umetniške vodje. Glej ima »status prehodnega gledališča brez igralcev« (Kopač 2011, 78). Vsakokratni umetniški vodje se povežejo z določenimi igralci in obratno, predvsem pa tudi vsakokratni režiserji. Tako v Gleju največkrat ustvarjajo mlajši izšolani gledališčniki, ki začutijo potrebo po drugačnem, svobodnejšem ustvarjanju, po »kreativnem eksperimentiranju in potrebo po izoblikovanju svojega gledališkega izraza« (prav tam). Kar privlači igralce, predvsem tiste, ki so zaposleni v institucionalnih gledališčih, je dejstvo, da, kar ustvarjajo v Gleju, ni del njihove službe, nekaj, kar morajo storiti, temveč to počno za svojo dušo.

Kadar pri ustvarjanju predstave v Gleju sodelujejo drugje zaposleni igralci, pa prihaja do razmer, ko je treba urnik vaj prilagajati službenim obveznostim v matičnih gledališčih, kar pomeni, da se znajo vaje odvijati ob precej poznih terminih, a vse to kaže na toliko večjo zavzetost in željo po drugačnem izražanju, po drugačni izpolnitvi.

9.2 Mini teater

Mini teater je idejni plod Roberta Waltla, ki je novo slovensko gledališče osnoval z Ivico Buljanom. Robert Waltl je leta 1998 zapustil varnost institucije ter z lastnimi sredstvi ustanovil novo slovensko gledališče in sicer v obliki zasebnega zavoda. Mini teater Ljubljana je bil 26. maja 1999 vpisan v poslovni register Slovenije kot Zavod za promocijo in izvedbo lutkovnih in gledaliških predstav.

Najprej sta Waltl in Buljan z lastnimi sredstvi zgradila in opremila dvoranico na Ljubljanskem gradu, kjer nepretrgoma delujejo od leta 1999. Kasneje, z zasebno pobudo, z njunimi lastnimi sredstvi, s sredstvi Mesta Ljubljane, donatorjev, sponzorjev in ob pomoči nepovratnih evropskih sredstev Islandije, Lihtenštajna in Norveške v okviru Norveškega finančnega mehanizma in Finančnega mehanizma EGP, pa je v stari ljubljanski Križevniški ulici na številki 1 dotrajana zapuščena meščanska hiša postala Mini teater, adaptiran center za sodobno gledališko umetnost. Odprt je bil 23. oktobra 2009.

Zdaj Mini teater deluje na obeh lokacijah.

Mini teater se istočasno obrača k najmlajšemu občinstvu z izredno kakovostnimi lutkovnimi predstavami in neguje umetniško gledališče na najvišji ravni. V njem se hkrati odvijajo predstave za otroke in mladino ter postdramski program.

Enkrat mesečno potekajo branja romanov, ki jih berejo vrhunski igralci, občasno pripravljajo večere poezije, performanse, seminarje, koncerte, razstave, festivale. V sklopu gledališča je tudi mini galerija, v kateri so na ogled dela sodobnih likovnih umetnikov iz Slovenije, Hrvaške, Rusije, Francije, Srbije in Belorusije. Mini teater sodeluje s številnimi umetniki z vsega sveta, še posebej pa je usmerjen v redno izmenjavo s hrvaškimi ustvarjalci. S tem želijo uveljaviti koncept razširjenega gledališča in dopolniti že tako pestro gledališko dejavnost.

Mini teater nima stalnega ansambla, je pa sodeloval z najboljšimi slovenskimi in hrvaškimi igralci ter tudi z izvrstnimi najmlajšimi igralci, ki so šele končali Akademijo ali so še vedno njeni študentje.

Mini teater želi biti gledališče, ki podira tradicionalne gledališke okvire in jih presega. To izvira že iz samega razloga, zaradi katerega je ustanovitelj, Robert Waltl, zapustil institucijo, želel je namreč: »svobodno, kreativno gledališče, saj me je dušila institucija v kateri nisem več našel inspiracije, moj potencial pa je bil ujet v začaran krog«.

