

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN
MÜZİKTE TELİF HAKLARINA
ÇOK BOYUTLU ETKİSİ**

Hazırlayan
Tolga DARCAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Levent ERGUN

İZMİR – 2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Teknolojik Gelişmelerin Müzikte Telif Haklarına Çok Boyutlu Etkisi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../2012

Tolga DARCAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi **Tolga DARCAN**'ın "**Teknolojik Gelişmelerin Müzikte Telif Haklarına Çok Boyutlu Etkisi**" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: DARCAN **Adı:** Tolga

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Teknolojik Gelişmelerin Müzikte Telif Haklarına Çok Boyutlu Etkisi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Multi-Dimensional Effect of Technological Developments on Musical Copyright

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2012

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans: **Dili:** Türkçe
Doktora: **Sayfa Sayısı:** 174
Tıpta Uzmanlık: **Referans Sayısı:** 244
Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr. **Adı:** Levent **Soyadı:** ERGUN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Fikrî Mülkiyet
- 2- Telif Hakkı
- 3- Müzik Endüstrisi
- 4- İnternet
- 5- Ağ Toplumu

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Intellectual Property
- 2- Copyrights
- 3- Music Industry
- 4- Internet
- 5- Network Society

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet Hayır

ÖZET

Bu çalışmada müzik ürünlerinin üretim, dağıtım, tüketim ve paylaşım örüntülerine teknolojik gelişmelerin tesiri ve özel olarak İnternet teknolojisinin telif hakkı kavramı ve uygulaması üzerindeki dönüştürücü etkisi incelenir. Bu tezin amacı telif hakları alanında güncel bir problem haline gelmiş olan bu dönüştürücü etkinin analiz edilmesi ve konu hakkında geniş bir perspektif sunulmasıdır. Çalışma için veriler literatür taraması, görüşme ve yazışmalar yoluyla toplanmış ve toplanan bu veriler yorumlanmıştır. Çalışmanın Birinci Bölümünde mülkiyet ve fikrî mülkiyet kavramları açıklanmış, İkinci Bölümde telif hakları olgusunun tarihsel gelişimi derinlemesine incelenerek bu olgunun ortaya çıkışının ve sürekli maruz kaldığı biçimsel değişimlerin nedenleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü Bölüm, müzik endüstrisi ile geçtiğimiz yüzyıl boyunca ortaya çıkmış teknolojiler arasındaki ilişkiye değinir ve İnternet teknolojisinin insan hayatına kattığı çeşitli pratikler ile müzik endüstrisi arasındaki güncel gerilim durumunu örnekler. Bu durumun hukuk ve siyasete yansımaları üzerinde de ayrıntılı bir şekilde durulmuştur. Dördüncü ve son bölüm ise bütün bu gelişmeleri bir paradigma kayması olarak değerlendirmeyi önererek telif hakkı kavramının yalnızca biçiminde değil, özünde de fiilî bir dönüşüm yaşandığını sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamlar içerisinde açıklamaya çalışır.

ABSTRACT

This study examines the effect of technological developments on production, distribution, consumption and sharing patterns of musical products and, more particularly, the transformative impact of Internet technology on the concept and practice of copyright. The purpose of this thesis is to analyze aforesaid transformative impact which has already become an actual problem, and to provide a broad perspective about the subject matter. Data and information for this study were collected through literature review and interviews, and these data and information were interpreted. The First Chapter of this study explains the notions of property and intellectual property; the Second Chapter, examining the historical development of the concept of copyright in detail, emphasises the motives of the birth and the continuous exposure to formal alterations of this concept. Chapter Three addresses the relationship between the music industry and the technologies emerged in the last century, and illustrates the current tension situation between the music industry and various practices that the Internet technology brought to human life. The reflection of this situation on law and politics is also examined in detail. Proposing to interpret all of these evolvments as a paradigm shift, the Fourth and final chapter makes an effort to explain, in socio-cultural and socio-economic contexts, that the concept of copyright has been going through an actual transformation not only formally, but also substantially.

ÖNSÖZ

Tüm biçimleriyle insanlığa ait kültürel bir miras olarak gördüğüm müzik alanında, değişik müzik türlerinin farklı kültürel bağlamlar içerisinde melezlenerek yeni ifade biçimleri yaratılması ve bunlara yeni anlamlar katılması her zaman için hayran kaldığım bir fenomen olmuştur. Son yüzyıl içerisinde görülen önemli teknolojik gelişmeler de bu yaratıcı faaliyetlere büyük katkıda bulunmuş ve yalnızca müzik alanında değil, tüm sosyo-kültürel alanda bir paradigma kaymasını beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte eski paradigmaya ait her türlü kurum ve pratik, doğal olarak bu paradigma değişimine karşı bir direnç göstermekte ve bunun sonucunda ekonomik ve kültürel bir çatışma yaşanmaktadır. Müzikte fikrî mülkiyet ve telif hakları konusu da bundan münezzeh değildir. Türkiye’de bu konu üzerine yapılan çalışmaların tamamına yakınının müzik endüstrisinin konumunun ve mevcut statükonun nasıl korunacağına dair olduğunu fark edişim, bu konu üzerinde çalışmakta benim için büyük bir motivasyon kaynağı oldu ve ortaya bu tez çalışması çıktı. Her akademik çalışmada olduğu gibi burada da elbet pek çok eksiklik bulunacaktır. Yine de söz konusu eksiklikler, bu tez çalışmasının telif hakları konusunda Türkiye’deki yaklaşım açısından yeni ve farklı bir pencere açabilmesine ilişkin umudumu azaltmıyor.

Bu tez, öncelikle danışmanım Yrd. Doç. Dr. Levent Ergun’a ilgisi, yardımları ve sabrı için çok şey borçludur. Her şeyden öte, aktardığı sakinlik bu tezi bitirmemde çok yardımcı oldu. Ayrıca derin birikiminden dolayı bölümdeki varlığı bile insanı güvende hissettirmeye yeten değerli hocam Prof. Dr. Ayhan Erol’a, yaptığı düzeltme ve öneriler için Ayça Başaran’a, İsveççe metinlerle ilgili yardımları için Ozan Molva’ya teşekkür ederim. Son olarak bana manevi anlamda sürekli destek olup beni motive eden sevgili arkadaşlarıma ve özellikle Noemi Elisa Gulotta’ya sonsuz teşekkürler. Bu kişiler olmasaydı, bu tez tamamlanamazdı.

Tolga Darcan

İÇİNDEKİLER

TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN MÜZİKTE TELİF HAKLARINA ÇOK BOYUTLU ETKİSİ

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM: MÜLKİYETTEN FİKRÎ MÜLKİYETE

1.1. Mülkiyet Kavramı.....	4
1.1.1. İlk Çağ ve Orta Çağ'da Mülkiyet Anlayışı.....	5
1.1.2. Locke ve Klasik Liberalizmde Mülkiyet Anlayışı.....	7
1.1.3. Hegelci Mülkiyet Anlayışı.....	12
1.1.4. Marksist Mülkiyet Anlayışı.....	13
1.1.5. Anarşist Mülkiyet Anlayışı.....	15
1.1.6. Günümüzde Mülkiyet.....	17
1.2. Fikrî Mülkiyet Kavramı.....	17

2. BÖLÜM:

TELİF HAKLARI: ÖNCESİ VE SONRASI

2.1. Endüstri Devrimine Kadar Müziğin Üretimi ve Müziksel Pratikler.....	20
2.1.1. Tarih Öncesi Çağlarda ve İlk Çağ Uygarlıklarında Müziksel Pratikler.....	21

2.1.2. Orta ve Yeni Çağ Avrupası'nda Müzik ve İktidar.....	23
2.2. Fikri Mülkiyet ve Telif Haklarının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Gelişimi.....	26
2.2.1. Basılı Müzik Yayıncılığının Ortaya Çıkışı.....	26
2.2.2. Yirminci Yüzyıl Öncesi Telif Hakkı Düzenlemeleri.....	29
2.2.2.1. Statute of Anne: Telif Haklarına Dair İlk Yasal Düzenleme.....	29
2.2.2.2. On Sekizinci Yüzyılda Fransa'daki Durum.....	31
2.2.2.3. Statute of Anne Altında Müzik Eserlerinin Konumu.....	33
2.2.2.4. On Dokuzuncu Yüzyılda İngiltere ve Kıta Avrupası.....	35
2.2.2.5. Birleşik Devletler Uygulaması.....	37
2.2.2.6. Temsil Hakları ve Meslek Birlikleri.....	39
2.2.3. Uluslararası Düzenlemeler ve Yirminci Yüzyılda Telif Hakları Koruması.....	41
2.3. Türkiye'de Telif Hakkı Düzenlemelerinin Tarihi.....	43
2.3.1. İmparatorluk Dönemi.....	43
2.3.2. Cumhuriyet Dönemi.....	44

3. BÖLÜM:

MÜZİK ENDÜSTRİSİ, TEKNOLOJİ, HUKUK VE SİYASET

3.1. Müzik Endüstrisi ve Yeni Teknolojiler.....	46
3.1.1. İlk Teknolojik Yenilikler: Otomatik Piyano ve Fonograf.....	47
3.1.2. Büyük Plak Şirketlerinin Ortaya Çıkışı.....	49
3.1.3. Radyo Yayıncılığı ve Telif Hakları.....	50
3.1.4. Diğer Teknolojik Yenilikler ve Yeni Müzik Depolama Formatları.....	51
3.1.5. MP3.....	54
3.1.6. Gerçek Zamanlı Veri Akışı Teknolojisi.....	56
3.2. Müzik Endüstrisi ile İnternet Arasındaki Gerilim.....	57
3.2.1 Müziğin İnternet Üzerinden Paylaşımı ve Müzik Endüstrisinin Buna Yönelik Tepkileri.....	58
3.2.1.1. MP3.com Davası.....	58

3.2.1.2. Napster Davası.....	59
3.2.1.3. BitTorrent Protokolü.....	61
3.2.1.4. The Pirate Bay Davası.....	61
3.2.1.5. Müzik Endüstrisinin Bireysel Kullanıcılara Yönelik Açtığı Davalar.....	69
3.2.1.5.1. Jammie Thomas-Rasset Davası.....	69
3.2.1.5.2. Joel Tenenbaum Davası.....	70
3.2.1.5.3. Bireysel Kullanıcılara Yönelik Açılan Davalara İlişkin Tepkiler.....	71
3.3. Güncel Telif Hakkı Düzenlemeleri ve Tartışmalar.....	73
3.3.1. 1990'lı Yıllar Sonrası Uluslararası Düzenlemeler.....	73
3.3.2. Dijital Hak Yönetimi: Hukukun Yazılımla Uygulanması.....	76
3.3.3. Amerika Birleşik Devletleri.....	80
3.3.4. Avrupa.....	83
3.3.4.1. Fransa ve HADOPI Yasaları.....	85
3.3.4.2. Birleşik Krallık ve Dijital Ekonomi Yasası 2010.....	86
3.3.5. Telif Hakkı Siyaseti: Korsan Parti Hareketi.....	88
3.4. Türkiye.....	89
3.4.1. Türkiye'de Müzik Endüstrisi.....	89
3.4.2. 1980'li Yıllardan Bugüne Türkiye'de Telif Hakkı Düzenlemeleri.....	97
3.4.3. Düzenlemelerde Kamu Yararı.....	100
3.4.4. Müzik Endüstrisi ile İnternet Arasındaki Gerilimin Türkiye'ye Yansıması ve Erişim Engelleme Uygulamaları.....	103
3.4.5. Yeni Yasal Düzenleme Planları ve Bunlara Karşı Gelişen Tepkiler.....	109

4. BÖLÜM:

ESKİ KÜLTÜRE KARŞI YENİ BİR KÜLTÜR

4.1. Fikri Mülkiyet ve Eser Sahibi Kavramları Üzerine Tartışmalar.....	114
4.1.1. Fikri Mülkiyete İktisadi Bakış.....	114
4.1.2. Fikri Mülkiyet ve Eser Sahibi Kavramlarına Sosyolojik ve Felsefi Bakış.....	116
4.2. Paradigma Kayması: “Eski Medya”ya Karşı “Yeni Medya”.....	121

4.3. Ağ Toplumu.....	124
4.4. Müzik Paylaşım Kültürleri.....	127
4.4.1. Müziğin Paylaşım Yöntemlerindeki Değişiklikler.....	127
4.4.2. Değişen Müzik Paylaşım Yöntemlerinin Müzik Endüstrisi Üzerindeki Ekonomik Etkileri.....	129
4.4.3. Telif Haklarının Ekonomik Anlamda Sanatçıların Yararına Olduğu İddiası.....	134
4.5. Teknolojinin Müzik Üretim, Dağıtım ve Tüketimine Dair Getirdiği Yenilikler.....	140
4.5.1. Müzik Üretim ve Dağıtımı.....	141
4.5.1.1. Büyük Plak Şirketleri.....	142
4.5.1.2. Küçük ve Alternatif/Bağımsız Plak Şirketleri.....	144
4.5.1.3. Bireysel Prodüksiyonlar ve İnternet: Yeni Distribütör.....	146
4.5.2. Yeni Yaratıcılık Alanları.....	151
4.5.3. Telif haklarına Alternatifler ve Creative Commons.....	154
SONUÇ.....	158
KAYNAKÇA.....	161
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ALAI	: Association Littéraire et Artistique Internationale
AMS-IX	: Amsterdam Internet Exchange
ASCAP	: American Society of Composers, Authors, and Publishers
BBC	: British Broadcast Corporation
BMG	: Bertelsmann Music Group
BPI	: British Phonographic Industry
CBS	: Columbia Broadcasting System
CD	: Compact Disc
CISAC	: Confédération Internationale des Sociétés Auteurs et Compositeurs
DARPA	: US Defence Department Advanced Research Projects Agency
DJIA	: Dow Jones Industrial Average
DMCA	: Digital Millennium Copyright Act
DRM	: Digital Rights Management
DTÖ	: Dünya Ticaret Örgütü
DVD	: Digital Versatile Disc / Digital Video Disc
EMI	: Electrical and Musical Industries
EUCD	: European Union Copyright Directive
FSEK	: Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
GEMA	: Gesellschaft für Musikalische Aufführungs
GESAM	: Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
HADOPI	: La Haute Autorité pour la Diffusion des Oeuvres et la Protection des droits sur Internet
IFPI	: International Federation of the Phonographic Industry
IIPA	: International Intellectual Property Alliance
IMDb	: Internet Movie Database
İLESAM	: Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MCA	: Music Corporation of America
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MP3	: MPEG Audio Layer III
MPAA	: Motion Picture Association of America
MPEG	: Moving Picture Experts Group

MSG	: Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği
MÜYA-BİR	: Müzik Yapımcıları Birliği
MÜ-YAP	: Mü-Yap Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği
MÜYORBİR	: Müzik Yorumcuları Meslek Birliği
MÜZİKBİR	: MüzikBir Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği
PIPA	: Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act
PPI	: Pirate Parties International
PRS	: Performing Rights Society
RCA	: Radio Corporation of America
RIAA	: Recording Industry Association of America
RIAJ	: Recording Industry Association of Japan
SACD	: Super Audio Compact Disc
SACEM	: Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique
SDMI	: Secure Digital Music Initiative
SE-SAM	: Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
SOPA	: Stop Online Piracy Act
SNEP	: Syndicat National de l'Édition Phonographique
TRIPs	: Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights
UCC	: Universal Copyright Convention
UNESCO	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
US	: United States
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire
WCT	: WIPO Copyright Treaty
WIPO	: World Intellectual Property Organization
WPPT	: WIPO Performers and Phonograms Treaty
WTO	: World Trade Organization

GİRİŞ

Gözlerimizin önünde yepyeni bir uygarlık filizleniyor. İnsanoğlunun iki milyon yıl kadar önce araç-gereç yapımıyla başlattığı teknolojik evrim, bir geometrik dizinin izlediği düzeni takip ederek her geçen gün hızlanarak devam ediyor. Toffler (2008)'in Birinci Dalga olarak nitelediği tarım devrimini (neolitik devrim), İkinci Dalga şeklinde nitelediği endüstri devrimi takip etmişti. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte ise herkesin farklı biçimlerde adlandırdığı (uzay çağı, iletişim çağı, bilişim çağı, elektronik çağ, dijital çağ, geç modernite vb.) yeni bir çağa giriyoruz. Toffler bu çağı "Üçüncü Dalga" olarak tanımlıyor. Castells (2008) ise "Bilgi Çağı" ya da "Enformasyon Çağı" (*Information Age*) tabirlerini tercih ediyor; bu çağın toplumunu ise "Ağ Toplumu" (*Network Society*) olarak nitelendiriyor.

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bilgi (enformasyon) teknolojilerini merkez alan teknoloji devrimi, ivme kazanan bir hızla toplumun maddi temelini yeniden şekillendirmeye başladı (Castells, 2008: 1). Toplumun maddi temelindeki bu değişiklik doğal olarak yeni bir toplumsal yapıyı da beraberinde getirdi. İşte bu yeni toplumsal yapı, tarihsel olarak 20. yüzyılın sonlarına doğru kapitalist üretim biçimlerinin kendini yeniden yapılandırmasıyla şekillenmiş yeni bir kalkınma biçiminin, enformasyonelizmin ortaya çıkışıyla ilgilidir (Castells, 2008: 8). Enformasyon teknolojisi devrimi; ekonomi, toplum ve kültürün maddi temellerinde bir kesintiye sebep olan, en azından 18. yüzyılın sanayi devrimi boyutunda tarihsel bir olay olarak görünmektedir. Bugünkü devrimle birlikte yaşanan dönüşümün çekirdeği, bilgi işleme ve iletişim teknolojilerine denk düşer. Sanayi toplumunun gerisindeki kilit unsur, enerjinin üretimi ve dağıtımı olduğu için, daha önceki sanayi devrimleri açısından buhar makinesinden elektrığe, fosil yakıtlara, hatta nükleer enerjiye kadar uzanan bir yelpazede yeni enerji kaynaklarının anlamı neyse, bu devrim için de enformasyon teknolojilerinin anlamı odur (Castells, 2008: 39-40).

İnternet, bilgisayar aracılığıyla iletişimin belkemiğidir: Bu devasa ağ, bilgisayar ağlarının büyük bölümünü birleştirir. Farklı biçimlerde vücut bularak kendini farklı biçimlerde ortaya koyan İnternet, daha şimdiden Enformasyon Çağı'nın evrensel, interaktif, bilgisayarlı iletişim aracı hâline gelmiştir. Tüketicilerinin aynı zamanda onun üreticileri, içerik yaratıcıları ve şekillendiricileri de olduğu İnternet, tarihin en hızlı yayılma gösteren iletişim aracı olmuştur: ABD'de radyonun 60 milyon insana ulaşması 30 yıl almışken, televizyon bu yayılma seviyesine 15 yılda ulaşmıştı. İnternet ise bilgisayar ağının dünya çapında gelişmesini izleyen 3 yıl

içinde bunu başarmıştır (Castells, 2008: 463-471). Enformasyon devrimindeki en büyük paylardan biri, doğal olarak, insanların ağlar hâlinde topluluklar oluşturmasını da sağlayan İnternet teknolojisine aittir. İnternet ile birlikte birbirine bağlı (*interconnected*) ve yayılmış ağ yapılarının ortaya çıkması neticesinde, stratejik ve merkezî edimler yerlerini özerk bireylerin işbirliği ve eşgüdümüne dayalı dağıtık/paylaştırılmış (*distributed*) edimlere bırakmaya başlamıştır. Enformasyon, bilgi ve kültürün, üretimi ve alımlanması/tüketiminde eskiye göre çok temel farklılıklar meydana gelmiştir (Benkler'den aktaran Ağaoğulları, 2009: 1).

Castells bu değişimi alfabenin icadıyla kıyaslar:

“Yunanistan'da MÖ 700 yıllarında büyük bir icat gerçekleştirildi: Alfabe. Havelock gibi önde gelen klasik akademisyenler bugün bildiğimiz Batı felsefesi ve biliminin gelişmesinin temelinde bu kavramsal teknolojinin var olduğunu savunur. Konuşulan sözle, lisan arasındaki açığı kapatmış, böylece konuşulanı konuşandan ayırıp kavramsal söylemi mümkün kılmıştır. ... Okuryazarlığın yaygınlığı uzun yüzyıllar sonra, matbaa makinesinin icadı ve kâğıdın imalatından sonra gözlenecekti. Ancak Batı'da birikimsel, bilgiye dayalı iletişim için gerekli zihinsel altyapıyı hazırlayan alfabe oldu. ... 2700 yıl sonra benzer tarihsel boyutlarda, başka bir teknolojik dönüşüm gerçekleşiyor; çeşitli iletişim biçimleri interaktif bir ağ içinde bütünleşiyor. Ya da bir başka deyişle, tarihte ilk kez insan iletişiminin yazılı, sözlü, görsel-ışitsel biçimlerini aynı sistem içinde bütünleştiren bir hipertext ve meta-dil oluşuyor. İnsan ruhu, boyutlarını beynin, makinelerin ve toplumsal bağlamın iki yanı arasında yeni bir etkileşimde birleştiriyor. (Castells, 2008: 439-440)”

Küresel erişime sahip, bütün iletişim araçlarını birleştiren, karşılıklı etkileşim potansiyelini haiz yeni bir elektronik iletişim sisteminin ortaya çıkması, insanların 20. yüzyıl içerisinde sürdürdüğü tüm bir yaşam biçimini değiştirmektedir. Kültür iletişimle başlar ve aktarım yolu da iletişimdir, doğal olarak kültürler Enformasyon Çağı adı verilen bu çağda ortaya çıkmakta olan yeni teknolojik sistemle dönüşmektedir ve dönüşmeye de devam edecektir. Bununla birlikte bu değişim ve dönüşümün fiili koşul, nitelik ve etkileri bazı meseleleri de beraberinde getirmektedir (Castells, 2008: 441).

Bu meselelerden biri de müziğin üretim, dağıtım ve tüketimi üzerinde 20. yüzyıl boyunca hâkim olan paradigmanın derinden etkilenmiş olmasıdır. Müzik üretimi ve dağıtımını neredeyse araçlara hiç ihtiyaç duymaz hâle gelmiş, kayıtlı müziğin tüketimi ise fiilen ücretsiz olmuştur. Doğal olarak eski paradigmanın yerini fiilî olarak bir yenisinin alıyor olması, 20. yüzyıl boyunca müzik endüstrisinin tüm işleyişi üzerinde etki sahibi olmuş kişi ve kuruluşları endişelendirmektedir. Bununla birlikte eski paradigma içerisinde üretilen ve dağıtılan ürünlerin İnternet aracılığıyla paylaşılabilecek hâle gelmesi de büyük tartışmalar yaratmaktadır. Teknolojiyle güçlenen ve kurumsallaşan 20. yüzyıl müzik endüstrisi, ironik bir şekilde yine teknolojinin etkisiyle

güçten düşmekte, pek çok meydan okumayla karşı karşıya kalmaktadır. Başka bir deyişle “teknoloji, geçmişte kendisinin bizzat güçlendirdiği dünya kavrayışının çözülmesini sağlamaktadır. (Barglow'dan aktaran Castells, 2008: 28)”

Müzik endüstrisi yeni gelişen bu “ağ kültürü”nün bir parçasını oluşturan “çevrimiçi paylaşım kültürü”ne karşı parlamentoları ve telif hakkı yasalarını da arkasına alarak karşı koymaya çalışırken, bu yeni kültürün temsilcileri ise müzik de dâhil olmak üzere tüm kültürel ürünlerin insanlığın ortak malı olduğunu ve onlara erişim ve paylaşımın sıkı kısıtlamalara konu olmaması gerektiğini belirterek yeni söylemler geliştiriyor. Bu çalışmanın amacı, tarihsel bir arkaplan da vererek, Enformasyon Çağı'nın getirdiği yeni sosyal ve kültürel olguların telif hakları kavramı özelinde müzik üretim, dağıtım ve tüketimiyle müzik endüstrisinin kurumlarına olan etkilerini inceleyip, 21. yüzyılda bir kültürel ürün olarak müziğin aldığı ve alabileceği biçimler üzerine tartışmaktır.

Toffler (2008)'in toplumların egemen üretim biçimlerine atıfla ve “dalga” benzetmesini kullanarak yaptığı kategorizasyonda Birinci Dalga'yı tarım toplumu, İkinci Dalga'yı endüstri toplumu, Üçüncü Dalga'yı ise enformasyon toplumu oluşturur. Müziğin üretim, dağıtım ve tüketim örüntüleri de bu kategorizasyonla şaşırtıcı biçimde benzerlik taşır. Birinci Dalga süresince, yani tarım toplumunda müzik, toplumlar tarafından yine o toplumun bizzat kendisi için yapılırken, İkinci Dalga'yla, yani endüstri toplumuyla birlikte, müzik üretim ve dağıtımının kontrolü “müzik endüstrisi”nin yani büyük kurumsal yapılar şeklinde örgütlenen şirketlerin eline geçmiştir. İçinde bulunduğumuz Üçüncü Dalga, yani enformasyon toplumu ise endüstrinin müzik üzerindeki hâkimiyetini ciddi biçimde tehdit etmektedir.

1. BÖLÜM:

MÜLKİYETTEN FİKRÎ MÜLKİYETE

1.1. Mülkiyet Kavramı

Mülkiyet kavramı, ekonomik kavramların en önemlilerinden biri, belki de birincisidir. Mülkiyet, var olduğu günden bu yana tüm ekonomik, toplumsal ve hukuki ilişkiler üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olmasının yanında, geçmişten bugüne meydana gelen “sosyal, ekonomik, dinî ve siyasi gelişmelerle birlikte anlam ve içerik bakımından önemli değişikliklere” (Kılıç ve Demirçelik, 2011: 181) de uğramıştır. Mülkiyet hakkı, Roma hukukunda taşınır ya da taşınmaz eşyalar üzerinde hak sahibine kullanma (*usus*), yararlanma (*fructus*) ve tasarruf etme veya kötüye kullanma (*abusus*) yetkilerini tanıyan mutlak bir hak olarak görülmüştür. Ancak on dokuzuncu yüzyıldan bu yana gerçekleşen teknik ve endüstriyel gelişmelerle birlikte gaz, elektrik enerjisi, nükleer enerji gibi ne taşınır ne de taşınmaz mal kategorisine giren yeni ekonomik değerlerin ortaya çıkmasıyla birlikte mülkiyeti eşya ile sınırlandıran bu tanım, değerini geniş ölçüde yitirmiştir (Güriz, 1969: 341). Bunun yanında, insan aklının yarattığı ve kendiliğinden maddi nitelik taşımayan eserlerin de mülkiyet benzeri hakların konusu olabilme özelliği kazanması, konuyu iyice çetrefilleştirmiştir. Ayrıca özel mülkiyet, tartışmasız şekilde kabul edildiği ve en yaygın biçimde uygulandığı dönemlerde bile aslen mutlak değil nisbi bir hak olmaktan öteye gidememiştir; çünkü özel mülkiyetin bağlı olduğu sınırlamaların genişliği ve ölçüsü her zaman toplumsal ihtiyaçlar tarafından belirlenmiştir (Güriz, 1969: XV).

Mülkiyet hakkı temelde bir kişi, kişiler topluluğu ya da kuruluşun sahip olduğu bir “şey” ile üçüncü taraflar arasındaki ilişkiyi düzenler. Bu hakkın nereden kaynaklandığı ve nasıl edinildiği hakkında ise geçmişten günümüze pek çok teori ortaya atılmıştır. Mülkiyetin kaynağını doğada kendiliğinden bulunduğunu savunan düşünürler onu doğal hukuk doktriniyle açıklamış, diğerleri ise mülkiyetin doğada kendiliğinden var olmadığını, toplumsal ilişkiler sonucunda doğduğunu ileri sürerek kaynağını pozitif hukukta bulmuşlardır. Mülkiyetin nasıl hak edildiğine ilişkin olarak emek teorisini savunanlar, bir kişinin herhangi bir mal ya da toprak üzerindeki emeğini öne sürmüş, işgal teorisini savunanlar ise herhangi bir mal ya da toprak

üzerinde hak iddiasında bulunan ilk kişinin onu kendi mülkü hâline getirdiğini iddia etmiştir. Diğer bir teori ise mülkiyeti doğrudan kişiliğin bir uzantısı olarak tanıır.

Pek çok düşünür insanlık tarihinin ilk dönemlerinde önce mülkiyet kavramının söz konusu olmadığını, sonrasında ise basit bir mülkiyet ortaklığı dönemi yaşandığını belirtmiştir. Morgan, Engels, Laveleye gibi yazarlar özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel olarak savunulmaya başlanan bu tezin açıklayıcıları olmuşlardır (Güriz, 1969: 1). 1884 yılında yazdığı “Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni” isimli eserinde Engels, Morgan’ın yaptığı sınıflandırmayı temel alarak tarih öncesi dönemleri “yabanıllık” ve “barbarlık” olmak üzere ikiye ayırır. Bu dönemlerden sonra ise yazının bulunmasıyla “tarih çağları” başlamış ve “uygarlık” olarak adlandırılan döneme girilmiştir. Buna göre “yabanıllık”, doğa ürünlerinden, onları hiç değiştirmeden yararlanmanın ağır bastığı bir dönemdir. İnsan eliyle yapılan üretim, her şeyden önce bu yararlanmayı kolaylaştıran aletlerin üretimidir. Genel olarak “toplayıcı” bir yaşam tarzı söz konusudur. “Barbarlık”, önce hayvancılık ve sonrasında tarım ile doğal ürünlerin üretimini artırmayı sağlayan yöntemlerin öğrenildiği dönemdir. “Uygarlık” ise insanın doğal ürünleri hammadde olarak kullandığı dönemdir; ticaret yaygınlaşmış, sanayi toplum hayatında rol oynamaya başlamıştır (Engels, 1979: 247-252; Güriz, 1969: 3). Bu yaklaşıma göre, bu dönemlerle mülkiyet kavramının gelişimi arasında da temel bir bağlantı söz konusudur. Mülkiyet kavramının hiç bulunmadığı bir ortamdan aşirete ve kabileye bağlı basit bir ortakçı mülkiyetin bulunduğu döneme geçilmiş, gelişim süreci içerisinde toprak aileler arasında geçici olarak bölünmeye başlamış, bu aile mülkiyetinin giderek sağlamlaşması sonunda bir aile komünizmi doğmuş ve bu mülkiyet türü de kendi evrimi sonucunda bireysel mülkiyete dönüşmüştür. Önce belli başlı kişisel, taşınabilir mallarda görülen bireysel mülkiyet gittikçe daha çok sayıda taşınır mala yayılmış ve sonunda toprak üzerinde özel mülkiyet kurumu ortaya çıkmıştır (Güriz, 1969: 2). Bazı toplumlarda kölelik yoluyla insanlar da mülkiyet kavramının nesnesi hâline gelebilmiştir.

1.1.1. İlk Çağ ve Orta Çağ’da Mülkiyet Anlayışı

Geçmişten günümüze kadar pek çok düşünür mülkiyet hakkında yazmış ve teoriler üretmiştir. Mülkiyet üzerine yazan en önemli iki Yunan düşünürü Platon ve Aristo’dur. Ancak bu iki düşünür mülkiyetin nereden ve nasıl doğduğundan ziyade

toplum için ideal mülkiyet düzeninin ne olabileceği üzerinde durmuştur. Devleti yönetenler için Platon bir mülkiyet ortaklığı tezini, Aristo ise özel mülkiyeti desteklemiş; devletin sıradan yurttaşları göz önünde alındığında ise her ikisi de bu konuların tam tersini savunmuşlardır (Güriz, 1969: 25). Mülkiyeti işgal olgusuna bağlayan ilk düşünür Romalı Cicero'dur. Mülkiyeti doğal hukuka bağlayan görüşü de reddeder. Ona göre tabiat tarafından yaratılan bir özel mülkiyetten söz edilemez; mülkiyet ancak işgal, fetih, kanun, satın alma veya dağıtım sayesinde özel mülkiyet niteliğini kazanabilir (Güriz, 1969: 31).

Roma hukukuna göre mülkiyet hakkında üç önemli nitelik birleşmiştir. Bunlar daha önce de belirtildiği gibi *usus* (kullanma hakkı), *fructus* (yararlanma hakkı) ve *abusus*'tur (tasarruf etme ve kötüye kullanma hakkı). Roma hukukunda mülkiyet "mutlak" bir hak niteliği taşır ve malikin yetkileri her yönden hemen hemen sınırsız sayılır. Kamulaştırma yoluyla devletin mülkiyet hakkına karışması da kuraldan ziyade istisnadır. Roma'da özel mülkiyet hakkının mutlaklığı, mülkiyetin zaman yönünden de sınırlama dışında bulunmasını gerektirmiş, bu durum bireyselci bir niteliğe sahip olan Roma miras sistemince de desteklenmiştir. Malikin mülkiyet hakkı, yaşadığı sürece sınırsız olduğu gibi maliki neredeyse bir kanun koyucu kadar güçlü sayan miras hukuku sistemi, ölümden sonrası için de ona neredeyse mutlak bir iktidar tanımıştır (Güriz, 1969: 32-33).

Orta Çağ mülkiyet anlayışının temeli ise 4. ve 5. yüzyıllarda yaşayan Hristiyan düşünür Aziz Augustinus tarafından açıklanır. Aziz Augustinus, mülkiyeti doğal hukuka değil devlet hukukuna ve toplum geleneklerine dayandırmış ve kilisenin mülkiyet teorisinin ana çizgisini de göstermiştir. 13. yüzyılda artık iyice kuvvetlenen ve yalnızca manevi değil, maddi hayatı da egemenliği altına almış olan kilise ve Papalık monarşisi dünyadaki en zengin ve en güçlü kurum hâline gelir. Değişen bu şartlar Akinolu Tomas'ı Aristo öğretisinin de yardımıyla hem mülkiyet kurumunun hem de onu koruyan siyasal gücün yararlı ve iyi kurumlar olduğunu savunmaya götürür. Aziz Tomas'ın özel mülkiyetin değerine ve faydasına ilişkin görüşü ve insanlar arasındaki mülkiyet dağılımının farklı olmasında kınanacak bir yön olmadığını savunması, özel mülkiyet sisteminin daha sonraki yüzyıllarda meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynamış, bu etki 13. yüzyıldan bugüne kadar süregelmiştir. Aziz Tomas, yöneticilerin, doğal hukuka aykırı olmadığı için mülkiyeti korumak ve kamu iyiliğinin gereğine göre düzenlemekle yükümlü olduğunu söylemiş, ancak mülkiyetin bir doğal hak olduğunu iddia etmemiştir (Güriz, 1969: 43-

49). Orta Çağ'ın feodal düzeninde Roma hukukunun mutlak mülkiyet kavramı da değişir ve yumuşar. Malike mutlak haklar sağlayan mülkiyet anlayışı yerine, malikin bazı ödevleri olduğundan söz edilmeye başlanır. Özel mülkiyet, mutlak ve bölünmeyen bir hak olmaktan çıkarak parçalanmış ve hiyerarşik özellik taşıyan hakların ve ödevlerin konusu durumuna gelir. 16. yüzyıl reform hareketi ise bütün Avrupa'yı sarsan sosyal ve ekonomik bir değişimle birlikte belirir. Feodal düzenin yıkılmaya başladığı, ticaret hayatının geliştiği ve ticaret loncalarının kapitalist ticaret önünde önemini yitirdiği, merkezî siyasi iktidarın kuvvetlendiği bir dönemde Katolik Kilisesi'nin haksız servetine ve din üzerindeki tekeline bir başkaldırı niteliği taşıyan Reform hareketi, kültür alanındaki Rönesans akımının bir nevi din alanındaki devamı olur. Ancak bu akımın öncüleri olan Luther, Calvin gibi düşünürlerin mülkiyet kavramına onu kendi zamanlarının sorunları ile uzlaştırmaktan öteye geçen bir katkıları olmadığı söylenebilir; çünkü Aziz Akinolu Tomas gibi sistemli bir mülkiyet teorisi kurmakta muvaffak olamamışlardır (Güriz, 1969: 74, 95).

1.1.2. Locke ve Klasik Liberalizmde Mülkiyet Anlayışı

Avrupa'da özellikle 17. yüzyıldan itibaren burjuvazinin güç kazanması mevcut sosyal ve ekonomik ilişkilerin meşrulaştırılması gereğini doğurur ve bu ödevi de doğal hukukçu düşünürler yüklenir. Gelişmekte ve güçlenmekte olan burjuvazi için en önemli konu mülkiyet hakkının rahat bir şekilde kazanılabilmesi ve bu hakkın siyasal iktidarın müdahalelerine karşı korunmasıdır. Bu amaca hizmet ettiği sürece burjuvazi doğal hukuk teorisini benimsemiş ve desteklemiştir. Doğal hukuk doktrininin gelişmesine Avrupa toplumunun içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik koşullar da yardım etmekteydi. Feodalizmi parçalayan ekonomik devrim, mülkiyet düzeni üzerinde belli bir değişim yaratmıştı ve mülkiyet hakkından yeni yeni yararlanmaya başlayan orta sınıf, eski yönetici sınıfın ayrıcalıklarına karşı çıkmaktaydı (Güriz, 1969: 116, 118). İşte bu dönemde mülkiyet ve emek kavramları arasındaki ilişki ve bağlılığa dikkati çekip mülkiyet hakkının meşruluğunu emeğe dayandırarak bu teorisini sistemli bir hâle getiren ve Batı düşüncesinde mülkiyet konusunda bir reform yaratan düşünür John Locke olmuştur. Burjuvazinin ve liberalizmin klasik teorisi olan Locke'un mülkiyet teorisi, mülkiyeti doğal hukuktan doğan kutsal bir hak olarak tanımlar. Locke, mülkiyet hakkına sağlam bir dayanak bulmak, bu hakkın doğadan kaynaklandığını ispat etmek istemiştir. Çünkü insanların anlaşmalarına dayanan siyasal kurumlar, yine insanların anlaşmalarıyla

değiştirilebilir; ancak mülkiyetin doğadan kaynaklanan bir hak olduğu ispatlandığı takdirde, onun pozitif hukuk tarafından inkâr edilmesi ya da kapsamının değiştirilmesi mümkün olmayacaktır (Güriz, 1969: 134-135).

John Locke, doğal hâlde de mülkiyet kurumunun var olduğu fikrindedir; çünkü insanın kendi kişiliği üzerinde doğadan gelen bir mülkiyeti ve bu mülkiyeti koruma hakkı söz konusudur. Bu haktan da besin ve barınak sağlamak gibi çeşitli haklar doğar. İşte bu hakların kullanılabilmesi için insanın bazı şeylere sahip olması gerekir, bu ise mülkiyet kurumunun varlığını zorunlu kılar (Akipek, 1954: 514). İnsanın kendi kişiliği üzerindeki mülkiyet hakkı, bizi insanın vücudunun ve ellerinin emeğinin de ona ait olduğu sonucuna götürür. Doğada bulunan herhangi bir şeye emeğini katan insan, onu kendisine ait olan çalışmayla birleştirerek kendisinin yapar. İnsanın doğada bulunan bir nesneyi emeğini katarak kendisinin yapması, o nesnenin diğer insanların ortak haklarının dışına çıkması sonucunu verir. Emeğin sahibinin malı olduğu inkâr edilemeyeceğine göre, bir şeye emeğini katan kişi o şeyin maliki olur. Locke'a göre buna dair sınırlama, söz konusu olan şeyin doğada diğer insanlar için de aynı nitelikte olmak suretiyle var olması gerekliliğidir (Güriz, 1969: 136). Bir diğer sınırlama ise ihtiyaçtan fazlasını almamaktır (Akipek, 1954: 519).

Taşınır mal mülkiyeti için “bir meşe ağacının dibinden toplanan palamut” ve “ormandaki ağaçlardan koparılan elma” örneklerini veren Locke, insanın bu ürünleri toplama eylemiyle gösterdiği emeğin onu bunların sahibi yapacağını belirtir (Akipek, 1954: 517). Taşınmaz malların da aynı şekilde bir iktisap süreci vardır. Bir insanın daha önce sahip olunmayan bir toprak parçasını sürmesi, ekmesi, yani toprağa emek vermesi durumunda toprağın o insana ait olacağını kabul etmek gerekir. Ancak Locke burada yine bir sınırlama koymuştur, buna göre bir insanın emeğini vermek yoluyla bir toprak parçasını kendi malı yapabilmesinin şartı, diğer insanların da emeklerini katabilecekleri aynı kalitede yeterli toprağın bulunmasıdır (Güriz, 1969: 138). Aynı şekilde bir insan işleyebileceği miktardan fazla toprağa sahip olmamalıdır (Akipek, 1954: 519).

Bu sınırlamalar, Locke'un daha önce tarif ettiği doğal hakları temel alan iddialarını tutarlı bir şekilde öne sürmesinde önemli bir rol oynar. Ancak bu doğal haklar ve doğa yasaları üzerinden mülkiyet hakkını bir kez meşrulaştırdıktan sonra Locke, mülkiyet hakkı üzerindeki tüm sınırları kaldırır ve sermayenin sınırsız birikimini savunmaya yönelir. “Atımın yediği ot, bahçivanımın biçtiği çim ve herhangi

bir yerde açtığım maden çukuru, diğerleriyle birlikte ortak haklara sahip olsam da, herhangi bir kişinin belirlemesi ya da rızası olmadan, benim mülkiyetim hâline gelir. Onları ortak mülkiyet olmaktan çıkaran emeğim, onlardaki mülkiyetimi de belirler (Locke'tan aktaran Birdal, 2010)" demek suretiyle esas olarak emeğin mülkiyeti var ettiğini söylese bile, emeğin kişinin kendisine ait olması gerekmediğini de ilave etmiş olur. Aksine, bu emek, bir amaç için çalıştırılan başka birine ait olabilir. Böylece Locke, "bahçıvanının biçtiği çim" ile mülkleştirme üzerindeki emek sınırlamasının üstesinden gelir. Bu argüman, Locke'un gerekçelendirmesinde çok önemli bir yer tutar ve sermaye birikimini haklı göstermesine olanak sağlar (Birdal, 2010).

Locke'un teorisinde paranın ekonomiye dâhil olması da sermaye birikimi yönünde atılan çok önemli bir adımdır. Locke'a göre insanın sosyal evrimine paralel olarak mülkiyetin evriminin de üç aşaması bulunur. Bütün insanların eşit olduğu ilk aşamada, emek ve insanın kendi emeğinin ürünü, tek başına o insana aittir. Doğa tarafından konulmuş sınırlar nedeniyle insanlar, diğerleri için gereken alanı ve kaynağı bırakmak zorunda kalırlar. Bir insan, tüketebileceğinden daha çok ürün elde etse dahi, bunlar çürüyüp kullanılamaz hâle gelerek çöpe gidecektir. Ancak bu durum paranın icadıyla değişir ve Locke'un sosyal evriminde ikinci aşamaya geçilir. Para, doğa koşullarından etkilenmeksizin biriktirebildiğinden, insana, kendisinin ve ailesinin kullanabileceğinden daha fazla mülk edinme olanağı verir ve biriktirme başlar. Son aşamada ise eşit olmayan hakların ortaya çıktığı doğa düzeni içinde yer alan eşitsiz mülkiyeti korumak üzere "uygar toplum", yani devlet oluşur (Birdal, 2010).

Locke'un teorisinin burjuvazi açısından taşıdığı önem, mülkiyet hakkına devlet tarafından dokunulamayacağını, insanların devlet hâlinde birleşmeleri ve kendilerini devlet yönetimine bağlamalarının asıl nedeninin mülkiyet hakkının korunması olduğunu açık bir şekilde ifade edilmiştir. Devletin amacını mülkiyeti korumak olarak nitelendiren ve mülkiyetin emeğe dayanan bir doğal hak olduğunu savunan bu görüş 18. yüzyıl boyunca liberalizmin en önemli ilkelerinden biri olarak benimsenmiştir. Ayrıca, mülkiyetin hayat ve hürriyet haklarıyla birlikte zafer kazanarak 1688 İngiliz, 1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimleri sayesinde kendini kabul ettirmesi üzerinde de büyük etkide bulunmuştur. Bu fikir, açık, ispatlanmayı gerektirmeyen bir gerçek olarak kabul edilmiştir. Özellikle 18. yüzyıl Amerikası gibi mülkiyet hakkından çok sayıda insanın yararlandığı veya yararlanma olanağına sahip olduğu yerlerde, mülkiyetin temelini emek olduğu daha kolay ve

çabuk benimsenmiştir. Mülkiyetin feodal soyluların elinde bulunduğu Avrupa ülkelerinde de, feodalizmin tekel ve ayrıcalığını yıkmak isteyenler Locke'un emek teorisine başvurmuşlardır (Güriz, 1969: 134, 139-141). Fransa'da 1793 tarihli Jakoben Anayasası, mülkiyetin doğal ve zaman aşımına uğramayan bir hak olduğunu doğrulayarak, bu hakka dokunulamayacağını belirtmiştir. Bu anayasada "her vatandaşın mülkiyet hakkına sahip olduğu" ve mülkiyetin de "her insanın mallarından, gelirinden ve emeği ile hünerinin ürünlerinden yararlanma ve tasarruf hakkını kapsadığı" açıklanmıştır. Bununla birlikte Jakobenler, "Kamu yardımı kutsal bir ödevdir. Toplum kötü bahtlı insanlara ya iş bulmak veya çalışamayacak durumda bulunanlara geçim imkânları sağlamakla yükümlüdür." ilkesini de anayasaya koymak suretiyle, bir yandan mülkiyetin doğal bir hak olduğunu açıklamış, diğer yandan da devletin, mülkiyeti en azından vergi yoluyla sınırlamadan gerçekleştiremeyeceği sosyal ödevlerden söz etmişlerdir. Mülkiyetin insan haklarının başında geldiğini ve özel mülkiyete dokunulamayacağını savunan görüş, 19. yüzyıl boyunca Norveç'ten Portekiz'e, Japonya'dan Şili'ye kadar dünyanın pek çok köşesine yayılarak çeşitli anayasa ve kanunlarda yerini bulmuştur (Güriz, 1969: 189, 197).

18. yüzyılın klasik liberal düşünürü David Hume ise mülkiyetle ilgili faydacı bir teori ortaya atar. Buna göre özel mülkiyet, kişisel faydaya olduğu kadar toplum yararına da uygundur (Güriz, 1969: 246). Hume'a göre insanlar diğer canlılara benzemez. Doğalarından gelen ihtiyaçları fazla olan canlıların fiziksel yapılarının da kuvvetli olduğunu, fiziksel yapıları kuvvetli olmayan canlıların ise ihtiyaç duyduğu besinlerin kolay elde edilebilir olduğunu savunan Hume, insanların doğa düzeninde hem fiziksel yapılarının zayıf, hem de ihtiyaçlarının fazla ve zor elde edilebilir olduğunu söyler. Toplum, birlik olarak bu ihtiyaçların daha rahat bir şekilde karşılanabilmesi amacıyla doğmuştur. Ancak mal ve mülk hâlen başkalarının şiddetine açıktır. Nesnelerin sahip olunması konusuna bir düzenlilik getirebilmek ve bunların güvenle korunabilmesini sağlamak ihtiyacı ise devlet kurumunu doğurmuştur. Adaletin varlığı da mülkiyetin varlığına bağlıdır. Hume'a göre tüm dışsal nesnelere insana hava ve su gibi bol miktarda verilmiş olsaydı, adalet ve adaletsizlik kavramları insan arasında bilinmez olurdu, böylece mülkiyet kavramına da gerek kalmazdı. Ancak nesnelerin kıtlığı insanlar arasında adalet kavramını gerektirmiş, bu da özel mülkiyetin varlığını zorunlu kılmıştır (Hume, 1739). Yani mülkiyet hakları var olan yasalara dayanır ve toplumsal teamüller tarafından desteklenir.

Hume'un teorisi o dönemde pek yankı bulmamış, ancak Locke'un mülkiyeti emek kavramına dayandıran teorisi, klasik ekonomistler ve özellikle Adam Smith tarafından benimsenip desteklenmiştir. Klasik ekonomistler, insanların hür doğduğunu savunan doğal haklar teorisini ve her insanın emeğini kattığı malların maliki olduğu görüşünü benimsemişlerdir. "Her insanın kendi emeği üzerindeki mülkiyeti, diğer mülkiyet türlerinin temelidir. Dokunulmaz ve kutsal nitelik taşır (Smith'ten aktaran Güriz, 1969: 143)" diyen Adam Smith'e göre doğa durumunda, emek verenin kendi emeğinin bütün ürününe sahip olduğu düşünülebilir; çünkü toprak mülkiyetinin ortaya çıkmasından ve kapitalin toplanmasından evvel emeğin bütün ürünü emek sahibine ait bulunmaktadır ve onunla ortak olan ne toprak sahibi ne de patron mevcuttur. Bununla birlikte, başlangıçta var olan ortaklaşa toprak mülkiyetinin yerini özel mülkiyete bırakmasının ardından, insanlar kapital toplamak suretiyle diğer insanları çalıştırmaya başlamış ve işçi kendi üretiminin tamamından yararlanmak olanağını kaybetmiştir. Özel mülkiyet kurumundan doğan devletin amacı da kapitale sahip bulunanları ve serveti koruyarak zenginleri yoksullara karşı savunmaktır. O hâlde Adam Smith'in emeğin emek sahibi insana ait olduğunu söylerken her insanın kendi emeğinin ürününe elde etmesini değil, her insanın emeğini kendi seçtiği işverene satmakta hür olmasını savunduğu söylenebilir (Güriz 1969: 142-145).

Klasik ekonomistler, mülkiyetin emek sonucu olduğunu kabul ettikleri hâlde çalışmaksızın (örneğin miras yoluyla) mülk sahibi olan kişinin durumunu emek teorisiyle açıklamakta güçlük çekmişlerdir. Ayrıca bir insanın çalışma yoluyla bir nesneyi kendisinin yaparak onun üzerinde mülkiyet hakkı sahibi olduğu görüşü yalnızca bireyi dikkate aldığı, üretim için gerekli bütün imkânları hazırlayan toplumu ve onun üretim fonksiyonuna olan katkısını göz önünde tutmadığı için de eleştirilmiştir. Bunun yanında, malikin doğrudan doğruya kendi emeği ile yarattığı şey üzerinde değil, emeğini katmadan önce var olan bir şey, örneğin toprak, üzerinde emek teorisine dayanılarak mülkiyet hakkı sahibi olabilmesini meşrulaştırmak da güçtür. Bir toprak parçasını işleyen kişi, o toprağa çalışma yoluyla belli bir değer katsa bile, toprağın işlenmeden önce de kendine ait bir değere sahip bulunduğu ve bu değerün üretimi geniş ölçüde etkilediği bir gerçektir. Toprak kiracılığı sistemini ve toprak sahibinin topraktan sağladığı rantı da emek teorisi ile meşrulaştırmak pek mümkün olamaz. Bu nedenle, özellikle 19. yüzyıldan itibaren liberal düşünürler emek teorisini eleştirmeye başlamış, mülkiyetin kaynağı bakımından bazı durumlarda işgale, gaspa, hileye veya şansa dayandığını ileri

sürmüşlerdir. Onlara göre, emek teorisine dayanılarak şimdi veya yakın bir geçmişte kazanılan mülkiyetin meşru ya da gayrimeşru olduğuna dair bir ayırım yapmak mümkün olsa bile, çok eskiden kazanılan mülkiyet durumları zaman aşımı ilkesi nedeniyle meşrulaşmış ve bu noktada emek teorisi uygulama alanı dışında kalmıştır (Güriz 1969: 146-147).

Başlangıçta Locke'un emek teorisine dayanan kapitalist mülkiyet görüşü, kapitalizmin gelişim süresi içinde kişisel emekle mülkiyetin gittikçe birbirinden ayrılması ve işçi emeğinin ürünlerine artık kapitalistin sahip olmaya hakkı bulunmadığı yolundaki sosyalist eleştiri neticesinde değişim geçirmiş, öncelikle Hume'un daha önce açıklanan faydacı mülkiyet görüşüne dayandırılmaya çalışılmıştır. Sonrasında ise mülkiyet hakkını insandaki irade gücü ve hürriyetine dayandırarak siyasi ve entelektüel bütün hürriyetlerin garantisinin özel mülkiyet kurumunda aranması gerektiğini savunan teori, kapitalist mülkiyet tezini desteklediği ölçüde, kapitalist ekonomi düzenini savunanlar tarafından benimsenmiştir (Güriz, 1969: 246).

1.1.3. Hegelci Mülkiyet Anlayışı

Hegel, klasik liberal anlayışın devlet ve birey özgürlüğü arasındaki ilişkiyi açıklayamayacağını savunur. Çünkü modern devletin bireyleri tam anlamıyla özerk değildir. Devlet ve birey, karmaşık bir sosyal ve ticari ilişkiler sarmalı içinde yer alır. Hegel'e göre toplumu yaratan, mülkiyet ilişkileri değildir; bu nedenle devlet veya toplumsal yapı, mülkiyetin korunması noktasında açıklanamaz. Kant ve Hegel çizgisindeki mülkiyet anlayışı, mülkiyet ve benzeri hakları kişiliğin bir uzantısı olarak görür (Bayamlıoğlu, 2008: 48-49).

Hegel'in mülkiyet kavramı kontrol, yararlanma ve devretme olmak üzere üç temel dayanağa sahiptir. Kontrol den kasıt, bireyin nesne üzerindeki zilyetlik benzeri hâkimiyetidir. Ancak bu kontrol fiziksel nesnelere sınırlı değildir. Önemli olan, bir nesnenin diğer bireyleri dışarıda bırakacak şekilde bir kişiyle ilişkilendirilmesidir. Bu durum, fiziksel bir elde bulundurmaktan ziyade, bir çeşit belirleme, işaretleme ya da bağlantılandırma yetkisidir. Kıta Avrupası mülkiyet kurumuna temel oluşturan Hegel felsefesi, maddi olmayan nesnelere mülkiyet konusu olmasına da elverişlidir. Yararlanma veya kullanma, bireyin nesneyi kendisine tâbi kılarak özne olma

özelliğini ortaya koymasını sağlar. Böylece özne ve nesne arasındaki farkı belirtir. Toplumsal yapı içerisinde bir birey, nesnelere kurduğu ilişki yoluyla tanımlandığına göre mülkiyet, kişiliğin bir parçasıdır. Özgür irade dışındaki tüm varlıklar nesne konumundadır. Modern toplumda kişiler büyük ölçüde ekonomik süreçte oynadıkları rol veya meslekleri ile tanımlanmalarına karşın, Hegel'in yaşadığı, kapitalizmin henüz olgunlaşmaya başladığı ilk dönemde bu işlevi mülkiyet yerine getirmiştir. Diğer üretim birimlerinin meydana gelmediği bu aşamada bireyler, statüleri ve sahip olduklarıyla tanımlanmıştır. Devretme ise, bireyin mülkiyet hakkını bir başkasına geçirebilmesidir. Hegelci yaklaşıma göre sözleşme konusu olabilen her şey nesnedir. Bu nedenle kişinin emeği de bir nesnedir ve buna dayanarak kişi, bir iş sözleşmesi yapabilir. Devretme, kişinin nesnelere olan mevcut ilişkisinin kendi özgür seçimi olduğunun teyididir. Hegel, öznelik vasfının devam ve sürekliliği için, vazgeçilemeyecek asgari bir “çekirdek kişisel varlık” bulunmasını gerekli saymıştır (Bayamlıoğlu: 2008, 49-50).

Hegel'e göre mülkiyet, bireyler arası ilişkiden doğmuştur. “Birey” anlayışının doğması ise nesnelere bireyler arasındaki ilişkiyi belirlemeye başlamasıyla, yani fizikî çevrenin sosyal oluşumları tetiklemesiyle gerçekleşir.

1.1.4. Marksist Mülkiyet Anlayışı

İlk önce monarşiye karşı bir argüman olarak kullanılmak amacıyla Locke, sonrasında ise yeni oluşmakta olan kapitalist sermayedarların toprak sahiplerine karşı yürüttükleri mücadelede sermayedarlara destek sağlamak için Adam Smith ve David Ricardo tarafından geliştirilen ve emeği değer yaratan tek kaynak olarak kavrayan görüş, hem kapitalistler açısından bazı noktaları meşru kılmakta yetersiz kaldığı, hem de sosyalistler tarafından benimsenerek farklı bir noktaya taşındığı için liberal düşünürlerce hızlı bir şekilde terk edilerek reddedilmiştir. Marx'ın emek değer teorisi, klasik ekonomistler tarafından yapılan uyarlamaların daha ileri bir aşamaya taşınmış hâli olarak değerlendirilebilir (Birdal, 2010). Sosyalist düşünürler, ekonomik değer yalnızca emek tarafından yaratıldığı görüşünü benimsemelerinin yanında, emeğe dayanmayan mülkiyetin de adalete uygun olmadığını savunmuşlardır. Bunun mantıksal sonucu olarak da toprak sahiplerinin ve kapitalistlerin ellerinde bulundurduklarının, emeklerinin sonucu olmadığı zaman onlardan alınmasını istemişlerdir (Güriz, 1969: 146).

Marksist teoriye göre her zaman her yerde görülen tek bir mülkiyet biçimi söz konusu değildir. Mülkiyet biçimleri ve ilişkileri, üretim güçlerinin gelişimi tarafından belirlenir. Söz konusu üretim güçlerinin gelişimlerinin belli bir derecesine belli bir mülkiyet biçimi, başka bir derecesine başka bir mülkiyet biçimi uygun düşer. Buna göre insanlığın ilk zamanlarından bugüne kadar önce kolektif mülkiyet, sonrasında antik kölelik sistemi (özel mülkiyetin ilk şekli), feodal mülkiyet şekli ve nihayet kapitalist mülkiyet sistemi görülmüştür. Bundan çıkarılacak sonuç, üretim ilişkilerinde bir değişme olmadıkça mülkiyet ilişkilerinde de herhangi bir değişim görülemeyeceği, görülse de bu tip bir değişikliğin önemli sonuçlar yaratmak şansına ulaşamayacağıdır. Ancak ne zaman ki ekonomik temel değişir, işte o zaman bu temele dayandırılan üst yapı da değişikliğe uğrar. Karl Marx'a göre kapitalist sistemin yolunu açan süreç, işçiyi kendi üretim araçlarının mülkiyetinden koparıp ayırmış, toplumsal tüketim ve üretim araçlarını sermayeye dönüştürmüş ve doğrudan doğruya üretici olan kimseleri ücretli işçi durumuna sokmuştur. Kapitalist üretim biçiminin ürünü olan kapitalist özel mülkiyet, kişinin kendi emeği ile meydana gelen özel mülkiyetin ilk inkârıdır (Güriz, 1969: 283-287, 292-293). Çünkü üretimi yapan kişi ile ürettiği nesne arasındaki psikolojik bağ ortadan kalkmış, üreten ürettiğine yabancılaşmış, ürünün sahipliği de kapitaliste devrolunmuştur.

Marx, Fransız Devrimi'nden sonra ilan edilen İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'nce belirlenen bütün hakların eşit öneme sahip olmadıklarını, aksine bu haklar arasında bir hiyerarşi kurulmuş olduğunu ve mülkiyet hakkının diğer tüm haklar üzerinde temel bir kısıtlama yarattığını savunur. 1793 Fransız Anayasası'nda belirtildiği şekliyle özel mülkiyet hakkı tek tek her vatandaşa "...mal ve gelirlerinin, çalışmasının ve gayretinin meyvesinin" tasarruf hakkını ve dilediğince kullanma yetkisini verir (Marx'tan aktaran Birdal: 2010). Ancak mülkiyet hakkını elinde tutmak ve kullanabilmek için insanın evvelâ mülkiyetinin olması gerekir. Aksi takdirde bu hak, içi boş ve hayalî olur. Bu nedenle Fransız anayasasında tartışıldığı hâliyle "hakların eşitliği" kavramı, Marx için pek bir şey ifade etmez. Eğer kanunlar mülkiyet haklarını korumak için varsalar, o hâlde mülksüzlüğün olduğu yerde yasalar önünde eşitlik de söz konusu olamaz. Sonuç olarak bu tip bir eşitlik kavramı Marx'a göre içerik olarak bir "eşitsizlik hakkı"dır. Bu bağlamda "eşit" terimi fiili olarak eşitsizliğin meşrulaştırılmasına hizmet eder (Birdal, 2010).

Marx, emek değer teorisinin kapitalist özel mülkiyeti meşrulaştırmak üzere kullanılmasını da eleştirir ve bu argümanın ancak tamamen farklı zeminlerde işleyen

bir bireysel mülkiyet sistemi altında bir anlam taşıyabileceğini öne sürer. Ona göre iş bölümü ve üretim araçları üzerinden uzmanlaşmaya dayalı kapitalist üretim modeli altında özel mülkiyet bir sınıfın diğeri üzerindeki egemenliği artıran bir sosyal karakter kazanmaktadır. Locke, mülkiyet hakkını bireysel özgürlüğün temeline koyarken, Marksistler bireysel özgürlüğün sadece özel mülkiyet hakkı ortadan kaldırıldığı takdirde elde edilebileceğini söylerler. Marx açısından kapitalist üretim modelinden kaynaklanan mülkiyet hakkının doğrudan bir sonucu olarak üretim, kişinin zihinsel ve fiziksel yaşamını belirleyen, insanlığını yitirmesine yol açan bir güç hâline gelir. Marksist literatürde yabancılaşma olarak adlandırılan bu insanlıktan uzaklaşma durumu, bireyi pazarda alınıp satılabilen bir meta hâline getirir (Birdal, 2010).

