Związki zawodowe i stowarzyszenia twórcze w polskim teatrze. Rekonesans

Aneta Głowacka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0003-4622-6315

Dorota Fox
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6766-4165

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

1. Związki zawodowe powstają dzisiaj w Polsce na mocy Ustawy z 23 maja 1991 roku o związkach zawodowych [Ustawa z dn. 23 maja 1991], która określa charakter i przedmiot ich działalności. Bezpośrednim celem aktywności związków jest reprezentowanie pracowników wobec pracodawcy i szeroko rozumiana ochrona ich praw oraz interesów pracowniczych. W świetle ustawy związki zawodowe są dobrowolną i samorządną organizacją. Oznacza to, że do rozpoczęcia swojej działalności, realizacji celów i zadań nie potrzebują niczyjej zgody. Formalnym początkiem istnienia związku zawodowego jest uchwała jego założycieli, jakkolwiek – najpóźniej do 30 dni od jej podjęcia – związek musi zostać zgłoszony do Krajowego Rejestru Sądowego. W jego statutową działalność nie może więc ingerować ani pracodawca, ani organy administracji państwowej czy samorządu terytorialnego; na jego decyzje nie mogą również wpływać inne organizacje, na przykład partie polityczne. Samorządny charakter związku daje mu prawo do swobodnego określenia w statucie i uchwałach swoich władz zakresu prowadzonej działalności, struktury organizacyjnej, zasad nabywania członkostwa i sprawowania funkcji związkowych [Kotowski and Kurzęba 13-14]. Ustawa wprowadza też zakaz nierównego traktowania w zatrudnieniu z powodu przynależności do związków zawodowych, co w praktyce oznacza, że osoby angażujące się w ich działalność nie mogą ponosić z tego powodu negatywnych konsekwencji. Takie konsekwencje nie mogą również spotkać osób nienależących do organizacji związkowych.

Najważniejsze zadania współczesnych związków zawodowych określają ich cztery podstawowe funkcje: ochronna, kontrolna, reprezentacyjna i emancypacyjna. Celem działania organizacji związkowych jest poprawa warunków pracy i płacy – związki zawodowe zajmują stanowiska wobec pracodawcy zarówno w indywidualnych, jak i w zbiorowych sprawach pracowniczych uregulowanych przez przepisy prawa pracy. Co więcej,

z prośbą o pomoc do związków mogą zgłaszać się osoby w nich niezrzeszone. Organizacje związkowe kontrolują przestrzeganie przepisów prawa pracy, a w szczególności zasad higieny i bezpieczeństwa pracy, tworzą społeczne inspekcje pracy i współpracują z Państwową Inspekcją Pracy. Zakres tych działań wynika również z ich funkcji reprezentacyjnej. Związki zawodowe nie tylko reprezentują pracowników wobec pracodawcy, ale także na forum ogólnopolskim (mogą opiniować założenia oraz projekty aktów prawnych mieszczących się w zakresie ich działalności) i międzynarodowym (mogą wchodzić w skład międzynarodowych organizacji skupiających związki zawodowe) bronią ich godności, praw oraz interesów materialnych i moralnych, zarówno w przypadkach indywidualnych, jak i zbiorowych. Przysługuje im prawo prowadzenia negocjacji zbiorowych, zawieszania zbiorowych układów pracy, a także innych porozumień przewidzianych przepisami prawa. Ponadto zajmują się także warunkami życia emerytów i rencistów. Przynależność do związków zawodowych, przynajmniej z założenia, stwarza większe poczucie siły wobec pracodawcy. W nierównym układzie władzy związki dają pracownikowi wsparcie w walce o własne prawa.

Celem tego artykułu, który ma charakter inicjujący badania nad związkami zawodowymi i stowarzyszeniami twórczymi w polskich instytucjach artystycznych, w szczególności w teatrach, jest przyjrzenie się organizacjom związkowym w dwudziestoleciu międzywojennym i współcześnie, wskazanie ich specyfiki, zakresu działalności, a także pozycji w strukturze władzy pomiędzy organami stanowiącymi prawo, instytucjami artystycznymi a pracownikami, których reprezentują. Bierzemy pod uwagę głównie te dwa okresy, gdyż sprzyjały one powstawaniu samorządnych organizacji związkowych. Jak wiadomo, władze komunistyczne reprezentację praw pracowników przypisywały głównie sobie, a związki zawodowe, które powstawały poza „Solidarnością", były kontrolowane przez rządzącą partię. Problemem jest również brak szerszych badań dotyczących związków zawodowych w okresie PRL (zwłaszcza związków zrzeszających pracowników kultury) i – jak się okazuje – materiału badawczego (nie zachowały się lub są trudne do odnalezienia archiwa, nawet archiwa Centralnej Rady Związków Zawodowych)[1]. Z pewnością ten okres działalności związków zawodowych wymaga pogłębionych badań.

2.

Działalność związków zawodowych pracowników sceny w okresie dwudziestolecia międzywojennego opierała się w dużej mierze na kontynuowaniu inicjatyw poprzedniego pokolenia, skrzętnie odnotowanych i zbadanych przez historyków teatru: Kazimierza Andrzeja Wysińskiego, Jana Michalika i Zbigniewa Wilskiego [Wysiński 5-30; Michalik; Wilski]. Do inicjatyw tych należały początkowo Fundusze Wysłużonych Aktorów, kasy emerytalne „regulujące problem egzystencji zawodu aktorskiego", a następnie pierwsze stowarzyszenia, jak na przykład Czytelnia Teatru Miejskiego w Krakowie (1903) „służąca rozbudzeniu i popieraniu między członkami ruchu życia umysłowego, ułatwianie im zawodowego kształcenia się, stworzenie i utrzymanie ogniska koleżeńskiego" [Michalik 262], podejmująca trud archiwizowania informacji o aktorach i ich dorobku. Po uchyleniu carskiego zakazu zrzeszania się w Warszawie powstał w 1906 roku Związek Artystek, Artystów i Pracowników Warszawskich Teatrów Rządowych, przekształcony w 1916 roku w Stowarzyszenie Artystów Teatrów Polskich[2], a także założony w Krakowie w 1910 roku Związek Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji, który od 1912 roku przyjął nazwę Stowarzyszenie Artystów Teatrów Polskich.

Cele, jakie stawiały sobie wymienione organizacje, można ująć w kilku punktach: 1. zabezpieczenie bytu materialnego aktora już nieaktywnego (emerytury, renty, schroniska i domy opieki nad starymi artystami); 2. regulacja trybu zatrudniania i opłacania aktora (koncesje, gaże, umowy); 3. podniesienie rangi zawodu w społeczeństwie, czemu miały służyć: a. regulamin zachowania się w teatrze jako miejscu pracy, a zarazem miejscu twórczości artystycznej, b. zabieganie o podnoszenie kwalifikacji zawodowych, c. kształtowanie świadomości dotyczącej misji aktora, d. prawo autorskie.

