

Culture &
Creativity

EU-Eastern Partnership Programme



საქართველოში საშემსრულებლო ხელოვნების სექტორის განვითარების ანგარიში

იულია პოპოვიჩი



პროგრამა დაფინანსა
ევროკავშირმა



NATIONAL
CENTRE FOR
CULTURE
POLAND



GOETHE
INSTITUT

პროგრამა განახორციელა კონსორციუმმა ბრიტანეთის საბჭოს ხელმძღვანელობით, მოლდოვის სოროსის ფონდთან
, პოლონეთის კულტურის ეროვნული ცენტრთან და გოეთეს ინსტიტუტთან თანამშრომლობით.

ანგარიში შესრულდა ევროკავშირისა და აღმოსავლეთ
პარტნიორობის პროგრამის „კულტურა და კრეატიულობა“
დახმარებით.

ამ ანგარიშის შინაარსი არ ასახავს ევროკავშირის ოფიციალურ
თვალსაზრისს. მასში წარმოდგენილ ინფორმაციასა და
მოსაზრებებზე პასუხისმგებლობა სრულად ეკისრება ავტორს.

ანგარიში გამოქვეყნდა 2017 წლის ოქტომბერში.

სარჩევი

შესავალი	4
2. შერჩეული ევროკავშირის წევრი ქვეყნების (ესტონეთი, პოლონეთი და სლოვენია) შედარებითი ანალიზი	6
2.1. საჯარო ინსტიტუციების მენეჯმენტი	15
2.2. სამხატვრო პერსონალი	17
2.3. არასაჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების სისტემები	18
2.4. სამუშაო პირობები კულტურის დამოუკიდებელი მუშაკებისთვის	19
2.5. კერძო დაფინანსება, სპონსორობა და შემოწირულობები	22
3. საქართველოს ვითარების ანალიზი	24
3.1. ზოგადი კანონმდებლობა	24
3.2. საჯარო ინსტიტუციები, დაფინანსების და ფუნქციონირების მოდელი	26
3.3. ეთნიკურ უმცირესობათა თეატრები და უმცირესობების ინტეგრაცია	33
3.4. გრანტები დამოუკიდებელი პროექტებისთვის	36
3.5. უმაღლესი განათლება საშემსრულებლო ხელოვნებაში	40
3.6. სპონსორობა	42
4. შეჯამება და რეკომენდაციები	43
4.1. SWOT-ანალიზი	43
4.2. რეკომენდაციები	45
4.3. დამატებითი შენიშვნები	49
წყაროები	51

შესავალი

მთელ ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპის რეგიონში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ საშემსრულებლო ხელოვნების სისტემა ჩამოყალიბდა საბჭოთა მოდელის მიხედვით: იყო სახელმწიფოს მიერ მართული რეპერტუარული თეატრების, ოპერების, ფილარმონიების და ა.შ. დიდი ქსელი, მუდმივი ვენიუებითა და მუდმივი დასით, ამასთან, მკაცრი კონტროლი წესდებოდა ხელოვნების სკოლებსა და ინსტიტუტებზე, რომლებსაც ეს თეატრები სამუშაო ძალით უნდა უზრუნველყო. რკინის ფარდის გახსნიდან ორ ათწლეულზე მეტის გასვლის შემდეგ, ინსტიტუციური მართვის მიდგომა – როცა საჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციები კულტურის სექტორში მთავარი ფიგურაა, ისინი მოიხმარენ საჯარო ფონდების უდიდეს ნაწილს და საკანონმდებლო თუ ფისკალური ჩარჩო ძირითადად შექმნილია სუბსიდირებული, მუდმივი ინსტიტუციებისთვის – რეგიონში ჯერაც დომინირებს, მაგრამ ასევე მიიჩნევა, რომ ის ხელს უწყობს მხატვრულ უწყვეტობას, კრეატიულობას, პროფესიონალიზმს და იძლევა მუდმივ საჯარო მომსახურებას. ბაზარზე ორიენტირებული სტრატეგიებით თავდაპირველი გატაცების შემდეგ (რომელიც, ხანდახან საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების საყოველთაო პრივატიზების იდეამდე მიდიოდა), ამ რეგიონის სახელმწიფოებმა გადაწყვიტეს, მხარი დაეჭირათ და დაემკვიდრებინათ კეისიანური სამი სექტორის მოდელი, რომელშიც ფიგურირებს: საჯარო სექტორი (სხვადასხვა სტრატეგიების მიხედვით სუბსიდირებული საჯარო ინსტიტუციები), მესამე სექტორი (ე.წ. სამოქალაქო საზოგადოება; არაკომერციული ორგანიზაციები შერეული დაფინანსებებით – კერძო სპონსორობით და საჯარო გრანტებით ან სუბსიდიებით) და კერძო სექტორი (შემოქმედებითი და კულტურული ინდუსტრიები, კომერციული კომპანიები).

ამ რეგიონის სამივე ქვეყანაში (ესტონეთი, პოლონეთი და სლოვენია), რომლებიც წინმდებარე ანალიზში შესადარებელ მაგალითებად იქნება გამოყენებული, საშემსრულებლო ხელოვნების კერძო სექტორი არის არასაკმარისად განვითარებული, ხოლო საჯარო სექტორი – დომინანტური, მზარდი შუალედური სექტორით, რომელსაც მრავალი საჯარო დაფინანსების პროგრამა უწყობს ხელს.

საშემსრულებლო ხელოვნებაში საჯარო (სახელმწიფო) ჩართულობის მაღალი დონე არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ აღმოსავლეთ ევროპისთვის, არამედ ასეა ზოგადად ევროკავშირის ქვეყნებში, და მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბებულ მიდგომას მიჰყვება. ევროპაში საშემსრულებლო ხელოვნების მხარდაჭერის მიზნები უკავშირდება: ხელმისაწვდომობას/ეკონომიკურ მისაწვდომობას (კლასიკური მუსიკა, ოპერა, ოპერეტა, ცეკვა და თეატრი ხელოვნების ყველაზე ძვირი ფორმებია); მხატვრულ მრავალფეროვნებას (მრავალრიცხოვანი მხატვრული მიდგომებისა და ენების არსებობა, იმის მიუხედავად, თუ როგორია მათი უშუალო საბაზრო წარმატების); წარმოების უფრო მაღალ სტანდარტებს; და დასაქმების უფრო მაღალ შესაძლებლობას (სოციოეკონომიკური ფაქტორი, რომელიც ითვალისწინებს საშემსრულებლო ხელოვნებაში მუშაობის არარეგულარულ ხასიათს). დამატებით, ფინანსური მხარდაჭერა სუბსიდიების ფორმით იძლევა მხატვრული შეთავაზებების პროგნოზირებულობას და პროფესიული სტაბილურობის გარანტიას.

პირდაპირი ფინანსური მხარდაჭერა – სუბსიდიებისა და/ან გრანტების მეშვეობით – მხოლოდ ერთ-ერთია იმ ხერხებიდან, რომელსაც ევროპული სახელმწიფოები იყენებენ განვითარების და ხელმისაწვდომობის შესაძლებლობების შესაქმნელად როგორც შემქმნელებისთვის, ისე მონაწილეთათვის. სხვა ხერხები მოიცავს ფისკალურ შეღავათებს (როგორც მწარმოებლებისთვის, ინვესტორებისთვის, სპონსორებისთვის, ასევე კულტურის მუშაკებისთვის), სამუშაო პირობების და მობილობის ჩარჩოების რეგულირებას, განათლებასა და ტრენინგებს, ასევე, ზედმიწევნით ზუსტ საჯარო პოლიტიკას. წლების განმავლობაში ევროპული სახელმწიფოები და კომისიები მუშაობდნენ ისეთი კულტურული პოლიტიკის შემუშავებაზე, რომელიც ორიენტირებული იქნებოდა ხელმისაწვდომობასა და ინკლუზიაზე, კულტურული მრავალფეროვნების პოპულარიზაციაზე, კოოპერაციასა და მობილობაზე, დეცენტრალიზაციასა და ტრანსსექტორულ მიდგომებზე. კულტურის პოლიტიკა, თავისთავად, ორიენტირებულია კულტურული წარმოებისა და მონაწილეობის პირობების შექმნაზე, დასახული საჯარო ამოცანების შესაბამისად – დარგთაშორისი ამოცანების ჩათვლით, როგორიცაა სოციალური ერთიანობა, მდგრადი განვითარება, ეკონომიკური ზრდა, დასაქმება, სწავლება და პროფესიული რეკონვერსია – რომელთა მიზანია, კულტურა გაგებული იყოს არა როგორც საჯარო სახსრების მომხმარებელი, არამედ როგორც დამატებითი ღირებულების შემქმნელი და ეკონომიკური და სოციალური განვითარების ხელშემწყობი ფაქტორი. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ეროვნულ და ევროკავშირის დონეზე საჯარო პოლიტიკის დოკუმენტები რეკომენდაციას იძლევა, კულტურის სფეროში მკაცრი ეკონომიკური ლოგიკის მექანიკურ გამოყენებას სიფრთხილით მოვეკიდოთ, რადგან მიიჩნევა, რომ კულტურას, როგორც დარგთაშორისი დინამიკის ნაწილს, თავისი სამოქმედო არეალის მიღმა აქვს ღირებულება. ამ სფეროზე გავლენა იქონია აგრეთვე იმ მიდგომამ კულტურისადმი, რომელიც მეინსტრიმული გახდა აღმოსავლეთ ევროპაში მას მერე, რაც რეგიონი (რუსეთის ფედერაციის ჩათვლით) წაღვეს თავდაპირველმა ენთუზიაზმმა ლიბერალიზაციის და პრივატიზაციის მიმართ.

კულტურული სისტემა – და, მით უფრო, საშემსრულებლო ხელოვნების სისტემა – ფაქტობრივად გარდაქმნის მუდმივ პროცესში იმყოფება, ითვალისწინებს რა, ერთი მხრივ, სოციალურ პრაქტიკასა და ტექნოლოგიაში არსებულ ცვლილებებს, ხოლო მეორე მხრივ, წონასწორობის დაცვას სახელმწიფოს ჩართულობასა და კერძო ინიციატივებს შორის, სოციალურ საჭიროებებსა და ბაზრის მოთხოვნებს შორის.

2. შერჩეული ევროკავშირის წევრი ქვეყნების (ესტონეთი, პოლონეთი და სლოვენია) შედარებითი ანალიზი

ომის შემდგომ ევროპასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში არსებობს კულტურული პოლიტიკის განსხვავებული ტიპები – იმის მიხედვით, თუ როგორია კულტურულ ფუნქციონირებაში სახელმწიფოს ჩარევის ფორმა, აგრეთვე, თუ როგორ მნიშვნელობას ანიჭებენ დეკომოდიფიკაციის (ინდივიდუალური და კოლექტიური თავისუფლება ბაზრის ძალებისგან) განსხვავებულ დონეებს სხვადასხვა ტიპის საყოველთაო კეთილდღეობის (welfare) სახელმწიფოები (ლიბერალური/ჩაურეველი (laissez-faire), კონსერვატიული და სოციალ-დემოკრატიული).

რკინის ფარდის დაცემამდე ჩარტრენდმა და მაქოიმ (Chartrand and McCaughey, 1989) შემოგვთავაზეს სახელმწიფოს ჩართულობის 4 მოდელი: ხელშემწყობი სახელმწიფო, მფარველი სახელმწიფო, არქიტექტორი სახელმწიფო და ინჟინერი სახელმწიფო. ხელშემწყობი სახელმწიფო მოდელი (აშშ) ნიშნავს მცირე პირდაპირ სახელმწიფო მხარდაჭერას და კერძო მხარდაჭერის წახალისებას საგადასახადო სტიმულებისა და გრანტების მეშვეობით. მფარველი სახელმწიფოს მოდელი (დიდი ბრიტანეთი) გულისხმობს პირდაპირ დაფინანსებას, მაგრამ არა სუბსიდიის ფორმით – აქ პოლიტიკის განმსაზღვრელები არ მონაწილეობენ ფინანსების განთავსებაში, არამედ ამას წყვეტს დამოუკიდებელი ორგანოები დისტანცირებული (arm's length) დაფინანსების პრინციპით. არქიტექტორი სახელმწიფო (საფრანგეთი) თავად ავითარებს კულტურის სფეროს, მაგრამ ამას არ ხდის რამენაირად დამოკიდებულს პოლიტიკურ მიზნებზე, ხოლო ინჟინერი სახელმწიფო (საბჭოთა კავშირი და საბჭოთა ბლოკი) კულტურას მიიჩნევს იარაღად მთავრობის ხელში. სახელმწიფოს ჩართულობის ტიპოლოგია ორიენტირებულია კულტურის მწარმოებლებზე, ხოლო საყოველთაო კეთილდღეობის სახელმწიფოების პოლიტიკის მოდელი კულტურის ბენეფიციარებს მიემართება. მაგრამ არც ერთი ეს ტიპი, როგორც ასეთი, არ შეესაბამება ყოფილი საბჭოთა ბლოკის ქვეყნებს. ამათგან არც ერთი სრულად არ გამოსულა აშკარა სოციალურ-დემოკრატიული პოზიციის მქონე ინჟინერი-სახელმწიფოს ვითარებიდან, თუმცა ყველამ გაიარა ჩაურევლობის ეტაპი, არქიტექტორი/ინჟინერის შერეული სახელმწიფო მოდელის ფარგლებში. დღეს ამ მოდელებს მონაწილეობის შემცირების პრობლემის წინაშე დადგნენ.

ევროპის კომისიის განათლებისა და კულტურის გენერალური დირექტორატის შეკვეთით 2013 წელს (ეკონომიკური კრიზისის დაწყების შემდეგ პირველად) ჩატარებული კვლევის თანახმად¹, 2007 წლიდან „უმეტეს კულტურულ აქტივობებში ჩართულობა ზოგადად შემცირდა“. სამხრეთ (იტალია, საბერძნეთი) და აღმოსავლეთ (რუმინეთი, უნგრეთი, ბულგარეთი) ქვეყნებში კულტურულ აქტივობებში მონაწილეობაზე უარის თქმის მნიშვნელოვან მიზეზად დადგენილია მათი ფასი. ჩრდილო ქვეყნებში კულტურულ აქტივობებში მოქალაქეების ჩართულობის ყველაზე მაღალი მაჩვენებელია, რაც უკავშირდება ხელოვნების ადგილს სოციალურ კულტურაში, ადრეულ ასაკში პრაქტიკული ხელოვნების

1 „Special Eurobarometer 399. Cultural access and participation“, http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_399_en.pdf.

ხელმისაწვდომობასა (ხელოვნების გამოყენება განათლების პრაქტიკაში) და სოციო-დემოგრაფიულ ფაქტორებს, როგორცაა განათლება და პირადი შემოსავალი, თუმცა სლოვენია და ესტონეთი არის იმ ოთხ ევროპულ ქვეყანას შორის (საფრანგეთსა და ლუქსემბურგთან ერთად), სადაც რესპოდენტების დაახლოებით ნახევარი ჩართულია ერთ ან მეტ სახელოვნებო აქტივობაში. 2013 წლის კვლევის თანახმად, ევროპულ დონეზე „ასაკი, განათლება, საქმიანობა და გადახდისუნარიანობა – ყველა ეს ფაქტორი გარკვეულწილად დაკავშირებულია კულტურულ აქტივობებში მონაწილეობასთან“. ეს დასკვნა ასევე შეეხება საშემსრულებლო ხელოვნებაში ჩართულობას ესტონეთში, სლოვენიასა და პოლონეთში, თუმცა ესტონეთს აქვს ცხოვრების უფრო მაღალი სტანდარტი, შედარებით დაბალი სოციალური უთანასწორობა და უმაღლესი განათლების მქონეთა უფრო მაღალი პროცენტული მაჩვენებელი (ესტონეთში ესაა 38%, პოლონეთის 27%-თან და სლოვენიის 29%-თან შედარებით, 25-64 წლის მოსახლეობას შორის – ეს ის ასაკობრივი ჯგუფია, რომელშიც ყველაზე მაღალია ცოცხალ შესრულებაში მონაწილეობის ან მასზე დასწრების ალბათობა). მიუხედავად იმისა, რომ ესტონეთსა და სლოვენიას აქვთ ჩართულობის დონის ძალიან მაღალი მაჩვენებელი – 60%-სა და 50%-ზე მეტი² – პოლონეთში ის 35%-ია, საშუალო ევროპულზე ნაკლები³. 2015 წელს ესტონეთში (1.2 მილიონი მოსახლეობა) 1.3 მილიონი დამსწრე (გაციდული ბილეთი) იყო საშემსრულებლო ხელოვნების ღონისძიებებზე, ხოლო სლოვენიაში (2 მილიონი მოსახლე⁴) იმავე წელს გაიყიდა თეატრის 402 449, თოჯინების თეატრის 68 478 და ცეკვის წარმოდგენების 81 083 ბილეთი. ამ სამ ქვეყანას შორის განსხვავება მონაწილეობის სიხშირესაც შეეხება.

დეცენტრალიზაციამ – რომელიც ზოგადად ამგვარად განისაზღვრება: ცენტრალური ხელისუფლება უარს ამბობს (კულტურის) სექტორის პირდაპირ მართვაზე და დაგეგმვის, გადაწყვეტილების მიღების, იურიდიულ (მათი მანდატის ფარგლებში) და მენეჯმენტის ძალაუფლებას უფრო ქვედა/ადგილობრივ და რეგიონულ ადმინისტრაციებს გადასცემს – სხვადასხვა ფორმები მიიღო პოლონეთში (როგორც ეს რეგიონის სხვა მოზრდილი ქვეყნებისთვის იყო), სლოვენიაში (1990-მდელი თვითმართველობის სისტემით) და ესტონეთში (რომელიც ძირითადად მხოლოდ გეოგრაფიულად და კულტურულადაა დეცენტრალიზებული). ძირითადი მიზეზი, როგორც აღმოჩნდა, არის ზომის საკითხი – ცხადი მიზეზების გამო, პატარა ქვეყნები პოლიტიკურად და ფისკალურად უფრო ცენტრალიზებული არიან, და დეცენტრალიზაციის დონე ასევე დამოკიდებულია ურბანიზაციისა და ეკონომიკური განვითარების დონეზე.

აკადემიური მიდგომა (იხ. კავშიმა [Kawashima] 2004) დეცენტრალიზაციას კულტურის სფეროში განიხილავს კულტურის (ადგილობრივი კულტურული და სოციო-ეკონომიკური განსხვავებებიდან გამომდინარე პოლიტიკა), პოლიტიკის (ადგილობრივი გადაწყვეტილების მიმღები ძალები) და ფისკალური (საჯარო ხარჯების განაწილება) თვალსაზრისით, მისი მიხედვით კულტურული

2 41.2% 2015 წლისთვის, სლოვენიის რესპუბლიკის სტატისტიკის ოფისის თანახმად (<http://www.stat.si/StatWeb/en/Field/Index/12>).

3 2011 წლისთვის, ცოცხალ წარმოდგენების დასწრება მინიმუმ ერთხელ ბოლო 12 თვეში. http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:Frequency_of_going_to_a_live_performance_in_the_last_12_months,_2011.png.

4 სლოვენიის რესპუბლიკის სტატისტიკის ოფისი: http://pxweb.stat.si/pxweb/Dialog/varval.asp?ma=1012301E&ti=&path=../Database/Demographics/10_culture/05_10123_culture_homes/&lang=1.

დეცენტრალიზაცია პოტენციურად დამოუკიდებელია პოლიტიკისა და ფისკალური ფაქტორებისგან.

პოლონეთში დეცენტრალიზაცია ოფიციალურად დასრულდა 1999 წელს, ხანგრძლივი და მწვავე პროცესის შემდეგ, რომელმაც სხვადასხვა ეტაპები და მოდელები გაიარა: პირველ ფაზაში, ძირითადად ცუდად აღჭურვილი, ხელოვნების თვალსაზრისით არასრულყოფილი დაწესებულებები ადგილობრივი ხელისუფლების ზედამხედველობის ქვეშ გადავიდა. საბოლოოდ, კულტურის სამინისტროს უფლებამოსილების ფარგლებში მხოლოდ სამი ორგანიზაცია დარჩა (ვარშავის ეროვნული თეატრი, ეროვნული თეატრი კრაკოვში და დიდი თეატრი-ეროვნული ოპერა ვარშავაში) (იხ. *Compendium: Poland; EEPAP Report: Poland*, გვ. 246-247).

ერთ-ერთი იდეა, რომელიც პოლონეთის კულტურის სამინისტრომ წამოაყენა 1990-იან წლებში, სანამ ადმინისტრაციული დეცენტრალიზაცია ევროკავშირის აუცილებელი წინაპირობა გახდებოდა, იყო საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების კლასიფიკაცია სამ ჯგუფად: ზოგი თეატრი მიიღებდა 100%-იან სახელმწიფო სუბსიდიას, როგორც კლასიფიკაციის მომენტისთვის იღებდა, სხვები მიიღებდნენ ხსენებული სუბსიდიის 50-70%-ს და დანარჩენები (ადგილობრივი მმართველობის ქვეშ მყოფი ორგანიზაციები) ძირითადად დაეყრდნობოდნენ ადგილობრივ დაფინანსებას. ეს კლასიფიკაცია გაითვალისწინებდა ინსტიტუციის მხატვრულ პოტენციალს, ადგილმდებარეობას (სახელმწიფო დაეხმარებოდა ეროვნული პოლიტიკის თვალსაზრისით მგრძნობიარე ადგილებში, როგორცაა პოლონეთის აღმოსავლეთ ნაწილი, ან კულტურულად ნაკლებად პრივილეგირებულ რეგიონებში არსებულ თეატრებს) და სოციალურ და ფინანსურ სიტუაციას. კლასიფიკაციის მიზანი იყო სახელმწიფო ბიუჯეტისთვის ტვირთის შემსუბუქება, ადგილობრივი მმართველობის ჩართვა ადგილობრივი კულტურის მართვის და დაფინანსების საქმეში და ასევე სახელმწიფო დონის სუბსიდიების ფოკუსირება ეროვნული კულტურის პოლიტიკის ამოცანებზე, როგორცაა მნიშვნელოვანი კლასიკური რეპერტუარის მხარდაჭერა. მედიას და თეატრის მენეჯერების პროტესტის გამო პოლონეთის მთავრობამ ეს იდეა უარყო. საყოველთაოდ მიჩნეულია, რომ კლასიფიკაციის მიზნები უკეთესად იქნებოდა მიღწეული დეცენტრალიზაციის მეშვეობით (იხ. *EEPAP Report: Poland*, p. 250).

პოლონეთში საშემსრულებლო ხელოვნების რიგი დაწესებულებები ამჟამად ორმაგი კონტროლის ქვეშ არის – ან ადგილობრივი და რეგიონალურის ან ლოკალური/რეგიონალური და ეროვნულის, მას შემდეგ, რაც 2005 წელს კულტურისა და ეროვნული მემკვიდრეობის სამინისტრომ ხელი მოაწერა შეთანხმებას ეროვნული მნიშვნელობის დაწესებულებების თანადაფინანსების შესახებ. ეს სისტემა მიღებულია სლოვენიაშიც (თეატრებს პტუში, კრანიში და კოპერში თანადაფინანსებენ სამინისტრო (წარმოების ხარჯები) და მუნიციპალიტეტები (ხელფასები, ოპერაციული ხარჯები) მიერ).

ორმილიონიანი მოსახლეობითა და 20 273 კმ² ფართობით, სლოვენია ესტონეთზე უფრო პატარა, მაგრამ უფრო მჭიდროდ დასახლებული და მეტად ურბანულია. მას აქვს პოლონეთისა და ესტონეთისგან სრულიად განსხვავებული დეცენტრალიზაციის ისტორია, ფაქტობრივად, ერთგვარი შებრუნებული პროცესი. 1974-1990 წლების თვითმმართველობის სისტემის შემდეგ, როდესაც

კულტურული გადაწყვეტილების მიღება თვითმმართველ კულტურულ თემებზე იყო მინდობილი და კულტურულ „მომსახურებას“ პოლიტიკურად და ადმინისტრაციულად დამოუკიდებელი კულტურული ორგანიზაციები სწევდნენ, კულტურის დაფინანსების და ამ სფეროში საჯარო პოლიტიკის შემუშავების როლი ნაწილობრივ ისევ დაუბრუნდა ცენტრალურ ხელისუფლებას, რის შედეგადაც ჩამოყალიბდა ფისკალურად და პოლიტიკურად ნაწილობრივ ცენტრალიზებული/კულტურულად სრულად დეცენტრალიზებული სისტემა, რაც უფრო მეტად დამახასიათებელია პატარა ქვეყნებისთვის, იმის მიუხედავად, რომ ადგილობრივი თემები დამოუკიდებელი თვითმმართველი ორგანოები არიან (მაგრამ ისინი მაინც დიდად არიან დამოკიდებულნი სახელმწიფოს ბიუჯეტიდან ტრანსფერებზე). გადაწყვეტილების მიღების თვალსაზრისით, კულტურის სამინისტრო პასუხისმგებელია კანონმდებლობის შეთავაზებაზე, ძირითადი სტრატეგიული დოკუმენტის კოორდინირებაზე, კულტურის ეროვნული პროგრამის შემუშავებასა და მისი განხორციელების შეფასებაზე, ეროვნული დაწესებულებების საქმიანობაზე, დამოუკიდებელი ორგანიზაციებისა და პროექტებისთვის ბიუჯეტის განაწილების პროცედურებისა და კრიტერიუმების დაწესებასა და შედარებით მსხვილი (ანუ შედარებით ძვირი) ადგილობრივი ორგანიზაციების დაფინანსებასა ან თანადაფინანსებაზე. ასევე, სამინისტრო პასუხისმგებელია ეთნიკური უმცირესობების, ბოშების თემის, იმიგრანტების, განსაკუთრებული საჭიროების მქონე პირებისა და დიასპორის კულტურული მოთხოვნილებების დაცვასა და მხარდაჭერის უზრუნველყოფაზე. მან ჩამოიხსნა უფლებამოსილებები კინოწარმოების, სამოყვარულო კულტურისა და გამომცემლობების ხელშეწყობის მხრივ, რომელთა საქმეებსაც აგვარებს დისტანცირებულობის პრინციპით მოქმედი ორი საჯარო სააგენტო და ერთი საჯარო ფონდი: სლოვენიის კინოცენტრი, სლოვენიის რესპუბლიკის საჯარო ფონდი კულტურული აქტივობებისთვის (ეხება სამოყვარულო კულტურულ საქმიანობას) და სლოვენიის წიგნის სააგენტო. ადგილობრივ მთავრობას აქვს გადაწყვეტილების მიღების სრული ძალაუფლება, მაგალითად, საჯარო მემკვიდრეობის დაცვის, რესტავრაციისა და ექსპლუატაციის, ბიბლიოთეკების ადმინისტრირების, ადგილობრივი კულტურული საჭიროებების გამოვლენისა და მხარდაჭერის (განსაკუთრებით, ეს შეეხება სამოყვარულო კულტურას, თემის ხელოვნებას, კინოთეატრების პროგრამას...) საკითხებში; ისინი ასევე პასუხისმგებლები არიან არსებული კულტურული ინფრასტრუქტურის გაფართოებაზე.