Poslanstvo Mini teatra je **ustvarjanje umetnosti s subverzivnim potencialom, vključevanje najrazličnejših oblik raziskovanja**. »Mini teater preizprašuje nove oblike monodrame, performansa, dialoga, fizičnega gledališča, živega branja romana, interpretacijo neznanih besedil, navzočnost političnega, rodnega, teoretičnega diskurza. Naše poslanstvo gre v smeri gledališča, zasnovanega na delu, na improvizaciji in osvajanju tistega najglobljega v igralčevem telesu.« (Waltl 2013)

Utirajo pot do publike, ki »ima zahtevnejša pričakovanja in se ne zadovoljuje s komercialnim prepuščanjem publiko in banalizaciji, ampak želi **intelektualno in estetsko izzivalen teater**« (prav tam).

Predvsem s pridobitvijo nove dvorane v središču mesta se jim je odprla možnost vsakodnevnega programa, kar je velika prednost, saj »ima publika rada kontinuirano prikazovanje predstav« (prav tam).

Mini teater deluje po vzoru britanskih ali ameriških neodvisnih gledališč, ki dobivajo minimalne subvencije, največji del sredstev za delovanje pa morajo priskrbeti sama. Tam je tak model mogoč zaradi sponzorskih ali donatorskih spodbud, ki jih pri nas ni ali pa so usmerjene izključno k velikim hišam.

Sredstva, ki jih letno dobiva Mini teater za vse predstave in za celotno delovanje, so enaka tistim, ki jih imajo institucionalna gledališča na voljo za eno samo produkcijo.

Mini teater sofinancirata Ministrstvo za kulturo in MOL, skupaj približno 40 %, ostalo morajo pridobiti na trgu s pomočjo sponzorjev in donatorjev ter na mednarodnih razpisih.

V Mini teatru letno odigrajo okrog petsto predstav tako v Sloveniji kot po svetu, za svoje gledališko ustvarjanje pa je prejel že številne nagrade in priznanja spet tako v Sloveniji kot po svetu. Zaradi števila ponovitev, vsega dela, ki ga opravijo, ter mednarodne priznanosti si želijo in pričakujejo večjo podporo države in Mestne občine Ljubljana, ki jo s svojim delovanjem pomembno bogatijo.

9.3 Podobnosti

Tako Gledališče Glej kot Mini teater lahko kot neodvisna uprizarjata kakršna koli dela, ni se jim treba podrežati kompromisom in s tem omogočata kakovostno, globoko in drzno eksperimentiranje tako igralcem kot režiserjem, prek eksperimenta pa rušita tradicionalne gledališke okvire. Tako sta obe gledališči prostor, kjer lahko gledališče zaživi v svojem pravem bistvu; sta prostor, kjer igralci in režiserji uresničujejo svoje najgloblje, najdrznejše vzgibe, se ženejo do svojih zmogljivosti in preko njih, iščejo resnice, razgaljajo in izzivajo svet, prek tega pa izzivajo publiko, se je dotikajo, jo spodbujajo k vrednotenju, razmišljanju in posledično razvoju, spodbujajo k večji angažiranosti. Obe gledališči spodbujata gledalce, da so več kot zgolj gledalci, da jih predstave izzovejo k poglobljanju vase, razmišljanju, vrednotenju tako sebe kot sveta. Ne samo ohranjanje in razvijanje umetniškega ustvarjanja in njegovo podajanje novim generacijam – vloga teh gledališč je veliko večja in pomembnejša za družbo. Ne samo, da se posameznik prek njih seznanja z gledališko umetnostjo, temveč je zaradi intelektualnih izzivov aktiven razmišljujoč del družbe, takšni posamezniki pa so gonilo premika in razvoja družbe.

Obe gledališči tudi nimata stalnega ansambla, kar prinaša svoje prednosti. Publika lahko doživlja umetnost, ki jo podajajo vedno novi, vedno drugi umetniki, uživa v raznolikosti. Prav tako pa umetnikom sodelovanje z vedno drugimi akterji nudi ustvarjalski izziv, izkušnjo, ki vodi v razvoj in ne stagnacijo. Ob projektih se zbere ekipa, najustreznejša za izvedbo in najbolj zavzeta zanjo in ne ekipa, ki je na voljo, čeprav za uprizoritev morda ni najbolj primerna, tako kot v institucijah. Zelo pomembna posledica nestalnega ansambla je tudi ta, da mladim ustvarjalcem omogoča, da dobijo priložnost se izkazati, ustvarjati; ekipa ni zaprta kot stalno zaposlen ansambel v instituciji.

