או רצח?

ההצגה היקרה ביותר בעולם

היא הצגתם הבלתי מו־צגת של פועלי הבמה, שעבור עבודתם מאחורי הקלעים, מקבלים שכר כפול מהשחקנים, מפריעים למאזן התיאטרון.

„הכנסות העובדים הטכניים מן התיאטרון הן כמעט פי שניים מהכנסות השחקנים.“ כלומר: התיאטרון מוציא פי שניים על החזקת עובדים טכניים מאשר על החזקת השחקנים שלו.

אם בתיאטרון הקאמרי, למשל, ישנם 40 עובדים טכניים, עובדי במה, סדרנים ועובדי מינהלה לעומת 30 השחקנים שבו — פירוש הדבר שמשכורתו של כל אחד מהעובדים הטכניים עולה על זו של כל אחד מהשח־קנים.

בכל אחד משלושת התיאטרונים הישר־אלים אפשר למצוא כיום עובדים טכניים המרויחים פי שניים ויותר מאשר השחקנים.

כיצד התאפשר מצב זה?

חוזה העבודה הקולקטיבי קובע את מספר שעות העבודה של עובדי־במה ל־47 שעות לשבוע. אולם הוא קובע גם שכל פעולה שמבצע עובד טכני בתיאטרון נחשבת ל־ 4 שעות עבודה. כלומר, אפילו אם הקמת תפאורה על במה נמשכת שעה אחת בלבד, היא נחשבת לעובד כארבע שעות עבודה.

אם פועלים מעמיסים תפאורה על מכו־נית, לשם העברתה למקום אחר — פעולה הנקראת טראנספורט — בלשון התיאטרון — וההעמסה נמשכת שעתיים, נחשב להם הדבר ל־4 שעות עבודה. אין פעולה בתיאט־רון, ואפילו תימשך דקות מספר, שלא נחשבת כארבע שעות עבודה.

לפי סעיף אבסורדי זה יכול להיווצר מצב כזה: פועל במה עבד שעה בהקמת התפאורה. שעה נוספת הוא עבד בחילוף ההצגה, כלומר בהחלפת תפאורות בין מער־כה למערכה. עוד שעה נמשך פירוק ה־ הצגה. שעתיים נוספות עבד הפועל בהע־ מסת התפאורה על מכונית. בסך הכל עבד פועל זה חמש שעות ממש. אולם הוא יקבל שכר־עבודה של 16 שעות־עבודה, מאחר שכל פעולה שלו נחשבת כארבע שעות־עבודה.

★ ★ ★

כל הנוחיות

שׁפע של עובדות, אשר הדו"ח של גמזו לא פירט את כולן, מעידות על המצב האבסורדי הקיים בשטח זה:

● אפילו אם אין פעולת־חילוף של תפ־ אורות בהצגה, והתפאורה עומדת על הבמה מהתחלת ההצגה ועד סופה, מקבלים פועלי הבמה שכר ארבע שעות־עבודה, כאילו עסקו בחילוף.

● אחרי סגירת המסך בתיאטרון נחש־ בת כל שעה של פעולה על הבמה לשעתיים, והמינימום הוא של ארבע שעות־עבודה. כלומר: פועל שעבד על הבמה שעתיים בל־ בד, אחרי סגירת המסך, מקבל שכר של שמונה שעות עבודה.

● כל הצגה מחוץ לעיר נחשבת ל־16 שעות־עבודה. כלומר: אם פועל במה נוסע עם ההצגה ביום אחד לחיפה, ביום השני לירושלים וביום השלישי לפתח־תיקוה, הוא גמר את שבוע העבודה שלו.

● בעד כל הצגה זרה, הנערכת באולם התיאטרון, מקבלים העובדים תוספת של 50 אחוז. כלומר: אם התיאטרון נסע מחוץ לעיר, והשאיר חלק מהעובדים, כמו סדרנים וחשמלאים באולמות שם מתקיימת הצגת להקה אחרת, הוא חייב לשלם קנס לעוב־ דיו על שאינו מציג באותו ערב.