მაგრამ, თუმცა ცენტრალურ ხელისუფლებასა და ადგილობრივ ორგანოებს შორის ძალაუფლების გადანაწილება სამართლებრივად მკაფიოა, სამინისტრო, განსაკუთრებით ფინანსური მოტივებით, უფრო აქტიური მონაწილეა. მაგალითად, სლოვენიაში არის სამი ნაციონალური დაწესებულება (ლუბლიანაში, მარიბორსა და ნოვა-გორიცაში), და რვა მუნიციპალური დაწესებულება (ორი თოჯინების თეატრი ლუბლიანასა და მარიბორში, ორი თეატრი ლუბლიანაში და თითო თეატრი ცელიეში, პტუში, კრანსა და კოპერში). სამინისტროს მხარდაჭერა ფარავს რვა თეატრის პროგრამის ხარჯებს (წარმოება და ექსპლუატაცია), ასევე ხელფასებს, მიმდინარე და აღჭურვილობის ხარჯებს, და ინაწილებს დანარჩენი სამის ხარჯებს (ზოგადი სამართლებრივი პრინციპია: „დამფუძნებელი

ხელისუფლება არის დამფინანსებელი ხელისუფლება“). სუბსიდიის წილი ბიუჯეტში 80%-მდეა⁵.

გეოგრაფიული თვალსაზრისით, ესტონეთს საშემსრულებლო ხელოვნების დეცენტრალიზებული სისტემა აქვს: დედაქალაქ ტალინის თეატრების გარდა, ქვეყნის თითხმეტი რეგიონული ცენტრიდან ხუთში არის სახელმწიფოს მიერ სუბსიდირებული თეატრები და მათგან 50 კილომეტრის რადიუსში ყველა მოქალაქეს აქვს წვდომა საშემსრულებლო ხელოვნების ღონისძიებებზე (რასაც განაპირობებს როგორც ქვეყნის პატარა ზომა, ასევე სახელმწიფოს მხრიდან სასოფლო რაიონებში რეგულარული გასტროლების ხელშეწყობა).

ესტონეთის საშემსრულებლო ხელოვნების საჯარო დაწესებულებები (ეროვნული ოპერის გარდა, რომელიც საკუთარი სპეციალური სამართლებრივი ჩარჩოს ფარგლებში ფუნქციონირებს) ძირითადად მუშაობენ როგორც სახელმწიფოს მიერ, ან სახელმწიფოს თუ ადგილობრივი ორგანოების მონაწილეობით დაფუძნებული ფონდები. ამგვარი სამართლებრივი მოწყობის ძირითადი მიზეზი ისაა, რომ ის საშუალებას აძლევს საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულებებს, თავად განკარგონ მათი უძრავი ქონება. საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულებების შესახებ კანონი (კანონი საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულებების შესახებ, 2003, ბოლო ვერსია ძალაშია 2015 წლდან) ღიად ტოვებს ადგილობრივად ან სახელმწიფოს მიერ მართულ დაწესებულებებსა და ფონდებში მოწყობის ფორმებს (არსებობს რვა საჯარო ფონდი და ორი მუნიციპალური თეატრი). ესტონეთის მოდელი, რომელშიც საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულებები სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებული ფონდებია, ევროკავშირის ფარგლებში უნიკალური სულაც არაა (ეს იტალიის ზირითადი მოდელიცაა), მაგრამ არ არის საყოველთაო პოლონეთსა და სლოვენიაში: პირველისთვის, სახელმწიფოს ან ადგილობრივ ხელისუფლებას სამართლებრივად შესაძლებლობა აქვს, მუდმივი პარტნიორობით დაუკავშირდეს არაკომერციულ ორგანიზაციებს და სუბსიდიებით უზრუნველყოს ისინი (გდანსკის შექსპირის ფესტივალის სიტუაცია). მეორეში ეს სამართლებრივად აკრძალულია, ძირითადად იმიტომ, რომ სახელმწიფო არასაჯარო ორგანიზაციებს მრავალწლიან სუბსიდიებს (გრანტებს, რომლებიც მოიცავს სტრუქტურულ ხარჯებსაც) სთავაზობს.

ასევე სლოვენიის ან პოლონეთისგან განსხვავებით, ესტონეთში საშემსრულებლო ხელოვნების დარგში სუბსიდიების სისტემა ძირითადად აუდიტორიის რაოდენობაზეა დაფუძნებული, მაგრამ დროთა განმავლობაში სამართლებრივი ნორმები შეიცვალა. პირველ ეტაპზე (2003 წლამდე) აუდიტორიის რაოდენობის გარდა არსებობდა მხოლოდ ერთი კრიტერიუმი – „სახელოვნებო და ეროვნულ-კულტურული ღირებულება“, რომელსაც აფასებდნენ კულტურის სამინისტროს აღმასრულებელი ხელმძღვანელები (იმ ფაქტთან ერთად, რომ სახელმწიფო ფონდების ხელმძღვანელები არც ადრე და არც ახლა ექვემდებარებიან მართვის გეგმასა და დამტკიცებულ სამენეჯერო მიზნებს, ამან გამოიწვია თეატრის ფუნქციონირების მნიშვნელოვნად სუბიექტური შეფასება).

2014 წლამდე (როდესაც მიიღეს ახალი ეროვნული კულტურული სტრატეგია 2014–2020 წლებისთვის), საშემსრულებლო ხელოვნების პოლიტიკის მთავარი მიზანი იყო: აუდიტორიის რაოდენობის შენარჩუნება წელიწადში მინიმუმ 800 000

5 ob. Tomaž Toporišič, „Republic of Slovenia“, in The Organisation of Performing Arts in Eastern European Countries. Report, EEPAP, 2013.

ბილეთამდე; ყველა საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულების სუბსიდირება მათი სამართლებრივი სტატუსის მიუხედავად; ბილეთების ფასად ეროვნული საშუალო ხელფასის 1%-ის შენარჩუნება; და სოფლის რეგიონებში საშემსრულებლო ხელოვნების გასტროლებისთვის ბიუჯეტის 1-1.5%-ის გამოყოფა (ესტონეთის ეროვნული კულტურის პოლიტიკის ძირითადი პრინციპები, 1998). ფოკუსირებამ „მიზანზე“, რაოდენობრივ ასპექტებზე, ყურადღების მიღმა დატოვა რეალობა, რომ სუბსიდია გამოითვლებოდა ამ მიზნისთვის გამოყოფილი სახელმწიფოს ბიუჯეტის ხელმისაწვდომი ნაწილის მიხედვით და არა დაწესებულებების რეალური საჭიროებების შესაბამისად (სულერთია, აუდიტორიის ბარიერს ზემოთ რამდენად კარგ შედეგს იძლეოდა ინსტიტუცია, სუბსიდია დასაზღვრული იყო ხელმისაწვდომი საჯარო ფულის რაოდენობით).

საშემსრულებლო ხელოვნების დაწესებულებათა შესახებ კანონის 2003 წლის შესწორებებმა შემოიღო ცვლადი განაწილება სახელოვანი მოწვეული თანამშრომლებისთვის და სხვა, ხელფასებსა და ღონისძიების ადგილის შენახვასთან დაკავშირებული, ხარჯებისთვის; ასევე, დააწესა ბილეთის მიახლოებითი საფასურის დაანგარიშების ფორმულა (დაწესებულების ადგილმდებარეობაზე, „ესტონეთის სტატისტიკის“ მიერ წარმოდგენილ მაყურებლის საშუალო შემოსავალსა და მთავარ მიზნობრივ ჯგუფებზე დაყრდნობით).

ამჟამად სუბსიდიები გაიცემა ყოველწლიურად, სამწლიანი დაფინანსების ხელშეკრულებით, „კულტურის სამინისტროს მიერ დაკვეთილი საკონცერტო პროგრამების, ახალი წარმოდგენების და მაყურებელთა რაოდენობის, და ამათგან გამომდინარე თანამშრომლების ანაზღაურებისა და ქონების მართვისთვის გაწეული ხარჯების საფუძველზე“. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სახელმწიფო სუბსიდიების მომთხოვნი მუნიციპალური და არასამთავრობო ინსტიტუციების „ეროვნულ კულტურულ და რეგიონურ მნიშვნელობას“ (კანონი საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების შესახებ, 2014). სუბსიდიებზე გადაწყვეტილების მიმღები კომიტეტი შედგება ცხრა წევრისგან. ესენი არიან სხვადასხვა სამინისტროების წარმომადგენლები, საშემსრულებლო ხელოვნების პერსონალი, მათი ადმინისტრაცია და თემის წარმომადგენლები (სამოქალაქო საზოგადოება). არსებული სუბსიდირების სისტემა ეფუძნება ე.წ. „შებრუნებულ დაანგარიშებას“: სუბსიდიები დამოკიდებულია კულტურის სამინისტროსთვის წინასწარ გამოყოფილ ბიუჯეტზე, რომელიც არ გამოითვლება საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების მიღწევებსა და საჭიროებებზე დაყრდნობით. ეს მეთოდი სუბსიდიის ღონეს ძირითადად უცვლელს ტოვებს იმ შემთხვევაშიც კი, როცა აუდიტორიის რიცხვი იზრდება: 2010 წელს თეატრში იყო 907 243 სტუმარი და ჯამურმა სუბსიდიამ, რომელიც თერთმეტ საჯარო ინსტიტუციას (ესტონეთის ეროვნული ოპერის დამატებით) და თექვსმეტ არასაჯარო ორგანიზაციას შორის გაიყო, შეადგინა 20 092 773 ევრო, სადაც საშუალო სუბსიდია თითოეული მიმღების ბიუჯეტის 69.89% იყო. 2015 წელს იყო 1 170 642 ვიზიტი (აუდიტორია დაახლოებით 28%-ით გაიზარდა). ათმა საჯარო ინსტიტუციამ (ესტონეთის ეროვნული ოპერის დამატებით) და თექვსმეტმა კერძო ორგანიზაციამ გაინაწილა ჯამში 31 820 001 ევროს ოდენობის სუბსიდია (მხოლოდ 14%-იანი ზრდა), რაც მათი შესაბამისი ბიუჯეტების საშუალოდ 64%-ს შეადგენს (statistika.teater.ee).

ესტონეთი ერთადერთია განხილულ სამ ქვეყანას შორის, რომელშიც დაშვებულია მრავალწლიანი სუბსიდირების ხელშეკრულებები საჯარო ორგანიზაციებთან –

პოლონეთსა და სლოვენიაში სუბსიდია მათთვის ყოველწლიურია, მაშინ, როცა არსებობს მრავალწლიანი წლიური და მრავალწლიანი გრანტების ან სუბსიდირების სქემები არასაჯარო ორგანიზაციებისა და ერთჯერადი პროექტებისთვის (ამის მიზეზი, ევროკავშირის კანონმდებლობასა და ეროვნულ საბიუჯეტო სისტემებთან დაკავშირებით, შეიძლება იყოს თეატრების, როგორც საჯარო ფონდების, სტატუსი). სლოვენიაში მთლიანი კულტურული სისტემა რეგულირდება საერთო კანონით – კულტურის სფეროში საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტით (the Act on the Exercising of the Public Interest in the Field of Culture, 2002 წელს შევიდა ძალაში და შესწორდა რამდენჯერმე ⁶). აქტში ჩამოთვლილია კულტურული პოლიტიკის გადაწყვეტილების მიღების ძირითადი პრინციპები (ღიაობა, მონაწილეობა, პასუხისმგებლობა, ეფექტიანობა, თანმიმდევრულობა) და კულტურული პოლიტიკის მთავარი მიზნები (კულტურული შემოქმედებითობის მხარდაჭერა, კულტურის ხელმისაწვდომობა, აქტიური მონაწილეობა კულტურულ ცხოვრებაში, კულტურული მრავალფეროვნება, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და სლოვენური კულტურული იდენტობის განვითარება და საერთო სლოვენური კულტურული სივრცის (Common Slovenian Cultural Space, რომელიც დიასპორას წარმოადგენს) განვითარება. იგი ასევე ადგენს კულტურული პოლიტიკის განსაზღვრისა და კულტურის დაფინანსების (საჯარო სახსრების განაწილების კრიტერიუმისა და პირობების ჩათვლით) განაწილების მთავარ მექანიზმებს, საჯარო ინსტიტუციების დაფუძნების, ადმინისტრირებისა და დაფინანსების პირობებს და განსაზღვრავს ხელოვანთა სოციალური დაცვის უფლებებს.

სუბსიდია საჯარო ინსტიტუციებისთვის ყოველწლიურია. პროცედურა (დახურული კონკურსი) არის „საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტის“ ნაწილი. საჯარო ინსტიტუციების წარმომადგენლების მიერ მოთხოვნილი ბიუჯეტი (დაწესებულების საქმიანობის გეგმასთან ერთად) ექვემდებარება დამფინანსებელ ხელისუფლებასთან მოლაპარაკებას. ინსტიტუციების ხარჯები რეგულირდება კანონით საჯარო ფინანსების შესახებ.

2015 წლისთვის (და სლოვენიის რესპუბლიკის სტატისტიკური სამსახურის მონაცემებით) თეატრალური დაწესებულებების ზოგადი სუბსიდიების ოდენობა 46 230 976 ევრო იყო: €39 760 932 სახელმწიფო ბიუჯეტიდან, €5 846 77 მუნიციპალური ბიუჯეტიდან და €623 267 – ევროკავშირის პროექტების თანადაფინანსებიდან. €13 344 698 მოდიოდა არასაჯარო წყაროებიდან, საიდანაც €11 244 164 იყო მოგება ძირითადი აქტივობებიდან (ბილეთის გაყიდვა, ფესტივალების საფასური), €1 241 637 – სხვა აქტივობებიდან (როგორიცაა გაქირავება), €429 694 – სპონსორებისგან, €130 409 – შემოწირულობებიდან და €298 794 – საერთაშორისო ფონდებისა და შემოწირულობებიდან. წინა ხუთი წლის სტატისტიკა განმეორებითია და საჯარო სუბსიდირების საშუალოდ 69%-ს იძლევა. ესტონეთში, პრინციპში, სუბსიდია ითვალისწინებს „საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების ვიზიტორთა მომსახურების რეალურ ხარჯსა და ბილეთის სავარაუდო ფასს შორის განსხვავების კომპენსაციას“ (ესტონეთის საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების აქტი), მაგრამ ესტონეთი ერთადერთია ამ სამ ქვეყანას შორის, რომელიც იძლევა სავარაუდო *სუბსიდიებს ერთ სულ მაყურებელზე*.

6 ბოლო ცვლილებები 2013 წელს: <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlurid=20134130>.
The original version: http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/min_eng/legislation/ZUJIK.pdf.

პოლონეთში, სადაც საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციები ფუნქციონირებს „კულტურული აქტივობების ორგანიზებისა და გაძღოლის აქტის“ (1991, ბოლო შესწორება 2011) მიხედვით, სუბსიდია მთლიანი ბიუჯეტის დაახლოებით 70%-ს შეადგენს და მასზე გადაწყვეტილებას ასევე დამფინანსებელი ხელისუფლება იღებს. თავდაპირველად, ამ ინსტიტუციების საქმიანობა მიიჩნეოდა კომერციულად და ექვემდებარებოდა მთელ რიგ გადასახადებს; მათი სტატუსი მოგვიანებით შეიცვალა, მაგრამ დღე-სგან არ გათავისუფლებულან.

არც ესტონეთს, არც სლოვენიასა და პოლონეთს აქვს სამართლებრივად დადგენილი ფორმულა ბილეთის საფასურის გამოთვლისთვის, ეს მხოლოდ და მხოლოდ მენეჯერის გადასაწყვეტია და ფასები შეიძლება მკვეთრად განსხვავდებოდეს. სლოვენიაში, მარიბორის ეროვნული თეატრი (რომელიც ოპერის თეატრიცაა) ბილეთებს ფასად ადებს €32-€48-ს ოპერის გალა წარმოდგენებზე და €24-27-ს ჩვეულებრივ საოპერო წარმოდგენებზე (ის ასევე სთავაზობს მომხმარებელ სეზონურ აბონემენტებს), ხოლო ლუბლიანას ოპერისა და ბალეტის თეატრს აქვს სტანდარტული ფასი €10-დან €225-მდე. ლუბლიანას ეროვნული თეატრის (დრამის) ბილეთის ფასია €5-დან €8-მდე საბავშვო წარმოდგენებზე, €8-დან €10-მდე მოზარდების წარმოდგენებზე, €13-დან €25-მდე პრემიერებისთვის და €8-დან €18-მდე ჩვეულებრივი თეატრალური წარმოდგენებისთვის.

ესტონეთში სახელმწიფო სუბსიდია ხელმისაწვდომია არასაჯარო თეატრებისთვისაც, რომლებსაც კერძო ეწოდებათ, მაგრამ არ არიან კომერციული; მუსიკალური პროექტები და ე.წ. საზაფხულო წარმოდგენები – აქ განხილულ სამ სახელმწიფოს შორის ამის პრაქტიკა მხოლოდ ესტონეთშია – შეიძლება იყოს შემოსავლიანი/კომერციული, მაგრამ მიიჩნევა, რომ ქვეყანაში საშემსრულებლო ხელოვნების სტაბილური კომერციული ორგანიზაციები არ არის (იხ. Saro, 2009; ENL, 2015). არასაჯარო თეატრებისთვის ხელმისაწვდომ და საჯარო ინსტიტუციებისთვის შეთავაზებულ სუბსიდიებს შორის შეფარდება საჯარო სექტორის სასარგებლოდაა: 2014 წელს ყველა სუბსიდირებული თეატრის 50% არასაჯარო იყო. მათ წარმოადგინეს სპექტაკლების 27% და გაყიდეს ყველა ბილეთის 13%, მაგრამ მიიღეს კულტურის სამინისტროს მიერ განაწილებული სახელმწიფო სუბსიდიის 8% (ესტონეთის სტატისტიკა, ციტირებული Toome-ში, 2015, გვ. 22). ესტონეთის თეატრალური სააგენტოს (*statistika.teater.ee*) სტატისტიკის მიხედვით, 12-დან 16-მდე არასაჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების ორგანიზაციას აქვს მიღებული სუბსიდია 2010-2015 წლების განმავლობაში. მართლაც, სუბსიდიის პროცენტული წილი ამ ორგანიზაციების წლიურ ბიუჯეტში შედარებადია საჯარო ინსტიტუციებთან (2015 წელს 16-დან 9-მ მიიღო 50%-ზე მეტი სუბსიდია).

იმისთვის, რომ საშემსრულებლო ხელოვნება გახდეს ხელმისაწვდომი თეატრის იმ მაყურებლებისთვის, რომლებიც ურბანულ ცენტრებს გარეთ ცხოვრობენ, ესტონეთის კულტურის სამინისტრო აფინანსებს სპეციალურ პროგრამას სახელად „თეატრი სასოფლო რაიონებში“, რაც თითოეული ოლქისთვის გარკვეულ თანხას ხდის ხელმისაწვდომს. საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებს განცხადება შეაქვთ გრანტზე, რომელიც ფარავს ტრანსპორტისა და ქირაობის ხარჯებს სასოფლო დასახლებებში წარმოდგენების ჩასატარებლად. მეტიც, მუდმივი თეატრის არმქონე რეგიონების მაყურებელთათვის საშემსრულებლო ხელოვნების ღონისძიებების შეთავაზების გარდა, ესტონეთს აქვს მყარი გასტროლების სისტემა,

რომლის მიზანია პატარა ქალაქის ინსტიტუციებისთვის აუდიტორიის მაღალი რიცხვის შენარჩუნება (გასტროლები ნაკლებად ინტენსიურია ტალინის თეატრებისთვის) და სახელმწიფოს მიერ სუბსიდირებული ყველა თეატრი შეთანხმებულია ამ გასტროლების სისტემის ფარგლებში ერთმანეთის სივრცეების გამოყენების პირობებსა და საფასურზე. მიიჩნევა, რომ გასტროლების პრაქტიკა, ნაწილობრივ მაინც, გავლენას ახდენს წარმოდგენების ესთეტიკაზე (იხ. Karulin, 2009), ვინაიდან რეპერტუარის ნაწილი შექმნილია ისე, რომ მოერგოს მგზავრობის პირობებს და ტექნიკურად განსხვავებულ სივრცეებში იყოს წარმოდგენილი. ევროკავშირის ფარგლებში მოქმედი ალტერნატიული მიდგომა სასოფლო რაიონების/პატარა ქალაქების აუდიტორიებისთვის თეატრალური ან საცეკვაო ღონისძიებების ჩასატარებლად არის პროექტზე დაფუძნებული საგრანტო პროგრამები, რომლებიც მხარს უჭერს სხვადასხვა მხატვრულ წამოწყებას, განსაკუთრებით – კონკრეტული კონტექსტისთვის შექმნილ (როგორცაა სათემო თემატიკის ნაწარმოებები, სპეციალურად ამ აუდიტორიებისთვის საჩვენებლად შექმნილი წარმოდგენები და ა.შ.).

არც სლოვენიას და არც პოლონეთს აქვთ გასტროლების სისტემა (პოლონეთის შემთხვევაში, ზოგადად, გასტროლები, რაც აღმოსავლეთ ევროპული ბლოკის კომუნისტურ პერიოდში დამკვიდრებული პრაქტიკა იყო, ახლა ნაკლებად გვხვდება შედარებით დიდი, შესაბამისად, გრძელი მანძილების მქონე ქვეყნების რეპერტუარულ სისტემაში – იხ. ასევე გერმანია) ის ჩანაცვლებულია ფესტივალებით. (ლუბლიანას აქვს ძალიან დიდი რაოდენობით საშემსრულებლო ხელოვნების ფესტივალები). ორივე ქვეყანაში საჯარო თეატრების დიდი ნაწილი თავად აწყობს ფესტივალებს, რითაც თავიანთ აუდიტორიას მრავალფეროვან წარმოდგენებს სთავაზობენ, მაგრამ მობილობა კულტურულად ნაკლებგანვითარებულ რეგიონებში პოლონეთში პრობლემად რჩება.

ოპერებისა და ფილარმონიების სიტუაცია სამივე ქვეყანაში განსაკუთრებულია, იმის გამო, რომ ისინი უფრო მაღალხარჯიანია, აგრეთვე, ინტერნაციონალიზებული სექტორის ზოგადი მდგომარეობის გამო. ესტონეთის ეროვნული ოპერა, მაგალითად, ფუნქციონირებს კონკრეტული სამართლებრივი დოკუმენტის – ეროვნული ოპერის შესახებ კანონის (1998) – მიხედვით. ის საჯარო ინსტიტუციაა და ერთადერთია, რომელიც „ეროვნულად“ მიიჩნევა (მისი მიზნებია: „განავითაროს ესტონეთის ეროვნული თეატრალური და მუსიკალური კულტურა, პოპულარიზება გაუწიოს მას და გააცნოს როგორც ესტონეთს, ასევე უცხოეთსაც. ასევე, მუსიკალური და თეატრალური კულტურის მსოფლიო მიღწევები ხელმისაწვდომი გახადოს ესტონეთისთვის). აქედან გამომდინარე, ეროვნული ოპერის სუბსიდირება დამოკიდებულია არა აუდიტორიის რაოდენობაზე, არამედ – მენეჯერის მიერ წლიურ ბიუჯეტში წამოწეულ საჭიროებებზე; სლოვენიის ოპერებისთვისაც სუბსიდიები მეტია, ვიდრე დრამის თეატრებისთვის.

როგორც ვხედავთ, აქ განხილული სამივე ქვეყანა რესურსებს დებს საჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებში სუბსიდიის სახით, რაც, როგორც წესი, წარმოადგენს ხარჯების 50%-ზე მეტს – ოპერის თეატრების განსაკუთრებული უზრუნველყოფით. დეცენტალიზაცია სხვადასხვა გზით განვითარდა, მაგრამ ის ყველგან აუდიტორიაზე ორიენტირებული სისტემის მდგრადობის ხელშემწყობ ინსტრუმენტად მიიჩნეოდა.

2.1. საჯარო ინსტიტუციების მენეჯმენტი

განსხვავება ამ სამი ქვეყნის საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების სამართლებრივ მოწყობათა შორის შესაბამისად იწვევს განსხვავებებს დირექტორების/მენეჯერების დანიშვნის პროცესში, სხვადასხვა მიდგომას სამენეჯერო პასუხისმგებლობის მიმართ, მაგრამ მათ საერთო ელემენტიც აქვთ – ეს მენეჯერთან ფიქსირებული დროით დადებული კონტრაქტია.

