

Nitzan, Jonathan; Bichler, Shimshon

Working Paper

הקפיטליזציה של סרטי הקולנוע (The Capitalization of Movies)

Provided in Cooperation with:

The Bichler & Nitzan Archives

Suggested Citation: Nitzan, Jonathan; Bichler, Shimshon (2023) : הקפיטליזציה של סרטי הקולנוע (The Capitalization of Movies), The Bichler & Nitzan Archives, s.l., <https://bnarchives.yorku.ca/813/> , <https://www.the7eye.org.il/503912>

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/280112>

Standard-Nutzungsbedingungen:

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

Terms of use:

Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.

You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.

If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



הקפיטליזציה של סרטי הקולנוע

יהונתן ניצן ושמשון ביכלר

העין השביעית

27.11.2023

<https://www.the7eye.org.il/503912>

"תוך פחות מארבעים שנה הצליחו בעלי הסרטים לא רק להכפיל את הריכוזיות לנקודה שבה כ-90% מהכנסות הסרטים מתקבלות מ-10% בלבד מכלל הסרטים, אלא גם לצמצם פי ארבעה את הסיכון הדיפרנציאלי של רווחיהם" • מתוך ספרם של יהונתן ניצן ושמשון ביכלר, ההון ושברו.



השלט הוליווד בלוס-אנג'לס קליפורניה (צילום: Thomas Wolf, www.foto-tw.de / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0)

סבוטז': השלטת סדר ההון בתרבות הפנאי. הקפיטליזציה של סרטי הקולנוע

אחד מעסקי הפנאי החשובים ביותר שהתפתחו מראשית המאה העשרים הוא עסקי הסרטים (movies) על שלל הופעתם והצגתם: ראינו, קולנוע, וידיאו, קלטות, די-וי-די, בלו-ריי, אתרי אינטרנט, מסכי טלוויזיה, מחשב וטלפון.

מרכז עסקי הסרטים במאה העשרים היה הוליווד בקליפורניה, אך גם לאחר עליית המרכזים במומביי ובבייג'ין הוליווד נותרה דומיננטית בחלוקת הרווחים, ובעיקר בהכתבת הסדר ההוליוודי הידוע ברחבי העולם. [1]

רבות נכתב על הכלכלה הפוליטית של הוליווד. [2] בדרך כלל הכותבים הממסדיים עסקו בניתוח ההצלחות והכישלונות של עסקי הסרטים. הם התחקו אחר סוד רווחיותם של "שוברי הקופות" שהופקו בהשקעה מזערית, וההפסדים של השקעות הענק בסרט שהורד מהר והושלך הצדה. השאלה המרכזית שמהדהדת בספרים

ובמאמרים על עסקי הסרטים ההוליוודיים: מהו התפריט האולטימטיבי של הסרט הרווחי, ומהו המינון הנכון של מרכיבים ותבלינים בתפריט שיהפכוהו ללהיט. ומעבר לייצור הסרט קיימת השאלה: מהי אסטרטגיית השיווק האופטימלית. [3] אין להתפלא ששיטת המחקר הרווחת בספרות האקדמית הממסדית על עסקי הסרטים ההוליוודיים הינה פונקציית הייצור, שבה מחפשים לאורכו של קו הייצור את הגורמים, המרכיבים והטכניקות אשר תרמו יותר מאחרים להעלאת הרווחיות של סרט. [4]

הסרט נתפס בדרך כלל כפעולה יצירתית, כמעשה אמנות, כהפקה תעשייתית, או לכל הפחות כמוצר תרבותי לצרכן. אלא שאין להתחמק מהעובדה שההון הוא שליט הסדר והשפה ההוליוודיים. משום כך המשמעות העיקרית של הסרט היא הציפיות לרווח שמייחסים לו בעלי הפירמה המשקיעה בו בהשוואה למחירים ולרווחים עכשוויים של סרטים אחרים וכמובן – בהשוואה להשקעות הון בכלל.

