

תרבות הפקה ואי־שוויון בתעשיית הטלוויזיה בישראל

נועה לביא*

תקציר

תעשיית הטלוויזיה הישראלית הפכה ליצרנית ויצואנית בולטת בעידן של פלטפורמות הזרמת תוכן (SVOD - Subscription Video in Demand). עד כה, מחקרים על היצירה הטלוויזיונית בישראל התמקדו בניתוחים ויזואליים ונרטיביים של יצירות המשתייכות לסוגות שונות, ונדמה כי חוקרים לא עסקו כמעט במחקרי הפקה ובבחינה של תרבות הפקת הטלוויזיה בישראל. לאור זאת, במאמר הנוכחי אני מבקשת לבחון את תרבות ההפקה בשדה הטלוויזיה בישראל, בהנחה שבחינה כזו תחשוף את אי־השוויונים המתבטאים בצורה ייחודית בתעשייה היצרנית הזו. מאמר זה נשען הן על תצפיות באתרי צילומים של הפקות טלוויזיה שונות בישראל בשנים האחרונות, והן על ראיונות שנערכו בשנים 2008-2022 עם יצרני טלוויזיה מגוונים כגון תסריטאים, מפיקות, שחקנים, עורכות, אנשי ונשות צוות טכני ועוד. באמצעות ניתוח הראיונות מופו המאבקים וסוגי אי־השוויון השונים הקיימים בשדה הטלוויזיה. ממצאי המחקר מצביעים על אי־שוויון מקצועי, לאומי, מגדרי ואתני ברזמנית בשדה ההפקה הטלוויזיוני בישראל, ובמקביל על הכרה מסוימת באי־שוויון זה.

מבוא: תעשיית תרבות, יצרניות, טלוויזיה ואי־שוויון

מאמר זה מבקש לכוון את תשומת הלב של חוקרי וחוקרות תקשורת בישראל העוסקים באי־שוויון אל עבר מחקרי הפקה ותרבות הפקה בשדה הטלוויזיה בישראל. רבים ממחקרי התקשורת בישראל עוסקים בעיתונות (Caspi, 2011), אינטרנט (לדוגמה: Lemish & Elias, 2020; Tennenboin, 2017) וייצוגים בתעשיית האודיו־ויזואליות - קולנוע וטלוויזיה (מונק ואח', 2022), תוך דגש על אי־שוויון בייצוגים של מיעוטים

* ד"ר נועה לביא, בית הספר לממשל וחברה, המכללה האקדמית תל אביב־יפו (lavie@mta.ac.il)

בתקשורת בישראל, כגון ייצוג חסר וייצוג סטראוטיפי של ערבים (לדוגמה: Abraham Barak Brandes, 2017; & First, 2010; Katz & Nossek, 2020), נשים (למשל: Lavie Dinur et al., 2015) וחרדים (Peleg, 2015).¹ בשנים האחרונות החלו מספר חוקרי וחוקרות תקשורת בישראל לערוך מחקרי הפקה (לדוגמה: חגי ודוידזון, 2014; Davidson & Meyers, 2016; Gozansky, 2018; Lachover, 2022; Lavie & Jamal, 2020; Wayen, 2019). באופן שאולי אינו מפתיע, מרבית המחקרים הללו עוסקים בשדה תקשורת ספציפי - הטלוויזיה.

הטלוויזיה הייתה פעילות הפנאי האנושית המרכזית של שלהי המאה ה-20, ולמרות שינויים טכנולוגיים ומוסדיים, הכוללים מעבר משידור ליניארי לצפייה בתכנים דרך פלטפורמות הזרמת תוכן (SVODs - Subscription Video on Demand platforms) גלובליות כגון נטפליקס (Netflix), אמזון פריים (Amazon Prime) ודיסני+ (+Disney), ניתן לומר כי גם במאה ה-21 צפייה בתכנים טלוויזיוניים היא עדיין פעילות פנאי מרכזית (Lotz, 2017). נוסף על כך, גשוגן של פלטפורמות אלו והדרישה שלהן לתוכן מקורי הפכו את ערוצי הטלוויזיה הממוסדים ליצרני תוכן עברון, מה שמחזק אותן במפתיע כשחקניות מרכזיות בשוק העולמי (Harvey, 2020). תפקידה של הטלוויזיה בחברה האנושית מרכזי עד כדי כך שלדברי הסוציולוג זיגמונד באומן, הטלוויזיה כבשה את כדור הארץ ואת יושביו, מכיוון שאנו לא יכולים להיות בטוחים שמהו קרה אם הוא לא מופיע בטלוויזיה (Bauman, 2002). באומן אף טוען שנהוג להאשים את סוכני הייצור השונים, את בעלי ההון ואת המדינה בתכנים המשודרים בטלוויזיה, אך האשמה זו אינה רלוונטית. הטלוויזיה, לטעמו, מחקה את החיים, והחיים מחקים את הטלוויזיה. אין זה מפתיע, אם כן, שחקר התעשיות התרבותיות בישראל עוסק רבות בטלוויזיה.

כפי שצוין לעיל, חקר הטלוויזיה בישראל מתמקד בניתוח נרטיבי וטקסטואלי (מונק ואח', 2022) ובניתוח ייצוגים (Lavie et al., 2019). בשנים האחרונות גבר מעט העיסוק המחקרי בסביבת ההפקה הטלוויזיונית בישראל - ראשית דרך התמקדות בסיפורי חיים של תסריטאים (חגי ודוידזון, 2014), לאחר מכן בהתייחסות לסחר הבינ-לאומי בפורמטים טלוויזיוניים שמקורם בישראל (Shahaf, 2014) ובצמיחת הסוגה "סדרת הדרמה האיכותית" במדינה (Lavie, 2015), ולבסוף גם בסוגיות של אי-שוויון בשוק העבודה הטלוויזיונית בישראל, תוך התמקדות בחוויית החיים של עובדים ועובדות השייכים למיעוטים, כגון פלסטינים-ישראלים (Lavie et al., 2019), או יוצרי ויוצרות טלוויזיה בעלי מוגבלויות (Kuna, 2023).

מאמר זה מבקש להעמיק את ההתבוננות בתעשיית הטלוויזיה בישראל ובאי-השוויון בה מנקודת המבט של גישת התעשיות התרבותיות (Hesmondhalgh,

2018),² בשילוב פרקטיקות מחקר של הגישות המתמקדות בתרבויות הפקה והגישה התאורטית שבבסיס פרקטיקות אלו (Mayer et al., 2009). בשנים האחרונות, בעיקר בעקבות שינויים במדיניות הנוגעת לזכויות יוצרים בבריטניה, וכן מתוך רצון להדגיש את זכויותיהם של יוצרים הפועלים בתעשייה, התבסס גם המונח "תעשיות יצירתיות" (Creative industries) במחקר על תעשיות אלו (Granham, 2005). יש דמיון בין המושגים "תעשיות תרבותיות" ו"תעשיות יצירתיות", אך הם נבדלים זה מזה מבחינת המיקוד. התעשיות התרבותיות הן תעשיות שעוסקות בייצור ושיווק של מוצרי תרבות ובידור, כגון סרטים, ספרים, מוזיקה, תיאטרון, טלוויזיה ומשחקי מחשב. תעשיות אלו, במקביל להיותן מקור להנאה ופעילויות פנאי, הן מעסיקות מרכזיות במודרנה המאוחרת, ובכך משפיעות על הכלכלה, התרבות, מגמות חברתיות ואי-השוויון החברתי (Gibson, 2003).

בהמשך לכך, ובעקבות הרצון להדגיש את זכויותיהם היוצרים והיצרות בתעשייה, תעשיות יצירתיות מוגדרות "אותן תעשיות שמקורן ביצירתיות, מיומנות וכישרון אינדיבידואליים, ויש להן פוטנציאל ליצירת עושר ומקומות עבודה באמצעות ייצור וניצול של קניין רוחני" (Yoshimoto, 2003, p. 1), התרגום שלי, נ"ל). תעשיות אלו משלבות בין הכישרון האישי המתבטא באומנויות היצירתיות ובין תעשיות תרבותיות, בתוך כלכלת ידע חדשה (Hartley, 2005). במילים אחרות, המונח "תעשיות יצירתיות" מתמקד בייצור של תוצרים מקוריים בידי פרטים בתוך תעשייה. מונח זה, בניגוד ל"תעשיות תרבותיות", מסיט את הזרקור לרמת המיקרו של תעשיות אלו, שבה אנשים מייצרים יצירות תרבות בחיי היום-יום שלהם. התבוננות זו מאפשרת לבחון את התרבות היצירתית על היבטיה השונים.

חוקר העירוניות הניאורליברלי ריצ'רד פלורידה (Florida, 2006) טען, למשל, כי היוצרים והיצרות הפועלים בתעשיות היצירתיות שייכים למעמד שאותו הוא מכנה "המעמד היצירתי", והם אלו שמגדירים את האליטה במודרנה המאוחרת. אולם, התעשיות היצירתיות מאופיינות באי-שוויון מגדרי, גזעי, אתני ולאומי (Finkel et al., 2017). אחת הדרכים לבחון את אי-השוויונים הללו, אשר משפיעים על המוצר המוגמר של התעשייה (Lavie et al., 2019), היא התמקדות בתרבויות הפקה ועריכת מחקר הפקה (Caldwell, 2008).

תרבות הפקה, מחקרי הפקה ושבריריות

בשנת 2008 פרסם ג'ון קאלדוול (John Caldwell) את ספרו פורץ הדרך *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*

(תרבות הפקה: רפלקסיביות תעשייתית ופרקטיקה ביקורתית בקולנוע ובטלוויזיה). בספר נבחנת התרבות הרפלקסיבית של עובדי ועובדות תעשיות הקולנוע והטלוויזיה של לוס אנג'לס. ליתר דיוק, קאלדוול בדק כיצד עובדים ועובדות בתעשיות אלו - אם במקצועות המובילים (above the line), כגון הפקה, תסריטאות ובימוי, ואם במקצועות "צווארון כחול" (below the line), כגון ששמלאות או גריפ³ - תופסים את עבודתם ואת התעשייה, ואיזו ביקורת הם מותחים עליה.

קו מחקר זה המשיך בקובץ המאמרים *Production Studies* (מחקרי הפקה) (Mayer et al., 2009), העוסק באופנים שבהם עובדות ועובדים יצירתיים בתעשיות הקולנוע והטלוויזיה יוצרים טקסטים תרבותיים ותרבות עבודה ברזמנית. פרקי הספר בוחנים את "שרשרת המזון" ההיררכית בתעשיות אלו, ובודקים כיצד אנשים פועלים בארגונים מקצועיים וברשתות לא רשמיות כדי ליצור קהילות על בסיס פרקטיקות, שפות והבנות תרבותיות משותפות. מחקרים מאוחרים יותר שפיתחו עמדה זו כוללים דגש על לימודי הפקה אירופיים (Szczepanik & Vonderau, 2013) וספר המשך ל-*Production Studies* (Banks et al., 2009) שחרג מהוליווד והתבונן על מרחבים אחרים של תרבויות יצירתיות. רבים ממחקרים אלו עוסקים בשוק העבודה בתעשיות אלו ובהשלכותיו על התרבות היצירתית (ראו למשל: Lee, 2012; Curtin & Sanson, 2016; Banks, 2018).

