מסה

"הדילמה החברתית" של נטפליקס: מבע בדיוני של אסון?

שלומית אהרוני ליר ושולמית אלמוג

מבוא

סרטי מדע בדיוני וסרטים דוקומנטריים משויכים לשתי סוגות קולנועיות שונות ואף מנוגדות במהותן. סרטי המדע הבדיוני מצהירים מלכתחילה על מרחק מהריאליה ומתרכזים בנרטיבים על אודות עתיד מדומיין ומומצא, ואילו הקולנוע הדוקומנטרי מושתת על בקשה לשקף את המציאות, גם אם שיקוף זה מתווך ונערך דרך הבחירות של יוצרי הסרט. שלא כמו סרטי מדע בדיוני, שבהם מסרים חברתיים־פוליטיים לרוב אינם חלק ישיר מהאמירה, ואם יש כאלה הם נובעים מפרשנויות חיצוניות למבע הקולנועי, הקולנוע הדוקומנטרי נתפס במקרים רבים כסוכן של תיקון חברתי, המשתמש באופן מודע ומכוון מטרה בכלי התיעודי לצורך קידום שינוי חשוב ונחוץ (Grierson, 1976; Renov, 1993). ולמרות הפער הזה, אנחנו מבקשות לציין כמה מאפיינים של הסרט הדוקומנטרי **הדילמה החברתית**[1] בהפקת נטפליקס המזכירים מבנה, נרטיב ומבע אומנותי המשויכים לרוב לסרטי מדע בדיוני.

בספטמבר 2020 הזרימה נטפליקס אל המסכים הביתיים ברחבי העולם את הסרט הדוקומנטרי **הדילמה החברתית** (*The Social Dilemma*), שכותרתו מתכתבת עם הדרמה **הרשת החברתית** (פינצ'ר, 2010), המתארת את הקמת פייסבוק. הסרט, שעורר הדים רבים וזכה לפופולריות ולהערכה,[2] קורא לבחון את הנזק

1 בויים על ידי ג'ף אורלובסקי (Jeff Orlowski) ונכתב על ידי אורלובסקי, דייויס קומב (Davis Coombe) וויקי קרטיס (Vickie Curtis). משום מה תורגם שמו של הסרט לעברית ל**מסכי עשן: המלכודת הדיגיטלית**.

2 על פי אתר IMDb הסרט היה מועמד לפרסים בתחרויות שונות וזכה במספר פרסים. באתר

החברתי שנגרם בעקבות עלייתן של הרשתות החברתיות, וזאת על רקע סרטוט עתיד דיסטופי של התפשטות דיכאון בקרב בני ובנות נוער, ניצול של בני אדם לצורכי רווח והתערערות הדמוקרטיה. הסרט אינו מסתפק בפירוט מגוון הנזקים והסכנות – שהעיקריים שבהם הם התמכרות לתקשורת הדיגיטלית, ניטור פעילות הגולשים, מסחר בנתונים פרטיים וחדשות כזב ("פייק ניוז") – המערערים את המבנים החברתיים ומעיבים על חיי הפרט ויציבות הקהילה, אלא מבקש גם לקדם שינוי חברתי באמצעות קריאה תקיפה לתיקון המצב הקיים. תיקון כזה, על פי הסרט, ייערך, בין היתר, באמצעות הנהגת רגולציה שתגביל תאגידי דיגיטל ותאפשר לגבות מיסים מחברות הכורות מידע ברשת, ובאמצעות שכנוע של הפרט לנקוט מגוון אמצעים להקטנת השפעת הרשתות החברתיות, כמו התנתקות מהן, ביטול התרעות מאתרי תוכן, שימוש במנועי חיפוש חלופיים שאינם שומרים היסטוריה של חיפוש, ביטול גישה למסכים לילדים ולילדות עד גיל תיכון ועוד.

ממבט ראשון דומה כי הסימון שמייצר הסרט על אודות הצורך בשינוי בעל משמעות חברתית לצד קריאתו הברורה והמוצהרת לשינוי מציאות מושתתים על תפיסתו של רנוב (Renov, 1993) את הקולנוע הדוקומנטרי כמבוסס על רעיונות ופעילויות יצירתיות המתופעלים על ידי דיון ומעורבות ציבורית. רנוב מציג מודל של פואטיקה דוקומנטרית המושתת על כמה מגמות רטוריות ואסתטיות, ובהן המגמה לתעד, לחשוף ולשמר והמגמה לנתח ולחקור. טענתנו היא כי "הדילמה החברתית" רחוקה מלהיענות למגמות הללו. אומנם הסרט מתיימר להציג ניתוח וחקר, אך במקום ההתבוננות חוקרת ומעמיקה בתופעת הרשתות החברתיות, הסרט מתכתב עם דגמים פואטיים של סרטי מדע בדיוני. אולם לפני שנתייחס לאלו, נבחן מקצת מהאמצעים הקולנועיים שננקטו בו.