● חשמלאי בתיאטרון יכול לאסוף ביום עבודה אחד את תשלום 24 שעות עבודה. אם הוא יוצא עם התיאטרון להצגה מחוץ לעיר בשעה 10 בבוקר וחוזר באחת, הוא זוכה לקבל, תמורת הנסיעה בלבד, שכר של 16 שעות עבודה. שתי פעולות נוספות ש־ יעשה אחרי הורדת המסך מוסיפות לו עוד שמונה שעות עבודה. סך הכל — 24 שעות.

● החוזה הקולקטיבי מחייב לתת ל־ פועלי התיאטרון יום מנוחה אחד בשבוע שיכלול גם ערב פנוי. אולם אסור שיום זה יחול ביום ששי. מה קורה? פועלי ה־ תיאטרון שאספו בשלושת ימי השבוע ה־ ראשונים שעות עבודה של שבוע מלא, משוחררים מהעבודה ביום רביעי וחמישי. כשהם באים ביום ששי, בו לא נערכות הצגות, אסור לתת להם חופש, והם זוכים שוב לשכר יומי ללא עבודה.

● סדרני התיאטרון מקבלים שכר חודשי עבור 26 ימי־עבודה בחודש. בעד כל יום הצגה נוסף הם מקבלים שכר נוסף. אולם אם בחודש היו 28 ימי עבודה שמתוכם היה התיאטרון 10 ימים בסיור מחוץ לעיר ולא העסיק את הסדרנים, מקבלים הסדרנים בכל זאת תשלום עבור שני ימי ההצגות הנוספים בחודש.

מאחר שאסור להעסיק אף עובד במה ב־ עבודה שאינה בתחום עבודתו, בשעות ש־ אינו עושה דבר, נאלץ התיאטרון להחזיק סגל עובדים מנופח. במקרה של הצגה עם מספר משתתפים מועט, אסור להעסיק את המלתחאיות במחסן הבגדים מבלי לזכותן בשעות נוספות, אפילו אין להן עבודה ב־ מלתחה יותר משעה אחת לאותה הצגה. אם להצגה מסויימת דרושים חמישה פועלי במה, ובערב מסויים דרוש, לפעולה הנמ־ שכת חמש דקות, פועל אחד נוסף, אסור להעסיק את הסדרן המתבטל בלאו הכי בפעולה זו, ויש לקחת פועל במה למשך כל הערב.

מצב זה הוליד את אחד הקוריוזים המ־ אפיינים ביותר את התיאטרון הישראלי. שחקן הקאמרי, יצחק שילה, כיום כוכב עולה בתיאטרוני ברודבי, עבד תקופה מסו־ יימת כסבל שכיר, בהעמסה, לטובת אחד מפועלי הבמה של תיאטרונו, כדי לאזן את משכורתו החודשית. לפועל, שקיבל עבור עבודת־העמסה של שעה אחת תשלום של ארבע שעות, היה כדאי לשלם לשילה שכר של שעה אחת ולא לעבוד. הוא אף נתן ל־ שילה לסחוב את הארגזים הכבדים ביותר.

מסכם הד"ר גמזו, בדו"ח שלו: „מצב זה בו מקבלים העובדים הטכניים שכר עבודה שאינם עושים, לא זו בלבד שהוא בלתי מוסרי לחלוטין, הריהו גם פוגע באופן החמור ביותר ברנטאביליות ההצגות.“

★ ★ ★

בחירת מחזות וגיל השחקנים

כדי להעלות את התיאטרון הישראלי על פסים של רנטאבילות, יש בראש וראשונה לחסל את השתלטותם של עובדי הבמה על התיאטרונים. בהבימה הגיעו בשנה האחרונה התנגשויות בין העובדים לשחק־ נים וההנהלה לדרגה כזו, עד שהוחלט לשתף את עובדי הבמה בהנהלת התיאטרון. ברגע בו נכנסו העובדים להנהלה וראו את הנד־ קים אשר חוזה־העבודה שלהם גורם, הח־ ליטו בעצמם להכניס בו תיקונים אחרי שנוכחו כי בעתיד הקרוב הם עלולים להש־ אר עם חוזה טוב ביד — אבל בלי תיאטרון.

