

10

תצהיר

אני, הח"מ, אבי שמש, נושא ת"ז מס' 055991970, לאחר שהוזהרתי כי עלי לומר את האמת, מצהיר בז'ה בכתב כדלקמן:

אני עושה תצהיר זה בתמיכה לבקשתה של תל"י חברת התמלוגים של יוצרי הקולנוע והטלוויזיה בישראל בע"מ (להלן: "תל"י") לבית הדין להגבלים עסקיים, למתן אישור שהסדר הניהול משותף של זכויות היוצרים של תסריטאים ובמאים איננו הסדר כובל או לחילופין לאשרו אם ימצא ככזה (להלן: "הבקשה").

אציין כבר בראשית הדברים, כי אני מאמת ותומך בכל העובדות המצוינות בבקשה, וכי תצהירי זה כולל התייחסות מפורטת יותר לחלק מן הנושאים וכי ככל שבחרתי בהתנסחות בעלת אופי יותר אישי, הרי שאין בכך כדי לגרוע מתמיכתי המלאה בכל העובדות המצוינות בבקשה.

1. תמצית רקע מקצועי וקורות חיים

אני יליד שנת 1959; תסריטאי ותיק, בוגר חוג קולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, עם נסיון של 17 שנות כתיבת תסריטים לטלוויזיה וקולנוע, בהן תוכניות מובילות. בין היתר, הייתי שותף בצוות ההקמה ובכינונה של מחלקת התוכן של ערוץ הטלוויזיה "הופ"; הייתי מורה לתסריטאות באוניברסיטת תל אביב, בייס מעלה לקולנוע, מכללת ספיר ועוד; שמשתי כלקטור (קורא ומעריך תסריטים) בקרן הקולנוע הישראלי ובקרנות נוספות וזכיתי בפרס שר החינוך והתרבות לבמאים ותסריטאים בתחום הקולנוע לשנת תשנ"ט (1999).

שמשתי בתפקידים ציבוריים רבים הקשורים לתחום זה, בין היתר כיו"ר איגוד התסריטאים. בשנת 2000, לאחר שהגעתי למסקנה יחד עם תסריטאים ובמאים נוספים כי הקמת חברת תמלוגים לתסריטאים ולבמאים הינה צורך קיומי לציבור התסריטאים והבמאים, הייתי בין יוזמיה ומקימיה של תל"י, שמשתי כמנכ"ל תל"י עד לשנת 2007 ולאחר מכן הייתי יו"ר הדירקטוריון של תל"י עד לשנת 2012. קורות חיים מפורטים להלן.

2. קורות חיים מפורטים

השכלה

BA קולנוע וטלוויזיה - אוניברסיטת תל אביב	1980-83
Story Structure - Robert Mackey Los Angeles USA	1988
Comedy Writing - Dany Simon London	1992
תכנות מחשבים – סיוון	1996
Script Factory London - Script Editing - Special course in Tel Aviv	2007

נסיון מקצועי – ייצוג ציבורי, ניהול, תמחור בתחום הקולנוע והטלוויזיה

יו"ר תל"י חברת התמלוגים של יוצרי הקולנוע והטלוויזיה בישראל בע"מ	2012 -
יוזם, מייסד ומנכ"ל - תל"י חברת התמלוגים של יוצרי הקולנוע והטלוויזיה בישראל בע"מ	2008
	2000-2007

בין היתר כלל התפקיד :

ניהול משאים ומתנים עם רשת, קשת, טלעד, ערוץ 10, YES, ו- HOT רשות השידור, הטלוויזיה החינוכית, אורנגי, סלקום, פלאפון, וואלה, אל על ועוד.

עבודה מול חברות בינלאומיות והשתתפות בכנסים בינלאומיים בנושא תמלוגים וזכויות יוצרים :
SACD- 2003 חברת התמלוגים של התסריטאים והבמאים הדרמטיים בצרפת
Scam – 2003 חברת התמלוגים של התסריטאים והבמאים התעודיים בצרפת
2006 – כנס CIADLV פורום החברות האורקוליות בפורטוגל.
2007 – Copyright summit מפגש רב תחומי של CISAC בנוגע לזכויות יוצרים בעידן החדש
2007 – אסיפת החברים הכללית של CISAC
2009 – ביקור לימודי בחברת התמלוגים הבלגית SACD-Scam

מעורבות ואחריות על פיתוח התוכנה המנהלת את מסד הנתונים של תלי

יו"ר איגוד התסריטאים	1997-2000
חבר בהנהלה הציבורית של קרן הקולנוע הישראלי. במסגרת התפקיד בין היתר קריאה ואישור הדוחות הכספיים של הקרן.	2000-2003

נסיון מקצועי – כתיבה והוראה

כתיבת מאות תסריטים לטלוויזיה ומופעים לבמה, בין היתר (רשימה חלקית בלבד) : בידור – "זהו זה", "לימור" (אורנה בנאי) 92-97, "ברווז" (שלמה בר אבא), "סיבה למסיבה" ו"מופע בידור" רבקה מיכאלי, מערכונים למופעים גדי יגיל, מוטי גלעדי, חנה לסלו ועוד, מוצ"ש. תוכניות לימודיות וילדים- "הלו פנינה" (חינוכית), "פרפר נחמד" (חינוכית), "הביגביס" (נ). הילדים), "דפנה ודודידו" (הופ) דרמה – "כימיה" (דרמת נוער בבימוי יוחנן ולר, רשות השידור) "סטרייט ולעניין" (בימוי ערן ריקליס, רשות השידור) מנהל מחלקת תוכן - צוות הפיתוח של ערוץ "הופ קטנטנים" ובהמשך של הערוץ לקטור בקרן הקולנוע הישראלי לקטור בקרן גשר - קרן רב תרבותית מרצה לתסריט : אוניברסיטת תל אביב- החוג לקולנוע וטלוויזיה וכן : מכללת הנגב, בייס מעלה, ירושלים	1984-2000
	1999-2000
	1995-2002
	1988-1994

פיתוח תוכנות מחשב

יוזם, מפתח ומשווק תוכנת "דיאלוג" לפורמט תסריט ולהפקה, בתמיכת קרן הקולנוע הישראלי	1997
--	------

פרסים

פרס שר החינוך והתרבות לבמאים ותסריטאים בתחום הקולנוע לשנת תשנ"ט	1999
---	------

תוכן הענינים

1	תמצית רקע מקצועי וקורות חיים	1
2	קורות חיים מפורטים	2
3	הזירה - התעשייה האורקולית של היצירות הקולנועיות והטלוויזיוניות ומאפייני תהליך היצירה של תסריטאים ובמאים	4
3.1	החוליות השונות המרכיבות את תעשיית הקולנוע והטלוויזיה	4
3.2	היצירה האורקולית כיצירת מדף בעידן ריבוי המסכים	6
3.3	המאפיינים של תהליך היצירה של תסריטאים ובמאים	10
3.4	דוגמאות אישיות	13
3.5	התסריטאי והבמאי מול המפיק או הפלטפורמה	14
3.6	התפתחות היצירה המקורית הישראלית	18
4	הזכות לתמלוגים	20
4.1	הזכות הבסיסית של התסריטאים והבמאים לתמלוגים	20
4.2	התמלוגים מוסדרים בהתארגנות קולקטיבית	21
5	תלי, הקמתה ופעילותה	23
5.1	המניעים להקמת תלי	23
5.2	תלי וחבריה, ציבור התסריטאים והבמאים	24
5.3	החברות בתלי	25
5.4	כיצד עובד הסדר ניהול הזכויות	26
5.5	מדיניות תלי מול החברים – שקיפות והתאמה לתחום האורקולי	28
5.6	השירותים להם זוכים חברי תלי	28
5.7	הקמה, פיתוח, תפעול ועדכון שוטפים של מערך התיעוד וחלוקת התמלוגים	32
6	תלי מול המשתמשים	35
6.1	המשתמשים נזקקים לחברת תמלוגים	35
6.2	התנהלות תלי מול המשתמשים	36
6.3	סוגים של עסקאות והסכמים	37
6.4	חברות תמלוגים ליוצרים אורקוליים בעולם	38
7	התנהלות תלי מול הרשות להגבלים עסקיים	40
8	במקום סיכום	42

3. הזירה - התעשייה האורקולית של היצירות הקולנועיות והטלוויזיוניות ומאפייני תהליך היצירה של תסריטאים ובמאים

3.1. החוליות השונות המרכיבות את תעשיית הקולנוע והטלוויזיה

במהלך השנים ולאור התפקידים השונים שמלאתי, למדתי את שוק הקולנוע והטלוויזיה מהיבטים רבים. החל, כמובן, מהיותי תסריטאי, מרצה באוניברסיטה ובהמשך - כמי שעומד לעיתים מול התסריטאי (כלקטור בקרן הקולנוע הישראלי או כחבר הנהלת קרן הקולנוע הישראלי, אחראי תוכן ב"הופ קטנטנים"), וכמי שמוביל את הציבור הזה (הן בתפקידי כיו"ר איגוד התסריטאים בסוף שנות התשעים והן כמובן כמייסד תלי והמנכ"ל הראשון שלה). הכרתי מפיקים, מקבלי החלטות בתאגידי השידור, תסריטאים, במאים ולמדתי את הדרך המייגעת שעושה יצירה, החל משלב הרעיון ועד לשלב השידור ואת כל הצדדים בתעשייה זו. היצירות האורקוליות בישראל – כלל הסרטים ותוכניות הטלוויזיה המגיעים אל הציבור הישראלי, מופקות בשוק הכולל בעיקר את הצדדים הבאים:

התסריטאים והבמאים - התסריטאי והבמאי הם המחברים של היצירה האורקולית, הם למעשה אדריכליה של היצירה הזו: התסריטאי אחראי על כתיבת התסריט המהווה את הבסיס ליצירה – הדמויות, העלילה, הטקסט והתפיסה של היצירה. הבמאי אחראי על הגשמת התסריט והמימוש שלו, הדרכת השחקנים וגיבוש התפיסה היוזאולית שלו.