სლოვენიაში დირექტორები ინიშნებიან 5 წლის განახლებადი ვადით, კულტურის სამინისტროს ან ადგილობრივი მმართველობის მიერ. ეს ხდება საჯარო პროცედურით, რომელიც ეფუძნება საჯარო მოწვევას (რაც გულისხმობს ან საჯარო კონკურსს, ან შერჩეული კანდიდატების მოწვევას განაცხადის შემოსატანად ან ორივეს). კანდიდატს მოეთხოვება მოცემული დაწესებულების სფეროს პროფესიული ცოდნა და სამენეჯერო უნარ-ჩვევები, მაგრამ ეს კანონით განსაზღვრული არ არის. კანდიდატები წარადგენენ მართვის გეგმის პროექტს და მხატვრული განვითარების კონცეფციას, შემდეგ ინსტიტუციის საბჭო და ექსპერტთა საბჭო გამოთქვამს თავის მოსაზრებას კანდიდატებზე. საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტის თანახმად, სლოვენიის საჯარო ინსტიტუციების გადაწყვეტილების მიმღებნი არიან დირექტორი, საბჭო და ექსპერტთა საბჭო. საბჭო „შედგება დამფუძნებელთა წარმომადგენლებისგან, რომლებსაც დამფუძნებელი ირჩევს საჯარო ინსტიტუციის სამუშაო სფეროს სპეციალისტებს, ფინანსურ და იურიდიულ საქმეთა სპეციალისტებს შორის“ – ეს არის, ფაქტობრივად, მმართველთა გუნდი. ექსპერტთა საბჭოს წევრები არიან პროფესიონალები ხელოვანთა თემიდან, ადგილობრივი თემიდან და სამოქალაქო საზოგადოებიდან... წევრთა მესამედს ირჩევს პერსონალი, „არჩეულთაგან მინიმუმ ერთი მაინც ირჩევა თანამშრომლებს შორის და დანარჩენებიც, თუ ერთზე მეტია თანამშრომელთა წარმომადგენელი, აირჩევა მათ შორის, ვინც იმ საქმიანობაშია ჩართული, რომლისთვისაც არის დაფუძნებული ეს საჯარო ინსტიტუცია“. დანარჩენ წევრებს წარადგენს სლოვენიის კულტურის პალატა ან ასოციაციები და სხვა ორგანიზაციები მოცემული ინსტიტუციის კულტურის სფეროდან, რომელიც ნახსენებია მის წესდებაში. ექსპერტთა საბჭო მოქმედებს, ფაქტობრივად, როგორც სამხატვრო საბჭო, დაგეგმვასა და პროგრამირებაში საკონსულტაციო როლით.

აქ აღწერილ სამ სისტემას შორის ესტონეთი არის ერთადერთი, რომელსაც ორმაგი მმართველობა აქვს – პასუხისმგებლობა ნაწილდება მენეჯერსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის. სლოვენიასა და პოლონეთში კანონით დაშვებულია პოზიცია – სამხატვრო ხელმძღვანელი – მაგრამ არ არის კანონით სავალდებულო⁷ და არ არსებობს იურიდიული ჩარჩო, რომელიც კრძალავს ორმაგი მენეჯმენტის არსებობას. დირექტორი პირდაპირ არის პასუხისმგებელი ინსტიტუციის მართვაზე (მაგრამ სლოვენიაში ის ინაწილებს ფინანსურ პასუხისმგებლობას ინსტიტუციის ფინანსურ ოპერატორთან). სლოვენიაში საჯარო კულტურული ინსტიტუციების დირექტორებს აქვთ სამუშაო ხელშეკრულებები, რომლებსაც ხელს აწერს საბჭო (კვლავ, ის მოქმედებს, როგორც მმართველი საბჭო), რომელიც შეიძლება შეწყდეს იმავე სამართლებრივი პირობის საფუძველზე, როგორც ეს სხვა

7 სლოვენიის „საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტი“, მუხ. 33: „დამფუძნებლის აქტი შეიძლება პირობად აყენებდეს, რომ საჯარო ინსტიტუციას ეყოლება დირექტორების მოადგილეებიც კონკრეტულ დარგებში (ტექნიკური მენეჯმენტი, ფინანსური და იურიდიული საკითხები, სხვა) და რეგულაციას გაუწევს მათი დანიშვნის წესს, მათ საქმიანობას და მათ კომპეტენციებს“.

სამუშაო კონტრაქტის შემთხვევაში იქნებოდა (თუ ხელმძღვანელი არღვევს კონტრაქტს)⁸.

ესტონეთის საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუტებში, რომლებიც ფუნქციონირებენ, როგორც ფონდები, ხელმძღვანელის ფუნქციებს ფონდის მმართველი საბჭო ასრულებს; სამხატვრო ხელმძღვანელი შეიძლება იყოს როგორც ამ საბჭოს წევრი, ისე – გარეშე პირიც. კონკურსი სამართლებრივად სავალდებულოა იმ საშემსრულებლო ხელოვნების საჯარო ინსტიტუტების ხელმძღვანელების შემთხვევაში, რომელიც არ არის ფონდი (ასეთია ორი მუნიციპალური თეატრი). მენეჯერის კონტრაქტის ვადა არ შეიძლება აღემატებოდეს 5 წელს. როგორც სლოვენიაში, ისე ესტონეთში ხელმძღვანელთათვის არ არსებობს პროფესიული შეზღუდვები.

კულტურული საქმიანობის ორგანიზებისა და მართვის შესახებ პოლონეთის კანონის მიხედვით, ხელმძღვანელთა დანიშვნა შესაძლებელია კონკურსის წესით, მაგრამ რაკი ეს სავალდებულო არ არის, ფაქტობრივად, მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში გამოიყენება. ხელმძღვანელებს ნიშნავს დამფინანსებელი ორგანო, კულტურის სამინისტროს თანხმობით, შესაბამისად, თეორიულად მაინც, ხელოვანთა პროფესიული ორგანოების რეკომენდაციებით. 2011 წლიდან მმართველი თანამდებობებისთვის 7-წლიანი ვადაა განსაზღვრული.

2012 წელს, ქვედა სილეზიის (მისი დედაქალაქია ვროცლავი) რეგიონულმა მმართველობამ თეატრის მენეჯერებს შეუწყვიტა კონტრაქტი და შეცვალა თეატრების ადმინისტრირების ფორმა – სცადა, მმართველობა ბიზნესმენეჯერებისთვის დაეკისრებინა. მცდელობის მიზეზი იყო რეგიონალური მმართველობის სურვილი, „თეატრები მომგებიანი გაეხადათ“ კერძო მუსიკალური პროდიუსერების მოდელის გამოყენებით, იმის გათვალისწინების გარეშე, თუ რა გავლენა ექნებოდა ამას ბილეთების ფასის ხელმისაწვდომობაზე.

ამ ნაბიჯმა გამოიწვია საპროტესტო მოძრაობა – სლოგანით „თეატრი არ არის პროდუქტი/ საზოგადოება არ არის კლიენტი“ – რომლის მოთხოვნა იყო საჯარო მომსახურების გაწევისა და არაკომერციული ბუნების შენარჩუნება საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუტებისთვის, რომლებიც სახელმწიფოსგან იქნებოდა სუბსიდირებული, ამიტომ ხსენებული ინიციატივა ჩაიშალა. ბოლო დროს, დამფინანსებელი ორგანოს იურიდიულმა თავისუფლებამ მენეჯერების დასახელების საკითხში ბევრჯერ შექმნა სიტუაცია, როცა მათ მიერ დასახელებულ კანდიდატებს ძლიერ შეეწინააღმდეგა პროფესიული წრე.

ამგვარად, მენეჯერების დანიშვნის წესი, მათი ძალაუფლება და მენეჯერული საქმიანობის ორგანიზება სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაა და დამოკიდებულია საჯარო ინსტიტუტების იურიდიულ მოწყობასა და სხვადასხვა საჯარო პოლიტიკაზე თავისუფალი კონკურენციის პრინციპების, გამჭვირვალობისა და მენეჯერული ვალდებულებების საკითხში. თუმცა დირექტორად დანიშვნისთვის კონკრეტული სფეროს პროფესიონალობა მეტ-ნაკლებად აშკარა მოთხოვნა და ღია კონკურსის პრინციპი საერთო ნორმად მხოლოდ სლოვენიაშია, სამენეჯერო გამოცდილების გარკვეული ფორმა და/ან ტრენინგი მათთვის სამართლებრივად

8 საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტი, მუხ.50 : „დამქირავებლის უფლებები და მოვალეობები საჯარო ინსტიტუტების დირექტორებთან დაკავშირებით სამუშაოზე აყვანის ხელშეკრულების დამდები საბჭოს პასუხისმგებლობა“.

სავალდებულოა როგორც სლოვენიაში, ასევე პოლონეთშიც. ამ სამი ქვეყნიდან არც ერთს არ გააჩნია სამართლებრივად სავალდებულო წლიური შეფასების სისტემა (მაგრამ სლოვენიაში საბჭოს აქვს დირექტორის შეფასების სამართლებრივი ვალდებულება). სამივე სახელმწიფოში მენეჯერებს/ხელმძღვანელებს უდებენ დროებით კონტრაქტებს (თუნდაც განახლებადს), მიზნებსა და ამოცანებს ადგენს დამფინანსებელი ხელისუფლება. პოლონეთში შეინიშნება ტენდენცია მენეჯერული პასუხისმგებლობის ხარისხის გაზრდისკენ (რაკი მათი საშემსრულებლო ხელოვნების საჯარო ინსტიტუციები იურიდიულად ორგანიზებულია, როგორც ფონდი, ზედამხედველობა და ხელმძღვანელების შეფასება, როგორც ესტონეთში, ასევე სლოვენიაში, ეკისრება მმართველ საბჭოს, სადაც სახელმწიფოს ან ადგილობრივ დამფინანსებელ ხელისუფლებას საკუთარი წარმომადგენლები ჰყავს).

2.2. სამხატვრო პერსონალი

აქ განხილული სამივე ქვეყნის სახალხო საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების ორგანიზების მთავარი ფორმა მსახიობებისა და ტექნიკოსების მუდმივი დასის ყოლაა. მუდმივი დასის პრინციპი ვრცელდება ყველა თეატრზე, ოპერაზე, ფილარმონიაზე, ხოლო პოლონეთში – თანამედროვე ცეკვის ინსტიტუციებზეც (სლოვენიაში, სადაც თანამედროვე ცეკვების კარგად განვითარებული სცენა არსებობს, ასეთი ცეკვის ყველა ორგანიზაცია არასაჯაროა).

სლოვენიაში საჯარო კულტურულ ინსტიტუციებში დასაქმებულთა აქტივობები რეგულირდება კანონით საჯარო სამსახურის შესახებ (ისინი არიან არა საჯარო მოხელეები, არამედ სახელმწიფოს მიერ დაქირავებული მუშაკები). ხელფასების დონე ერთგვაროვნად რეგულირდება საჯარო სექტორში ანაზღაურების სისტემის შესახებ კანონით, რომელმაც კულტურულ სექტორში განაკვეთების მუდმივი ზრდა განაპირობა, რათა დაფარულიყო ამ და სხვადასხვა საჯარო სფეროს შემოსავლებს შორის სხვაობა. დასაქმების სტანდარტული ფორმა არის უვადო (ანუ მუდმივი) კონტრაქტი, ადგილობრივი შრომითი კანონების მიხედვით. ფიქსირებული დროის (დროებითი) კონტრაქტები დაშვებულია საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტის შესაბამისად, გარკვეული პირობებით (მაგალითად, საქმიანობის გაფართოება). აქტით ასევე დაშვებულია უფრო მაღალი ხელფასების გაცემა ფიქსირებული დროის კონტრაქტებში (თუმცა ბუნდოვანია, ეს დებულება როდისმე თუ განხორციელებულა). 2011 წელს, სლოვენიის საშემსრულებლო ხელოვნებების ინსტიტუციებში 2520 კულტურის მუშაკს ჰქონდა სამუშაო კონტრაქტი (ნებისმიერი ტიპის) სულ 3 758 თანამშრომლიდან, რომელთა შორის იყვნენ ტექნიკოსები, ადმინისტრაციისა და მენეჯერული პერსონალი; სამხატვრო პერსონალს ჰქონდა 2 011 მუდმივი კონტრაქტი, 70 – დროებითი კონტრაქტი და 1 566 კონტრაქტი პროექტის ფარგლებში.

ესტონეთში, საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების კანონის თანახმად, ხელოვანთა დასაქმების რეგულარული ფორმა არის დროებითი კონტრაქტი არაუმეტეს 5 წლის ვადით. კონტრაქტი არის განახლებადი, მაგრამ არ უნდა გადასცდეს განახლებული კონტრაქტებისთვის დაწესებულ პერიოდს და რაოდენობას (ასეთ შემთხვევაში კანონი მოითხოვს მის მუდმივ კონტრაქტად გადაკეთებას). გამომდინარე იქიდან, რომ ესტონეთი არის იმ თითზე ჩამოსათვლელ ევროპულ ქვეყნებს შორის, სადაც ხელოვანებსა და ტექნიკოსებს

საკუთარი სავაჭრო გილდიები აქვთ, ეს კოლექტიურ კონტრაქტებზე და სექტორის მინიმალურ ხელფასებზე გარიგების დადების საშუალებას იძლევა. 2017 წლიდან დაწყებული, კულტურული მოხელეებისათვის მინიმალურ ხელფასად საჯარო სექტორში (და რეკომენდებულად არასაჯარო სექტორში) დაწესებული იყო £942 თვეში, იმ განზრახვით, რომ კულტურულ სფეროში ხელფასები გაზრდილიყო და ეროვნულ საშუალოს მიახლოებოდა.

პოლონეთს აქვს სპეციფიკური პოლიტიკა საჯარო სამემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებისთვის, განსაკუთრებით კი თეატრებისთვის: საჯარო ინსტიტუციებში შეიძლება დასაქმდნენ მხოლოდ ხელოვნების საჯარო უნივერსიტეტების კურსდამთავრებულები ან ხელოვანები, რომლებიც ჩააბარებენ პოლონეთის სცენის ხელოვანთა ასოციაციის (ZASP) მიერ ჩატარებულ ფასიან გამოცდას. სლოვენიის მსგავსად, ანაზღაურება რეგულირდება სახელმწიფოს მიერ, საჯარო მოხელეებისათვის დადგენილი ანაზღაურების სქემის მიხედვით და არის ეროვნულ საშუალოზე დაბალი (3 000 PLN/750 € მაშინ, როდესაც ეროვნული საშუალო 2016 წელს იყო 4 000 PLN/1 000 €; სლოვენიაში საჯარო სექტორის ანაზღაურების სქემა უნიფიცირებულია). პოლონეთის სამემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუტებს ჰყავს დასაქმებულთა დიდი რაოდენობა, რომელთა ხელფასებიც ბიუჯეტის 65%-ს შეადგენს, ხოლო დასაქმების ძირითადი ფორმა არის სრულგანაკვეთიანი, უვადო კონტრაქტები.

მთლიან ბიუჯეტში ხელფასების პროცენტული მაჩვენებელი პოტენციურად ასეთივეა სლოვენიაშიც: 2015 წელს სამემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებზე (ოპერის თეატრების ჩათვლით) დახარჯული საერთო 58 575 965 €-დან 33 ,658 048 € ხელფასებზე მოდიოდა.

პოლონეთსა და ესტონეთში კულტურული სექტორის ანაზღაურება არის ეროვნულ საშუალოზე დაბალი, მაგრამ სხვაობა ნარჩუნდება 25%-ის ფარგლებში, და სახელმწიფო ცდილობს ამ სხვაობის შემცირებას (მაგალითად, ესტონეთში, კულტურის სფეროში მინიმალური შემოსავალი გაიზარდა).

2.3. არასაჯარო სამემსრულებლო ხელოვნების სისტემები

ესტონეთს არ აქვს კომერციული სამემსრულებლო ხელოვნების სისტემა. სლოვენიაში, პირველი კომერციული ვენიუ, თეატრი „Špās“, 1997 წელს დაარსდა. მას მოჰყვა „თეატრი 55“ ის აწარმოებს მსუბუქ, ტელევიზიით შთაგონებულ კომედიებს; სლოვენიაში კომერციული თეატრი არასაჯარო სექტორში უმნიშვნელოდაა წარმოდგენილი. პოლონეთის 150-180 არასაჯარო თეატრალურ ვენიუსა და ორგანიზაციას შორის მხოლოდ რამდენიმეა – ვარშავაში – საკუთარი თავის უზრუნველყოფელი და კომერციული. ესენი, როგორც წესი, უკავშირდება კინო- და ტელევიზიულ პროექტებს (ამის მაგალითია კრისტინა იანდას „პოლონეთის თეატრი“. იანდა იყო ანჟეი ვაიდას რჩეული წამყვანი მსახიობი 1970-იან და 1980-იან წლებში).

ესტონეთსაც, პოლონეთსაც და სლოვენიასაც აქვთ პროექტზე დაფუძნებული საჯარო დაფინანსების პროგრამა (კულტურის სამინისტროს დონეზე: პოლონეთსა

და სლოვენიაში – კულტურული შემოწირულობების ფორმით; ესტონეთში – აზარტულ თამაშებზე დაწესებული სპეციალური გადასახადების და ა.შ. მეშვეობით; ასევე ადგილობრივ დონეზე და სხვადასხვა ინსტიტუციებისა და ხელისუფლებათა დონეზე).

იქიდან გამომდინარე, რომ სლოვენიაში პირველი არასაჯარო სამემსრულებლო ხელოვნების ორგანიზაციების არსებობა იურიდიულად 1990 წლამდეც დაშვებული იყო (Glej თეატრი ლუბლიანაში 1970-იან წლებში დაარსდა) და დამოუკიდებელი წარმოდგენები – ძირითადად, პოლიტიკური დატვირთვის – 1970-იან და 1980-იან წლებში იუგოსლავიური ანდერგრაუნდის ძალიან წარმატებული ელემენტი გახლდათ, ამ ქვეყანას აქვს კომპლექსური და კარგად ჩამოყალიბებული დამოუკიდებელი სექტორი. სლოვენიის საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტი კულტურის სფეროში, რომელმაც მთლიანად შეცვალა კულტურის დაფინანსება 2002 წელს, არეგულირებს ორი ტიპის ფულად გრანტებს არასაჯარო ორგანიზაციებისთვის: საჯარო კონკურსებს (შეთავაზებათა შერჩევა) – კულტურული პროექტებისთვის, და არაკონკურენტულ საჯარო კონკურსებს (ანუ მოწვევას; მონაწილენი არ ეჯიბრებიან ერთმანეთს, ისინი იღებენ დაფინანსებას ხელმისაწვდომი თანხის ფარგლებში, თუ დააკმაყოფილებენ კრიტერიუმებს) – აპლიკაციებზე კულტურული პროგრამებისთვის (ფესტივალები, ვენიუები, პროდიუსერები). არაკონკურენტული საჯარო კონკურსები უზრუნველყოფს შერჩეული დამოუკიდებელი პროდიუსერებისთვის (ბოლო დროის მონაცემებით, თეატრის / ცეკვის / თოჯინების თეატრის სფეროში 2004-2006 წლებში 13, 2007-2009 წლებში 12) სამწლიან კონტრაქტებს, რაც ასევე ფარავს სტრუქტურულ (საექსპლოატაციო) ხარჯებს. კიდევ ერთი ძირითადი დამფინანსებელი, ლუბლიანას ურბანული მუნიციპალიტეტი, იმავე ტიპის საგრანტო სქემას იყენებს. ყველა ამ საგრანტო სქემისთვის კომისიის წევრები დამოუკიდებელი ექსპერტები არიან.

პოლონეთსაც აქვს არასამთავრობო სექტორის მხარდასაჭერი ძალიან მდგრადი პრაქტიკა, მრავალწლიანი საგრანტო პროგრამა, რომელსაც განაგებს კულტურის სამინისტრო, ასევე სამემსრულებლო ხელოვნების მხარდამჭერი ადგილობრივი და რეგიონული ორგანოები, როგორც პროექტზე დაფუძნებული, ისე სტრუქტურული დაფინანსებით, მაგრამ ესტონეთში სუბსიდიების ფორმით ფინანსური მხარდაჭერა ხელმისაწვდომია მხოლოდ არასაჯარო ორგანიზაციებისთვის.

2.4. სამუშაო პირობები კულტურის დამოუკიდებელი მუშაკებისთვის

ევროკავშირის ყველა ქვეყანა საყოველთაო კეთილდღეობის/სოციალური სახელმწიფოა, ამგვარად, იმის მიუხედავად, რომ ეგრეთ წოდებული „ევროპული სოციალური მოდელი“ მოიცავს სხვადასხვა სისტემას, უფასო განათლება (მათ შორის, უმაღლესი განათლება), შრომის ძლიერი დაცვა და რეგულაციები (როგორცაა მინიმალური ანაზღაურება), საყოველთაო ჯანდაცვა, საჯარო უმუშევრობის დაზღვევა, შეზღუდული შესაძლებლობის დაზღვევა, მოხუცებულობის პენსიები, დედობის, მცირეწლოვანი ბავშვის ან საოჯახო

9 http://www.culture.si/en/Contemporary_Slovene_theatre. Culture.si არის სლოვენიის კულტურის სამინისტროს მიერ დაფუძნებული ელექტრონული ციფრული უწყება და საინფორმაციო ვებგვერდი.

დეკრეტული შვებულებები და საჯარო საცხოვრებლით უზრუნველყოფა ევროკავშირში საერთო ვითარებაა. საყოველთაო კეთილდღეობის/სოციალური სახელმწიფო გულისხმობს ერთი მხრივ სახელმწიფოს მიერ ფინანსების გადარიცხვას გაწეული სამსახურებისთვის (საჯარო ჯანდაცვის სისტემა, საჯარო განათლების სისტემა) და/ან უშუალოდ ინდივიდებისთვის, (შეზღუდული შესაძლებლობის, უმუშევრობის, თავშესაფრის, საპენსიო, ა.შ.) დახმარების სახით. საყოველთაო კეთილდღეობის/სოციალური სახელმწიფო ფინანსდება გადანაწილების გზით, რაც ნიშნავს პიროვნებების და კომპანიების დაბეგვრას ან ბრტყელი სკალით ან მათი შემოსავლების მიხედვით, და დაფინანსებას 1) საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი ჯანდაცვის, განათლების, ა.შ. სისტემების, 2) შეფასებული, საჭიროებაზე დაფუძნებული და/ან შემოსავლებზე დაფუძნებული თუ შენატანზე დაფუძნებული პიროვნული დახმარების.

ეს ნიშნავს, რომ კულტურის დამოუკიდებელი მუშაკების სოციალურ და შრომის დაცვაზე ლაპარაკი ისეთ ქვეყნებში, როგორიცაა ესტონეთი, პოლონეთი და სლოვენია, ნიშნავს ლაპარაკს სპეციალურ საგადასახადო პირობებზე, საპენსიო დანამატებსა და კონკრეტული დახმარებების განსაკუთრებულ მისაწვდომობას (გადანაწილების ზოგადი წესიდან გამონაკლისის სახით), რომლებიც ხელმისაწვდომი იქნება კულტურის მუშაკებისთვის იმ საფუძველზე, რომ სახელმწიფოს აღიარებული აქვს მათი სამუშაოს განსაკუთრებული ფორმის სოციალური მნიშვნელოვნება.

2013 წლამდე პოლონეთში კულტურის მუშაკები სარგებლობდნენ „ხელოვანებისთვის შემოსავლის დაუბეგრავი 50%-ის“ შეღავათით, რაც ხსენებულ წელს შეიზღუდა და დარჩა მხოლოდ იმ მუშაკებისთვის, რომლებიც გამოიმუშავებდნენ (დაახლოებით) 22 000 ევროზე ნაკლებს წელიწადში (დაბეგვრადი შემოსავალი – სოციალური და ჯანმრთელობის წილის დაქვითვის შემდეგ), ეს კი დაახლოებით ქვეყნის საშუალო წლიური შემოსავალია. ასევე დაიწყო ბენეფიციარის განსაზღვრის პირობების ცვლილება. ეს შეღავათი ფაქტობრივად მოქმედებს გადასახადის თანხის დაბრუნების გზით და არ აკლდება საშემოსავლო გადასახადს გადახდის მომენტში. საშემოსავლო დაბეგვრის სისტემა პროგრესულია – 18% წლიურ 22,000 €-ზე ნაკლები შემოსავლისთვის, 32% – მეტი შემოსავლის შემთხვევაში. ხელოვანები ჩვეულებრივ ნაკლებ დაბეგვრას იღებენ. დამოუკიდებელი კულტურული მუშაკებისთვის განსაკუთრებული შეღავათები არ არსებობს.

მომიჯნავე უფლებები, მაგალითად, საავტორო უფლების (copyright) ტიპის უფლებები, რომლებსაც არ მოიცავს ბერნის კონვენცია, შედარებით უფრო ნაკლებ ქვეყანაშია აღიარებული (რომის კონვენციის ხელმომწერები), ვიდრე ავტორის (authors) უფლებები. ცნობილია, რომ ასეთი სიტუაციაა აშშ-შიც, სადაც მომიჯნავე და განსაკუთრებით შემსრულებლების უფლებები დაუფიქსირებელი სამუშაოებისთვის დიდწილად არ არის აღიარებული (ურთიერთობა ხელოვანებსა და პროდიუსერებს შორის შრომის კოდექსს ექვემდებარება). მოცემული სამი ქვეყანა კი ამ უფლებებს აღიარებს (ევროკავშირში გავრცელებული სიტუაცია).