העבודה בתעשיות היצירתיות בכלל ובתעשיית הטלוויזיה בפרט היא עבודה בלתי יציבה ומרובת סיכונים. חוסר היציבות נובע מכך שלרוב התעשייה מבוססת על חוזה לטווח קצר של הפקה מסוימת, מה שגורר חוסר ודאות, שכן בדרך כלל העובדים והעובדות בתעשייה אינם יודעים מתי יקבלו עבודה נוספת. כמו כן, התעשייה מאופיינת ב"מרוץ לתחתית", המתבטא בין השאר בקיצוצי תקציבים ובלחץ זמנים (Hesmondhalgh & Baker, 2010). חוסר היציבות מוביל לתופעות כגון מוכנות לעבוד בשכר נמוך, או ללא שכר, לחץ ודיכאון. בהגות האנגלו-אמריקאית משמש המונח Precarious labor לתיאור חוסר יציבות תעסוקתי מסוג זה (Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2008). היות שאין תרגום אקדמי למונח זה, ברצוני להציע את המונח "שבריריות", או "עבודה שברירית", להכללת שלל התופעות של אי-יציבות בעבודה, כגון לחץ, פיטורין תכופים ומרוץ לתחתית. שבריריות זו באה לידי ביטוי באופנים שונים בקרב בעלי תפקידים שונים בהיררכיה הארגונית של ההפקה. לדוגמה, יש הבדל בין המרוץ לתחתית בקרב עובדי ועובדות הפקה בתפקידי "צווארון כחול" ובין המרוץ לתחתית בקרב האליטה של התעשייה, קרי במאים, תסריטאיות, שחקנים וכדומה (Mayer, 2009).

כתחום מחקר, מחקרי הפקה מתמקדים באופן שבו כוח מתבטא נקודתית בייצור תכנים אודיו־חזותיים, המשחזרים היררכיות חברתיות ומקצועיות ואי־שוויון באינטראקציות יום־יומיות. מכאן שמחקרים העוסקים באי־שוויון בתרבות הפקה מתמקדים בהיבט הפרשני־סובייקטיבי של אי־השוויון, באופן שבו הוא נחווה בקרב העובדים והעובדות בתעשייה ובהשלכותיו על אופן הייצור של התוצרים התרבותיים. במילים אחרות, מחקרי הפקה בודקים מה ניתן ללמוד מאתרי ייצור, סוכנים חברתיים או פעילויות מסוימים על שיטות העבודה של תעשיות הקולנוע והטלוויזיה השבריריות, על העובדים והעובדות של תעשיות אלה ועל התפקיד שממלאים עובדים ועובדות אלו בפוליטיקה, בכלכלה ובתרבות (Caldwell, 2008). בחינת תרבויות ההפקה של תעשיות הקולנוע והטלוויזיה חושפת את האופנים שבהם עובדי הפקה ועובדים יצירתיים מייצרים טקסטים בעלי השפעה חברתית בסביבת עבודה ותרבות מסוימת, המאופיינת באי־שוויון (Lavie et al., 2019), מה שכנראה משפיע, בסופו של דבר, גם על הטקסטים המיוצרים בתעשיות אלו.

מאמר זה מבקש לאפיין את תרבות ההפקה המתעצבת בישראל, למפות את אי־השוויונים בה ולנתח את חווייתם של העובדים והעובדות היצירתיים בתעשיית הטלוויזיה הישראלית בנוגע לתרבות ההפקה במדינה ולא־השוויונים האובייקטיביים הקיימים בשדה זה. ההתמקדות בטלוויזיה נובעת מכך שתעשייה זו הפכה לתעשייה האודיו־חזותית המובילה בישראל, תוך כדי ביסוס מעמדה כיצואנית תוכן מובילה בשוק הטלוויזיה העולמי בעידן ה־SVODs (שירותי הזרמת תוכן) (Lavie, 2023). מאחר שתעשיית הטלוויזיה בישראל מאופיינת בשנים האחרונות גם בהפקות מקור הנוצרות בשיתוף פעולה עם חברות הפקה זרות - בעיקר, אך לא רק, עבור פלטפורמות הזרמת תוכן - הרי הפניית הזרקור אל תרבות ההפקה בשוק הישראלי היא ייחודית וראשונית בהקשר הישראלי, אך גם תורמת למחקר העולמי של תרבות הפקה המתעצבת באופן קוסמופוליטי בשל התרחבותן של פלטפורמות אלו (Wayne & Castro, 2021).

קיצור תולדות תעשיית הטלוויזיה בישראל ואי־השוויון בה

תעשיית הטלוויזיה הישראלית היא שדה ייצור קטן במדינה פריפריאלית, המייצרת תוכן טלוויזיוני בעברית - שפה שאינה מדוברת בשום מקום בעולם מחוץ לישראל. בישראל פעל במשך שנים, החל מ־1968, ערוץ טלוויזיה אחד (הערוץ הראשון), אשר היה כפוף לחוק רשות השידור. בעקבות תהליכי הפרטה בראשית שנות ה־90 של המאה ה־20, כיום מתאפיין שדה הטלוויזיה בישראל בשוק דואלי - טלוויזיה ציבורית הממומנת מכספי הציבור וטלוויזיה ציבורית מסחרית הממומנת מכספי מפרסמים. זאת, לצד ערוצי לוויין (yes) וכבלים (HOT). כיום פועלים בישראל שלושה ערוצים

מסחריים (12, 13 ו-14) המייצרים תוכן מקורי ישראלי בעברית. ערוצים אלו כפופים לרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, הרגולטור של ערוצי הטלוויזיה והרדיו המסחריים בישראל. לצידה פועלת מועצת הכבלים והלוויין, אשר מפקחת על שידורי הכבלים והלוויין, המייצרים אף הם תוכן מקורי בעברית (לביא, 2018). ב־2017, לצד הטלוויזיה המסחרית, נחנך תאגיד השידור הציבורי כאן, הכפוף לחוק תאגיד השידור הציבורי (2014) ומפקח על ערוץ הטלוויזיה הציבורי כאן 11 ועל ערוצי הרדיו הציבוריים שאינם מסחריים. ביטול רשות השידור והקמת תאגיד השידור בחוק קודמו בשל ההסתאבות הפוליטית־ארגונית של רשות השידור והרצון בשידור ציבורי שאינו כפוף לפוליטיזציה. ערוץ הטלוויזיה הציבורי החדש הפך לאחד מיוצרי ומממני התוכן הישראלי בעברית המובילים בארץ ובעולם (Klein-Shagrir, 2019).

כאמור, תעשיית הטלוויזיה הישראלית הפכה לאחת מיצואניות התוכן המובילות במערב (Shahaf, 2016). בעידן של מרוץ לתחתית מבחינת עלויות הייצור, מדינת ישראל - אשר תעשיית הטלוויזיה שלה מתמחה בייצור טלוויזיה המוגדרת טובה ואיכותית בסוגות כגון דרמה וטלוויזיית מציאות (Reality TV) באמצעים מצומצמים - הפכה לא רק ליצואנית של פורמטים טלוויזיוניים מצליחים וזולים להפקה, אלא גם ליצואנית בולטת של תוכן דרמטי מקורי בעברית אשר נסחר בשוק העולמי ונחשב מקורי ואיכותי גם יחד. סדרות דרמה כגון **פאודה**, העוסקת ביחידת מסתערבים של צה"ל, ו**שטיסל**, המספרת את סיפורה של משפחה חרדית בירושלים, הפכו להצלחות מסחררות בנטפליקס וזכו לביקורות נלהבות בצפון העולמי האנגלו־סקסי (Lavie, 2023).

לצד זאת, תעשיית הטלוויזיה בישראל מאופיינת באי־שוויון הן בשדה הארגוני של התעשייה והן בייצוגים של מיעוטים שונים בכל הסוגות המרכזיות - חדשות, ספורט, בידור קל ודרמות הנחשבות איכותיות. אי־שוויון זה מתבטא בריבוי גברים יהודים בתפקידי מפתח בתעשייה לעומת שיעור זניח של פלסטינים־ישראלים (Lavie et al., 2019). ונוכחות אפסית של בעלי מוגבלויות (Kuna, 2023). במילים אחרות, שדה הטלוויזיה בישראל מאופיין באליטה ניהולית־יצירתית התואמת את האופי הממוגרד והלבן בעיקרו של התעשיות היצרניות (Saha, 2018). לצד זאת, הייצוגים הטלוויזיוניים של המיעוטים המרכזיים בישראל אינם משקפים את שיעורם באוכלוסייה ומשעתקים סטראוטיפים מבחינת נראות. הדבר נכון לגבי פלסטינים אזרחי ישראל (Lavie et al., 2019). נשים והקהילה הגאה (קמה ופירסט, 2015), אתיופים (Cofman-Simhon, 2019), חרדים (Shomron, 2022) ומהגרים ומהגרות מברית המועצות לשעבר (Talmon, 2013). יצוין כי בשנים האחרונות גדל הייצוג של מזרחים ומזרחיות על המרקע, לכדי כמעט חצי מכלל הייצוגים האתניים (בבחינת ייצוגים של "אשכנזים"

לעומת "מזרחים") (TVBEE, 2019). עם זאת, יש הטוענים כי רבים מייצוגים אלה עדיין משקפים סטראוטיפים רווחים, של מזרחים ומזרחיות כאנשים רגשיים ולא רציונליים (Karniel & Lavie-Dinur, 2016).

נוסף על כך, בדומה לתעשיית הטלוויזיה במקומות אחרים בעולם, גם תעשיית הטלוויזיה בישראל מאופיינת בשבריריות. שבריריות זו כשלעצמה אינה שוויונית, שכן נשים ומיעוטים סובלים ממנה ביתר שאת (Lavie et al., 2019). לעומת ריבוי המחקרים הבוחנים ייצוגים ואי-שוויון בטלוויזיה בישראל, נערכו עד כה רק מעט מחקרי הפקה על תעשיית הטלוויזיה במדינה, המתמקדים באי-השוויונים במהלך ההפקה ובאופן שבו חווים אותם העובדים והעובדות - אם בתפקידי הפקה ויצירה מובילים, כגון תסריטאות, משחק ובימוי, ואם בתפקידי "צווארון כחול", היינו הצוות הטכני (גריפ, תאורה, איפור וכדומה). לפיכך, יש חשיבות רבה לבחינת תרבות ההפקה להשלמת חקר אי-השוויון בטלוויזיה בישראל.