1.1.5. Anarşist Mülkiyet Anlayışı

Mülkiyet kurumunu eleştiren diğeri bir teori anarşistler tarafından geliştirilmiştir. Kendini anarşist olarak tanımlayan ilk kişi olan ve meşhur "mülkiyet hırsızlıktır" önermesini dile getiren Pierre-Joseph Proudhon, aslında özel mülkiyeti tamamen reddetmiş ve üretim araçları yönünden ortakçı bir düzenin kurulmasını savunmuş değildir. Proudhon, mülkiyetin kaynağı üzerinde dururken, kendinden önce savunulan çeşitli görüşleri eleştirir ve bu kurumun kaynağı bakımından haklı sayılamayacağını açıklamaya çalışır.

Proudhon'a göre mülkiyet, bir doğal hak olamaz. Çünkü en basitinden vergi kurumu bile mülkiyet hakkının bir çeşit reddinden başka bir anlam taşımaz. O hâlde mülkiyetin doğal ve dokunulmaz bir hak sayılması temelsiz bir aldanma veya aldatmaca olmaktan öteye gidemez (Güriz, 1969: 263-264).

Proudhon işgal olayının mülkiyet hakkını yaratmaya yeterli olmadığını da savunur. Cicero'nun toprağı geniş bir tiyatro ile karşılaştırarak tiyatrodaki işgal edilmek zorunda olunan yer örneğı (Proudhon, 1998: 95) üzerinden açıklamak istediğı işgale dayanan mülkiyet anlayışının ancak insanın çalışması ve bağımsızlığını sağlamaya yeteni elinde bulundurma hakkı olarak anlaşıldığında anlam kazanabileceğini belirtir. Çünkü nasıl ki bir tiyatrodaki aynı anda birden fazla yer işgal etmek mümkün değilse, bir insanın işleyebileceğinden fazla toprağına sahip olması da mümkün olmamalıdır. Ona göre işgal eden, aslında mülkiyet hakkına değil, bir nesneyi elinde bulundurmak

ve ondan yararlanmak hakkına sahiptir. Yararlanma hakkının sahibi de, kendisine verilen şeyden sorumlu olmasının yanında, onu genel iyiliğe de uygun bir şekilde kullanmak durumundadır. Kullanma ve kötüye kullanma haklarını içeren Roma mülkiyet anlayışı artık sona ermiştir. Kişi yararlanma hakkını toplumdan alır; devamlı şekilde elinde bulundurma hakkına sahip olan da yalnızca toplumdur. Proudhon'a göre, eğer insanların yaşama ve çalışma haklarının eşit olduğu kabul ediliyorsa, işgal etme hakkının daha az eşit olduğunu kabul etmek için herhangi bir sebep yoktur. Proudhon mülkiyet hakkının, özellikle de üretim araçları üzerindeki mülkiyet hakkının emek teorisiyle açıklanamayacağını da söyler. Emek, ürettiği şeyleri emek verenin yapabilir, ancak üretim için kullanılan araçlar üzerinde kişiye mülkiyet sağlayamaz. Çalışkan bir çiftçi, toprağını iyileştirmek için yaptığı çalışmanın karşılığında daha çok ve daha iyi ürün elde edebilir, bu durum onun toprağı elinde bulundurma konusunda tercih edilmesinin de nedeni olabilir; fakat toprak üzerinde bir mülkiyet hakkı yaratamaz. Böylece Proudhon, emek verenin ürettiği şeyler üzerinde mülkiyet hakkına sahip olabileceğı, ancak üretim araçları üzerinde mülkiyet hakkı edinemeyeceğı görüşünü taşıdığı kanısını uyandırır. Ayrıca toprak üzerinde güvenlik altına alınmış olan bir çeşit yararlanma ve işgal hakkını tanır, fakat bu hakkın toprağın fiilen kullanılması şartına bağlı olduğunu belirtir. Nasıl ki tarım üretimi toprak üzerinde bir mülkiyet hakkı doğurmuyorsa, benzer şekilde diğer üretim türleri de üretim araçları üzerindeki mülkiyet hakkının nedeni sayılamaz. Proudhon'a göre kapitalist üretim sürecinde, kapitalistin iktisap etmediğı fakat haksız olarak yararlandığı bir kolektif mülkiyet hakkı söz konusudur. Proudhon, üretim araçları üzerinde üreticilere mülkiyet yerine, üretime devam ettikleri sürece var olacak bir kullanma ve yararlanma hakkı tanınmasından yanadır. Temel olarak ise mülkiyet kurumunun yerini, kişisel elde bulundurma, yani zilyetliğin alması gerektiğini düşünür. Ona göre zilyetlik adalete ne kadar uygunsa, mülkiyet de o ölçüde aykırıdır. Özetle Proudhon, çalışmadan gelir sağlama hakkından arınmış, insanileştirilmiş ve değiştirilmiş olan yeni bir mülkiyet düzenini kabul eder, ancak bunu mülkiyet değil zilyetlik olarak nitelendirir (Güriz, 1969: 264-270).

Komünist anarşizmi savunan Kropotkin ise, toplumda birikmiş olan bütün zenginliklerin geçmiş nesillerin ve mevcut neslin çalışmasının bir ürünü olduğuna dikkati çekerek icat edilen ya da patenti alınan bir makinenin temelde altı veya yedi neslin zekâ ve çalışmasının bir ürünü olduğunu belirtir. O hâlde hiç kimsenin söz konusu ürün üzerinde bir mülkiyeti bulunduğunu iddia etmeye hakkı olmamalıdır (Güriz, 1969: 275).

1.1.6. Günümüzde Mülkiyet

Mülkiyetle ilgili olarak günümüzde geçerli olan hukuk düzenine gelecek olursak, Duguit'e göre bu hak Birinci Dünya Savaşı'ndan beri gitgide daha "sosyalize" bir hâle gelmektedir (Güriz, 1969: 310-311). Yani mülkiyet hakkı düzenlemelerinde malik olanın topluma karşı ödev ve sorumluluklarına daha geniş bir şekilde yer verilmektedir. 20. yüzyıl hukuku, mülkiyet üzerine kamu yararı amacıyla konulan sınırlamaların geçici, tesadüfi ve istisnai olmadığını, dolayısıyla mülkiyetin aslında mutlak ve dokunulmaz bir hak niteliğini taşımadığını ortaya çıkarmıştır (Güriz, 1969: 345).

Mülkiyet hakkı, temel olarak, taşınır ve taşınmaz nesnelere kapsayarak, malik mülkiyet konusu olan şeyleri tüketmek veya kullanmak şeklindeki iç tasarruf ile satmak, rehin etmek, kiraya vermek, ipotek etmek ve benzeri şekillerdeki dış tasarrufu içerir. İç tasarruf, malik dışındaki kişileri ilgilendirmez; dış tasarrufta ise diğer kişilerle mülkiyet dolayısıyla kurulan ilişkiler söz konusudur (Güriz, 1969: 340).

Kıta Avrupası hukuku ile Anglosakson hukuku arasındaki genel farklılıkların mülkiyet konusuna da yansıdığı akıldan çıkarılmamalıdır. Kıta Avrupası hukukunun mülkiyet görüşü teorik tanımlara ağırlık verirken, Anglosakson hukukunda teorik tanımlamadan daima kaçınılmış; daha ziyade hukuki ilişkiler, sorumluluklar, haklar, borçlar ve davranış biçimleri değerlendirilerek pragmatik bir bakış ve seyirle hukuki, sosyal ve ekonomik ilişkiler birleştirilmiştir (Güriz, 1969: 342).

Türkiye'de mülkiyet hakkı şu an yürürlükte bulunan 1982 Anayasası'nın 35. maddesinde "[h]erkes, mülkiyet ve miras haklarına sahiptir. Bu haklar, ancak kamu yararı amacıyla, kanunla sınırlanabilir. Mülkiyet hakkının kullanılması toplum yararına aykırı olamaz" şeklinde düzenlenmiştir.

1.2. Fikrî Mülkiyet Kavramı

Genellikle mülkiyete dair teorilerin fikrî mülkiyeti de açıklayabileceği düşünüldüğünden doktrinde fikrî mülkiyet teorisi üzerinde çok fazla durulmamıştır. Hâlbuki fikrî mülkiyet, klasik mülkiyetten farklı şekilde, soyut varlıklar üzerinde çeşitli hak ve kısıtlamalar getirerek bilgiyi mülk edinilebilecek bir nesne olarak görür. Bu hukuki olgu, yalnızca son birkaç yüzyılın ürünüdür.

Temelde, fikrî mülkiyete konu olan varlıklar doğal ortam içerisinde ekonomik anlamda "kamu malı"dır. Çünkü fikrî ürünler, rekabetçi ve dışlayıcı özelliğe sahip değildir. Rekabetçi değildirler, çünkü "kıt mal" olma özelliği taşımazlar. Yani bir kişinin bir fikrî ürünü kullanması aynı fikrî ürünün başkası tarafından da kullanılmasına engel olmaz, onu mahrum etmez; bu nedenle kıtlık yaratmaz. Dışlayıcı değildirler, çünkü bir fikrî ürünün kullanımı için doğal ortamda verili bir ayrıcalık söz konusu değildir, yani başkaları bu fikrin kullanımından ve/veya yeniden-üretiminden dışlanamaz. Örneğin; bir bilgisayar bir kişi tarafından kullanılıyorken o bilgisayarı aynı anda başka birisinin de kullanması mümkün değildir. Ancak bir müzik eseri için bu durum söz konusu olamaz. Bir müzik eserini aynı anda herkesin icra etme olanağı vardır. İşte fikrî mülkiyet hukuku, fikrî ürünlerin kullanımında yapay ayrıcalıklar yaratmak suretiyle bu ürünlerin kullanımını düzenleyen kurallar bütünü olarak tanımlanabilir.

Fikrî mülkiyet hakları; maddi varlığa sahip olmama, cisimleştiği eşyadan farklı olma ve süreyle sınırlılık gibi özellikleriyle maddi mülkiyet haklarından ayrılır. Fikrî mülkiyet hukuku fikirlerin cisimleşmiş hâllerini değil, soyut hâllerini korur. Çünkü fikrî ürünler maddi bir varlığa sahip değildir, yani soyuttur. Bir şarkı, resim ya da hikâye düşüncesinin maddi bir varlığı yoktur. Bu ürünler dış âleme çizgi, şekil, renk kompozisyonları, sesler, tınlar, yazılı eserler olarak yansır. Bu ürünlerin cisimleşmiş hâlleri fikrî mülkiyet hukukuyla değil, eşya hukukuyla korunur. Bir kitapta ya da bir CD'de cisimleşmiş eserin kendisi ise fikrî mülkiyet hukuku alanına girer. Bu bağlamda bir CD'nin ticari bir kopyasını satın alan kişi, CD'nin yalnızca o kopyasına sahip sayılır. O kişi o CD içerisinde cisimleşmiş olan eseri, yani fikrî ürünü satın almamıştır. CD'yi satın alan kişi söz konusu CD'den faydalanabilir, piyasadan satın aldığı kopyaları başkalarına da satabilir; ancak o CD'yi izinsiz olarak çoğaltarak piyasaya sunma hakkına sahip değildir. Bu hakka sahip olanlar fikrî mülkiyet hukuku tarafından belirlenmiştir. Bunun yanında fikrî mülkiyet hakları, maddi mülkiyetten farklı olarak, belirli süreler için geçerlidir. Örneğin, Türkiye'de yürürlükte bulunan yasaya göre müzik, sinema, bilim, edebiyat ve güzel sanat eserleri için koruma süresi eser sahibinin ölümü sonrasında 70 yıl boyunca devam eder. Fikrî mülkiyet haklarının diğer bir özelliği ise ülkesel olarak korunmalarındır. Bir fikrî ürün bir ülkede korunurken, başka bir ülkede farklı gerekçelerle korunmayabilir. Yine aynı şekilde bir fikrî ürün değişik ülkelerde farklı koruma şartları ve sürelerine tâbi olabilir. Ancak uluslararası antlaşmalar yoluyla bu farklılıklar en aza indirgenmeye ve standartlaştırılmaya çalışılmaktadır (Suluk, tarih yok).

Fikrî mülkiyet hukuku, a) fikir ve sanat eserlerini düzenleyen telif hakları ve b) patentler, ticari markalar gibi endüstriyel ürünleri düzenleyen sınaî mülkiyet hakları olmak üzere iki ana kategoriye ayrılır. Bu tezin ana konusunu oluşturan telif haklarının ve özel olarak müzik alanındaki telif haklarının tarihsel gelişimi, çalışmanın ikinci bölümünde öncesi ve sonrasını da içerecek şekilde ayrıntılarıyla verilecektir.

2. BÖLÜM:

TELİF HAKLARI: ÖNCESİ VE SONRASI

2.1. Endüstri Devrimine Kadar Müziğin Üretimi ve Müziksel Pratikler

Müziksel pratiklerin geçmişten bugüne nasıl bir toplumsal serüven izlediği, telif hakları konseptinin gelişim seyri açısından önemlidir. Karlıdağ (2010: 24)'ın da belirttiği gibi pek çok çelişki ve gerilimle birlikte hem ulusal hem de uluslararası sayısız yasal düzenleme ve siyasal kararları da içeren telif haklarına ve öncesine tarihsel bir bakış, bu konuda geçmişten günümüze kadarki uygulamalar ve sorunlarla ilgili ilişkilendirme ve karşılaştırmaları yapmaya olanak sağlar. Bu nedenle telif hakları ve özellikle de kayıtlı müzik ürünlerinin telif hakları üzerinde duran bu çalışmanın bu bölümünde tarihi bir perspektif izlenecektir.

Müziğin kökeni üzerinde duran çalışmaların neredeyse tamamı, müziğin — öyle ya da böyle — kökünü doğada bulmuş olduğu üzerinde hemfikirdir; yani müziği bütünüyle yapay ve gelişigüzel bir icat olarak görmemiz mümkün değildir (Head, 1997: 8). Müzik hangi çağda ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılmış ya da yapılıyor olursa olsun ve adına ne denirse densin, fiziksel bir fenomen olan ve kökünü doğada bulan seslere dayanır (Erol, 2009: 12). Bununla birlikte “müzik yapma ve algılama kapasitesi insan evriminde ‘doğal’ değil, ‘kültür’e özgü bir süreç ve tercihtir. (Erol, 2009: 14)” Titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşan tınların fiziksel kendilikleri dışında “müzik” olarak algılanabilmesi ve kullanılabilmesi toplumsal mutabakata bağlıdır (Erol, 2009: 12). Bu nedenle müzik yapma ediminin toplumsal yönleri atlanmamalı ve müzik incelemesi yalnızca tınlarla sınırlandırılmamalıdır. Çünkü müzik tek başına, kendi içinde bağımsız bir varlık, özerk bir etkinlik değildir. Toplum ve kültürün pek çok özelliği müziksel davranışı etkilemekte, ona biçim vermektedir. Toplumsal ve kültürel kurumlar ise insanların gereksinimleri doğrultusunda sürekli olarak yeniden yaratılmakta ve yeniden biçimlendirilmektedir. Müzik bir fanus içerisinde seslendirilmez; müziğin ekonomik düzenlemelerle, politik hareketlerle, din ile, öteki sanatlar ile ve dil ile önemli ilişkileri vardır. Müzik, toplumsal ilişkiler ve toplumsal kurumlarla sıkı sıkıya bağlıdır; çünkü toplum, insanların müziksel davranış biçimlerini etkileyen normlar geliştirir. Kültürün

ifadesel bir ögesi olarak müzik, bir bakıma bütün toplumlarda oyun, din ya da eğlence olarak ortaya çıkar. Batı toplumu, müziği yaşam etkinliklerini besleyen bir süsleme biçimi olarak görme eğiliminde olsa da, pek çok toplum ona asal bir öge olarak bakar (Kaemmer, 1993: 4, 6). Müziğin toplumsal etkileşimde var olan eşsiz bir insanlık görüngüsü olduğu, yalnızca kendi içinde kendisi için oluşmadığı ve her zaman onu üretecek, tüketecek ve ne olup olmadığına karar verecek insanlara gereksinim duyduğu açıktır (Erol, 2009: 28-29). “[B]ireyler ve gruplar arasındaki etkileşim ve bu etkileşimin toplumsal ve ifadesel gerçeklikleri nasıl türettiği” (Kaemmer, 1993: 13) sorusu, üzerinde önemle durulması gereken bir meseledir. Bu “toplumsal ve ifadesel gerçeklikler”den biri olan müziğin kendisi de üretildiği sosyokültürel durumun bir sonucudur (Kaemmer, 1993: 16). Aynı şekilde müziğin toplum içerisinde dolaşıma sokuluşunun nasıl olduğu da, içinde dağıtımının yapıldığı sosyoekonomik durumun bir sonucudur. Bu nedenle tarihsel bir perspektife de sahip olan bir kültürel müzik incelemesi bütün bu etmenleri dikkate almak durumundadır.

2.1.1. Tarih Öncesi Çağlarda ve İlk Çağ Uygarlıklarında Müziksel Pratikler

Müzik endüstrisinin yön verdiği günümüz müzik üretimi daha ziyade satış odaklı olsa da, müzik kültürünün endüstrileşme öncesi çağlarında müzik, ticari nedenlerle değil sosyal ve ritüel gereklilikler kapsamında yapılmaktaydı (May, 2005). Attali (2005: 14)'ye göre en az lisan kadar eski bir buluş olan müzik, “[b]üyük imparatorluklar dönemine kadar, insanlara ait diğer bütün faaliyetler gibi dinsel uygulamaların bir parçası olarak” kullanılıyordu. Müzik, “özerk” olduğu iddia edilen ticari hâliyle yalnızca çok kısa bir zamandır mevcut. Bu nedenle müziğin ticari eşya hâline gelmeden önceki üretim, dağıtım (ve/veya paylaşım) biçimlerini ve işlevlerini bilmeden bugünkü hâlini de tam olarak kavrayabilmemiz mümkün olamaz.

“[M]üzik yapmanın özlü bir insan etkinliği olduğu [...] ve müziğin tüm kültürlerde her zaman bulunduğu” (Erol, 2009: 45) şüphe götürmez bir gerçektir. Araştırmacılar arkeolojik buluntulara dayanarak, daha çok da insanların 30-40 bin yıl önceki müzik etkinliklerinde kullandıklarını varsaydıkları çalgılara eğilerek, geçmişin müzik yaşamına ilişkin iz sürerler (Erol, 2009: 61). Araştırmacılar arkeolojik verilerin yanında, günümüzün avcı-toplayıcı ve çoban topluluklarının müzik pratiklerine dair edindikleri bilgilerden de yararlanarak, yani etnografik analogi yaparak, bundan on

binlerce yıl öncesinde yaşayan insanların müziği neden ve nasıl yaptıklarını tahmin etmeye çalışmaktadır. Bu araştırmacılara göre, geleneksel kültürlerin yaşamlarına gelişi güzel bir göz gezdirme bile, müzik ve dansın çoğu sosyal davranışın temel bileşeni olduğunu tanıtlamak için yeterlidir. Bunlar; avlanma ve çobanlıktan hikaye anlatma ve canlandırmaya, banyo yapma ve yemek yemeden dua etme ve meditasyon yapmaya ve kur yapma ve evlenmeden iyileştirme ve ölü gömme merasimine kadar her şeyin içinde olduğu sosyal davranışlardır (Brown'dan aktaran Erol, 2009: 46). Bütün bunları göz önüne alarak, en eski insan müziğini bir biçimde ritüelle ilişkilendirmek, akla yatkın durmaktadır. Müziğin ritüelle olan bağlantısı karşı çıkılması zor bir ilişkilendirme mantığına dayanır. Zira insanlık tarihinin izlenebilen aşamalarında ve belki de daha önemlisi günümüzde, müzik pratiklerinin ritüel bir kullanım dahilinde değerlendirilmeyi gerektirdiği açıktır (Erol, 2009: 59).

Her insan eyleminin doğayla iç içe olduğu kadim dönemlerin müziği hakkında kesinlikle bildiğimiz şey, onların ritüelden ve dinden ayrı tutulmadığı, her müziksel pratiğin, ayinin bir parçası olduğudur. Kadim dönemlerde müzik, herkesin ortak çabasıyla yaratılmış, şenlikler sırasında beğenilip seçilmiş, ortak bellekte biriktirilmiş, tanrılara ulaşma ve ruh çağırma yolu olmuş, dans ve iş sırasında beden dili hâline gelmiş; kısacası insana dair her türlü etkinliğin içinde yer bulmuştur (Attali, 2005: 46).

Attali (2005: 49-50), İlk Çağ imparatorlukları ve prenslikleri döneminde de müziğin, tüm bölgelerde tanrısallığını koruduğunu vurgular. Bu dönemde müzisyenlerin toplumsal statüleriyle ilgili kurallar daha katı bir hâle gelir. Müzisyenler ya köle, ya kültürlü prensler, ya da tapınağın hizmetinde çalışan rahipler olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda müziğin iktidar ile olan bağı da daha açık bir hâle gelir. İmparatorlar, müziği kontrol altına almaya çalışarak halkın iyi düzenine uyum sağlayan müzik biçimlerini seçip, insanları tedirgin edebilecek olanları yasaklar (Attali, 2005: 50). Yazının keşfiyle birlikte müziğin teorileştirilmeye başlanması da bu döneme denk gelir. Aslında bu da müziğin "kontrol altına alınması"nın bir başka yoludur. Aynı dönemde elbette halk müziği de — böyle bir iktidar ağının içerisinde olmasa bile — farklı bir iktidar ağı düzleminde, varlığını, gelişimini ve değişimini sürdürmüştür. Bunların bir kısmı dinsel müzikler olmasa dahi, ritüelle olan bağları her zaman kuvvetli olmuştur.

2.1.2. Orta ve Yeni Çağ Avrupası'nda Müzik ve İktidar

Fikrî mülkiyet ve telif hakkı kavramları ilk olarak Avrupa'da doğup sonraki dönemlerde dünyanın diğer taraflarına yayıldığından, çalışmanın bu noktasından itibaren Avrupa'da telif haklarından önceki duruma eğilmek yararlı olacaktır.

Attali (2005: 50)'ye göre, antik Yunan'da müzik hâlâ dinî bir güç olsa bile, her şeyden önce doğanın ilk nicelendirilmiş, bilimsel göstergisidir. Bir alfabeden yararlanan nota yazımı İsa'dan önce 6. yüzyılda ortaya çıkmış, önce dört, sonra beş, sonra da yedi ses kullanılmıştır. Müzik tapınaklarda, zenginlerin evlerinde, halkın arasında, gösterilerde, politik törenlerde ve kötü ruhları kovucu kurban ayinlerinde bulunur. Demokrasi ortaya çıktığında politik güçler de müziği sansürlemekten vazgeçer. Hatta halkın müziğini finanse etmek, politik açıdan faydalı bile olmuştur. Roma'da imparatorlar ünlerini, popüler gösteriler finanse ederek garantiye alırlar. O zamanlarda müzik, aynı halk gibi, hem tehdit edici hem de yasaldır. Bu tehdit edici yönün bütün imparatorluk iktidarları tarafından, müziklerin desteklenmesi ya da yasaklanması suretiyle, kontrol altına alınması gerekir. Roma İmparatorluğu düştüğünde ise müziği standartlaştırıp kendi hâkimiyeti altına alma sırası kiliseye gelir. Eğer bir müzik, resmî din ile bütünleşmiyorsa, sonunda vahşi bir şekilde bastırılır.

“Papa Büyük Gregorius (590-604), iki oktav üzerinde erkekler korusu tarafından icra edilen Latince dinsel müziği, “Gregorius dinsel ezgisi”ni dayatır. Charlemagne da imparatorluğa, yedi notayı la'dan başlatıp alfabetik sıraya göre söyleterek yeni bir notalama sistemi getirir. [...] Bilinen ilk yazılı beste X. yüzyıla aittir; porteye gelince, o da XII. yüzyılda ortaya çıkar. Partiyonlar, önceleri hafıza tazelemek için, sonra beste yapmak için kullanılır. Yazım kodları karmaşıklaştıkça eserlerin doğası da değişir. [...] Müzik, oyundan ve mekândan ayrılır; bestecisi olmadan icra edilebilir ve yorumcusuyla gezebilir olmuştur. [...] Tüm ayinleri kontrol etme fikrini kafasına takmış olan kilise, diğer müzikleri engellemeye kalkar. Ve sadıklar, kilisenin içinde bile şarkı söylemeler rahibin denetiminden kaçabildikleri için, kilise, bir süre sonra onlara ayin söylemeyi yasaklar, o zaman ayinler de gösteriye dönüşür: Azizlerin hayat hikâyesini anlatan, Yunan tiyatrosu benzeri dinsel bir drama, sessizliğe boğulmuş seyirciler önünde sergilenir. (Attali, 2005: 51-52)”

16. yüzyılda Martin Luther öncülüğünde başlayan reform hareketleriyle birlikte halk dilinde toplu duaya dönüş başlar. Luther; Rupff ve Walther ile birlikte basit ilahiler, koraller yazar. Bazen de antik dinî melodilere, düz nağmelere ve hatta dinle ilgisi olmayan şarkılara yeni sözler yazar (Attali, 2005: 53).

Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Avrupa'nın biraz daha “tekin” bir yer hâline gelmesiyle birlikte ayin düzeninin dışında iki farklı müzik icra etme ve yayma biçimi yeniden ortaya çıktı. Bunlardan biri halkın içinden geliyordu, diğeri ise senyörlerden, yani feodal düzende toprak sahibi olan sınıfın temsilcilerinden.

Halkın içinde müzik, hem müzisyen hem dansçı hem de akrobat olan jonglörlerin elindeydi. Jonglör sözcüğü Latince “joculare” yani “eğlendirmek”ten türemiştir. Jonglörler gezgin bir yaşam tarzı sürerek, köyleri kasabaları dolaşarak, gezdiği yörelerin bayramlarında ve şatoların balolarında hizmetlerini sunan insanlardı. Bu gezgin yaşam tarzı zaman zaman jonglörlerin başını otoriteyle de derde sokardı. Kilise onları paganlık ve sihirbazlıkla suçlar, polisler ise hem hiciv içeren şarkıları, hem de gerçek olmayan bazı haberleri yaymaları nedeniyle onlardan tedirgin olurlardı. Bazen prensler kendi hâkimiyet bölgelerinde ya da hassas buldukları bazı konularda jonglörlerin şarkı söylemelerini yasaklardı. Bazen de tam tersine onları propaganda amaçları için kullanarak halka mesajlar vermelerini sağlardı (Attali, 2005: 53).

Avrupa saraylarında ve şatolarında ise, senyörler kendileri de müzik yapmaya başlamışlardı. Madrigaller besteleyen, şenlikler için müzikler yapan bu prensler, halk arasında söylenen müzikten daha orijinal olduğu iddia edilen sanat müziğinin yaratıcısı olarak kabul edilmekteydi. Bunlara, Orta Çağ'da bugünkü Fransa'nın güneyi, İtalya ve İspanya'nın ise kuzeyinde konuşulan Occitan dilinde *troubadour* (trubadur: müzik bulan, icat eden), bugünkü Fransa'nın kuzeyi ve Belçika'nın güneyinde konuşulan Oïl dilinde ise *trouverès* (truver) adı verilir, Almanya'da ise *minnesänger* adını almışlardı. Tarih sahnesine önce trubadurların çıktığı, truverlerin ise trubadurların mirasçısı olup söz konusu konsepti daha gelişkin bir hâle getirdikleri söylenebilir (Milsom, 2010). Pek çokları tarafından bu müzisyenlerin, geç Orta Çağ müziğinin gelişiminde merkezî bir yere sahip oldukları savunulmaktadır (Page, 1997: 639).

Orta Çağ'ın sonları ve Yeni Çağ'ın başlarında, kiliselerin, senyörlerin ve köylerin müzikleri birbirinden izole bir hâlde yaşamıyordu. Jonglörler, trubadurların müziğini de seslendirirdi, bunlar kiliselerden esinlenmiş müziklerdi; kilise müzikleri ise jonglörlerin müziğiyle de beslenirdi. Bazı jonglörler, kendi bestelerini çalamayan ya da söyleyemeyen truverlerin eserlerini icra eder, saraylar önemli günlerde popüler eserler çalmaları için jonglörlerin hizmetini satın alırlardı. Aynı müzik biçiminin tüketicileri, hâlâ belirsiz bir şekilde tüm sosyal sınıflar içinde bulunmaktaydı. Düğün ve şenliklerde köylüler, azizlerin bayramlarında zanaatçılar, burjuvalar, soylular, prensler ve din adamları (Attali, 2005: 54).

Bu dönemde jonglörlerin kendi ürettiği ve icra ettiği müziğe ilişkin herhangi bir hak talep ya da iddiaları söz konusu değildir. Bu müzikler herkes tarafından

dinlenebilir, icra edilebilir ve başkalarıyla paylaşılabilir. Fakat bir müzik parçasını eğer bir senyör yazmışsa ya da sipariş etmişse, o eser senyörün malı olur. Bununla birlikte bu durum bugünkü eser sahipliği kavramıyla herhangi bir benzerlik taşımaz. Çünkü bu mal soyut bir maldır. Bir müzik eserine sahip olan senyörün aklına onu devretmek ya da ticarileştirmek gibi fikirler gelmez. Bu eserler daha ziyade bir nişane işlevi görür. Bunun yanında hiçbir soylu, başkasının müziğini satın almak gibi bir düşünce içerisine de girmez. Herkes, tüm hakları bedava olan kendi müziğini ya da jonglörlerin müziğini icra etmeyi tercih eder (Attali, 2005: 54).

Aynı dönemde sahneye maaşlı jonglörler olan menestreller de çıkar (bu sözcük Latince “ministerialis” yani “memur”dan gelmektedir). Avrupa aristokrasisi, saraylarına imparatorluk müzisyenleri edinir. Menestrel, senyörü ona ne buyuruyorsa onu çalar. Maaşından başka hiçbir geliri olmayan menestrel, bir hizmetçi olarak memuriyet süresi boyunca yazdığı bütün eserleri senyörüne borçludur. Hizmet anlaşması genellikle belirli sürelerle sınırlıdır. Bu süre içerisinde menestrelin görevi, ideolojik çarkın bir parçası olarak, prensin şöhretini dile getirmek ve göstermektir. Sadece senyörünün kendisinden istediklerini besteleyebilir, eğer izin verilen melodik çizgiden uzaklaşırsa bunun cezasını çeker. Bunun yanında, büyük bir ünü olsa dahi, hizmetinde olduğu saray dışında bir pazarı ya da seyircisi olamaz. Arnstadt'ta Johann Sebastian Bach'ın orgculuk anlaşması da böyle bir anlaşmadır (Attali, 2005: 55-58).

Fakat bir yandan Avrupa'da yeni bir toplumsal sınıf doğmaktadır: burjuvazi. Önce burjuva sınıfı müziği kendi hâkimiyetine almak isteyecek, ardından da müzisyenler bu sınıfı taklit ederek kendilerine yeni bir yol çizmeye çalışacaktır. Müzik dinlemek isteyen, ancak evlerine tam gün çalışacak müzisyen alacak kadar paraları olmayan tüccar sınıfı kişisel olarak menestrellerin hizmetlerini kiralar.

“Menestreller o zaman, zanaatçı ve tüccar modellerini örnek alarak örgütlenirler: Kendilerine bir aziz seçerek (menestrellerin Aziz Julianus'u), yıllık resmî ziyafetler düzenler, bir emeklilik ve hastalık kasası kurarlar; belediye tüzüğüyle ücret belirlerler, düğün ve aile törenleri için jonglörleri dışarıda bırakan bir tekel oluştururlar. XIV. yüzyıldan itibaren (ilk tüzükleri 1321 tarihine dayanıyor) menestreller girişimci ve yorumcu olarak hizmetlerini sunarlar. İleride kapalı bir mekânda kendilerini dinlemeleri için insanlardan para da alacaklardır. Müzikal ayine ve yeni iktidara katılabilmek için, ödeme gücü gerekli ve yeterli olacaktır. Ufukta yeni bir dünya belirlemektedir. (Attali, 2005: 59)”

Tarih öncesi topluluklarda, teokratik toplumlarda ve imparatorluklarda ritüelin bir parçası olan müzik, belediye binalarında, burjuva ve konser salonlarında, kabarelerde, dinletinin ücretini verebilecek olanlara ayrılmış bir gösteri hâline gelir. Müziğe hükmetmeye ve opera ve konser salonları yaptırarak bu hâkimiyetiyle

övünmeye başlayan burjuvazi, müzisyen ve şarkıcıları eğitmek üzere konservatuarlar açar. O zamana dek kilise ve manastırların yürüttüğü bu görev, yavaş yavaş belediye ve bakanlıkların tekeline geçer. Girişimciler de, burjuvazinin bir yasal kaynak olarak hayalini kurdukları konserleri düzenlemeye başlar. Bu noktada müzisyenler iktidarın olmadığı bir cepheye bağlı kalmayı reddeder ve senyörlerden uzaklaşır. Müzik kendisini, ödeme gücü olan yeni tüketicilerin, yani burjuvazinin hizmetine sunar. Müzik, tam anlamıyla bir meta hâline gelmektedir, fakat bunun için parasal değerinin belirlenmesi gerekir. Bunun için de eser sahibinin, o eserin kendine ait bir mal olduğuna dair hak iddia etmesi ve onu ticarileştirecek bir girişimcinin yani yayıncının ortaya çıkması gereklidir (Attali, 2005: 60-71).

2.2. Fikrî Mülkiyet ve Telif Haklarının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Gelişimi

Fikrî mülkiyetin tarihi Rönesans'la birlikte birkaç faktörün bir araya gelişiyle başlar; böylece telif hakkı politik-yasal bir konu hâline gelir. Bu faktörlerden ilki, fikirlerin kültürel bağlamı ve bilimsel merakla ilgili olarak yükselen farkındalıkla yakından ilişkili olan bireysellik bilincinin ortaya çıkışıydı (ilk defa İtalyan ressamlar ve heykeltıraşların sanatıyla birlikte fark edilmeye başlanmıştır). İkinci faktör, yeni ortaya çıkan uluslararası tüccarlar sınıfı tarafından üstlenilen hızlı ekonomik büyümeydi. Ticaret yıllık ticari fuarlar etrafında organize olmuş, bu da yeni fikirler için etkili bir dağıtım yapısı oluşturmaya başlamıştı. Bunun yanında tüccarların kendileri de yaşamsal ihtiyaçlarını gerçekleştirdikten sonra ellerinde kalan yüksek gelirleri ve boş zaman değerlendirmeye yönelik ürünlere olan talepleri ile yeni bir pazar hâline gelmişlerdi. Üçüncü faktör ise fikirlerin hızlı ve etkili yeniden-üretimini mümkün hâle getiren bir teknolojinin icadıydı: Gutenberg'in matbaa makinesi. Bütün bu öğeler 15. yüzyılın sonunda bir araya gelmişti (Kretschmer, 2000: 205).

2.2.1. Basılı Müzik Yayıncılığının Ortaya Çıkışı

Johann Gutenberg, 1400'lü yılların ortalarında matbaa makinesini icat ettiğinde modern müzik yayıncılığı endüstrisinin de — belki de farkında olmadan — temellerini atmıştı. Gutenberg'in bu icadı, kısa bir süre içinde, önce Fransa ve İtalya'ya, ardından ise İngiltere'ye ulaştı. Bu dönemde tüm Avrupa'da ana meşgalesi

ticaret olan şehirler kurulmaya başlanmıştı, ciddi bir sosyal değişim yaşanıyordu ve yeni bir toplumsal sınıf, yani burjuvazi ortaya çıkıyordu. Bununla birlikte kilise kökenli kültürlerin de hızlı bir şekilde sekülerleşmesine tanık olunuyordu (Garofalo, 1999: 320). O zamana dek müzik eseri, manastıra, kiliseye veya onu sipariş eden soyluya aitti; fakat bu sahiplik de soyuttu, kimse onu satmayı ya da satın almayı düşünmezdi. Matbaa ile birlikte her şey değişti. Partisyonları üretmek ve satmak artık mümkündü; hâliyle eserle olan ilişki de değişmeye başlamıştı. Müzik yayıncısı bundan böyle eseri besteciden satın almaya ve hayatını bastığı partisyonların satışından kazanmaya başlamıştı. Partisyonu satın aldıktan sonra icracılar onu dilediklerince kullanmakta özgürdüler, henüz ne yayıncıya, ne de besteciye para veriyorlardı, böyle bir hakkın tanımlanması için bir süre daha beklenmesi gerekiyordu (Attali, 2005: 71).

Venedik şehriyle münhasır bir sözleşme altında faaliyet gösteren Ottaviano Petrucci, “müzik yayıncılığının babası” olarak bilinmektedir. Çünkü 96 popüler şarkıyı içeren (çoğunlukla Fransız şansonları) (Sanjek’ten aktaran Garofalo, 1999: 320) ilk basılı ticari partisyonlar 1501 yılında kendisi tarafından üretilmiştir. İtalya ve İngiltere’de bazı müzisyenler, eserlerinden bazılarını kendileri basma hakkı elde etseler dahi, yayıncılar bu eserlerin tekeline ellerinde tutmak için her şeyi yapıyorlardı. Yayıncılar, genellikle partisyon basma ve satma hakkına sahip tek merciydi ve zaman sınırlamaları da yoktu; böylece müzik üzerinde mutlak bir güç, yüzyıllar boyunca varislerine aktarılacak sınırsız ve eksiksiz bir mal elde ettiklerini düşünüyorlardı (Attali, 2005: 72).

İngiltere’de yayıncıların (o dönemki adı *stationer*, yani “yazılı malzeme satan yer, kırtasiye”) kurduğu bir esnaf birliği olan Stationers’ Company, 1557 yılında Kraliyet ailesinden bir imtiyaz edindi. Bu durum İngiltere’de basım ve yayım konusunda 150 yıllık bir tekelin de başlangıcıydı (Maxwell ve McCain, 1997: 144). Bir eserin kopyasını basma ve yayımlama hakkını Statitioners’ Company’ye üye olan yayıncılara veren bu imtiyaz, aslında köklerini sansürleme isteğinde buluyordu. Çünkü yasal olarak yayıncılık yapabilmek için İngiltere’deki yayınevleri ve basılı yayınların, Kraliyet’in denetiminde olan bu esnaf birliğine kayıtlı olması gerekiyordu (Sisson’dan aktaran Kretschmer, 2000: 205). Eserleri üretenler bu esnaf birliğinin üyesi olmadığı için ürettikleri eserlerin kopyalama hakkı (telif hakkı) da doğal olarak onların elinde değil, esnaf birliğinin üyelerinin elindeydi. Bunun yanında bu imtiyaz herhangi bir süre sınırına da tabi değildi (Ewing, 2003: 3). Telif hakkının bu erken

biçimi eserleri üretenleri değil, yalnızca bu esnaf birliği üyelerini korumayı amaçlıyordu (Patterson, 1987: 20). Bu imtiyazı veren Kraliyet'in asıl amacının ise yayınlar üzerindeki denetim ve sansürü sağlayabilmek olduğunu söyleyebiliriz.

Neredeyse 150 yıl boyunca süren bu dönem hakkında eklenebilecek önemli bir not da, "korsanlık" (*piracy*) sözcüğünün yayınların izinsiz basılmasına ilişkin olarak sıkça kullanılmış olduğudur. İlk olarak dönemin Oxford piskoposu olan ve aynı zamanda temelleri o dönemde atılmış Oxford University Press'i diriltten isim olarak bilinen John Fell'in yaptığı yayıncılık için alana uyarlanan bu terim (Hughes, 2006: 1009) sonradan izinsiz olarak yapılan her türlü yayın için kullanılmaya başlanmıştır. Başka bir deyişle, tüm dünyada telif hakları için lobi yapanların sıkça kullandığı bu terimin kökeni, telif hakkı sözcüğünün modern anlamıyla kullanılmaya başlanmasından bile öncesine dayanır.

1710 yılında kabul edilen Statute of Anne yasal telif hakkını getirene kadar, İngiltere'deki tek telif hakkı Stationers' Company'ye verilen imtiyazdı. Bu imtiyaz, yasal telif hakkı için de bir temel oluşturdu, hâlen yayıncıların telif hakkına ve kayıt gerekliliğine işaret eden modern Amerikan telif hakkı yasaları için de temel bir kaynaktı (Patterson, 1987: 23). Özetle, Statute of Anne'den önce kraliyetin ve "mahkemelerin, içtihat hukuku (*common law*) çerçevesinde, mülkiyet benzeri sürekli bir eser hakkını tanıdıkları söylenebilir. (Bayamlioğlu, 2008: 84)"

Bu dönem içerisinde ve hatta 18. yüzyılın sonuna kadar eserleri üretenler söz konusu eserin yayım haklarını bir yayıncıya devrederken yalnızca tek bir ödeme alırlardı. Stationers' Company kendine bağlı yayıncılar için diğer yayıncılara karşı bir koruma sağlıyordu, fakat eseri üretenlerin haklarına dair herhangi bir tanıma söz konusu değildi. Yayıncılar bir kereliğine ödeme yapıp yayımlama hakkını aldıkları eserleri, o eseri üretenin izni olmaksızın ve ona herhangi bir ödeme yapmaksızın diledikleri yayıncıya devredebiliyorlardı (Kretschmer, 2000: 205-206). Aynı zamanda eser sahiplerinin, kendi eserlerine dair izinsiz yeniden-üretimler hakkında şikâyetçi olma hakları da yoktu (Carroll, 2005: 922); bu hakka yalnızca yayıncılar sahipti. Kirschbaum'a göre eser sahiplerine telif hakkı ödemeleri 1650'li yıllarda ilk belirtilerini göstermeye başlamıştı; fakat bu yöntem kitap yazarları arasında en azından 150 yıl sonrasına kadar pek yaygınlaşmadı. Besteciler ise 19. yüzyılın ortasına kadar beklemek zorundaydı (Kirschbaum'dan aktaran Hunter, 1986: 271).

17. yüzyıl boyunca, “kopyalama hakkı”, siyaset ve sansürle elele yaşam buldu. Yasal dayanağını kraliyet müsaadesinde bulan Stationers’ Company’nin bu imtiyazına ilişkin 1662 yılında son kez yenilenen sözleşme 1695’te sona erdi ve Avam Kamarası bu imtiyazı yenilemeyi reddetti. Bu reddedişin arka planında pek çok sebep söz konusuydu, fakat bunlardan başlıcası Stationers’ Company’nin kendine ait olan bu tekeli kötüye kullandığına dayalı inançtı. Bunun ardından bu alanda bir kargaşa başgösterdi. Basılı yayın ticareti, sıkı bir şekilde düzenlenmiş bir girişim sektörü olma özelliğini kaybedip, herkese açık olan çok geniş çaplı bir faaliyete dönüştü. Stationers’ Company buna bir çözüm bulması için parlamentoya taleplerde bulunuyordu. Nihayet 1710 yılında Statute of Anne kabul edildi. Fakat bu düzenleme tam olarak yayıncıların istediği şekilde değildi (Ewing, 2003: 3-4).

2.2.2. Yirminci Yüzyıl Öncesi Telif Hakkı Düzenlemeleri

2.2.2.1. Statute of Anne: Telif Haklarına Dair İlk Yasal Düzenleme

12. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Avrupa’da “haklar”la ilgili olarak düşünülen etik ve tarihi gerekçeler yavaş yavaş göz ardı edilmeye başlanmıştır. Bunların yerine daha ticari bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu gelişme mülkiyetin sosyal ilişkileri güvence altına alan yasal bir kavram oluşu durumunu da baltalamaktaydı. Mülkiyet ve kişisel haklar da tıpkı diğer metalar gibi ticaretin konusu olmaya başlamıştır (Bowrey, 2004: 67). Telif haklarına dair yasal düzenlemelerin böyle bir dönemde ortaya çıktığı gözden uzak tutulmamalıdır.

İngiltere, kraliyet imtiyazı rejiminin yerine yasal bir telif hakkı kanunu getiren ilk ülke oldu. Tam adı “Basılı Kitapların Nüshalarının Yazarları veya Alıcılarına bunları Çoğaltma yetkisini vermek yoluyla Öğrenmenin Teşvik edilmesine dair Yasa” (An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies) olan ve Statute of Anne adıyla bilinen ilk telif hakkı kanunu 1710 yılında yürürlüğe kondu. Gerekçesinde, yasanın korsan yayınları engellemek ve “eğitilmiş insanın yararlı kitaplar düzenlemesi ve yazmasını cesaretlendirmek için” çıkarıldığı belirtiliyordu (Ginsburg, 1989: 998). Yasa, iki türlü telif hakkı getiriyordu. Yasa yürürlüğe girmeden önce yayımlanmış olan kitapların telif hakkı 21 yıl boyunca yine yayıncılarında kalacaktı. Yasa yürürlüğe girdikten sonra yayımlanacak olan eserler için ise eserin yazarına ya da yazarın yetki verdiği

vekiline (yani yayıncıya) eserin yeniden-üretimine dair 14 yıllık münhasır bir hak tanınacaktı. Bu 14 yılın sonunda yazar eğer hâlâ hayattaysa bu hak bir 14 yıl için daha yenilenebiliyordu. Bu yasayla birlikte ilk defa Stationers' Company dışındaki insanlara telif hakkını elinde bulundurma imkânı tanınmış oluyordu (Ewing, 2003: 4). Eserin telif hakkının, öncelikle “yazar”a ait olduğu bu yasayla ilk kez tanındı. Böylece telif hakkının yazarın entelektüel ve yaratıcı çabasına dair bir ödül ve koruma olduğu anlayışının temelleri de atılmış oldu (Abrams, 1983: 1139-1140). Bununla birlikte, aslında basım-yayım hakkı konusunda süre sınırı haricinde çok büyük bir değişiklik de olmamıştı. Yazar, eserini yayımlama haklarını tek bir ödeme karşılığında yayıncıya devrettikten sonra 14 yıl boyunca telif hakkını elinde tutma yetkisi yine yayıncının oluyordu. Yine de bu süre sınırını koyarak, yasa, yayıncıların ellerinde tuttuğu tekeli kırmayı amaçlamıştı. Bu, daha önceden sonsuza dek süren kopyalama hakkından faydalanan yayıncılar açısından oldukça önemli bir değişiklikti (Ewing, 2003: 4). Dolayısıyla bu yasa, bir süredir bu konuda bir düzenlemeye gidilmesini isteyen yayıncıların asıl beklentisinden farklı bir şekilde gelişmişti.

Abrams (1983: 1140-1141)'a göre yasa birbinden farklı birkaç alana dair düzenlemeler getirmeye çalışmaktaydı. Statute of Anne'le birlikte, ilk olarak yazar, yaratıcı ve düzenleyici olarak kopyalama hakkının kaynağı hâline gelmişti; telif hakkı da yazarın yaratıcı çabalarına bir ödül olarak düşünülüyordu. İkincisine göre, telif hakkı “faydalı Kitaplar düzenlemek ya da yazmak için eğitimli İnsanların Cesaretlendirilmesi için” gerekliydi. Buna göre telif hakkının sonuçlarının kamu yararına olacağı addediliyordu. Üçüncü olarak yasa, telif hakkı koruması olmadan yayıncıların “zarar” göreceğini ve işlerinin “bozulacağını” ifade ediyordu. Yine Abrams'a göre, son olarak, yasal telif hakkının sınırlı süresi, tartışmalı da olsa, fikir ve sanat eserleri için ilk defa kamusal kullanıma açık bir alan (*public domain*) yaratmaktaydı ve böylelikle kamu yararının telif hakları için zorunlu bir var olma nedeni olduğu argümanını güçlendiriyordu.

Ray Patterson ise yasayı bu kadar geniş bir şekilde okumanın doğru olmayacağını ileri sürmektedir. Patterson (1987: 26)'a göre bu yasa yalnızca kitap ticaretinde regülasyonu sağlama amacını taşıyordu. Yazarların menfaatleriyle ilgili olmaktan ziyade yayıncıların elindeki gücü sınırlamak arzusundaydı. Yasa, doğrudan iki kötü durumun önlenmesine yönelik hazırlanmıştı: Kitap ticaretindeki, daha önceki lisans sisteminin sona ermesinden kaynaklanan düzensizlik ve lisans sistemi yürürlükte olduğu sırada geçerli olan yayıncıların karteli. Bu sorunlara çare

olacak yasal çözüm ise yayıncıların tekeli kırarak ve onun yeniden canlanmasını önlemektir. Bununla birlikte yasa, yayıncılara verilen iki ödünü de içermektedir. Bunlardan birincisi, nispeten ufak bir ödün olanı, Stationers' Company'nin elindeki telif haklarının 21 yıl daha geçerli olmasını içermektedir. Diğeri ise, daha büyük bir ödün olanı, yayıncıların, yazarın izniyle yeni yasal telif hakkının getirdiği tüm haklardan, sınırlı bir süreyle de olsa, faydalanabilmesini içermektedir. Patterson'a göre bu iki ödünün dışında yasa, doğrudan tekel sorununa yöneliktir.

Garofalo (1999: 320) ise yasaı daha farklı bir şekilde yorumlamaktadır. Ona göre yasa, yazarın telif hakkını ve müşterilerin korunmasını (telif hakkı süresini sınırlayarak ve bir "kamusal alan" yaratarak) içermekteyse de, açık bir şekilde yayıncılar birliğini avantajlı kılıyordu; bu yasal düzenlemede yayıncılar yazarlara göre daha iyi bir konumdaydı.

Sonuç olarak söz konusu yasanın yürürlüğe girmesindeki sebebin yazarları korumak olduğunu söyleyemeyiz. Gerekçesinde yaratıcılığın korunması ve özendirilmesi benzeri ilkelerden bahsedilmiş olsa dahi, bu yasanın yürürlüğe konulmasının arkasında yatan temel neden, mülkiyet hakkından bağımsız ve sınırlı bir telif hakkı yaratarak yayıncılığın daha rekabetçi bir yapıya kavuşturulması isteğidir (Bayamlıoğlu, 2008: 84).

Statute of Anne'in yürürlüğe girişinden sonra da yayıncılar eserlerin tüm telif haklarını ufak bir bedel karşılığında satın almaya devam etmişlerdir. 1800'lü yıllardan önce yazmak bir yazar için yaşamını idame ettirme yolu olarak görülmüyordu. Aslında, yazmaktan para kazanmak, en azından "centilmen"ler arasında, bir para kazanma yolu olarak kabul edilmiyordu (Hunter, 1986: 272). Fakat 18. yüzyılın ortalarından itibaren yazar ve besteciler eserlerinin "fıkrî mülkiyeti" konusunda farkındalık kazanmaya ve belirli haklar talep etmeye de başlamıştı.

2.2.2.2. On Sekizinci Yüzyılda Fransa'daki Durum

Basılı müzik eserleri ilk başta Statute of Anne'in kapsamında değildi. Yasaya onlara dair özel bir madde eklenmemişti. Fakat aynı dönemde, Fransa'da işler biraz daha farklı yürüyordu. On sekizinci yüzyılın başına kadar, tıpkı İngiltere'de Stationers' Company'nin kitaplar üzerinde sahip olduğu haklar gibi, Fransa'da yayıncıların kitapları ve müzik eserlerini sonsuza kadar basma ayrıcalıkları vardı.

Kraliyet Konseyi'nin 1703 tarihli kararıyla bu ayrıcalıklar kaldırıldı (Attali, 2005: 73). Fransa Kralı, söz konusu ayrıcalıkların mutlak bir mülkiyet hakkı değil, kendi cömertliğiyle bahşettiği yetkiler olduğunu beyan etti; böylelikle imtiyazların sınırlanabilir olduğu belirtildi (Bayamlıoğlu, 2008: 90). Bunun yanında müzik eserleri ile ilgili olarak 1744 yılında başka bir gelişme oldu ve eser sahipliği ile partiyon sahipliği birbirinden ayrıldı, eserler aynı anda birkaç yayıncıya devredilebilir hâle geldi (Attali, 2005: 73). Fakat bu gelişmeler hem kitap hem de müzik yayıncılığı alanında Paris'in tekelini azaltmakta da, taşradaki korsan baskıları önlemekte de yeterli olmadı. Robert Darnton (League of Noble Peers, 2007)'a göre "korsan"ların Paris'te ve diğer her yerde temsilcileri vardı ve iyi satacağını düşündükleri kitapların kopyalarını korsan baskı yapan şirketlerine gönderiyorlardı. Darnton bu temsilcilerin bir nevi "pazar araştırması" yaptıklarını ve talebi ölçtüklerini belirtir. Darnton'ın çalışmalarına göre bu "korsan"ların çoğu Lozan'da, Cenevre'de ya da Amsterdam'da yaşayan hâli vakti yerinde burjuvalardı ve yalnızca mesleklerini icra ediyorlardı. Uluslararası telif hakkı yasalarının olmadığı bir ortamda insanların taleplerini karşılıyorlardı. Üstelik bu "korsan"ların yaptığı işin Aydınlanma felsefesinin yayılmasını ve hatta devrime giden yolu hazırladığını dahi söylemek mümkündür.

"1777'ye gelindiğinde artan tepkiler karşısında Kral, "edebi mülkiyet" kavramını kabul etmese de, yazarlara kendi imtiyazlarını tanımak zorunda kalmıştır. Bu imtiyaz sürekli ve mirasla intikal edici nitelikte olmakla beraber, herhangi bir yayıncıya devri halinde 10 yıla sınırlı ve bir kez yenilenebilir nitelikteydi. Parisli yayımcılar yasaya direnç göstermiş ve greve gitmişlerse de; 1789'la beraber tüm basım imtiyazları kaldırılmıştır. 1793'de İngiliz Yasası'ndan esinlenen bir kanunla, yaratıcılarına eser üzerinde mülkiyet benzeri bir hak tanınmıştır. Buna göre bilim, edebiyat ve güzel sanat eserlerinin sahipleri ve besteciler, hayatları boyunca ve ölümlemlerinden sonra belirli süre için eser sahibi hakkına sahiptirler. ... Bu düzenleme, Fransa'da sonraki eser koruması düzenlemelerine temel oluşturmuştur. Fransız düzenlemesi, İngiliz Statute of Anne Yasası'na kıyasla eser sahiplerine daha geniş haklar getirmiştir. Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan eser üzerindeki "kutsal" hak anlayışı, kısa sürede Avrupa'nın diğer ülkelerinde de etkisini göstermiştir. (Bayamlıoğlu, 2008: 90-91)"

"Fikrî mülkiyet" (Fransızcada "*propriété intellectuelle*", İngilizcede "*intellectual property*") terimi de dünya tarihinde ilk kez olarak 1793 tarihli bu yasayla hukuk kavramları arasına girmişti (Kretschmer, 2000: 198). Yasanın ilk maddesi şunları öngörmekteydi: "Her türün yazarları, müzik bestecileri, tablo veya resim yapacak olan ressam ve çizerler, hayatları boyunca Cumhuriyet toprakları üzerinde eserlerini bizzat satma, dağıtma ve bütün veya kısmi olarak mülkiyetlerini devretme haklarından faydalanacaklardır." Yasanın uygulama alanı son derece geniş tutulmuştur; 7. madde, "güzel sanatlara ait zihinsel veya her türlü yetisel ürün"den bahsetmektedir. Böylece "fikrî mülkiyet" yaratıcının yaşam süresi ile sınırlandırılmış olur (Attali, 2005: 80).

Bununla birlikte, müzik eserleri için konuşacak olursak, bütün bu önlemler henüz yalnızca yasaların “eser” olarak tanımlamak istediği çalışmalara, yani yayımlanabilmek için yeterli uzunlukta yazılmış kompozisyonlara dairdi. Yasalar, şarkılar ve dansları kapsamıyordu. Fakat sokak şarkıcıları, yorumladıkları şarkıların yayınlarını satmaktaydı. Yayıncılar bu durumdan memnun değillerdi ve yayın haklarının şarkıları da kapsamasını sağladılar (Attali, 2005: 75); ancak bu durum herhangi bir “eser sahibi hakkı” getiriyordu, yalnızca yayıncıların çıkarlarına yönelikti. Buna göre, şarkıcılar kendi isimleri altında herhangi bir şarkı yayımlayamayacaktı, bunlar yalnızca yayıncılar tarafından yayımlanabilecekti.

2.2.2.3. Statute of Anne Altında Müzik Eserlerinin Konumu

Daha önce de belirtildiği gibi İngiltere’de müzik eserleri Statute of Anne kapsamında korunmuyordu. Kitap yayıncıları gelirlerinin büyük bir bölümünü eski eserleri yayımlayarak elde ederken, müzik yayıncıları için bu durum farklıydı. Onlar piyasada tutunabilmek için her zaman yeni ve popüler olan eserleri basmak durumundaydı ve Hunter (1986: 276)’ın da belirttiği üzere, bu eserler için 14 ya da 28 yıl süren bir telif hakkı koruması gereksizdi, çünkü çoğu müzik eserinin bu süre içerisinde modası geçiyordu. Bu nedenle müzik yayıncıları bu konuda herhangi bir lobi faaliyetinde bulunmuyordu, onlar zaten ufak ücretler karşılığında eser sahiplerinden eserleri satın alıyor ve onları basıp kısa süre içerisinde oldukça önemli miktarda gelir elde ediyorlardı. Bu tip bir koruma 18. yüzyılın başında yalnızca eser sahiplerinin yararına olabilirdi, doğal olarak yayıncılar bunu önemsemiyordu. Müzik yayıncıları daha ziyade, dağıtım sistemleri, yıkıcı fiyatlandırma uygulamaları ve bestecilere ödedikleri düşük ücretlerle pazarı kontrol altına almakla ilgileniyordu (Hunter, 1986: 276). Diğer yandan bu dönemde bestecilerin de bu konuyla ilgili pek fazla talebi söz konusu değildi; çünkü onların izlerkitleleriyle iletişim yöntemi yazarlarınkinden farklıydı. Yazarlar, izlerkitleleriyle ancak basılı eserleri yoluyla iletişim kurabilirken, müzisyenler bunu icralarıyla yapıyordu. İzleyicilerin biletlere para ödeyip konsere gitmesi, müzik pratiğinin bu yönde bir seyir alışması, yükselen burjuva sınıfının yardımıyla bu dönemde ortaya çıkmıştı. Aynı şekilde piyanonun burjuva ailelerin evlerine girişi ve bu insanların evlerinde kendileri için müzik icra etmeye başlaması da bu döneme rastlıyordu. İnsanlar konserlerde dinledikleri şarkıları, evlerinde kendileri de çalmak istiyordu. Bu nedenle canlı performanslar basılı müzik eserlerine olan talebi yükseltiyordu, basılı müzik eserlerine olan talebin yükselmesi de siparişle

beste yapan müzisyenlerin işine geliyordu, çünkü onlara olan talep de artıyordu. Bunun yanında pek çok besteci için de bestelerinin yayımlanması, verdikleri konserlere olan talebin artması demekti (Carroll, 2005: 926-927). Böylelikle müzisyenler ve yayıncılar arasında simbiyotik bir ilişki söz konusu oluyordu. Bazı besteciler eserleri için yayıncılardan tek seferlik bir ödeme almamayı bile kabul edebiliyordu. Bu durum yaşamlarını canlı icralarla idame ettiren müzisyenler için nispeten uygundu. Ancak, kendilerini canlı icradan ziyade besteleme yoluyla ifade eden müzisyenler, içinde buldukları koşulların kendileri için engelleyici olduğunu düşünmeye başlamıştı (Carroll, 2005: 927-928). Diğer yandan, bir bestecinin eserinin izinsiz olarak yayımlanması yasadışı sayılmasa bile, 18. yüzyılın ortalarından itibaren yayıncılar arasında “korsanlığa” ilişkin ağır suçlamalar havada uçuşmaya başlamıştı (Kretschmer, 2000: 207). Böylelikle hem müzisyenlerin taleplerinin yükselmeye başlaması, hem de yayıncılar arasında gerçekleşen bu tartışmaların sonucunda 1777 yılında mahkeme kararıyla basılı müzik eserlerinin de Statute of Anne’in koruması altında kabul edileceği ifade edildi (Kretschmer, 2000: 209).

İngiltere’de 1777 yılından 1842 yılında kabul edilecek olan yeni telif yasası Talfourd’s Act’e kadar, müzik eserleri Act of Anne’in korumasından faydalandı. Basılmış besteler on dört yıl ve ardından on dört yıllık yenileme boyunca korundu. Bu süreden sonra tüm çalışmalar kamunun malı oluyordu. Besteciler ve yayıncılar geçici bir tekelden faydalanıyor, yirmi sekiz yıl sonra ise toplum hangi çalışmaların basılmaya devam edileceğine karar veriyordu (Hunter, 1986: 280). 1770 ile 1779 arasında 35 müzik eseri kayıt ettirilmişken, bu sayı 1780-1789 arasında 738’e, 1790-1799 arasında ise 1828’e kadar çıkmıştı (Krummel’dan aktaran Hunter, 1986: 281). Fakat yine de bestecilerin gelirlerinde hızlı ve büyük bir değişim olmamıştı (Hunter, 1986: 281). Bu işten en çok kazançlı çıkan kesim, her zaman olduğu üzere, yine yayıncılardı.