מפיקים – הם חוליה מקשרת בין התסריטאי והבמאי הבודד לגוף השידור. המפיקים הם למעשה קבלני משנה של תאגידי שידור האחראים להפקת היצירה האורקולית, מעורבים בתהליכי הגיבוש והביצוע של היצירה, מתקשרים מול התסריטאי/הבמאי, האמנים והעובדים של היצירה. מפיקים יכולים להיות כל אלה: מפיקים עצמאיים, חברות הפקה המשלבות בעלות על אמצעי יצור (כמו אולפנים וציוד צילום) עם הפקת תוכן, מפיקים האחראים על הפקת ערוץ הנכלל במסגרת טלוויזיה רב ערוצית (למשל ערוץ הילדים או ערוץ ההיסטוריה), וכן תאגידי השידור עצמם, הפועלים לעיתים בכובע של מפיק ומפיקים בעצמם את התוכניות או הערוצים הנדרשים להם. באופן פורמאלי, רוב היצירות האורקוליות "מוזמנות" על ידי תאגידי השידור, אך מבחינת התהליך לא מדובר בהזמנה, אלא, לרוב הפרויקטים הם ביזמת התסריטאים או הבמאים. אלו, בדרך כלל מפתחים תסריט ותפיסה כוללת של יצירה חדשה ומגישים אותם, לעתים באמצעות מפיק, כהצעה לתאגידי השידור. תאגידי השידור בוחרים מתוך ההצעות הזורמות אליהם - יצירות אשר מהן הם בוחרים ו"מזמינים", בסופו של דיאלוג ומו"מ. תהליך זה נעשה על חשבונם של התסריטאים והבמאים ותוך לקיחת סיכונים. הדבר מובהק במיוחד בסוגות העליונות (דרמה, סרטים עלילתיים וסרטים דוקומנטריים). ארוחב על כך בהמשך הדברים.

תאגידי השידור - חוליה המקשרת בין היצירה האורקולית לבין הצרכן, הציבור הישראלי. בין תאגידי השידור ישנם תאגידי השידור הטלוויזיוניים, הסלולריים, האינטרנטיים, וכן משתמשים אחרים.

תאגידי השידור הטלוויזיוניים - המכונים "ברודקסט" הם: קשת, רשת (זכייני ערוץ 2), רשות השידור וישראל 10 (זכיינית ערוץ 10); תאגידי השידור הרב ערוצי הם: HOT ו- YES. תאגידי השידור הם מזמיני היצירות האורקוליות והם מהווים את ה"דלתות" עליהן מתדפקים התסריטאי והבמאי הבודד כדי שיצירותיהם יוזמנו, ימומנו, ויובאו לשידור. בצד תאגידי השידור קיימות מספר קרנות ציבוריות הפועלות מתוקף חוק הקולנוע ותומכות בפיתוח ובהפקה של סרטי הקולנוע בישראל וכן חלק מסרטי הטלוויזיה הדרמטיים והתיעודיים. יש לציין כי למרות שגופים אלה מזמינים יצירות (בדרך כלל באמצעות מפיקים ולעיתים רחוקות יותר ישירות מהתסריטאי והבמאי הבודד), הרי שחלק נכבד מהיצירות בהן הם משתמשים אינן כלל יצירות שהוזמנו, אלא יצירות "צד ג'" אותן הם רוכשים לשידור. לכך חשיבות להבנת התמורות החלות על היצירה האורקולית, שהיא בעצם מוצר סחיר לגמרי, עוברת "מיד ליד", משודרת לאורך "חייה" במקומות רבים על ידי משתמשים שונים, תאגידי שידור ושאינם תאגידי שידור.

תאגידי שידור סלולריים, אינטרנטיים ומשתמשים נוספים - משתמשים אלה אינם מזמינים או מפיקים יצירות באופן עצמי, אלא מעלים יצירות צד ג' בלבד בפלטפורמות המסך כגון אתרי אינטרנט, סלולר, שירותי VOD של HOT ו- YES וכן משתמשי ביצוע פומבי כגון חברות תעופה, רשויות מקומיות ועוד. (בשל העובדה ששירותי ה- VOD של HOT ו- YES מופעל על ידי גוף שידור, חלק קטן מהיצירות בו הן יצירות שהוזמנו בעצם על ידי אותו גוף בכובעו כגוף שידור). יש לציין כי לחלק מהמשתמשים אין שליטה על התוכן בו הם משתמשים, כך לדוגמה כל משתמשי הביצוע הפומבי של שידור טלוויזיה רגיל וכן ערוצי טלוויזיה המועברים as is על פלטפורמת סלולר או אינטרנט.

זה המקום להעיר כי בשל היותה של תלי ארגון צעיר, החלה תלי להתנהל מול משתמשים חדשים (כגון חברות הסלולר "סלקום", "פרטנר" ו"פלאפון" ואתרי האינטרנט "וואלה", "YNET" ו"תפוז" עמם תלי התקשרה בהסכמי רשיון), או משתמשים בהיקף נמוך רק בשנים האחרונות. בימים אלה תלי מנהלת מו"מ עם משתמשים נוספים מסוג זה. בכל מקרה, נבהיר: אין מדובר במשתמש הסופי (End User) אלא בגורם מסחרי, המאפשר למשתמש הסופי לצרוך את היצירה האורקולית.

יש לציין כי בעוד שהמשתמשים הם רבים והם הולכים ומתרבים מיום ליום בשל השינויים הטכנולוגיים המאפשרים ריבוי מסכים ונדידת תכנים, הרי שבשל עלויות ההפקה הגבוהות יחסית, הפקת היצירות ויצירתם ממומנת ומתבצעת למעשה במספר קטן, די קבוע, של תאגידים עוצמתיים (Powerful Platforms): כך, למשל, ב"עולם" הטלוויזיה הישראלית מדובר במיעוט תאגידים, אשר גם הם מחולקים לשווקים שונים בהתמחויות שונות, עיקרם:

- זכייני הטלוויזיה המסחרית – קשת וערוץ 24 (בעלות אחודה), רשת, ישראל 10;
- תאגידי הטלוויזיה הרב ערוציים – חברת HOT (בעלת מונופולין) ומתחרתה YES;
- גופי שידור ממלכתיים: רשות השידור.

3.2. היצירה האורקולית כיצירת מדף בעידן ריבוי המסכים

היצירה האורקולית הפכה במרוצת המאה ה-20 ליצירה הדומיננטית במופעה ובקהל הצופים בה. עיקר התמורה בעולם היצירה האורקולית הוא במעבר לעידן "ריבוי המסכים": הגדלת רוחב הפס ויכולת האחסון הדיגיטלית הביאו לריבוי פלטפורמות התקשורת, גידול עצום במספר הגורמים שבאמצעותם ניתן לשדר ו/או להעמיד לרשות הציבור יצירות אורקוליות: לרבות שידור דיגיטלי שאין בו הגבלה למספר הערוצים, 200 ערוצים בטלוויזיה רב ערוצית, ספריית יצירות אורקוליות הזמינה לציבור הצופים באמצעות שירות Video on Demand ("VOD") בטלוויזיה הרב ערוצית, סלולר וברשת האינטרנט, כאשר הלכה למעשה כל אתר אינטרנט, זעיר ככל שיהיה, יכול לשלב בתוכו ללא עלות נגן וידאו ובאמצעותו להעמיד לרשות הציבור ולשדר תכנים שונים, לרבות יצירות אורקוליות.

הופעת עולם האינטרנט והפיכתו לפלטפורמת צפייה מרכזית, יחד עם הלכידות הטכנולוגיות (Technology Convergence) – גורמים, כבר כיום, לטשטוש גבולות בין הטלוויזיה "של פעם" לבין מכשירי קצה אחרים, מסכי מחשב, ניידים וניידים, טאבלטים ומכשירי סלולר. בעידן הנוכחי היצירות האורקוליות מועברות באינטנסיביות ובכמויות דרמטיות ב"אוטוסטרדה" של הפס הרחב, באמצעות תקשורת קווית, ברשת הבזק או הכבלים, או ברשתות אלחוטיות באמצעות לוויין, DTT או אנטנות סלולריות. הדבר קורה יום יום ובכל שעה, בהרבה מאד מקומות. מציאות זו הופכת, בעשרו האחרון, את יכולת המעקב המקיף אחרי כמות השימושים ביצירה האחרון למשימה הדורשת התמחות ספציפית וריכוז מאמצים ומשאבים.

תופעה זו, המכונה 'נדידת התכנים' מגבירה את תפוצתן של היצירות האורקוליות, הופכת אותן ליצירות מדף ומעניקה להן אורך חיים ארוך מאוד. קרי, אם משך חיי הזכות של התסריטאי והבמאי הבודד הוא משך כל חייו של אותו תסריטאי או במאי וכן ובנוסף 70 שנים לאחר מותו, אזי כיום, בניגוד לעבר, היצירות האלה זמינות באופן טוטלי וניתן לנצל אותן במהלך כל חיי הזכות.

לא ניתן להפריז בחשיבותו של תהליך זה ובמשמעותו: כך כיום, זמן קצר לאחר הופעת יצירה אורקולית לראשונה בטלוויזיה או בקולנוע, ניתן לאתרה על נקלה באינטרנט וכן לצפות בה באמצעות אינספור של מכשירי קצה מכל מקום ובכל עת. העולם הדיגיטלי והפס הרחב המאפשרים טכנולוגית את תופעת ריבוי המסכים, מאפשרים במקביל העתקת תכנים אורקוליים בקלות רבה וכמעט ללא עלות.

זמינות התכנים מביאה לגידול דרמטי בכמות ותדירות השימושים – כמות הצפיות של הצרכנים; זאת, הן בשל זמינות התכנים וכן בשל ההתפתחויות הטכנולוגיות (כגון: רוחב פס, איכות הצפייה, HD ותלת מימד, טלוויזיה דיגיטלית והרחבת השימוש בטלוויזיה רב ערוצית). עם זאת, חשוב לציין ולהבין שבעוד שחל גידול משמעותי במשדרים כשהמשדרים החדשים, הרי שאלה ברובם המכריע, אינם מזמיני היצירות. הטכנולוגיה החדשה יוצרת מצב שלמעשה כל אחד יכול להיות משדר ואפילו איננו אמור להשקיע בהקמה ועיצוב הוידאו שלו, אלא יכול לרכב על הטכנולוגיה ועלות התעבורה של אתרי תוכן אחרים (באמצעות עשיית שילוב בוידאו חיצוני משולב (EMBEDDED VIDEO) של YOUTUBE למשל).

