

Kültür Endüstrisinde Neoliberal Akıl: Dijital Yayın Platform İçeriklerinde Yeni Öznenin Normatif Kuruluşu

Erdem İlic, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ORCID: 0000-0003-1737-0254

E-Posta: ilicerdem@gmail.com

Deniz Tansel İlic, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ORCID: 0000-0002-2909-4763

E-Posta: deniztansel@gmail.com

Özet

Bu araştırma yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren dünyadaki bütün egemen ekonomi politik programlar, ideolojik formasyonlar ve toplumsal uzamın geneli üzerinde belirleyici bir etkide bulunmuş olan neoliberalizmin kültür endüstrisi ürünlerindeki güncel görünümleri üzerinedir. Ağırlıklı olarak makro iktisadi politik pratikler çerçevesinde tartışılan neoliberalizmin kapsamının örgütlenme modellerinin belirlenmesi, öznellik üretimi, normatif aklın inşası gibi konuları da içerecek derecede geniş olduğunu vurgulamak gerekir. Burada sıralanan konular aynı zamanda egemen bir aygıt olarak işleyen kültür endüstrisinin etkinlik alanına dâhildir. Kültür endüstrisi ürünleri, içeriklerinde benimsedikleri etik değer yargıları, temsil görenekleri, ürettiği retorik ve mizansen ile egemen normların etkin üreticilerinden biri olur. Yerel ve küresel ölçekte karşılaşılan çeşitli krizler aynı zamanda neoliberalizmin de krizde olduğunu iddia eden argümanların üretilmesine sebep olmuştur. Buna karşın neoliberalizm, iktisadi politik uygulamaların ötesinde bir öznellik üretim kipi ve toplumu rekabet dinamiklerine tabi tutan bir yeni akıl biçimi olarak ele alındığında, krizde olmak ile krizleri içermek arasında bir ayırım yapmak gerekir. Bu ayrımlar ve güncel tartışmalar, genelde medyanın özelde ise kültür endüstrisinin içerikleri konuya dâhil edilmeden yapılamaz. Kültür endüstrisi içerikleri bu yeni aklın inşasında bir çözümleme alanı olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla çalışmanın araştırma problemi neoliberalizm hakkında güncel tartışma ile bağlantılı olarak yeni normatif akıl ve yeni öznellik kipinin kültür endüstrisindeki bağlantıları üzerinedir. Çalışma eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile son dönemde üretilen ve dijital platformlarda gösterilen anaakım filmlerin içeriklerine neoliberal aklın inşası üzerinden odaklanmıştır. Araştırma örneklemini Türkiye’de de faaliyet gösteren *Netflix* adlı küresel ölçekteki yayın platformunun filmlerinden seçilmiş, bu kapsamda 13 adet film incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Neoliberalizm, Kültür Endüstrisi, Sinema, Dijital Platform, Netflix

Neoliberal Reason in Cultural Industry: Normative Establishment of the New Subject in Digital Broadcast Platform Content

Abstract

The aim of the present article is to research the current appearances of neoliberalism in the products of the culture industry, which has had a decisive impact on all the dominant political economy programs, ideological formations and social space since the last quarter of the twentieth century. It should be emphasized that the scope of neoliberalism, which is mainly discussed within the framework of macroeconomic political practices, is wide enough to include issues such as the determination of organizational models, the production of subjectivity, and the construction of normative reason. The subjects listed here also get involved in the scope of the cultural industry, which functions as a dominant device. The products of the cultural industry become one of the active producers of the dominant norms with the ethical values they adopt in their content, the traditions of representation, the rhetoric and mise-en-scene they produce. Various crises that encountered on a local and global scale have also led to the arguments claiming that neoliberalism is also in a crisis. On the other hand, when neoliberalism is considered as a mode of production of subjectivity beyond economic and political practices and a new form of reason that subjects society to the dynamics of competition, it becomes necessary to make a distinction between being in crisis and including crises. These distinctions and today's discussions cannot be made without including the contents of the media in general and the cultural industry in particular. Therefore, the contents of the cultural industry appear as a field of analysis in the construction of this new reason. In this context, this study focuses on the content of mainstream films that have been produced and shown on digital platforms in the last period with the method of critical discourse analysis, through the construction of neoliberal reason. The sample of the research was selected from the films of the global broadcasting platform called Netflix, which is also active in Turkey, and 13 films were examined in this context.

Keywords: Neoliberalism, Cultural Industry, Cinema, Digital Platform, Netflix.

Giriş

Bir kavram, program, geniş bir uygulamalar alanı ve idealler bütünü biçiminde karşımıza çıkan neoliberalizm, aynı zamanda bir tartışma konusu olarak da güncelliğini korumaya devam etmektedir. Tartışmaların temel konularından biri,

yaygın biçimde, çeşitli iktisadi ve yönetsel krizlerle birlikte neoliberalizmin de bir kriz durumu içinde olduğuna yönelik savları ve bu savlara karşı çıkışları içerir. Esasen 70'lerden bu yana hem yerel hem de küresel ölçekte gerçekleşen çeşitli krizlerle birlikte, neoliberalizmin de krize girdiği savı ile karşılaşılır¹. Burada kriz ifadesi ile yalnızca finansal krizlerin değil, aynı zamanda Covid-19 pandemisinin ve çeşitli ekolojik krizlerin de içerildiğini belirtmek gerekir. Krizlerle ilgili sorunlar bir program olarak neoliberal uygulamalara denk düşerken, genellikle bir kavram olarak neoliberalizm göz ardı edilir. Bu kavram, yeni bir öznenin imalini mesele etmiş bir akla göndermede bulunurken, söz konusu imal süreci için çeşitli pratikleri ve söylemsel retorik devreye sokar. Pratikler, emek süreçlerinde bizzat deneyimlenir. Söylemsel retorik ise hem emek süreçlerinde hem de gündelik hayatın çeşitli edimlerinde egemen dil tarafından yapılandırılarak normatif bir aklın kurucu unsurlarından biri olarak dolaşıma sokulur.

Bu dolaşımın en çok kullanılan araçlarının başında ise egemen ideolojinin yeniden üretildiği bir bileşen olan kültür endüstrisi gelir. Bunun temel sebebi kültür endüstrisi kavramının anaakım medya ya da popüler kültür ürünlerinin içeriklerinin kapitalist ilişkiler ile uyumlanan işlevini anlamaya yardımcı olacak bir hat geliştirmesidir. Bu nedenle kavramın üreticisi olan Frankfurt Okulu, kültür endüstrisi ürünlerinin araçsal aklın ve otoriter karakterin üretimine hangi mekaniklerle katkıda bulunduğunu göstermeye çalışır. Kültür endüstrisi, apolitik, kendini olumsuzlarken, onu güçsüzleştiren kapitalist mekanikleri olumlayan öznelerin üretilmesine katkı sağlamaktadır. Bireyciliği veya öznelliği destekler gibi sunulan müzikler, filmler ve giysiler aslında herkesin aynı düşündüğü ve hissettiği bir toplumsal yaşam ve standart bir bireycilik üretmektedir. Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2010) kitabında vurguladıkları gibi kültür endüstrisi aklın bir fonksiyonu gibi görülürken, izleyicilerin mite gerilemelerine yol açar. Böyle bir akıl ise Horkheimer'in *Aklın Tutulması*'nda (2016) altını çizdiği gibi araçsal, mekanik, pragmatist nitelikler taşır.

Bu iki zeminden hareketle, bir kavram ve geniş uygulamalar alanı olan neoliberalizm tarafından üretilen egemen retorik, kültür endüstrisi ürünlerinde de karşılığını bulması beklenir. İnşa edilmeye çalışılan normatif öznelliğin neoliberalizm üzerine tartışmadaki yeri nedeniyle bu araştırma, kültür endüstrisinin en önemli bileşenlerinden olan anaakım filmlerde neoliberal aklın güncel görünüşleri üzerinedir. Bu nedenle çalışmanın araştırma problemi şu eksen üzerine kurulmuştur: Yeni *homo economicus* öznelliğini üretme amacındaki neoliberal akıl, kültür endüstrisi ürünlerinde hangi bağlamlarda karşılık bulmaktadır?

Neoliberalizmin Yeni Aklı

Bir ekonomi politik program olarak 1970'lerde Şili'de uygulanmaya başlanmış, özellikle 1980'lerde küresel Güney de dâhil olmak üzere kapitalizmin egemenliğindeki her ülkede önemli dönüşümlere sebep olmuş neoliberalizm, genellikle hanehalklarının kredilendirilmesi, deregülasyon, finansallaşma, özelleştirme gibi uygulamalarla tanımlanır³. Neoliberal programlar küresel Kuzeyde Fordizmin tarihsel krizinin; Türkiye'yi de kapsayan çevre ülkelerde ise sağ popülist politikaların önünü açarak örgütlü emeğin gerilemesine sebep olan askeri darbelerin ardından geniş kapsamlı bir biçimde uygulanmaya başlanmıştır. Hem bir ideoloji hem de bir programlar bütünü olarak neoliberalizmin kapsamı çok daha geniştir. Pierre Bourdieu (2009), neoliberalizmi tüm kolektif kurumları yok eden bir saf piyasa mantığının yaygınlaştırılması biçiminde tanımlar. Bu yaygınlaştırma devlet ve kurumlarından tekil bireylere kadar her alanı kapsar. Konunun ilk yorumcularından biri olan Michel Foucault ise, liberalizmle karşılaştırmalı bir öznellik üretim analizi yapar. Neoliberalizmin temel meselesinin "politik iktidarın genel icrasının piyasa ekonomisinin ilkelerine nasıl adapte edileceği" (2015: 111) olduğunu belirten Foucault'ya göre neoliberalizm, liberal aklın üretken özne idealinden farklı olarak bir girişimci özne üretme amacındadır: "Yaratılmak istenen *homo-economicus* mübadele, alışveriş, tüketim insanı değil; şirket girişim ve üretim insanıdır" (2015: 128). Böylece bir ideoloji olarak neoliberalizm rekabet dinamiklerine tabi bir toplum inşası için çalışır. *Homo-economicus*, neoliberalizmin icat ettiği bir tanım değildir. Ancak liberal yönetimselliğin klasik *homo-economicus*'undan ayıran bir dizi güçlü unsur barındırır: "Klasik *homo-economicus* ihtiyaçlardan yola çıkarak mübadele eden bir karakterken, neoliberalizmin yeniden ortaya çıkardığı *homo-economicus* mübadele partneri olmak yerine bir girişimci, bir şirket, kendi kendinin şirkettir" (2015: 190). Wendy Brown'a göre de neoliberalizm "varoluşun tüm boyutlarını ekonomik ölçülere göre düzenleyen kendine has akıl biçimi" (2018: 17) olarak görülmelidir. Bu düzenleme, Foucault'nun (2015) ekonomik modelin birey ve onun tüm ilişki biçimleri için bir varoluşsal modele dönüşmesi olarak tanımladığı bir akla denk düşer. Söz konusu varoluşsal model ise birey ve tüm kurumların "çağdaş firma modeline göre" (Brown, 2018: 24) davranmasına yöneliktir. Yalnızca mesleki kariyer değil eğitim, sağlık, aile hayatı gibi alanlarda bir ekonomikleşme neoliberalizmin öznellik üretimindeki başlıca amaçtır. Buradaki ekonomikleşme parasal bir referans değil, Brown'ın deyişi ile "hayatının tüm alanlarında kendi portföy değerini arttırmak" (2018: 41) amacı taşıyan öznenin imalidir. Pierre Dardot ve Christian Laval, bu öznenin temel belirleyenlerini "uysallıkla çalışan, yararlı, tüketmeye hazır insanlar yaratmak, etkili insan yaratmak" (2012: 365) amacındaki liberal faydacılığın öznesi ile karşılaştırır. Böylece liberal faydacılığın 'üretken öznesi' yerini neoliberal aklın

'girişimci öznesine' bırakır. Bu özne, her şeyini işine adanması, bunun da ötesinde işini arzulaması, her zaman risk ve sorumluluk alması, rekabetçi olması ile ayırt edilir. Böylece iş ve yaşam, mesai ile boş zaman arasında belirgin bir ayırım kalmaz. Bu nedenle Dardot ve Laval, neoliberal aklın yeni öznesini "20. yüzyıl sonunda, yeni bir türde psişik işleyişler meydana getirme etkisine sahip yaptırımlar, teşvikler, içerimler örgüsünün yerleşmesini teşvik ederek şirket-insan ya da 'girişimci özne' figürünü doğurmuş olan söylemsel ve kurumsal pratikler içinde kavramak" (2012: 362) gerektiğini belirtir. Dardot ve Laval'ın vurguladığı söylemsel ve kurumsal pratikler bize neoliberalizmin yalnızca söylemsel kipte işleyen bir ideoloji olmadığını da söyler.