שיטת המחקר

מאמר זה מבוסס על ראיונות עומק שנערכו עם יוצרים ויוצרות ובעלי תפקידים בתעשיית הטלוויזיה בישראל בשנים 2008-2022. ראיונות אלו נערכו עבור מחקרים שונים, אשר עסקו בשיח האיכות בטלוויזיה בישראל (Lavie, 2015, 2016), או בשוק העבודה הטלוויזיוני, בדגש על חוויית התעסוקה של שחקנים ושחקניות פלסטינים-ישראלים (Jamal et al., 2022). ראיונות נוספים נערכו בשנים 2021-2022 עם עובדים ועובדות בתעשיית הטלוויזיה המחזיקים בשלל תפקידים - הפקה, משחק ובימוי לצד תפקידי תמיכה טכניים כגון חשמלאים, גריפים ומאפרות.⁵ בסך הכול נותחו 45 ראיונות אשר נערכו לאורך השנים עם נשים וגברים העובדים בתעשיית הטלוויזיה בישראל. הראיונות שנערכו עבור מחקרים קודמים נותחו בשנית, ואילו הראיונות הנוספים נותחו לראשונה עבור המחקר הנוכחי. את הראיונות ערכו כותבת המאמר וצוות של עוזרי ועוזרות מחקר, אשר גם תמללו אותם. כל ראיון ארך בין שעה לשעה וחצי ונשען על שאלון חצי מובנה (Horton et al., 2004). נוסף על כך, כדי להעשיר את התיאור של תרבות ההפקה, נערכו עשרים ושתיים תצפיות בידי צוות מחקר על סט הצילומים של העונה השנייה של **פאודה** בשנת 2017; ארבע תצפיות על הסט של תוכנית המערכונים של כאן 11 **זהו זה** בשנת 2021; תצפית אחת על צילומי תוכנית הראיונות של כאן 11 **פגישה עם רוני קובן** בשנת 2022; ותצפיות משתתפות בצילומי סדרה תיעודית על שלישיית הבידור הישראלית המיתולוגית "הגשש החיזור" בשנת 2021.⁶

שיטת הניתוח נשענה על תובנות התאוריה המעוגנת בשדה (Gasson, 2004), ובהתאם לכך נותחו הנתונים בתהליך קידוד פתוח שבו זוהו בראיונות מושגים, קטגוריות ונושאים החוזרים על עצמם. באמצעות תהליך של כמה סבבי ניתוח, שוכללו ופותחו הקטגוריות והמושגים לכדי תמות מרכזיות המשקפות את תרבות ההפקה בישראל תוך דגש על אי-שוויון.

חמצאים

בפרק זה אציג תחילה את אי-השוויון הנתפס הנובע מהיררכיה מקצועית ולאחר מכן את אי-השוויון הנובע מרכיבי זהות שונים. ניתוח הראיונות והתצפיות חושף, בראש ובראשונה, תרבות הפקה היררכית מבחינה מקצועית. היררכיה זו נוכחת למרות הגדרות שונות שלפיהן צוות ההפקה הוא קהילה, מעין משפחה, שבה כל אחד ממלא תפקיד חשוב (Murphy, 2016). לכאורה, ההיררכיות על הסט גלויות יותר לנושאי ונושאות התפקידים ה"נחותים", "הצווארון הכחול", כגון מאפרות, גריפים וחשמלאים. כמו כן נמצאו היררכיות על בסיס אתניות, לאום ומגדר, אם כי המודעות לאי-השוויונים הללו אינה חד-משמעית. החלוקה של פרק הממצאים לשלושה חלקים נפרדים לכאורה משמשת לצרכים אנליטיים בלבד, כאשר אי-השוויונים האתניים, הלאומיים והמגדריים נידונים גם בתת-הפרק העוסק בהיררכיות המקצועיות. לדיון באי-שוויונים אלו ובחוויות של העובדים והעובדות בתעשייה ניתן, לאור חשיבותו, תת-פרק נפרד.

חשפחתיות מורכבת: תרבות הפקה קוסמופוליטית היררכית ועבודה שבירית

העבודה של במאי היא נורא מורכבת. היא נורא מוזרה, כי אתה הכי פחות מוכשר בכל אלמנט על הסט. אתה הצלם הכי פחות מוכשר, Art director [מנהל אומנות] הכי פחות מוכשר, נערת מים הכי פחות מוכשרת. ועם זאת אתה מנווט את הסט וכמה שהבמאי ייתן יותר לאנשים ויסמוך עליהם אני מאמין שהיצירה שלו תיעשה בצורה יותר טובה. בעניין של איך אתה מתייחס לעצמך. בגלל שבמאי עובר את כל המסע Pre-production [קדם-הפקה] עד Post production [אחרי ההפקה], אז מה שמעניין זה הטעם של הבימוי שלך [...] ואני מרגיש בימי הצילום על הסט לחלוטין איש צוות. איש צוות הבכיר אומנם אבל איש צוות. זה עבודה מאוד קשה, ממש, של מהגרי עבודה תאילנדים. אתה התרמומטר, אתה אחרי למצב הרוח על הסט. מצב הרוח הלא טוב שלך, אין מצב שתכניס אותו ליום העבודה. אתה חייב לבוא ב־good vibe [אווירה טובה], אחרת זה סיוט. בסופו של דבר, האזור הכי נעים והכי כיפי זה הקהילה שמתרכזת סביב היצירה. ואני לא רואה שום הבדל בין שחקנים לשאר אנשי ההפקה, הם מקשה אחת, עם אנשי צוות ההפקה והצוות הטכני, לכולם יש מטרה אחת וזה שהפרויקט יצליח.

את הדברים האלה אמר בני, במאי ויוצר טלוויזיוני מרכזי ומוערך. בעת הריאיון (2009) היה בני בסוף שנות ה-40 לחייו והתגורר במרכז תל אביב. האמירה נטולת האגו לכאורה מבטאת את התפיסה הגלובלית הרווחת בתעשיית היצירתיות, ובטלוויזיה ובקולנוע בפרט, כי עבודת היצירה בתעשיות אלו היא מאמץ קבוצתי וכי לכל אחד ואחת תפקיד חשוב בשרשרת היצירה (Murphy, 2016). לענייננו, על פי העמדה המשתקפת בדבריו של הבמאי, היצירה נעשית בידי צוות שבו כל חבר מתמחה בתפקיד מסוים. אולם, על פי בני, הבמאי (או לענייננו, ליוצר המרכזי) הוא בעל התפקיד החשוב מכל - לגרום למערכת כולה לתפקד. זאת ועוד, בני מדגיש את הרצון שהאווירה על סט הצילומים תהיה טובה ו"כיפית", כאשר הבמאי הוא האחראי לכך.⁷

נקודה מעניינת נוספת היא השימוש של בני במילים באנגלית. ניתן לומר כי, בדומה ליוצרות ויוצרים ועובדי הפקה אחרים שרואיינו לאורך השנים, בני משייך עצמו ל"שבט הקוסמופוליטי" (The cosmopolitan tribe), הכולל עובדי ועובדות תעשיית תרבות ותעשיות יצירתיות ממדינות שונות, אשר חולקים עולם מושגים מקצועי משותף ותרבות עבודה משותפת, שמקורה בצפון העולמי. קבוצה זו, הפזורה ברחבי העולם, נתפסת בקרב חוקרים (לדוגמה: Florida, 2006; Kuipers, 2012) כשייכת לאלטיטה תרבותית גלובלית, אשר מגדירה, בין היתר, נורמות עבודה ותפיסות לגבי איכות התוצרים התרבותיים, ובמקרה שלפנינו - הטלוויזיוניים (Kuipers, 2012). תפיסה אליטיסטית זו של בני משקפת את החוויה הסובייקטיבית של האריסטוקרטיה בתעשיית הטלוויזיה בישראל, על פיה אנשי התעשייה שייכים למעמד יצירתי גלובלי גבוה (Florida, 2006). הבמאי מתאר לכאורה חוויה של שוויוניות על סט הצילומים, אולם הוא משתמש במינוח של מנהיג, ראשון בהיררכיה, ומבטא שייכות לקבוצה אליטיסטית.

תפיסה דומה בנוגע לאחריות הבלעדית של הבמאי ל"אווירה טובה" על סט הצילומים, לצד עמדה אליטיסטית קוסמופוליטית, באה לידי ביטוי בדבריו של נרי, במאי תל אביבי נוסף, שהיה בן 43 בזמן הריאיון (2010):

בגדול אני קלטתי שכשאני עצבני כולם עצבניים, בלי שום קשר, גם אם הגעתי עצבני מהבית או מבואס או משהו כזה, וכולם מבואסים. וכשאני במצב רוח טוב, כולם במצב רוח טוב, כי בעצם כולם בגדול מחכים לשמוע מה הבמאי רוצה, או ה"Show runner" [היוצר], לאן הוא מכוון וזה, ואם הוא כרגע עצבני אז זה כאילו [...] אז גם הצלם עצבני כי הוא במתח, וזה גורם למתח לתאורן, והתאורן עם האנשים שלו, הם מתעצבנים [...] ולכן כבמאי אתה צריך לקחת אחריות על הדבר הזה, של לגרום שתהיה את האווירה הטובה על הסט, שנוכל ליצור במעט זמן שיש את הטוב ביותר.

השימוש במונח Show runner, המקביל ל"יוצר ראשי" בעברית ולרוב מתייחס לבמאי, או לתסריטאי, מבטא את טשטוש הגבולות בין הפונקציות השונות בתעשיית הטלוויזיה,

אך גם הכלה ואימוץ של השיח האמריקני בשדה הייצור הטלוויזיוני בישראל. נרי מבטא אף הוא תפיסה אליטיסטית בחסות שיח שיתופי (Florida, 2006).

אם כן, תרבות ההפקה בישראל, בדומה למקובל בשדה הטלוויזיה האנגלו־אמריקני, כוללת לכאורה ערכים כגון עבודת צוות, בהובלת היוצר או היוצרת המרכזיים, מתוך שאיפה להרמוניה המועילה להפקה. אולם החומרים האמפיריים שנאספו לאורך השנים מציגים תמונה מורכבת יותר. לדוגמה, בתצפיות שנערכו באתר הצילומים של הסדרה **פאודה**, בקיץ חם בשנת 2017, ניכר המתח בין הרצון ליצור אווירה שיתופית ואפילו משפחתית על הסט ובין ההיררכיות המקצועיות המובנות בתעשיית הטלוויזיה העולמית (Ganti, 2013).