כאמור, הגידול בשימושים בביקוש הביא לכך שכל תאגידי השידור הגדולים נזקקים לתוכן אורקולי מעבר להפקה העצמית שלהם, בכמות גדולה יחסית. במקביל, משתמשים קטנים וחדשים, שירותי תוכן (דוגמת VOD או סלולר) שאין ביכולתם לעמוד בעלויות הפקה עצמית, נזקקים לכמויות אדירות של תוכן שכולו הופק על ידי צדדי ג'.

תלי ערכה בדיקה במסד הנתונים שלה, על מנת להעריך את השימוש של תאגידי השידור בתוכן צד ג'. בטבלה מספר 1 מוצגים הנתונים בבדיקת השימוש ביצירות כיצירות מדף ("מדפיות") בתאגידי השידור הגדולים (טלוויזיה). האחוז מתייחס לחלקן של "יצירות צד ג'" מתוך סך היצירות ששודרו בתאגידי השידור המרכזיים בטלוויזיה:

טבלה מס' 1: אחוז שימוש ביצירות צד ג' בתאגידי השידור הגדולים בטלוויזיה

גוף מזמין	2012	2006-2012
מדפיות הוט	82%	76%
מדפיות יס	83%	77%
מדפיות קשת	76%	70%
מדפיות רשת	52%	74%
מדפיות 10	72%	73%

"מדפיות" לצורך ענייננו משמעה – האחוז של יצירות צד ג' מתוך כלל השימושים שביצירות של אותו משתמש נוגע.

"יצירת צד ג'" משמעה כל יצירה אשר לא הוזמנה על ידי הגוף המסדר הספציפי או יצירה השייכת לסוגות סרט קולנוע או קליפ (סוגות אלה בהגדרה אינן מוזמנות על ידי תאגידי השידור אלא מופקות במסגרות עצמאיות). במשדרים הרב ערוציים יצירות צד ג' הן מסוגות שונות בעוד שבערוצי הברודקאסט חלק גדול מיצירות צד ג' הן קליפים.

אצל משתמשים כגון הערוץ הישראלי בארה"ב, VOD או סלולר כל היצירות בשימוש הן יצירות צד ג', בטבלה מספר 2 ניתן לראות את מספר היצירות שהיו בשימוש אצל משתמשים אלה (כאשר, כאמור, 100% מהיצירות הן יצירות צד ג').

טבלה מס' 2: מספר יצירות בשימוש כצד ג' אצל משתמשים שאינם מזמינים הפקה עצמית

יצירות	שנה	2006	2007	2008	2009	2010	2011
משתמש							
הערוץ הישראלי בארה"ב		329	285	129	126	140	**
VOD (HOT ו-YES)		845	981	1,326	1,335	1,467	**
סלולר (אורנג', סלקום, פלאפון)		**	**	105	336	538	4,534

** נתונים אינם מפורטים כיוון שהם חסרים או עדיין לא הוקלדו במלואם למסד הנתונים

בדיקה נוספת שערכה תלי באה לבדוק שימוש ביצירות לאחר שנים רבות כאינדקסציה לאורך חיי היצירה האורקולית.

בטבלה מספר 3, דוגמאות ליצירות שהופקו עד שנת 1990 (כולל) והשידורים והשימושים שהיו להן בשנים 2007-2011 (ליד שם היצירה מצוינת שנת ההפקה).

טבלה מספר 3, דוגמאות ליצירות שהופקו עד שנת 1990 (כולל) והשידורים והשימושים שהיו להן בשנים 2007-2011.

שם היצירה	מספר שידורים	ציפיות/ שימושים (העמדה לרשות הציבור)
פרפר נחמד 1981	1,958	1,055,789
בוא אלי פרפר נחמד - שירים 1982	1,863	-
נוסטלגיה: כשהיינו ילדים 1976	945	27,788
קריאת כיוון 1990	401	14,564
רגע עם דודלי 1976	274	251,642
כוורת- יו ייה 1973	268	-
בבית של פיסטוק 1981	211	296,401
אריק איינשטיין - עוף גוזל 1987	210	-
שרון ליפשיץ- קשה בלעדיך 1985	197	-
טנגו - אל תעזבי את תל אביב 1985	193	-
כוורת- המגפיים של ברוך 1973	190	-
ריטה - שביל הבריחה (מתוך קדם אירוויזיון 1986) 1986	188	-
שלמה ארצי - תרקוד 1984	187	-
יהודית רביץ - באה מאהבה 1987	181	-
גבעת חלפון אינה עונה 1976	171	29,418
משינה - היא התוכחה איתו שעות 1986	171	-
הקליק - אל תדליק לי נר 1983	170	-
השוטר אזולאי 1970	138	9,180
אריק איינשטיין - כשאת בוכה את לא יפה 1969	130	-
מציצים 1972	127	17,902
הלהקה 1978	111	8,996
צ'רלי וחצי 1974	108	38,036
ריקי גל - הנה פתחתי חלון 1987	108	-
אריק איינשטיין ושלום חנוך - מה שיותר עמוק יותר כחול (מתוך הדי וי די לול/שבול) 1970	107	-
אהוד בנאי והפליטים - עבודה שחורה 1987	107	5
רמי קליינשטיין - ביום של הפצצה 1986	103	-
דני רובס - פנים ושמות 1988	100	-
שרון ליפשיץ- קולנוע 1985	98	-
נושאי המגבעת- נושאי המגבעת 1988	98	-
אליס חולה אהבה 1986	93	82,386
חגיגה בסנוקר 1975	91	64,646
הקליק- כל האמת (חי) 1988	90	-
הקרב על הוועד 1986	89	1,085
חמש מאות אלף שחור 1977	85	8,544
שלאגר 1979	84	4,780
סאלח שבתי 1964	83	8,746
אהוד בנאי - עיר מקלט (חי להיט בראש) 1987	83	-
שלמה ארצי - לילה לא שקט 1986	81	-
נוער שוליים- קיר של אהבה 1988	79	-
חדווה ושלומיק 1971	69	8,463
עיניים גדולות (סרט קולנוע) 1974	66	777
הופה היי 1986 (תוכנית ילדים)	64	144,272
אריק איינשטיין ושלום חנוך - טוב לי (מתוך הדי וי די לול/שבול) 1970	63	-
הצילו את המציל 1977	63	10,640

טבלה מלאה מצורפת כחלק בלתי נפרד מתצהירי זה **כנספח "א-1(1)"**. נדגיש כי גם הבדיקה המלאה היא מדגמית ומתייחסת בערך ל - 30% מהיצירות הרשומות בתלי, זאת משום שלחלק גדול מהיצירות הרשומות (ודווקא הישנות) אין מידע לגבי שנת הפקה. בהקשר של בדיקה זו נעיר כי לתלי מגבלה בבדיקה מקיפה ומלאה של אורך חיי היצירה בשל העובדה כי מסד הנתונים של תלי קיים כ - 10 שנים ולכן בדיקה של שימושים לאורך שנים רבות מוגבלת.

חשוב לציין כי "שובל" היצירה האורקולית הולך ומתרחב באופן מתמיד: כמות ההפקה המקורית גדלה כל הזמן ועימה הפוטנציאל של יצירות העבר. משנות ה - 80 יש מעט מאד יצירות טלוויזיוניות יחסית (בשל העובדה שהיה רק ערוץ אחד), משנות ה - 90 יש הרבה יותר יצירות (בשל התווספות ערוץ 2) וכן יצירות מסוגות נוספות (ולא בעיקר קליפים וסרטי קולנוע אלא גם סדרות דרמה ומערכונים) ואילו משנות האלפיים יש יצירות שהופקו כבר על ידי YES, HOT, ערוץ 10 וערוץ 2, בכמות הולכת וגדלה. רוצה לומר, ככל שחולפות השנים קיים ארסנל גדול יותר של יצירות כאלה ויש יותר דרכים ואפשרויות להציג אותן.

למעשה, יש כאן תופעה מעגלית: . הטכנולוגיה מאפשרת נגישות רבה יותר לתוכן אורקולי, הדבר מביא לגידול בכמות המבוקשת של תכנים אורקוליים זמינים, מה שמוביל להרחבת ההיצע וחוזר חלילה.

למול כל אלה ניצבים המחברים הראשיים של היצירה האורקולית, התסריטאי והבמאי הבודדים, נבוכים, ובמידה רבה - חסרי אונים, בכל הקשור ליכולתם להסדיר, לעקוב, לשלוט, לאכוף וליהנות מהפירות הכלכליים של יצירתם.

אף שהשימוש המצרפי ביצירה האורקולית הולך ועולה, הרי שריבוי המשתמשים (כגון: אתרי אינטרנט, סלולר, VOD) גורם לכך שההכנסות מהשימוש והצריכה הממוצעים ביצירות אורקוליות בפלטפורמות אלה נמוכים בהרבה בהשוואה להכנסות בגין השימוש והצריכה הממוצעים של ערוצי הטלוויזיה. מכאן, שהכדאיות של הגשמת המטרות והשירותים של תלי (כהגדרתם בהמשך בסעיפים 5.6 - 5.7) מול משתמשים בהיקף נמוך יחסית - אינה קיימת מבחינת התסריטאי והבמאי הבודד. היא כלכלית אך ורק במקרה של גוף קולקטיבי המבצע פעולות אלה במרוכז עבור ציבור התסריטאים והבמאים.