הראשון והבולט שבהם הוא האלמנט המסורתי המכונה "ראשים מדברים". המצלמה משייטת בין דמויות דוברות שונות הקשורות לתעשיית הטכנולוגיה, לצד מי שחקרו את הנושא וכתבו עליו. דמויותיהן של ג'רון לנייר (Jaron Lanier), טים קנדאל (Tim Kendall), טריסטן האריס (Tristan Harris) ומגוון נרחב של גברים ונשים, חלקם מילאו תפקידים בכירים בענקיות הרשתות החברתיות, פייסבוק,

---

האינטרנט Rotten Tomatoes – נכון ל־1 בנובמבר 2020, לסרט יש דירוג של 84% בקרב הצופים ו־87% בקרב המבקרים, כשהערכה הקולקטיבית לסרט היא "Clear-eyed and comprehensive, *The Social Dilemma* presents a sobering analysis of our data-mined present". https://www.rottentomatoes.com/m/the_social_dilemma.

גוגל, אינסטגרם, טוויטר ועוד, מצולמות בחללים שונים בעודן מנסחות מסרים קצרים וחדים על אודות הסכנות הטמונות ברשתות החברתיות. על רקע פסיפס אנושי זה, מתחילת הסרט מתבלטת דמותו של האריס, לשעבר מנהל האתיקה של גוגל ומי שהקים לאחר פרישתו את "המרכז לטכנולוגיה אנושית". הוא מקבל "זמן מסך" ניכר וליווי תכוף של המצלמה בסיטואציות שונות, שבהן מודגמת נחישותו לקדם שינוי בנושא. אלא שהפרגמנטציה של האמירות מפי הדמויות אינה מאפשרת ניסוח מסר אחיד, ובפועל היא למעשה חיקוי של מידע מגמתי וחלקי שכנגדו יוצא הסרט. גם דמותו של האריס, המקבל מעמד של מעין גיבור ראשי, אינה מרפאת ליקוי זה, מאחר שגם הסיפורים והמידע שהוא מעביר אינם מתגבשים לכלל אמירה אינטגרטיבית המשקפת התבוננות מעמיקה על המצב.

האמצעי הקולנועי השני הננקט בסרט הוא שימוש באלמנט הדוקו־דרמה הבא לידי ביטוי בסצנות דרמטיות בכיכובם של מספר שחקניות ושחקנים. דמויות אלו נועדו להמחיז את ההיבט הדוקומנטרי תוך התמקדות בדמותו של בן (סקיילר גיסונדו), ילד אמצעי במשפחה אמריקאית, המתמכר לרשת החברתית ועובר מניפולציות על ידי אלגוריתמים של חברות מסחריות ומידע שקרי קונספירטיבי המופץ ברשת. קטעים מומחזים אלו משלבים באופן מתעתע ומלהטט בין המציאותי ובין הבדיוני. כך למשל הסרט עובר בין קליפ תיעודי של מהומות בארצות הברית לסצנה מומחזת שבה בן מתגנב מהבית כדי להשתתף בהפגנה בעקבות מידע שקרא ברשת. ההפגנה המומחזת וקטעי קליפים מהפגנות ממשיות נשזרים אלו באלו, והמיזוג התכוף ונעדר התחכום של מאפייני קולנוע עלילתי, משבש את ההיבט התיעודי.

השימוש בדמותו הבדיונית של בן מייבא אל הסרט מוטיבים נוסח **מטריקס**, המאנישים את האלגוריתם ואת האופן שבו הוא שולט בדמותו האנושית, משל היה מריונטה נעדרת תודעה משל עצמה. אמצעים נוספים המחזקים את ההיבט הבדיוני והסנסציוני הם שילוב של קטעים מתוך מהדורות חדשות וכתבות טלוויזיה העוסקות בהשפעות השליליות של הרשת החברתית, קטעים מאוירים והבלחת דימויים, בייחוד עין גדולה המתפשטת על כל שטח המסך. כל אלה מלווים בפסקול אופייני של צלילי התרעה, המסמנים סכנה קרבה, ובכתוביות לרוחב המסך של מסרים שנועדו להמחיש ולהדגיש את התמות העולות מדברי הדמויות המרואיינות.[3]

3 זליגה הדדית בין תיעודי לבדיוני אינה חידוש של נטפליקס, העושה כאן שימוש בפרקטיקות של הלחם בין מציאות לבדיון הנפוצות בקולנוע דוקומנטרי בעשורים האחרונים, וממומשת במספר אופנים פואטיים. סוגה אחת המתאפיינת בהלחם שכזה היא מוקומנטריה (*Mockumentary*),

