

מאמר מקורי

”כבר קשה לחלום”: מבנה הקריירה של תסריטאים בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה הישראלית

חיים חגי ורועי דודזון*

תקציר

תעשיית הטלוויזיה המקומית כמו זו העולמית חווה שינויים טכנולוגיים וכלכליים המשפיעים על העובדים בה, על מהלך הקריירה שלהם וכפועל יוצא – על התכנים שהם מפיקים. המאמר בוחן את שדה התסריטאות בישראל תוך התייחסות לשני מוקדים: מבנה השדה התעסוקתי בהיבטים מרחביים ודמוגרפיים תוך הישענות על נתונים כמותיים שהתקבלו משני ארגונים המאגדים ומייצגים תסריטאים; ודפוסי הקריירה הנפוצים בקרב תסריטאים בהתבסס על ראיונות עומק עם 14 עובדים בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה. ממצאי המחקר מלמדים שרוב היוצרים בשדה הם גברים בגילאי 30-50 המתגוררים בגוש דן. בשאלת דפוסי הקריירה נמצא שהמסלול הנפוץ הוא מסלול תלת שלבי: בשלב הכניסה לשדה ובשלב ההתבססות המסלול המקובל הוא המסלול היזמי הכפוי, ואילו השלב השלישי, שלב אליו מגיעים רק חלק קטן מהיוצרים, הוא שלב של מקצוענות טכנית. לצד יוצרים ”כוכבים”, הנהנים ממרבית ההון הכלכלי והסימבולי, מרבית התסריטאים מתפרנסים בקושי, כך שעבודת הטלוויזיה מתאפיינת בהיעדר ביטחון תעסוקתי ובאוטונומיה מועטה אל מול גופי השידור ותכתיבי השוק שהם משקפים.

מבוא

מטרתנו במחקר הייתה לזהות את דפוסי הקריירה המרכזיים של יוצרי טלוויזיה בישראל, עם דגש על תסריטאים, באמצעות סיפורי החיים התעסוקתיים שלהם כפריזמה להבנת המבנה המשתנה של תעשיית הטלוויזיה המקומית והשלכותיו. תעשיית הטלוויזיה המקומית, כמו העולמית, חווה שינויים מבניים, המשפיעים על עובדי תעשיית הטלוויזיה, על מהלך הקריירה שלהם וכפועל יוצא מזה גם על התכנים שהם מפיקים. בהקשר הישראלי בולטים כמה תהליכים שבהשפעתם על שוק עבודת הטלוויזיה מתמקד פרויקט זה.

*חיים חגי (haimhagay@gmail.com) הוא דוקטורנט בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה ומרצה בבית הספר לתקשורת במכללה האקדמית נתניה. ד"ר רועי דודזון (roei@com.haifa.ac.il) הוא מרצה בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. ד"ר דודזון חוקר את תעשיות התרבות ואת ההפקה והייצוג של תופעות כלכליות. המחברים מבקשים להודות לפרופ' אמציה פלד ולמר גיל ציוני ממעבדת מערכות מידע גאוגרפיות באוניברסיטת חיפה. המחקר נמתך על-ידי מלגה של הרשות השנייה לעידוד מחקרים בתחום התקשורת ע"ש זבולון המר.

כמו בשאר העולם, הדיגיטציה של תעשיות התרבות והמעבר של תכנים וקהלים רבים לסביבות מקוונות פוגע משמעותית בהכנסות של ערוצי טלוויזיה מסורתיים (Lotz, 2007). בה בעת מנמיך תהליך זה את חסמי הכניסה לתעשיות התרבות, מעצים את יכולות הייצור של חובבנים (Baym & Burnett, 2009; Benkler, 2006; Lessig, 2008) ומאיים בכך על מטה לחמם של יוצרי תרבות, ובכלל זה יוצרי טלוויזיה מקצועיים. תהליכי הדיגיטציה אף מגבירים את הקשב של יוצרי התרבות לאיתותים שהם מקבלים מהקהל (Napoli, 2011).

ההתפתחויות הללו מחייבות הבנה של כלכלת הטלוויזיה ובאופן ספציפי של שוק העבודה מנקודת מבטם של העובדים כדי להבין את היכולת של תעשייה זו לשרת את החברה. נקודת מבט זו נשענת על ההכרה הגוברת (בהשפעת הסוציולוגיה הכלכלית) שכל פעילות כלכלית שזורה בתוך הקשר חברתי ברמה האינדיווידואלית והארגונית (על שזירות, embeddedness, ראו: Granovetter, 1985), ולפיכך סיפורי חיים החושפים את נקודת המבט של הנחקר על חיי אידאליים למענה על שאלות מחקר אלה.

סקירת ספרות

מפת הטלוויזיה בישראל

שידורי הטלוויזיה בישראל החלו ב-1966 בשידורי הטלוויזיה הלימודית (כספי ולימור, 1992), והחל במאי 1968 ובמשך למעלה משני עשורים שידר בישראל ערוץ טלוויזיה אחד ששימש ערוץ ציבורי ממלכתי. רק במחצית השנייה של שנות השמונים נסדק המונופול הממלכתי על שידורי הטלוויזיה עם אישור החוק להפעלת טלוויזיה בכבלים. תהליך פתיחת השדה הואץ עם קבלת חוק הרשות השנייה לטלוויזיה ורדיו, תש"ן-1990, שסלל את הדרך לשידורי טלוויזיה מסחרית בישראל. כיום פועלים בישראל לצד הערוץ הציבורי שני ערוצים מסחריים בבעלות פרטית, חברת כבלים וחברת לוויין. עם זאת, עקב גודל השוק והנטייה הכללית לריכוזיות גבוהה במשק הישראלי ובמגזר התקשורת בפרט (אגמון וצדיק, 2011), מספר הגורמים המסחריים הפועלים בישראל ומשדרים יצירה טלוויזיונית מקומית, קטן. המספר הקטן של הפקות המקור של רשות השידור (טוקר, 2013) תורם גם הוא לגודל שוק קטן. התוצאה היא שמרבית עובדי תעשיית הטלוויזיה פועלים בזירה שבה כוחם היחסי אל מול גופי השידור קטן. עוד תורמת למצב עניינים זה העובדה ששוק הטלוויזיה הישראלי דובר עברית וייחודי מבחינה לשונית, ולכן קיימים לעובדים ישראלים חסמים תרבותיים לעבודה בשווקים זרים (על חשיבות הגורם הלשוני במסחר בין-לאומי בתרבות ראו: Fu & Sim, 2010).

היקף התמיכה של הערוצים המסחריים ביצירה טלוויזיונית מקומית נקבע בחוק הסדרים במשק המדינה, התש"ס-2000, והוא קובע כי לפחות ארבעים אחוז מכלל שידורי הערוצים המסחריים יהיו הפקות מקומיות. מועצת הרשות השנייה החליטה להגדיל במהלך השנים את היקף התמיכה בהפקות מקומיות שלהן מחויבויות הזכייניות כדי להתאימו להכנסותיהן. עם זאת, למרות הכללים הברורים שהציבו גופי הרגולציה והפיקוח ההדוק עליהם, תנאי השוק הרב ערוצי בישראל אינם מאפשרים רווחיות כלכלית לכל הגופים המשדרים בטלוויזיה ולפיכך נאלצים הרגולטורים להגמיש את הכללים מפעם לפעם. לדוגמה, בשנת 2002,

עם תחילת שידורי ערוץ 10, נקלע הערוץ לקשיים כלכליים ולא עמד בתנאי הזיכיון בחובות הפקה מקומית. כדי למנוע את סגירת הערוץ תוקן חוק הרשות השנייה וחובות העבר של ערוץ 10 נמחקו (סופר, 2011). הגמישות שמגלה הרגולטור מפעם לפעם מעוררת לא מעט ביקורת מצד איגודי היוצרים ומלמדת על המתח בין תפיסת גופי הרגולציה לזו של הגופים המשדרים והיוצרים (גרינצווייג, 2011) לגבי היקף התמיכה הנדרש ביצירה מקומית וטיב הפיקוח עליו.

עבודת תרבות

בעשורים האחרונים עובר שוק העבודה, כחלק ממגמות כלכליות רחבות יותר, תהליך של הסטת סיכונים מגופים קולקטיביים – המדינה, המעסיקים ואיגודי עובדים – אל עובדים כיחידים (Hacker, 2006). תהליך זה מתבטא בשוק העבודה בעלייה בדפוסי העסקה זמניים וחלקיים ובטשטוש הגבולות בין חיי הפרט לעבודה (Abbott, 2005), שדוחפים עובדים ליטול על עצמם סיכונים לטובת הצלחתם האישית והצלחת הארגון שבו הם עובדים (Neff, 2012). מגמות אלה בולטות במיוחד בתעשיות יצרניות (Gill, 2002), ומועצמות ככל הנראה על ידי עודף היצע כרוני בתעשיות אלה חרף התמורה הכספית הנמוכה יחסית.

תעשיות התרבות הן מקבץ המוסדות העוסקים בייצור מוצרים שהמרכיב הסימבולי בהם דומיננטי (Hesmondhalgh, 2007). תעשיות אלה – על המגוון שבהן – מאופיינות על ידי משאבים משותפים (כוח אדם, תשומת לבו של הקהל, תשתיות הפצה וכולי), ואי-ודאות ניכרת בתהליך הייצור, ההפצה וההתקבלות של המוצרים המיוצרים. אחת הדרכים המרכזיות להתמודדות עם אי-ודאות זו היא העסקה של מי שעוסקים ביצירת מוצרי התרבות באמצעות חוזים חיצוניים לתאגיד. במסגרת כזו (הידועה כ-craft administration), היוצרים מועסקים בחוזים קצרי טווח ופועלים כעצמאים ללא מחויבות ארוכת טווח של הארגון המעסיק ליוצר (Hirsch, 1972). הסדר תעסוקתי זה מאפיין מזה עשורים את מגזרי הקולנוע והטלוויזיה האמריקניים שביקשו להתמודד עם עלויות ההפקה הגוברות (Bielby & Bielby, 1999). תעשיות שבהן העבודה נעשית במסגרות זמניות ונזילות מייחסות חשיבות גדולה להון החברתי שבו מחזיקים היוצרים. הזדמנויות תעסוקה חדשות הן תוצר של רשתות קשרים חלשים (על קשרים חלשים ראו Granovetter, 1973, 1995) שמבטיחות לבעליהן מידע רב וכתוצאה מכך הזדמנויות העסקה רבות. תעשיות תרבות נוטות להתמקם בריכוזים אורבניים שבהם הדחיסות הרבה של יוצרים ושל ארגוני תרבות מסחריים ואמנותיים בתא שטח קטן והנוכחות של אתרים חצי ציבוריים רבים (בתי קפה, מועדוני לילה) מקלים על הרכבה מהירה של צוותים יצרניים על בסיס היכרות חברתית ומוניטין אישיים. כמו כן הם מקלים על חשיפה אצל שומרי הסף התקשורתיים הממוקמים גם בערים גדולות (Currid, 2007; Scott, 1999). בהקשר המקומי בולטת תל אביב כעיר גלובלית שבה מגזר שירותים מפותח, הכולל מגזר תקשורת וקשר הדוק לכלכלה העולמית (אלפסי ופנסטר, 2005).