Obe gledališči gojita koncept razširjenega gledališča. Glej namreč poleg gledaliških predstav nudi tudi glasbene delavnice, gledališke delavnice za odrasle in otroke (tudi gledališko-

glasbene in gledališko-plesne), okrogle mize, predstavitve knjig, koncerte, Mini teater pa branja romanov, večere poezije, performanse, seminarje, koncerte, razstave.

Obe gledališči izvajata bogato dejavnost za otroke. Mini teater že v imenu nosi naziv lutkovno gledališče in gledališče za otroke in mladino (ter postdramsko gledališče) in istočasno z eksperimentalno produkcijo pripravljajo predstave za otroke in mladino, poleti pa pripravljajo festival Mini poletje, mednarodni festival gledališča za otroke. Glej pa poleg programa Mali glej, v sklopu katerega pripravljajo predstave za otroke, poleti pripravijo tudi Škratove urice, brezplačne družinske dogodke, otroške predstave, animacije in ustvarjalnice v Škratovi dnevni sobi.

Obe gledališči tudi veliko gostujeta po svetu in žanjeta mednarodna priznanja in uspehe.

9.4 Razlike

Pomembna razlika med Glejem in Mini teatrom je v sami organizaciji. Cilj Gleja je namreč pogosto menjavanje umetniških vodij, kar naj bi prinašalo svežino idej in novosti ter preprečevalo izpetost. Pri Mini teatru pa imata od ustanovitve glavno besedo isti direktor in umetniški vodja. A tudi ta uveljavljen in učinkovit tandem skrbi za novosti in svežino, ne prihaja do stagnacije, ideje ne usihajo. Gre za različna pristopa do organizacije, a njuni učinki so podobni – vrhunska eksperimentalna globokosegajoča produkcija.

Razlika med gledališčema je tudi v statusno-pravni obliki, saj je Glej organiziran kot društvo, Mini teater pa kot zavod, vendar to v samem delovanju ne prinaša razlik.

9.5 Ugotovitev

Na primeru dveh neodvisnih producentov kulture smo pokazali delovanje in predvsem vlogo tovrstnih producentov.

Obe gledališči sta na svoj način poligon za mlade ustvarjalce, željne izkušenj. Poslanstvo Gleja je biti stičišče z najmlajšo generacijo gledališčnikov, ki potrebujejo prostor in sredstva, kjer lahko postavijo svoje prve predstave in se v njih razvijajo; prostor, kjer začnejo svojo pot, pa ga v institucijah pogosto ne dobijo, ker so prezasedene s starejšimi igralci. Prek odprtih

pozivov sprejemajo projekte še neznanih, neuveljavljenih ustvarjalcev ter tudi ustvarjalcev, ki niso iz vrst akademije, pa vseeno vrhunski in jim tako nudijo prostor, kjer se lahko predstavijo svetu, se pokažejo in dokažejo. Mini teater pa sicer nima specifične tendence do stopnje uveljavljenosti igralcev, pogosto zasede tudi starejše igralce, ki zaradi starosti v institucijah niso pogosto zasedeni, hkrati pa daje možnost začetnikom in prireja avdicije za produkcije. Predvsem pa sta obe gledališči prostor ustvarjanja za raznovrstne umetnike. Najpogosteje gre za v institucije vpete umetnike, ki pri **neodvisnih producentih iščejo možnost drugačnega izražanja; umetnike, ki jih institucije na nek način dušijo, v njih ne najdejo inspiracije oziroma čutijo, da ne izkoriščajo svojega umetniškega potenciala.** Gre za umetnike, ki čutijo potrebo po drugačnem, svobodnejšem ustvarjanju, po kreativnem eksperimentiranju. V institucijah se rado zgodi, da igralca sčasoma profilirajo, mu dodeljujejo vedno iste, tipske, vloge, kar igralca vodi v željo po **možnosti preizkušanja v drugačnih vlogah, željo po raziskovanju svojih zmožnosti in razvijanju svojih potencialov.**