עסקי הסרטים של הוליווד עסוקים בכפייתיות בניבוי טיבם של הסרטים שירוויחו יותר מן ההכנסות הממוצעות הציפיות מסרטים בפרק זמן מסוים. זה ההסבר לכך שתסריטים מסוימים נמכרים לאולפנים בעוד שאחרים נדחים, שפרויקטים מסוימים מפותחים ואחרים מתעכבים, שחלק מן הפרויקטים מופקים במלוא כושר הייצור ואילו אחרים לא ייצאו לעולם מ"תופת הפיתוח", על פי עגת הוליווד. [5]

אך מעבר לרווח, אמנות הסרט בשפת ההון היא חיפוש מתמיד של דרכים להורדת הסיכון שבתוך משוואת הקפיטליזציה של הסרט. דרגת הסיכון הפכה לנושא המרכזי בעסקי הסרטים של הוליווד, משום שהמוסכמה הרווחת בקרב האנליסטים של עסקי הסרטים היא כי עתידו הפיננסי של סרט חדש קשה יותר להערכה מאשר כל סחורה אחרת בשוק. בשורה התחתונה, המניע המרכזי של פירמה הוליוודית מובילה הוא להקטין את התנודות בהכנסותיה העתידיות מסרטים, ולפחות להקטין ביחס לתנודות הממוצעות של הפירמות ההוליוודיות האחרות.

ואכן, הספרות הרדיקלית והביקורתית הרבתה לעסוק באסטרטגיות, בתחבולות ובתעלולים ההוליוודיים להורדת הסיכון. אלה כללו בין השאר, כפיית הסדר ההוליוודי על ידי בעלי האולפנים המובילים באמצעות אכיפת צנזורה, נורמות והגבלות על תכנים של סרטים ועל התנהגות שחקנים, על קו הייצור ומחץ לו, וכמובן, טכניקות הפקה ויזמות שיווק, הפצה ופרסום, שהתפשטו והתמסדו ברחבי העולם.

האסטרטגיות הנפוצות בניסיונות ייצוב ההכנסות הן: הפקות המתבססות על ז'אנר בטוח. הכתבת תכנים, דיאלוגים וסצנות שאין בהם תודעה רדיקלית, בייחוד כאלה המעוררים תודעה של תכנון דמוקרטי או תכנים המציגים באור שלילי את משטר ההון ובעליו. [6] הפקה מחודשת של סרטים ישנים שהצליחו בעבר באמצעות תסריט משופץ ובמאים ושחקנים מוכרים. הפיכת סרט רווחי לסדרת סרטי המשך. השקעה בפולחני האלהה של כוכבי קולנוע. השקעה בהפקת פסטיבלים של פרסים לסרטים. פעולות חדשים בפירוטכניקה, אקרובטיקה וארטיקה. תכנים המשלבים מזימות ממשלתיות, בירוקרטיה" ציבורית מושחתת, פשעים מתוחכמים, אלימות ומין במינונים שונים ועוד.

כך או אחרת, למרות שלל האסטרטגיות והתחבולות להורדת הסיכון, שורר בקרב החוקרים האקדמיים הממסדיים קונצנזוס לפיו בכל הפקת סרט מובנה מקדם סיכון לא ידוע. הסיבה לכך היא האמונה הניאו-קלסית בכוחו המיסטי של "הצרכן הריבוני". הצרכנים הינם בעלי טעמים קופצניים והם עשויים להוריד שאלה השקעת ענק בסרט משופע כוכבים ופעלולים, או דווקא להפתיע ולנהור בהמוניהם לסרט סוג ב' דל תקציב המלוהק בשחקנים לא ידועים, שהופך בלא סיבה מובנת ל"סרט פולחן". קשה אם כן, על פי המומחים, ליצור מודל עסקי אוניברסלי להפקת סרט, משום שהצרכנים נחשבים במודל העסקי של הסרט ל"גורם חיצוני" לא ידוע, שאין אפשרות לשבצו בתוך המודל ולהתנותו לסביבה תרבותית מסוימת בדמוקרטיה של שוק. [7]