Z uwagi na sytuację polityczną do pierwszej wojny światowej działalność związkowa w Polsce nie rozwijała się z takim impetem, jak w innych krajach Europy, na przykład w Niemczech już w 1871 roku powstało w Weimarze Stowarzyszenie Artystów Scen Niemieckich – pierwszy autonomiczny związek teatralny w Europie. Niemniej jednak mimo zapóźnienia starano się nadać tej działalności społeczny prestiż i – wzorem innych państw – nagłośnić ją przede wszystkim za pośrednictwem prasy. Pionierem w tym względzie był Związek Artystów

1 Dziękujemy za te informacje dr. Pawłowi Płoskiemu, dziekanowi Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej.

2 Po wypadkach rewolucji w Teatrze Polskim w Kijowie w 1917 r. proklamowano Związek Artystów Sceny Polskiej z siedzibą w Kijowie.

i Artystek Teatrów Polskich w Galicji, który w Krakowie wydawał miesięcznik „Świat Teatralny" – pierwszy organ związkowy pracowników teatru w Polsce. I choć ukazało się tylko 10 numerów pisma, to jednak trzeba docenić tę inicjatywę, świadczącą o wzroście świadomości środowiska, dążącego do emancypacji społecznej i wewnętrznej integracji. W II Rzeczpospolitej będą ją naśladować nowe organizacje związkowe, zakładane niemal tuż po ogłoszeniu 3 stycznia 1919 roku Dekretu o stowarzyszeniach [Dekret o stowarzyszeniach], a następnie, 8 lutego 1919 roku, Dekretu w przedmiocie tymczasowych przepisów o pracowniczych związkach zawodowych [Dekret w przedmiocie] podpisanego dwa dni później przez Sejm Ustawodawczy.

Przepisy te (obowiązujące do wybuchu wojny) ułatwiały zakładanie związków i określały ich zadania, które – mówiąc językiem prawniczym – miały „polegać na obronie i popieraniu interesów ekonomicznych i kulturalnych pracowników danej gałęzi pracy lub gałęzi pokrewnych lub podobnych" [Kazimierczuk 27]. W przypadku zrzeszeń pracowników teatru interesy ekonomiczne i kulturalne traktowano komplementarnie, choć w różnych związkach różnie rozkładano akcenty. Jak wiadomo, jako pierwszy został zarejestrowany Związek Artystów Scen Polskich, który działał nieprzerwanie przez cały okres dwudziestolecia, wydając, z krótkimi przerwami, swój organ prasowy – „Scenę Polską". Pismo pod kierownictwem Michała Orlicza (od numeru 8 w 1922 roku do roku 1924), Władysława Zawistowskiego (1924–1926) oraz Tymona Terleckiego (1937–1939) zasadniczo odbiegało od schematu organu związkowego, stając się fachowym, specjalistycznym tytułem teatralnym, a nawet teatrologicznym, choć przez cały czas swego istnienia prowadziło rzetelnie działalność sprawozdawczą z życia organizacji [Marczak-Oborski]. Kontynuował swoje działania założony w 1907 roku we Lwowie Związek Teatrów i Chórów Włościańskich, którego celem było:

> popieranie istniejących i tworzenie nowych zespołów teatralnych i chórów, stworzenie katalogu odpowiedniego repertuaru; wydawanie odpowiednich utworów scenicznych, inspirowanie konkursami autorów do tworzenia nowych dramatów, wydawanie śpiewników, dostarczanie kostiumów, dekoracji i rekwizytów teatralnych, udzielanie wszelkich wskazówek i instrukcji, a w przyszłości stworzenie odrębnego narodowego teatru chłopskiego, któryby przez swą oryginalną, rodzimą działalność był źródłem rozrywki i podniesienia duchowego nie tylko samych włościan, lecz także dla wszystkich, których los kazał pracować z dala od społecznych centrów kultury [*Poradnik Teatrów*].

W realizacji postulatów związku niezwykle przydatny okazał się organ prasowy Związku – „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich", ukazujący się we Lwowie od 1908 roku pod redakcją Józefa Jedlicza Kapuścińskiego, który wraz z powołaniem w 1924 roku nowego związku – Związku Teatrów Ludowych – przekształcony został w periodyk „Teatr Ludowy". Pisma te służyły przede wszystkim kontaktom Związku z grupami amatorów teatralnych, co potwierdzają publikowane w nich liczne kwestionariusze zgłoszeniowe działalności grup teatralnych, chórów, orkiestr, tabele sprawozdawcze i informacje o bieżącym życiu organizacji. Ten obszerny blok dokumentacyjno-administracyjny, choć z pewnością nie uatrakcyjniał pism, świadczył o staraniach objęcia przez sieć organizacyjną Związku całego kraju, po „najdalsze nawet zakątki Rzeczpospolitej". To pozwalało realizować nadrzędny cel, jakim było stworzenie „teatru ludowego naprawdę w treści i formie plemiennego, rdzennie polskiego" ["Pierwsze słowo"] – wielkiej idei Jędrzeja Cierniaka. Związek Teatrów Ludowych nie był jednak stricte związkiem zawodowym, raczej rodzajem stowarzyszenia o wyraźnie ideowym charakterze, w którym walka nie dotyczyła spraw materialnych, lecz społecznego uznania dla teatralnej działalności amatorów jako ważnego wymiaru rozwoju kultury narodowej. Integracja i emancypacja to probierze tego typu związków.

Zgoła odmienny charakter miały powstałe w dwudziestoleciu międzywojennym związki zawodowe zrzeszające artystów i twórców specjalności innych niż aktorstwo dramatyczne, wśród których wymienić można Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych (ZAiKS), założony w 1918 roku w celu ochrony praw autorskich i wydający swój organ prasowy „Biuletyn Kwartalny Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców", czy powstały rok później Związek Dyrektorów Teatrów Polskich, prowadzony przez Jana Lorentowicza, a także Związek Autorów Dramatycznych, którego prezesem był Stefan Krzywoszewski, a następnie Wacław Grubiński.

Warto również zwrócić uwagę na pomijane na ogół związki artystów, którzy występując na estradach kabaretów, rewii, na arenach cyrkowych i w salach dancingowych, a nawet w teatrach tańca, byli w sytuacji trudniejszej od aktorów. Traktowani na ogół jako „gorszy sort" wykonawców, starali się dowieść, że:

> artysta widowiskowy to nie przybłęda, który nieprawnie tytułu artysty używa, to równy w swoim zakresie innym artystom mistrz słowa, pieśni, czy tańca, a jego posłannictwo – to nie prosta bezsensowna i wartości wszelkiej pozbawiona zabawa, lecz stwarzanie nowych wartości kulturalnych przez śmiech i łezkę [Statur 1].