במקביל ליוצרים נמצאים המשתמשים השונים, אשר בעידן הנוכחי של ריבוי תכנים ונדידת מסכים - מעוניינים יותר ויותר ביכולת לשלוף מהמדף, ללא הגבלה, מגוון עצום של יצירות שמאחוריהם אלפי תסריטאים ובמאים, שאיתורם והסדרת זכויותיהם באופן פרטני, הופכת יותר ויותר בלתי אפשרית. הם אינם מסוגלים לפעול כחוק ללא יכולת להסדיר רישיון שמיכה שיכסה אותם מפני הפרת זכויות. בפרט כאשר המשתמשים פועלים אף הם בכמה כובעים ובכמה מסכים (לא רק משדר טלוויזיה אלא גם אתר אינטרנט מרכזי וכיוצ"ב).

במצב זה ישנה צורך הולך וגובר וחשיבות רבה לקיומו של גוף מרכזי לניהול משותף של זכויות יוצרים - כתלי. הן למיפוי השימושים ביצירות, הן למתן רשיונות שמיכה והן למניעת הפרות של

זכויות יוצרים בעידן בו קיים איום הולך וגדל של שימושים אינטרנטיים לא מורשים ביצירה על גבי רשת האינטרנט.

3.3. המאפיינים של תהליך היצירה של תסריטאים ובמאים

תהליך היצירה הינו תהליך אותו אני מכיר וחווה הן ברמה האישית והן בתפקידי השונים מול יוצרים. גם לאחר נסיון של שנים אני יכול לומר, שככל שאתה מתחיל לעסוק ביצירה חדשה, אתה יודע היכן אתה מתחיל, אך לעולם אינך יודע איך תסיים את המסע הזה, אם בכלל. התסריטאים והבמאים הם המחברים המרכזיים של היצירה האורקולית. שניהם אחראים לתהליך היצירתי שבסופו היא נוצרת. **התסריטאי** אחראי על כתיבת התסריט. חשוב להבין כי מעבר להיות התסריט מסמך המכיל טקסט של תיאורים ודיאלוגים, הוא כלי המעצב, מבטא ומכיל את כל **התפיסה של היצירה** האורקולית, על כל ביטוייו, גווניו, אפיון הדמויות המופיעות, מיקומן ופעולותיהן של דמויות אלה וכמו כן הטקסטים שהן מביעות. התסריט הוא אפוא בסיס ליצירה – הדמויות, העלילה והתפיסה של היצירה.

הבמאי אחראי על מימוש הבסיס והפוטנציאל של התסריט ולשם כך הוא עובר תהליך יצירתי מחודש. הבמאי לוקח את הבסיס שכתב התסריטאי ובאמצעות בחירות קונקרטיות (מיקומים, שחקנים וכיו"ב), מעצב מערכת סמלים חזותית, מדריך את השחקנים ואת המעצבים האמנותיים ובוחן מחדש בשלב העריכה את החומרים שנוצרו בתהליך, אשר בהכרח הם שונים במקצת מהחזון אותו רקם התסריטאי. בכל אלה הוא האחראי לגיבוש התפיסה האורקולית של היצירה, הלכה למעשה. כמו כן, לעיתים קרובות ביצירות דרמטיות, הבמאי מעורב בשלבים של פיתוח היצירה מול התסריטאי, ונושא באחריות משותפת איתו לגיבוש התפיסה של היצירה. ביצירות תעודיות הבמאי הוא האיש המרכזי המעצב את התפיסה לפני ההפקה, במהלכה ובשלב העריכה. ההפרדה בין תפקידי התסריטאי והבמאי אינה תמיד חדה ומשתנה מסוגה לסוגה. בתלי יש במאים רבים שכתבו, תסריטאים לא מעטים שביימו ורבים העוסקים בשני התפקידים (קרי, חובשים, לעיתים, את שני "הכובעים"). אולם, העיקר הוא בזה – שני אלה: התסריטאי והבמאי הם המגבשים המהותיים של היצירה האורקולית.

כפי שציינתי, באופן פורמלי, רוב היצירות האורקוליות "מוזמנות" על ידי תאגידי השידור, למרות שמבחינת התהליך, בעיקר בסוגות העליונות (דרמה, סרטים עלילתיים וסרטים דוקומנטריים) תסריטאים ובמאים הם היוזמים העיקריים של פרויקטים, מפתחים תסריט ותפיסה כוללת ומגישים הצעות לתאגידי השידור ואלה בוחרים מתוך ההצעות יצירות אותן הם "מזמינים" בסופו של דיאלוג ומו"מ. למעשה, ה"הזמנה" נעשית לאחר שהיצירה הצריכה כבר מאמצים ומשאבים רבים של התסריטאי והבמאי הבודד.

התסריטאי והבמאי, אם כן, משקיעים זמן ניכר, על חשבון עיסוק אלטרנטיבי כלכלי. בנוסף, יש להם אף הוצאות משרדיות, שכירויות, נסיעות ופגישות עבודה לצורך תחקיר או גיבוש הפרויקט. הוצאות אלה הולכות ונערמות, כשהסיכון בשלבים אלה הוא של התסריטאי במלואו.

חשוב להבין, כי השקעת זמן אינה נמדדת רק בשעות שהכתיבה, המחקר וההגייה נעשים בהן אלא הן בעובדה שהן במוקד תשומת הלב של התסריטאי והבמאי : לרוב, פיתוח וכתיבה של יצירה אורקולית הן חוויות גורפות, סוחפות וסוחטות הנוטלות כמעט את כל תשומת הלב של התסריטאי והבמאי, משאביו ויכולתו, על חשבון חייו האישיים כמו גם אפשרויות פרנסה אחרות שלו. אין מדובר בפעילות שניתן לבצעה באופן אגבי, כלאחר יד, היא דורשת התפנות מוחלטת כמעט, בזמן, חשיבה ומרחב.

במהלך עבודת הפיתוח נדרשים התסריטאי/הבמאי להגיש למזמין תוצרים שונים המכונים בשפה המקצועית "סינופסיס" (תקציר והצהרת כוונות), "טריטמנט" (פירוט העלילה ללא דיאלוגים), "אאוטליין" (נקודות העלילה והמפנה המרכזיות), "בייבל" ("התנ"ך" של סדרה, הכולל פירוט הדמויות והחוקיות של הסדרה) ועוד. כאמור, הכנת כל אחד מתוצרים אלה, וודאי כולם, היא מלאכה מקצועית, מתמשכת ורצינית.

על הצעה המוגשת לגוף שידור, התסריטאי או הבמאי צריכים לעבוד ולעבור תקופת "התבשלות" והתלבטות אישית ויצירתית לא פשוטה, על מנת שיהיו משוכנעים כי הם יכולים לעמוד מאחורי הצעתם ולספק בהמשך את היצירה המוצעת. יש לזכור כי היצירה היא הגורם המשפיע על המוניטין של התסריטאי והבמאי לשנים שלאחריה ובמידה רבה היא חורצת את המשך גורלו (בהקשר יש הבדל מסוים בין יוצר מתחיל ליוצר ותיק, אך אין מדובר בשוני מוחלט). מכאן החשיבות הרבה שלה והיותה מוקד כמעט מוחלט של כל חשיבתו ופעילותו של התסריטאי והבמאי הבודד בתקופת הבשלתה. המדיה רעבה למקוריות ובסיטואציה שבה עשרות אלפי שעות שידור של יצירות, ישראליות וזרות, משודרות מדי שנה, קשה להיות מקורי ולו פעם אחת (שלא לדבר על להיות מקורי כדבר שבשגרה).

דרך ארוכה מובילה מהדף הריק אל המילה הראשונה ומאחורי עשרה עמודים עומדים עשרות ולפעמים גם מאות עמודים שנמחקו ונכתבו מחדש. הלבטים, המעצורים והשכתובים הם חלק משגרת יומו של התסריטאי, כאשר לעיתים קרובות משתתף בהם מולו גם הבמאי ("אני כותב כשיש לי השראה וכך אני כותב כל יום במרוצתה של תקופה פורייה. אני חדל לכתוב כשיש לי הרגשה שאני מבצע הכתבה.", פרנסוא מוריאק, סופר זוכה פרס נובל) כך, חלק לא מבוטל מהנסיונות נגזרים על ידי התסריטאי והבמאי עצמם, חלק מהן הופך להצעות של ממש. אך מרבית ההצעות נדחות ומושלכות לפח האשפה, חלק גדול עובר להמתנה (שיכולה לארוך גם מספר שנים) וקומץ מהן מתקבל.

השקעתו של התסריטאי והבמאי הבודד בפיתוח ההצעות היא למעשה מחקר ופיתוח על חשבון ואחריותו, שסיכוייו לתת פרי הם פחותים ביותר. כל העבודה הזאת נעשית עבור תאגידי השידור על ידי קהילת התסריטאים והבמאים ללא תמורה. העושר והמיגון של ההצעות והפיתוחים הוא שבסופו של יום מבטיח את האיכות הגבוהה של היצירה המקורית ומאפשר לגוף השידור לבחור את ההצעה הטובה והמתאימה ביותר.

בממוצע, כ- 10% בלבד מהפרויקטים המוצעים לטלוויזיה בתחום הדרמטי והדוקומנטרי מופקים (על פי נתונים שנמסרו על ידי מנהלי תוכן בתאגידי שידור) 6%-8% מהתסריטים המוגשים לקרנות

הקולנוע מקבלים אישור להמשך תהליך. זאת לאחר שהיוצר הגיש לתאגידים אלה את המוצלחות מבין יצירותיו, והעובדה שגם אחרי הפקת היצירות, קיימת הסתברות לא מבוטלת שבסופו של יום לא תשודר, וודאי שאין ודאות לגבי הצלחתה והיקף שידוריה בעתיד. המשמעות היא כי מרחב אי הודאות המאפיין את תהליך היצירה – הוא רב ביותר, שלא לומר - עצום. תהליך היצירה, מנקודת ראותו של התסריטאי והבמאי הבודד מתאפיין בדומיננטיות של חוסר הודאות.

הזמן הרב שחולף גם הוא מהווה גורם סיכון, שכן נושא שהועלה יכול להפוך עם הזמן ללא רלוונטי או שיצירות דומות מקדימות אותו. בתחום היצירות התיעודיות הדבר אף יותר חמור, שכן לעיתים נושא הסרט מחייב את תחילת הצילומים עוד בשלב טרומי, לפני קבלת האישור. במקרים כאלה, כאשר הבמאי לא מגובה על ידי חברת הפקה, הוא הופך למפיק ומשקיע בצילומים על חשבונו, תוך לקיחת הסיכונים הנוספים על עצמו, מבלי שיש לו כל ודאות אם הפרויקט יאושר לבסוף.