ג'יימס מקמהון שבחן את ההיסטוריה של תפיסת הסיכון בעסקי הסרטים של הוליווד מפרספקטיבה של תיאוריית הון-כוח, הגיע למסקנה הפוכה. לפי מקמהון, רמת הסיכון בקפיטליזם נקבעת על פי הביטחון של הקפיטליסטים ביכולת הקבוצות השליטות להכתיב את היררכיית יחסי הכוח, או במובן המייד, את סדר חלוקת ההכנסות והקניין.



פוסטר הסרט הנוקמים: סוף המשחק (2019)

דירוג הסיכון בסרטים הוא דיפרנציאלי, ומכאן מתחיל דירוג הסרטים, או יותר נכון דירוג הציפיות להכנסות עתידיות של הסרט ביחס לסרטים אחרים. הערכה שסרט ירוויח בקופות בתי הקולנוע 100 מיליון דולר מקבלת משמעות מסוימת בחישוב הקפיטליזציה של הסרט, אם הציפיות להכנסה הממוצעת מסרטים בעלי תקציב דומה, הן 150 מיליון דולר. המשמעות תהיה שונה לגמרי אם הציפיות להכנסה של 100 מיליון דולר מציבה אותו בדירוג העליון של הציפיות להכנסות. [8]

ההיסטוריה של דירוג הציפיות להכנסות מסרטים מלמדת, לפי מקמהון, על השינויים שחלו בתפיסת הסיכון בקרב עסקי הקולנוע ההוליוודיים. כאן הוא זיהה תהליך של ריכוזיות בהכנסות הסרטים המדורגים שהתחולל ב-70 השנים האחרונות. למין סוף שנות הארבעים של המאה העשרים, המאון העליון (1% העליון) של מספר הסרטים שהופקו הלך והגדיל את חלקו בסך ההכנסות מסרטים בעולם. בראשית התקופה הנסקרת המאון העליון הכניס כ-2% בלבד מן ההכנסות של האולפנים המובילים. בתחילת שנות הששים המאון העליון במספר הסרטים כבר גרף כ-6% מתוך ההכנסות. תהליך הריכוזיות נמשך בהתמדה ובתחילת שנות התשעים ה-1% העליון, שהיה למעשה 2 סרטים מתוך 163 סרטים שהפיקו האולפנים המובילים בהוליווד באותה שנה, הרוויח כ-14% מסך ההכנסות. [9]

תהליך הריכוזיות בהוליווד היה חלק מכניסת קבוצות הון דומיננטיות לעסקי הסרטים. מדובר בשש קבוצות: קולומביה, דיסני, פרמאונט, פוקס המאה העשרים, וורנר-ברוס ווינברסל, שריכזו את רוב ההכנסות ושלטו בייצור ובהפצה. [10] תהליך הריכוזיות נוצר יחד עם עליית הביטחון היחסי בהשקעות ותחושת ירידה בסיכון הדיפרנציאלי של האולפנים המובילים. גם אסטרטגיות ההפצה השתנו ואפשרו את ירידת הסיכון והפיכת הציפיות להכנסות לאמינות יותר.



מלחמת הכוכבים (צילום מסך)