W pierwszych latach powojennych powstawało wiele przedsiębiorstw, które sprawnie i szybko zaspokajając społeczne zapotrzebowanie na rozrywkę, oferowały pracę wykonawcom specjalizującym się w rozmaitym repertuarze estradowym. Brak regulacji państwowych w zakresie warunków i zasad koncesji, o jakie zabiegali organizatorzy tego typu imprez, utrudniał funkcjonowanie zarówno dyrektorom przedsiębiorstw, jak i angażowanym w nich artystom. Dzięki staraniom garstki aktywistów na zorganizowanym 15 sierpnia 1922 roku w Teatrze Bagatela w Warszawie spotkaniu przedstawicieli tego środowiska z całej Polski powołano komitet organizacyjny, którego zadaniem było zalegalizowanie Związku Artystów Estrady. Po I Walnym Zjeździe, który odbył się 29 marca 1923 roku, ostatecznie przyjął on nazwę Polski Związek Artystów Widowiskowych na Rzeczpospolitą Polską[3]. Jego organem prasowym, najpierw nieoficjalnie, a uchwałą Zarządu Głównego i Rady Artystycznej z 5 czerwca 1924 roku oficjalnie, został „POLZAWiD. Pismo poświęcone sprawom artystów Estrady, Areny i sceny Varieté", wydawane w Poznaniu pod redakcją Wacława Dolskiego – członka Rady Artystycznej związku. Wszyscy członkowie POLZAWiD-u mieli nie tylko pismo prenumerować, dzięki czemu zyskiwali 50% zniżki na opłaty za anons i reklamę, ale także współtworzyć je i popularyzować w szerszych kręgach.

Konieczność wydawania pisma uzasadniano przede wszystkim potrzebą konsolidacji wszystkich członków nowo powstałego Związku (ich liczba w ciągu roku urosła do 600 osób) oraz ułatwienia im kontaktów z Zarządem Głównym. Prócz istotnych doniesień o pracach związkowych, adresów artystów należących do związku i adresów lokali z programem rozrywkowym na łamach pisma publikowano informacje dotyczące istotnych w tym środowisku zagadnień: zabezpieczeń prawnych umów z dyrektorami imprez rozrywkowych, praw autorskich wykonawców repertuaru czy systemu ubezpieczeń. Prowadzono akcję propagandową na rzecz stworzenia Domu Artysty Widowiskowego oraz uznania 3 lutego dniem Aktora Widowiskowego. Starano się również zaprezentować pełną charakterystykę krajowych ośrodków życia estradowego, wymieniano i recenzowano konkretne lokale, kabarety i przedsięwzięcia estradowe.

Konstytuowanie się Związku napotykało wiele przeszkód – nie tylko ze strony przedsiębiorców, którzy 22 października 1924 roku ostatecznie powołali swój własny Związek Dyrektorów Scen Widowiskowych, tak zwany POZED, ale również lokalnych działaczy, którzy organizowali się niezależnie, jak na przykład na Górnym Śląsku, gdzie przez rok działał (konkurencyjny wobec POLZAWiD-u) związek Polska Loża Artystów Widowiskowych (Plaw). Związek ten wydawał nawet dwujęzyczne pismo „Revue Artystyczne" ["Plaw"]. W tych okolicznościach zrozumiała była pełna mobilizacja sił, również w zakresie działalności prasowej. Wsparcie, jakiego udzielał w tym względzie związkowcom wychodzący w Warszawie „Trubadur Polski", nie było wystarczające. Przede wszystkim więc doceniono inicjatywę prasową Dolskiego i od października 1924 roku dotychczasowe pismo zaczęło ukazywać się w Warszawie pod nowym tytułem „Echo Artystyczne". Wychodziło bez przerwy aż do końca 1938 roku. Przez kilkanaście lat swego istnienia zmieniało co prawda podtytuły i redaktorów, jednak swą żywotnością potwierdzało siłę i desperację środowiska, które za jego pośrednictwem walczyło o popularność, uznanie i godziwe warunki pracy. Już w słowie od redakcji w pierwszym numerze „Echa Artystycznego" podkreślano, iż głównym celem pisma będzie „urabianie opinii publicznej i przekonanie jej, że organizacja wzięła sobie za zadanie dążenie do podniesienia poziomu artystycznego i moralnego wszelkich imprez widowiskowych Rzeczpospolitej Polskiej oraz, co zrozumiałe, staranie o lepsze jutro polskiego artysty widowiskowego". Artystów estrady na ogół traktowano jako rzemieślników. Cieszyli się co prawda popularnością, ale krótkotrwałą, rzadko zaś ich umiejętności i sztuka zyskiwały pełne uznanie. Rozważany w tym kontekście program redakcji „Echa Artystycznego" nabiera dodatkowego znaczenia, zdradza ambicje wydawania pisma, którego misją było staranie o należne – zarówno sztuce estradowej, jak i jej twórcom – prestiż i honor. Taką potrzebę dyktowały także napięte stosunki z ZASP-em, który – jak wynika z doniesień na łamach „Echa Artystycznego" – dyskredytował na każdym kroku POLZAWiD, o czym świadczył między

3 Związek został zalegalizowany 3 lutego 1923 r. decyzją Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej. W Zarządzie Głównym zasiedli m.in.: Mieczysław Staniewski (jako prezes), Stefan Topolski, Franciszek Matuszewski. W 1925 r. prezesem został Zygmunt Trojanowski.

innymi wydany przez ZASP okólnik zabraniający aktorom wspólnych występów z członkami POLZAWiD-u ["Z organizacją czy bez niej"].