ניתן אם כן לסכם ולומר כי עיסוקו של התסריטאי/הבמאי כרוך ב:

- (1) חוסר ודאות דומיננטי ומובנה לגבי התממשות הפרויקט בכלל, ולגבי הצלחת היצירה בפרט.
- (2) תקופות פיתוח והבשלה על חשבונם של התסריטאי והבמאי הבודדים, תוך סיכון רב שפרויקט לא יצא לפועל (לעיתים בשל אילוצים חיצוניים).
- (3) תקופות המתנה לאישור הפרויקט, שמשכן לא ידוע (סדר גודל של מספר חודשים) ובהן נדרש התסריטאי/הבמאי פעמים רבות להקדיש את מלוא מרצו וזמנו במשך חודשים עבור הפרויקט לכשיאושר (אם יאושר).
- (4) תנודתיות בתעסוקה - התסריטאי/הבמאי שנתון ללוחות זמנים חיצוניים סובל גם מהפסדים של תקופות עבודה לא ממומשות בדרך כלל, ללא כל פיצוי. בנוסף, ישנן לעיתים קרובות תקופות ארוכות שבהן לאחר גמר יצירה אחת – אין תעסוקה רציפה לפרויקט הבא.
- (5) תקופת פיתוח בסדרת דרמה או בסרט תיעודי יכולה להמשך כשנה ואף למעלה מכך. מרגע שמוגש הנייר הראשוני (המכונה "סינופסיס") לגוף השידור יכולות לחלוף שנה עד שנתיים לתחילת ההפקה (אם בכלל תהיה כזו).
- (6) גם לאחר קבלת האישור המיוחל וההזמנה ומתחילה מלאכת ההפקה – היא צפויה לשינויים רבים מן המזמין הגורמים לאי ודאות באשר להימשכות התהליך: כך למשל לעיתים קרובות התסריטאי נדרש לעיתים לכתוב מחדש את התסריט בשל שינוי בתנאי ההפקה (לדוגמא בשל בעיות תקציב סצנות חוץ עשירות מוחלפות בסצנות פנים קאמריות) והבמאי נדרש במקרים רבים להמשיך בעבודת הסרט מעבר למתוכנן (לדוגמא כאשר חלים עיכובים בעריכה או שנערכים צילומי השלמה).

(7) בסרט תיעודי, בהרבה מקרים נושא הסרט מחייב את תחילת הצילומים לפני קבלת האישור. במקרים כאלה, כאשר הבמאי לא מגובה על ידי חברת הפקה, הוא הופך למפיק ומשקיע בצילומים על חשבונו, תוך לקיחת כל הסיכונים, מבלי שיש לו כל שליטה על אישור הפרויקט.

(8) בתחום היצירה קיימות עונתיות, אופנות ומגמות המשתנים חדשות לבקרים ולכן בהגדרה תוחלת החיים המקצועית של תסריטאי ובמאי היא קצרה משמעותית משל עובדים במגזרים אחרים שלא בתחום היצירה. התנודתיות וחוסר הקביעות הם מאפיין מרכזי אפוא בתחום זה, ובאופן מובהק.

3.4. דוגמאות אישיות

הדברים המובאים בסעיפים 3.1 - 3.3 לעיל וכן בהמשך סעיף 3, מבוססים הן על היכרותי את השוק במסגרת תפקידי השונים, אך גם בראש ובראשונה מהיותי תסריטאי בעצמי. חוסר הודאות וחוסר היכולת לתכנן כלכלי מסודר היו גם מנת חלקי בכל שנות עיסוקי כתסריטאי.

1. בשנים 1997-1998 פיתחתי סדרת מתח מקורית. פיניתי לעצמי זמן לעבודה, תוך שאני מקטין מאד את ההיענות להצעות עבודה מוזמנת ובכך מקטין את הכנסתי. לאחר כחצי שנה העברתי את ה"טריטמנט" למפיק והוא הצליח לעניין את זכיינית ערוץ 2 בזמנו "טלעד" בפרויקט. הוא הזמין ממני את שלושת פרקי הסדרה, אך אמר לי כי הוקצב לכך תקציב ראשוני בסיסי וכי באפשרותו לשלם לי רק תשלום חלקי, שהוא פחות בהרבה מהתעריף המקובל בשוק. לאחר ההשקעה הרבה שהשקעתי ולאור ההתעניינות של הזכיינית קיבלתי תנאים מאכזבים ביותר, אך לא היתה לי ברירה אלא לקבלם. השקעתי עוד כשמונה חודשים בכתיבת שלושת הפרקים בעבודה אינטנסיבית מול המפיק ונציגי הזכיינית. לאחר מינוי במאי לסדרה, התגלעו חילוקי דעות ביני ובין הבמאי והוא שנה את תפיסת הסדרה באופן שלא הייתי יכול להשלים איתו. כך מצאתי עצמי בהדרגה מחוץ ליצירה שאני יזמתי עד שבשלב מסוים בקשתי להסיר את הקרדיט שלי. שלושת הפרקים שהופקו אכן לא היו מוצלחים והסדרה נגנזה, כך שכל המאמץ שהשקעתי ירד לטמיון והתמורה שקבלתי היתה ללא כל קשר להשקעה שלי וכסתה חלק מזערי מאד ממנה. יש לציין שתמלוגים שקבלתי במקביל מאקו"ם בגין יצירות קודמות שלי הם שאפשרו את ההתפנות חסרת התקדים שלי לטובת הפרויקט הזה.

2. בשנים 2009-2013 השקעתי זמן ומשאבים בכתיבת תסריט לסרט קולנוע. המדובר היה במשאבי זמן (כעשרה חודשים מלאים נטו), תחקיר מעמיק, תשלום לעורך תסריט. התסריט הוגש ביחד עם במאי מוכר, שאף השקיע מזמנו בעבודה מולי. לפני הגשתו התקשרתי עם מפיק (ניתן להגיש תסריט ללא מפיק אולם הדבר מקטין את סיכויי הפרויקט) ובמהלך המו"מ מולו נאלצתי לוותר על כל זכויותי (למעט זכויות תלי) ובכל הנוגע לתמורה הייתי חייב להכפיף את ההסכם לתנאי הקרנות ולא יכולתי להסתייע בנסיוני ובאורכה של הקריירה שלי כדי לדרוש שכר גבוה יותר מהמקובל. התסריט יכול להיות מוגש לשתי הקרנות היחידות התומכות בסרטי קולנוע, ללא תמיכה של אחת הקרנות אין אפשרות להשיג מימון נוסף להשלמת תקציב של סרט קולנוע. התסריט נדחה

על ידי קרן תל אביב ובכוונתי להגישו לקרן הקולנוע הישראלי. במידה ולא יתקבל על ידי קרן הקולנוע הישראלי ניתן לומר שאין כל סיכוי לממשו.

3. כתסריטאי עמדתי שוב ושוב מול החידה של הצלחת היצירה. ניתן לומר שמרבית הערכותי בנוגע להצלחת היצירה התבררו כמוטעות. כך למשל עבדתי עם המבצעים מפורסמים בהם חנה לסלו, שלמה בראבא, רבקה מיכאלי, ציפי שביט, גדי יגיל, מוטי גלעדי. אולם דווקא פניה של מפיק שכמעט ודחיתי, לכתוב פינה בתוכנית טלוויזיה זניחה ("אקשן" יום ששי אחר הצהריים), לשחקנית אלמונית (באותה תקופה) בשם אורנה בנאי, לדמות עממית שנקראת "לימור", הובילה ליצירת דמות שזכתה לפופולריות חסרת תקדים ואשר כתבתי לה במשך כארבע שנים עשרות קטעים שחזרו ושודרו במשך שנים וקבלתי בגינם תמלוגים. ניתן לומר, שלולא הגנה עלי אקו"ם (המדובר כמובן בקטעים שנכתבו לפני הקמת תלי) ואם נושא הזכויות היה נתון למו"מ שלי מול המפיק, הייתי עלול במו"מ הכספי עם המפיק לוותר על זכויותיו או למכור אותן בנזיד עדשים ובודאי שלא הייתי זוכה לקבל תמלוגים בגין "לימור", כיוון שבהמשך היא יצאה לגמרי מידיו ומשליטתו של אותו מפיק והמשיכה לחיות בקשת, רשות השידור ובגופים נוספים.

3.5. התסריטאי והבמאי מול המפיק או הפלטפורמה

התסריטאי או הבמאי הבודד מגיע לאחר תקופת הדגירה והפיתוח הראשוניים אל גוף שידור על מנת לשכנע את נציגיו להזמין ממנו את היצירה ולהפיקה ולשדרה (בדרך כלל ינסה לשכנע קודם מפיק לחבור אליו בפניה לגוף השידור). בשלב זה הוא נמצא בדרך כלל **בכשל מובנה**: ככל שהשקיע יותר בשלב פיתוח הרעיון, פירוטו והעלאתו על הכתב כמכלול יצירתי - כך גדול יותר התמריץ והמוטיבציה שלו שהפרייקט יבוא לידי מימוש. בהתאם לכך, הוא נכון לחתום כמעט בכל תנאי על הסכם, שיבטיח כי היצירה תקרום עור וגידים ושהשקעתו בה לא תרד לטמיון. אלא שזהו, בדרך כלל, השלב בו נחתם ההסכם בין המזמין ובין התסריטאי והבמאי. כלומר, דווקא בנקודת השפל בה הוא נמצא, בנסיבות שבהן הוא נמצא במצב הרגיש והסחית ביותר, נקבעים תנאי העסקה המסחריים, לרוב לכל אורך חייה של היצירה. חשוב לזכור כי התסריטאי או הבמאי, אינו מגיע לגוף השידור או למפיק כאיש עסקים הבא "לקדם עסקה חדשה". הוא מונע קודם לכל, על ידי הרצון הבסיסי והחזק ביותר המניע יוצר: הרצון העז שיצירתו, הביטוי למימושו העצמי כיוצר – תתממש, תופק ותשודר.