In pri tem gre za izjemno pomemben element neodvisnih producentov tudi za same institucije, saj lahko za izkušnjo bogatejši igralci te svoje dosežene dimenzije potem spet uresničujejo v institucijah in tudi njim nazaj prinesejo korist. Poleg tega pa neodvisni producenti prek eksperimentiranja meje gledališča pomikajo naprej in tako prinašajo korist tudi institucijam, ki lahko, zahvaljujoč njim, gredo korak naprej. Gre za dopolnjevanje, dva vzporedna svetova, ki morata obstajati drug ob drugem. Umetniki pogosto skačejo iz ene v drugo strukturo in spet nazaj, ker sta obe strukturi tako samosvoji, da vsaka nudi določene elemente, ki jih združijo po svoje; saj za ustvarjanje potrebujejo oboje.

Iz različnih razlogov se neodvisni producenti kulture ne ukvarjajo samo s produkcijo gledaliških predstav, temveč razvijajo širše polje umetnosti (pripravljajo predstavitve knjig, literarne in pesniške večere, razstave, koncerte), so prostor, kjer posameznik dostopa do različnih oblik umetnosti, hkrati so prostor, ki pomembno razvija samo gledališko dejavnost prek vseh delavnic, ki jih organizirajo, in pa igrajo pomembno vlogo pri posredovanju kulture novim generacijam, saj se s pestim in kakovostnim programom zelo posvečajo otrokom in mladini.

Zaradi vseh naštetih značilnosti vloge, ki jo igrajo ne samo za umetnost, temveč za družbo širše, so pomemben del mesta in države, v kateri delujejo, zato si od njiju obetajo več spodbud in pomoči ali vsaj razumevanja, ki ga, kot smo ugotovili, še vedno kljub bogati zgodovini,

razvoju, trudu in pomembnosti v sedanjosti ne dobijo. In zato so spremembe položaja, o katerih govori naloga, tako nujne.

10 SKLEP

V nalogi smo želeli prikazati položaj profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske umetnosti, natančneje gledališča, saj gre za specifično področje, ki se razlikuje tako od drugih entitet na področju scenskih umetnosti kot od drugih nevladnih organizacij, in je med njimi v kulturnem sistemu nekako izgubljeno v nerazumljenosti, nejasnosti. Kljub izredno pomembnim vlogam, ki jih igrajo profesionalne nevladne organizacije v scenski umetnosti ne samo v kulturi, temveč tudi v širši družbi, in ne nazadnje izjemni zgodovini in razvoju, ki so ga prešle, je ta sfera kulture odrinjena preveč na obrobje, podvržena definicijam in zakonom, ki že vrsto let ostajajo nespremenjeni kljub vsej diferenciaciji in rasti sfere.

V izhodišču smo si zastavili raziskovalni vprašanji, ki sta nas vodili v preučevanju stanja profesionalnih NVO v scenski umetnosti, in sicer:

Kakšne so definicije nevladnih organizacij in ali se ujemajo z dejanskimi lastnosti profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske umetnosti?

Ali bi bilo treba profesionalne nevladne organizacije na področju scenske umetnosti opredeliti in definirati drugače, kakor so opredeljene v splošnih definicijah?

Na ti vprašanji smo s podrobnim pregledom splošnih značilnosti nevladnih organizacij, njihovih definicij, ter pregledom razvoja in lastnosti različnih akterjev na polju scenske umetnosti dobili odgovor, da se definicije nevladnih organizacij ne ujemajo z lastnostmi profesionalnih nevladnih organizacij na področju scenske umetnosti, ker so preohlapne, ter da je slednje zato treba na novo poimenovati, opredeliti in definirati, da ne bo več prihajalo do nejasnosti o tem, o čem sploh govorimo, ko govorimo o profesionalnih nevladnih organizacijah na področju scenske umetnosti (da se jih ne bo več zamenjevalo z ljubiteljsko kulturo ali se jim zaradi negativnega prizvoka neinstitucionalnosti zmanjševalo pomena).

Ugotovili smo, da zgolj ustanovitelj še ne prinaša dovolj veliko skupno značilnost, da bi lahko tako raznolike elemente, kot so vse nevladne organizacije, obravnavali pod istim imenom. Pri profesionalnih NVO v scenski umetnosti je največjega pomena sama dejavnost, ki je profesionalna, in to dejstvo povzroči tisto specifično, ki profesionalne NVO v kulturi ločuje od drugih NVO in ljubiteljske kulture.

