

Mapa dialogu społecznego w prywatnym sektorze występów na żywo w Bułgarii, Czechach, Polsce, Rumunii i Serbii

Agnieszka Paczyńska

Marzec 2021



Przy wsparciu finansowym Komisji Europejskiej

Spis treści

Streszczenie	3
Wstęp	6
Prywatny sektor występów na żywo: krótki przegląd	7
Wielkość sektora	8
Charakterystyka sektora	9
Organizacje	10
Wykonawcy indywidualni	11
Modele biznesowe	12
Dialog społeczny w prywatnym sektorze występów na żywo	16
Dotychczasowi partnerzy społeczni	17
Inne formy samoorganizacji	19
Dialog społeczny – sytuacja zastan	20
Główne bariery dla dialogu	20
Co może pobudzić dialog?	21
Tematy dialogu, które są najistotniejsze dla zainteresowanych podmiotów	23
Kryzys Covid-19 a dialog społeczny	24
Zalecenia: dialog społeczny na rzecz silniejszego sektora występów na żywo	27
Załącznik	
Raport krajowy: Polska	30



Streszczenie

Niniejszy raport przedstawia sytuację w zakresie dialogu społecznego w prywatnym sektorze występów na żywo w pięciu krajach europejskich: Bułgarii, Czechach, Polsce, Rumunii i Serbii. Sektor ten obejmuje wszelką działalność w zakresie muzycznych, teatralnych, tanecznych, cyrkowych i innych występów na żywo prowadzoną przez prywatne podmioty dla osiągnięcia zysku lub na zasadach not-for-profit, która nie jest w całości zależna od sektora publicznego, nawet jeśli w części korzysta z dotacji publicznych.

Brak jest dokładnych statystyk opisujących wielkość badanego tu sektora, jednak dostępne dane wskazują, że w pięciu badanych krajach zatrudnionych w nim jest około 100 000 osób, zaś liczba podmiotów działających w sektorze znacząco przewyższa liczbę aktywnych w nim instytucji publicznych.

Podmioty prowadzące występy na żywo mają różnorodne formy prawne: są to firmy zarejestrowane na podstawie różnych przepisów, jednoosobowe spółki, organizacje pozarządowe i grupy nieformalne. Nierzadko ta sama organizacja korzysta jednocześnie z różnych form prawnych. W znakomitej większości są to małe organizacje, zarówno pod względem zatrudnienia, jak i zasobów finansowych.

Stosunki pracy pomiędzy organizacjami a indywidualnymi wykonawcami regulują różnego typu umowy. Stałe umowy o pracę są rzadkie, a najczęściej stosowane są rozwiązania charakterystyczne dla prac zleconych dotyczących konkretnych projektów, np. umowy cywilnoprawne lub umowy dotyczące praw własności intelektualnej. Zakres zatrudnienia na zasadzie wolontariatu lub pracy nieformalnej jest znaczący. Indywidualni wykonawcy zwykle współpracują z wieloma organizacjami. Rzadkość normalnych umów o pracę przekłada się na często niepewną sytuację pracowników w zakresie ubezpieczenia społecznego.

Modele biznesowe są bardzo różnorodne w obrębie sektora, co jest odbiciem wielorakich wewnętrznych i zewnętrznych ograniczeń i szans, wobec których stają wykonawcy i organizacje zajmujące się występami na żywo. Prace dotyczące konkretnego projektu to dominująca forma, co przekłada się na krótki horyzont planowania. Dla wielu organizacji ważne jest finansowanie publiczne, choć część z nich korzysta z niego w niewielkim zakresie. Sektor nauczył się funkcjonować i stopniowo rozwijać pomimo ciągłej niepewności w zakresie istotnych źródeł przychodów. Cechy charakterystyczne dla tego sektora, a zwłaszcza jego zależność od interakcji pomiędzy wykonawcami a widzami, spowodowały, że jest on bardzo wrażliwy na pandemię Covid-19.

Znaczna część wykonawców indywidualnych jest zarejestrowana jako osoby samozatrudnione. Równocześnie wiele organizacji działających w sektorze w ogóle nie stosuje normalnych umów o pracę, co w dużym zakresie zaciera różnicę pomiędzy pracodawcą a pracownikiem. W istocie wielu wykonawców nie potrafi zaklasyfikować się do żadnej z tych kategorii.

We wszystkich analizowanych krajach generalny poziom przynależności do związków zawodowych jest niski, a cechy charakterystyczne dla prywatnego sektora występów na żywo powodują, że jeszcze trudniej w nim budować skuteczną reprezentację związkową.

Stowarzyszenia pracodawców stopniowo rozwijają swój potencjał, choć członkostwo w nich pozostaje niskie w sektorze. Słabość zarówno związków zawodowych, jak i organizacji pracodawców wynika głównie z powszechności niestandardowych form zatrudnienia oraz faktu, że organizacje zajmujące się występami na żywo są w większości małe.

W takiej sytuacji rośnie znaczenie innych form samoorganizacji. W ostatnich latach dostrzec można szereg prób tworzenia i rozwijania takich inicjatyw, z większym lub mniejszym powodzeniem. Czynniki sprzyjające podejmowaniu i rozwijaniu takich inicjatyw to możliwość elastycznego dostosowywania się do lokalnych warunków i skupienia się na konkretnych problemach, które są ważne dla interesariuszy w obrębie sektora, brak formalnych wymogów dotyczących reprezentatywności oraz możliwość pozyskiwania finansowania z różnych źródeł.

Słabość tradycyjnych partnerów społecznych powoduje, że w zasadzie nie ma sformalizowanego dialogu społecznego w prywatnym sektorze występów na żywo. Choć w sektorze występów na żywo istnieją umowy zbiorowe, np. w Bułgarii i Serbii, dotyczą one głównie jego części publicznej. W Serbii jedna umowa zbiorowa obejmuje pracę muzyków i wykonawców estradowych w branży hotelarsko-turystycznej. Jednocześnie w ostatnich latach pojawiły się interesujące inicjatywy w zakresie dialogu poza sformalizowaną strukturą dialogu społecznego na szczeblu krajowym.

Kluczowe bariery dla rozwoju dialogu społecznego wiążą się z ograniczoną wiedzą i świadomością praktycznych sposobów jego prowadzenia, brakiem kultury współpracy i zaufania, słabością istniejących podmiotów grupujących indywidualnych wykonawców i instytucje działające w sektorze oraz brakiem czasu i innych zasobów.

Wielu interesariuszy deklaruje zainteresowanie dialogiem społecznym, wydaje się również, że istnieje szeroki konsensus co do tematów wartych przedyskutowania. Dotyczą one źródeł finansowania dla sektora, płac, ułatwienia kontaktów pomiędzy organizacjami i indywidualnymi wykonawcami, elastycznych rozwiązań w zakresie zatrudnienia, szerzej warunków pracy oraz ubezpieczeń społecznych.

Choć stanowiła ona poważny cios dla sektora, pandemia Covid-19 wyraźnie pokazuje potencjalne znaczenie wspólnych działań na rzecz formułowania propozycji realistycznych rozwiązań. Słaby potencjał sektora w zakresie samoorganizacji, a w konsekwencji jego niezdolność do promowania własnych interesów w strategicznym dialogu z rządem stały się oczywiste. W takiej sytuacji kryzys pobudził jednak samoorganizację – pojawiają się nowe organizacje reprezentujące sektor, zaś liczba członków istniejących organizacji rośnie.

Pandemia pokazała znaczenie platform służących wymianie informacji i wypracowywaniu praktycznych rozwiązań dla sektora, stanowiąc jednocześnie silny bodziec dla różnych form dialogu zarówno pomiędzy podmiotami sektora, jak i z instytucjami publicznymi.

Dialog społeczny najlepiej pobudzać od wewnątrz. W tym kontekście kluczową rolę odgrywają tradycyjni partnerzy społeczni i nowo powstające formy samoorganizacji. Podmioty sektora muszą być przygotowane do kreatywnego myślenia i adaptacji do zmian. Pókoś pandemii prawdopodobnie przyspieszy tempo zmian w sektorze.

Streszczenie

Choć trudno przewidywać kierunek przyszłego rozwoju stosunków pracy, sektor zapewne nadal będzie funkcjonował wspólnym wysiłkiem indywidualnych wykonawców i organizacji powiązanych ze sobą różnorodnymi formalnymi i mniej formalnymi umowami. Osoby wspierające dialog społeczny i/lub uczestniczące w nim muszą lepiej rozumieć te realia.

Tradycyjni partnerzy społeczni będą musieli wyjść poza swoją strefę komfortu. Będą przynajmniej musieli znaleźć sposób otwarcia się na podmioty po prywatnej stronie sektora. Partnerzy społeczni będą również musieli postarać się lepiej zrozumieć i reprezentować interesy wykonawców zatrudnionych w nietypowych formach oraz organizacji o złożonym statusie formalnym i niekoniecznie zatrudniających wielu pracowników.

Dużą rolę do odegrania ma państwo. W krótkiej perspektywie kluczowe są rozwiązania pomagające sektorowi przetrwać pandemię. W dłuższym horyzoncie czasowym konieczne, acz niełatwe są stanowcze wysiłki pobudzające dialog społeczny w sektorze. Ważne pozostają konsultacje i współpraca dotyczące programów wsparcia i opracowania strategii postkowieidowych.

Europejskie stowarzyszenia mogą wspierać krajowe instytucje w badanych pięciu krajach dzieląc się dobrymi praktykami i konkretnymi rozwiązaniami, które sprawdziły się w innych krajach.



Wstęp

Niniejszy raport jest jednym z rezultatów projektu zainicjowanego i przeprowadzonego dla europejskich partnerów społecznych w sektorze występów na żywo. Skupiliśmy się na pięciu krajach europejskich: Czechach, Bułgarii, Rumunii, Serbii i Polsce.

Celem projektu i raportu jest:

- Opisanie prywatnego sektora występów na żywo;
- Ocena stanu dialogu społecznego w sektorze;
- Wskazanie sposobów promowania i wspierania dialogu społecznego.

Dla celów niniejszego studium prywatny sektor występów na żywo obejmuje szeroki zakres występów odbywających się w fizycznej obecności publiczności, organizowanych zarówno dla osiągnięcia zysku, jak i na zasadach non-profit, w pełni lub w części niezależnych od finansowania publicznego. Mieszczą się tu w szczególności działania takie jak teatralne, muzyczne, taneczne, cyrkowe i inne produkcje sceniczne wykonywane w specjalnie do tego przeznaczonych salach, w przestrzeni publicznej, w miejscach uczęszczanych przez turystów itp. Podmioty sektora publicznego są wyłączone z naszej analizy. Jednak inicjatywy częściowo subsydiowane z funduszy publicznych nadal mieszczą się w zakresie niniejszego badania pod warunkiem, że nie opierają się one w całości na finansowaniu publicznym i pozostają niezależne od sektora publicznego w zakresie decyzji menedżerskich i ubiegania się o finansowanie.

Prace badawcze dotyczące poszczególnych krajów, na których opiera się niniejszy raport, ukończono przed wybuchem pandemii Covid-19. Mając na uwadze jej głębokie oddziaływanie na sektor, raport ten stara się również ocenić, jaki wpływ może mieć kryzys na dialog społeczny i w jakim zakresie wzmożony dialog społeczny może pomóc w kształtowaniu rozwiązań na przyszłość dla sektora.

Niniejszy raport wykorzystuje różnorodne źródła informacji. Opierając się na pięciu raportach krajowych, czerpie z szerokiego zasobu istniejących publikacji, dokumentów i aktów prawnych, wyników pięciu grup fokusowych gromadzących podmioty sektora z wszystkich analizowanych krajów, szeregu wywiadów indywidualnych, dyskusji podczas konferencji, a także wyników dwóch ankiet online: jednej dla wykonawców indywidualnych i drugiej dla organizacji działających w prywatnym sektorze występów na żywo. Ankiety, spotkania grup fokusowych i indywidualne rozmowy przeprowadzono w większości pomiędzy jesienią 2019 roku a lutym 2020 roku.

Prywatny sektor występów
na żywo: **krótki przegląd**

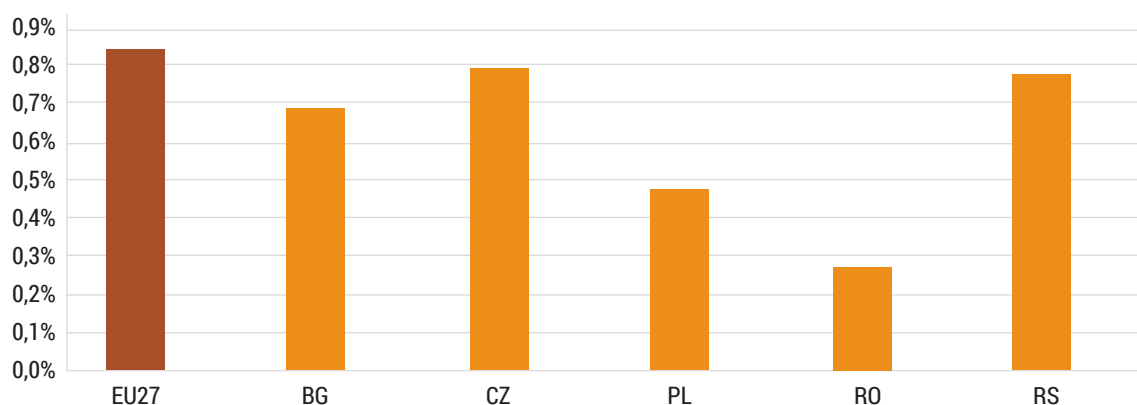


Wielkość sektora

Brak jest całościowych i wiarygodnych danych, które pozwalałyby na dokładne oszacowanie wielkości sektora w kategoriach liczby pracowników i organizacji. Łukom w dostępnych danych statystycznych po części trudno zaradzić, mając na uwadze stosunkowo małe rozmiary sektora, a co za tym idzie trudność w opisanu go za pomocą ogólnych badań pracowników i instytucji. Równocześnie różnorodność i elastyczność instytucji sektora oznaczają, że dostępne dane administracyjne, np. oparte na wyodrębnionych sektorach działalności gospodarczej, nie są zbyt użyteczne.

Gdy chodzi o zatrudnienie, badania dotyczące pracowników dostarczają informacji na temat szerszej kategorii zdefiniowanej jako *osoby pracujące jako twórcy i wykonawcy artystyczni, autorzy, dziennikarze i lingwiści*. W ostatniej dekadzie zatrudnienie w tej grupie wzrosło we wszystkich pięciu krajach, a także w całej UE. W 2018-2019 pracownicy tych sektorów stanowili 0,25% łącznego zatrudnienia w Rumunii, 0,5% w Polsce i pomiędzy 0,7% a 0,8% w Bułgarii, Serbii i Czechach – wskaźnik bliski średniej dla UE wynoszącej 0,84% (Rysunek 1). Brak jest danych na temat trendów w zakresie zatrudnienia w prywatnym sektorze występów na żywo, choć niepotwierdzone informacje sugerują, że również wzrosło ono w ostatnich latach. Łączne zatrudnienie w tym sektorze rośnie zdecydowanie w latach 2010-2020 we wszystkich krajach, może za wyjątkiem Serbii. Liczba osób zatrudnionych w tym szerokim sektorze wzrosła o 15%-20% w Bułgarii, Czechach i Polsce. Rumunia odnotowała znacznie wyższy wzrost bliski 40%, natomiast dane z Serbii wskazują na jedynie 5-procentowy wzrost zatrudnienia¹. Przyjmując, że od jednej trzeciej do połowy zatrudnionych w tej szerszej kategorii pracuje w prywatnym sektorze występów na żywo, otrzymujemy szacunkową liczbę około 100 000 osób w pięciu badanych krajach w 2019 roku.

Rysunek 1. Szeroka kategoria statystyczna („osoby pracujące jako twórcy i wykonawcy artystyczni, autorzy, dziennikarze i lingwiści”) jako odsetek całkowitego zatrudnienia w 2018-19



Źródło: Eurostat, Dane ankietowe na temat zatrudnienia.

Dokładne dane na temat względnej wielkości podsektorów jeszcze trudniej uzyskać. Dostępne informacje wskazują, że muzyka stanowi zdecydowanie największy podsektor, a następnie miejsca zajmują różne formy teatru. Sektor cyrkowy jest bardzo mały pod względem zatrudnienia.

¹ Dane te opierają się na zestawieniu średniej z 2011-12 i średniej z 2018-19. W przypadku Serbii punktem wyjścia jest 2013 rok, jako że wcześniejsze dane porównawcze na temat zatrudnienia nie są dostępne.

Firmy, organizacje i instytucje działające w prywatnym sektorze występów na żywo przyjmują bardzo różne formy prawne, a w istocie czasem nie są w ogóle formalnie zarejestrowane. Praktycznie niemożliwe jest zatem dokładne oszacowanie liczby podmiotów działających w sektorze. Stwierdzić można jedynie, że z uwagi na bardzo małe średnie rozmiary pojedynczych instytucji prywatnych, ich liczba znacząco przewyższa liczbę podmiotów publicznych działających w sektorze występów na żywo.

Charakterystyka sektora

Prywatny sektor występów na żywo nie jest w żadnym razie jednorodny. W istocie, nawet samoidentyfikacja stwarzającego obręb pewne problemy. W niektórych krajach i podsektorach występów na żywo istnieje pewne napięcie pomiędzy ambitniejszymi przedstawieniami nastawionymi na wartości artystyczne i skierowanymi raczej do wąskiej publiczności z jednej strony, a występami przemawiającymi do gustów szerszej publiczności, często wyraźniej nastawionymi na aspekt komercyjny z drugiej. Samo określenie „komercyjny” ma negatywne konotacje w pewnych częściach sektora.

Kolejny podział dotyczy różnych gatunków występów na żywo. Choć podobieństwa są wyraźne, niektórzy wykonawcy i organizacje mogą niewiele wiedzieć na temat innych gatunków i wyzwań z nimi związanych, i nie interesować się nimi. Na przykład, artyści cyrkowi pozostają często poza polem widzenia wielu interesariuszy sektora, a w istocie przez niektórych mogą nie być nawet traktowani zbyt poważnie.

Sektor prywatny współistnieje z sektorem finansowanym z funduszy publicznych. Złożoność tych powiązań odzwierciedla różny udział sfery publicznej i prywatnej w różnych podsektorach, a nawet konkretnych typach występów (np. opera vs. muzyka pop). Również państwo może realizować strategię ukierunkowaną na poszczególne segmenty. Równocześnie finansowanie publiczne odgrywa znaczącą rolę dla wielu podmiotów prywatnych.



Organizacje

Cechą wspólną wszystkich sektorów krajowych jest różnorodność form prawnych podmiotów funkcjonujących na rynku. W prywatnym sektorze występów na żywo działają firmy rejestrowane jako jednoosobowe spółki, organizacje pozarządowe czy grupy nieformalne. Nierzadko te same organizacje występują pod różnymi formami prawnymi, zazwyczaj po to, aby spełnić wymogi formalne związane z ubieganiem się o różne formy wsparcia publicznego i prywatnego.

Większość organizacji działa w miastach, w szczególności największych. Taka koncentracja stanowi wynik ekonomii skali i powiązań sieciowych. Utrzymanie większej organizacji wymaga dostępu do stosunkowo dużej publiczności, co – poza imprezami sezonowymi, takimi jak festiwale – możliwe jest tylko w miastach. Jednak mniejsze organizacje są bardziej równomiernie rozproszone w analizowanych krajach. Na przykład, w Bułgarii funkcjonuje ponad trzy tysiące lokalnych ośrodków kultury „*Chitalishta*”, organizacji non-profit zajmujących się między innymi organizacją występów na żywo. Około 80% tych *Chitalishta* mieści się na terenach wiejskich.

Z perspektywy organizacyjnej ważną rolę odgrywają festiwale. W Czechach są one kluczowymi graczami w prywatnym sektorze występów artystycznych, należąc do największych pracodawców, również gdy chodzi o stałe umowy o pracę. Jest to możliwe dzięki regularnemu wsparciu publicznemu dla wybranych dużych festiwali. W związku z ich sezonowym charakterem, podczas festiwali pracuje również duża liczba wolontariuszy.