לכאורה, האמירות הישירות מפי נשות ואנשי מקצוע בכירים, עתירות ועתירי ניסיון וידע החולקים דאגה לאנושות, וקריאתו התקיפה של הסרט לשינוי מציאות ולמלחמה בהתפשטות הרשתות החברתיות תוך נקיטת אמצעים רבים, לרבות אמצעים רדיקליים של התנתקות מוחלטת, מקרבת אותו לסוגת הסרטים הדוקומנטריים המתהדרים באג'נדה חברתית מוצהרת (Renov, 1993). הבמאי, ג'ף אורלובסקי, ובעקיפין נטפליקס עצמה, מלוהקים לתפקידי המוכיחים בשער, שמעבר להעלאתה של בעיה מדאיגה וחמורה לסדר היום, מבקשים לייצר אקט התערבות באמצעות קריאה לפעולה של הצופים והצופות ושל אנשי חקיקה וממשל לשינוי המצב הקיים. זכייתו של הסרט בפרס הסרט המשפיע בפסטיבל הסרטים הבין־לאומי בבולדר (2020) מעידה כי לפחות בקרב קהל מסוים הסרט נתפס ונחווה באופן כזה.

אלא שמבט על הסרט מהזווית המוצעת כאן מעלה הלימה קאונטר־אינטואיטיבית דווקא בינו לבין סוגת סרטי המדע הבדיוני, וזאת בהתאם לכמה ממאפייני הז'אנר שמנתה המסאית סוזן סונטג (Sontag, 2013). סונטג זיקקה בשנת 1965, בחיבור מבריק, את המבנה העלילתי, את האמצעים הפואטיים ואת הצרכים הרגשיים שהסוגה מספקת. להלן נבחן את ההשקה בין תיעוד לבדיון, ונעבור בין כמה מהמבנים העיקריים המאפיינים, לדברי סונטג, את סוגת המדע הבדיוני ובין השתקפותם המפתיעה ב"דילמה החברתית" של נטפליקס. נתחיל בהתייחסות למבנה העלילה, נמשיך באמצעים הפואטיים ומשם נצא לעבר קריאה בכמה מהמסרים שמטיח בנו הסרט הזה.

"הדבר" והאימה

סונטג ממשילה את הפשטות השכיחה של מבנה הסרטים מסוגת המדע הבדיוני למערבון, תוך שהיא מפרקת את המהלך העלילתי לחמישה שלבים המבנים את הז'אנר. בלב המהלך הראשון מגיע "הדבר" – מפלצת, חייזרים וכדומה – ובתחילה אין הוא מעורר חשד בקרב מרבית הדמויות בסרט. מי שסבור אחרת נדחה על הסף כשמרן, פחדן או נוטה להגזמה.

מונח שטבע רוב ריינר בסרט "ספיינל טאפ" (1984). סוגה אחרת, שאת הדהודה ניתן לאתר בסרט מושא רשימתנו היא שוקומנטריה (*shockumentary*), מונח המתייחס להבלטה מודגשת של אלמנטים סנסציוניים באמתלה של תיעוד (Goodall, 2005). ניתן אולי לשייך, לפחות במידה מסוימת, את תוצרי ה־true crime שנטפליקס מרבה להפיק לסוגה זו.

במקרה של "הדילמה החברתית" ההקבלה פשוטה: "הדבר" הוא הרשת החברתית – גורם שמרבית המרואיינים והמרואיינות מציינים שעבדו ושקדו על ליטושו, כזה שנחזה כמיטיב עם האנושות עד שהתפכחו, והאמונה בטוב שה"דבר" משפיע על העולם התערערה עד מאוד. היבט זה ניכר בבחירה לפתוח את הסרט בציטוט מדברי המקהלה בטרגדיה של סופוקלס, אנטיגונה, המופיע ככיתוב לרוחב המסך: "שום **דבר** גדול לא נכנס לעולם של בני התמותה מבלי לשאת בחובו קללה" (הדגשה שלנו).[4] פתיח זה, הלקוח מיצירה שבאה אל העולם בשנת 442 לפנה"ס, מבקש לחזק את מסגור הסרט כסיפור אזהרה (cautionary tale). בה בעת הוא מעצים את היבט הסכנה מ"הדבר" הגדול החדש שנכנס לחיינו, ומקנה לנטפליקס, כמי שהפיקה את הסרט, מעין תפקיד של משקיפה מלמעלה. הופעתו של המסר על המסך גם מחזקת את התחושה ששלל הדמויות המופיעות תחילה בהיעדר כל מאפיין זהות, לרבות שמן, בעודן נושאות דברי אזהרה מפני הסכנה שבפתח הן המקבילה של חיווי המקהלה בטרגדיה היוונית, מי שכביכול מדברים ומדברות מטווח התבוננות מרוחק ונטול פניות המאפשר לערוך שיפוט נוקב ומדויק של המציאות.