Bütün bu gelişmeler on dokuzuncu yüzyılda, bir insan aktivitesi olarak sanatsal yaratımın telif hakkı yoluyla ekonomik açıdan bir ödül getirmesi gerektiği anlayışını toplumun tanımasına yol açacaktı (Hunter, 1986: 282). Ancak yayımlanmış müzik eserlerinin telif koruması başlamış olsa da, temsil hakkı (beste sahibi dışındaki birinin canlı icrası) için 1842 yılına kadar beklenmesi gerekecekti.

2.2.2.4. On Dokuzuncu Yüzyılda İngiltere ve Kıta Avrupası

Son birkaç yüzyıla kadar hiçbir kültürde bir sanat eseri yalnızca onu üretenin sahiplendiği bir şey olarak görülmezdi, yani bugünkü anlamıyla *author* (yazar-yaratıcı veya eser sahibi) anlayışı yerleşmiş değildi. Romantik dönemin etkisiyle, özellikle 19. yüzyılda bu kavram iyice yerleşmeye başladı ve bir eserin yalnızca onu üreten kişinin dehasının ürünü olduğu kabul edilmeye başlandı (bu konudaki tartışmalara ilerleyen bölümlerde değinilecektir). Bunun yanında, yine aynı dönem içerisinde “sanat için sanat” ideali (Geller, 2000: 232) de yükseliyordu. Bütün bunların etkisiyle yazarlar, kendilerine ait yazarlığın yanlış kişilere atfedilmesi ya da kendi eserlerinin kitlelere tahrif edilerek iletilmesi gibi kişisel çıkar ihlalleriyle daha fazla ilgilenir hâle gelmişlerdi (Geller, 2000: 232). Bu etmenler yayıncıların çıkarlarıyla da birleştiğinde telif hakkı alanında daha farklı düzenlemeler yapılması kaçınılmazdı.

1814 yılında İngiltere’de yapılan düzenleme Statute of Anne’deki 14 artı 14 olmak üzere toplam 28 yıllık telif hakkı süresini tek bir seferde 28 yıl olarak değiştirdi. Eğer bu 28 yılın ardından “eser sahibi” hâlâ hayattaysa bu telif, eseri üreten kişi hayatını kaybedene dek sürecekti (Brown, 1908: 63). Fransa’da 1791 ve 1793 tarihli yasalar ile eserleri yaratanlara yaşam boyu ve ölümünden sonra on yıl süre ile mutlak mülkiyet hakkı tanınarak eserin, ancak eser sahibinin ölümünden on yıl sonra kamu malı niteliğine dönüşebileceği hükmü getirilmişti. On dokuzuncu yüzyılda bu yasaları 1803, 1810, 1854 ve 1866 tarihli yasalar izledi ve eser sahiplerinin hakları devamlı genişledi (Yazıcıoğlu, 2009: 22). İngiliz Statute of Anne yasasıyla kıyaslanacak olursa, Fransız düzenlemesi eser sahiplerine daha geniş haklar getiriyordu. Fransız Devrimi’nin etkisiyle ortaya çıkan, eseri yaratan kişinin eser üzerinde “kutsal” bir hakka sahip olduğu anlayışı diğer Kıta Avrupası ülkelerinde de etkisini gösterdi (Bayamlıoğlu, 2008: 91). Belçika, Lüksemburg, Hollanda gibi ülkeleri ciddi biçimde etkiledi (Yazıcıoğlu, 2009: 23). Almanya’da ise 1870 yılına kadar birleşik bir Alman Devleti’nin kurulamamış olması, genel bir hukuk düzenlemesinin ortaya çıkmasına engel oldu. Bununla birlikte kimi Alman şehir devletlerinde konuya dair düzenlemeler görülmektedir. Prusya’da 1794 yılında yayıncılarla birlikte yazarlara da bazı imtiyazlar tanınmıştır. 1837 tarihli Prusya Yasası ise Almanya’da eser sahibi hakkını ilk olarak tanıyan düzenlemedir; bu yasa izinsiz çoğaltmaları yasaklamış ve bunun yanında temsil hakkına da yer vermiştir. Koruma süresi ise yazarın ölümünden 30 yıl sonrasına kadardır. 1870 yılında

Almanya'nın birliğini sağlaması üzerine 1871'de söz konusu Prusya Yasası, Alman İmparatorluk Kanunu hâline gelmiştir (Bayamlıoğlu, 2008: 91).

1842 yılında İngiltere'de yeni bir telif hakkı yasası yürürlüğe girdi. Talfourd's Act olarak anılan bu yasaya göre telif hakkı, eserin yayım tarihinden itibaren 42 yıl boyunca ya da eserin yaratıcısının ölümünden sonraki 7 yıl boyunca (hangisi daha uzun bir koruma sağlıyorsa) devam edecekti (Brown, 1908: 64). Bunun yanında bu yasa İngiltere dışında üretilmiş eserler için de geçerliydi, yani uluslararası geçerliliğe sahip ilk yasaydı. Müzik yayıncılığı yapanların çıkarları da uluslararası telif hakkı sistemlerine ihtiyaç duyuyordu (Garofalo, 1999: 321). Dave Laing (Laing'den aktaran Garofalo, 1999: 321)'in de belirttiği üzere müzik, dile ve kültüre dair ulusal sınırları diğer sanatlardan çok daha kolay bir şekilde aşma kapasitesine sahipti.

Kretschmer ve Kawohl (2004: 33-34)'a göre on dokuzuncu yüzyılda 1791 ve 1793 tarihli Fransız devrim yasaları, 1837 tarihli Prusya yasası ve 1842 tarihli İngiliz Talfourd's Act ile birlikte telif hakları konusunda günümüz telif hakkı yasalarını karakterize eden kavramlara doğru bir paradigma değişikliği yaşanmıştır. Buna göre; (a) Yazar/yaratıcı, korumanın kaynağı hâline gelmiştir. Süre hesaplaması eserin basım tarihinden yazar/yaratıcının yaşamına doğru (yazar/yaratıcının bakmakla yükümlü olduğu kişileri de içermek ve ölümünden sonraki belirli bir süreyi de kapsamak üzere) değiştirilmiştir. (b) Koruma altındaki eserler, basılı kitapların ötesine geçerek edebi ve sanatsal yaratıları (müzik de dâhil olmak üzere) geniş bir biçimde kapsamaya başlamıştır. Eserin değerine dair eşik kriterler (örneğin, "özgünlük") ilk kez yasalarda yerini bulmuştur. (c) Kısıtlamalar basılı üründen ziyade çalışmanın soyut kimliğine atıfta bulunur olmuştur. Dramatik ve müziksel eserler için temsil hakları ilk kez yasalarda yerini bulmuştur. Alıntılar ya da enstrümental düzenlemeler gibi adaptasyonlar, söylevlerin ya da konferansların transkripsiyonları gibi türev ürünler yetkisiz üretim kategorisine girmiştir.

Telif haklarının bu yeni kavramsallaştırması pek çokları tarafından çok kritik bir nokta olarak kabul edilmektedir. Sherman ve Bentley (aktaran Kretschmer ve Kawohl, 2004: 34), İngiliz geleneği içerisindeki 'pre-modern'den 'modern' fikrî mülkiyet yasasına olan dönüşümü on dokuzuncu yüzyılın ortalarına tarihlemektedir. Eleştirel edebiyat teorisiyle uğraşan Woodmanse, Jaszi, Boyle ve telif haklarının sosyolojisiyle ilgilenen Marshall (aktaran Kretschmer ve Kawohl, 2004: 34) gibi yazarlar bu dönüşümü on dokuzuncu yüzyılın başında ortaya çıkan, "yazar"ın romantik bir şekilde kavramsallaştırılmasıyla ilişkilendirmektedir. Kretschmer ve

Kawohl ise farklı bir öneri getirmektedir. Onlar, liberal gelenek içinde gelişen münhasır, transfer edilebilir mülkiyet kavramıyla 19. yüzyılın başlarında kaynaşmış olan idealist felsefi düşüncede önemli bir kaynağı bulunan soyutlama sürecine vurgu yapmaktadır (Kretschmer ve Kawohl, 2004: 34).

2.2.2.5. Birleşik Devletler Uygulaması

1787 tarihli Birleşik Devletler Anayasası “telif hakkı” ya da “patent” sözcüklerini kullanmıyor olsa da şu cümleyi içerir: “Bilim ve tatbikî sanatların gelişimini desteklemek üzere, sınırlı süreler için korunmak suretiyle eser üreticisi ve mucitler kendi eserleri ve keşiflerine dair özel haklara sahiptir. (Fenning, 1929: 438)” ABD’de ilk ulusal telif hakkı yasası ise 31 Mayıs 1790’da Başkan George Washington tarafından onaylanarak yürürlüğe girmiştir (Hauhart, 1983: 552). Birleşik Devletler’in ilk federal telif hakkı yasası İngiliz Statute of Anne’i doğrudan örnek almıştır. Her ne kadar birtakım farklılıklar içeriyor olsa da 1790 tarihli bu yasa, İngiliz yasasının bir nevi kopyası niteliğindedir. Telif hakkı sınırlı süreli yasal bir tekel imtiyazı olarak onaylanmıştır (Patterson, 1993: 15-16). Bununla birlikte Statute of Anne ABD için model bir yapı oluşturuyor olsa da, ABD yasasında, İngiltere’deki deneyimler ve 1710 tarihli yasanın asıl amacının tekelci yapıyı ortadan kaldırmak olduğu dikkate alınarak, bazı farklılıklara da gidilmiştir. Eser koruması ABD uygulamasında son derece pragmatik bir şekilde ele alınmış, bazen malvarlığı bazense ekonomik bir menfaat olarak yorumlanmıştır. Fakat kuruluş felsefesiyle de uyumlu olacak şekilde ABD, telif haklarını her durumda ekonomik rasyonalite temelli bir araç olarak görmüştür (Bayamlıoğlu, 2008: 87). 1790 tarihli yasa tıpkı Statute of Anne’de olduğu üzere 14 yıllık bir koruma ve bunun üzerine 14 yıl daha sürecek olan bir yenileme hakkı tanıyordu. Fakat bu hak yalnızca Amerikalı yazarların eserleri için tanınmaktaydı. Danimarka, Prusya, İngiltere, Fransa ve Belçika gibi gelişmiş ülkeler yabancı ülkelerin yazarlarına da telif hakkı koruması sağlıyor olmasına karşın, Amerikan telif hakkı kanunları altında yabancı yazarlar herhangi bir korumaya sahip değildi. 1850 yılında yabancı yazarlara ait eserlerin dünyada yalnızca üç ülkede koruma altında olmadığı görülüyordu. Bu ülkeler Amerika Birleşik Devletleri, Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu’ydu. Bu politikanın ABD’ye getirdiği avantajlar oldukça kayda değerdi. Kitaplar için toplumda bir talep söz konusuydu ve yayıncılar bu talebi bu politikanın da yardımıyla kolaylıkla yerine getirebilmekten ve bu sayede kârlarını artırmaktan oldukça memnundu. Özellikle İngiltere’de

yayımlanmış olan İngilizce kitaplar zaten daha önce pazarda denenmişti, bu nedenle neredeyse bu kitapları yayımlamakla ilgili olarak hiçbir risk söz konusu değildi: İngiltere’de iyi satış rakamları yakalayan kitaplar, muhtemelen ABD’de de aynı şekilde satılacaktı (Varian, 2005: 122).

Bayamlıoğlu (2008: 87)’na göre 1790 tarihli ilk telif hakları yasasının amacı yeni devletin varlığı için gereken kültürel dokunun oluşmasına katkıda bulunmaktır. Ülkenin kurucuları Avrupa’dan gelen dine ya da soya dayalı yerleşik iktidar odaklarının hâkimiyetini kırmak ve tamamen merkantilist temellere dayalı bir toplum yaratmak istiyorlar, bunun için de ön koşul olarak demokrasi söyleminin yayılmasını görüyorlardı. Bu nedenle ABD düzenlemesinin ortaya çıkışında "faydacı" görüşler sıklıkla dile getirilmiştir. 19. yüzyıl başındaki ABD devlet adamları, ülkelerinde bir film ve müzik endüstrisi yaratmaktan ziyade bu yeni kıtada devletin kuruluş ideallerinin benimsenmesini sağlayacak kültür ürünlerinin olabildiğince ucuz ve hızlı yayılmasını önemsemektedirler. İlerleyen yıllarda ise durum değişmeye başlamıştır.

“Görülebileceği ki, fikrî ürün ihraç eden bir ülke haline gelmesiyle başlayan süreçte ABD hukuku, aşırı korumacı bir hal almıştır. Oysa ilk kurulduğu dönemde ABD, yeni oluşan modern bir toplum olarak, Avrupa’nın kültürel egemenliğini üzerinde hissetmekteydi. 1830’lu yıllarda ABD’de, yabancı eserlere koruma sağlama konusunda önemli bir tartışma yaşanmıştır. [...] [Yasa’da] yapılacak bir değişiklik, o gün için farklı menfaat gruplarını karşı karşıya getirmiştir. [...] ABD’li bir grup yayımcı, [...] içtihat hukukuna dayalı sürekli bir telif hakkı bulunduğunu ve bu sebeple 1790 tarihli Yasa’da yer alması bile, yabancı eserlerin koruma dışında tutulamayacağını iddia etmiştir. ABD yargı organları ise, sürekli ve doğal hukuk kaynaklı bir telif hakkını tanımayı reddetmişlerdir. Buna göre, telif hakkının kaynağı içtihat hukuku değil; doğrudan Kongre’nin iradesi olup, konunun uluslararası boyutunu düzenleme yetkisi de yine Kongre’ye aittir. Ancak 1880’lere gelindiğinde yabancı kitapların serbest basımı o derece yaygınlaşmıştır ki, ABD’li büyük ve köklü yayıncılar yabancı eserler konusundaki serbestliğin artık kendi menfaatlerine işlemediğini fark etmişlerdir. Bu noktadan sonra büyük yayıncılar eser sahibi haklarının evrenselliğini öne sürmüş ve yabancı yazarlarla yapacakları yayın sözleşmelerini koruma kapsamına alan değişiklikleri savunarak, yabancı kitaplarla ayakta duran küçük yayıncıları piyasadan silecek süreci başlatmışlardır. Özellikle 1886 yılında Bern Konvansiyonu’nun kabulü bu hareketi hızlandırmıştır. ABD Kongresi artan baskılar karşısında 1891 yılında İngiltere ile yaptığı ikili anlaşmayla, karşılıklı telif hakkı korumasını kabul etmiştir. (Bayamlıoğlu, 2008: 88)”

Özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru, Amerikalı yayıncılar kendi çıkarlarının yabancı eserlere de koruma sağlanması yönünde olduğunu görünce uluslararası telif hakkı koruması için Kongre üzerinde lobi çalışmaları yürütmeye başladı. Buna dair 5 argüman kullanıyorlardı: 1) ahlâki yön; 2) yerli ürünlerin üretimini artırıcı etki; 3) Amerikalı yazarların eserlerini İngilizlerin yasadışı bir şekilde çoğaltmasını engellemek; 4) acımasız yerel rekâbetin önlenmesi; ve 5) daha kaliteli kitapların yayımlanmasının sağlanması. Dünyanın geri kalanı, telif hakkındaki işbirliği konusunda ABD’nin oldukça ilerisindeydi. 1852 yılında III. Napoleon Fransa’da yabancı eserlerin izinsiz olarak çoğaltılmasının suç teşkil ettiğine dair bir kararname

yayımlamıştı; bunun nedeni, diğer Avrupa ülkeleriyle müteakabil düzenlemelere gidilmesine dair taşıdığı umuttu. Bu çabalar bir dizi toplantıya yol açtı ve sonunda 1887 yılında Büyük Britanya, Fransa, Almanya ve İspanya da dâhil olmak üzere pek çok ülke tarafından uluslararası Bern Konvansiyonu onaylandı. Fakat bu ülkeler arasında henüz ABD yer almıyordu, 1989 yılına kadar da yer almayacaktı. Bununla birlikte 1891'de ABD'de yabancı eserlere dair koruma getiren ilk düzenleme yapılmıştı (Varian, 2005: 123).

“ABD, Bern Konvansiyonu’nu 1989 yılına kadar kabul etmese de, 1891 yılından başlayarak ABD dışı eserlere koruma tanımıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, ABD film ve müzik endüstrisi tüm dünyaya yayılmış ve bunun neticesinde ABD, Bern Konvansiyonu’na dahil olmamasına rağmen, global ölçekte telif haklarının korunması çabalarına katılmıştır. Bu dönemde ABD telif hukuku doktrininin, başlangıçtaki faydacı görüşlerden uzaklaşarak, gittikçe daha fazla eser sahibinin fikrî çabasını öne çıkardığı görülür. (Bayamlıoğlu, 2008: 88-89)”

1891 tarihli düzenlemeye karşı çıkan tek çıkar grubu ise dizgiciler birliğiydi. Onlar için de şöyle bir çözüm sunulmuştu: 1891 Telif Yasası, yalnızca ABD’de dizgisi yapılmış olan yabancı çalışmaları kapsayacaktı. Bu düzenleme 1976 yılına kadar geçerliliğini korudu (Varian, 2005: 123).

2.2.2.6. Temsil Hakları ve Meslek Birlikleri

İnsanların belirli bir maddi bedel karşılığında canlı bir performansı izlemelerine dayanan “konser” kavramı on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştı. Buna dair telif düzenlemeleri ise özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yapılmaya başlandı. Artık endüstriyel bir çağı yaşamakta olan dünyada yayıncılar; şarkı yazarları ve bestecilerin de desteğini alarak “temsil hakkı örgütleri” olarak bilinen meslek birliklerini kurmaya ve müziği ticari alan içerisinde düzenlemeye başladılar (Garofalo, 1999: 322).

1848 yılında şarkı yazarı Émile Bourget ve komedi yazarları Paul Henrion ile Victor Parizot, Fransa’da bir kafede bir gösteriyi izlerken Bourget’ye ait bir şarkının ve diğer iki yazara ait bir skecin kendi izinleri olmadan icra edildiğine tanık oldular. Gösteri sona erdiğinde hesabı ödemeyi reddeden ve telif haklarını talep eden bu kişilerin söz konusu talepleri kabul edilmeyince olay mahkemeye taşındı. Yayıncı Jules Colombier tarafından finanse edilen üç eser sahibi, 1791 tarihli eser sahiplerine ilişkin yasanın kendi eserlerine de uygulanmasını talep etti. 3 Ağustos 1848 günü mahkeme onları haklı bulup, 26 Mart 1849’da karar temyiz mahkemesi

tarafından da onaylanınca dünya tarihinde ilk kez popüler müzik, korunması gereken eser olarak kabul edilmiş oldu; temsil hakları da bu koruma kapsamı içerisindeydi. Bu karara göre, bir eserin her türlü umumi icrası, eser sahibi veya temsilcisinin maddi ve manevi kabulü olmaksızın gerçekleştirilemezdi. İcra edilen eser ücretsiz ya da zararına yapılan bir gösteride kullanılıyor olsa bile, söz konusu eser nedeniyle eser sahibi veya temsilcisine, diğer ödemelerden (yorumcunun, partiyon yayıncısının ücreti, maliyet) bağımsız olmak üzere ayrıca bir ödeme yapılması gerekiyordu (Attali, 2005: 102).

Bu tip bir kararın uygulanmasında güçlükler yaşanabileceği açıktı. Gösteri mekânları çok fazlaydı ve hiçbir eser sahibi kendi eserlerine ilişkin denetimi kendi başına yapamazdı. Bunun yanında gösteri düzenleyicilerinin de bütün besteciler ve yazarlarla birebir görüşme yapabilmesi imkânsızdı. Bunun üzerine bütün bu işlerin yürütülmesi amacıyla, Émile Bourget, Paul Henrion, Victor Paraziot ve Jules Colombier öncülüğünde türünün ilk örneği olan bir meslek birliği (Attali, 2005: 102-103), yani Müzik Yazarları, Bestecileri ve Yayıncıları Birliği (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, SACEM) 1850 yılında Fransa'da kuruldu. Yüzyıl bitmeden İtalya ve Avusturya'da kurulan benzer kuruluşlar bunu takip etti. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce yayıncılar Büyük Britanya'da Temsil Hakları Cemiyeti'ni (Performing Rights Society, PRS), Almanya'da ise Müzikal Temsil Hakları Cemiyeti'ni (Gesellschaft für Musikalische Aufführungs, GEMA) kurdu. 1914 yılında ise ABD'de Amerikan Besteciler, Yazarlar ve Yayıncılar Cemiyeti (American Society of Composers, Authors, and Publishers, ASCAP) kuruldu. 1926 yılında tüm ulusal meslek birlikleri, uluslararası bir konfederasyon olan ve merkezi Fransa'da bulunan Uluslararası Yazar ve Besteciler Cemiyetleri Konfederasyonu (Confédération Internationale des Sociétés Auteurs et Compositeurs, CISAC) çatısı altında bir araya geldi (Garofalo, 1999: 322-323). CISAC 2012 yılı itibarıyla hâlen dünyanın 121 ülkesinden 232 yazar ve besteci cemiyetini çatısı altında bulundurmakta; bu cemiyetler, müziğin kullanıldığı çeşitli mekânlardan (konser salonları, barlar, restoranlar, oteller vs.) besteci, söz yazarı ve yayıncı tarafından paylaşılmak üzere belirli telif hakkı bedelleri tahsil etmeye devam etmektedir.

20. yüzyılda kayıt teknolojisinin ortaya çıkması ve plak şirketlerinin kurulmasıyla, plak yapımcıları da kendi çıkarlarını korumak ve yasa yapımcıları yönlendirmek amacıyla bu tip meslek birlikleri kurmaya başladı. 1922 yılında Fransa'da Ulusal Fonogram Yayıncıları Birliği (Syndicat National de l'Édition

Phonographique, SNEP), 1942 yılında Japonya'da Japon Kayıt Endüstrisi Birliği (Recording Industry Association of Japan, RIAJ), 1952 yılında ABD'de Amerika Kayıt Endüstrisi Birliği (Recording Industry Association of America, RIAA), 1973'te Birleşik Krallık'ta Britanya Fonogram Endüstrisi (British Phonographic Industry, BPI) kuruldu. Ancak kayıt endüstrisi çok erken tarihlerden itibaren uluslararası bir niteliğe sahip olduğundan, tüm dünyadaki plak şirketlerini temsil eden Uluslararası Fonogram Endüstrisi Federasyonu (International Federation of the Phonographic Industry, IFPI) pek çok ulusal meslek birliğinden daha önce, 1933 yılında kurulmuş ve görevini "kayıt endüstrisinin çıkarlarını dünya çapında temsil etmek" olarak belirlemişti (Drahos ve Braithwaite, 2002: 181-182). Bugün 66 ülkede 1400 civarında üyesi olan federasyon, misyonunu "kayıtlı müziğin değerini yüceltmek, müzik yapımcılarının haklarını korumak ve kayıtlı müziğin ticari kullanım alanını genişletmek" olarak tanımlamakta (IFPI, tarih yok-a), üyelerine sağladığı hizmetleri ise hukuki politika danışmanlığı (lobicilik), korsanlıkla mücadele, hukuk davalarıyla ilgilenme, düzenleyici işler, pazar araştırması ve iletişim desteği olarak belirtmektedir (IFPI, tarih yok-b).

2.2.3. Uluslararası Düzenlemeler ve Yirminci Yüzyılda Telif Hakları Koruması

Daha önce de belirtildiği gibi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, özellikle İngiltere ve Kıta Avrupası ülkeleri yabancı eserlere dair telif hakkı korumalarını içeren yasaları yürürlüğe sokmaya başlamıştı. Uluslararası antlaşmalar boyutunda ise, öncelikle, sınır devletleri arasında ikili antlaşmalar yapılmaya başlandı. Örneğin, Prusya ile diğer Alman prenslikleri arasında 1827 ilâ 1829 tarihleri arasında yürürlükte kalan ikili antlaşmalar gerçekleştirildi. 1846'da İngiltere ve Prusya arasında, daha sonra ise İngiltere, Almanya, Belçika, İspanya, Sardinya gibi devletler arasında, mütekabiliyet ilkesi çerçevesinde olmak üzere ikili antlaşmalar akdedildi. Fakat sadece iki devlet arasında geçerliliğe sahip olan bu tip antlaşmaların fikrî hakların korunması konusunda yeterli olmadığı düşünülerek daha etkin bir koruma için devletler, uluslararası sözleşmeler yapma ihtiyacını hissetti (Yazıcıoğlu, 2009: 31). III. Napoleon'un 1850lerin ortalarındaki çabaları, sonrasında 1858 yılında Brüksel ve 1861 yılında Anvers'te toplanan kongrelerde dile getirilen temenniler ve ardından Victor Hugo'nun öncülüğünde kurulan Uluslararası Edebiyatçılar ve Sanatçılar Derneği'nin (Association Littéraire et Artistique

Internationale, ALAI) çalışmaları sonucunda ortaya çıkan Bern Konvansiyonu, 1886 yılında 10 ülke tarafından imzalandı (Ateş, 2003: 42). Bu konvansiyon, bağımsız devletler arasında telif hakkının karşılıklı kabulünü sağlamak için yapılmış ilk uluslararası antlaşma olarak hâlen geçerliliğini koruyor; 2012 yılı itibariyle konvansiyona dâhil olan 165 ülke söz konusu. 1886'dan bu yana ise özellikle yeni teknolojilerin getirdiği durumlarla başa çıkmak üzere konvansiyon üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılmaya devam ediliyor: 1908 yılında Berlin'de yapılan düzenlemeyle fotoğraf, film ve ses kayıtları; 1928'de Roma'da yapılan düzenlemeyle radyo yayıncılığı; Brüksel'de 1948'de yapılan düzenlemeyle ise televizyon yayıncılığı konvansiyonun kapsamına alındı (Garofalo, 1999: 321).

Yirminci yüzyıl boyunca bu tip uluslararası antlaşmalar hem çoğaldı, hem de kapsamaları genişledi. 1952 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO) öncülüğünde Evrensel Telif Hakları Konvansiyonu (Universal Copyright Convention, UCC) imzalandı. 1995'te Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ, İngilizce: World Trade Organization, WTO) kurucu sözleşmesinin eklerinden biri olarak Fikrî Mülkiyet Haklarının Ticaretle İlişkili Yönlerine dair Antlaşma (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, TRIPs) yürürlüğe girdi. 1967'de Bern Konvansiyonu'na taraf olan ülkelerce kurulan Dünya Fikrî Mülkiyet Teşkilatı'nın (World Intellectual Property Organization, WIPO) hazırladığı WIPO Telif Hakları Antlaşması (WIPO Copyright Treaty, WCT) ve WIPO İcralar ve Fonogramlar Antlaşması (WIPO Performers and Phonograms Treaty, WPPT) 2002 yılında yürürlüğe girdi (Bayamlıoğlu, 2008; Ateş, 2003). Bu antlaşmaların özellikle gelişmiş ülkelerdeki yapımçı-yayıncı sektörlerin baskıları sonucunda yapıldığı ve bu kapsamda fikir ve sanat eserlerinin kültürel mirasın paylaşılmasındaki önemini göz ardı ettiği (Bayamlıoğlu, 2008: 148-149) akıldan çıkarılmamalıdır.

Patterson (1993: 14-24)'a göre, Amerikan anlayışında telif hakkının gerekliliğine dair üç argüman kullanılır: Öğrenmenin teşviki, hakların kamusal alana geri dönüşü ve eser sahibinin hakkı. Fakat günümüzdeki uygulamalara bakıldığında telif hakları alanında telif hakkına tâbi eserlerin kullanımına dair getirilen kısıtlamaların "öğrenmenin teşviki" ilkesinin uygulanmasını neredeyse olanaksız kıldığı görülür. Aynı şekilde, günümüzdeki pek çok telif hakkı düzenlemesinde fikir ve sanat eserlerinin telif koruması eser sahibinin ölümünden sonra 70 yıl boyunca devam ettiği için "kamusal alana geri dönüş" ilkesinin de efektif bir şekilde

uygulanabildiğini söylemek mümkün değildir. Bunun yanında, yapılan her yeni düzenleme ile birlikte eser sahibi haklarından ziyade bağlantılı haklar, dolayısıyla yapımcı ve yayıncı büyük şirketlerin çıkarları daha çok gözetilir olmaktadır.

2.3 Türkiye’de Telif Hakkı Düzenlemelerinin Tarihi

2.3.1. İmparatorluk Dönemi

Türkiye’de fikrî haklara yönelik ilk metin Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Avrupa’nın bu konuyla ilgilenmeye başlamasından yaklaşık 300 yıl kadar sonra çıkartılan 1850 tarihli Encümen-i Daniş Nizamnamesi olarak kabul edilir. Nizamname, eserin durumuna göre yazarına telif hakkı verilmesini öngörür. Bu düzenleme bir nevi sansür anlamına geliyorsa da yazar haklarına ilişkin ilk düzenlemedir. 1856 tarihli Islahat Fermanı’nın yayımlanmasının ardından ise 1857 yılında Matbaalar Nizamnamesi yürürlüğe girer. Bu nizamname ile Avrupa’daki “imtiyaz sistemi”ne benzeyen bir “inhisar” hakkı öngörülür. Bu nizamnamenin en önemli özelliklerinden biri eser sahibini ödüllendirmek ve başkalarını da eser üretmeye teşvik etmek amacıyla söz konusu eserin yazarına ömür boyu geçerli bir tekel hakkı vermesi, diğeri ise sansürü yasallaştırmasıdır (Yazıcıoğlu, 2009: 25).

Avrupa’daki benzerleri gibi, Türkiye’de de fikrî haklara ilişkin ilk düzenlemelerin önemli sebeplerinden birinin yayımlanan eserler üzerinde sansür mekanizmasını işletebilmek olduğu görülür. Fikrî mülkiyet haklarının temelleri, bilginin “iktidar” olduğu gerçeğinden yola çıkılarak, her zaman için sansüre ve bilgiye erişimi kontrole dayanır.

“Bu düzenleme ile yazılı eser sahiplerine fikrî çalışmalarının ödülü olarak eserlerini bastırmak konusunda inhisar (tekel) hakkı ve imtiyazı tanınır. Bu hakkın bedel mukabili veya bedelsiz olarak başkalarına devri de mümkündür. Ancak bu inhisarın telif hakkı ile bir alakası bulunmamaktadır. Eseri basmak için yazarının izni gerekmekte ve eser bir kere basıldı mı, basılmış nüshalar bitinceye kadar başka bir yayınevi tarafından yeni bir baskı yapılması mümkün olamamaktadır. Bunun aksine davranılması halinde ise Nizamname ceza öngörmektedir. (Yazıcıoğlu, 2009: 25-26)”

Matbaalar Nizamnamesi’nin hemen ardından, aynı yıl içerisinde bir de Telif Nizamnamesi yürürlüğe girer.

“İşte, 1857 tarihinde yürürlüğe konulan Telif Nizamnamesi ile kitap basımı konusundaki tekel hakkına artık son verilmektedir (Nizamname md.1). Nizamname ile eser sahiplerinin hakları daha iyi bir korunma altına alınmaya başlandı. Nizamname’nin 2’nci maddesi ile yazar ömür boyu imtiyaz hakkına sahip olduğu gibi, eğer eserini bastırarak mali güce sahip değilse Maarif Meclisince öngörülen ödenek karşılığı eser Devlet tarafından da bastırılabilmekte idi. 1872

tarihli tadilat ile eser sahiplerinin telif hakları 45 yıl olarak kabul olunmuş ve bu süre zarfında yazarın ölümü halinde kalan sürenin mirasçılara intikali düzenlenmiştir. Nizamname tercüme eserler bakımından ise 20 yıllık imtiyaz süresi kabul etmekte idi. (Yazıcıoğlu, 2009: 25-26)”

İstibdad dönemiyle beraber Encümen-i Teftiş ve Muayene isimli bir kurulun tesis edilmesi ve 1895'te yeni bir matbaalar nizamnamesinin yayımlanması yayın ve kültür yaşamı üzerinde baskıya yol açmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı ve yeni matbaalar kanunu ile birlikte Encümen-i Teftiş ve Muayene kaldırılmış, kurulun sansürü sona ermiştir (Karlıdağ, 2010: 163-164). Türkiye'de gerçek anlamda ilk fikir ve sanat eserleri kanunu ise işte bu dönemde 1910 yılında çıkarılan Hakkı Telif Kanunu'dur. Bu kanun, 1952 yılına kadar Cumhuriyet döneminde de uygulanmıştır (Ateş, 2003: 39). 42 maddeden oluşan söz konusu kanun o dönem Avrupa'da yürürlükte bulunan 1886 tarihli Bern Konvansiyonuna aykırı hükümler içeriyor olsa da ve bugünkü anlamda hakları belirleyen ve hak sahiplerini koruyabilecek nitelikte olmasa da (Karlıdağ, 2010: 164) o dönemki Osmanlı toplumunun ihtiyaçlarına cevap verebilmekteydi (Yazıcıoğlu, 2009: 26). Bu kanun fikir eserlerini her çeşit kitap, resim ve çizgiler, oyma eserler, heykeller, planlar, haritalar, teknik resimler ve müzik olarak tanımlar ve eserlerin üzerindeki hakkı bir temellük/sahiplenme olarak tarif eder. Bununla birlikte hakkın oluşabilmesi için eserlerin tescil edilmesi gerekir. Tescilin ardından hakkın süresi hayat boyu artı 30 yıl geçerlidir; buna istisna ise resim ve çizgi eserlerle ilgili olup bu eserler üzerindeki telif hakkı 18 yıl olarak düzenlenmiştir. Taklit, yasa tarafından suç sayılmış ve cezaya tâbi hâle getirilmiştir (Karlıdağ, 2010: 164).

Osmanlı'da fikrî mülkiyet hakları ile ilgili yapılan düzenlemeler, diğer pek çok alandaki düzenlemeler gibi, imparatorluğun modernleşme süreci ve Avrupa'yı örnek almasıyla yakından ilişkilidir.

2.3.2. Cumhuriyet Dönemi

1910 tarihli Hakkı Telif Kanunu'nun hem ulusal hem de uluslararası ihtiyaçlara cevap veremez hâle gelmesiyle birlikte yeni bir telif yasası için çalışmalara başlanır. Hukuk profesörü Ernst Eduard Hirsch öncülüğünde hazırlanan Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) 1 Ocak 1952'de 5846 sayı ile yürürlüğe girer (Karlıdağ, 2010: 165). Yasanın gerekçesinde dört esas belirtilir. Bunlar;

“Eser sahibine tanınan hakların korunması, kamunun yararlanmasının mümkün olduğu kadar sağlanması, etkin ve uygulama kabiliyeti olan müeyyideler ve hadisenin bünyesine uygun bir

usul konulması, Bern Sözleşmesine katıldığı takdirde hazırlanan kanunun, Sözleşmenin hükümleri ile ahenkli olması”dır. (Ayiter’den aktaran Karlıdağ, 2010: 165)”

Yine aynı yıl içerisinde, 5777 sayılı ayrı bir kanunla Bern Konvansiyonu'nun 1948 Brüksel metni de, 8. Maddeye konulan ihtirazi kayıtla kabul edilmiştir (Bayamlıoğlu, 2008: 216).

Bugün hâlen uygulanmakta olan kanunda ilki 1983, ikincisi 1995, üçüncüsü 2001 (Ateş, 2003: 40), dördüncüsü 2004 ve sonuncusu da 2008 yılında olmak üzere beş defa değişikliğe gidilmiştir. Bu değişikliklerin temel sebebi “başta teknolojik yenilikler olmak üzere ortaya çıkan gelişmeler ve paralelinde imzalanan uluslararası antlaşmaların doğurduğu yükümlülükler”dir (Karlıdağ, 2010: 166). Bunların yanında Türkiye, 1974 yılında WIPO Kurucu Antlaşması'nı kabul etmiş, daha sonra da Gümrük Birliği'ne üye oluş sürecinde iç hukukunu Avrupa Birliği (o zamanki adıyla Avrupa Topluluğu) düzenlemeleri ile uyumlu hâle getirme yükümlülüğü altına girmiştir. Dolayısıyla bu çerçeve içerisinde Türkiye 1994 yılının son gününden itibaren geçerli olmak üzere TRIPs Antlaşması'nı onaylamış, ek olarak da 1995 yılında Bern Konvansiyonu'nun 1971 tarihli Paris metni ve 1961 tarihli bağlantılı haklara ilişkin Roma Konvansiyonu kabul edilmiştir (Bayamlıoğlu, 2008: 216-217). Türkiye’de 1980’ler sonrasındaki durum ile ilgili ayrıntılar çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınacaktır.

3. BÖLÜM:

MÜZİK ENDÜSTRİSİ, TEKNOLOJİ, HUKUK VE SİYASET

3.1. Müzik Endüstrisi ve Yeni Teknolojiler

Müzik endüstrisini, temelde yazılı ve kayıtlı müzik ürünlerinin ve müzik icralarının üretimi, dağıtımı ve satışıyla uğraşanlar olarak tanımlayabiliriz. Bu endüstrinin içinde; müzik besteleyen ve/veya icra eden müzisyenler, kayıtlı müzikleri üreten ve satan şirketler ile profesyoneller (örneğin; müzik yayıncıları, plak şirketleri, prodüktörler, stüdyolar, mühendisler, meslek birlikleri, dağıtımçı şirketler, İnternet üzerinden satış gerçekleştirenler de içinde olmak üzere perakende satış yapan dükkânlar), canlı müzik icralarının gerçekleşmesine katkıda bulunanlar (örneğin; konser düzenleyen şirketler, konserlerin pazarlanması ve promosyonuyla ilgilenenler, canlı müzik mekânları, konserlere teknik destek sağlayan elemanlar), müzisyenlere çeşitli konularda yardımcı olan profesyoneller (menajerler, avukatlar), sesli ve/veya görüntülü müzik yayımlayan medya şirketleri (radyolar, müzik televizyonları), müzik gazetecileri, müzik eğitmenleri, müzik enstrümanı üretici ve satıcıları ve daha pek çok kişi ve kurum bulunur. Bu kişi veya kurumların önemli bir kısmı ise 20. yüzyılın ürünüdür. Bu nedenle müzik endüstrisi ve teknolojinin çok yakın bir bağının bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Teknoloji her daim müzik endüstrisi için yeni etkinlik alanları sağlamış olmasına karşın, müzik endüstrisinin teknolojiye karşı tutumunun her zaman dostane olduğunu söylemek ise mümkün değildir. Çünkü teknolojinin bazı yönleri, müzik endüstrisinin tarihin belirli bir anında elinde bulundurduğu statükoyu tehdit edici yenilikler de getirmektedir. Örneğin, Gutenberg matbaasında 1800'lerin başına kadar çok önemli bir değişiklik olmamışsa da, o tarihten itibaren litografi yönteminin keşfiyle basılı partiyonların üretimi ucuzlamış, hem de bunlar yaygınlaşmıştır: "Avusturyalı Senefelder tarafından bulunan litografinin yararı genç müzisyenler tarafından hemen anlaşılmışsa da, besteciler kendi eserlerini kendileri basabilir korkusuyla büyük müzik kuruluşu Artaria tarafından bu fikir çekici bulunmamıştır. (Sanjek'ten aktaran Karlıdağ, 2010: 51-52)" Howard Rheingold'un da belirttiği üzere, "eğer kültürel materyalin, müziğin, sinemanın kitlelere ulaştırılmasından söz ediyorsanız, yeni teknolojinin getirdiği ne varsa eğlence endüstrisinin buna direnişine dair uzun bir tarih söz konusudur. (League of Noble Peers, 2006)" Kısaca, özellikle 19. yüzyılın

sonundan itibaren teknoloji ve eğlence endüstrisinin, konumuz özelinde ise müzik endüstrisinin sürekli bir mücadele içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu mücadele sırasında müzik endüstrisi, elinde bulundurduğu lobi gücünü de kullanarak, her daim müziğin üretimi, dağıtımı ve kullanımına belirli yasaklar ve sınırlamalar getirecek yasaların çıkarılmasını sağlamıştır. Bu nedenle müzik endüstrisinin yüz yıldan uzun bir süredir devam eden teknolojiyle olan “imtihanına” göz atmak faydalı olacaktır.

3.1.1. İlk Teknolojik Yenilikler: Otomatik Piyano ve Fonograf

20. yüzyılın başında neredeyse bütün hukuksal düzenlemeler basılı müzik eserlerinin korunmasını sağlıyor, bunun yanında temsil haklarını da güvence altına alıyordu. Fakat gelişen teknoloji, müziğin dinlenmesi için yeni araçlar oluşmasını sağlamaya başlamıştı. Bunun ilk örneklerinden birini 19. yüzyılın sonlarına doğru geliştirilen otomatik piyanolar (*player piano*) oluşturdu. Bu piyanolar bir müzik eserini *piano roll* adı verilen yazılı notalarla herhangi bir çalgıcıya gereksinim duymadan çalabiliyordu. Otomatik piyanolar 20. yüzyılın başında son derece popüler hâle gelmişti. 1900 ilâ 1905 yılları arasında her yıl 25.000 otomatik piyano satılmaya başlanmıştı, 1909 yılından itibaren ise satışlar yıllık olarak 45.000 birimin üzerine çıkmıştı (Sanjek'ten aktaran Langenderfer ve Kopp, 2004: 19). Yine aynı dönemlerde fonograf adı verilen ve sesi kaydedip sonradan dinlenebilmesini sağlayan bir icat da ortaya çıkmıştı. Fonograf 1877 yılında Thomas Edison tarafından icat edildi ve başlangıçta müzikten ziyade konuşmaların yeniden-üretimi için kullanılması düşünülüyordu (Sanjek'ten aktaran Langenderfer ve Kopp, 2004: 18). Hatta Edison, bir noktadan sonra, fonografin 'herhangi bir ticari değeri olmayan önemsiz bir oyuncak' olduğunu düşünmeye başlamıştı. Bununla birlikte Bell Laboratories isimli şirket Edison'un fonografinin daha gelişmiş bir versiyonu olan silindirik grafonu üretince Edison yeniden bu icadıyla ilgilenmeye ve onu işyerlerinde kullanılmak üzere bir dikte cihazı olarak geliştirmeye başladı (Negus, 1992: 21). Fakat çoğu kez olduğu gibi, bu yeni teknolojinin de düşünülen ana kullanım amacıyla kendiliğinden oluşan kullanım alanı birbirinden farklı olmuştu. Kısa bir süre sonra ABD'de bölgesel fonograf şirketleri kurulmaya başlandı ve fonografi bozuk parayla çalışan makineler olarak eğlence merkezleri için bir müzik çalma aracı şeklinde üretmeye başladılar. 1890'lı yılların başında kurulan bu fonograf şirketleri, silindirler üzerine kayıt yoluyla yeniden üretilmiş olan müzikleri

yayımlıyordu. Endüstri silindirik fonograflar üzerine gelişmeye başlamışken Emile Berliner dönen bir levha üzerinde çalınan düz disk gramofonu geliştirdi. 1887'de patenti alınan ve 1895'te United States Gramophone Company tarafından ticari olarak sunulmaya başlanan düz disk gramofonlar, modern kayıt endüstrisinin gelişmesine yol açan en büyük teknolojik değişimlerden biri olacaktı (Negus, 1992: 21-22).

Bu noktada müzik yayıncıları ilk olarak otomatik piyanolarda kullanılan *piano roll* isimli yeni basılı müzik formatının dağıtımına engel olmaya çalıştılar. Ardından fonogram kayıt cihazları ve fonograf çalıcıları pazarını kontrol altına almaya niyetlendiler (Fessenden, 2002: 391). Onlara göre diğer şirketler kendi ürünleri üzerinden para kazanıyordu ve bu nedenle bir yasal mücadele başlattılar. Buna rağmen mahkeme kararları yayınevleri için pek de iç açıcı değildi. Her bir davada mahkemeler, var olan telif hakkı yasası altında fonograflar ya da otomatik piyanolar aracılığıyla yapılan çoğaltmanın bir ihlal teşkil etmediğine dair kararlar veriyordu. Mahkemelerden bir sonuç alamayan müzik yayıncıları Kongre'de lobi faaliyetlerine başladılar ve 1909 yılında yeni bir telif hakkı yasası ABD'de yürürlüğe girdi (Langenderfer ve Kopp, 2004: 19). 1909 tarihli ABD Telif Hakları Yasası'yla birlikte fikrî mülkiyet korumasının yeni bir formu oluşmuş oldu, bunun adı "mekanik yeniden-üretim hakları" (*mechanical reproduction rights*) idi (Varian, 2005: 124). Bu yasa mekanik yeniden-üretimler için yeni bir zorunlu lisans tesis ediyordu; buna göre telif hakkı sahiplerine, üretilen her bir *piano roll* ya da fonograf kaydı için iki sentlik bir telif ücreti ödenecekti. Bu lisans altında telif hakkı sahipleri satılmakta olan her bir kaydedilmiş müzik ürünü için belirli bir ücret alacaktı, fakat müziklerini kimin yeniden üretebileceğini belirlemeye dair hakları henüz yoktu (Langenderfer ve Kopp, 2004: 19).

Böylece yeni kurulmakta olan müzik endüstrisi varlığına karşı gelişen ilk teknolojik mücadeleden başarıyla çıkmıştı, fakat artık bir güç değişimi söz konusuydu. Müzik yayıncıları mekanik müzik yeniden-üretimine katılabilir hâle gelmişlerse de, onların gücü, ortaya çıkmakta olan yeni büyük plak şirketleri tarafından gölgede bırakılacaktı (Langenderfer ve Kopp, 2004: 19).

3.1.2. Büyük Plak Şirketleri'nin Ortaya Çıkışı

Disk ve silindir teknolojileri arasındaki mücadele, Edison'un da 1912 yılından itibaren disk teknolojisini kullanmaya başlamasıyla birlikte disk teknolojisi lehine sonuçlandı. Disk gramofonlar teknik olarak çok daha iyiydi; daha yüksek düzeylerde ses üretebiliyordu, daha az depolama alanına ihtiyaç duyuyordu ve daha kolay bir şekilde çoğaltılabiliyordu. Belki de en önemlisi olarak, bu teknoloji, kapitalist sistemin üretim ve dağıtım yapısına çok daha uygundu; çünkü korsan kopyalar üretmek daha zordu ve böylece şirketler ürünlerini daha kolay kontrol edebilecekleri (Negus, 1992: 22). Silindirlerin aksine, bu diskler rastgele bir yerde üretilmiyor, organize basım atölyelerine ihtiyaç duyuyordu (Read ve Welch'ten aktaran Negus, 1992: 22). Bu nedenle müzik endüstrisi artık birkaç büyük şirket tarafından kontrol edilmeye başlanmıştı. Bunun yanı sıra ortada çok büyük bir Pazar vardı. 1909 yılında yalnızca ABD'de 12 milyon dolarlık bir satış tutarı söz konusuydu, bu tutar 1921'de 106 milyon dolara kadar ulaşmıştı (Garofalo, 1999: 326, 328). Müzik endüstrisinin ve temelde onu oluşturan birkaç büyük plak şirketinin ekonomik gücünün bu şekilde artması, doğal olarak onların yasa koyucu üzerindeki etkinlik ve güçlerini de artırmalarına yol açıyordu.

1910'lu yıllarda ABD'deki endüstri Victor Talking Machine Company (sonradan RCA, daha sonra BMG ve nihayetinde Sony-BMG hâline geldi) ve Columbia (sonra CBS, ardından Sony ve şu anda Sony-BMG oldu) tarafından kontrol edilirken, Avrupa'da Britanyalı The Gramophone Company ve Alman Lindstrom arasında güçlü bir çekişme söz konusuydu. 1920'li yıllarda yine Amerikalı Victor Talking Machine Company ve Britanyalı Gramophone Company, sektörün baskın isimleriydi. Çeşitli birleşmelerin ardından, 1931 yılında Gramophone Company, Electrical and Musical Industries (EMI) olarak yeniden kuruldu. 1930'ların sonuna gelindiğinde Britanya'da sektörün en önemli iki ismi EMI ve 1929'da kurulan Decca'ydı. Görüldüğü üzere, bugün hâlâ müzik endüstrisinin kontrolünü fiilî bir oligopol hâlinde elinde bulunduran sınırlı sayıda şirketin¹ (IFPI, 2005) temelleri 20. yüzyılın başlarında atılmaya başlanmıştı. Müziğin mekanik olarak kaydedilip çoğaltılmasıyla birlikte oyuncuların sayısı artmış, haklar bireylerden şirketlere doğru kaymıştı (Karlıdağ, 2010: 81). Yirminci yüzyıl boyunca telif hakları konusunda

¹ IFPI'nin 2005 yılında yayımladığı rapora göre, kaydedilmiş müzik ürünleri pazarının %71.7'sini dört büyük plak şirketi elinde bulunduruyor.

yapılan her yeni düzenleme ve kısıtlamanın arkasında bu plak şirketlerinin bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

3.1.3. Radyo Yayıncılığı ve Telif Hakları

Radyo, bilginin kitlesel ve uluslararası paylaşımına yol veren ilk önemli icatlardan biriydi. 1890'lı yılların başında Alman bilim adamı Heinrich Hertz'in elektromanyetik dalgaları keşfetmesinden sonra İtalyan mucit Guglielmo Marconi bu dalgaları yayın yapmak üzere kullanmanın yolunu bulmuştu (Garofalo, 1999: 329). Keşfinin ilk yıllarında ve özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında askerî amaçlarla kullanılan radyonun parlak bir geleceğe sahip olacağı, savaşın ardından anlaşılmıştı. ABD'de ticari radyo yayıncılığı yapan ilk istasyon olan KDKA, 2 Kasım 1920'de yayın hayatına başladı. İlk yayınları o dönemde ABD'de yapılmakta olan başkanlık seçimleriyle alakalıydı ve konuyla ilgili haberlere ara verildiğinde radyoda çeşitli müzik parçaları çalınıyordu (Sanjek'ten aktaran Langenderfer ve Kopp, 2004: 20). Yalnızca iki üç yıl içerisinde ABD'de yaklaşık 600 radyo istasyonu lisans alarak yayıncılık yapmaya başladı (Garofalo, 1999: 331). Müzik endüstrisinin yeni büyük oyuncularını hâline gelen plak şirketlerinin karşı karşıya geldiği ilk tehdit radyo olmuştu (Langenderfer ve Kopp, 2004: 19).

Radyo istasyonlarının sayısındaki patlamayla orantılı olarak ABD'de evlerde bulunan radyo sayısında da ciddi bir artış söz konusu oldu. 1923 yılında evlerin yalnızca %1,5'inde radyo bulunuyorken, 1930 yılında %46'sında, 1939'da ise %80'inde radyo bulunuyordu. Bununla birlikte, her ne kadar dinleyiciler reklamları dinleyerek bir nevi "ödeme" yapıyorsa da, müzik ücretsiz olarak ilk kez büyük kitlelere sunulabilir hâle gelmişti. Radyolar müziği herhangi bir bedel ödmeden yayımlıyordu, bu da kayıt endüstrisinin sesini yeniden yükseltmesine neden oldu. Müzik endüstrisinin önde gelenleri, radyoyu sanatçıların yeteneklerinden herhangi bir bedel ödemeksizin yararlanan "asalak"lara benzetiyor ve bunun yanında konser salonlarına olan talebi düşürücü bir "tehdit" olarak görüyordu. Radyo istasyonları ise yayınlarının promosyonel bir araç işlevi gördüğünü ve plak şirketlerinin bundan memnuniyet duyması gerektiğini ileri sürüyordu. Bununla birlikte müzik endüstrisi durumdan memnun değildi ve Kongre'de lobi faaliyetlerine başlamıştı. Yasal düzenleme hemen yapılmamış olsa da çeşitli davalar mahkemelerde görülmeye başlanmıştı (Langenderfer ve Kopp, 2004: 20). Plak şirketleri radyoların bir "halka

açık icra” görevi üstlendiğini öne sürerek telif hakkı ihlali iddiasında bulundu. Alınan ilk kararlar radyo yayıncılarının lehine olsa da kısa bir süre sonra ciddi lobi çalışmalarıyla birlikte müzik endüstrisi üstünlüğü ele geçirdi ve iddialarını kabul ettirdi. ASCAP radyo istasyonları için bir lisanslama sistemi kurdu ve telif hakkı bedellerini toplamaya başladı (Langenderfer ve Kopp, 2004: 20-21).

Plak şirketleri temelde radyonun ortaya çıkmasıyla plak satışlarının düştüğünü savunuyordu. Laggenderfer ve Kopp (2002: 20-21)’un makalelerinde yer verdiği istatistiklere bakılacak olursa 1921 ilâ 1925 arasında gözle görülür bir düşüş gerçekleşmişti. Fakat diğer yandan 1922’de ABD’de yalnızca 100 evden 0,2’sinde, 1923’te 100 evden 1,5’inde, 1924’te 100 evden 4,7’sinde, 1925’te ise 100 evden 10,1’inde radyo alıcısı bulunuyordu. 1925’ten sonra radyo alıcısına sahip hane sayısı artmaya başlamış ve 1929’da %35’e yükselmişse de bu süreç içerisinde plak satışları da artış gösteriyordu. Bu noktada radyo yayıncılığı ve plak satışları arasında birebir ilişki kurmak çok mümkün görünmez. Radyo yayıncılığını plak satışlarının düşmesindeki etkenlerden biri olarak görmek mümkünse de iki dinleme biçimi arasındaki farkı da göz önüne almak gerekir. İnsanlar dinlemek istedikleri bir müzik parçasını dilediklerini anda dinleme şansına radyo aracılığıyla kavuşamazlar. Bunu ancak söz konusu müzik parçalarının kayıtlı hâllerine sahip olmakla gerçekleştirebilirler. 1929 yılından itibaren ise plak satışlarında çok önemli bir düşüş söz konusuyken radyoya sahip evlerin sayısında düzenli bir artış gözleniyordu. Fakat ABD’de 1929 yılında başlayan Büyük Bunalım (*Great Depression*) süreci yaşanırken bu düşüşün tek sebebinin radyolar olmadığı da açıktı.

3.1.4. Diğer Teknolojik Yenilikler ve Yeni Müzik Depolama Formatları

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından ABD’deki herkes 1909 Telif Hakları Yasası’nı eleştiriyor, onun çağın gereksinimlerini karşılamadığını söylüyordu (Litman, 1989: 305). 1909 yılından sonra yeni medyalar ortaya çıkmaya başlamış, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından ise bu yeni medyaların ortaya çıkış hızı iyiden iyiye

artmıştı. Radyolar, müzik kutuları, Muzak² İkinci Dünya Savaşı'ndan önce artık tam anlamıyla hayatın içindeydi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte ise sesli ve müzikli sinema filmleri, televizyon, video kaydediciler, analog kaset kaydediciler, kaydedilebilir boş audio kasetler, CD ve DVD kaydedicileri, kaydedilebilir boş CD ve DVD'ler ve en sonunda ise İnternet insan yaşamındaki yerini almıştı.

Sinema endüstrisi ve müzik endüstrisi başta olmak üzere pek çok fikrî ürün yaratıcısı, yeniden-üreticisi ve çoğaltıcısı 1950'li yıllardan itibaren yeni bir telif yasası için talepte bulunuyordu. ABD'de bu tartışma süreci oldukça uzun sürdü ve yeni telif yasası pek çok yeni düzenleme ve kısıtlamayı da içermek üzere 1976 yılında yürürlüğe girdi. Teknoloji geliştikçe, yeni medyalar ortaya çıktıkça telif hukukunun düzenlediği alan da sürekli genişliyor ve düzenlemeler ince ince ayrıntılandırılıyordu. Bu tezin ana konusunu oluşturan kayıtlı müzik ürünlerinin bireysel kopyalanması açısından ise söz konusu dönem nispeten çatışmasız geçmişti. Çünkü dönemin ana müzik dinleme medyası olan 33 ve 45 devirlik plakların bireysel olarak kopyalanması mümkün değildi. Türkiye'de kaset olarak bilinen ve İngilizcesi *compact cassette* (kompakt kaset) olan müzik dinleme formatı ise 1963 yılında Philips tarafından tanıtıldı. Müziği ya da sesi manyetik bir bant üzerinden çalma esasına dayanan ve boyutları sebebiyle taşınması ve dinlenmesi plağa göre çok daha kolay olan bu format ve bu ortamı yürütebilen kasetçalarlar özellikle 1970'lerden itibaren büyük popülarite kazanmaya başladı ve 1980'lerde müzik piyasasına tamamen hâkim oldu. Kaset teknolojisinin bir sonucu olarak geliştirilen oto teypler sayesinde insanlar artık taşıtlarında da istedikleri "kaseti" dinleyebilir hâle gelmişti. Bundan da önemlisi 1979 yılında Sony tarafından piyasaya sürülen taşınabilir bir kasetçalar olan Walkman'in ortaya çıkışıydı. Walkman, dünya üzerindeki milyonlarca insanın müzik dinleme alışkanlıklarını ciddi bir şekilde değiştirdi.

Kaset teknolojiyle birlikte müzik dinleyicilerinin kendi kopyalarını oluşturması çok kolay bir hâle gelmişti. Bir kaseti başka bir ortamda (taşılarda, taşınabilir kasetçalarda) dinlemek ya da bir tanıdığa hediye etmek için kaset kopyalamak insanların günlük davranışlarından biriydi. Bunun yanında insanların farklı kaynaklardan farklı müzik parçalarını tek bir kaset içinde bir araya getirmesi,

² Muzak Holdings LLC isimli şirketin tescilli markası olan Muzak terimi, mağazalar, oteller, havaalanları ve daha pek çok yerde, hatta telefon hatlarında kullanılan arkaplan müziğini tanımlamak için kullanılıyor.

hatta yaratıcılıklarını da kullanarak bunları mikslemesi, kendi imkânlarıyla ürettikleri ses ya da müzik parçalarını da bunlarla birleştirmesi gibi etkinlikler özellikle müzikle ilgilenen gençlerin hayatında önemli bir yer tutuyordu. Bu tip etkinliklerden pek çok farklı müzik üretme pratiği de doğuyordu. Örneğin *hip hop*, bunlardan biridir. Kısaca ifade etmek gerekirse *home taping* (evde kaset kopyalama) olgusu bir kültürel davranış hâline gelmişti. Müzik endüstrisi ise buna tepki göstermekte gecikmedi. 1980'li yılların başında büyük plak şirketleri "home taping is killing music" (evde kopyalama müziği öldürüyor) şeklinde bir slogan icat etti ve bunu her fırsatta kullanmaya, toplum arasında bu anlayışı yaymaya çalıştı (McLeod, 2005: 521). Müzik endüstrisi, analog kaset kaydediciler ve boş *audio* kasetlerin yalnızca telif hakkına konu olan eserlerin yasadışı kopyalanması için kullanılmaya yönelik olduğunu savunuyordu. Bu cihazlarla birlikte insanlar kendi kopyalarını üretebileceği için müzik satışlarının kesileceğini iddia ediyordu. Sonuç olarak ses kaydında kullanılan bütün kişisel cihazların fiyatlarına doğrudan müzik endüstrisine aktarılmak üzere ek vergiler ilave edildi (Fessenden, 2002: 391-392). Aslına bakılırsa ses kayıt cihazları yalnızca izinsiz kopyalama için değil, pek çok farklı amaç doğrultusunda kullanılabilmekteydi. Üstelik bu cihazlar müzik endüstrisinin pazar payını artırmıştı; çünkü bunlar müziğin promosyonuna destek olmuş ve daha geniş bir izlerkitleye yayılmasını sağlamıştı. Sonuç olarak müzik hayranlarının sayısı artmış ve daha çok müşteri, kaydedilmiş müzik eserlerini satın almaya başlamıştı (Fessenden, 2002: 392). Yine de büyük plak şirketlerinin hâkim olduğu müzik endüstrisi, kendi sözünü dinletmeyi bu konuda da başarmıştı.