Nevladne profesionalne ustvarjalce scenske umetnosti smo poimenovali »**neodvisni producenti kulture**«, za katere velja, da so **zasebne, neodvisne, formalne nepridobitne organizacije v javnem interesu, ki na področju umetnosti delujejo na profesionalizirani ravni in stremijo h kontinuiranemu delovanju.**

Preučili smo karakter, značilnosti neodvisnih producentov kulture, ter ugotovili, da se njihove dejanske značilnosti, vloge in pomen ne skladajo s splošnimi definicijami nevladnih organizacij in ne z dojemanjem kulturne politike. Izpostavili smo pomembnost dojemanja neodvisnih producentov kulture kot **enakovredne oblike kulturne produkcije** javnim institucijam, ki je razvila svoj specifičen produkcijski model, ki pa mora za zadovoljevanje potreb po kontinuiteti delovanja, torej za stabilno delovanje, imeti iste pogoje kot institucije. Še več, ne le, da gre za enakovredno obliko, v mnogo točkah neodvisni producenti presegajo institucije.

Namen naloge je bil prikazati nerešenost statusa neodvisnih producentov kulture, njihove dejanske lastnosti, vlogo, pomene za družbo in vpliv nerešenega statusa nanje. Največje težave so, da jih država v kulturno politiko ne vključuje enakovredno, kar vodi v naslednje težave: a) delo v njih se s pravnega vidika obravnava kot prostovoljno, ni sistematiziranih delovnih mest, delo temelji na honorarno plačanih projektih oblikah dela, redno zaposlenih za nedoločen čas praktično ni; b) sistem financiranja – delovanje se veže na trenutni program in ne-trajna sredstva; odvisno je od uspešnosti pri projektih razpisih in torej od odločitev vsakokratnih komisij, kar onemogoča daljnoročno načrtovanje, kontinuiteto in stabilnost, saj morajo preživeti tudi obdobje med projekti in kriti materialne stroške; c) zaradi odrinjenosti na obrobje so manjšega obsega in je majhna tudi njihova profesionalna struktura; d) odrinjenost se kaže tudi v tem, da je do enakopravnega položaja nemogoče priti zaradi dejstva, da od sredstev državnega proračuna, namenjenih kulturi, nevladni sektor dobi le 6 % vseh sredstev.

Pri sistemskem urejanju celotnega položaja bi bilo treba vzeti v obzir vse naštetе težave in omejitve, drugače porazdeliti sredstva ter uvesti tudi strukturno in ne le programsko financiranje, vendar to že presega namen naše naloge.

Ko smo ločili tri akterje na področju scenske umetnosti, vzpostavili razlike med njimi, ponudili novo poimenovanje in definicijo, smo s tem določili jasno mesto neodvisnih producentov umetnosti v kulturnem sistemu. Šele s tem lahko postane zares prepoznavna kot samostojen subjekt s svojimi specifičnimi značilnostmi in vlogami, ki smo jih v nalogi prikazali. To je prvi korak, ki je potreben za prepoznavnost tega dela kulture. Neodvisni producenti kulture morajo postati subjekt kulturne politike, to je začetek vseh sprememb in strukturne ureditve celotne sfere. Kot smo ugotovili, gre za povezano, medsebojno odvisno področje, zato ni dovolj urejati samo enega njegovega dela. Da bi lahko uredili status neodvisnih producentov umetnosti, je treba preurediti tudi status javnih zavodov. Gre za kompleksno problematiko, ki pa jo je nujno urediti; pri čemer se lahko razreši s pomočjo sistematičnih, majhnih, a trdnih korakov ter dialoga med politiko, kulturno politiko in ustvarjalci kulture.

11 LITERATURA

Adam, Frane. 1989. Deformirana modernizacija – (realni) socializem med tradicijo in modernostjo. *Družboslovne razprave* 6 (7): 19–30.

Anheier, Helmut K. in Seibel Wolfgang. 1990. *The Third Sector – Comparative Studies of Nonprofit Organizations*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Anheier, Helmut K. in Lester M. Salamon. 1998. *The Nonprofit Sector in the Developing World: A Comparative Analysis*. Manchester: Manchester University Press.