Pośrednicy, tacy jak agencje reprezentujące wykonawców, współpracują zazwyczaj ze stosunkowo wąską grupą szeroko znanych artystów. Badania prowadzone w tych pięciu krajach nie pozwoliły na oszacowanie wielkości tego segmentu rynku, a tym samym jego względnego znaczenia dla całego sektora. Można jedynie odnotować, że jak się wydaje segment ten tworzy szereg miejsc pracy związanych z organizacją imprez, technicznymi aspektami występów itp.

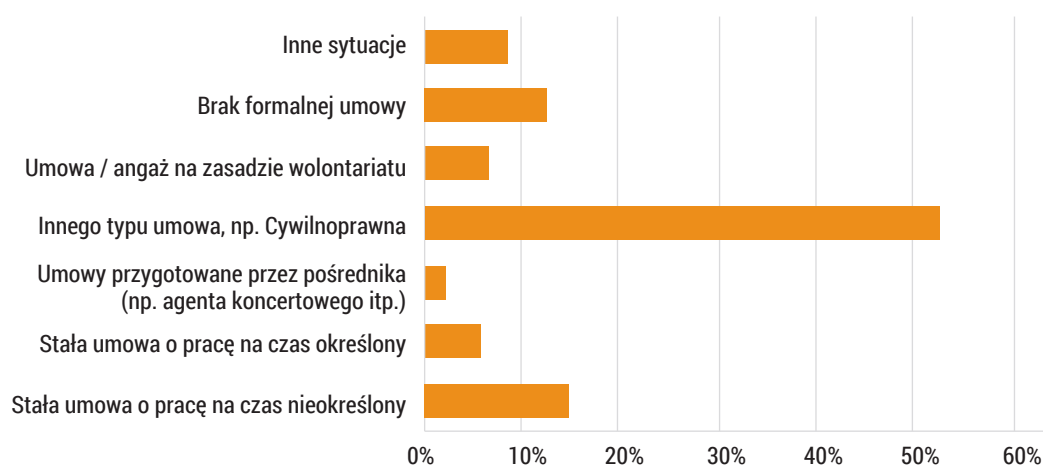
Choć brak jest dokładnych danych, znakomita większość organizacji jest mała pod względem zarówno zatrudnienia, jak i finansów. Na przykład, serbskie spółki z ograniczoną odpowiedzialnością, które na podstawie danych rejestrowych można zidentyfikować jako należące do sektora występów na żywo, przeciętnie zatrudniają mniej niż dwie osoby. W Rumunii przeciętne zatrudnienie w komercyjnych firmach z głównych podsektorów branży występów artystycznych w 2018 roku wynosiło około jednej osoby.

Organizacje korzystają z różnych typów umów przy zatrudnianiu pracowników (Rysunek 2). Zazwyczaj instytucje badane w ramach tego projektu stosowały dwa różne typy umów w 2019 roku². Stałe umowy o pracę występowały rzadko. Wśród ankietowanych instytucji tylko ponad 10% wskazywało, że jest to dominujący sposób zatrudniania pracowników, natomiast ponad dwie trzecie z nich w ogóle nie stosowało takich umów.

2 Jedno z działań w ramach projektu polegało na przeprowadzeniu ściśle zsynchronizowanych ankiet instytucji i osób indywidualnych. Brak odpowiednich rejestrów, z których można by losowo wybrać respondentów, w połączeniu z ograniczeniami budżetowymi powodują, że badań tych nie można traktować jako statystycznie reprezentatywnych. W związku z tym raport niniejszy skupia się na ustaleniach jakościowych. Ponadto wszystkie dane procentowe podawane w raporcie dotyczą badanych respondentów (a nie odpowiednich populacji) i są przedstawiane w zaokrągleniu.

Umowy typowe dla prac związanych z konkretnymi projektami (np. umowy cywilnoprawne oraz umowy dotyczące bardziej praw autorskich aniżeli warunków pracy) dominowały w około połowie badanych instytucji. Powszechna była także praca na zasadach wolontariatu. Około jedna czwarta wszystkich badanych instytucji wskazywała, że większość pracowników zatrudniały w 2019 roku w ogóle bez formalnej umowy, zaś 10% instytucji stosowało takie umowy. Co może nieco zaskakiwać, odpowiedzi takie dotyczyły nie tylko najmniejszych instytucji, lecz w równym stopniu większych, co może wskazywać na bynajmniej nie marginalną rolę nieformalnego zatrudnienia w sektorze lub też inne zjawiska. Kwestia ta warta jest dalszego zbadania.

Rysunek 2. Częstość dominujących typów umów stosowanych przez organizacje w 2019 roku – wyniki ankiety



Źródło: Badanie instytucji przeprowadzone w pięciu analizowanych krajach.

Wykonawcy indywidualni

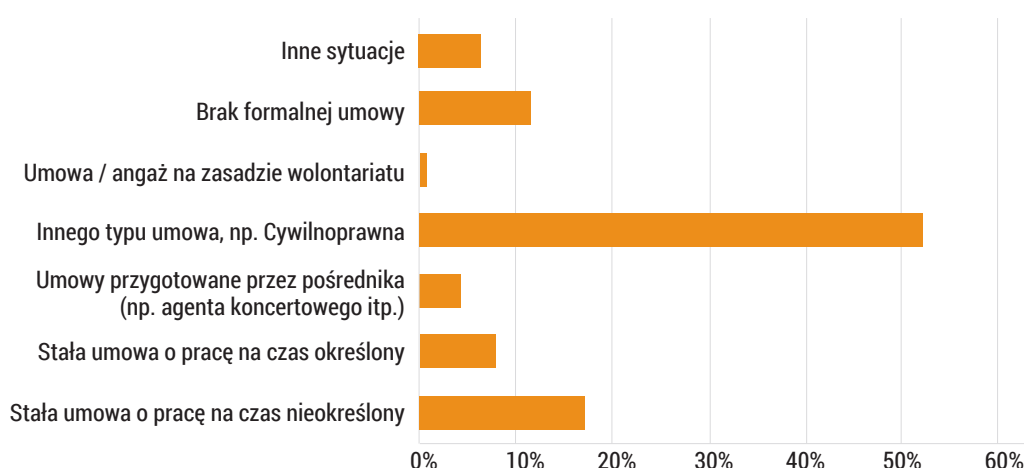
Różnica pomiędzy instytucjami a wykonawcami indywidualnymi często się zaciera. Jedna trzecia ankietowanych wykonawców wskazywała, że w 2019 roku zarejestrowani byli również jako przedsiębiorcy sektora występów na żywo. Obejmuje to samozatrudnienie. W połączeniu z omawianą niżej istotną różnorodnością typów umów powoduje to duże zróżnicowanie sytuacji wykonawców indywidualnych.

Powszechna jest praca w wielu miejscach. Wykonawcy często pracują w drugiej instytucji występów na żywo, publicznej lub prywatnej, albo też dodatkowo poza sektorem występów na żywo, wykonując zajęcie związane z ich podstawową działalnością (np. uczenie muzyki) albo też zupełnie z nią niezwiązane. Połowa ankietowanych wskazywała, że w 2019 roku pracowali przynajmniej dla 4 różnych organizacji, a w tej liczbie blisko jedna trzecia pracowała dla przynajmniej 7 różnych organizacji.

Stale umowy o pracę są rzadkie w sektorze. Tylko około 15% badanych podawało, że mają normalne umowy o pracę na czas nieokreślony (Rysunek 3). Dla osób zatrudnionych w ten sposób umowa taka stanowi zwykle główne źródło dochodu. Zdecydowanie najczęstsze były umowy cywilnoprawne albo oparte na prawach autorskich lub innych przepisach, których nie reguluje kodeks pracy.

Blisko 80% osób badanych zawierało takie umowy w 2019 roku, a dla nieco ponad połowy stanowiły one główne źródło dochodu. Całkiem częste były sytuacje, gdzie w ogóle nie zawierano formalnej umowy. Blisko jedna trzecia wykonawców pracowała w ten sposób w 2019 roku, natomiast około 10% podawało, że w ten sposób uzyskują większość swoich dochodów. Pozostaje to w zgodzie z omówionym wyżej badaniem dotyczącym instytucji.

Rysunek 3. Częstość dominujących typów umów zawieranych przez wykonawców indywidualnych w 2019 roku – wyniki ankiety



Źródło: Badanie wykonawców indywidualnych przeprowadzone w pięciu analizowanych krajach.

Mając na uwadze rzadkość statycznych umów o pracę (oraz specyficzne dla poszczególnych krajów zasady samozatrudnienia, uprawiania wolnego zawodu itp.), sytuację wielu osób w zakresie ubezpieczenia społecznego można określić jako niepewną. Nie mogą oni zbyt licznie liczyć na przyzwoite świadczenia emerytalne w przyszłości, a w niektórych przypadkach mają również problemy z ubezpieczeniem chorobowym i zdrowotnym. Wagę kwestii związanych z ubezpieczeniem społecznym podkreślało wielu respondentów.

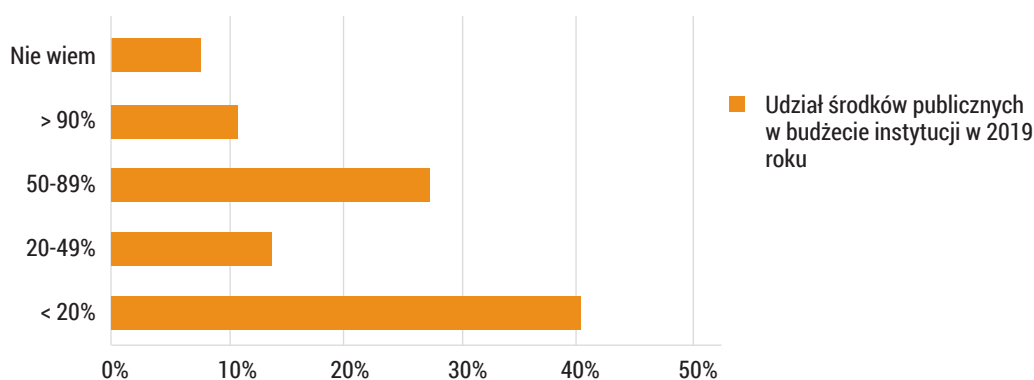
Modele biznesowe

Różnorodność prywatnego sektora występów na żywo znajduje odzwierciedlenie w bardzo różnych modelach biznesowych, z których żaden – jak wskazuje nasza analiza sytuacji we wszystkich pięciu krajach – nie jest dominujący. Często jest łączenie różnych podejść.

Praca na rzecz konkretnych projektów jest częsta zarówno dla wykonawców indywidualnych, jak i organizacji. Po części wynika to po prostu z natury występów na żywo: określone przedstawienia cyrkowe, teatralne lub muzyczne są najpierw przygotowywane, a następnie wystawiane przed publicznością w jednej lub większej liczbie lokalizacji, by w końcu zejść ze sceny. W związku z tym określona grupa wykonawców często spotyka się tylko przy okazji konkretnego przedstawienia. Co ważniejsze, dla wielu instytucji finansowanie jest głównie związane z powodzeniem lub fiaskiem konkretnych projektów. Może to zależeć od popularności przedstawienia wśród publiczności, ale także od jego względnego sukcesu w pozyskiwaniu finansowania od sponsorów z sektora publicznego lub prywatnego. Wszystko to powoduje ograniczoną stabilność finansową, a tym samym problemy w dokonywaniu długoterminowych inwestycji (np. w sprzęt, sale przedstawieniowe itp.), oraz konkurencję wykraczającą poza czysto artystyczne aspekty.

Chociaż niniejszy raport z definicji pomija podmioty w całości finansowane ze środków publicznych i nie posiadające autonomii operacyjnej, dla wielu instytucji dotacje publiczne odgrywają ważną rolę. Blisko 40% respondentów ankiety wskazywało, że takie dotacje stanowiły największą pozycję w ich budżetach za rok 2019 (Rysunek 4). Istnieją duże różnice pomiędzy instytucjami, gdy chodzi o rolę dotacji w ich działalności, i znacząca część uczestników rynku nie korzysta z nich w większym zakresie. Na przykład, w tej samej ankiecie dalsze 40% respondentów wskazywało, że dotacje stanowiły mniej niż 20% ich budżetu w 2019 roku, co świadczy, że wiele instytucji daje sobie radę bez istotnego publicznego wsparcia. Równocześnie rozmaite kwestie związane z dostępem do dotacji okazały się problemami najczęściej wymienianymi w odpowiedziach na otwarte pytanie o kluczowe wyzwania rozwojowe. W istocie wyrażenie „publiczny” było drugim najczęściej powtarzaniem słowem zaraz po „finansowaniu” (Rysunek 5). Te dwa wyrażenia daleko wyprzedzały wszystkie inne kwestie podnoszone w odpowiedziach na to pytanie.

Rysunek 4. Rola finansowania publicznego w budżetach organizacji w 2019 roku: odpowiedzi ankietowe



Źródło: Badanie organizacji przeprowadzone w pięciu analizowanych krajach.

Rysunek 5. Kluczowe kwestie dla rozwoju organizacji – na podstawie odpowiedzi na otwarte pytanie ankietowe



Źródło: Badanie organizacji przeprowadzone w pięciu analizowanych krajach.

Dla niektórych segmentów kluczowe są związki z branżą hotelarsko-turystyczną. Występy na festiwalach (patrz dalej) lub w restauracjach, hotelach i innych miejscach uczęszczanych przez turystów stanowią ważne źródło dochodu dla wielu muzyków. Dobrym przykładem takiej odnoszącej sukcesy – również w kategoriach finansowych – działalności niszowej jest tak zwany czarny teatr w Pradze. Ta forma artystyczna wywodząca się z Azji wykorzystuje zaciemnioną scenę, światło ultrafioletowe, fluorescencyjne kostiumy i inne techniki dla tworzenia robiących wrażenie na widzach iluzji wizualnych. Stał się on popularną atrakcją turystyczną w Pradze, dzięki czemu takie teatry rozwijają się bez dotacji publicznych. Kolejnym przykładem znaczenia więzi pomiędzy tymi dwoma sektorami jest fakt, że w Serbii jedyna umowa zbiorowa dotycząca bezpośrednio prywatnego sektora występów na żywo obejmuje muzykę popularną i sektor hotelarsko-turystyczny.

Festiwale są często ważnymi instytucjami i pracodawcami same w sobie, a jednocześnie stanowią istotny element ekosystemu prywatnych występów na żywo. Są kluczowymi miejscami dla występów cyrkowych i przedstawień teatru ulicznego. Festiwale promują również sieciowanie: gromadząc wiele podmiotów z branży, stwarzają nowe możliwości w obrębie sektora prywatnych występów na żywo i poza nim. Pomaga to również w uzyskiwaniu wsparcia finansowego od władz lokalnych, na których terenie się odbywają festiwale, a także dotacji od państwa, biznesu i innych podmiotów. Największe festiwale muzyczne i teatralne stwarzają ważne pole dla występów znanych grup i artystów, działając jak katalizatory przyciągające dużą publiczność. Dla przykładu, jak się szacuje w niektórych latach Guča Trumpet Festival w Serbii miał około pół miliona widzów, zaś w 2018 roku Open'er Festival w Gdyni, mieście w północnej Polsce, przyciągnął 140.000 osób. EXIT Festival w Novi Sad w Serbii gości corocznie około 600 wykonawców. Równocześnie setki mniejszych festiwali dostępnych dla publiczności lokalnej zapewniają pole do prezentacji mniej znanym wykonawcom i grupom. Imprezy te stają się często ważnym elementem lokalnych strategii promocyjnych przyciągających do danego regionu turystów, a przez to generujących znaczące dochody dla gospodarki regionu i przyczyniających się do jego promocji.

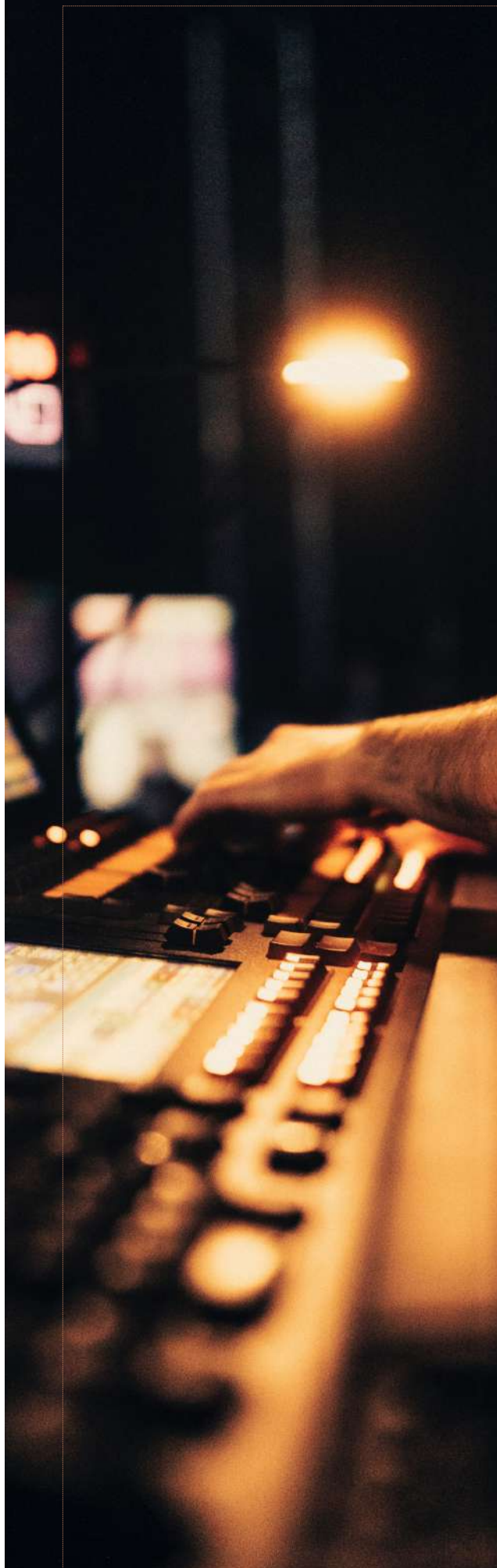
W niektórych segmentach występy wyjazdowe stanowią ważny element strategii komercyjnych. Ma to związek zarówno z powiązaniem z sektorem hotelarsko-turystycznym, jak i z rolą festiwali. Na przykład, niektórzy muzycy regularnie grywają w zagranicznych miejscowościach turystycznych, głównie latem. Trudno oszacować łączną skalę występów wyjazdowych w całym sektorze, stanowią one niewątpliwie ważny element strategii pewnych instytucji i wykonawców indywidualnych, na przykład we współczesnym segmencie cyrkowym.

Dla wykonawców indywidualnych poszukiwanie pewnego zakresu bezpieczeństwa i przewidywalności pracy stanowi ważny czynnik kierujący ich wyborami zawodowymi. Jedną ze strategii opisywanych przez wiele osób we wszystkich pięciu krajach jest znalezienie sobie bezpiecznego miejsca zatrudnienia nie należącego do prywatnego sektora występów na żywo. Może to być publiczna instytucja występów na żywo (np. orkiestra filharmoniczna), inna instytucja kulturalna sektora publicznego (np. szkoła muzyczna) lub innego typu pracodawca, niekoniecznie bezpośrednio związany z sektorem występów na żywo. W badaniu wykonawców około 40% respondentów wskazywało, że większa część ich dochodów w 2019 roku pochodziła z działalności innej niż występy na żywo, podczas gdy tylko jedna czwarta podała, że działalność w zakresie występów na żywo stanowiła ich jedyne źródło dochodu. Niektórzy łączenie stałego zatrudnienia z wolnością, jaką dają występy na żywo, uważali za optymalne rozwiązanie.

Istnieje szereg przykładów działających z powodzeniem instytucji prywatnych, głównie w podsektorach muzycznym i teatralnym. Zwłaszcza w muzyce budują one na statusie indywidualnych gwiazd zdolnych do przyciągnięcia masowej publiczności koncertowej. Odnoszące sukcesy teatry prywatne opierają swoją strategię na kombinacji sprzedaży biletów i grantów z różnych źródeł. Niektóre korzystają również na udziale znanych aktorów lub reżyserów, zaś inne budują swoją reputację na inne sposoby. Wiele teatrów nie ma „stałego adresu”, bowiem utrzymanie stałej sali występowej podwyższa koszty, wymuszając większą skalę działalności, stosowanie modelu dzielenia się kosztami z innymi użytkownikami lub też pokrywania kosztów stałych z innych źródeł.