מבחינה מגדרית נדמה שהעיסוק התסריטאי נוטה להיות עיסוק גברי. חלקן של התסריטאיות בגילדת הכותבים ההוליוודית בין שנות השלושים לשנות התשעים של המאה העשרים לא עלה על עשרים אחוז (Bielby & Bielby, 1996), ובשדה הקולנוע והטלוויזיה הקנדי

גברים מונים כשני שלישים ממנו (Coutanche & Davis, 2013). יתרה מזאת, גברים תופסים עמדות בכירות יותר ולפיכך זוכים לשכר גבוה יותר (שם), ופערי השכר בין תסריטאים לתסריטאיות הולכים וגדלים ככל שמתקדמים במסלול הקריירה (Bielby & Bielby, 1996). גם ספרי ההדרכה נוטים להציג את "התסריטאי האידיאלי" במונחים גבריים (Conor, 2010). לבסוף, סביב תעשיות התרבות קיים שיח המאפיין את העובדים בהן כצעירים (Gill, 2002). לפיכך, שאלת המחקר הראשונה שלנו מבקשת לסרטט את המאפיינים המרחביים והדמוגרפיים של שדה התסריטאות בישראל.

המחקר, שהתמקד בשנים האחרונות בחוויית העבודה בתעשיות התרבות מצא שתחושת החופש שחווים עובדים יצירתיים מותנית. עובדים בראשית דרכם מדווחים על ציפייה שיעבדו בחינם. בצד חופש מסוים בניהול יום העבודה ובבחירת סוג הפרויקט, הם חווים לחץ מתמיד להקדיש את שעות הפנאי שלהם לעבודה ולעמוד בדד-ליינים מרובים (Gill, 2002). גורם לחץ נוסף הוא החשש המתמיד מאיבוד מקור הפרנסה בתעשיות שבהן אין למעסיק מחויבות ארוכת טווח לעובד (Hesmondhalgh & Baker, 2009). יש המרחיקים לכת וגורסים שעובדים בתעשיות התרבות מאופיינים בדפוסי התמכרות (Rowlands & Handy, 2012) וחויית עבודה 'בולימית' שבה תקופות עבודה אינטנסיביות מתחלפות בתקופות של אבטלה ממושכת שלא מרצון (Pratt, 2000).

קריירה

הפריזמה דרכה מבקש המאמר לבחון את חוויית העבודה של עובדי תעשיית הטלוויזיה והקולנוע היא פריזמת הקריירה. קריירה היא המסלול של אדם בעולם העבודה. מסלול זה מאופיין לעתים קרובות על ידי שינויים בהיקפי ההכנסה, הסמכות והמוניטין שאדם מקבל בעבודתו כמו גם שינויים בסביבה שבתוכה הוא פועל (Hughes, 1997). אנו מניחים שלכל אדם עובד יש קריירה, בין שהיא מאופיינת על ידי מדדים מקובלים של הצלחה חומרית, סמלית או אחרת ובין שלא. באמצעות התבוננות בתפיסתו הרטרוספקטיבית של אדם את עבודתו אנו יכולים לבחון באופן דינמי את מכלול הלחצים שאתם מתמודד העובד ובייחוד את המתח המובנה שקיים בתעשיות התרבות בין יצירתיות מחד גיסא לצורך בייצור עקיב של מוצרי תרבות מסחריים מאידך גיסא (Hesmondhalgh, 2007). בהקשר המקומי בולטת ההתבססות הגוברת של גופי שידור ומפיקים ישראלים על "מיתוג סמוי" כמקור הכנסה מרכזי שבמסגרתו משולבים מוצרים ומסרים מסחריים בתוך סוגות רבות, כולל סדרות דרמה וסדרות יומיות. תהליך זה, שהתבסס תחילה על סחר חליפין שבו פונים גופי שידור ומפיקים לגורמים מסחריים כדי לקבל מוצרים ושירותים שיוזילו את ההפקה תמורת חשיפה, העמיק. כיום יכולים גורמים מסחריים ונציגיהם לעצב את התסריט כך שידגיש את מוצריהם (באלינט, 2012).

אינטגרציה של הספרות בתחום הסוציולוגיה של העבודה (לדוגמה Kanter, 1989) שקיבלה תוקף באמצעות סיפורי חיים של עיתונאים, העלתה חמישה מסלולי קריירה עיקריים המאפיינים את העבודה בתעשיות התרבות: ביורוקרטי, מקצועי, יזמי, יזמי כפוי ובלתי-מועסק

(Davidson & Meyers, 2012). הקריירה הביורוקרטית מתרחשת בתוך ארגונים שבהם חלוקת העבודה מורכבת. העובד הביורוקרטי הוא בעל אוטונומיה נמוכה ומסלולי קידום ידועים מראש. הוא מועסק על ידי הארגון כשכיר, ומשך ההעסקה ארוך שנים. הקריירה היזמית מתוארת לעתים כנעדרת גבולות (Gunz, Evans & Jalland, 2000) ובמסגרתה האדם העובד נהנה מהחופש ליצור מיזמים חדשים ולפתח רעיונות חדשים. היזם אינו מחויב לארגון או לקהילה מסוימת. קריירה יזמית מתאפיינת במסלולי קידום בלתי ידועים ובחופש בקביעת תחום העיסוק, ובאופן ספציפי יותר בבחירת הפרויקט. מסלול זה נתמך על ידי התפוצה הגוברת של טכנולוגיות המקלות על שיתוף בייצור ובהפצה של מידע, המאפשר ייצור גמיש של תרבות שלא בארגונים סטטיים (Benkler, 2006; Lessig, 2008). אולם הדילוג התכוף בין פרויקטים ואף בין תחומי עיסוק אינו חייב להיות תוצר של בחירת העובד אלא יכול להיכפות על ידי שוק העבודה. דפוס היזם הכפוי מתקיים כאשר העובד מחויב משיקולי פרנסה לעבוד במספר ארגונים ופרויקטים. כמו בדפוס הקודם, אין למעסיק מחויבות ארוכת טווח למועסק, אולם בניגוד לדפוס היזמי, היזם הכפוי אינו בוחר בהעסקה מקבילה ונזילה אלא דפוס זה נכפה עליו. תהליכי הסטת הסיכונים הכלליים (Hacker, 2006) שמלווים את המעבר של המערכת הפיננסית למרכז המערכת הכלכלית פוררו דפוסי העסקה יציבים יותר, ותמרצו את המגזר העסקי להשביע בראש ובראשונה את מקצת בעלי המניות על פני ציבורים אחרים דוגמת העובדים (Davis, 2009). מסלול נוסף הוא המסלול המקצועי. בסוציולוגיה של עבודה למושג 'מקצוע' יש משמעות כפולה. מחד גיסא קריירה מקצועית קיימת כאשר העובד מחויב לקהילה תעסוקתית מסוימת הנהנית ממונופול ביישום של ידע מורכב בתחום מסוים (Abbott, 1991) ומתאפשרת בסביבות ביורוקרטיות ויזמיות. מאידך גיסא מקצועיות היא תווית נורמטיבית ומשתמשות בה קבוצות שונות בניסיון להבטיח לעצמן תמורה חומרית עודפת ומעמד חברתי (Becker, 1971; Harper & Lawson, 2003). במובן זה מקצוע הוא שיח המבקש לסמן את העבודה בה עוסק אדם כבעלת ערך ואת העובד כעומד בסטנדרטים המקובלים בעיסוקו. יש הגורסים שבעיסוקים טכניים, שבהם הקריטריונים להצלחה אובייקטיביים יותר, היכולת להגדיר מקצוענות גבוהה יותר (Crawford, 2010).

לבסוף, טכנולוגיות התקשורת החדשות שמאפשרות שיתוף פעולה בין עובדים בתעשייה מאפשרות לה לנצל את התכנים שמייצר הקהל למטרות מסחריות (Flew & Wilson, 2010), וכך מופיע דפוס נוסף של קריירות של בלתי מועסקים. בשאלת המחקר השנייה אנו מבקשים לבחון מהם מסלולי הקריירה הנפוצים בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה המקומית ומהם הלחצים והמגבלות המופעלים על היוצרים על ידי איסוף סיפורי החיים של תסריטאים ושימוש בהם כאינפורמנטים על הסדרי התעסוקה בשדה כולו.

בחרנו להתייחס לתעשיות הקולנוע והטלוויזיה יחד משום שמרבית היוצרים בשדה תופסים את עצמם כפועלים במקביל בשני השדות. למרות ההבדלים הברורים בתהליך הכתיבה, הנוגעים בעיקר למשכו של תהליך הכתיבה ולמידת אי-הוודאות הטמונה בו, בארצות הברית נשענות שתי התעשיות על בסיס כותבים משותף (Bielby & Bielby, 1996). גם בשדה הישראלי מאגר הכותבים לשתי התעשיות חופף במידה רבה. לדוגמה, שבעה מתוך 12 התסריטאים שזכו בפרס אופיר על התסריט הקולנועי הטוב ביותר בין השנים 2002-2012 עסקו גם בכתיבה

לטלוויזיה בשלבים שונים של הקריירה שלהם. במדגם המצומצם שנבחר למחקר הנוכחי טענו תשעה מתוך 12 המרואיניים שבמקביל לכתובה השגרתית לטלוויזיה הם כתבו או נמצאים בעיצומו של תהליך כתיבת "פיציר" קולנועי. לפיכך אנו סבורים שמסלול הקריירה התסריטאי מערב ברוב המקרים פעולה מקבילה בתעשיות הקולנוע והטלוויזיה ולכן יש להתייחס אליהם במשותף.

תסריטאים

הקריירות של תסריטאים מאופיינות באי-ודאות רבה ובצורך מתמיד להתפשר על החזון היצירתי שלהם בשל מגבלות כלכליות, מגבלות סוגה ומגבלות מוסדיות אחרות. אולם את הצורך הזה תופסים, למשל, תסריטאים בריטיים שרואיינו בסוף העשור הקודם, כאתגר אינטלקטואלי שיש צורך לעמוד בו על ידי התאמת התסריט לתכתיבים החוץ-יצירתיים (Conor, 2010). במונחי הטיפולוגיה שהוצגה לעיל אפשר לאפיין את שדה התסריטאות הבריטי כמאוכלס בידי יזמים כפויים הנדרשים לעבוד על מספר גדול מאוד של פרויקטים במקביל, לעתים בחינם, ושכבה מצומצמת של תסריטאים בעלי ניסיון רב שצברו שורה של הצלחות הנותנות להם יכולת מוגברת לתמרן בין פרויקטים.