Bir yönetimsellik anlayışı olarak neoliberalizm, finansallaşmanın, hane halkının kredilendirilmesinin, güvencesizleşmenin yasa ve düzenlenmelerle sağlandığı bir kurumsal tarzı devreye sokar; emek süreçlerinde bürokratik modelin yerine takım çalışmasına dayalı, proje bazlı, kısa vadeli çalışma biçimini koyar; şirket formu ve anlayışını tüm çalışanların benimsemesini sağlayarak rekabetçi girişimci öznellikleri norm olarak tanımlar ve bu normu söylemsel düzlemde başarı, performans, gelişim, hedef gibi ideallerle süsleyerek bir yeni akıl tanımlar. Serbest piyasa ve finans mantığını içselleştirmiş bu yeni akıl, öznenin yalnızca maddi kazancını değil, aynı zamanda aldığı eğitimleri, sportif ve kültürel faaliyetlerini, dinlenme ve eğlenme biçimlerini bireyselleştirerek tıpkı portföy yatırımları gibi beşerî sermayesine birer katkı olarak tanımlar.

Neoliberalizmin temel özelliklerinden biri de serbest piyasanın kaotik ve kontrol edilemez yapısını en başından kabul etmesidir. "Toplumu, şirketlerden oluşan bir şirket" (Dardot ve Laval, 2012: 361) olarak kurma idelindeki neoliberalizm, çeşitli kriz biçimlerini kapsayarak, Refah Devletleri modelinden tamamen farklı bir yaklaşım geliştirir. Bu kapsam, krizleri "hükümetler, şirketler ve yönetimlerin küresel kurumları tarafından 'çözüm' gerektiren 'olağan dışı' durumlar" (Tiessen ve Elmer, 2013: 2) olarak tanımlar. Böylece savaş halleri, kaotik koşullar, yaklaşmakta olan yıkıcı tehditler karşısında yeni *homo-economicustan*, risk almak, çözümler üretmek, fedakâr, cesur, mücadelecî olmak gibi belli davranışları öznelliğinin çeşitli bileşenleri olarak sergilemesi beklenir.

Klasik Anlatı, Kültür Endüstrisi ve Neoliberal Akıl İlişkisi

İlgili filmlere yönelik çözümlemeye geçmeden önce önemli kavramlar olan klasik anlatı ve kültür endüstrisi üzerinde durmak ve bu kavramların neoliberalizm ile ilişkisini sorgulamak gerekir. Bunun temel sebebi örnekleme oluşturan çalışmanın ve ilgili yayın platformunun anaakım filmlere sahip olması, anaakım eserlerin de klasik anlatı kalıpları içinde bir yapısal akış sergilemeleridir. Bu kalıpların

neoliberal akıl ile ilişkisini incelemek ve örnekleme oluşturan filmlerin bu kalıplara uyumunu göstermek, daha detaylı bir çözümlemeye geçmeden önce gereklidir. Kökenlerini Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu tragedya çözümlemesinde bulan klasik anlatı, temel öğeleri öykü ve karakterlerden oluşan, düğüm ve çözümle işleyen, tanınma ve baht dönüşü gibi olaylara yer veren bir olay örgüsü şablonu oluşturur (Aristoteles, 2017). Bu noktada tragedyalar için gerçekleşen önemli bir dönüşüme dikkat etmek gerekir. Burada söz konusu olan Antik Yunan'da sahnelenen tragedyaların dönüşümüdür. Sophokles gibi yazarların örneklerini verdiği eski tragedyalarda düğümlerin çözümü her biri Dionysos'un sureti olan kahramanların trajik sonuna doğru ilerlemesi ile gerçekleşir. Kral Oidipus kendisini kör eder ve tahtını kaybeder, yaşlı Oidipus ölümüne doğru gider. Tragedyanın sonunda ise bütün acılarına karşın yaşamın bengi olumlanması vardır (Nietzsche, 2015). Ancak yeni tragedyada bu Dionysoscu olumlama, bizzat Dionysos'un sahneden kovulması ile son bulmuştur. Friedrich Nietzsche, Antik Yunan'da tragedyaların trajik bir şekilde -yani intihar ederek- son bulunduğunu ancak Euripides ile yozlaşmış biçiminin yaşamaya devam ettiğini söyler (2015: 68). Euripides ise tragedyalarını Sokrates için yazmıştır. Güzelliğin yerini akla uygunluk, gizemlerin acı çeken Dionysosunun yerini sıradan insanın burjuva dertleri alır, kahraman yazgı tarafından hırpalandıktan sonra finalde kurtuluşuna doğru ilerler. Böylece çözüm, bir sorun olarak düğümün dünyevi çözümü, kahramanın kurtuluşu biçiminde gerçekleşir.

Klasik anlatı ile kültür endüstrisi bağlamına girmeden önce kültür endüstrisi kavramının içeriğini de geliştirmekte yarar vardır. Popüler kültürü de kapsayan kültür endüstrisi, öznelerin değişme ve değiştirme kabiliyetlerini zedeleyici niteliktedir. Adorno ve Horkheimer, sanatı satılık ve kullanılabilir bir meta olarak tanımlar (2010: 52). Popüler kültür, pazarda satılan herhangi bir metadan farklı olmayacak bir şekilde endüstriyel olarak üretildiği için standart kalıplar içerisinden işler, hep aynı dizgeyi izler, yinelemeye dayanır, izleyicilerinin de aynı kalıplar içerisinden düşünmelerine yol açar. Bu haliyle kültür endüstrisi, Adorno'nun "*Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemede Gerileme Üzerine*" (1985) başlıklı makalesinde vurguladığı gibi öznelerin çocukluğa gerilemesine, entelektüel açıdan niteliksizleşmelerine yol açmaktadır. Gerçekten de devamlı tekrar eden, sloganlar üzerinden işleyen reklamlar⁴ veya nakarattan ibaret popüler şarkılar, çocuğun tekrara ve renkli olana duyduğu arzu ile uyumludur. Bu standart ve birbirinin benzeri kültür ürünleri, insanların kapitalizmin doğurduğu acılara tahammül etmeleri konusunda bir çeşit morfin görevi görür. Acı veren duyguların geçici boşaltımı, ertesi günün yabancılaştırıcı çalışma koşullarına uyum sağlamayı kolaylaştırır. Ancak bu geçici rahatlatma büyük bir bedeli beraberinde getirir. Adorno ve Horkheimer'in vurguladığı üzere, kültür

endüstrisi izleyicinin imgelemine körleştirir, düşünme etkinliğini yasaklar (2010: 14). Popüler kültür ve kültür endüstrisinde direnişçi gibi görünen kültür ürünleri bile verili olana tekrar uyum sağlamak için gereken duyguların kısa bir boşaltımı veya geçici bir itirazla, perhizci yaşama devam edebilmek için gereken gücü toplama aracından öte bir anlam taşımaz. Araçsal akılla düşünen insan, diğer insanları da bir araç olarak algılar, hem insan-insan ilişkisini, hem de insan-doğa ilişkisini sömürü üzerine kurar. Bu yaklaşımla araçsal akılla düşünen, narsisist bireylerin toplumsal yaşamda her geçen gün daha fazla rastlanmasında, kültür endüstrisinin etkisi büyük olur. Kültür endüstrisi ile Frankfurt Okulu'nun temel ampirik çalışması *Otoriteryan Kişilik Üzerine* (Adorno, 2017) çalışmasında ele aldığı otorite uygulamaktan ve kendisine otorite uygulanmasından zevk alan önyargılı kişilik yapısı arasında da bağ vardır. Otorite ile olan bağ, kitle kültürü ve medya üzerinden yaygınlaşır.

Gerek sinemada gerekse edebiyatta kültür endüstrisinin ana bileşenlerini kuran klasik anlatı formları da Aristotelesçi ve Sokratesçi şemayı takip eder. Kahraman olarak *protagonist* ile onun eylemlerine karşı bir *antagonist*, sıklıkla klasik anlatıların rasyonel olay örgülerinin kurucu karakterleridir. Sinematografik olarak David W. Griffith'in en yüksek noktasına taşıdığı çapraz kurgu, bütünü bir organizma, bir organik birlik olarak tanımlarken, organizmayı oluşturan öğeler düello tipi bir çatışmaya girerek onu tehdit altında bırakır (Deleuze, 2014). Çatışmanın sonunda bir ev, bir bölge, ülke ya da gezegen olabilen organizma yeniden tesis edilecektir. Yeniden tesis edilen organizma başlangıçtaki ile aynı yapıda değildir, daha çok ölümcül unsurlarından kurtularak yenilenmiştir. Ancak genellikle çatışmaya hazır karşıt öğelere açık olmaya ya da içeriğinde barındırmaya devam eder.

Klasik anlatının neoliberal akıl ile ilişkisini inceleyecek olursak, karşımıza temel kalıplarda bir uyum ortaya çıkar. Organizmanın yeniden tesisi ve kahramanın başarısı ile çözüme ulaşılır. Bu başarıya çeşitli temsil görenekleri içinde, azim, fedakârlık, cesaret gibi özellikler eklenir. Böylece ortaya egemen ekonomi politik koşulların üretmek istediği ideal özne ile kültür endüstrisi ürünlerinde temsil edilen özne arasında karşılaştırmaya uygun öğeler ortaya çıkar. Bunun yanında organik birliği oluşturan başlıca öğeler ve işleyiş biçimi, bu anlatılardaki neoliberalizmin görünümelerini incelemeye uygundur.