Analiza izvajanja zakona o društvih. Dostopno prek: <http://www.fm-kp.si/zalozba/ISBN/961-6268-67-8/295-311.pdf> (6. april 2012).

Bohinc, Rado, Miro Cerar in Barbara Rajgelj. 2006. *Temelji prava in pravne ureditve za nepravnike*. Ljubljana: GV Založba.

CNVOS. 2009. Zakon o nevladnih organizacijah v javnem interesu. Dostopno prek: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5c_X1_1806IJ:www.cnvos.si/UserFiles/File/Zagovornistvo/Sooblikovanje%20politik/Zakon%20o%20NVO%20v%20javnem%20interesu_kljucne%20resitve_CNVOS_januar%202012.doc+&cd=1&hl=s1&ct=clnk&gl=si (12. maj 2012).

Čandek, Sonja. 2001. Tehnike iskanja in načrtovana pridobivanja sredstev – dotacij, donacij v neprofitnem sektorju. V *Jadranje po nemirnih vodah menedžmenta nevladnih organizacij*, ur. Jelovac, Dejan, 125–134. Ljubljana: Zavod Radio Študent.

Črnak- Meglič, Andreja. *Obseg in viri financiranja nevladnih organizacij (društev in ustanov) v letu 2007*. Dostopno prek: <http://www.cnvos.si/UserFiles/File/Zagovornistvo/Sooblikovanje%20politik/Crnak%20Meglic%20porocilo%202007.pdf> (5. marec 2012).

Čopič, Vesna, Gregor Tomc, Michael Wimmer. 1997. *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Čopič, Vesna. 2006. *Tranzicija in kolektivne dobrine : rekonceptualizacija vloge države, stroke in civilne družbe : primer kultura : doktorska disertacija*. Ljubljana: Vesna Čopič.

Dobovšek, Zala. 2011. Glej, novo tisočletje. V *Glej, 40 let*, ur. Perne, Ana, 156–162. Ljubljana: Gledališče Glej.

Drucker, Peter. 1990. *The New Realities*. London: Heinemann.

Fink-Hafner, Danica. 1992. *Nova družbena gibanja – subjekti politične inovacije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Fink-Hafner, Danica. 2001. Analiza politik - akterji, modeli in načrtovanje politike skupnosti. V *Jadranje po nemirnih vodah menedžmenta nevladnih organizacij*, ur. Jelovac, Dejan, 53–62. Ljubljana: Zavod Radio Študent.

Gabrič, Aleš. 2010. Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju. V *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, 15–88. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska.

Fernando, Jude L. in Alan Heston W. 1997. Introduction: NGOs Between States, Markets, and Civil Society. V *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 554 (1): 8–20.

Gričar, Nika. 2011. *Vzpostavitev strukturiranega dialoga z oblastmi kot način vključevanja nevladnih organizacij v kulturnopolitični sistem*. Diplomsko delo, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Gumzi, Marina. 2011. Glej, devetdeseta. V *Glej, 40 let*, ur. Perne, Ana, 116–126. Ljubljana: Gledališče Glej.

Hazabent, Petra, mag. Andreja Kopač in Jernej Jurc. 2011. *Elaborat o delovanju, organiziranju in financiranju kulturne in umetnostne produkcije nevladnih organizacij v obdobju 2007–2009*. Ljubljana.

Hrovatin, Nevenka. 2001. Ekonomski vidiki menedžmenta nevladnih organizacij. V *Jadranje po nemirnih vodah menedžmenta nevladnih organizacij*, ur. Jelovac, Dejan, 36–46. Ljubljana: Zavod Radio Študent.

Jelovac, Dejan. 2001. Vpliv medsebojnega odnosa civilne družbe in političnega podisitema na družbeno regulacijo sociosistemov-v-tranziciji – izziv menedžmentu NV. V *Jadranje po nemirnih vodah menedžmenta nevladnih organizacij*, ur. Jelovac, Dejan, 68–75. Ljubljana: Zavod Radio Študent.