יחסים מסוכנים נוספים המטביעים את חותמם על תקציבו של התיאטרון בישראל הם היחסים בין השחקנים לבין עצמם ובינם לבין הנהלת התיאטרונים, המורכבות אף הן משחקנים.

הד"ר גמזו מפרט יחסים אלה בדו"ח שלו: „אחירת מחיזות שוררת במה שנהוג לקרוא יחסי־אנוש בקרב להקות שלושת התיאטרונים. המתיחות קיימת בין שחקנים צעירים לוותיקים, בין שכירים לקבועים ובן החתקים לבן ההנהלות המורכבות מ־ שחקנים. מתיחות זו היא תוצאה של העדר יעול ממשי בשימוש בכוחות האמנותיים ואי־ניצולם של שחקנים רבים בעבודת ה־ תיאטרון השוטפת. מצב זה מביא את שחק־ני התיאטרון לא רק לסיכסוכים גלויים בינם לבין עצמם, או לקנאה כמעט מעמדית, אלא גם יוצר החי של אדישות לגבי ערכיו ה־ אמנותיים, תפקידיו החינוכיים ויעודו ה־ תרבותי הגדול של התיאטרון.“

במילים אחרות: מה שקורה הוא שבגלל מתח הגילים הגבוה בין רוב־ תיקי התיאטרון לצעיריו, נוצרות בתיאטרון קבוצות־לחץ, שכל אחת חותרת לשלטון בתיאטרון על־ ידי כיבוש הנהלתו למען הבטח את האינ־ טרסים שלה. החתיקים מעוניינים בכך, כדי שלא ישאירום ללא תעסוקה. הצעירים מעונ־ יינים בהעלאת מחזות שיאפשרו להם להב־ ליט את כישרונותיהם ולדחוק את רגלי ה־ ותיקים. עקב זאת נוצרים קונפליקטים על רקע חלוקת תפקידים. מצב זה, לפי הדו"ח של גמזו, בולט בעיקר בהבימה, שם מתח הגילים גבוה מאוד.

מה שקורה בתיאטרון הבימה עקב מצב זה: בחירת המחזות מתקיימת לא לפי שיקו־ לי הצלחתם וחשיבותם האמנותית — אלא בהתאם לאינטרסים של קבוצות לחץ שונות.

הפיתרון למצב זה הוא הפרדה מוחלטת בין הנהלת התיאטרון לבין ועדת הרפרטואר שלו, כפי שעשה התיאטרון הקאמרי בשנ־ תיים האחרונות. בכל תיאטרוני ישראל, כולל בצל ירוק וסמבטיון, שפשטו את ה־ רגל מסיבה זו, לא היו אנשים המסוגלים לנהל את התיאטרון מבחינה כספית, אדמיניס־ טראטיבית, אמנותית או חברתית. לכן, ברור שיש להביא מנהלים מהחוץ, אנשים המוכ־ שרים לעבודה זו, אשר יהיו בלתי־תלויים בקבוצות־הלחץ שבתוך התיאטרון.

★ ★ ★

ביקורת הרסנית?

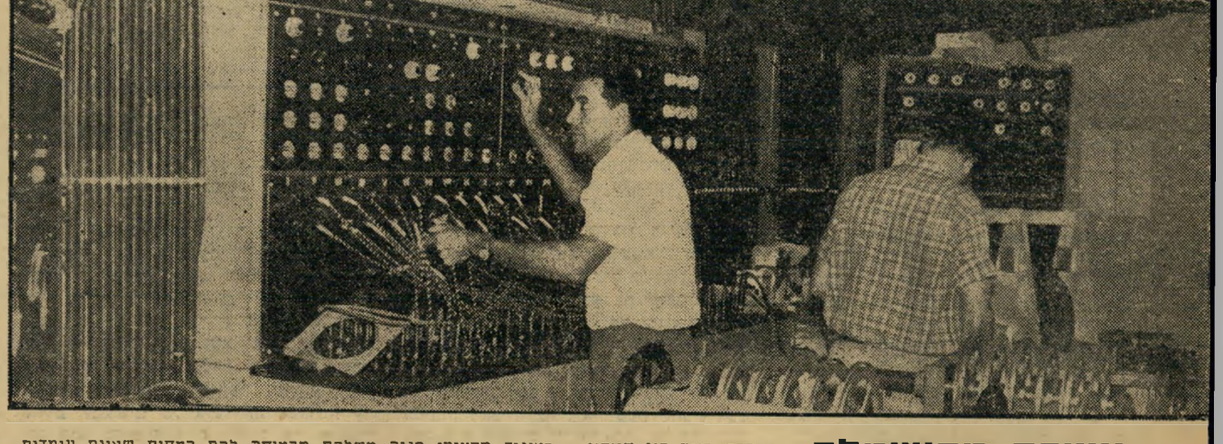
לדעת אנשי הבמה הישראליים, קיים עוד גורם נוסף הפוגע בתיאטרון, על־ ידי הרחקת קהל ממנו — היחסים בין ה־ תיאטרון לבין מבקרי־התיאטרון בישראל.