ואכן, החרדה מה"דבר" מומחשת מייד לאחר הצגת הציטוט באמצעות עדויות ממי שהשיוך המקצועי שלהם מבסס אותם כמובילים בתחומם:

> "כשהייתי שם, תמיד הרגשתי, באופן בסיסי, שזה כוח הפועל למען הטוב. אני לא יודע אם אני מרגיש ככה יותר."
> "אני מאוד מודאג, מאוד מודאג."
> "קל היום לשכוח את העובדה ש**הכלים האלו** יצרו למעשה דברים נפלאים בעולם [...] אני חושב שהיינו נאיביים לצד השני של המטבע."
> "כן **הדברים האלו**, אתה משחרר אותם, ויש להם חיים משל עצמם. ואיך שמשתמשים בהם שונה ממה שחשבת."
> "אני מאמין, שאיש בעולם לא התכוון להשלכות הללו."
> (הדגשות שלנו)

4 זאת בתרגום שמופיע בכתוביות הסרט, ובאנגלית: "Nothing vast enters the life of mortals without a curse". (דקה 1.34) בתרגום אהרון שבתאי: "אין בחיי אנוש דבר מה מפרז שאין בחובו הרסנות" (סופוקלס, אנטיגונה, מיוונית אהרון שבתאי, שוקן 1990. שורות 613–614).

כפי שניתן להתרשם מאוסף הציטוטים, בדומה לקונבנציות הנפוצות בסרטי מדע בדיוני, "הדבר" שתחילה נחווה ככוח חיובי וטוב הופך למשהו אחר, חסר שם, לכוח מסתורי, מאיים, נעלם ומסוכן.

השלב השני במבנה העלילה האופייני לסרטי מדע בדיוני שסונטג מזכירה מתרחש כאשר החשד שהודחק מתברר כאמת באמצעות מגוון עדויות המלמדות שמדובר בגורם מזיק שקשה ואפילו בלתי אפשרי להתמודד עימו. גם בסרט "הדילמה החברתית" ניתן לאתר שלב שבו מצטיירת אימה נוכח מאפייניו ויכולותיו של "הדבר":

"לפרוץ לפסיכולוגיה של אנשים."
"לגרום למשתמשים לעשות כרצונך."
"קושרים אנשים למטריצה וקוצרים את כל הכסף."
"לשלוט באוכלוסייה של המדינה שלך."
"לאלגוריתם יש מיינד משלו."

המחשה נוספת לחומרת הבעיה – שהמרואיינים מוצגים כמי שמתקשים בתחילה להגדירה בשל גודלה, היקפה ועמימותה – מגיעה מעדויות טלוויזיוניות. בדומה לפתיח שהורכב מקליפים של משפטי מחץ (Soundbites) של דוברים ודוברות שונים, שלב העדויות על הסכנה הממשית מבוסס על קליפים מתוך מגוון כתבות טלוויזיה, המוחלפים בקצב מהיר: "עשרות מיליוני אמריקאים מכורים ללא תקנה למכשירים האלקטרוניים שלהם" – מכריזה עדות טלוויזיונית אחת; "אני הולכת לדבר על מחקר עדכני" – נשמעת עדות נוספת; "אתה יכול לבודד את עצמך לגמרי בבועה עכשיו הודות לטכנולוגיה שלנו" – נשמעת עדות טלוויזיונית אחרת; "חדשות כזב (פייק ניוז) נהפכות למתקדמות יותר ומאיימות על חברות בכל העולם" – מבליח תקריב ראשו של שדרן טלוויזיה עם עוד עדות מאיימת על הסכנה הניצבת על סף דלתה של האנושות.

אוסף העדויות מוביל לשלב השלישי בסוגת המד"ב, על פי סונטג: מוכרז מצב חירום ונערכות תוכניות להשמדת האויב. ב"דילמה החברתית" הכרזת החירום נוצרת באופן חזותי כאשר את העדויות מפי דמויות מכובדות ומעונבות באולפני הטלוויזיה מחליפות תמונות מטרידות ממגוון מהדורות החדשות, ממקומות שונים בעולם, של המונים המסתערים לרחובות במצבים של כאוס והיעדר שליטה. תחושה זאת משתקפת גם בדברי הדמות המוצגת לראשונה בשמה: טריסטן האריס (Tristan Harris):

> כשאתה מסתכל סביב, אתה מרגיש שהעולם הפך משוגע. אתה צריך לשאול את עצמך: "זה נורמלי? או שהעולם נמצא תחת כישוף?"
> אני רוצה שיותר אנשים יוכלו להבין איך זה עובד, כי זה לא צריך להיות משהו שרק אנשי תעשיית הטכנולוגיה ידעו. זה צריך להיות משהו שכולם יודעים.