სლოვენიას აქვს პირადი შემოსავლის დაბეგვრის პროგრესიული განაკვეთები (16%-დან 50%-მდე) და განსაკუთრებული სისტემა კულტურის თვითდასაქმებული მუშაკებისთვის სპეციალური პირობებით – შემოსავლის დაბეგვრის შესახებ კანონის ფარგლებში. კულტურის სამინისტრო განსაზღვრავს

თვითდასაქმებულად იმ ხელოვანებს, რომლებიც დამოუკიდებლად ასრულებენ სპეციალიზირებულ საქმიანობას კულტურის სფეროში (როგორც ერთადერთ ან მთავარ საქმიანობას) და არ ასაქმებენ სხვებს. სამინისტრო არეგისტრირებს მხოლოდ იმ ხელოვანებს, რომლებიც აკმაყოფილებენ კონკრეტულ პირობებს, კერძოდ, მათ, ვისაც აქვს სავალდებულო საპენსიო სქემა, შეზღუდული შესაძლებლობისა და სავალდებულო ჯანმრთელობის დაზღვევა და სოციალური დაცვის ყოველთვიურ გადასახადს იხდიან. 2007 წელს სლოვენიაში სულ დარეგისტრირებული იყო ყველა სფეროში 1 506 თვითდასაქმებული შემსრულებელი.¹⁰

2013 წლამდე თვითდასაქმებულ ხელოვანებს არ ებეგრებოდათ „ნორმირებული ხარჯების“ (მისი ხარჯების საშუალო მაჩვენებელი; ანგარიშები არ საჭიროებს ოფიციალურ შემოწმებას) 25%, და ჰქონდათ რამდენიმე დახმარება (მაგალითად: დამოკიდებული ბავშვებისთვის, განსაკუთრებული საჭიროების მქონე ბავშვებისა და ოჯახის სხვა დამოკიდებული წევრებისთვის, ასაკობრივი შეღავათები...). 2013 წლიდან კანონით დაშვებული იქნა „ნორმირებული ხარჯების“ 70%-ის გათავისუფლება გადასახადიდან და გაუქმდა ყველა სახის დახმარება, რამაც გამოიწვია შემოსავლების ვარდნა. საჯარო ინტერესის განხორციელების აქტის 2013 წლის შესწორებები ითვალისწინებდა კულტურის სამინისტროსთვის შესაძლებლობას, თავის თავზე აეღო იმ თვითდასაქმებული კულტურული მუშაკების ხარჯთაღრიცხვა, რომელთა შემოსავალი არ სცდება 14 679 €-ს წელიწადში, და თვითდასაქმებულთა „ჯიბის ფული“ – საჯარო კონკურსზე დაფუძნებულ მცირე გრანტების სქემას.

შემოქმედი ადამიანებისა და მხატვრული ასოციაციის შესახებ კანონის (Creative Persons and Artistic Associations Act, ძალაში შევიდა 2004 წელს) მიხედვით, რომელიც შემსრულებლობას აღიარებს თავისუფალ პროფესიად, ესტონეთის კულტურის სამინისტროს მიერ აღიარებული ხელოვანთა ასოციაციები იძლევიან მინიმალური შემოსავლის შესაბამის ფინანსურ მხარდაჭერას შემსრულებელ ხელოვანთათვის, რომლებიც დაუსაქმებელი არიან მინიმუმ 1 თვის განმავლობაში. მხარდაჭერა შეიძლება გაიცეს 6 თვის ვადით, სპეციალური კომისიის მიერ. ხელოვანებს მხოლოდ 2 წლის შემდეგ შეუძლიათ, კვლავ გააკეთონ განაცხადი. ამ დახმარების ხარჯს ფარავს კულტურის სამინისტრო.

განხილული სამი ქვეყნიდან არც ერთს არ აქვს კულტურული მუშაკებისთვის განკუთვნილი, სრულად ჩამოყალიბებული სოციალური და ჯანმრთელობის დაცვის სქემა, რომელიც ცნობს სახელოვნებო საქმიანობის უნიკალურ ბუნებას, მაგრამ ყველა მათგანი სთავაზობს მათ სხვადასხვა ფორმისა და მასშტაბის საგადასახადო შეღავათებს, განსაკუთრებული ტიპის კონტრაქტებს (ესტონეთში განსაკუთრებული უპირატესობა ენიჭება ვადიან სამუშაო კონტრაქტებს) და მინიმალურ სადაზღვევო გეგმას, რომელიც მათ დამატებით ტვირთად არ დააწევბათ.

10 <https://www.eurofound.europa.eu/observatories/eurwork/articles/economically-dependent-workers-in-slovenia>.

2.5. კერძო დაფინანსება. სპონსორობა და შემოწირულობები

პოლონეთში კანონი საშემოსავლო გადასახადის შესახებ (1993, შესწორებები 2003 წელს) შესაძლებლობას იძლევა, იურიდიული პირების მიერ „საზოგადოებრივი სიკეთის მიზნით“ შეწირულობებზე გაკეთდეს 10%-მდე საგადასახადო შეღავათი, რაც ფიზიკური პირების შემთხვევაში 6%-ს შეადგენს. დამატებით, ფიზიკურ პირებს შეუძლიათ, თავიანთი საშემოსავლო გადასახადის 1% გადაუმისამართონ თავისავე არჩეულ საჯარო ორგანიზაციას შემოწირულობის სახით (ამ შემოწირულობის გადახდა ხდება საშემოსავლო გადასახადების სამსახურის მიერ). სლოვენიაში (პირადი) საშემოსავლო გადასახადების შესახებ კანონი სთავაზობს საზოგადოებას ვარიანტს, რომლის მიხედვით, ბეგარის 0.5% შეიძლება გადამისამართდეს საჯარო ინტერესის (კულტურის ჩათვლით) მიზნისთვის, მაშინ, როცა კორპორატიული საშემოსავლო გადასახადის შესახებ კანონმა 2013 წელს შემოიღო 0.3%-იანი შეღავათი სპონსორობისა და შემოწირულობებისთვის, სპეციალური შეღავათით კულტურის მხარდაჭერისთვის, დაბეგვრადი შემოსავლის 0.2%-დან, სამწლიან პერიოდში გასაშუალოების შესაძლებლობით. ქვეყანაში სპონსორობის ზოგად დონეზე მონაცემები არ არსებობს. პოლონეთსა და სლოვენიაში შემოწირულობების (კუთვნილი საშემოსავლო გადასახადის გარკვეული პროცენტის გადამისამართების ფორმა) ბენეფიციარი შეიძლება იყოს ნებისმიერი დარეგისტრირებული არაკომერციული ორგანიზაცია (არასამთავრობო ორგანიზაცია), ხოლო ესტონეთში საშემოსავლო გადასახადის გადამისამართებული ნაწილი, რომელიც არ აღემატება სოციალურ დაბეგვრას დაქვემდებარებული მთლიანი გადახდების 3%-ს (არაფულადი შეღავათების გარდა), ან კომპანიების მოგების 10%-ს, ან პიროვნების დაბეგვრადი შემოსავლის 5%-ს, ხელმისაწვდომია მხოლოდ რეგისტრირებული არასამთავრობო ორგანიზაციებისთვის, რომლებსაც ფინანსთა სამინისტროსგან სპეციალური სტატუსი აქვს მინიჭებული. ესტონეთში მიიჩნევა, რომ გაცნობიერებულობის ნაკლებობა და არასამთავრობო ორგანიზაციებისთვის კონკრეტული სტატუსის მისანიჭებლად საჭირო კრიტერიუმების უქონლობა უშლის ხელს აღნიშნული ფისკალური ხერხის გამოყენებას კულტურის დაფინანსებისთვის (see *Compendium: Estonia*).

ზოგადად, ვინაიდან საჯარო ინსტიტუციებს ასევე შეუძლიათ ისარგებლონ კორპორატიული სპონსორობით (მაგრამ ვერ იქნებიან საშემოსავლო გადასახადების გადამისამართების ან ფისკალური კრედიტების მიმღებნი), გრძელვადიან პერსპექტივაში, მათ მიიზიდეს კულტურული აქტივობებისთვის განკუთვნილი კერძო მხარდაჭერის უმეტესი ნაწილი, როგორც პოლონეთში, ისე სლოვენიაში. საშემსრულებლო ხელოვნების სექტორში ეს მხარდაჭერა მიიმართა ფესტივლების მოწყობაზე და კონკრეტულ მაღალი პროფილის მქონე პროდუქციაზე.

კორპორატიული სპონსორობის საყოველთაო პრაქტიკა დაფუძნებულია ძირითადად ფართო მასშტაბის ღონისძიებებისა და/ან თვალშისაცემი პროექტების (ზოგ შემთხვევაში ახალი, ორიგინალური პროექტების, რომელსაც აქვს უნარი, შესამჩნევი გახადოს სპონსორი და გააძლიეროს მისი საბაზრო პროფილი) მხარდაჭერაზე. პოლონეთში ჯამური სპონსორული თანხის მხოლოდ 7%-ია მიმართული კულტურისკენ.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სამივე ქვეყანამ მიიღო ზომები სპონსორობისა და შემოწირულობების წახალისების მიზნით, სხვადასხვა საგადასახადო მექანიზმის (შემცირება, საგადასახადო შეღავათები, საშემოსავლო გადასახადის პროცენტების გადამისამართება) მეშვეობით. მაგრამ ამათ ვერ უზრუნველყო კულტურისთვის მდგრადი შეწირულობა, თითოეული ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების მიუხედავად. კულტურის სფეროში შესაბამისი ინვესტიციების ჩადების გადაწყვეტილება კვლავ შემთხვევითია, დამოკიდებულია კონკრეტული ბრენდის პოლიტიკაზე და შეუძლებელია, ანგარიში ეწეოდეს, როგორც კულტურული ზრდის ფაქტორს.

3. საქართველოს ვითარების ანალიზი

3.1. ზოგადი კანონმდებლობა

საქართველოში არ არის კონკრეტული კანონმდებლობა კულტურის დაფინანსებასთან დაკავშირებით ან დებულება შემოქმედებითი/კულტურული მუშაკების შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ 1998 წლიდან ძალაშია კულტურის კანონი¹¹. ეს ნორმატიული აქტი ზოგადი კანონია და ადგენს გარკვეულ პრინციპებს, რომელიც საფუძველს უქმნის კულტურული სფეროს განვითარებას, არასაჯარო პრაქტიკოსების ჩათვლით, მაგრამ მას არ მოჰყვა მომდევნო კანონმდებლობა. მაგალითად, ის ახსენებს სახელმწიფოს როლს შემოქმედებასა და სპონსორობასთან¹² დაკავშირებით, მაგრამ არ აქვს სპონსორობის კანონი. ის იძლევა კულტურული შეწირულობების¹³ საშუალებას, მაგრამ ისინი რეალურად არ არსებობს. ასევე, ადგენს სახელფასო მინიმუმს კულტურული/შემოქმედებითი მუშაკებისთვის, რომლის მიხედვით, თანხა უნდა იყოს საჯარო სექტორის საშუალო შემოსავალზე¹⁴ მაღალი, მაგრამ სტატისტიკა აჩვენებს, რომ ხელფასი, ყოველ შემთხვევაში, საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროში, უფრო დაბალია (მინიმალური ხელფასი საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუტებში 300 ლარია, როცა საჯარო სექტორის საშუალო მაჩვენებელი 825.6 ლარი იყო 2015 წელს¹⁵). კანონი პროფესიული თეატრების შესახებ, რომელმაც 2013 წელს ჩაანაცვლა მანამდე არსებული კანონი საჯარო თეატრების შესახებ, არეგულირებს მხოლოდ საჯარო ინსტიტუტებს, თან ისე, რომ მხოლოდ ზოგად დებულებებს ადგენს.

მეორე მხრივ, კულტურის მხარდაჭერისთვის კონკრეტული ხერხების შემუშავებას, განსაკუთრებით, საჯარო პოლიტიკის სტრატეგიის მიხედვით, სერიოზულად უშლის ხელს საქართველოს ფისკალური სისტემა და ისიც, თუ როგორ არიან საქართველოს მოქალაქეები და კულტურის მუშაკები დაკავშირებული თავად სახელმწიფოსთან. ამჟამად საქართველოში მოქმედებს პერსონალური შემოსავლის (20%; საბანკო პროცენტებისთვის, დივიდენდებისა და საავტორო ჰონორარისთვის ის 5%-ს შეადგენს) და კორპორატიული მოგების (15%) ბრტყელი სკალა, დღე – 18%-ია და არა მოქმედებს არავითარი სოციალური უზრუნველყოფის, ჯანმრთელობის დაზღვევის გადასახადები ან უმუშევრობის დახმარება. არსებითად, საქართველოს ჯამში 6 გადასახადი აქვს, ყველა ძალიან დაბალი: საშემოსავლო; მოგების; დღე; 1%-მდე (დარეგისტრირებული ღირებულების) ქონების; იმპორტის, რომელიც შეიძლება იყოს 0%, 5% ან 12%; და აქციზის გადასახადი, რომელიც ეხება მხოლოდ გარკვეულ საქონელს (ალკოჰოლი, თამბაქო, ნავთობი, გაზი, ავტომობილები, მობილური კავშირგაბმულობის

11 განსხვავება შემოქმედებით და კულტურულ მუშაკთა შორის გაკეთებულია ამ კანონის ჩარჩოებში.

12 კულტურის შესახებ საქართველოს კანონის მუხლი 29 (ნაწილი 3): „სახელმწიფო ხელს უწყობს კულტურის სფეროში ფიზიკური და იურიდიული პირების ქველმოქმედებასა და სპონსორობას საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი საგადასახადო და სხვაგვარი შეღავათების დაწესებით“.

13 მუხლი 29 (ნაწილი 5): „კულტურული პროგრამების დასაფინანსებლად სახელმწიფო ხელს უწყობს კულტურის განვითარების ფონდების შექმნას საქართველოს კანონმდებლობის შესაბამისად“.

14 მუხლი 31 (ნაწილი 4): „კულტურის მუშაკთა მინიმალური ხელფასი უნდა აღემატებოდეს საქართველოში არსებული საბიუჯეტო ორგანიზაციების მუშაკთა საშუალო ხელფასის ოდენობას“.

15 http://www.geostat.ge/index.php?action=page&p_id=149&lang=eng.

მომსახურება). ამას გარდა, საქართველოს აქვს სპეციალური დებულებები, რომლებიც ითვალისწინებს დაჩქარებულ ამორტიზაციას ძირითად საშუალებებზე და სხვა კორპორატიულ საშუალებებზე, როგორცაა საგადასახადო შეღავათები თავისუფალ ინდუსტრიულ ზონებში (ფოთი, ქუთაისი და თბილისი) მოქმედი კომპანიებისთვის და სპეციალური საბაჟო რეჟიმი საექსპორტო კომპანიებისთვის. სამედიცინო მომსახურება, ექსპორტი და განათლება (არა კულტურული საქონელი და მომსახურება) დღგ-სგან გათავისუფლებულია; დღგ-ის გადამხდელის რეგისტრაცია მოითხოვება წელიწადში 100 000 ლარზე/36 000 ევროზე მეტი ოდენობის ბრუნვაზე¹⁶.

კორპორაციებისთვის ესოდენ მოწყალე საგადასახადო სისტემის, სოციალური უზრუნველყოფის არარსებობის და მთლიანად სუბსიდიზზე დამოკიდებული საჯარო ჯანდაცვის სისტემის პირობებში, საქართველოს მთავრობა დიდად არის დამოკიდებული პირად საშემოსავლო გადასახადზე (ნებისმიერი პერსონალური შეღავათი უმნიშვნელოა) სახელმწიფო ბიუჯეტისთვის და გასაგები მიზეზების გამო მასში ენთუზიაზმს არ იწვევს გადასახადების მეტი და/ან სხვა შემცირების/შეღავათების იდეა (ეს კი, ვთქვათ, სპონსორობის ან დამოუკიდებელ კულტურულ სექტორში დასაქმების ხელშეწყობის პრინციპის ძირითადი ღერძია). იმის გამო, რომ ეს საგადასახადო სისტემა ასეთი წარმატებული აღმოჩნდა უცხოური ინვესტიციებისა და ევროკავშირული პარტნიორობისთვის, მთავრობას არც ის სურს, გადასახადების გაზრდით შეცვალოს იგი და, რაკი ეროვნული ბიუჯეტის წყაროები ამგვარად შეზღუდულია, არც ის უნდა, გადაამისამართოს მათი ნაწილი (როგორც აქციზის გადასახადის გარკვეული პროცენტი) კულტურისთვის (ამ ორიდან მინიმუმ ერთი ზომის მიღება მაინც არის საჭირო, კულტურული შეწირულობები ან კინოფონდები რომ მივიღოთ¹⁷). რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ ზოგადად გაასახადების გაზრდის/დამატებისთვის (აქციზის და ადგილობრივი გადასახადების გარდა), ეკონომიკური თავისუფლების შესახებ 2011 წლის კანონის თანახმად, საჭიროა ეროვნული რეფერენდუმის ჩატარება. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ ზოგადი საზოგადოებრივი შეხედულება და კულტურის მოხელეები სახელმწიფოსგან ბევრს მოელიან, მაგრამ მისმ მიმართ ძლიერი უნდობლობით არიან განწყობილნი და მაშინ, როცა მოითხოვენ დიდ სახელმწიფო ფინანსურ ჩართულობას, იმავე დროს აღაშფოთებთ სახელმწიფო კონტროლი, გადაწყვეტილების მიღების ძალაუფლება და საგადასახადო მოთხოვნები.

რაკი არც კერძო საპენსიო სისტემა არსებობს, ყველა იღებს სტანდარტულ პენსიას თვეში 60 €-ის ეკვივალენტის ოდენობით. როდესაც მოქალაქეები პენსიაზე გადიან (პენსიები არ არის კონტრიბუციული, საპენსიო ასაკი არის 65 წელი მამაკაცებისთვის და 60 ქალებისთვის, მაგრამ ამ ზღვრის მიღწევა მოქალაქეს არ ავალდებულებს პენსიაზე გასვლას – ხალხი აგრძელებს მუშაობას დიდხანს ამ ასაკის მიღწევის მერეც)¹⁸, სოციალური უზრუნველყოფის უფლებებისა და

16 საქართველოს გადასახადებზე მეტი ინფორმაციისთვის იხილეთ the PriceWaterhouseCoopers report: http://www.pwc.com/ge/en/assets/pdf/ge_pocket_tax_book_2011_.pdf. გადასახადების ეს სისტემა ძალაშია 2011 წლიდან.

17 ამჟამად კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი (საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი) სუბსიდირებულია მთავრობის მიერ, რაც ფილმის წარმოების მხარდაჭერას აქცევს სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ კანონისა და წლიური ბიუჯეტების პრინციპების ქვეშ.

18 არსებობს საპენსიო რეფორმის პროექტი, რომელიც მოიცავს საჯარო-კერძო დაგროვების სქემას კონტრიბუციული პენსიებისთვის (<https://idfi.ge/en/analysis-of-pension-system-reform>), რომელსაც შესაძლოა ასევე რეფერენდუმი დაჭირდეს. 2017 წლისთვის, ეს ჯერ კიდევ საჯარო განხილვის საკითხი იყო.

ხელმისაწვდომობის მხრივ არ აქვს დიდი მნიშვნელობა, ჰქონდათ თუ არა მათ სამუშაო კონტრაქტები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საქართველო არის უაღრესად დერეგულირებული, არაინტერვენციონისტი სახელმწიფო ჩაურევლობის პრინციპსა და თავისუფალ ბაზარზე დაფუძნებული ლიბერალური ეკონომიკით, სადაც, პარადოქსულად, ჯერ კიდევ (როგორც ეს ჯერაც დადასტურდება) ბევრი სუბსიდია გაიცემა საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებისთვის და სადაც კულტურის ადმინისტრაციული მუშაკები მაღალი სუბსიდიის მოლოდინს სახელმწიფო კონტროლისა და შეფასების უარყოფასთან აერთიანებენ.

3.2. საჯარო ინსტიტუციები, დაფინანსების და ფუნქციონირების მოდელი

საჯარო საშემსრულებლო ინსტიტუციების – დრამისა და თოჯინების თეატრები, ოპერები, ორკესტრები, ბალეტი, მუსიკა, ხალხური ცეკვის ანსამბლები და ცენტრები – ორგანიზების ძირითადი ფორმა საქართველოში არის სსიპ (საჯარო სამართლის იურიდიული პირი), რაც საჯარო ინსტიტუციების, სერვისებისა და სააგენტოების უმრავლესობის, მათ შორის, კოლეჯებისა და უნივერსიტეტების ადგილობრივი სამართლებრივი ჩარჩოა. სახელმწიფო, ავტონომიური რესპუბლიკები (აჭარა და აფხაზეთი, ამ უკანასკნელზე მოქმედი კონტროლი საქართველოს არ აქვს) და კანონით განსაზღვრული სხვა სახელმწიფო ორგანოები (მაგალითად, სამინისტროები) უფლებამოსილი არიან, დააფინანსონ სსიპ-ები, მათ შორის, ადმინისტრაციული აქტების მეშვეობით. სსიპ-ები პრინციპში არაკომერციულნი არიან (სსიპ-ების შესახებ კანონი, რომელიც ძალაშია 1999 წლიდან, არსებითად კრძალავს „სამეწარმეო აქტივობებს“, რაც დასაშვებია კერძო სამართლის იურიდიული პირებისთვის; 2013 წელს ძალაში შესული კანონი პროფესიული თეატრების შესახებ საჯარო სამართლის იურიდიული პირებისთვის არსებულ ზოგად პრინციპებს თეატრალური აქტივობებისთვისაც იყენებს) და მათ მართავს „ხელმძღვანელი“ სრული მენეჯერული და ფინანსური პასუხისმგებლობით. კანონი უშვებს დამკვირვებელი ორგანოების (რომლებიც არ არის მმართველი საბჭოს ეკვივალენტი) შექმნას, მაგრამ ეს არ არის სავალდებულო და სახელმწიფო კონტროლი ხორციელდება ცალკეულ ნორმატიულ აქტებზე დაყრდნობით. არსებითად, დამფინანსებელი ორგანო არის მაკონტროლირებელიც. კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს განცხადებით, ის რეგულარულად ამოწმებს თეატრების აქტივობებს, ხელმძღვანელთა მიერ შემუშავებულ კვარტალურ ფინანსურ და მხატვრულ ანგარიშებზე დაყრდნობით, ხოლო დამატებით კონტროლს აწარმოებს სამინისტროს შიდა აუდიტისა და მონიტორინგის აპარატი.

ზედამხედველი ორგანო, როგორც წესი (2017 წლიდან), კულტურის სამინისტრო, პირდაპირ ნიშნავს თეატრალური სსიპ-ების სამხატვრო ხელმძღვანელებს, ძირითადად ოთხწლიანი საწყისი პერიოდით, პროფესიულ მონაცემებზე დაყრდნობით. საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიხედვით, „სამხატვრო ხელმძღვანელი შეიძლება იყოს რეჟისორი, მსახიობი ან ხელოვნების სფეროს სხვა გამოჩენილი პიროვნება, რომელსაც შესაბამისი გამოცდილება აქვს“; საჭირო გამოცდილება არ არის ფორმალიზებული. სამხატვრო ხელმძღვანელს მოჰყავს თავისი (აღმასრულებელი) დირექტორი, რომელიც

ასრულებს სამანუჯერო ამოცანებს, მაგრამ არ ეკისრება საბოლოო სამართლებრივი პასუხისმგებლობა (სამხატვრო ხელმძღვანელი ფლობს ყველანაირ ძალაუფლებას, ხელოვნების, ფინანსურ და ა.შ. საკითხებში). ხელმძღვანელთა პირდაპირი დანიშვნა, დადგენილებით, ხელახლა დაინერგა მოკლევადიანი პერიოდის შემდეგ (2004-2005 წლებში), როცა დანიშვნა კონკურსით ხდებოდა და რამაც მანამდე სათავეში მყოფი ყველა თეატრის ხელმძღვანელის შეცვლა გამოიწვია.¹⁹ ანუ ოფიციალური სამხატვრო ხელმძღვანელს, დირექტორ-მენეჯერსა და დამფინანსებელ ორგანოს შორის ხელშეკრულების დადებისას ხელმძღვანელთა უფლებები და მოვალეობები განისაზღვრება თითოეული სსიპ-ის წესდებით²⁰ (საქართველოს კანონმდებლობის სპეციფიკისგან დამოუკიდებლად, ეს დიდიწილად არ უშვებს ინდივიდუალური პასუხისმგებლობის ნებისმიერ ფორმას).

ვინაიდან სამხატვრო ხელმძღვანელებს თავზე აღებული აქვთ მხოლოდ ზოგადი ხასიათის, სსიპ-ების წესდებაში შესული, მოვალეობები, დირექტორთა მიერ კულტურის სამინისტროსთვის შედგენილი სამხატვრო ანგარიშები მხოლოდ ინფორმაციული ხასიათისაა: საჯარო თეატრების ხელმძღვანელებს არ აქვთ გარკვეული მიზანი, რომელსაც უნდა მიაღწიონ და მათი მანდატი მიღწევების/მენეჯმენტის შეფასებას არ ექვემდებარება, რაც სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნას, ვადის გახანგრძლივებასა და თანამდებობიდან გათავისუფლებას ძალიან სუბიექტურ (და პოტენციურად პოლიტიკურ) გადაწყვეტილებად ხდის. ამას გარდა, მიზნების, მიღწევებისა და მენეჯმენტის სტანდარტების სისტემის არქონა ამ სფეროში საჯარო პოლიტიკის გატარებას ართულებს. საჯარო თეატრების მენეჯმენტი უფრო მეტადაცაა პირადი ლიდერობის საკითხი, ვინაიდან, კულტურის სამინისტროს განცხადებით, სახელმწიფო თეატრების უმეტესობაში ხელოვნების საბჭო – თეატრალური აქტივობების მხარდამჭერი არასავალდებულო ორგანო – არ ფუნქციონირებს. ხელოვნების საბჭო შეიძლება შეიქმნას სამხატვრო ხელმძღვანელის და/ან ხელოვანი პერსონალის გადაწყვეტილების საფუძველზე და მას ძირითადად შეადგენენ მსახიობები, ხელმძღვანელები, ქორეოგრაფები და ხელოვანი პერსონალის წარმომადგენლები.

საჯარო თეატრებს ცოტა ხნის წინ მოეთხოვებოდათ ყველა ფინანსური ოპერაციის მართვა სახელმწიფო სახაზინო ანგარიშების მეშვეობით – ამ წესს თეატრთა ხელმძღვანელები დიდად არ მიესალმნენ. მანამდე თეატრებს უფლება ჰქონდათ, გაეხსნათ ანგარიშები კერძო ბანკებში და როგორღაც ექონლიორათ სხვადასხვა საბიუჯეტო სტატიებით თავიანთი საჭიროებების შესაბამისად, ბალანსი კი წლის ბოლოს გამოეყვანათ. ამავდროულად, ეს არ აძლევდა სახელმწიფოს საშუალებას, წესიერად გაეკონტროლებინა სახელმწიფო სუბსიდია. ამიტომ მთავრობამ ფისკალური წესრიგის გასაზრდელად დაავალდებულა ისინი, ჰქონოდათ სახაზინო ანგარიშები (ევროკავშირის ქვეყნებში საჯარო ინსტიტუციებისთვის ეს გავრცელებული პრაქტიკაა) იმის გათვალისწინებით, რომ სუბსიდიები საჯარო თეატრების ბიუჯეტის 70%-ზე მეტს შეადგენს. გაურკვეველია, ამ ზომამ რამდენად გაზარდა ბიუროკრატია, რამდენად წარმოადგენს თეატრებისთვის რეალურ

19 ob. Levan Khetaguri, „Georgia”, in The Organisation of Performing Arts in Eastern European Countries. Report, EEPAP, 2013.