אחת האסטרטגיות המועדפות על האולפנים המובילים היא שיטת הפריסה הרחבה של הקרנת סרט חדש (release theatrical wide), שבה הסרט מוקרן מיד עם צאתו במקביל באלפי בתי קולנוע ברחבי ארה"ב והעולם. "מלחמת הכוכבים", למשל, הוקרן כבר בשבוע הראשון ב-3,000 בתי קולנוע בארה"ב. זאת השיטה המועדפת בייצור סרטים המיועדים להיות "שוברי קופות" (blockbuster), או מה שמכנים "חובה לראות". כך הייתה האסטרטגיה ב"מלתעות" ב-1975, וכך גם ב"קינג קונג" ב-1976, שנפתח ב-1,000 בתי קולנוע, וכך אף ב"התהום" מ-1977 שנפתח ב-800 בתי קולנוע. כולם אכן היו "שוברי קופות". יש לזכור שתקציב הפצה גדול כזה יכול לבוא רק עם תחזית אמינה לדירוג מוביל של הסרט, כלומר עם ביטחון הבעלים בשליטה יחסית בסיכון ובתחזית ההכנסות. [11]

לפני שנות השבעים פירמות הסרטים ההוליוודיות נהגו להקרין סרט חדש במעגל מצומצם של בתי קולנוע מובחרים, בעיקר במרכזי הערים הגדולות, ורק עם שוך "ההרצה הראשונה" (first run) עברו למעגלים הולכים ומתרחבים של בתי הקולנוע "במורד הזרם" (release platform). אסטרטגיית ההפצה בפריסה רחבה החלה רק עם צאתו של הסרט "בילי ג'ק" ב-1971, ומאז היא הפכה לשיטה מועדפת על האולפנים המובילים. יתר על כן, שיטת הפריסה הרחבה מכוונת לרכז את רוב ההכנסות הצפויות בשבועות הראשונים של ההפצה, או אם לדייק – של הפצת התודעה ההמונית.

הדוגמה הבולטת מכל היא הסרט "המומיה חוזרת" ב-2001, בתקציב של כ-100 מיליון דולר, שהוצא בפריסה נרחבת ברחבי העולם והכניס כחצי מיליארד דולר. כ-90% מהכנסותיו בקופות היו בחמשת השבועות הראשונים להקרנה. דוגמא לסרט שיצא בפריסה מצומצמת הוא "אחי היכן אתה" (2000) של האחים כהן, שנחשב לסרט "איכות" ואף על פי כן כבעל סיכון נמוך. הסרט דל התקציב יחסית, אסף בקופות כ-70 מיליון דולר, וכ-90%

מהכנסותיו בבתי הקולנוע הגיעו רק לאחר ארבעה חודשים. כך גם "רשימת שינדלר" (1993) של שפילברג, שהוקרן בתחילה ב-25 אולמות בלבד, ואף על פי כן היה אחד מ"שוברי הקופות" באותה שנה (350 מיליון דולר הכנסות על תקציב של 25 מיליון).

לעומת זאת קיימים סרטים מפתיעים, דלי תקציב, דלי תוכן, עם שחקנים אלמוניים כמו "רוקי", שקיבל מינימום הקרנות בפתיחה והפך במהירות לרווחי ביותר בין סרטי 1976, יותר מסרטים בעלי פריסה רחבה ותקציבי ענק כמו "התהום" ו"קינג קונג". כך גם "פלאטון" (1986), סרט "איכות", ביקורתי יחסית לאותה תקופה, עם עומק עלילתי מורכב, "גברי" וחסר דמות נשית. הסרט בעל דירוג הציפיות הנמוך להכנסות, שהוקרן בפתיחתו בששה (6) אולמות בלבד, הפך במהרה לשובר קופות, השלישי בהכנסותיו באותה שנה (כ-140 מיליון דולר על תקציב של 6 מיליון דולר).



אחי, איפה אתה? (צילום מסך)

ג'יימס מקמהון הפך באופן מקורי את מידת הפריסה בהשקות הפתיחה של הסרטים לממד ראשוני לסיכון שמייחסים בעלי הסרט להשקעתם. הממד משקף את מידת ביטחונם של העסקים המובילים בהוליווד בציפיות להכנסות העתידיות. יתר על כן, בדיקת ההיסטוריה של יחס ההכנסות של הסרטים המובילים בפועל לבין ההכנסות של הסרטים המובילים בדירוג אולמות ההשקה עשוי להצביע על השינויים שחלו ביכולתם של בעלי הסרטים להפחית את דרגת הסיכון, או בקצרה – לשלוט במקדם (δ) שבמשוואת הקפיטליזציה.