מקטע זה ואילך, בדומה להתפתחות העלילה בסוגת סרטי המדע הבדיוני שעליה מדברת סונטג, הסרט מסמן את טריסטן – החולק, למרבה הנוחות, שם פרטי עם גיבור רומנטי מן המיתולוגיה האנגלית מהמאה השתים עשרה – כגיבור מושיע. מוקצה לו זמן מסך ניכר שבו הוא מתאר, תחילה, את מסע ההתפכחות האישי שלו לאחר שבמסגרת עבודתו בגוגל חש בבעיה, שעיקרה האופן שבו חמישים מתכנתים לבנים מקליפורניה משפיעים על הדרך שבה מיליארדים חווים את העולם, בשל הכוח שיש לחבורה הקליפורנית לעצב את הממשק של ג'ימייל.

לאחר שחווה הארה זו, האריס עמל ויצר מצגת המתארת את הבעיה המוסרית, ושלח אותה לכעשרים מעמיתיו הקרובים בחברה כדי להתריע על הסכנה הגלומה בכוח התכנות. לדבריו, תוך זמן קצר ביותר הגיעה המצגת לכל המחלקות והפכה לשיחת היום. הוא זכה למאות תגובות הזדהות מצד עובדים ועובדות בחברה, והנושא הועלה בפני מייסד גוגל, לארי פייג' (Page) בכמה פגישות דחופות.

הפתרון שהציע האריס – העלאת מודעות – מתאים ככפפה ליד לכוחה של נטפליקס כספקית תוכן. אלא שבמסגרת עבודתו בגוגל השינוי בושש להתרחש. לשעה קלה האריס היה משוכנע שחולל מהפכה ושגוגל תשתנה לאחר שנחשפה למצגת שעוררה רעש רב. אולם בסופו של דבר מאום לא קרה. בהתאם לדגם התפתחות העלילה שמציעה סונטג – ובדיוק כמו בסרטי מדע בדיוני שבהם הניסיונות הראשונים להילחם בבעיה אינם נוחלים הצלחה – גם כאן הניסיון הראשון של הגיבור להציל את האנושות לא צלח.

בשלב זה, הרביעי, סונטג מפרטת כי התפתחות עלילת סרט המדע הבדיוני עוברת להדגמת ההשפעות ההרסניות של ה"דבר". הסרט מעצים את מידת הסכנה הנשקפת לאנושות תוך מתן ביטוי לבהלה של ציבור נרחב והתמקדות בפן האישי – החברה והמשפחה של הגיבור. ב"דילמה החברתית" שלב זה מתבטא בהחרפת העדויות המושמעות תוך מעבר לקטעי דרמה מומחזים של בני משפחה, המחזירים את הדיבור על ה"דבר" למוחשי, לממשי ולאישי. במקרה זה העלילה מתמקדת

הדימוי המוצג בסרט כהמחשה לתיאור של האריס (מתוך הסרט "הרשת החברתית")

במשפחה שבה האם החוששת מהרשתות וקוראת לילדיה להתנתק מהן, בה בעת שהיא עצמה מכורה להן; הבת הקטנה חווה משבר משום שאינה מקבלת די לייקים לצורך ביסוס ביטחונה העצמי הבסיסי; והבן, הגיבור הראשי של ההמחזה, מכור לרשתות ומנווט להקליק על אתרים שונים באמצעות האלגוריתם שמנבא את הגלישה שלו מראש ומציף אותו בפרסומות. האחות הגדולה היא מעין קסנדרה מודרנית; היא מתנגדת לשימוש ברשתות החברתיות, אבל אחיה אינם מוכנים לשמוע את נבואות הזעם שלה. למרות ההתרעות החוזרות ונשנות מהמבוגרים האחראים לסכנה הנשקפת, ולמרות שסביבם מתגלה עולם זועם ומתפרק – בני ובנות הנוער מסרבים להתנתק. לא רק זאת אלא שהאח מתגנב להפגנה בעקבות מידע קונספירטיבי ברשת, נעצר ונאזק על ידי המשטרה וכך גם אחותו הגדולה המנסה לחלץ אותו מההפגנה האלימה.

הישועה ושברה

סונטג מציגה את השלב החמישי בסוגת מדע בדיוני כרגע שבו גיבור הסרט[5] מגיע למסקנה של"דבר" חייבת להיות נקודת תורפה כלשהי. מאמץ עילאי והקרבה מייצרים אסטרטגיית התמודדות שבהצלחתה תלויה התקווה האנושית. אסטרטגיית

5 בתקופה שבה סונטג כתבה את המאמר, אכן מדובר היה כמעט באופן מוחלט ב"גיבור" ולא בגיבור או גיבורה.