ארוחות צהריים באתרי צילומים של סדרות או סרטים הן מעין אירוע משפחתי המאורגן בצורה קלאסית - מזנון הכולל שלל מנות ומאכלים שסביבו ניצבים שולחנות, כאשר העובדים והעובדות מכל הדרגים והסוגים עורמים מזון על הצלחות ומתפזרים בין השולחנות השונים. כך יש, לכאורה, אפשרות למפגש בין מחלקות שונות - שחקנים ושחקניות עם גריפים, במאים ויוצרות עם אנשי ונשות תאורה וארט, מאפרות עם חשמלאים. בזמן הארוחות מעבדים העובדים והעובדות את אירועי היום והימים הקודמים, משתפים סיפורים מצחיקים ונוצר הווי והומור משותף המאפשר לכולם לעבוד יחדיו, על אף קיומם של קונפליקטים ואי־שוויונים.

באחת מארוחות הצהריים על הסט של **פאודה** דיברו כולם על אירוע שהתרחש ביום הקודם, כאשר בסצנה שבה חקר השב"כ את ה"מחבלים" הפלסטינים נפגע אחד השחקנים הפלסטינים־ישראלים המשחקים את הנחקרים ופונה לחדר מיון. ההתבדחות נסבה סביב הרצון ה"אמיתי", לכאורה, להרביץ לפלסטינים, והשאלה האם הפגיעה הייתה במקרה או לא. אולם, למרות הרצון לצחוק על הסיטואציה, הורגשו בשיחה מבוכה ושתיקות שהעידו על מתח. במונחים של ארלי הוכשילד (Hochschild, 1983), ניתן לומר כי נעשה ניסיון לנהל את הרגשות העזים סביב הסכסוך הישראלי־פלסטיני באמצעות הומור. אם כן, במובנים מסוימים ארוחת הצהריים שימשה מרחב לעיבוד לחצים פוליטיים באופן שמשרת את ההגמוניה הציונית על הסט, כדי לשמור על אווירה נעימה בעת הצילומים. בהתאם לכך, בראיונות עם המשתתפים והמשתתפות בסדרה המרואיינים הביעו רצון להימנע מכל עיסוק במתחים הפוליטיים ה"אמיתיים" בישראל, כדי לאפשר המשך עבודה משותפת. גם בתצפיות בארוחות הצהריים של הפקות אחרות, כגון צילומי הסדרה התיעודית על שלישיית "הגשש החיזור" בקיץ 2021, נצפו שיחות שנועדו לפרקן מתחים, כגון חששות סביב מגפת הקורונה או רכילות על אנשים שנכחו בצילומים בימים אחרים. גם בשיחות אלו נעשתה עבודה

רגש של הסתרת רגשות אותנטיים כדי לאפשר עבודה משותפת (Hesmondhalgh & Baker, 2008) אולם המתח הלאומי לא היה נוכח. אם כן, בזירת ארוחת הצהריים בפאודה שועתקו היררכיות פוליטיות, אך גם מקצועיות ומגדריות כפי שיפורט להלן.

היוצרים, הבמאי, התסריטאים והצלם ישבו תמיד יחד באותו שולחן מרכזי, לעיתים עם אחת השחקניות הראשיות - פלסטינית-ישראלית או יהודייה-ישראלית. הדבר דמה לשולחן המרכזי במועדון לילה, שבו יושבים המנהלים עם הרקדניות. כלומר, נראה היה שהנשים מוזמנות כקישוט, למעט הפעמים שהמפיקה הראשית (והמממנת) של הסדרה הגיע לסט הצילומים. עובדי המקצועות הטכניים - גריפים, חשמלאים, מאפרות, מחלקת הארט וכו' - ישבו בדרך כלל יחד, עם השחקנים והשחקניות בתפקידים הזוטרים. במעגל האחרון של השולחנות ישבו, בדרך כלל יחד, הניצבים ומהגרי עבודה שעסקו בעבודות כפיים קשות על הסט. כלומר, נמצא כי בניגוד להצהרות של המרואיינים והמרואיינות, ההיררכיה בין בעלי התפקידים היצירתיים המרכזיים ובין העובדים הטכניים מתעצבת ונשמרת בזמן ארוחת הצהריים. תופעה זו אינה ייחודית, כאמור, לשדה הטלוויזיה הישראלי, ונמצאה גם בשדה האמריקני (Mayer, 2011) ובשדות אחרים (Ganti, 2013).

היררכיה זו באה לידי ביטוי גם בתנאים הפיזיים בכל ההפקות שבהן ביקרתי. לצוות הטכני אין מקום מוסדר או נקי בשטח לנוח בו או לבצע עבודה משרדית במקרה הצורך. על הסט של פאודה רק יוצרי הסדרה והשחקנים הראשיים קיבלו מרחב ממוזג למנוחה. באולפן שבו צולמה שיחה עם רוני קובן, בהאנגר ישן בדרום תל אביב, יש חדר קטן למנוחת ה"טאלנטים" המתארחים בתוכנית, והצוות הטכני יוצא לגג לנוח.⁸ הצילומים של זהו זה נערכים באולפני הרצליה, אולפנים נוחים ומסודרים, אולם שם ההיררכיה מתבטאת בשמירה על פרטיות כוכבי התוכנית ובמגדור של בעלות ובעלי התפקידים השונים, כפי שיורחב בהמשך. אך לפני שנעבור לדון באישויונים על בסיס הבניות חברתיות ממוסדות בישראל, ראוי להתמקד מעט במחיר הנפשי שגובה העבודה בתעשיית הטלוויזיה השברירית ובאופן שבו השבריריות מבטאת, אף היא, אישויונים ממוסדים ולכאורה אובייקטיביים בתעשייה.

הזכין כל הזמן לחץ, הייתי בחרדה אינמה, כל היום כאילו תפקדתי אבל כל הזמן בראש הדהדה החרדה וממש לא יכולתי לתפקד. מה שהציל אותי היה שהתחלתי לקחת פרוזק [תרופה נוגדת דיכאון] ואז פשוט הכול זרם. עד היום אני מפחד שהחרדה והאובססיה תחזור [...]

כך אמר שמוליק, בן 40 בזמן הראיון (2008). שמוליק, אף הוא תל אביבי, הוא במאי קולנוע וטלוויזיה מוערך, ודבריו מתייחסים לחרדה שתקפה אותו כאשר צולמה

סדרת דרמה שבה היה יוצר שותף. הוא סיפר כי החרדה התעוררה בשל הלחץ הגדול שהפעילה הזכיינית שרכשה את הסדרה לעמוד בתקציב ובלוח הזמנים.

חיבור דומה בין לחץ אישי ללחץ כלכלי נמצא אצל רוויטל, במאית דרמות ופרסומות מוערכת, תל אביבית, אשר הייתה בת 45 בעת הריאיון (2010):

בבימוי של דרמה את מגייסת את כוחות הנפש [...] הפניות הפיזית והרגשית שבמאי צריך כי אנחנו עובדים בלי כסף. זה עולה לך, לבמאי [...] היציאה להפקת טלוויזיה דרמטית משולה ליציאה לקרב, תחושת המבצע, לילות בלי שינה [...] התעשייה הזאת עובדת ומונעת מתשוקת היוצרים ולא מכסף, ומהמוכנות שלהם להקריב, ובמקום הזה נשים מוצאות את עצמן במקום קשה [...] כשהייתי רווקה עמדתי בתחרות בלי בעיה. אני לא מקריבה את המשפחה [...] זה לא שאני מוותרת, אני פשוט עושה 40 טלפונים ביום שקשורים לבית [...] זה כל הכבוד העצמי והשנאה העצמית בעולם.

רוויטל מבטאת את הלחץ לעמוד בסטנדרטים מקצועיים למרות התנאים הכלכליים הקשים, ומתייחסת לתשוקה שלה לעבודת הבימוי באופן שתואם את שיח האומנות האוטונומית הבורדאיני, על פיו ככל שהיוצר חופשי משיקולים כלכליים כך היצירה יותר אומנותית (Lavie, 2015). כך היא מצדיקה לעצמה את העבודה השוחקת, הזוכה בפיה לכינוי הישראלי-מיליטריסטי "שדה קרב". נוסף על כך, רוויטל מתייחסת למגדר שלה: עובדת היתה אישה ובעלת משפחה נתפסת כבעיה בשדה הטלוויזיה, המפריעה לה להתחרות בגברים בתעשייה. תחרות זו יוצרת עבורה עבודה כפולה - למשל "40 טלפונים ביום" למשפחה ולילדים במקביל לעבודה על הסדרה. עבודה כפולה זו גוררת קונפליקט פנימי - כבוד עצמי לצד שנאה עצמית - התואם את הקונפליקט הממוגדר של נשים המנסות ללהטט בין עבודה למשפחה (Jones & DeFillippi, 1996).

לפני שנפנה להעמיק בנושא אי-השוויון המגדרי המסתמן, יש לציין כי קיימת מודעות רבה לאותה שבריריות בתעסוקה ובמצב האישי. לדוגמה, אחד הנושאים שעובדי "צווארון כחול" בתעשייה רצו לדבר איתי עליו, הן על הסט של **פאודה** והן על הסט של **פגישה עם רוני קובן**, הוא חוסר היציבות המקצועית וחשיבות האיגוד המקצועי שלהם - אקט, המייצג את כלל עובדי ועובדות המחלקות הטכניות בקולנוע ובטלוויזיה בישראל. לדוגמה, ארון, צלם בן 38, אשר שוחח עימי בזמן צילומי **פגישה עם רוני קובן** ב־2021, סיפר על הצורך השוחק לעבוד בתפקידים שונים באין-ספור הפקות כדי להתפרנס, ועל החשיבות הרבה של האיגוד המקצועי, "למרות שיש לי הרבה ביקורת עליהם". הביקורת, שהשמיעו רבים מהמרואיניים והמרואיניות בשנים האחרונות, נוגעת לכך שמנכ"ל האיגוד אינו מגיע מהתעשייה, ולטענתם לא מבין אותה לעומק. ביקורת זו מדגישה את הסגירות היוצרת תרבות אשר נחוית לכאורה כמשפחתית אך מסתירה אי-שוויונים רבים.

כפי שהוזכר לעיל, בעת העבודה על צילומי תוכנית מתפתח הווי שניתן לראותו כמשפחתי, ואכן נמצא כי זהו אחד המאפיינים של תעשיית הטלוויזיה והקולנוע בעולם (Ganti, 2013). בישראל, שבה התעשייה קטנה ואנשיה מרוכזים רובם ככולם בתל אביב, נדמה כי ה"משפחתיות" הזו חזקה אף יותר. זאת ועוד, בניגוד לשווקי טלוויזיה גדולים כמו זה הקיים בארצות הברית, שם אנשים שעבדו יחד בהפקה מסוימת עשויים לא להיפגש שוב במשך שנים, בישראל ישנו סיכוי גדול לפגוש שוב ושוב את אותם אנשים לעיתים קרובות, מה שמשפיע על היחסים ועל העבודה עצמה.⁹ כפי שאמר יוני, מנהל אומנותי בן 53 מתל אביב (2022):

הייתי אומר שאחד מהדברים הייחודיים של התעשייה הישראלית היא האווירה האינטימית שיש בה זליגה בין התפקידים השונים. אנשים שעושים את הכול, כשיש משבר על הסט הרבה אנשים מתגייסים לפתור אותו. יש בזה המון צדדים שליליים, כי זה יכול להיות חלק מתרבות הקומבינה, אבל כשמגיעה הפקה זרה לארץ הם מתרשמים מיכולת האלתור שלנו. אבל גם זה שאתה עובד כל הזמן עם אותם אנשים, מרחב התמרון שלך מצומצם לגבי הדעה שלך לגבי מישהו [...] אנחנו מאוד זהירים בביקורת שלנו.