לשם דוגמא נציג את היחסים הללו בשתי הטבלאות הבאות שמדרגות את הציפיות לרווח של הבעלים לעומת התוצאות בקופות בפועל של עסקי הסרטים המובילים בהוליווד בשנת 1986.

טבלה י"ג.1
השקת סרטים חדשים בשנת 1986
דרוג על פי ההכנסות בקופות

הסרט	ההכנסות מהקופות במיליוני דולר	מספר האולמות שהקרינו בהשקה
אהבה בשחקים	177	1,028
קרוקודיל דנדי	175	879
פלטון	138	6
קרטה קיד 2	115	1,323
מסע בין כוכבים 4	110	1,349
חזרה לנעורים	91	1,605
שובו של הנוסע השמיני	85	1,437
נער הזהב	80	1,667

מקור: 32 (2013) McMahon

טבלה י"ג.2
השקת סרטים חדשים בשנת 1986
דרוג לפי מספר האולמות שהקרינו בהשקה

הסרט	ההכנסות מהקופות במיליוני דולר	מספר האולמות שהקרינו בהשקה
קוברת	49	2,131
תרגיל לשוטרים מתחילים 3	4	1,788
יחס לא הוגן	16	1,731
מחץ הדלתא	18	1,720
נער הזהב	80	1,667
יום ששי ה־13 חלק 6	19	1,610
חזרה לנעורים	91	1,605
פולטרנגייסט 2	41	1,596

מקור: 33 (2013) McMahon

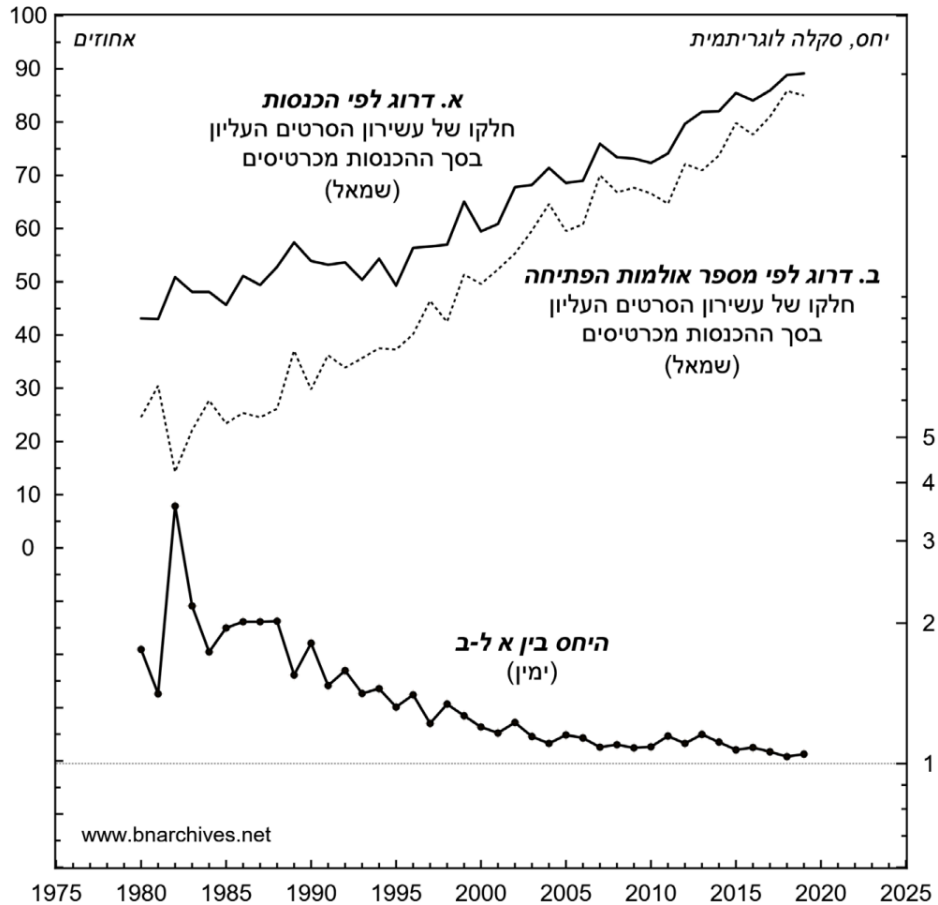
בטבלה הראשונה (י"ג.1) מוצגים בסדר יורד שמונת הסרטים המובילים שיצאו ב-1986 על פי ההכנסות מהקופות, שמוצגות בטור השני. הציפיות להכנסות, אשר משתקפות במספר האולמות שבהם הוקרנו הסרטים בפתיחה, מוצגות בטור השלישי. "פלאטון" כאמור בלט בחריגתו מהקונצנזוס. הוא נפתח בששה אולמות בלבד אבל הפך במהרה ללהיט והיה השלישי בדרוג ההכנסות מהקופות באותה שנה. ניתן אף להבחין כי אין התאמה בין דירוג ההכנסות בפועל לבין דירוג הציפיות להכנסות (לפחות על פי מספר האולמות שהקרנו בפתיחה). שני הסרטים בדירוג העליון של ההכנסות, "אהבה בשחקים" ו"קרוקודיל דנדי", לא הופיעו אפילו בין עשרת הסרטים שזכו להקרנות פתיחה עתירי אולמות.