Kültür Endüstrisinde Neoliberal Akıl İzlemek: Bir Araştırma

İlgili Literatür

Konu ile ilgili literatür tarandığında Netflix ve benzeri yayın platformları üzerine çeşitli alanlarda çalışmaların olduğu, buna karşın hem eleştirel hem

de neoliberalizm tartışmalarını içeren araştırmaların görece daha az karşımıza çıktığını görüyoruz. Bu konuda ilk göze çarpan makale ise Gerald Sim'in (2016) "*Individual Disruptors and Economic Gamechangers: Netflix, New Media, and Neoliberalism*" adlı çalışmasıdır. Neoliberalizmin yalnızca ekonomik bir doktrin olmadığını hatırlatan Gerald Sim, hem bir şirket olarak Netflix'in ve CEO'sunun öznelliğinin hem de *House of Cards* (Beau Willimon, 2018) ve *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2013) dizilerinin içeriklerinin birbiriyle uyuşan bazı özelliklerine dikkat çeker. Sim, bir şirket olarak Netflix'in performansı ödüllendiren, çalışanlarına kişisel sorumluluk almalarını teşvik eden, özgürlük, esneklik, sorumluluk, piyasa gibi terimlerle neoliberal sözceden yararlanarak bir Netflix kültürü oluşturarak işlediğini ve şirketin CEO'sunun kişiliğinin idealleştirilen bir lider olarak temsil edildiğini öne sürer (2016: 194). Yazara göre *House of Cards*'ın neoliberal kültürü içselleştirmiş yapım ekibinin kendi sözleriyle kuralları yıkmaya hazır tavrı ile ana karakterin kural yıkıcılığı arasında bir bağlantı mevcutken, daha güçlü bir paralellik ise *Breaking Bad*'in "mevcut ekonomik dönemin ödüllendirdiği karakter tipini temsil eden" (2016: 195) ana karakteri Walter White ile Netflix CEO'su Reed Hastings arasındadır. Çağdaş Gökbel'in (2018) bir Netflix dizisi olan *Narcos* üzerine bir çalışma olan "*Bir Popüler Kültür Masalı: Narcos Dizisine Eleştirel Bir Bakış*" adlı makalesi de literatür taramasında karşımıza çıkan bir örnektir. Gökbel, bu çalışmasında dizide kapitalist ideolojinin sorgulanmadığını, toplumsal eşitsizliğin göz ardı edildiğini, bireycilik ve rekabetin öne çıkarıldığını öne sürer. Alanyazında karşımıza çıkan bir diğer ilgili çalışma ise Hüseyin Köse ve Tahir Bingöl'ün (2012) kaleme aldığı, bir Netflix filmi olan *The Platform* (2019) üzerine "*Neoliberal Düzendeki Panoptik Denetim Tahayyülü: The Platform Filmi ve Düşündürdükleri*" adlı makaledir. Köse ve Bingöl filmi panoptik boyutu ile birlikte neoliberal toplumsal düzene yönelik metaforlar ve sembollerle yüklü olduğu görüşündedir. *The Platform* filmi bu araştırmanın da örneklemini içinde olduğu için söz konusu görüşler ilgili bölümde tartışılacaktır.

Betimlenen literatür ile ilgili analitik bir tartışma yapmak gerekirse, Gerald Sim'in (2016) çok izlenen Netflix dizisinin ana karakteri ile Netflix CEO'su arasında analogik ilişkiler kurması ilginçtir ve görüleceği gibi bu araştırmanın bulguları ile de uyumludur. Benzer bir uyum Gökbel'in (2018) bir başka ünlü Netflix dizisi hakkında yaptığı bireyciliği ve rekabeti yücelttiği biçimindeki eleştirisi için geçerlidir. Köse ve Bingöl'ün (2012) çözümlemesi ise *The Platform*'u eleştirel bir film olarak ele almıştır. Söz konusu çalışmaların yalnızca bir ya da iki adet dizi veya film üzerine yapıldığını ve Sim'in çalışması dışında yapılan çözümlemelerin doğrudan Netflix ya da benzeri platformlar üzerine değil daha çok eser hakkında olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda bu araştırmanın örneklemini diğer çalışmalardan ayrılarak özellikle birden fazla yapıma yönelmiştir. Araştırma

yöntemi çerçevesinde ilgili yapımlarda neoliberal akıl ile ilişkili olan ortak tema ve örüntüler ise bulguları oluşturmuştur.

Araştırmanın Yöntemi, Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın temel yöntemi, eleştirel söylem çözümlemesi olarak benimsenmiştir. Bu çözümleme yöntemi “kuramsal çerçevesinde birinci olarak metinlerin üretildikleri ve tüketildikleri somut toplumsal çerçeveye ve ikinci olarak en geniş anlamda toplumsal süreçlere yer vermektedir” (Geray, 2006: 179). Van Dijk’e (1993: 249) göre de eleştirel söylem çözümlemesi tahakkümün üretimi ve yeniden üretimi ile meydan okumasında söylemin rolüne odaklanır. Bu yeniden üretim süreci “yasalaştırma, temsil, meşrulaştırma, inkâr, hafifletme veya gizleme gibi farklı söylem “modlarını” içerebilir” (1993: 250). Söylemin anlamının ortaya çıkarılması ile söylem yorumlanmaya başlar (Doyuran, 2018: 303). Anlamın üretildiği tüm *semiosis* süreçlerini sosyal pratik olarak görerek kapsamına alan eleştirel söylem analizi, her türlü metnin barındırdığı iktidar ilişkilerini çözümlemeye çalışır². Söylemin disiplinler arası bir kavram olarak tanımlanması gerektiğini belirten Levent Doyuran da dilsel olabileceği gibi iletişimin alanına giren görsel ve göstergesel unsurların da söylem olarak ele alındığını hatırlatır (2018: 304). Böylece yalnızca dilsel değil aynı zamanda düz anlam ve yan anlamlarıyla her türden anlamı oluşturan sembolik belirtisel görüntüsel göstergeler bütününden oluşan filmler de eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile incelenegelmiştir. Bu nedenle bu çalışmanın örneklemi oluşturan klasik anlatı kalıplarına uyan kurmaca filmler eleştirel söylem analizinin çalışma alanına dâhildir. Buna göre örneklemi oluşturan filmlerde söylemin ve sinematografik imgenin nasıl yapılandırıldığı incelenecek; baskın kılınan anlamlar ile pratiklerin inşa ve icra süreçleri üzerinden eleştirel söylem analizi yürütülmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın araştırma evreni, güncel görünüm nedeniyle aboneliğe dayalı video akış hizmetleri sağlayan dijital yayın platformlarında yayınlanan kurmaca filmlerdir. Oldukça geniş bir küme oluşturan söz konusu filmler, klasik anlatı ve belirli tür kalıpları içinde yapılmış, seyirciye birer ‘ürün’ olarak sunulan kültürel eserler olarak tanımlanabilir. Dijital yayın platformlarının yüksek abonelik ve izlenme sayısı, yayın içeriklerinin “kültür endüstrisi” kavramına uyumu ve Covid-19 küresel pandemisi ile izleme deneyiminin bu platformlara daha çok yönelmiş olması gibi sebepler araştırma evreninin seçiminde belirleyici olmuştur. Araştırma sahası olarak, Türkiye’de de faaliyet gösteren, hem yerli hem de farklı birçok ülke yapımını içeriğine dâhil eden küresel bir yayın platformu olan *Netflix* seçilmiştir. Dünya çapında en büyük ve en yaygın platform olan *Netflix* ürün odaklı popüler içeriği ile eksiksiz bir kültür endüstrisi üreticisidir. Bu noktada

Netflix'in küresel eğlence içindeki sektörel konumuna da değinmekte yarar vardır. Bu bağlamda Stuart Davis'in (2021) medya emperyalizmi ve platform kapitalizmi yaklaşımlarından yararlanarak türettiği "platform emperyalizmi" kavramından yararlanabiliriz. Netflix'in bir ekonomi politik hegemonya geliştirme ve genişletme çabasında olduğu yönündeki argümanları destekleyen Davis, ekonomik unsurlara odaklanarak "medya emperyalizmi" kavramını belirleyen temel özelliklerin Netflix tarafından yinelenildiği görüşündedir. Bu özellikler sırasıyla dikey entegrasyon, ulus ötesi ölçek büyütme, düzenlemeden kaçınma ve kullanıcı verilerinin kullanımı olarak sıralanır (Davis, 2021: 2). Buna göre Netflix "üretim ve dağıtımın tüm yönlerini kendi özel alanları içinde içselleştirme eğilimi" ile (Davis, 2021: 4) dikey entegrasyon modelini benimser. İkincil olarak yerelleştirme ve ulusüstüleştirme ile üretimini ulus ötesi boyutta ölçeklendirir (Davis, 2021: 9). Mali düzenlemelerden, hesap verebilirlikten ve vergilerden kaçınma politikası ile kullanıcı verilerinin algoritmik olarak hem içeriklerin üretiminde hem de kullanıcı etkileşimlerinde kullanımı diğer özellikleri oluşturur. Bütün bunlardan hareketle, bu araştırmanın sahasını oluşturan Netflix'in platform emperyalizminin bir örneği olarak anlamak "kültür endüstrisi" kavramı ve neoliberalizmin yeni normları üzerine tartışmalar ile de uyumlu bir hat çizecektir.

Örneklemin oluşturulmasında ise neoliberalizmin teorik çerçevesi ve beraberinde gelen güncel tartışma belirleyicidir. Bu bağlamda bir program olan neoliberalizm 1970'lerden itibaren uygulanmaya başladığı için *Şikago Yedilisinin Yargılanması* (*The Trial of the Chicago 7*, Aaron Sorkin, 2020) gibi gerçekçi tarihsel filmler, *The Power of The Dog* (Jane Campion, 2021) gibi uyarlandığı eser bu tarihten önce yazılmış edebiyat uyarlamaları ve orijinalleri bu tarih öncesine giden *Rebecca* (Ben Wheatley, 2020) gibi yeniden yapımlar örneklem dışında bırakılmıştır. Neoliberalizm, hem ekonomi politik hem de söylemsel düzlemde kendisini küresel olarak yaygınlaştırma kaygısı ve amacında olduğu için Türkiye de dâhil olmak üzere çeşitli ülke yapımlarına yer verilmiştir. Bunun yanında kültür endüstrisi ürünleri popüler olan ile sıkı bir bağ içerdiğinden, çok izlenen yapımlar da örnekleme dâhil edilmiştir. Akademik literatürde giderek artan bir tartışma konusu olan neoliberalizmin güncel bir krizden geçtiğine yönelik çeşitli iddialar öne sürüldüğü için yakın zamanlı yapımlara ağırlık verilmiş, bu nedenle gösterim tarihleri 2019-2022 arasında olan filmler örnekleme oluşturmuştur. Bu kapsamda 13 adet film incelenmiştir. İncelenen filmler şu şekilde sıralanmıştır: *Beyaz Kaplan* (*The White Tiger*, Ramin Bahrani, 2021), *Space Sweepers* (*Seungriho*, Sung-hee Jo, 2021), *Donma Noktası* (*Bajocero*, Lluís Quilez, 2021), *I Care a Lot* (J Blakeson, 2020), *Pieces of a Woman* (Kornél Mundruczó, 2020), *The Old Guard* (Gina Prince-Bythewood, 2020), *Kovan* (Eylem Kaftan, 2020),

Ufuk Çizgisi (Horizon Line, Mikael Marcimain, 2020), I Am Mother (Grant Sputore, 2019), Kapı (Nihat Durak, 2019), 9,75 (Uluç Bayraktar, 2021), The Platform (Galder Gazetu-Urrutia, 2019), Toskana (Mehdi Avaz, 2022). Filmler içinde *Beyaz Kaplan, Space Sweepers, Donma Noktası, The Old Guard, Toskana, I Am Mother, I Care a Lot, Pieces of a Woman, The Platform, Ufuk Çizgisi* filmlerinin dağıtım ve gösterimi *Netflix Originals* unvanıyla sadece Netflix'e aittir. *Beyaz Kaplan*, ABD'de sınırlı bir gösterimin ardından Netflix'te küresel olarak yayınlanmıştır. *Space Sweepers*, Kore'nin ilk uzay *blockbusterı* olarak tanımlanmıştır. *I Care a Lot, Pieces of a Woman, I Am Mother, The Platform, 9,75* filmleri ilk gösterimlerini çeşitli festivallerde yaptıktan sonra; *Kovan* ve *Kapı* filmleri ise sinemalarda gösterime girdikten sonra *Netflix* tarafından gösterim kapsamına alınmıştır. Bu veriler, örnekleme oluşturan filmlerin çoğunluğunun *Netflix* dağıtımını kapsamında olduğunu göstermektedir.