Na łamach gazety związkowej, okraszonej olbrzymią liczbą reklam lokali, programów i poszczególnych artystów, nieustannie toczono kampanię nie tylko o artystyczną jakość występów, ale także o „podniesienie poziomu etycznego i moralnego" członków organizacji, poszerzanie przez nich kwalifikacji i rozwijanie talentu jako warunku podstawowego, by stać się artystą nie tylko z nazwy, lecz i z powołania [K.T.]. Na różne sposoby dyscyplinowano członków (naganą, pouczeniem czy wręcz usunięciem z szeregów), wskazywano osoby i podawano nazwy lokali, które zagrażają dobremu imieniu estradowego artysty. Ogłaszano wyniki egzaminów kwalifikacyjnych organizowanych przez Związek dla kandydatów i nowo wstępujących do POLZAWiD-u, propagowano szkolnictwo kabaretowe, reklamując między innymi poznańską Szkołę Kabaretową czy kursy „rewio-kabaretowe". Elementem kampanii była na przykład sanacja kabaretu, zainicjowana artykułem Jana Staruszkiewicza i prowadzona niemal przez cały 1924 rok w formie ankiety zatytułowanej *Jaki ma być kabaret?* [Staruszkiewicz]. Niezwykle interesujące wypowiedzi praktyków ujawniały bolączki branży kabaretowej, prezentowane bez osłonek z perspektywy dnia powszedniego i z uwzględnieniem kabaretów lokalnych oraz peryferyjnych, które w walce o przetrwanie, obciążone wysokim podatkiem, zaniżały poziom artystyczny i kompromitowały środowisko. Niejednokrotnie piętnowano tych wykonawców, którzy zabawiali publiczność niestosownym żartem i wyszydzaniem swych kolegów po fachu, w stylu: „teraz wystąpi nasza primadojna", „ile się nasza artystka razy musi rozebrać, żeby się raz dobrze ubrać" ["Jaki powinien być kabaret"]. W kolejnych rocznikach pisma wielokrotnie powracał problem kabaretu, zawsze w kontekście odpowiedzialności członków POLZAWiD-u za jego charakter i poziom artystyczny. Kabaret uznawano bowiem za podstawowy dla estradowca typ widowiska i miejsce pracy. Przywoływano historię tej formy widowiskowej i wyjaśniano jej elementy składowe, choć nie zapominano o innych formach estradowych – cyrku czy, tak modnych wówczas, dancingach [Krajan; Kochański; "Co nieco o kabarecie"; "Historia kabaretu"]. Innym problemem, wielekroć roztrząsanym na łamach „Echa Artystycznego" w pierwszym okresie jego istnienia, było trudne do okiełznania „piractwo" repertuarowe, szerzące się w środowisku mimo ustawy o prawie autorskim przyjętej uchwałą Rady Ministrów 24 lutego 1924 roku. Wśród reklam prasowych często pojawiały się ostrzeżenia członków Związku o naruszenie ich „repertuarowej własności". W wielu artykułach komentowano ustalenia prawne czy doradzano, jak skompletować własny autorski program[4].

W latach 1931–1933, na fali kryzysu gospodarczego, którego efektami były między innymi spadek frekwencji w przedsiębiorstwach widowiskowych i bezrobocie, doszło do rozłamu w POLZAWiD-zie. Niezadowolenie wielu działaczy budziły pleniąca się w Związku korupcja, protekcja i sobkowstwo, a przede wszystkim brak jasnego programu obrony interesów zawodowych artystów widowiskowych ["Historia kabaretu"]. Zmieniła się również sytuacja na rynku pracy. Z jednej strony ZASP zrezygnował z zasady uniemożliwiającej aktorom występy przy stolikach, z drugiej zaś strony wprowadzono rozporządzenie ograniczające zatrudnianie w przedsiębiorstwach rozrywkowych obcokrajowców. Okoliczności sprzyjały więc odrodzeniu życia organizacyjnego artystów widowiskowych.

Kilkudziesięcioosobowa grupa działaczy POLZAWiD-u, a także niezrzeszonych w żadnej organizacji artystów powołała w 1931 roku nowy związek pod nazwą Centralny Związek Artystów Rewiowo-Estradowych C.Z.A.R. z siedzibą w Warszawie. Jego statut i cele przedstawiono w wydanym w marcu 1932 roku organie prasowym zatytułowanym „Czar", poświadczającym zintensyfikowane prace organizacyjne nad I Walnym Zjazdem Delegatów CZAR-u, który odbył się 25 marca tegoż roku w obecności władz państwowych.

Mimo wieloletnich starań POZED-u i POLZAWiD-u nie doszło do pełnego ustabilizowania sytuacji na rynku pracy w branży estradowej, a to za sprawą licznej rzeszy agentów i prywatnych pośredników działających na własną rękę, lekceważących postanowienia obu związków i narażających zarówno dyrektorów imprez, jak i artystów nie tylko na dodatkowe koszty, ale również na liczne problemy (od 1924 r. POLZAWiD zabiegał o podpisanie konwencji zabezpieczającej interesy zaangażowanych na występy artystów)[5]. Rozumiano konieczność wspólnej strategii działania w celu uzdrowienia sytuacji na rynku pośrednictwa pracy i wyeliminowania jednostek niezrzeszonych w żadnym związku.

---

4 Np. numer 1 „POLZAWID-u" otwierała reklama Redena, który ogłaszając się, humorystycznie dodawał: „PP Humoryści, którzy kradniecie Mi repertuar, podaję do wiadomości, że mam już nowy!!".

5 Pierwszą konwencję podpisano już 18 kwietnia 1924 r. Główne jej punkty prezentowało „Echo Artystyczne" nr 3, 1924.

Efektem tej współpracy była konwencja, w myśl której dyrekcje zobowiązywały się do angażowania jedynie członków POLZAWiD-u, ci z kolei mogli występować tylko w dyrekcjach zrzeszonych w POZED-zie.

Istniały jeszcze inne związki strzegące interesów twórców branży rozrywkowo-estradowej, na przykład Związek Zawodowy Muzyków Rzeczpospolitej czy Związek Żydowskich Artystów Scen, Autorów i Kompozytorów Scenicznych. Rozwój tańca artystycznego w dwudziestoleciu w różnych formach – począwszy od baletu scenicznego, przez taniec estradowy, operetkowy, skończywszy na lekkich formach tańca rewiowego – sprawił, że grono specjalistów w tej dziedzinie mocno się poszerzyło i zróżnicowało. W związku z tym dotychczasowe ustalenia, iż jedynym weryfikatorem umiejętności nauczania tańca może być artysta baletowy, okazywały się przestarzałe. W piśmie „Taniec i Rozrywka" postulowano konieczność powołania Stowarzyszenia Nauczycieli Tańca, które działałoby niezależnie od Związku Artystów Baletu i Nauczycieli Tańca – organizacji istniejącej od 20 lipca 1925 roku i niefortunnie zrzeszającej dwie grupy zawodowe[6]. W efekcie tych działań między marcem a majem 1927 roku powstały dwa nowe związki: Związek Zawodowych Nauczycieli Tańca w Polsce oraz Związek Zawodowych Nauczycieli Tańców Salonowych w Polsce. Pismo „Taniec i Rozrywka" od numerów 3–5 stało się ich organem, a następnie przestało wychodzić. Zaszczepiło jednak w środowisku tancerzy modę na zrzeszanie się w związki, której pokłosiem były także liczne pisma: „Taniec Związkowy" – organ Polskiego Związku Tancerzy Zawodowych, „Gazeta Związkowa" – kwartalnik Związku Pedagogów Choreografii w Polsce, „Nauczyciel Tańca" – organ Związku Nauczycieli Choreografii w Polsce, „Na Parkiecie" – organ Zawodowego Związku Tancerek i Tancerzy w Krakowie. I choć wszystkie te periodyki ukazywały się krótko, osiągając zalewie kilka numerów, dobitnie przekonują o sile ruchu zawodowego tancerzy w Polsce lat międzywojennych oraz o ich staraniach o rozwój kultury tanecznej w najszerszych kręgach.