ההתמודדות טרם נוסתה והשימוש בה עשוי לסכן חיים, דבר המעצים את המתח עד לסופו הטוב של הסרט. אך גם אם יש סוף טוב, השאלה הנותרת מהדהדת כסוג של אזהרה לעתיד היא האם ראינו את הניצחון האמיתי על ה"דבר" או שהסכנה לגורל האנושות ממשיכה לרחוש? גם בסרט "הדילמה החברתית" ההמחזה הדרמטית מייצרת סוף טוב: הנער המכור לרשתות החברתיות ומנווט על ידן מצליח לצאת מהמטריקס, לכבות את העולם האלקטרוני ששלט בו ולהתחבר לעצמו. גם כאן ניצבת ברקע השאלה: "האם תצליח האנושות להתגבר על שליטת הרשתות החברתיות?" והיא נותרת מהדהדת באוויר, באמצעות דברי המרואיינים החותמים את הסרט.

סונטג טוענת שבכוחו של עולם הפנטזיה לנרמל את מה שמבחינה פסיכולוגית קשה לקבל. באופן זה סרטי מדע בדיוני בעצם מרגילים את הצופים והצופות לקבל תכנים המציגים מצבים קשים ביותר כאילו היו עניין ברור מאליו וניטרלי. באופן דומה "הדילמה החברתית" יוצאת נגד תופעה תוך שהיא מייצרת מצג מוגזם של סף אובדן שליטה משל היה מצב קיים, עובדה קיומית שאין מקום לערער עליה. כך, לשם הדוגמה, הסרט מציג את טענתו הקודרת של סנדי פרקילס (Parakilas), לשעבר מנהל בפייסבוק:

> כמעט איבדנו שליטה על המערכות של המדיה החברתית, מאחר והן שולטות במידע שאנו רואים. הם שולטים בנו, יותר מאשר אנו שולטים בהם.

התפיסה שפרקילס מעלה, בדומה לתפיסות רבות נוספות המוצגות בסרט, אינה משקפת במדויק את המציאות בלשון המעטה, בעיקר בשל אופייה החד־צדדי והמגמתי. בדומה לטענות אחרות בסרט, טענה זאת מהדהדת תפיסות טכנו־דיסטופיות המלוות את הרשת מראשית דרכה (Segal, 2005). בניגוד לעמדות טכנו־אוטופיות, הרואות בטכנולוגיה כלי לקידום שוויון אנושי ושיפור חייהם של כלל האנושות, הן מבססות זה עשורים את מה שניתן לכנותו "נבואות חורבן" (שנער, 2001). במובן זה בסרט אין בשורה חדשה של ממש. כבר לפני יותר משלושים שנה התייחס וינר (Winner, 1986) לאמונה שעולם המחשבים יהפוך את חיינו לטובים יותר ואת החברה לדמוקרטית יותר במונח Mythinformation. לצד זאת, רינגולד (Rheingold, 2000) התייחס בנקודת זמן דומה להשלכות הפחות חיוביות להצטרפות לקהילות וירטואליות, לרבות הסכנה לדמוקרטיה.

יתר על כן, הרעיון שמערכות כאלה ואחרות מסוגלות לשלוט בתפיסת המציאות שלנו מתכתב עם תאוריות על תודעה כוזבת כתוצר חברתי. תפיסות אלו מבית מדרשה של אסכולת פרנקפורט הקדימו בעשרות שנים את עידן המידע והמדיה החדשים, וכבר בתחילת המאה העשרים הזהיר ולטר בנימין **ביצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני** מפני האופן שבו ההתעצמות הכמותית והאיכותית של דימויים סלקטיביים של המציאות משבש את היכולת לפענח את המתרחש בחיינו ולייצר הבחנה בין תדמית למהות. זאת במצב שבו המכניזם המשוכלל והטוטלי של ייצוג מערער ומשבש את יכולתו של הפרט לפרש את המהות שמאחורי התופעות החזותיות (בנימין, 1983). מכאן שאת אותן טענות של ערעור האוטונומיה התודעתית ניתן להפנות – ויש לומר שבמידת מה גם בצדק – למגוון גורמים, בהם הקולנוע, הטלוויזיה והעיתונות המשופעים בדימויים המעצבים את התודעה האנושית באופן שאינו בהכרח מטיב עם הפרט (אהרונסון ואלמוג, תשס"ו). עם זאת הקריאה להפסיק ללכת לקולנוע, לכבות את הטלוויזיה ולחדול מצריכת עיתונים ומגזינים לא ממש נשמעת, גם משום ריחוקה ממציאות החיים וגם מפני שברור לכולנו כי לצד ההיבטים השליליים, שחשוב לפתח מודעות לקיומם, מדובר באמצעי תקשורת בעלי ערך שלא ניתן לוותר עליו.