Araştırma kapsamında kavram olarak neoliberalizm ve ortaya koyduğu normatif akıl ile örnekleme oluşturan filmler arasındaki bağlantı incelenmiştir. Bu nedenle öncelikle söz konusu normatif akla dair temel argümanlar özetlenerek bu argümanların kültür endüstrisinin içeriklerinin başlıca öğelerini oluşturan klasik anlatı kalıpları ile ilişkisi incelenmiş, ardından eleştirel söylem çözümlemesi ile incelenen örnekleme normatif aklın görünümü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunların yanında *Netflix* ve benzeri küresel platformların çok kültürlü ve kültürler arası çeşitliliği desteklediğine ve algoritması sayesinde oluşturduğu ortak beğeni kümeleriyle kültürlerarası bağlar oluşturmaya yardımcı olduğuna dair çeşitli argümanlar öne sürülür (Elkins, 2019). Platformların bu kozmopolitanizm iddiası kimlikleri aşan bir çeşitlilik vaadiyle olumlanır. Araştırmanın bulguları bu argümanları içerikler özelinde sınamak için veriler de sağlayacaktır.

Bulgular

İncelenen filmlerin tamamı klasik anlatı kalıplarına uyumlu bir biçimde düğüm ve çözüm ile işleyen bir olay örgüsünü izlemektedir. Filmler genellikle 'başarı' ile sonlanırken, istisna gibi görünen bazı durumlar, bir bedel ödeyerek 'görevin yerine getirilmesi' veya 'doğru olanı yapmak' biçiminde gerçekleşmiştir. Kahraman zaman zaman belirgin bir mutlu sona ulaşamadığı durumlarda kendisini veya işini feda ederek amacına ulaşır. İncelenen filmler içinde bu tür sonların tek istisnası ise ana karakteri başarıya ulaştıktan hemen sonra vurulan *I Care A Lot* (J Blakeson, 2020) filmidir. Bu sonun çözümlemesi ise *The Old Guard* (Gina Prince-Bythwood, 2020) ve *Space Sweepers* (Seungriho, Sung-hee Jo, 2021) gibi filmlerde de görüleceği gibi en yükseğe olan olumsuz bakış ile ilişkilendirilecektir.

İncelenen filmler arasında klasik anlatı ilişkisinin ötesinde neoliberal akla dolaysız biçimde uyumlu çeşitli temsiller, temalar ve mizansenler temel bulgular arasındadır. Bunlardan ilki girişimci öznedir. Bu özne *Beyaz Kaplan* (*The White Tiger*, Ramin Bahrani, 2021), *I Care A Lot* (J Blakeson, 2020) ve *Kovan* (Eylem Kaftan, 2020) filmlerinde özellikle belirgin, *Donma Noktası*'nda (*Bajocero*, Lluís Quílez, 2021) ana çatışmanın merkezinde olmasa da önemli bir karakter olarak temsil edilmektedir. İkinci temel bulgu suç temasına yönelik yaklaşımda gözlenmektedir. Suç, filmin oluşturulduğu ana fikre göre gerektiğinde başvurulan, amaç için kaçınılmaz olan ya da dolaysız biçimde teşvik edilen bir olgu olarak tanımlanır. Diğer önemli bulgu ise korporasyon⁵ seviyesinde büyük şirketlerin üst seviye yöneticilerinin temsili üzerinedir. Bu yöneticiler kahramanın karşısında alt edilmesi gereken *antagonist* karakterlerdir. Şirket ile ilişkili bir diğer bulgu da işletme formatının her durumda başlangıçta ya da çözümle birlikte kuruluşu ve kurtarılışıdır.

i) Yeni Öznellikler ve Güncel Popüler Anlatılar

Ana karakter Balram'ın kast sisteminden kapitalist ilişkiler ağına geçişi ve bir girişimci olarak tamamlanan öyküsü üzerine kurulu olan Hindistan yapımı *Beyaz Kaplan*, incelenen filmler içinde neoliberal ideolojinin en çok üretildiği filmlerin başında gelir. Bunların yanında film birçok yönden başta *I Care A Lot* olmak üzere diğer filmlerle söylemsel düzeyde çeşitli ortaklıklar da içerir. Hem ana karakter hem de öykünün anlatıcısı olan Balram, Hindistan'da alt bir kast olan Halwai üyesidir. Bu nedenle öykünün başlangıcında kendisini doğuştan bir hizmetkâr olarak görür. Anlatıcı olarak Balram ise öykünün 'sonundan', böylece özneliğin dönüşümünün ardından konuşur. Ana karakterin bu anlatımında sıklıkla girişimcilik üzerine bir söylem üretilir. Balram'a göre "Hint girişimciler hem dürüst hem sahtekâr, hem alaycı hem inançlı, hem sinsi hem de samimi olmalıdırlar". Çin başbakanına yazdığı mektubunda Hindistan gerçeklerini anlatmaya girişen Balram, ülkeyi "karanlık" ve "aydınlık" olarak kaba bir yaklaşımla ikiye ayırır. Böylece kast sisteminin içinde karanlık taraftan, bir girişimci olarak aydınlık tarafa geçmiş bir karakter filmin de ana temasını oluşturur. Köyünü yöneten ve kazancını sömüren toprak ağası Leylek'in Amerika'dan gelen küçük oğlu Ashok'u gördüğünde efendisini de bulur. Kafasındaki efendi adayının yeni bir şoför aradığını öğrenir ve ehliyet almaya karar verir. Sürücülük eğitiminde de öğretmenin sözleri neoliberal akıldan çıkmadığı: "Yollar ormana benzer, iyi bir şoför öne geçmek için kükremelidir".

Toprak ağası, Balram'a hangi kasttan olduğunu sorar, hizmetkârlar üst kastlardan olmalıdır. Ancak küçük oğlu Ashok, kastın önemi olmadığı görüşündedir. ABD'de eğitim görmüş ve modern olanı temsil eden Ashok, Hindistan'ın geleceğini

ABD firmalarına dış kaynak sağlamakta görür. Filmin temel çatışma alanı da burada şekillenir: toprak ağalığı ile temsil edilen feodalizm ve kast sistemine karşı kapitalizm. Balram ise bu çatışmanın ortasında kalır. Kendisine modern bir çalışan olarak davranmaya çalışan, böylece onu hakları olan bir işçi olarak görmek isteyen Ashok'un karşısına her zaman hizmetkârı olarak çıkar. Kendisinden istenen her şeyi yerine getirmeye, karşılığında hiçbir talepte bulunmamaya çalışır: "Efendisi olmayan bir hizmetkâr nedir ki?". Balram'ın kölelikten zihinsel kurtuluşu ise suç dolayımı ile gerçekleşecektir. Finalde kurulacak olan *start-up*⁶ şirketi ile gerçekleşecek olan bu kurtuluş aynı zamanda mutlu son biçiminde tanımlanır. Söz konusu dönüşümü içeren olay örgüsü, araştırmanın suç ile ilişkili bölümde incelenecektir.

Kovan (Eylem Kaftan, 2020), annesinin hastalığı üzerine yaşadığı ülke olan Almanya'dan Karadeniz'deki evine gelen Ayşe'nin öyküsünü anlatır. Arıcılık yaparak geçimini sağlayan anne, büyük kızı ve torunu ile yaşamaktadır. Ölüm döşeğindeki anne, Ayşe'den arılığa sahip çıkmasını ister. Buna karşın Ayşe arılardan korkar, bu işi yapmak istemez. Devamında, filmin öyküsü klasik anlatı örüntülerini takip eder. Ana karakter Ayşe, korkuları ile baş eder, arıcılık yapmaya başlar, bu süreçte de karşısına çıkan çeşitli engellerle mücadele eder. Böylece öyküleme ana düğümün çözümüne giden yolda çeşitli düğüm ve çözümlerle işler. Filmin olay örgüsü içinde Ayşe'nin eylemleri eksiksiz bir girişimci birey karakterini oluşturur. Arıcılık tek hedefi haline gelir. Kafkas arısı, arılığın tek işçisi olan Ahmet'in sözleri ile bu yağmurlarda bal yapmaz. Ayşe ise "yağmurda gören" farklı bir kraliçe arı ırkı sipariş ederek Ahmet'ten kovana koymasını ister. Ahmet bölgenin Kafkas arısının gen merkezi olduğu için başka arı koymayı reddeder. Burada Ayşe'nin cevabı önemlidir: "O zaman ben de yapan biriyle çalışırım Ahmet". Bu, işletme retoriğinin dilidir. Aynı zamanda bu sahnelerde Ayşe, arıyla birlikte sipariş ettiği yeni, farklı renkte bir arıcı tulumu giymiştir. Bu bir tulumdan öte ana karakter kostümüdür. Giysinin bir "kostüm" olduğu öykünün karakterlerinden biri olan İlker tarafından da vurgulanacaktır.

Arıcılığa devam eden Ayşe, bu süreçte yeni fikirlerini uygulamaya devam eder. Fotoğrafları web sitesine koyacağını söyleyerek kovanların boyanmasını ister. Kafkas arısının bundan hoşlanmayacağını söyleyen Ahmet'e "arıcılık özenle yapılır, sen özenmiyorsun" diyerek ders verir. Filmde yaşamlar başarı ideali üzerinden değerlendirilir. "Ben kendimi hep eksik hissettim. Sen çok başarılı olacaktın" diyen ablasına Ayşe'nin verdiği cevap da bu idealin filmde dile getirildiği sahnedir: "Neyi başardım ki? Bir dikiş tutturamadım şu hayatta. Kocam yok, çocuğum yok. Bir sürü işe girdim çıktım. Sen benden daha başarılısın". Bir sonraki sekansta ise Ayşe, İlker'e kavanozdaki balı uzatarak bunun kendisini "hayata bağladığını" söyleyecektir. Rengârenk boyanmış kovanların önünde bir

TV kanalı için röportaj veren Ayşe'ye sorulan soru da önemlidir: "Bu kadar kısa sürede bu kadar iyi bal üretmeyi neye borçlusunuz?" Kısa sürede iyi üretim, bir üretim insanı olarak tanımlanan girişimci karakterin temel ideallerinden biridir.