Jak podaje Jędrzej Chumiński, w 1935 roku funkcjonowało w Polsce 298 związków zawodowych. Wiele miało nieco ponad kilkudziesięciu członków [17]. Rozbicie organizacyjne i konflikty ideowe ograniczały w dużej mierze skuteczność ich działania, a zwłaszcza zainteresowanie postulatami pracowniczymi ośrodków władzy, nie mówiąc o ogóle społeczeństwa. Środowisko teatralne o taki kontakt starało się jednak zabiegać, zapraszając władze na spotkania formacyjne, wciągając jej przedstawicieli na listy honorowych członków, wreszcie wydając pisma, które nie były wewnętrznymi biuletynami, ale wolną trybuną, otwartym forum zaznajamiającym opinię publiczną ze specyfiką pracy członków organizacji, narzędziem ich dyscyplinowania i podnoszenia referencji. Tego typu działalność prasowa pozwalała rzeczywiście śledzić proces integracji środowiska, które starało się regulować zasady współżycia członków określonej grupy pracowniczej ludzi sceny i estrady, miało także podnieść rangę zawodu w społeczeństwie oraz kształtować o nim dobrą opinię [Fox 95-108, 113-115].

3. Sytuacja związków zawodowych zmieniła się po drugiej wojnie światowej. W pierwszych latach po jej zakończeniu działały one nadal na podstawie dekretu z 8 lutego 1919 roku, a następnie na podstawie ustaw z 1 lipca 1949 roku o związkach zawodowych [Ustawa z 1 lipca 1949] oraz z 20 grudnia 1958 roku o samorządzie robotniczym [Ustawa z 20 grudnia 1958]. Już w listopadzie 1944 roku komunistyczne władze powołały w Lublinie Tymczasową Komisję Centralną Związków Zawodowych. Rok później, na Kongresie Związków Zawodowych, powstało koncesjonowane i scentralizowane Zrzeszenie Pracowniczych Związków Zawodowych, które w 1949 roku zmieniło nazwę na Zrzeszenie Związków Zawodowych, kierowane przez Centralną Radę Związków Zawodowych. Stowarzyszenie miało osobowość prawną, a jego celem było odgórne kierowanie całą działalnością związkową. Posiadało struktury terenowe o zasięgu wojewódzkim i państwowym. CRZZ zgodnie z ustawą z 1949 roku prowadziła centralny rejestr organizacji związkowych w Polsce. Celem statutowym wojewódzkich, powiatowych i miejskich komisji związków zawodowych było realizowanie zadań wynikających z uchwał Kongresu Związków Zawodowych. Ponadto związki mogły uczestniczyć w działaniach rad narodowych i rad zakładowych, współpracowały z Prezydiami Wojewódzkich Rad Narodowych, Urzędami Wojewódzkimi oraz Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą „w zakresie koordynacji działań organizacji związkowych, reprezentacji interesów pracowników, ochrony praw pracowniczych, kontroli zatrudnienia i działalności gospodarczej zakładu", ponadto angażowały się w sprawy socjalne pracowników, kwestie bezpieczeństwa i higieny pracy, animowały aktywność sportową, turystyczną, rekreacyjną i związaną z upowszechnieniem kultury [Rydz].

6 Prezesem związku był Aleksander Sobiszewski – tancerz, baletmistrz, choreograf, zatrudniony w Teatrze Wielkim, pedagog.

Los związków zawodowych artystów teatralnych był podobny do losu innych tego typu organizacji sprzed wojny. W kwietniu 1949 roku zlikwidowano ZASP. Na ostatnim zjeździe związku podjęto uchwałę o samorozwiązaniu i zdecydowano o przystąpieniu do Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki podporządkowanego CRZZ. Jak pisze Maria Napiontkowa, środowisko dążyło jednak do stworzenia organizacji twórczej, skupiającej się na sprawach artystycznych. W miejsce zlikwidowanego ZASP-u w 1950 roku powołano Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu (SPATiF), które jednak odcięło się od dokonań poprzednika, a na zjeździe założycielskim złożono deklarację ideową:

> Zrzeszeni w SPATiFie aktorzy, reżyserzy, scenografowie, dramaturdzy, operatorzy filmowi oraz teoretycy twórczości w obu tych dziedzinach, rozumiejąc doniosłość przemian polityczno-społecznych, zachodzących w naszym kraju, podejmują wspólną pracę, której celem jest współudział w zbudowaniu podstaw nowej socjalistycznej kultury w Polsce [Napiontkowa 52].

Ministerstwo Kultury i Sztuki było zobligowane do konsultowania ze Stowarzyszeniem spraw artystycznych w teatrach (np. w zakresie repertuaru), a także kwestii obsadowych, jeśli chodzi o wybór osób na stanowiska dyrektorskie. W rzeczywistości konsultacje te ministerstwa do niczego nie zobowiązywały. Jak konstatuje Napiontkowa, powołanie stowarzyszenia:

> mieściło się doskonale w ramach prowadzonej polityki kulturalnej. Oto decydenci okazali się łaskawi wobec oczekiwań środowiska i zgodzili się na powołanie twórczego stowarzyszenia – mimo istnienia związku zawodowego ludzi sceny, czyli ZZPSiK – któremu wyznaczono do realizacji zadania właściwe organizacji partyjnej: pilnowania zgodności linii ideologicznej sceny polskiej z wytycznymi komitetu centralnego. Tym samym narzucono mu poniekąd rolę cenzora wobec własnego środowiska [52].

Okazuje się również, że relacje z resortem rzadko układały się pomyślnie, przede wszystkim dlatego, że interesy obu stron były różne: stowarzyszenie kładło nacisk na sprawy artystyczne i bytowe pracowników teatru, z kolei urzędnicy walczyli przede wszystkim o wykonanie planu usługowego i obniżenie kosztów produkcji [186].