הספרות שעוסקת בחקר תסריטאים מוצאת מצד אחד אינדיווידואליות רבה ומצד שני צורך מתמיד לשתף פעולה עם גורמים אחרים – מפיקים, במאים, אנשי פיננסים – בתוך היררכיה תעשייתית. מדריכי תסריטאות מעודדים את קוראיהם לסמוך בעיקר על עצמם וטוענים שתסריטאים מצליחים הודות לכישרון מולד ובכך מצמצמים את המרחב לסולידריות תעסוקתית (Conor, forthcoming). עם זאת, לפחות במקרה של טלוויזיה אמריקנית בסוגות רבות נפוצות מסגרות עבודה קבוצתיות. תסריטאים אמריקנים מדווחים על החשיבות של קשרים חברתיים בבניית קריירה ועל העדפת עובדים צעירים שנגזרת בין השאר מהדרישה לשעות עבודה ארוכות מאוד, כמו גם העדפת כותבים על פני כותבות וסביבת עבודה שבה קיימת מיניות גברית מוחצנת (Phalen & Osellame, 2012). נוסף על כך התעשייה מאופיינת בעמימות ביחס למסלולי הקידום האפשריים, התורמת גם היא לסולידריות תעסוקתית נמוכה. במקביל, כמו בבריטניה גם בארצות הברית העבודה מאופיינת במבנה היררכי שבו מספר קטן יחסית של יוצרים נהנים ממרבית הקרדיט היצירתי על חשבון יוצרים רבים נוספים שמאכלסים עמדות זוטרות הרבה יותר במערכת יצירה תעשייתית (Caldwell, 2008). האופי הקהילתי של עבודת התסריטאות מודגש הן בחשיבות של אינטראקציה חברתית חברתית עם אנשי תעשייה אחרים והן בהתקבצות הפיזית בריכוזים עירוניים מסוימים (Currid, 2007; Zafirau, 2009). לבסוף, העבודה בתעשיית הטלוויזיה האמריקנית מתאפיינת בחופש יצירתי מוגבל שבא לידי ביטוי במעורבות הדוקה של גופי שידור ומפיקים במלאכת יצירת הסדרות. רבות מהסדרות האלה פועלות כגופים תאגידיים בעלי מותג שאותו יש לקדם בכמה פלטפורמות במקביל (Mann, 2009). מציאות זו מטילה מגבלות משמעותיות של זמן ומימון על המוצר הסופי.

שיטת המחקר

סיפורי חיים היא גישת מחקר מבוססת ראיונות שמאפשרת למשתתפים לבנות נרטיב אורכי על חייהם או על חלקים מתוכם (Bourdon, 2003). באופן כללי, הריאיון מאמץ גישה חצי-מובנית שמשאירה למשתתפים מקום להציג נרטיב אמי (שקדי, 2003) על חייהם כפי שהם רואים אותם. קיימות שתי גישות שונות לחקר סיפורי חיים, המתמקדים בקריירת העבודה של אדם. האחת, האובייקטיביסטית, מניחה שלקריירות יש מבנה לינארי המאופיין על ידי מעברים בין תפקידים ומוסדות (Huberman, 1989). לעומת זאת גישה קונסטרוקטיביסטית יותר גורסת שקריירות כפי שהן נחוות בידי העובדים אינן מתמצות רק בשינויים בשיוך מוסדי, בתפקיד או בתנאי העסקה אלא באות לידי ביטוי גם ברטוריקות (Fine, 1996) שבאמצעותן העובדים מבינים את עבודתם. גישה זו רומזת שקריירות מבוססות על כמה מסגרות המתקיימות במקביל בקוגניציה של העובד (Pomson, 2004). במחקר זה אנו מנסים לשלב בין שתי הגישות הללו.

במחקר השתתפו 14 מרואיינים מתעשיית הטלוויזיה הישראלית וסביבתה הקרובה. 12 מהם תסריטאים ברמות בכירות שונות (שמונה תסריטאים וארבע תסריטאיות). את הראיונות ערכנו אנו, שני המחברים. בדגימת התסריטאים השתמשנו באסטרטגיית כדור שלג תוך שימוש במגוון קשרים אישיים שיש לחוקרים כדי לאתר מרואיינים מתאימים. מחציתו הראשונה של הריאיון התמקדה בעידוד המראיין לתאר את מהלך הקריירה שלו כעובד בתעשייה. במחצית השנייה התמקדנו בסוגיות עכשוויות, דוגמת יצוא פורמטים ותפיסת ייצוגי קהל בקרב היוצרים תוך השוואת חוויותיהם כיום עם חוויותיהם בפרקי עבודה קודמים. הממצאים שמוצגים במאמר זה נלקחו בעיקר מהחלק הראשון. המרואיינים התבקשו בעיקר לדווח על חוויותיהם האישיות, אך בצד זה שימשו המרואיינים גם כמודיעים (אינפורמנטים) על השדה התעסוקתי הרחב יותר. כל הראיונות נערכו פנים אל פנים והוקלטו במלואם. למרואיינים הובטחה אנונימיות והם התבקשו לחתום על טופס הסכמה מדעת. כל הראיונות תומללו באופן מלא. תמלילים אלה נותחו באמצעות תוכנת ניתוח נתונים איכותניים במטרה לזהות באופן אינדוקטיבי תמות חוזרות הרלוונטיות לשאלות המחקר שהוצגו לעיל.

נוסף על ראיונות העומק נאספו נתונים כמותיים מאיגוד התסריטאים (<http://www.film-e-good.org.il/>), האיגוד המקצועי המאגד את תסריטאי הקולנוע והטלוויזיה בישראל, ומתל"י (<http://www.tali-rights.org.il/>), חברת התמלוגים של יוצרי הקולנוע והטלוויזיה, האחראית לאיסוף תמלוגים מגופי השידור השונים ולהעברתם ליוצרים. נתונים אלה יוצגו בחלקו הראשון של פרק הממצאים כדי לאפשר סרטוט של המאפיינים המרחביים והדמוגרפיים של השדה.

הממצאים

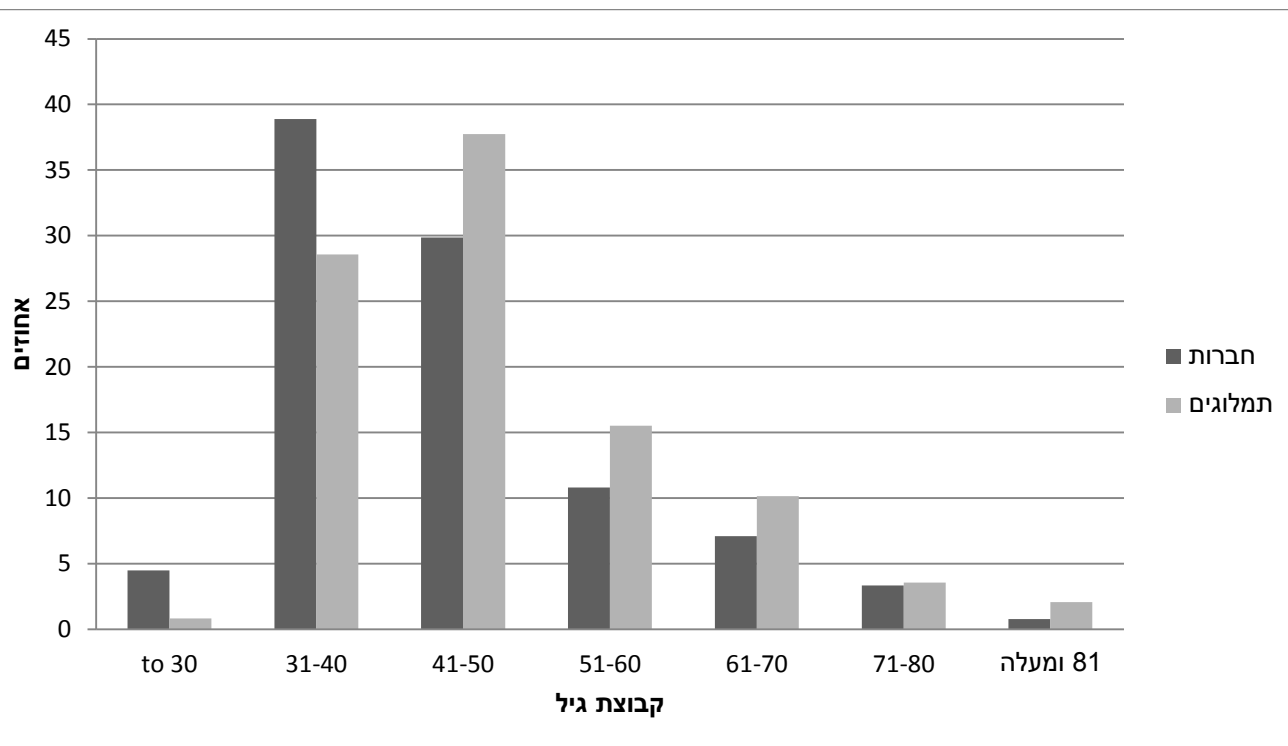
מבנה השדה

שדה התסריטאות בישראל הוא שדה הטרוגני ופועלים בו יוצרים שתסריטאות הוא עיסוקם היחידי לצד יוצרים שהעיסוק בכתובה הוא עיסוק משני עבורם. הנתונים שיוצגו להלן מבוססים

על נתונים שנאספו מאיגוד התסריטאים ומתל"י ומטרתם להציג את המאפיינים הסוציו-דמוגרפיים של תסריטאים בישראל.

נתוני תל"י מצביעים על רוב גברי בשדה התסריטאות בישראל (נכון ל-2012 היו 32 אחוז מחברי תל"י נשים), ורוב גדול יותר של תמלוגים מחולקים לתסריטאים ביחס לחלקם באוכלוסיית החברים (רק 28 אחוז מהתמלוגים מחולקים לתסריטאיות). עם זאת, אפשר לזהות בין 2007 ל-2012 מגמה אטית של עלייה בחלקן של תסריטאיות בעוגת התמלוגים לרמה המתקרבת לחלקן באוכלוסיית הזכאים (מ-23.15 ל-28.5 אחוז). הסבר אפשרי להבדלים המגדריים בחלוקת התמלוגים, כפי שזה עולה מתוך ניתוח הראיונות, קשור לחלקן הגדול של תסריטאיות בכתיבה לערוצי הילדים הזוכות לתמלוגים נמוכים יותר. התמונה העולה מן הראיונות היא שיוצרות שהתנסו בכתיבת סוגה עילית, בעיקר בערוצי הברודקאסט (למשל, ערוץ 2), חשו בתקרת זכוכית שמנעה את קידומן, בעוד יוצרות שכתבו לערוצי הילדים חשו שזהותן המגדרית סייעה להן להתקדם בשדה משום שמנהלות מחלקות הדרמה בערוצי הילדים הן נשים. לדוגמה, נ', יוצרת ותיקה שהתנסתה בכתיבת סוגה עילית, טענה כי "יש תקרת זכוכית שלא כולן עוברות אותה. יש הרבה יותר תסריטאים מתסריטאיות. הם מצליחים יותר מהר [...] ואני מסתכלת נגיד במחזור שלי אני כמעט היחידה ששרדתי. כאילו בין החברות שלי. רבות פרשו או נהיו כתבות אוכל או עורכות או נשארן בכתיבה לילדים. המון נשארן בכתיבה לילדי הופ ושמופ וכזה" (ריאיון, 31 בדצמבר 2012). יוצרת נוספת, כ', טענה כי תקרת הזכוכית נובעת מהעובדה ש"מקבלי החלטות תמיד היו גברים וגם היום" (ריאיון, 2 בינואר 2013). לעומת זאת, ג', יוצרת שהתמקדה בכתיבת סדרות ילדים ונשאלה על תקרת הזכוכית טענה: "להפך. אם כבר הייתי אומרת שיחסית נגיד לתחום של בימוי שהוא תחום גברי באופן מובהק, וגם הפקה אני חושבת שנוטה [...] אם מסתכלים על מנהלות דרמה וזה, זה הכל נשים. חזקות. מוכשרות. ממש ממש לא. אני אומרת את זה בגאווה גדולה על התחום שלנו" (ריאיון, 15 בינואר 2013).