Yüksek güvenli bir mahkûm nakil sürecinde yaşanan çatışmayı öyküleyen *Donma Noktası*'nda (Bajocero, Lluís Quílez, 2021) mahkûmlardan biri olan Ramis bir maymuncuğu gizlice yüksek güvenli nakil aracına sokmaya ve nakil sırasında "Girişimcilik Rehberi" adında bir kitabı yanında taşımaya çalışır. Ramis kendi sözleri ile profesyoneldir ve onlar gibi değildir. Ramis'in 'farklı' biri olduğu onu tanıyanlar tarafından da vurgulanır. Hapiste olmasının sebebini ise mahkûm politikacı ile girdiği polemikte meşrulaştırır: "Bar açmak için çalmıştım. Senin gibi para kaçırmadım". Ramis hedefine odaklanmış, hiçbir zaman kararından vazgeçmeyen, zorluklara meydan okuyan bir karakter olarak tasvir edilir. Bu yönlerden yeni aklın temsilidir. Bu akıl, ablasına tecavüz eden birini komaya sokmaktan hüküm giymiş bir mahkûma "bunun ablana ne yararı oldu" sözleri ile bir kere daha açığa çıkacaktır. Göle batan aracın içinden biri polis, iki kişi ile son anda kurtulur ve polis tarafından serbest bırakılır. Filmin sonunda mahkûmlardan birini ele geçirmeye çalışan eski polis amacına ulaşır ve kızının cesedinin yerini öğrenir. Ana karakterlerden biri olan görevli polis ise sağ kalan tek memurdur ve eski polise kanun dışı bir yoldan yardım etmiştir. Böylece düğüm çözülür ancak herkes yaptıklarının bedelini öder. Eski polis tutuklanırken görevli polis işinden olur. Öykünün tartışmasız tek kazanan karakteri ise hayal ettiği barı açmak üzere özgür kalan Ramis'dir.

Yayınlandığı platform tarafından kara mizah, komedi ve taşlama türlerinde tanımlanan *I Care A Lot* (J Blakeson, 2021) aynı zamanda suç ve gerilim (*thriller*) özelliklerini barındırarak türler arası konumda bulunan bir filmidir. Bunun yanında hem batılı yaşama yönelik rekabetçi, kuraldışı, acımasız toplumsal uzam tasviri, hem de çeşitli bağlamlarda sınırları zorlayan yaklaşımı nedeniyle film neoliberalizme yönelik eleştirel yaklaşımımızı geliştirebilmek için zengin bir malzeme sunar. Grayson Vasilik adındaki şirketin sahibi olan ana karakter Marla Grayson hırsırları olan, daha fazlasını isteyen, parayı rahat yaşamak ya da hayatta kalmak için değil, bir güç aygıtı olarak kullanmak isteyen ve kendisini bir "dişi aslan" olarak tanımlayan bir öznellik sergiler. Marla, piyasa ekonomisinin koşullarını tam anlamıyla içselleştirmiş, bu kurallara göre oynayan, yaşadığı dünyayı diğerlerinden daha iyi anlamış bir karakterdir. Marla'nın gördüğü dünya ise başarı ve suçu birbirinden ayıramaz iki öge olarak karşımıza çıkaracaktır. Büyük bir şirketin kurucu ortağı ve CEO'su olmak, Marla gibi bir karakterin hayallerinin zirvesidir. Üst ses olarak çektiği nutuk yeni özneliğin bilindik sloganlarını tekrar eder: "Kazanılmış her servet bilinmezliğe atlamakla başlar. Ancak o atlayışı yapmadan önce kendinize dikkatli bir şekilde bakmalısınız.

Kim olduğunuzu bilmelisiniz". Aynı durum televizyon programında sunucunun sırrının ne olduğu şeklindeki soruya verdiği cevap için de geçerlidir: "Tek gereken sıkı çalışmak. Pes etmemenizi sağlayacak kadar cesur ve kararlı olmak" .

Fantastik bir öge içeren militarist bir film olarak tanımlayabileceğimiz *The Old Guard* (Gina Prince-Bythewood, 2020) ise dört "ölümsüz" paralı askerin oluşturduğu gizli bir tim üzerinedir. Ekibin üyeleri lider Andy'e patron (*boss*) şeklinde hitap eder. Tim bir takımdır ve görevlerin her biri birer iştir (*bussiness*). Şirket örgütlenmesinin temel birimi olarak karşımıza çıkan takımlar (Sennett, 2008), aynı zamanda neoliberal aklın da en önemli öğelerinden biri olarak tanımlanır. Takım çalışmaları, piramit biçimli bürokratik modelden modüler yapıya ağ örgütlenmesine geçmiş olan neoliberal şirketin yeni örgütlenmesidir. Takım yalnızca iş ile ilişkili olmak zorunda da değildir. Doğumda ölen bebeklerinin ardından bir ailenin dağılışını izlediğimiz bir dram olan *Pieces Of A Woman*'da (Kornél Mundruczó, 2020) ana karakterin kocası "partneri" olduğunu, birlikte bir "takım" olduklarını vurgular. Bu vurgu mahkeme salonunda avukatın sözleri ile de tekrarlanacaktır: "Birlikte bir takım olduğunuzu söylüyorsunuz. Ama partneriniz 'hastaneye gidelim' dediğinde itiraz ettiniz". Takım vurgusu bir aksiyon-gerilim filmi olan *Ufuk Çizgisi* (*Horizon Line*, Mikael Marcimain, 2020) filminde, uçuş esnasında pilotu ölen küçük bir uçakta kurtulmaya çalışan iki ana karakterin diyaloglarında da tekrarlanacaktır.

Bilimkurgu türünde Avustralya yapımı bir film olan *I Am Mother* (Grant Sputore, 2019) öznellik üretiminin bir alegorisi olarak karşımız çıkar. Kendisine Anne (*Mother*) adını veren yapay zekaya sahip bir robot dünyada insan neslinin tükenmesinin ardından dış dünyadan yalıtılmış bir tesiste saklanan embriyolardan insan yetiştirir. Embriyodan doğan bir bebeği büyüten ve ona Kızım (*Daughter*) şeklinde hitap eden robot onu aynı zamanda özel bir insan olarak yetiştirmeye çalışır. Sürekli bir eğitime tabi tutulan genç kız, bir profesyonel gibi dans eder, mekanik-elektronik onarım yapabilir, vücut içindeki bir kurşunu cerrahi tekniklerle çıkarabilir. Genç kızın özel ve üstün biri olarak yetiştirildiği sıklıkla vurgulanır. Filmin özellikle üzerinde durduğu konu da genç kızı daha akıllı, daha ahlâklı, daha iyi bir insan yapmaktır. Yapay zekanın bu ideali, neoliberalizmin ideali ile eksiksiz biçimde uyumludur. Robot bir beşerî sermaye yatırımı yapmaktadır. Foucault, neoliberalizmin anne-çocuk ilişkisine bakışını şu şekilde özetler: "Annenin çocuğuna ayırdığı vakit, ona gösterdiği şefkat ve bakım, gelişimine gösterdiği ilgi, ona verdiği eğitim, gerek okuldaki, gerek fiziksel gelişimi, yalnızca onu beslemesi değil, aynı zamanda beslenmesini şekillendirmesi, onunla kurduğu besleme ilişkisi, bunların tümü neoliberallere göre bir yatırıma, zaman birimiyle ölçülebilir bir yatırıma tekabül ediyor. Bir beşerî sermaye, çocuğun beşerî sermayesi" (2015: 201). *I Am Mother* filminin bir

diğer önemi de özneliğin bileşenlerini algoritmik bir hesaplanabilirlik düzeyinde işlemlere tabi kılmasıdır. Bu pozitivist yaklaşım yeni *homo-economicus* üretimi için örnek bir diyagram oluşturur.

Anlatılarda çözüm, her durumda başarı ile birlikte gelir. Hedef ve başarı odaklılık ilk bakışta farklı bir konu ve olay örgüsünün işlendiği filmlerde de görülmektedir. Kayıp yakını bir Süryani ailesinin bir kuyuda bulunan insan kemikleri üzerine Almanya'dan Mardin'e dönüşünü konu alan *Kapı* (Nihat Durak, 2019) adlı filmde kayıp kişinin babası Yakup harabeye dönmüş evinin kapısını bulmak için harekete geçer. Kapıyı oğlu ile yaptığı için manevi bir değeri vardır. Öykünün ilerleyen bölümlerinde test sonucu kemiklerin kayıp oğula ait olduğu öğrenilir. Faili meçhule kurban giden cinayetin öyküsünde de antagonist meçhul bırakılmıştır. Tüm konu babanın 'hedefine' kilitlenir. Kayıp kapıyı bulmaktaki azmi ve kararlılığı, karakterleri Mardin'den İstanbul'a kadar götürür. Bir sergi salonunda bulduktan sonra Yakup'un cebinden çıkardığı anahtarın kapıyı açması dramatizasyonun zirve anlarından biri olarak sahnelenir.

Danimarka yapımı *Toskana* (Mehdi Avaz, 2022) adlı filmde de hem klasik anlatı kalıpları hem de yeni özne ideline dair söylem üretilir. Başarılı bir şef olan Theo, ortağı ile ikinci restoranını açarak işlerini büyütme planları yapar. Olası bir ortaklık için yemeğe gelen kibirli ve küstah bir yatırımcı karşısında Theo sınırlarına hâkim olamaz. Öncesinde babasının Toskana'da ölüm ve miras haberini almıştır ve yatırım toplantısı için ortağın sözleri ile 'risk büyüktür'. Öfke patlaması yaşayan Theo'nun yatırımcıya söylediği "sana bir deneyim yaşatmak için canımız çıktı" cümleleri önemlidir. Tam da yeni aklın sözcüyle yemek, gıdanın ötesine geçerek deneyime dönüşmelidir. Theo'nun annesinin "Bu yeni restoran eskisinin yapamadığı ne yapacak" biçimindeki sorusuna cevabı da aynı aklın söylemini sürdürür: "Bu restoran farklı anne. Öyle bir yer yaratmak istiyorum ki. İnsanların yemek deneyimini değiştirecek bir restoran". Yatırımcının vazgeçmesinin ardından ortağı, babasından kalan mirası satarak projelerine finans sağlamaması gerektiğini söyler. Ancak babasına öfkeli olan Theo, ondan kalan hiçbir şeyi istememektedir. Ortağının "Burada olay sen değilsin, tüm ekibin" şeklindeki yanıtı ise neoliberal örgüt modelinin büyük önem atfettiği 'takım çalışması' şiarının yeniden üretimidir.