W ostatnich latach na popularności zaczął zyskiwać crowdfunding. Istotnym aspektem tego innowacyjnego źródła finansowania jest to, że tworzy ono nowego typu więzi z publicznością, często korzystnie wpływające na długofalowy rozwój instytucji. Takie inicjatywy pojawiają się zwłaszcza w Czechach i Polsce. Pandemia Covid-19 dała nowy bodziec tego typu finansowaniu, bowiem wydaje się ono dobrze dopasowane do modeli występów online wykorzystujących strategię pay what you want.

Podsumowując, w obrębie prywatnego sektora występów na żywo funkcjonują bardzo różne modele biznesowe, co odzwierciedla oddziaływanie wewnętrznych i zewnętrznych ograniczeń i możliwości, przed jakimi stają wykonawcy i organizacje występów artystycznych. Sektor nauczył się działać i stopniowo rozwijać pomimo ciągłej niestabilności głównych źródeł przychodów. Swoiste cechy sektora, tj. jego zależność od bezpośredniej interakcji pomiędzy wykonawcami a widzami, sprawiają, że jest on bardzo wrażliwy na kryzys pandemiczny. Równocześnie, pewne elementy popularnych modeli biznesowych (np. powiązania z sektorem hotelarsko-turystycznym) jeszcze nasiliły zjawiska kryzysowe.



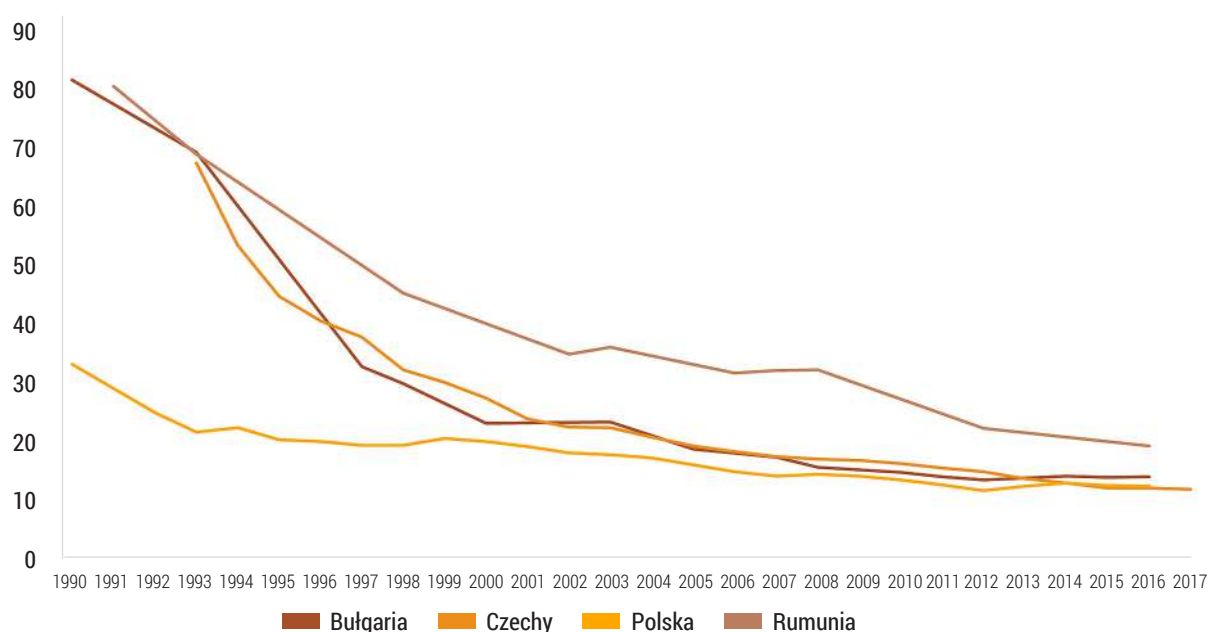
The image features several black silhouettes of dancers in various dynamic poses, set against a vibrant background of a golden light tunnel. The tunnel is composed of concentric circles of glowing points that create a strong sense of depth and perspective, drawing the viewer's eye towards the center. The overall atmosphere is energetic and artistic.

Dialog społeczny
w prywatnym sektorze
występów na żywo

Dotychczasowi partnerzy społeczni

Pięć krajów objętych niniejszym raportem ma z grubsza podobną historię gospodarczą – wszystkie około 30 lat temu przeszły transformację od systemu socjalistycznego. Jednym z elementów tej transformacji było znaczące osłabienie roli związków zawodowych, w wyniku czego poziom członkostwa w związkach gwałtownie spadł w latach 90-tych XX wieku. W ostatnich latach pojawiały się słabe oznaki odrodzenia związków zawodowych, choć poziom uzwiązkowienia wśród pracowników pozostaje bez zmian lub nadal powoli spada (Rysunek 6).

Rysunek 6. Ogólne trendy w zakresie członkostwa pracowników w związkach zawodowych 1990-2017 (% zatrudnionych)



Uwaga: Dane dla Serbii nie są dostępne w wykorzystanych źródłach. Źródło: J. Visser, Baza danych ICTWSS, wersja 6.0. Amsterdam: Amsterdam Institute for Advanced Labour Studies (AIAS), University of Amsterdam, czerwiec 2019.

Rosnąca rola mikroprzedsiębiorstw i niestandardowe rozwiązania w zakresie zatrudnienia to dwa istotne czynniki, które sprawiają, że sytuacja jest mniej sprzyjająca działalności związków zawodowych. Czynniki te szczególnie mocno zaznaczają się w prywatnym sektorze występów na żywo. Spośród indywidualnych wykonawców uczestniczących w ankiecie tylko 10% zadeklarowało przynależność do związku zawodowego. Odsetek ten był nawet niższy w Czechach. Co więcej, mając na uwadze, że wielu wykonawców jest jednocześnie zatrudnionych w wielu miejscach, również w instytucjach sektora publicznego, ich członkostwo w związkach zawodowych może wiązać się właśnie z takim stałym zatrudnieniem (np. w orkiestrze filharmoniczej, w publicznej szkole muzycznej itp.), a nie z pracą w prywatnym sektorze występów na żywo.

W niektórych krajach obowiązujące przepisy prawa lub ugruntowane praktyki sprawiają, że osobom bez stałego zatrudnienia na umowę o pracę trudno jest wstąpić do związków zawodowych. W Rumunii w ostatnich latach toczyła się żywa dyskusja na ten temat.

W wielu krajach wyznaczony jest wysoki próg członkostwa w związkach, aby osiągnęły one status reprezentatywny i mogły tym samym uczestniczyć w formalnym procesie dialogu społecznego na poziomie firmy, sektora czy krajowym.

Na przykład, przepisy obowiązujące obecnie w Rumunii wymagają, by ponad połowa pracowników firmy należała do związku zawodowego, aby mógł on negocjować umowy zbiorowe. Na poziomie sektora minimalny próg wynosi 7%. Jest to trudne do osiągnięcia w praktyce ze względu na trzy powiązane czynniki. Po pierwsze, aby założyć związek zawodowy, musi do niego wstąpić przynajmniej 15 osób z tej samej firmy. Druga, ściśle z poprzednią powiązana kwestia to fakt, że niemal wszystkie podmioty działające w prywatnym sektorze występów na żywo mają mniej niż 15 pracowników (a w istocie mniej niż 10 pracowników). Po trzecie, podział sektorów, w obrębie których może być prowadzony dialog społeczny, uznaje branżę występów na żywo za część znacznie szerszego sektora „kultury i massmediów”.

Członkostwo w istniejących związkach zawodowych często ogranicza się głównie do pracowników publicznych instytucji występów na żywo. Dobrym tego przykładem są Czechy i Rumunia, choć sytuacja jest podobna również w Polsce. I znowu wynika to z faktu, że w sektorze rzadkie są stałe umowy o pracę. Kiedy indziej członkostwo może być stosunkowo wysokie w niektórych podsektorach, natomiast niskie w innych. By posłużyć się przykładem, serbski autonomiczny związek artystów estradowych liczy około 7000 członków i ma status reprezentatywnego związku zawodowego. Równocześnie, reprezentacja związkowa grup takich jak tancerze ludowi czy artyści nowego cyrku pozostaje niska.

Po stronie instytucji transformacja polityczna i gospodarcza z lat 90-tych XX wieku stworzyła odpowiednie warunki do powstania liczących się stowarzyszeń pracodawców. W większości analizowanych krajów instytucje te stopniowo wzmacniają swój potencjał i uczą się lepiej reprezentować interesy grupowe. Dotyczy to również komercyjnej części sektora występów na żywo.

Równocześnie wyżej omawiane cechy sektora występów na żywo stwarzają bariery dla powstawania silnej reprezentacji podmiotów działających w sektorze. Kluczowe znaczenie ma fakt, że są to przeciętnie bardzo małe firmy i wiele z nich skupia się na przetrwaniu lub rozwoju w bardzo wąskich segmentach rynku. Dodatkowo, nieliczne z tych instytucji zatrudniają pracowników na stałe umowy o pracę, zatem niekoniecznie postrzegają się jako pracodawcy. Wszystko to nie sprzyja jakiemuś szerszemu angażowaniu się w stowarzyszenia pracodawców.

Spśród organizacji, które uczestniczyły w badaniu, mniej niż 8% deklaruowało, że należą do stowarzyszenia pracodawców. Większość z nich pochodziła z Bułgarii i Rumunii, natomiast w pozostałych krajach odsetek ten jest minimalny. Co istotne, tylko jedna czwarta instytucji nie przynależących do stowarzyszenia pracodawców deklaruowała zainteresowanie wstąpieniem do takiego stowarzyszenia.

Można argumentować, że sztywne i sformalizowane zasady zdefiniowanego prawem dialogu społecznego nie są dostosowane do potrzeb sektorów takich jak sektor występów na żywo. W pewnej mierze odnosi się to również do istnienia i funkcjonowania związków zawodowych i stowarzyszeń pracodawców.

Inne formy samoorganizacji

Słabość tradycyjnych związków zawodowych i stowarzyszeń pracodawców w sektorze podnosi znaczenie innych form samoorganizacji. W analizowanych krajach w ostatnich latach pojawiało się wiele prób, częściowo udanych, tworzenia i umacniania takich instytucji. Czynnikiem sprzyjającym tworzeniu i rozwijaniu takich inicjatyw jest ich elastyczność w adaptowaniu się do warunków lokalnych i skupianiu na specyficznych problemach, które są ważne dla podmiotów sektora, brak formalnych wymogów reprezentatywności, zdolność do pozyskiwania finansowania z różnych źródeł. Czasami korzystniejszy wizerunek organizacji pozarządowych aniżeli związków zawodowych może również odgrywać pewną rolę zwiększając ich zdolność do przyciągania członków. Mimo to jednak, brak formalnych ram dialogu społecznego może ograniczać skuteczność takich instytucji w realizacji ich celów związanych z rynkiem pracy.

W niżej zamieszczonej ramce przedstawiono wybrane przykłady inicjatyw nakierowanych na tworzenie forum dialogu pomiędzy podmiotami sektora.

Ramka 1. Przykłady organizacji nieposiadających formalnego statusu związków zawodowych lub stowarzyszeń pracodawców, które reprezentują podmioty sektora i angażują się w dialog społeczny

Bułgarskie Stowarzyszenie Muzyczne utworzone w 2012 roku zajmuje się lobbowaniem za rozwiązaniami prawnymi oraz innymi działaniami chroniącymi interesy zawodowych muzyków. W początku 2020 roku miało ono około 600 członków.

Inny podmiot z Bułgarii, Stowarzyszenie ACT na rzecz Wolnego Teatru reprezentuje zarówno indywidualnych artystów, jak i organizacje non-profit zajmujące się teatrem i innymi formami sztuki scenicznej. Organizacja ta lobbuje na rzecz lepszych warunków dla artystów scenicznych działających na własną rękę, wyższych dotacji publicznych dla niezależnego teatru i sektora sztuki scenicznej oraz preferencyjnego traktowania niezależnych podmiotów chcących korzystać z istniejącej infrastruktury teatralnej.

W Czechach utworzony w 2015 roku Fundusz Wieczysty Zawodowych Tancerzy stanowi przykład prywatnej inicjatywy, której celem jest zapewnienie pomocy psychologicznej i doradczej tancerzom. Organizacja ta stara się również angażować w dialog z rządem na temat możliwości utworzenia funduszu emerytalnego dla tancerzy.

W Polsce Związek Artystów Scen Polskich (ZASP) angażuje się w różne formy dialogu, głównie z administracją publiczną odpowiedzialną za kwestie kultury. W 2009 roku ZASP uczestniczył w inicjatywie Międzynarodowej Federacji Aktorów (FIA) i Międzynarodowej Federacji Muzyków (FIM), której celem było opracowanie Manifestu o Statusie Artysty.

Dialog społeczny – sytuacja zastana

W prywatnym sektorze występów na żywo sformalizowany dialog społeczny nie jest zbyt nasilony. Nie powinno to dziwić z uwagi na słabość lub nieistnienie tradycyjnych partnerów społecznych. Trendy w zakresie dialogu na poziomie krajowym mają swoje górki i dolki zależnie od rozmaitych czynników, w tym od rozwoju sytuacji politycznej w danym kraju.

Istnieją przykłady umów zbiorowych w sektorze występów na żywo w Bułgarii i Serbii, ale dotyczą one głównie publicznej strony sektora. W Serbii obowiązuje umowa zbiorowa określająca warunki pracy muzyków estradowych w sektorze hotelarsko-turystycznym, jednak zawarte w niej rozwiązania i sposób stosowania ich w praktyce budzą kontrowersje. Z jednej strony, określa ona minimalną płacę i gwarantuje ubezpieczenie społeczne dla wykonawców. Z drugiej, osoby pragnące występować w hotelu lub restauracji muszą posiadać status przedstawiciela wolnego zawodu, potwierdzany przez dwa reprezentatywne stowarzyszenia artystów, albo posiadać świadectwo kompetencji zawodowych wydawane przez istniejący związek zawodowy. Jednak uzyskanie takiego świadectwa wymaga na ogół członkostwa w związku, a tym samym wykonawcy muszą ponosić koszty związanej z tym rocznej składki. Prowadzi to do niezadowolenia na przykład wśród muzyków posiadających formalne wykształcenie, a także osób zainteresowanych okazjonalnymi występami w klubach czy restauracjach. Niektórzy wykonawcy uznają uciążliwość związane z uzyskaniem takiego oficjalnego statusu za przeważające nad wszelkimi potencjalnymi korzyściami wynikającymi z umowy zbiorowej.

W kilku ostatnich latach pojawiło się szereg interesujących inicjatyw w zakresie dialogu obejmujących różnych interesariuszy sektora. Choć czasami mogą być one zawężone i pozbawione szerszej perspektywy społeczno-gospodarczej właściwej dla oficjalnych partnerów społecznych, inicjatywy takie zasługują na uwagę, bowiem proponowane przez nie elastyczne formy dialogu wydają się dobrze dopasowane do potrzeb sektora.

Jak się wydaje, jest zainteresowanie dialogiem. Około dwóch trzecich instytucji uczestniczących w badaniu dostrzegają potrzebę dialogu, a nie dostrzegają jej tylko 13%. Wśród indywidualnych wykonawców poparcie było nawet silniejsze: blisko 90% z nich widziało taką potrzebę, zaś mniej niż 5% było przeciwnego zdania.

Główne bariery dla dialogu

Połączenie stosunkowo szerokiego zainteresowania dialogiem z ograniczonym zakresem obserwowanego dialogu sugeruje istnienie pewnych barier. Ich identyfikacja jest nie zawsze prosta, nawet dla samych podmiotów sektora. W szczególności mniej niż połowa instytucji uczestniczących w badaniu wskazywała, że nie dostrzega barier dla dialogu między partnerami społecznymi. Około jedna trzecia nie miała zdania, czy istnieją jakieś bariery dla dialogu, co może sugerować, że wiele osób nie poświęca specjalnej uwagi tej kwestii.

Ogólny obraz wyłaniający się z przeprowadzonych rozmów i ankiet wskazuje, że kluczowe bariery dla dialogu wiążą się z ograniczoną wiedzą i świadomością, brakiem kultury współpracy i zaufania, słabością istniejących podmiotów reprezentujących sektor oraz brakiem czasu i środków, aby angażować się w dialog.

Wielu rozmówców i respondentów postrzega konflikt interesów pomiędzy przedstawicielami zatrudnionych, instytucjami i innymi interesariuszami jako barierę, a nie temat i okazję do dialogu. Związane jest to często z brakiem wiary w możliwości sprawcze istniejących instytucji oraz w dobrą wolę innych podmiotów.

Wobec ograniczonej ogólnej wiedzy na temat funkcjonowania i potencjału dialogu społecznego, braku wzorców dialogu i niskiego poziomu członkostwa w związkach zawodowych czy organizacjach pracodawców, nie zaskakuje, że wielu respondentów wskazywało brak czasu jako barierę samą w sobie. Niewiele osób aktywnie działa w organizacjach będących partnerami społecznymi, a ci, którzy w nich działają, czują się przeciążeni i mają trudności w znalezieniu równowagi pomiędzy własną pracą zawodową a pracą organizacyjną. Skoro wielu wykonawców i przedstawicieli instytucji sztuk scenicznych z trudem wiąże koniec z końcem, nie mogą poświęcić zbyt wiele czasu na angażowanie się w działania organizacyjne na rzecz sektora.

Łączenie przez jedną i tę samą osobę roli menedżera sztuk scenicznych z rolą wykonawcy mogłoby się wydawać zjawiskiem sprzyjającym dialogowi. Jak jednak wskazują przeprowadzone rozmowy, stanowi to również barierę. Nie uważając się za pracodawców, wiele instytucji nie dostrzega potrzeby dyskusowania kwestii związanych ze stosunkami pracy, bowiem w ich pojęciu nie mają one zastosowanie do ich własnej sytuacji. Niekoniecznie musi to być również naturalny temat dla wielu wykonawców, którzy równocześnie działają na zasadzie samozatrudnienia i prowadzą mikroprzedsiębiorstwa lub organizacje pozarządowe.

Instytucje państwowe i podległe władzom lokalnym często postrzegają się jako kluczowych interlokutorów posiadających niezbędną władzę i zdolność do rozwiązywania niektórych problemów, przed jakimi staje prywatny sektor występów na żywo. Czyni to z instytucji sektora publicznego naturalnych partnerów do dialogu. Czasami inicjatywy takie są organizowane w sposób inkluzywny i wówczas mogą stanowić w zasadzie dobry punkt wyjścia dla regularnego dialogu pomiędzy wykonawcami i organizacjami sztuk scenicznych. Przykładem mogą być tu niektóre miasta w Polsce, w tym Warszawa, gdzie regularnie odbywają się takie spotkania. Jednak ich uczestnikami są w większości organizacje pozarządowe, co ogranicza możliwości dyskusowania tematów bardziej bezpośrednio związanych z sytuacją na rynku pracy. Generalnie, jak się wydaje, takie spotkania z sektorem publicznym nie przynoszą zbyt wielu pozytywnych efektów, które sprzyjałyby tworzeniu szerszych platform dialogu obejmujących wszystkich uczestników prywatnego sektora występów na żywo. Jak dotąd znacząca rola odgrywana przez sektor publiczny w finansowaniu prywatnego sektora występów na żywo, wraz z postrzeganiem przez sektor roli instytucji publicznych, wydają się być barierami dla rozwoju dialogu społecznego.

Co może pobudzić dialog?

Mając na uwadze podejście do dialogu oraz dostrzegane bariery utrudniające jego rozwój, ważne jest, aby zidentyfikować możliwe czynniki, które skłaniałyby podmioty sektora do spotkań w celu otwartego przedyskutowania ważnych kwestii i spróbowania znalezienia rozwiązań korzystnych dla sektora i jakości. Szereg rozwiązań wydaje się obiecujących we wszystkich analizowanych krajach.

Sytuacja gospodarcza bezpośrednio oddziałująca na sektor, o której będzie szerzej mowa w dalszej części raportu, ma wyraźny wpływ na podejście do dialogu społecznego, jak to pokazuje ekstremalny przypadek pandemii Covid-19.