תרשים 1: התפלגות תמלוגים על פי גיל (מקור: תל"י)



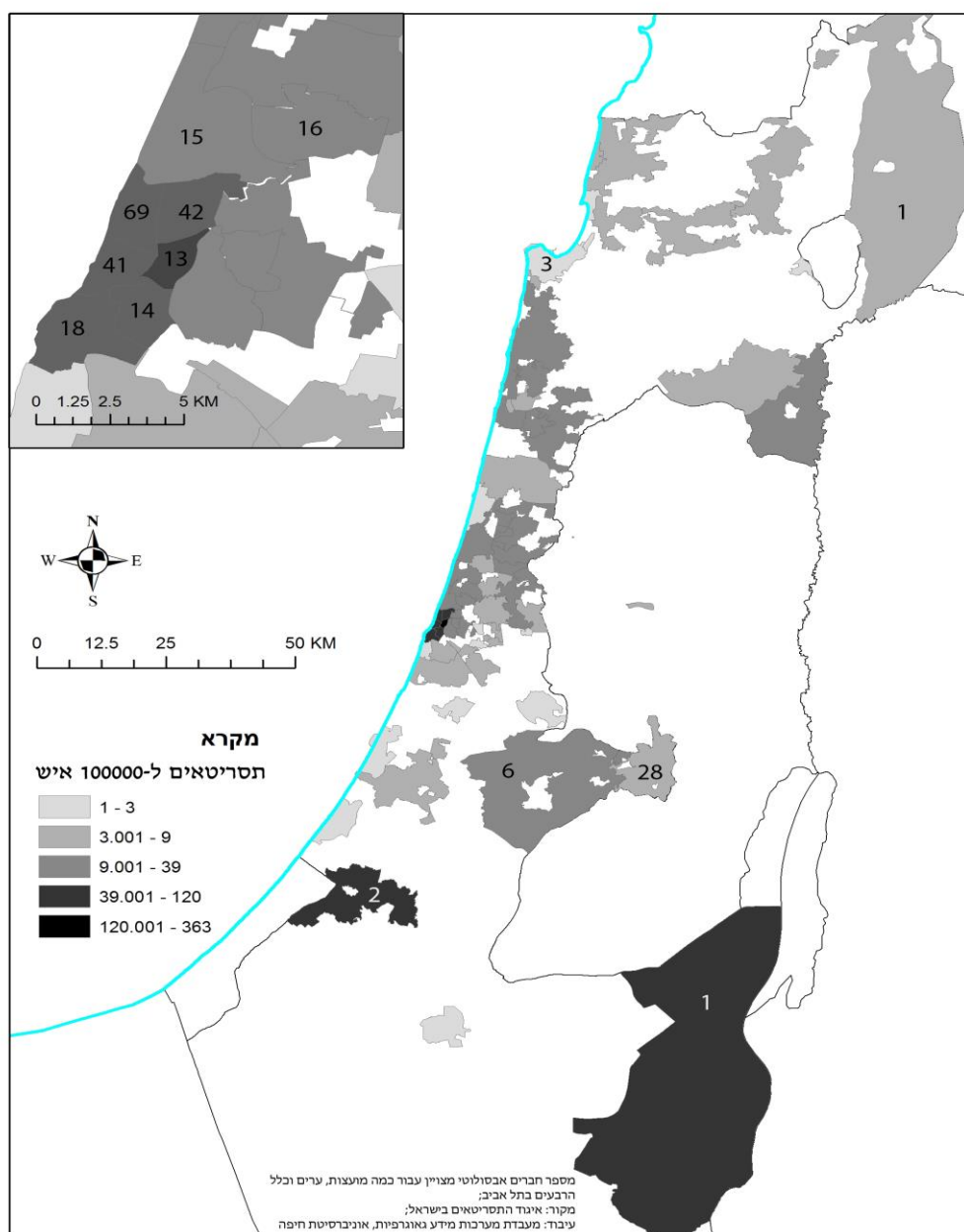
ביחס להרכב הגילי של קהילת התסריטאים מלמד תרשים 1, המציג את התפלגות התמלוגים על פי קבוצות גיל, שהעשור הרביעי והחמישי לחייו של התסריטאי הם העשורים המכניסים ביותר מבחינת תמלוגים בשדה התסריטאות בישראל. שני העשורים הללו מאגדים 68.7 אחוז מהתסריטאים והם זוכים ל-66.3 אחוז מהתמלוגים. ההתפלגות הגילאית המוצגת בתרשים 1 עלתה גם מן הראיונות שקיימנו עם יוצרים בשדה. מרבית התסריטאים שרואיינו חשו שלעיסוק בכתיבה לטלוויזיה יש גיל מקסימום שאחריו מאבדים היוצרים רלוונטיות. כך לדוגמה טען מ', יוצר שנמצא באמצע העשור הרביעי לחייו:

אני מאד מאד פוחד ממה יהיה עוד כמה שנים. זה תחום שאתה נהיה בו לא רלוונטי בגיל מאד צעיר [...] בסופו של דבר כשאני אהיה בן 45 אני מניח [...] אני רואה אנשים בתעשייה הזו בגילאים האלה, הם לא מוצאים את עצמם. הם מיושנים לא רלוונטיים [...] מגיע דור חדש וצעיר ומעודכן ויודע לכתוב ללב הקהל. אתה יודע לנערים ולילדים שמרכיבים את רוב הצופים ואת רוב הרייטינג מגיעים אנשים יותר צעירים יותר מעודכנים [...] אני רואה היום אנשים שעשו דברים באמת גדולים [...] נכסי צאן ברזל, היום מסתובבים ומטרידים כל מיני אנשים בשיחות סרק כי אין להם מה לעשות אתה מבין [...] יושבים בבתי קפה ומחכים שייגמר (ריאיון, 9 באפריל 2012).

סיבה נוספת לקריירה הקצרה המאפיינת את העיסוק בתסריטאות נוגעת למקדם השחיקה הגבוה של התחום, כפי שטענה בפנינו נ', יוצרת ותיקה: "אני חושבת שגם אנשים נושרים מטעם עצמם. כי הם מתעייפים. תראה זה מקצוע שאתה צריך בו עור של פיל כי כמות ה"לא"יים שאתה מקבל [...] רוב האנשים מקבלים "לא"יים על ימין ועל שמאל ובאיזשהו שלב אתה מתעייף" (ריאיון, 31 בדצמבר 2012). עם זאת, רוב היוצרים טענו שיש להבחין בין סוגות שונות. כתיבה של מערכונים, סיטקומים ותכניות ילדים נתפסת כ"עסק לצעירים", כתיבה של סוגה עילית נתפסת כאפשרית גם

בגילאים מבוגרים יותר. לבסוף, סביר שלמיעוט ההכנסות מתמלוגים בקרב המבוגרים מגיל חמישים תורמת העובדה ששוק התוכן הטלוויזיוני החל להתרחב משמעותית רק בראשית שנות התשעים, עם הקמתן של חברות הכבלים וערוץ 2, ולפיכך מעטים הם בני הקבוצה הבוגרת שתכניותיהם הופקו.

תרשים 2: תסריטאים (מקום מגורים) ל-100,000 איש בחלוקה של ערים, מועצות ורבעים בתל אביב



לריכוז הגילי מצטרף גם ריכוז מרחבי. הרב מרדכי ורדי, העומד בראש מגמת תסריטאות בבית הספר הדתי לטלוויזיה, לקולנוע ולאמנויות "מעלה", טען ביחס לסדרה **בטיפול** כי "כמעט [כל היוצרים] גרים בתל אביב, ברדיוס של שני קילומטר מהיכל התרבות" (מצוטט אצל חרל"פ, 2011).

כדי לבחון טענות כאלה, הרווחות בקרב תסריטאים שפועלים בפריפריה התרבותית והגאוגרפית, התבססנו על נתונים אנונימיים שקיבלנו מאיגוד התסריטאים. הנתונים המוצגים בתרשים 3 מדגישים את מרכזיותה של תל אביב בפריסה הגאוגרפית של תסריטאים בישראל. אזור המסומן בתרשים בצבע כהה יותר גבוה בו יותר השיעור היחסי של תסריטאים. מפת אזור גוש דן בפינה השמאלית העליונה של התרשים ממחישה את ההתרכזות המרחבית הגורפת של תסריטאים בתל אביב ובפרבריה המזרחיים (רמת גן, גבעתיים) והצפוניים (הרצליה, רמת השרון, רעננה). בתל אביב מתגוררים 241 יוצרים החברים באיגוד התסריטאים, המהווים 51.1 אחוז מכלל החברים בו. הנתונים של איגוד התסריטאים נמצאים במתאם גבוה עם נתוני תל"י, לפיהם 52.95 אחוז מהזכאים לתמלוגים התגוררו בתל אביב ב-2012 והתחלקו ב-51.12 אחוז מכלל התמלוגים שחולקו באותה שנה ($r(20) = .99, p < .0001$). למתאם בין מספר החברים בשני הארגונים המתגוררים בעשרים הערים עם מספר התסריטאים הגדול ביותר על פי נתוני תל"י. הנתונים הללו קשורים לביסוס הרשת החברתית והמקצועית שנתפסת כקריטית להשגת עבודה בתעשיית הטלוויזיה, בעיקר בשלבי הקריירה הראשונים.