ציטוט זה מדגיש לכאורה את הפרודוקטיביות והחיוביות המתלוות לאווירה המשפחתית בתעשייה, אולם הוא מסתיר ניצול של מצב שברירי הגורם לעובדים ועובדות לנוע בין תפקידים שונים. כמו כן, הזהירות בביקורת יכולה לרמוז על צורך לרצות גורמים מסוימים בתעשייה בכדי לקבל עבודה.

אם לחזור לצורך לעבוד בהפקות רבות בתפקידים שונים, הוא בא לידי ביטוי גם בדבריה של גלית, מאפרת בכירה בתעשייה, בת 40 המתגוררת במושב בשרון. את גלית ראינו ב-2021, בזמן מגפת הקורונה אשר השפיעה רבות על התעשייה והובילה דווקא לריבוי עבודות, בעקבות הדרישה הרבה לתוכן טלוויזיוני בזמן סגרים (Lozić, 2021). גלית ביטאה חששות כלכליים והסבירה את אסטרטגיות ההתמודדות שלה: "ובנוסף עשיתי כל מיני פרויקטים עצמאיים [...] במקביל התמקצעתי בעוד תחום, שזה שיער. אני אישה מקצועית, ועוד אישה מקצועית שיש לה ביטחון ועבדה במקצועות גבריים. היה בעבר גם תאורה וכו'. אז גם בגריפ אני סבבה". גלית הבהירה שהיא מסוגלת לעבוד, ואף עבדה, בשלל מקצועות טכניים בתעשייה, וכך היא מתמודדת עם חוסר הוודאות הכלכלית והמקצועית. במקביל, היא מדגישה את היותה "אישה מקצועית שיש לה ביטחון ועבדה במקצועות גבריים". נראה כי היא מביעה צורך להיות "אישה חזקה" בתעשיית הטלוויזיה הבלתי יציבה, וכי לתפיסתה העצמה מתבטאת בעבודה ב"מקצועות גבריים". ראוי לציין כאן שאחד המאפיינים הבולטים שמצאתי בתרבות ההפקה בישראל הוא מגדור המתבטא לא רק בהפרדה בין מקצועות שנחשבים "נשיים" לאלו הנחשבים "גבריים", אלא גם בתפיסות עצמיות הנעות בין הכחשה

מוחלטת של אי־השוויון הקיים בין נשים לגברים בתעשיית הטלוויזיה (Bielby, 2009) ובין רפלקסיביות זהירה, שייתכן שנובעת מחוסר הביטחון התעסוקתי. על כך בתת־הפרק הבא.

אי־שוויון הגדרי ותפיסות עצמיות

כל כניסה לאתר צילומי טלוויזיה ממחישה את המגדור של התעשייה והמקצועות המרכיבים אותה. מעבר לבלגן האופייני לאתרי צילום בישראל, מיקומן של הנשים בתוכם ממחיש ביתר שאת את אי־השוויון המגדרי. תרבות הפיקה בישראל אינה דומה לתרבות בארצות הברית, לדוגמה, במובן של סדר וארגון הפקתי שמתבטא גם בסט (Mayer, 2011), והתנאים הפיזיים בה דומים יותר לתנאים בהודו (Ganti, 2013). בקיץ 2021 הגעתי לאתר הצילומים של סדרת התעודה של yes ו־HOT ה"צ'ופצ'יק של הקומקום". הצילומים נערכו באולפנים ישנים של מה שהיה בעבר הטלוויזיה הלימודית. הכניסה לתוך ה"זירה", קרי הסט, תמיד דומה. בנקודה מסוימת, בדרך כלל בחוץ, נמצאת עמדת המזון - מזנון וסביבו שולחנות. כך היה גם במקרה זה. עברתי על פניה ונכנסתי לאולפן, שהיה, כמו רוב הסטים שבהם ביקרתי, מלוכלך ומוזנח - כבלים מוטלים בערבובייה, אבק, גברים מהצוות הטכני מעשנים וסוחבים חפצים ממקום למקום. מצד שמאל נמצאה הכניסה לאולפן עצמו, שדלתו הייתה סגורה כי נערך בו ריאיון. מצד ימין, בקצה מסדרון מוזנח נוסף, היו שלוש דלתות - מצד שמאל דלת לחדר שירותים לא מטופח במיוחד ואחריה דלת למעין חדר המתנה מאולתר, שם ישבה המפיקה, שכמו בכל ההפקות שחקרנו הייתה אישה צעירה בסוף שנות ה־20 לחייה. בפניה ניצבה ספה ועליה מושלכים בגדים, ושולחן עם מגשי מזון וחטיפים. מול החדר הזה מוקם חדר האיפור, שבו ישבה המאפרת, אישה בשנות ה־40 לחייה, וחיכתה למתאפרים. מאפייניו דמו לאלה של שאר חדרי האיפור שראיתי בהפקות בישראל - בלגן, קרש גיהוץ, משטח שעליו מונחים מוצרי האיפור שהמאפרת מביאה מהבית, ובגדים פזורים על כיסאות בצד. הגברים שעבדו בהפקה התגודדו באזור הצילומים עצמו, בעוד הנשים נשארו במתחמים ה"נשיים".

ככלל, המקצועות הטכניים הנוגעים להפקה, איפור, סידורים על הסט, הבאת אוכל ומים לעובדים ולעובדות ובדרך כלל גם ניהול התסריט, הם מקצועות נשיים; ואילו גברים עוסקים בתאורה, גריפ, חשמל וכל עבודה שדורשת כוח פיזי. כך היה גם באותו יום צילומים. זאת ועוד, הבמאים, תסריטאים והצלמים הם בדרך כלל גברים. כלומר, למרות התפיסה המוצהרת כי בתעשיית הטלוויזיה הישראלית יש חשיבות לכל עובד ועובדת, הרי במקצועות הנחשבים יותר אומנותיים ואליטיסטיים עובדים גברים, בדומה לשדות טלוויזיה בשאר העולם (Conor et al., 2015). כך, לדוגמה, באחד מימי הצילום

של **פאודה**, ביום קיץ חם בכפר ברא, לקחו הגריפים את המזגן הנייד היחיד שהיה על הסט מחדר הפקה מאולתר, שבו ישבו המפיקה בפועל ומתאמת ההפקה, והעבירו אותו אל חדר מסודר יותר בדירת הצילומים שאליו הגיעו יוצרי הסדרה, תוך אמירה: "בנות, אנחנו לוקחים את המזגן, הגיעו החשובים". השימוש במונחים הטעונים "בנות" ו"החשובים" ממחיש את ההבחנות הבינאריות בין תפקידי הנשים על הסט לתפקידי הגברים.

המודעות לגבי אי-השוויון בין נשים לגברים בתעשייה באה לידי ביטוי במתח מוסווה, כפי שמספרת מיקה, מתאמת הפקה בת 30 מתל אביב, בריאיון שנערך ב־2022:

בתור מתאמת הפקה, שהייתי צריכה לסגור אנשי מקצוע בעצמי, ראיתי איך גברים מתמקחים על השכר שלהם, ואיך הוא אומר שהוא לא יגיע בשביל פחות, בלי להתבייש ובלי למצמץ, 1,300. כשאני יודעת שאני שם בשביל הרבה פחות מהסכומים האלה, בשביל 500 שקל ליום, ואפילו לא העליתי בדעתי שאני צריכה לבקש 1,500 ליום תמורת העבודה שאני עושה. ואז אני שומעת את הגברים האלה, שאני צריכה לסגור ליום עבודה, מתמקחים על סכומים כאלה, והעבודה שלהם לא יותר קשה משלי, כשאני מגיעה ראשונה לסט והולכת אחרונה. איך זה הגיוני שאפילו לא מדברים איתי על שעות נוספות? תנאים של אישה הם תנאים על הפנים. לא לימדו אותנו אף פעם איך להתמקח [...] כי את אישה, וכולך עדינה וחמודה, ואת כנראה לא תכניסי אגרוף לפרצוף למישהו, או שתגידי לו ללכת להזדיין. ככה גברים מדברים בינם לבין עצמם כשהם מדברים על משכורת ועל כסף, נורא אסרטיביים ואגרסיביים. ואנחנו נורא עדינות לגבי זה, זה מביך. אף אחד לא לימד אותך שאין שום דבר מביך בלבקש כסף, וזה מזעזע מבחינתך.

גם מרואיינות אחרות ביטאו תחושות דומות לאלו לאורך השנים. כמו כן, ההבחנה של מיקה בין התפיסה של נשים כעדינות ובין ההפנמה של העמדה החברתית הזו משקפת מודעות רבה להבחנות מקובלות בין התנהגויות "נשיות" והתנהגויות "גבריות". על פי מיקה, הבניות אלו מונעות מנשים לתבוע את המגיע להן בתעשייה, ומשמרות את אי-השוויון.

גם גברים שרואיינו במהלך השנים מבחינים באי-השוויון בין גברים לנשים בתעשייה. כך למשל מספר מאור, בן 30 מאזור המרכז, העובד גם הוא כמתאם הפקה, במהלך ריאיון שנערך ב־2022:

זה מקצוע מאוד ממוגדר [...] אין [הרבה] עוזרות הפקה, גריפים נשים, זה לא קיים, הן לא עושות. עכשיו, שוב, מצד אחד זה יכול להיות באמת נכון, כי נגיד אם יש מקומות שצריך לסחוב המון, ושוב, צריך להחליט על בחורה שמוכנה לעשות את זה, כמו שאני כגבר צריך להיות מוכן לעשות את זה, נכון. אבל בסופו של דבר גבר נתפס כבנוי יותר פיזית. שוב, כל בן אדם זה אינדיבידואלי, אבל זה מאוד מאוד מגדרי. כן, בנים עובדים כעוזרי הפקה יותר, אנשים מכירים אותם, זה גורם להם להיות יותר בתהליך

של ההיכרות עם אנשים וליצור לעצמם יותר קשרים, שאנשים יקראו להם להפקות, ולבנים יותר קל בתעשייה.

מאור מתייחס לאופן שבו הגופניות הגברית, הנתפסת כ"חזקה" יותר, עוזרת לגברים להיכנס מלכתחילה ביתר קלות לעולם ההפקות, שכן תפקידי "צווארון כחול" דורשים כוח גופני, והתפיסה הסקסיסטית הרווחת היא שנשים חלשות. לכן, ומאחר שהתעשייה בנויה על רישות עסקי (networking), כלומר שיטת "חבר מביא חבר", לגברים יותר קל למצוא בה תעסוקה (Rogan, 2016).