בטבלה השנייה (י"ג.2), מדורגים הסרטים שהובילו במספר האולמות בהשקה. רואים שכמעט כל הסרטים אשר זכו לפריסה רחבה נכשלו בקופות מלבד שני סרטים, "חזרה לנעורים" ו"נער הזהב", ואף הם לא נמצאו בפסגת

דירוג ההכנסות (פחות מ-100 מיליון דולר). כל שאר הסרטים ברשימה אף לא חצו את סף ההכנסות של 50 מיליון דולר.

אם נחזור על שני החישובים האלה כל שנה לאורך ארבעים השנים האחרונות – קרי, נדרג את הכנסות הסרטים המובילים – פעם על פי הכנסותיהם ופעם על פי מה שפירמות הסרטים ציפו לו בהתבסס על אולמות ההשקה – נקבל את תרשים י"ג.12.

תרשים י"ג.12
יחסים מסוכנים בין ציפיות להכנסות לבין הכנסות מסרטים בהוליווד, 1980-2019



הערה: Boxofficejojo.com מספק מידע בין השנים 1980-2019 על כל אחת מהשקות הסרטים בארה"ב. לאחר קיבוץ הסרטים לפי שנת ההשקה הם סודרו בשתי קבוצות: אחת לפי דרוג הכנסתם הגולמית והשנייה לפי דרוג מספר האולמות בהשקה. שני הדו"גים אומדים את אחוז הכנסות העשירון העליון של הסרטים בהוליווד שדורגו לפי הכנסותיהם מתוך סך ההכנסות באותה שנה. אומדן 10% העליונים מותאם למספר הסרטים שהושקו בארה"ב בשנה הנדונה.

SOURCE: This chart was originally published in McMahon (2013), p. 34. It is reproduced and updated here with the author's permission and new data till 2019. Original data are from www.boxofficejojo.com.

התרשים מציג 40 שנה (1980-2019) של יחסי סיכון בין ציפיות להכנסות לבין ההכנסות מסרטים למעשה. הקו העליון (האחיד) מייצג את אחוז הכנסות העשירון העליון של הסרטים בהוליווד שדורגו לפי הכנסותיהם מתוך סך ההכנסות. כלומר, כמה אחוז מתוך סך ההכנסות מסרטים לקחו 10% מהסרטים המובילים על פי דירוג הכנסותיהם מדי שנה (הנתונים בנוסח הטבלה הראשונה).