לפני שנעבור לתאר מסלולי קריירה אופייניים ראוי להציג עוד הבחנה רווחת בשדה בין טלוויזיה לקולנוע משום שעבודת התסריטאי נתפסת בהם כבעלת מאפיינים שונים לחלוטין. משך הזמן הנדרש לכתיבת תסריט לסרט קולנוע מוערך בשנה לכל הפחות, ובחלק מהמקרים שתוארו לפנינו תהליך השכתוב נמתח על פני שבע שנים לפני שהתקבלה החלטה בנוגע להפקת הסרט. לעומת זאת, בטלוויזיה תהליך הכתיבה עשוי להימשך פחות משנה לכתיבה של סדרה מרובת פרקים. אולם ההבדל העיקרי בין המדיה בעיני היוצרים נוגע לפוטנציאל ההכנסות השונה של שני המדיה. בעוד קולנוע נתפס כמדיום שלא מאפשר קיום כלכלי סביר, הטלוויזיה נתפסת, בעיקר בזיכרונות מסוימים, כאפשרות היחידה להתפרנס כתסריטאי. שני מאפיינים הופכים את הכתיבה לקולנוע לכמעט בלתי אפשרית בעיני היוצרים. ראשית, העובדה שהתשלום מגיע רק לאחר ביצוע מרבית העבודה מונעת מהיוצרים אפשרות להתפנות לכתיבה. כך סיפר ק', תסריטאי בכיר שפועל בשני המדיה, על ההבדלים ביניהם:

קודם כל בטלוויזיה אתה משולם. קולנוע אתה לא משולם. טלוויזיה אתה משולם לפני כתיבה, תוך כדי הכתיבה. קולנוע אתה משולם תמיד אחרי כתיבה [...] התקציב מגיע מהתסריט. כתבת תסריט, תסריט מגייס כסף ואתה לא יכול לגייס כסף בשביל לכתוב תסריט. מקסימום שאתה יכול לעשות זה לקבל פיתוח שזה 50, 60 אלף שקל, 70 במקרים מאד קיצוניים. שזה לא מספיק [...] זה סכומים מגוחכים לכתוב תסריט [...] לכן גם אני לא כותב למרות שאני מאד מאד אוהב את זה. אני לא עושה את זה. אין לי מתי (ריאיון, 2 באוקטובר 2012).

המגבלה הנוספת קשורה לרמת הסיכון בקולנוע. התחרות הקשה בשדה הקולנועי על מימון, ובייחוד על מענקי קרנות, מובילה לכך שגם במקרים שבהם כתב היוצר בזמנו הפנוי את התסריט, הסיכויים שהוא יופק קטנים ולפיכך היוצר לא יזכה לשכר עבור עבודתו. כך טען בפנינו ל', יוצר ותיק: "זה נהיה סיוט להרים פיצ'ר היום. לקבל קרן היום. שבכל מחזור מגישים מעל 200 תסריטים ובסופו של דבר מקבלים שניים או שלושה. כמות הזמן שאתה צריך לחכות עד שאתה עושה פיצ'ר [...] זה חסר הגיון לחלוטין" (ריאיון, 2 ביולי 2012). עם זאת אף על פי שהיוצרים

רואים את המדיום הטלוויזיוני כמדיום רווחי יותר מזה הקולנועי, שוק הטלוויזיה הישראלי נתפס בעיניהם כשוק קטן ולא יציב שהעבודה בו נעשית תחת לחץ כלכלי תמידי. מרבית היוצרים שרואיינו במסגרת המחקר טענו שבשדה הישראלי אי אפשר להתקיים לאורך זמן מכתובה לטלוויזיה בלבד ולפיכך הם מחויבים למצוא מקורות פרנסה נוספים.

מסלולי קריירה

מסלול הקריירה התסריטאי הנפוץ הוא מסלול תלת שלבי. בשלב הראשון נדרש התסריטאי המתחיל לסלול לעצמו את שביל הכניסה לשדה בעזרת קשרים אישיים עם תסריטאים מנוסים. בשלב השני נדרש התסריטאי לבסס את מקומו כיוצר פעיל בשדה. בשני השלבים הראשונים מסלול הקריירה המקובל הוא המסלול היזמי הכפוי. השלב השלישי, לעומת זאת, שלב שאלו מגיע רק חלק קטן מהיוצרים, מתאפיין במקצוענות טכנית.

הכניסה לשדה. הכניסה לשדה נתפסת בעיני תסריטאים ישראלים כשלב הקשה במסלול הקריירה המשלב מזל ורשת חברתית רחבה בשדה. שלב זה תואר על ידי היוצרים שרואיינו כשלב אינדווידואלי שבו מחויבים היוצרים לייצר טקסט (לרוב תקציר – "סינופסיס") הנכתב ללא תמורה כספית, על חשבון זמנו של היוצר. כפי שנמצא גם בשדה המוסיקה באוסטרליה (Scott, 2012) ומשתקף בשיח מדריכי התסריטאים בבריטניה (Conor, forthcoming), הכניסה לשדה תעשיות התרבות מלווה בהשקעה ניכרת של הנכנס, היזם הכפוי, ללא הכנסה מובטחת. היוצר מחויב לקדם את הטקסט באמצעות פנייה לחברות הפקה או לקרנות הקולנוע. בשדה הטלוויזיה ההנחה הרווחת בקרב היוצרים שרואיינו היא שהטקסטים הללו, בחלק ניכר מהמקרים, כלל לא נקראים על ידי חברות ההפקה וגופי השידור משום שאלה "מעדיפים לעבוד עם אנשים שאו שאתה מכיר או שאתה מכיר שעשו דברים. קשה נורא נורא להתחיל" (ריאיון, 16 במאי 2012). הסיכוי שגוף שידור יאפשר לכותב מתחיל להיות יוצר ראשי נתפס כאפסי ולפיכך מטרתם של הטקסטים הללו היא השגה של "קופי טסט", מבחן תסריטאות שנערך על חשבון זמנו של היוצר ובו הוא נדרש לכתוב כמה סצנות בהתאם להנחיות יוצר ראשי של סדרה.

יוצרים ותיקים טענו שלמרות האמירות הנשמעות תכופות בשדה כאילו זכייניות השידור וחברות ההפקה מחפשות "דם חדש", חוסר הניסיון עומד בעוכריהם של יוצרים המבקשים להיכנס לשדה משום שהם חסרים את המידע בנוגע לדרישות הזכייניות ואת ה"קבלות" ביחס למסוגלותם המקצועית. כך לדוגמה טען ל', יוצר ותיק, כי "זה לא פשוט לקבל עבודה, בטח בטלוויזיה [...] התחנה צריכה לבוא לשים עליך 5-7 מיליון שקל. על מה שאתה כותב. אז הרבה יותר קל למי שכבר יש לו את המיילג', למי שהוכיח את עצמו, למי שכבר יש לו את התסריט שהוא כרטיס הביקור שלו מאשר מי שיכנס היום לתעשייה טרי טרי שרק סיים בית ספר" (ריאיון, 2 ביולי 2012).

נדמה שהמרכיב המרכזי המשפיע על תהליך הכניסה לשדה הוא הרשת החברתית של היוצר, כפי שתיאר זאת ע': "סיימת את בית ספר, אתה צריך אנשים שאתה מכיר. בהתחלה אך ורק קשרים, אך ורק קשרים" (ריאיון, 16 במאי 2012). מרבית היוצרים שרואיינו סיפרו שאת העבודה הראשונה בשדה קיבלו בזכות היכרות אישית עם יוצר ותיק. הקשרים החברתיים הללו נוצרים בהקשרים פורמליים הקשורים ללימודי תסריטאות, באמצעות מורה בבית הספר לקולנוע

או עמית ללימודים שכבר עשה את צעדיו הראשונים בשדה או בהקשרים לא פורמליים, דוגמת היכרות במסעדה. בלעדיהם, הסיכויים להיכנס לשדה נמוכים.

התבססות בשדה. משנכנס היוצר לשדה התסריטאות, קרי השיג את עבודתו הראשונה, עליו ליזום ולחפש אפשרויות תעסוקה באופן עצמאי. בשלב הזה נקשרים היוצרים לחברות ההפקה בחו"זי 'פריילנס' קצרי מועד שבהם לא מובטחות להם זכויות תעסוקתיות והם עשויים להיות מפוטרם בכל רגע. בנקודה זו באה לידי ביטוי הסתירה המובנית בשלב היזמות הכפויה. מחד גיסא, התסריטאי המצליח מקדם עצמו באופן מתמשך ומקביל במגוון פרויקטים ומחפש הזדמנויות תעסוקה חדשות ובכך מבטא יזמות. מאידך גיסא, הקידום האינטנסיבי אינו נעשה מבחירה ואינו נתפס בהכרח כבסיס המיטבי לפיתוח טקסט יצירתי, שכן הוא מחניק את מרחב התמרון של היוצר. 'לי ממחיש זאת כאשר הוא אומר: "אין לך את הזמן של 'וואלה'. עשיתי פיצור, עכשיו אני אשב חצי שנה אני אספוג מהסביבה, אני אלך לאיזה תחקיר עומק ואולי לא אצא עם שום דבר ממנו אבל אני אחיה עוד חצי שנה'. זה מטורף כי בעצם כל סדרה זה סטרט-אפ. אתה מרים סטרט-אפ. זה לוקח לך שנתיים להרים את הסטרט-אפ הזה, אתה מביא את הקאסט, את הבמאי, את זה [...] אתה מצלם אותו וביום שגמרת את הסטרט-אפ נגמר הכסף. זה לא שמעכשיו זה יפרנס אותך" (ריאיון, 2 ביולי 2012). בשלב הזה יכול היוצר לקבל תמורה מסוימת עבור עבודתו משום שהניסיון המקצועי שצבר מגדיל את סיכוייו לקבל שכר פיתוח – שכר המשולם על ידי קרנות הקולנוע, חברות ההפקה או גופי השידור, ומאפשר ליוצר לפתח רעיון ראשוני לתסריט שלם. אולם כספי הפיתוח נתפסים על ידי היוצרים ככאלה שלא מאפשרים התמסרות מוחלטת לכתיבה ומאלצים אותם לעבוד בעיסוקים נוספים במקביל (הוראה, עיתונות או עבודות מזדמנות).

החותרם הסופי המאשר את הכניסה לשדה נוגע לחיבור לסוכן. סוכן תסריטאים נתפס כמי שיכול לסייע בהשגת עבודה בשלבים הראשונים של הקריירה משום שהוא נמצא בעמדה המכירה את צורכי התעשייה באמצעות החיבור למנהלי מחלקות הדרמה, ונמצא בקשרי עבודה הדוקים עם התסריטאים הבכירים החתומים אצלו. יוצרים בכירים החתומים בסוכנות מעסיקים תסריטאים זוטרים על בסיס המלצה של הסוכן כך שבשדה הטלוויזיה נוצרות רשתות מקצועיות שהסוכן ממלא בהם תפקיד מפתח, כפי שתיאר זאת ק': "גם אני לפעמים צריך פתאום תסריטאי, אז מי [...] מי אני מכיר? המקסימום שאני אעשה ארים טלפון לסוכן שלי ואני אשאל אותו אם יש להם מישהו להכיר לי שם. זה המקסימום שאני אעשה. בחיים אני לא אלך לסוכן אחר [...] בסופו של דבר מעטים מאד האנשים שעבדתי איתם שהם לא מהסוכנות שלי" (ריאיון, 2 באוקטובר 2012). נראה שהמרכזיות של מספר קטן של סוכנים בשדה התסריטאות תורם גם הוא למעגל מצומצם של תסריטאים (לקוחות של אותם סוכנים) הנהנים ממרכזיות בשדה. סוכן התסריטאים אילן צלר תיאר זאת בריאיון שנתן לאתר איגוד התסריטאים: "מביאים חמישה יוצרים שיש להם יותר עבודה ממה שהם יכולים לקחת, ואלה שבדרג השני והשלישי מקבלים את הפירוים והשאירות. זה לא נעים להגיד אבל זה עובד מצוין" (הלל, 2008).