Bardziej ogólna nauka, jaką należy wyciągnąć z tego doświadczenia, jest taka, że krajowe strategie promowania dialogu społecznego powinny brać pod uwagę warunki społeczno-gospodarcze panujące w momencie ich przygotowania.

Interesariusze muszą dobrze rozumieć potencjalne korzyści płynące z dialogu, zanim gotowi będą zainwestować swój czas i inne zasoby. Takie zrozumienie można promować na różne sposoby. Dobrym punktem wyjścia jest upowszechnienie przykładów rozwiązań praktycznych („dobre praktyki”) przyjętych w innych krajach lub w danym kraju na szczeblu lokalnym. Powinny one ukazywać konkretne wyniki dialogu, na których skorzystały zaangażowane strony i sektor w całości. Powiązana kwestia to zrozumienie, jakie prawa można uzgodnić w wyniku takiego dialogu, prowadzonego zarówno w formule dwustronnej, jak i z udziałem władz odpowiedzialnych za kulturę. Wielu indywidualnych wykonawców z pięciu badanych krajów zdaje się nie mieć wizji, co mogłoby ulec zmianie w ich sytuacji. Nawet gdy takie wizje się pojawiają, są one często nierealistyczne, opierając się wyłącznie na interwencjach z zakresu strategii publicznych, które trudno zrealizować w praktyce. Potrzebna jest zatem akcja edukacyjna wyjaśniająca istniejące trendy rynkowe, kluczowe zasady kształtowania polityki w zakresie ubezpieczeń społecznych i rynku pracy, przykłady rozwiązań przyjętych gdzie indziej oraz opcje polityk publicznych i związane z nimi ograniczenia. Dla przykładu, żądania dotyczące praw do świadczeń emerytalnych stają się bardziej realistyczne, kiedy weźmie się pod uwagę zasady funkcjonowania krajowych systemów emerytalnych. W krajach, gdzie świadczenia emerytalne są uzależnione od składek gromadzonych przez całą karierę zawodową, rozwiązania nakierowane na zwiększenie takich składek (również przy wsparciu subsydiów ze środków publicznych) mogą być bardziej realistyczne niż wezwania do stworzenia oddzielnych systemów emerytalnych dla wykonawców.

Kolejnym kluczowym warunkiem wstępnym jest dostateczny potencjał partnerów społecznych. Trudno go spełnić, kiedy nie udaje się osiągnąć pewnych wartości progowych, gdy chodzi o wielkość organizacji. Stąd rola działań zachęcających do samoorganizacji instytucji działających w sektorze, a także wzrostu członkostwa w związkach zawodowych. W tym drugim przypadku wiązałyby się to również ze zmianą ukierunkowania działalności związków. Ich obecna struktura członkowska sprawia, że reprezentują głównie interesy wykonawców zatrudnionych w instytucjach sektora publicznego i mało prawdopodobne, aby się to zmieniło bez widocznego wzrostu liczby członków będących wykonawcami z prywatnej części sektora.

Nawet przy takim wzroście bazy członkowskiej, efektywny dialog zależy od odpowiednich zdolności analitycznych, operacyjnych i administracyjnych partnerów reprezentujących podmioty sektora. W tym kontekście istotne jest istnienie i dostęp do podstawowych danych na temat odpowiednich segmentów sektora. Ważne jest również doskonalenie umiejętności mających bezpośrednie zastosowanie w procesie dialogu, w tym umiejętności negocjacyjnych.

Swoiste cechy sektora sprawiają, że mało prawdopodobne, aby tradycyjni partnerzy społeczni mogli reprezentować wszystkie interesy, nawet gdyby znacząco wzrósł poziom członkostwa w związkach zawodowych/stowarzyszeniach pracodawców. Sytuacja taka wymaga otwartego podejścia do dialogu społecznego, uznającego rozmaite niestandardowe formy samoorganizacji, odzwierciedlające między innymi różny status formalny podmiotów. Sam dialog może być również organizowany w różnych formułach, praktycznych i atrakcyjnych dla wszystkich uczestników.

Na koniec, w sposób oczywisty nadrzędne znaczenie ma kwestia zaufania, bowiem wpływa na zdolność instytucji i ludzi do współpracy, wyboru swoich przedstawicieli oraz otwartego dyskusowania indywidualnych interesów.

Konieczną jest również akceptacja dla rozwiązań uzgodnionych, a także akceptacja sytuacji, w których nie udaje się osiągnąć porozumienia. Budowanie takiego zaufania nie jest proste, a problemy występujące w tej sferze daleko wykraczają poza jakikolwiek sektor działalności gospodarczej czy kulturalnej.

Tematy dialogu, które są najistotniejsze dla zainteresowanych podmiotów

Warunkiem niezbędnym dialogu jest to, by zaangażowane strony chciały dyskutować pewne kwestie lub przynajmniej dostrzegały celowość takiej dyskusji. Bez tematów budzących wspólne zainteresowanie uczestników trudno byłoby spodziewać się większego zaangażowania. W przypadku prywatnego sektora występów na żywo wydaje się istnieć szeroka zbieżność poglądów co do odpowiednich tematów. W rzeczywistości, poza pewnymi wyjątkami, organizacje i wykonawcy indywidualni podawali z grubsza podobne listy problemów, w przypadku których pomocny byłby dialog. Przedstawiono je w Tabeli 1 w postaci rankingu opartego na przeprowadzonych ankietach, w których instytucje i wykonawców indywidualnych poproszono o wskazanie maksymalnie trzech najważniejszych tematów, które ich zdaniem powinny być przedmiotem dyskusji i negocjacji.

Tabela 1. Główne tematy do dyskusji wskazane przez organizacje i wykonawców indywidualnych – zestawienie wyników ankiety

Odpowiedzi organizacji występów na żywo	Odpowiedzi indywidualnych wykonawców
Źródła finansowania dla sektora występów na żywo (61%)	Płace (62%)
Płace (52%)	Warunki pracy (50%)
Znalezienie pracowników o odpowiednich kwalifikacjach / znalezienie pracowników (46%)	Źródła finansowania dla sektora występów na żywo (39%)
Elastyczność rozwiązań w zakresie zatrudnienia (29%)	Ubezpieczenie społeczne, składki emerytalne (37%)
Ubezpieczenie społeczne, składki emerytalne (27%)	Znalezienie pracowników o odpowiednich kwalifikacjach / znalezienie pracowników (31%)
Warunki pracy (25%)	Równość szans (21%)
Równość szans (11%)	Elastyczność rozwiązań w zakresie zatrudnienia (16%)
Praca za granicą (w tym problem podwójnego opodatkowania) (10%)	Praca za granicą (w tym problem podwójnego opodatkowania) (13%)

Uwagi: wartości procentowe oznaczają odsetek wszystkich respondentów w danej grupie wskazujących dany temat jako jeden z najważniejszych. Każdy z respondentów mógł wybrać maksymalnie trzy tematy. Źródło: ankiety online wśród instytucji i indywidualnych wykonawców.

Tematy wskazane przez przynajmniej jedną czwartą zarówno wykonawców indywidualnych, jak i organizacji działających w sektorze są niemal identyczne. Różnice w rankingach są na ogół intuicyjne: instytucje bardziej skupiają się na znalezieniu finansowania niż wykonawcy indywidualni, natomiast ci drudzy bardziej skupiają się na płacach i warunkach pracy. Znalezienie pracowników lub znalezienie pracowników o odpowiednich kwalifikacjach wskazał duży odsetek respondentów w obu grupach, co oznacza, że może to być stosunkowo prosty i niekontrowersyjny temat do rozpoczęcia dyskusji, jako że zainteresowanie i problem, z którego ono wynika, są takie same dla obu stron.

Przeprowadzone wywiady w dużej mierze potwierdziły wyniki ankiety. Podobne tematy były ważne dla podmiotów sektora z wszystkich pięciu krajów. Oczywiście, wymieniane były również pewne kwestie specyficzne dla poszczególnych krajów. Wśród tematów nieobjętych ankietą podmioty z Czech i Bułgarii wymieniały kwestie związane z początkiem i zakończeniem kariery zawodowej wykonawców. Bardziej konkretnie, przedstawiane sugestie dotyczyły programów wsparcia dla młodych talentów oraz pomocy w zdobyciu nowych kwalifikacji i rozpoczęciu nowej kariery zawodowej w przypadku wykonawców, których aktywność zawodowa jest często krótka, takich jak niektórzy tancerze i artyści cyrkowi.

Kryzys Covid-19 a dialog społeczny

Zamysłem niniejszego raportu nie jest pogłębione analizowanie wpływu pandemii COVID-19 na prywatny sektor występów na żywo, nawet jeśli był to jeden z najbardziej dotkniętych jej skutkami sektorów, na równi z branżami, gdzie kluczowa jest bezpośrednia interakcja międzyludzka, takimi jak hotelarstwo i turystyka.

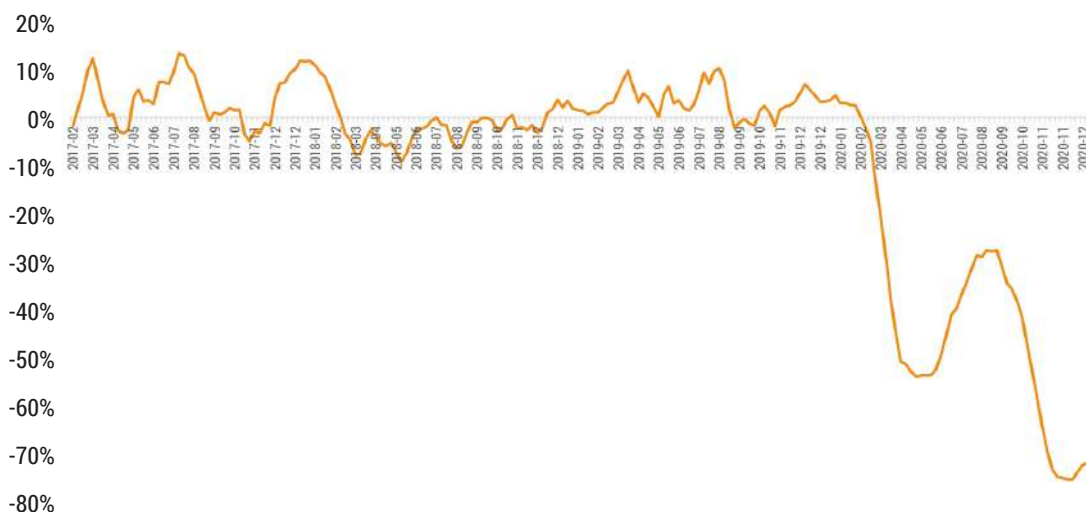
Jedną z metod zilustrowania skali szoku, jaki dotknął ten sektor, jest przyjrzenie się danym na temat wyszukiwań w sieci terminów takich jak „teatr” czy „koncert” (Rysunek 7), nawet jeśli w ten sposób niedoszacowuje się rzeczywistego oddziaływania, jako że pandemia generuje zwiększone zapotrzebowanie na występy prezentowane online.

W momencie finalizowania niniejszego raportu niemożliwe było przewidzenie, jak długo jeszcze lockdowny, godziny policyjne i inne obostrzenia związane z Covid-19 będą wpływały na zainteresowanie publiczności występami na żywo. Trudno również przewidzieć, jaki długofalowy wpływ będą one miały na sektor. Na przykład, przestawianie się na występy online stwarza zarówno pewne szanse, jak i zagrożenia. W krótkiej perspektywie efektywność takiej strategii zależy od obowiązujących przepisów prawa i standardów, jakości technicznej zgromadzonej wcześniej dokumentacji audiowizualnej oraz względnego przystosowania konkretnego typu występów do prezentowania online przy zachowaniu ich atrakcyjności dla publiczności.

Kryzys uwydatnił znaczenie rzetelnej informacji na temat prywatnego sektora sztuk scenicznych. Ograniczona wiedza na temat jego wielkości, modeli biznesowych i sposobów funkcjonowania mogła mieć negatywny wpływ na zdolność państwa do przygotowania skutecznych i wydajnych programów wspierania sektora. Dobrą ilustracją może być sytuacja w Polsce. W październiku 2020 roku uruchomiono wart 90 milionów euro program wsparcia. Odbiorców wsparcia ogłoszono w połowie listopada, co szybko doprowadziło do publicznego skandalu, po czym podjęto decyzję o wstrzymaniu programu i podjęciu pilnej weryfikacji wszystkich wypłat. Niedociągnięcia w tym programie dotyczyły niejasnych definicji kluczowych pojęć ekonomicznych (za kryterium przyjęto

utracone przychody, a nie utracone dochody), nieuwzględnienia kosztów statych i określenia warunków przestojów w sposób korzystny dla firm jednoosobowych¹. Można tylko mieć nadzieję, że raporty takie jak ten (wraz z bazowymi raportami krajowymi) przydadzą się przy uzupełnianiu braków informacyjnych.

Rysunek 7. Przykład ilustrujący oddziaływanie pandemii Covid na sektor występów na żywo: roczna zmiana procentowa wyszukiwań w Google terminu „teatr” w pięciu krajach, 2017-2021



Uwaga: Zmiany procentowe są wyliczane dla sześciotygodniowych średnich wartości liczby wyszukiwań.

Źródło: Własne wyliczenia oparte na danych o trendach w Google.

Jasne stało się również znaczenie umiejętności sektora do współdziałania i formułowania realistycznych i konkretnych propozycji polityk do wdrożenia. Rozwój sytuacji w Rumunii (ale także w innych krajach), zwłaszcza na początku kryzysu, ujawnił słabości w samoorganizacji sektora, które przelożyły się na jego zdolność do promowania własnych interesów w ramach szerszego dialogu strategicznego z rządem.

Wyraźnie widać, że kryzys znacząco pobudził samoorganizację podmiotów prywatnego sektora występów na żywo, czy to poprzez tworzenie nowych organizacji reprezentujących sektor, czy też poprzez znaczący wzrost bazy członkowskiej istniejących organizacji. Do przykładów nowo utworzonych organizacji zaliczyć można Platformę na rzecz Niezależnych Muzyków i Klasycznych Zespołów Muzycznych w Czechach, Unię Teatrów Niezależnych w Polsce, Stowarzyszenie Pracowników Branży Rozrywkowej na Żywo w Rumunii albo Stowarzyszenie Promotorów i Agencji Sprzedaży Biletów w Serbii. Trend w zakresie samoorganizacji wydajes się słabszy w Bułgarii, choć nawet tam znaleźć można dobre przykłady, takie jak utworzenie Unii Artystów Wykonujących Wolny Zawód.

Pandemia uwydatniła znaczenie platform służących wymianie informacji i wypracowywaniu praktycznych rozwiązań dla sektora. Dała również silny bodziec różnym formom dialogu wśród podmiotów sektora oraz pomiędzy tymi podmiotami a instytucjami publicznymi. Trend ten można zilustrować szeregiem przykładów.

¹ Szczegółowe informacje można znaleźć np. w: P. Słowik (2020), Kryteria Funduszu Wsparcia Kultury, czyli jak bracia Golec dostali od państwa prawie 2 miliony, (<https://bezprawnik.pl/bracia-golec-dostali-od-panstwa-prawie-2-miliony/>) oraz odpowiedź Ministerstwa pod linkiem <https://www.gov.pl/web/kultura/fundusz-wsparcia-kultury/>, która zdaje się potwierdzać większość wysuwanych zastrzeżeń.

Czeski Ośrodek ITI, platforma gromadząca istniejące organizacje zawodowe, przedstawiciele teatralnych i tanecznych instytucji edukacyjnych oraz członków indywidualnych, odegrała rolę koordynatora w dyskusjach z administracją państwową na temat programów wsparcia związanych z pandemią COVID. W Polsce utworzono ekspercką komisję w sprawie sytuacji teatrów, w której skład weszli przedstawiciele prywatnych i publicznych teatrów, organizacji pozarządowych, a także związków zawodowych, a celem jej było przedstawienie propozycji odpowiednich programów wsparcia dla sektora kultury. W Rumunii Stowarzyszenie Organizatorów Koncertów i Imprez Kulturalnych było jednym z głównych przedstawicieli sektora prezentujących jego wspólne problemy i potrzeby w dialogu z rządem.

Warte wymienienia są również działania pomocowe inicjowane przez same podmioty sektora, których celem było wsparcie tych, którzy najbardziej ucierpieli na pandemii. Na przykład, w Serbii sześć organizacji pozarządowych utworzyło w czerwcu 2020 roku Fundusz Solidarności na rzecz Pracowników Kultury, który zaczął przyjmować wnioski o krótkoterminową pomoc finansową dla artystów i pracowników kultury.

Możliwość lepszej odbudowy sektora po obecnym kryzysie wydaje się w dużej mierze zależeć od otwartego dialogu pomiędzy interesariuszami sektora². Choć w niniejszym raporcie nie usiłujemy snuć prognoz dla sektora występów na żywo i jego prywatnego segmentu, jasno z niego wynika, że prawdopodobne są pewne zmiany w jego funkcjonowaniu. Niektóre prywatne organizacje zapewne znikną z rynku, zaś inni wykonawcy zdecydują się zmienić swoje aspiracje zawodowe lub też zostaną do tego zmuszeni przez zaistniałą sytuację. Pandemia i potencjalne zmiany zachowań konsumentów w zakresie praktyk kulturalnych będą zatem prawdopodobnie prowadzić do pewnych zmian w strukturze sektora. Jedno z istotnych pytań dotyczy przyszłej roli finansowania publicznego w sztukach scenicznych. Po znaczącym wzroście roli państwa w sektorze w trakcie związanych z pandemią lockdownów, dopiero przekonamy się, w jakim zakresie utrzymana zostanie równość warunków gry dla podmiotów publicznych i prywatnych w oczekiwanym okresie wychodzenia z kryzysu. W niektórych krajach, takich jak Polska, rządy mogą ulec pokusie zwiększenia swojej roli poza wspieranie i promowanie kultury, być może usiłując wykorzystać posiadane argumenty finansowe w celu promowania elementów swoich programów politycznych. Z drugiej strony, większa transparentność w zakresie finansów instytucji prywatnych może ułatwić im budowanie modeli biznesowych opartych na publiczności i prywatnych sponsorach. Pojawia się również wiele pytań co do przyszłej roli kanałów dystrybucji online dla prywatnego sektora występów na żywo.

Pandemia ułatwiła wewnętrzną integrację sektora, podejmowanie dialogu i prezentowanie wspólnych stanowisk po części w związku z charakterem wstrząsu, jaki nastąpił. Lockdowny mocno uderzyły w sektor, prowadząc do utraty miejsc pracy wśród wykonawców. Szczególnie uwidoczniła się wyjątkowo trudna sytuacja osób nie posiadających stałych umów o pracę i/lub pozbawionych odpowiedniego ubezpieczenia społecznego. W wyniku kryzysu nastąpiło daleko idące zbliżenie interesów indywidualnych wykonawców i ich pracodawców. Choć sytuacja taka nie potrwa zapewne długo, należy mieć nadzieję, że więzi zadziergnięte w tych bezprecedensowych czasach, zaufanie zbudowane pomiędzy partnerami oraz szybko rozwinięte zdolności analityczne i organizacyjne zostaną zachowane, co pomoże we wspólnym kształtowaniu rozwiązań dla prywatnego sektora występów na żywo w czasach po pandemii.

2 Koncepcja lepszej odbudowy pojawiła się w dyskursie międzynarodowym w kontekście działań pomocowych wdrażanych po kataklizmach. Stosowano ją np. w pracach ONZ po tsunami na Oceanie Indyjskim z 2004 roku. Kluczem jest tu osiągnięcie odporności poprzez mocniejszą, szybszą i bardziej inkluzywną odbudowę po kataklizmach. Zob. Np. Hallegatte, Stephane; Rentschler, Jun; Walsh, Brian (2020), Building Back Better. Achieving resilience through stronger, faster, and more inclusive post-disaster reconstruction, World Bank.

Zalecenia: dialog społeczny
**na rzecz silniejszego prywatnego
sektora występów na żywo**



Pierwotnym celem niniejszego projektu było stworzenie mapy dialogu społecznego w prywatnym sektorze występów na żywo i zaproponowanie sposobów jego rozwoju. Choć sam sektor na ogół rozwijał się dynamicznie, sytuacja w zakresie dialogu społecznego była względnie statyczna, co widać w wielu częściach niniejszego raportu. Pandemia Covid-19 i działania wdrożone w celu ograniczenia jej niszczycielskich skutków zdrowotnych przyniosły spustoszenie w sektorze, powodując jego praktyczne zamknięcie od wiosny 2020 roku. Ta nowa rzeczywistość znajduje odzwierciedlenie w sformułowanych zaleceniach w zakresie dialogu.