Kaset teknolojisi Batı ülkelerinde genel olarak evde kaset kopyalama, araçlarda ve taşınabilir müzikçalarda çalabilme amaçlarıyla alternatif, ikincil bir format olarak kullanılıyordu. Ancak gelişmekte olan ülkelerde durum bundan ibaret değildi. Bu teknoloji söz konusu ülkelerdeki müzik endüstrisi ve popüler müzik üzerinde adeta devrimci bir etkiye sahip oldu. Gelişmekte olan ülkelerde kasetler ve kasetçalarlar; ucuzlukları, diğer formatlara oranla sağlamlıkları ve daha kolay karşılanabilen elektrik enerjisi ihtiyaçları nedeniyle 33'lük ve 45'lik plakları neredeyse tamamen piyasadan sildi. Bunun da ötesinde, kasetlerin kitlesel üretimi daha basit ve daha ucuzdu; küçük bir işletme, iki kasetçalar cihazı ve bir bağlantı kablosu yardımıyla bile ticari çoğaltım yapabiliyordu. Kasetlerin düşük fiyatları özellikle kırsalda yaşayan ve/veya düşük gelirli toplum kesimlerinin ona ulaşmasını kolaylaştırıyordu. Üretim maliyetlerinin düşüklüğü ise tüm dünyada küçük ölçekli yapımcıların belirmesine neden olarak bunların homojen bir kitlesel pazardansa

özelleşmiş, yerel, tabandaki izlerkitlere yönelik müzik kaydı yapma ve pazarlamasını olanaklı kıldı. Bunun net sonucu da müzik endüstrisinin çokuluslu ve ulusal oligopollerin zararına olan kayda değer bir âdem-i merkezîleşmesi, demokratikleşmesi ve yayılımı oldu (Manuel, 1993: XIV). Bu sayede, gelişmekte olan ülkelerdeki durumun yanısıra gelişmiş ülkelerdeki çeşitli altkültürel grupların müziklerini daha geniş kitlelere yayması, hatta yeni müzik türlerinin ortaya çıkması da mümkün oldu. Kaset teknolojisi, eski medyanın tek-yönlü, tekolci, tektipleştirici eğilimlerine meydan okudu. Çalışmanın son bölümünde bu etkiler İnternet teknolojisiyle de bağdaştırılarak ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

Kasetlerden sonraki hâkim format Compact Disc (CD) 1982 yılında geliştirilmişti. Yayımlanan ilk CD, ABBA'nın 1981 tarihli albümü The Visitors'ın 1983 yılında yapılan yeniden-basımıydı. Müziği dijital bir şekilde depolayan ve bir lazer okuyucu yardımıyla yürüten CD'ler, 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren piyasaya hâkim olmaya başladı, 90'lı ve 2000'li yıllarda da bu hâkimiyet devam etti. Sonrasında, benzer disk teknolojileri kullanılarak MiniDisc (MD), Digital Versatile Disc (DVD), Blu-ray Disc (BD) gibi formatlar da piyasaya sunuldu. Bütün bu formatlar da kopyalamaya müsaade ediyordu, bu nedenle kasetçalar ve kasetlerden alınan vergiler bu formatlar için de geçerli hâle getirilmişti. Buna rağmen bazı büyük plak şirketleri Dijital Hak Yönetimi (Digital Rights Management, DRM) adı verilen bir teknolojiyi kullanarak dijital formatların kullanımlarını sınırlama ve kopyalanmalarını engelleme yolunu da yaygın olarak kullanmaya başladı. İyiden iyiye gelişen ve kişisel kullanımı da yaygınlaşan bilgisayar teknolojisi sonucunda ise, bir sonraki adım, bilgisayar ve benzeri sistemler üzerinde saklanan ses dosyaları olacaktır.

3.1.5. MP3

1980'li yılların ortalarından itibaren dijital ses dosyası formatları geliştirilmeye başlanmıştı. MP3 (MPEG Audio Layer III) olarak bilinen ve ses kayıtlarının mümkün olduğunca az bir kayıpla sıkıştırılması prensibine dayanan formatın ilk versiyonu 1993 yılında sunuldu. O günden bugüne pek çok dijital ses dosyası formatı ortaya çıktıysa da MP3'ler hâlen son kullanıcılar arasında en çok tercih edilen dijital müzik dosyası formatı olma özelliğini sürdürüyor. İnsanlar müziği uzun zamandır bilgisayarları ya da MP3 çalarları aracılığıyla çok yoğun bir şekilde dinliyor. Müziğin dijital yollarla kayıpsız bir şekilde ya da insan kulağının hissedemeyeceği kayıplarla

kopyalanması ve bunun İnternet sayesinde geniş kitlelere yayılması ile baş gösteren yeni mücadele ise hâlen sürmekte.

ABD’de telif hakkına konu olan eserlerin korunması hakkında kayıt şirketlerini temsil eden Amerika Kayıt Endüstrisi Birliği (Recording Industry Association of America, RIAA) 1999 yılında ilk MP3 çalıcılardan biri olan Rio’yu üreten Diamond Multimedia’ya karşı bir dava açtı (Bates, 2004: 242). RIAA, telif hakkı ihlaline yol açacağı gerekçesiyle bu MP3 çaların üretim ve satışının durdurulmasını talep ediyordu. Müzik endüstrisi bir yandan doğal olarak teknolojiyi kendi amaçlarına uygun bir şekilde kullanırken, diğer yandan kendi amaçlarına uygun olmayan bir teknolojinin yasaklanmasını istemekteydi. Mahkeme MP3 çalarların doğrudan “dijital müzik kayıtları”ndan değil, bilgisayarlardan kayıt yaptığını ve bilgisayarların da “dijital ses cihazları” olarak tanımlanamayacağını, çünkü asıl kullanım amaçlarının dijital ses kayıtları yapmak olmadığını belirtti. Bu nedenle yürürlükte olan yasalara göre MP3 çalıcı cihazların “dijital ses kaydetme cihazları” olmadığı ve telif hakkı ihlali yaratmadığı mahkeme tarafından belirlendi (Bates, 2004: 242-243). RIAA yalnızca davayı kaybetmekle kalmadı, davanın beraberinde gelen reklam MP3 formatının tüketiciler arasında yaygınlaşmasında büyük rol oynadı (Boldrin ve Levine, 2011: 109). Müzik koleksiyoncuları CD’lerini MP3 formatına çevirip bilgisayarlarında ve MP3 çalarlarında saklamaya ve dinlemek amacıyla onlara çok daha kolay bir şekilde erişmeye başladılar. Mahkeme, MP3 çalıcılara yapılan kopyalamanın tüketiciler tarafından ticari amaçlı olmayan, kendi özel kullanımları için olduğunu belirtti ve tüketicilerin bu hakka sahip olduğunu yineledi (Bates, 2004: 243).

İngilizcede “*fair use*” terimiyle isimlendirilen bu hak, Türkçeye “adil kullanım hakkı” şeklinde çevrilmiştir. Telif hakları yasaları temel olarak, telif hakkı sahiplerine çalışmalarını yeniden üretmeye (kopyalayıp çoğaltmaya), kamuya paylaşmaya (satışa sunmaya), halka açık alanlarda icra etmeye, sergilemeye ve bu çalışmalardan ikincil çalışmalar hazırlamaya dair özel haklar tanıır (Bates, 2004: 232). Telif haklarının da içinde bulunduğu fikrî mülkiyet kavramı, diğer tüm mülkiyet türlerinde olduğu gibi, söz konusu çalışma üzerinde fikrî mülkiyete sahip olmayan bireylerin bu çalışmalarla ilgili yapabilecekleri şeylere belirli sınırlar koyar (Waldron, 1992: 842). Bunun yanında bireylere bazı haklar tanınarak bazı kullanımlar için telif hakkı sahiplerinin haklarına istisnalar getirilmiştir. ABD düzenlemesinde “adil kullanım” terimiyle ifade edilen bu kullanım kapsamında örneğin bir kaseti ya da

CD'yi satın almış olan birisi, farklı mekânlar ve teknolojik araçlarda (MP3 çalarında, arabasının kasetçalarında vs.) kullanmak üzere bu sanat eserinin ticari olmayan kopyalarını yapabilir. Ayrıca yorum, eleştiri, parodi, haber, eğitim, öğretim, araştırma gibi amaçlar için yapılan kullanımlar da adil kullanım hakkı kapsamına girer. Bununla birlikte yasalara göre bir kullanımın adil kullanım kapsamına girip giremeyeceği açık uçlu ve belirleyici olmayan bir faktörler listesine bağlıdır: (1) kullanımın amaç ve niteliği, (2) telif hakkına konu olan eserin doğası, (3) kullanılan kısmın, bir bütün olarak eserin özünü oluşturup oluşturmadığı ve (4) telif hakkına konu olan eserin kullanımının bu eserin potansiyel piyasasına ve değerine olan etkisi (Depoorter ve Parisi, 2002: 455). Fakat yasalarda bu faktörlerin nasıl ölçüleceğine dair belirgin açıklamalar olmadığından uygulamada her zaman sorunlarla karşılaşmakta ve kararlar genel olarak telif hakkı sahiplerinin lehine olacak şekilde alınmaktadır. Müzik endüstrisini neredeyse bir oligopol şeklinde ellerinde bulduran dört büyük medya şirketinin hükümetlerle yakın ilişkilerinin bu kararları etkilemediğini söylemek de pek mümkün değildir. Bu dört büyük şirket, iktidarla olan ilişkileri sayesinde telif hakkı yasalarını sürekli güçlendirmeye çalışıp, bunda başarılı da olmaktadır. Yeni rakiplerin ve tüketicilerin söz hakkı neredeyse hiç yoktur (Bach, 2004: 21). Marsh (1983: 635-636)'a göre adil kullanım hakkının asıl rolü yeni teknoloji ve geleneksel telif hakkı arasındaki gerilimi çözmektir. Ancak bu gerilim çözülmeye çalışılırken geleneksel telif hakkı korunarak, adil kullanım kapsamı gitgide daraltılmaktadır. ABD'de 1998 yılında kabul edilen Dijital Binyıl Telif Hakkı Yasası (Digital Millennium Copyright Act, DMCA) ve Avrupa Birliği'nde 2001 yılında yürürlüğe giren Avrupa Birliği Telif Hakkı Direktifi (European Union Copyright Directive, EUCD) bu durumun en belirgin örneklerini oluşturur.

Buna rağmen 1999 yılında MP3 çalar üreticilerine karşı açtıkları davada müzik endüstrisi başarılı olamadı ve MP3 çalara yapılan kopyalamanın adil kullanım hakkı kapsamında olduğu kabul edildi. Elektronik eşya üreticilerine karşı başarılı olamayan müzik endüstrisi, oklarını İnternet'e yöneltecekti.

3.1.6. Gerçek Zamanlı Veri Akışı Teknolojisi

Son kullanıcının İnternet bağlantı hızının özellikle 2000'li yılların ortalarında ciddi bir biçimde artmasıyla birlikte ses ya da video kayıtlarının hard diske tamamen kaydedildikten sonra çalıştırılmasına olan ihtiyaç azalmış, bu durum da 1990'lı

yıllarda geliştirilmeye başlanan “gerçek zamanlı veri akışı” (*real time streaming*) teknolojisinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu sistemde müzik ya da video dosyası bir sunucu üzerinden çalıştırılır ve söz konusu veri içeriği kullanıcının bireysel bilgisayarına gerçek zamanlı olarak ulaşır. Bugün YouTube³ ve benzeri en popüler isteğe bağlı (*on-demand*: kullanıcının ne zaman isterse o zaman ulaşabileceği) video izleme ve paylaşım uygulamaları ile MySpace⁴, Fizy⁵, Grooveshark⁶, Spotify⁷ gibi yine *on-demand* müzik dinleme uygulamaları bu sistemi kullanır. Bunun yanında alışlagelmiş radyo ve TV’ler gibi belirli bir yayın akışı içerisinde yayınlarını sürdüren İnternet radyo ve televizyonları da bu sistem sayesinde işlemektedir.

3.2. Müzik Endüstrisi ile İnternet Arasındaki Gerilim

İnternet, 1960’lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği arasındaki soğuk savaş tüm hızıyla sürerken ABD Savunma Bakanlığı İleri Araştırma Projeleri Kurumu’ndaki (US Defence Department Advanced Research Projects Agency, DARPA) bilim insanları tarafından olası bir nükleer savaşta Amerikan iletişim ağlarının çökertilmesine engel olmaya yönelik bir planla doğmuştu. Ortaya çıkan sonuç, herhangi bir merkezden kontrol edilebilmesi mümkün olmayan, elektronik bariyerleri aşarak birbirleriyle sayısız biçimde bağlantı kurabilen binlerce özerk bilgisayar ağından oluşan bir ağ mimarisiydi (Castells, 2008: 7-8). World Wide Web (www) teknolojisi ise İngiliz bilim adamı Tim Berners-Lee tarafından 1989 yılında icat edildi ve bu teknoloji 1990’lı yılların ortalarından itibaren insanların günlük yaşamına girmeye başladı.

“Sonuç olarak, ABD Savunma Bakanlığı’nın kurduğu ARPANET, vadesini doldurmuş bir Soğuk Savaş’ın kaygılarına bir hayli uzak düşen her tür amaçla bireyler ve gruplar tarafından kullanılan binlerce bilgisayar ağının [...] küresel, yatay iletişimin temelini oluşturdu. Öyle ki, Chiapas’taki Zapatistaların lideri Subcomandante Marcos, Lacandon ormanının derinliklerinden dünyayla ve medyayla İnternet üzerinden iletişim kurdu. İnternet, 1999’da Çin Komünist Partisi’ne meydan okuyan Çinli tarikat Falun Gong’un gelişiminde, Aralık 1999’da

³ YouTube: <http://www.youtube.com/>

⁴ MySpace: <http://www.myspace.com/>

⁵ Fizy: <http://fizy.com/>

⁶ Grooveshark: <http://www.grooveshark.com/>

⁷ Spotify: <http://www.spotify.com/>

Seattle'da Dünya Ticaret Örgütü'ne karşı protestonun örgütlenmesinde ve yayılmasında da araçsal bir rol oynadı. (Castells, 2008: 8)"

Bununla birlikte devletler aracılığıyla teknolojinin gelişiminin büyük ölçüde bastırılabilmesi mümkün olabilir. Müzik endüstrisinin bugün yasa koyucular üzerinden teknolojik gelişimler ve yeni teknolojilerin kültürel alanda toplumlar tarafından farklı şekillerde kullanılmasını engellemeye yönelik çabalarına da bu gözle bakmak mümkündür. Yine de teknolojinin toplumların kendilerini dönüştürme becerisini de ihtiva ettiğini söyleyebiliriz. İşte bu noktada teknolojinin tarihsel evrim ve toplumsal değişim üzerindeki belirleyiciliği de başlar (Castells, 2008: 8).

3.2.1. Müziğin İnternet Üzerinden Paylaşımı ve Müzik Endüstrisinin Buna Yönelik Tepkileri

3.2.1.1. MP3.com Davası

2000 yılının Eylül ayında birkaç plak şirketi, İnternet sitesi MP3.com'a karşı bir dava açtı. MP3.com sitesinin işleyişi şöyleydi: Kayıtlı bir kullanıcı öncelikle kendi elindeki bir CD'yi sisteme tanıtıyor ya da site üzerinden yasal olarak satın alıyordu. Böylece elinde bulundurduğu CD'ye elektronik ortamda ulaşma imkânına sahip oluyordu. Doğal olarak CD'nin "elinde bulunduğunu" kanıtlayan kullanıcı, CD'ye "gerçekten" sahip olmak zorunda değildi. Herhangi bir arkadaşından ya da herhangi bir yerden ödünç aldığı bir CD'yle de bunu yapabiliirdi. Mahkemede plak şirketlerinin avukatları, MP3.com sitesinin mühendisleri ve yöneticilerinin bu sitenin müzikte telif hakkı ihlaline yol açabileceğinin farkında olduklarını kanıt olarak sundu. Mahkeme de, binlerce CD'nin telif hakkının ihlal edilmesine kasıtlı olarak izin verdiği gerekçesiyle MP3.com'u 118 milyon dolarlık para cezasına mahkûm etti (Bates, 2004: 243). Bu kararla birlikte mahkeme, kullanıcıların arkadaşlarından ya da herhangi bir yerden ödünç aldığı CD'lerin adil kullanım hakkı kapsamına girmediği kararına da varmış oldu. Bu noktada Condry (2004)'nin şu tespitine bir göz atmakta yarar var:

"Etnografik bir perspektif, belirli bir kültürel dünyada yaşamının ne demek olduğu hakkında kullanışlı bir algı sağlayacaktır. Örneğin, eğer bir üniversite yurdunda yaşıyorsanız soru "neden telif hakkı yasalarına saygı duymuyorsun" değildir. Soru, "müziği nasıl olur da paylaşmazsın"dır. Aşağıdaki sohbeti hayal edin:

A öğrencisi: Yeni KRS-1 albümünü satın aldım. Şahanel!

B öğrencisi: Süper. Bir ara senden ödünç alabilir miyim? Dinlemek isterim.

A öğrencisi: Hayır, bence sanatçıların, plak şirketlerinin ve yayıncıların telif haklarını korumamız gerekiyor. Lütfen git ve CD'yi satın al.

B öğrencisi: Seni ahmak. (Condry, 2004: 348)”

Müziği paylaşmak insan için her zaman kültürel bir davranış olmuştur. Doğal olarak bu tip bir konuşmaya rastlama olasılığımız neredeyse sıfırdır. Müziğin insanlar arasındaki paylaşımının kültürel bir olgu olduğu konusuna çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılarıyla değinilecektir. Şimdi müzik endüstrisiyle teknolojinin getirdiği yeni olanaklar arasındaki mücadeleye yeniden dönelim.

3.2.1.2. Napster Davası

Napster'a karşı açılan dava, İnternet üzerinden dosya değiş-tokuşuna karşı telif hakkı korumasını sürdürme savaşında müzik endüstrisi için bir zafer olarak görülen ve o tarihe kadar telif hakkı konusuyla ilgili olarak basında en çok yer bulan, en popüler davaydı (Bates, 2004: 244). Napster, kullanıcılarının herhangi bir bedel ödmeden MP3 dosyalarını paylaştığı bir programı İnternet sitesi üzerinden dağıtıyordu ve bu program sayesinde kullanıcıların paylaşmak istediği tüm dosyalar Napster'ın kendi sunucuları üzerinde indeksleniyor, paylaşılan bu dosyalar da diğer kullanıcılar tarafından indirilebiliyordu. Bu paylaşma ve indirme işlemini sisteme bağlı bulunan tüm kullanıcılar yapabildiği için müzik dosyalarının karşılıklı bir değiş-tokuşu söz konusuydu. İlk olarak Metallica davulcusu Lars Ulrich, "I Disappear" isimli şarkılarının demo kaydının Napster üzerinde dolaşıma çıktığını fark etti. Radyolar bile, henüz yayımlanmamış ve o hâliyle yayımlanması da planlanmayan bu kaydı çalmaya başlamıştı. Metallica, piyasadaki bütün albümlerinin de Napster üzerinde paylaşımında olduğunu fark edince, Napster'a karşı bir dava açmaya karar verdi. Madonna ve rap şarkıcısı Dr. Dre de Metallica'yı takip etti. Tabii ki müzik endüstrisinin devleri de bu duruma sessiz kalmak gibi bir niyet taşıyorlardı.

Pek çok plak şirketi, A&M Records öncülüğünde Napster'a karşı davalar açtı. Davalarda ileri sürülen üç ana husus vardı: a) Napster kullanıcıları davacının telif haklarını doğrudan ihlal ediyordu; b) Napster, davacının telif haklarının ihlaline yardımcı olduğu için sorumluydu; c) Napster, telif hakları ihlalini işleyenlerin bu fiilinden de sorumlu tutuluyordu. Napster, bu iddialar karşısında suçlu bulundu. Mahkeme, "tüm Napster kullanıcıları telif hakkına konu olan müzik eserlerini izinsiz olarak fiilen indirdiği ve paylaştığı" için Napster kullanıcılarının ses kayıtlarının telif

haklarını doğrudan ihlal ettiği sonucuna vardı ve belirli koşullar yerine getirilmediği takdirde Napster'ın kapatılması kararını verdi. Napster, savunmasını bireylerin özel ve ticari olmayan kullanımları için telif hakkına sahip bir eseri yeniden üretebilmesine/kopyalamasına izin veren adil kullanım hakkı üzerinden yaptı. Mahkeme bu görüşe katılmadı ve telif hakkına sahip müziğin izinsiz olarak indirilmesinin kişisel kullanım olmadığını belirtti. Bunun yanında eserin yaratıcılığa dayanan doğasını ve geniş çapta kopyalanmasını adil kullanım ilkesine ters buldu. Napster'ın telif hakkına sahip müzik eserleri pazarı için de zarar verici olduğuna hükmetti (Bates, 2004: 244-245). Bütün bu kararlar, daha önceki kısımda belirtilmiş olan, "bir kullanımın adil kullanım kapsamına girip giremeyeceğine dair açık uçlu ve belirleyici olmayan faktörler listesi"ne göndermede bulunmaktaydı. Bu faktörlerin Napster davası için çok farklı bir şekilde yorumlanması da mümkündür; fakat mahkeme kullanıcılar yararına bir yorumda bulunmaktansa müzik endüstrisi yararına bir yorumda bulunmayı tercih etti. Napster 2002 yılında kapanıp daha sonra MP3'leri yasal olarak satan bir aracı program hâline dönüştü. Bununla birlikte Napster'ın kapatılması, İnternet kullanıcıları arasındaki dosya paylaşımını engelleyemedi. Aksine Napster benzeri teknolojilerin kullanımının son kullanıcılar arasında yaygınlaşmasına hizmet etti. Yalnızca Napster özelinde bakıldığında bile dava açıldığında 500 bin olan kullanıcı sayısının davanın ortalarına gelindiğinde 38 milyona ulaştığı görülür (Boldrin ve Levine, 2011: 109). Napster'ın kapatılmasının ardından onun yerine açılan onlarca dosya paylaşım programı da MP3 paylaşımını sağlamaya devam etti. 2000'li yılların ortalarına doğru "blog" adı verilen kişisel İnternet sayfaları iyice popüler hâle gelmeye başlamıştı. Bu blogları bir günlük gibi tutanların yanı sıra, şarkı ve albümlerin MP3'lerini paylaşmak amacıyla kullanan insanlar da vardı ve bu insanların sayısı günden güne artıyordu. Diğer yandan yasal yollarla MP3 satışı yapan İnternet kuruluşları da çoğaldı.

Napster davasında kazandığı zaferden sonra, müzik endüstrisinin İnternet üzerindeki müzik paylaşımını engellemeye yönelik çabaları da arttı. Ancak Napster'ı takiben açılan diğer dosya paylaşım programlarının Napster'dan daha farklı bir teknolojik altyapı kullanmaları ve dosyaların indekslenmesinin tek bir merkezî sunucuda (*server*) yapılması yerine her bilgisayarın birer sunucu olarak iş görmesi gibi ileri teknikler dolayısıyla bu programları kapatmak teknik açıdan neredeyse olanaksız hâle geldi. Bunun yapılabilmesi için her bir eve girilip, her bir bilgisayarın kapatılması gerekiyordu. Bu teknolojilerin en yeni ve belki de en önemlisi ise BitTorrent adı verilen bir protokoldü (bilgisayar iletişim yöntemi).

3.2.1.3. BitTorrent Protokolü

BitTorrent protokolü 2002 yılında Bram Cohen tarafından geliştirildi. Protokolün işleyişi her bir büyük dosyanın çok fazla sayıda küçük parçaya bölünmesi ve bu küçük parçaların o anda sisteme bağlı olan ve dosyayı bulunduran pek çok farklı kullanıcı üzerinden dosyayı indiren bilgisayara aynı anda ve hızlı bir şekilde aktarılabilmesi üzerine kurulu. Üstelik söz konusu dosyayı indirmeye başlayan kullanıcı, aynı anda dosyanın elinde bulunan kısımlarını başkalarıyla paylaşmaya da başlıyor⁸. Hem hız hem de bant genişliği açısından pek çok avantaj sağlayan bu sistem ilk olarak bilgisayar programları, bilgisayar oyunları, müzik gibi medya içeriğinin İnternet üzerinden yasal olarak dağıtımını için kullanılmaya başlanmıştı. Bu protokolün kullanıcıları arasında Warner Brothers, 20th Century Fox, MTV gibi medya devleri de vardı (Giblin, 2008: 9). Bununla birlikte bu teknoloji büyük boyutlu dosyaların dağıtımını neredeyse masrafsız olarak ve çok efektif bir şekilde yapabildiği için, kısa bir süre içerisinde özellikle sinema filmlerinin, bilgisayar programlarının, televizyon şovlarının ve müzik albümlerinin izinsiz dağıtımını için ana kaynaklardan biri hâline geldi. Herhangi bir arama motoruna bir filmin, bir müzik albümünün, bir bilgisayar oyununun ya da bir televizyon programının adını yazdığımızda karşımıza gelen sonuçlar arasında pek çok *torrent* linki de görürüz. Hatta yalnızca *torrent*ler arasında arama yapan arama motorları bile mevcuttur. İşte bu BitTorrent trafiği, Giblin (2008: 10)'in verdiği bilgiye göre, tüm İnternet trafiğinin %35 ilâ %67,5 arasındaki bir bölümünü oluşturmaktadır.

3.2.1.4. The Pirate Bay Davası

BitTorrent teknolojisini kullanan İnternet uygulamaları arasında en popülerlerinden birisi 2003 yılının Kasım ayında İsveçli telif hakkı karşıtı organizasyon Piratbyrån (Korsanlık Bürosu) tarafından kurulmuş olan The Pirate Bay⁹. The Pirate Bay'i diğer dosya paylaşım uygulamalarından ayıran şey ise telif

⁸ BitTorrent protokolü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Olle Häff ve Samuel Sjöblöm, 2006, "Bittorrent — A file distribution technology": http://www.cs.umu.se/kurser/TDBD07/VT06/results/ass2/11_BitTorrent%20-%20A%20file%20distribution%20technology/01/BitTorrent.pdf

⁹ Piratbyrån: <http://piratbyran.org/> - The Pirate Bay: <http://thepiratebay.se/> The Pirate Bay, Piratbyrån'ın içinden çıkmış olsa da Ekim 2004'ten bu yana bu iki kuruluş iki ayrı tüzel kişilik olarak

hakkı yasalarını açıkça ve bilinçli bir şekilde karşlarına alıyor olmaları. Diğer pek çok dosya paylaşım servisi, açılması olası davalara karşı kendilerini koruyabilmek amacıyla da olsa en azından telif hakları yasalarına saygı duyduklarını belirtiyor olmasına karşın, The Pirate Bay açık bir şekilde bu yasaların karşısında duruyor (Touloumis, 2009: 253-254) ve söz konusu yasalara uymalarını isteyenlere karşı bir sivil itaatsizlik örneği sergiliyor. The Pirate Bay, ismini (Korsan Körfezi) seçerken bile gayet bilinçliydi. Platformun kurucuları yürürlükteki telif hakları rejiminin dijital-öncesi çağdan gelen insan yapımı bozuk bir kalıntı olduğuna inanıyorlar, kültürü ve yaratıcılığı zehirleyen çürük bir iş modelinin ana dokusunu oluşturduğunu söylüyorlardı. The Pirate Bay, fikrî mülkiyete saygı duymuyor ve bunu kamuya da ilan ediyordu (Norton, 2006).

Kendisini “dünyanın en dirençli bittorrent sitesi” olarak tanımlayan ve “The Pirate Bay dünyadaki en büyük bittorrent izleyicisidir. Bittorrent, büyük ve hızlı aktarıma sahip bir dosya paylaşımı iletişim kuralıdır. Bu izleyici halka açıktır, herkesin torrent dosyalarını indirebileceği bir sitedir. Torrent dosyaları gönderebilmek, yorum yazabilmek ya da kişisel ileti gönderebilmek için ise üye olmalısınız. Üyelik ücretsizdir (Pirate Bay, tarih yok-a)” cümlelerini kullanan The Pirate Bay, Mayıs 2012 itibariyle dünya üzerindeki en popüler 72nci, ABD’deki en popüler 75inci (Alexa, tarih yok-a), İsveç’teki en popüler 14üncü (Alexa, tarih yok-b) İnternet sitesi. 15 Kasım 2008 itibariyle 25 milyonun üzerinde farklı kullanıcıya (Pirate Bay, 2008) ve Aralık 2009 itibariyle de 4 milyonun üzerinde kayıtlı kullanıcıya (FreakBits, 2009) ulaştığını anons eden The Pirate Bay, pek çokları tarafından “dünyanın en büyük yasadışı dosya paylaşım sağlayıcılarından biri [ve] yükselen uluslararası telif hakkı karşıtı hareketlerin ya da profesyonel korsanlık hareketlerinin en görünür üyesi (Sarno, 2007)” olarak tanımlanıyor.

31 Mayıs 2006 tarihinde The Pirate Bay sunucularına ve siteyle ilgili şahıslara yönelik bir baskın yapıldı. Söz konusu baskın herhangi bir mahkeme kararına dayanılmaksızın, doğrudan İsveç Adalet Bakanı’nın talimatıyla yapılmıştı. Özellikle bu baskın üzerinde duran 2006 tarihli Steal This Film (League of Noble Peers, 2006) isimli belgesele göre, ilk olarak ABD’li Amerikan Sinema Filmleri Derneği (Motion Picture Association of America, MPAA) Beyaz Saray’da lobi

faaliyetlerini sürdürmektedir. The Pirate Bay sitesi Mayıs 2012 itibariyle Türkiye’den erişimi yasaklı siteler arasındadır.

faaliyetleri gerçekleştirmiş ve sonrasında Birleşik Devletler'in uluslararası ilişkilerinden sorumlu olan United States Department of State, İsveç Dışişleri Bakanlığı ile iletişime geçip The Pirate Bay konusunda taleplerde bulunmuştu. Takip eden günlerde İsveç polisini ve İsveç Adalet Bakanlığı'nı temsil eden bir delegasyon ABD'ye gidip söz konusu talepleri dinlemişti. Yine aynı belgeselde iddia edildiğine göre, eğer The Pirate Bay sorununa bir çözüm bulunamazsa İsveç'e karşı DTÖ antlaşmaları uyarınca çeşitli yaptırımlar uygulanabileceği, en üst düzey politik temaslarla ifade edilmişti. Bunu dönemin İsveç Dışişleri Bakanı Dan Eliasson da teyit etmişti. Kısaca söylemek gerekirse söz konusu The Pirate Bay baskını, herhangi bir hukuki süreç sonucunda değil, en üst seviyedeki politik baskılar neticesinde yapılmıştı. Söz konusu polis baskınının hemen ardından ise, bu baskın için lobi faaliyetleri yapan MPAA "görevin başarıyla tamamlandığına" ilişkin basın bildirimleri yayımlamaya başlamıştı (League of Noble Peers, 2006). Bu durum, telif hakları meselesinin basit bir "sanatçı ve üreticinin haklarını koruma" meselesi olmaktan çıkıp, eğlence endüstrisinin kurulu düzendeki mevcut yeri ile ilgili bir mesele hâline geldiğinin göstergelerinden biri olarak okunabilir.

31 Mayıs 2006 tarihli The Pirate Bay baskını, sitenin üç gün boyunca kapalı kalmasına sebebiyet verdi. Site kapatıldığı anda AMS-IX'in¹⁰ raporuna göre tüm Avrupa İnternet trafiğinin %35'i ortadan yok olmuştu (League of Noble Peers, 2006). Baskından üç gün sonra tüm verilerin yedeklenme işlemi başarıyla tamamlandı ve site yeniden faaliyete geçti. Üstelik site yeniden açıldığında ziyaretçi sayısı daha öncekinin iki katından fazlasına çıktı (Khan, 2008). The Pirate Bay baskını uluslararası telif hakkı lobisi için ilk günlerde düşünülenin aksine bir başarı değil, başarısızlık örneği hâline geldi. Baskın, hem İsveç hem de tüm dünyada telif hakkı üzerine yapılan tartışmaları gündemin en üst sıralarına taşıdı. Bunun yanında aynı sene içerisinde İsveç'te kurulmuş bir siyasi parti olan ve telif hakları ve patent konularında bugün uygulanan yasalara karşı açıkça tavır alan Korsan Parti'yi¹¹ (Piratpartiet) de daha çok tanınır kıldı ve üye sayısının yalnızca iki gün içinde iki katına çıkmasını sağladı (League of Noble Peers, 2006).

¹⁰ AMS-IX — Amsterdam Internet Exchange: <http://www.ams-ix.net/>

¹¹ Piratpartiet: <http://www.piratpartiet.se/>

31 Ocak 2008 tarihinde İsveçli savcılar The Pirate Bay'i işleten Fredrik Neij, Gottfrid Svartholm ve Peter Sunde ile siteye host hizmeti veren şirketin sahibi Carl Lundström hakkında "telif hakkı kanunlarını ihlal etmede diğer insanlara yardımcı olmak" suçundan dava açtı (Kravets, 2008). Film, müzik ve bilgisayar oyunu endüstrisinin temsilcileri Pirate Bay tarafından sağlanan yasal olmayan milyonlarca *download*'un maddi telafisi olarak 115 milyon İsveç Kronu (10,6 milyon Euro, 13,5 milyon Amerikan Doları ya da 22,5 milyon Türk Lirası¹²) tutarında bir tazminat istiyordu. Davanın 16 Şubat 2009 tarihinde görülen ilk duruşmasında savunma avukatları "dosya paylaşım hizmetlerinin hem yasal hem de yasal olmayan amaçlar için kullanılabileceğini, hem yasal hem de yasal olmayan amaçlarla kullanılabilecek olan bir hizmet sunmanın İsveç kanunlarına göre yasal olduğunu" ve The Pirate Bay'in sunduğu hizmetin "hız limitini aşacak kadar hızlı otomobiller üretmekle benzeştirilebileceğini" savunuyordu (AFP, 2009). Davanın ikinci günü olan 17 Şubat 2009'da The Pirate Bay'e karşı yapılan suçlamaların yarısı düştü. Savunma avukatı Per Samuelson'a göre bu durum "heyecan uyandırıcı bir olay"dı. Samuelson, yalnızca bir buçuk gün içerisinde davanın yarısını "kazanma"nın çok nadir bir durum olduğunu ve bu durumun savcının davanın ilk gününde savunmanın söylediklerini dikkate almış olduğu görüşünü savunurken, müzik şirketlerinin yasal danışmanı olan Peter Danowsky bu durumun yalnızca teknik bir konu olduğunu, tazminat taleplerinde herhangi bir değişikliğe yol açmayacağını ve The Pirate Bay'e karşı olan davanın ana temasıyla çok da ilişkili olmadığını iddia ediyor ve ekliyordu: "Bu durum aslında savcının, ana konu olan, telif haklarına tâbi çalışmaların yasal olmayan kullanıma hazır hâlde tutulmasına odaklanmasına yardımcı olacaktır. (aktaran Simpson, 2009)" Suçlamanın niteliğinin değişmesinin ve istenilen tazminat miktarının yarıya düşmesinin sebebi, savcının kanıt olarak davaya taşıdığı *torrent* dosyalarının gerçekten The Pirate Bay'in sunucularını kullanıyor olduğunu ispat edememesiydi. Bunun yanında, "telif hakları ihlaline yardımcı olma"ya bağlı bütün suçlamalar savcı tarafından düşürülmek zorunda kaldı ve yalnızca "telif haklarına konu olan eserleri başkaları tarafından ulaşılabilir şekilde bulundurma"ya bağlı suçlamalar dava konusunu oluşturmaya devam etti. Savcı "yeniden-üretim konusuyla ilişkili her şeyin davanın konusu dışında kalacağı"ni açıkladı (TorrentFreak, 2009a). Stockholm Üniversitesi'nde hukuk doktoru ve araştırmacı

¹² 16 Şubat 2009 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası İsveç Kronu satış kuruna (<http://www.tcmb.gov.tr/kurlar/200902/16022009.html>, erişim tarihi: 15 Temmuz 2010) göre hesaplanmış olup, yaklaşık bir değer vermektedir.

olarak görevini sürdüren Sanna Wolk ise şöyle diyordu: “Bu durum, en azından konuyu takip edenler için, şaşırtıcı değil. The Pirate Bay’in doğrudan kopyalama işlemi yapmadığını zaten biliyorduk. (aktaran Harvey, 2009a)”

Davanın üçüncü duruşmasında savunma avukatı Per Samuelson, daha sonradan “King Kong savunması” adıyla anılmaya başlanacak olan bir argüman sundu. Bu argüman, Avrupa Birliği’nin 8 Haziran 2000’de yayımlanan ve 2000/31/EC sayılı Elektronik Ticaret Direktifi’ni¹³ temel alıyordu ve bu direktifte yer alan “bir veri servisi sağlayıcısının veri transferini bizzat kendisi başlatmadıkça transfer edilen veriden sorumlu tutulamayacağı” konusuna göndermede bulunuyordu. Savunma avukatı, The Pirate Bay’in yöneticilerinin bu transferleri başlatmadığını, bunu yapanın kullanıcılar olduğunu ve kullanıcıların “King Kong” benzeri takma isimler kullanıyor olsalar da fiziksel olarak teşhis edilebileceğini söylüyordu. Yasal prosedüre göre, suçlamalar söz konusu bireylere yöneltilmeli ve suçun failleriyle bunu destekleyenler arasında açık ve sıkı bir bağ bulunmalıydı. Savunma avukatına göre böyle bir bağ söz konusu değildi. Savcının, The Pirate Bay sanıklarından Carl Lundström ile “King Kong” takma adlı kullanıcı arasındaki kişisel iletişimi kanıtlaması gerekiyordu. Savunma avukatı Samuelson, gerçekten de var olan bir Pirate Bay kullanıcısına, “King Kong” a atıfta bulunuyordu. Bu senaryoyu The Pirate Bay yöneticilerinin söz konusu servisi kullananlar üzerinde herhangi bir kontrole sahip olmadığını göstermek için kullanmıştı. Temel itirazı, savcının Pirate Bay yöneticilerini bireysel olarak suçlamasına karşın onlara hiçbir zaman bireysel olarak atıfta bulunmaması, her daim “onlar” ve “Pirate Bay” sözcüklerini kullanmasıydı. Samuelson’a göre The Pirate Bay’in yönetici ve kurucuları, teşhis edilebilir olan diğer bireysel kullanıcılar tarafından işlenen bir suçtan sorumlu tutulamazdı (Swartz, 2009). Fakat davanın sonucunda alınan karar, söz konusu Avrupa Birliği direktifinin uygulanamayacağını, çünkü sanıkların site üzerinde müşterek sorumlulukları bulunduğunu ve bazı *torrent* dosyalarının telif haklarıyla korunan materyalleri içerdiği hakkında bilgi sahibi olduklarını vurguluyordu.

Davanın ilerleyen günlerinde savcı The Pirate Bay’in başkalarının telif hakları yasalarını çiğnemelerine yardımcı olmak suretiyle para kazanan getirisi yüksek bir ticari kuruluş olduğunu göstermeye çalışırken, savunma avukatları ise söz konusu

¹³ Söz konusu direktifin tam metnine ulaşmak için: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32000L0031:EN:NOT>

sitenin bir arama motorundan fazlası olmadığını, Google'dan¹⁴ ve benzerlerinden farklı olmadığını, bu nedenle de arama motorlarıyla aynı düzenlemelere tabi olması gerektiğini iddia ediyordu. Bunun yanında duruşmalara her iki taraf adına da tanık olarak çeşitli uzmanlar çağrılıyor, bu uzmanlar dosya paylaşımının müzik ve film endüstrisinin satışları üzerindeki küresel ve bölgesel etkilerine dair birbirleriyle çelişen akademik çalışmalara atıfta bulunuyorlardı.

Davaya ilişkin karar 17 Nisan 2009 tarihinde alındı ve sanıklar birer yıl hapis cezası ve 32 milyon İsveç kronu (2,9 milyon Euro, 3,8 milyon Amerikan doları veya 6 milyon Türk lirası¹⁵) tutarında para cezasına mahkûm oldular. Mahkeme sanıkların tümünü, eylemin ticari ve organize doğasının da kuvvetlendirdiği, telif hakkı yasalarına karşı suç ortaklığından suçlu buldu (Stiernstedt ve diğerleri, tarih yok). Bununla birlikte mahkeme, suçun asıl ve maddi unsurunu hiçbir zaman sunmadı; yani, bir suçun işlendiğini kanıtlamayı asla denemedi, fakat birisinin bu suça aracılık ettiğini kanıtlamakta başarılı oldu. Savcı Håkan Roswall son savında bir İsveç Temyiz Mahkemesi'nin aldığı "darp suçu işleyen birinin ceketini üzerinde bulunduran kişi darp olayından sorumlu tutulabilir" minvalindeki karara atıfta bulunarak mahkemenin bu kararında etkili oldu (Rengfors, 2009). Davaya ilişkin kararında mahkeme "suç ortaklığı sorumluluğunun asıl suça yalnızca küçük ölçüde bile olsa yardımcı olan kişilere kadar uzanabileceği"ni belirtti (Lewan, 2009). Tüm sanık avukatları davayı bir üst mahkemeye taşıdılar. Aynı şekilde eğlence endüstrisinin avukatları da, bu sefer farklı bir sebeple, tazminat tutarını yeterli bulmayarak üst mahkemeye gittiler (Landes ve O'Mahony, 2009).

Karar İsveç telif hakları yasası kapsamında alınmış olan en uzun kararı (Paine, 2009) ve hapis cezaları ile tazminat miktarı İsveç standartlarına göre çok yüksekti (Bird & Bird, 2009). Pek çok yasal uzman sanıkların suçlu bulunacağını tahmin ediyordusa da (Ricknäs, 2009), alınan ağır kararı şaşkınlıkla karşılamışlardı. Hukuk Sosyolojisi profesörü Håkan Hyden hem hapis hem de tazminat cezalarının son derece ağır olduğunu belirterek eleştiride bulunuyordu

¹⁴ Google: <http://www.google.com/>

¹⁵ 17 Nisan 2009 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası İsveç Kronu satış kuruna (<http://www.tcmb.gov.tr/kurlar/200904/17042009.html>, erişim tarihi: 24 Aralık 2010) göre hesaplanmış olup, yaklaşık bir değer vermektedir.

(Guldbransen, 2009). Bazı hukuk uzmanları ise cezaların yüksek mahkemelerde ciddi bir şekilde aşağı çekileceğini düşünüyordu (Söderling, 2009).

Alınan karardan sonra uluslararası toplum karara karşı olumlu ya da olumsuz pek çok tepki verdi. Telif hakkı organizasyonları doğal olarak kararı kendileri için olumlu bir dönüm noktası olarak görüyordu (Standeford, 2009). Tanınmış telif hakkı sahiplerinden bir kısmı alınan kararı savunuyordu. Paul McCartney, BBC'ye yaptığı açıklamada “eğer bir otobüse biniyorsanız, bunun parasını ödemelisiniz. Ve sanırım bu adil bir şey, biletiniz için para ödemelisiniz (aktaran McKenzie ve Cochrane, 2009)” diyordu. İngiltere'nin önemli dergilerinden The Economist ise alınan kararın gelecekte bunu yapmak isteyen kişilere örnek olması anlamında yeterince tatmin edici olmadığını iddia ederek, bunun medya kuruluşları için yalnızca küçük bir zafer olduğunu söylüyordu (Economist, 2009). Bununla birlikte bazı telif hakkı sahipleri farklı bir konum almıştı: Snow Patrol isimli müzik grubunun solisti Gary Lightbody kendisiyle yapılan bir röportajda “hapisle cezalandırılmamalıydılar, suç ve ceza birbiriyle örtüşmüyor” diyor ve ekliyordu: “Dosya paylaşımına hiçbir şekilde karşı değilim. Bugünün şartları bunu gerektiriyor. Eğer müzik herkesin paylaşımına açıksa ve insanlar bunu nasıl elde edebileceklerini biliyorlarsa bunu yapsınlar derim. (aktaran Big Issue Scotland, 2009)” Mahkemede de görüşleri alınan besteci ve profesör Roger Wallis, kararın bilişim teknolojisindeki yenilikleri ve iş yapmanın yeni yollarını felce uğratacağını belirterek kararı kınıyordu (Wallis, tarih yok).

Kararın alınmasından yalnızca bir hafta kadar sonra yargılamanın tarafsız yapılmadığına dair çok büyük şüpheler ortaya serildi. Davanın yargıç Tomas Norström'ün telif hakkı yanlısı bazı lobi gruplarına üye olduğu ortaya çıktı (TorrentFreak, 2009b; TorrentFreak, 2009c). Bunun üzerine sanık avukatları yeniden yargılama talep ettiyse de bir sonuç alınamadı (TorrentFreak, 2010). Temyize gidilen davada 26 Kasım 2010'da Temyiz Mahkemesi kararını açıkladı ve 1'er yıllık hapis cezalarında birkaç aylık indirimle gidilirken, toplamda 32 milyon İsveç kronu olan para cezası 46 milyona (5 milyon Euro, 6,5 milyon Amerikan doları veya 9,7 milyon Türk lirası¹⁶) yükseltildi (Fiveash, 2010). Bu karar da yeniden temyize taşındı, İsveç Yüksek Mahkemesi'nin 2012 yılı içerisinde nihai kararı açıklaması bekleniyor.

¹⁶ 26 Kasım 2010 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası İsveç Kronu satış kuruna (<http://www.tcmb.gov.tr/kurlar/201011/26112010.html>, erişim tarihi: 25 Ocak 2012) göre hesaplanmış olup, yaklaşık bir değer vermektedir.

Bütün bu gelişmelere rağmen The Pirate Bay hâlâ, belki eskisinden de güçlü olarak, yaşamına devam ediyor. 2012 yılı Mart ayı itibariyle 5,5 milyonu kayıtlı kullanıcı olmak üzere toplamda 37 milyon kullanıcısı ile 4 milyonun üzerinde *torrent* dosyasını paylaşımında tutuyor (Pirate Bay, tarih yok-b). Bununla birlikte 17 Mayıs 2010 tarihinde siteye ait barındırma hizmetlerini (*hosting*) sunan İnternet servis sağlayıcısına, siteyi *offline* duruma getirmelerine dair bir mahkeme kararı sunulduysa da (Essers, 2010), bu ihtarın ertesi gününde The Pirate Bay'in barındırma hizmetleri yine aynı şirket üzerinden, bu sefer yasal olarak politikayla ilgilenen İsveç Korsan Partisi adına sağlanmaya başlandı (Anderson, 2010a). Bu nedenle, The Pirate Bay temsilcisi Peter Sunde'nin de söylediği gibi, bundan böyle siteyi durdurmaya çalışmak çok daha zorlaşacaktı çünkü siteyi kapatmaya yönelik herhangi bir girişim politik bir sansürcülük olarak yorumlanabilecekti (Benholm, 2010).

The Pirate Bay, 2009 yılı Kasım ayından itibaren teknolojinin getirdiği avantajlardan yararlanarak BitTorrent *tracker*'larını servis dışı bıraktı (TorrentFreak, 2010). Söz konusu *tracker*'lar veri trafiğini tek merkezden yönetmeye yarayan sunuculardı; fakat son teknolojik gelişmelerle birlikte artık veri trafiğini tek merkezden yönetmek gibi bir zorunluluk söz konusu değil. Bu nedenle *torrent* üzerinden yapılan dosya paylaşım etkinliklerine engel olmanın hiçbir yolu kalmadı. Bazı ülkeler hâlâ The Pirate Bay'e erişimi engelli tutuyor olsalar da¹⁷, İnternet kullanıcıları tarafından teknolojinin yardımıyla uygulanan bazı yöntemlerle bu yasaklar kolayca aşılabiliyor. Kültürel ürünlerin herhangi bir kısıtlamaya uğramaksızın paylaşımına dair pratikler teknolojinin de yardımıyla artık engel olunamaz bir noktaya gelmiş durumda. Bundan böyle dosya paylaşımını durdurabilmek için, her bir eve ya da işyerine girilip, her bir bilgisayarın bağlantısının kesilmesi gerekiyor. Bu nedenle 2000'li yılların ortalarında müzik endüstrisi tek tek İnternet kullanıcılarının peşine düşmeye karar vermiş görünüyordu.

¹⁷ The Pirate Bay'e erişim engeli uygulayan ülkelerle ilgili bilgi için:
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Pirate_Bay#Blocking

3.2.1.5. Müzik Endüstrisinin Bireysel Kullanıcılara Yönelik Açtığı Davalar

Müzik endüstrisinin temsilcileri bir yandan dosya paylaşım hizmeti sağlayan kuruluşlara karşı yasal yollara başvururken, diğer yandan da bu hizmetlerin kullanıcılarını doğrudan karşısına almaya 2000'lerin ortalarına doğru başlamıştı. Dosya paylaşım hizmeti sağlayan kuruluşları durdurmak teknolojinin getirdiği yenilikler nedeniyle her geçen gün zorlaşırken, müzik endüstrisi bireysel kullanıcılara yönelik faaliyetlerine daha da çok hız kazandırdı.

RIAA tarafından, caydırıcı olabilmek adına, 2003 yılından başlamak üzere otuz binin üzerinde bireysel kullanıcı telif hakkı ihlali gerekçesiyle suçlandı. Bu suçlamaların çoğu mahkeme dışında RIAA ve bireyler arasında yapılan anlaşmalarla mahkemeye götürülmekten vazgeçildi. Buna göre bireyler RIAA'ya 3 bin ilâ 12 bin dolar arasında değişen (Joel Fights Back, tarih yok) bir ödeme yapıyor ve RIAA da konuyu mahkemeye taşımaktan vazgeçiyordu (Leeds, 2007). Bu anlaşmayı öneren de RIAA'nın kendisiydi. Bireysel olarak telif hakkı ihlali ile suçlanan kişiler de doğal olarak RIAA gibi bir kuruluşun karşısında mahkemeye çıkmaktan çekiniyor ve bu önerileri kabul ediyordu. Bu nedenle 2010 yılı Temmuz ayına kadar yalnızca iki dava mahkemeye gitmişti (Kravets, 2010b).

3.2.1.5.1. Jammie Thomas-Rasset davası

Bunlardan birincisi RIAA bünyesindeki birkaç büyük plak şirketinin Jammie Thomas-Rasset'a karşı açtığı davaydı. İlk olarak 2005 yılı Ağustos ayında RIAA, Thomas-Rasset'e bir ihtarname göndererek 5 bin dolar karşılığında anlaşma önerdi (Anderson, 2009). Bu anlaşmayı reddeden Thomas-Rasset hakkında 2006 yılında dava açıldı ve sanık 2007 yılında 24 şarkının telif haklarını ihlal ettiği gerekçesiyle suçlu bulunarak 222 bin dolarlık tazminat ödemeye mahkûm edildi (Leeds, 2007). Karardan sonra jürinin hukuk kurallarının tatbiki ve delillerin değerlendirilmesi hususunda aldığı talimata aykırı davrandığını iddia eden sanık, yeni bir duruşma talep etti. Bu talep kabul edildi, fakat 2009 yılındaki yeni kararlar birlikte Thomas-Rasset bu sefer 1 milyon 920 bin dolarlık bir para cezasına çarptırıldı (Harvey, 2009b). Bu tutar daha sonra 54 bin dolara kadar düşürüldü (Anderson, 2010b). Plak şirketleri bu düşürülmüş tazminat tutarını kabul etmeyerek davanın yeniden

görülmesini talep etti. Bununla birlikte plak şirketleri sanığa yeni bir anlaşma daha önererek eğer 25 bin dolarlık bir ödeme yaparsa tüm suçlamaları geri çekeceklerini söylediler; fakat Jammie Thomas-Rasset bu öneriyi kabul etmedi. 2010 yılının Kasım ayında üçüncü kez olmak üzere yeniden görülen davadaki yeni karar 1,5 milyon dolarlık bir tazminat cezasıydı (Sheffner, 2010a). Alınan bu karardan bir ay kadar sonra sanık avukatları söz konusu tazminatın sıfıra ya da mahkemenin anayasaya uygun olacağına inandığı bir miktara çekilmesi için yeniden talepte bulundu; bunu yaparken kanuni sürecin doğru bir şekilde işletilmediğini, çünkü sanığın gerçek bir zarara sebep olduğunu iddia sahiplerinin kanıtlayamadığını savunuyorlardı¹⁸. Bunun ardından 2011'in Temmuz ayında mahkeme 1,5 milyon dolarlık tazminatın "mantık sınırları dışında ağır" olduğuna hükmederek her bir şarkı için 2250 dolar olmak üzere toplamda 54 bin dolarlık bir tazminat ödenmesi kararına vardı¹⁹. Davacı plak şirketleri ise 22 Ağustos 2011 itibariyle temyize gitme kararı aldılar (Bloomberg Businessweek, 2011). Bu davada yasal süreç hâlen devam ediyor.

3.2.1.5.2. Joel Tenenbaum Davası

RIAA tarafından açılan diğer bir dava Joel Tenenbaum'a karşı idi. Sony-BMG ile birlikte Warner Bros. Records, Atlantic Records, Arista Records ve UMG Recordings isimli plak şirketlerinin açtığı davada Joel Tenenbaum telif hakkına sahip içeriği yasaya aykırı bir şekilde bilgisayarına indirmek ve paylaşmakla suçlanıyordu. 2007 yılının Ağustos ayında görülmeye başlanan davada Tenenbaum bilgisayarına pek çok şarkı indirdiğini kabul etti; bununla birlikte avukatları kendisinin bunu yaptığı dönemde "çocuk yaşta" sayılabileceğini, ayrıca İnternet'in pek çok şeyin doğasını değiştirdiğini ve müzik endüstrisinin buna adapte olabilmekte çok yavaş kaldığını belirtiyordu (BBC News, 2009a). Tenenbaum suçlandığı yasa kapsamındaki

¹⁸ Birleşik Devletler Minnesota Bölge Mahkemesi'nin 0:06-cv-01497-MJD-LIB sayılı davaya ilişkin 06.12.2010 tarih ve 437 sayılı kararı. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, http://beckermanlegal.com/pdf/?file=/Lawyer_Copyright_Internet_Law/virgin_thomas_101206Defts_Motion.pdf

¹⁹ Birleşik Devletler Minnesota Bölge Mahkemesi'nin 0:06-cv-01497-MJD-LIB sayılı davaya ilişkin 22.07.2011 tarih ve 457 sayılı kararı. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, <http://ia700504.us.archive.org/21/items/gov.uscourts.mnd.82850/gov.uscourts.mnd.82850.457.0.pdf>

tazminat bedellerinin anayasaya aykırı olduğunu iddia ediyordu (CyberOne, 2009). 31 Temmuz 2009'da mahkeme kararını açıkladı ve 675 bin dolarlık bir tazminat cezasına hükmetti. Obama yönetimi kararın arkasında olduklarını, çünkü telif hakları ihlallerinin “Kongre'nin de engellenmesi gerektiğini düşündüğü toplumsal bir zarar yarattığını” açıklıyordu (Kravets, 2010a). 9 Temmuz 2010'da ise bu ceza keyfi olarak yüksek olduğu, yasal sürece zarar verdiği ve bu nedenle anayasaya aykırı olduğu gerekçesiyle 67 bin 500 dolara çekildi. Kararı alan yargıç cezanın bu düşürülmüş hâlinin bile fazlasıyla sert ve fazla olduğunu belirtiyor, fakat bu cezanın yalnızca Tenenbaum'un neden olduğu küçük seviyedeki zarara yönelik olmadığını, bunun yanında dosya paylaşım servislerini kullanarak telif hakkına zarar verenlere de bir mesaj anlamı taşıdığını vurguluyordu (Kravets, 2010b). Davanın her iki tarafı da temyize gideceklerini açıkladı (Sheffner, 2010b). Temyiz mahkemesi 16 Eylül 2011'de inisiyatifini plak şirketleri lehine kullandı ve bölge mahkemesi tarafından 67 bin 500 dolara indirilmiş olan tazminatı 675 bin dolar olarak yeniden düzenleyip dosyayı farklı bir jüri tarafından tekrar tartışılmak üzere bölge mahkemesine geri gönderdi²⁰. Aynı dönemde Tenenbaum kendini şöyle savunuyordu: “Herhangi bir bedel ödemedem yaptığım müzikal keşiflerin sonucu olarak sıkça müzik satın alıyorum. Bu açıdan, ortalama bir müzik indiricisiyim ki benim gibi insanlar hiç müzik indirmeyenlere göre daha çok müzik satın alıyor. (TorrentFreak, 2011)” Bu davadaki yasal süreç de hâlen devam etmekte.

3.2.1.5.3. Bireysel Kullanıcılara Yönelik Açılan Davalara İlişkin Tepkiler

Müzik endüstrisinin doğrudan bireysel kullanıcıları hedefliyor olması pek çok tepkiyi de beraberinde getiriyor. Bu davaların yasal yoldan yapılan müzik satışlarını, belki de dosya paylaşımında bulunanlardan daha kötü bir şekilde etkilediği iddia ediliyor. İnsanlar, RIAA'ya ve büyük plak şirketlerine müziği değil yalnızca kendi maddi çıkarlarını düşünen ticari kuruluşlar olarak baktığını belirtiyor ve bu durum da kendilerini “müziksever” olarak niteleyenlerin büyük plak şirketlerine karşı olumsuz bir tavır almasına sebep oluyor. Bununla birlikte açılan pek çok dava da en baştan

²⁰ Birleşik Devletler Temyiz Mahkemesi'nin 16.09.2011 tarih ve 10-1883,10-1947, 10-2052 sayılı kararı. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, <http://www.ca1.uscourts.gov/pdf/opinions/10-1883P-01A.pdf>

etik sorunları beraberinde getiriyor. 7 ilâ 16 yaş arasındaki çocuklara karşı açılan davalar (Borland, 2003; Beckerman, 2007), öğrencilere karşı açılan davalar (Hunt, 2006), bilgisayar kullanmayı bilmeyen yaşlı ve hatta ölmüş insanlara karşı açılan davalar (Bangeman, 2005), hatta bilgisayar sahibi olmayan insanlara karşı açılan davalar (Bylund, 2006; Beckerman, 2006) hem pek çok tartışma yaratıyor, hem de RIAA'nın bu konudaki tutumunun ciddi bir şekilde sorgulanmasına neden oluyor. Üstelik bu sorgulama yalnızca telif hakları karşıtı bireyler ya da organizasyonlar tarafından değil, sektörün içinden de yapılıyor. 1998 yılından 2003 yılına kadar RIAA'nın başkanlığını ve CEO'luğunu yapan Hilary Rosen, bu tip davaların yararlığını çoktan kaybettiğini söylüyor ve plak şirketlerinin teknoloji toplumuyla ve İnternet üzerinden müzikle ilişkili servisler sağlayan kuruluşlarla birlikte çalışarak yeni stratejiler geliştirmesi gerektiğini vurguluyor (Rosen, 2006).

2000'lerde müzik endüstrisinin bireysel kullanıcılara yönelik takibi ve davaları sürerken ABD federal yönetimi de bunu destekler yönde bir tavır sergiliyordu. Bununla birlikte müzik endüstrisi bu tip davalarla bir yere varılamayacağını düşünmeye başladı ve 2008 yılının Aralık ayında RIAA, bundan böyle bireylere yönelik yeni davalar açmayacaklarını, dosya paylaşımını engellemeyi farklı yöntemlerle sağlamak istediklerini açıkladı. Önerdikleri yöntem ise İnternet servis sağlayıcılarıyla anlaşmalar yaparak telif hakkı ihlali yapan kullanıcıların İnternet bağlantılarının kesilmesini sağlamak idi. Müzik endüstrisi, bu tip bir yöntemi Avrupa'da da uygulamak istemiş, fakat Fransa dışındaki Avrupa Birliği üyelerinden herhangi bir olumlu yanıt alamamıştı. Üç aşamalı bir şekilde işleyecek olan bu sisteme göre İnternet servis sağlayıcılarıyla anlaşma yapılacak, eğer bir İnternet kullanıcısının telif hakkı ihlalinde bulunduğu anlaşılırsa söz konusu kullanıcıya dosya paylaşımını durdurmasına dair bir uyarıda bulunulacak, eğer uyarılar sonuç vermiyorsa bu kullanıcının İnternet bağlantısı kesilecekti (Hefflinger, 2008).

Dijital özgürlükler üzerine faaliyet gösteren bir sivil toplum kuruluşu olan Electronic Frontier Foundation'dan Fred von Lohmann ise müzik endüstrisine kullanmak istedikleri bu yeni yöntemle ilgili olarak uyarıda bulunuyordu: "Çalışmaların gösterdiğine göre, en düşük ihtimalle her 5 Amerikalı İnternet kullanıcısından biri aktif olarak dosya paylaşımında bulunuyor. Kayıt endüstrisi Amerikalıların 5'te 1'inin İnternet bağlantısını kesmenin doğru yöntem olduğunu mu düşünüyor gerçekten? (aktaran Hefflinger, 2008)" Bu nedenle böyle bir uygulama yerine doğrudan İnternet sitelerini hedef alacak olan yasal düzenlemeler yapılmaya

çalışılıyor. Bununla birlikte RIAA, ABD'de artık bireylere yönelik yeni davalar açılmayacağını belirtmiş olsa da, ABD dışındaki bazı ülkelerde bazı plak şirketleri hâlen bu yola başvurmaya devam ediyor (Brignall, 2010).

3.3. Güncel Telif Hakkı Düzenlemeleri ve Tartışmalar

3.3.1. 1990'lı Yıllar Sonrası Uluslararası Düzenlemeler

1990'lı yıllarda dijital teknolojiye gelişmeler ve İnternet'in günlük yaşama girmesiyle birlikte her türlü bilgi ve enformasyonun sifıra yakın bir maliyetle asıllarına uygun kopyalarının elde edilebilmesi ve bu bilgi ve enformasyonun dünyanın her noktasına milisaniyelerle ölçülebilecek süreler içerisinde gönderilebilmesi, telif hakkı sahipleri için büyük endişe kaynağı hâline gelmiş ve bu konuda yeni ulusal ve uluslararası düzenlemelerin yapılması için harekete geçilmiştir. Bu geniş kapsamlı düzenlemelerin ilki Fikrî Mülkiyet Haklarının Ticaretle İlişkili Yönlerine Dair Antlaşma TRIPs'tir²¹. 1995 yılında yürürlüğe giren ve o güne dek fikrî mülkiyet hakları kapsamında olmayan pek çok alanı koruma altına almasının yanında, hâlihazırda korunmakta olan fikrî ürünlerin de korunma süresini artıran TRIPs gelişmiş ülkelerin, özellikle ulus ötesi şirketlerin tekeli üstünlüklerini pekiştiren bir nitelik taşır (Karlıdağ, 2010: 106, 85). TRIPs, fikir ve sanat eserleri hukukunu, tek taraflı bir biçimde tamamen ticaret hukuku sahasına dâhil etmekle eleştirilmektedir (Bayamlıoğlu, 2008: 149).