W 1952 roku zmieniono nazwę związku na SPATiF-ZASP oraz zaproponowano nowy statut, którego założenia odwoływały się do przedwojennego regulaminu związku, przewidując między innymi wsparcie finansowe dla jego członków (stworzono koleżeńską kasę zapomogową, przywrócono fundusz pogrzebowy i jubileuszowy). Powołana została Naczelna Rada Artystyczna sprawująca kontrolę nad poziomem kompetencji zawodowych członków stowarzyszenia. Organizacja ciągle podlegała partyjnym strukturom, jednak w tej niełatwej politycznie rzeczywistości udawało się jej odnosić małe sukcesy: co roku wysyłano członków na zagraniczne stypendia twórcze, pilnowano jakości wykształcenia zawodowego, opiniowano dyrektorskie kandydatury, domagano się przyzwoitych stawek dla artystów, a także udało się wywalczyć bezterminowe kontrakty w teatrze [199]. Do przedwojennej nazwy powrócono dopiero w 1981 roku. Rok później ZASP został rozwiązany, a w jego miejsce powołano w 1983 roku „nowy" ZASP, do którego wstąpiła mniej więcej jedna piąta członków rozwiązanego wcześniej związku [ZASP].

4. Po 1989 roku wykształciły się w Polsce trzy centrale związkowe, do których należy obecnie trzy czwarte związków zawodowych: Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność" (założony w 1980 roku, zdelegalizowany w 1982 r. w czasie trwania stanu wojennego i ponownie zalegalizowany w 1989 r., w wyniku porozumień przy Okrągłym Stole), Ogólnopolskie Porozumienie Związków Zawodowych (zrzeszenie zakładowych i branżowych związków zawodowych, założone w 1984 r. w odpowiedzi na powstanie ruchu „Solidarnościowego") i Forum Związków Zawodowych (utworzone w 2002 r. zrzeszenie zakładowych i branżowych związków zawodowych) [Trappmann 2]. Jeśli chodzi o ich organizację, to rokowania zbiorowe, czyli rozmowy prowadzące do porozumienia, odbywają się głównie na szczeblu zakładowym. Na wyższym poziomie trzech central, gdzie skupia się władza polityczna, związki zawodowe próbują wpływać na ustawodawstwo socjalne i politykę społeczną, prowadzą dialog z pracodawcami i rządem [8-9]. W opracowaniach dotyczących sytuacji współczesnych związków zawodowych mówi się o niskim uzwiązkowieniu polskiego społeczeństwa. Jak wynika z badań CBOS-u z 2019 roku, przynależność do związków zawodowych deklaruje zaledwie 6% dorosłych Polaków, czyli 13% ogółu badanych pracowników. W porównaniu z latami 90. XX wieku uzwiązkowienie zmniejszyło się niemal o połowę – w 1991 roku do związków zawodowych należał co piąty dorosły Polak [CBOS 2].

Najwięcej, bo blisko trzy czwarte osób zrzeszonych w związkach zawodowych jest zatrudnionych w sektorze publicznym: instytucjach, urzędach lub dawnych przedsiębiorstwach państwowych. Tylko 18% pracuje w firmach całkowicie prywatnych. W administracji państwowej, samorządowej i organizacjach społeczno-politycznych pracuje około 23% związkowców. Nieco mniej, bo 20%, w oświacie i nauce. Z kolei w przemyśle przetwórczym i usługach prywatnych – 12%. Związki zawodowe najsłabszą pozycję mają w usługach, handlu i budownictwie [2-3]. Z przeprowadzonych 10 lat temu badań pokazujących poziom uzwiązkowienia w poszczególnych branżach wynika, że najlepiej zorganizowani są „nauczyciele (39 proc.), hutnicy (40 proc.), piloci (52 proc.), pielęgniarki (58 proc.), kolejarze (80 proc.), pocztowcy (60 proc.) i górnicy (100 proc.)" [Gardawski et al.]. Te dane mogły nieznacznie ulec zmianie, jakkolwiek późniejsze badania ponownie wskazują wymienione grupy zawodowe jako jedne z bardziej aktywnych w organizacjach związkowych. Według CBOS-u najwięcej, bo około 25% pracowników zrzeszonych w związkach zawodowych stanowią technicy, personel średniego szczebla, pielęgniarki, podoficerowie i policjanci. Przedstawiciele zawodów twórczych nie wypadają najgorzej, bo mieszczą się w średnich przedziałach, stanowiąc 15% wszystkich związkowców [CBOS 3].

Szczegółowe badania, w tym badania ilościowe, dotyczące związków zawodowych w instytucjach teatralnych w Polsce nie zostały jeszcze przeprowadzone. Na potrzeby tego artykułu przeprowadziłyśmy pogłębione wywiady z 20 pracownikami w różnym wieku, reprezentującymi teatry w województwie śląskim. Wśród naszych rozmówców znalazły się osoby prowadzące związki zawodowe, będące ich członkami, a także pracownicy niezrzeszeni w organizacjach związkowych. Jak wynika z naszych wstępnych rozpoznań, rozmów i pogłębionych wywiadów, które traktujemy jako początek zgłębiania tematu, osoby zatrudnione w tych instytucjach przynależą przede wszystkim do dwóch związków zawodowych. Pierwszym z nich jest mający długą tradycję NSZZ „Solidarność", którego komórki w wielu teatrach powstawały w latach 90. XX wieku na fali społecznego entuzjazmu dla niezależnej organizacji związkowej, a także z konieczności zamanifestowania postawy ideowej. Drugim, dużo młodszym, jest Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza, który został założony w 2004 roku przez pracowników Zakładów im. H. Cegielskiego w Poznaniu oraz przedstawicieli lokalnych ruchów społecznych. Jednak przez ostatnie 10 lat, jak można przeczytać na stronie internetowej tego związku [Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza], powstało wiele nowych komisji zakładowych w różnych sektorach, między innymi w służbie zdrowia, handlu, opiece i edukacji. Na tej liście wymieniony jest również teatr, co świadczy o popularności Inicjatywy Pracowniczej wśród pracowników instytucji artystycznych; potwierdzają to również przeprowadzone przez nas rozmowy. W niektórych teatrach, choć nie jest to jeszcze powszechne zjawisko, działają związki branżowe, jak na przykład stosunkowo nowy Związek Zawodowy Aktorów Polskich, zrzeszający aktorów, których kwalifikacje zawodowe zostały potwierdzone przez odpowiednie instytucje [Związek Zawodowy Artystów Polskich], Związek Zawodowy Artystów Tancerzy czy Związek Zawodowy Muzyków RP, charakterystyczne przede wszystkim dla teatrów muzycznych.