Zalecenia te należy traktować jako zaproszenie do dalszej refleksji. Nie należy ich postrzegać jako magicznej formuły na wszystkie bolączki. Po pierwsze, nadal istnieje daleko idąca niepewność co do warunków funkcjonowania sektora w perspektywie krótko- i średnioterminowej wobec trudności przewidywania, jak rozwinie się sytuacja zdrowotna. Po drugie, inne ważne, specyficzne dla poszczególnych krajów czynniki mogą odgrywać rolę w różnych krajach, zatem różne strategie mogą wymagać odpowiednich korekt. Na koniec i co najważniejsze, dialog najlepiej pobudzać od wewnątrz. Tylko tradycyjni partnerzy społeczni i nowo powstające formy samoorganizacji mogą podejmować dialog, zatem same te podmioty muszą jasno określić stawiane sobie cele oraz preferowane sposoby ich osiągnięcia.

Ważne jest znalezienie równowagi pomiędzy celami krótko- i długofalowymi. Nie musi to koniecznie dotyczyć formuły dialogu, bowiem w tym przypadku pandemia w dużej mierze zbliżyła krótkoterminowe interesy obu stron. Kiedy jednak myślimy o przyszłej roli dialogu społecznego w sektorze, jest to ważny aspekt. Na przykład, skupianie się wyłącznie na „łatwych” tematach dialogu, w przypadku których występuje niemal pełna zbieżność poglądów, może prowadzić później do rozczarowań.

Podmioty sektora muszą być gotowe na twórcze myślenie, mając świadomość, że sektora nie można postrzegać statycznie. W ostatnich czasach nastąpiły w nim potężne zmiany. Radio, telewizja, nagrania, płyty CD, a potem internet – wszystkie one odcisnęły swoje piętno na środowisku występów na żywo. Prowadząc do lockdownów w czasach, gdy niemal powszechny jest dostęp do szybkiego internetu, pandemia może ponownie zmienić sektor w sposób trudny do przewidzenia. Może stworzyć nowe szanse, ale jednocześnie spowodować pojawienie się nowych wyzwań.

Jednym z ważnych wyzwań jest dostosowanie metod prowadzenia dialogu społecznego do zmieniającego się środowiska zatrudnienia. Przyszłość pozostaje niepewna: niektóre zjawiska mogą zachęcać do normalizacji umów zatrudnienia w sektorze, inne mogą działać w przeciwnym kierunku. Niezależnie od tego, sektor prawdopodobnie nadal będzie kształtowany wspólnym wysiłkiem jednostek i instytucji powiązanych całą gamą formalnych i mniej formalnych umów. Takie realia muszą lepiej uświadomić sobie zwolennicy dialogu społecznego.


Budowanie zaufania pomiędzy interesariuszami pozostaje istotnym długofalowym wyzwaniem. W tej konkretnie sferze dziedzictwo pandemii może mieć skutki pozytywne. Wobec wspólnie odczuwanego szoku, rozmaite podmioty uświadomiły sobie, że muszą połączyć siły i współpracować. I w wielu przypadkach tak się faktycznie stało. Doświadczenia nabyte w ramach tej współpracy powinny budować ufność w wartość wspólnego działania. Równocześnie, budowanie zaufania jest procesem, który będzie zapewne trwał wiele lat lub dekad, rzecz jasna z pewnymi przeszkodami.

Ważne pozostaje wspieranie samoorganizacji w ramach sektora. I tu znowu, dziedzictwo Covid-19 może być w pewnej mierze pomocne. Tworzone ad hoc formuły organizacyjne powstałe podczas pandemii mogą okazać się obiecującą podstawą do dalszych działań. Wyzwaniem pozostaje to, aby te inicjatywy w zakresie samoorganizacji stały się bardziej trwałe i aby poszerzały swój program działania, nie tracąc jednocześnie elastyczności, która była kluczem do ich pierwotnego sukcesu. Nie należy nie doceniać potencjalnych pułapek, jakie mogą kryć się na tym obszarze.

Tradycyjni partnerzy społeczni będą musieli wyjść poza swoją strefę komfortu. Będą musieli przynajmniej znaleźć sposób na stanie się bardziej inkluzywnymi i bardziej otwartymi na podmioty z komercyjnego segmentu sektora. W świecie po pandemii wiązać się to będzie z kolejnym wyzwaniem: partnerzy społeczni będą musieli nauczyć się lepiej rozumieć i reprezentować interesy wykonawców korzystających z nietypowych rozwiązań w zakresie stosunków pracy oraz instytucji o złożonym statusie formalnym, niekoniecznie zatrudniających wielu pracowników. Utrudnia to skuteczną reprezentację, stąd wyzwaniem będzie tworzenie łatwych do stosowania kanałów komunikacji, aby zapoznawać się z problemami członków, oraz sposobów wypracowywania wspólnych stanowisk.

Państwo ma ogromną rolę do odegrania. Jak to pokazuje niniejszy raport, zapewniało ono istotne wsparcie finansowe dla prywatnego sektora występów na żywo już przed pandemią. Ostatni kryzys spowodował, że w wielu przypadkach w zakresie finansowania rządy stały się dla sektora ostatnią deską ratunku, podobnie jak w wielu innych sektorach gospodarki. Równocześnie, sektor publiczny jest odpowiedzialny za wiele publicznych instytucji występów na żywo, z których większość również straciła inne źródła przychodów. Powoduje to, że rządy stają przed złożonym wyzwaniem. Muszą podtrzymywać finansowo sektor występów na żywo tak długo, jak będzie to niezbędne, a równocześnie muszą zapewnić równość traktowania podmiotów publicznych i prywatnych, a także różnych podsektorów (dotkniętych kryzysem w nieco różnym zakresie), a jest to zadanie szczególnie skomplikowane w branży, gdzie wartość pieniężna produktów nie świadczy o ich wartości rzeczywistej. Rządy nie mogą również ulec pokusie, aby wykorzystać swoją zwiększoną rolę w sektorze do promowania własnych celów politycznych. W takiej sytuacji wdrażanie spójnej polityki wspierającej dialog społeczny jest z pewnością trudnym zadaniem. A jednak właśnie to trzeba robić. Punktem wyjścia mogą być tu regularne konsultacje i poszukiwanie współpracy przy opracowywaniu programów wsparcia oraz strategii na czasy po pandemii oraz nagradzanie skutecznej współpracy w obrębie sektora.

Europejskie stowarzyszenia mogą wspierać instytucje w analizowanych krajach poprzez dzielenie się dobrymi praktykami oraz przykładami konkretnych rozwiązań, które dobrze się sprawdziły w innych krajach.

A circus acrobat in a red outfit is captured in a dynamic pose, performing a high kick. The background is dark with scattered gold stars and a wooden structure with triangular cutouts. The acrobat is illuminated by a red light, creating a strong contrast with the dark background.

Raport krajowy: Polska

**Agnieszka Paczyńska
Joanna Szulborska-Łukaszewicz**

Spis treści

Wstęp	32
Prywatny sektor występów na żywo	33
Charakterystyka sektora	33
Główne wyzwania	36
Sytuacja pracowników	37
Sytuacja organizacji	39
Stan dialogu społecznego	43
Tematy, które mogą wzbudzić zainteresowanie	46
Główne bariery i wyzwania dla dialogu społecznego	47
Co mogłoby pobudzić dialog?	48
Konkluzja	49
Załączniki	
Załącznik 1. Słownik kluczowych terminów	51

Wstęp

Niniejszy raport przedstawia wyniki mapowania i analizy dialogu społecznego w prywatnym sektorze występów na żywo w Polsce. Stanowi on część szerszego studium obejmującego również Czechy, Bułgarię, Rumunię i Serbię, realizowanego przez partnerów społecznych europejskiego komitetu dialogu społecznego, a mianowicie PEARLE* - Live Performance Europe i EAEA (złożonego z EURO-MEI, FIA i FIM), i współfinansowanego przez UE.

Celem niniejszego raportu jest:

- Opisanie prywatnego sektora występów na żywo w Polsce
- Wskazanie zasadniczych cech charakterystycznych sektora i związanych z nimi wyzwań
- Przedstawienie sytuacji pracowników/wykonawców i organizacji działających w sektorze
- Ocena stanu dialogu społecznego w sektorze, przybliżenie ewentualnych przeszkód w dialogu sektorowym
- Przedstawienie zaleceń w zakresie promowania i wspierania dialogu społecznego w sektorze

Raport opiera się na następujących **metodach badawczych**:

- Desk Analiza danych zastanych: przegląd istniejących publikacji, dokumentów i ram prawnych na poziomie krajowym
- Jedno spotkanie grupy fokusowej obejmującej odpowiednich kluczowych krajowych partnerów społecznych i interesariuszy, zorganizowane w Krakowie
- Indywidualne rozmowy z odpowiednimi interesariuszami
- Dwie ankiety online dla indywidualnych wykonawców i organizacji działających w prywatnym sektorze występów na żywo.

Ograniczenia

- Wobec ograniczeń czasowych i dostępności środków badanie skupia się na dużych miastach, a w szczególności na stolicy, i nie ujmuje w pełni sytuacji panującej w całym kraju.
- Z założenia badanie online nie jest reprezentatywne dla całej interesującej nas populacji. Znajduje to odzwierciedlenie w sposobie wykorzystania wyników ankiety w analizie zawartej w niniejszym raporcie.

Prace badawcze, na których opiera się raport, w większości ukończono w lutym 2020 roku, to znaczy przed wybuchem pandemii COVID-19. Spowodowane przez nią środki ograniczające aktywność głęboko odbiły się na sektorze występów na żywo w Europie i poza nią, w tym na prywatnym sektorze występów na żywo. W czasie, gdy finalizowano niniejszy raport, wciąż nie było pewności co do ram czasowych i etapów ponownego uruchamiania imprez publicznych. 12 marca 2020 roku sektor Rozrywki i Mediów UNI Global Union, razem z Międzynarodową Federacją Muzyków (FIM), Międzynarodową Federacją Aktorów (FIA) i Pearle* - Live Performance Europe, wezwały rządy do podjęcia nadzwyczajnych działań w celu wsparcia sektora występów na żywo w związku ze skutkami pandemii COVID-19. Negatywne efekty pandemii będą najprawdopodobniej nadal dotkliwie odczuwalne w nadchodzących miesiącach. Równocześnie nadzwyczajne okoliczności, w jakich znalazł się sektor, stwarzają okazję na przemyślenie jego trybu działania tak, aby wzmocnić odporność sektora i poprawić stabilność modeli pracy indywidualnych twórców i wykonawców, pracowników branży występów na żywo oraz wykonawców i organizacji. W wypracowaniu ewentualnych nowych rozwiązań może znacząco pomóc zaangażowanie wszystkich interesariuszy w dialog społeczny.

Prywatny sektor występów na żywo

Dla celów niniejszego studium **prywatny sektor występów na żywo** obejmuje szeroki zakres występów odbywających się w fizycznej obecności publiczności, organizowanych zarówno dla osiągnięcia zysku, jak i na zasadach non-profit, **w pełni lub w części niezależnych od finansowania publicznego**. Mieszczą się tu w szczególności działania takie jak teatralne, muzyczne, taneczne, cyrkowe i inne produkcje sceniczne wykonywane w specjalnie do tego przeznaczonych salach, w przestrzeni publicznej, w miejscach uczęszczanych przez turystów itp.

Oznacza to, że podmioty sektora publicznego są wyłączone z naszej analizy. Jednak inicjatywy częściowo subsydiowane z funduszy publicznych nadal mieszczą się w zakresie niniejszego badania pod warunkiem, że nie opierają się one w całości na finansowaniu publicznym i pozostają niezależne od sektora publicznego w zakresie decyzji menedżerskich i ubiegania się o finansowanie.

Struktura prywatnego sektora występów na żywo w Polsce jest bardzo zróżnicowana, a sytuacja pracodawców i pracowników działających w tym sektorze jest słabo rozpoznana. Choć niektóre organizacje w obrębie prywatnego sektora występów na żywo są formalnie zależne od sektora publicznego, w rzeczywistości przychody bardzo niewielu z nich zależą od funduszy publicznych, a ich głównym źródłem jest sprzedaż biletów lub usług.

Charakterystyka sektora

Prywatny sektor występów na żywo obejmuje organizacje i podmioty o różnych formach prawnych. Przydatna może być niżej przedstawiona klasyfikacja:

1. Podmioty działające wyłącznie lub głównie dla osiągnięcia zysku, przyjmujące formę prawną jednoosobowej działalności gospodarczej, spółek z ograniczoną odpowiedzialnością, spółek cywilnych, spółdzielni itp.
2. EPodmioty realizujące głównie misję społeczną, przyjmujące formę prawną fundacji, stowarzyszeń, spółek non-profit, spółdzielni itp.
3. Osoby indywidualne i nieformalne grupy.

Brak jest całościowych danych pozwalających na dokładne określenie liczby organizacji i osób zajmujących się prywatnymi występami na żywo. Przedstawione niżej dane szacunkowe opierają się na wielu źródłach informacji i należy je traktować jedynie jako orientacyjne.

Krajowy rejestr podmiotów gospodarczych (REGON) wyróżnia podkategorię 90.01.Z – Działalność związana z wystawianiem przedstawień artystycznych, w której we wrześniu 2019 roku zarejestrowanych było 7343 podmiotów sektora prywatnego. Liczba ta obejmowała:

- 6303 osób fizycznych prowadzących działalność kulturalną,
- 721 podmiotów bez osobowości prawnej,
- 376 podmiotów z osobowością prawną, w tym 262 spółki, 44 stowarzyszenia, 18 fundacji, 1 podmiot zaliczony do kategorii „kościoty i stowarzyszenia religijne”, 4 spółdzielnie i 1 spółka akcyjna.

Grupy podmiotów wymienionych w drugim punkcie mogą korzystać z dotacji na działalność kulturalną pochodzących z funduszy publicznych (budżety samorządów lokalnych i Ministerstwa Kultury).

Stosując kryterium działalności branżowej wyróżnia się teatry, teatry taneczne, organizacje muzyczne, osoby i firmy skupiające swoją działalność na nowym cyrku współczesnym. Ważnymi graczami są również podmioty zajmujące się organizacją i produkcją festiwali (komercyjnych i non-profit) oraz szkoły artystyczne różnych szczebli.

Rynek pracy dla wykonawców w sektorze występów na żywo jest zróżnicowany, acz ograniczony, a sektor prywatny pomimo dużej liczby podmiotów jest słabo rozwinięty. Popyt na pracę artystów-wykonawców nie jest proporcjonalny do liczby aktywnych zawodowo artystów na rynku pracy, tym bardziej że profesjonalni wykonawcy muszą często konkurować w staraniach o pracę z amatorami, którzy zaniżają stawki wynagrodzeń.

Informacje na temat podsektora teatralnego gromadzi Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego¹. Dane te pokazują, że w sezonie 2017/2018 w Polsce działało jakieś 909 teatrów, z czego około 27% było publicznych (243 teatry, w tym 121 instytucje publiczne i 122 działające w strukturach instytucji publicznych). Większość teatrów (73%) było prowadzonych przez podmioty prywatne (175), stowarzyszenia (147), fundacje (103), grupy nieformalne albo nie miały osobowości prawnej (63). W przypadku 178 teatrów nie były dostępne dokładne informacje i zaklasyfikowano je w kategorii „inne”. Dane te wskazują, że pod względem liczby podmiotów około trzy czwarte wszystkich teatrów w Polsce może należeć do prywatnego sektora występów na żywo jak go zdefiniowano w niniejszym studium.

Ta lista teatrów obejmuje 65 teatrów tańca i ruchu. Tylko 5 z nich było instytucjami publicznymi, zaś kolejnych 13 działało w strukturach instytucji publicznych. Pozostałe były prowadzone przez stowarzyszenia (14), fundacje (18), podmioty prywatne/komercyjne (16), grupy nieformalne (11), a także były klasyfikowane w kategorii „inne”. Wydaje się, że liczba ta obejmuje większość aktywnych grup cyrkowych, przynajmniej około 45 z nich². Działalność grup nowego współczesnego cyrku bardzo przypomina sztukę teatru ulicznego i czasami trudno je rozróżnić³.

Najwięcej teatrów mieści się w dużych miastach takich jak Warszawa, Kraków, Wrocław, Poznań i Łódź. Na przykład Kraków był siedzibą przynajmniej 66 aktywnych artystycznie teatrów, z których 11 to instytucje publiczne. Bardzo aktywne są niektóre teatry prywatne. Dla przykładu, w 2019 roku prywatny Nowy Teatr wystawił najwięcej premier w Krakowie (12)⁴. Najważniejszymi imprezami integrującymi nowe grupy cyrkowe i teatry uliczne w Polsce jest Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze (37 lat tradycji)⁵ i w Krakowie (32 lata tradycji)⁶ oraz festiwal *Carnaval Sztukmistrzów* organizowany w Lublinie od 2008 roku⁷.

W Warszawie jest najwięcej niepublicznych teatrów. Dane Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego wskazują, że w mieście tym działały 153 prywatne teatry, w tym 29 jako stowarzyszenia, 32 jako fundacje, 40 jako firmy prywatne, 18 jako grupy nieformalne, 3 teatry szkół wyższych oraz 31 teatrów, dla których brak dostępnych informacji na temat ich formy prawnej⁸.

¹ Instytut Teatralny (2019), *Theatre in Poland 2019. Documentation on the season 2017/2018*, Warsaw.

² Grzegorz Kondrasiuk (2017), *Cyrk w świecie widowisk*, Lublin.

³ Małgorzata Leyko (2019), *Nie tylko klaun i cyrk*, Łódź.

⁴ Dla porównania w 2019 roku Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej wystawił 10 premier, a Teatr Juliusza Słowackiego wystawił 9 premier. W tym samym roku wszystkie krakowskie teatry publiczne wystawiły 52 premiery, natomiast trzynastcie najaktywniejszych nieinstytucjonalnych teatrów w Krakowie miało ponad 50 premier. Dane te pochodzą z Wydziału Kultury i Dziedzictwa Narodowego krakowskiego Urzędu Miasta.

⁵ Patrz <https://teatrnorwida.pl/projekty/36-mftu-2/>

⁶ Patrz <http://teatrko.pl/pl/wydarzenia/32-ulica-festiwal-teatrow-ulicznych,77.html>

⁷ www.sztukmistrze.eu [30.03.2020]

⁸ *Theatre in Poland* (2019), op. cit., s. 508-604.

Ponadto istnieją grupy i zespoły działające w ramach struktur publicznych instytucji kulturalnych. Kiedy jednak spojrzymy na kategorię „niepubliczne teatry dramatyczne”, wymienionych jest tam tylko 11 prywatnych teatrów, w tym 4 prowadzone przez stowarzyszenia, 3 prowadzone przez fundacje i 4 działające jako firmy prywatne. Do grupy tej zaliczają się teatry, które posiadają już swoją wierną publiczność i odniosły sukces pod względem frekwencji na przedstawieniach: Teatr Polonia i Och-Teatr prowadzone przez Fundację Krystyny Jandy na rzecz Kultury (każdy z nich wystawia 3-4 premiery w sezonie), Teatr Kamienica, Teatr Capitol, Teatr IMKA i Teatr 6. Piętro. Wszystkie one zostały założone i są prowadzone przez sławnych aktorów. Teatry te posiadają własne sceny. Do grupy tej zalicza się również Teatr Montownia, który realizuje swoje projekty we współpracy z innymi teatrami korzystając z ich sal (np. we współpracy z Teatrem Polonia). W Warszawie działają też cztery prywatne teatry muzyczne, w tym dwa dobrze znane w całej Polsce – Studio Buffo (jeden z najstarszych polskich prywatnych teatrów) i Teatr Sabat.