"[...]TRIPs demokratik müzakereler sonucunda değil, ABD, AB ve Japonya'ya ait üç örgütün dayatmasıyla oluşturulmuştur. Bu üç örgüt Bristol Myers, Du Pont, General Electric, General Motors, Hewlett-Packard, IBM, Johnson&Johnson, Merck, Monsanto, Pfizer, Rockwell ve Warner gibi ulusötesi kuruluşların koalisyonu olan Fikrî Mülkiyet Komitesi IPC, Japonya'daki ekonomik örgütlerin federasyonu olan KEIDANREN ve AB'nin resmi iş ve endüstri sözcüsü olarak bilinen UNICE'dir. Toplantı sırasında gelişmekte olan ülkelerin yanlarında fikrî mülkiyet hakları ile ilgili bir uzman bulundurmadan ayrıntıları anlamaları zor olurken, konuyu anlayıp direnç gösterdiklerinde de ABD'nin ticari gücü ile ezilmişlerdir. (Karlıdağ, 2010: 124)"

Konunun daha da dramatik yanı, bugün fikrî mülkiyet hakları kapsamında korunmakta olan alanlarda öncü konumda bulunan ülke ve kuruluşların asıl gelişimini ve bugünkü hâle gelişini sağlayan ortamın, bu hakların olmadığı ya da çok daha gevşek olduğu bir ortam olmasıdır. Bugün ise bu "öncü"ler, fikrî mülkiyet hakları yokluğunda yarattıkları sektörleri kaybetmemek için kısa aralıklarla fikrî

²¹ Antlaşmanın tam metni için bkz. http://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/t_agm0_e.htm

mülkiyet yasalarının daha da katılaştırılmasını sağlamaktadırlar. Bu durumu Boldrin ve Levine şu şekilde açıklar:

“Yenilikçi ve dinamik endüstriler ortaya çıkar, çünkü fikrî tekel yoktur veya kolayca devre dışı bırakılabilir. Hızla büyürler, çünkü rekabet ve taklit, firmaların yenilik yapmasına yol açar ve onları buna zorlar, çünkü aksi takdirde yok olurlar. [...] Ancak, endüstri güçlenip daha ileri inovasyonlar için imkânlar azalınca, içerdekiler için tekel korumasının değeri yükselir ve lobi faaliyetleri katlanarak artar ve maalesef çoğunlukla başarılı olurlar. (Boldrin ve Levine, 2011: 68)”

Örneğin, “petro-kimya sektöründe patent almış teknolojinin ABD’de girişimciye serbestçe, korunmadan sunulması bu ülkenin hızla endüstrileşmesini sağlamıştır ve bu konudaki bilgiler fikrî mülkiyet yazınında nadiren yer almaktadır. (May’dan aktaran Karlıdağ, 2010: 124)” Aynı şekilde bugün en gelişmiş ülkeler arasında bulunan Almanya, İsviçre, Fransa, Japonya gibi ülkeler; günümüzde en çok tartışılan ilaç ve eczacılık alanlarında belirli bir olgunluğa ulaşmalarının ardından, 1960’lı ve 70’li yıllarda patent korumasına başlamışlardır (Karlıdağ, 2010: 124-125).

19. yüzyılda ABD’de yabancı yazarların eserleri için telif haklarının söz konusu olmadığı bir ortamda yayıncılık büyük ve başarılı bir iş kolu olarak kurulup hızla büyümüş, bunun da yanında önemli kitapların ucuz baskıları piyasaya verilerek Amerikan halkının okuryazarlığı artırılmış ve kültürel gelişimine katkıda bulunulmuştur. Üstelik İngiliz yazarlar, ABD’de telif haklarına sahip olmadıkları hâlde, Amerikan yayıncıların sattıkları kitaplarından, İngiltere’deki kendi telif ücretlerine oranla daha fazla kazanç sağlamışlardır (Boldrin ve Levine, 2011: 34-35). Benzer şekilde bugün telif haklarının en büyük küresel savunucularından olan Hollywood film endüstrisi, fikrî mülkiyet hakkının ağır elinden kaçan “korsanlar” tarafından kurulmuş; müzik endüstrisi de tamamen bestelerin “korsan” olarak plaklara kaydedilmesi sayesinde büyümüştür (Boldrin ve Levine, 2011: 47-48).

Bunların da ötesinde TRIPs, temelde, fikrî mülkiyetin malvarlıksal bir hak olduğunu açıkça belirterek, fikir ve sanat eserlerinin kültürel mirasın paylaşılmasındaki önemini göz ardı eder. Tamamen eser ve bağlantılı hak sahipleri perspektifinden kaleme alınıp onların menfaatlerine odaklanmış aşırı korumacı bir düzenlemedir (Bayamlıoğlu, 2008: 148-150). TRIPs rejimiyle birlikte;

“[...]fikrî eser ticari emtiaya indirgenerek; fikir ve sanat eserleri hukukunun bireyin kendini geliştirmesi ve kültürden eşit faydalanma gibi prensiplerle ilişkisi göz ardı edilmiştir. Ancak şu bir gerçektir ki, ne derece eser sahibi odaklı olursa olsun, her fikrî hukuk rejimi eser üzerindeki korumanın sınırlandırıldığı kimi durumlar belirlemek zorundadır. Fikir ve sanat eserlerini ticari alan içinde tutmayı amaçlayan TRIPs, eser korumasına getirecek sınırlamaları da asgari düzeye indirerek, eseri ticaret mevkiine koyanların aleyhine olabilecek ulusal düzenlemeleri önlemek istemiştir. (Bayamlıoğlu, 2008: 150)”

İnternet ve bilgi-işlem teknolojilerinin gelişimi hem eser sahiplerine mali haklardan faydalanma noktasında önemli fırsatlar sunmuş, hem de bu teknolojilerin yarattığı kolay ve neredeyse sıfır maliyetli kopyalama imkânları eser sahiplerinin erişim ve kopyalama engelleyici yazılımlara yönelmesine yol açmıştır. Teknoloji, bir yandan İnternet üzerinde eser sahibi haklarının ihlalini kolaylaştırırken, diğer yandan etkili kontrol ve koruma yöntemleri getirmiştir. İşte 2002 yılında yürürlüğe giren WIPO Telif Hakları Antlaşması²² (World Intellectual Property Organization Copyright Treaty ya da WIPO Copyright Treaty, WCT) ve WIPO İcralar ve Fonogramlar Antlaşması²³ (World Intellectual Property Organization Performances and Phonograms Treaty ya da WIPO Performances and Phonograms Treaty, WPPT) ile eserlerin dijital ortamda izinsiz kullanımlarının engellenmesi ve eserlerin kullanım ve erişim başına fiyatlandırılmasına olanak tanıyan teknolojik sistemlere hukuki koruma getirilmesi amaçlanmıştır (Bayamlıoğlu, 2008: 153). Bu antlaşmalar yeni olmakla birlikte aslen Bern Konvansiyonu'nun mevcut bilgi ve iletişim teknolojilerine göre güncellenmesi olmuştur (Karlıdağ, 2010: 107). Bunun yanında bu "güncelleme"lerle getirilen yeni ayrıcalıklar bazı dengesiz durumlara da yol açmaktadır:

"Sayısal ortamda hakkın tanımı ve kapsamı konuları ile çevrimiçi uygulamaları belirleyen WIPO anlaşmaları ulusal yasaları aynı çizgiye getirirken mülkiyet haklarının yeni ürünlere/hizmetlere uygulanmasını dolayısıyla yeni hakların korunmasını gerekli kılmaktadır. Yeni ayrıcalıklar demek olan bu yeni haklar yazarlardan, yaratıcılardan çok yayıncıların, endüstrideki firmaların yararına olmuştur. WIPO anlaşmalarıyla ilgili yapılan genel yorumlarda da bu anlaşmaların genel amacının ekonomik olduğu, tüketicilerden çok üreticilerin çıkarlarına odaklanıldığı, uluslararası ticarete telif haklarına ilişkin uluslararası standartların getirildiği, uluslararası ticarete sadece ABD ve fikrî ürünlerle ilgili mal ve hizmet dışsatımcısı birkaç ülkenin büyük kazançlar elde edeceği" belirtilmiştir. "Orijinal telif hakkı yasalarında yaratıcının yarattığı eserle geçimini sağlayabilmesi için verilen ekonomik hakların özel kuruluşlara, endüstriye devredilmesiyle eser sahipleri yarattıkları esere sahip çıkamamaktadırlar. Kültür endüstrilerinde eser sahiplerinin eserleri piyasaya getirilirken haklar yapımcıların tarafına doğru kaymaktadır. Sadece basımcıların girişimci yeteneğe sahip olması nedeniyle yazarların yayıncılara gereksinim duyduğu dolayısıyla endüstrinin çıkarlarının meşrulaştırılması düşüncesi TRIPs'ten sonra WIPO anlaşmalarında da imâ edilmiştir. Ekonomik hakların yanı sıra Bern Sözleşmesi ile onaylanan ve devredilemez olarak kabul edilen eser sahibinin manevi hakları da TRIPs ve WIPO anlaşmaları ile icracılara tanınan benzer haklarla hafifletilmiş, bir anlamda daraltılmıştır. (Karlıdağ, 2010: 109)"

WIPO Antlaşmaları'nı kabul eden devletler teknolojik önlemlerle ilgili çeşitli yaklaşımlar benimseyebilme serbestisine sahiptir. Bunlardan en kolay ve kapsayıcı olanı, fiilin sonucuna ve amacına bakılmaksızın, teknolojik önlemin etkisizleştirilmesine ilişkin her türlü yeni teknolojik gelişmenin yasaklanmasıdır. ABD

²² Antlaşmanın tam metni için bkz. http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html

²³ Antlaşmanın tam metni için bkz. http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html

ve AB düzenlemeleri bu yaklaşım çerçevesinde oluşturulmuştur (Bayamlioğlu 2008: 167).

“Erişimi kısıtlayan teknolojik önlemlerin etkisizleştirilmesinin, daha çok kullanıcı düzeyinde rastlanacak bir müdahale olması, sayıları binlerle ifade edilen bir davalı grubu anlamına gelir ki bu, eser sahibi için hakkın takibini zorlaştırır. Dolayısıyla teknolojik önlemleri etkisizleştirmeye yarayan araçları üreten ve dağıtanların da yaptırıma tabi olması fikri baştan beri kabul görmüştür. WIPO Antlaşmaları bu yönde bir yükümlülük içermemekle beraber, ihlal için hazırlık aşaması sayılan ve teknolojik önlemlerin etkisiz kılınmasına yarayan, gerek yazılım gerekse donanım olsun her türlü aracın üretim, dağıtım, ithalatı ve ayrıca bu amaca yönelik tüm diğer hizmetler, ABD ve AB mevzuatında yasaklanmıştır. [...] Bu genişletici düzenlemeler, eser korumasının sosyal ve kamusal boyutunu oluşturan, eser sahibi hakkı sınırlamalarını kamu aleyhine aşındırıcı etkiler yaratmaktadır. (Bayamlioğlu, 2008: 169-170)”

Neticede WIPO Antlaşmaları, dijital teknolojiler ve İnternet'in getirdiği değişime dair uluslararası alandaki temel düzenleme olmuştur. Fikrî mülkiyet korumasına sahip içeriğin İnternet ortamında pazarlanabilmesine hukuki zemin sağlayarak elektronik ticaret olgusunun, içerik ve eğlence endüstrisine ilişkin hukuki çerçevesini meydana getirmiştir (Bayamlioğlu, 2008: 174).

3.3.2. Dijital Hak Yönetimi: Hukukun Yazılımla Uygulanması

Enformasyon Çağı'nda hukuk ve teknoloji arasındaki ilişki yeni bir boyuta taşınmaktadır. Bilginin ekonomik üretim içerisinde artan önemi, onun kontrolüne yarayan teknolojilerin de hukuki düzenleme altına alınmasını getirmiştir (Bayamlioğlu, 2008: 295). 1990'lı yıllardan itibaren geliştirilmeye başlanan ve Dijital Hak Yönetimi (Digital Rights Management, DRM) adı verilen teknolojiler, telif hakkına sahip olan (ya da olmayan) dijital içeriğe erişimi ve bu içeriğin kullanılmasını denetleme, kısıtlama ve yasaklama yeteneğine sahiptir. Dijital Haklar Yönetimi'nin geliştirilmesinin ardındaki temel fikrin, lisanslama ve hak sahipliğini teknik araçlar vasıtasıyla kolaylaştırmanın yanı sıra, telif hakkına sahip içeriğin yasal olmayan kullanımının engellenmesi olduğu ifade edilmektedir (Karlıdağ, 2010: 114-115). DRM sistemleriyle birlikte yazılım, birey davranışını düzenlemek üzere, bir anlamda hukuku önceden uygulama fonksiyonunu üstlenmektedir. Ancak buradaki en büyük sakınca, yazılım ve iletişim sistemlerini üreten şirketlerin, birey davranışını doğrudan etkileme ve hukuku kendi başına uygulama ve hatta yaratma gücünü edinmiş olmalarıdır. Çünkü DRM sistemleriyle ilgili olarak devlet organları denetim ve düzenleme yapıyor olsa dahi kuralı oluşturan makam temel olarak bu sistemleri tasarlayanlardır. Böylece toplumun bilgiyle olan ilişkisi şirketler tarafından tamamen kontrol altına alınmaktadır (Bayamlioğlu, 2008: 300-302).

“Dijital formattaki içeriğin tanımlanması, sahipliği ve bu içeriğe ilişkin hakların uygulanmasını ilgilendiren süreç ve teknolojilerin genel adı (Bayamlioğlu, 2008: 302)” olan DRM, “yapımcı-yayıncı endüstrilerin, dijital içeriğin kullanımını yazılımla kontrol etmesini sağlar. (Bayamlioğlu, 2008: 304)” DRM için standart hâline gelmiş tek bir sistemden bahsetmek mümkün değildir. Bu teknolojiyi uygulayacak farklı DRM sistemleri farklı biçimlerde farklı şirketler tarafından uygulanmaktadır. Bu sistemler arasında 1) esere erişimi kontrole dayalı kimlik belirleme/tanımlama ve doğrulama sistemleri, 2) şifreleme sistemleri, 3) hakların yazılım yoluyla formüle edilmesini sağlayan programlama dilleri, 4) içerik korumasını sağlamak üzere filigran sistemleri bulunur (Bayamlioğlu, 2008: 305-315; Karlıdağ, 2010: 115). Bu sistemlerin hukuki dayanağı ise fikir ve sanat eserleri hukukunda teknolojik korumaya ilişkin ulusal ve uluslararası düzenlemelerdir.

DRM sistemleri dijital ortamda esere erişimi belli kıstaslarla sınırlar, sonrasında ise erişimi sağlama yetkisine sahip olanların da erişimini kontrol altında tutar. Böylece asıl olarak bir eserin çoğaltılma ve yayılmasıyla ilgili hakları düzenleyen telif hukuku, hak sahipleri yararına genişletilmiş, telif hakkı ise eserin kullanımıyla da ilgili hâle gelmiş olur. DRM, fikrî mülkiyet koruması altında bulunan bir ürünün yasal yollarla edinilmesinin ardından, onun nasıl kullanılıp kullanılmayacağını sıkı bir şekilde düzenler. Satın alınan bir CD’nin kendiniz için bir kopyasını yapmanızı engeller, bu CD’deki müziği bilgisayarınızdan dinlemek için MP3 formatına çevirmenize izin vermez, hatta o şirketin ürettiği cihaz dışındaki bir cihazda kullanmanıza engel olabilir; bir DVD izlerken filmin başka bir noktasına hızlı sarma yoluyla geçmenizi engelleyebilir; İnternet’ten satın aldığınız dijital bir müzik parçasını yalnızca o bilgisayardan o kullanıcı hesabıyla dinleyebilirsiniz, sahip olduğunuz MP3 çalıcısına ya da kullandığınız bir diğer bilgisayara aktarmanız mümkün değildir; satın aldığınız bir elektronik kitabın yazıcıdan çıktısını alıp onu kâğıt üzerinden okumaktan sizi men eder. Kısacası, mevcut telif hakları düzenlemelerinde “adil kullanım” olarak görülen ve kişisel kullanımı içeren bütün bu yasal eylemlerde bulunmayı engeller. Bu sistemlerin fikir ve sanat eserleri hukukunda yarattığı değişim, bireylerin bilgiden faydalanma imkânına olumsuz etkilerde bulunmuştur (Bayamlioğlu, 2008: 271).

“Klasik fikir ve sanat eserleri hukuku, eser sahibi hakkını sınırlayıcı düzenlemelere yer vermekle beraber, bu kuralların makine diline çevrilerek DRM sistemlerine aktarılması sırasında, hukukun izin verdiği pek çok kullanım biçimi ortadan kalkmaktadır.” Bunların yanında, “fiziki dünyanın yapısından kaynaklanan ve kanuna girmemiş kimi imkânlar da, dijital

ortamda yitirilmiştir. Örneğin, fiziki dünyada herhangi bir esere her nasıl olursa olsun kişisel amaçla erişim mümkündür ve kullanıcının eser sahibinden izin almasına gerek yoktur. [...]

Son on yıllık süreçte global ölçekte Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku alanındaki gelişmeler, dijital ortamda eserleri koruma adına oldukça tek yönlü düzenlemelere gidildiğini göstermektedir. (Bayamlıoğlu, 2008: 326-328)”

Bunun yanında DRM sistemleri, fikrî ürün kullanıcılarıyla ilgili kişisel verileri toplamaya imkân vererek tüm modern hukuk sistemlerince tanınmış kişi mahremiyetinin ve özel sahasının korunması ilkesine de ters düşer. Eser korumasının gerektirdiğinin çok ötesinde izleme yapan DRM sistemleri yoluyla toplanan her türlü kişisel bilgi; o kişinin kültürel, siyasi ve estetik tercihleri konusunda detaylı veri sağlar. Koruma konusu eserin kullanım saati, kullanım süresi, sıklığı ve kullanım yeri gibi bilgileri de içeren bu veriler ayrıca pazarlama maksatlı olarak saklanır veya üçüncü kişilere satılır. Bu durum özel hayatın gizliliği ilkesi açısından endişe doğurmaktadır (Bayamlıoğlu, 2008: 331-333).

Kullanıcının adil kullanım hakkına ve kişisel mahremiyetine getirdiği sakıncalar yanında, bu sistemin bilginin kamuya aktarılmasına ilişkin de pek çok olumsuz getirisi vardır:

“[Bu teknoloji] çoğaltmayı, paylaşmayı, materyali borç vermeyi, kütüphanelere gelemeyen öğrencilere enformasyon göndermeyi önlediği veya [buna] sınırlamalar getirdiği için kütüphanelerin işlevlerine engel olmaktadır. Bu kısıtlanmış koşullarda izin almak veya sayısal haklar yönetimi teknolojilerine sahip olmayan malzemeyi elde etmek için kütüphaneler özel anlaşmalar yapmak için çaba göstermektedirler ki, bu seçenek de gerçekte çok büyük ve mali olanaklara sahip güçlü kütüphaneler tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Böylece sayısal bölünme daha da artarken daha küçük veya kaynakları kısıtlı kütüphaneler işlevlerini yitirmektedirler. Bir toplumun bilimsel mirasını ve kültürünü gelecek kuşaklara aktarmakta önemli olan kütüphaneler ve arşivler DRM'nin erişim zorluğu yaratması nedeniyle tehdit altında görülmektedir. (Karlıdağ, 2010: 132-133)”

DRM'nin ifade özgürlüğüne karşı tehdit teşkil ettiği durumlar da söz konusudur. 2000 yılında Princeton Üniversitesi Bilgisayar Bölümü'nden Prof. Edward Felten ve ekibi, müzik endüstrisinin sayısal müzik dosyalarının kopyalanmasını önlemek amacıyla kullandığı filigran teknolojisinin (SDMI/Secure Digital Music Initiative) nasıl işlediğiyle ilgili akademik bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmanın bulgularını 2001 yılında uluslararası bir çalıştayda sunmak isteyen Felten'e, SDMI Vakfı başkanı tarafından bildiriye geri çekmesi konusunda ikazda bulunulmuştur. Bildiri geri çekilmediği takdirde yasal önlem alınacağı bildirilmiştir. Böylelikle telif hakkı koruması, ifade özgürlüğünü kısıtlama amacıyla kullanılabilmiştir (Perelman'dan aktaran Karlıdağ, 2010: 131).

“Yaratıcılığı teşvik etmek” düşüncesi DRM sistemlerinin tasarımında kendine yer bulmadığından bu sistemler bilgi ve enformasyonun çoğaltılıp aktarılmasına

engel olur. Bu durum hem eğitim ve araştırma gibi konuları, hem de demokratik toplumların olmazsa olmazı durumundaki geniş yelpazedeki fikirlere erişimi olumsuz etkiler. İnsanlara içerik erişiminin yanında içerik saklanması da farklı seçenekler sunan açık kaynaklı yazılım uygulamalarının da DRM sistemlerinin tehdidi altında kalması bilimsel, kültürel ve yasal araştırmalar açısından olumsuz etkilerde bulunmaktadır (Karlıdağ, 2010: 134-135).

DRM sistemlerini etkisizleştirmek ulusal ve uluslararası düzenlemelerde hukuka aykırı kabul edilmiştir. WIPO Antlaşmaları'nın hayata geçirilmesi amacıyla hazırlanan ve takip eden bölümlerde üzerinde durulacak olan ABD ve AB düzenlemeleri, "teknolojik koruma adı altında genel erişim engeli yaratmışlardır. Bu ise, eser korumasına ilişkin kuralların, farklı ticari stratejiler için kullanılmasını gündeme getirmiştir. (Bayamlıoğlu, 2008: 318)" Teknolojik önlemleri koruyan bu hukuk kuralları rekabeti engelleyici amaçlar için de kullanılma potansiyeline sahiptir.

DRM sistemlerinin tasarlanmasında ilk öncelik, içerik sağlayan ticari girişimin korunmasıdır. Bu nedenle kullanıcı, koruma altındaki bir esere ulaşabilmek için kişisel verilerinin toplanması ve çeşitli tüketim alışkanlıklarının izlenmesine katlanmak zorunda kalır (Bayamlıoğlu, 2008: 340). Bu sistemler yalnızca kullanıcıları değil içerik yaratıcılarını da olumsuz yönde etkiler, çünkü denetim yayıncı ve yapımcılardadır. Böylece yayıncılar, kullanıcıların yanında içerik yaratıcılarına da etkin biçimde müdahale edebilme olanağına kavuşur ve kendilerinden yetki alınmadan işlem yapılamamasını sağlarlar (Karlıdağ, 2010: 138-139). Bunun yanında DRM sistemleri telif hakkı ve bağlantılı haklara hukuk sistemleri tarafından getirilmiş bazı sınırlamaları da fiilen ve/veya hukuken ortadan kaldırmaktadır. Pek çok farklı ülke hukukunca eğitim, haberleşme, eleştiri gibi toplumsal ilerlemeye katkı sağlayan etkinlikleri özendirmek amacıyla getirilmiş olan bu sınırlamalar, tanınan tekel hakkı karşılığında kamusal yararlar açısından bir denge durumunu da ifade eder. DRM ile birlikte bu denge, hak sahibi yararına bozulmaktadır. Son olarak, bu sistemler kullanım kolaylığını da azaltarak bilgiye ulaşmayı çeşitli aşama ve süreçlere tabi tutar (Bayamlıoğlu, 2008: 340).

3.3.3. Amerika Birleşik Devletleri

ABD, WIPO Antlaşmaları'nı iç hukukuna yansıtmak için 1998 yılında Dijital Binyıl Telif Hakkı Yasası'nı²⁴ (Digital Millennium Copyright Act, DMCA) yaptı. Bu yasayla birlikte fikrî ürünlerin kopyalarında uygulanan teknolojik önlemleri (DRM) geçersiz hâle getirebilen teknolojilerle ilgili yasaklamalar getirildi. Bu yasadan önceki dönemde telif hakkının ihlali; eserin izinsiz olarak kopyalanması, çoğaltılması veya eser sahibinin izni olmadan alıntı yapılması durumlarını kapsıyordu. DMCA ile birlikte, esere izinsiz erişim sağlayan teknolojinin kontrolüne ve doğrudan, eserle temasın engellenmesine dayalı, telif hakkı ihlalinin bağımsız yeni bir düzenleme şekli ortaya çıkmış oldu (Bayamlıoğlu 2008: 192). Buna göre teknolojik önlemleri geçersiz kılmak için kullanılan donanım ya da yazılımlar, telif hakkına sahip içeriğe erişimi sağlayan ve söz konusu içeriğin kopyalanmasına yarayan olmak üzere iki grupta sınıflandırıldı. Erişimi sağlayan cihazların üretimi, satışı ve kullanımına yasak getirilirken, kopyalama araçlarının ise yapımı ve satışı yasaklanıyordu (Karlıdağ, 2010: 112). Kısacası ortada doğrudan bir telif hakkı ihlali olmasa bile, telif hakkı ihlali için kullanılabilme potansiyeli olan her türlü cihazın üretim, satış ve kullanımını suç kapsamına alıyordu. Yasanın uygulamaya girmesinin ardından program ve donanım geliştiricisi şahıslara ve bu şahısların geliştirdiği program ya da donanımları satan firmalara karşı davalar açılmaya başlandı. Örneğin DVD Copy Control Association isimli kuruluş, kullanıcılarına kendi ellerinde bulunan DVD'lerin kopyalarını bilgisayarlarına yüklemesine olanak veren bir ürün satan RealNetworks'a karşı bir dava açtı ve kazandı (Sandoval, 2009). İçerik korumasına sahip bir DVD'nin satın alındıktan sonra bir bilgisayara daha rahat bireysel kullanım için bile kopyalanması suç sayılıyordu. Bu yasayı dayanak alan başka bir dava 2007 yılında telif hakları Universal Music Group'a ait olan bir şarkı eşliğinde 13 aylık oğlunun 29 saniyelik dans videosunu Youtube'a yüklemiş olan Stephanie Lenz'e karşı açıldı. Bununla birlikte mahkeme bu tip bir kullanımın "adil kullanım" kapsamında olduğunu belirledi ve dava düştü (Egelko, 2008). Ancak yasa, bu tip davalar açılmasına olanak sağlar bir yapıda olduğu için çokça eleştiriliyor. Yasa dayanak alınarak fikrî mülkiyet alanında faaliyet gösteren endüstri tarafından yapılan şikâyetlerin yaklaşık üçte birinde bu son derece kısıtlayıcı yasaya rağmen telif hakları ihlalinin söz konusu

²⁴ Yasanın tam metni için bkz. <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/BILLS-105hr2281enr/pdf/BILLS-105hr2281enr.pdf>

olmadığı bildiriliyor (Gibbons, 2009). Bu durum yasanın endüstri tarafından kötü kullanıma ne kadar açık olduğunu da gösteriyor.

“Telif hakkı uzmanı Jessica Litman’a göre, Kongre bağımsız bir telif hakkı yasası hazırlamak yerine çıkar grupları tarafından oluşturulan tasarılar üzerinden giderek telif hakkı yasası çıkarmakta ve yürürlüğe koymaktadır. Bazılarına göre, Kongre telif hakları konusunda uzman olmadığı için bu konuyu bilen ve yapılacak değişikliklerden etkilenen grupların görüşlerine yer vermesi doğal bir durumdur. Ancak bu biçimde yapılan düzenlemelerin yasaların özüne uygun olmaktan çok siyasal amaçlara hizmet ettiğini belirten karşı görüştekiler ise, çıkarlara göre yapılan yasanın aksaklıklarla dolu olduğunu ifade etmektedirler. Kendi siyasal gündemlerini geliştirmenin ötesinde çıkar gruplarının yaptıkları asıl kötülük mahkemelerde ortaya çıkmaktadır. Çünkü yargıçlar, yasaların Kongre üyelerinin görüşlerini içerdiğini düşünerek kararlarını vermekte, daha sonra görülen davalar da bu kararları örnek almaktadır. (Karlidağ, 2010: 113)”

Dijital hak ve özgürlüklerle ilgili çalışan sivil toplum kuruluşu Electronic Frontier Foundation (2010), DMCA’nın ifade özgürlüğüne zarar verdiğini, adil kullanım ilkesini hiçe saydığını, rekabeti engellediğini, iletişimin gizliliği ilkesine aykırı sonuçlara yol açtığını, bunun sonucunda geliştiricilerin, araştırmacıların, basın ve kamunun yasal çerçeve içerisindeki eylemlerinin dahi kısıtlandığını belirtmektedir. Bayamlıoğlu (2008: 176)’nin de işaret ettiği üzere düzenleme pek çok meşru ve kamuya yararlı faaliyetin ticari rekabet dürtüleriyle engellenmesine imkân vermektedir. DMCA’nın teknolojik alanda getirdiği yasaklamalar bilgisayar bilimleri alanında da pek çok araştırma üzerinde olumsuz etkide bulunmuştur (Bayamlıoğlu, 2008: 181).

“ABD düzenlemesi, WIPO Antlaşmaları’nda taraf devletler için öngörülenin çok ötesindedir. ABD Yasası sadece teknolojik önlemlere müdahale edilmesini değil, bu işe yarayan araç ve yazılımların her türlü üretim ve dağıtımını da yasaklamaktadır. Belirtildiği gibi bu, eser korumasına kullanıcı lehine getirilmiş istisnaları baştan işlevsiz hale getirmektedir. Yasa, düzenlenişi itibarıyla, kimi telif hakkı istisnalarını dijital ortamda geçersiz hale getirmektedir. (Bayamlıoğlu, 2008: 184)”

2011 yılı içerisinde ABD’de Senato’nun gündemine fikrî mülkiyet ile ilgili iki ayrı yasa tasarısı daha getirildi. SOPA (Stop Online Piracy Act, Çevrimiçi Korsanlığı Durdur Yasası) ve PIPA (PROTECT IP Act ya da Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act, Ekonomik Yaratıcılığa Karşı Gerçek Çevrimiçi Tehditleri ve Fikrî Mülkiyet Hırsızlığını Önleme Yasası) olarak adlandırılan bu yasalar temelde birbirlerine benzer ve birbirlerini tamamlayıcı özellikler gösteriyor. Bilhassa sinema ve müzik endüstrisi ile başta Microsoft, Apple, Intel, Dell gibi yazılım ve donanım şirketleri olmak üzere bilgisayar endüstrisinin bir kısmının ön ayak olduğu ve gündeme getirilmesini sağladığı bu yasalara göre telif hakkı ve bağlantılı hak sahiplerinin yasal yetkileri fazlasıyla genişliyor, hatta bu yetkiler uluslararası hukuk kurallarını çiğneyecek bir biçimde küreselleşiyor. Yasalar kapsamında sadece telif hakkını ihlal eden değil, bu ihlali kolaylaştırdığı düşünülen

İnternet sitelerinin sansürlenerek erişime tamamen kapatılması öngörülüyor. Üstelik bu yasalar yalnızca telif hakkı ve bağlantılı hak sahiplerini değil, bu yayınlardan zarar gördüğünü iddia eden diğer servisleri de konuya müdahil kılarak telif hakkı kavramının kendisini de aşırı biçimde genişletme özelliğine sahip. ABD dışından yayın yapan sitelerin de hedef hâline gelmesiyle ABD'nin hukuksal yetkilerinin ölçüsüz bir biçimde genişletilmesi de söz konusu oluyor. Bu da yasalara karşı oluşan kamuoyu tepkisinin küresel boyuta yayılması sonucunu getiriyor (Uçkan, görüşme, 2012). Bu yasalara karşı olanlar arasında insan hakları örgütleri, İnternet'te yansızlığı ve özgürlüğü savunan kuruluşlar, İnternet aktivistleri, açık kaynak yazılım uygulamaları üretenler ve pek çok hukukçu ve akademisyenin yanında Google, Facebook²⁵, Twitter²⁶, Yahoo²⁷, eBay²⁸, PayPal²⁹, Wikipedia³⁰ gibi İnternet üzerinden hizmet sunan pek çok teknoloji şirketi ve platformu da bulunmakta. Söz konusu yasalardan yana tavır alanlar bu yasalar sayesinde fikrî mülkiyet alanında faaliyet gösteren şirketlerin ve söz konusu endüstrinin, özellikle ABD dışından yayın yapan İnternet sitelerine karşı da yasal yaptırımlar getirilmesi yoluyla, daha etkin bir şekilde korunabileceğini belirtiyorlar. Yasalara karşı çıkanlar ise bu yasaların ifade özgürlüğünü ve yenilikçiliği tehdit ettiğini ve yalnızca tek bir sayfasında tek bir kullanıcı tarafından paylaşılmış telif hakkı ihlali yaratan bir içerik, hatta böyle bir içeriğe yollanan herhangi bir link nedeniyle herhangi bir İnternet sitesinin tamamen yasaklanması yönünde bir uygulama getirdiğini belirtiyorlar. Yasaların istismara açık olduğu ve bu yasaların koruduğu kesimlerin ve hükümetin diledikleri anda diledikleri herhangi bir İnternet sitesini yasaklayabileceği endişeleri dile getiriliyor. Ayrıca yasalar telif hakları ihlaline ilişkin cezai yaptırımların da artırılmasını ve beş yıla kadar hapis cezasını öngörüyor.

Bu yasalar aslında Türkiye'de ayrıntılı bir hukuki altyapısı mevcut olmadığı hâlde fiilen uygulanan ve çalışmanın ilerleyen kısımlarında incelenecek olan İnternet

²⁵ Facebook: <http://www.facebook.com/>

²⁶ Twitter: <http://www.twitter.com/>

²⁷ Yahoo: <http://www.yahoo.com/>

²⁸ eBay: <http://www.ebay.com/>

²⁹ PayPal: <http://www.paypal.com/>

³⁰ Wikipedia: <http://www.wikipedia.org/>

sitesi yasaklamalarının daha gelişmiş bir biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Yasalara karşı hem ABD’de hem de uluslararası kamuoyunda gösterilen büyük tepki ve yapılan protestolar neticesinde yasalar şimdilik geri çekilmiş durumda. Ancak konuyla ilgilenen uzmanlar, bu yasaların ya da hemen hemen aynı içeriği taşıyacak fakat farklı isimlerle adlandırılacak olan benzer yasaların mutlaka yeniden gündeme geleceğini belirtiyor (Uçkan, görüşme, 2012).

3.3.4. Avrupa

1990’lı yılların başından bu yana Avrupa Birliği’ndeki en yoğun hukuki düzenleme alanlarından birisi Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku olmuş, bu alan 8 ayrı direktifle düzenlenmiştir (Bayamlıoğlu, 2008: 195). Bu düzenlemelerin en önemlilerinden biri olan Avrupa Telif Hakları Direktifi³¹ (European Union Copyright Directive, EUCD) 2001 yılında kabul edilmiştir. WIPO Antlaşmaları’na dayanan, enformasyon toplumunda telif hakları ve bağlantılı hakların uyumlaştırılması konulu ve “İnternet ortamında eser sahipleri ile toplum ve son kullanıcılar arasındaki telif hakkı dağılımını Avrupa düzeyinde düzenleyen (Karlıdağ, 2010: 110)” direktif; film, müzik ve bilgisayar endüstrisinin; son kullanıcıların ve dolayısıyla toplumun çıkarları üzerinde elde ettiği bir zafer olarak görüldüğünden (Ginsburg, 2001) büyük tartışmalar yaratmıştır.

“Haklar ve yükümlülüklerin dengesine bakıldığında telif hakkı sahipleri kârlarını çoğaltılmaktadır, çünkü yükümlülükler fazlasıyla dar kapsamlı, durgun olurken haklar teknik korumayla birlikte önceden olduğundan daha fazla güçlüdür. Nitekim Direktifin en tartışmalı maddesi teknolojik önlemlerin tanımlarının yapıldığı ve amaçlı olarak bu önlemlerin geçersiz kılınmasına karşı üye ülkelerin yasal tedbir alması gerekliliğini vurgulayan 6. madde olmuştur. Teknolojik önlemleri geçersizleştirebilecek her türlü aracın üretiminin, dışsatımının, dağıtımının, satışının, kiralınmasının, satış ve kiralama için reklamının yapılmasının engellenmesi için üye ülkelerin gerekli tedbirleri alacağı, öyle ki en zayıf koruma tedbirinin en basit biçimde kırılmasına karşı bile yasal korumanın sağlanması gerekliliği [...] açıkça belirtilmiştir. (Karlıdağ, 2010: 111)”

Böylece yeni teknolojiler arasında bir meşruiyet çatışması yaratılmakta, telif hakkı sahiplerinin yararına kullanılacak teknolojiler “yasal” olarak nitelenmekte, bunun yanında pek çok başka kullanım alanına sahip olsalar bile telif hakkı sahiplerinin geliştirilmesine ön ayak olduğu koruyucu dijital tedbirleri geçersizleştirebilme potansiyeline sahip teknolojilerin geliştirilip dağıtılması

³¹ Direktifin tam metni için bkz. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32001L0029:EN:HTML>

yasaklanmaktadır. Ayrıca söz konusu koruyucu dijital tedbirleri “adil kullanım” kapsamı içerisinde geçersizleştirme imkânı da bu şekilde ortadan kaldırılmış olur.

“AB Direktifi’nin 6. maddesi, eser sahibi hakkına getirilen sınırlama ve istisnalar bakımından, kullanıcılar aleyhine açık olumsuzluklar içermektedir. [...] [E]ser korumasından yararlanmayan kamuya mal olmuş eserler veya niteliği itibariyle yaratıcı unsur içermeyen içeriğe erişimi engelleyen teknolojik önlemler, Direktifin kapsamı dışında” olsa dahi “teknolojik önlemleri etkisiz kılan araç ve ekipmanın üretim ve dağıtımı, her durumda ve her ne amaçla olursa olsun yasaklanmıştır. Oysa klasik Fikir ve Sanat eserleri Hukukunda, kamuya sunulmuş eserlere ücretli veya ücretsiz erişimi doğrudan engelleyen bir hak mevcut değildir. Eser sahibine tanınmış böyle bir münhasır hak bulunmamaktadır. Eserlerin CD, basılı kitap vb. fiziki bir mecra üzerinden dağıtıldığı ortamda eser sahibi, yayma ve çoğaltma gibi haklara sahiptir ve genel bir kavram olarak esere erişim, burada yer almaz. Kitap örneğinden bakıldığında yazar, lisans veya hak devrine ilişkin bir sözleşme çerçevesinde yayımcıya, kitabı basarak satma yetkisi verir. Yayımcı çoğalttığı kopyaların malikidir, ancak bu ona sadece kopyaları satma hakkı verir. Kitabı kimin kaç kere okuduğuyla ilgisi olamaz. Eğitim amaçlı kullanım için istisna tanıyan bir hukuk sisteminde, kitabı sınıfta ders aracı olarak kullanmak isteyen bir öğretmen, kitabı kısmen çoğaltma hakkına sahiptir ve kitapçıdan bir kitap satın alması gerekmez. Öğretmenin kitabı satın almak yerine kütüphaneye gitmek veya bir yakınından temin etmek imkânı vardır. Oysa elektronik ortamda sözleşmeler, eserin üçüncü bir kişiye kullandırılmasını veya verilmesini, lisans hükümleriyle yasaklayabilir. (Bayamlioğlu, 2008: 200-201)”

Direktif doğrudan uygulanabilir nitelikte olmasa da Avrupa Birliği’ne üye olan her devletin bu direktifle öngörülen yasal düzenlemeleri yapıp iç hukuklarında da yürürlüğe sokması zorunludur. Avrupa Konseyi belirlenen süre içerisinde bunu yapmayan ülkelere karşı Avrupa Adalet Divanı aracılığıyla dava açmaktadır.

Hem ABD hem AB düzenlemesi, erişim engelleyici teknolojik önlemlerin geçersiz kılınmasını, söz konusu eylem telif haklarına getirilen sınırlamaların kapsamına giriyorsa bile, ihlal sayar. Bu ihlal, klasik eser korumasından bağımsız bir hukuki düzenlemenin konusu hâline gelmiştir. Böylece koruma altında bulunan esere sadece erişimi bile, yani eseri okumayı, izlemeyi veya dinlemeyi hukuka aykırı sayan yeni bir yaklaşım söz konusu olmuştur. Fiziki ortamda asla engellenemeyen ve tartışma konusu da olmayan esere erişim kavramı, elektronik ortamda fikrî mülkiyet haklarının en önemli noktalarından biri hâline gelmiştir (Bayamlioğlu, 2008: 211).

Her iki düzenleme de eser sahibi hakkını yayımcı-yayıncı endüstriler lehine güçlendirmiş, klasik fikir ve sanat eserleri hukukunda yasal olarak uygulama alanı bulan sınırlama ve istisnaların işletilmesini ise İnternet alanında adeta imkânsız hâle getirmiştir. Bu durum da “bilgi” üzerindeki sermaye hâkimiyetini artırarak kamusal bilgi alanında ciddi bir daralmaya sebebiyet vermiştir (Bayamlioğlu, 2008: 212).

3.3.4.1. Fransa ve HADOPI yasaları

Fransa'da Nicolas Sarkozy, 2007'de devlet başkanlığına seçilmesinin ardından, telif hakkı yanlısı lobilerin de desteği ve yönlendirmesiyle radikal adımlar atmaya başlayıp telif hakları konusunda yeni bir düzenleme için harekete geçti ve ortaya HADOPI (la Haute Autorité pour la Diffusion des Oeuvres et la Protection des droits sur Internet, İnternet'te fikrî eserlerin dolaşımı ve fikir haklarının korunması için Yüksek Konsey) çıktı. Yasa, bir tür konsey kuruyor ve dijital fikir haklarıyla ilgili tüm yetkiyi müzik, film ve benzeri endüstrilerin meslek örgütleri ve birliklerinden oluşan bu konseye devrediyordu. Yani, eğlence endüstrisi İnternet üzerinden yapılan dosya paylaşımı üzerindeki kararları alma yetkisini kazanıyordu. Bu yetki, telif hakkı ihlallerini İnternet erişimini kısıtlayarak ve engelleyerek cezalandırmayı da içeriyordu. Fakat idari bir otoriyete, hele ki özel sektör temsilcilerinden oluşan bir birime cezai yaptırım yetkisinin devredilmesi Fransız Anayasası'nın "güçler ayrılığı" ilkesiyle çelişiyor, bunun yanında anayasal bir hak olan ifade ve iletişim özgürlüğünün de ihlali anlamına geliyordu. HADOPI yasası Meclis'ten geçtikten hemen sonra 10 Haziran 2009'da Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edildi. Mahkeme'nin bu kararı, İnternet erişiminin anayasal ifade ve iletişim özgürlüğü ile bağlantılı olduğu yolunda örnek bir hukuki temayül de oluşturdu (Uçkan, 2009a). Bu arada yasanın Meclis'te tartışıldığı sıralarda Fransız Kültür Bakanlığı sanatçılardan topladığını iddia ettiği 10 bin imzayı kamuoyuna açıklamıştı. Fakat sonradan bu imzaların ya hiçbir şekilde sanatla ilgilenmeyen ya da hiç var olmayan insanlara ait olduğu ortaya çıktı. İmza kampanyasında isimleri bulunan ve gerçekten sanatla iştiğal eden kişiler ise bu kampanyaya imza vermediklerini belirttiler (Saulnier, 2009). Anlaşıldığı kadarıyla Fransız hükümeti bu konuda sanatçı desteğini arkasına alamamış, bu nedenle böyle bir yol takip etmişti.

HADOPI yasasının Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmesinin ardından yasa metninde ufak değişiklikler yapılarak HADOPI2 olarak anılan metin hazırlandı. Kültür Bakanı François Mitterand benzer bir yasanın Güney Kore'de başarıyla uygulandığını söyleyince Fransız toplumunun tepkisini çekti. Fransızlar kendilerinin Güney Kore gibi demokrasi açısından pek de ileri bir noktada olmadığını düşündükleri bir ülkeyle karşılaştırılmasından hoşnut kalmamışlardı. Tam bu sırada Mitterand'ın telif hakkı lobilerinin en etkililerinden biri olan SACD (Super Audio Compact Disc, Sony ve Philips konsorsiyumu tarafından geliştirilmiş dijital ortam formatı) üyesi olduğu haberleri yapılıyordu. Üstelik aynı dönemde Mitterand'ın yakın

arkadaşı ve büyük bir dağıtım ve satış ağı olan Naive'in CEO'su Patrick Zelnik'i İnternet üzerinde müzik ve filmlerin yasal sunumunun geliştirilmesi ile ilgili bir görevin başına getirmesi tepkileri daha da büyüttü. Fransız medyası Mitterand'dan "lobi bakanı" diye söz etmeye başlamıştı (Uçkan, 2009a). Bütün bunların getirdiği dalgayla HADOPI karşıtı hareketler toplum içerisinde büyük bir ivme kazandı, pek çok sivil inisiyatif kuruldu.

HADOPI'nin yeni versiyonu için Meclis'te yapılan oylama Sarkozy hükümetine yönelik çok ağır suçlamalara sahne oldu. Sosyalist Parti milletvekili Patrick Bloche parmağını Sarkozy'ye ve yanında oturan Kültür Bakanı'na doğru sallayarak şunları söylüyordu:

"10 Temmuz'daki örnek Anayasa Mahkemesi kararına rağmen akıllanmadınız. Sarkozy'nin ve Lobi Kültürü Bakanı'nın açık baskısı sonucu bu berbat yasayı tekrar önümüze getirdiniz. Olur da bu yasayı bugün geçirmeyi başarılırsanız, tekrar Anayasa Mahkemesi'ne gideceğiz. Bu yeni metin de Anayasa'ya aykırı. İkinci karar suratınızda bir tokat gibi şaklayacak. Sizi özgürlük düşmanları! Aynı yasanın ikinci kez Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmesiyle tarihe geçeceksiniz. Fransız tarihinin en ultra sağcı, anayasamıza karşı en saygısız hükümeti olarak tarihe geçeceksiniz! Bu bir yasa değil, orman kanunu! (aktaran Uçkan, 2009a)"

Bununla birlikte yasa Meclis tarafından onaylandı, Mitterand'ın yuhalamalarla bölünen "teşekkür konuşması" ise şöyleydi: "Nihayet bırakınız yapınlar mantığından kurtulmak için siyasi cesaret gösterdiğimiz ve İnterneti kendi özgürlükçü ütopyalarının alanı yapmaya çalışanlara karşı hakları koruduğumuzdan dolayı bir gün sanatçılar bizi hatırlayacak. (aktaran Uçkan, 2009a)" Mitterand İnternetin "özgürlükçü bir alan" olamayacağını savunuyordu. Yeniden Anayasa Mahkemesi'ne götürülen yasa bu sefer iptal edilmedi ve onaylandı³². Bu versiyondaki ciddi sayılabilecek tek fark bir kullanıcının İnternet bağlantısı kesilmeden önce adli bir incelemenin öngörülüyor olmasıydı (Pfanner, 2009).

3.3.4.2. Birleşik Krallık ve Dijital Ekonomi Yasası 2010

Birleşik Krallık'ta 8 Haziran 2010 itibariyle Dijital Ekonomi Yasası 2010 (Digital Economy Act 2010) adı verilen ve HADOPI'ye çok benzer bir yasa yürürlüğe girdi³³. Buna göre, temel olarak, *peer-to-peer* paylaşım ortamlarından telif hakkına

³² Yasanın tam metni için bkz. <http://www.senat.fr/dossier-legislatif/pjl07-405.html>

³³ Yasanın tam metni için bkz. <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/24?view=plain>

tâbi içerikleri bilgisayarlarına yükleyenlere ait bilgiler müzik endüstrisi temsilcileri tarafından tespit edilecek, bu bilgiler söz konusu kişilerin İnternet servis sağlayıcılarına gönderilecek ve servis sağlayıcılar da bu kişilerin İnternet bağlantısını kesecekti. Bununla birlikte para cezası gibi başka cezalar da öngörülmekteydi.

Bu yasa da doğal olarak pek çok eleştiri aldı. Britanya'nın ikinci büyük İnternet servis sağlayıcısı olan TalkTalk en başından beri yasanın karşısında yer almıştı (BBC News, 2009b). Yeni yasayla mahkeme aracılığıyla savaşıacaklarını ve kullanıcıların kolaylıkla *peer-to-peer* paylaşım ortamları dışındaki uygulamalara yöneleceklerini ("binlerce İnternet radyo istasyonunu tarayan ve istenen şarkıları bilgisayara indirmeye müsaade eden programlar" gibi) kanıtlayacak araştırmalar yaptıracaklarını ilan ettiler (TalkTalk Group, 2010). Temmuz 2010'da da Britanya'nın en büyük İnternet servis sağlayıcısı BT, TalkTalk'un aldığı konumu destekleyerek yasayla ilgili adli inceleme talebinde bulunacaklarını, çünkü yasanın yeterli inceleme yapılmadan kabul edildiğini ve hem yurttaşların temel haklarına hem de ticari faaliyetlere zarar verme potansiyeline sahip olduğunu belirtti (BT, 2010). Bununla birlikte bazı diğer İnternet servis sağlayıcıları yasayı desteklediklerini belirtiyordu. Şarkı yazarı Dan Bull ise The Pirate Bay üzerinden yasa hakkındaki endişelerini ifade ediyordu (Bull, 2010). 2010 yılının Kasım ayında Birleşik Krallık Adalet Yüksek Mahkemesi yasanın bazı kısımlarının adli incelemeye tâbi tutulacağını açıkladı (Out-Law News, 2010).

Fransız HADOPI düzenlemesinden esinlenen yasalar başta Almanya, Hollanda ve İsveç olmak üzere Avrupa'nın pek çok ülkesinde daha hazırlanmaya başlandı.

Bütün bu gelişmelerin yanında Britanya'da hiç beklenmedik başka bir gelişme de oldu. Başbakan David Cameron fikrî mülkiyet haklarını "İnternet çağına uygun bir hâle getirmek üzere" yeniden gözden geçireceklerini açıkladı (BBC News, 2010b). Cameron bununla da kalmayarak telif konusu olan içeriklerin hak sahiplerinin iznine gerek kalmadan daha geniş bir özgürlükle kullanılmasına ilişkin düzenlemeler de yapılacağını ve bu değişikliklerin yaratıcı yenilikleri artırmasını umut ettiklerini ifade etti. Bu gelişme müzik, sinema ve oyun endüstrisini endişelendirip öfkelenirdiyse de İnternet camiasında bir zafer olarak algılandı (Polat, 2010). "Özgür İnternet" adına kampanyalar yürüten pek çok kişi ve kuruluş tartışmalı Dijital Ekonomi Yasası'ndan sonra hükümetin dengeyi zaten yeniden

kurması gerektiğini belirtiyordu. Open Rights Group'tan Jim Killock ise telif hakkı yasalarının bir kısmının gerçekten absürd olduğunu belirtiyor ve Dijital Ekonomi Yasası'nın da kişisel kopyalama ve parodiyle ilgili kullanıcı hakları konusunda devasa bir eksiklik yaratmış olduğunu ekleyerek şöyle devam ediyordu: “Geçmişte kalmış yayıncı tekellerindense hem yurttaşlar hem de sanatçılar için iyi bir şekilde işleyen çağdaş telif hakları yasalarına dair bir umut yeşermiş olması gerçekten büyük bir fırsat. (BBC News, 2010b)“

3.3.5. Telif Hakkı Siyaseti: Korsan Partisi Hareketi

2006 yılında, telif hakkıyla ilgili tartışmaların en yoğun olduğu günlerde, politikalarının odak noktasına telif hakkı ve patent yasalarını alan bir parti kuruldu. İsveç'te kurulan bu partinin adı “Piratpartiet” yani “Korsan Partisi”ydi. Korsan Partisi, İnternetin matbaadan bu yana demokrasilerin, iletişimin ve kültürün başına gelmiş en iyi şey olduğunu savunuyor, İnternet ve dosya paylaşımıyla birlikte insanların çok zengin bir katılımcı kültür kurmaya başladıklarını iddia ediyordu. Bugünün telif hakkı ve patent yasalarının yalnızca toplum yaşamına zarar veren monopollere, önemli demokratik değerlerin kaybına yol açtığını, kültür ve bilginin yaratımına ve onlara yurttaşlar tarafından erişilmesine engel olduğunu savunuyordu (Piratpartiet 2008). İnternette kişisel mahremiyetin ve özgür iletişimin önemine vurgu yapan Parti, devletlerin kişisel mahremiyeti hiçe sayacak şekilde telif hakları yasalarını kullanmasını karşısına alıyor, aynı zamanda telif hakları yasalarında insanların bu yeni paylaşım kültürüne katılımının güvence altına alınmasını sağlayacak düzenlemeler yapılmasını öneriyordu:

“Korsan Partisi telif hakları yasalarında köklü bir reform, patent sisteminden kurtulma ve yurttaşların mahremiyetlerine saygı duyulması taleplerinde bulunmaktadır. ... Tüm ticari olmayan kopyalama ve kullanım yasal açıdan serbest hale getirilmelidir. Dosya paylaşımı ve p2p ağlarına suçlu muamelesi yapılmasındansa, bunların kullanımı hakkında insanlar cesaretlendirilmelidir. Kültür ve bilgi ne kadar çok paylaşılsa, bunların değeri de o kadar artar. İnternet şu ana kadar oluşturulmuş en büyük halka açık kütüphane haline gelebilir. Telif hakkı sahiplerinin bir sanatsal yaratıdan ticari olarak faydalanma süresi basım tarihinden itibaren beş yıla sınırlandırılmalıdır. Bugünün telif hakkı koşulları tek kelimeyle saçmadır. Hiç kimsenin öldükten yetmiş yıl sonra bile para kazanmaya ihtiyacı yoktur. Hiçbir film stüdyosu ya da plak şirketi yatırım kararlarını yüz yıl sonrasında bir ürünün hâlâ ilgi çekecek olup olmadığına göre almaz. Kültürel ürünlerin ticari yaşamları bugünün dünyasında son derece kısadır. Eğer bu üründen bir ya da iki yıl içerisinde para kazanılamamışsa, zaten hiç kazanılamayacak demektir. Ticari kullanımlar için beş yıllık bir telif hakları süresi yeterlidir, hatta fazladır. Ticari olmayan kullanımlar ise ilk günden itibaren serbest olmalıdır. (Piratpartiet, tarih yok)”

İsveç Korsan Partisi, İsveç'in en hızlı büyüyen partisi hâline geldi. Özellikle The Pirate Bay davası, dikkatleri partinin de üzerine çekmişti. 2009 Ağustos ayı itibariyle 50 bin üye sayısını aşarak İsveç'in en çok üyeye sahip üçüncü partisi hâline geldiler. 7 Haziran 2009'da yapılan Avrupa Parlamentosu seçimlerinde oyların %7,1'ini alarak 20 kişilik Avrupa Parlamentosu'na 2 üye göndermeyi başardılar. Parti, Avrupa Parlamentosu'nda 2012 Mart ayı itibariyle hâlen bu iki üyeyle temsil edilmeye devam ediyor.

İsveç Korsan Partisi'nin hem ulusal hem de uluslararası çapta büyük etkileri oldu. Ulusal anlamda, İsveç'te politika yapan diğer bütün partilerin telif haklarıyla ilgili görüşlerini gözden geçirmelerine neden oldu. Uluslararası alandaki etki ise gerçekten çok büyüktü. Başta Avrupa ve Amerika kıtaları olmak üzere, dünyanın her köşesinde aynı prensipleri savunan Korsan Partilerin kurulmasına sebebiyet verdi. 2012 Mayıs ayı itibariyle dünyanın 60'a yakın ülkesinde Korsan Partiler politika yapıyor. Bu ülkelerin 22'sindeki partiler resmi şekilde parti tüzel kişiliği olarak kurulmuş vaziyette. Diğer ülkelerdeki Korsan Partiler çalışmalarına aktif olarak devam ediyor olsa da henüz resmi bir tüzel kişilik hâline gelmiş durumda değil; fakat bu konudaki çalışmalar her bir Korsan Partisi tarafından ciddi bir şekilde sürdürülüyor (Wikipedia, tarih yok). Bununla birlikte 18 Nisan 2010 tarihinde de 44 ülkeden delegeler bir araya gelerek Uluslararası Korsan Partiler hareketini (Pirate Parties International, PPI) kurmuş bulunuyorlar (PressEurop, 2010). Korsan Partilerin 21. yüzyıl politikasında önemli etkilere sahip olacağı düşünülmekte.

3.4. Türkiye

3.4.1. Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Türkiye'de müzik üretim ve icra pratikleri tarihsel olarak Batı ülkelerinden daha farklı bir seyir izlemiş, bu seyir doğal olarak müzik endüstrisinin gelişimini de etkilemiştir. Avrupa'da müzik yaparak geçimini sağlamak olgusu Orta Çağ'dan itibaren başlamış, müziğin metalaşma sürecine girişi ise matbaanın icadını takiben Yeniçağ ile birlikte olmuştur. Osmanlı müzik geleneğinde ise 19. yüzyılın sonlarına kadar notalaşmaya gidilmemiş olduğundan adına "meşk" denilen "hafızaya dayalı bir kültürlenme süreci (Erol, 2002: 53)" hüküm sürmekteydi. Taklit ve tekrar üzerine kurulu meşk yöntemiyle bir müzik eseri, kısım kısım ve bütünüyle çok kez

tekrarlatılarak öğrencinin hafızasına işleniyordu. Bu yöntemle müzik öğrencisi sadece bir çalgıyı, bir tekniği ya da hocasının üslup, icra ve yorumunu öğrenmekle kalmıyor, var olan eser repertuarını da öğreniyordu (Karlıdağ, 2010: 180-181). Böylece meşk yöntemi notalamaya gereksinim duyulmasına mahal vermiyordu.

Bununla birlikte özellikle 19. yüzyıldan itibaren her alanda olduğu gibi müzik alanında da modernleşme çabaları içerisine girilmesi, Batı müziksel pratiklerinin de Osmanlı toplumunda yer edinmeye başlamasını getirdi. II. Mahmut tarafından başına İtalyan müzik adamı Giuseppe Donizetti getirilerek kurulmuş Batılı anlamdaki ilk bando Muzıka-yı Hümayûn ile birlikte saraydan başlayan müzikte Batılılaşma hareketi, hem opera, bale gibi Batı müziği kurumlarının Osmanlı toplumunda yaygınlaşması, hem de geleneksel Osmanlı müziğinde de notalama pratiğinin kullanılmaya başlanması sonucunu verdi. Böylece Türkiye’de de ticari amaçlı yaprak nota satışı başlamış oldu. Dönemin gözde eserlerinin piyano notalarını içeren bu yapraklar, ithal edilen piyanolarla birlikte Osmanlı topraklarında yeni yeni görülmeye başlanan müzik mağazalarında satılmaya başlandı. 1850’li yıllarda, yılda 400 piyano ve 6000 yaprak nota satışı yapılmaktaydı. Yine aynı dönemde önceleri saray tarafından desteklenen müzisyenlerin saray dışında da özel dersler ve çeşitli müzikal etkinlikler yoluyla hayatlarını kazanmaya başlamalarıyla birlikte müzik, profesyonel bir sektör olma yoluna girdi. Müzik dinletilerinin umuma açık, ticari mekânlarda da verilmeye başlanması özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde bu alanda bir “piyasa” oluşmasını sağladı. Daha geniş bir izlerkitleye ulaşma isteği müzik eserlerinin yapılarını da değiştirmeye başlarken dinlemesi nispeten zor olan ağır klasik şarkılar yerlerini gitgide daha hafif olanlara bırakıyordu (Karlıdağ, 2010: 182-184).

Önce fonograf, sonrasında gramfonun icadı neticesinde Batı dünyasında bir kayıt endüstrisi oluşmaya başlamasıyla birlikte 1800’lü yılların sonuna doğru Osmanlı toplumu da bu yeniliklerle tanıştı. Akçura, ilk fonografin Türkiye’ye kaç yılında girdiğinin net olarak bilinmediğini, fakat bir romana konu olmasının Ahmet Mithat’ın 1885 tarihli Hayret isimli eserine denk geldiğini belirtir (aktaran Erol, 2002: 58). Bununla birlikte fonografa kayıt yapılabilme kolaylığına karşın kopyalama olanaklarının yeterince gelişkin olmaması sebebiyle tüm dünyada olduğu gibi Osmanlılarda da fonograf yerini gramfona bıraktı. 1900 yılı yazında The Gramophone Company’nin yaptığı kayıtlar, kayıtlı Türk müzik tarihinin başlangıcı

sayılır (Karlıdağ, 2010: 185). Türkiye’de gramofonun yarattığı ilk büyük yıldız ise Tanburi Cemil Bey olmuştur (Erol, 2002: 58).