20 ნორმატიული და ადმინისტრაციული იერარქიის ლოგიკით, წესდებები უფრო დეტალიზირებულია, ვიდრე კანონი პროფესიული თეატრების შესახებ და სწორედ წესდებები ითვალისწინებს სხვადასხვა ინსტიტუციების სპეციფიკას. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ დირექტორის კონკრეტული ვალდებულებები (თოჯინების თეატრი ოპერისგან განსხვავდება) წესდების დონეზე უნდა იყოს განსაზღვრული.

ტვირთს და მის მიმართ წინააღმდეგობა რამდენად არის მთავრობის მიმართ ზოგადი უნდობლობის შედეგი.

საქართველო შეუერთდა საკანონმდებლო დეცენტრალიზაციის პროცესს, რომლის შედეგი გახდა ადგილობრივი თვითმმართველობის კოდექსის (მუნიციპალიტეტების ორგანიზებასა და სახელმწიფო ხელისუფლებასთან მათი ურთიერთობის შესახებ) მიღება 2014 წელს, ხოლო მისი ზოგი დებულება ძალაში შევიდა 2017 წელს. კულტურის სამინისტროს განცხადებით, ეს იყო კანონი, რომელმაც საჯარო თეატრების სისტემის რეცენტრალიზებაზე უკუგავლენა მოახდინა: ბევრი რეგიონული თეატრი (მათ შორის ქუთაისის დრამის თეატრი და ქუთაისის თოჯინების თეატრი), რომელსაც სამინისტრო აფინანსებდა (საბჭოთა ადმინისტრაციული სისტემისთვის დამახასიათებელი პრაქტიკა), მაგრამ (ძირითადად) ადგილობრივი ორგანოების მიერ იყვნენ სუბსიდირებული, კვლავ სამინისტროს ზედამხედველობის ქვეშ მოექცა და სახელმწიფო ბიუჯეტიდან გახდა სუბსიდირებული (პრინციპით: „the funder is the financier“). ქუთაისის დრამის თეატრის ხელმძღვანელის განცხადებით, ამან გამოიწვია დაფინანსებების შემცირება 1.4 მილიონი ლარიდან/502 000 €-დან 950 000 ლარამდე/340 000 €-მდე). იგივე მდგომარეობა იყო ქუთაისის თოჯინების თეატრის შემთხვევაში (შემცირება 260 000 ლარიდან/93 000 €-დან 250 000 ლარამდე/89 000 €-მდე). მაგრამ ორივე თეატრის წარმომადგენლების შენიშვნები დაფინანსების შემცირებაზე რეცენტრალიზაციის ზომების მიმართ მათი ზოგადი უკმაყოფილების ნაწილია. კულტურის სამინისტროს თქმით, დაფინანსების სიტუაცია სხვადასხვა ინსტიტუციისთვის სხვადასხვანაირია და ბიუჯეტი ყველგან არ შეკვეცილა, მაგრამ ინსტიტუციათაშორის კომუნიკაციის ნაკლებობამ ამ ზომას უსისტემო სახე მისცა. როგორც ჩანს, ხელისუფლებასა და რეგიონულ/ადგილობრივ თეატრებს შორის ოფიციალური კომუნიკაცია ამ ზომებთან დაკავშირებით არ მომხდარა და მან სუბიექტური გავლენა მოახდინა მათი განვითარების პერსპექტივებზე.

თბილისის თეატრებისგან განსხვავებით, რეგიონული და ადგილობრივი თეატრების ბიუჯეტის უფრო დიდ წილს შეადგენს საჯარო თანხები; ქუთაისის დრამის თეატრისთვის ის 2016 წლის ბიუჯეტის 90% და 2017 წლის ბიუჯეტის დაახლოებით 85% იყო. ბილეთების ფასებიც დაახლოებით ამავე შაბლონს იმეორებს: თბილისში იგი მერყეობს 8 ლარსა/2.9 €-სა და 16 ლარს/5.7 €-ს შორის, ხოლო ქუთაისში 3 ლარსა/1 €-სა (აივანი) და 7 ლარს/ 2.5 €-ს (პრემიერებზე) შორის, ხოლო ბილეთის სტანდარტული ფასია 5 ლარი/ 1.8 €.

კომუნალური, ინფრასტრუქტურის სარემონტო და წარმოების ხარჯების შემცირების შეუძლებლობის გამო ²¹ (უფრო პატარა პოტენციური აუდიტორია ნიშნავს მეტ პრემიერასა და წარმოდგენის სიცოცხლის უფრო მოკლე პერიოდს; ქუთაისის დრამის თეატრს 2017 წელს ჰქონდა 27 დადგმა მიმდინარე რეპერტუარში და 8 პრემიერა წელიწადში. წლის განმავლობაში ბევრი პრემიერა იმართება თბილისშიც), ასეთ ადგილობრივ თეატრებს შეუძლიათ მხოლოდ მსახიობებთან დაკავშირებული ხარჯების შემცირება. ქუთაისში მსახიობის მინიმალური ყოველთვიური ხელფასი 375 ლარია/134 €, თბილისის დამწყები

21 დიდი სცენის და ფართომასშტაბიანი წარმოდგენებისთვის მოსალოდნელი სტანდარტების მისაღწევად ხარჯები, როგორც ჩანს, დაახლოებით ერთნაირია: ქუთაისში ზოლო დროის ყველაზე ცნობილი წარმოდგენის ღირებულება 40 000 ლარი / 14 300 € იყო. ეს იგივეა, რაც მარჯანიშვილის თეატრის დიდი სცენის სპექტაკლის ჩვეულებრივი ღირებულება.

მსახიობის 500 ლარიან/179 € ხელფასთან შედარებით, ხოლო მაქსიმალური ხელფასებია 1200 ლარი/430 € და 1900 ლარი/680 €, შესაბამისად. ბათუმში ეს ფარგლები 650 ლარიდან/233 €-დან 1100 ლარამდე/394 €-მდე მერყეობს (თეატრს, ერთი ხანია, არ აუყვანია სამუშაოდ ახალგაზრდა მსახიობები, სავარაუდოდ იმიტომ, რომ მასში რემონტი იყო). რამდენიმე თეატრში მაინც არსებობს ფიქსირებულ ხელფასებზე დანამატების სხვადასხვა სისტემა: ბათუმის დრამის თეატრი მსახიობებს ბონუსად სთავაზობს მათი ხელფასების 60%-ს ყოველ სამ თვეში ერთხელ, ხოლო თბილისის მარჯანიშვილის თეატრი ყველა მსახიობს უხდის დამატებით 15 ლარს/5 €-ს ერთ თვეში ნათამაშევი ყოველი მეშვიდე და შემდეგი წარმოდგენისთვის.

საქართველოს (დრამის) თეატრების ერთ-ერთი უცნაურობა (სპეციფიკა მაინც) ისაა, რომ მათ მსახიობების ზედმეტად დიდი მუდმივი დასი ჰყავთ: დაახლოებით 60 ქუთაისში, 42 – ბათუმში, 65 – კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამის სახელმწიფო თეატრში. შესადარებლად, ლუბლიანას მლადინსკოს თეატრს (ერთ-ერთი მაღალი დონის ხელოვნების ინსტიტუცია სლოვენიაში) ჰყავს 23-მსახიობიანი დასი, ხოლო სლოვენიის ეროვნული თეატრს (ქვეყანაში უდიდესი) – 47-კაციანი. ესტონეთის დრამის თეატრს ტალინში (რომელსაც ეროვნული თეატრის როლში აქვს), თავის ვებგვერდზე მუდმივი პერსონალის სახით 39 მსახიობი ჰყავს დასახელებული – და ეს ქვეყნის ყველაზე დიდი სამსახიობო დასია.

საქართველოში ასეთი დიდი დასების არსებობას ორი ცხადი მიზეზი აქვს: პირველი დაკავშირებულია კანონმდებლობასთან, მეორე – წარმოების პრაქტიკებთან. იურიდიულად, „ცხოვრების ბოლომდე“ სამუშაო კონტრაქტის დადების გარდა, მსახიობის დაქირავების სხვა ფორმა ნაკლებად არსებობს (ვინაიდან არც ერთი ტიპის კონტრაქტი არ სთავაზობს სოციალური და ჯანმრთელობის დაცვის დაზღვევას და რადგან ბრტყელი საშემოსავლო გადასახადი ფუნქციონირებს), თბილისის გარეთ არსებულ თეატრებს უდგათ პრობლემა, რომ ვერ იზიდავენ მსახიობებს, თუნდაც სამუდამო კონტრაქტებით, და მსახიობთა მობილობა ძალიან შეზღუდულია (საავტომობილო გზებითა და რკინიგზის ინფრასტრუქტურითაც). ასევე, ვინაიდან არ არსებობს ეფექტიანი ალტერნატიული თეატრალური სისტემა, რომელიც ფინანსურად უზრუნველყოფდა მსახიობებს შედარებით გრძელვადიან პერიოდში, საჯარო თეატრებში დასაქმება სტანდარტული პრაქტიკაა იმ პროფესიონალთათვის, რომლებსაც თეატრალურ სფეროში დარჩენა აქვთ გადაწყვეტილი. მათი მხოლოდ მცირე პროცენტი ირჩევს დამოუკიდებლად მუშაობას.

მსახიობთა მუდმივი მრავალრიცხოვანი დასი დამახასიათებელია მუსიკის/ხალხური ცეკვის ცენტრებისთვისაც, როგორც ეს ბათუმის შემთხვევაშია, სადაც 200 შემსრულებელი მუშაობს ეროვნულ საშუალოზე საგრძნობლად დაბალ ხელფასზე, 200-დან 400 ლარამდე/71-143 € თვეში (ისინი წელიწადში 50 წარმოდგენას ატარებენ). ამის მიზეზი არის იმ მუსიკალური ჟანრების სიმრავლე, ხალხურიდან ჯაზამდე, პოპიდან აკაპელამდე, რომლებსაც ის ფარავს (მაგრამ ყველაზე მაღალხარჯიანი მაინც ხალხური ცეკვის დასია, მასვე აქვს ყველაზე დიდი საწარმოო ხარჯები და წარმოდგენებს ატარებს განსაკუთრებული მოვლენებისას, ასევე, ეროვნულ და საერთაშორისო ფესტივალებზე თუ კონკურსებზე). ასეთი, ძლიერი თემური განზომილების მქონე ცენტრები, დიდად არიან ჩართულები ბავშვების სახელოვნებო განათლებაში. ტრადიციული ცეკვის

კლასები/გაკვეთილები ამ ინსტიტუციების შემოსავლის მუდმივი წყაროა, მაგრამ მათ ინსტიტუციურ განვითარებას ხელს უშლის ხელმისაწვდომი ფონდების არარსებობა.

მიმდინარე რეალური ეკონომიკური და დამოგრაფიული ცენტრალიზაცია გავლენას ახდეს ყველა საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციაზე, რომელიც თბილისს გარეთაა. დედაქალაქში უკვე ქვეყნის მოსახლეობის თითქმის მესამედი ცხოვრობს (ოფიციალურად; არაოფიციალურად შეიძლება კიდევ უფრო მეტც). საქართველოს დედაქალაქის მოსახლეობა ფაქტობრივად გაორმაგდა 60 წლის განმავლობაში, ხოლო ქვეყნის მოსახლეობის ერთი მეოთხედი 1990 წლის შემდეგ ემიგრაციაში წავიდა. დეპოპულაცია გავლენას ახდენს თბილისის გარდა ყველა ქალაქზე, მათ შორის, საპარლამენტო ქალაქ ქუთაისზე (ქვეყანაში სიდიდით მესამე ქალაქი, რომელსაც ახლა 150 000 მოსახლე ჰყავს, თბილისის 1.1 მილიონთან შედარებით). ეს ყველაფერი მანკიერ წრედ იკვრება: ინვესტიციისა და შესაძლებლობების ნაკლებობა ახალგაზრდა თაობას წასვლისკენ უბიძგებს, ხოლო შიდა მობილობა თბილისისკენ სხვა ქალაქებში ინვესტიციურებას ნაკლებად მიმზიდველს ხდის. თბილისს გარეთ არსებული ყველა საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუცია, განსაკუთრებით თეატრები, უშუალო ზემოქმედებას განიცდის: ერთი მხრივ, მათ ნაკლებად მიუწვდებათ ხელი ინფრასტრუქტურული საჭიროებებისთვის (ტექნიკური აღჭურვილობა, შენობის რემონტი) აუცილებელ თანხებზე; მეორე მხრივ, მსახიობები თბილისიდან წასვლით დაინტერესებულნი არ არიან (სიტუაცია ოდნავ უფრო უკეთესია აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკაში, ვინაიდან აქვს საკუთარი ხელოვნების უნივერსიტეტი ბათუმში). ქუთაისის თოჯინების თეატრი, მაგალითად, აყალიბებს თავის მსახიობებს, რომლებსაც მხოლოდ ამ ფორმის პროფესიულ ტრენინგზე მიუწვდებათ ხელი, ხოლო ადგილობრივი დრამის თეატრს აქვს შეთანხმება თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტთან, ე.წ. „მიზნობრივი ჯგუფის“ შექმნაზე ყოველ შვიდ წელიწადში ერთხელ. ამ სპეციალურ კლასს უძღვება ქუთაისის თეატრის დირექტორი და მის 16 სტუდენტს ეკისრება ვალდებულება, უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ ქუთაისში წავიდნენ.

წარმოების პრაქტიკის თვალსაზრისით, გვაქვს ორი ასპექტი – ერთი მხრივ, ყოველწლიური პრემიერების დიდი რაოდენობა (ერთი და იგივე მსახიობი შეზღუდული რაოდენობის ახალ რეპერტორებში შეიძლება იყოს ჩართული), მეორე მხრივ, თეატრალური წარმოდგენების ესთეტიკა. საქართველოს თეატრების კლასიკური დარბაზები, დიდი იტალიური სცენებითა და შესაბამისად დიდი მაყურებელთა დარბაზებით, როგორც წესი, მაყურებელს სთავაზობს ფართომასშტაბიან სპექტაკლებს, და მისი ესთეტიკა ძირითადად კლასიკური რეალიზმია (მათ შორის, ისტორიულ სპექტაკლებშიც); ეს კი ამძაფრებს თეატრების არასაკმარისი ტექნიკური აღჭურვილობის (როგორც თბილისში, ისე მის ფარგლებს გარეთ), ასევე ახალი ტექნიკოლოგიების ხელმისაწვდომობისა და მათში ჩახედულობის არქონის პრობლემას. ხშირ შემთხვევაში, შედეგად მიიღება მსხვილი სპექტაკლები, რომელთა გასტროლებზე წაღება რთული ან ძალიან ძვირია, მაშინ, როცა გასტროლები სპექტაკლის სიცოცხლის გახანგრძლივებისა და ხარჯების კომპენსაციის ყველაზე მარტივი და ხელმისაწვდომი ხერხია.

რეპერტუარის მუდმივი განახლების (ახალი პრემიერებით) და ბილეთების ფასის დაკლების მიუხედავად, მაგალითად, მარჯანიშვილის თეატრის შევსების დონე 60%-ია, 450 წარმოდგენით წელიწადში, მაშინ, როცა ქუთაისის დრამის თეატრში ეს

მაჩვენებელი 50%-ზე ნაკლებია. ბრიტანელ პარტნიორებთან თანამშრომლობით შექმნილმა აუდიტორიის განვითარების ერთწლიანმა პროგრამამ ბათუმში შედეგად გამოიღო აუდიტორიის რაოდენობის ზრდა, მაგრამ აუდიტორიის განვითარება, როგორც ჩანს, არაა ეროვნული პრიორიტეტი და მისი სპეციფიკა არ არის ფართოდ ცნობილი²². განვითარებად სახელმწიფოებში გავრცელებული ფენომენი, აუდიტორიის ჩართულობის კლება, პოლიტიკური გადაწყვეტილების მიმღებთა მიერ ხშირად მიიჩნევა ძირითადად მარკეტინგის პრობლემად, მაგრამ თბილისის მარჯანიშვილის თეატრის (რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანი და ხილვადი დაწესებულებაა) მაგალითი ამტკიცებს, რომ აუდიტორიის ჩართულობა არ არის მხოლოდ მარკეტინგის საკითხი. ბათუმის პროგრამების გარდა, როგორც ჩანს, არ არსებობს სხვა ინიციატივები აუდიტორიების გაფართოების კუთხით. ცნობიერების ამაღლება (რომელიც აუდიტორიის განვითარებას უკავშირდება) არის პრიორიტეტი სახელმწიფოსთვის, 2025 წლის კულტურის ეროვნული სტრატეგიის მიხედვით, მაგრამ არა კონკრეტულად საშემსრულებლო ხელოვნებისთვის. სახელმწიფო არ მიიჩნევს თავის სუბსიდირებულ ინსტიტუტებს უპირველეს მოქმედ პირებად უფრო ფართო აუდიტორიის მოსაპოვებელ ბრძოლაში. თეატრების გეოგრაფიული განაწილება და მათი ფუნქციონირების კონტექსტი ასევე არცთუ ხელშემწყობია: თბილისში ქვეყნის ერთ მესამედზე ნაკლები მოსახლეობა ცხოვრობს, მაგრამ საჯარო თეატრების 50%-ზე მეტი დედაქალაქშია. ადგილობრივი და რეგიონული ინსტიტუტები უნდა ემსახურებოდეს საზოგადოებას, მაგრამ ფინანსურად და გადაწყვეტილების მიღების მხრივ თბილისის მთავრობაზე არიან დამოკიდებული.

ასევე, შეიძლება დაისვას ეფექტიანობის საკითხიც. სლოვენის ეროვნულმა თეატრმა ლუბლიანაში, რომელსაც ოთხი სცენა აქვს, დაგეგმა 12 პრემიერა 2017-2018 წლების სეზონისთვის, მათ შორის ერთ-ერთი განკუთვნილია მოზარდ მაყურებელთა აუდიტორიისთვის და ერთიც ექსპერიმენტული ახალი დრამაა. მარჯანიშვილის თეატრს 2016 წელს ჰქონდა 18 პრემიერა, დაწესებულების მენეჯერის²³, ეკატერინა მაზმიშვილის განცხადებით, ეს ჩვეულებრივი ტემპია. 60%-იანი შევსების მაჩვენებლით, ფუნქციონირების ეს მოდელი გახლავთ ჭარბი წარმოება და არასაკმარისი ექსპლუატაცია, მათ შორის იმ ინსტიტუტშიც კი, რომელიც საერთაშორისო გაცვლითი და ურთიერთთანამშრომლობის ქსელისა და ეროვნული გასტროლების ნაწილია. თუ არ ჩავთვლით ახალგაზრდულ პროგრამას და, სოციალურ საკითხზე ორიენტირებულ სპეციალურ პროექტებს, რომლებსაც ავითარებენ სხვა ორგანიზაციები (ძირითადად, საერთაშორისოები ან საერთაშორისო დონორთა მიერ დაფინანსებულები), ეს თეატრიც არ არის დაინტერესებული, საკუთარი მისია არა მხოლოდ ესთეტიკური ტრადიციის გაგრძელებაში დაინახოს (აღსანიშნავია, რომ ხსენებული პროგრამები და პროექტები გულისხმობს წარმოდგენების მხოლოდ კონკრეტული აუდიტორიისთვის ჩვენებას, რაც პროდუქციაზე ორიენტირებულ მიდგომას ადასტურებს).

ასევე, არც ერთ დრამის თეატრს არ აქვს საგანმანათლებლო პროგრამა და ბავშვებისთვის განკუთვნილი თეატრალური შეთავაზებებით შემოიფარგლება ძირითადად თოჯინების თეატრით (რაც 14 წლამდე ასაკისთვისაა). მხოლოდ თოჯინების თეატრებს აქვს ადგილობრივი და რეგიონული გასტროლების

22 მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, მაგალითად, მიიჩნევს, რომ წარმოდგენა თავად ავტარებს საკუთარ აუდიტორიას.

23 <https://www.culturepartnership.eu/en/article/ekaterina-mazmishvili>.

სტაბილური პრაქტიკა (ფესტივალების ჩარჩოს გარეთ; ამას გარდა, 1996 წლიდან საქართველოში არც ყოფილა ანიმაციის/თოჯინების თეატრის ფესტივალი და არ არსებობს ქსელის შექმნის და გაცვლის საჯარო პოლიტიკა მაშინაც კი, როცა თეატრებს ერთი და იგივე ზედამხედველი ორგანო ჰყავთ).

ჭარბი წარმოება ნიშნავს, როცა იწარმოება იმაზე მეტი, ვიდრე იყიდება, და ეს სისუსტეა ნებისმიერი ეკონომიკისთვის, ისეთი სპეციფიკურისთვისაც კი, როგორიცაა საშემსრულებლო ხელოვნება. 60%-იანი შევსების მაჩვენებლის, წარმოდგენის ხანმოკლე სიცოცხლის (რამდენიმე თეატრის ვებსაიტის მიხედვით, 12-18 პრემიერის მხოლოდ მცირე წილი აღწევს მეორე ან მესამე სეზონამდე), გასტროლების ან ადგილობრივი ფესტივალების სიმცირის პირობებში შეიძლება დავასკვნათ, რომ თეატრები არაეფექტიანია საჯარო რესურსების გამოყენების თვალსაზრისით, იქნება ეს ფინანსური, ლოჯისტიკური თუ ადამიანური რესურსები. თეატრები, როგორც ჩანს, არ იყენებენ ამ რესურსებს იმისათვის, რომ შეეცადონ შევსების მაჩვენებლის გაზრდას, რეპერტუარის შერჩევით აუდიტორიის მოლოდინების თანახმად ან არსებული წარმოდგენების ექსპლუატაციით, მათ შორის, გასტროლების გზით. საქართველოს სტატისტიკის ეროვნული სამსახურის მონაცემებით, 2016 წელს 4 679 წარმოდგენაზე გაიყიდა 601 800 ბილეთი (წინა წელთან შედარებით აუდიტორია გაიზარდა, წარმოდგენების რიცხვი კი შემცირდა), რაც იძლევა საშუალოდ 129 მაყურებელს სპექტაკლზე, რაც მცირედი გაუმჯობესებაა 2015 წელთან შედარებით (117)²⁴. მაგრამ როცა ადგილების საერთო რაოდენობა 16 000-ია, ანუ საშუალოდ 326 ადგილი თეატრზე (სტატისტიკის სამსახურს 49 საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუცია აქვს რეგისტრირებული), შევსების წლიური საშუალო მაჩვენებელი 50%-ზე დაბალია,

საქართველოს სიტუაცია უნიკალურია, წარმოებაზე ასეთი ფოკუსირება არ შეიმჩნევა არც რომელიმე აქ განხილულ ქვეყანაში, არც რუმინეთში, უნგრეთსა თუ გერმანიაში (ეს ერთადერთი დასავლური ქვეყანაა, რომელშიც რეპერტუარული სისტემა მოქმედებს) ზაუბიუნეს და მაქსიმ გორკის თეატრებს (Schaubuehne and the Maxim Gorky Theatre) ბერლინში 2017-2018 წლებში ორივეს ექვსი პრემიერა აქვს. კატონა იოჟეფის თეატრი (Katona Jozsef Theatre) ბუდაპეშტში იმავე სეზონზე ცხრა პრემიერას გამართავს სამ სცენაზე, ხოლო უნგრეთის უდიდეს თეატრს, ბუდაპეშტის ეროვნულ თეატრს 11 პრემიერა ექნება, რაც ერთით ჩამორჩება პრემიერების რიცხვს ქუთაისში, რომელიც ჯერობით უფრო მცირე ქალაქია და უფრო ცოტა სცენა აქვს. წელიწადში 18 პრემიერით მარჯანიშვილის თეატრი თითქმის უსწორდება „ახალი“ შოუების რაოდენობას საფრანგეთის პროექტების სისტემის მქონე თეატრში, მაგრამ მაშინ, როცა საპროექტო სისტემა (რომელშიც შოუს წარმოდგენენ მიმდევრობით, ფიქსირებული რაოდენობით, შემდეგ კი ის გადადის სხვა თეატრში წარმოდგენის მორიგი სერიისთვის) მუშაობს ექსპლუატირების ინტენსიური ფორმით, რეპერტუარულ სისტემაში ექსპლუატაცია ექსტენსიურია – გამზადებული სპექტაკლი შენაცვლებით მრავალი სეზონის განმავლობაში იდგმება. თუ ხშირად ხდება, რომ შოუ ვერ გასტანს ერთ ან ორ სეზონზე მეტს, საერთო შევსების მაჩვენებელი და წარმოდგენების რაოდენობა დაბალია (ეს უმნიშვნელოვანესი ფაქტორებია) და/ან კვლავ და კვლავ ვერ ახერხებენ ბილეთების გაყიდვის შედეგად წარმოების ხარჯების შესაბამისი წილის ამოღებას, მაშასადამე, ეს არის რეპერტუარული სისტემის, როგორც ასეთის, მარცხი.