Brak jest sumarycznych danych na temat liczby instytucji działających w podsektorze muzycznym. Liczba aktywnych podmiotów najprawdopodobniej idzie w wiele tysięcy, natomiast ich wielkość i charakter znacząco się różnią. Dla przykładu, jeden z dostępnych katalogów zespołów oferujących występy muzyczne podczas wesel w Warszawie obejmuje ponad 1500 podmiotów⁹. Dostępne online bazy danych podmiotów gospodarczych w Polsce pokazują około 1000-1700 pozycji, gdy wpisze się „muzyka” jako kluczowe słowo¹⁰. Bardzo trudno jednak ocenić, jaki odsetek spośród nich jest faktycznie aktywny w sektorze występów na żywo. Gdy chodzi o organizacje pozarządowe działające w branży muzycznej, największa krajowa baza danych organizacji pozarządowych zawiera 264 wpisy¹¹. I znowu, bardzo trudno sprawdzić, ile z nich aktywnie działa w branży występów muzycznych na żywo. Dostępne bazy danych festiwali muzycznych w Polsce zawierały kilkaset imprez w 2020 roku, acz z pewnością nie są one wyczerpujące¹². Pewne niedawno opublikowane opracowanie usiłowało oszacować liczbę indywidualnych wykonawców w Polsce w sektorach teatru, teatru muzycznego, cyrku i muzyki¹³. Wyliczenia dotyczące 2018 roku wskazują na liczbę nieco przekraczającą 25 000 wykonawców. Najliczniejsze grupy artystów-wykonawców to muzycy (ponad 18 000 osób), artyści teatralni (blisko 5000) i tancerze (ponad 2000). Na podstawie tego opracowania nie sposób dokonać rozróżnienia pomiędzy sektorami publicznym i prywatnym. Trzeba również zauważyć, że szacunki te dotyczą tylko artystów-wykonawców i nie obejmują innych osób działających w sektorze, np. techników, menedżerów itp. Szacunki te wydają się konserwatywne, tzn. można przyjąć, że faktyczna liczba wykonawców jest wyższa¹⁴.

Trudno określić, ile organizacji działających w prywatnym sektorze występów na żywo jest pracodawcami lub okazjonalnymi pracodawcami. Na podstawie dostępnych informacji liczba ta wydaje się niska. Zależy to od sytuacji finansowej organizacji, która często nie jest stabilna.

⁹ Patrz <https://www.planujemywesele.pl/zespoły/warszawa>

¹⁰ Panorama Firm <https://panoramafirm.pl/szukaj?k=muzyka&|=>, Aleo.com <https://aleo.com/pl/firmy?phrase=muzyk>, Bussines Navigator https://www.baza-firm.com.pl/?vn=&vu=&vm=&vw=&vvn=&v_br_opis=&v_br=&vsk=muzyka&b_szukaj=szukaj access on 29/02/2020.

¹¹ Ngo.pl <https://spis.ngo.pl/?search=muzyka> data dostępu 29/02/2020.

¹² Patrz np. <https://www.kiwiportal.pl/festiwale>, <http://www.efest.pl/kategoria/festiwal/>, <https://www.ebilet.pl/muzyka/festiwale/>

¹³ Ilczuk D. et al. (2018), Szacowanie liczebności artystów, twórców i wykonawców w Polsce, Warszawa. Zawarte w tym raporcie szacunki opierały się na informacjach z różnych źródeł: danych statystycznych i rejestrowych, danych na temat liczby członków odpowiednich organizacji, danych dotyczących rynku pracy (np. tantiemy).

¹⁴ Na przykład, podana liczba tancerzy ludowych (tylko 120) czy tancerzy baletowych (z których żaden nie deklarował tego zajęcia jako zasadniczego zawodu) wydaje się najprawdopodobniej zbyt niska. Liczba artystów cyrkowych (150) również wydaje się zbyt niska.

Organizacje pozarządowe, a nawet prywatne firmy nie uważają się za podmioty należące do kategorii pracodawców. Artyści-wykonawcy zwykle pracują w nich na podstawie umów cywilnoprawnych (umowy zlecenie, umowy o dzieło), umów zawartych pomiędzy podmiotami gospodarczymi (gdy artyści prowadzą jednoosobową działalność gospodarczą), a nawet bez żadnej umowy.

Główne wyzwania

Polska wydaje się pozostawać w tyle za niektórymi krajami europejskimi, gdy chodzi o dostrzeganie wartości ekonomicznej kultury i branż twórczych, np. jako pobudzających innowacje i kreatywność. W strategicznym dokumencie rządowym wspomina się o intencji rozwoju „systemu wspierania branż kreatywnych”, ale nowe inicjatywy w tym obszarze, takie jak program rządowy „Rozwój sektorów kreatywnych”, mają zaledwie symboliczny budżet – około 1 miliona euro rocznie, rozdzielany każdorazowo w drodze zaproszenia do składania wniosków¹⁵. Ponadto, większość tych funduszy trafia do sektorów innych niż sektor występów na żywo (np. gry komputerowe, film).

Jednocześnie wykonawcy w coraz większym zakresie potrzebują umiejętności przedsiębiorczych, aby funkcjonować na rynku. Jednak przedsiębiorczość nie należy do najmocniejszych atutów przejawianych przez wykonawców na żywo. Charakterystycznym rysem właściwym osobom działającym w prywatnym sektorze występów na żywo jest konieczność pracy i współpracy z wieloma organizacjami, wielozadaniowość, ale także stawianie wobec innych wyzwań (np. związanych ze sztuką). Mimo wszystko jednak, rynek i popyt na występy na żywo zdaje się rozwijać równoległe do poprawy poziomu życia społeczeństwa.

Główne wyzwania, przed którymi staje prywatny sektor występów na żywo, można tak oto podsumować:

1. Niestabilna sytuacja finansowa większości organizacji.
2. Brak ubezpieczenia społecznego i zdrowotnego artystów działających głównie w prywatnym sektorze występów na żywo.
3. Ograniczone zdolności interesariuszy sektora do samoorganizacji i skutecznego promowania wspólnych interesów.
4. Słaba pozycja wykonawców przy negocjowaniu warunków pracy.
5. Ograniczona współpraca z pracodawcami z sektora prywatnego i zbyt słaba reprezentacja i zdolność do lobbowania na poziomie centralnym.
6. Niewykorzystany potencjał współpracy sektorów prywatnego i publicznego – np. sektor publiczny ma dostęp do zasobów, których nie posiadają instytucje prywatne.

Istotnym wyzwaniem dla związków zawodowych przy rekrutacji pracowników jest stworzenie atrakcyjnej oferty dla młodych i generalnie nowych członków, a także wykonawców pracujących w sektorze prywatnym przy występach na żywo niezwiązanych z sektorem publicznym. Oferta taka powinna wykraczać poza tradycyjnie rozumiane funkcje związków zawodowych, zmierną do konsolidacji środowiska, tworzenia możliwości rozwojowych dla członków, ułatwiania dostępu do wiedzy.

¹⁵ Patrz Rząd Polski (2017), Strategia na rzecz odpowiedzialnego rozwoju do 2020, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP20170000260>. Informacje na temat programu dotyczącego sektorów kreatywnych są dostępne pod adresem <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finansowanie-i-mecenat/programy-ministra/programy-mkidn-2019/rozwoj-sektorow-kreatywnych.php>.

Sytuacja pracowników

Brak jest reprezentatywnych danych pozwalających na dokładne określenie najczęściej spotykanych form zatrudnienia. Wydaje się, że najpopularniejszą formą zatrudnienia w sektorze prywatnym są umowy cywilnoprawne (umowy o dzieło lub umowy zlecenie). Mając na uwadze dużą popularność samozatrudnienia, kolejnym często spotykanym rozwiązaniem są umowy między firmami. Praca na zasadzie wolontariatu jest również częsta, jak wskazują na to deklaracje dużej części organizacji, które korzystają z tego typu rozwiązań.

Wobec powszechności nietypowych form zatrudnienia, wykonawcy często pracują dla wielu różnych instytucji. W przeprowadzonej w ramach projektu ankiecie wśród indywidualnych wykonawców niemal połowa respondentów deklarowała, że w ciągu każdego roku zawiera umowy z wieloma (nawet siedmioma) organizacjami.

Ponieważ normalne umowy o pracę są rzadkie, sytuacja finansowa wykonawców zależy od liczby i atrakcyjności zleceń, jakie potrafią pozyskać w ciągu roku i długości przestojów sezonowych. Niepewność i niestabilność pracy jest często normą. Wiele osób ma niskie średnie dochody¹⁶. Dla nich optacanie składek ubezpieczenia społecznego i zdrowotnego stanowi znaczące obciążenie, zatem unikają ich płatności, co ma konsekwencje dla ich zabezpieczenia społecznego.

Sukces zawodowy nie jest równoznaczny z sukcesem ekonomicznym i stabilizacją finansową. Istnieją ogromne różnice pomiędzy sytuacją i dochodami przeciętnego wykonawcy a stosunkowo wąską grupą bardzo popularnych gwiazd. Staż pracy i poziom wykształcenia na ogół nie przekładają się zbyt mocno na wysokość wynagrodzeń. Jest tak mimo to, że w wielu zawodach, aby osiągnąć wymaganą jakość pracy potrzeba ogromnego wysiłku i czasu. Dotyczy to w szczególności tancerzy i muzyków, z których większość uczy się i ćwiczy od wczesnego dzieciństwa. Wiele osób ma bardzo słabą pozycję negocjacyjną przy staraniach o pracę. W praktyce wielu artystów właściwie w ogóle nie może negocjować zawieranych umów, bowiem ostra konkurencja powoduje, że jeśli nie zgodzą się na proponowane warunki, ktoś inny dostanie oferowaną pracę.

Artyści zajmujący się występami na żywo, którzy pracują na zasadzie wolnego zawodu na podstawie umów cywilnoprawnych, mogą należeć do istniejących związków zawodowych. Jednak członkostwo związkowe nie jest specjalnie popularne. Artyści często nie dostrzegają żadnych korzyści, jakie mogłyby wynikać z przynależności do związków. Również rola związków nie jest zbyt oczywista dla potencjalnych członków, a zwłaszcza osób uprawiających wolny zawód.

W podsektorze muzycznym większość najczęstszych form zatrudnienia w prywatnym sektorze występów na żywo jest radykalnie różna po stronie publicznej i prywatnej. Muzycy pracujący w instytucjach publicznych takich jak duże orkiestry, opery i teatry muzyczne są zwykle zatrudniani na podstawie normalnych umów o pracę. Jeżeli sezon jest krótki, stosowane są również umowy o pracę na czas określony, dzięki czemu pracodawcy oszczędzają na pensjach w czasie, kiedy jest mniej przedstawień (zwykle w miesiącach letnich).

Na rynku prywatnym normalne umowy o pracę na czas nieokreślony niemal nie występują i muzycy zwykle pracują na podstawie innych umów nieregulowanych kodeksem pracy, takich jak umowy o dzieło i umowy zlecenie, a czasem w ogóle bez formalnej umowy.

16 Grzełowska, U. (2007) *Ekonomia i zarządzanie w kulturze*, SGH, seminarium naukowe, 24 maja, 2007.
R. Towse (2011), *Ekonomia kultury*. Kompendium, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 305-355.

Popularne są również umowy pomiędzy organizatorami a jednoosobowymi firmami rejestrowanymi przez muzyków, występują również rozwiązania, w których korzysta się z pośredników takich jak impresaria lub agencje.

Ta dwoistość rynku pracy prowadzi do przyjmowania różnych strategii przez muzyków działających w prywatnym segmencie sektora. Znaczna grupa muzyków łączy zatrudnienie w pełnym lub częściowym wymiarze w publicznych instytucjach muzycznych (orkiestra, szkoła muzyczna, akademie muzyczne, lokalny ośrodek kulturalny itp.) z działalnością prywatną. Takie rozwiązanie jest preferowane przez wielu muzyków, ponieważ łączy świadczenia wynikające z normalnej umowy o pracę (coroczny urlop, ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne, regularna pensja itp.) z korzyściami związanymi z pracą w sektorze prywatnym, takimi jak dodatkowy dochód, wolność twórczości artystycznej, możliwość realizacji osobistych pomysłów i zainteresowań oraz potencjał rozwoju osobistego, by wymienić tylko niektóre elementy¹⁷. Jednak liczba miejsc pracy w sektorze publicznym jest w zasadzie stała i niewiele jest nowych ofert pracy, co utrudnia sytuację zwłaszcza osobom młodym. Takie posady są również skoncentrowane w dużych miastach. Ankieta przeprowadzona w 2015 roku pokazała, że około jedna trzecia muzyków zmienia miejsce zamieszkania w poszukiwaniu stałego zatrudnienia¹⁸. Wreszcie stawki płac w niektórych instytucjach sektora publicznego mogą być bardzo niskie, wobec czego działalność prywatna staje się raczej koniecznością, aniżeli wyborem. Tego rodzaju kariera zawodowa jest zwykle typowa dla muzyków z wykształceniem w zakresie muzyki klasycznej.

Pozostali muzycy funkcjonują na rynku pracy, który jest znacznie trudniejszy, ale jednocześnie znacznie bardziej dynamiczny, gdzie trudno o stałe zatrudnienie. Wykonawcy zwykle łączą wiele ról, np. bycie muzykiem prowadzącym indywidualną działalność z przynależnością do jednego lub wielu zespołów muzycznych lub prowadzeniem organizacji pozarządowej lub firmy działającej w obszarze edukacji kulturalnej/muzycznej. Formy zatrudnienia obejmują zazwyczaj umowy o dzieło, umowy zlecenie albo umowy, w których muzycy występują jako jednoosobowe firmy, natomiast stałe umowy o pracę praktycznie nie występują. Nieformalne rodzaje zatrudnienia nie należą do rzadkości, ale wydaje się, że zakres tego zjawiska kurczy się¹⁹. Inną wersją takiej strategii jest łączenie zawodu muzyka z zatrudnieniem poza branżą muzyczną.

Prywatna część rynku pracy dla muzyków podlega oddziaływaniu wielu czynników. Silna konkurencja pomiędzy poszczególnymi wykonawcami sprawia, że jakakolwiek współpraca między muzykami jest trudna.

Dla artystów teatralnych głównym pracodawcą wydaje się sektor publiczny, w tym publiczne instytucje kulturalne²⁰. Według danych Instytutu Teatralnego łączne zatrudnienie w zespołach artystycznych teatrów publicznych (117 instytucji) pozostawało mniej więcej stałe w latach 2011-2018 i wynosiło około 4500 osób. Taka posada gwarantuje aktorom ubezpieczenie społeczne, w tym również emerytalne, jest zatem atrakcyjna, nawet jeśli stawki wynagrodzeń nie są zbyt wysokie. Rola pośredników wydaje się stopniowo rosnąć, ale pozostaje różna w różnych podsektorach i grupach wykonawców. Niektórzy muzycy, zwłaszcza starszej generacji, uważają pośredników za zbędnych i widzą w nich osoby, które wykorzystują artystów dla własnych zysków. Jednak większość muzyków docenia rolę agencji i impresariów jako tych, którzy pomagają wykorzystać nadarzające się szanse, zajmują się niezbędnymi relacjami publicznymi, pomagają w pracy papierkowej, a w niektórych przypadkach negocjują wynagrodzenie.

17 Walczak, W. Wyrzykowska, K. Socha. Z (2016) *Dynamika karier muzyków w obszarze całego środowiska muzycznego*, Polska Rada Muzyczna, Warszawa.

18 Ibid.

19 Walczak, W. Wyrzykowska, K. Socha. Z (2016) *Dynamika karier muzyków w obszarze całego środowiska muzycznego*, Polska Rada Muzyczna, Warszawa.

20 Instytut Teatralny (2019), *Theatre in Poland 2019*. Documentation on the season 2017/2018, Warsaw.

W przypadku sławnych, cieszących się powodzeniem muzyków, jest w dobrym tonie jako podbudiwa ich wizerunku posiadać impresaria lub agencję, która stoi za ich nazwiskiem. Dla muzyków wchodzących na rynek, choć jest to czasem kosztowne, pomagają im one znaleźć się na rynku, bowiem bardzo trudno zaistnieć na rynku indywidualnej osobie pozbawionej jakiegokolwiek wsparcia.

Rola pośredników w sektorze teatralnym jest wciąż marginalna. Aktorów nie stać na płacenie agentom. Agencje skupiają się na współpracy z sektorem filmowym i reklamowym oraz na gwiazdach.

Sytuacja organizacji

Prywatne podsektory występów muzycznych, teatralnych, tanecznych i cyrkowych obejmują bardzo różne podmioty. Istnieją małe i duże firmy, organizacje pozarządowe i wykonawcy indywidualni. Niektóre firmy i organizacje pozarządowe organizują występy we własnych salach (zazwyczaj wynajmowanych). Muszą zatem zarobić lub pozyskać fundusze na opłacenie własnej infrastruktury.

Wiele dużych firm o zróżnicowanym profilu działalności (często obejmującym nie tylko występy na żywo) znajduje się w całkiem stabilnej sytuacji finansowej. To samo dotyczy mniejszych, ale znanych firm. Liczne mikrofirmy i małe firmy są podatne na zawirowania rynkowe i często poszukują dodatkowych przychodów poprzez nawiązywanie partnerstwa z organizacjami pozarządowymi (te organizacje pozarządowe często są tworzone głównie w tym celu) i ubieganie się o granty z sektora publicznego²¹. Dla organizacji pozarządowych sektor publiczny często stanowi główne źródło finansowania, z czym wiąże się między innymi krótkookresowy horyzont planowania (ponieważ fundusze są dostępne głównie na projekty krótkoterminowe) oraz brak stabilizacji finansowej. Występują znaczące różnice w źródłach przychodów różnych organizacji – niektóre podmioty utrzymują się głównie ze sprzedaży biletów, natomiast inne polegają przede wszystkim na funduszach publicznych i indywidualnych sponsorach.

Liczba aktywnie działających organizacji jest zmienna. Niektóre to efemeryczne podmioty, które podejmują działalność przy konkretnych projektach, a potem znikają lub zawieszają swoją działalność. W wielu sytuacjach dostęp do wsparcia publicznego stanowi warunek decydujący o przetrwaniu instytucji na rynku lub zaprzestaniu przez nią działalności. Stała niepewność co do przyszłości i konieczność walki o pozyskanie środków i przyciągnięcie widzów w otoczeniu cechującym się silną konkurencją ze strony sektora publicznego często gasi entuzjazm menedżerów w tym sektorze i prowadzi do wyjścia z rynku²². Inna strategia polega na nawiązaniu współpracy z publiczną instytucją kulturalną, która może na przykład zapewnić sale do występów. W niektórych przypadkach można zaobserwować przekształcanie prywatnych podmiotów występów na żywo w publiczne²³.

21 Kędziora A. (2018), *Krakowskie sceny nieinstytucjonalne* [w:] A Kędziora, J. Szulborska-Łukaszewicz (red.), *Teatry w Krakowie*, Kraków.

22 Kędziora, A., E. Orzechowski, J. Szulborska-Łukaszewicz, J. Zdebska-Schmidt (red.) (2014), *Z kulturą o kulturze*. Kultura pod ścianą, Kraków.

23 Przykłady to Teatr Łaźnia w Krakowie, Teatr KTO czy Balet Dworski „Cracovia Danza”. Teatr Łaźnia powstał w 1996 roku, został zarejestrowany jako stowarzyszenie, i z powodzeniem działał przez dziewięć lat. W 2005 roku rozpoczął nowy etap jako instytucja miejska przyjmując nazwę Teatr Łaźnia Nowa. Pierwotny założyciel teatru został mianowany kierownikiem tej nowej publicznej instytucji. Więcej informacji znaleźć można w Szulborska-Łukaszewicz, J (2007), *Polityka kulturalna w Krakowie*, Kraków, s. 131-133.

Równocześnie są tacy, którzy odnoszą sukces. Duża grupa prywatnych podmiotów od lat z powodzeniem funkcjonuje na rynku teatralnym, a niektóre z nich dają stałe zatrudnienie części swojego personelu i współpracowników (patrz Ramka 1)²⁴.

Ramka 1. Studium przypadku – Teatr Polonia i Och-Teatr

Obydwa teatry prowadzi Fundacja Krystyny Jandy na rzecz Kultury. Teatr Polonia powstał w 2005 roku. Och-Teatr działa od 2010 roku. Każdy z tych teatrów ma dwie sceny. Miesięczne koszty operacyjne (w tym koszty utrzymania sal teatralnych) mieszczą się w granicach miliona złotych. Fundacja zatrudnia 43 osoby na normalne umowy o pracę – wszyscy oni są pracownikami biurowymi. Kolejnych 200 osób, w większości artystów, było zatrudnianych na podstawie umów cywilnoprawnych. W sumie według informacji dostarczonych przez Krystynę Jandę w 2019 roku około 400 aktorów z całej Polski współpracowało z teatrami Fundacji^I.