“Oligopolistik bir yapı ile başlayan kayıt piyasası, daha sonra kayıt şirketleri arasında gerçekleşen birleşme ve satınalmalar ile tekeli bir yapıya dönüşürken, 1904 yılından itibaren piyasaya yeni giren yabancı şirketlerle birlikte rekabetçi özellik göstermiştir. Azınlıkların yabancı şirketlere aracılık yaptığı bu dönemde ilk yerel kayıt şirketi Blumenthal Record and Talking Machine Co. kurulmuştur. İstanbul’da yaşayan ve bu şirketin sahibi olan Blumenthal kardeşler Odeon Plaklarının İstanbul’daki temsilciliğini almışlar ve çeşitli müzisyenlerle sözleşmeler yapmışlardır. Sözleşmelerde müzisyenlerin başka şirketlerle plak yapmaları önlenmeye çalışılmıştır. Blumenthal kardeşler 1912 yılında Feriköy’de plak şirketi kurarak yabancı şirketlere bağımlı olmaktan kurtulmuşlar ve kısa bir zaman sonra iki kayıt bölümü daha kurmuşlardır. I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ise “His Master’s Voice” plaklarını üreten The Gramophone şirketi ile Polyphon ve Polydor plaklarını üreten Polyphon Musikwere Deutsche Gramophone Ag. piyasaya girmiştir. 1916 yılında Odeon plaklarının temsilciliğini alarak İstanbul’a gelen Jack Grünberg ise Hafız Ahmet Bey ile yaptığı sözleşme ile Blumenthal kardeşlerin Cemil Bey ile gerçekleştirmiş oldukları ticari başarıyı yakalamış ve o yıllarda 100.000’in üzerinde plak satışı yapmıştır. (Karlıdağ, 2010: 185)”

Cumhuriyetin kuruluşu müzik piyasasının yapısında büyük bir değişikliğe yol açmamış, ancak aynı dönemde elektrikli aygıtlar ve mikrofon ile gerçekleştirilen ses kayıt yöntemlerinin yaygınlaşması müzik piyasasında bir canlılığı beraberinde getirmiştir. 1926 yılında Columbia şirketi Türkiye piyasasına girerek Blumenthal da dâhil olmak üzere o dönem faaliyetteki iki ana şirketi satın alıp Feriköy’deki plak fabrikasının sahibi olmuştur. Bu dönemde Türkiye’deki kayıt endüstrisine Columbia’nın yanısıra Mustafa Kemal Atatürk’ün hibe ettiği arazi üzerinde plak fabrikasını kuran The Gramophone Company’nin Türkiye kolu Gramofon Türk Ltd. Şirketi ve Polyphon Musikwere Deutsche Grammophone Ag. oligopolistik bir şekilde hâkim vaziyettedir. 1929 ekonomik krizi tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de iflas etmekten korkan şirketlerin birleşmelerine sahne olmuştur. Böylece Columbia ile The Gramophone Company birleşerek Electrical and Musical Industries’i (EMI) kurmuşlar, 1931’de Yeşilköy’deki plak fabrikasını da satın alarak Türkiye müzik piyasası üzerinde otuz yıllık tekeli hâkimiyetlerine başlamışlardır (Karlıdağ, 2010: 186). Buna karşın bu tekel, müzik türlerinin türdeşleşmesinden ziyade çeşitlenmesine katkı yapmıştır; çünkü Türkiye’de dönemin kitlesel talebi bunu gerektirmektedir. Bu dönemde hem Anadolu halk müziği ve geleneksel Türk müziği’nin popülerleştirilmiş formları, hem de Batı’dan “ithal” edilerek yerleştirilen tango, kanto, caz, rumba, longa, fokstrot gibi pek çok tür bir arada yaşam bulmuştur. Aynı dönemde nota yayıncılığı da sürmektedir; Necip Celal’in 1928’de yazdığı ilk “Türk tangosu” Mazi’nin notaları 3000 adet satmıştır (Erol, 2002: 60-62). Ancak 1930’ların ikinci yarısından itibaren devletin azınlıkları ülkeden terk ettirmeye yönelik resmi politikası sonucunda genel refah düzeyinin düşmesi, II. Dünya Savaşı’nın olumsuz ekonomik etkileri ve yine azınlıklarla ilgili olarak 1942 tarihli Varlık

Vergisi'nin talep üzerindeki azaltıcı etkisi müzik piyasasında bir gerilemeye neden olmuştur (Karlıdağ, 2010: 187).

Aynı dönemde telif hakları ile ilgili tartışmalar da gündemdedir. 1948 yılında bestecilerin kayıt endüstrisi karşısındaki telif haklarına ilişkin mağduriyetleriyle ilgili olarak Cemaleddin Bildik isimli bir gazeteci tarafından Akşam gazetesinde bir yazı dizisi yayımlanmıştır:

"Yesari Asım Ersoy, Sadettin Kaynak gibi bestecilerle konuşan Bildik onların yakınmalarını aktarırken, maddi hakların yanında manevi haklar konusunda da ne kadar mağdur olduklarını ortaya koymaktadır. Plak şirketleri bestecilere acentelere verdikleri fiyatı temel alarak toplam satış üzerinden bir yüzde öderlerken, bestecilerin bu satış miktarını denetleme olanakları bulunmamaktaydı. (Karlıdağ, 2010: 187-188)"

1950'li yıllar Türkiye toplumunun geleneksel tüketim kalıplarındaki değişim sürecinde bir kırılma noktasına denk gelir. Doğal olarak müzik alanı da buna dâhildir. Elbette bir canlı müzik pratiğinin veya endüstriyel üretim bandından çıkıp bir ürün hâline gelen kaydedilmiş müziğin alınıp satılması, bir tüketim nesnesi hâline gelmesi, yani metalaşması, 1950'lerden daha önce gerçekleşmiştir; ancak 1950'li yıllar Türkiye'de kapitalist üretim ilişkilerinin toplum içinde karşılığını bulmasıyla tam bir dönüm noktası olur. Önceden ağırlıkla aile ya da topluluk içi bir etkinlik olarak gerçekleşen müzik pratiği, 1950'lerle birlikte artık tamamen alınıp satılabilen bir tüketim nesnesine dönüşür (Erol, 2002: 96). Örneğin varlığı ya da yokluğu bir ülkede müzik sektörünün bir endüstri hâline dönüşüp dönüşmediğine dair bir fikir verebilecek olan "altın plak" ödülleri, Türkiye'de ilk kez 1955 yılında verilir (Erol, 2002: 65).

1960'lı yıllar, Türkiye'nin hızlı bir sosyokültürel değişim sürecine girdiği yıllardır. Aynı şekilde, kayıt endüstrisi de hızlı bir şekilde gelişmiş ve değişmiştir. Öncelikle popüler müzik türlerinde büyük bir çeşitlenme söz konusu olur. Bir yanda *rock'n'roll* ile tanışan ve 1958 yılından itibaren kendi şarkılarını yapmaya başlayan müzisyen ve gruplar, öte yanda ise Türkiye dışında popüler olmuş şarkılara Türkçe sözler yazarak 1962 yılında "aranjman" dönemini başlatan müzisyen, icracı ve söz yazarları ortaya çıkar. 60'lı yılların sonlarına doğru aranjanlar hâlâ piyasada çok önemli bir yer tutar durumdayken rock müzisyen ve grupları Anadolu ezgilerini yeniden keşfedip onları Batı tarzı popüler müzikle birleştirerek bugün "Anadolu Pop" ya da "Anadolu Rock" olarak nitelenen bir sentez oluşturur. Bu sentez, ekonomik anlamda daha ziyade orta-üst ve üst sınıf olarak nitelenebilecek bir toplumsal tabakanın gençlerine hitap eder. Diğer yandan yine 1960'ların sonlarında daha

ziyade orta-alt ve alt toplum tabakalarına hitap eden başka bir sentez daha ortaya çıkar. Anadolu müziği ve Batı müziği öğelerinin Ortadoğu kültürüyle yoğurulması sonucu doğan bu senteze "Arabesk" adı verilir. 1970'ler boyunca Türkiye müzik sektörünü "aranjmanlı", "Anadolu rockçılar" ve "Arabeskçiler" olmak üzere üç akım yönlendirir. 1980 askeri darbesine kadar devam eden bu süreçte belki de Türkiye müzik sektörü en şaşalı dönemini yaşar. Üstelik bu dönemde, 1972 yılında, EMI Yeşilköy'deki kayıt fabrikasını tasfiye edip Türkiye piyasasından çekilmiş durumdadır. Böylece endüstrideki tekelleri kırılır ve piyasa çok sayıda yerli küçük şirketin faaliyette bulunduğu bir alan hâline gelir (Karlıdağ, 2010: 190).

1960'lara kadar hüküm süren gramofonlar ve genellikle ebonit veya bakalitten imal edilen "taş plak"lar, 1960'lardan itibaren yerlerini pikaplara ve vinil isimli maddeden üretilip nispeten daha düşük maliyetle ve daha kolay bir şekilde çoğaltılabilen 45'lik — ve 1970'lerin başından itibaren 33'lük — plaklara bırakır. 1962 yılında İsmail Şençalar isimli bir girişimci evinin bodrum katında düşük bir sermaye ile plak üretimi yapmaya başlar. Vinil teknolojisi sayesinde plakların daha düşük maliyetlerle üretilebileceğinin görülmesi ve aynı zamanda ülkede müzikle iştigal eden kişilerin sayısının çoğalması neticesinde pek çok küçük kayıt şirketi ortaya çıkar. 1964 yılında İzzet Şefizade isimli bir işadamı büyük ve modern bir 45'lik plak fabrikası kurar ve bu küçük şirketlerin kayıtlarını çoğaltmaya başlar. Bu küçük şirketler EMI gibi piyasaya hâkim konumdaki şirketlerin de kayıtlarını çoğaltmaktadır. Böylece Türkiye "fizikî korsanlık" olgusuyla tanışmış olur; ancak bununla ilgili herhangi bir yasal düzenleme olmadığı için bu eylemler yasa dışı sayılmaz (Karlıdağ, 2010: 189). İşte EMI'nın 1972 yılında Türkiye piyasasından çekilmesinin en büyük sebebi bu çoğaltımlardır. Müzik endüstrisi oligopol ya da tekelleri tatmin edecek seviyede kârlı bir sektör olmaktan çıkmıştır, ancak kârlar düşük seviyede olsa da pek çok küçük şirketin piyasada aynı anda birlikte yaşamını sürdürmesine izin vermektedir ve böylece son derece canlı bir müzik sektörü oluşur. Aynı dönemde Türkiye piyasasında hâkim olmaya başlayan diğer bir format da kasetler olmuştur. Çoğaltım maliyetleri plaklara oranla çok daha düşük olan kasetler sayesinde ülkenin dört bir yanında irili ufaklı müzik şirketleri kurulur. Bunun yanında telif hakkı yasalarının uygulanmıyor oluşu da bu şirketlerin çoğalmasının diğer bir sebebidir.

1980'lerle birlikte plak formatı yerini tamamen kasetlere bırakır. Aynı yıllarda meslek birliklerinin kurulabilmesinin önünü açan yasa değişiklikleri ve "korsanlıkla

mücadele"ye dair düzenlemeler de yapılmıştır. Buna karşın devletin, kitle iletişim araçları olan radyo ve televizyon üzerindeki tekeli fiilen 1990'da resmen ise 1993 yılında kaybetmesiyle beraber müzik endüstrisi 1990'ların sonuna kadar ikinci bir "altın çağ"ını yeni kurulan özel radyo ve televizyon kanallarının promosyonel etkisi sayesinde ve kaset formatının öncülüğünde yaşayacaktır. Genel yayın yapan televizyonların "müzik-eğlence" programları yanında, yalnızca müzik yayını yapan kanalların da ortaya çıkması ve müziğin sürekli ve tek yönlü bir şekilde ücretsiz olarak kitlelerle paylaşılması başlangıçta kayıtlı müzik ürünü satışlarını olumsuz etkilemiş gibi görünse de, bunların tanıtıcı etkisi kısa bir süre sonra satışların artmasını sağlamıştır (Çelikcan, 1996: 106).

Kaset formatı özellikle 90'lı yılların sonuna doğru yerini CD'lere bırakmaya başlamış, 2010'larla birlikte ise neredeyse tamamen piyasadan çekilmiştir. Bu dönemde yükselişte olan format ise dijital formatlardır. Müzik yapımcısı Hasan Güner (görüşme, 2011)'e göre artık plak, kaset, CD gibi fiziksel formatlar misyonunu tamamlamış vaziyettedir. Güner, hâlihazırdaki şirketi Orient Müzik'in her ne kadar bu ürünlerden hâlen belirli miktarda basıyor olsa da, artık eserleri daha ziyade dijital alan üzerinden dağıtmaya çalıştığını belirtmektedir. Güner'e göre dijital formatların pek çok avantajı bulunur. Bu yeni formatla birlikte dinleyicinin mekâna bağımlılık gibi bir sorunu kalmamıştır. Artık insanlar müziği diledikleri yerde, diledikleri şekilde dinleyebilmektedirler. Bunun da ötesinde İnternet sayesinde, cep telefonlarıyla bile, daha önce dinlemedikleri, kendileri için yeni olan bir müziğe diledikleri anda, diledikleri zaman erişme olanağına sahiptirler. Bununla birlikte Güner, dijital formatlara kayışın 2000'lerin başında müzik yapımcıları ve müzik endüstrisi için büyük bir altüst oluşu beraberinde getirdiğini, pek çok şirketin müzik üretiminden para kazanamaz hâle gelip kapandığını belirtmektedir. Ancak 2000'lerin ortalarından itibaren bu bunalımın aşılmağa başladığını, endüstrinin kendini bu yeni ortama adapte etme sürecine girdiğini ifade eder. Bunun ise yasal yollardan müzik satan ve dağıtan İnternet portalları ile YouTube gibi ücretsiz olarak müzik dinleme imkânı sunan platformlar sayesinde gerçekleştiğini vurgular. Güner'e göre artık günümüzde bir müzik icracısı için albümler tamamen bir promosyon aracı hâline gelmiştir, yani çoğaltılmış albüm kayıtlarından kâr elde etme dönemi müzik yapımcıları için de, telif sahipleri için de bitmiştir. Artık bir albüm kaydedildiğinde tüm amaç albümdeki eserleri dijital platformlara koyup insanlara o yolla ulaştırmaktır.

Endüstri içerisinde iş gören yapımcı şirketler, besteciler, söz yazarları, icracılar gibi meslek gruplarının temsiliyi sağlama amaçlı meslek birlikleri ise 1980'lerin ikinci yarısından itibaren kurulmaya başlanmıştır. Türkiye'deki ilk meslek birliği besteci, söz yazarı, aranjör gibi eser sahiplerinin çıkarlarını korumak ve yasal haklarını savunmak amacıyla 1986'da kurulan Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği, MESAM'dır³⁴. Kuruluş, temel olarak üyelerine ait eserlerin telif haklarını toplayıp dağıtmaktan sorumludur. Bunun yanında Türkiye kaynaklı olmayan, ancak Türkiye'de fonogram üzerinde yayımlanarak piyasaya sürülmüş repertuarın bir kısmını da temsil eder. Yine aynı meslek grubuna yönelik bir diğer birlik Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği, MSG³⁵ 1999 yılında kurulmuştur. MESAM gibi MSG de besteci, söz yazarı, aranjör (kendilerine besteci tarafından eser üzerinde bir pay verilmişse) gibi eser sahiplerine yönelik telifleri toplayıp bunları dağıtır ve Türkiye kaynaklı olmayan, ancak Türkiye'de fonogram üzerinde yayımlanmış repertuarın büyük bir kısmını da temsil eder. Bir müzik eseri üzerindeki bağlantılı hak sahiplerinden olan yorumcu ve icracı müzisyenleri temsil eden Müzik Yorumcuları Meslek Birliği, MÜYORBİR³⁶ 2000 yılında kurulmuştur. Türkiye müzik endüstrisi dâhilinde fonograma kayıtlı müzik eseri icralarının %95'lik kısmının icracılarını temsil ettiğini belirten MÜYORBİR (MÜYORBİR, tarih yok) müzik icracılarının yasal haklarını takip ve tahsil ederek bunları hak sahiplerine dağıtır. Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği, MÜ-YAP³⁷ ise yine bağlantılı hak sahiplerinden olan fonogram yapımcılarını yani müzik kayıt şirketlerini temsil etmek üzere 2000 yılında kurulmuştur. Müzik şirketlerinin yasalarca belirlenmiş haklarının takibi, tahsili ve dağıtımını üstlenen kuruluş, Türkiye müzik endüstrisindeki yapımcı şirketlerin %80'ini, Türkiye'de fonogram üzerinde yayımlanmış bulunan yabancı kaynaklı eserler üzerindeki şirket haklarının ise tamamını temsil eder. Doğrudan sermaye sahiplerine bağlı olduğu için Türkiye'de yasal düzenlemelerin oluşturulması ve ayrıca yargı kararları üzerinde de en büyük etkiye sahip kuruluş MÜ-YAP'tır. Doğal olarak da bu düzenleme ve kararların, müzik endüstrisinde iş yapan şirketlerin çıkarlarını maksimize etmek amacıyla yapılması ve alınmasında çok önemli bir

³⁴ Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği, MESAM: <http://www.mesam.org.tr/>

³⁵ Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği, MSG: <http://www.msg.org.tr/>

³⁶ Müzik Yorumcuları Meslek Birliği, MÜYORBİR: <http://www.mu-yorbir.org.tr/>

³⁷ MÜ-YAP Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği : <http://www.mu-yap.org/>

yönlendirici etkiye sahiptir. MÜ-YAP'la aynı alanda faaliyet gösteren MÜYA-BİR³⁸ Unkapanı'ndaki genelde küçük ve orta ölçekli 40 kadar yapımcı/plak şirketi tarafından 2006 yılında, 53 üyeli MÜZİKBİR³⁹ ise 2008 yılında kurulmuştur.

Türkiye müzik endüstrisinde üretimde bulunan şirketler çokuluslu, yerli sermayeli ve küçük bağımsız firmalar olarak üç grupta toplanabilir. Çokuluslu şirketlerin genelde sektöre doğrudan yatırım yapmak yerine önce güçlü gördükleri yerli firmalarla piyasaya girdikleri, sonrasında söz konusu yerli firma piyasada denetimini artırırsa onu satın aldıkları gözlenir (Çakmur'dan aktaran Karlıdağ, 2010: 192). Günümüzde yerli sermayeli büyük yatırımcı olarak Doğan Holding'e bağlı Doğan Music Company, DMC gösterilebilir. Şirketin pazar payı %19 olarak rapor edilmektedir (Doğan Holding, tarih yok). Küçük bağımsız firmalar ise çok fazla yatırım ve tanıtım faaliyetine ihtiyaç duymayan, nispeten daha bölgesel ve yerel çapta ya da belirli altkültürel gruplara yönelik üretimler yapmaktadır. Avrupa ve Amerika müzik piyasasında gözlenen büyük ve bağımsız firmalar arasındaki simbiyotik ilişki Türkiye piyasasında, en azından son yıllara kadar, pek geçerli olamamıştır. Türkiye müzik endüstrisi birbirine benzemeyen ve birbirine rakip olmayan ikili bir yapıya sahiptir. Büyük kayıt şirketlerinin oluşturduğu ilk grup Batı'dakine yakın bir örgütlenme ve medya ilişkileri ağına sahipken bağımsız şirketlerin oluşturduğu diğer grubun ürünleri ulusal medyada çok göz önünde değildir ve büyük dağıtım merkezlerinde de bulunmaz (Karlıdağ, 2010: 195). Buna karşılık "yerel yıldızlar" sayesinde belirli bölgelerde çok önemli satış rakamlarına ulaşabilirler.

Bir müzik şirketinin boyutuna göre "piyasa oyuncuları" sayısı değişiklik gösterebiliyor olsa da Türkiye müzik endüstrisindeki "oyuncular" genel olarak yapımcılar, besteciler, aranjörler, söz yazarları ve icracılardan oluşur. Bu oyuncular arasındaki ilişkiler genellikle iktidar ilişkileri temelinde belirlenir. Yani kuralları genellikle yapımcılar ve ün kazanmış besteci, söz yazarı ve şarkıcılar koymaktadır. Gelirlerin önemli bir kısmını elde eden bu oyuncuların yanında, bir marka hâline gelememiş diğer oyuncular hem gelir elde etmekte hem de haklarını korumakta büyük zorluklarla karşılaşmaktadır. Örneğin bir pop albümü için "markalı" bir beste

³⁸ MÜYA-BİR Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği: <http://www.muyabir.org.tr/>

³⁹ MÜZİKBİR Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği: <http://www.muzikbir.org/>

ya da güftenin alt piyasa değeri 60.000 dolar gibi bedellerden başlarken "sıradan" bir beste ya da güfte için bu değer en fazla 1000-1500 dolar civarındadır. Üstelik bu miktarı alabilmesi için eser sahibinin, müzik eseri sahibi meslek birliği olan MESAM'ı da aradan çıkartıp eserin maddi ve manevi tüm haklarını yapımcıya yani kayıt şirketine devretmesi gerekir. Eser sahibi, sonrasında eseri üzerinde hiçbir hak iddia edemez (Çakmur'dan aktaran Karlıdağ, 2010: 193-194). Benzer şekilde icracılara yönelik olarak yapımcıların sözleşme şartları da oldukça ağırdır. Bu sözleşmeler genelde beş yıl ve beş albüm temel alınarak yapılmakta, yani her yıl için bir albüm üzerinden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte günümüz şartlarında beş yıl içerisinde beş albüm üretilmesi pek mümkün olmaz, bu nedenle sözleşmeler beş albüm tamamlanana kadar devam etmekte ve yorumcunun firma değiştirmesi mümkün olmamaktadır. Yine yorumcu, radyo ve televizyonda yaptığı her türlü program, dizi, reklamın yanında konser ve eğlence mekânlarındaki programlar için de bağlı bulunduğu yapımcı firmadan izin almalı ve belirli bir yüzde ödemelidir (Çakmur'dan aktaran Karlıdağ, 2010: 194).

Türkiye müzik endüstrisinin konser vb. yan ürünleri ve dijital ürünler de dâhil olmak üzere 2008 yılında 500 milyon dolarlık bir ciroya sahip olduğu rapor edilmiştir ve yerli repertuar piyasanın yüzde 93'ünü oluşturur. Kayıt endüstrisi ise %20'si dijital ürünlerden gelmek üzere 100 milyon dolarlık bir pazar payına sahiptir (Referans Gazetesi'nden aktaran Karlıdağ, 2010: 197).

3.4.2. 1980'li Yıllardan Bugüne Türkiye'de Telif Hakkı Düzenlemeleri

Batı dünyasında 19. yüzyılla birlikte uluslararasılaşmaya başlayan fikrî mülkiyet düzenlemelerinin Türkiye'ye yansması da yine aynı dönemde olmuştur. Ancak ülkenin siyasi, ekonomik ve kültürel durumu bu düzenlemelerin ayrıntılandırılmasının önünde bir engel oluşturmuştur. 20. yüzyılın sonu ile birlikte dünya ölçeğinde yapılan sıkı reformlarla tamamen küreselleştirilen fikrî mülkiyet hakları Türkiye'de de ulusal yasaların değişmesini beraberinde getirmiştir.

"Daha çok ulus ötesi kuruluşların tekeli rantlarını korumaya yönelik bu yeni fikri mülkiyet hakları, her türlü zihinsel yaratıcılığın metalaştırılmasını küresel ölçekte kolaylaştırırken, fikri mülkiyet hakları konusunda bildiğimiz oyuncuların dışında ulusötesi kuruluşların yöneticileri, temsilciler, yüksek düzeydeki hükümet görevlileri ile uluslararası finans sermayesini de içermektedir. (Karlıdağ, 2010: 162)"

Çalışmanın ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi Türkiye’de hâlen yürürlükte olan 1952 tarihli Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu üzerinde 1983 yılından bu yana çeşitli değişiklikler yapılmıştır. 1983 yılındaki değişikliğin temel sebebi sanat ve eğlence alanında meslek birliklerinin kurulabilmesinin önünü açmaktır. Yürürlükte bulunan yasa her ne kadar TRT’nin yaptığı yayınlardan telif hakkı sahiplerine ödeme yapılması gereğini içerse de meslek birlikleri olmadığı için bu ödemeler o zamana kadar yapılamamıştır. Yasadaki değişikliğin kabulüyle birlikte Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (İLESAM), Türkiye Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM), Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) ve Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SE-SAM) kurulmuş ve radyo ve televizyon yayınları ile ilgili telif ödemeleri Bakanlar Kurulu tarafından da onaylanan bir tarife üzerinden yapılmaya başlanmıştır (Karlıdağ, 2010: 166).

FSEK’ten ayrı olarak, müzik ve video kaseti korsanlığına karşı da 1986 yılında 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu kabul edilmiştir. Bu kanuna göre artık plak, kaset, video, film gibi işitsel ve/veya görsel ürünlerin ticari amaçla dağıtım ve gösterimi için Kültür Bakanlığı’na kayıt ve tescili ile bandrol alınması zorunlu hâle gelmiştir (Karlıdağ, 2010: 167).

FSEK’te 1995 yılında yapılan önemli değişiklikler Türkiye’nin TRIPs’i kabulü ve Gümrük Birliği’ne girişi ile ilgilidir. Bu değişikliklerle birlikte bu alandaki AB mevzuatı kısmen iç hukuka dâhil edilmiş, "komşu haklar" kavramı Türk hukukuna kazandırılmıştır (Bayamlıoğlu, 2008: 217). Yasal düzenlemelerin yanında fikrî mülkiyet haklarının bu yeni hâlinin düzgün işleyebilmesi amacıyla Adalet Bakanlığı’nca İhtisas Mahkemeleri de kurulmuştur.

“5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Yasası’nda 1995 yılında yapılan değişikliklerle [...] aynı alanda birden fazla sayıda meslek birliğinin kurulmasına izin verilmiştir. Ayrıca eser sahiplerinin maddi ve manevi haklarına zarar vermemek koşuluyla fikir ve sanat eserlerini özgün biçimde yorumlayan icracı sanatçılarla, bir icrayı ya da sesleri ilk defa tespit eden ses taşıyıcısı (fonogram) yapımcıları ve radyo televizyon kuruluşlarının sahip olduğu haklar “komşu haklar” adı altında ilk defa yasa kapsamında tanımlanmıştır. Yayın kuruluşlarının komşu hakları içinde, “bir konuda yayın üretme, yayınlarını tekrar yayınlama, başka araçlarla topluma gösterebilme veya bunların tümünü ya da bir bölümünü fonogram, videogram veya benzeri taşıyıcılara kaydetme, kayıtları çoğaltma, yayınlarının çoğaltılmış kopyalarını satışa sunma ve dağıtımını yapma” gibi yetkiler yer almaktadır. [...]

Komşu hakların kabulü ile komşu hak sahiplerinin de meslek birliği kurabilmelerine olanak tanınmış ve o zamana kadar şair, besteci, söz yazarı ve aranjör dışında bir telif ücreti ödenmesi söz konusu olmayan seslendirmeci, icracı, yorumcu, komşu hak sahibi gibi yeni hak sahiplerine/meslek birliklerine de telif hakkı ödenmesi gündeme gelmiştir. (Karlıdağ, 2010: 168-169)”

FSEK'te 2001 yılında yapılan değişikliklerle birlikte daha önce bahsedilen DRM sistemleri ile ilgili koruma hükümleri getirilmiştir. Aynı zamanda telif hakkı ihlalleri için düzenlenen cezalarda da büyük artışlara gidilmiştir. Altı yıla kadar hapis, dönemin parasıyla 150 milyara kadar para cezası gibi hükümler getirilmiştir. Cezaların bu derece ağırlaştırılması uygulamada büyük sorunlara yol açmış, cezalar uygulanamaz hâle gelmiştir. Bilmeden de olsa bir yakınınızın ya da arkadaşınızın “korsan” CD'sini dinlemeniz bile suç kapsamındadır. Aynı dönemde müzik alanında pek çok yeni meslek birliğinin kurulması telif bedellerinin kimin tarafından ve hangi yöntemlerle belirleneceği konularında sorunlar ortaya çıkmasına sebep olmuş, bu sorunların çözülmesi için çıkarılan “Fikir ve Sanat Eserlerinin Radyo ve Televizyon Yayınlarının Kullanımına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” gereğince kurulan Hak İdareleri Uzlaşma Kurulu çatısı altında meslek birlikleri ve radyo televizyon yayıncıları pek çok görüşme yapmışsa da bu konuda herhangi bir sonuç alınamamış, bunun üzerine yönetmelik de iptal edilmiştir (Karlıdağ, 2010: 171-172).

2004 tarihli FSEK değişikliklerinin temel amaçları ise “korsanlıkla mücadele” ve “AB mevzuatıyla uyum” olarak görünmektedir. Bununla birlikte meslek birliklerinin pek çok yayıncı kuruluş aleyhine açtığı davalar ve taraflar arasında anlaşmaya gidilmesinin mümkün olmaması da değişikliklerin önemli sebeplerindendir. Bu anlaşmazlıkların en büyük nedeni ise yayıncı kuruluşların muhatabının tek ve belirgin olmayıp birden fazla meslek birliğinin tarifelerini farklı ölçütlere göre ve tek yanlı bir şekilde belirlemeleri olarak görülmektedir. Uluslararası uygulamalarda kullanılan somut ve matematiksel ölçütler Türkiye uygulamasında kullanılmamaktadır. 2004 tarihli değişikliklerin İnternet alanını ilgilendiren en önemlisi ise Ek 4 maddesidir. Buna göre Amerikan DMCA yasasında belirtilen bir “uyar-kaldır” sisteminin benzeri kurulmuş ve servis ve içerik sağlayıcıları telif haklarının ihlali konusunda sorumlu tutulmuştur. Buna göre servis ve içerik sağlayıcıları, eser sahipleri ile komşu/bağlantılı hak sahiplerinin yasada belirtilen haklarının ihlali durumunda bir uyarı eşliğinde söz konusu içeriği sunucudan çıkarması zorunlu hâle gelmiştir (Karlıdağ, 2010: 172-177). İhlalin devam etmesi hâlinde ise telif hakkı ihlali iddiasında bulunan tarafın Cumhuriyet Başsavcılığına başvurusu ile birlikte ihlalin engellenmesi söz konusudur. Bu uygulama, pek çok keyfi site yasaklamasını beraberinde getirmiştir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında incelenecek olan bu konudaki problemler ciddi bir şekilde sürmektedir.

2 Mayıs 2007 tarihli 5646 ve 5647 sayılı Kanunlarla 1996 tarihli WIPO Antlaşmaları kabul edilmiştir. Böylece Türkiye, eser sahibi haklarının korunmasıyla ilgili olarak iç hukukunu bu düzenlemelerle uyumlu hâle getirme yükümlülüğü altına girmiştir (Bayamlıoğlu, 2008: 217). FSEK'te yapılan 2008 tarihli değişiklikler ise daha ziyade cezaların miktarı ve süresi ile ilgilidir. Cezaların alt sınırları düşürülmekle birlikte üst sınırları yükseltilmiştir (Karlıdağ, 2010: 179).

Özellikle son 20 yıl içerisinde yapılmış olan bütün bu değişiklikler⁴⁰ Hirsch'in oluşturduğu 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun tahrif edildiği noktasında eleştirilere konu olmaktadır. Bu değişikliklerle sistemin bütünlüğünün bozulduğu ifade edilmekte (Suluk'tan aktaran Karlıdağ, 2010: 178); yeni düzenleme ve tanımların son derece karışık oluşu ve temel mevzuatla olan çelişkileri de eleştirilmektedir (Karlıdağ, 2010: 178-179).

3.4.3. Düzenlemelerde Kamu Yararı

Dünyadaki tüm güncel düzenlemelerde olduğu gibi Türkiye düzenlemesinde de, telif yasalarının giriş kısmında kamu yararı kavramına atıfta bulunuluyor olsa da, Türkiye'de hem yasaların yapılış sürecinde hem de son hâllerinde kamu yararına ilişkin ciddi tartışma ve düzenlemelerin bulunduğunu söyleyebilmek pek mümkün görünmemektedir. Telif hakları yasaları esas olarak, yayıncı ve yapımcılar olan bağlantılı hak sahiplerinin, yani endüstrinin çıkarlarını korur ve onların yönlendirilmesi sonucu hazırlanırken eserlerin gerçek sahiplerinin hakları dahi bunun arkasında kalmaktadır. Kamu yararı ise ya en az gözetilen ya da hiç gözetilmeyen bir konumda bulunmaktadır.

Türkiye'de 1990'lı yıllardan itibaren FSEK'te yapılan değişikliklerin öncelikle AB ve uluslararası düzenlemelere ayak uydurmak amacıyla yapıldığından bahsedilmiştir. AB düzenlemelerine uyum sağlamak amacıyla yürütülen projelerden biri de Eşleştirme Projesi'dir (Twinning Project). AB uzmanları, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Adalet Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Türk Patent Enstitüsü yetkilileri, meslek birlikleri temsilcileri ve diğer uzmanlardan oluşan komitelerin yürüttüğü bu

⁴⁰ Bütün bu değişikliklerle birlikte FSEK'in son hâlinin tam metni için bkz. <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html>

projede Avrupa Birliği Telif Hakları Direktifi'ne uyum amaçlanmıştır. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda ne gibi değişikliklerin yapılması gerektiğinin tartışıldığı bu projede, özellikle hukukçuların kamu yararıyla ilgili olarak düzenlenmesi gereken alanlarda yaptığı öneriler, MÜ-YAP tarafından büyük bir muhalefete karşılanmıştır. MÜ-YAP temel olarak Türkiye'deki düzenlemelerle AB Telif Hakları Direktifi'nin önerdiğinden daha fazla koruma sağlanan alanların aynen muhafaza edilmesini isterken, eksik ya da daha az koruma sağlayan ulusal yasa maddelerinin bir an önce Direktif'le uyumlu bir hâle getirilmesini talep etmiştir. Örneğin, Macar Telif Konseyi Başkanı ve WIPO eski başkan yardımcısı Mihaly Ficsor'un FSEK'in Direktif'in önerdiğinden fazla koruma sağlayan maddelerinin uyumunun sağlanması önerisi karşısında MÜ-YAP, FSEK ile Direktif arasında farklı değerlendirmeler söz konusu olduğunda hakları güçlendirici olanların kabul edilerek ulusal yasalara eklenmesini, ancak endüstri açısından hak kaybına yol açacağı düşünölen değerşikliklerin ya hiç yapılmamasını ya da MÜ-YAP'ın istediği şekilde yapılması isteğini dile getirmiştir (Karlıdağ, 2010: 249). Yine aynı şekilde Ficsor'un toplum kesimleriyle hak sahiplerinin uzlaşmasını sağlamak için kurulmasını önerdiği Telif Hakkı Komisyonu'na MÜ-YAP hiç sıcak bakmayarak bu tür komisyonlara telif hakkına sahip içeriği kullananların uzlaşmak amacıyla değil, yalnızca yasal sürecin işlemesini geciktirmek ve önlemek için başvurdukları gibi bir savunuda bulunmuştur. Bunun sonucunda da Komisyon'un "politikleşeceğini" ve yargı erkini de zayıflatabileceğini iddia etmiştir (Karlıdağ, 2010: 240-250). Ankara Fikrî ve Sinaî Haklar Mahkemesi yargıcı Türkay Alıca ise kamu yararına yönelik istisnaların yasa taslağında az yer aldığını belirterek eser sahipleri ile bağlantılı/komşu hak sahiplerinin hakları korunurken kamu yararına olacak istisnalara da yer verilmesi gerektiğini söylemiştir. İngiliz telif hakkı yasasında 12 adet ayrıntılı istisna, İsveç telif hakkı yasasında ise 33 istisna maddesinin bulunduğu örneğini vererek, hazırlanan taslakta meslek birliklerinin fazlasıyla ön plana çıktığını, kamu yararının unutulmaması gerektiğini vurgulamıştır. Başka bir hukukçu ise taslakta eser sahipliğinin eseri yaratan gerçek kişi olmasıyla ilgili "gerçek" ibaresinin kaldırılmasını eleştirerek, eser sahipleri için geçerli olan manevi hakların tüzel kişiler için de sağlanmasının doğru olmadığını belirtmiştir (Karlıdağ, 2010: 252-253).

Hukukçuların ardından söz alan dönemin MESAM başkanı Ali Rıza Binboğa ise FSEK'in, incelemelerin ardından zaten AB Telif Hakları Direktifi ile uyumlu hâle getirilmiş olduğunu, istisnaların ayrıntılandırılıp sayılarının artırılmasının ne gibi bir katkısı olacağını anlayamadığını ifade etmiştir:

“Ses’in en çok para getiren unsur olduğuna ve her gün yeni bir iş modeli yarattığına dikkat çekerek bireylerin, kurumların tek tek besteciye gitmeleri yerine meslek birliklerini güçlendirmenin daha doğru olduğunu eklemiştir. Bu arada “kamu” sözcüğüne tanım getirmenin yararlı olacağı ve eser sahibinin “kamu” olduğunu, eser üretmenin bizatihi kamunun yararına olduğunu söylemiştir. Böylece hukukçuların Türk telif hakkı yasasında istisnalara az yer verildiği ve hazırlanacak olan yasa taslağında daha çok istisnanın olması, bir anlamda kamu yararına olabilecek daha fazla maddenin oluşturulması önerisine karşı eser sahiplerinin meslek birliği başkanı olarak Ali Rıza Binboğa eser sahiplerine sağlanacak haklarla kamunun yararının zaten sağlanacağını söyleyerek daha fazla istisnaya gerek olmadığını vurgulamıştır. (Karlıdağ, 2010: 254)”

Sonuç olarak taslak, endüstrinin arzu ettiği biçimde yasalaşmıştır. Bunun yanında endüstrinin uluslararası oyuncuları da Türkiye’de yapılan düzenleme ve uygulamalarda ön planda bulunmaktadır. Örneğin, ABD’li telif haklarına tâbi içerik ve ürün yapımcılarının ticari bir birliği olan ve hem ABD hükümeti, hem diğer dünya hükümetlerini telif hakları konusunda yönlendirme işlevini yerine getiren Uluslararası Fikri Mülkiyet Hakları Birliği (International Intellectual Property Alliance, IIPA) her yıl yayımladığı raporlarla her bir ülkenin fikrî mülkiyet düzenlemeleri konusunda atması gerektiğini düşündüğü adımları ABD Ticaret Temsilciliğine bildirmekte ve Temsilcilik de buna göre diğer hükümetleri konu hakkında yönlendirmeye çalışmaktadır. Elbette bu görüş ve raporlar yalnızca piyasaya hâkim konumda bulunan endüstrinin çıkarları göz önüne alarak yazılmaktadır. Kurum, Amerikan film endüstrisini temsil eden MPAA’nın Türkiye kolu olan AMPEC, yazılım endüstrisini temsilen BSA Türkiye ve müzik alanında da MÜ-YAP’la işbirliği içerisinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Sonuç olarak, kamu yararı istisnalarına zaten çok az bir şekilde yer veren uluslararası düzenlemelerin Türkiye’ye uyarlanması sırasında, var olan istisnalar da budanmış, tüm telif düzenlemeleri, ulusal ve uluslararası eğlence endüstrilerinin birlikte savundukları görüşler doğrultusunda yasalaşmıştır. IIPA’nın 2008 tarihli raporu da “AMPEC ve MÜ-YAP’ın konuya ilişkin yorumları ve görüşlerine göre düzeltilen taslak metindeki çoğu öneri hak sahiplerinin isteği doğrultusunda gerçekleşmiştir” diyerek bunu onaylamaktadır. Bunun da ötesinde eseri yaratan gerçek kişiler adeta endüstriyi oluşturan tüzel kişilerin bir çalışanı şeklinde tanımlanmıştır (Karlıdağ, 2010: 258-259).

Bu noktada Türkiye’de bugün yürürlükte bulunan telif hakları düzenlemelerine göre en ön planda olan çıkarlar, şirketlerin ve bu şirketler tarafından oluşturulmuş bulunan endüstrinin çıkarlarıdır. Bunlar eseri yaratan gerçek kişilerin çıkarlarının da önünde konumlandırılmıştır. Eser sahibinin hakları ikinci planda kalırken, kamu yararı konusu en geri planda kalmış, hatta düzenlemeler yapılırken neredeyse hiç dikkate alınmamıştır. Bu tablonun, telif hakları konseptinin

orijinal ve hâlen de teorik olarak savunulan amaçlarına uygun olduğunu söylemek mümkün değildir.

3.4.4. Müzik Endüstrisi ile İnternet Arasındaki Gerilimin Türkiye'ye Yansıması ve Erişim Engelleme Uygulamaları

Türkiye özellikle son 20 yıl içerisinde telif hakları konusunda daha ziyade AB müktesebatını yürürlüğe koymaya çalıştığından İnternet üzerinden telif hakkına tâbi eserlerin paylaşımına ilişkin yasaklamalarını da bazı Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İnternet sitelerine sansür uygulayarak gerçekleştiriyor. Fakat sitelere yönelik erişim engellemelerini söz konusu Avrupa ülkelerinin yaptığından daha katı ve keyfi bir şekilde uyguluyor. Özellikle MÜ-YAP öncülüğünde pek çok site kapatma uygulaması gerçekleştirilmiş durumda ve daha binlercesi de sırada bekliyor. Akdeniz ve Altıparmak (2008)'in bir araştırmadan aktardıklarına göre MÜ-YAP'ın başvuruları neticesinde 2005'te 153, 2006'da 886 ve 2007'de 549 İnternet sitesi bu şekilde erişime kapatılmış.

Türkiye'de İnternet sitelerine erişimi engelleme prosedürü, Türk yargısı İnternet'in doğasını anlamaktan maalesef uzak olduğu için, çok kolay bir şekilde kötüye kullanılabilir. Bir siteyi kapattırmak için mahkemeye gidip söz konusu sitede telif haklarınızın ihlal edildiğine dair bir başvuru yapmanız yeterli olabilir. Hatta çoğu durumda talebinizin işleme alınması için herhangi bir kontrol yapılmasına bile gerek duyulmuyor. Erişim engelleme prosedürünün kötüye kullanılmasına yönelik en absürd örneklerden biri The Internet Movie Database (IMDb) hakkında verilen erişim engelleme kararı. IMDb⁴¹, tamamen yasal çerçevede içerisinde dünya üzerinde geçmişten bugüne üretilmiş olan tüm filmler hakkında bilgilere ve yorumlara yer veren bir nevi "sinema ansiklopedisi" olarak tanımlanabilir. Bu site üzerinden sinema filmlerinin kendilerine yasal olmayan bir şekilde erişim sağlanması gibi bir durum söz konusu değil. Ancak 2007 yılında Mahsun Kırmızıgül'ün Beyaz Melek isimli filminin telif haklarına sahip olan Boyut Film isimli şirketin başvurusuyla İstanbul 1. Sulh Ceza Mahkemesi diğer birkaç site ile birlikte bu sitenin de erişime engellenmesine karar verdi (Ahi, 2008). Bununla birlikte kararda bir yazım hatası

⁴¹ IMDb: <http://www.imdb.com/>

yapılmış ve sitenin adı “imdb.com” yerine “imbd.com” şeklinde yazılmıştı. Böylelikle büyük bir şans eseri IMDb kâğıt üzerinde erişime engellenmiş olsa da fiilen erişime açık durumda kaldı. 2007 yılından bu yana, aslında hiçbir şekilde erişim engellemeye konu olmaması gereken IMDb sitesinin yerine, yine hiçbir şekilde erişim engellemeye konu olmaması gereken başka bir siteye, Internet Money & Business Development (IMBD)⁴² sitesine erişilemiyor.

İnternet’in doğasını anlamaktan uzak olan yalnızca Türk yargısı ya da münferit birkaç şirket de değil. Müzik yapımcısı şirketleri, yani Türkiye kayıt endüstrisinin temsilcilerini bir araya getiren MÜ-YAP’ın kendisinin de öyle olduğu yaşanan örneklerle görülebiliyor. Bu örneklerden bir tanesi 2012 yılı Mayıs ayında yaşandı. MÜ-YAP’ın YouTube üzerinde kendisine ait bir kanalı bulunmakta⁴³. MÜ-YAP bu kanala, üyesi olan firmalarca yayımlanmış şarkıların videolarını koyuyor ve bu videoların her bir izlenişi üzerinden YouTube’den belirli ödemeler de alıyor. YouTube’un sunucularında bulunan bu videolar, İnternet üzerindeki herhangi bir siteye herhangi bir kullanıcı tarafından “katıştırma” (*embed*) adı verilen bir sistemle yerleştirilebiliyor. Böyle bir yerleştirme tamamen yasalara uygun ve üstelik videonun promosyonunu da sağlayan bir yöntem. Örneğin, aklınızda bir videoyu izlemek yoksa ya da o videodan haberdar değilseniz bile, İnternet üzerindeki herhangi bir yerde bu videoyla karşılaşp, yine YouTube sunucuları üzerinden gelecek şekilde, onu izleyebiliyorsunuz. Eğer söz konusu video MÜ-YAP’a ait bir video ise, sizin bu izlemeniz de MÜ-YAP’ın hanesine artı bir değer olarak geçiyor ve MÜ-YAP’a ödeme sağlıyor. Ancak eğer videonuzun bu şekilde başka sitelere katıştırılmasını istemiyorsanız, YouTube size böyle bir seçeneği de sunuyor ve videoyu yüklerken bu özelliği devre dışı da bırakabiliyorsunuz. MÜ-YAP, bu özelliği devre dışı bırakmış değil. Aslında devre dışı bırakması ticari açıdan mantıklı da değil, çünkü bu şekilde daha fazla izlenme elde etmeniz mümkün. Fakat MÜ-YAP, bu yöntemle ShiftDelete.Net⁴⁴ isimli teknoloji sitesinin forumuna katıştırılmış bir YouTube videosu⁴⁵ nedeniyle bu sitenin “forum” sayfası⁴⁶ hakkında erişim engelleme kararı

⁴² Internet Money & Business Development (IMBD): <http://www.imbd.com/>

⁴³ MÜ-YAP’ın YouTube üzerindeki kanalı: <http://www.youtube.com/user/muyap>

⁴⁴ ShiftDelete.Net: <http://shiftdelete.net/>

⁴⁵ Bu video Göksel tarafından icra edilen Acıyor isimli şarkının videosu idi: http://www.youtube.com/watch?v=RQj5_aQ8-vo

alınmasını sağladı⁴⁷. Üstelik bu videoyu YouTube'a ekleyen bizzat MÜ-YAP idi ve bu videonun başka siteler üzerinden katıştırılmak suretiyle paylaşılmasından doğan her bir izlenme, MÜ-YAP'a da gelir olarak geri dönüyordu. Bu erişim engelleme kararı, söz konusu İnternet sitesinin avukatlarının da araya girmesiyle sona erdirildi; ancak İnternet üzerinde sansürün, fikrî mülkiyet haklarına aykırı herhangi bir faaliyet olmaması hâlinde bile bu haklar bahane edilerek ne kadar kolay bir şekilde uygulanabileceğini de göstermiş oldu.

Yine benzer şekilde 19 Eylül 2009 tarihinde Türkiyeli İnternet kullanıcıları tamamen keyfi bir yasaklamayla karşı karşıya kaldı. MySpace ve Last.fm⁴⁸ adlı İnternet siteleri MÜ-YAP'ın yaptığı başvuruya Türkiye sınırları içerisinde erişime engellenmişti (Hürriyet, 2009b). Engellenen siteler yalnızca bu ikisi de değil, yaklaşık 100 kadar sitenin aynı gün içerisinde engellendiği haberleri yapılıyordu (Dinçer, 2009). Üstelik bu engelleme işlemleri herhangi bir mahkeme süreci sonunda veya site engelleme yetkisi bulunan Telekomünikasyon Üst Kurulu kararıyla değil, sadece Beyoğlu Cumhuriyet Başsavcılığı'nın kararıyla gerçekleştirildi (Çakır, 2009a). MySpace, hem bir plak şirketine bağlı olan müzisyenlerin, hem de herhangi bir plak şirketiyle anlaşması bulunmayan bağımsız müzisyenlerin kendi müziklerinin promosyonunu yapmak için kullandıkları bir İnternet platformu. Söz konusu müzisyenler MySpace üzerinden belirli sayıda kayıtlarını ücretsiz olarak paylaşım açıyor ve insanlarla iletişim kuruyor. Bu sitede Madonna, Paul McCartney, Britney Spears gibi en popüler müzisyen/şarkıcılardan, çok az kişi tarafından tanınan yerel çapta müzik yapan grup ve müzisyenlere kadar her türlü kişiye rastlamak mümkün. Last.fm ise öncelikle kullanıcılarının hangi müzikleri dinlediklerinin istatistiğini tutmasını sağlayan, bunun yanında yine bağımsız müzisyenlerin kendi müziklerinin tanıtımını yapmasına olanak tanıyan bir site. Aynı zamanda Last.fm üzerinden site üyeleri kişisel radyolarını oluşturabiliyorlar; fakat bunları dinlemek için aylık bir ödeme yapılması gerekiyor ve bu ödemeler üzerinden telif sahiplerine telif bedelleri ödeniyor. Her iki platform da tamamen yasal içerik sunan İnternet siteleri. Mevcut telif yasaları çerçevesinde bile “telif hakları ihlali” gibi bir durum bu iki site için geçerli

⁴⁶ SDN Forum: <http://forum.shiftdelete.net/>

⁴⁷ ShiftDelete.Net Yayın Koordinatörü Hakkı Alkan bu süreci yine YouTube üzerine yüklediği bir videoyla anlatıyor: <http://www.youtube.com/watch?v=MS24czzaj4Y>

⁴⁸ Last.fm: <http://www.last.fm/>

değil. Dünyada en sıkı telif yasalarının uygulanmaya çalışıldığı ülkelerde bile bu sitelerle ilgili olarak açılıp da müzik endüstrisinin lehine sonuçlanmış, bu sitelerin “telif haklarını ihlal ettiği” yönünde karar alınmış tek bir dava yok. Fakat buna rağmen uluslararası hukuk kurallarına da aykırı olan bu tip yasaklama kararları Türkiye’de çok kolay bir şekilde alınabiliyor (Darcan, 2009).

Bu yasaklama kararı üzerine MÜ-YAP Başkanı Bülent Forta “şikâyeti biz yaptık. Fikrî haklar çalınıyor. Biz de hak mücadelesi yapıyoruz (aktaran Çakır, 2009b)” şeklinde bir açıklama yaptı ve ekledi: “İnsanlar biraz bilinçlendiyse biz yediğimiz küfürlere razıyız. (aktaran Tez, 2009)” Bülent Forta’nın temel savunusu MySpace ve Last.fm’de kendilerine ait telifli içeriğin paylaşılıyor olduğu idi. Fakat sonradan durumun biraz daha farklı olduğu ortaya çıktı. MÜ-YAP’a bağlı yapımcı şirketler bünyesinde albüm yapmış bazı müzisyenler, kendi istekleriyle ve hatta bizzat bazı şarkılarını MySpace üzerinden paylaşım açmışlardı. MÜ-YAP ise kendisine bağlı olan sanatçılardan bu eserleri söz konusu İnternet sitesinden kaldırmalarını talep etmek yerine, siteye erişimi engelleme yolunu tercih etmişti. Bu noktada karşımıza telif hakkı olgusunun üç ayağı çıkıyor: 1) eseri yorumlayan sanatçı hakkı, 2) eserin söz ve beste sahibi hakkı, 3) yapımcı plak şirketi hakkı. Söz konusu eseri yayımlayan yapımcı plak şirketi, eserde kendi telifi de olduğu için eseri yorumlayan ve eserin söz ve beste sahibi olanların eser üzerinde dilediği tasarrufu yapmasına müsaade etmiyor. Aslında yakın zamana kadar da bu durum çok normal sayılıyordu. Çünkü eser sahipleri ve müzisyenler, eserlerini yayımlayabilmek için plak şirketlerine bağımlıydı. Hem kayıt teknolojisindeki gelişmeler, hem de İnternet’in sağladığı yeni olanaklarla birlikte bu bağımlılık neredeyse ortadan kalkmak üzere. Müzik endüstrisini korkutan da işte bu durum. Artık müzisyenler İnternet üzerinden kendi eserlerini yayımlayabiliyor, kendi albümlerinin satışını gerçekleştirebiliyor, konserlerine dair promosyonlar yapabiliyor ve kazançlarını albüm satışlarından ziyade konser ve yan ürün satışlarından elde ediyorlar. Bu noktada MÜ-YAP’ın neden kendine bağlı müzisyenlerden, eserlerini MySpace üzerinden kaldırmalarını istemektense doğrudan İnternet sitelerini erişime engelleme yolunu seçtikleri de anlaşılabilir. Milliyet Gazetesi’ndeki köşesinde Mehmet Tez bu durumu şöyle açıklıyor:

“MySpace, plak şirketlerinden kurtulmak isteyen, dinleyicisine doğrudan ulaşmak isteyen sanatçıları barındıran bir platform. MÜ-YAP ise firmaları ve yapımcıları temsil ediyor. Ve diyor ki Forta “Çoğu sanatçının şarkısını alıp oraya koymaya hakkı yok. Çünkü o şarkıda plak şirketinin de yapımcının da aranörün de hakkı var ve onları biz temsil ediyoruz.” Yani sanatçıyı korumuyor bu yasak, şirketleri koruyor biraz da. Ve sanatçılara rağmen bu yasak

getiriliyor. Firmalara bağılı olmadan çalışmak isteyen müzisyenleri kurşuna dizmek demek bu... Merak ettiğim, MÜ-YAP üyeleri MySpace'ten neden kendi sanatçılarını çekmiyor. Büyük bir firma kendi sanatçısının MySpace'te sayfa açmasını engelleyemiyor diye tüm site yasaklanıyor gibi bir durum var ortada... (Tez, 2009)”

Konuyla ilgili olarak müzisyen Aylin Aslım, Facebook sayfasından şöyle bir açıklama yapıyordu: “MySpace.com'a erişimin engellenmesi Türkiye'de bağımsız müzisyenlere yapılan ciddi bir haksızlıktır. Müziğimizi isteyen herkese özgürce ulaştırabilmek için yeniden müzik kanallarına, plak şirketlerine ve onların pis politikalarına mecbur bırakılmak istemiyoruz. (aktaran Çakır, 2009a)” Yine bir müzisyen, Mira grubunun üyelerinden Miray Kurtuluş düşüncelerini şu şekilde aktarıyordu:

“Basından takip ettiğimiz kadarıyla kapatılma kararı MÜ-YAP'ın suç duyurusu sonucunda gerçekleşmiş. MÜ-YAP'ın bu dava sonucunda elde etmek istediği şey MÜ-YAP'a üye yapımçı ve plak şirketlerinin kendilerine bağılı sanatçıların eserlerinden telif kazanmalarını sağlamak. Ancak MySpace ve Last.fm öncelikle bağımsız, şirket boyunduruğunda üretmemeyi seçen özgür sanatçıların ifade alanıdır. Bu kararla birlikte hem bağımsız hem de MÜ-YAP üyesi olmayan şirketlere bağılı üreten sanatçıların ifade özgürlüğüne engel olunmuştur. ... İnsanların birbirine yabancılaştığı, iktidarların politik meseleler sebebiyle savaştığı, kendi çocuklarının geleceğini hiçe sayan bu ülkede kitle iletişim araçları ve özellikle sanat gittikçe daha büyük bir öneme sahip olmaktadır. Bunlar içimizdeki umutsuzluğu umuda dönüştürdükümüz, farklılıklara tahammül edemeyenlere inat ortaklıklar kurduğumuz, sınırları yok edip dünyanın hepimizin evi olduğunu hatırlatan araçlardır. Müziğe emek verenler olarak, hepimiz emeğimizin karşılığını almak isteriz. Ancak bunu bir sebep olarak gösterip, sansürü çözüm olarak öne süren anlayışın bu ülkedeki sanat ve sanatçıyla olan kopukluğu açıktır. Bu tek taraflı, hepimizin adına fikrimiz sorulmaksızın verilmiş bir karardır. ... MySpace'i cezalandırmak isterken, beraberinde bir çok insanın hakkını yiyen ve bunu “bilinçlendirme” adına yaptığını öne süren zihniyeti kınıyoruz. (Kurtuluş, 2009)”

Hukukçu Yaman Akdeniz ise “korsan” ve illegal olarak nitelendirilen yayınlara karşı başvurulsa bile, İnternet sitelerine erişim engellemelerinin genel olarak “dinozor çağından kalma bir mücadele yöntemi” olduğunu söyleyerek ekliyordu: “Etkisiz, ölçüşüz, aşırı, biraz da ormana mangal yakmaya gitmişken ormanı da yakmaya benzer bir yöntem. (aktaran Önderoğlu, 2009)”

Last.fm konusu ise tamamen muallakta kalmıştı; çünkü Last.fm üzerinden Türkiyeli müzisyenlerin telif konuları olan eserlerinden hiçbiri paylaşılmıyordu. Bununla birlikte İstanbul Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim görevlisi Doç. Dr. Yaman Akdeniz ve avukatı Altan Akdeniz “muhatap” sıfatıyla söz konusu kapatma kararlarına dair bir itiraz dilekçesini Beyoğlu Cumhuriyet Başsavcılığı'na 29 Eylül günü sundu. Bu dilekçe, bir İnternet sitesine Türkiye'de erişim engeli konması kararına karşı bir kullanıcının yaptığı ilk yasal itiraz niteliğini taşıyordu. Dilekçede MySpace ve Last.fm'e erişim engeline dayanak yapılan “5846 sayılı Fikir ve Sanat

Eserleri Kanunu'nun Ek Madde 4'ün 3. fıkrası hükmünün⁴⁹ Anayasa'ya aykırı olduğu” belirtilerek iptal edilmesi talebiyle Anayasa Mahkemesi'ne götürülmesi talep edildi. İtirazda “MÜ-YAP'ın bu sitelerde yer alan bazı verilerin ihlal içerdiğini iddia etmesinin bu sitelerin toptan yasaklanması için yeterli gerekçe olmadığı” savunularak engelin kaldırılması istendi (Superonline, 2009). MySpace'e dair erişim yasağı İnternet kullanıcılarından gelen büyük tepkilerin (Özcan, 2009) neticesinde MÜ-YAP'ın MySpace ile farklı bir anlaşmaya gitmesi sonucu kısa bir süre içerisinde kaldırıldı. Ancak Last.fm'e olan erişim yasağı 2012 yılı itibariyle hâlen sürüyor. Last.fm bu yasaklama kararını Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne taşımış durumda (Radikal, 2011) ve bu konudaki yasal süreç devam ediyor.

MÜ-YAP'ın da kurucu üyelerinden olan Hasan Güner (görüşme, 2011), bir müzik yapımcısı olarak bugünkü telif hakları konseptinin fazlasıyla katı olduğunu ve bunun çeşitli düzenlemelerle yaratıcılığı daha özendirici bir hâle getirilerek ve sanatçılara daha büyük bir özgürlük alanı sağlanarak değiştirilmesi gerekliliğini teslim ediyor. Bu noktada İnternet üzerindeki paylaşım platformlarının önemli bir ihtiyacı karşıladığını, bireylerin gerek kendi gerek başkalarının eserlerini bu platformlar üzerinden paylaşma özgürlüğüne sahip olması gerektiğini savunuyor. Ancak aracılık yapan bu platformların muazzam reklam gelirleri edindiğini, bu reklam gelirlerinin bir kısmının bu platformlardan eser sahibine, icracısına, yapımcısına yani telif hakları sahiplerine dağıtılması gerektiğini belirtiyor. Temel olarak müzik eserlerinin, sinema eserlerinin ve benzerlerinin kullanıcılar tarafından İnternet platformlarına yüklenmesine karşı olmadığını, bunun hem sanatçılar hem de toplum için pek çok getirileri olduğunu, ancak bu platformların telif hakkı sahiplerine gerekli ödemeleri yapmasının ve haksız kazançların önlenmesinin önemli olduğunu ifade ediyor. İnternet platformlarının kapanmasına ya da bunlara erişimin engellenmesine karşı olduğunu, fakat bu platformların sahiplerinin de sorumluluklarını yerine

⁴⁹ “Dijital iletim de dahil olmak üzere işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla servis ve bilgi içerik sağlayıcılar tarafından eser sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin bu Kanunda tanınmış haklarının ihlâli halinde, hak sahiplerinin başvuruları üzerine ihlâle konu eserler içerikten çıkarılır. Bunun için hakları hâeldar olan gerçek veya tüzel kişi öncelikle bilgi içerik sağlayıcısına başvurarak üç gün içinde ihlâlin durdurulmasını ister. İhlâlin devamı halinde bu defa, Cumhuriyet savcısına yapılan başvuru üzerine, üç gün içinde servis sağlayıcıdan ihlâle devam eden bilgi içerik sağlayıcısına verilen hizmetin durdurulması istenir. İhlâlin durdurulması halinde bilgi içerik sağlayıcısına yeniden servis sağlanır. Servis sağlayıcılar, bilgi içerik sağlayıcılarının isimlerini gösterir listeyi her ayın ilk iş günü Bakanlığa bildirir. Servis sağlayıcılar ile bilgi içerik sağlayıcıları, Bakanlıkça istendiği takdirde her türlü bilgi ve belgeyi vermekle yükümlüdür. Bu maddede belirtilen hususların uygulanmasına ilişkin usul ve esaslar Bakanlık tarafından çıkarılacak bir yönetmelikle belirlenir.” <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html>

getirmesi gerekliliğine vurgu yapıyor. Güner, temel olarak, Türkiye’de MÜ-YAP gibi telif hakları birliklerinin, yurtdışında da MÜ-YAP muadillerinin İnternet üzerinden içerik sunan her türlü platformla telif anlaşmaları yapması gerektiğini, bu anlaşmalardan hem içeriğe ücretsiz olarak ulaşabilecek kullanıcıların, hem reklam gelirlerinden kazanç sağlayan söz konusu dijital platformların, hem de eserlerinin telif haklarını tahsil eden yapımcıların kârlı çıkacağını belirtiyor. Güner’e göre artık son kullanıcıdan müzik kayıtları için ödeme talep etmek anlamsızlaşmıştır ve son kullanıcının cebinden bir şey çıkmamalıdır. Bundan sonra müzik sektörünün dijital platformlarda paylaşımı ve kullanım doğrudan reklam sektörüyle ilintili olmalıdır. Ona göre yakın zamanda bu tip bir işleyiş kabul görecektir ve sektörün temel işleyiş dinamiği hâline gelecektir. Güner, dijital platformların telifler yoluyla reklam gelirlerini paylaşması ve bunun yanında umumi mahallerin lisanslanmasıyla gelecek gelirlerle birlikte oluşacak fonun, eser sahiplerini, icracıları, prodüktörleri finans etmeye yeterli olduğunu ve yeni ve çok daha güzel eserlerin ortaya çıkmasını da teşvik edici olduğunu ifade ediyor.