Kamnar, Helena. 1999. *Javni zavodi med državo in trgov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Kaple, Deborah. 2002. Current Data Resources on Non-Profit Arts Organizations. *American Behavioral Scientist* 45 (10): 1592–1612. Dostopno prek: <http://abs.sagepub.com/content/45/10/1592.full.pdf+html> (29. marec 2012).

Klaic, Dragan. 2011. *Resetting the stage: public theatre between the market and democracy*. (v tisku)

Klenovšek, Tomaž, Božo Grafenauer, Tina Divjak, Matej Verbajs, Tatjana Strojani, Senka Vrbica in Primož Šporar. 2006. *Celovita analiza pravnega okvira za delovanje nevladnih organizacij: končno poročilo*. Maribor: Pravna fakulteta.

Kolarič, Zinka, Andreja Črnak-Meglič in Maja Vojnovič. 2002. *Zasebne neprofitno – volonterske organizacije v mednarodni perspektivi*. Ljubljana: Založba FDV.

Kolarič, Zinka, Andreja Črnak-Meglič, Liljana Rihter, Ružica Boškić, Tatjana Rakar. 2006. *Velikost, obseg in vloga zasebnega neprofitnega sektorja v Sloveniji : (raziskovalni projekt v okviru CRP – celovita analiza pravnega in ekonomskega okvirja za delo nevladnih organizacij): zaključno poročilo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Center za proučevanje družbene blaginje.

Kopač, Andreja. 2005. *Intervju z Bojanom Jablanovcem*. Dostopno prek: <http://vntheatre.com>

/gledalisce-razumem-predvsem-kot-polje-komunikacije-ne-kot-medij-estetizacije/ (6. april 2013).

Kopač, Andreja. 2011. Glej, osemdeseta. V *Glej, 40 let*, ur. Perne, Ana, 70–80. Ljubljana: Gledališče Glej.

Kosmos, Iva. 2009. Gledališče, ki povezuje v skupnost. *Dnevnik* 59 (240), 19. (16. oktober).

Marshall, Miklos. 1990. The Nonprofit Sector in the Central Planned Economy. V *The Third Sector – Comparative Studies of Nonprofit Organizations*, ur. Anheier, Helmut K. in Seibel Wolfgang, 277–289. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 2008. *Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2008-2011*. Dostopno prek: http://www.dz-rs.si/wps/portal/Home/deloDZ/zakonodaja/izbranZakonAkt?uid=C12565E2005E8311C125741F005DE3F0&db=spr_akt&mandat=VII (29. marec 2012).

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 2011. *Nacionalni plan za kulturo 2012-2015*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/aktualno/2011/Osnutek_NPK_november_2011_.pdf (29. marec 2012).

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 2013. Organizacije na področju kulture v Sloveniji. *Statistične informacije*. Dostopno prek: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/statisticne_informacije/SI_MK_ORGANIZACIJE_NA_PO DROCJU_KULTURE_V_SLOVENIJI.pdf (10. maj 2014).

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. 2013. *Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2014-2017*. Dostopno prek: <http://www.vlada.si/fileadmin/dokumenti/si/projekti/2014/npk/ReNPK2014-2017.pdf> (8. maj 2014).

Ministrstvo za okolje in prostor. 2005. *Strategija vlade RS za sodelovanje z nevladnimi organizacijami*. Dostopno prek: http://www.arhiv.mop.gov.si/fileadmin/mop.gov.si/pageuploads/nevladne_organizacije/strategija_vlade.pdf (18. februar 2014).

Mitchell, Robert C. in Richard T. Carson. 1989. *Using Surveys to Value Public Goods: The Contingent Valuation Method*. Washington: Resources for the Future.

Močnik, Rastko. 2010. Nismo krivi, ali smo odgovorni : intervju. V *Up & Underground*, 17/18, 140 – 155. Dostopno prek: http://www.up-underground.com/wp-content/uploads/2011/04/1718_rastko_mocnik.pdf (7. maj 2012).

Monnier, Lionel in Bernard Thiry. 1997. The general interest: its architecture and dynamics. V *Annals of Public and Co-operative Economics* 68 (3): 313–333. Oxford: Blackwell Publishers.

Morison, Bradley G. in Julie Gordon Dalglish. 1997. *Waiting in the wings: A Larger Audience for the Arts and How to Develop It*. New York: American Council for the Arts.