המאפיין הבולט ביותר של שלבי היזמות הכפויה נוגע ללחץ הכלכלי שחשים היוצרים, הנובע מהאופי המחזורי של העיסוק התסריטאי. עבודה כתסריטאי בשדה הטלוויזיה הישראלי מאופיינת במחזוריות מובנית שבה תקופה של עבודה אינטנסיבית על פרויקט מלווה בתקופה של אבטלה או עבודה בשכר נמוך, כפי שציין מ': "אתה עובד 4-5 חודשים, מרוויח בסדר, מרוויח יפה,

לא משנה, אבל אחרי זה פתאום 3-4 חודשים אתה לא עובד. פרויקטים מתבטלים על ימין ועל שמאל. אין לך גם שום מחויבות, במהלך הפרויקט חברת ההפקה יכולה לפטר אותך ברגע שהיא רוצה" (ריאיון, 9 באפריל 2012). המחזוריות היא ככל הנראה תוצאה של מבנה השדה, שבו עודף היצע גדול של תסריטאים. ל', ששימש בעבר בתפקיד בכיר באחד מגופי השידור, טען כי מנהלי מחלקות הדרמה "קוראים לפחות מאה הצעות בשנה שמהן הם יוציאו 2-3 סדרות. לא יותר מזה" (ריאיון, 2 ביולי 2012). כשאלה סיכויי ההצלחה, נדמה שמבנה השדה דן בהכרח את רוב התסריטאים לתקופות אבטלה ממושכות המאלצות רבים מהיוצרים לחפש עבודה נוספת בשדות משיקים ולעתים אף לפרוש מהעיסוק בכתיבה. ר' תיאר את ההחלטה לעזוב את העיסוק התסריטאי בעקבות הקמת משפחה: "היו לי הרבה מחשבות סביב הדבר הזה, בעיקר סביב היציבות שחיפשתי, כאילו לא רק שחיפשתי כסף אלא חיפשתי משהו יציב והיה לי ברור מההתנסויות הפרטיות שלי אבל גם ממה שראיתי סביבי שזה עולם מאוד מאוד לא יציב. אתה יכול להיות על גג העולם ואתה יכול להיות חצי שנה שאין לך פרויקטים עכשיו [...] אני ממש לא יכול להיות באיזה מקום שאומר טוב, עכשיו שלושה חודשים לא יהיה לנו כסף אבל יהיה בסדר, בסוף יגיע הכסף. אני לא בנוי לזה [...] וזהו, ולא בהחלטה פורמלית הפסקתי עם זה" (ריאיון, 11 באפריל 2013). כך נדמה שמבנה השדה מותיר בידי התסריטאים חלון זמנים מצומצם שבו הם יכולים לנסות לפרוץ אל שלב המקצוענות הטכנית, אולם מרגע שהלחצים הכלכליים הופכים משמעותיים יותר, בעקבות הקמת תא משפחתי לדוגמה, אלה מהם שלא הצליחו לבסס את מקומם כיוצרים ראשיים פורשים.

שלב המקצוענות הטכנית. שלב המקצוענות הטכנית מאפיין את הקריירה התסריטאית בעיקר בשדה הטלוויזיה, ומגיע לאחר שהיוצר ביסס לעצמו התמחות סוגתית ברורה ורשת חברתית רחבה. המקצוענות הטכנית דומה ל"מקצוען המשולב" (Integrated professional) שהוא מרכזי לעולמות האמנות. ל"מקצוען המשולב יכולות טכניות, כישורים חברתיים ותבניות מושגיות המקלות על יצירת אמנות" (Becker, 2008, p. 229) בתוך הפרדיגמה הדומיננטית. כמו בעולם האמנות, כך בתעשיית הטלוויזיה ישנם מקצוענים שיודעים לעמוד בנורמות הצורניות ובמגבלות הזמן והתקציב שמציבים מפיקים וגופי שידור. כתיבת התסריט תחת מגוון המגבלות והלחצים שמטילים גופי השידור וההפקה היא מהות הממד הטכני בעבודת התסריטאי המקצוען, ומקבילה למגבלות הפיזיות והכלכליות בעבודתו של המכונאי. אמנם, אלה מגבלות שמולן עומדים גם הזמנים הכפויים, אך המקצוענים הטכניים הם שנדרשים להתמודד על בסיס יומיומי וישיר עם מגבלות אלה מתוקף מעמדם הבכיר יותר.

תחת אילו לחצים ומגבלות פועלים היוצרים בשלב המקצוענות הטכנית? מעבר למגבלת הזמן, אפשר לחלק את הלחצים המופעלים על היוצרים, בעיקר בטלוויזיה המסחרית, לשלוש קטגוריות: לחצים תקציביים, לחצים שיווקיים ומגבלות הקשורות לגוף השידור.

לחצים תקציביים – לקטגוריה הזו משתייכים הלחצים הנוגעים לדרישה המגיעה מצד המפיקים לקצץ בעלויות ההפקה. תעשיית הטלוויזיה הישראלית נתפסת בעיני היוצרים כתעשייה ענייה במיוחד, שלא מצליחה לספק תנאי עבודה שיאפשרו הפקה נאותה. היוצרים שרואיינו הציגו מגוון רחב של מגבלות הקשורות לעלויות ההפקה, ומשפיעות באופן ממשי על התסריט, החל במספר ימי הצילום והיחס בין צילומי החוץ וצילומי האולפן, המשך במספר השחקנים ודמויות

המשנה וכלה ב'פרופס' ובתנועות מצלמה. אולם נדמה שרוב היוצרים מקבלים בהבנה את האופי המסחרי של השדה ואת הלחצים הכלכליים הפועלים בו ואף מוצאים הנאה בצורך למצוא פתרונות יצירתיים לאילוצים התקציביים שמגבילים את החופש היצירתי שלהם, כפי שסיפר לנו ד': "יש בזה קסם בלפצח את הסצנה בצורה זולה והפקתית נכונה, יש בזה כן סיפוק, בלדעת שלמרות המגבלות אתה מצליח כן לכתוב בסוף סצנה טובה" (ריאיון עם המחבר, 9 באפריל 2012). לחצים שיווקיים – בניגוד ללחצים הקשורים לתקציב ההפקה, הנתפסים בעיני היוצרים כהכרחיים ומאתגרים, לחצים שדורשים התערבות ממשית בתוכן ולא רק מסרטטים את הגבולות שבתוכם רשאי התסריטאי לפעול, נתפסים בעיני היוצרים כפגיעה משמעותית בחופש היצירה. דרישה כזו, לדוגמה, מציגים גופי ההפקה בכל הקשור לתוכן שיווקי (או "מיתוג סמוי", באלינט, 2012) המחייב את היוצר לשכתב סצנות שלמות בהתאם להסכמים עסקיים שסגרה חברת ההפקה. כך לדוגמה טענה נ':

תוכן שיווקי זה דבר איום ונורא. אלף [...] הייתי בקרבות רחוב על הדבר הזה. סגרו דיל עם X למשל. והייתי מקבלת הנחיות שאני צריכה לשלב כעשרה מוצרים בכך וכך פרקים [...] הייתי מקבלת משפטים שאני צריכה להכניס. לא הסכמתי בשום אופן. כאילו רבה בצרחות [...] ואז המפיק מתקשר שזה המון כסף ושאני אראה, 'תראי מה את יכולה לעשות', שתראי מה את יכולה לעשות זה שם קוד ל'כוס אמק תכניסי את זה פנימה, אם לא תכניסי את זה פנימה נכניס את זה על הסט בגסות'. זה היה מזעזע (ריאיון, 31 בדצמבר 2012).

השפעה על התכנים יש גם לאנשי השיווק של הגוף המשדר המעורבים בתהליך קבלת ההחלטות מראשיתו, שעה שהיוצרים מגיעים להציג את הרעיון לפני גוף השידור. את גוף השידור מייצגים לרוב מנהל/ת מחלקת הדרמה ואנשי מחלקת השיווק שיש בכוחם להעיר ולהשפיע על היצירה כבר בשלב הפיתוח. נ', יוצר ותיק, סיפר בריאיון כי "שואלים אותך מה אני אגיד ל'תנובה' – מי יראה את זה? כל המחשבה היא איך לעבוד בשביל ש'תנובה' יוכלו למכור יוגורטים" (ריאיון, 22 במאי 2013).

מגבלות תלויות ערוץ משדר – הלחצים המופעלים על היוצרים קשורים גם למגבלות שמציב הגוף המשדר. היוצרים ומנהלי מחלקות הדרמה מציגים הבחנה ברורה בין המגבלות המוצגות בערוצי ברודקאסט ואלה המופעלות בערוצי הכבלים והלוויין. מטבע הדברים, המגבלות המשמעותיות ביותר מופעלות על היוצרים שכותבים עבור ערוצי הברודקאסט משום שאלה מכוונים לקהלים רחבים ונתמכים בפרסום. הפנייה לקהלים רחבים, המונעת משיקולים כלכליים, נתפסת בעיני מנהלי מחלקות הדרמה בערוצי הברודקאסט כמחייבת התנהלות שמרנית בכל מה שקשור לתכנים, ולפיכך קיים איסור על הצגת סצנות המערבות, לדוגמה, שימוש בסמים או יחסי מין. אולם בעוד מנהלי מחלקות דרמה תופסים את האיסורים הללו כהכרחיים וכקשיחים (כך לדוגמה טען ל' ששימש כמנהל מחלקת דרמה: "ככל שאתה הולך למשהו שהוא מסחרי יותר Obviously, חופש היצירה שלך מצטמצם. אתה בא לעבוד בברודקאסט אתה צריך להבין שוואלה חבוב תקשיב" [ריאיון, 2 ביולי 2012]), תופסים היוצרים את המגבלות הללו כגמישות וכפתוחות למשא ומתן. כך, בניגוד ללחצים התקציביים שמקבלים היוצרים כמעט ללא מאבק,

נדמה שהגבול של מגבלות התכניות שמציבים ערוצי הברודקאסט דינמי ומסורטט כל פעם מחדש תוך מאבק בין הגוף המשדר והיוצרים.