אי-שוויון גלוי זה מוביל למתח מגדרי על הסט. המתח בין נשים לגברים באתר הצילומים נגלה גם באינטראקציות היום-יומיים. למשל, באחד מימי הצילום של **פאודה**, מתאמת ההפקה והמפיקה בפועל שימשו ניצבות בסצנה שהתרחשה כביכול בבית ספר פלסטיני בגדה. באותו יום מנהל ההפקה הפלסטיני-ישראלי, צחק יחד עם הצלם ואיש הסאונד על המפיקה בפועל. ההתבדחות נסבה סביב יופייה הנתפס של המפיקה. הצלם אמר כי המפיקה עוברת מסך יפה ומנהל ההפקה ענה בערבית. כשנשאל מה אמר ענה כי זוהי אמרה ידועה, "כל קוף יפה בעיני אימו". כל סובביו צחקו, גם הנשים, אולם התעוררה תחושת מבוכה ואי-נעימות. עם זאת, איש לא הביע ביקורת על האמירה הסקסיסטית. בהתאם לכך, בכל הסטים שבהם ביקרתי ההתייחסויות למאפיינים גופניים ול"יופי" של אנשים הייתה מופנית בעיקר כלפי נשים.

בושמת, שחקנית תיאטרון וטלוויזיה מוערכת, תל אביבית, בת 49 בזמן הריאיון (2022), מתארת את הלחץ המופעל על נשים בתעשייה בהיבטים אלו:

אני חושבת שמשוהו בגלל הגיל נפתח אצלי. כל פעם הייתי נכנסת לסרטים, עליתי 3 קילו, איך אני נראית, בחיים לא שקלתי ככה. אני אומרת לעצמי, את כבר בת 49, אף אחד לא מעניין אותך אם עלית או ירדת. אני מסתכלת אחורה ואני אומרת, כמות ההטרדות המיניות, אני חושבת שקיבלנו את זה כל כך כמובן מאליו, זה היה חלק מהמקצוע, במאי מרשה לעצמו זהו ו"בואי לכאן" זהו [...] אבל יש איזה חופש נורא גדול מגיל 40 ומעלה. ממש, אני ממש מרגישה אותו, ובונה עליו. עדיין מאוד רוצה לרדת 5 קילו.

בושמת רומזת לכך שהטרדות מיניות היו נפוצות ומקובלות בתעשיית הטלוויזיה בישראל ובעולם עד לאחרונה, ומקשרת זאת באופן לא מודע לעיסוק אובססיבי במשקל - עיסוק שממנו היא רוצה להשתחרר אך לא מצליחה.

אי-שוויון בין נשים וגברים בתעשייה בא לידי ביטוי גם באופן שבו אתר הצילומים מאורגן וגם בתרבות ההפקה, כאשר נשים המעוניינות להצליח בה חשות צורך להיות "גבריות", או להשתמש בצורה החיצונית שלהן כקלף מייקוח. תרבות זו דומה לתרבות

של תעשיות יצרניות אחרות בצפון העולמי ובמקומות אחרים בעולם (Banks et al., 2009).

אי־שוויון בולט נוסף בתרבות ההפקה הטלוויזיונית בישראל הוא אי־השוויון האתני והלאומי.

לאום, אתניות ותפיסות עצמיות

עבד, בן 43 בעת הראיון (2022), איש סאונד ותיק המתגורר במרכז, אומר:

העניין שבחברה הערבית בגלל שאין תקציבים בן אדם אחד עושה כמעט הכול. בן אדם אחד יכול לצלם, לביים, לערוך אפילו את הסאונד ולהקליט אותו. אז ככה הוא אומר לך, טוב, סבבה, אני אקבל חמש אלף שקל ואעשה את זה לבד, אני יוצא מורווח. אבל מה? הבמאי אין לו עבודה, הסאונדמן אין לו עבודה והעורך אין לו עבודה. הבנת איך זה הולך? כאילו בחברה... עזוב בחברה היהודית, איפה שיש תקציב - שמה יש יותר מקום שכל אחד ייקח את התפקיד שלו ויעשה אותו, ולא יעשה שני תפקידים ביחד.

עבד מתאר מצב שבו, כפי שסיפרו אנשי תעשייה יהודים, התעשייה בישראל מאופיינת בכלבויניקיות - כולם עושים הכול, לפי הצורך. עם זאת, לדבריו יש תעסוקה בתחום בעיקר במרחב היהודי, ועל כן העובדים והעובדות הפלסטינים אזרחי המדינה חווים ביתר שאת את האילוץ להחליף מקצועות תדיר. מילותיו מבטאות בפשטות את אי־השוויון העמוק בין ערבים ליהודים בתעשיית הטלוויזיה בישראל, הן בשיעור הייצוגים ואיכותם והן בתפקידי הפקה ויצירה (Lavie et al., 2019).

בהקשר הזה, אתר הצילומים היחיד שבו נכחו פלסטינים ופלסטיניות היה זה של הסדרה **פאודה**, שעלילתה דורשת שחקנים ושחקניות ערבים. כמו כן, רוב העובדים הפלסטינים היו שחקנים ושחקניות ולא חלק מצוות היצירה או הצוות הטכני. זאת, למעט וואליד, מנהל תסריט בן 27 שמתגורר לסירוגין ביפו ובצפון הארץ, ומוחמד, מנהל הפקה בן 40, ששואף להיות יוצר מרכזי בעצמו. בתקופה שבה נערכו התצפיות באתר הצילומים של הסדרה התרחש משבר המגנומטרים בהר הבית. על כך אמר לי וואליד: "אנחנו לא מדברים על זה בכלל, זה כמו בדיט שאתה לא רוצה להרוס", ואילו המפיקה בפועל אמרה: "אנחנו הולכים פה עם הערבים על ביצים, אבל היחסים מאוד טובים". הסדרה עצמה עוסקת במפורש בסכסוך, כאשר השחקנים הפלסטינים־ישראלים משחקים "מחבלים", אולם על הסט המתח הפוליטי מושתק לחלוטין. "הליכה על ביצים" היא מטפורה למה שכונה לעיל "עבודת רגש" (Hochschild, 1983) - ניהול עצמי של התנהגות והחצנה רגשית שנועד למסמס את המתח הדו־לאומי באופן שמשרת את ההגמוניה היהודית־ציונית על הסט.

למרות כל זאת, השחקנים הפלסטינים בתפקידים הראשיים הרשו לעצמם לתקן את הערבית של השחקנים היהודים, ואף להתווכח על קטעים בטקסט שלדעתם היו משפילים כלפי החברה הערבית. למשל, סוהה, שחקנית בת 59, סירבה לומר משפט שעל פיו כל אנשי דאעש הם בני מוות. היא הסבירה לבמאי שלא תאמר אותו מכיוון שהוא מצמצם את המאבק הפלסטיני לכדי זהות עם דאעש. כשהבמאי לא הסכים לוותר איימה שתעזוב את הצילומים ותלך הביתה, ולבסוף הוא נכנע. דוגמה זו מעידה לא רק על המתח הקיים בין יהודים לפלסטינים בשדה הטלוויזיה בישראל, אלא גם מראה שחתרנות עשויה להשפיע על תוכן היצירה.

אם אי-השוויון בין יהודים לפלסטינים בתרבות הפקה הטלוויזיונית מתבטא בהיעדרותם הכמעט מוחלטת של האחרונים מהשדה, הרי מופעיו של אי-השוויון בין מזרחים לאשכנזים הם מורכבים יותר. מצד אחד, דומה שעובדי "צווארון כחול" תופסים עצמם כמזרחים, כפי שאמרה לי מתאמת הפקה בפאודה: "את לא נראית כמונו [אנשי הצוות הטכני]. עוזרת המחקר שלך נראית יותר כמונו ולכן יותר קל לה להשתלב.¹⁰ היא נראית כמונו, ערבים". מתאמת הפקה מתייחסת למורכבות של המזרחיות בישראל אל מול ה"אחר" הערבי, שהוא גם האויב. מצד שני, אמירתה הדירה אותי, החוקרת האשכנזייה, ואף רמזה על פקפוק ביכולת שלי לחקור את המתרחש באתר הצילומים. במילים אחרות, למרות שהקונפליקט המזרחי-אשכנזי פחות נוכח, או פחות מדובר, הוא קיים, ולעיתים משפיע על תפיסות עצמיות ומתחים בצורות מפתיעות.

הילית, מאפרת ממושב בשרון, בת 45 בעת הריאיון (2021), מתייחסת למזרחיות שלה כמרכיב שאין לו כל השפעה, באופן המזכיר את העיוורון שנמצא אצל כמה מרואיינות לגבי נושא המגדר:

אני באה מבית מזרחי, דור ראשון בארץ. ההורים שלי מרוקאים כבדים כזה, מבטא כבד, מנטליות. אני מאוד מחוברת תרבותית לאיפה שאני מגיעה. וזה מאוד משתנה כי יש אנשים כאילו בסביבה שלי ובגילי שיחלקו עליי, ויגידו שכן מרגישים את זה - לא במקצוע שלי אלא בכלל בתחום - ויש אנשים ש... אני פשוט אף פעם לא הרגשתי את זה [בתעשייה], אני מודה. לא הרגשתי... המקום היחיד שהרגשתי בכלל לא קשור לתקופה הבוגרת שלי אלא לתקופה שהייתי בתיכון אולי, תלמידה או כאלה. אבל בתקופה הבוגרת שלי לא...

כמו רבים מהמרואיינים והמרואיינות במחקר, בעיני הילית הנושא המזרחי-אשכנזי נתפס כלא רלוונטי. לעומת זאת, דווקא בקרב אשכנזים הופיעו טרוניות על אפליה הפוכה. כך מספר גל, תסריטאי מצליח בן 43 מתל אביב (2021):

אני אספר לך עוד סיפור. היה לי באותן שנים [...] השותף שלי לכתיבה, אנחנו שנינו מרמת גן, אבל אני בא משכונה מבוססת והוא בא מממש אין כסף. וזה היה ברור

שמציעים סדרות שמבוססות רק על החיים שלו, ולא על החיים שלי. זה היה ברור. הוא היה כמו עדה כזה שהיינו שולחים, כי יש לו צבע עור כהה וסיפור פריפריה - לא פריפריה, אבל סיפור שכונה יפה כזה. והוא היה... היה פגישות שאני שותק. זה היה ברור שאני צריך לשתוק בפגישות האלה. כי אני בהיר, עם משקפיים, קירח, לא טוב. וזה היה במשך איזה כמה שנים. אני סבלתי לא מהמגדר שלי, אלא מזה שאני אשכנזי.