באופן דומה, הטענה על ההשפעה של המדיום על האופן שבו אנו תופסים את המציאות הושמעה כבר לפני למעלה מיובל מפי מרשל מקלוהן בקביעתו המפורסמת – "המדיום הוא המסר" (McLuhan, 1964). מקלוהן טען, בין השאר, שהמצאת הדפוס יצרה את האינדיווידואל באופן שבו אנשים הורגלו לראשונה לקרוא ספרים. הוא כמובן לא קרא להפסיק להדפיס ספרים, אלא לתת את הדעת לאופן שבו טכנולוגיות שונות מבנות את תפיסת המציאות שלנו כבני ובנות אנוש. אלא שדומה שבמקום ניתוח מעמיק ונדרש של האופן שבו המדיה החדשה משפיעה על תפיסת המציאות שלנו, "הדילמה החברתית" מנציחה אוסף קלישאות על אודות זהות, כוח, אושר, הסכמה חברתית, בחירה, אשמה ואחריות – באופן השב ומאפשר להקביל אותה לניתוח הפואטי של סונטג את סוגת המדע הבדיוני.

בדומה לטענתה של סונטג כי סרטי מדע בדיוני אינם מספקים היבט מדעי־מחקרי על אסונות אלא מעמידים במרכז את המבע האומנותי, הסרט "הדילמה החברתית" אינו מטיב לבסס טיעון של ממש, לא כל שכן דיון דיאלקטי בעל עומק המבוסס על שיח ושיג של תפיסות מנוגדות; במקום זאת, הסרט מתבסס על צירוף פרגמנטים שנראה כי נועד בעיקר להעצים את תחושת האימה. המוטיב הדרמטי

המצוי במרכז הסרט של תהליכי התפכחות והירתמות למאבק למען התעוררות האנושות, בא על חשבון מתן מקום, ולו חלקי, גם לתפיסות אחרות של אמצעי התקשורת החדשים, למשל כאלה המציגות את האופן שבו הרשת החברתית נתנה קול ומקום לקבוצות מוחלשות, וכיצד הובילה לגל הרביעי של הפמיניזם, כאשר נשים החלו לראשונה לחשוף ברשתות החברתיות תחת תג ההקבצה ("האשטאג") #me_too הטרדות מיניות שחוו (Lir, 2018). כלומר, ההתייחסות לאנושות כקורבן של כלי התקשורת החדשים לא רק טשטשה אלא אפילו יתרה את הדיון החשוב העוסק ביכולת הבחירה בשימוש האנושי בתקשורת ככלי להתעוררות חברתית וחיזוק של קבוצות שחוות הדרה בתקשורת המסורתית (Mitra, 2001).

סונטג טוענת כי סרטי מדע בדיוני נקשרים בליבתם לעיקרון מוסרי. המסר העיקרי שלהם עוסק בשימוש הולם במדע, המוצג בניגוד לשימוש בו באופן אובססיבי ומסוכן. לצד הצגת ההישגים הניכרים שבכוחה של הטכנולוגיה להגשים, סרטים אלו מגלמים חרדה עמוקה לקיום האנושי ולטיפוח האינדיווידואל והנפש האנושית. מתוך כך סרטים אלו מפיקים מבעים המדמיינים קיום לא אנושי נעדר רגשות שישתלט על כדור הארץ אם לא ייעצר. בחלק מהמקרים האיום הוא לא פחות ממחיקה מוחלטת של האנושיות ושל האנושות. הדרמטיזציה שמייצרת נטפליקס בסרט "הדילמה החברתית" מתכתבת עם מבעים אחרונים אלה באמצעות הפחדה מהטכנולוגי המלווה דימוי שווא המציגים את העולם שהיה לפניו כטוב יותר באופן מוחלט. במובן הזה, הסרט הופך את הטכנולוגיה החדשה לשעיר לעזאזל של חסרים אנושיים שקדמו לה; הקפיטליזם החזירי, ההתעצמות התאגידית, הניצול, הניכור וההתנכרות היו כאן לפני הרשתות החברתיות. טענתנו היא כי אם לא נתמודד איתם באמצעות אידיאולוגיות חלופיות הם ימשיכו להיות כאן. הטכנולוגיות החדשות לא יצרו אותם. הן רק כלי המשקף – ואכן גם במקרים רבים מעצים – את פועלם. למעשה, הקריאה להכחדת החיבור לטכנולוגיה כפתרון לבעיה משמעה התעלמות מהגורם הסמוי למצב – אידיאולוגיה ערכית שמשתיתה את הקיום האנושי על תחרותיות, ניצול, חומרנות ורווח.