შეიძლება, საქართველოს საჯარო თეატრებს მანკიერი წრის პრობლემა აქვთ: მათ ტრადიციულად მსახიობთა დიდ დასი აკავთ, თავიდანვე აწარმოებენ ჭარბად იმ განზრახვით, რომ მერე „გამოიყენებენ“ ამას; აუდიტორია ეჩვევა, რომ ყოველთვის რაღაც ახალი უნდა ჰქონდეს და დადის მხოლოდ პრემიერებზე, არ არის ფული გასტროლებისთვის/მოწვეული შოუებისთვის (იმიტომ, რომ ბიუჯეტი ძლივს სწდება დიდ დასს და ახალ პრემიერებს, სხვა სახსრები კი არ არის), ამგვარად, თეატრი იძულებულია, ისევ და ისევ აწარმოოს, რაც ასევე გულისხმობს დიდი დასის შენახვას, მათთვის მცირე ანაზღაურების მიცემას და მცირე რესურსების დარჩენას, მათ შორის, ადამიანური რესურსებისა, სხვა მიმართულების (ვთქვათ, აუდიტორიისთვის კაფეს) განსავითარებლად. შეიძლება, არსებობდეს სხვა მიზეზებიც, მათ შორის, კულტურული ხასიათისაც, მაგრამ, როგორც ჩანს, პროდუქციაზე ფოკუსირება მისი არასაკმარისი ექსპლუატაციით საჯარო სუბსიდიების არაეფექტიანი გამოყენებაა და სულაც არ იძლევა გარანტიას, რომ თეატრი შეძლებს თავისი სოციალურ მისიის შესრულებას. საჯარო თეატრზე არასოდეს უნდა იმსჯელონ მხოლოდ წარმოების რაოდენობრივი ფაქტორებით, რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ რეპერტუარის უკეთესი გამოყენება შედეგად მოიტანს მეტ ანაზღაურებას მასში ჩართული ხელოვანებისთვის, შეიძლება გააუმჯობესოს ხარისხი (მაგალითად, რეპეტიციებისთვის გამოყოფილი იყოს მეტი დრო; მეტი პრემიერა თავისთავად ნიშნავს ნაკლებ სასცენო დროს) და, განსაკუთრებით სპექტაკლში არადაკავებული მუშაკებისთვის (დირექტორები, დეკორატორები, მუსიკოსები, ა.შ.) შეიძლება უზრუნველყოს მუშაობის უკეთესი პირობები.

ბევრ თეატრ ჰქონია და აქვს რეაბილიტაციისა და რემონტის საჭიროება. ამ სამუშაოებიდან ზოგი გაკეთდა სპონსორობის გზით, სხვებისთვის არსებობს საჯარო ინვესტიციების გეგმები²⁵. მეორე მხრივ, თბილისსა და ბათუმს გარეთ, ასევე თოჯინების თეატრებისთვის, რომლებიც ტრადიციულად ნაკლებად ხილვადი და არასაკმარისად დაფინანსებულია, სიტუცია ძალიან მძიმეა.

3.3. ეთნიკურ უმცირესობათა თეატრები და უმცირესობების ინტეგრაცია

საქართველო კავკასიის ქვეყნებს შორის ეთნიკურად ყველაზე მრავალფეროვანია. აქ ეთნიკურ უმცირესობებს ძირითადად ისტორიული ფესვები აქვთ და მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე არიან მოდებული. ამგვარი პროფილი ევროკავშირის ცოტა ქვეყანას თუ აქვს (10-15%-ზე მეტი უმცირესობა, ორზე მეტი ეთნოსის წარმომადგენლები): სლოვაკეთში, უნგრეთში, ბულგარეთსა და რუმინეთში ზომით რელევანტური ისტორიული ეთნიკური უმცირესობების უდიდესი რაოდენობა ცხოვრობს, ხოლო ესტონეთსა და ლატვიაში ძირითადად ერთი დიდი უმცირესობაა – რუსები. ყველა ეს სახელმწიფო ხელს უწყობს სახელმწიფო თეატრებს, რომლებშიც წარმოდგენები ზოგი ამ უმცირესობის ენებზე იდგმება (ბოშების ჯგუფი აღსანიშნავი გამონაკლისია; პროფესიული თეატრები არსებობს შემდეგი ფაქტორების შესაბამისად: 1) უმცირესობის რაოდენობა; 2) კონკრეტული

25 თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიისა და დრამის პროფესიულმა სახელმწიფო თეატრმა, მაგალითად, გამოაცხადა ღია კონკურსი სცენისა და დარბაზის აღდგენისთვის, სახელმწიფო შესყიდვების შესახებ კანონის დებულებების შესაბამისად. (<http://procurement.gov.ge/Market-research/music-drama.aspx?lang=en-US>).

თეატრალური ტრადიციის რელევანტურობა მოცემული ეთნიკური ჯგუფისთვის და ქვეყნის ისტორიული განვითარებისთვის²⁶), აქვს სახელმწიფო დეპარტამენტები და სააგენტოები, რომლებიც უმცირესობის კულტურის დაცვაზე მუშაობს, უმრავლეს შემთხვევაში იძლევა განათლების შესაძლებლობას აღიარებულ უმცირესობათა ენებზე (კვლავ ბოშურის გარდა) და ძირითადად ხელს უწყობს, სამართლებრივად თუ ფინანსურად, როგორც უმცირესობათა კულტურას, ასევე კულტურულ ეთნიკურ მომოცვლასა და თანამშრომლობას.

ბოლო წლებში საქართველოს მთავრობა მეტ და მეტ ყურადღებას აქცევს მის ეთნიკურ უმრავლესობათა პრობლემებს, ხელახლა გაიხსნა უმცირესობათა ენებზე მოქმედი რამდენიმე თეატრი და მათ სახელმწიფო სუბსიდიები ეძლევა, მიმდინარეობს მუშაობა უმცირესობათა ენებზე განათლების გასაუმჯობესებლად.

ამავე დროს, საქართველოში უმცირესობათა ენებზე მოქმედი ყველა თეატრი – პეტროს ადამიანის თბილისის სახელმწიფო სომხური თეატრი, თბილისის სახელმწიფო დრამის აზერბაიჯანური თეატრი (რომლის შენობაც არაფუნქციურია და წარმოდგენებს სხვა თეატრების სცენებზე დგამს) და ა.ს. გრიბოედოვის აკადემიური დრამის რუსული თეატრი – არსებობს თბილისში, ტრადიციულად მრავალფეროვან და მრავალეროვან ქალაქში, რომელშიც, ამავე დროს, მოსახლეობის 84.2% ქართველი ეროვნებისაა და რომელშიც ქართული უმცირესობა (რომლებიც ქართულ აღწერებში ზოგჯერ იეზიდებად რეგისტრირდებიან, იმის გამო, რომ მათი უმრავლესობა ამ რელიგიურ ჯგუფს მიეკუთვნება) უფრო მრავალრიცხოვანია, ვიდრე აზერბაიჯანელები, 2014 წლის მონაცემებით²⁷. საქართველოს უდიდესი ეთნიკური უმცირესობა, აზერბაიჯანელები, ცხოვრობს სასოფლო რეგიონებში, როგორიცაა ქვემო ქართლი (ადგილობრივი მოსახლეობის 41.7%), კახეთი, შიდა ქართლი (ამ რეგიონის ჩრდილო ნაწილი, ე.წ. „სამხრეთ ოსეთი“ გახლავთ სადაო ტერიტორია და მასზე საქართველოს ფაქტობრივი მმართველობა არ ვრცელდება) და მცხეთა-მთიანეთში, ხოლო სომხების უდიდესი კონცენტრაცია სამცხე-ჯავახეთის რეგიონსა (ადგილობრივი მოსახლეობის 50%-ზე მეტი) და თბილისში (თითქმის 8%) ცხოვრობს. მცირე ქალაქებსა და სოფლებში, სადაც მოსახლეობის უმრავლესობა სომხები და აზერბაიჯანელები არიან, ქართული ენის გამოყენება პრობლემურ საკითხად რჩება. სომხებს ისტორიულად ჰქონდათ თბილისზე დიდი კულტურული გავლენა, აზერბაიჯანელებიც საქართველოს დედაქალაქის ისტორიულად მნიშვნელოვანი უმცირესობაა, მაგრამ, უმცირესობათა ენებზე მოქმედი თეატრების არსებობის მიუხედავად, სამსახიობო ხელოვნება უნივერსიტეტში მხოლოდ ქართულ ენაზე ისწავლება, რაც დამატებით სიძნელეებს უქმნის მსახიობებს, ვთქვათ, ვოკალური ტექნიკის გამოყენების შესწავლისას.

ასევე, აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთის კონფლიქტების და, მათ შედეგად, ამ რეგიონების მოწყვეტის გამო (ორი ომის შედეგად, 1990-1993 და 2008 წლებში) საქართველოში არსებობს იძულებით გადაადგილებული პირების დიდი ჯგუფი, რომელიც ძირითადად ეთნიკურად ქართველებისგან შედგება (ამ ორ რეგიონში

26 რაც ხსნის ბოშური თეატრების არარსებობას ხსენებულ ქვეყნებში – თეატრი არ მიიჩნევა ბოშური ტრადიციის და კულტურის ნაწილად. ამავე დროს რუმინეთსა და პოლონეთში არის სახელმწიფოს მიერ სუბსიდირებული ებრაული თეატრები, იმის მიუხედავად, რომ ებრაული უმცირესობა უკიდურესად მცირერიცხოვანია ორივე ქვეყანაში, განსაკუთრებით, პოლონეთში.

27 <https://icres.files.wordpress.com/2014/05/policy-analysis-of-civil-integration-of-ethnic-minorities-in-georgia.pdf>.

აფხაზები და ოსები ყველაზე დიდ ეთნიკურ ჯგუფებს წარმოადგენენ, მაგრამ მიიჩნევა, რომ გადაადგილება ეთნიკური წმენდის შედეგია და ძირითადად ქარველ მოსახლეობაზე იყო მიმართული). ფაქტი, რომ საქართველომ ვერ შეძლო, 25 წლის განმავლობაში საბოლოოდ და ეფექტიანად გადაეჭრა ძირითადად ქართულად მოსაუბრე, ეთნიკურად ქართველ იძულებით გადაადგილებულთა პრობლემა, სავარაუდოდ, გამოწვეულია მათი თავდაპირველი მრავალრიცხოვნებით (მოსახლეობის 7%), პოლიტიკური ნების უქონლობით და რუსეთის მიერ ამ ორი რეგიონის დე ფაქტო ოკუპაციის სპეციალური შეფასების არარსებობით (იძულებით გადაადგილებულთა მდგომარეობა არ მიიჩნეოდა მუდმივად), თუმცა ბოლო ხელისუფლება უფრო მიზანსწრაფული ჩანს ამ პრობლემის გადაწყვეტის მიმართ.

დღესდღეობით იძულებით გადაადგილებულ პირთა პრობლემებზე რამდენიმე დამოუკიდებელი პროექტი მუშაობს, ძირითადად, საერთაშორისო სახსრებით,²⁸ და საქართველოს სამოქმედო გეგმა ამ სფეროში ასახელებს ორი წლის განმავლობაში (2017-2018) განსახორციელებელ 20 კულტურულ პროექტს უმცირესობებისთვის, რომელთა საერთო ბიუჯეტი (373 000 ლარი/126 000 EUR) ნაკლებია, ვიდრე ბათუმის მერია გამოყოფს ბათუმის კინოფესტივალის ორჯერ ჩასატარებლად. ამავე დროს, ამ პროექტებისთვის გამოყოფილი ბიუჯეტი ორჯერ და მეტად აღემატება თბილისის აზერბაიჯანული თეატრის 2016 წლის ბიუჯეტს (160 000 ლარი)²⁹.

არსებობს ორი მიზეზი იმისა, თუ რატომ გამოყოფენ სახელმწიფოები სუბსიდიას უმცირესობის ენაზე მოქმედი თეატრებისთვის – ხელი შეუწყონ უმცირესობის კულტურულ თვითგამოხატვას (მათ შორის, ენის გამოყენების მხრივ) და უმრავლესობა უკეთ გააცნობიერონ უმცირესობის კულტურაში. ამ თვალსაზრისით შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ საქართველო არ იძლევა ბევრ შესაძლებლობას ნამდვილი შიდა ინტერეთნიკური კულტურული გაცვლებისა და თანამშრომლობისთვის. საქართველოს კულტურული სტრატეგიის მიხედვით, სახელმწიფო განიზრახავს „ხელი შეუწყოს კულტურულ დაწესებულებებს და ორგანიზაციებს სპეციალური პროგრამებისა და მასალების გამოშვებაში (როგორცაა აუდიოწიგნები, წიგნები ბრაილის შრიფტით, ჟესტების ენა, სუბტიტრები, ონლაინ და ციფრული აპლიკაციები, სხვა) შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ადამიანებისთვის“. რეალურად, თეატრის სფეროში, რაკი სახელმწიფო ამ დარგში მთავარი მოქმედი პირია, მან უნდა ჩართოს ამგვარი მიზნები მისივე სუბსიდირებული ინსტიტუციების ჩვეულებრივ პრაქტიკაში: სუბტიტრებიანი წარმოდგენები (ძირითადად, უმცირესობათა ენებიდან ქართულად, მაგრამ აგრეთვე ქართული სუბტიტრებით ქართულსავე წარმოდგენებზე, სმენადაქვეითებული მაყურებლისთვის) ძალიან ხელმისაწვდომი იარაღია წარმოდგენების წვდომის გაზრდის და ლინგვისტური ინტეგრაციისთვის.

კვლავ, ნამდვილად სახელმწიფოს ხელშია „კულტურული ინსტიტუციების, ორგანიზაციებისა და ბიზნესების მხარდაჭერა, მათ შორის, სამართლებრივ დონეზე, იმისათვის, რომ შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირებისთვის, სოციალურად მოწყვლადი ჯგუფებისთვის, დევნილებისთვის, იძულებით გადაადგილებული პირებისთვის, ოკუპირებულ ტერიტორიაზე მცხოვრებთათვის

28 ამგვარი პროექტის მაგალითი „შემოქმედებითი ევროპის“ კონტექსტში იხ. აქ: <https://www.culturepartnership.eu/en/article/levan-khetaguri-choros>.

29 <https://report.az/en/art/tbilisi-state-azerbaijan-drama-theater-in-bad-condition-review/>

ხელმისაწვდომი გახადოს სპეციალური სამსახურები (მაგ. დაბალფასიანი ბილეთები, უფასო დასწრება, საინფორმაციო შეხვედრები, ა.შ.) და დასაქმების შესაძლებლობები“, განსაკუთრებით, სახელმწიფო ინსტიტუციებისთვის სავალდებულო მმართველობითი მიზნების დასახვით, ადამიანების სამსახურში აყვანისას მრავალფეროვნების პრინციპი გამოიყენონ. მაგრამ კულტურულ აქტივობებში არმონაწილეობა არასოდეს არის უბრალოდ ბილეთის ფასის საკითხი (მით უმეტეს, საქართველოს მსგავს ქვეყანაში, სადაც ბილეთები იაფია): ის ასევე ინტერესისა და ერთგვარი „თემაში ჩაჯდომის“ საკითხია. სახელმწიფო უნდა განსაზღვრავდეს, უმცირესობის ჯგუფებისთვის (ეთნიკური უმცირესობა, შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირები, იძულებით გადაადგილებული პირები, სხვა) რელევანტური საკითხები რამდენად იქნება ჩართული საჯარო კულტურული დაწესებულებების მუშაობაში და ხელმისაწვდომი შესაბამისი თემისთვის, მათივე, რაც შეიძლება მეტად, ჩართულობით ³⁰. დღეისთვის ადგილობრივ და საერთაშორისო არასამთავრობო ორგანიზაციებს განხორციელებული აქვთ ბევრი სოციალურ-კულტურული პროექტი იძულებით გადაადგილებული პირების ჩართვით, მაგრამ მათ ვერ შეძლეს ძირითად მიმართულებად ქცევა და უფრო მეტი გავლენის მოხდენა.

რადგანაც ბევრი იძულებით გადაადგილებული პირი ცხოვრობს ქალაქებიდან მოშორებით და ეთნიკური უმცირესობის დიდი ჯგუფები ბინადრობენ რეგიონებში, სადაც არ არსებობს მუდმივი კულტურული შეთავაზება და სადაც ზოგ შემთხვევაში ქართულად საუბრის პრობლემა უდგათ, ეთნიკური იზოლაციის გამო – კიდევ ერთი პრობლემა ხელმისაწვდომობაა. კულტურულ სტრატეგიაში ნახსენებია სათემო ცენტრების შექმნა, როგორც საჯარო სერვისის განვითარების სააგენტოს ერთ-ერთი ინიციატივა, და ეს ცენტრებიც უნდა იყოს გათვალისწინებული, როგორც პოტენციური ვენიუები წარმოდგენების დადგმისა და მსგავსი ღონისძიებებისთვის.

3.4. გრანტები დამოუკიდებელი პროექტებისთვის

როგორც ევროკავშირის ზოგ ქვეყანაში (ბულგარეთი, რუმინეთი) და აღმოსავლეთ პარტნიორობის ქვეყნებში, და ევროკავშირის სხვა ქვეყნებისგან (ესტონეთი, პოლონეთი) განსხვავებით, საქართველოში საჯარო სტრუქტურული ფონდები (ქირა, აღჭურვილობა, რეგულარული საქმიანობისთვის ხელფასები) არ არის ხელმისაწვდომი არასაჯარო კულტურულ სფეროში მოღვაწეთათვის. არ არსებობს სპეციალური კანონმდებლობა კულტურული პროექტების და/ან პროგრამების დაფინანსებისათვის და არც საამისო დამოუკიდებელი ორგანო (როგორიცაა კულტურული შემოწირულობა). სხვადასხვა სახელმწიფო და ადგილობრივი ორგანო – კულტურის ეროვნული სამინისტრო, ავტონომიური რესპუბლიკების კულტურის სამინისტრო (რეალურად, მხოლოდ აჭარა), სხვადასხვა ქალაქის მერია – ამისთვის საკუთარ პროცედურებს ადგენს. როგორც ჩანს, კულტურული საჯარო გრანტების იურიდიული გაგება გაიგივებულია კულტურული საქონლისა და მომსახურების სახელმწიფო შესყიდვასთან, მისი ზოგადი პროცედურული ჩარჩო არის სახელმწიფო შესყიდვის შესახებ კანონით ნებადართული გამარტივებული

30 მაგალითად, იძულებითი გადაადგილების თემაზე შექმნილი სპექტაკლის „მე დავბრუნდები“ შემთხვევაში, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ბაქოელმა რეჟისორმა 2012 წელს.

წესი (კონსოლიდირებული ვერსია თარიღდება 2016 წლის დეკემბრით) ³¹. მაკონტროლებელი ორგანო, მათ შორის კულტურული გრანტებისთვის, არის სახელმწიფო შესყიდვების სააგენტო.

იურიდიული ჩარჩო ხელს უშლის ინფრასტრუქტურული მხარდაჭერის შეთავაზებების ნებისმიერ სამომავლო, პოტენციურ მცდელობას (ვინაიდან სახელმწიფო მხოლოდ საქონელსა და მომსახურებას მოიპოვებს). ის ასევე ძალიან ზღუდავს კულტურული და მხატვრული ნაწარმოებების სპეციფიკის აღქმას და მოიცავს გარკვეულ თავსატეხებს. მაგალითად, რათა დაამტკიცოს, რომ ის ერთადერთია, რომელიც იძლევა საქონელსა და მომსახურებას, და მოიპოვოს გამარტივებული შესყიდვის პროცედურის უფლება, თეატრის პროდიუსერს შესაძლოა დასჭირდეს განაცხადის გაკეთება ლიცენზიის მისაღებად, რომელსაც ინტელექტუალური საკუთრების ეროვნული ცენტრი გასცემს, და არეგისტრირებს წარმოდგენის სადირექტორო იდეას/სცენარს. ლიცენზია, რომელიც ძირითადად ავტომატურად გაიცემა ხოლმე, აძლევს ხელმძღვანელს უფლებას, მისი სამომავალი წარმოდგენა აღიარებული იყოს, როგორც მისი და სხვა არავისი – და პროექტს გამარტივებული პროცედურისთვის შესაბამისი ხდის³². იმის დასტურად, რომ ეს არ არის მხოლოდ ერთი დამფინანსებელი ხელისუფლების მიერ მიღებული გამონაკლისი ზომა, გვაქვს ინტელექტუალური საკუთრების ეროვნული ცენტრის³³ ყოველწლიური ანგარიში, რომელშიც 2015 წლისთვის 1 პიესაზე 23 სცენარი და კიდევ ხუთი სინოფსისი მოდის³⁴.

კულტურის სახელმწიფო სამინისტრო აწყობს წელიწადში ერთ ღია კონკურსს, კულტურის 15 სხვადასხვა სფეროში, ჯამში 1.6 მილიონი ლარის/ 573 000 € ოდენობის თანხაზე, რაც სამინისტროს ბიუჯეტის 1%-ია. სსიპ-ებს ასევე შეუძლიათ გრანტის მიღება. კომისიის წევრები დანიშნულნი არიან მინისტრის დადგენილებით, კულტურული სფერო ტექნიკურად არ არის ჩართული ექსპერტების შეთავაზებაში. აჭარის განათლების, კულტურისა და ტურიზმის სამინისტროს ბათუმში აქვს მსგავსი ყოველწლიური კონკურსი (როგორც ეს ნორმა ყველა სახელმწიფო ორგანოსთვის), 100 000 ლარიანი/ 36 000 € ბიუჯეტითა და ოთხ-ხუთამდე გამარჯვებული პროექტით (ყოველწლიურად 38 განაცხადიდან). თეატრებისთვის/საშემსრულებლო ხელოვნებისთვის, ბიუჯეტის სტრუქტურაა: ექვსი წილი წარმოების ხარჯები ჰონორარის ერთ წილზე. ხელმისაწვდომია მოზილობის ფონდებიც (ძირითადად ფესტივალში მონაწილეობისთვის).

2017 წელს ბათუმის მერიამ კულტურული პროექტებისთვის გრანტის სახით ჯამში 250 000 ლარი/90 000 € გამოყო, თითო პროექტისთვის – მაქსიმუმ 10 000 ლარი/36 000 €. განაცხადების გაკეთება შესაძლებელია ყოველთვიურად, მთელი წლის განმავლობაში, სანამ ფონდი ამოიწურება (მერიის წარმომადგენელთა განცხადებით, ეს ჩვეულებრივ სექტემბერში ხდება), და სსიპ-ებს არ შეუძლიათ შერჩევაში მონაწილეობა. ფონდების გაცემისთვის მერია არ ადგენს პრიორიტეტების ნაკრებს გრძელვადიანი საჯარო კულტურული პოლიტიკის მიხედვით, თუნდაც რომ, ადგილობრივი სპეციფიკის გათვალისწინებით, ის, როგორც ჩანს, აშკარად ფოკუსირდება ინოვაციების

31 მუხლი 101, (ნაწილი 3) ა): გამარტივებული წესი დასაშვებია, როცა „საქონლის მიწოდება, სამუშაოს შესრულება ან მომსახურების გაწევა მხოლოდ ერთი პირის ექსკლუზიური უფლებითა და არ არსებობს გონივრული ალტერნატივა შესყიდვის ობიექტის ჩასანაცვლებლად“.

32 ასეთი სიტუაცია სტანდარტულია ბათუმში.

33 <http://www.sakpatenti.gov.ge/en/publications/>.

34 სერტიფიცირებული ლიტერატურული ნაწარმოებების რაოდენობა 33 იყო.

(ძალიან ფართო გაგებით) და მემკვიდრეობის (აჭარის კულტურის სამინისტროს მსგავსად) მხარდაჭერაზე. კიდევ ერთი, სამართლებრივად არაფორმალიზებული, პრაქტიკა, როგორც ჩანს, არის კულტურულ სფეროში მომუშავე თითო ორგანიზაციისთვის მხოლოდ ერთი პროექტის თანხის გასცემა. ეს კრიტერიუმი, როგორც ჩანს, უფრო პრიორიტეტულია, ვიდრე პროექტის კულტურული ღირებულება/ხარისხი და/ან მისი აუცილებლობა (საჯარო პოლიტიკის თვალსაზრისით) და გავლენას ახდენს ადგილობრივი დამოუკიდებელი სცენის მდგრადობაზე, თუ გავითვალისწინებთ გრანტების დაბალ დონესაც და იმ ფაქტსაც, რომ მათში შესულია მხოლოდ პროექტის ხარჯები და არა სტრუქტურული³⁵. ასევე, ფონდის გამოყოფის პროცედურამ შეიძლება კულტურის სფეროში მომუშავეებს შეუქმნას ზეწოლა, დაგეგმონ თავიანთი ღონისძიებები ხელმისაწვდომი თანხის შესაბამისად, და შედეგად შეიძლება შეიზღუდოს კულტურული შეთავაზებები,

გრანტის გამცემი კომისიას ნიშნავს მერი, კომისიის შვიდი წევრი ქალაქის მერიის, ადგილობრივი საბჭოს, აჭარის კულტურის სამინისტროს და დამოუკიდებელი კულტურული სექტორის წარმომადგენლები არიან. ვინაიდან არ არსებობს სპეციალური სამართლებრივი დებულებები კულტურის დაფინანსების საკითხზე (თანხა გაიცემა სახელმწიფო შესყიდვის შესახებ კანონის საფუძველზე), კომისიის დანიშვნა ემყარება კანონმდებლობის დებულებებს, რომლებიც ადგილობრივი ხელისუფლების საქმიანობას აკონტროლებს. შედეგად, კულტურული გრანტების განაწილება არ ხდება დისტანცირებულობის პრინციპით (კომისია დამოუკიდებელი არაა და აუცილებლად ექსპერტებისგან კი არ შედგება, არამედ ადმინისტრაციის წარმომადგენლებისგან). სისტემა, როგორც ჩანს, თბილისის მერიის მსგავსია, ოღონდ განსხვავება მასშტაბებშია: 2016 წელს³⁶ თბილისმა მხარი დაუჭირა თეატრთან დაკავშირებულ 45 ღონისძიებას (პროექტს).

დამატებით, ბათუმის მერია გასცემს პირდაპირ, არაკონკურენტულ წლიურ გრანტებს. 2017 წელს მან გასცა 350 000 ლარის/125 000 €-ს ღირებულების გრანტი ოთხი ფართომასშტაბიანი ღონისძიებისთვის – ფესტივალებისთვის (ერთი კაცის/ქალის შოუს, ანიმაციური ფილმების, კლასიკური მუსიკის და კინო), რომელთა ზომა მერყეობდა 20 000 ლარიდან/7 200 €-დან (თეატრალური ღონისძიებისთვის) 200 000 ლარამდე/72 000 €-მდე (საერთაშორისო კინოფესტივალისთვის) .