לכך מתווספת הא-סימטריה המובהקת בה נמצא התסריטאי ו/ או הבמאי. הוא פועל בשוק תחרותי ביותר, בין אלפי יוצרים, מול תאגידי שידור שהם מעטים ביותר ובעלי עוצמה רבה. במשחק החוזר מול תאגידי השידור הללו – נמצא התסריטאי או הבמאי הבודד בנחיתות מובהקת ובא-סימטריה, הן בגלל כוחם כלפיו (הנובע ממיעוט תאגידי השידור וריבון התסריטאים והבמאים), והן משום שגוף השידור מחזיק בכל נקודת זמן באשכול (פורטפוליו) מגוון של יצירות והזמנות ואילו התסריטאי או הבמאי הבודד מחזיק ביצירה אחת שגוף השידור הוא זה שיחליט על גורלה לשבט או לחסד.

יתכן ויחלפו כמה חודשים ויתברר כי היצירה היא הצלחה פנומנלית (או כשלון מחפיר), אך התסריטאי או הבמאי כבר כבולים לאותה עסקה שכבר נחתמה באותו מועד רגיש, בו לצד חוסר הוודאות, היו בנחיתות ובחולשה המרביים.

בפועל, תנאי העסקה של רוב התסריטאים והבמאים מתבטאים בתשלום המכסה את עלות הזמן שלהם החל מההתקשרות בלבד. במקרה הטוב זה יהווה גם פיצוי על הזמן שהשקיעו בפיתוח, אך ברוב המקרים מדובר בפיצוי רק על הזמן שהם צפויים להשקיע עד להשלמת הפרויקט. לרוב, התנאים המסחריים אינם כוללים תרחיש של הצלחה מסחרית ולא מסדירים מתן תמורה נוספת במקרה כזה.

מאפיין בסיסי - אורכה ויציבותה של הקריירה של התסריטאי והבמאי

על הכשל המובנה ברגע המפגש בין התסריטאי או הבמאי הבודד מחד והמזמין מאידך, נוספת הא-סימטריה המובהקת בממשק בינם לגוף השידור שמקורה בבעייתיות במבנה השוק.

למול כחמישה גורמים משדרים המזמינים את היצירות במישרין או בעקיפין (רשת, קשת, ערוץ HOT ו-yes) עומדים בין אלף לאלפיים תסריטאים ובמאים, בהם ותיקים ומנוסים כמו גם כוחות רעננים וחדשים אשר שום יצירה שלהם לא הופקה עדיין. כל אלה, מציעים את יצירותיהם לתעשייה ומתדפקים על דלתה.

מדובר בתעשייה ריכוזית, בה אנו מוצאים בתחום הטלוויזיה הרב ערוצית שני גורמי שידור ובתחום הטלוויזיה המסחרית שלושה גורמי שידור. בנוסף לאלה קיים השידור הממלכתי (רשות השידור) אשר הדרישה שלו ליצירה מקורית זניחה. יש לציין שלכל אחד מסוגי המשדרים (רב ערוצי, מסחרי, ממלכתי) ישנם מאפיינים נבדלים כך שלא כל יצירה הולמת ומתאימה לכל אחד מהם במידה שווה. **ואולם העיקר הוא בזה** – אף תסריטאי ובמאי אינו יכול להרשות לעצמו לא לעבוד עם אחד מתאגידי השידור ואילו לתאגידי השידור קיימת בכל זמן נתון הפריבילגיה לבחור מתוך מאות רבות של תסריטאים ובמאים מספר מועט של אותם אלה שהם מעוניינים בשירותיהם.

התחלופה בתעשייה זו גדולה מאד וכוכבם של תסריטאים ובמאים "מצטיינים" דורך לזמן מוגבל: כך למשל, בדיקה של שמות התסריטאים והבמאים המצליחים בטלוויזיה בשנות ה-90 מעלה כי רובם כבר אינם "מכוכבים" כיום. אחרים ניסו להתפתח ולהעמיק מבחינה מקצועית והדבר עלה להם במחיר של התרחקות מהעשייה הפופולרית והמכניסה. קשה לדבר במצב זה על "כוכבים", אלא יותר על "כוכבים לרגע". דווקא בשנים בהם התסריטאי והבמאי רוצים להעמיק ולשכלל את יצירתם הם מתקשים לפרנס את עצמם ולא נהנים מהצלחת יצירותיהם הקודמות.

חולשת המפיק וחוסר יכולתו לדאוג לסוגיית התמלוגים

במהלך השיח בין תלי ובין הרשות להגבלים עלתה השאלה מדוע המפיקים, המשמשים לעיתים קרובות מעין חוליה מקשרת בין הגוף המשדר ובין התסריטאי והבמאי, ונושאים ונותנים עם

התסריטאי והבמאי על השכר בגין עבודתם, אינם יכולים להסדיר באותה הזדמנות את נושא הזכויות ולהמשיך ולטפל בו לאורך חיי היצירה.

לפני שאשיב על השאלה, אדגיש את ההבדל היסודי בין שכר לתמלוגים. בעת ההפקה נקבע בין המפיק לפלטפורמה תקציב על מנת להוציא את ההפקה את הפועל. זהו תקציב מוגדר וסגור ואותו מחלק המפיק לבעלי התפקידים השונים בסרט. שכר הוא התקשרות פשוטה מוגבלת מאד בזמן, בדרך כלל חד משמעית וקבלתה אינה כרוכה בבעיות של שקיפות. התשלום עבור הזכויות אינו חלק מהתקציב, הוא אינו מוגדר בסכום קבוע אלא במודלים בעלי זיקה לשימושים ולהצלחה. ניהול מו"מ על הזכויות של התסריטאי והבמאי הינו לכן פעילות אחרת לגמרי. עבדתי עם עשרות מפיקים במהלך השנים ואני יכול לקבוע בודאות כי פעילות כזו המפיק לא יכול לעשות מהסיבות שיפורטו בהמשך.

- **ניגוד העניינים בין המפיק ליוצר** - המפיק הוא לעיתים הבעלים של הזכויות ביצירה או, שותף עם המזמין בחלק מהזכויות. רצון המפיק הוא לנכס לעצמו את מקסימום הזכויות. כיוון שהוא מנהל מו"מ על הזכויות שלו, מדובר במשחק סכום אפס, ככל שהמפיק יפריש ליוצר כך ישאר לו פחות. ניגוד עניינים זה הופך אבסולוטי כאשר המפיק הוא גם הפלטפורמה, דבר שקורה לעיתים לא נדירות. במצב כזה, להכריח את התסריטאים והבמאים להיות שבויים בידי המפיק – היא פעולה המשולה, בעיני, לריקון מתוכן של זכות היוצרים.
 - **חולשת המפיק** - המפיק עצמו נמצא בעמדת חולשה מול המזמין, לעיתים קרובות תלוי בגוף השידור לפרנסתו, נמצא איתו במשחק חוזר, "מערבב" אינטרסים שונים, כמו פרויקטים נוספים שהוא מעוניין להפיק מול הגוף. חולשה זו אף הולכת וגוברת עם הזמן.
 - בנוסף, אורך החיים של חברת הפקה קצר יחסית לאורך החיים של יצירה. העלמות/התרוקנות/התפרקות של הגוף המפיק היא אירוע נפוץ; במקרים כאלה, קשה מאד ליוצר לעקוב אחרי המשך שרשרת הזכויות ביצירה.
 - המפיק, גם לו היה כשיר לייצג את זכויות היוצרים של הבמאים והתסריטאים (והוא לא) היה צריך לשאת בהוצאות ניכרות מאד של הקמת מנגנוני ניהול זכויות: בראשם – מאגרי מידע מעקב ובקרה על כלל השימושים, מנגנוני כינון עסקאות עם כל משתמש, מנגנוני אכיפה וגבייה. מדובר בהוצאות ניכרות אשר מפיק לא היה נכנס להשקעה בהם. בוודאי כך, לאור אורך החיים המוגבל שלו כיום ולאור דחיקת מעמדו מול הפלטפורמות. תצהירי המפיקים המצורפים לבקשה כנספחים "א-8", "א-9" מבססים זאת היטב.
 - **התסריטאי והבמאי הבודד נמצא בעמדת חולשה מול המפיק**, המקורב לפלטפורמות השידור והוא ספק העבודה שלו. קיים חוסר רצון (אף אצל התסריטאים והבמאים המצליחים והחזקים ביותר) להתעמת ברמה האישית עם המפיק, האחראי על קידום ושיווק היצירה.
 - **כשלים במודלים לתמחור** – גם אם נניח הנחה היפותטית, שלמרות הכשלים המהותיים שהועלו לעיל יוכל המפיק להיות המייצג של התסריטאי והבמאי הבודד, נמצא כי יש בעיות רבות במודל התמחור האפשרי עם המפיק.
- מבחינה לוגית אפשר לציין שני מסלולים בהם המפיק והתסריטאי והבמאי הבודד יכולים לתמחר את הזכויות: בראשון התמלוגים ליוצר הם חלק מהכנסות המפיק, בשני, המפיק כמתווך בין הפלטפורמה ליוצר

תלי יוצרת לינק ישיר בין התסריטאי והבמאי הבודד לבין מי שבסופו של יום משדר או מעמיד לרשות הציבור. זה שמקבל את התועלת מהשידור. ובמובן זה מחברת בין התסריטאי והבמאי הבודד לבין הצופים ביצירה. וזו מהות הרעיון הגלום בבסיס זכות היוצרים. אסיים בסיפור מנסיוני כיו"ר איגוד התסריטאים בסוף שנות ה - 90. בשנת 1997 בקשו איגוד התסריטאים ואיגוד הבמאים להגיע להסכמים מול זכייני ערוץ 2 בנוגע לתנאי עבודה ושכר. הזכיינים דרשו שההסכמים של האיגודים יהיו מול איגוד המפיקים והבטיחו לגבות את ההסכמות. ההסכם נחתם, אך בפועל לא הצליחו המפיקים לאכוף אותו ולקבל מזכייני ערוץ 2 את השכר המוסכם. ההסכם לא כובד והפך ל"אות מתה". המפיקים לא הצליחו לאכוף מעולם.