הקו מתחתיו (המקווקו) מציג את חלקו במכירות של העשירון העליון של הסרטים שדורגו לפי מספר אולמות הפתיחה (הנתונים בנוסח הטבלה השנייה). לבסוף הקו התחתון (המנוקד) מייצג את היחס בין הסדרה הראשונה לבין השנייה, כלומר, עד כמה ההכנסות המובילות **בפועל** (הסדרה העליונה) קרובות ל**ציפיות** להכנסות המובילות (הסדרה המקווקו מתחתיה). ככל שערך היחס הזה קטן יותר, כך דירוג ההכנסות בפועל משקף בדיוק רב יותר את ציפיות התאגידים להכנסות. יחס זה מופיע כנגד הסקלה הלוגריתמית מימין.

כמה תופעות בולטות בתרשים. ראשית, בולט תהליך ריכוזיות ההכנסות בהוליווד שהחל כבר בשנות הארבעים. סדרות הנתונים מתחילות אמנם רק בשנות השמונים, אבל אפשר להיווכח כי בשנת 1980 העשירון העליון של הסרטים שלט בכ-43% מסך ההכנסות בקופות, בעוד שבשנת 2019 העשירון העליון כבר גרף כ-89% מסך הכנסות הסרטים שהופקו בהוליווד באותה שנה.

שנית, ניתן להבחין שלמן אמצע שנות התשעים, הקשר בין התנודות שבשתי הסדרות הלך והתהדק, כלומר הקשר הסטטיסטי בין עשירון ההכנסות העליון לבין עשירון העליון של הקרנות הבכורה הלך והתחזק. [12] לבסוף, היחס בין שתי הסדרות, המוצג בסדרה התחתונה המנוקדת, הלך וקטן. שתי הסדרות התקרבו והיחס ביניהן הצטמצם כמעט ל-1.

כך למשל, בשנת 2007 היחס בין סדרת ההכנסות לבין סדרת הציפיות להכנסות היה 1.08, כשמתוך 63 סרטים אפשריים, 46 נכללו הן ברשימת 10% העליונים בהכנסות והן ברשימת 10% העליונים במספר הקרנות הפתיחה שבאסטרטגיית הפריסה הרחבה. יחס זה המשיך להצטמצם, וכעשור לאחר מכן, ב-2018, הגיע ל-1.04. מסתבר אם כן, שככל שההיסטוריה ההוליוודית התקדמה, כך נחה רוח הנבואה על הבעלים המרכזיים של עסקי הסרטים בהוליווד. ללא ספק גרמו לכך הכריזמה והיצירתיות היזמית או ההפך.

ניתן לומר כי תוך פחות מארבעים שנה הצליחו בעלי הסרטים לא רק להכפיל את הריכוזיות לנקודה שבה כ-90% מהכנסות הסרטים מתקבלות מ-10% בלבד מכלל הסרטים, אלא גם לצמצם פי ארבעה את ה"סיכון" הדיפרנציאלי של הווחיהם, ומכאן להזניק מעלה את הקפיטליזציה הדיפרנציאלית של השקעותיהם. [13]

קטע היסטורי זה אודות עליית הריכוזיות, השינויים בתפיסת הסיכון ועליית ביטחונם של הבעלים המרכזיים בציפיות לרווח מעסקי הסרטים הינו עדות לעליית כושרם של הבעלים להכתיב את הסדר ההוליוודי, ליכולתם לבלום את היצירתיות ולדחקה לתוך משוואת הקפיטליזציה, ובסופו של דבר, לעליית כוחם של הבעלים לשלוט בתרבות ההמונים – או בשפה פשוטה, בתודעת הנתונים.