Mrevlje, Neža. 2013. STA – Neodvisni kulturni producenti: Delo komisije ne nekompetentno. *PlanetSiol.net*, 16. december 2013. Dostopno prek: http://www.siol.net/kultura/novice/2013/12/neodvisni_producenti.aspx (10. februar 2014).

Nelson, Richard. 1983. Non-profit theatre in America: where we are. *Performing arts journal*. 7 (1): 87–93. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3245300?uid=3739008&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47698819238317> (29. marec 2012).

Pestoff, Victor. 1992. Cooperative Social Services – an Alternative to Privatization. *Journal of Consumer Policy* (15): 21–45.

Poniž, Denis. 2010. Prolegomena k raziskavi vloge in pomena slovenske dramatike in gledališča pri prehodu iz totalitarnega v demokratični sistem od leta 1960 do 1990. V *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, 239–270. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska.

Praznik, Katja. 2013. *Intelektualno gospostvo : sodobna umetnost med vzhodom in zahodom* : doktorska disertacija. Ljubljana: Katja Praznik.

Rončević, Borut. 2001. Nekaj nastavkov za sociološko obravnavo nevladnih organizacij. V *Jadranje po nemirnih vodah menedžmenta nevladnih organizacij*, ur. Jelovac, Dejan, 23–35. Ljubljana: Zavod Radio Študent.

Srakar, Andrej. 2008. Prispevek umetnosti k socioekonomskemu položaju kraja: primer javnih kiparskih simpozijev: magistrsko delo. Ljubljana: Andrej Srakar.

Tavčar, Mitja I. 2005. *Strateški management nepridobitnih organizacij*. Koper: Fakulteta za management.

Rus, Veljko. 1994. Management v neprofitnih organizacijah. V *Management*, ur. Možina, Stane. Radovljica: Didakta.

Rus, Veljko. Sociološki vidiki prehoda iz moderne v postmoderno državo. *Teorija in praksa* 40 (1/2003): 5–16.

Trampuš, Jure. 2013. Dr. Uroš Grile: »Smo pred izzivom oblikovanja nove politične kulture, neizbežno tudi pred tem, da bo nova generacija morala vstopiti v politiko in se soočiti z odgovornostjo za spremembe.« *Mladina* 31, (2 avgust).

Ude, Lojze. 1994. Javno dobro. V *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 168/169 (22), 121–134.

Voss, Glenn B., Daniel M. Cable in Zannie Giraud Voss. 2000. Linking organizational values to relationships with external constituents: a study of nonprofit professional theatres. *Organization science* 11 (3): 330–347. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2640266?uid=3739008&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47698819238317> (29. marec 2012).

Vuga, Gregor. 2013. Vesna Čopič: »V slovenski kulturi nimamo kulturnih bojev, pač pa socialne.« *Razpotja*, 13, 16. september. Dostopno prek: <http://www.razpotja.si/vesna-copic-v-slovenski-kulturi-nimamo-kulturnih-bojev-pac-pa-socialne/> (6. maj 2014).

Waltl, Robert. *O mini teatru*. Dostopno prek: <http://www.mini-teater.si/si/articles/20/o-mini-teatru> (27. junij 2013).

Zakon o davku od dohodkov pravnih oseb (ZDDPO-2). Ur. l. RS, 117/2006. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=2006117&stevilka=5014> (5. april 2012).

Zakon o društvih (ZDru-1-UPB2). Ur. l. RS, 61/2006. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=201164&stevilka=2969> (5. april 2012).

Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK). Ur. l. RS, 77/2007 - uradno prečiščeno besedilo, 56/08, 4/10, 20/11 in 111/13 (9. september 2013).

Zakon o ustanovah (ZU-UPB1). Ur. l. RS, 70/2005. Dostopno prek: <http://www.uradni-list.si/1/content?id=57297&part=u&highlight=zakon+o+ustanovah#!/Zakon-o-ustanovah%28uradno-precisceno-besedilo-%28ZU-UPB1%29> (7. april 2012).

Zakon o zavodih (ZZ). Ur. l. RS, 12/1991. Dostopno prek: http://www.orm.sik.si/katalog/zakon_o_zavodih.pdf (5. april 2012).