3.6. התפתחות היצירה המקורית הישראלית

בחמש עשרה השנים האחרונות חלה התקדמות דרמטית במעמד היצירה האורקולית הטלוויזיונית והקולנועית המקורית. הציבור הישראלי רוחש אמון ליצירה האורקולית הן בטלוויזיה והן בקולנוע וצופה בה במספרים גדולים מאד ביחס לעשורים הקודמים. היצירה הישראלית זוכה להצלחה גם בעולם, כך למשל ארבעה סרטי קולנוע ישראליים ("ואלס עם באשיר", "בופור", "עג'מי", "הערת שוליים") הגיעו לשלב הגמר של חמשת המועמדים הסופיים לפרס האוסקר האמריקאי לסרט הזר הטוב ביותר וסרטים ישראליים מועמדים לפרסים יוקרתיים באירופה ובעולם כדבר שבשגרה. סדרות ישראליות נרכשו לצפייה או עיבוד ברחבי העולם (הסדרה "בטיפול" נרכשה במספר מדינות, וכך גם הסדרות "רמזור" ו"חטופים" זכו בפרסים יוקרתיים בארצות הברית). כמו כן, סרטי תעודה ישראליים מוצגים ברחבי העולם (ב - 2013 שני סרטי תעודה ישראליים במקביל הגיעו לגמר תחרות האוסקר האמריקאי "שומרי הסף" ו"חמש מצלמות שבורות").

נתונים אלה מלמדים על התפתחותה של קהילה מקצועית של תסריטאים ובמאים, באיכות גבוהה, היוצרת יצירות רלוונטיות המספרות את הסיפור הישראלי. קהילה זו התפתחה במקביל להקמתה של תלי. בין הגורמים שתורמו תרומה מכרעת להתפתחות מרשימה, נמנית גם תלי, אשר לראשונה אפשרה לראשונה לתסריטאים ולבמאים של יצירות טלוויזיוניות וקולנועיות, לפנות זמן איכות לפיתוח יצירות, תוך שהם מקבלים תמלוגים מיצירות עבר מצליחות שלהם, אשר אליהם הציבור הישראלי נחשף בטלוויזיה, קולנוע, VOD, אתרי אינטרנט, וחברות הסלולר, גופים ציבוריים ובתי עסק.

על פי סקר שערכה תלי בין חבריה, עולה כי 60% מחברי תלי מקדישים לפחות שלושה חודשים בשנה בממוצע לפיתוח יצירות ללא קבלת תמורה מגורם כלשהו בעת השקעת הזמן הזו. קיומה של קהילה זו הוא שברירי מאד וגם בתנאים הנוכחיים ביחס למדינות אחרות, מצבם של התסריטאים והבמאים בישראל הוא קשה ואורך הקריירה שלהם ביחס למדינות אחרות הוא נמוך מאד.

לעשייה הזו - משמעות מעבר לכבוד וליוקרה. **מדובר בהגנת התרבות המקורית והיצירה הישראלית.** אנו חיים בתקופה שבה היצירה האורקולית היא מעצבת התרבות העיקרית: תקופה של שמיים פתוחים שבה "מדורת השבט" כבתה והציבור הישראלי ובמיוחד הדור הצעיר, חשופים למיטב היצירה האורקולית בעולם בזמן אמיתי וללא עלויות. "שמירת גחלת" מקומית, איכותית, חיה, בועטת, רלוונטית חברתית, ציונית, מספרת בלהט ומבקרת בעצמה - חיונית לחברה

הישראלית יותר מתמיד. לשם כך יש להגן על האדריכלים המרכזיים של היצירה האורקולית -
התסריטאים והבמאים שלה.

4. הזכות לתמלוגים

4.1. הזכות הבסיסית של התסריטאים והבמאים לתמלוגים

הדברים המובאים בסעיף 3 בכל הנוגע לאופי התעשייה האורקולית ולאופי עיסוקם של תסריטאים ובמאים מחזקים את הצורך בהבטחת הסדרת התמלוגים בגין השימוש ביצירות וזאת באמצעות ייצוג קולקטיבי יציב והמשכי לאורך כל חיי התסריטאי והבמאי הבודד ואף לאחר מותו ליורשיו. תשלום תמלוגים לתסריטאים ובמאים בגין עשיית שימוש ביצירותיהם מקובל במדינות רבות בעולם, ובכללן מדינות באירופה ובארה"ב. חיוניות תשלום התמלוגים נובעת, בין היתר, מהסיבות הבאות:

(1) זכות טבעית של התסריטאי והבמאי

הרעיון שלאדם זכויות בפרי יצירתו הוא רעיון עתיק, המונח על ההגיון הבסיסי לפיו היצירה היא פרי דמיונו, כשרונו ומאמציו של התסריטאי/הבמאי, ולכן הוא זכאי לצאת נשכר מההכנסות שהיצירה מניבה לאורך חייה של היצירה. התסריטאי והבמאי הם אדריכלי היצירה ומכאן זכותם, המוכרת כזכות יוצרים שלא יבוצעו שידור, ביצוע פומבי, השכרה או העמדה לרשות הציבור של היצירה מבלי שהם הסכימו לכך. עקרון זה היה לנגד עיניו של המחוקק בעת הדיונים בחוק זכות יוצרים התשס"ח - 2007. כמי שנכח בכל הדיונים של ועדת הכלכלה בטיטת החוק, הייתי עד לחשיבות הרבה שנתנו לסוגיה חברי הכנסת מכל קצות הקשת הפוליטית.

(2) מערך התמריצים האופטימלי - מודל תמחור הוגן

הראיתי בסעיף 3 לעיל כי עבודת התסריטאי/הבמאי מאופיינת בראש ובראשונה בחוסר ודאות רב לגבי הצלחתה המסחרית, ב"ניסוי וטעיה", ובדרך ארוכה ומפותלת משלב הרעיון הראשוני ועד ליצירה המוגמרת (אם בכלל). בשלב ההתקשרות בין התסריטאי/הבמאי למשתמש, אין אפשרות לחזות פופולאריות של יצירה.

לנוכח אי הודאות לגבי הצלחת היצירה, מודל התמלוגים היוצר זיקה בין התשלום ליוצר ובין הצלחת יצירתו, הוא התמריץ ההולם והנכון ביותר ליוצר להתאמץ בצורה המיטבית כך שהיצירה תצליח.

(3) הגדלת והשאת "עוגת" היצירה: אינטרס של החברה ("טובת הציבור")

קיומה של יצירה תוססת ומקצועית הוא בעל חשיבות רבה לפתיחות, לגיוון, לעושר ברעיונות ולבנית תרבות מקורית. יצירת נכסי תרבות המונחלים לדורות הבאים, היא חלק ממסורת תרבותית החיונית לכל אומה. מודל התמלוגים מתמרץ תסריטאים ובמאים לקחת סיכונים, לפתח יצירות חדשניות שהתמורה המיידית בעבורן אינה גבוהה על ידי הבטחת יכולתם ליהנות מפירותיהן בטווח הארוך.

מודל התמלוגים מבטיח יכולתם של תסריטאים ובמאים להבטיח רצף עבודה וקריירה ארוכה. אורך נשימה זה של התסריטאי והבמאי הבודד מבטיח גיבוש קהילה מקצועית של תסריטאים ובמאים. ושוב, החשיבות של אלה אינה רק לתסריטאים ולבמאים אלא לחברה כולה.

(4) הגנה סוציאלית

יוצרים, ברוב המקרים של המקרים, אינם עובדים שכירים. הם עמלים לפרנסתם בשוק רווי ותחרותי הדורש חדשנות מתמדת, כל עוד פוריותם וכוחם עומדים להם וכל עוד הם רלוונטיים. עבודה יצירתית לעיתים קרובות אינה רציפה. התמלוגים חשובים ליוצר במיוחד כאשר הוא חדל להיות יוצר פורה ומבוקש, בעתות מצוקה, וכמובן - לעת זקנה. אחד הרגעים המרגשים ביותר בעת הכנת התצהירים המלווים את הבקשה, היה ביקור בביתו הדל של אורי זהר, מי שהיה אחד מעמודי התווך של הקולנוע הישראלי, ונהנה עד היום מתשלומים סמליים מדי פעם בגין השימוש ביצירותיו. מפגשים כאלה היו לי לרוב במסגרת תפקידי בתלי ותמיד חשתי גאווה על תפקידה המוסרי של תלי, שמאפשרת לתסריטאים ולבמאים אלה להנות מהצלחת יצירותיהם שנוצרו לפני זמן רב, כאשר ברור שלא היה בכוחם לאכוף זכויות אלה בעצמם.

4.2. התמלוגים מוסדרים בהתארגנות קולקטיבית

הנסיון בישראל ובעולם מגלה כי, כמו יוצרים בתחומים אחרים, יוצרים אורקוליים נזקקים להתארגנות קולקטיבית על מנת להבטיח את יכולתם להגן על זכויותיהם לתמלוגים ולממש אותן. הדברים נובעים לאור אותם מאפיינים של תהליך היצירה ויחסי הכוחות בין המזמין ליוצר כפי שתוארו לעיל.

מן הראוי לציין את הפער שהיה קיים לפני הקמתה של תלי בין קיומה של זכות לתמלוגים לתסריטאים ולבמאים, המגלמת את זכות היוצרים שלהם, לבין התממשותה של זכות זו בפועל. לנוכח מבנה השוק כפי שתיארתיו בקצרה לעיל, הא-סימטריה המובהקת בין התסריטאי והבמאי הבודד לתאגידי השידור וקיומו של כוח שוק לתאגידי השידור כלפיהם התסריטאי והבמאי הבודדים, לא מפתיע לגלות את העובדות הבאות:

- ציבור הבמאים בישראל מעולם לא קיבו תמלוגים טרם הקמתה של תלי. תסריטאים לא קיבלו תמלוגים לפני שאקום (שהיא, כמו תלי, חברה לניהול קולקטיבי של זכויות יוצרים) התחילה לייצג אותם בתחילת שנות השמונים
- התסריטאים של סרטי הקולנוע (שלא יוצגו על ידי אקום) לא קיבלו תמלוגים לפני שתלי החליטה לייצג אותם עם הקמתה.