סיום: e-washing ומעבר

ניתן להוסיף ולהסכים עם תגובות ביקורתיות שהסרט עורר, דוגמת "תראו מי שמדברת" המציגות את הדמיון בין פרקטיקות של יצירת התוכן והפצת התוכן של

נטפליקס לבין פרקטיקות מפוקפקות של ענקיות המדיה המבוקרות על ידה. מי כנטפליקס מתמחה בלכידת תודעות, שעות ערות ותשלום עבור תכנים שחלקם, לפחות, ירודים, רדודים וממכרים, תטען הטוענת. ומי כנטפליקס יודעת למקסם רווח באמצעות אגירת נתונים על העדפות הצופות ושליטה על תשתית חובקת עולם ועל אלגוריתמים כל־יכולים. והנה, תמשיך הטוענת, אותה נטפליקס עושה שימוש באותם כלים נצלניים ושנויים במחלוקת כדי לייצר עוד תוכן סנסציוני לכאורה שיסייע להרחיב את מאגר הצופים והצופות הלכודים בקוריה.

איננו מבקשות לבטל מתוקפן של טענות אלה, המתבקשות מעצמן לנוכח הפער האירוני שבין מהותה ומעמדה של נטפליקס, ענקית התוכן שהפכה לשליטת הפנאי האנושי, לבין ההטפה העולה מהסרט, אולם אין בהן, לטעמנו, כדי להציג את הבעייתיות הגלומה בו. הטעם לכך הוא האיכות הכמעט שקופה של הסרט כפרויקט של קידום עצמי באמצעות ניצול שיח פופולרי רווח.

על משקל אסטרטגיות טיוח (washing) נפוצות לטיוח וקידום תדמית חיובית כגון pink-washing או greenwashing, ניתן להתייחס לפרויקט הדוקומנטרי הזה כאל e-washing; ניסיון של נטפליקס להצטייר כלוחמת נחרצת וחשובה בחזית המאבק בנצלנות וחמדנות של ענקיות הדיגיטל, וזאת במחיר הפקת תוכן כביכול שנוי במחלוקת, המשקף, למעשה, מגוון דעות טכנו־דיסטופיות מוכרות זה עשורים (Rheingold, 2000), ולצד זאת מייצר רווחי עתק.

"אינני כמוהן", אומרת נטפליקס, "אני זו שמראה לקהל את הסכנה. אני שייכת לטובים". כמו רוב פעילויות ה־washing האחרות, גם לפעילות זו של e-washing יש ללא ספק רישום מסוים על התודעה הציבורית, רישום שמתאזן באמצעות האינסטינקט הביקורתי, החושף בקלות רבה למדי את הפער שבין ההצהרה לבין המציאות. מתוך כך נראה כי לדיון קולנועי עמוק ובעל ערך על השפעת הטכנולוגיה על חיינו, נאלץ להמתין לסרט אחר.

מקורות

מקורות קולנועיים

ג'ף אורלובסקי (במאי). (2020). **מסכי עשן: המלכודת הדיגיטלית**. נטפליקס.

דייוויד פינצ'ר (במאי). (2010). **הרשת החברתית** (2010). אולפני קולומביה.

האחיות וצ'אוסקי (תסריט). (1999). מטריקס. האחים וורנר.

רוב ריינר (במאי). (1984). ספיינל טאפ. אמבסי פיקטשרס.

מקורות מחקריים

אהרונסון עילי ואלמוג שולמית (תשס"ו). "משפט כקולנוע: מראית פני הצדק בעידן הדימוי הנע". **מחקרי משפט, כב**(5), 9–43.

בנימין, ולטר (1983). **יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני** (שמעון ברמן, מתרגם). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

סופוקלס (1990). **אנטיגונה** (אהרון שבתאי, מתרגם). תל אביב: שוקן.

שנער, דב (2001). **אינטרנט, תקשורת חברה ותרבות**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

Goodall, Mark D. (2005). *Sweet and Savage: The World Through the Shockumentary Film Lens*. Headpress.

Grierson, John (1976). First Principles of Documentary (1930–1934). In Richard Barsam (ed.), *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: E.P. Dutton.

Lir, Shlomit (2018). New Media and Fourth-Wave Feminism. *HBI Journal*.

McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media, the Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.

Mitra, Ananda (2001). Marginal Voices in Cyberspace. *New media & society, 3*(1), 29–48.

Renov, Michael (1993). *Theorizing Documentary*. New York & London: Routledge.

Rheingold, Howard (2000). T*he Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge MA: MIT Press. http://www.rheingold.com/vc/book

Segal, Howard (2005). *Technological Utopianism in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Sontag, Susan (2013). The imagination of disaster. In Mick Broderick (ed.), *Hibakusha Cinema* (50–65). London–New York: Routledge.

Winner, Langdon (1986). Mythinformation. In Zerzan and Carnes (eds), *Questioning Technology*. Philadelphia: New Society. http://www.eco-action.org/dt/mythin.html