מרואיינים ומרואיינות אשכנזיות רבות מבטאות תחושה ש"הזינו להן את הגבינה". מטפורה עממית זו משקפת את האופן שבו, לנוכח השיפור שחל במעמדן של מזרחים ומזרחיות בתעשיית הטלוויזיה בישראל (Karniel & Lavie-Dinur, 2016), מרגישים האשכנזים בתעשייה זו כמיעוט מאוים.

מרואינת נוספת שביטאה תחושה של אפליה אתנית הייתה מיקה, אותה מתאמת הפקה אשר לאחרונה החלה גם לשחק בסדרות:

שחקנית ששיחקתי איתה [...] אחרי טקס פרסי אופיר, שהיא זכתה בפרס שחקנית המשנה, הלכנו להרים איתה כוסית לכבודה. אז היה איזושהו רגע שהיא דיברה על הקריירה שלה, ועל הגזענות שהיא חוותה בתור אישה מזרחית, ועל זה שניסו בעבר לשנות לה את השם משם מרוקאי מאוד לדנה או לדין. ותוך כדי שהיא מדברת, היא הפנתה אליי את השיחה ואמרה לי "את, יש לך מזל שאת לא צריכה לחוות את זה". איך את יודעת אם אני חווה את זה או לא? אני כן חווה את זה, וזה כן כואב במקומות מסוימים. לצורך העניין, אם את צריכה לקבל תפקיד של ישראלית, עדיין לא ברור אם אני יכולה לשחק ישראלית מבחינת המראה שלי, אף על פי שאני ישראלית אחושמוטה, אבל כנראה שלא ילהקו אותי לשחק את הצברית הזו, כי אני עוד לא שם.

מיקה מתייחסת לדבריה של השחקנית המזרחית המבוגרת ממנה, אשר סיפרה על האפליה שחוותה בראשית ימי תעשיית הקולנוע והטלוויזיה בישראל. היא משווה זאת לאפליה שהיא עצמה פוגשת, כבת למשפחה מברית המועצות לשעבר, ומאשימה את אותה שחקנית בחוסר הבנה. עמדה זו יכולה להיות סמן לחוסר סולידריות בין קבוצות מיעוט שונות בתעשייה. ייתכן כי השבריריות והתחרות העזה בתעשייה ממסמסת את היכולת לפתח סולידריות (Banks, 2017).

אחרית דבר

תרבות ההפקה הטלוויזיונית בישראל מאופיינת באי־שוויונים מרובים, כשהבולטים ביותר הם אי־השוויון המקצועי, אי־השוויון הלאומי ואי־השוויון המגדרי. אי־שוויונים אלו מעצבים את השבריריות שחווים העובדים והעובדות בתעשייה זו. לצד תחושת מחויבות משפחתית, אי־שוויונים צפים אל פני השטח ומתמזגים לעיתים עם המצב הפוליטי הייחודי של סכסוך לאומי אלים בישראל. העובדים והעובדות בתעשייה מודעים במידת מה לאי־שוויונים אלו, ובו בזמן מכחישים אותם ומנסים לתפקד לצידם. דומה כי עולם ההפקות בישראל הוא סוער, ייצרי וגמיש, לא מאורגן ומשתנה תדיר. לעומת

הסדר והארגון, ואף ההשתקות הנובעות משאיפה לתקינות פוליטית, המאפיינים את תרבות ההפקה בארצות הברית (Floegel, 2020), נראה כי בתרבות ההפקה בישראל רווח שיח ישיר יותר, שאינו מדגיש הימנעות מביטויים פוגעניים. לדוגמה, אמירה כגון "כל קוף יפה בעיני אימו" עלולה להביא לפיטורין מידיים בתעשיית הטלוויזיה האנגלו-אמריקנית.

כמו כן, הכוחניות, המאבק וחוסר הסדר מייצרים זירת יצירה שבה יש להתרחשויות על הסט השפעה על התוכן עצמו. בשל התנהלות זו, כפי שהסביר יוני, המנהל האומנותי, שדה הטלוויזיה בישראל נתפס בעולם כחדשני וייחודי. נדרש מחקר נוסף שיעמיק בטיעון זה ויבחן את ההיררכיה שנוצרת בין עובדי "הצווארון הכחול" בתעשייה ובין המנהלים והמנהלות בעקבות ההצלחה העולמית של יצירות טלוויזיוניות ישראליות. מחקר זה יוסיף מורכבות לדיון בשבריריות ובהיררכיה בתעשיית הטלוויזיה בישראל.

נוסף על כך, תרבות ההפקה בישראל משולה ל"ציאה לקרב", ולא רק בשל חוסר בתקציבים ותנאים פיזיים קשים. העובדות והעובדים נלחמים בלוח הזמנים; נלחמים זה בזה כמו בארוחה משפחתית; נלחמים במזג האוויר. נדמה כי תמיד קשה, תמיד מיליטריסטי במידה. בהקשר הישראלי, גם הנוכחות הגברית הבולטת מזכירה מעין מחנה צבאי. כך, השבריריות המאפיינת את העבודה בתעשיית הטלוויזיה בכלל מקבלת גוון מיוחד וצבאי בישראל.

מאמר זה פיתח נקודת מבט מחקרית-תאורטית לגבי תרבות הפקה תוך התמקדות בשדה הטלוויזיה בישראל. התמקדות זו מאפשרת לבחון את חיי היום-יום והעבודה של עובדים ועובדות בתעשיית היצירתיות ומייצרת ניתוח מלמטה למעלה (bottom up) של אי-שוויון (Mayer, 2009). זוהי נקודת מבט היכולה לתרום רבות לחקר תעשיית יצירתיות נוספות בישראל, כגון שדה התיאטרון, הספרות, הקולנוע ואף זירת הפרסום והשיווק. כמו כן, ראוי כי נקודת המבט של מחקרי הפקה ותרבות הפקה תתרחב להשוואה ישירה בין שדה ההפקה הטלוויזיוני בישראל לתרבויות הפקה שונות, הן באירופה ובמדינות האנגלו-סקסיות והן במרחב המזרח תיכוני, אשר, יש לשער, מתאפיינת בתרבות הפקה דומה לזו הקיימת בישראל.

לסיום, בעת כתיבת המאמר חזרתי לאחד המרואיינים כדי לחדד נקודה מסוימת. הימים הם ימי מבצע צבאי נוסף בעזה והפיכה משטרית מתוכננת.¹¹ אותו מרואיין ביקש שאכתוב שאחד הדברים שהכי מפתיעים אותו הוא כי למרות שתעשיית הטלוויזיה בישראל יודעת להתגייס, לעבוד בתת-תנאים ולהוציא תוצרים איכותיים, ולמרות ואולי בגלל אווירת המשפחתיות, "אני מאוד מצטער וכועס שאף אחד לא רוצה לפתוח את הפה בעניינים פוליטיים, אפילו עכשיו, כולם נורא מפחדים". ציטוט זה, המצביע על תרבות של השתקה, הוא ככל הנראה נקודת הפתיחה של מחקר נוסף.

הערות

- 1 מייעוט שייצוגי פחות נחקרים בישראל הוא בעלי ובעלות מוגבלויות (Kuna, 2023). כמו כן, בחיפוש אחר חומרי רקע אמפיריים ותאורטיים למאמר זה, לא נמצאו מאמרים העוסקים בייצוג של יוצאי אתיופיה בשדה הטלוויזיה בישראל, אולם דו"ח של מכון המחקר יפעת מצא כי הייצוג הטלוויזיוני של קהילה זו הוא שלילי ברובו (טוקר, 2018).
- 2 "התעשיות התרבותיות" הוא מעין אבולוציה של המונח הביקורתי שטבעו אנשי אסכולת פרנקפורט "תעשיית התרבות" (Hesmondhalgh, 2018). אסכולת התעשיות התרבותיות הפכה את היחיד לרבים במטרה להשתחרר מהתפיסה של אסכולת פרנקפורט, ובמיוחד אדורנו והורקהיימר (Adorno & Horkheimer, 2019), הרואה בכל תוצרי התרבות הפופולרית מקשה אחת של תוכן דכאני.
- 3 הגריפ (Grip) מופקד על הצד הטכני־מעשי של היצירה הקולנועית או הטלוויזיונית וכפוף בדרך כלל לצלם. מאחר שזוהי עבודה פיזית בעיקרה, באופן מסורתי וממוגדר רוב עובדי הגריפ הם גברים.
- 4 לדוגמה, שיעור יוצאי ויוצאות אתיופיה על מסך הטלוויזיה בישראל הינו כ־1.2%, כאשר רובו שלילי ומתרכז בפלילים. שיעור הייצוג של פלסטינים אזרחי ישראל בשלל אמצעי התקשורת במדינה הוא כ־2% ואילו שיעור הייצוג של בעלי מוגבלויות הוא 0.2% (מערכת TVBEE, 2019).
- 5 שמות התואר ממוגדרים בהתאם למגדור בשדה הטלוויזיה (Lavie & Jamal, 2019). כמו כן, לכל המרואיינים והמרואיינות ניתנו שמות בדויים כדי לשמור על פרטיותם.
- 6 הסדרה התיעודית הצ'ופצ'יק של הקומקום: החיים על פי הגשש החיוור (2023), הינה הפקה משותפת של חברת הכבלים HOT וחברת הלוויין yes, בבימוי של אליאב לילית. כותבת מאמר זה השתתפה בסדרה כמרואיינת.
- 7 אני מבקשת להסב את תשומת הלב להתייחסותו של בני לתפקיד של "נערת מים". זהו תפקיד ממוגדר, ובתחילת שנות ה־2000 לא הייתה מודעות לחוסר התקינות הפוליטית הכרוך במונח המקטין "נערה", לצד ההקטנה של תפקיד מחלקת המים. בהמשך המאמר יובא דיון מעמיק יותר במגדור בתעשיית הטלוויזיה בישראל.
- 8 היררכיה זו אומנם מבטאת אי־שוויון מובנה בתעשייה, אך היא אף מתעצמת בשל עונייה היחסי של תעשיית הטלוויזיה הישראלית ותנאי ההפקה המורכבים בה (Lavie & Jamal, 2019).
- 9 בעברי הייתי שחקנית טלוויזיה באופרת הסבון רמת אביב גימל (טלעד, 1995-2000), וחלק מתובנותיי לגבי תעשיית הטלוויזיה בישראל מבוססות על ניסיון אישי, או במינוח אקדמי - תצפית משתתפת. בתצפיות שערכתי במהלך שנותיי כחוקרת פגשתי שוב ושוב את אותם אנשים, וחלקם עבדו בתעשייה זו גם בתקופה שבה הייתי חלק מכוח העבודה שלה.

10 אני אשכנזייה ובעלת נראות אשכנזית סטראוטיפית. עוזרת המחקר המוזכרת היא מזרחית, בעלת נראות מזרחית סטראוטיפית.