טוענים אנשי התיאטרון: „המבקרים ב־ ארץ מרחיקים את הקהל מן האולמות. לבי־ קורת יש השפעה רבה מחוץ לתל־אביב — בעיקר לביקורת הראדיו. בתל־אביב עצמה יש לביקורת השפעה מועטת יותר. ביקורת קטלנית לגבי הצגה אינה משפיעה, בדרך כלל, על מספר המבקרים בהצגה ב־ תל־אביב באופן ניכר — אולם בטחה ארוך, שרשרת של ביקורות קטלניות הורסות את האימון לגבי התיאטרון. רוב מבקרי התי־ אטרון בארץ אינם מגיעים, ברמתם המק־ צועית, לרמת שחקני התיאטרון במקצוע הם. ישנה שורה של מבקרים הסבורים שככל שהם קוטלים יותר הצגה, כן עולה כושרם הביקורתי. במקום להכין את הקהל לקראת הצגה המועלית בתיאטרון עוסקת העתונות בזוטות תיאטרליות. האמנות קשר־ רה בציבור, הקשר עובר דרך העתונות. העתונות בארץ לא ממלאת את תפקידה בשטח זה.“

הסבירה אישיות מרכזית בחיי התיאטרון בארץ: „תפקיד העתונות הוא ליצור קהל אוהדים לתיאטרון, כמו קהל האוהדים שיש למכבי יפו. כשמכבי יפו מפסידה משחק בכדורגל, קהל האוהדים שלה ממורמר ומצטער. אבל כשנכשלת הצגת תיאטרון בארץ, קהל אוהדי התיאטרון אינו ממורמר ואינו מצטער. הוא כאילו שמח לאיד.“

בחופשת הקיץ האחרונה של התיאטרו־ נים, באו פקידי האוצר לבית הבימה בתל־ אביב. הבימה היתה חייבת לאוצר מיסי ארנונה. פקידי היוצר הטילו עיקול על מכונות הכתיבה במשרד התיאטרון ולקחו אותן עמם. הבימה, מתוך תסביך של עני החושב „אני עני, לא נעים לי“, הסתירה את השעוריה, שיחררה את מכונות הכתי־ בה בשתדלנות.

סיפור זה אופייני לדרך בה מנסים תיאט־ רוני ישראל להחלץ מהמשבר הפוקד אותם. אולם הדרך להצלת התיאטרונים היא אחרת. רק מלחמה לשינוי מערכת היחסים בתיאט־ רון, שפורסו ברשימה זו, עשויה להבריא את התיאטרון בארץ. השארת המצב הקיים כמוה כרצח בדם קר את התיאטרון הישראלי.



אווירה מחושמלת

שוררת כיום בין שחקני ועובדי התיאטרונים ב־ ישראל. בתמונה זו נראים שני חשמלאי תיאטרון, אשר התארגנותם באיגוד מקצועי סגור משלהם מבטיחה להם רמחים שאינם עומדים בשום יחס לעבודתם המקצועית מאחורי הקלעים. מצב זה מביא בהכרח לסכסוכים חזקים בין השחקנים ופועלי הבמה.