Toskana'ya babasının miras bıraktığı restoran olarak hizmet veren şatoya giden Theo filmin ilerleyen bölümlerinde işletme içinde adım adım 'fark yaratır': Mutfağa çeki düzen verir, babasının tarifinde küçük bir değişiklik yapar, ekibini getirerek sevdiği kadın Sophia'nın düğün yemeğini yapar. Amacı satıcı adayına "doğru şekilde yönetilirse" şatonun büyük bir potansiyele sahip olduğunu göstermektir. Ayrıca Theo 'risk alarak' düğünden sonra eski haline

dönerse şatoyu daha düşük bir ücrete satacağını da kabul eder. İşletmecilikten daha uzak görünen Sophia ile tartışmasında başarı idelinin önemi vurgulanır. Sophia'nın "Hayata dokunmamak, başkalarının beklentilerine tutunmak. Başarısız olmaktan korkmak, kaçmak. Bunu ödlekler yapar" sözlerine "Burada seninle kalayım da beraber mi başarısız olalım?" biçiminde karşılık verir. Sophia ise Theo'ya tokat atar. Bu tepki önemlidir çünkü başarısızlık sözüne karşı verilmiştir. Filmin ürettiği söylemlerden biri annenin deyişi ile sıradanlık ve sıra dışılık konusudur. Annesi sıradanlıkla yetinip mutlu olabilirken Theo sıra dışı bir karakterdir. Ancak bu durumun çeşitli dezavantajlarını da yaşıyordur. Filmin akışı klasik anlatı kalıplarını uygun biçimde tipik bir düğüm-çözüm şeması ile ilerler. Çözüm sekansının ardından Theo babasını hatırası ile barışır, sattığı mirası daha yüksek bir para ile dahi olsa geri alır, yeni restoranını miras kalan bu şatoda açar. Ayrıca artık ekibine daha olumlu davranır. Sıra dışı olma konusu ise babasının heykelinin altında yazan slogan ile çözülür: "Herkes kadar sıra dışı". Bu aynı zamanda filmin final cümlesidir. Burada üretilen söylem, neoliberal aklın 'çözüm sizsiniz' biçiminde durmaksızın yinelediği, fail-özne yaratma derindeki bireyci şiarıdır. Böylece filmin bütün söylemi de eksiksiz bir neoliberal öznellik ideali üzerine kurulur. İş ve yaşam, başarı ve mutluluk, girişimcilik ve tatmin birbirinden ayrılmaması gereken öğeler olarak tanımlanır.

ii) Suça Yönelik Yaklaşımda Ortak Temalar

Yaşlı insanların gelirlerini onlar için yöneten bir yasal vasi olan Marla Grayson'un dolandırıcılıklarla dolu serüvenini anlatan *I Care A Lot* bu konudaki etik tartışmayı filmin başında ana karakterin sözleri ile bir kenara bırakır: "Şu halinize bakın. Orada oturup, iyi insanlar olduğunuzu düşünüyorsunuz. İyi insanlar değilsiniz. Bana güvenin. İyi insan diye bir şey yoktur. Eskiden sizin gibiydim. Sıkı çalışıp adil oynamanın mutluluğa ve başarıya götüreceğini düşünürdüm. Götürmez. Dürüst oynamak, biz geri kalanların fakir kalması için zenginlerin uydurduğu bir şey". Ardından ana karakter anaakımın sıklıkla başvurduğu kaba ikili ayrımı yeniden üretir: "Bu dünyada iki çeşit insan var. Alanlar ve kendisinden alınanlar. Avcılar ve avlar. Aslanlar ve koyunlar. Benim adım Marla Grayson ve ben bir koyun değilim. Ben bir dişi aslanım". Grayson Vasilik adında bir şirketi ve bakımevlerinde hissesi olan Marla, düzmece doktor raporları yardımıyla yaşlı insanların bakımını üstlenerek varlıklarını yönetir. Daha açık ifade etmek gerekirse, çeşitli sahtekârlıklarla ve mahkemeyi manipüle ederek yaşlı insanların gelirleri ve mal varlıklarını gasp eder. En başından 'kötü taraf' seçmiş ve insanların yaşamlarını karartarak güç elde etme peşindeki karakterin nasıl bir başkahraman (*protagonist*) olarak kabul görebileceği sorusu Hitchcock'un "bir şeyin peşindeki kişinin sempatik birisi olmaya gereksinimi yoktur çünkü seyirci hep onun yanındadır ve onun için endişe eder" (aktaran Chion, 2003: 134)

şeklindeki formülü ile cevaplanabilir.

Marla, iş birliği yaptığı doktorun yardımı ile bulduğu zengin, yalnız ve akrabası olmayan yaşlı bir kadını tuzağına düşürüp bakımevine zorla kapatır. Ancak el koyduğu kadının bir mafya liderinin annesi olduğu anlaşılacaktır. Böylece riskler alarak elde ettiği kazançlarının ardından yeni avı ile çok kazançlı ama bir o kadar da tehlikeli bir sürecin içine girecektir. Kadının kasasında bulduğu elmaslara el koyar ve daha fazlasının peşine düşer. Mafyanın avukatı aracılığıyla yaptığı bir çanta dolusu para teklifine karşı çok daha fazlasını talep eder. Avukatı mahkemede de alt etmeyi başaracaktır. Böylece mafya lideri Roman Lunyov'a kendisini kaçırap ölümle tehdit etmekten başka seçenek bırakmaz. Marla Grayson ile Lunyov'un ilk karşılaşmalarında yaşanan diyalogun karakterlerin öznellikleri için önemli bilgiler içerir. Kendisini ve annesini ölümle tehdit eden Lunyov'a karşı gardını korur, dahası para teklifini iki katına çıkarır. Aptal ama cesur olduğunu söyleyen Lunyov'a "bu ülkede hayatta kalmak için cesur olmak gerek. Aynı zamanda aptal, acımasız ve dikkatli olmalısın, çünkü adil savaşmak ve korkmak seni hiçbir yere götürmez" cevabını verir. Bu cümleler üyelerinin güven içinde yaşadığı refah devleti modelinin ölümünün ilanıdır. Yerine geçen ise hayatta kalmak için cesaret, acımasızlık, dikkat gibi öznelliklerin sergilenmesi gereken tehlikeli, tekinsiz bir toplum tahayyülüdür. Marla'nın sahip olmak istediği para ile amacı gerçek zenginlerin yaptığı gibi parayı "bir sopa gibi" silah olarak kullanmaktır. Kendisini öldürmeye karar veren mafyanın elinden sağ kurtulur. Son anda kurtardığı sevgilisine elmasları alıp kaçmak veya işi bitirmek arasında seçim şansı verir. Marla'nın bir planı vardır. Sevgilisi Fran'ın seçimi de elbette kaçmak olmayacaktır. Mafya'ya savaş açar, kurnazca bir numara ile liderinin vesayetini eline geçirir. Savaşı kazanmıştır, istediği parayı alacaktır ancak Lunyov bir alternatif önerir. Lunyov O'nun becerileri ve kararlılığından etkilenmiştir ve ülke çapında bir vesayet şirketi kumayı Marla'ya da kurucu ortak ve CEO olarak önerir: "Rakiplerini yok edersin. Piyasanın kontrolünü alırsın" . Lunyov, Marla ile emlak, hukuk, eğitim, tıp, eczacılık kolları olan, 80 *offshore* firmadan oluşan bir anonim korporasyon kurmak ister.

Filmin öykülemesi anaakım sinemanın hedef odaklılık ve başarı ideallerini tekrar ederken finalinde farklılaşacaktır. Marla Grayson başlangıçta annesini vesayeti altına alarak görmesine izin vermeyen ve feminist bir nutuk çektiği adam tarafından vurulur. Bu final *Space Sweepers* (Seungriho, Sung-hee Jo, 2021) ve *The Old Guard* (Gina Prince-Bythewood, 2020) filmlerinin büyük şirketlere yönelik duruşları ile uyumlu bir hatta bulunmaktadır. Esasen Marla Grayson, büyük hırsları olsa da, mafyanın yardımı ile çok kısa zamanda hayal ettiğinin çok daha ötesinde bir güce kavuşur. Böylece film başarı için bir üst

limit çizer.

Beyaz Kaplan'da ikinci şoför olarak işe alınan Balram, birinci şoförün bir şeyler gizlediğini anlar: "Başarılı bir girişimci daima rakibinin sırlarını öğrenir". Şoförün Müslüman olduğunu keşfeder, ağanın Müslümanlardan nefret ettiğini bilir ve şoförü ayrılmak zorunda bırakır. Balram yaptığı şeyi savunmamaktadır ancak anlattığında asıl eleştirdiği, insanları inançlarını gizlemek zorunda bırakan geri kalmış sistemdir. Ashok'un karısı Pinky, doğum gününde alkollü araç kullanırken bir çocuğa çarpar. Araçta bulunan Ashok, polisi aramayı, Pinky ise çocuğu hastaneye götürmeyi düşünürken Balram herkesi arabaya bindirip olay yerinden kaçar. Kazayı gören olmamıştır ancak olası bir ihbara karşı Ashok'un babası suçu Balram'ın üstlenmesini sağlar. Kast sistemi devrededir. Balram toprak ağası Leylek'in ailesine ve kendisine yapabileceklerinin karşısında çaresizdir. Kazadan kimsenin haberinin olmadığını anlaşılmamasına karşın büyük ağabey Firavun Faresi, Balram'ın imzaladığı belgeyi saklayacağını söyler. Bu olayın ardından hem Balram sadık hizmetkâr sıfatından hem de Ashok iyi patron imajından yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar. Balram, efendisine karşı kin güden bir köleye dönüşür. Hayvanat bahçesinde gördüğü nadir bir tür olan beyaz kaplanın karşısında bayılması dönüşümün simgesel boyutunu oluşturur. Ashok'u öldürür ve rüşvet için dağıtılan parayı çalarak Hindistan'ın silikon vadisi olan Bangalore'a kaçar. Önce polise rüşvet vererek süresi dolmuş ehliyetlere sahip tüm çağrı merkezi sürücülerinin tutuklanmasını sağlar, sonra "Beyaz Kaplan Şoförleri" adında kendi *start-up* işletmesini kurar. Balram, "girişimciler fırsat yaratır" der; Ashok'tan öğrendiği gibi geleceği dış kaynakta bulur.

Beyaz Kaplan ilk bakışta eleştirel konumunu çağ dışı bir kast sistemine doğrudan karşı çıkarak alan bir film olarak görülebilir ancak ana karakterin özelinde verilen mücadele açıkça kapitalizmden daha özelde ise neoliberalizmden yanadır. Kölelikten kurtulup bir girişimciye dönüşen Balram'ın yaşamı bir başarı hikayesi olarak sunulurken bu yolda kanun dışına çıkmak meşrulaştırılır, dahası tek seçenek olarak tanımlanır: "Fakirlerin zirveye yükselmesi ancak iki yolla mümkün, suç veya siyaset". Filmin tanımladığı dünya, başka bir deyişle inşa ettiği gerçeklik, krizlerle dolu, kaotik, karmaşık, ilkel, vahşi bir cangıldır. Hem *Beyaz Kaplan* hem de *I Care A Lot* filmlerinin ana karakterlerinin kendilerini aslan ve kaplanla özdeşleştirmelerinin sebebi de budur. Bu mizansen tam anlamıyla neoliberal aklın tasavvuruna uygundur. Böylece ahlaki değer yargıları yeniden tanımlanır: "Efendim gibi aydınlık tarafta olanlar iyi olma fırsatına sahiptir. Benim gibi kümeşte doğanlarsa o seçeneğe sahip değildir".