הערות

[1] תת פרק זה על עסקי הסרטים של הוליווד מבוסס, הן מבחינת מראי המקום, הנתונים והתרשימים והן מבחינת התיאוריות והמסקנות, על עבודותיו החדשניות של ג'יימס מקמהון (2022, 2021, 2019, 2015, 2013, McMahan).

[2] Sedgwick, John and Michael Pokorny (2005) 'The Characteristics of Film as a Commodity', in *An Economic History of Film*, edited by John Sedgwick and Michael Pokorny. New York: Routledge, pp. 6-23.

[3] Wiese, Michael (1991) *Film and Video Financing*. CA: Focal Press

Ravid, Abraham, S (1999) 'Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry', [4] *The Journal of Business*, 72 (4): 463-492, Elberse, Anita (2007) 'The Power of Stars: Do Star Actors Drive the Success of Movies?' *Journal of Marketing*, 71 (4): 102-120, Hadida, Allergre, L. (2010) 'Commercial Success and Artistic Recognition of Motion Picture Projects', *Journal of Cultural Economics*, 34 (1): 45-80.

[5] פרויקט מצוי בשלב "development hell" אם התסריט תקוע בעמדת פיתוח אך לעולם לא זוכה לתקציב הפקה (Wasko, Janet (2008) 'Financing and Production: Creating the Hollywood film Commodity', in *The Contemporary Hollywood Film Industry*, edited by Paul McDonald and Janet Wasko. (Malden, MA: Blackwell Publishing, pp. 53 הגמר, סרט אחד מתוך 50 פרויקטים שהחלו והתייבשו בייסורי המתנה (Wiese, 1991: 32).

[6] אין הכוונה לסצנות ודיאלוגים שטחיים העוסקים בחמדנות אישית ובתאוות בצע של דמויות שטניות כגון בנקאים, ברוקרים, מנהלי תיקים בבורסה ובעלי פירמות נכלוליים. שם מדובר בנטיית אישיות ולא בסדר ההון ובאידיאולוגיות המקודשות של הסדר התחרותי ההכרחי. בדרך כלל מצורפים לחבילה עסקנים פוליטיים, פקידים ממשלתיים, שוטרים וקציני צבא מושחתיים.

[7] Garvin, D. A. (1981) 'Blockbusters: The Economics of Mass Entertainment', *Journal of Cultural Economics*, 5(1): 4, De Vany, Arthur, S. (2004) *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. New York: Routledge: 260

[8] Litman, B.R. (1998) *The Motion Picture Mega-Industry*. Boston, MA: Allyn and Bacon: 44

[9] McMahon, James (2013) 'The Rise of a Confident Hollywood: Risk and the Capitalization of Cinema', *Review of Capital as Power* 1 (1): 28

[10] כולן הוחזקו ונשלטו בתקופות שונות על ידי קבוצות הון דומיננטיות. בין השאר, קוקה קולה וסוני החזיקו בקולומביה, Gulf וכן Viacom החזיקו בפרמאונט, ניז קורפוריישן בפוקס המאה העשרים, Matsushita וכן GE ו-Vivendi החזיקו ביוניברסל.

[11] סיכום אסטרטגיות ההפצה: 'Is Hollywood a Risky Business? A Political Economic Analysis of Risk and Creativity', *The Political Economy of Communication* 3 (2): 28-54

[12] מקדם פירסון בחמש השנים 1985-1980 היה -0.74, ב-1995-1990 היה -0.39, ב-2000-2005 היה +0.94, ב-2010-2015 היה +0.92, וב-2015-2019 כבר הגיע ל-+0.99.

[13] על כך: McMahon (2019).

תת-הפרק "סבוטז': השלטת סדר ההון בתרבות הפנאי. הקפיטליזציה של סרטי הקולנוע" מופיע בספר **ההון ושברו** מאת יהונתן ניצן ושמשון ביכלר, שראה אור בהוצאת פרדס בשנת 2022. את כל כתבי ניצן וביכלר ניתן לקרוא כאן.