კულტურულ სფეროში დასაქმებულთა თქმით, გრანტების ფინანსური მენეჯმენტის ტექნიკური პირობები ძალიან მოხერხებულია: მათ შეუძლიათ, მიიღონ თანხის 50% წინასწარ, და ხარჯების დაფარვის პროცედურა დაახლოებით ერთი კვირის ხანგრძლივობისაა (ევროკავშირის ქვეყნებში ეს პროცედურა, კანონის თანახმად, გრძელდება 30 დღე თანხის სრული ფინანსური დოკუმენტაციის მიღების შემდეგ). დამოუკიდებელმა კულტურულმა ოპერატორმა ბათუმში (ექსპერიმენტალური „თეატრი ყველგან“) შეიძლება განახორციელოს წელიწადში სამი პროექტი (წარმოდგენა), 52 000 ლარიანი/18 600 €-იანი წლიური ბიუჯეტით, რომლის 10%-ზე ნაკლებს შეადგენს ბილეთების გაყიდვით შემოსული თანხა (თითო ბილეთის ფასია 5-დან 10 ლარამდე/1.8-დან 3.6 €-მდე). ამ მოგების უმეტესი

35 კულტურის სფეროში მოღვაწე თითო ორგანიზაციისთვის საჯარო გრანტების მინიჭებისას პროექტების გარკვეული რაოდენობის ლიმიტის დაწესება ევროკავშირის ქვეყნებისთვის გავრცელებული პრაქტიკაა, მაგრამ ამ დაშვების შეზღუდვა ერთ პროექტამდე მეტისმეტად შეიძლება მივიჩნიოთ.

36 http://www.tbilisi.gov.ge/img/original/2017/3/13/meria_angarishi_2017_ENG_PRINT.pdf

ნაწილი მოდის საბავშვო თეატრიდან (თოჯინების საბავშვო საჯარო თეატრის ალტერნატივა). ამ თეატრის მსახიობის წლიური შემოსავალი დაბეგვრამდე არის 2 500 ლარი/896 €, ხოლო ორგანიზაციის დირექტორების-მენეჯერების შემოსავალი 4-5 000 ლარი/1 430-1 790 €-ა. ბათუმის ამ კონკრეტულ დამოუკიდებელ თეატრს ის უპირატესობა აქვს, რომ არ უწევს, გადაიხადოს ქირა დარბაზში, რომელსაც იყოფს ბალეტის სკოლასთან და ბარტერული შეთანხმების საფუძველზე იყენებს. ამ თეატრისთვის დარბაზის ქონა არ არის დაკავშირებული მნიშვნელოვან ხარჯებთან, დგამს საბავშვო წარმოდგენებსაც, რომლებიც უფრო მომგებიანია, ვიდრე ზრდასრულთა სპექტაკლები, ამასთან, ბათუმში საცხოვრებელი ხარჯები თბილისთან შედარებით უფრო დაბალია – ამ ყველაფრით აიხსნება ფაქტი, რომ კონკრეტულად ეს დამოუკიდებელი თეატრი ორიენტირებული არ არის ერთი მსახიობის წარმოდგენებზე (დამოუკიდებელი პროდუქციის ყველაზე გავრცელებული ჟანრი) და ასევე, აქვს საშუალება, შექმნას წარმოდგენები სოციალურ და პოლიტიკურ თემებზე (მაგრამ არა სოციალურად-ჩართული: მათი აუდიტორია ძირითადად სტუდენტები, კორპორაციებში დასაქმებული და ზოგადად განათლებული პირები არიან).

მომრაობის თეატრი თბილისში, მეორე მხრივ, ფუნქციონირებს, როგორც უფრო ინტერდისციპლინური ხელოვნების დარბაზი, რომელიც ამავე დროს დგამს წარმოდგენებს (კომბინირებული ჟანრის, თეატრიდან დაწყებული, საბრძოლო ხელოვნებისა და ცირკის ჩათვლით), მასპინძლობს ღონისძიებებს (მაგ, ჯაზ-კონცერტებს) და სთავაზობს მომსახურებას (მათ შორის, სარეკლამო სფეროში). ეს, როგორც ჩანს, კერძო/დამოუკიდებელი ორგანიზაციებისთვის თავის გატანის ჩვეულებრივი მოდელია თავისუფალ ბაზარზე, სადაც ხელოვნების და კულტურის საზოგადოებრივი, საგანმანათლებლო თუ სოციალური როლის, ან ხელმოკლე მოსახლეობისთვის მისი მისაწვდომობის მიმართ ინტერესი – თუ ფინანსური წყარო – ასე დაბალია.

დამოუკიდებელი კულტურული პროექტების და პროგრამების დაფინანსება მხოლოდ საჯარო შესყიდვების გზით ეწინააღმდეგება ევროკავშირის პრინციპებს და გრანტის განაწილების გადაწყვეტილებას ძირითადად ადმინისტრაციულ პოზიციებზე დასაქმებული პირების ან საჯარო მოხელეების ხელში ტოვებს (ამ გადაწყვეტილების მიღების ევროპული პრინციპი თანასწორთა შეფასებაა: ხელოვანები შეიძლება „განსაჯოს“/შეაფასონ მხოლოდ მათმა თანასწორებმა). საავტორო უფლების რეგისტრაციის მოთხოვნა „რეჟისორული გადაწყვეტილებისთვის“ თავისთავად სცდება საქართველოს არსებული კანონმდებლობის ფარგლებსა და კომპეტენციას. კულტურის დაფინანსების საკითხებისთვის სპეციალური კანონმდებლობის ან სამართლებრივი დადგენილებების არარსებობა, და ის ფაქტი, რომ ამ შემთხვევებისთვის გამოიყენება იგივე კანონი, რაც ჩვეულებრივ სამსახურებს მოეთხოვება, დაფინანსებას ხდის არაერთგვაროვანს (ყველა მთავრობა მას თავისებურად იგებს და იყენებს), არაპროგნოზირებადს და ზედმეტად დამოკიდებულს პოლიტიკაზე და არა მიდგომაზე.

დამოუკიდებელი საშემსრულებლო ხელოვნების (როგორც არაკომერციული, პროექტზე ან პროგრამაზე დაფუძნებული კომპანიები და დარბაზები, დაარსებული არასაჯარო სექტორის ოპერატორთა მიერ, რომლებიც პასუხს აგებენ ყველა მენეჯერულ და მხატვრულ გადაწყვეტილებაზე) სისტემები დემოკრატიულ კონტექსტში ჩვეულებრივ ისეთი მოვლენაა, რომელიც სექტორის შიგნიდან

ვითარდება, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მსგავსი ინიციატივების განვითარებას გადამწყვეტ მხარდამჭერას საჯარო და ფისკალური პოლიტიკა უწევს. არსებობს ფაქტორთა ორი წყება, რომლებიც ქმნის მათ სახეს პოსტკომუნისტურ საზოგადოებებში: საჯარო გადაწყვეტილების მიღებისგან დამოუკიდებლობის უკვე არსებული ტრადიცია (როგორც სლოვენიაში) ან ალტერნატიული ბაზრის შექმნის საჭიროება ხელოვნების უნივერსიტეტდამთავრებულთა სულ უფრო მეტი რიცხვისთვის, რომლებიც საჯარო თეატრებში, კინოსა და კომერციულ სფეროში დასაქმების შანსის შემცირების წინაშე აღმოჩნდნენ (ამ ორი ფაქტორის კომბინაცია მუშაობს პოლონეთში). ხელოვნების საჭიროებები – საჯარო სცენაზე უკვე არსებული კრეატიული ენების ალტერნატივითა შემუშავება, სხვა თემების ან წარმოების სხვა ფორმების მოხელთება – გარკვეულ როლს თამაშობს, მაგრამ ამ ორი მთავარი ფაქტორის არარსებობის შემთხვევაში, ხანგრძლივი ვადით დამოუკიდებელი სცენის მხარდაჭერა ნაკლებად მდგრადია (საჯარო თეატრის უფრო კონსერვატიულ მეინსტრიმს აქვს ტენდენცია, შეითვისოს ალტერნატიული კრეატიული ენები და მოერგოს წარმოების ახალ ფორმებს, რომლებსაც დამოუკიდებელი მსახიობები ცდიან).

არასაჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიცია საქართველოს არ აქვს, ხელოვნების უნივერსიტეტების კურსდამთავრებულთა რიცხვი კონტროლირებულია, ალტერნატიულ მხატვრულ ენას გამოხატვის საშუალება ნაკლებად ექცევა (რაკი ერთადერთი (თბილისის) საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პროგრამა ძირითადად მეინსტრიმული პროდუქციისგან შედგება) და სახელმწიფო არ სთავაზობს არასაჯარო სექტორს რაიმე სახის სტრუქტურულ მხარდაჭერას. ასევე, დედაქალაქს აქვს ფართო შეთავაზება საჯარო ინსტიტუციების ფორმით და მაყურებელთა კლებადი რიცხვი ეროვნული ფენომენია. ამით აიხსნება, თუ რატომ არის დამოუკიდებელი/კერძო სექტორის განვითარების ტემპი ძალიან ნელი.

3.5. უმაღლესი განათლება საშემსრულებლო ხელოვნებაში

მაშინ, როცა საკოლეჯო მუსიკალური განათლება გეოგრაფიულად უფრო დაბალანსებულია, თეატრალური საუნივერსიტეტო განათლება ძირითადად მხოლოდ თბილისსა და ბათუმშია შესაძლებელი. საქართველოს სისტემის სპეციფიკა ისაა, რომ ხელოვნების უნივერსიტეტები განათლების სამინისტროსა და კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ერთობლივი ზედამხედველობის ქვეშ არის. თითოეული სტუდენტის დაფინანსების (უნივერსიტეტის ვაუჩერები) პარალელურად, რომლებსაც ისინი განათლების სამინისტროსგან იღებენ, ეს უნივერსიტეტები სარგებლობენ კულტურის სამინისტროს მიერ გაცემული სუბსიდიებით, რაც საშუალებას აძლევს მათ, არ გაზარდონ სტუდენტების რიცხვი ხარჯების დაფარვის მიზნით. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტმა თბილისში სტუდენტების რიცხვის შემცირებაც კი შეძლო საჯარო ინსტიტუციებში დასაქმების შესაძლებლობების კლების/შრომითი ბაზრის მისეული შეფასების შესაბამისად და მაინც ინარჩუნებს თავის პედაგოგიურ პერსონალს (ისინი ახლა წელიწადში 22 სტუდენტს ამზადებენ მსახიობობისთვის, ორ ჯგუფად, და ხუთ თეატრალურ რეჟისორს ყოველ ორ წელიწადში ერთელ; ჯამში 900-დან 1000 სტუდენტამდე ჰყავთ). უნივერსიტეტმა ნაწილობრივ მემკვიდრეობით მიიღო

საბჭოთა პრაქტიკა: მომზადებული მსახიობები მიაწოდოს არსებულ საჯარო შრომის ბაზარს, რაც ხსნის პანტომიმის სპეციალობის არსებობას (ყოველ ოთხ წელიწადში; თბილისში არის ერთი საჯარო პანტომიმის თეატრი) ან პარტიორობას კონკრეტულ თეატრებთან, რომლებიც დასის განახლებით არიან დაინტერესებული. მიღების სისტემა მსახიობებითვის ეფუძნება გენდერული ბალანსის პრინციპს (50% ქალები, 50% კაცები) და არ არსებობს ზოგადი სასწავლო სისტემა: თითოეული „მეისტრო“ (პროფესორი, რომელიც კოორდინირებს ჯგუფს ან წელს) თავად აყალიბებს საკუთარ სასწავლო სისტემას არტისტული ტრადიციის გადაცემის შესაბამისად (პრაქტიკაზე დაფუძნებული პროფესიული ფორმირების ძირითადი განმარტება).

რუსთაველის უნივერსიტეტის ფარგლებში არასამსახიობო სპეციალობები, როგორცაა თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა, ხელოვნების მენეჯმენტი (რაც, როგორც ჩანს, სავარაუდოდ ფილმის პროდიუსერებს აყალიბებს) ადმინისტრაციულად განცალკევებულია სამსახიობო სწავლებისგან: ისინი ჯგუფდებიან ერთი ფაკულტეტის ფარგლებში, რომელიც განსხვავებულია თეატრის/დრამის ფაკულტეტისგან და კინო-ტელე ფაკულტეტისგან. ასევე, გვხვდება ტენდენცია საკმაოდ ვიწრო სპეციალიზაციებისკენ, მაგალითად: ისწავლება ხალხური/ტრადიციული ქორეოგრაფია (ზოგადად ქორეოგრაფიის მაგივრად) ან ტელერეჟისურა კინორეჟისურისგან განცალკევებულია. არ არსებობს არანაირი ფორმის უნივერსიტეტი, რომელიც ტექნიკურ პროფესიებს შეასწავლიდა, სცენის დიზაინი კი ისწავლება მხოლოდ სხვა უნივერსიტეტში, აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო აკადემიაში. ამას მივყავართ დასკვნამდე, რომ საშემსრულებლო ხელოვნება არ ისწავლება ინტეგრირებული ფორმით, სადაც სხვადასხვა სპეციალობის სტუდენტებს შეუძლიათ ურთიერთთანამშრომლობა და კოლექტიური საქმის კეთებისას მიმოცვლის პროცესებში ჩართვა, ასევე, ცოდნის საერთო ბაზის განვითარება. ამასთანავე, უფრო ვიწრო სპეციალიზაციის სისტემა საფრთხეს უქმნის ერთი მხრივ, კურსდამთავრებულთა დასაქმების/მუშაობის შანსებს, მეორე მხრივ კი, თეატრალური სცენის განვითარებას (მაგალითად, ცეკვის სცენის განუვითარებლობა შეიძლება დაკავშირებული იყოს იმასთან, რომ ქორეოგრაფია ისწავლება მხოლოდ კონკრეტული ქვეყნარების ფორმით – ესენია ხალხური ცეკვა და ბალეტი. ამკარაა, რომ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტს აკლია პერსონალი კურსებისა და სპეციალობების გასაფართოებლად, და ფული პროფესორების ტრენინგებისთვის (ცენტრალიზებული საბჭოთა სისტემის დაცემამ, რომელშიც მოსკოვიდან მოდიოდა ნოუ-ჰაუ და „ტრენერების ტრენინგები“, უნივერსიტეტის ფუნქციონირების სრული გადაწყობის გარეშე, საქართველოს პროფესიონალიზაციის დიდი პრობლემები დაუტოვა).

სიტუაცია ოდნავ უკეთესია მუსიკალური სწავლების კუთხით. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიას ჰყავს 500 სტუდენტი (სწავლების ყველა წლისა და დონის) და კურსდამთავრებულთა დიდი რაოდენობა (განსაკუთრებით აკადემიურ/კლასიკურ მუსიკაში) სარგებლობს შრომის ბაზრით გლობალიზაციით (ემიგრაციაში მიდიან). ჯაზის მიმართ განახლებულმა ინტერესმა გამოიწვია ჯგუფების ჩამოყალიბება, რომლებიც უკრავენ ბარებსა და რესტორნებში. სისტემის დიდი ნაწილი ეფუძნება ერთი-ერთზე სწავლების მეთოდს. არაკონტრიბუციული საპენსიო სისტემის არარსებობამ, რის გამოც პენსიაზე გასული ადამიანი ვერ ახერხებს, საპენსიო დახმარებით იცხოვროს,

გამოიწვია ის, რომ ასწავლიან საპენსიო ასაკს მკვეთრად გადაცილებული პროფესორები, და გააძნელა პროფესორ-მასწავლებელთა პერსონალად ახალგაზრდა ადამიანების აყვანა.

თეატრისა და კინოს წარმომადგენლების განცხადებით, მსახიობ კურსდამთავრებულთა დიდი ნაწილი კარიერას იწყობს ტელევიზიაში³⁷ (საპნის ოპერები), რაც, თუ ამას კონტროლირებული მიღების ციფრებსაც შევუფარდებთ, დამოუკიდებელი თეატრალური ინიციატივების ნელი განვითარების დამატებით ახსნად გამოდგება.

3.6. სპონსორობა

სონსპორობის კონკრეტული კანონის არარსებობა არ ნიშნავს იმას, რომ საქართველოში სპონსორობა არ არის. კორპორაციები, როგორც წესი, ჩართული არიან ფართომასშტაბიანი ღონისძიებების სპონსორობაში, და თუ ეს უცხოური კომპანიებია, თავიანთი საერთაშორისო სპონსორობის პოლიტიკის შესაბამისად მოქმედებენ (მაგალითად, კომპანია ჯაპან ტობაკო ინტერნეიშენალი (GTI) თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის სპონსორია). რესტორნები, სასტუმროები, ვიზიტორთა მიღების ინდუსტრიის სხვა კომპანიები არის კულტურული ღონისძიებების, განსაკუთრებით ფესტივალების, სპონსორობის მთავარი წყარო.

კულტურის (და საშემსრულებლო ხელოვნების) ინსტიტუციების მთავარი მეცენატი არის ფონდი ქართუ, ერთადერთი, რომელიც დიდ ინვესტიციას დებს ინფრასტრუქტურული სამუშაოს მხარდასაჭერად. მან დააფინანსა ყველა ძირითადი დარბაზის რემონტი თბილისში და, ბოლო დროს, ბათუმის დრამის თეატრის რემონტი. ფონი ქართუ ეკუთვნის ბიძინა (ბორის) ივანიშვილს, ქვეყნის ყოფილ პრემიერ-მინისტრს (2012-2013 წლებში), რომელმაც თავისი ქონება რუსეთში მოიპოვა პოლიტიკური პრივატიზაციის უწესრიგო წლებში და არის ამჟამად საქართველოს ხელისუფლებაში მყოფი კოალიციის, „ქართული ოცნების“ დამფუძნებელი. ყოფილი პრემიერ-მინისტრი ირაკლი ღარიბაშვილი (2013-2015 წწ) იყო ფონდ ქართუს გენერალური დირექტორი და, ზოგადად, საქელმოქმედო სფეროსა და პოლიტიკის კავშირები იმდენად მყარია, რომ რთულია მათი უარყოფა. ბევრ შემთხვევაში აღმოჩნდა, რომ ფონდი ქართუ სთავაზობს საზოგადოებას ინვესტიციების ისეთ ტიპს, რომლის უზრუნველყოფა სახელმწიფოს ან აღარ შეუძლია, ან არც უნდა აკეთებდეს. მეცენატური აქტივობისა და სახელმწიფო ჩართულობის ნარევი შეიძლება შემაშფოთებელი ჩანდეს ნებისმიერ ადგილას, სადაც არ იცნობენ ცვლადი რეჟიმებისა და განვითარებადი ეკონომიკის პარადოქსებს.

სინამდვილეში, აუცილებელი არაა, სპონსორობის შესახებ კანონის მიზანი კომპანიებისა და ადამიანებისთვის ფისკალური წახალისების შეთავაზება იყოს, მაგრამ მან უნდა უზრუნველყოს ასრერიგად საჭირო სამართლებრივი ჩარჩო და რეგულირებული ურთიერთობა სპონსორობის ხელშეკრულების ორივე მხარეს შორის, რაც ორივე მხარეს თავიდან აარიდებს პოტენციურ ინტერესთა კონფლიქტს ან ბუნდოვან მოლოდინებს.

37 საქართველოში 24 სხვადასხვა სატელევიზიო არხია.

4. შეჯამება და რეკომენდაციები

4.1. SWOT-ანალიზი

<i>ძლიერი მხარეები</i>	<i>სუსტი მხარეები</i>
• საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების სუბსიდირებული სისტემა; • რეპერტუარული სისტემა მუდმივი დარბაზებით და ანსამბლებით; • ხელოვანთა და ტექნიკური პერსონალის პროფესიული ორგანო; • საშემსრულებლო ხელოვნების დარბაზების პოტენციურად კარგი ქსელი; • ბილეთების ხელმისაწვდომი ფასი; • ხელმისაწვდომი ფონდები დამოუკიდებელი სექტორისთვის ყველა სახელისუფლებო დონეზე (ადგილობრივი, რეგიონული, სახელმწიფო)	• საჯარო თეატრებში წარმოდგენებზე ორიენტირებული, მიზნებზე დაფუძნებული მენეჯმენტის ნაკლებობა; • საშემსრულებლო ხელოვნების ინფრასტრუქტურისა და პროგრამების ზედმეტი ცენტრალიზება; • არამიზნობრივი სუბსიდია და მენეჯმენტის ანგარიშვალდებულების ნაკლებობა; • ჭარბი წარმოება; • მეტისმეტად მრავალრიცხოვანი მუდმივი დასები; • საგანმანათლებლო პროექტების განვითარების მიმართ ინტერესის ნაკლებობა (ხელოვნება განათლებაში, მთელი სიცოცხლის განმავლობაში სწავლა); • აუდიტორიის განვითარების ინტერესის ნაკლებობა.
<i>შესაძლებლობები</i>	<i>საფრთხეები</i>
• საერთაშორისო ურთიერთთანამშრომლობა, ტურიზმისა და თანაწარმოების პოტენციალი; • ევროპული, პროექტებზე დაფუძნებული დაფინანსებების ხელმისაწვდომობა (პარტნიორობით); • საშემსრულებლო ხელოვნების ჩართულობა სხვა სექტორებში (სოციალური, საგანმანათლებლო); • არსებული აუდიტორიის გაფართოებისა და გამრავალფეროვნების პოტენციალი.	• დამოუკიდებელი კულტურის დაფინანსების შესახებ კონკრეტული კანონმდებლობის უქონლობა; • ალტერნატიული წარმოების საშუალების მხადასაჭერად საჭირო სამართლებრივი და ფისკალური ინსტრუმენტების უქონლობა; • სპონსორობის შესახებ კანონის არარსებობა; • ზოგადად არასრულყოფილი კანონმდებლობა; • საშემსრულებლო ხელოვნების მხარდასაჭერად ადგილობრივი/რეგიონული ორგანოების შეზღუდული ჩართულობა.

ქართული ეკონომიკურ და სოციალური მოდელს აქვს ტენდენცია, უარყოს გადანაწილება და საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობა. ის ამავე დროს უტოვებს

ცენტრალურ ხელისუფლებას ვალდებულებას, გამოასწოროს ხარვეზები სისტემისა, რომელშიც ის ადამიანები, ვინც არ არიან აქტიურები თავისუფალ ბაზარზე, არ არიან სოციალური მიმოცვლის ნაწილი.

ქვეყნებს უჭირთ, ჩამოაყალიბონ ისეთი კულტურული სისტემები – განსაკუთრებით, საშემსრულებლო ხელოვნების სისტემები – რომელიც ნაკლებად იქნება დამოკიდებული სახელმწიფოს პირდაპირ მხარდაჭერაზე მაშინაც კი, როცა ეს ქვეყნები ეკონომიკურად უკეთ განვითარებულია და უფრო დინამიკური ბაზრები აქვთ; და როდესაც სახელმწიფო წყვეტს პირდაპირ დახმარებას, ის აფუძნებს ფისკალური იარაღების ალტერნატიულ ქსელს (გადახდის სტიმულები, საგადასახადო შეღავათები და ა.შ.), რათა ზოგადი მიდგომის მექანიზმები ხელოვნების ეკონომიკის სპეციფიკას მოარგოს³⁸. საქართველოს ამჟამად ამ სფეროში მანევრირების მცირე შესაძლებლობები აქვს, მისი ფისკალური ჩარჩოდან გამომდინარე, მაგრამ ამავე დროს, სახელმწიფოს არ შეუძლია იმოქმედოს, როგორც საჯარო სპონსორმა, ვისაც სუბსიდიიდან უკუგების მიღების მცირე მოლოდინი აქვს, ან როგორც თავად კულტურის აქტორმა, იმ პირობებში, რაც გამოიყურება, როგორც პატერნალიზმისა და თავისუფალი ბაზრის ლიბერალიზმის პარადოქსული ნაზავი.

2025 წლის კულტურის სტრატეგია, მიღებული 2016 წელს, მოიცავს რამდენიმე გასატარებელ რეფორმას. სახელმწიფოს კარგად აქვს გაცნობიერებული როგორც პრობლემები კულტურულ განათლებასა და მენეჯმენტში, ასევე – კულტურის სფეროს მუშაკთა და ადმინისტრატორთა მართლაც მცირე ინტერესი, ყურადღება მათი აუდიტორიის პრობლემებს მიაპყრონ. ამ სტრატეგიის განხორციელება აუცილებლად წაადგება კულტურული ლანდშაფტის რეფორმირების საქმეს, თუნდაც მხოლოდ იმის მიღწევით, რომ სახელმწიფოს უფრო მეტად ჰქონდეს გაცნობიერებული: კულტურის მისაწვდომობა რაც შეიძლება მრავალფეროვანი ადგილობრივი აუდიტორიისთვის და მათი უფრო მეტი ჩართულობა არის საჯარო პოლიტიკის ისეთივე მნიშვნელოვანი მიზანი, როგორც ქართული კულტურის საერთაშორისო ასპარეზზე გატანა.

საქართველოს მთავრობის მიერ მიღებული, „კულტურის სტრატეგიაზე“ დაყრდნობილი მოქმედების გეგმა მოიცავს რიგ ზომებს, რომლებიც უნდა ამოქმედდეს, რათა, მაგალითად, მოხდეს რესტრუქტურიზაცია და განვითარდეს საჯარო ინსტიტუციების მართვის სისტემა, მაგრამ, ჯერჯერობით მაინც ეს ითვალისწინებს მხოლოდ სსიპ-ების რეორგანიზაციას, რათა შემცირდეს მათი რაოდენობა (გაერთიანებით) და შემუშავდეს მათი საკუთარი წლიური შემოსავლის ზრდის გეგმა. აუდიტორიის განვითარების მთავარი საშუალება, როგორც ჩანს, ფესტივალთა ორგანიზებაა და სახელმწიფოს ძირითადი ხელისუფლები ჯერაც მთავარი მოქმედი პირები არიან სოციალურად მარგინალიზებული აუდიტორიებისთვის და მონაწილეებისთვის პროექტების შექმნაში, ორგანიზებასა და მხარდაჭერაში, იმის მიუხედავად, რომ მთავრობას აქვს მისივე ზედამხედველობის ქვეშ მყოფი საჯარო სსიპ-ების ფართო ქსელი,

38 ამ სპეციფიკის ანალიზისთვის, მათ შორის კონცეფციების, როგორიცაა პროდუქტიულობის სხვაობა ან ხარჯების ეპიდემია, იხილეთ Ruth Towse (ed), A Handbook of Cultural Economics, second edition, Edward Elgar Publishing, 2006, and the original work of Baumol and Bowen (for instance, William J. Baumol and William G. Bowen, Performing Arts – The Economic Dilemma, MIT Press, 1968).