לשלב המקצוענות הטכנית משתייכת שכבה דקה של יוצרים בעלי יכולת מוכחת לעמוד בדרישות הזמן ובלחצים התקציביים והשיווקיים של גופי השידור והמפיקים. מ' החלה את הקריירה שלה בביצוע פרויקטים קולנועיים שהיא עצמה הגתה, אך הפכה מאוחר יותר לתסריטאית טלוויזיה המתמחה בסדרות יומיות. כ' ציינה ש"חלק ממה שמשלמים עליו היום זה הניסיון. זה שהם יודעים שכשאתני אומרת להם משהו אז זה נמצא וזה [...] רוב העבודה במרובת-פרקים לתסריטאי [...] זה לכתוב תסריט שאפשר לכתוב אותו בתקציב ובזמן" (ריאיון, 2 בינואר 2012). מגבלות התקציב מכתיבות, למשל, את מספר אתרי הצילום החיצוניים שבהם אפשר לצלם ואת מספר הסצנות שבהן ניתן לכלול שחקנית מסוימת, ולכך יש השפעה ישירה על מבנה התסריט. ק' תיארה את המיומנות הטכנית הזו כמכריעה: "בטלוויזיה ברגע שהוכחת שאתה יכול, לא משנה אם זה טוב או רע זהו אתה בפנים. גם אם הוכחת שאתה יכול רע, אתה יכול" (ריאיון, 2 באוקטובר 2012).

ההתמחות הסוגתית והרשת החברתית שטווה היוצר מאפשרות לו להיענות להצעות שמופנות אליו מטעם גופי השידור וחברות ההפקה על בסיס ניסיונו המוכח כך שהיוצרים נעים מפרויקט לפרויקט שבו הם אינם יוזמי הרעיון. כ', תסריטאית ותיקה שבראשית הקריירה הביאה למסך כמה פרויקטים שהיא עצמה הגתה, תיארה זאת כך: "אני חייבת להגיד שכמעט כל דבר שעשיתי זה דברים שהייתה פנייה אלי מגוף שידור. זאת אומרת מעטים הפרויקטים שקרו שזה דברים שאני [יוזמי] יש קונסטלציות שבהן מישהו מציע איזה רעיון והוא לא בהכרח תסריטאי, או שהוא תסריטאי שלא בהכרח רוצה לכתוב ואז מגייסים" (ריאיון, 2 בינואר 2013). ק', תסריטאי נוסף, ציין: "המקצוע שלי האמתי – אני תסריטאי שכיר בטלוויזיה. פונים אלי גופי שידור, פונים אלי מפיקים שצריכים שאני אממש את הרעיונות שלהם ואעשה פרויקטים" (ריאיון, 2 באוקטובר 2012). תיאור זה משותף לכמה תסריטאים. הוא רחוק מאוד מדמותו של היוזם המגשים פרויקטים אישיים וקרוב הרבה יותר לזה של איש או אשת המקצוע המתמחים בתחום צר וברור ומועסקים על ידי מוסד חיצוני.

שלב המקצוענות הטכנית מתאפיין גם הוא במחזוריות. היוצרים הבכירים מדווחים על קבלת הצעות רבות לכתובה. את חלקן הם נאלצים להדוף ולפיכך נהנים מיציבות הכנסתית רבה יותר, אולם הם חיים בתחושת לחץ תמידית הנובעת מדפוס ההעסקה הזמני ומההבנה שרגע השיא בקריירה שלהם עשוי להיות זמני. תחושת הלחץ הזו מטשטשת את הגבול שבין חיים מקצועיים לחיים פרטיים. ההתמסרות המוחלטת בולטת בעיקר בקרב תסריטאים ראשיים בדרמות יומיות, אולם מאפיינת את כל העובדים בשדה שמתקשים לסרב להצעות העבודה המעטות המופנות אליהם, כפי שתיאר זאת ל', תסריטאי ותיק: "אתה יודע כמו רוב הפריילנסרים כשיווד גשם אתה יוצא החוצה עם הדליים ואתה ממלא. אז כשיש לך הצעת עבודה ועוד הצעת עבודה ועוד הצעת עבודה, אתה יכול למצוא את עצמך שישה, שבעה, שמונה חודשים עובד שבעה ימים בשבוע כמו פאקינג עבד, וגם את השבתות שלך תופר בתור כותב" (ריאיון, 2 ביולי 2012). בהתאם לממצאי מחקר בתעשיית הקולנוע הניו זילנדי (Rowlands & Handy, 2012) דיווחו המרואיינים על התמסרות מוחלטת לחיים המקצועיים, ואף שההפוגה בין פרויקט לפרויקט

נתפסת כהכרחית על ידי היוצרים כדי לאגור כוחות, היא לא מתאפשרת לרובם אלא בצורה כפויה.

הרשת החברתית של היוצר משמעותית גם בשלב הזה, אולם היא כוללת בעיקר את הקשרים שטווה עם השחקנים הבכירים בשדה, קרי מנהלי מחלקות דרמה בגופי השידור, אשר מקבלים את החלטות על השקעה בתסריטים. היחסים בין היוצרים למנהלי מחלקות דרמה הם מרכיב משמעותי בשיקולים של האחרונים, משום שהם צריכים לקבל החלטות בעלות השלכות כלכליות משמעותיות לגוף השידור ולפיכך יחסי האמון בין הצדדים מחייבים היכרות מוקדמת. כך, לדוגמה, תיאר זאת ל': "בסופו של דבר הכל בני אדם. בסופו של דבר מערכת היחסים האישית שהצלחת לפתח עם אותו מנהל מחלקת דרמה היא משמעותית. תסתכל על הקרדיטים של מי עשה דברים [בגוף שידור X] בשנים האחרונות אתה תראה [...] תוכל לאבחן של[מנהל/ת דרמה] יש כבר כמה אנשים שהוא/היא נורא [סומכ/ת] עליהם. זה בסוף אישי, אתה יודע זה בסוף [...] אם הבן אדם אוהב אותך, סומך עליך ומעריך את העבודה שלך" (ריאיון, 2 ביולי 2012).

אולם, גם בשלב הזה חשים היוצרים שהעיסוק בתסריטאות אינו מקנה להם יציבות תעסוקתית מספקת, והם נדרשים להוכיח את עצמם בכל פרויקט מחדש. היוצרים שרואיינו תיארו את הכתיבה לטלוויזיה כעיסוק שבו יש לקריטריונים מריטוקרטיים קצרי טווח השפעה ארוכת טווח, ולפיכך כישלון הוא כמעט בלתי הפיך. "אתה מהר מאוד יכול להפוך לא רלוונטי. לא הגשת סדרה טובה. לא היה לך רעיון טוב, אתה מחוץ למשחק. הסיפור הוא מאד קשה" (ריאיון, 27 בפברואר 2013). חוסר הביטחון התעסוקתי נובע גם מהעובדה שבמסלול הקריירה התסריטאי אין נתיב קידום ברור. רוב היוצרים שרואיינו למחקר התחילו את דרכם בשדה הטלוויזיה ככותבי דיאלוגים או כתסריטאים זוטרים ולאחר שצברו ניסיון וקשרים התקדמו והפכו ליוצרים ראשיים. אולם, ההתקדמות הזאת אינה חד-כיוונית, ולעתים יוצרים ותיקים ומנוסים עשויים לחזור לתחתית הפירמידה המקצועית ולכתוב דיאלוגים כדי להתפרנס. כך, לדוגמה, סיפר לנו מ' יוצר ראשי של סדרה יומית כי "אני יכול להגיד לך שאחת התסריטאיות שהיו בכירות עד לפני שנתיים שלוש, שלחה לי מייל לא מזמן אם אני צריך מישהי שתכתוב דיאלוגים בעילום שם כי היא לא מוכנה [...] הכבוד שלה ייפגע מזה, אבל היא כן צריכה את הכסף" (ריאיון, 9 באפריל 2012).

תחושת חוסר הביטחון שחווים היוצרים משפיעה גם על התכנים המופקים משום שהיוצרים מכוונים לז'נרים מסוימים שבהם השכר גבוה יותר ומובטחת להם תעסוקה. קיים מתח ברור בין היוקרה המקצועית של כתיבת סוגה עילית להכנסה הנמוכה המתלווה לה. דווקא הסדרות שנתפסות כנחותות אמנותית, דוגמת הדרמות היומיות, נתפסות כאפשרות הכמעט היחידה "להתפרנס מתסריטאות בכבוד בארץ" באופן רציף (ריאיון, 9 באפריל 2012). מעבר לזה, חוסר היכולת לתכנן את מסלול הקריירה מאלץ את היוצרים לבחור בהתנהלות שמרנית ומעורר חשש מכניסה לפרויקטים חדשים, כך שעונה מצליחה של סדרה תניע את התסריטאית/ת כמעט תמיד להמשיך לכתוב עונה נוספת, כפי שתיאר זאת מ': "בגלל שאין לי זמן לתכנן, אז ברמה הכלכלית אני מאד פוחד עכשיו להיכנס לפרויקט חדש שזה אומר עכשיו פיתוח חודשיים, שלושה [כשבפיתוח אתה מרוויח גרושים עוד פעם [...] אני מעדיף להמשיך את מה שאני יודע ומכיר" (ריאיון, 9 באפריל 2012). אחד המאפיינים היסודיים של תעשיית התרבות הוא אי-הוודאות,

שהיא תוצר של טעם הקהל המשתנה. כתגובה על כך זיהו חוקרים רבים (למשל, Hesmondhalgh, 2007) את הנטייה של מנהלים לשכפל הצלחות באמצעות ייצור סדרתי של מוצר שזכה להצלחה. הראיונות עם תסריטאים ישראלים מלמדים שגם עובדים יצירתיים מונעים על ידי רצון ביציבות.

שלב המקצוענות הטכנית מהדהד במידה רבה את המאפיינים של עבודת אמנות (craft) בתחומי עבודת כפיים טכניים דוגמת בנייה או מכונאות. ביחס לעיסוקים אלה נטען שהעובדים בהם מפיקים הנאה רבה מהאתגר הטמון בעמידה באילוצים הפיזיים האובייקטיביים של בניית מערכות חומריות (למשל, תיקון מנוע של אופנוע). אתגר זה אינו רווי באי-ודאות כמו עיסוקים סימבוליים רבים ומלווה במשוב מתמיד מסביבת העבודה שתורמת גם ליצירת קהילת עובדים (Crawford, 2010). נוסף על כך שלב זה דומה למקצוען המשולב (Becker, 2008) שפועל בתוך לב שדה האמנות ואמון על יצירת עבודות מהזרם המרכזי.