3.4.5. Yeni Yasal Düzenleme Planları ve Bunlara Karşı Gelişen Tepkiler

Türkiye de HADOPI düzenlemesinden esinlenen ülkeler arasında yer alıyor. Özellikle Türkiye müzik endüstrisini yönlendiren MÜ-YAP ve benzeri meslek örgütlerinin lobi çalışmaları sonucunda Kültür ve Turizm Bakanlığı Fransa'nın HADOPI yasasına benzer düzenlemelerin 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'na adapte edileceğini açıkladı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürü Abdurrahman Çelik 2009 yılı Ağustos ayında yaptığı açıklamada kullanıcılara yönelik olarak düzenlemeyi düşündükleri cezai yaptırımlar hakkında şöyle diyordu:

“Birkaç sefer uyarı, idari para cezası, ardından çok ısrarcı olunuyorsa hapis cezası verilebilir. Bunların hepsinin yapılma imkânı ve ihtimali var. Yine burada İnternet servis sağlayıcıların konumu, durumu çok önemli. Onlara da belli yaptırımlar getireceğiz. Servis sağlayıcılar, böylece bu bilgi paylaşımı konusunda daha dikkatli, hassas davranabilecek. Onlar üzerinden bazı mekanizmaları takip ettireceğiz. O takipler sonucunda bu kullanıcılarla ilgili yasal işlemi de yaptıracağız. Eğer ilgili servis sağlayıcı kuralları yerine getirmiyorsa, ona cezai işlem uygulayacağız. Çünkü, bunun en önemli ayaklarından biri servis sağlayıcılar, arkasından da kullanıcılarıdır. Servis sağlayıcılara bugüne kadar herhangi bir cezai işlem uygulanmıyordu. Bundan sonraki süreçte ikisini de dikkatli bir süreç içine sokabilirsek tahmin ediyorum daha derli toplu olacaktır. (Hürriyet, 2009a)”

Çelik bu açıklamayı yaparken “gençlerin bilinçsiz olarak bu eylemleri gerçekleştirdiklerini” söylüyor ve ABD uygulamalarından örnekler veriyordu (Hürriyet, 2009a). Bu açıklamadan birkaç ay sonra ise müzik yapımcıları neredeyse hükümet adına bir demeç veriyor, Fransa ve İngiltere düzenlemelerine benzer düzenlemeler yapılmakta olduğunu ve yasanın yakında tamamlanacağını müjdeliyordu. Buna göre yasalara aykırı olarak müzik ve film dosyası indirenlerin İnternet erişimi askıya alınacaktı. MÜ-YAP başkanı Bülent Forta yaptıkları yazılım yatırımıyla “korsan” müzik indiren kullanıcıların IP adreslerini görebildiklerini, fakat henüz herhangi bir yasal düzenleme olmadığı için buna müdahale edemediklerini belirtiyordu. Buna karşı “test amaçlı” olarak 100 kişiye uyarı mektubu gönderdiklerini söyleyerek ekliyordu: “Türkiye’de ADSL kullanım gerekçesinin yüzde 70-80’ini yasadışı müzik, film ve oyun indirenler oluşturuyor. Kalan yüzde 20’lik kısmı ise şirketler kullanıyor. (Pehlivan, 2010)” Bu açıklamasıyla Forta, şirketler dışında kalan neredeyse tüm bireysel İnternet kullanıcılarını suçlu ilan ediyordu. Yine aynı tarihlerde MÜ-YAP Genel Sekreteri Ahmet Asena paylaşımına açılmış binlerce dosyanın kimler tarafından kullanıldığını IP adresleri yardımıyla saptayarak hukuki girişim başlatabilecek durumda olduklarını ifade ediyor ve ekliyordu:

“Bu işin en organize yapıldığı yerlerden birisi Almanya’dır. Orayı kendimize örnek model olarak aldık biraz. Almanya’da bu saptamalar yapıldıktan sonra kullanıcılar ikaz edilir. İkaz sırasında da iki şey istenir kendilerinden; birincisi daha sonra bu işi yapmayacaklarına dair bir taahhütname vermeleri. İkincisi, belli bir dosya sayısının üzerinde açık dosya bulunduran kullanıcılara uygulanan yöntemdir. O ana kadar yapmış olduklarından dolayı hukuki yola başvurulmaması için cüzi miktarda bir ödeme yapmaları, ceza ödemeleri. Ama bu ceza bir hukuksal yaptırım değil, taraflar arasındaki uzlaşma olarak tabir edilebilir. Bizim sistemimizde de olan uzlaşma yöntemi denilerek, belirli bir bedelin ödenmesi yoluyla sürdürülüyor yasa. Mesela biz bunu MÜ-YAP olarak Almanya’da da yapıyoruz. Almanya’da bizim avukatlarımız var, onlar bu çalışmayı yapıyorlar. [...] Türkiye’de de geçtiğimiz yılın ikinci 6 ayında başladık bununla ilgili çalışmalara. Birkaç yüz mektubu ihlalde bulunduğunu saptadığımız adreslere gönderdik, tepkileri görebilmek açısından. Pozitif tepkiler aldık. Kimseyi hemen cezalandırmak gibi bir niyetimiz olmadığı için, başlangıçta hukuksal bir yola da başvurmadık. Ama 2010 yılı içerisinde hukuki olarak da böyle bir yola gideceğiz. Dolayısıyla bir gün peer to peer kullanıcısı olan arkadaşlar kendileriyle ilgili bir ihtar yazısıyla karşılaşarlarsa şaşırmasınlar. (aktaran Nebil, 2010)”

Ahmet Asena bu açıklamalarında benzer yöntemleri uygulayan ülkelerdeki tartışmaları, itirazları ve hatta vazgeçilen bazı uygulamaları dikkate almıyor, her şeyin müzik endüstrisinin önerdiği ve istediği şekilde gittiği izlenimini veriyordu. İnternet kullanıcılarının önemli bir bölümünü oluşturan *peer-to-peer* kullanıcılarını da doğrudan karşısına alıyordu. Üstelik iletişimin gizliliği ilkesine aykırı olarak, hiçbir kanuna dayanmadan insanların kimliklerini tespit ettiklerini ve bunları kayıt altına aldıklarını belirtiyor, fakat “hukuki yola başvurmadıklarını” söylüyordu. Ancak gerçekte Türkiye’deki yasalar zaten elvermediğinden şu aşamada hukuki yola

başvurmak mümkün değildi. MÜ-YAP'ın kişilerin İnternet üzerinde ne yaptığını izleyen bir teknolojiyi hangi yetkiye dayanarak kullandığı ise meçhûl.

Türkiye'de HADOPI benzeri bir yasanın uygulanmaya konulmak istenmesi hukukçulardan, akademisyenlerden ve temel hak ve özgürlük inisiyatiflerinden tepkiler aldı. Mülkiyet başta olmak üzere birçok kurumsal çıkarın korunması uğruna temel insan hak ve özgürlüklerinin göz ardı ediliyor olmasına karşı sesini çıkaran pek çok kişi oldu. Özgür Uçkan bir yazısında Yaman Akdeniz tarafından hazırlanan ve Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teşkilatı Medya Özgürlüğü Temsilciliği tarafından yayımlanan İnternet sansürüne ilişkin bir rapora göndermede bulunuyor ve şöyle diyordu:

“MÜ-YAP telif haklarını koruduğunu iddia ediyor. Algılayamadığı veya algılamak istemediği, gerek hukuk devleti, gerekse insan hakları açısından tartışılmaz olan bir nokta var: İstisnasız herkesi ilgilendiren düşünce, ifade ve iletişim özgürlüğü, hele de bir kesimin mülkiyet hakkının korunmasından daha üstün ve önceliklidir. ... Bu rapor önemli gelişmelere yol açabilir. Müzakerelerin devami için İnternet sansürünün önlenmesi gereğine son ilerleme raporunda vurgu yapıldı. Yakında Türkiye, bir hukuk devleti olduğunu kanıtlamak için düzenlemeleri reforme etmek zorunda kalabilir. (Uçkan, 2010a)”

Yaman Akdeniz de durumdan endişeliydi: “İngiltere ve Fransa'da 'şu siteme üç kere girdiniz' diye eve gelip İnternetinizi kesmeye yönelik yaptırımlar planlanıyor. Ama bu uygulanmaya başlanmadı. Çünkü nasıl uygulayacaklarını bilmiyorlar. Benim endişem, Türkiye'de de bu şekilde erişimi engelleme yaptırımlarının olacağı... (Milliyet, 2010)”

Bütün bu gelişmelerin karşısında pek çok sivil inisiyatif de duruyordu: NETDAŞ, Sansüresansür, Korsan Partisi Oluşumu, İnternet Teknolojileri Derneği, Linux Kullanıcıları Derneği, Alternatif Bilişim, Cyberrights.org, Ekşi Sözlük, Genç Siviller, Yeşiller Partisi gibi oluşumlar erişim engellemeleri konusunda ortak bir platformda buluşup çeşitli konferanslar, etkinlikler ve eylemler düzenliyordu.

MÜ-YAP, Türkiye'de HADOPI yasının uygulanması gerekliliğini Avrupa Birliği'yle uyum sürecine bağlıyorsa da (Pehlivan, 2010) Avrupa'dan gelen haberler farklı yöndeydi. Avrupa Konseyi, iletişim özgürlüğü ve özel hayatın gizliliği hakkının telif hakkı korunmasından daha önemli olduğuna dair bir karar yayımlamıştı. Telif hakları lobisinin HADOPI yasının mantığını Avrupa Birliği çapında bir konvansiyona dönüştürme girişimleri Kasım 2009'da kabul edilen ve İnternet erişim hakkının ihlal edilemeyeceğini öngören “İnternet Özgürlüğü Provizyonu” adı verilen bu karar ile boşa çıkarıldı (Uçkan, 2010b). Bu nedenle İngiltere'de yasalaşma süreci tamamlanan fakat hâlâ adli inceleme bekleyen Dijital Ekonomi Yasası iptal tehdidi

altında bulunuyor. İspanya da söz konusu provizyonun getirdiği önceliği tanıdı ve iletişim özgürlüğünü ihlal edecek bir telif hakları koruma yasası çıkarmayacağını deklare etti.

Müzik yapımcısı Hasan Güner (görüşme, 2012) de, konuya müzik endüstrisi yönünden yaklaşarak, bireylere yönelik yaptırımların sektöre herhangi bir yarar sağlamayacağı sonucuna varıyor. *Peer-to-peer* yöntemini kullanan programların hükümsüz bir hâle geldiğini, çünkü artık insanların müzik ve sinema eserlerini hard disklerinde saklamasını gerektirmeyen YouTube ve benzeri pek çok yasal platform olduğunu, kullanıcıların eserleri kendi bilgisayarlarına yüklemek ve sonrasında onu sürekli başkalarıyla paylaşmada tutmak ihtiyaçlarının kalmadığını, bunu yapanların da artık azınlıkta olduğunu ve bu azınlığın sektöre hiçbir şekilde olumsuz etkiye bulunamayacağını belirten Güner, “bireysel İnternet korsanı” olarak tanımladığı bu kişilerin istediğini istediği şekilde yapmaya devam etmesinin bir önemi kalmadığını, onların devrinin geçtiğini, bu nedenle onlarla uğraşıp onların peşine düşmenin sektör için gereksiz bir zaman ve gelir kaybı hâline geldiğini söylüyor. 2000’li yılların ortalarına kadar bu kişilerin sektöre çokça zarar verdiğini, fakat TTNET Müzik⁵⁰, MYNET Kavun⁵¹ gibi yasal platformların ortaya çıkıp, YouTube’la lisans anlaşmalarının da yapılmasıyla birlikte “bireysel korsanlık” olarak tabir ettiği durumun bir zararının kalmadığını, aksine sanatçılara ve eser sahiplerine fayda getirdiğini, çünkü onun da bir reklam, bir tanınma aracı olduğunu iddia ediyor. Bu nedenle İnternet’teki bireysel paylaşımlara karşı bir cadı avına çıkmanın gereksizliğine işaret ediyor.

Bir müzisyen ve yapımcı olan Taner Torun (görüşme, 2012), insanların müzik arşivlerini paylaşmasına, ticari kaygılarla yapılmadığı sürece karşı olmadığını, insanların elbette sevdikleri şeyleri insanlarla paylaşma özgürlüğüne sahip olduğunu belirtiyor. Ancak bu noktada, bu tip paylaşımların yapıldığı platformların sahiplerinin edindiği haksız bir kazancın varlığından, bu haksız kazancı engellemek için ise sanatçıların bu platformların kazançlarından hakları olan payları almaları gerekliliğinden bahsediyor. Torun’a göre 2000’lerden sonra hiçbir şeyi yasakla engellemek mümkün değil. Artık herkes her türlü bilgiye, enformasyona, sanata çok

⁵⁰ TTNET Müzik: <http://www.ttnetmuzik.com.tr/>

⁵¹ MYNET Kavun: <http://www.kavun.com/>

rahatça erişebilmekte ve erişebilmeli de. Torun, yalnızca, dinleyicilerin bu konularda biraz daha bilinçli davranmalarını ve gerçekten beğendikleri sanatçılara bir şekilde destek olmalarını istiyor.

4. BÖLÜM:

ESKİ KÜLTÜRE KARŞI YENİ BİR KÜLTÜR

4.1. Fikrî Mülkiyet ve Eser Sahibi Kavramları Üzerine Tartışmalar

Fikrî mülkiyetin tanımı çalışmanın birinci bölümünde verilmişti. Burada ise fikrî mülkiyete ilişkin bazı iktisadi, sosyolojik ve felsefi yaklaşımlara yer verilecektir.

4.1.1. Fikrî Mülkiyete İktisadi Bakış

Fikrî mülkiyet ve telif haklarının doğrudan bağlantılı olduğu alanlardan en önemlisi ekonomidir. Bu nedenle temel iktisat teorilerinin bu konudaki görüşlerini kısaca incelemek faydalı bir çaba olacaktır.

18. yüzyılın sonlarında serbest piyasa ekonomisi düzleminde, piyasaya yapılabilecek her türlü müdahaleye karşı çıkan “bırakınız yapsınlar” felsefesi temelinde Adam Smith, David Ricardo, John Stuart Mill gibi isimler tarafından geliştirilen ve 20. yüzyılda yeniden bir canlanma yaşayan klasik iktisat teorisinde fikrî mülkiyet hakları serbest piyasada rekabetin önündeki engellerden biri olarak görülür. Görüşlerini klasik liberal düşünce temelinde geliştiren ve Avusturya Okulu'nun temsilcilerinden biri olan Friedrich Hayek'e göre fikrî mülkiyet hakları kölece, feodal bir uygulamadır. Maddî ürünler için geliştirilen mülkiyet kavramı, buluşlar için verilen patentleri, telif haklarını, ticari marka ayrıcalıklarını kapsayacak şekilde genişletildiğinde, bu yalnızca tekelin güçlendirilmesine yarayacaktır (aktaran Karlıdağ, 2010: 63). Böylece serbest piyasa ekonomisi gereğince işleyemeyecektir. Bunun yanında yine benzer bir ekolden gelen ancak patent ve telif haklarının gerekli olduğunu düşünen Milton Friedman'a göre ise “koruma süresi ne kadar az olursa o kadar iyi olacaktır. (aktaran Karlıdağ, 2010: 65)”

Marksist ekonomistlerin fikrî mülkiyet haklarıyla ilgili tedirginlik duydukları şey, hür emek tarafından yaratılan fikirsel ürünlerin kapitalistler tarafından kolaylıkla metalaştırılıp, üreticisine yabancılaştırılmasıdır (Karlıdağ, 2010: 65). Neo-Marksist iktisatçı ve iktisat tarihçisi Michael Perelman (aktaran Karlıdağ, 2010: 58), daha güçlü fikrî mülkiyet haklarının sınıf farklılıklarını pekiştirdiğini, bilim ve teknolojiyi zayıflattığını, üniversiteleri hızla şirketleştirdiğini, toplumu yasal çatışmalara

boğduğunu ve bireysel özgürlükleri azalttığını ifade eder. Bunun yanında yaratıcı bireylerin haklarına şirketler tarafından sahip olunması, söz konusu şirketlere pek çok fikrî ürün üzerinde egemenlik sağlarken, yaratıcı emeğin gücünü azaltır (Karlıdağ, 2010: 58).

19. yüzyılın sonlarında gelişen ve bugün de etkisini sürdürmekte olan neo-klasik iktisat teorisini savunan iktisatçılar ise, fikrî mülkiyet haklarını piyasa başarısızlığı kavramı ile meşrulaştırmayı tercih ederler. Bu görüşe göre, fikrî mülkiyete konu olan ürünler kamu malı özelliği taşıdığından, bu ürünlerin piyasaları etkin değildir ve başarısızlığa eğilimlidir. Ücret ödemeyenlerin dışlanamaması sonucunda, bu ürünlerin sahiplerinin maddi bir getiri alamaması ve dolayısıyla bu mal ve hizmetlerin üretilmeyecek hâle gelme olasılığı söz konusudur. Fikrî mülkiyet ürünlerine ilişkin yatırım maliyetleri çok yüksek olmasına karşın, yeniden-üretim maliyetleri, başka bir deyişle marinal maliyetleri sınıra yakın olması da sorunun diğer bir yüzüdür. Ek bir tüketicinin bir fikrî ürünü kullanımı için yüklenilecek olan maliyetin çok düşük olması ya da hiç olmaması bu ürünlerin kolayca ve çok sayıda yeniden-üretimine yol açar. Bu durumda devletin düzenlemesine gerek vardır ve devletin fikrî mülkiyet hakları biçiminde sağladığı tekel hakları sayesinde özel bireyler, kuruluşlar rahatça yazınsal, sanatsal, endüstriyel ve enformasyon alanında yeniliklerde bulunabilmektedirler (Karlıdağ, 2010: 65-66).

Ancak, Karlıdağ (2010: 66)'ın da belirttiği gibi, burada devletin oynadığı rol fiziksel ürünlerin mülkiyet haklarındakinden daha farklıdır ve sağlamış olduğu münhasır hak nedeniyle tekelleşme tehlikesi söz konusudur. Başka bir deyişle devlet bir başarısızlığı gidermeye çalışırken başka bir başarısızlığa yol açar.

“...[F]iziksel/maddi malların mülkiyetinin korunmasında evrensel bir sözleşme bulunurken, aynı anlayışla kültür, sanat ve enformasyon ürünlerinin korunması eleştirilere yol açmaktadır. Çünkü bu ürünler her şeyden önce daha önce bilinen ve paylaşılan bilginin temel alınmasıyla yaratılmaktadır. Bir anlamda herkes bir diğerinin fikir ve bilgisine dayanarak yenilikler geliştirmekte, yaratıcılıkta bulunmaktadır. Sıkılaştırılan fikrî mülkiyet hakları ise bu bilgi ve enformasyonun yayılmasını önlerken yeniliklerin hızını ve çeşitliliğini yavaşlatabilecektir. Yine yeniliklerin sağlayacağı olumlu dışsallıklar sıkı fikrî mülkiyet hakları ile engellenmektedir. Başka bir deyişle yaratılan yeniliklerin sadece onu yaratanlara değil topluma da yararlı olması önlenmektedir. (Karlıdağ, 2010: 66-67)”

Bütün bunların yanında neo-klasik iktisat teorisinin “fikrî mülkiyet ürünlerinin yatırım maliyetlerinin çok yüksek olduğu”na dair savunusu, pek çok alanda ve bu çalışmanın konusu olan müzik üretimi alanında da, yeni teknolojilerle birlikte artık geçerliliğini yitirmiş durumdadır. Üstelik bu teknolojik gelişmelerin yokluğunda bile yatırım maliyetlerinin her zaman yüksek olması zorunluluğu kanıtlanamaz. Ayrıca bu

teorinin yenilik ve yaratıcılığı yalnızca maddi karşılık alınmasına yönelik bir motivasyona bağlıyor oluşu kabul edilecek olursa, insanlık tarihini yeni baştan yazmamız gerekebilir.

Günümüz liberal ekonomistlerinden Michele Boldrin ve David K. Levine, “Entelektüel Tekele Karşı” isimli kitaplarında (2011) patentler ve telif hakları dâhil tüm fikrî mülkiyet türlerinin sanılanın aksine insanları yaratmaya teşvik etmediğini, bunun yerine insan yaratıcılığını olabildiğince azaltıp iş yapmanın mevcut yolunun devamını sağlayarak yalnızca belirli bir azınlığı oluşturan kişi ve kurumlara fayda sağladığını belirtmektedirler.

4.1.2. Fikrî Mülkiyet ve Eser Sahibi Kavramlarına Sosyolojik ve Felsefi Bakış

Kültürler insanlar tarafından belirli toplumsal ilişkiler bağlamında inşa edilir. Müzik kültürleri de, bu çalışmanın ikinci bölümünde de açıklandığı üzere, bu toplumsal ilişkiler bağlamında, toplumun kendisi tarafından, müşterek bir biçimde üretilmiştir. Fikrî mülkiyetin korunması adına getirilen sıkı kısıtlama ve yasaklamalar ise kültürleri toplumsal ilişkiler bağlamından söküp salt ticari ilişkiler bağlamına sokmaya çalışır.

Bu, sadece müzik alanıyla sınırlı da değildir. En basit bir örnek verilecek olursa, insanların binlerce yıl içinde deneyimleyerek edindiği doğaya dair bilgiler bile bu kapsama sokulmak istenmektedir. Örneğin; biyolojiye dair bilgiler fikrî mülkiyet kapsamında değerlendirilebiliyor. Mahkemeler, genetik kodların doğada bulunuyor olsalar bile patentlerinin alınabileceğine dair kararlar veriyor (Martin, 1998: 32). Dünyanın herhangi bir bölgesinde, o yöre halkının binlerce yıllık bir deneyim süreci içerisinde öğrenerek herhangi bir hastalığı iyileştirmek için kullanageldiği doğal bir madde, bir ilaç şirketi tarafından patentlenebiliyor. Böylelikle insanların yıllar boyu herhangi bir kısıtlamayla karşılaşmadan ve herhangi bir kısıtlamaya neden olmadan gerçekleştirdikleri kültürel bir davranış birdenbire illegal konuma düşebiliyor. Bu insanlar kendilerine ait kültürel davranışları uygulamaktan men ediliyorlar. Uygulamak istediklerinde patent sahibine belirli bir ödeme yapmak zorunda kalıyorlar.

“Hintli eylemci Vandana Shiva'nın “biyokorsanlık” dediği ve az gelişmiş ülkelerin geleneksel bitki çeşitlerinin yanı sıra geleneksel bilgilerinin de küresel tohum ve eczacılık firmaları tarafından yağmalandığı bu durum Batı emperyalizminin yeni bir biçimi olarak düşünülmektedir. Bu düşüncede olanlara göre az gelişmiş ülkelerin kendilerine ait genetik kaynaklarına ve yerel bilgilerine telafi edilemez biçimde el konulduktan sonra bilimsel ortamlarda türetilmekte ve patentler yoluyla tekrar elde edildikleri yerlerde yüksek fiyatlarla satılmaktadırlar. (Karlıdağ, 2010: 126-127)”

Buna dair bir örnek Hindistan'daki *neem* ağacıdır. Bu ağaç Hindistan'da eczacılık, kozmetik, doğum kontrolü, marangozluk, tarım gibi alanlarda ve yakıt sağlamak amacıyla yüzlerce yıldır kullanılan bir ağaçtı; fakat hiçbir zaman patentlenmemişti. 1980'li yılların ortalarından bu yana Amerikan ve Japon şirketleri *neem* tabanlı materyallerin üzerinde bir düzineden fazla patent aldı. Böylelikle Hint yerlileri ve araştırmacıları tarafından geliştirilmiş olan kolektif bir yerel tecrübe, bu gelişime neredeyse hiç katkıda bulunmayanlar tarafından adeta işgal edilmiş oldu (Martin, 1998: 33-34).

Müzik için de durumun bundan çok farklı olduğunu söyleyemeyiz. Müzik endüstrisinin temsilcileri, müziğin varlığı kendilerine bağıymış gibi davranmaktan çekinmiyorlar. Kendi varlıkları tehdit edilirse on binlerce yıllık bir süreç içerisinde kolektif çabalarla ortaya çıkan müzik kültürlerinin de tehdit edilmiş olacağını iddia ediyorlar. Hâlbuki müzik, nasıl ki fonografin icat edilmesiyle var olmaya başlamadıysa yeni teknolojilerin müzik endüstrisine meydan okuyuşuyla da sona ermeyecek.

Müziğin binlerce yıllık gelişimi bireysel olmaktan ziyade kolektif bir süreçtir. Fikrî mülkiyet savunucularının ilk argümanı, insanların kendi işgüçlerinin sonuçları üzerinde hakka sahip oldukları tezidir. Buna Hettinger (1989)'in cevabı fikrî ürünlere dair tüm değerlerin işgücünden doğmadığıdır. Fikrî ürünlerle meydana getirilen değer yalnızca bir kişinin ya da küçük bir grubun işgücünün sonucu da değildir. Fikrî ürünler sosyal ürünlerdir.

Bestelenmiş olan bir müzik eserini düşünelim. Üretilen bu eser yalnızca bir kişinin o anlık çabasının sonucu değildir. Söz konusu eserin üretilmesi, fikirsel olsun ya da olmasın, daha önceki pek çok çalışma olmadan mümkün olamayacaktı. O kişinin içinde bulunduğu toplum tarafından ya da farklı toplumlar ve farklı müzisyenler tarafından daha önce yapılmış müzikal çalışmalar olmadan bu bestenin ortaya çıkması olanaksızdır. Besteci, o zamana kadar beslendiği çeşitli kaynakların bir sentezini yapar, zihnine doldurduğu farklı müzikleri dönüştürüp yeniden üretir. Olmayan bir şeyi ortaya çıkarmış olmaz, zaten var olan müzikal fikirlerin değişik bir

karışımını meydana getirmiş olur. Bunun yanında ona müziği icra etmeyi öğretenlerin, eğer kendi çabasıyla öğrenmişse öğrenmesine sebep olmuş etmenlerin, kullandığı çalgıyı icat eden ve geliştirenlerin, hatta o eseri bestelerken kullandığı çalgıyı üretenlerin de o eserde katkısı olmadığını söylemek mümkün değildir. Bütün bunlara çeşitli fikir ve teknikler üzerinde hem pratik hem de teorik seviyelerde tartışarak ve bunları kullanarak söz konusu besteye kültürel bir temel sağlayan insanların katkısı da eklenebilir. Daha pek çok etmeden bahsedilebilir. Hiçbir kültürel ürün, pek çok sayıda insanın daha önce sarf ettiği emekler olmadan var olamayacaktır. Perelman (2003: 310), fikrî mülkiyet yasalarının, fazlasıyla karmaşık sosyal süreçlerin bir ürünü için yalnızca tek bir birey ya da kurumu ödüllendirdiğini söyler. Finney (1947: 204-205)'in de belirttiği gibi müzisyenler kaynağını doğada bulan modellere sahip olmadan çalışmak zorunda olan yegâne sanatçılardır; bu nedenle bir besteciye her şeye en baştan yeniden başlamaktan alıkoyacak tek yol kendisinden önce gelenleri taklit etmektir. Ancak bu aşamadan sonra küçük de olsa bireysel katkısını sunabilir. Dick Hebdige, Afrika kıtasından köle olarak Jamaika'ya ve Karayipler'deki diğer bölgelere taşınan siyahların kendi etnik müziklerini taşıdıkları bölgelerin etnik müzikleri ve bunun yanında uluslararası popüler müzikle nasıl melezlediklerini ve kendi kimliklerini nasıl yeniden biçimlendirdiklerini anlattığı "Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği" isimli kitabında, müzik üretme sürecinin her kültürde bu ve benzeri toplumsal çabalar neticesinde ortaya çıktığı sonucuna vararak şu önermede bulunur: "Hiç kimse bir tınıyı, müziği sahiplenemez. Hiç kimse onu ne zapturapt altına alabilir ne de üzerinde telif hakkı iddiasında bulunabilir. En iyisi bunu hiç denememektir. (Hebdige, 2003: 219)"

Michel Foucault "What Is an Author?" isimli makalesinde "eser sahibi" (*author*) kavramının ne evrensel olduğunu ne de tüm söylem içerisinde sabit bir yere sahip olduğunu, yalnızca on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardan itibaren inşa edilmeye başlandığını, bu tarihlerden önceki kültürel eserlere ilişkin "bu eserin sahibi kimdir?" sorusuna ihtiyaç bile duyulmadığını belirtir. Foucault bizi, eserlerin eser sahibinin kimliğine ihtiyaç kalmadan dolaşımda olduğu bir kültürü ve "kim"in konuştuğunun önem taşımadığı bir dünyayı düşlemeye davet eder (Foucault, 1980). Roland Barthes ise "Death of the Author" isimli kısa ama etkili makalesinde bir adım daha ileriye giderek eser sahibinin öldüğünü ilan eder. Barthes, bir eser kamuya sunulduğunda artık onun eser sahibinin kontrolünden çıktığını ve eser sahibinin mevzu dışı kaldığını savunur (Barthes, 1978). Barthes, bir metnin yalnızca diğer

metinlerin bir ürünü olduğunu ve ancak diğer metinler aracılığıyla anlaşılabilceğini iddia ederek “metinlerarasılık” kavramını da önerir (Barthes, 1981). Özetlemek gerekirse, post-yapısalcı düşünce şunu söylemeye çalışır: bir metin ya da bir eser, yaratıcısı belli, otonom, kendi içinde tutarlı, tarihi aşan bir ürün değildir. Devasa bir sosyal, tarihi, kültürel ve metinsel güçler şebekesine yerleşmiş bir düğümden ibarettir.

Orhan Veli Kanık, “[s]an’atkâr mükemmel bir taklitçidir (Kanık, 1998: 34)” der. Northrop Frye ise bağımsız bir yaratının olanaksızlığını şu sözlerle anlatır:

“Yerli olanı özgün olanla karıştıran ve “yaratıcı” bir şairin bir kalem ve boş bir kâğıtla oturup en sonunda yeni bir şiiri yokluğun içinden ürettiğini varsayan bir görüşü kabul edebilmek pek olanaklı değildir. İnsanlar bu şekilde üretmezler. Yeni bir bilimsel keşif nasıl ki doğanın düzeni içerisinde henüz açığa çıkmamış bir şekilde var olan bir şeyi açıkça gösteriyor ve aynı zamanda mantıksal olarak var olan bilimin total yapısına ekleniyorsa, yeni bir şiir de sözcüklerin düzeni içerisinde gizli olarak var olan bir şeyi açıkça gösterir. ... Şiirler yalnızca diğer şiirlerden, romanlar yalnızca diğer romanlardan üretilebilir. (Frye'dan aktaran Rotstein, 1992)”

Pek çok düşünür, eser sahipliği kavramını sorguluyor ve üretilmiş herhangi bir sanat eserini tek, ayrı, bireysel bir “yaratıcı” ile bağlantılandırmaktan sakınmamız gerektiğini iddia ediyor. Yaratıcının sarf ettiği emeğe karşın bu eserin yalnızca söz konusu bireye ait olmadığını, fikir ve görüşleriyle onun eserine çok fazla katkıda bulunmuş olan, cemaatin entelektüel güçlerinin ürünü olduğunu öne sürüyorlar (Spinello ve Tavani, 2005: 18).

Rotstein (1992)’ın da belirttiği üzere bir eserin, yaratıcı bir dehaya ait, özgün ve özerk olduğu fikri yüzyıllar boyunca var olmamışken Rönesans’la birlikte buna dair belirtiler ortaya çıkmış ve özellikle 19. yüzyılda, Romantik dönemde doruk noktasına ulaşmıştır. Modernizm ise Romantik dönemin “yaratıcı-yazar/eser sahibi” (*author*) kavramını olduğu gibi alıp, telif hakkı yasalarını da bu temel üzerinde yükseltmiştir. Eser sahibi kavramının bugünkü telif hakları doktrininin merkezinde yer aldığı rahatlıkla söylenebilir (Woo, 2004). 1960’lı yıllardan itibaren önce yapısalcılar, sonra post-yapısalcılar ve post-modernistler bu Romantik nosyona dair kuvvetli eleştiriler getirmiş olsa da, telif hakkı kavramı hâlen “özgün” ve “özerk” esere dair modernist kavrayışa dayanır.

Günümüz kültüründe, üretici ya da icracıların kendi ortak kültürel ve entelektüel alanımıza ait pek çok kaynaktan — dil, simgeler, tonalite, ritimler, renkler, akımlar, anlamlar, mizah ve benzer başka şeyler — yararlandığını unutmaya

eğilimliyiz. Çalışmaları üzerinde sanatçılara tekelci haklar vermek Smiers (2000:380)'a göre yanıltıcı ve romantik bir kavram olan “özgünlük” iddiasına dayanır.

Ancak önerilen şey, eser sahibi kavramının var olmadığı dönemlere geri dönmek olarak anlaşılmalıdır. Her dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları, belirli kavramları kullanışlı ve söz konusu kavramların kullanılmasını zorunlu kılar. Matbaanın bulunuşu, kitap basımının yaygınlaşması ve sonradan kitlesel üretim tekniklerinin müzik alanında da uygulanabilir hâle gelişiyle birlikte ve ekonomik gelişmelerin de etkisiyle eser sahibi kavramı ve buna bağlı olarak telif hakları düzenlemeleri belirli bir tarihsel dönemde varlığını kendi mantığı içerisinde meşru kılmaktaydı. Fakat özellikle 21. yüzyıla beraber müzik üretiminin ve tüketiminin temel dinamikleri yeni teknolojik gelişmeler sayesinde yeniden değişti. İşte bu sebeple, telif hakları düzenlemelerinin yeni bir paradigma içerisinde eski paradigmanın kurallarına göre uygulanmaya çalışılması pek çok problemi de beraberinde getiriyor.

Bunun yanında pek çok geleneksel müzik ve halk müziği hâlihazırda Batı'nın bireysel besteciler nosyonunu paylaşmıyor. Örneğin Cezayir kökenli bir müzik türü olan Rai'de şarkıcılar diğer şarkılardan bölümleri değiş-tokuş edip ödünç alır. Buna hiç kimse “hırsızlık” gözüyle bakmaz. Ayrıca bu şarkılara izlerkitle de kendi sözlerini ekleyebilir ve bir süre sonra bu versiyonlar icra edilen versiyonlar hâline gelebilir (Smiers'dan aktaran May, 2005). Aynı şekilde Hindistan'da da “müzik sahipliği” kavramı kendi başına nispeten anlamsız ve yeni bir gelişmedir. Klasik Hint müziğinde besteden ziyade doğaçlama üzerindeki vurgu intihâl kavramını reddederken, Hint halk müziğinin pek çok biçimi diğer ezgileri ödünç alma ve parodi üzerine kuruludur. Kuzey Hindistan'a ait halk müziği türleri olan *rasiya* ve *birha*, şarkı sözlerinin özgünlüğüne önem verir, ancak melodileri ortakça paylaşılan bir kültürel miras olarak görür (Manuel, 1993: 148). Batılı olmayan pek çok ülkede çok canlı kültürel pratiklerin sayısız örneğine rastlıyoruz. Bunun en önemli nedenlerinden biri de telif haklarının ve kültür endüstrilerinin yokluğu olarak karşımıza çıkıyor. Batının telif hakları konsepti, pek çok toplumda sosyal ve kültürel gelenekleri eleyerek bu süreçleri tahrip etmeye başladı. Üçüncü Dünya ülkeleri için, entelektüel ve kültürel ortak miraslarının ticarileştirilmesi toplumsal değerleri küçümseyen bir kâbus hâline geldi (Smiers, 2000: 392-393). Bu durumdan ekonomik olarak kazançlı çıkanlar da gelişmiş ülkeler ve özellikle ABD oluyor (Chomsky'den aktaran Smiers, 2000: 393).

World Music adı altında etiketlenen işlere biraz daha yakından baktığımızda, ilaç endüstrisinin bitkileri patentlerken yaptığı şeyin bir benzerinin müzik endüstrisi için de geçerli olduğunu görebiliriz. Yüzlerce yıl boyunca toplumsal gelenekler içerisinde icra edilen ve üzerinde herhangi bir “sahiplik” iddiasında bulunulmayan müzikler Batılı müzisyenler tarafından alınıp işlenerek telif hakkı yasalarının nesnelere dönüştürülüyor ve sahipleniliyor. Böylece o müziklerin inşa edilmesine yüzlerce yıldır katkıda bulunmuş olan toplumlar kendi yaratılarına yabancılaşmış oluyor.

4.2. Paradigma Kayması: “Eski Medya”ya Karşı “Yeni Medya”

Bildiğimiz anlamdaki yayıncılık sektörü, ortaya çıkışından bu yana devamlı olarak bir merkezden tek yönlü olarak yayılan ve özel uzmanlar tarafından üretilen enformasyonu ileten bir endüstri olmuştur. Buna “merkezî medya” adı verilebilir. Merkezî medya her zaman için tekelci eğilimlere sahip, büyük, dikey olarak bütünleşmiş, genellikle farklı sektörlerde yatırımları bulunan holdingler tarafından sahip olunan, politik gücü elinde bulunduranlarla çok yakın ve çoğunlukla politik karar alınma süreçlerinde etkili bir medyadır. Belirli bir piyasa üzerindeki kontrolü mümkün olduğunca sağlamak için tüketici beğenilerini etkilemeye çalışır ve yeterince kâr sağlayabilmek için bu beğenileri tektipleştirme çabasına girer (Burton, 1995: 49-55). Bu tip bir medyaya “eski medya” demek çok yanlış olmayacaktır; çünkü özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu merkezî medya düzeninin karşısında âdem-i merkezî medya olarak nitelenebilecek farklı medya biçimleri doğmaya başlamıştır. Bu yeni medya formlarının kontrolüne, üretimine, içeriğine ve tüketimine dair örüntüler, kitle medyasının eski biçimlerine göre dramatik biçimde farklıdır. Yeni medya formları, “eski medya”nın tek-yönlü, tekeli, tektipleştirici eğilimlerine meydan okur. Mülkiyet, denetim ve tüketim örüntülerinde âdem-i merkezî medya eğilimleri taşır; “tüketici” girdi ve etkileşimlerine ilişkin büyük bir potansiyel sunar ve kullanıcının tüketim biçimi ve üreticiyle ilişkileri üzerindeki kontrolünü artırır (Manuel, 1993: 2). Bilginin en değerli kaynak ve ürün, hatta iktidar anlamına geldiği sanayi sonrası toplum yönündeki evrimin önemli sacayaklarından biri olan “yeni medya”, ulus-devletler çağında ortaya çıkan “eski medya”yı zayıflattığı gibi, ulus-devletlerin kendilerinin de güçten düşmekte olduğu ve âdem-i merkezî medya eğilimlerin günden güne arttığı bir çağda bu eğilimlere eşlik eder. Manuel (1993: 2)’e

göre “yeni medya”, Orwellci tekil bilinç kontrolünü geleceğin değil, geçmişin bir olasılığı hâline dönüştürmüştür; yani 1984 gelmiş ve geçmiştir.

İki-yönlü, potansiyel olarak interaktif bir mikro-ortam olan kasetler ve kasetçalarlar, özellikle 1970 ve 80’lerde yeni medya formlarının bir türü olarak ortaya çıkmıştır. Düşük maliyetleri sayesinde tabandan gelen yerel denetime ve buna bağlı olarak içeriklerin farklılaşmasına olanak tanımışlardır. Kasetler, sahiplerinin yararına ve onların denetiminde kullanılabilir; böylece televizyon, sinema ve radyo gibi eski medyanın tekeli, sermaye-yoğun biçimlerindeki denetim ve tektipleştirmeye direnebilirler (Manuel, 1993: 2). “Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India” (“Kaset Kültürü: Kuzey Hindistan’da Popüler Müzik ve Teknoloji”) isimli kitabında Peter Manuel (1993), Hindistan’da özellikle 1980’lerde yükselen kaset kültürünü âdem-i merkezîleşmeye, çeşitliliğe, otonomiye, muhalefete ve özgürlüğe olanak sağlayan bir bağlamda değerlendirir. 1980’lere kadar fiilen bir oligopolün ve on yıllar boyunca film müzikleri kaydeden icracılarını bile değiştirmeyen bir avuç film müziği yapımcısının elinde olan Hindistan müzik sektörünün, kaset teknolojisi ile birlikte nasıl değiştiğini anlatır. Bu yeni teknoloji sayesinde her türden müzik her kesimden insanca ulaşılabilir ve aynı zamanda üretilebilir hâle gelmiştir. Müzik endüstrisi yeniden yapılanmış, yeni popüler müzik formları ortaya çıkmıştır. Mülkiyetin ve kitle medyası kontrolünün âdem-i merkezîleşmesi, farklılaşması mümkün olmuştur. İşte İnternet teknolojisi, bundan çok daha fazlasını vaat etmektedir.

Özgürleştirici ve daha önceden seslerini duyuramayan kitlelere bunu yapmalarına yardımcı olma potansiyeli taşıyan yeni medya, “eski” medyaya ilişkin tekil denetimle zıtlık gösterir. Manuel (1993: 4), Enzensberger’in medyayı iki zıt gruba ayıran şemasını eski ve yeni medya karakteristiklerine adapte etmiştir. Bu adaptasyon İnternet’in çalışma biçimiyle de tam bir uyum içerisindedir:

Medyanın Baskılayıcı Kullanımı

Merkezden denetlenen program
Tek gönderici, çok sayıda alıcı
Pasif tüketici davranışı
Uzmanlar tarafından üretim
Malikler ya da bürokrasi tarafından denetim

Medyanın Özgürleştirici Kullanımı

Âdem-i merkezîyetçi program
Her bir alıcı potansiyel bir gönderici
İçerilenlerin etkileşimi, geribildirim
Müşterek üretim
Özörgütlenme tarafından sosyal denetim

“Eski” biçimli kitlesel medya temelinde yükselen eğlence endüstrilerinde, bir kültürün üretici ve tüketicileri birbirlerinden belirgin bir biçimde farklı olabilir; hatta aralarındaki iktidar ilişkileri son derece asimetric bir hâlde olabilir. Dünyanın pek çok yerinde güçlü ticari şirketler bünyesinde yapılan popüler müziğin, toplum içerisindeki

baskın sınıfların ideolojik amaçları doğrultusunda kullanılabilme olasılığı da oldukça yüksektir. Bununla birlikte, klasik anlamdaki kitlesel medyaların tüm bu ve daha önce belirtilmiş olumsuz olarak görülebilecek özelliklerinin yanında, kitleleri fikirler, sanat biçimleri ve genel olarak kültür hakkında daha geniş bir farkındalığa ulaştırma potansiyelleri de söz konusudur (Manuel, 1993: 5-6). Bunun karşısında toplumun âdem-i merkezî bir programla üretilen kendi sesini bulduğu ürünlerin ise, her ne kadar farklı bölgelerde gösterdikleri farklılık sayesinde çeşitliliğe ulaşabiliyorlarsa da, yalnızca tek bir bölgeye ve çok sınırlı bir izlerkitleye hitap ediyor oldukları bir vakıadır. Ancak İnternet teknolojisi çok farklı bir imkân sunarak yereli küreselleştirme potansiyelini sağlar. Böylece insan, sadece yerel pratikleri yaşama veya güç sahibi kitlesel medyanın sunduklarıyla yetinme arasında bir seçim yapmak zorunda kalmak yerine, hem kendi yerel kültürü ve üretimini dünyada onunla ilgilenme potansiyeli bulunan kitlelerle paylaşma imkânına sahip olur hem de dünyanın diğer bir ucundaki yerel kültürlerden haberdar olma, onlarla ilişkiye geçme ve onları kendi kültürüne adapte etme olanağına kavuşur. İnternet, hem müzik alanındaki icracı sanatçıların sayısında gözle görülür bir yükselişe imkân sağlamış, hem de müzikal ifade biçimlerinin çeşitliliğini artırmıştır.

Yeni medya, müzik endüstrisi üzerindeki oligopol egemenliğini henüz tam manasıyla kıramamış olsa da, bu egemenliğe karşı ciddi bir direniş noktası oluşturmaktadır. Eskiden yalnızca plak şirketlerine bağımlı şekilde müzik yapmak zorunda kalan pek çok müzisyen, artık herhangi bir şirket bağlantısı olmadan müzik yapıp bunu İnternet üzerinden tanıtmak ve pazarlamak olanağına sahip olmuştur. Üstelik bunun için çok ciddi sermayeler de gerekmez. Bir ya da birkaç (bazen hiç) enstrüman, orta düzeyde bir bilgisayar ve orta düzeyde bir ses düzeni bunun için yeterlidir. Aynı şekilde bu sayede pek çok bağımsız plak şirketi de coğrafi engellemelere maruz kalmadan yeşermektedir. Örneğin müzisyen Taner Torun (görüşme, 2012) 2007 yılında A Journey Down the Well isimli grubuyla birlikte herhangi bir plak şirketine bağlanmadan kendi albümünü yalnızca İnternet üzerinden yayımlamış, albümün yayımlanmasının ardından iki plak şirketinden de albüm teklifi alıp bunları kabul etmemiş ve 2008 yılında kendi plak şirketi Fluttery Records'u kurmuştur. Fluttery Records⁵², dört yıldan az bir süre içerisinde Türkiye'den Japonya'ya, Norveç'ten ABD'ye kadar çok çeşitli ülkelerden 31 sanatçının 39

⁵² Fluttery Records: <http://flutteryrecords.com/> Erişim tarihi: 1 Haziran 2012.

albümünü hem dijital formatta hem de CD formatında yayımlamıştır. Yayımlanan albümler *post-rock*, *ambient*, deneysel müzik, elektronik müzik ve modern klasik müzik gibi büyük plak şirketlerinin belirli istisnalar haricinde yayımlama riskine pek girmeyeceği tarzlardadır. Torun, “dinleyicilerimiz belki de büyük plak şirketlerinin ‘müzik’ olarak tanımlamayacakları harika müzikleri dinleme fırsatı buluyor. Müzisyenler de kendi yaratıcılıklarını özgürce ifade ediyorlar (Torun, görüşme, 2012)” demektedir.

Yeni medyada her bir alıcının aynı zamanda potansiyel bir gönderici olma özelliği büyük öneme sahiptir. Bu sayede insanlar her türlü sosyal, kültürel, sanatsal alanda kendilerini ifade etme ve bunları belirli kitlelerle paylaşma imkânına kavuşur. Enformasyonun tek yönlü olmaması, çok fazla kaynağın var oluşu, insanların politik ya da ekonomik güçler tarafından ideolojik amaçlı yönlendirilmelerine karşı da bir direnç oluşmasını sağlar. Her alanda daha demokratik ve çoğulcu bir yapının ortaya çıkmasına izin verme potansiyelini barındırır. Aynı şekilde sürekli bir etkileşim ve geribildirim mevcut oluşu tüketim sürecinde alıcıyı pasif katılımdan aktif katılıma taşıdığı gibi, üretim sürecinde de görüşlerinin dikkate alınması sonucunu doğurur.

Walter Benjamin, 1936 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” isimli makalesinde iyimser bir yaklaşımla kitle medyasının potansiyel özgürleştirici güçlerinden bahseder (Benjamin, 1993: 45-76). Ancak daha sonraki on yıllar boyunca pek çok eleştirel teorisyen, kitle medyasının manipülatif ve pasifleştirici özelliklerinin çok daha ön planda bulunduğunu vurgulamışlardır. Bununla birlikte bu bahsettiğimiz iki-yönlü, âdem-i merkezietçi, yeni ifade biçimlerine izin veren, çoğulcu ve demokratikleştirici potansiyele sahip yeni medya formlarının ortaya çıkışıyla Benjamin’in öngörüsü çok daha inandırıcı görünmektedir. Ayrıca, bu yeni medya biçiminin gelişimiyle birlikte, ortaya “ağ toplumu” adı verilen yeni bir toplum biçimi de çıkmıştır.

4.3. Ağ Toplumu

Latince (ve latin kökenli dillerde) “iletişim”, “paylaşım” (*communicatio*) ve “topluluk” (*communitas*) sözcükleri aynı kökene sahiptir: “ortak”, “müşterek” (*communis*). Ortaklık zemini topluluğun da, iletişim ve paylaşımın da ortak temelidir (Uçkan, 2009b). Nerede bir topluluk varsa, orada iletişim ve paylaşım da vardır.

Bunun tersi de doğrudur, nereye bir iletişim ağı koyarsanız aynı zamanda oraya bir topluluk da koymuş olursunuz. Eğer bu iletişimi şu veya bu şekilde engellemeye çalışırsanız o topluluğa da zarar vermiş olursunuz. Topluluklar ise kendilerini savunmak için savaşırlar (Sterling, 2009), ellerindeki her türlü imkânla kendi topluluklarına ait kültürü korumak için size karşı direnirler.

Yeni enformasyon teknolojileri, küresel araçsal ağlarla dünyayı birleştirmekte, bilgisayar aracılığıyla iletişim, geniş bir sanal cemaatler yelpazesi oluşturmaktadır (Castells, 2008: 26). Ancak bu “sanal” tabirine de fazla takılmamak gerekir:

“Kültürler, iletişim süreçlerinden oluşur. Bütün iletişim biçimleri de, Roland Barthes'in ve Jean Baudrillard'ın bize yıllar önce öğrettiği gibi, göstergelerin üretimi ve tüketimine dayalıdır. Bu yüzden "gerçeklik" ile sembolik temsil arasında bir ayrım yoktur. Bütün toplumlarda, insanoğlu sembolik bir ortam içinde varolmuş, bir sembolik ortam aracılığıyla hareket etmiştir. Dolayısıyla tipografik iletişimden çok duyulu iletişime dek bütün iletişim biçimlerinin elektronik olarak bütünleşmesi etrafında örgütlenen yeni iletişim sisteminin tarihsel özgülüğü, sanal gerçekliği başlatması değil, gerçek sanallığı inşa etmesidir. Sözlüğün de yardımıyla açıklayacağım: "virtual (sanal): uygulamada varolan, ama kesin olarak ya da ismiyle var olmayan," "real (gerçek): fiilen varolan". Dolayısıyla gerçeklik, deneyimlediğimiz biçimiyle hep sanal olmuştur, çünkü her zaman pratiği, doğru semantik tanımı kaçırarak bir anlamla çevreleyen sembollerle algılanır. Kültürel ifadeleri formel/mantıksal/matematiksel akıl yürütmeden farklı kılan, tam da bütün biçimleriyle dilin, belirsizliğin şifresini çözme ve farklı yorumların kapısını aralama becerisidir. İnsan zihninin mesajlarının karmaşık, hattâ çelişkili niteliği söylemlerimizin çok anlamlı karakteriyle kendini ortaya koyar. Mesajların anlamındaki bu kültürel çeşitlilik yelpazesi, birbirimizle kimi açık, kimi örtülü çok boyutlu olarak etkileşim kurmamızı sağlar. Dolayısıyla elektronik medya eleştirmenleri yeni sembolik ortamın "gerçekliği" temsil etmediğini savunurken, örtülü olarak saçmalık derecesinde ikel bir "şifrenememiş" gerçek deneyim mefhumuna atıfta bulunurlar, oysa böyle bir deneyim hiç varolmamıştır. İnsani, interaktif iletişimde, ortamdaki bağımsız olarak, bütün semboller kendilerine atfedilen semantik anlamla ilişkili olarak biraz yerlerinden kaymıştır. Bir anlamda bütün gerçeklik, sanal olarak algılanır. (Castells, 2008: 497-498)”

Bu bağlamda bir topluluğun “fiziksel” bir ortamı paylaşıp paylaşmamasının, onun topluluk olma özelliğine hanel getirmeyeceği açıktır. William Mitchell, yeni teknolojik ortama uyarlanmış yeni sosyalleşme biçimlerinin, yani kent hayatının yeni biçimlerinin *online* belirlemede olduğu yönünde ikna edici bir argüman ileri sürmektedir (Mitchell'den aktaran Castells, 2008: 476). Buna dair pek çok örnek söz konusudur:

“Net'in avantajı, toplumsal özelliklerin, iletişimi çerçevelemekte, hattâ engellemekte daha az etkili olduğu eşitlikçi bir iletişim çizgisinde yabancılarla zayıf bağların güçlendirilmesini mümkün kılmıştır. Bilgisayar dışında ve bilgisayar üzerinde, zayıf bağlar, farklı toplumsal özelliklere sahip insanların bağlantılar kurmasını kolaylaştırır, böylece sosyalleşmeyi, toplumsal olarak tanımlanmış kişisel tanınma sınırlarının ötesinde genişletir. Bu anlamda İnternet, hızlı bir bireyselleşme ve çözülme sürecindeymiş gibi görünen bir toplumda toplumsal bağların geliştirilmesine katkıda bulunabilir. Sanal cemaatler, genelde gözlemcilerin onlara attığından daha güçlü görünür. Net üzerinde, bağları zayıf olan kullanıcılar arasında bile karşılıklı destekleyiciliğe ilişkin sağlam kanıtlar vardır. [...] California'da Santa Monica'da başlatılan PEN programı gibi, yurttaşların kamusal meseleleri tartışıp düşüncelerini yerel hükümete iletmesi, yurttaşların elektronik katılımına odaklanan denemelerle yerel demokrasi güçlendiriliyor: 1990'ların başında bu tartışmanın en fazla duyulan sonuçlarından biri, evsizler hakkında başlatılan (evsizlerin de katıldığı) bir tartışma olmuştur. Amsterdam'da 1990'larda işgal hareketinin eski liderleri ve yerel hükümetin ortak girişimiyle kurulan Dijital Kent,

bilgisayarlı iletişim ağlarının tabanın kendi kendine örgütlenmesi ve yerel düzeydeki kamu tartışması açısından olağanüstü bir güce sahip olduğunu gösterdi. 1990'larda Seattle'da ve ABD'nin başka kentlerindeki eylemciler, bilgi sağlamak, yurttaşlar arasında tartışmalar başlatmak, çevre meseleleri ve yerel siyaset üzerinde demokratik bir denetim yaratabilmek için cemaate dayalı, on-line ağlar yaratıyorlardı. Uluslararası arenadaysa, kadın haklarını, insan haklarını, çevrenin korunmasını ve siyasi demokrasiyi savunarak seslerini yükselten sınırları aşan sosyal hareketler, İnternet'i bilgi yaymak, örgütlenmek ve seferber olmak için temel bir aygıt olarak görüyorlar. (Castells, 2008: 478-483)”

Howard Rheingold (1998), alanında öncü çalışmalardan biri olan “The Virtual Community” isimli kitabında insanları ortak değer ve çıkarlar etrafında *online* olarak bir araya getiren yeni bir tür cemaatin doğduğunu savunur. Bununla birlikte, yeni enformasyon teknolojilerinin yarattığı fırsatlar neticesinde oluşmuş topluluklar, her zaman “sanal” ortamlarla da kısıtlı kalmamaktadır. Rheingold, San Francisco Körfezi bölgesinde işbirliğine dayalı bir bilgisayar ağı olan WELL'deki kendi deneyimlerinden yola çıkarak *online* kurulan cemaatlerin, kendisinin de yaşadığı gibi fiziksel biraradalığa, arkadaş toplantılarına, sanal cemaatteki üyelerin maddi desteğine dönüşebileceği görüşünü ileri sürmüştür. Rheingold'un argümanı çerçevesinde sanal bir cemaatten bahsedildiği zaman ortak bir çıkar ya da amaç doğrultusunda örgütlenen, kendi kendini tanımlayan interaktif, elektronik bir iletişim ağı anlaşılmaktadır (Castells, 2008: 475-476). 1990'lı yıllardan itibaren küresel çapta buna benzer pek çok topluluk oluşmuştur.

İşte 1990'ların sonunda Napster ve benzeri paylaşım programlarıyla ortaya çıkıp 2000'lerin ortalarında The Pirate Bay ve sonrasında Korsan Partiler aracılığıyla kendilerini, ortak değerlerini ve amaçlarını tüm dünyaya duyuran ve kültürel ürünlerin özgürce erişim, paylaşım ve kullanımını savunan yeni hareket de enformasyon teknolojilerinin oluşturduğu bu cemaatlere aittir. Bilgi, kültür ve enformasyonun monopoller tarafından kontrol altında tutulmasına ve toplumun kendisinin toplumsal ürünlere yabancılaşmasına karşı çıkan bu yeni cemaat, mevcut yasalara karşı da isyan bayrağını çekmiş görünmektedir.

Bilgiyi bir “ürün” olarak ele aldığımızda onun diğer ürünlerden farklı olduğunu görürüz. Kamu malı özelliği gösteren bilgi, herkes tarafından kullanılabilir ve bu kullanımlar ile azalmaz ya da tükenmez. Ayrıca bilginin kendisi rekabetçi ve kişiye münhasır da değildir. Tüketiciler maddi veya fiziksel malları tükenmeden elde edebilmek amacıyla rekabete girerken, bilgiye ilişkin ürünlere böyle bir davranış gerek duymazlar. Böylece keşfedilen veya üretilen bilgi bir kez kamuya açıklandığında kimsenin onu kullanması engellenemez (Karlidağ, 2010: 95). İşte bu nedenle bilgi gerek devlet ve hükümetler, gerekse “bilgi” üzerindeki tekelleri ellerinde

bulunduran şirketler tarafından yasalar aracılığıyla kontrol altına alınmakta, kendi doğasına aykırı bir hâlde tutulmaya çalışılmaktadır.

Yasaların, en basit şekilde, yasama gücünü elinde bulunduranlar tarafından toplumsal düzeni sağlamak amacıyla yapıldığını söyleyebiliriz. Bu yasama gücü de, bu gücü elinde bulunduranlara, zaten toplum tarafından verilmiştir. Günümüz demokrasilerinde yasaların, toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından kabul görmesi de ideal durum olarak görülür. Kısacası yasaları insanlar yapar. Kültür ise, antropolojik ve en kapsamlı tanımıyla, insanların “yaşama biçimini oluşturan öğelerin bütünü (Williams'tan aktaran Hebdige, 1988: 15)”nü ifade eder. Kültür, hem insanların sıradan davranışları hem de toplumsal kurumlar aracılığıyla biçimlenir. Yani kültürü de insanlar üretir. Nasıl ki, bir topluluk içindeki iletişim ve paylaşım bir “kültür” oluşturuyorsa, yasalar da bir “kültür” ifadesidir. Fakat zaman zaman yasalarda ifade edilenler ile toplumsal gerçeklik içerisinde yaşananlar arasında bir çatışma meydana gelir. Tarihin bize gösterdiği şey, böyle bir çatışma durumunda toplumsal davranışların yasalara her zaman galebe çaldığı ve onları değiştirmek/dönüşmek zorunda bırakmış olduğudur. Avusturyalı hukukçu Karl Renner'a göre toplum sürekli olarak değişerek ve farklılaşarak belirli hayat şekillerini, yani farklı kültürleri yaratır. Bunlar, belirli bir kararlılık seviyesine ulaştıklarında hukuk normu da şekillenir. Bununla birlikte, hukuk normu şekil yönünden katılığını korurken, toplumun sürekli evrimi, hukuk normunun işlevinde aşamalı bir değişim meydana getirir. Nihayetinde şekil ve işlev arasında artan gerilim toplumun yeni bir hukuk normu yaratmasına yol açar. Bu süreç de kesintisiz bir şekilde devam eder; yani yeni doğan hukuk normu da aynı gelişim ve değişim sürecinden münezzeh değildir (aktaran Güriz, 1969: 325). Müzik alanındaki en hararetli tartışmalardan birinin yaşandığı telif hakları konusu da yaygın bir davranış biçimi (yani bir kültür) ile yasaların çatışıyor olduğunun göstergelerinden biridir.