W 2018 roku koszty płac w obu teatrach wyniosły łącznie 5 milionów złotych, natomiast opłaty za usługi zewnętrzne (w tym współpracę z aktorami prowadzącymi własne firmy) wyniosły w sumie 7,6 miliona złotych. Sprzedaż biletów (15,6 miliona złotych w 2018 roku) była zdecydowanie dominującym źródłem przychodów. Dla porównania dotacje publiczne zamknęły się kwotą poniżej 1 miliona złotych.

Teatr Polonia wystawił cztery premiery w sezonie 2017/2018, w tym jedną przygotowaną w koprodukcji z Teatrem Montownia (prywatnym teatrem, który nie ma własnej sceny). Repertuar teatru obejmował 30 przedstawień, które grano 288 razy. Teatr pokazał swoje przedstawienia 27 razy w innych miastach Polski^{II}. Och-Teatr miał 20 tytułów w swoim repertuarze w sezonie 2017/2018 i wystawił 3 premiery. Pokazał 28 przedstawień poza Warszawą^{III}.

24 Do znanych przykładów zaliczają się tu Teatr Biuro Podróży (Poznań, działający od 1988 roku, za rejestrowany jako stowarzyszenie), Teatr Korez (Katowice, utworzony w 1990 roku, najpierw zarejestrowany jako trzyosobowa spółka, a od 2001 roku działający jako firma jednoosobowa); Studio Buffo (Warszawa, teatr muzyczny utworzony w 1992 roku, zarejestrowany jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością); Teatr Montownia (Warszawa, działający od 1996 roku jako niezależna grupa artystyczna, w 2005 roku zarejestrowany jako fundacja), Teatr Pieśń Kozła (Wrocław, zarejestrowany jako stowarzyszenie, działający od 1996 roku); Teatr Mumerus (Kraków, zarejestrowany jako stowarzyszenie 21 lat temu); Teatr Sabat (Warszawa, zarejestrowany 19 lat temu jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością); Teatr Barakah (Kraków, zarejestrowany jako fundacja 16 lat temu), Teatr Polonia (Warszawa, zarejestrowany jako fundacja, działa od 15 lat); Teatr Nowy (Kraków, zarejestrowany jako stowarzyszenie, działa od 14 lat); Teatr Capitol (Warszawa, utworzony w 2008 roku, zarejestrowany jako spółka cywilna), Teatr Kamienica (Warszawa, zarejestrowany jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością, działa od 11 lat); Och-Teatr (fundacja, działa od 10 lat); Teatr Imka (Warszawa, zarejestrowany jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością), Teatr 6. Piętro (zarejestrowany jako spółka jawna). Wszystkie te teatry oferują wysokiej klasy przedstawienia i większość z nich nie ma w swoich zespołach gwiazd aktorskich znanych z filmu i telewizji.

^I PAP (2018), Grzegorz Janikowski, Krystyna Janda: Teatr bez własnych spektakli umiera, *Gazeta Prawna*.pl z 25/10/2018, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1318532,krystyna-janda-o-teatrze-aktorach-i-premierach.html>; life-stle-info.pl (2016), Maciej Łukomski, Prywatne teatry, czyli „pchanie tacek na Giewont”, <http://strefalifestyle.pl/prywatne-teatry-czyli-pchanie-tacek-na-giewont/>; Money.pl (2019) Mateusz Ratajczak, Kosmetyki za 14 mln zł, bilety za 15 mln zł i 900 tys. zł dotacji. Tak w biznesie radzi sobie Krystyna Janda, 5 sierpnia 2019 r. <https://www.money.pl/gospodarka/kosmetyki-za-14-mln-zl-bilety-za-15-mln-zl-i-900-tys-zl-dotacji-tak-w-biznesie-radzi-sobie-krystyna-janda-6410348285466753a.html>; wykład inauguracyjny Krystyny Jandy (2019) z okazji przyznania przez AST w Krakowie tytułu Doktora Honoris Causa. Ceremonia nadania przez Akademię Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie tytułu Doktora Honoris Causa Krystynie Jandzie, 30 września 2019. <https://krystynajanda.pl/dorobek/wyklad-inauguracyjny-z-okazji-pryzyznania-przez-ast-w-krakowie-tytulu-doktor-honoris-causa> [data dostępu 8/04/2020].

^{II} *Theatre in Poland* (2019), op. cit., s. 529-530.

^{III} *Ibid.*, p. 512-514.

Prywatne teatry warszawskie założone i prowadzone przez sławnych polskich aktorów wyróżniają się na tle prywatnych teatrów w innych miastach. Odnoszą większe sukcesy pod względem frekwencji i przychodów z biletów, ponieważ opierają się na gwiazdorskiej obsadzie i lekkim repertuarze. Mimo to ich właściciele podkreślają, że największym wyzwaniem pozostaje utrzymanie sal, a następnie wypracowanie środków na wynagrodzenia dla pracowników i współpracowników, w tym artystów. Teatry te wciąż poszukują dodatkowych źródeł dochodów²⁵. Czasem pozyskują strategicznych sponsorów, ale kiedy indziej próby takie kończą się niepowodzeniem (sytuacja Teatru Imka czy teatrów Fundacji Krystyny Jandy). Mają wierną publiczność, która je wspiera (nie tylko kupując bilety, ale czasem również uczestnicząc w finansowaniu produkcji teatralnych poprzez crowdfunding)²⁶.

Niektóre teatry utrzymują własne sale przedstawieniowe, inne natomiast nie, skupiając się zamiast tego na wystawianiu tradycyjnych lub eksperymentalnych przedstawień w rozmaitych przestrzeniach (patrz Ramka 2). Wiele prywatnych teatrów ma małe sale przedstawieniowe (na 40-100 miejsc). Większość prywatnych organizacji nie ma własnych sal.

Ramka 2. Studium przypadku – Papahema

Przykładem młodego, odnoszącego sukcesy teatru jest Papahema. Teatr ten utworzyła w 2014 roku grupa absolwentów szkoły lalkarskiej w Białymstoku, mieście średniej wielkości we wschodniej Polsce. Do grupy tej należą 4 osoby, które pierwotnie ją zakładały, zaś około 18 innych osób współpracuje z teatrem^{IV}. Prezentują oni przedstawienia w różnych salach w całym kraju, wystawiając 2-3 premiery w każdym sezonie. Organizują również gościnnie koprodukcje. Teatr ma formę prawną fundacji prowadzonej przez czterech członków założycieli. Raport roczny z 2018 roku daje wgląd w jego działalność i sytuację finansową. W roku tym grupa występowała w ponad 10 lokalizacjach w co najmniej 9 różnych miastach, głównie w Polsce. Łączne przychody fundacji wyniosły około 75 000 euro. Nikt nie pracował na normalną umowę o pracę, a wszystkie wydatki na wynagrodzenia realizowane przez fundację były wypłacane na podstawie umów zlecenia.

Dla wielu organizacji ważną rolę odgrywa wsparcie finansowe ze strony samorządów lokalnych. Oznacza to także, że cykle gospodarcze i wdrażane polityki wpływające na kondycję finansową samorządów lokalnych mają bezpośrednie konsekwencje dla sytuacji organizacji w prywatnym sektorze występów na żywo. Na przykład, obniżki podatku dochodowego od osób fizycznych wprowadzone w drugiej połowie 2020 roku zmniejszyły przychody samorządów lokalnych.

25 Na przykład Klub Capitol założono z myślą o wspieraniu działalności Teatru Capitol. W Teatrze Kamienica mieści się restauracja. Prywatne teatry z własnymi lokalami wynajmują je na inne imprezy. Teatry Studio Buffo i Kamienica wynajmują swoje studia nagraniowe. Niektóre teatry korzystają z grantów i dotacji z budżetu państwa i/lub budżetów samorządów lokalnych.

26 Na przykład w 2017 roku premiera „Ożenku” Gogola w Teatrze 6. Piętro w Warszawie została w części sfinansowana poprzez kampanię crowdfundingu.

IV <https://teatrpahema.pl/>

W przeprowadzonych rozmowach przedstawiciele organizacji, które otrzymały dofinansowanie od samorządów lokalnych w 2019 roku, ale zostały go pozbawione w 2020 roku, wiązały tę zmianę właśnie z tymi rozwiązaniami w zakresie polityki podatkowej (np. w Białymstoku, Poznaniu, Gdańsku, Lublinie lub Warszawie)²⁷.

Co ważne, większość organizacji działających w sektorze nie uważa się za pracodawców, nie są one również tak postrzegane przez wykonawców. Odzwierciedla to często stan faktyczny, mając na uwadze rzadkość normalnych umów o pracę. Jest to również odbiciem złożoności relacji w sektorze prywatnym, gdzie role są często płynne – te same osoby mogą występować jako firmy podpisujące umowy z innymi wykonawcami, przedstawiciele organizacji pozarządowych wnoszący o granty publiczne i wykonawcy jak inni.

27 Patrz Związek Miast Polskich (2019), Stan krytyczny. *Raport ZMP o finansach samorządów*, „Samorząd Miejski nr 7/262/lipiec-sierpień 2019, s. 2-3; Andrzej Porawski, Jan Maciej Czajkowski (2019/2020), *Stan finansów jednostek samorządu terytorialnego*, Raport dla Komisji Wspólnej rządu i samorządów lokalnych na posiedzenie z 17 lipca 2019 roku, uzupełniony po debacie odbytej na spotkaniach Komisji i Zespołu, skorygowany na podstawie danych z 20 stycznia 2020 roku, Poznań, <http://www.miasta.pl/aktualnosci/raport-o-stanie-finansow-jst>.

Stan dialogu społecznego

Po transformacji demokratycznej z 1989 roku, w początku lat 90-tych XX wieku wprowadzono nowe formy instytucjonalne dialogu społecznego. Dialog społeczny jest wspomniany w preambule do Konstytucji Polski. Dialog społeczny na szczeblu krajowym odbywa się w ramach Rady Dialogu Społecznego, do której w początku 2020 roku należały trzy reprezentatywne związki zawodowe, cztery reprezentatywne organizacje pracodawców i przedstawiciele instytucji publicznych. Działają również regionalne rady w 16 województwach. Dialog toczy się również na poziomie poszczególnych firm i w wielu innych nieinstytucjonalnych formach.

Członkostwo w związkach zawodowych spada od początku lat 90-tych XX wieku, z poziomu 36-50% wszystkich zatrudnionych w 1990 roku do 11-13% w 2016-17, zależnie od źródeł danych²⁸. Największy spadek uzwiązkowienia miał miejsce pomiędzy 1990 rokiem a 2000 rokiem, kiedy to związki zawodowe straciły około 60% członków. Trzy największe związki zawodowe to „Solidarność”, OPZZ i Forum Związków Zawodowych. Natomiast organizacje pracodawców stopniowo wzmacniały się w ostatnich latach. Możliwości partnerów społecznych wciąż ocenia się jako ograniczone. Co istotne, w ostatnich latach nastąpiło wyraźne pogorszenie jakości procesu legislacyjnego, ponieważ rząd unika konsultacji z partnerami społecznymi w sprawie kluczowych aktów prawnych dotyczących ubezpieczeń społecznych i kwestii zatrudnienia²⁹.

Środowisko pracowników prywatnego sektora występów na żywo ma znikomą reprezentację związkową. Regionalna „Sekcja Instytucji Artystycznych” zajmuje się wyłącznie sprawami publicznych instytucji artystycznych. To samo dotyczy nieformalnej struktury NSZZ Solidarność „Dziady kultury” utworzonej w 2015 roku. Federacja Związków Zawodowych Pracowników Kultury i Sztuki zrzeszona w OPZZ również reprezentuje głównie pracowników sektora publicznego. Sekcja kultury OZZ Inicjatywa Pracownicza reprezentuje grupę publicznych instytucji kulturalnych³⁰.

Związek Zawodowy Aktorów Polskich (ZZAP) zrzesza aktorów pracujących w pełnym wymiarze w publicznych instytucjach kulturalnych oraz tych uprawiających wolny zawód (obecnie 700 członków). Utworzony w 2001 roku jako struktura ogólnokrajowa ZZAP podejmuje własne inicjatywy, ale również ściśle współpracuje z ZASP – Związkiem Artystów Scen Polskich (który nie jest związkiem zawodowym, ale branżowym stowarzyszeniem i organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi). W 2019 roku ZZAP organizował seminaria poświęcone na przykład nietypowym formom zatrudnienia w sektorze, samoorganizacji aktorów i umowom zbiorowym³¹. Jedną z inicjatyw ZZAP dotyczyła wypracowania modelu umowy zbiorowej, która regulowałaby prawa pracownicze aktorów w teatrach, gwarantując im podstawowe prawa i przywileje³². Mając na uwadze fakt, że prywatne teatry nie zatrudniają aktorów na umowy o pracę, projekt ten był skierowany do teatrów publicznych.

²⁸ Visser, J. (2019), Baza danych ICTWSS. wersja 6.1. Amsterdam: Amsterdam Institute for Advanced Labour Studies AIAS, październik

²⁹ Patrz np. Komisja Europejska (2020), European Semester. Poland country report 2020; Warski (2019), Naprawy dialog społeczny w Polsce, Rzeczpospolita, 19.03.

³⁰ Kultura: <http://www.ozzip.pl/kontakty-branzowe> [data dostępu: 28/02/2020].

³¹ Patrz <http://zzap.aktorzy.org/2019/06/10/podsumowanie-sezonu-2018-2019/>

³² Patrz <http://zzap.aktorzy.org/wzorcowy-uklad-zbiorowy-2/>

Orkiestrowych, utworzony w 2013 roku, i Związek Zawodowy Muzyków RP, utworzony w 2016 roku jako kontynuacja Związku Zawodowego Muzyków, który funkcjonował przed II Wojną światową i został zlikwidowany przez władze komunistyczne w 1949 roku. Od 2016 roku ten drugi związek zawodowy nie jest zbyt aktywny w pozyskiwaniu nowych członków i nadal pozostaje nieliczny. Nie posiada stałego personelu ani biura. Główną aktywność prowadzi na swoim profilu na Facebooku (mając około 13 000 fanów w marcu 2020 roku), gdzie muzycy dyskutują różne ważne dla siebie kwestie. Członkowie zarządu organizacji deklarują chęć ożywienia działalności związku, w tym podjęcia kampanii przyciągającej nowych członków.

Osoby pracujące na podstawie umów cywilnoprawnych mają możliwość tworzenia i wstępowania do istniejących związków zawodowych. Regulacje w tym zakresie uległy zmianie w początku 2019 roku i generalnie skutki tych zmian są trudne do oceny. Z jednej strony, definicja osób, które mogą wstępować do związków zawodowych, została poszerzona, z drugiej jednak dodano warunek, zgodnie z którym potencjalni członkowie związków zawodowych muszą posiadać interesy pracownicze, których związki takie mogą bronić. Wykazanie takiego interesu może być skomplikowane w przypadku umów krótkoterminowych. W praktyce wykonawcy z sektora prywatnego prawie nigdy nie tworzą ani nie wstępują do związków zawodowych.

Praktycznie nie ma żadnych form wspólnej reprezentacji po stronie pracodawców i innych organizacji z prywatnego sektora występów na żywo. Unia Teatrów Polskich ma 13 członków, ale wszystkie są teatrami publicznymi. Postanowienia statutowe tego stowarzyszenia przewidują, że każdy teatr niezależnie od swojej formy organizacyjnej może ubiegać się o członkostwo³³. Forum, na którym część organizacji regularnie spotyka się, są komisje dialogu społecznego organizowane przez niektóre samorządy lokalne³⁴. Na tym polu brak jest jednak wspólnej reprezentacji podmiotów sektora występów na żywo (czy szerzej, zajmujących się kulturą). Wydaje się również, że istniejące instytucje nie dostrzegają tak naprawdę wspólnych interesów, które motywowałyby je do samoorganizacji.

Mając powyższe na uwadze, nie dziwi, że praktycznie brak jest zinstytucjonalizowanego dialogu społecznego w obrębie sektora. Przy niezgodzonych wspólnych interesach sektora, niewiele dzieje się również w zakresie dialogu pomiędzy sektorem a władzami publicznymi na szczeblu centralnym lub lokalnym. W rzeczywistości zinstytucjonalizowany dialog społeczny wydaje się słaby nawet w publicznym segmencie sektora. W 2016 roku próba ustanowienia „stolika kulturalnego” przy strukturach centralnej Rady Dialogu Społecznego praktycznie w dużej mierze się nie powiodła³⁵.

Członkostwo w związkach zawodowych jest bardzo rzadkie, ale istnieją inne organizacje zrzeszające wykonawców, w tym również tych działających w sektorze prywatnym. Ważnym przykładem jest ZASP – Związek Artystów Scen Polskich, organizacja o ponad 100-letnich tradycjach, mająca ponad 1900 członków. ZASP angażuje się w różne formy dialogu, głównie z instytucjami rządowymi odpowiedzialnymi za kwestie kultury. W 2009 roku ZASP uczestniczył w inicjatywie Międzynarodowej Federacji Aktorów (FIA) i Międzynarodowej Federacji Muzyków (FIM) mającej na celu opracowanie Manifestu w sprawie Statusu Artysty³⁶.

³³ Art. 8, <http://www.uniapolskichteatrow.pl/o-nas/statut/> [data dostępu: 27/02/2020].

³⁴ Przykładem z Warszawy jest Branżowa Komisja Dialogu Społecznego ds. Kultury, <http://ngo.um.warszawa.pl/komisje/komisja-dialogu-spoecznego-ds-kultury?page=4>.

³⁵ Informacja oparta na rozmowie z przedstawicielem NSZZ Solidarność.

³⁶ Patrz <https://www.zasp.pl/index.php?page=Pages&id=40>

Później ZASP na różne sposoby popularyzował idee Manifestu, starając się poszerzyć świadomość decydentów w Polsce na temat sytuacji i potrzeb artystów, potrzeby wzmocnienia statusu artystów (w tym uregulowania kwestii emerytur i rent dla artystów). ZASP lobbował za opracowaniem nowych rozwiązań prawnych uwzględniających specyficzne warunki pracy wykonawców na żywo i zapewniających im dostęp do ubezpieczeń społecznych, zdrowotnych i chorobowych, oraz za odrębnymi, bardziej elastycznymi przepisami podatkowymi i świadczeniami emerytalnymi, niezależnie od charakteru umów, na podstawie których pracują artyści. Kolejną kwestią było zapewnienie artystom elementarnych praw pracowniczych niezależnie od typu umowy zatrudnienia³⁷.

Jednak propozycje omawiane przez ZASP i niektórych innych przedstawicieli sektora muzycznego podczas Ogólnopolskiej Konferencji Kultury we Wrocławiu³⁸ wydają się odnosić albo do praktyki umów zbiorowych z innych krajów albo do rozwiązań istniejących w Polsce za czasów komunizmu, kiedy to sektor prywatny właściwie nie istniał i państwo organizowało wszystkie instytucje kulturalne w kraju. Obecne realia są inne i gdy funkcjonuje mnogość niezależnych organizatorów występów na żywo, odgórne narzucanie umów zbiorowych wydaje się nierealistyczne. Dotyczy to również wprowadzenia jednolitych stawek wynagrodzenia – rozwiązanie to spotkało się ze szczególnie silnym poparciem muzyków podczas wrocławskiej konferencji.

Dyskusja na temat sytuacji w sektorze była kontynuowana w różnych formach, np. podczas Europejskiego Forum ZASP 2016 we Wrocławiu, zorganizowanym pod hasłem „Dialog społeczny w sektorze występów na żywo”³⁹. Była to ważna impreza pod względem budowania nowoczesnego lobby na rzecz kultury i sektora występów na żywo. Dała okazję do wprowadzenia do dyskusji dwóch istotnych tematów: statusu artysty oraz kwestii regulacji stosunków pracowniczych w teatrach.