Kiedy mowa o organizacjach współcześnie wspierających różne grupy pracownicze, niemających jednak statusu związku zawodowego, nie można pominąć ZASP-u, który obecnie zrzesza nie tylko artystów teatru, ale również krytyków teatralnych, tancerzy, artystów serialowych, filmowych, teatru telewizji, pracujących w dubbingu, twórców, artystów i wykonawców radiowych oraz audiowizualnych, mówi się również o włączeniu w jego struktury krytyków tańca. Działalność tego stowarzyszenia spotyka się z różnymi ocenami, w przeszłości kontrowersje budziło na przykład zarządzanie jego finansami (w 2005 r. Cezary Morawski został pozbawiony członkostwa po tym, gdy jako skarbnik ZASP-u naraził organizację na ogromne straty finansowe). Przez naszych rozmówców ZASP określany bywa „towarzystwem wzajemnej adoracji", co utrwala stereotyp tego stowarzyszenia jako organizacji o niewielkiej sile sprawczej. To powoduje, że nie cieszy się ona dużym autorytetem w środowisku twórców teatralnych, zwłaszcza młodej generacji. Warto jednak pamiętać, że w dalszym ciągu stowarzyszenie pełni funkcję ciała opiniodawczego (przedstawiciele ZASP-u są członkami komisji konkursowych na dyrektorów teatrów) i potwierdzającego kwalifikacje zawodowe aktorów teatralnych, zarządza zbiorowo prawami autorskimi i pokrewnymi oraz wspiera aktorów emerytów, prowadząc Dom Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie. Podobnie jak inne stowarzyszenia branżowe, na przykład Związek Pracodawców Unia Polskich Teatrów (2003) czy Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów (1993), pełni funkcję integrującą, a także reprezentującą środowisko w rozmowach z władzami na poziomie centralnym. Wydaje się też, że od jakiegoś czasu próbuje odbudować

swój wizerunek. Paweł Królikowski, poprzedni prezes ZASP-u, deklarował: „Nie chcę, by ZASP stał się w tym przypadku jakimś komitetem pomocy społecznej, ale był miejscem, które ustanawia, wyświetla i krystalizuje pewne normy, a potem mówi o nich głośno i dąży, by były one realizowane" [6].

Przeprowadzone wywiady utwierdzają nas w przekonaniu, że związki zawodowe są słabo identyfikowane w swoich instytucjach. Ich obecność jest zauważana przez pracowników dopiero w sytuacjach kryzysowych: konfliktu zespołu teatru z dyrektorem, w przypadku zwolnień czy w sytuacji wyboru nowego dyrektora. Wspomniane okoliczności zwykle stymulują też zakładanie nowych związków lub nowych komisji zakładowych istniejących już organizacji związkowych. Związki zawodowe nie cieszą się dużym uznaniem wśród osób zatrudnionych w teatrach, postrzega się je jako reprezentantów różnych grup interesu albo wręcz interesu przewodniczącego związku, a nie jako organ dbający o sprawy wszystkich pracowników. Trzeba też powiedzieć, że Inicjatywa Pracownicza ma zdecydowanie wyższe notowania niż „Solidarność", co wynika w dużej mierze z politycznego zaangażowania związku kierowanego obecnie przez Piotra Dudę. Nasi rozmówcy zwracali uwagę, że są członkami „Solidarności", choć nie identyfikują się z nią ideowo. O przynależności do związku czasem decyduje fakt, że założenie nowej organizacji zabiera czas i energię. Osoby, z którymi przeprowadzałyśmy wywiady, zwracały uwagę na inkluzyjność Inicjatywy Pracowniczej zrzeszającej zwykle przedstawicieli wielu zawodów teatralnych, co pozwala nie tylko wypracować wspólne stanowisko wobec dyrektora, ale bardzo często pomaga także rozwiązać konflikty w instytucji już na poziomie związku. Inaczej, jak się okazuje, wygląda współpraca kilku związków zawodowych działających w jednej instytucji, która – zdaniem naszych rozmówców – rzadko układa się dobrze: „W najlepszym razie można liczyć na poparcie swoich postulatów. Sporadycznie pojawia się chęć wspólnego działania".

Powracającą kwestią jest też niska świadomość pracowników w zakresie przysługujących im praw, a także w zakresie możliwości działania związków zawodowych. Sprawia to, że rzadko zgłaszają się oni do ich przedstawicieli z prośbami o pomoc. Taka postawa może z jednej strony wynikać z niskiej oceny sprawczości organizacji związkowych, zwłaszcza że rozmówcy dostrzegali niewystarczające umiejętności negocjacyjne wśród przedstawicieli związków. Z drugiej strony osoby zaangażowane w działalność związkową nie czuły się adekwatnie doceniane przez współpracowników, zwracały także uwagę na brak zaangażowania innych w polepszanie warunków pracy oraz ich postawę roszczeniową. Tego rodzaju frustracje pogłębia również postawa pracodawców tolerujących związki zawodowe, choć przywiązujących niewielką wagę do wysuwanych przez nie propozycji. Teatry ciągle są instytucjami silnie zhierarchizowanymi, z podziałami przebiegającymi zarówno w obrębie poszczególnych zespołów teatralnych, jak i na linii dyrektor–pracownicy. To powoduje, że przedstawiciele związków rzadko doświadczają podmiotowego traktowania, częściej – „relacji folwarcznych", o których pisał Andrzej Leder [Leder]. To zaś może prowadzić do sytuacji, w której, jeśli „dyrektor nie zostanie postawiony pod ścianą, nic nie będzie sobie robił ze związkowych postulatów".

5. Związki zawodowe artystów działające w dwudziestoleciu międzywojennym miały charakter wspólnotowy, integrowały środowiska twórców różnych specjalności, zajmowały się popularyzowaniem ich dorobku, a nawet jego oceną, wspierały artystów pod względem socjalnym oraz broniły ich praw na rynku sztuki. Biorąc pod uwagę, że powstawały wśród przedstawicieli różnych grup zawodowych, ich twórcy musieli wierzyć w siłę sprawczą swoich organizacji. Ważnym organem działalności związkowej były czasopisma, poprzez które komunikowano ich działalność oraz budowano tożsamość konkretnych grup zawodowych. Tego rodzaju oddolne inicjatywy regulowały życie środowiska. Wydaje się, że współczesne związki zawodowe zatraciły tego rodzaju energię do działania, przynajmniej w społecznym odbiorze[7]. Ograniczone angażowanie się osób zatrudnionych w działalność organizacji związkowych może świadczyć o braku wiary w ich siłę sprawczą. Niedostateczna jest również świadomość pracowników, że pewne sprawy można rozwiązać przy pomocy związków, nawet jeśli nie jest się osobą zrzeszoną. Przynależność do dużych central związkowych pozwala komórkom zakładanym w instytucjach korzystać z większych zasobów (doświadczenia, wsparcia prawnego). Pokutuje też jednak stereotyp związkowca, który w dużych przedsiębiorstwach jest w tej funkcji zatrudniany na etat, a nie cieszy się zaufaniem społecznym, ponieważ

7 Należałoby również zbadać faktyczną sprawczość związków zawodowych, co wymaga pogłębionych analiz m.in. zawartości archiwów związków zawodowych.

reprezentuje interesy pracodawcy albo realizuje własne. W silnie zhierarchizowanej instytucji, jaką wciąż jest teatr, związki zawodowe mogą być dla pracowników narzędziem wpływania na warunki pracy. Choć ciągle jeszcze nie cieszą się zbyt dużym uznaniem, wydaje się, że inicjatywa oddolnej działalności zaczyna się powoli odradzać. Wskazują na to między innymi powstające branżowe związki zawodowe (np. aktorów, muzyków, tancerzy). Przyszłość i dalsze badania pozwolą zweryfikować tę tezę.