İncelenen diğer filmlerde olduğu gibi *Kovan*'da da (Eylem Kaftan, 2020) karakter, hedefine ulaşmak için meşru yolların dışına çıkabilir. Ayşe, arılığa dadanan ve

kovanları parçalayan ayıyla baş etmek için elektrikli çit çakar, aynı zamanda “risk alamayız” diyerek Ahmet’e gece nöbetine başlayacaklarını söyler. Önlemler işe yaramaz ve Ayşe ayıyı vurarak öldürür. Ayşe’nin eylemi filmde de bir suç olarak tanımlanır ve etik olarak meşrulaştırılmaz, bu nedenle Ayşe yaptığı için hata olduğunu kabullenecektir. Ayının iki adet yavrusu olduğu öğrenilir, Ayşe yavruları bulmaya çalışır. Ayıyı öldürdüğü için suçunu, mesleği hayvanları, dolayısıyla bu ayıyı da gözlemek olan İlker’e itiraf eder. Bunun dışında bir diğer hatanın da arıların birbirini öldürmesine sebep olduğu için kovana farklı yerleştirmek olduğu anlaşılacaktır. Ayşe’nin girişimleri üst üste gelen başarısızlıklar olarak tanımlanır. Elbette bunlar mutlu sonla bitecek olan filmin final sekansı için son düğümlerdir. Mucizevi bir biçimde kovan dışarı taşıp oğul verirken, ölen ayının yavrularından biri ortaya çıkar. Ayrıca işlediği suç İlker nezdinde de affedilecektir.

Girişimcilik ve suç ilişkisinin dolaysız biçimde kurulduğu filmlerden biri diğeri de İspanya yapımı bir aksiyon gerilim olan *Donma Noktası*’dır. Adaletin bireye kaldığı, kızının katili ve tecavüzcüsünden intikam alma, cesedin yerini öğrenme amacındaki bir eski polisin yüksek güvenli bir nakil aracını ele geçirmesini öyküleyen filmde girişimcilik ile ilişkilendirilen kişi olan Ramis, filmin merkezindeki karakterlerinden değildir. Ancak düğüm anlarındaki eylemleri ve finaldeki başarısı onu en güçlü öznelerden biri yapacaktır. Yüksek güvenli bir mahkûm nakli sürecinde yaşananları konu alan *Donma Noktası*, klasik anlatı kalıplarına göre işleyen bir tür filmidir. Bu nedenle karakterler temsil göreneklerine göre çözümlenebilir. Nakil aracına saldırının ardından ilk ölen mahkûmun yolsuzluktan hüküm giymiş bir politikacı olması bu nedenle rastlantı değildir.

iii) Korporasyona Karşı Küçük İşletme

Bir girişimci olarak çok büyümek *I Care A Lot* filminde Marla Grayson’un vurulması ile ilişkilendirilir. *Beyaz Kaplan* filminde de ana karakterin kurduğu *start-up* küresel korporasyonlara dış kaynak sağlayan küçük ölçekte bir şirkettir. Bunların yanında *The Old Guard* ve *Space Sweepers* filmlerinde korporasyonlara karşı bakış yöneticilerin kötülüğün sebebi ve antagonist olarak temsil edilmesi ile belirginlik kazanır.

The Old Guard filminin başlangıcında eski bir CIA üyesi olan Copley tarafından teklif edilen bir kurtarma görevi, ekibi tuzağa düşürür ve ölümsüzlük özellikleri kamera kaydı ile ortaya çıkar. Tuzağı kuran Copley’dir ancak planın arkasındaki kişi insan ömrünün uzamasını “insanların nefret etmeye bayıldığı büyük ilaç sanayi (*big pharma*)” olduğunu öne süren (Gina Prince-Bythewood, *The Old Guard*), Merrick adlı bir ilaç firması kurucusu ve sektörün en genç CEO’su Steven

Merrick'tir. Kahramanların bedenleri üzerinde test ve deneyler yaparak yeni ilaçlar geliştirme amacındaki Merrick, öykünün antagonisti olarak tanımlanır. Merrick bilimsel sınırları aşarak kâr etme amacını açıkça dile getirir. Karısının ölümünün yarattığı travmayı atlattığı için insanlığa bir armağan verme derindeki eski CIA ajanı Coplay, Andy ve arkadaşlarının yaptıklarının bir amacı olduğunu görür. Ölümsüz kahramanları Merrick'in kâr hırsına kurban vermenin hata olduğunu anlar. Film klasik finalle, kahramanların savaşı kazanması ile biterken, ekip yenilenir. Coplay ekibe görev bulmada ve izleri yok etmede yardım edecektir. Böylece büyük korporasyonun ellerinden kurtulan ekip küçük işletme formatına yenilenecek tekrar kavuşur.

Aksiyon bilimkurgu türündeki *Space Sweepers* bir Kore yapımı olmasına karşın anlatı kalıpları ve öyküleme yaklaşımında Amerikan tarzının kopyası bir film olarak tanımlanabilir. Dünyada ormanların ve bitkilerin yok olduğu 2092 yılında geçen filmde UTS adlı korporasyon dünyayı terk edip yörüngede yuva kurmuş, ancak yalnızca seçilmiş bir azınlığı almıştır. Bir ceset teşhisi için dahi ödeme yapılması gereken bu post apokaliptik zamanda UTS Korporasyonu vatandaşlık dâhil olmak üzere her alanda tek egemendir. Gezegenler arası uzayı yöneten UTS'nin yörüngeye inşa ettiği yerleşim bölgesi, kurucusu James Sullivan'ın sözleri ile "sadece bir başlangıç"tır. Ürettikleri süper bitkiler ile Mars'a bir koloni kurulacak ancak insan nüfusunun yalnızca yüzde beşi yeni cennette yaşama fırsatı bulacaktır. Şirketi tarafından "bir ütopya kurucusu ve insanlığın kurtarıcısı" olarak tanımlanan James Sullivan öykünün antagonistidir.

Robotun sözleri ile "kazanmanın önemini vurguladığı için" Zafer adını verdikleri gemileriyle Tae-ho'nun önderliğinde yaşamlarını yörüngedeki enkazları toplayarak uzay çöpçülüğü yaparak kazanmaya çalışan biri robot dört kişilik ekip ise öykünün kahramanlarını oluşturur. Yaşamlarını riske atarak oldukça güç işler yerine getirmeye çalışan ekip, ağır vergiler ve borçlar altında zorlanmaktadır. Öykülemenin ilerleyen aşamalarında James Sullivan'ın asıl amacının Dünya'yı ve altı milyar insanı tamamen yok ederek Mars'ta seçkin bir gezegen kurmak olduğu anlaşılır. Muhalif bir gazetecinin şirkete yönelik eleştirisi burada önemlidir "UTS, Dünya'nın ekonomisini sömürüyor. UTS, Dünya'dan para ve insan kaynaklarını sömürüp bir de gezegene radyoaktif uzay kalıntılarını geri bırakıyor".

Nanobotlarla iletişim kurabilen ve Dünya'yı yeniden yaşanır bir yere dönüştürebilecek olan mucize çocuk Kot-nim'i yok etmeye çalışan James Sullivan, Griffith'ten bu yana klasikleşmiş son anda kurtuluş sekansı ile alt edilir. Süper bitki projesinin orijinalinin amacının Dünya'yı kurtarmak olduğu anlaşılır. UTS örtbas için özür dilediğini açıklar, Dünya'yı rehabilite etme çabalarını

hızlandıracağına söz verir ve büyük felaketi önleyen kahramanların hasar ve kayıplarını telafi etmekle yetinir. Kahramanlar ise bu durumdan şikayetçi değildir. Ekip Kot-nim'in de katılması ile yeni bir aile olur. Ancak bu, işletme formatında bir ailedir. Başlangıçtaki kriminal karakterler ilgili alışkanlık ve göstergelerinden kurtulur. Jang içkiyi bırakır, Tiger ürkütücü dövmelemlerini sildirir, robot genç bir kadın formuna girer ve kültürlü bir kadın olmaya çalışır. Her zaman yaptıkları uzay enkazı toplama işine geri dönerler. Film ana karakter Tae-ho'nun şu sözleri ile biter: "Hadî bugün biraz para kazanalım".

iv) Uyumsuz Örnekler

Örnekleme içinde içerik ve söylem düzeyinde neoliberal akılı ve öznel ideallerini belirgin bir biçimde üretmeyen filmler ise *9,75* (2021) ve *The Platform* (2019) olarak sıralanır. Bu nedenle bu filmler örneklemin diğer filmlerinden ayrılarak özel bir yere konumlanırlar. *9,75* filminde ana karakter olan yazar Ahmet hem bir beyin tümörü sorunu ile mücadele etmekte hem de geçmişinde yaşadığı ancak belleğinden sildiği travmatik bir deneyimle yüzleşmeye çalışmaktadır. Ahmet, Zinar adındaki bir Kürt çocuğunun romanını yazmaya çalışmaktadır. Kimsesiz geçen çocukluğunu içeren kendi yaşam öyküsü ile Zinar'ın kurgusal yaşamını birleştirmeye çalışır. Birkaç ay içinde yapılması gereken riskli ameliyata girmeden önce kitabını tamamlamaya çalışan Ahmet, Güneydoğuda yaptığı askerliği esnasında bir çatışmada Zinar'ı aslında yanlışlıkla öldürdüğünü hatırlar. Romanı tamamlar ve ameliyata girmek yerine sevgilisine "birisinin beni sevebileceğini bilerek öleceğim" notunu bırakarak Zinar'ın mezarına gitmek için yola çıkar. Bu final Antik Yunan tragedyasında Euripides-Socrates öncesi çözüm şemasına denk düşer. Ortaya bir kurtuluş reçetesi çıkmaz. Katharsis, öykü evrenine dâhil değildir. Ahmet'in romanını tamamlanması düğümün çözümü anlamına gelmez. Ahmet ameliyatı reddederek kendi trajik sonuna doğru ilerler. Benzer bir trajik son *The Platform* filmi için de geçerlidir. Alegorik bir anlatı ve mizansene sahip olan film, dikey bir hapisanede gıda üzerinden kurulmuş olan bir hiyerarşiyi temsil eder. Hiyerarşinin uygulamaya koyulması için üzeri yemekli dolu bir platformun her hücrede bir kaç dakika duracak şekilde yukarıdan aşağıya inmesi yeterlidir. Böylece aşağı katlara inerken giderek azalan yiyecek yaklaşık 50. katın ardından tamamen tükenir. Mahkûmların yiyecek stoklamalarına izin verilmez; bu kural ihlal edilince hücrenin ısısı giderek artar. Eşitsizlikler üzerinden bir hayatta kalma mücadelesi betimlenirken, paylaşımı en başından reddeden mahkûmlar arası bireycilik eleştiri konusudur. Bu nedenle Hüseyin Köse ve Tahir Bingöl'e göre film "neoliberal toplumsal sistemin eşitsizlikçi evreninde ve gözetimci pratiklerle biçimlendirilmiş bireyi üzerinden bir dizi değer, motif ve ideolojiyi tartışmaya açmaktadır" (2021: 28). Ana karakter önce yemeklerin adil dağıtımı, sonra yukarıya yenmemiş bir tatlı biçiminde bir mesaj ve son

olarak yukarıya platform üzerinde bir hücrede bulunan bir çocuk göndermek şeklinde dönuşen bir amaca sahip olur. Çocuk, platforma bindirilerek yukarıya gönderilecek bir mesaj olacaktır. Ancak karakter için bir kurtuluş formülü yoktur.