Kolejnym wydarzeniem ważnym dla rozwoju dialogu społecznego w sektorze był cykl spotkań w latach 2017-19 pod nazwą Ogólnopolska Konferencja Kultury. Celem było stworzenie forum do debaty i wypracowanie propozycji rozwiązań uwzględniających kluczowe potrzeby artystów i organizatorów życia artystycznego w Polsce. Poszczególne spotkania skupiały się na muzyce (4-5/09/2017, Wrocław), teatrze (12/09/2017, Gdańsk) i tańcu (18/09/2019, Bytom). Istotnym elementem, który omawiano, był pomysł formalizacji statusu zawodowego artysty w Polsce. Rezultatem tego dialogu z udziałem wielu organizacji, związków zawodowych i przedstawicieli Ministerstwa Kultury jest projekt ustawy o statusie artystów zawodowych⁴⁰.

Kolejnym polem, gdzie ma miejsce jakaś forma dialogu, są komisje kultury będące forum dyskusji pomiędzy samorządami lokalnymi (głównie w dużych miastach) a lokalnymi organizacjami działającymi na polu kultury, głównie organizacjami pozarządowymi. Dla przykładu, w Warszawie takie spotkania odbywają się regularnie (raz w miesiącu) od wielu lat.⁴¹

37 Apel dotyczący statusu i karty artystów, patrz: Biuletyn Zarządu Głównego ZASP (2016), Olgierd Łukaszewicz, Jarosław Fret (2019), List do Piotra Glińskiego, Ministra Kultury, Nr. 39/2016, Warszawa, s. 9-11.

38 4 września 2017, dyskusja z udziałem Andrzeja Kosendiaka (Narodowe Forum Muzyki), Gézy Kovács (Pearle* Live Performance Europe) i Grzegorza Michalskiego (Polska Rada Muzyczna) i innych: patrz: <http://konferencjakultury.pl/conferences/music> [data dostępu 11/04/2020].

39 Patrz „Biuletyn Zarządu Głównego ZASP” (2016) Paulina Iłska, Aktor – chudy literat?, Nr 39, s. 13-16. Europejskie Forum ZASP odbyło się we Wrocławiu w dniach 27-28 sierpnia 2016 roku. Zostało zorganizowane jako część programu imprezy Wrocław Europejską Stolicą Kultury 2016 pod honorowym patronatem Komisji Europejskiej.

40 Projekt ustawy o statusie artystów zawodowych w Polsce, 11/09/2019. <http://www.zasp.pl/index.php?page=Pages&id=1973>

41 Patrz <http://ngo.um.warszawa.pl/komisje/komisja-dialogu-spoiecznego-ds-kultury?page=4>

Uczestniczy w nich wiele organizacji pozarządowych działających w prywatnym sektorze występów na żywo oraz przedstawiciele władz miasta. Główne dyskutowane tematy dotyczą publicznego (samorządowego) finansowania dla występów na żywo i innych działań kulturalnych. Jest to ważne dla sektora jako całości. Równocześnie nie sposób sensownie dyskutować tematów bardziej bezpośrednio dotyczących sytuacji na rynku pracy w sektorze i brak jest reprezentacji indywidualnych wykonawców, chyba że okazjonalnie któraś z uczestniczących organizacji pozarządowych przyjmie taką rolę.

Tematy, które mogą wzbudzić zainteresowanie

Wśród pracodawców, jednym z potencjalnych tematów dialogu, który wymieniano podczas rozmów, jest kwestia ubezpieczeń społecznych w sektorze. Wydaje się panować względnie szeroka zgoda, że sytuacja, w której wielu wykonawców nie ma ubezpieczenia, rodzi istotne zagrożenia. W kategorii tej mieszczą się również bezpieczeństwo i higiena pracy. Jest to zdaje się temat, wokół którego zarówno wykonawcy, jak i przedstawiciele instytucji mogą znaleźć wspólny grunt. Jednocześnie rozwiązania w tej dziedzinie mogą wymagać zaangażowanie państwa i zmian w przepisach.

Zarówno pracodawcy, jak i indywidualni wykonawcy wyrażają zainteresowanie dyskusją na tematy związane z wynagrodzeniem dla pracowników, warunkami pracy i finansowaniem sektora. Kwestia równych szans również była często wymieniana i przez organizatorów, i przez wykonawców. Jednak temat ten może znaczyć trochę coś innego dla każdej ze stron. Dla organizacji kluczowe kwestie obejmują stworzenie równości szans w relacji do instytucji sektora publicznego oraz problemy wynikające z tego, że „poprawność polityczna”, jaka zadomowiła się w ostatnich kilku latach, staje się najwyraźniej ważnym kryterium dla niektórych samorządów lokalnych (zwłaszcza w mniejszych miastach) przy podejmowaniu decyzji o udzieleniu dofinansowania. Dla indywidualnych wykonawców, kluczowe kwestie dotyczą pewnie równego traktowania przy staraniach o pracę, ustalaniu wynagrodzenia za pracę czy zakresu obowiązków itp.

Sami wykonawcy wskazują szereg innych kwestii, w których chcieliby, aby ich sytuacja uległa poprawie. Niektórzy oczekiwali by wprowadzenia regulacji wynagrodzeń, np. w postaci minimalnych stawek lub w jakiś inny sposób. Widzi się w tym czasem sposób na przeciwdziałanie zaniżaniu cen przez amatorów. Poniekąd powiązana kwestia dotyczy nierówności w obrębie sektora, w którym względnie dobrą pozycję mają twórcy przedstawień, a nisko opłacani są wykonawcy.

Wykonawcy wyrażają również zainteresowanie dialogiem, który pomógłby poprawić generalne społeczne postrzeganie zawodów artystycznych. W ich opinii wielu ludzi, w tym również niektóre instytucje traktują ich jak hobbystów, a nie ludzi pracujących w poważnym artystyczno-wykonawczym zawodzie. Temat ten zdaje się szczególnie ważny dla artystów cyrkowych, których często postrzega się jako animatorów, a nie artystów i ma to implikacje dla ich wynagrodzeń. Stoi to w sprzeczności ze szczytnymi ambicjami i wysoką wartością artystyczną niektórych przedstawień cyrku współczesnego i sztuki cyrkowej.

Główne bariery i wyzwania dla dialogu społecznego

Szereg barier ogranicza zakres dialogu społecznego i jego potencjał w rozwiązywaniu niektórych wyzwań, przed którymi staje sektor. Oczywiście ważką przeszkodą jest bardzo ograniczona samoorganizacja indywidualnych wykonawców i instytucji działających w sektorze. Dotyczy to braku związków zawodowych i stowarzyszeń pracodawców, które reprezentowałyby sektor prywatny. Wobec rzadkości normalnych umów o pracę, nieliczni przedstawiciele instytucji postrzegają się jako pracodawcy lub pracownicy, zatem mniej chętnie podejmują dyskusje na tematy, które tradycyjnie wiążą się ze stosunkami pracowniczymi. Jednak problem wydaje się nawet szerszy, bowiem inne formy samoorganizacji w obrębie sektora są również raczej słabe, nawet jeśli w ostatnich latach można zaobserwować pewną poprawę. Ograniczone zdolności analityczne i administracyjne istniejących organizacji to osobny problem.

Brak czasu, by angażować się działania służące identyfikacji wspólnych interesów i rozwojowi dialogu, to kolejna ważna bariera. Wiąże się ona z ograniczoną samoorganizacją, bowiem przy słabych lub nieistniejących strukturach instytucjonalnych zaangażowanie w działania z zakresu dialogu społecznego jest trudniejsze i bardziej czasochłonne. Wobec dynamicznych zmian i silnej konkurencji w sektorze, ludzie są zajęci rozwojem własnych organizacji lub walką o dobre indywidualne umowy.

Kolejny problem wydaje się związany z ograniczoną świadomością potencjalnych korzyści wynikających z dialogu, i wynikającym z tego sceptycyzmem. Choć niektórzy przedstawiciele wykonawców i instytucji aktywnych w sektorze dostrzegają korzyści płynące z dialogu, rzecz ma się inaczej w przypadku wielu ich potencjalnych sprzymierzeńców i partnerów.

Zarówno wykonawcy, jak i organizacje wskazywały jako kolejne ważne bariery brak zaufania i brak wspólnego języka sprzyjającego komunikacji i dialogowi. Po części może być to odbiciem generalnych postaw polskiego społeczeństwa, a po części odzwierciedla czynniki specyficzne dla prywatnego sektora występów na żywo.⁴² Pozycja indywidualnych wykonawców wobec instytucji jest często słaba z powodu konkurencji ze strony amatorów i innych zawodowych wykonawców. Pozycja wielu instytucji jest również słaba z powodu ich uzależnienia od krótkoterminowego finansowania projektów, zaś władze publiczne nie mają orientacji w specyfice branży. W rezultacie wielu interesariuszy skupia się wyłącznie na własnych, wąsko definiowanych interesach.

Istotne są również rozmaite bariery dla skutecznej współpracy pomiędzy instytucjami prywatnymi i publicznymi. W opinii części respondentów, niemal brak jest relacji pomiędzy podmiotami prywatnymi a instytucjami publicznymi i samorządami lokalnymi. Pomimo zapisów widniejących w wielu strategicznych dokumentach wspierających współpracę międzysektorową, brak jest konkretnych narzędzi lub programów, które by w faktycznie pobudzały taką współpracę. W praktyce, niektóre instytucje publiczne postrzegają się jako w istocie zamknięte na współpracę z nowymi podmiotami i przywiązane do rozwiązań sprawdzonych od lat, polegających na współpracy z wciąż tymi samymi podmiotami.

⁴² Stosunkowo niski poziom zaufania do innych ludzi w Polsce potwierdzają np. dane z EVS (2019): European Values Study 2017: Integrated Dataset (EVS 2017). GESIS Data Archive, Cologne. ZA7500 Data file Version 2.0.0., <https://doi.org/10.4232/1.13314>.

Co mogłyby pobudzić dialog?

Cała gama różnych działań mogłaby pobudzić dialog społeczny. Upowszechnianie wiedzy na temat potencjalnych korzyści, jakie przynieść może dialog, w tym na temat praktycznych przykładów osiągnięć (np. z innych krajów lub innych sektorów) mogłoby pomóc w stworzeniu wizji potencjalnych korzyści dla wykonawców i organizacji.

Kolejnym ważnym warunkiem jest jasne określenie wyzwań i problemów, przed jakimi staje prywatny sektor występów na żywo. Trzeba by zdefiniować obszary, w których podobne interesy i problemy mają zarówno indywidualni wykonawcy, jak i instytucje oferujące im pracę, a także takie, gdzie ich stanowiska znacząco się różnią. Taki oparty na faktach opis sytuacji pomógłby zmotywować strony do współpracy.

Ta ostatnia kwestia jest powiązana z potrzebą budowy potencjału partnerów uczestniczących w dialogu społecznym. Aby móc skutecznie reprezentować interesy różnych podmiotów z sektora, zaangażowane organizacje potrzebują pewnych zdolności analitycznych i administracyjnych, dostępu do danych na temat funkcjonowania odpowiednich części sektora oraz umiejętności przydatnych w samym procesie dialogu – w tym zdolności negocjacyjnych.

Mając na uwadze to, że na wiele kwestii związanych z rozwojem prywatnego sektora występów na żywo ogromny wpływ mają polityki publiczne, dużą potencjalnie rolę w tworzeniu warunków do dialogu społecznego w sektorze mogą odegrać władze centralne, regionalne, a w niektórych przypadkach również lokalne. Może to przybierać różne formy. Władze publiczne mogą otwarcie próbować zachęcać przedstawicieli sektora do podejmowania dialogu na temat rozwiązań regulacyjnych, które uważa się za ważne dla przyszłości sektora. Takie działania musiałyby mieć długofalowy horyzont, zaś obietnice sensownego dialogu musiałyby być wiarygodne, aby wesprzeć samoorganizację sektora, która jest warunkiem wstępnym skutecznego dialogu. Zasady i praktyki dotyczące rozdziału środków publicznych dla sektora występów na żywo mogłyby również być określane z większym udziałem przedstawicieli sektora prywatnego. Zważywszy na znaczenie funduszy publicznych dla wielu podmiotów sektora, stanowiłoby to ważny bodziec do samoorganizacji. I wreszcie, istnieje pole do upowszechniania dobrych praktyk unijnych dotyczących zaangażowania władz lokalnych w dialog z prywatnym sektorem występów na żywo. Rolę w tym odegrać może sieć EUROCITIES i inne podobne organizacje.

Konkluzja

Ogólna kondycja prywatnego sektora występów na żywo w Polsce była względnie dobra do momentu, gdy działalność sektora została praktycznie wstrzymana w związku z pandemią COVID-19 w marcu 2020 roku. Dla wielu podmiotów ważnym źródłem przychodów był dostęp do funduszy publicznych. W sektorze dominują nietypowe umowy zatrudnienia, zaś normalne umowy o pracę są bardzo rzadkie. Z punktu widzenia wykonawców do istotnych kwestii i wyzwań zaliczają się dostęp do ubezpieczeń społecznych, niepewność pracy i długie okresy bez płatnych zleceń. Przeciętne dochody są niskie przy znaczących różnicach pomiędzy poszczególnymi wykonawcami. Z punktu widzenia instytucji wyzwania obejmują dużą konkurencję oraz w przypadku wielu podmiotów brak stabilności i przewidywalności finansowej.

Samoorganizacja sektora jest bardzo ograniczona. Istniejące związki zawodowe tak naprawdę nie obejmują i nie reprezentują wykonawców z sektora prywatnego, po części z powodu braku normalnych umów o pracę w tej branży. Wydaje się, że rośnie zainteresowanie członkostwem w stowarzyszeniach wykonawców i ich działalnością w zakresie reprezentowania wykonawców jako pracowników. Zważywszy, że jest bardzo mało prawdopodobne, by umowy o pracę stały się normą w sektorze oraz że nic nie wskazuje na rychłe odrodzenie tradycyjnych związków zawodowych, przynajmniej w krótkiej i średniookresowej perspektywie działalność innego typu stowarzyszeń skupiających pracowników i instytucje sektora pozostanie kluczowa dla przyszłości dialogu.

Również reprezentacja instytucji sektora niemal nie istnieje. Tak więc praktycznie brak jest dialogu społecznego w jego tradycyjnych formach. Prowadzony jest dialog pomiędzy poszczególnymi instytucjami (często organizacjami pozarządowymi) a władzami lokalnymi, który skupia się głównie na rozdziale publicznego finansowania. Innym ważnym elementem dialogu jest trwająca dyskusja na temat statusu zawodowych artystów. Bierze w niej udział wielu interesariuszy.

Wiele potencjalnych tematów dialogu społecznego w sektorze, jak na to wskazują interesariusze, dotyczy regulacji w zakresie ubezpieczeń społecznych. Kolejna grupa tematów związana jest z finansowaniem sektora. Wydaje się zatem niezbędne, aby w dialog ten włączyły się władze publiczne.

Do zasadniczych barier dla dialogu, prócz słabej samoorganizacji sektora, należą brak analitycznego i administracyjnego potencjału istniejących organizacji, trudność w identyfikacji i sformułowaniu wspólnych interesów, brak informacji na temat praktycznych sposobów, w jakie dialog społeczny może być prowadzony, i wynikający z tego sceptycyzm co do jego możliwych pozytywnych skutków. Istotną barierą wydaje się również ograniczone wzajemne zaufanie.

Wobec powyższego, nasuwające się zalecenia obejmują po pierwsze podnoszenie świadomości potencjalnej roli związków zawodowych i innych stowarzyszeń wykonawców. Działania takie powinny w szczególności skupiać się na młodych osobach. Gdyby zwiększyła się ich baza członkowska, instytucje te mogłyby mocniej wypowiadać się na rzecz wykonawców z sektora również na forach, gdzie dotychczas reprezentowani są tylko pracownicy publicznego sektora występów na żywo. Podobnie, konieczne wydaje się lobbowanie i wspieranie tworzenia stowarzyszeń grupujących instytucje sektora, aby możliwe stało się zaangażowanie w debatę pracodawców.

Niezbędne wydaje się silniejsze zaangażowanie władz publicznych. Pomogłoby to zaradzić wielu słabościom. Jedną z nich jest problem ograniczonego dostępu wielu wykonawców do ubezpieczeń społecznych. Na tym obszarze generalne interesy wykonawców i instytucji, dla których pracują, mogą być bardzo zbliżone, jednak wyzwaniem może być zaproponowanie dobrze przygotowanych rozwiązań regulacyjnych. W każdym razie jest to ważny potencjalny temat, w przypadku którego niezbędny byłby dialog trójstronny. Państwo i władze lokalne mogłyby również zaangażować się w aktywne wspieranie samoorganizacji sektora oraz pomoc w budowie potencjału organizacji reprezentujących indywidualnych wykonawców i instytucje. Na koniec, duża część finansowania publicznego dla występów na żywo mogłaby być rozdzielana w sposób konkurencyjny tak, aby podmioty publiczne i prywatne mogły o nie ze sobą bezpośrednio współzawodniczyć.

Załączniki

Załącznik 1. Słownik kluczowych terminów⁴³

Występ na żywo – Wszelkiego typu występy muzyczne, teatralne, baletowe i taneczne, cyrkowe, lalkarskie i mimiczne oraz wszelkie inne podobne przedstawienia, zarówno w sektorze publicznym, jak i prywatnym, wykonywane przy fizycznej obecności publiczności.

Organizacje występów na żywo – Zarówno budynki i sale, w których odbywają się występy na żywo, jak również firmy produkcyjne występów na żywo w obszarze muzyki, tańca, teatru lub innych występów na żywo. Mogą być to organizacje działające dla zysku lub organizacje non-profit. Zaliczają się tu różnorodne organizacje, od bardzo małych firm, często niezależnych organizacji artystycznych, po duże instytucje kulturalne takie jak teatr czy opera narodowa.

Dialog społeczny – Każda forma regularnej i zorganizowanej dyskusji (oficjalnej lub nieformalnej) pomiędzy przedstawicielami partnerów społecznych (patrz definicja niżej) na dowolnym poziomie (na poziomie przedsiębiorstwa lub firmy, branży, międzybranżowym), mająca na celu ułatwienie dialogu pomiędzy nimi, zdefiniowanie wspólnych celów do promowania na dowolnym poziomie lub dzielenie się poglądami na temat kwestii zawodowych lub pracowniczych. Dialog społeczny może obejmować bezpośrednie relacje pomiędzy samymi partnerami społecznymi („dwustronny”) lub relacje pomiędzy władzami rządowymi a partnerami społecznymi („trójstronny”).

Partnerzy społeczni – Przedstawiciele menedżerów i pracowników lub organizacji pracodawców i związków zawodowych.

Pracodawca – Strona stosunku zatrudnienia określanego jako umowa zatrudnienia (lub umowa na wykonanie usług) pomiędzy pracodawcą a pracobiorcą lub pracownikiem. Pracodawca jest często firmą o osobowości prawnej.

Pracownik – Osoba zaangażowana w działalność ekonomiczną.

Negocjacje zbiorowe – Negocjacje na różnych szczeblach (na poziomie przedsiębiorstwa lub firmy, branży, międzybranżowym) pomiędzy związkami pracowników a pracodawcami, regulowane przez tradycyjne prawodawstwo pracy.

Umowy zbiorowe – Umowy zawierane pomiędzy z jednej strony pojedynczymi pracodawcami lub ich organizacjami, a z drugiej organizacjami pracowników takimi jak związki zawodowe.

⁴³ Dla zapewnienia spójności, słownik ten stosuje się do terminologii przyjętej przez PEARLE i EAEA (2010), Survey on the Situation of Social Dialogue in the Live Performance Sector in Twelve Southern European EU Member States and Candidate Countries <https://fia-actors.com/media/press-releases/press-releases-details/article/european-social-partners-in-the-live-performance-sector-jointly-address-governments-to-promote-natio/>

Kredyty

Sam Moqadam (Unsplash), p.1
Noemi Italy (Pixabay), p.3
Sergi Dolcet Escrig (Unsplash), p.5
Quavondo (iStock by Getty Images), p.7
Manuel Nageli (Unsplash), p.9
Sebastian Mark (Unsplash), p.15
Gerd Altmann (Pixabay), p.16
Jorge Royan (Wikimedia), p.27
Miikka Luotio (Unsplash), p.30
Ryan Brownell (Wikimedia), p.52