משיחות שהיו לי עם יוצרים ותיקים, בהם תסריטאים של סרטי קולנוע ובמאים, עולה כי ללא יצוג קולקטיבי לא היתה להם כל אפשרות לטפל במימוש הזכויות שלהם ולקבל עבורם תמלוגים. בדיקה שעשתה תלי בעולם מגלה כי למרות שקיימים הבדלים עקרוניים בין האופן בו תמלוגים ליוצרים אורקוליים מוסדרים בעולם (למשל בין ארה"ב לאירופה), הרי שבכל המדינות, התמלוגים כמנגנון עקבי ושיטתי הוסדרו רק לאחר שהתסריטאים והבמאים התארגנו באופן קולקטיבי.

הסיבה לכך פשוטה: מבנה השוק המקוטב (ריכוזי בקרב המשדרים – מבוזר מאד בקרב התסריטאים והבמאים) מביא לכך שזכויות היוצרים לתמורה בגין שידורי היצירה שלהם אינן

מכובדות על ידי תאגידי השידור, הנהנים מעוצמה רבה כלפי התסריטאים והבמאים. בעובדה, כל עוד הדבר נתון לשיקול דעתם המסחרי של תאגידי השידור, הם יעדיפו להביא למצב בו זכות התסריטאי והבמאי הבודד לקבלת תמורה על השימוש החוזר ונשנה ביצירתו לא תהיה קיימת. לכן, העדפתו הראשונה של גוף השידור תהיה למנוע התארגנות תסריטאים ובמאים לניהול משותף של זכויות יוצרים, שכן ברור לו כי בהיעדר התארגנות כזו – הוא יכול לסכל את זכות היוצרים לקבלת תמורה על שידורי יצירותיהם. מאידך, בהינתן הכורח למשדר כי עליו לשלם תמורה ליוצרים בגין כל שידור של היצירה – יעדיף המשתמש לעסוק מול גוף לניהול משותף של זכויות יוצרים דוגמת תלי. העדפה ברורה זו באה לידי ביטוי, בין היתר, במכתביהן של היועצת המשפטית של "ישראל 10" (ערוץ 10) ושל סמנכ"ל הרגולציה של Yes המוגשים לבית המשפט במסגרת הבקשה.

5. תלי, הקמתה ופעילותה

5.1. המניעים להקמת תלי

תלי הוקמה ב 14.12.2000 בעקבות התהליכים הבאים :

(1) השינויים בתחום הטלוויזיה והאינטרנט הראו על מגמה של גידול בכמות ההפקות בישראל וגידול בשימושים ביצירות אורקוליות והפיכתם ליצירות מדף ועל הפיכתם לגורם בעל חשיבות ומשקל בתרבות הישראלית, בעוד נושא התמלוגים לתסריטים ובימוי אינו מוסדר כמקובל בעולם.

(2) ציבור הבמאים נוכח לדעת כי בעוד שמגיעים לו תמלוגים כחלק מזכויות היוצרים של חבריו – הרי שבפועל הם אינם מקבלים, ככלל, תמלוגים כאלה; אקו"ם לא הכירה בבמאי כיוצר וסרבה לשתף את הבמאים בתמלוגים על פי חוק הקלטת הריקה (שהיו על פי חוק באחריות אקום כחברה הגדולה) והבמאים הקימו חברה בשם תבי בשנת 1999 (התסריטאים הצטרפו לתבי מאוחר יותר ואז שונה שמה מתבי לתלי, אך מדובר באותה חברה).

(3) התסריטאים היו מיוצגים באקו"ם ומלכתחילה הבינו כי הם זקוקים לניהול משותף של זכויות היוצרים שלהם, אך לאחר שהם בחנו את מעמדם באקו"ם הם מצאו כי הם מופלים לרעה לעומת המוסיקאים והתמלילנים בכל הנוגע לאופן קביעת סכום התמלוגים המגיע להם, כי אקום פועלת בעניינם מתוך שיקולים זרים, ניגוד אינטרסים מובנה בשל מגזרי היוצרים השונים אותם ייצגה, בהעדר שקיפות, התייחסות למאפיינים המיוחדים שלהם כיוצרים אורקוליים, וכן - כי לרובם אין זכויות הצבעה לדירקטוריון אקו"ם ואין בו ייצוג ליוצרים האורקוליים.

(4) יצוג התסריטאים היה חלקי ואקו"ם סרבה לייצג את התסריטאים בסרטי הקולנוע, למרות שייצגה את הסופרים בכל הקשור לעיבוד יצירותיהם לקולנוע.

בתחילת שנת 2001 פרשו לתלי כ- 100 תסריטאים (יחד עם כ- 100 במאים מנתה אז תלי כ- 200 יוצרים), אך תוך כשלוש שנים הגיע מספר החברים לכ- 500 חברים, והיקף הרפרטואר של תלי כ- 80% מהרפרטואר האורקולי המשודר (בזכויות תסריט). עלי לציין כי אקום מיוזמתה פסקה לחלוטין לייצג תסריטאים בתחילת 2007.

עם הקמת תלי, השקיעה תלי משאבים רבים ביצירת מודעות בקרב מקבלי ההחלטות וכן באמצעות נקיטת הליכים משפטיים, עד שבתי המשפט קבעו כי הבמאי הוא מחבר לצד התסריטאי של היצירה האורקולית וכי הבימוי היא יצירה נשוא זכות יוצרים. תהליך זה החל בשנת 1999 ורק לאחר 7 שנים החלו הבמאים לקבל מתלי את התמלוגים המגיעים להם בגין שידור יצירותיהם. גם התסריטאים של סרטי הקולנוע, למרות שאיש לא הכחיש את זכותם לקבלת תמלוגים, לא זכו לקבל מעולם תמלוגים בהעדר ייצוג בתקופת אקו"ם, והחלו לקבל תמלוגים בגין סרטי הקולנוע שלהם רק עם הקמת תלי.

5.2. תלי וחבריה, ציבור התסריטאים והבמאים

תלי מונה 1639 חברים (נכון למועד כתיבת תצהירי זה) ומדי שנה מצטרפים אליה כמה עשרות תסריטאים ובמאים. ציבור זה כולל את מרבית התסריטאים והבמאים הפעילים בישראל. חברי תלי הם יוצרים עצמאים העובדים רובם ככולם, כ-Free Lance, בהתקשרות קצרת מועד (בממוצע סדר גודל של חודשים בודדים) אצל התאגידים הגדולים הפועלים בתחומי הטלוויזיה (חברות HOT ו-Yes, זכייניות ערוץ 2 וערוץ 10 ורשות השידור). ההתקשרות נעשית, בדרך כלל, באמצעות חברות הפקה המתקשרות עם תאגידים אלה, אך לעיתים גם בהתקשרות ישירה. תלי אינה עוסקת בניהול כל זכויות היוצרים, אלא מתמחה בניהול משותף של זכויות תלי כהגדרתן להלן.

הפרטואר המיוצג על ידי תלי מורכב מזכויות הביצוע הפומבי, זכויות השידור, זכויות ההשכרה וזכויות העמדה לרשות הציבור של יצירות חבריה (וכן הזכות לגביית גמול יוצרים בגין חוק הקלטת הריקה).

הסדר ניהול הזכויות מאפשר לתלי להעניק רישיונות שימוש בזכויות המיוצגות של כל חבריה, ולייצג את חבריה מול כל תאגידי השידור הצריכים רישיונות שימוש כאמור. מנגד - מקנה הסדר זה לתלי את הזכות לגבייה וקבלה עבור חברי תלי של תמלוגים בגין ביצוע פומבי, שידור, השכרה והעמדה לרשות הציבור של התסריט והבימוי. נדגיש כי אין חובה על הבמאי או התסריטאי חבר תלי – להשתמש בשירותיה של תלי דווקא, ואין לתלי כל בלעדיות כלפי מי מהחברים בה.

רפרטואר תלי מתייחס לתסריט ו/או בימוי בכל הנוגע ליצירות האורקוליות הישראליות הקיימות והעתידיות של חברי תלי, בהתייחס לסוגות הבאות:

- (1) יצירה דרמטית, לרבות סרט קולנוע, דרמה חד פעמית וסדרת דרמה.
- (2) יצירה תיעודית שמשכה 25 דקות לפחות, לרבות סרט תיעודי וסרט תיעודי עיתונאי.
- (3) יצירה תיעודית בידורית שמשכה 25 דקות לפחות, לרבות ריאליטי ומצלמה נסתרת.
- (4) יצירה בידורית עם יסודות דרמטיים, לרבות מערכונים וסטנדאפ.
- (5) תוכנית לילדים הכוללת יסודות דרמטיים.
- (6) סרטון מוסיקלי (וידאו קליפ), שהופק במיוחד עבור שיר ושבמסגרתו מבוצע השיר, או סרטון של שיר שנערך מתוך הופעה חיה.

רפרטואר תלי מונה את כלל היצירות של כלל החברים, אך במסד הנתונים רשומים רק היצירות אשר היה בהם שימוש בפועל בתקופה בה תלי קיימת. מספרם של יצירות רשומות אלה מגיע נכון למועד כתיבת שורות אלה ל- 64,234 (להערכתנו בפועל רפרטואר תלי מונה קרוב ל- 100 אלף יצירות). לכל יצירה פרטנית יש יוצר אחד או מספר יוצרים. לעיתים יוצר אחד הוא התסריטאי והבמאי ולעיתים קרובות יש כמה תסריטאים וכמה במאים.

מבדיקה שערכה תלי לגבי כלל היצירות של חברי עולה כי מספר התסריטאים והבמאים הממוצע ביצירות הוא 3.2 תסריטאים ובמאים ליצירה. אולם המספר משתנה בהתאם לסוגה. בסוגות בהן