Lista prac cytowanych

CBOS. "Związki zawodowe w Polsce". *Komunikat z badań CBOS*, no. 138, 2019; https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_138_19.PDF.

Chumiński, Jędrzej. "Ruch zawodowy w Polsce w warunkach kształtującego się systemu totalitarnego 1944–1956". *Prace Naukowe Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu*, no. 814, 1999, pp. 428.

Dekret o stowarzyszeniach. *Dziennik Praw Państwa Polskiego*, no. 3, 1919, poz. 88, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19190030088.

Dekret w przedmiocie tymczasowych przepisów o pracowniczych związkach zawodowych. *Dziennik Praw Państwa Polskiego*, no. 15, 1919, poz. 209, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19190150209.

Dolski, Wacław. "Jaki powinien być kabaret". *Echo Artystyczne*, no. 3, 1924.

---. "Coś nieco o kabarecie". *Echo Artystyczne*, no. 11, 12, 1926.

Fox, Dorota. *Czasopiśmiennictwo teatralne w XX-leciu międzywojennym*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.

Gardawski, Juliusz, et al. *Trade Unions in Poland. Report 123*. European Trade Union Institute, 2012.

"Historia kabaretu". *Echo Artystyczne*, no. 2, 1929; *Czar*, no. 1, 1932.

Kazimierczuk, Marcin. *Wolność zrzeszania się w polskim porządku prawnym*. Muzeum Historii Polski, 2015.

Kochański, Z. "Cyrk...". *Echo Artystyczne*, no. 8, 1926.

---. "Z dziejów sztuki widowiskowej. Conferancieur i jego rola w kabarecie". *Echo Artystyczne*, no. 7, 1926.

Kotowski, Wojciech, and Bolesław Kurzęba. *Związki zawodowe. Komentarz do ustawy o związkach zawodowych*. Difin SA, 2015.

Krajan, J. "O reformę kabaretu". *Echo Artystyczne*, no. 5, 1925.

Królikowski, Paweł. Interview by Krystyna Piaseczna. "ZASP mój widzę wyższy". *Sceny Polskie. Pismo Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji*, no. 1, 2018, pp. 5-7; https://zasp.pl/wp-content/uploads/2020/10/Sceny_Polskie_No_01.pdf.

K.T. "Nasze zadania". *Echo Artystyczne*, no. 2, 1924.

Leder, Andrzej. *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

Marczak-Oborski, Stanisław. *Obszary teatru*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1953.

Michalik, Jan. "Poprzednik ZASP-u". *Pamiętnik Teatralny*, vol. 4, 1978, pp. 564-572.

Napiontkowa, Maria. *Teatr polskiego października*. Instytut Sztuki PAN, 2012.

Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza. "Kim jesteśmy?". *Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza*, https://www.ozzip.pl/inicjatywa-pracownicza.

"Pierwsze słowo redakcji". *Teatr Ludowy*, no. 1, 1928.

"Plaw. Polska Loża Artystów Widowiskowych". *POLZAWiD*, no. 3, 1924; *Echo Artystyczne*, no. 2, 1925.

Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich, no. 1-2, 1908.

Rydz, Beata. "Organizacja terenowych struktur związków zawodowych w południowych powiatach województwa lubelskiego w latach 1944–1975". *Radzyński Rocznik Humanistyczny*, vol. 10, 2012, pp. 92-94.

"Sprawozdanie ze zjazdu". *Teatr*, no. 7, 1950.

Staruszkiewicz, Jan. "Sanacja kabaretu". *POLZAWiD*, no. 2, 1924.

Statur. "Już trzy lata...". *Echo Artystyczne*, no. 1, 1927.

Trappmann, Vera. *Związki zawodowe w Polsce. Aktualna sytuacja, struktura organizacyjna, wyzwania*. Translated by Adam Peszke, Friedrich-Ebert-Stiftung, Przedstawicielstwo w Polsce, 2014, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/warschau/10820.pdf.

Ustawa z 1 lipca 1949 roku o związkach zawodowych. *Dziennik Ustaw*, no. 41, 1949, poz. 293, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19490410293.

Ustawa z 20 grudnia 1958 roku o samorządzie robotniczym. *Dziennik Ustaw*, no. 77, 1958, poz. 397, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19580770397.

Ustawa z dn. 23 maja 1991 roku o związkach zawodowych. *Dziennik Ustaw*, no. 55, 1991, poz. 234.

Wilski, Zbigniew. *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

Wysiński, Kazimierz Andrzej. *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1930. Zarys monograficzny*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.

"Z organizacją czy bez niej". *Echo Artystyczne*, no. 1, 1926.

ZASP. "O nas". *ZASP*, https://zasp.pl/zasp/o-nas/.

Związek Zawodowy Artystów Polskich. "Statut i ordynacja wyborcza ZZAP". *ZZAP*, http://zzap.aktorzy.org/statut/.

Abstract

Trade Unions and Creative Associations in Polish Theatre: A Reconnaissance

Aneta Głowacka, Dorota Fox

This article is devoted to trade unions in Polish artistic institutions and professions connected with the stage in the interwar and contemporary periods. The authors discuss the specificity, scope of activity, influence on theatrical life and public perception of trade union organizations, while pointing out dif-ferences between the first trade unions and those operating today. Trade union organizations of the early 20th century were communitarian in character; using press organs, they integrated various crea-tive circles, popularized their output and cared for the quality of the art by rating artists. They support-ed artists socially and defended their rights on the art market. The position of contemporary trade un-ions is not so influential. At least in the public perception, they are not viewed as organizations with significant reach. Although trade union organizations are still not widely popular, it seems that in re-cent years grassroots initiatives are experiencing a revival, as evidenced by the emergence of increas-ingly more industry trade unions.
keywords: trade unions in Polish theater, the interwar period, contemporary theater, institutional criticism