Sonuç

Kültür endüstrisi ürünleri Aristoteles'in *Poetika*'sında temel öğelerini ortaya koyduğu klasik anlatı kalıplarına uyar. Buna göre, eylem içinde karakterler, düğüm ve çözüm ile işleyen olay örgüsünü oluşturur. Nietzsche, Aristoteles'in çözümlemesine konu olan Antik Yunan tragedyalarının Euripides'le birlikte dönüşüme uğradığını ve Sokratesçi bir doğrultuya yöneldiğini söyler. Böylece, olay örgüsünün akışı katı bir neden-sonuç ilişkisi ve akla uygunluk içerirken, örneğin Sophokles'te görülen Dionysosçu öge, trajik son ve metafizik avuntu, yerini yazgı tarafından hırpalanmış kahramanın finalde kurtuluşuna bırakır (Nietzsche, 2015). Güncel popüler anlatılarda da bu prensibe uygun olarak tehdit altındaki organizmanın yeniden tesisi ve bir durumdan eylem yoluyla dönüşmüş duruma geçiş gerçekleşir (Deleuze, 2014).

Günümüz sinemasında kültür endüstrisi ürünlerinin Griffithçi çapraz kurgu ile söz konusu klasik anlatı kalıplarını uygulamayı sürdürdüğünü biliyoruz. Tragedyada, kahramanın Euripidesçi kurtuluşu, görevin tamamlanması ve bir başarı idealinin gerçekleşmesi biçiminde karşımıza çıkar. Bunun yanında, bu araştırmanın örneklemini oluşturan filmlerde üretilen retorik, meşrulaştırılan etik ve sunulan mizansen, neoliberal aklın temel argümanları ile bir korelasyon oluşturmaktadır. Görevin tamamlanması ve başarı ideali ortak tema olmakla birlikte detaylı incelenen filmlerde yeni *homo economicus* öznelliğinin kahramanlaştırdığı ve neoliberal ideallere uyumlu toplumsal koşullar ile mizansenlerin tasvir edildiğini görürüz. Geleneksel ve alışıldık olanın dışına çıkmak, filmlerde yüceltilen bir davranıştır ve girişimcinin 'fark yarat' mottosu ile uyumludur. Dahası normun dışı özellikle zorlanır. Girişimci karakterler, *Beyaz Kaplan*, *I Care A Lot*, *Donma Noktası* ve *Kovan* filmlerinde özellikle belirgindir. Bu filmlerde karakterlerin amaçlarına ulaşmak için gerektiğinde kanun dışı eylemlerde bulunması meşru kılınır. Karakterler cinayet işler, hırsızlık yapar, insanları rehin alır, rüşvet verir. Suç, *Beyaz Kaplan*, *I Care A Lot* filmlerinde tanımlanan toplumsal uzam gereği teşvik edilir. *Beyaz Kaplan*, yoksulların iyi olma hakkına sahip olmadığını söylerken, *I Care A Lot* iyilik diye bir şeyin olmadığını vurgular. *Donma Noktası*'nın girişimci karakteri bir amaç uğruna çalmıştır ve cezaevinden kaçmak için çabalar. Geleneksel arıcılığa karşı girişimci yöntemler deneyen *Kovan*'ın ana karakteri Ayşe, Kafkas arısının genini bozma uğruna kovana farklı bir arı türü koyar, koruma ve gözetleme altındaki bir ayıyı öldürür.

Karakterler birer girişimci birey olarak olumlanırken büyük sermayeye, korporasyon biçimindeki küresel şirketlere ve özellikle bu şirketlerin yöneticilerine yönelik temsillerde de ortak bir tema ile karşılaşırız. Küresel ölçekteki şirketin yöneticisi öykülemenin antagonisti durumundadır ve kahraman tarafından alt edilir. *The Old Guard* ve *Space Sweepers* filmlerinde bu durum belirginken *Beyaz Kaplan*'da öldürülen kişinin feodal ağının ABD'den gelmiş modern oğlu olması rastlantı değildir. *I Care A Lot*'ta mafya ile iş birliği yapıp çok büyük bir hızla zirveye yerleşen Marla Grayson'ın finalde vurularak cezalandırılması da en tepedekilere yönelik bu genel yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Böylece bireysel girişim teşvik edilirken çok büyük olan ulaşılmaz ya da kötü olandır. *The Old Guard*'da ilaç firması sahibi öldürülürken ekip iki yeni katılım ile küçük işletme biçimini alır. Benzer biçimde dev korporasyonun yöneticisini yok eden *Space Sweepers*'ın kahramanları aile şirketi biçimi kazanır. *Beyaz Kaplan*'ın köleden girişimciye dönüşmüş kahramanı bir *start-up* firması kurar. Her zaman olduğu gibi yapısal meseleler bireylere indirgendiği için olumsuz karakterlerin korporasyon yöneticileri olması bu filmlere eleştirel bir boyut kazandırmaz. Bu durum *Space Sweepers*'da belirgindir: Her şeye hükmeden UTS korporasyonu Tanrısal seviyedeki yöneticisinin ölümünün ve skandalın ortaya çıkmasının ardından yanlışlarını telafi edeceğini bildirir. Böylece şirket egemenliği bir sorun olarak tanımlanmaz. Sorun tekil bireylerin kötülüğündedir. Ayrıntılı incelemesi yapılan söz konusu filmlerin dışında, işletme ideolojisinin bu denli belirgin bir biçimde görülmediği filmlerde de yeni öznenin sahip olması istenen aklın izlerine rastlanmıştır.

Neoliberalizmin normları tanımlayan bir retorik üretimi ve söylemsel formasyonlardan ibaret olmadığını, aynı zamanda politik icralar, karar mekanizmaları ve emek sürecinde yürütülen uygulamalar ile üretildiğini vurgulamakta yarar vardır. Bunun yanında söylemsel düzey egemen icranın vazgeçilmez kutuplarından birini oluşturur. Kültür endüstrisinin içerikleri ise bu noktada devreye girer. Sinema özelinde ve araştırmanın bulguları bağlamında ise egemen söylem, neoliberal aklın ideal öznesinin üretimi için filmleri araçsallaştırmıştır. Örneklem çerçevesinde bu araçsallaştırmanın türlerden ve yapıldığı ülkelerden bağımsız olarak yaygın ve yoğun bir biçimde gerçekleştiği bulgulanmıştır. Böylece platformların çok kültürlü çeşitlilik iddiası araştırmanın bulgularıyla çelişerek yerini neoliberal rasyonalitenin kendisini alternatifsiz kılan normatif inşasına bırakmıştır.

Sonnotlar

¹ Ağırlıklı olarak “neoliberalizmin krizi” biçiminde ifadesini bulan söz konusu tartışmalardan birkaç örnek için: Duménil G ve Dominique L (2016). *The Crisis of Neoliberalism*. İçinde: BySimon S vd. (der), *Handbook of Neoliberalism*. London:

Routledge. 12-25., Saad-Filho A (2019). *Value and Crisis: Essays on Labour, Money and Contemporary Capitalism*. Leiden: Brill., Őumonja M (2019). Neoliberalism Is Not Dead – On Political Implications of Covid-19. *Capital & Class*. 45(2): 215–227.

² Eleştirel syem zmlemesi ve semiosis süreçlerini içeren bir derleme için bkz. Şah U (2020). Eleştirel Syem Analizi: Temel Yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. (7): 210-231.

³ Neoliberalizm zerine hem kapsamlı bir tarihsel hem de kavramsal inceleme için bkz. Dardot P ve Christian L (2012). *Dünyanın Yani Aklı*. ev., Işık Ergüden. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

⁴ Bu bağlamda, Adorno ve Horkheimer'in reklam ve kültür sanayi arasındaki kaynaşmaya ve özdeşliğe işaret etmeleri de anlamlıdır. Reklam artık yeni, meşru değer yargısıdır. Reklam damgası taşımayan her Şey kuşkuludur (2010: 57-58).

⁵ İngilizcede Şirket anlamına gelen *corporation* ve *company* sözcükleri arasındaki ayırım Türkçede yoktur. Buna karşın bazı metinlerde *corporation* sözcüğü ulus ötesi dev Őirketleri tanımlamak için "korporasyon" biçiminde çevrilir.

⁶ Start-up: Girişim Şirketi. Bir Pazar ihtiyacına göre, yenilikçi bir ürün veya hizmet vadeden yeni kurulmuş Şirket, ortaklık veya organizasyon.

Kaynakça

Adorno T (1985). Fetish Character in Music and Regression of Listening. İçinde: A. Arato, & E. Gebhardt (der), *The Essential Frankfurt School Reader*, New York: Continuum, 270-300.

Adorno T (2017). *Otoritaryen Kişilik zerine*. ev. D Őahiner, İstanbul: I Yayınclık.

Adorno T ve Max H (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. ev. N Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı.

Aristoteles (2017). *Poetika*. ev. N Kalaycı, Ankara: Pharmakon Kitap.

Bourdieu P (2009). Sınırsız Smr topyası: Neoliberalizmin z. İçinde: G Akalın ve U S Akalın (der), *Neoliberal İktisadın Marksist Eleştirisi*, ev. U S Akalın, İstanbul: Kalkedon, 24-31.

Brown W (2018). *Halkın zlş Neoliberalizmin Sinsi Devrimi*. ev. B E Aksoy, İstanbul: Metis.

Chion M (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. ev. N Tanyolaç, İstanbul: Agora.

Dardot P ve Christian L (2012). *Dünyanın Yani Aklı*. ev. I Ergüden, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Davis S (2021). What is Netflix imperialism? Interrogating the monopoly aspirations of the 'World's largest television network'. *Information, Communication & Society*. 1-16.

- Deleuze G (2014). *Sinema 1 – Hareket-İmge*. Çev. S Özdemir, İstanbul: Norgunk.
- Doyuran L (2018). Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde). *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (4), 301-323.
- Elkins E (2019). Algorithmic Cosmopolitanism: On The Global Claims of Digital Entertainment Platforms. *Critical Studies in Media Communication*, 36 (4): 376-389.
- Foucault M (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu*. Çev. A Tayla, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Geray H (2006). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gökbel Ç (2018). Bir Popüler Kültür Masalı: Narcos Dizisine Eleştirel Bir Bakış. *SDÜ İFADE*, 1 (1), 62-86.
- Horkheimer M (2016). *Akıl Tutulması*. Çev. O Koçak, İstanbul: Metis.
- Köse H ve Bingöl T (2021). Neoliberal Düzendeki Panoptik Denetim Tahayyülü: The Platform Filmi ve Düşündükleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (35), 5-31.
- Nietzsche F (2015). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. M Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sennett R (2008). *Karakter Aşınması*. Çev. B Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sim G (2016). Individual Disruptors and Economic Gamechangers: Netflix, New Media, and Neoliberalism. İçinde: K McDonald ve D S Rowsey (der), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, New York: Bloomsbury Academic, 185-201.
- Şah U (2020). Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (7): 210-231.
- Tiessen M ve Greg E (2013). Deleuze / Foucault: A Neoliberal Diagram. *Media Tropes*, (4), 1-16.
- Van Dijk T(1993). Principles of Critical Discourse Analysis, *Discourse and Society*, 4(2), 249-283.