რომლებსაც შეიძლება გადაეცეს ამგვარი სოციალური და საგანმანათლებლო მისიები.

4.2. რეკომენდაციები

სექტორის რეფორმირებისთვის საჭირო შესაძლო ზომები იმთავითვე შეზღუდულია – საქართველოს ფისკალური ჩარჩოთი და კულტურის მესვეურთა და ადმინისტრატორთა ენთუზიაზმის ნაკლებობით. ჩვეულებრივ, სახელმწიფოს ჩარევა კულტურულ სექტორში ძლიერადაა დამოკიდებული ფისკალური მოტივაციების, შეღავათების და ა.შ. სქემაზე, რომლის მორგება საქართველოზე, სადაც ეროვნული ბიუჯეტი დამოკიდებულია ბრტყელ საშემოსავლო/მოგების გადასახადსა და დღგ-ზე, რთული ან შეუძლებელია. მეორე მხრივ, კულტურულ სისტემაში მოთხოვნა რეფორმებზე ყოველთვის არ ემთხვევა საჯარო ორგანოს სარეფორმო მიზნებს (დაძაბულობა უფრო მეტ დამოუკიდებლობასა და საჯარო ინტერესებთან მეტ შესატყვისობას შორის).

ზოგიერთი ზომა, რომელიც შეიძლება მიღებული იქნეს საშუალო ვადით 2025 წლის კულტურის სტრატეგიის გათვალისწინებულ ზომებზე დამატებით ან მათ მხარდასაჭერად, იქნება:

1. საჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების ფუნქციონირებისა და მართვის სისტემების გადახედვა, მენეჯმენტის ანგარიშვალდებულების, პასუხისმგებლობათა განაწილების და მიზანზე ორიენტირებული აქტივობების თვალსაზრისით, რაც ჩადებულია შესაბამის კანონმდებლობაში.

ამჟამად ბუნდოვანია, ზედამხედველი ორგანოსთვის რა ნიშნავს „წარმატებულ“, კულტურულად და ფინანსურად ეფექტიან ინსტიტუციას – ამას განსაზღვრავს სპექტაკლების თუ მაყურებელთა რაოდენობა, შემოსავალი, საერთაშორისო თანამშრომლობები, გასტროლები თუ პროფესიონალ რეცენზისტთა მიერ მათი ქება. ზედამხედველმა ორგანომ უნდა მოითხოვოს მრავალწლიანი მართვის გეგმა, დასახოს შესასრულებელი მიზნები და წარმატების განმსაზღვრელი ობიექტური სტანდარტები, მათ შორის, განათლებისა და სოციალური გაცნობიერებულობის სფეროში, და დამოუკიდებლად შეაფასოს ეს მიღწევები.

მენეჯერისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის როლი უნდა იყოს მკაფიო და ინსტიტუციის მართვაზე პასუხისმგებელ პირს უნდა ჰქონდეს მენეჯმენტის გამოცდილება ან განათლება. საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციებს უნდა ჰქონდეთ, სულ ცოტა, მარკეტინგისა და განათლებისთვის მიძღვნილი განყოფილებები მაინც.

ესტონეთში, პოლონეთსა და სლოვენიაში ნაკლებად, მაგრამ საგანმანათლებლო ფაკულტეტები საშემსრულებლო ხელოვნების ყველა საჯარო ინსტიტუციაშია ჩართული გერმანიაში (თეატრალური პედაგოგიკა) და გაერთიანებულ სამეფოში; ასევე, საგანმანათლებლო და აუდიტორიის განვითარებასთან დაკავშირებული პროგრამები ხორციელდება საფრანგეთის საჯარო თეატრებში ე.წ. „საზოგადოებასთან ურთიერთობის“ ან „მაყურებელთა მომსახურების“ (Service aux

spectateurs) განყოფილებების მიერ.³⁹ ეს პროგრამები გათვალისწინებულია როგორც ზრდასრულების, ასევე ბავშვებისთვის (მორგებულია თითოეულ ამ ჯგუფზე) და გამიზნულია იმისათვის, რომ არსებული ან პოტენციური მაყურებელი უკეთ ჩაახედოს საშემსრულებლო ხელოვნებაში, ხელოვანთა მუშაობაში და თეატრის ფუნქციონირების საკითხებში. ისინი შეიძლება მოიცავდეს: კულისებისა და სახელოსნოების მონახულებას, წარმოდგენის შემდგომ მსახიობთა საუბრებს, ლექციებსა და დებატებს, სხვადასხვა სემინარებს ახალგაზრდობისთვის ან საოჯახო სპექტაკლების დროს, სკოლებთან თანამშრომლობასა და ა.შ. გერმანიის გარდა, სადაც თეატრალური პედაგოგიკა სპეციალური საუნივერსიტეტო სპეციალიზაციაა, პერსონალის ტრენინგი საგანმანათლებლო განყოფილებებზე არ არის აუცილებლად უნივერსიტეტებში გასაკეთებელი საქმე, არამედ სწავლის დასრულების შემდეგ ფორმირებას ექვემდებარება (ანიმატორად ან მედიატორად მომზადება, როგორც ეს საფრანგეთში ეწოდება). ბათუმში ორგანიზებული აუდიტორიის განვითარების პროექტი ბრიტანელი სპეციალისტების დახმარებით, რომლებიც აგრეთვე ტრენინგებს უტარებდნენ ადგილობრივ თანამშრომლებს, კარგი დასაწყისია პერსონალის ტრენინგის საქმეში, იმისათვის, რომ მათ შეძლონ უკეთესი ურთიერთობა აუდიტორიასთან და თეატრი აუდიტორიასთან უფრო დაკავშირებული გახადონ.

2. უფრო სამართლიანი და პროგნოზირებადი საგადასახადო სისტემა საჯარო ინსტიტუციებში დასაქმებულთათვის, თუ შესაძლებელია, სამართლებრივად დაფიქსირებული პრინციპების ფორმით

ამჟამად ხელფასის ზომას ათანხმებს თითოეული დირექტორი, მოლაპარაკების წარმოების საკუთარი უნარის და სხვა სუბიექტური კრიტერიუმების შესაბამისად. ამის შედეგად, ხელოვანები და ტექნიკური პერსონალი, რომლებიც ერთი და იმავე სახისა და რაოდენობის სამუშაოს ასრულებენ, ერთი და იმავე ხელისუფლების მიერ სუბსიდირებულ, ერთნაირი ზომის და ტიპის ინსტიტუციებში, მაგრამ სხვადასხვა ინსტიტუციებში მუშაობენ იმავე ან სხვა ქალაქში, ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავებულ ხელფასებს იღებენ. ამ სიტუაციას მივყავართ უსამართლო უთანასწორობამდე და უარყოფითად მოქმედებს იმ ინსტიტუციებზე, რომლებსაც მოლაპარაკების ნაკლები ძალა აქვთ, განსაკუთრებით, თბილისისა და აჭარის რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. მთავრობამ უნდა შეიმუშაოს შეფასების სისტემა და ხელფასების სკალა, მინიმუმისა და მაქსიმუმის მითითებით. მან ასევე უნდა შეაფასოს მუდმივი დასების ეფექტიანობა, მათ შსორის, ფინანსური, და თითოეული ინსტიტუციის საჭიროებები ამ საკითხში.

3. განათლების სისტემის გარკვეული რეფორმები, მათ შორის იმისთვის, რომ მხარი დაეჭიროს 2025 წლის კულტურის სტრატეგიაში შემოთავაზებული ზომებს სახელოვნებო და კულტურული განათლების ასამაღლებლად

საშემსრულებლო ხელოვნების უმაღლესი განათლება უფრო ეფექტიანია, თუ ისწავლება ინტეგრირებული სახით. საქართველომ პრიორიტეტად უნდა დასახოს ტრენინგების მომზადება პროფესიებისა და სპეციალობებისთვის ამ სფეროს ადგილობრივი და საერთაშორისო განვითარების შესაბამისად, მან უნდა

39 ამ განყოფილებათა განხორციელებული პროგრამების გასაცნობად იხ. მაგალითად: <https://www.schaubuehne.de/en/pages/theaterpaedagogik-loslegen.html>; <https://www.nationaltheatre.org.uk/learning>; <http://www.colline.fr/fr/page/les-ateliers-tout-public>; <https://www.nanterre-amandiers.com/ateliers/>.

შემოიღოს მოწვეული პროფესორების სისტემა. თუმცა ზოგი სასწავლო სპეციალობისთვის არ არის აუცილებელი, საუნივერსიტეტო განათლების საგანი იყოს (პანტომიმა ან ხალხური ქორეოგრაფია, სამსახიობო ხელოვნების და ქორეოგრაფიისგან განსხვავებით, სასწავლებლის დამთავრების შემდგომი პროფესიონალური მომზადების სკიოხია), სხვებისთვის – როგორიცაა მსახიობთა პედაგოგიკა, ეს აუცილებელი უნდა იყოს, რათა სასურველი საჯარო პოლიტიკა განხორციელდეს.

4. ეფექტიანი დეცენტრალიზაცია, ფინანსური, სტრატეგიული და საზოგადოებრივი ჩართულობის თვალსაზრისით

თვითმმართველობის შესახებ კანონის შესაბამისად მიმდინარე დეცენტრალიზაციის პროცესმა დღეისათვის მოგვცა ის, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების ინსტიტუციების ნაწილი კვლავ კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ადმინისტრირების ქვეშ მოექცა. სახელმწიფომ უნდა გამოიკვლიოს სამართლებრივი შესაძლებლობები გადაწყვეტილების მიღების პასუხისმგებლობის გაზიარებისა ადგილობრივ და რეგიონულ ორგანოებთან (ვინაიდან დეცენტრალიზირებული სტრუქტურა მაინც სახელმწიფო ბიუჯეტიდან დაფინანსებას ეფუძნება), რომლებიც, სავარაუდოდ უკეთ შეძლებენ, უზრუნველყონ როგორც ადგილობრივი და რეგიონული ინსტიტუციების, ასევე – საზოგადოების საჭიროებათა დაკმაყოფილება.

5. ყოველმხრივი კანონი სპონსორობის შესახებ, რომელსაც შეეძლება, გაითვალისწინოს პრიორიტეტები სხვადასხვა სფეროს მხარდაჭერისას კერძო შემოწირულობის ამ ფორმით და დაარეგულიროს არსებული სპონსორული ურთიერთობები. ისევე, საქართველოს ფისკალური სტრუქტურიდან გამომდინარე, ასეთ კანონს შეეძლება, შეეთავაზებინა მხოლოდ საგადასახადო კრედიტები, შემცირებები ან შეღავათები მოგების/საშემოსავლო გადასახადებზე, რაც გავლენას იქონიებდა სახელმწიფო ბიუჯეტზე და დასჭირდებოდა დიდი პოლიტიკური მხარდაჭერა.

საქართველო ამჟამად სარგებლობს ევროკავშირის ორგანიზაციების ჩართულობით და საერთაშორისო დონორებით, განსაკუთრებით, საგანმანათლებლო და სოციალური პროგრამების შემუშავებისთვის (ღარიბი ფენისათვის, შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ბავშვებისა და ზრდასრულთათვის, მოხუცთათვის, იძულებით გადაადგილებულ პირთათვის – ქვეყნის შიგნით გადაადგილებული ადამიანებისთვის, რომლებმაც იძულებით მიატოვეს თავიანთი სახლები აფხაზეთსა და სამხრეთ ოსეთში – პატიმართათვის და ა.შ.), ეს აუცილებლად დროებითია. ქვეყნის ეკონომიკური განვითარებასა და ადგილობრივი კაპიტალის გაზრდას აუცილებლად უნდა ახლდეს კორპორატიული პასუხისმგებლობისა და თემის გაცნობიერებულობის ხელშეწყობა. ეს გვთავაზობს დაკვირვებათა იმ შედეგების დამატებით ლოგიკურ მიზეზებს, რომლებიც საქართველოში სპონსორული საქმიანობის აღწერაში არის შესული. კერძო დაფინანსებისთვის მხარდაჭერის ნაკლებობა ახლა ნაკლებად მწვავეა, საერთაშორისო დონორების არსებობის გამო, მაგრამ ისინი რაღაც მომენტში აუცილებლად გაქრებიან, და საქართველოს სჭირდება, წინასწარ მოამზადოს აუცილებელი იარაღები, როგორიცაა სპონსორობის სტიმულირება და კულტურული შეწირულობების შემოღება.

6. პროექტებსა და პროგრამებზე დაფუძნებული აქტივობების დაფინანსების სისტემა, რომელიც ნაკლებადაა დამოკიდებული პოლიტიკურ და ადმინისტრაციულ გადაწყვეტილების მიღებაზე (დისტანცირებულობის პრინციპის გამოყენებით) და სახელმწიფო შესყიდვების კანონმდებლობისგან განსხვავებული, ერთგვაროვანი კანონმდებლობა არასაჯარო კულტურის სფეროს, მობილობისა და სპეციალური პროექტების/პროგრამების დაფინანსებისთვის (ევროკავშირის მოდელის გასაცნობად, იხ. თავი „არასაჯარო საშემსრულებლო ხელოვნების სისტემები“, ამ ანგარიშის მე-18 გვერდზე). კულტურული შეწირულობების დაარსება (რაც სპეციალური კანონის და სპეციალური მრავალწლიანი, სუბსიდირებაზე არადაფუძნებული ფინანსური უზრუნველყოფის საგანი იქნება), მრავალწლიანი დაფინანსების შესაძლებლობით ხელს შეუწყობს კულტურული გრანტების კონკურენტულობის გაზრდას.

დისტანცირებულობის (Arm's length) პრინციპი ფუნდამენტურია აღმასრულებელ, საკანონმდებლო და სასამართლო სფეროთა შორის ძალაუფლების განაწილებისთვის. კულტურის სფეროში ეს გულისხმობს, რომ პოლიტიკური ძალაუფლება წყვეტს ნებისმიერ პირდაპირ ჩარევას გადაწყვეტილების მიღების უფლებამოსილების გადაცემაში ექსპერტებისთვის, რომლებიც შერჩეული არიან გამჭვირვალე პროცედურით, პროფესიონალიზმის ნიშნით და არა პოლიტიკური ან ინსტიტუციური მიკუთვნებულობის შესაბამისად (ამასთან, ისინი არც საჯარო მოხელეები არიან). ის ასევე გულისხმობს, რომ თანხა ნაწილდება გამჭვირვალების, თავისუფალი კონკურენციისა და თანაბარი შეფასების პრინციპით. კანონი, რომელშიც გამოცხადებული იქნება ეს პრინციპები და დაავალდებულებს ყველა საჯარო ორგანოს, დაემორჩილოს თანხის გადაცემის ერთსა და იმავე პროცესებს, ფინანსირებას უფრო პროგნოზირებადსა და სამართლიანს გახდიდა. ასევე, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თანხის გაცემა ხელოვნების აქტივობებისთვის მხოლოდ სახელმწიფო შესყიდვის შესახებ კანონზე დაყრდნობით არის ხელოვნების ზოგადად საქონელსა და მომსახურებასთან გაიგივების ხელოვნური ხერხი, ის არაეფექტიანია (ვინაიდან ის ყველა სტრუქტურულ ხარჯს არასათანადოს ხდის) ალტერნატიული სექტორის განვითარების მხარდაჭერისთვის, სექტორისა, რომელსაც შეუძლია, შეამციროს სახელმწიფოს, როგორც მწარმოებლის, ტვირთი.

ის რეალობა, რომ სახელმწიფო შესყიდვის შესახებ კანონის დებულებები, თუნდაც გამარტივებული ფორმით, გამოიყენება კონკრეტული კონტრაქტების შემთხვევაშიც, რომლებიც შეეხება საავტორო და მომიჯნავე უფლებების საკითხს, ასევე პრობლემური იქნება საერთაშორისო ურთიერთთანამშრომლობისთვის, რამდენადაც ის უფლებების მფლობელისგან მოითხოვს, დაამტკიცოს თავისი უნარი (საერთაშორისო კანონმდებლობის ⁴⁰ და თუნდაც ინტელექტუალური საკუთრების შესახებ საქართველოს კანონის თანახმად, საავტორო უფლებებისა და მომიჯნავე უფლებების აღიარება არ არის განპირობებული რამე სახის სერტიფიცირებით ან რეგისტრაციით, პროფესიული მომზადებით ან უფლებების მფლობელის მიკუთვნებულობით, ან მისი წინა გამოცდილებით).

40 იხილეთ ინტელექტუალური საკუთრების მსოფლიო ორგანიზაციის ანალიზი (WIPO): http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_909_2016.pdf.

საჯარო პოლიტიკის ზოგიერთი პრიორიტეტი ზოგადად კულტურის სფეროში შემდეგ შეიძლება გახდეს სპეციალური კონკურსების ან პირდაპირი ექსტერნალიზაციის/აუთოსორსინგის თუ პარტნიორობის საგანი, რომლებიც ასევე გამიზნული იქნება ალტერნატიული სექტორის განვითარების სტიმულირებისთვის და იმისათვის, რომ საზოგადოება და კულტურის მუშაკები პარტნიორები გახადოს საჯარო პოლიტიკის განხორციელების საქმეში.

7. მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრის, როგორც კულტურული განათლების მთავარი უკვე არსებული იარაღის, მხარდაჭერის ქცევა პრიორიტეტად, რაც ასევე მოიცავს პროფესიონალიზაციას, მათი პროგრამების გამრავალფეროვნებასა და ეროვნული გასტროლების სისტემის განვითარებას.

ქუთაისის თოჯინების თეატრს ჰქონდა გასტროლები ქვეყნის მასშტაბით იმ ფულით, რომელიც პარლამენტის წევრებმა გამოუყვეს დასს, თითოეულ მათ საარჩევნო უბანში წარმოდგენის გასამართად. ჩვეულებრივ, ევროკავშირის სახელმწიფოებში ეს ჩაითვლებოდა შენიღბულ პოლიტიკურ კამპანიად და არ იქნებოდა შეთავსებადი საჯარო ინსტიტუციების (ან პარლამენტის, ამ შემთხვევაში) საქმიანობასთან. ამის მაგივრად, სახელმწიფო უნდა იყოს ეროვნული გასტროლებისა და მიმოცვლის ძირითადი პრინციპების განმსაზღვრელი (როგორც საკანონმდებლო, ასევე ადმინისტრაციული ზომებით) ვინაიდან თოჯინების თეატრის ქსელი და მათი პოტენციური აუდიტორია უკვე არსებობს. თოჯინების თეატრები ყველაზე შესაფერისია კულტურულ საგანმანათლებლო პროგრამებში პედაგოგებთან თანამშრომლობისთვის და მათ ინტერნაციონალიზაციის დღემდე გამოუკვლეველი პოტენციალი აქვთ.

4.3. დამატებითი შენიშვნები

1. ხელოვნების მდგომარეობის შესახებ

საქართველო არაა სოციალური სახელმწიფო და, თუნდაც ჩანდეს, რომ მასში მიმდინარე პროცესები, რომლებიც ევროკავშირში ინტეგრაციისწინაპირობაა, თანდათან გარკვეული სოციალური დაცვის სქემების შექმნამდეც მიგვიყვანს, ეს ძალიან ნელი პროცესია, რადგანაც გადანაწილების და თემის წევრების სოციალური მხარდაჭერის იდეა საქართველოში არცთუ ძლიერია და მას საზოგადოება არცთუ ენთუზიაზმით იღებს. კულტურის სფეროს მუშაკებისთვის რამე განსაკუთრებული სოციალური დაცვის სქემის მოთხოვნა, როცა არც ერთ სხვა სფეროში ეს დაცვა არ არსებობს, გამონაკლისად იქნება აღქმული. ასეთი სპეციალური დაცვის სქემები არსებობს ევროკავშირში (სამემსრულებლო ხელოვნების მუშაკებისთვის ის ყველაზე უფრო კომპლექსური და მფარველური საფრანგეთშია), მაგრამ ისინი საყოველთაო დაცვის კონტექსტში მოქმედებს, ეყრდნობა მძიმე გადასახადებს და ფართო გადანაწილებას და ძირითადად გამიზნულია მუშაკებისთვის, რომლებიც არ მუშაობენ უვადო კონტრაქტებით საჯარო ინსტიტუციებში.

საქართველოში გვაქვს სუსტად განვითარებული არასაჯარო კულტურული სექტორი და კულტურის დამოუკიდებელი მუშაკების მცირე რიცხვი, საჯარო ან კერძო/კომერციულ სისტემაში (TV, მსახიობებისთვის) დასაქმებულებთან შედარებით, რაც ნიშნავს, რომ ნებისმიერი ასეთი სქემა (გადასახადებზე

დაფუძნებული) უფრო მეტად დაამძიმებს პროდიუსერს, ვიდრე დაეხმარება მუშაკებს. შეიძლება ითქვას, რომ პრობლემა გახლავთ არა ის, რომ კულტურის მუშაკები არ არიან დაცულები, არამედ ის, რომ არც არავინაა დაცული.

გრძელვადიან პერსპექტივაში, კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო უნდა დააკვირდეს და მისდიოს ცვლილებებს როგორც საერთო სოციალური დაცვის სისტემაში, ასევე კულტურულ სისტემაში (რომელიც, იმედია, სახელმწიფოსგან ნაკლებად მართული გახდება) და შესთავაზოს/ჩართოს კულტურის მუშაკებისთვის განკუთვნილი სქემები/ზომები, რომლებიც ეროვნული სოციალური რეფორმის ტემპს აჟყვება.

2. ცოდნის გავრცელება ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ

თუმცა არსებობს გაზრდილი დაინტერესება, ქართული საშემსრულებლო ხელოვნება საერთაშორისო კონტექსტში წარმოჩნდეს და ორგანიზებული იქნეს წარმოდგენები საერთაშორისო სტუმრებისთვის, საქართველოს მაინც აკლია ხილვადობა ევროპულ სცენაზე, ძირითადად მის ხელოვნებაზე ინფორმაციის და დისკუსიების ნაკლებობის გამო. იმისათვის, რომ საქართველო ჩართული იყოს საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ წარმოებულ უფრო ფართო დიალოგში, ასევე ხელი უნდა შეეწყოს და განვითარდეს ხელოვნების თეორიული და აღწერითი განზომილებანი. ხელოვნების შესახებ წერა უფრო იოლად ცნობადს ხდის მას საკუთარ კონტექსტში, და საერთაშორისო ენებზე ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების წარსულისა და აწმყოს შესახებ ხელმისაწვდომი პუბლიკაციების ნაკლებობა უარყოფით გავლენას ახდენს ინტერნაციონალიზაციის პოტენციალზე.

წყაროები

Chartrand, Harry, McCaughey, Claire (1989), "The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future", in M.C. Cummings Jr., J. Mark Davidson Schuster (eds.), *Who's to Pay for the Arts: The International Search for Models of Support*, American Council for the Arts, New York, pp. 43-80
(online version: www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm)

Karulin, Ott (2009), "Becoming a Performing Arts Institution in Estonia", in van Maanen, Hans, Kotte, Andreas and Saro, Anneli (eds), *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Editions Rodopi, Amsterdam, pp. 208-228

Kawashima, Nobuko (1996; revised 2004), "Planning for Equality? Decentralization in Cultural Policy", Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Warwick

Sari, Anneli (2009), "The Interaction of Theatre and Society: The Example of Estonia", in van Maanen, Hans, Kotte, Andreas and Saro, Anneli (eds), *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Editions Rodopi, Amsterdam, pp. 41-62

Toome, Hedi-Liis (2015), *The functioning of theatre in the city of Tartu: a comparative perspective*, University of Tartu Press (available at: https://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/49619/toome_hedi-liis.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

The Association of Professional Actors of Estonia/Eesti Näitlejate Liit (ENL) (2015), EuroFIA National Report (available at: fia-actors.com/fileadmin/.../National_Report_Estonia_ENL_june_2015_eng.doc)

*** Performing Arts Institutions Act (2014),
www.riigiteataja.ee/en/eli/ee/Riigikogu/act/520012015006/consolide

*** Fundamentals of the Estonian national cultural policy (1998),
<https://www.riigiteataja.ee/akt/76129>

*** The general principles of the cultural policy up to 2020 (2014),
http://www.kul.ee/sites/kulminn/files/culture2020_eng.pdf

*** National Programme for Culture 2014-2017, Slovenia,
http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Predpisi_v_pripravi/2013/NPK_2014-2017/Summary_NPK_2014-2017_AN.pdf

*** Act on the Exercising of Public Interest in the Field of Culture (2002),
http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/min_eng/legislation/ZUJIK.pdf;
2013 amendments: <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlurid=20134130>.

შენიშვნა

ეს ანგარიში შემუშავდა ევროკავშირისა და აღმოსავლეთ პარტნიორობის პროგრამის „კულტურა და კრეატიულობა“ დახმარებით. ამ ანგარიშის შინაარსი არ ასახავს ევროკავშირის ოფიციალურ თვალსაზრისს. მასში გამოთქმულ აზრებსა და ინფორმაციაზე სრულად პასუხისმგებელია ავტორი.

ევროკავშირისა და აღმოსავლეთ პარტნიორობის პროგრამა „კულტურა და კრეატიულობის“ მიზანია, დაეხმაროს კულტურისა და შემოქმედებით სექტორებს აზერბაიჯანში, ბელარუსში, მოლდავიაში, საქართველოში, სომხეთსა და უკრაინაში, წვლილი შეიტანონ მდგრად ადამიანურ, სოციალურ და ეკონომიკურ განვითარებაში.



პროგრამა დაფინანსებულია
ევროკავშირის მიერ