11 המאמר נכתב ונערך לפני הטבח ב-7 באוקטובר 2023 והמלחמה שפרצה בעקבותיו.

רשימת המקורות

- חגי, ח' ודודזון, ר' (2014). "כבר קשה לחלום": מבנה הקריירה של תסריטאים בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה הישראלית. **מסגרות מדיה**, 13, 63-84.
- סוקר, נ' (2018, 10 באפריל). איך מקבעת התקשורת את התדמית המוחלשת של יוצאי אתיופיה. *TheMarker*. <https://www.themarker.com/advertising/2018-04-10/ty-article/0000017f-dc0c-df9c-a17f-fe1cb38e0000>
- מונק, י', לביא-פלינט, א' וחרל"פ, א' (2022). **פיקציה: מבחר מאמרים על הדרמה הישראלית בטלוויזיה**. עם עובד.
- מערכת (2019, 10 בינואר). זה מה שראיתם בטלוויזיה, אבל באמת. *Mako*. <https://www.mako.co.il/tvbee-tvbee-weekend/Article-ffffe8f7d2861006.htm>
- לביא, נ' (2018). מדרמה לריאליטי: מה היא איכות בעיני יוצרי ויוצרות טלוויזיה? **סוציולוגיה ישראלית**, יט(2), 99-120.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2019). The culture industry: Enlightenment as mass deception. In *Philosophers on film from Bergson to Badiou: A critical reader* (pp. 80–96). Columbia University Press.
- Avraham, E., & First, A. (2010). Combining the representation approach with the framing concept: Television news coverage of the Arab population in Israel during conflict. *Journalism*, 11(4), 481–499.
- Banks, M. J. (2018). Unequal opportunities: Gender inequities and precarious diversity in the 1970s US television industry. *Feminist Media Histories*, 4(4), 109–129.
- Banks, M., Conor, B., & Mayer, V. (Eds.). (2015). *Production studies, the Sequel!: Cultural studies of global media industries*. Routledge.
- Barak-Brandes, S. (2017). Ideologies of motherhood in contemporary Israeli TV commercials. *Communication, Culture & Critique*, 10(1), 58–75.
- Bauman, Z. (2002). The fate of humanity in the post-Trinitarian world. *Journal of Human Rights*, 1(3), 283–303.
- Bielby, D. D. (2009). Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television. *Sociologie du Travail*, 51(2), 237–252.

- Caldwell, J. T. (2008). *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Duke University Press.
- Caspi, D. (2011). A revised look at online journalism in Israel: Entrenching the old hegemony. *Israel Affairs*, 17(3), 341–363.
- Cofman-Simhon, S. (2019). The new *Belle Juive* onstage: Ethiopian actresses in Israel. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 34(1), 146–167.
- Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, 63, 1–22.
- Curtin, M., & Sanson, K. (2016). *Precarious creativity: Global media, local labor*. University of California Press.
- Davidson, R., & Meyers, O. (2016). Toward a typology of journalism careers: Conceptualizing Israeli journalists' occupational trajectories. *Communication, Culture & Critique*, 9(2), 193–211.
- Deuze, M. (2007). Convergence culture in the creative industries. *International Journal of Cultural Studies*, 10(2), 243–263.
- Finkel, R., Jones, D., Sang, K., & Stoyanova Russell, D. (2017). Diversifying the creative: Creative work, creative industries, creative identities. *Organization*, 24(3), 281–288.
- Floegel, D. (2020). Labor, classification and productions of culture on Netflix. *Journal of Documentation*, 77(1), 209–228.
- Florida, R. (2006). The flight of the creative class: The new global competition for talent. *Liberal Education*, 92(3), 22–29.
- Ganti, T. (2013). *Bollywood: A guidebook to popular Hindi cinema*. Routledge.
- Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15–29.
- Gasson, S. (2004). Rigor in grounded theory research: An interpretive perspective on generating theory from qualitative field studies. In M. Whitman & A. Woszczynski (Eds.), *The handbook of information systems research* (pp. 79–102). IGI Global.
- Gibson, C. (2003). Cultures at work: Why 'culture' matters in research on the 'cultural' industries. *Social & Cultural Geography*, 4(2), 201–215.

- Gozansky, Y. (2018). Fifty years of drama on Israeli children's television: From teaching to competing. *Israel Studies Review*, 33(2), 123–147.
- Harvey, S. (2020). Broadcasting in the age of Netflix: When the market is master. In J. Wasko & E. R. Meehan (Eds.), *A companion to television* (pp. 105–128). Wiley.
- Hartley, J. (Ed.) (2005). *Creative industries*. Blackwell.
- Hesmondhalgh, D. (2018). *The cultural industries*. Sage.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2008). Creative work and emotional labour in the television industry. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), 97–118.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). 'A very complicated version of freedom': Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4–20.
- Horton, J., Macve, R., & Struyven, G. (2004). Qualitative research: Experiences in using semi-structured interviews. In C. Humphrey & B. Lee (Eds.), *The real-life guide to accounting research* (pp. 339–357). Elsevier.
- Jamal, A., & Lavie, N. (2022). Ethical dilemmas of minority creative workers in the cultural industries: Palestinian actors in Israeli films and dramas. *American Journal of Cultural Sociology*, 11(1), 1–21.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Springer.
- Jones, C., & DeFillippi, R. J. (1996). Back to the future in film: Combining industry and self-knowledge to meet the career challenges of the 21st century. *Academy of Management Perspectives*, 10(4), 89–103.
- Karniel, Y., & Lavie-Dinur, A. (2016). The transformation of the popular Israeli: The increasing dominance of Israelis originally from North Africa and the Middle East. *Journal of Mass Communication and Journalism*, 6(3), 1–7.
- Katz, N., & Nossek, H. (2019). Mizrahi perceptions of their TV portrayal in Israel. *Israel Affairs*, 25(4), 635–659.
- Katz, N., & Nossek, H. (2020). Watching televised representations and self-identity of national minorities: Israeli Arab citizens' perceptions of their media representations on Israeli television. *Communications*, 45(4), 463–478.
- Klein-Shagrir, O. (2019). Digital first! Reinventing Israeli PSB and manufacturing legitimacy online. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 8(16), 74–87.

- Kuipers, G. (2012). The cosmopolitan tribe of television buyers: Professional ethos, personal taste and cosmopolitan capital in transnational cultural mediation. *European Journal of Cultural Studies*, 15(5), 581–603.
- Kuna, S. (2023). Far from “Fauda”: Creators with disabilities in an established-outsider figuration in the Israeli film and television industries. *Employee Relations: The International Journal*, 45(1), 69–89.
- Lachover, E. (2022). Ethiopian Israeli women working in mainstream journalism: Linking Ethiopian, black and Israeli identities through news-making. *Journalism*, 23(10), 2041–2059.
- Lavie, N. (2015). Israeli drama: Constructing the Israeli ‘quality’ television series as an art form. *Media, Culture & Society*, 37(1), 19–34.
- Lavie, N. (2016). ‘Reality’ television critique in Israel: How ‘quality’ became ‘morality’. *Cultural Sociology*, 10(4), 502–522.
- Lavie, N. (2023). The constructed quality of Israeli TV on Netflix: The cases of *Fauda* and *Shtisel*. *Critical Studies in Television*, 18(1), 62–80.
- Lavie, N., & Jamal, A. (2019). Constructing ethno-national differentiation on the set of the TV series, *Fauda*. *Ethnicities*, 19(6), 1038–1061.
- Lavie-Dinur, A., Karniel, Y., & Azran, T. (2015). ‘Bad girls’: The use of gendered media frames in the Israeli media’s coverage of Israeli female political criminals. *Journal of Gender Studies*, 24(3), 326–346.
- Lee, D. (2012). The ethics of insecurity: Risk, individualization and value in British independent television production. *Television & New Media*, 13(6), 480–497.
- Lemish, D., & Elias, N. (2020). “We decided we don’t want children. We will let them know tonight”: Parental humor on social media in a time of coronavirus pandemic. *International Journal of Communication*, 14, 27.
- Lotz, A. D. (2017). Linking industrial and creative change in 21st-century US television. *Media International Australia*, 164(1), 10–20.
- Lozić, J. (2021). Financial analysis of Netflix platform at the time of Covid 19 Pandemic. *Economic and Social Development: Book of Proceedings*, 78–86.
- Mayer, V. (2011). *Below the line: Producers and production studies in the new television economy*. Duke University Press.
- Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (Eds.). (2009). *Production studies: Cultural studies of media industries*. Routledge.

- Murphy, S. E. (2016). Leadership lessons from creative industries: The case of producers, directors, and executives in film and television. In C. Peus, S. Braun & B. Schyns (Eds.), *Leadership lessons from compelling contexts (Monographs in leadership and management, Vol. 8, pp. 241–273)*. Emerald.
- Peleg, Y. (2015). On *Shtisel* (or the Haredi as bourgeois). *Jewish Film & New Media: An International Journal*, 3(1), 113–117.
- Rogan, S. C. (2016). *Gender behind-the-scenes: Women's career experiences in the contemporary US film and television industry* [Doctoral dissertation, University of York].
- Saha, A. (2018). *Race and the cultural industries*. John Wiley & Sons.
- Shahaf, S. (2014). Homegrown reality: locally formatted Israeli programming and the global spread of format TV. *Creative Industries Journal*, 7(1), 3–18.
- Shahaf, S. (2016). Decentring innovation: The Israeli television industry and the format-driven transnational turn in content development. In K. Aveyard, A. Moran & P. Majbritt (Eds.), *New patterns in global television formats* (pp. 245–262). Intellect Books.
- Shomron, B. (2022). How the media promotes security and affects stigma: The cases of ultra-Orthodox “Haredi” Jews and Palestinian-Israelis during the Covid-19 pandemic. *Western Journal of Communication*, 87(4), 535–555.
- Szczepanik, P., & Vonderau, P. (Eds.). (2013). *Behind the screen: Inside European production cultures*. Springer.
- Talmon, M. (2013). A touch away from cultural Others: Negotiating Israeli Jewish identity on television. *Shofar*, 31(2), 55–72.
- Tenenboim, O. (2017). Reporting war in 140 characters: How journalists used Twitter during the 2014 Gaza–Israel conflict. *International Journal of Communication*, 11, 22.
- Wayne, M. L. (2020). Global streaming platforms and national pay-television markets: A case study of Netflix and multi-channel providers in Israel. *The Communication Review*, 23(1), 29–45.
- Wayne, M. L., & Castro, D. (2021). SVOD global expansion in cross-national comparative perspective: Netflix in Israel and Spain. *Television & New Media*, 22(8), 896–913.
- Yoshimoto, M. (2003). *The status of creative industries in Japan and policy recommendations for their promotion* (NLI Research Report). <http://www.garrettstokes.com/wp-content/uploads/2010/04/The-Status-of-Creative-Industries-in-Japan-2003.pdf>