סיכום

ראיונות העומק שערכנו מלמדים ששדה עבודת הטלוויזיה בישראל דומה במאפיינים רבים לשדה העבודה בתעשיות התרבות הגלובליות. עבודת הטלוויזיה מתאפיינת בהיעדר ביטחון תעסוקתי ובאוטונומיה מועטה אל מול גופי השידור ותכתיבי השוק שהם משקפים. כמו בשאר תעשיות התרבות ברחבי העולם (למשל, בספורט: Gilmour & Rowe, 2010), נמצאו עדויות לכך שמספר קטן של עובדים "כוכבים" נהנים ממרבית ההון הכלכלי והסימבולי, ומספר גדול הרבה יותר של עובדים מתפרנסים אך בקושי מעבודה בשדה. אולם בשונה מ"כוכבים" בשדות אחרים, לדוגמה בשדה שחקני הקולנוע והטלוויזיה או בשדה העיתונות, נראה שכוכבי תסריטאות אינם יזמים בעלי סוכנות (Agency) ניכרת אלא מקצוענים בעלי סוכנות מוגבלת יותר שלמדו לזהות נישה מסוימת שאותה הם יודעים למלא ולבצע בצורה טובה בשירות גופים תאגידיים גדולים. זאת מפני שבניגוד לכוכבי המסך הבולטים, כוכבי תסריטאות פועלים מאחורי הקלעים ואינם זוכים לחשיפה תקשורתית המעניקה לכוכבי מסך עוצמה וקרבה יתרה לכוכבים בולטים אחרים (Currid-Halkett, 2010). גם בשדה העיתונות הישראלי עולה שישנו מיעוט קטן של כוכבי מסך הנהנים מקריירה יזמית עם סוכנות מרובה, המאפשרת להם ליזום פרויקטים שאתם הם מזוהים וליהנות מהכנסה ניכרת (Davidson & Meyers, 2012). נוסף על כך נראה שמקצוענות טכנית, אליבא דקרופורד (Crawford, 2010), פתוחה לפני מספר גדול יחסית של העוסקים בעבודות טכניות, אך בשדה התסריטאות רק שיעור קטן נהנים מתנאי עבודה כאלה.

ממצאים ראשוניים אלה על היבטי היזמות הכפויה והמקצוענות הטכנית של העבודה בתעשיית הטלוויזיה המקומית דורשים תיקוף נוסף במדגם גדול יותר של מרואיינים. אולם גם אם רק מיעוט מאילוצים אלה יתברר כבעל משמעות לחלק ניכר מהשדה, יש בממצאים פוטנציאל לעורר דיון חשוב על התנאים האופטימליים להבטחת יצירה טלוויזיונית מגוונת. הדומיננטיות של השיקולים המסחריים בתהליך הפקת תוכן טלוויזיוני, הקידוש של ערכי הצריכה הקפיטליסטיים (Maxwell, 2001) על פני תוכן ביקורתי (רגב, 2011) ודפוס ההעסקה הבלתי יציב שנמצא קשור

בארצות הברית לתחלואה מוגברת (Burgard, Brand & House, 2009), מעוררים את הצורך לחשוב על כינונה של מערכת ייצור תוכן ציבורית לצד זו הפרטית. רפורמות מעין אלה עשויות להיטיב הן עם עובדי תעשיות התרבות הן עם צרכניה.

רשימת המקורות

- אגמון, ת' וצדיק, ע' (2011). **ניתוח השלכות הכלכליות של ריכוזיות ובעלויות צולבות על כלי התקשורת**. ירושלים: מרכז המחקר והמידע של הכנסת.
- אלפסי, נ' ופנסטר, נ' (2005). העיר הלאומית והעיר העולמית: ירושלים ותל-אביב בעידן של גלובליזציה. **סוציולוגיה ישראלית**, (2), 293-265.
- באלינט, ע' (2012). **בתוך הקופסה: מיתוג סמוי בשידורי הטלוויזיה המסחרית בישראל (מחקר מדיניות)**, 95. ירושלים: המכון הישראלי לדמוקרטיה.
- גרינצווייג, א' (2011). דו"ח הרשות השניה 2010: סוגה בשושנים. **וואלה**, 21.5.2011. נדלה מ: <http://walla.co.il>
- הלל, ע' (2008). תפקידו של סוכן, ריאיון עם אילן צלר, 9.7.2008. נדלה מ: <http://www.film-e-good.org.il/siteFiles/1/14/5088.asp>
- חרל"פ, א' (2011). זו לא טלוויזיה, זה **בטיפול**: דיון השיח האיכות של **בטיפול**. **מסגרות מדיה**, 6, 1-30.
- סוקר, נ' (2013). כך מבוזזת רשות השידור את כספי הציבור על תוכניות כושלות שמפיקים מקורביה. **זה מרקר**, 25.7.2013. נדלה מ: <http://www.themarker.com>
- כספי, ד' ולימור, ח' (1992). **המתווכים: אמצעי התקשורת בישראל 1948-1990**. תל אביב: עם עובד.
- סופר, א' (2011). **תקשורת המונים בישראל**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- רגב, מ' (2011). **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- שקדי, א' (2003). **מילים המנסות לגעת: מחקר איכותני – תיאוריה ויישום**. תל אביב: רמות – אוניברסיטת תל אביב.
- Abbott, A. (1991). The future of professions: Occupation and expertise in the age of organization. *Research in the Sociology of Organizations*, 8, 17-42.
- Abbott, A. (2005). Sociology of work and occupations. In N. J. Smelser & R. Swedberg (Eds.), *The handbook of economic sociology* (2nd ed., pp. 307-330). Princeton and New York: Princeton University Press and Russell Sage Foundation.
- Baym, N. K. & Burnett, R. (2009). Amateur experts. *International Journal of Cultural Studies*, 12(5), 433-449.
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds* (25th anniversary ed.). Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. S. (1971). *Sociological work: Method and substance*. New York: Allen Lane and the Penguin Press.
- Benkler, Y. (2006). *The wealth of networks: How social production transforms Markets and freedom*. New Haven: Yale University Press.

- Bielby, D. D. & Bielby, W. T. (1996). Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry. *Gender & Society, 10*(3), 248-270.
- Bielby, W. T. & Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review, 64*(1), 64-85.
- Bourdon, J. (2003). Some sense of time: Remembering television. *History and Memory, 15*(2), 5-35.
- Burgard, S. A., Brand, J. E. & House, J. S. (2009). Perceived job insecurity and worker health in the United States. *Social Science & Medicine, 69*(5), 777-785.
- Caldwell, J. T. (2008). *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Conor, B. (forthcoming). Gurus and Oscar winners: How-to screenwriting manuals in the new cultural economy. *Television & New Media*.
- Conor, B. E. (2010). Screenwriting as creative labour: Pedagogies, practices and livelihoods in the new cultural economy. Ph.D. dissertation, Goldsmiths, University of London.
- Coutanche, M. & Davis, C. H. (2013). *The 2012 Report on Canadian English-language Screenwriters*. Toronto: RTA School of Media.
- Crawford, M. B. (2010). *Shop class as soulcraft: An inquiry into the value of work*. New York: Penguin Books.
- Currid, E. (2007). *The Warhol economy: How fashion, art, and music drive New York City*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Currid-Halkett, E. (2010). *Starstruck: The business of celebrity*. New York: Faber and Faber.
- Davidson, R. & Meyers, O. (2012). Towards a typology of journalistic careers: Conceptualizing journalists' occupational trajectories through life history narratives. Paper presented at the International Communication Association. Phoenix, AZ, USA.
- Davis, G. F. (2009). *Managed by the Markets*. New York: Oxford University Press.
- Fine, G. A. (1996). Justifying work: Occupational rhetorics as resources in restaurant kitchens. *Administrative Science Quarterly, 41*(1), 90-115.
- Flew, T. & Wilson, J. (2010). Journalism as social networking: The Australian youdecide project and the 2007 federal election. *Journalism, 11*(2), 131-147.
- Fu, W. W. & Sim, C. (2010). Examining international country-to-country flow of theatrical films. *Journal of Communication, 60*(1), 120-143.
- Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in euro. *Information, Communication & Society, 5*(1), 70-89.
- Gilmour, C. & Rowe, D. (2010). When Becks came to Sydney: Multiple readings of a sport celebrity. *Soccer & Society, 11*(3), 229-241.

- Granovetter, M. (1985). Economic action and social structure: The problem of Eebdedness. *American Journal of Sociology*, 91(3), 481-510.
- Granovetter, M. S. (1995). *Getting a job: A study of contacts and careers* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Granovetter, M. S. (1973). The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, 78, 1360-1380.
- Gunz, H., Evans, M. & Jalland, M. (2000). Career boundaries in a 'Boundaryless' world. In M. Peiperl, M. Arthur, R. Goffee & T. Morris (Eds.), *Career frontiers: New conceptions of working lives* (pp. 24-53). Oxford: Oxford University Press.
- Hacker, J. S. (2006). *The great risk shift: The assault on American jobs, families, health care, and retirement and how you can fight back*. New York: Oxford University Press.
- Harper, D. & Lawson, H. M. (2003). Work cultures and social structure. In D. Harper & H. M. Lawson (Eds.), *The cultural study of work* (pp. 273-288). Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The cultural industries* (2nd ed.). Los Angeles: Sage.
- Hesmondhalgh, D. & Baker, S. (2009). "A very complicated version of freedom": Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4-20.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(1), 639-659.
- Huberman, M. (1989). The professional life cycle of teachers. *Teachers College Record*, 91(1), 31-57.
- Hughes, E. C. (1997). Careers. *Qualitative Sociology*, 20(3), 389-397.
- Kanter, R. M. (1989). Careers and the wealth of nations: A macro-perspective on the structure and implications of career forms. In M. Arthur, D. Hall & B. Lawrence (Eds.), *Handbook of career theory* (pp. 506-521). Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: The Penguin Press.
- Lotz, A. (2007). *The television will be revolutionized*. New York: NYU Press.
- Mann, D. (2009). It's not TV, it's brand management TV: The collective author(s) of the Lost franchise. In V. Mayer, M. J. Banks & J. T. Caldwell (Eds.), *Production studies: Cultural studies of media industries* (pp. 99-114). New York: Routledge.
- Maxwell, R. (2001). Why culture works. In R. Maxwell (Ed.), *Culture works: The political economy of culture* (pp. 1-21). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Napoli, P. M. (2011). *Audience evolution: New technologies and the transformation of media audiences*. New York: Columbia University Press.

- Neff, G. (2012). *Venture labor: Work & the burden of risk in innovative industries*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Phalen, P. & Osellame, J. (2012). Writing Hollywood: Rooms with a point of view. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56(1), 3-20.
- Pomson, A. D. M. (2004). Loosening chronology's collar: Reframing teacher career narratives as stories of life and work without end. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 17(5), 647-661.
- Pratt, A. C. (2000). New media, the new economy and new spaces. *Geoforum*, 31(4), 425-436.
- Rowlands, L. & Handy, J. (2012). An addictive environment: New Zealand film production workers: subjective experiences of project-based labour. *Human Relations*, 65(5), 657-680.
- Scott, A. J. (1999). The cultural economy: Geography and the creative field. *Media Culture Society*, 21(6), 807-817.
- Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics*, 40(3), 237-255.
- Zafirau, S. (2009). Audience knowledge and the everyday lives of cultural producers in Hollywood. In: Mayer V., Banks M. J., Caldwell J.T. (Eds.), *Production studies: Cultural studies of media industries* (pp. 190-202). London: Routledge.