4.4. Müzik Paylaşım Kültürleri

4.4.1. Müziğin Paylaşım Yöntemlerindeki Değişiklikler

Belirli insanların “yaşama biçimlerinin tümü”nün belirli kültürleri oluşturduğundan daha önce bahsedilmişti. İnsanların müzik dinleme ve onu paylaşma alışkanlıkları da bu kültürel bağlamda göz önüne alınması gereken

etmenlerden biridir. 1970'ler ve özellikle 80'lerden itibaren evde kaset kopyalama (*home taping*) ve karışık kasetler (*mixtape*) oluşturma da insanların kültürel davranışları hâline gelmişti. Üstelik bu davranış aynı zamanda yaratıcı bir eylemdi. İnsanlar farklı müzisyenlerin farklı şarkılarını bir bağlam içerisinde bir araya getiriyor, onlara yeni bir anlam yüklüyordu. Barthes'in önermiş olduğu "metinlerarasılık" burada da karşımıza çıkıyordu. 1980'li yıllar boyunca müzik endüstrisinin bu kültürel pratiğe engel olmaya yönelik tüm çabalarına karşın 1992'de ticari olmayan kopyalar ve karışık kasetler tüketicinin "adil kullanım" hakkı kapsamında koruma altına alındı. Bu durumdan yine de müzik endüstrisi kazançlı çıktı; çünkü artık ses kaydında kullanılan bütün kişisel cihazların fiyatlarına, doğrudan müzik endüstrisine aktarılmak üzere vergiler eklenmişti.

İnternet, MP3 ve dosya paylaşım programlarının ortaya çıkışıyla birlikte müzik dinleme kültürü yeniden köklü bir değişim geçirdi. İnsanlar artık İnternet üzerinden kendi sosyal cemaatlerini oluşturuyor ve bu cemaatler aracılığıyla müzikleri birbirleriyle paylaşıyordu. Teknolojinin getirdiği avantajlarla "karışık kaset" mantığında çeşitli playlistler oluşturmak veya müzik dosyalarını rastgele çalmak gibi kolaylıklar da söz konusuydu. Bunun yanında müziğe ulaşmanın İnternet erişim bedelleri dışında masrafsız hâle gelmesi müzik endüstrisini paniğe sokmuştu. Müzik alanında faaliyet gösteren büyük kuruluşlar, "sahibi" oldukları eserlerin geniş çapta paylaşımına çıkmasının müzik satışlarını azaltacağını ya da durduracağını iddia ediyordu. Fakat bu konuya gelmeden önce "müzik paylaşımı"nın sosyal ve psikolojik temeli üzerinde durmakta fayda var.

İç giyim ya da mayo gibi paylaşmaktan çekinilen ürünlerin tersine, müzik, insanların yaşamlarını aynı ortamlarda sürdürdükleri kişilerle, aileleriyle, arkadaşlarıyla paylaşmaya doğal olarak zorunlu oldukları bir üründür. Müzik paylaşan insanlar, şu anda medya ve pek çok ticari kuruluş tarafından bir şeyi — müzik endüstrisinin tabiriyle "bir kişinin işgücüsüyle oluşturduğu bir eseri" — bedavaya edinmek isteyen bencil ve düzgün bir şekilde sosyalleşmemiş kişiler olarak gösteriliyor. Hâlbuki bir arkadaşınız herhangi bir müzik eserini sizinle paylaşmak istediğinde gerçekleştirebileceğiniz tek makûl davranış bu isteği yerine getirmektir. Bunun da ötesinde, bir arkadaşına ya da aile üyesine onların bilmediği bir müziği sevdirmek özel bir haz sağlar. Bu durum, açık bir şekilde sosyal bir bağ yaratır. Sonrasında söz konusu iki insan yeni albümler, sanatçılar, gerçekleşecek konserler

ve daha pek çok konuda birbirleriyle iletişime geçer (Condry, 2004: 348). Bunun hangi ortam üzerinden gerçekleştiğinin çok da önemi yoktur.

Artık İnternet, insanlar için yeni bir sosyal platform oluşturmuş durumda. İnsanlar nasıl ki okulda, sokakta, kafelerde, işyerlerinde başkalarıyla tanışıyor ve arkadaş oluyorsa, İnternet'te ve konumuzla alakalı olarak dosya paylaşım platformlarında da bu tip arkadaşlıklar kuruyorlar. Herhangi bir yerden edindikleri arkadaşlarıyla nasıl sosyal ilişkiler geliştiriyorlarsa, İnternet üzerinden edindikleriyle de aynı ilişkileri geliştirebiliyorlar. Sosyal medya sitelerinde, *chat* sayfalarında, bloglarda, dosya paylaşım platformlarının forumlarında birbirleriyle müzik dâhil pek çok şey hakkında konuşuyor ve bu şeyleri paylaşıyorlar. Bu, teknolojiyle birlikte doğan yeni bir kültür ve yeni bir sosyalleşme anlayışı. Avustralya İşçi Partisi senatörü Kate Lundy, şu anda karşı karşıya bulunulan durumun daha ziyade kültürel bir değişimle ilgili olduğunu belirtir. Ona göre genç teknoloji uzmanları, İnternet ve dijital ortamlar aracılığıyla neyin makul bir şekilde olanaklı olduğunu test etmek üzere sınırları zorlamaktadırlar. "İnternete ve onun yakın ilişkide olduğu diğer alanlara uyum sağlamayı zor bulan endüstri liderleri" ise bu değişimi yavaşlatmak ve engellemek için yasaları ve parlamentoları kullanmaktadır (aktaran Rimmer, 2001: 36).

4.4.2. Değişen Müzik Paylaşım Yöntemlerinin Müzik Endüstrisi Üzerindeki Ekonomik Etkileri

Yukarıda aktarılmaya çalışılan bu yeni kültürel durumun doğal olarak bazı ekonomik sonuçları da söz konusu olmuştur. Müzik endüstrisinin hızla yayılan bu yeni kültüre karşı yeni yasalar yoluyla direnmeye çalışmasının en önemli sebeplerinden biri de bu ekonomik sonuçların endüstri açısından olumsuz olma ihtimalinden kaynaklanır.

ABD özelinde bakılacak olursa, RIAA'nın her yıl düzenli olarak yayımladığı satış listelerine göre 1990 yılından 1999 yılına kadar, kaydedilmiş müzik ürünlerinin satış miktarı ve bu satışlardan elde edilen cirolar genel olarak yükselme eğilimi göstermiştir. 2000 yılından 2003 yılına kadar, hem satılan birim ürün miktarında, hem de satışlardan elde edilen cirolarda %2 ilâ %9 arasında bir düşüş meydana gelmiştir. 2004 yılında İnternet üzerinden dijital ürün satışının devreye girmesiyle

birlikte her iki kategoride de %3 ilâ %4 arasında bir artış gözlenirken, 2005 yılından 2007'ye kadar ise satılan toplam birim sayısında %11 ilâ %36 arasında artış olmuş, bunun yanında satışlardan elde edilen cirolar %1 ilâ %12 arasında düşüş sergilemiştir (RIAA, 2009). 2008 ve 2009 yıllarına gelindiğinde ise görünen tablo dijital pazarda satılan toplam birim sayısında %9,6 oranında bir artış ve toplam ciroda da %18,7'lik bir artış şeklindedir. Dijital performanslardan (müzik indirme değil ama İnternet üzerinden dinleme hizmeti veren kuruluşlar ve benzeri) alınan ödemeler de %55,5 oranında artmıştır. Dijital pazardaki kazancın yükselişi fiziksel pazara ise yansımamıştır. Fiziksel pazarda satılan toplam birim sayısında %18,2'lik bir azalış görülürken, fiziksel pazardaki toplam ciro ise %20 oranında düşmüştür. Hem dijital hem de fiziksel pazarın toplamına baktığımızda ise toplam birim sayısı satışında %3,5'lik bir azalış gözlenirken, toplam ciroda %12,3'lük bir düşüş söz konusudur (RIAA, 2010). Bununla birlikte, format bazlı olarak bakıldığında insanların CD satın alma tercihinin düştüğü, bunun yanında dijital dosyalara olan talebin arttığı gözlenmektedir. İlginç bir şekilde vinil plak satışlarında da yıldan yıla düzenli artışlar gözleniyor. İnsanların müzikteki fiziksel format tercihi CD'lerden vinyl plaklara doğru bir yöneliş göstermekte. Çünkü bir koleksiyon malzemesi olarak plaklar müzik dinleyicileri tarafından daha “çekici” bulunuyor. CD'ler ise yavaş yavaş çekiciliklerini kaybedip yerlerini dijital formatlara bırakıyorlar. Buna rağmen müzik endüstrisi, stratejisini hâlen CD formatı üzerine inşa etmekten vazgeçmiyor. Müzik endüstrisinin satışlar konusunda verdiği örneklerin pek çoğu da CD formatına dayanıyor. Endüstrinin yeni gelişmelere adaptasyonunun yine yeterli seviyede olmadığı görülebiliyor.

Bu inişli çıkışlı satış tablolarına bakarak müzik endüstrisinin “çöküş”ünden bahsetmek pek mümkün görünmüyor. Ancak modern kapitalizm içerisinde organize olmuş her endüstri gibi küresel müzik endüstrisinin hedefi de kâr maksimizasyonu olduğu için (May, 2005) kârlarda görülen en ufak düşüşler dahi pek çok şikâyete ve yasaklamalar da dâhil olmak üzere pek çok talebe yol açabiliyor. Müzik endüstrisinin devleri de 2000 yılından itibaren cirolarında gözlenen nisbi düşüşlerden İnternet üzerindeki müzik paylaşımını sorumlu tuttu.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Negus'un da bahsettiği gibi müzik endüstrisi tarafından yayımlanan resmi satış miktarlarına dair listeler müzik alanındaki tüketim pratiklerinin yalnızca kısmi bir temsilini sağlar (Negus, 1992: 12). Müzik sektörü yalnızca kaydedilmiş müzik satışlarından ibaret değildir. Bunun da

ötesinde, yapılan pek çok araştırma müzik paylaşımının müzik satışlarındaki düşüşün tek sebebi olmadığı noktasında birleşmektedir. Ayrıca müzik endüstrisinin ardi ardına açtığı davaların müzik dinleyicileri arasında endüstri devlerine karşı antipati yarattığı da ortaya çıkmıştır.

Colbert, Tomiuk, Hwang ve Menard 2003 yılında yaptıkları bir çalışmada, Napster'in kapatılmasının, bu programı kullananların Napster yerine geçebilecek başka müzik indirme servisleri arama eğilimlerini yüksek bir şekilde kışkırttığını ve Napster kullanıcılarının CD satın almaya daha az istek duyduğunu tespit ettiler (aktaran d'Astous ve diğerleri, 2005: 290). Burada insan psikolojisi de devreye giriyordu. 1991 yılında Conner ve Rumelt, 1994'te Takeyama, ve 1999'da Shy ve Thisse müzik kopyalamanın hem tüketiciler hem de üreticiler açısından olumlu etkileri olabileceğini gösterdiler (aktaran Maffioletti ve Ramello, 2004: 83). 1985 ve 2003 tarihli çalışmalarında Liebowitz, kopyalamanın tüketicinin bir sonraki satın alma davranışının sonucunu belirleyebileceğini, yani kopyaların bilgilendirici reklam rolü oynayabileceğini buldu (aktaran Maffioletti ve Ramello, 2004: 84). 2000 yılında Silva ve Ramello da benzer şekilde kopyaların o anki tüketiminin, belirli şartlar altında, gelecekteki satın alma kararlarını belirleyebileceği sonucuna ulaştı (aktaran Maffioletti ve Ramello, 2004: 84). Bhattacharjee, Gopal, Lertwachar, Marsden ve Telang 2005 yılında yaptıkları çalışmada müzik paylaşımının albümlerin liste başarısına zarar vermediği bulgusunu elde etti (Bhattacharjee ve diğerleri, 2005: 19). Oberholzer ve Strumpf 2002 yılında yaptıkları deneysel çalışmada İnternet üzerindeki müzik paylaşımının kaydedilmiş müzik satışları üzerindeki etkisinin "istatistiksel olarak sıfırdan farksız" olduğunu ortaya koydu (aktaran Condry, 2004: 349). Tanaka tarafından Japonya'da yapılan benzer bir çalışma da dosya paylaşımının bu ülkedeki müzik satışlarını düşürdüğüne dair kanıtların "önemsiz derecede küçük" olduğu bulgusunu elde etti (aktaran Danay, 2005). Brown, Geelhoed ve Sellen'in 2001'de yaptıkları çalışma MP3 kullanımı ve sahipliğinin geleneksel müzik dinleme araçlarının yerini almadığı, daha ziyade bir tamamlayıcı olduğu sonucuna vararak (Brown ve diğerleri, 2001: 3) MP3 teknolojisinin etkisinin satın alma davranışını engellemediğini, yeni müzikler tecrübe etme davranışını desteklediğini bulguladı ve bunun yanında bu teknolojinin, müzik toplamak ve paylaşmak konusunda yeni yaratıcı etkinlik dizgelerine de olanak tanıdığını tespit etti (Brown ve diğerleri, 2001: 5).

Bütün bu örnekler ışığında, son yıllarda kaydedilmiş müzik ürünleri satışında görülen dönemsel dalgalanma ve düşüşlerin “ekonomik durgunluk, DVD ve video oyuunu satışlarının yarattığı yeni rekabet, satışa sunulan müziklerin kalitesindeki düşüş gibi diğer faktörlerden kaynaklanma olasılığının yüksek olduğunu (Danay, 2005)” da göz önüne almak gerekir. Condry (2004: 349)’nin 2002 yılı özelinde belirttiklerine bakınca da şunu görüyoruz: RIAA raporlarına göre 2002 yılında CD satışları %8,9 oranında düşmüş. Bir önceki yıl içerisinde 882 milyon adet CD satılmışken 2002’de 803 milyon CD satılmış ve bu satışlardan elde edilen gelirler de %6,7 oranında azalmış. Fakat bunun yanında 1999’dan 2002’ye kadar yayımlanan yeni CD sayısında da %20 azalma olduğu görülüyor. Ayrıca 1999-2001 arasında CD fiyatlarında da %7,2’lik bir artış söz konusu olmuş. Bütün bunların CD satışları üzerinde etkili olmadığını iddia edip tek sorumluyu dosya paylaşım programları olarak göstermek adil görünmüyor.

Benzer şekilde, Wilde ve Schwerzmann 2004 yılında yaptıkları bir çalışmada albüm satış miktarlarıyla Dow Jones indeksi ve albüm fiyatlarını karşılaştırdı. Dow Jones indeksinin (Dow Jones Industrial Average, DJIA) ABD ekonomisinin genel gücünün güvenilir bir ölçümünü sağladığı kabul edilir. 1990’dan 1999’a kadar genel bir yükseliş trendi gözlenen indekste 1999’dan 2002’ye kadar ise düzenli bir düşüş söz konusu. 1990-2002 arasında DJIA ve müzik endüstrisinin satış tabloları arasında ilginç bir pozitif korelasyon var. Bu bağıntı 1999 yılından sonra özellikle belirgin hâle geliyor. Buna bir de albüm satış fiyatlarının 1997-2002 arasında 13 dolardan 17 dolara yükseldiği verisini ekleyince durum daha ilgi çekici bir hâle bürünüyor. Durgun bir ekonomide lüks tüketim mallarının fiyatlarının düzenli bir şekilde yükselmesinin satışları olumlu olarak etkilemeyeceği açık (Wilde ve Schwerzmann, 2004: 5).

Aynı zamanda CD formatının çekiciliğini yitirmiş olması da CD satışlarındaki dönemsel düşüş ve yükseliş trendlerini açıklamakta kullanılabilir. 1990’lı yılların ortalarına doğru, CD teknolojisinin yaygınlık kazanmasıyla ve CD çalarların popülerliğinin artmasıyla birlikte insanlar kaset ya da plak koleksiyonlarını CD koleksiyonuna dönüştürmekteydi. Bu noktada yeni müzik ürünleri tüketiminin yanında daha önceden kaset veya plak hâlinde sahip oldukları albümlerin CD versiyonlarını da satın almaktaydı. Fakat 2000’lerden itibaren CD’ler 1990’lardaki popülerliklerini yitirmeye başladı ve satış oranları da 2000’lerin ortalarına doğru 1990’ların başındaki değerlere geriledi; bir bakıma normalleşti. Pedersen (2006)’in

Danimarka'daki müzik ürünleri satışları özelinde yaptığı çalışmayı bu şekilde okumak çok olası.

Görüldüğü üzere, müzik endüstrisinin düşen satışlarını dosya paylaşım teknolojisiyle birebir bağlantılandırabilmek oldukça zor. Buna rağmen RIAA, satışlarında görülen düşüşleri hâlâ yalnızca buna dayanarak açıklamaya çalışıyor. Üstelik bunu yaparken de İnternet üzerinden ücretsiz olarak indirilen her albümü net bir satış kaybı olarak hanesine kaydediyor ve dosya paylaşımının sebep olduğunu iddia ettiği zararları bu şekilde hesaplıyor (Condry, 2004: 349). Durumun böyle olmadığını ise hepimiz biliyoruz. Lessig'in de belirttiği gibi eğer indirilen her bir albüm kaybedilen bir satış anlamına geliyor olsaydı albüm satışlarında %7'lik değil %100'lük bir düşüş gözünüyor olurduk (aktaran Condry, 2004: 349). İnsanlar İnternet üzerinden ücretsiz olarak edindikleri albümleri, bu tip bir olanağa sahip olmadıklarında gidip satın almayacaklardır. Zaten müzik dinleme kültürünün değişen yönlerinden biri de bu. İnsanlar müziğe ücretsiz ulaşma olanaklarını kullanıp, satın alabileceklerinden daha çok müzik depoluyorlar ve daha çok müzik tüketiyorlar. Böylelikle daha fazla müzisyen tanımış oluyorlar. Daha fazla müzisyen tanımak ise, o müzisyenlerin konserlerine gitmek ya da onlarla ilgili çeşitli yan ürünleri satın almak anlamına geliyor. Böylece sektöre farklı bir alan üzerinden para girişi sağlanmış oluyor.

İnternet üzerinden müzik paylaşımı, satın alma davranışını destekleyebilecek bir yapı da sergiliyor (Danay, 2005). Örneğin İngiliz grup Radiohead, 2000 yılından önce ABD listelerinde ilk 20'ye girebilecek satış rakamlarına ulaşmamış bir gruptu. 2000 tarihli, oldukça deneysel, tek bir 45'lik dahi içermeyen ve radyoların da pek itibar etmediği albümleri Kid A, yayımlanmadan üç ay kadar önce İnternet'e sızdı ve milyonlarca kişi tarafından indirilip dinlendi. Bütün bunlara karşın yayımlandığı hafta çok yüksek bir satışa ulaşan albüm ABD listelerinde 1 numaraya yükseldi. Benzer şekilde Amerikalı grup Wilco, 2001 yılında Reprise Records'la yollarını ayırmasının ardından bir sonraki albümlerini İnternet üzerinden ücretsiz olarak yayımladı. Bir süre sonra başka bir plak şirketiyle anlaştilar ve aynı albümü fiziksel olarak da yayımladılar. Bu albüm, grubun daha önce yayımladığı albümlerin tamamından daha yüksek bir satış rakamına ulaştı (Danay, 2005). Buna benzer daha pek çok örnek vermek mümkün.

2007 yılında Kanada'da yapılan bir çalışma da bunu destekleyen bulgulara ulaştı. Dosya paylaşım programlarını kullanan popülasyon içerisinde müzik indirme

davranışıyla müzik satın alma davranışı arasında pozitif bir korelasyon buldu. Yani dosya paylaşım programları aracılığıyla daha çok müzik indirenler, daha az müzik indirenlere oranla daha çok CD satın alıyor. Bir aylık bir süreç içerisinde başka bir kullanıcıya oranla bir adet daha fazla müzik dosyası indiren bir kişinin müzik satın alma davranışı da yıllık olarak kendisinden bir adet daha az müzik dosyası indiren diğer kişiye oranla 0,44 oranında fazla (Andersen ve Frenz, 2007: 33). Basitleştirmek gerekirse bu bulgu şu anlama geliyor: Dosya paylaşım programları aracılığıyla yılda 270 şarkı indiren bir kişi, yılda 27 şarkı indiren bir diğer kişiden her yıl 9 CD daha fazla satın alıyor. Bu durum, İnternet üzerinden ücretsiz müzik paylaşımının albüm satışlarına olumlu etkide bulunabileceğini açık bir şekilde gösteriyor. Söz konusu çalışmanın dosya paylaşım programlarını kullanan kişileri kıyaslayarak edindiği bulgular bu şekildeyken, bu programları kullanmayanlarla kullananlar arasında ise CD satın alma davranışları açısından pozitif ya da negatif bir ilişkiye rastlanmamış. Yani bu çalışmaya göre dosya paylaşımının albüm satışları üzerinde olumlu bir etkisi olmadığı durumlarda dahi, olumsuz bir etkisi de söz konusu değil.

Bununla birlikte İnternet üzerinden ücretsiz müzik paylaşımının albüm satışlarına olumsuz etkide bulunduğu kanıtlanırsa bile bu tezin ana savunusu değişmeyecektir. Çünkü müzik sektörü yalnızca albüm satışlarından ibaret bir sektör değildir. Pedersen (2006) Danimarka özelinde yaptığı bir çalışmada, Danimarka'daki konser gelirlerinin 1995 yılında yıllık 12 milyon Danimarka Kronu civarında iken, özellikle 2001 yılından itibaren görülen ciddi artışla birlikte 2005'te 27 milyon Danimarka Kronu'na ulaştığını belgelemiştir. Bu veriden, İnternet'le birlikte daha farklı kitlelere ulaşan müzisyenlerin daha fazla kişiye daha fazla konser verme imkânına ulaştıkları sonucuna ulaşmak mümkündür. Bunun da ötesinde, çalışmanın ilerleyen kısımlarında da değinileceği üzere, İnternet teknolojisinin ve diğer yeni teknolojilerin getirdiği yeni olanaklar müzik alanındaki yaratıcılığı ve üreticiliği de daha önce görülmemiş seviyelere yükseltmiş durumdadır.

4.4.3. Telif Haklarının Ekonomik Anlamda Sanatçıların Yararına Olduğu İddiası

Telif hakkı savunucularının en popüler argümanlarından biri, sanatçıların yaşamlarını sürdürebilmek ve yeni yaratımlarda bulunabilmek için paraya ihtiyacı

olduğu ve telif haklarının da bunu sağlamakta olduğudur. Ancak telif hakları, sanatçıları korumaktan ziyade sektörde faaliyet gösteren firmaların tekellerini koruma işlevini yerine getirmektedir.

“İletişim sektöründeki göz kamaştırıcı kârlar normal işlevini yerine getiren firmaların faaliyetlerinden değil telif haklarına sahip içerikle gerçekleşmektedir. Eski filmlerin video ve kablolu televizyon gibi yeni iletişim teknolojileriyle tekrar gösterime sunulması çok az maliyetlerle büyük kârlara neden olmaktadır. “Rüzgâr Gibi Geçti” filmi 1989 yılında 350 bin dolarlık bir maliyetle yeniden gösterime girdiğinde gişe hasılatı 2,5 milyon dolar, video kasetten elde edilen geliri de 4,5 milyon dolar olmuştur. Disney’in karakterleri hemen her dönemde her çeşit medya aracılığı ile yeniden üretilmekte ve büyük kazanç sağlamaktadır. Bu nedenle Mickey Mouse bir türlü kamu alanına geçmemekte, koruma süresi dolduğunda telif hakkı süresi uzatılmaktadır. ... Yeni düzende fikrî mülkiyet haklarından elde edilen getiriler bireylerden çok kuruluşların yararına olmaktadır. Bu uygulama ile örneğin Microsoft’ta çalışan bir yazılımcının yaptığı yeniliğin getirisi kendisine değil Microsoft’a ait olmaktadır. (Karadağ, 2010: 91-92)”

Böyle bir uygulamanın yaratıcılardan ziyade fikrî mülkiyet tekeline sahip olan firmalara fayda getirdiği, bunun da ötesinde kamu yararına aykırı bir işleve sahip olduğu açıktır. İlk olarak şu belirtilmelidir ki, telif hakkı bedelleriyle yaşamlarını sürdürebilecek kadar para kazanan çok az sanatçı söz konusudur (Martin, 1998: 48). Bir rapora göre bir sanatçı yayımladığı albüm 1 milyonluk bir satışa ulaştıktan sonra telif hakkı bedellerini alabilmeye başlıyor; çünkü plak şirketleri prodüksiyon, reklam, pazarlama maliyetleri ve diğer benzer masrafları müzisyenin telif hakkı ücretlerinden kesiyor. Bunun yanında söz konusu 1 milyonluk satıştan plak şirketi 11 milyon dolar brüt, 4 milyon dolar net gelir elde ediyor (Ku, 2001). 1993 yılına ait istatistikler, Britanya’daki bestecilerin %80’inin telif hakkı geliri olarak yılda 1000 İngiliz sterlininden daha az kazandığını gösteriyor (Kretschmer, 2000: 216). Nirvana, The Pixies, The Breeders, The Wedding Present gibi isimlerle çalışmış ünlü prodüktör Steve Albini (tarih yok)’ye göre bir grubun 250 bin adet satan albümü plak şirketine 1,6 milyon dolar brüt gelir kazandırırken grup üyelerinin her birinin aldığı telif bedeli 4 bin doları ancak bulabiliyor (Bartow, 2001).

1960’lı yıllardan bu yana müzikseverler arasında pek çok takipçisi bulunan The Byrds grubunun kurucu üyesi Roger McGuinn kariyeri boyunca telif hakkı ücretlerinden kelimenin tam anlamıyla hiçbir şey kazanmadığını açıkladı (aktaran Marshall, 2004: 170). Grubu ve solo olmak üzere kariyeri boyunca yirmi beş albüm yayımlayan McGuinn “yalnızca telif hakkı ücretleriyle ailemi geçindiremezdim aktaran Ku, 2001)” diyordu. Solo kariyeri sırasında sahip olduğu hit şarkılar bile ona albüm satışlarından herhangi bir gelir kazandırmamıştı. 1989 yılında Arista plak şirketinden yayımladığı albüm 500 binin üzerinde satmasına rağmen bu satışlar üzerinden hiçbir telif ücreti alamamıştı. Roger McGuinn, ancak yayımladığı albümler

sayesinde oluşturduğu izlerkitleye canlı performansta bulunarak para kazanabiliyordu (Ku, 2001). Üstelik o, müzik yaparak para kazanabilen az sayıdaki şanslı sanatçıdan biriydi. The Grateful Dead'in söz yazarı, özgürlükçü Electronic Frontier Foundation'ın kurucularından ve İnternet ve iletişim özgürlüğünün savunucularından biri olan John Perry Barlow da McGuinn'in söylediklerini doğruluyor. Ona göre canlı performanslar bir müzik grubunun gelir elde edebilmesinin tek yolunu oluşturuyor (aktaran Barlow, 1994). Yalnızca 2000 yılında Kuzey Amerika'da verilen tüm konserler 1 milyar dolardan fazla gelir getirmiş (aktaran Ku, 2001). Sanatçılar açısından müziğin İnternet üzerinden ücretsiz olarak ulaşılabilir hâlde olması, konser bileti satışlarını artıran bir durum. Bunun sonucu olarak da pek çok sanatçı, İnternet üzerinden müzik paylaşımını müziklerine yeni hayranlar kazandıran ve bilet satışlarını destekleyen bir teknoloji olarak görüyor (Ku, 2001). Bağımsız plak şirketi sahibi Taner Torun (görüşme, 2012), müzisyenler için asıl sorunun telif hakları meselesi olmadığını, endüstri içerisinde yer alan kuruluşların her zaman için her türlü meseleyi kendilerine yonttuklarını ifade ederek müzisyenlerin en önemli gelir kaynaklarının canlı konserler ve bu konserlerde yapılan elden satışlar olduğunu söylüyor. Kendi plak şirketinin konserler üzerinden herhangi bir gelir elde etmediğini, fakat sanatçıların konser vermesinin İnternet ve mağaza satışlarını yükselttiğini, bu nedenle dolaylı yoldan da olsa konserlerin plak şirketine de kazandırdığını ifade ediyor. Gelirlerinin yalnızca %8'ini mevcut telif hakları konsepti üzerinden kazanan bir plak şirketinin kurucusu olarak Torun, bugünkü telif hakları tartışmalarının çok da anlamlı olmadığını, asıl sorunun başka yerlerde aranması gerektiğini düşünüyor.

"Telif haklarının bugünkü uygulaması tamamen endüstrideki büyük şirketlerin yararına çalışıyor ve ne müzisyenlere ne de dinleyicilere nefesalacak alan bırakıyor. Bütün hakları kendinde toplayan bir şirket yapılanması söz konusu. Büyük şirketler çoğu şeyde tekel oldukları gibi burada da tekeller. ... En az kazançlı kesim hep müzisyenler. Bir müzisyen kendi eseri üzerinde tamamen hâkim olmalıdır bence. ... Mesela bazı müzisyenler kendi şarkılarının remikslerinin yapılmasına ve dağıtılmasına izin veriyor. Fakat bugün büyük şirketler müzisyene bu alanı sağlamıyor. Bir üründen en çok kazanan yine şirketlerin kendileri oluyor. ... Hep büyük bir şirketin tepesindeki müzik yapmayan kravatlı adam daha da zengin olurken, müzisyenler hâlâ az kazanıyor. Öyle büyük plak şirketleri biliyorum ki sanatçılara gelirin %2'sini ödüyorlar. Bu şeytanca bir şey. (Torun, görüşme, 2012)"

2000 tarihli bir habere göre 25 binin üzerinde müzisyen, müziklerini Napster kullanıcılarının ücretsiz olarak paylaşmasına açık bir şekilde izin vermişti (Boies'den aktaran Heilemann, 2000). Çünkü İnternet üzerinden dosya paylaşımına olanak veren platformlar bağımsız plak şirketlerine ve sanatçılara kendilerini tanıtmaları için çok önemli bir platform sunuyor (Fessenden, 2002: 405). İnternet üzerinden ücretsiz müzik paylaşımı kültürüyle birlikte yeniden alevlenen telif hakları tartışmasında

müzik endüstrisinin devleri tarafından ileri sürülen gerekçelerin müzisyenlerin çıkarları adına değil küresel şirketlerin çıkarları adına savunulduğu açıkça görülüyor. Onlarca yıldır sanatçılar ve onların müşterileri arasında bir aracı ve dağıtımçı olarak iş gören müzik endüstrisi, bu konumunu kaybetmekten korkuyor.

Elbette müzisyenlerin tamamı dosya paylaşımını desteklemiyor; fakat bu noktada var olan ayrışma bile çok şey anlatıyor. Dosya paylaşımına karşı tavır alan müzisyenlerin tamamına yakını müzik endüstrisinin kontrolünü hâlen elinde bulunduran büyük plak şirketleriyle çalışan ve çok iyi tanınmış olmanın avantajını büyük reklam kampanyalarıyla destekleyen Britney Spears (Pirate Verbatim, 2010c), Elton John (TorrentFreak, 2009d), Ozzy Osbourne (Blabbermouth.net, 2007) gibi isimler. Bunun yanında özellikle yeni müzisyenlerin neredeyse tamamı, müzik paylaşımına olumlu yaklaşıyor. Yalnızca yeni müzisyenler de değil, müzikleri İnternet sayesinde yeniden keşfedilme olanağı bulmuş eski müzisyenler de durumdan memnun.

2008 yılında ilk albümlerini yayımlayan ve büyük bir başarı yakalayan Fleet Foxes grubunun vokalisti Robin Packnold, yeniyetmelik dönemlerinde keşfettiği ve ona ilham veren tüm müzikleri dosya paylaşım programları sayesinde edindiğini açıklıyor ve dosya paylaşımının müziğe zarar vermediğini, aksine fayda sağladığını belirtiyordu. Bu programlar sayesinde insanların olabildiğince farklı müziklere çok kolay bir şekilde erişebildiğini ve bunun da onların yaratıcılıklarına büyük katkıda bulunduğunu ifade ediyordu (aktaran Youngs, 2009a). Müzik paylaşım kültürünün ürünü olduklarını söyleyen gruptan bir diğeri Vampire Weekend: “Yasal olmayan yollardan müzik indirme çağında büyüdük biz, bu kültürün ürünleriyiz. Müziğin ücretsiz olmasını istiyorsanız, olmalı o hâlde. Çünkü insanlar nasıl hissediyorlarsa öyle davranmalılar. (CNN, 2010)”

Oasis üyeleri Liam ve Noel Gallagher kardeşler eskiden radyolardan sevdikleri şarkıları kasetlere çektiklerini, İnternette müzik indirmenin bundan farkı olmadığını, gençlerin zaten bir albüme verecek yeterli paraları da olmadığını ve bu yüzden dosya paylaşımını desteklediklerini açıklıyordu (Pirate Verbatim, 2010b). İngiliz müzisyen Billy Bragg, hükümetin yasalaştırmaya çalıştığı dosya paylaşımı karşıtı düzenlemeleri eleştirerek insanlara gerçek müzikseverler olmaları konusunda cesaret vermeleri gerektiğini ve dosya paylaşımının da bunu sağladığını belirtiyor ve ekliyordu: “İnternette herhangi bir ücret vermeksizin müzik indirenler sanatçıların

konserlerine giderek bu şekilde zaten müziği destekliyorlar. (aktaran Youngs, 2009b)”

2009 yılının Temmuz ayında bir YouTube kullanıcısı kendi çektiği videonun arka planına Barcelona grubuna ait bir şarkıyı koymuş, söz konusu video⁵³ milyonlarca kişi tarafından izlenmişti. Bunun üzerine Barcelona grubu başka bir videoyla⁵⁴ teşekkürlerini belirtmişti: “Şarkımızın bu videoda yer alması üzerine satışlarımız arttı ve listelerde üst sıralara yükseldik. Videoyu hazırlayan ve videoda bizim şarkımızı kullanan kişiye teşekkür ediyoruz. (Pirate Verbatim, 2010d)” Buna benzer olumlu etkilerine rağmen, YouTube'a bir kullanıcı tarafından telif hakkına tâbi bir eser yüklendiğinde genellikle plak şirketlerinin uyarısı sonucu YouTube yönetimi bu videoları yayından kaldırıyor. Bu noktada İngiliz müzisyen Calvin Harris'in başına gelen duruma bir göz atmakta fayda var. Calvin Harris kendisine ait bir şarkıyı, bizzat kendisi YouTube'a yüklemişti. Fakat bir süre sonra BPI telif hakkı ihlali gerekçesiyle bu videoyu sildirdi. Calvin Harris bu duruma çok sinirlenmişti ve kendi eseri üzerinde hiçbir hakka sahip olamayışından şikâyetçiydi. Twitter sayfasından⁵⁵ BPI'nin dünyadaki en kötü organizasyon olduğunu belirtiyor ve kendi şarkısını bile YouTube'a yükleyemiyor oluşunu inanılmaz buluyordu (Pirate Verbatim, 2010e).

1960'lı yılların en başarılı gruplarından The Byrds'ün kurucusu Roger McGuinn insanların dosya paylaşımından neden bu kadar korktuklarını anlayamadığını dile getirerek, İnternet'in yalnızca faydasını gördüğünü, İnternet sayesinde daha çok tanınıp daha çok konser verme şansı bulduğunu, bununla birlikte müzik endüstrisinin sanatçıları yalnızca kendi çıkarları uğruna kullandığını belirtiyordu (Pirate Verbatim, 2010f). Benzer şekilde NOFX grubunun üyelerinden Fat Mike, İnternet üzerinden yapılan dosya paylaşımı sayesinde dünyanın pek çok farklı yerinde konser verme imkânına sahip olduklarını söylüyordu (aktaran Tauschke, 2009). Emily Haines'in duruşu da çok farklı değildi: “Eğer Caracas'da bir konser verebilseysem bunu korsan müzik paylaşımına borçluyum. (aktaran Siddiqui, 2006)” Iggy Pop ise konuya esprili bir şekilde yaklaşıyordu: “Korsanlığın her türünün destekçisiyim. (aktaran Sutherland, 2007)” Yine uzun zamandır müzik piyasasının

⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=u7deCIndzQw>

⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=XqJpa3EWsok>

⁵⁵ <http://twitter.com/calvinharris/>

içinde olan Def Leppard'ın üyesi Vivien Campbell, dosya paylaşım programları sayesinde yeni neslin kendilerini tanıdığını, böylelikle de konserlerine daha fazla genç insanın gelmeye başladığını söylüyordu. Ona göre bu durum müzik paylaşımının olumlu yönlerini gösteriyordu (aktaran Behe, 2009).

1960'lı yıllardan bu yana müzik yapan Neil Young dosya paylaşımından şikâyetçi değildi, tek isteği müzik dosyalarının daha kaliteli bir formatta sunulmasıydı: "Müziği diledikleri şekilde yaymak kitlelere kalmış bir şey. Yasalar bu noktada bir anlam ifade etmiyor. İnsanların yatak odalarından müzik paylaşıyor olması bir çeşit yeni radyo. (aktaran Kirkpatrick, 2008)" The Rolling Stones'dan Keith Richards, "eğer insanlar müziğe bu şekilde erişmek istiyorlarsa öyle yapsınlar, bu şekilde para kazanamıyor olsam da benim için bir sorun teşkil etmiyor" (Richards, 2008) şeklinde bir açıklama yapıyor, Mick Jagger ise kayıtlı müzikten 20. yüzyılın 1970 ilâ 1997 yılları arasını kapsayan bir dönemde para kazanılabildiğini, 1970lerden önce bunun mümkün olmadığını, 1997'den sonra da artık söz konusu olmadığını, bu nedenle dosya paylaşımı konusunda herhangi bir endişe taşımadığını belirtiyordu (BBC News, 2010a). Pink Floyd'un kurucu üyesi ve davulcusu Nick Mason ise şöyle diyordu: "Dosya paylaşımı bizim için yeni kuşak hayranlar anlamına geliyor. Eğer yeni bir nesil sizin müziğinizi keşfediyor ve oldukça iyi olduğunuzu da düşünüyorsa bu iyi bir şeydir. Dosya paylaşımı bunda bir rol oynuyor, çünkü bu yeni kuşak müziği bu yolla dinliyor. (Pirate Verbatim, 2010a)"

1980'lerden bu yana müzik yapan Duran Duran grubunun üyelerinden Nick Rhodes'un görüşleri ise şu şekildeydi:

"Özellikle müzik alanında İnternet başta olmak üzere teknolojinin getirdikleri çok olumlu. Oldukça çarpıcı. Açık ki bildiğimiz haliyle müzik sektörünün düşüşünü deneyimliyoruz. Büyük plak şirketlerinin son çırpınışlarını görüyor olduğum için üzgün olduğumu söyleyemem. Bu gelişmeler sayesinde hem yeni müzisyenler, hem de uzun yıllardır yerini sağlamlaştırmış müzisyenler için kendilerini yeniden keşfetmeleri ve İnternet'le birlikte yeni bir şeyler yapmaları adına gerçekten heyecan verici bir dönem yaşanacağını düşünüyorum. (aktaran Fink, 2008)"

MC Lars adını kullanan *rap* müzisyeni, yalnızca demeçleriyle değil şarkıları ve davranışlarıyla da müzik paylaşım kültürünün yanında duruyor. Müzik endüstrisine dair eleştiriler içeren "Download This Song (Bu Şarkıyı İndir)" isimli bir şarkı yazan MC Lars, şarkının yayımlanmasının ardından 15 yaşındaki Elisa Greubel isimli genç kızdan bir mektup aldı. Bu mektuba göre RIAA yaklaşık 600 adet şarkıyı dosya paylaşım programları aracılığıyla indirdiği için Greubel'in ailesine karşı bir dava açmıştı. MC Lars'ın albümlerini de yayımlayan Nettwerk isimli bağımsız plak şirketi ve MC Lars'ın kendisi davaya müdahil oldu, davalılara bir avukat sağladı

ve davalıların aleyhine olabilecek her türlü tazminat ve masrafları üstlendi. Nettwerk'in CEO'su Terry McBride da bir plak şirketi yöneticisi olarak şöyle bir açıklama yapıyordu: "Müzik dinleyicilerine karşı davalar açmak çözüm değil, sorun. Bu konuda dava yoluna gidilmesi hem yaratıcılığı engelliyor, hem insanların müzik konusundaki şevkini kırıyor, hem de sevdiğim bu sektörü yaralıyor. RIAA'nın bugün takındığı tutum bana bağlı olan sanatçıların menfaatine değil. (aktaran Olsen, 2006)"

Genç soul müzisyeni, şarkıcı ve söz yazarı Joss Stone plak şirketleri tarafından pek çok insanın "beyninin yıkandığını" savlayarak şöyle devam ediyordu:

"Evet, müzik paylaşımını seviyorum. Bence harika bir şey ve neden böyle düşündüğümü açıklayacağım şimdi. Müzik paylaşılmalı. Müzikle ilgili hoşuma gitmeyen tek şey ona bağlı olan sektör. Şimdi eğer müzik ücretsizse, endüstri de olmayacak demektir, yalnızca müzik var olacak. Bundan hoşlanıyorum, bence paylaşmalıyız. Eğer birisi satın alırsa, iyi bir şey, onu kopyala, arkadaşlarınla paylaş, umrumda değil. Müziği dinlediğin sürece onu nasıl dinlediğin konusu beni ilgilendirmiyor. Konserlere gittiğin ve canlı bir gösteri izlemenin zevkine vardığın sürece her şey yolunda demektir. Umursamıyorum. İnsanların müzik dinlemesi beni mutlu ediyor. (TorrentFreak, 2008)"

Kendine ait bir plak şirketi de olan *rap* müzisyeni 50 Cent, dosya paylaşımının plak şirketinin işlerini pek de olumlu etkilemediğini belirtmesine rağmen ekliyordu: "Teknolojideki gelişmeler herkesi etkiliyor ve hepimiz buna adapte olmalıyız. [...] Müzik endüstrisinin anlaması gereken şey, dosya paylaşımının sanatçıları aslında kötü yönde etkilemiyor oluşu. (TorrentFreak, 2007)"

İnternet'te yapılacak ufak bir aramayla pek çok müzisyenin bu yöndeki görüşlerine ulaşmak mümkün.

4.5. Teknolojinin Müzik Üretim, Dağıtım ve Tüketimine Dair Getirdiği Yenilikler

21. yüzyılın getirdiği teknolojik yeniliklerle birlikte hem amatör ve profesyonel müzisyenler, hem yalnızca hobi olarak evinde yaratıcı faaliyetlerde bulunanlar, hem de müzikseverler için pek çok şey değişti. Müzisyenler müzikal üretimlerini çok daha rahat ve kolay koşullarda yapmaya başlarken, yaratıcı faaliyetlerle yalnızca hobi olarak ilgilenen insanların hem sayısı artmaya, hem de üretimleri çoğalmaya başladı. Artık insanlar daha fazla eser üretiyor ve bunları dağıtıp paylaşıyorlar. Bu durum toplum için yeni bir ekonomik modelin de habercisi. Müzik endüstrisi, müzik ürünüyle onu tüketen arasındaki bağı, gerçek ilişkiyi yok etmişti; İnternet ve yeni teknolojiler ise bu bağı çok daha sıkı bir şekilde yeniden kurmaya talip. Bu yeni

kültürün, müzisyenler ve onların hayranları arasındaki ilişkiyi daha önce olmadığı kadar genişletip derinleştirmesi gibi bir durum söz konusu. Çalışmanın bu son kısmında öncelikle 20. yüzyılın başından bugüne kadar müzik üretim ve dağıtımının nasıl bir seyir izlediği, sonrasında ise 21. yüzyılla birlikte yaşanan ve yaşanması beklenen değişimler aktarılmaya çalışılacaktır.

4.5.1. Müzik Üretim ve Dağıtımı

20. yüzyılda müzik endüstrisinin en önemli ve güçlü kolunu, kayıt endüstrisini meydana getiren plak şirketleri oluşturuyordu. 21. yüzyılda da bu durumun değiştiği söylenemez. Bu plak şirketlerini temelde üç ayrı kavramsallaştırmayla tanımlamak mümkündür. Bunlardan birincisi pazarın büyük bir bölümünü ellerinde tutan, kendi ürünlerini üreten ve dağıtan uluslararası ya da “büyük” olarak anılan plak şirketleridir. Dikey bir şekilde entegre olmuş ulusal kollara sahip bu şirketlerin kendi stüdyoları, üretim imkânları ve gelişmiş reklâm, pazarlama ve dağıtım ağları bulunur. İkinci tür şirketler; büyük şirketlerle ya da bağımsız stüdyolar, basım organları ve dağıtım tesisleriyle üretim ve dağıtım anlaşmaları yaparak pazar paylarını artırmaya çalışan orta katmandaki küçük şirketlerdir. Bu küçük şirketlerin önemli bir çoğunluğu fiilen uluslararası şirketler tarafından kontrol edilmektedir. Üçüncü tür ise “alternatif plak şirketleri” ya da “*indie* (*independent*/bağımsız) plak şirketleri” olarak anılır. “Alternatif” ve “*indie*” tabirleri Atlantik’in iki yakasında farklılaşır: ABD’de bu şirketlere “alternatif” adı verilip bunların yayımladığı müziğin “alternatif müzik” olduğu öne sürülürken, Britanya’da bu isim “*indie*” hâlini alır. Bu şirketler ucuz üretim mantığı üzerine kuruludur ve yerel üretim/dağıtım ağları tarafından desteklenir. Anaakım müzik pazarına ait olmadığı düşünülen müzik biçimlerini yayımlamaya açık olan bu şirketlerin çoğu kendi etiketlerine (*label*) sahip olmak isteyen kayıt stüdyoları içinden çıkar. Yine de bu şirketlerin müzik endüstrisinin oluşturduğu o büyük “sistem”in dışında olduğunu düşünmemek gerekir; “alternatif” olarak ortaya çıkan bir şeyin anaakıma dâhil oluşu müzik piyasasında her zaman var olagelmiş bir fenomendir. Bütün bunların dışında, özellikle 90’lı yılların ikinci yarısında ve 2000’lerde teknolojik olanakların artması ve müzik üretimi/dağıtımının kolaylaşmasıyla ortaya çıkmış “bireysel prodüksiyon”lar da söz konusudur. Bu tez çalışması müzik üretim ve dağıtımının geleceğinin bu bireysel prodüksiyonlar üzerine kurulu olacağını iddia etmektedir.

4.5.1.1. Büyük Plak Şirketleri

Uluslararası Fonogram Endüstrisi Federasyonu (International Federation of the Phonographic Industry, IFPI)'na göre 2005 yılı itibariyle Sony BMG Music Entertainment, EMI Group, Universal Music Group ve Warner Music Group'tan mürekkep büyük plak şirketleri dünya müzik pazarının %71,7'sine hâkim durumdadır (IFPI, 2005). Bugün uluslararası müzik endüstrisinde uluslarüstü/büyük plak şirketleri olarak tanımlanabilecek şirketleri bunlar oluşturuyor.

Bu plak şirketlerine sahip olan çokuluslu firmalar yalnızca müzik yayıncılığıyla uğraşmıyor. Britanya kökenli EMI, 2007 Ağustosunda Terra Firma Capital Partners isimli bir holding tarafından satın alındı. Bu firma, başta güvenlik, ulaşım ve eğlence olmak üzere pek çok sektörde faaliyet gösteriyor. EMI; Capitol Records, Virgin Records, Apple Records, Astralwerks gibi önemli pek çok etiketi bünyesinde barındırıyor. Sony-BMG, daha önceleri müzik piyasasında iki büyük şirket olarak faaliyet gösteren Japonya merkezli Sony Music Entertainment ve Almanya kökenli BMG Music tarafından 2004 yılında kurulan bir "ortak girişim" (*joint venture*). Sony Music Entertainment'ın sahibi olan Sony Corporation, domestik ve endüstriyel işitsel ve görsel ürünlerin, yarıiletkenlerin, telekomünikasyon cihazlarının önde gelen üreticisi ve aynı zamanda Hollywood'daki Columbia Pictures'in sahibi. BMG Music'in sahibi olan Bertelsmann Group ise gazete, dergi ve kitap yayıncılığı ile kablo televizyon ağı gibi faaliyet alanlarıyla ilgilenen en büyük medya holdinglerinden biri (Negus, 1992: 2). Sony-BMG'nin bünyesinde barındırdığı etiketler arasında Columbia Records, Epic Records, RCA Records, Arista Records gibi önemli yayıncılar bulunmakta. ABD kökenli Warner Music Group'u 2004 yılında satın alan Edgar Bronfman, Jr. ise alkol ve televizyon, sinema, yayıncılık, telekomünikasyon ve İnternet dahil pek çok alanda faaliyet gösteren şirketlerin başkanlığını yürütüyor. Atlantic Records, Elektra Records, Atco Records, Rhino Records, Warner Bros. Records, Reprise Records, Sire Records gibi yayıncılar Warner Music Group'un etiketleri arasında yer alıyor. 1934 yılında ABD'de Decca Records adıyla kurulan Universal Music Group ise bir Fransız holdingi olan ve medyanın pek çok alanında faaliyet gösteren Vivendi SA tarafından 2006 yılında satın alındı. Şu anda küresel müzik piyasasında en büyük paya sahip olan Universal Music Group'un etiketleri arasında A&M Records, Polydor Records, Geffen Records, Island Records, Mercury Records, Sanctuary Records, Motown Records bulunuyor.

Ticari faaliyetlerin amacı kârı maksimize etmeyi sağlayacak ürün ya da yöntemi bulmaktır. Müzik endüstrisi de bu kuralın dışında kalmaz. Burnett (1996: 3-4)'in de bahsettiği gibi, popüler müzik, pazar koşulları altında üretilen, dağıtılan ve tüketilen bir emtia şeklinde gelişmiş olan ve ne tür fonogramların üretileceği, onları kimin yapacağı ve bunların topluma nasıl sunulacağı konularında da bu pazar koşullarından kaçınılmaz bir şekilde etkilenmekte olan bir endüstridir. Hatta Tremlett (1990: 175) daha da ileri giderek müzik sektörünün ancak ikinci el araba ticareti kadar inceliğe sahip bir şekilde alım satım işi yapılan ve para kazanılan bir sektör olduğunu belirtir.

Bugün müziği sadece evlerde ya da konser salonlarında dinlemiyoruz; müzik arabalarda, uçaklarda, restoranlarda, alışveriş merkezlerinde de bir arka plan olarak yerini alıyor (Burnett, 1996: 1). Tagg (1982: 37)'e göre ortalama bir Batılı insanın beyni, ömrünün aşağı yukarı %25'ini popüler müziği kaydetmek, izlemek ve deşifre etmekle geçiriyor. Pek çok alanda faaliyet gösteren holdingler de, dünya çapında kültür endüstrisinin en güçlü ifadelerinden biri (Chambers, 1982: 19) ve Robinson (1986: 33)'un ifadesiyle "tek gerçek evrensel kitle iletişim aracı" olan bu muazzam alanı hâkimiyetleri altında tutmak istiyor. Bagdikian bu durumu şu şekilde karikatürize ediyor:

"Dev A.Ş., her iletişim kanalında yan şirketlere sahip. Dergilerinden bir tanesi kitaba çevrilebilecek olan bir makaleyi satın alıyor ve bunun yazarı da şirket dergileri ve televizyon istasyonlarıyla çok sayıda röportaj yapıyor. Kitap, şirketin film stüdyoları için bir sinema filmine dönüştürülüyor ve film, bu şirketin tiyatrolar zinciri için bir oyun haline getiriliyor. Filmin, şirketin plak yayımlayan kuruluşu tarafından çıkarılmış bir *soundtrack*'i var. Bu albümdeki şarkıları seslendiren müzisyen, şirket dergilerinde kapak olması ve şirket televizyonlarına verdiği röportajlar sayesinde hemen şöhret kazanıyor. Bu müzik kaydı şirketin radyo istasyonları zincirinde çalınıyor. Film, firmanın videokaset bölümü tarafından yayımlanıyor ve şirketin televizyon istasyonlarında gösteriliyor. Bundan sonra, filmin yeniden gösterim hakları tüm dünyadaki diğer televizyon istasyonlarına satılıyor. (Bagdikian, 1989: 813)"

Bagdikian, başka bir çalışmasında da şöyle diyor:

"[...H]er ikisine de aynı firmanın sahip olduğu iki iletişim aracından biri, diğer iletişim aracına bağlı bir fikri, ürünü, ünlüyü ya da politikacıyı pazarlamakta kullanılabilir. Yeni küresel devlerin her biri, birbirinden farklı pek çok iletişim kanalına mümkün olduğunca hâkim olabilir isteğinde: gazeteler, dergiler, radyo, televizyon, kitaplar, filmler, kablolu yayın sistemleri, uydu kanalları, kayıt endüstrisi, video-kasetler ve sinema sahipliği. (Bagdikian, 1990: 243)"

İşte yeni teknolojilerin ve İnternet'in getirdiği olanaklar, bu büyük holdinglerin müzik sektörü gibi önemli bir alanı ellerinde tutmalarına dair bir tehdit oluşturuyor.

4.5.1.2. Küçük ve Alternatif/Bağımsız Plak Şirketleri

Müzik piyasasına hâkim durumdaki büyük plak şirketlerinin daha küçük rakipleri, özellikle 1950'li yıllardan itibaren piyasada kendini göstermeye başlamıştı. Kariyerine bir radyo DJ'i olarak başlayıp sonradan çeşitli yayıncı kuruluşlarda, plak üretim fabrikalarında, menajerlik firmalarında ve plak şirketlerinde hisseye sahip olan, birkaç şarkının da telif hakkını elinde bulunduran Amerikalı Dick Clark 50'li yılların sonunda bu plak şirketlerinin sayısını şöyle açıklıyordu: "Müzik endüstrisi, şahsen bildiğim kadarıyla, 500 dolardan az bir yatırımla sadece bir tek plaktan 50 bin, hatta 100 bin dolara kadar kâr elde edilebilen tek ticari iştir. Sanırım bu, sayıları 2 bini aşan plak şirketinin varlığını da açıklar. (aktaran Miller, 2005: 177)" Bunlar ilk önemli bağımsız plak şirketleri olarak adlandırılabilir olsa da, bu şirketlerin kendi "bağımsızlıkları" üzerine özel bir vurgu yaptıklarını söylememiz pek olanaklı değildir. Bağımsızlıklarını özellikle vurgulayan ve kendilerini *indie* olarak adlandıran plak şirketlerinin ise ilk olarak 1970'lerin sonundaki *punk* patlaması ve devamındaki *post-punk/new wave* akımı içerisinde biçimlendiği söylenebilir.

Kapitalist sistem içerisinde, kârını maksimize etmek isteyen tüm şirketler mümkün olduğunca başarısı kanıtlanmış ürünler üzerinden ticaret yapmak ister. Onlar için en güvenli ve en az riskli yöntem budur. Büyük holdingler tarafından sahip olunan büyük plak şirketleri de bu genellemenin dışında yer almaz. Ancak tüketiciler çoğunlukla yeniliklerden hoşlanırlar. Beğenmeyecek olsalar bile yeni bir ürünün kendilerine sunulmasını ve onu denemeyi isterler. Müzik piyasası özelinde bakacak olursak, aynı formülün yinelenmesi yöntemiyle üretilen müzik yapıtlarını sürekli dinlemek istemezler. Frith, küçük plak şirketlerinin piyasa içerisinde bir aktör hâline geldikleri ilk dönem hakkında şunları söylüyor:

"Küçük *R&B* ve *rock'n'roll* etiketlerinin 1950'lerdeki enerjik çağlarındaki dürtünün kaynağı karşılanmamış tüketici talebidir: Müzik kutuları, radyo istasyonları ve müzik mağazaları, büyüklerin o vakit üretmediği müziği istiyordu ve amaç bu müziği bulmak, kaydetmek ve satmaktır. (Frith, 1981: 157)"

1952 yılında Memphis, Tennessee'de bir stüdyo sahibi olan Sam Phillips, Sun Records'u kurdu. Elvis Presley 1954'te ilk plağını burada kaydetti ve *rock'n'roll* çağı başlamış oldu. 1959'da Berry Gordy tarafından Detroit, Michigan'da kurulan küçük bir şirket olan Motown Records, *R&B* ve *soul* müziğe yeni bir açılım getirerek *motown* isimli müzik türünü yarattı. 1950'li ve 60'lı yıllar boyunca önemli isimleri meşhur eden pek çok küçük plak şirketi piyasadaki küçük ama önemli aktörlerdi. Fakat sistemin doğasına uygun bir şekilde bu plak şirketleri ya Sun Records'un

yaptığı gibi ellerindeki sanatçının sözleşme haklarını büyük bir plak şirketine satıyor (1956 yılında Elvis Presley'in sözleşmesi 35 bin dolar gibi düşük bir rakamla RCA Records'a devredildi) ya da Motown Records örneğinde görüldüğü gibi şirket tamamen büyük bir şirketin şemsiyesi altına giriyordu (1988 yılında Motown Records, MCA'ya satıldı).

David Rowe (1996: 70) “Yetmişli yılların sonunda bağımsız rock faaliyetindeki büyük artışa ilişkin yapılan en genel açıklamalar, büyüklerin ürünlerinden 'tüketiciler'in tatmin olmaması ve ucuz plak kayıt teknolojisinin gelişimini takiben plak üretme yeteneğinin yayılmasıyla ilgilidir” der. Peki bu “tüketiciler” kimdi? 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren bir karşı kültür ya da altkültür olarak kendini gösteren *punk* ve bunun müzikteki kültürel yansımasıyla birlikte bağımsız plak şirketleri de çoğaldı. BPI'nin 1979 yılında yayımladığı istatistiklere göre, büyük bir plak şirketinin, bir albüm ya da kırkbeşliğin giderlerini karşılayabilmesi için o kaydın en az 23 bin satışa ulaşması gerekiyordu. Oysa aynı dönemde faaliyet gösteren yüzlerce yerel ve bağımsız plak şirketinin yayımladığı pek çok plak 1000 adetten fazla basılmıyordu. Buna rağmen bu şirketler kâr edebiliyordu. Rowe (1996: 59) bu durumu; “yalnızca dokuz kırkbeşlikten birinin ve on altı albümden birinin kâr getirdiği koşullar altında, anonim şirketlerden farklı olarak küçük firmaların daha mütevazı altyapısının, genel masrafların karşılanmasını garantilemek için sürekli bir 'mega hit' akışının sağlanmasına ihtiyaç duymaması” şeklinde açıklar. Müzik tüketicilerinin yeni şeyler dinleme ihtiyacının karşılanması ya da yeni ortaya çıkan bir gençlik altkültürünün müzikal yönünün kendine basılı olarak yer bulabilmesi için müzik endüstrisi bu bağımsız plak şirketlerine ihtiyaç duyar. Çünkü büyük şirketler kâr getirmeme ihtimali olan bir ürüne doğaları gereği para yatırmak istemezler. Bağımsız bir plak şirketten yayımlanıp da “tutulmuş” bir müzisyeni bir süre sonra büyük plak şirketleri kendi bünyelerine almak isteyebilirler. Bu nedenle bağımsız plak şirketleri büyük şirketler için bir bakıma “fidanlık (Rowe, 1996: 54)” işlevi de görür; ürünlerin pazarda test edilip, başarılı olanlarının büyük şirketler tarafından çekilip alınmasına hizmet eder. İdeolojik, ticari ya da başka bir sebeple bu durum gerçekleşmediğinde de, yayımladığı müziklerle çok sayıda tüketiciye ulaşan bağımsız plak şirketleri giderek büyürler ve kendi alanının büyükleri hâline gelirler; ya da daha iyi pazarlama, reklâm ve dağıtım olanakları için büyüklerle daha sıkı ilişkiler içerisine girebilirler. Bağımsız şirketlerin bir kısmı büyüklerle ticari bağlantılar kurarken, doğal olarak diğer yandan yeni bağımsız şirketler de kurulmaya devam eder ve bu döngü bir şekilde sürüp gider. Büyük

şirketlerin eski kataloglarıyla dahi büyük kâr elde etme olanakları varken bağımsız şirketlerin böyle bir şansı da yoktur. Bağımsızların yenilikçiliğinin önemli nedenlerinden biri de budur. Bunun dışında bağımsız plak şirketleri genelde belirli bir türe odaklanarak ve daha az sayıda müzisyenle anlaşarak çalışır. Böylece bağımsız plak şirketleri kendi alanlarında daha yetkin bir hâle gelirler. Büyük şirketler, bağımsızların bu yönünü kavrayıp kendilerine entegre etmekte de gecikmemiştir. Büyük şirketlerin alt kolu olarak iş gören belirli bir tür müziğe yönelmiş pek çok etiket bulunur. 1990 yılının sonunda Music Week dergisinin belirttiği gibi, o dönemde Polygram “bayrağı” altında müzik yayımlayan 82 adet farklı etiket bulunmaktaydı (aktaran Negus, 1992: 18). Bunun dışında büyük plak şirketleri yalnızca “indie” etiketli albümleri alan kitleye satış yapabilmek için “sahte indie” etiketleri de kuruyorlar.

Son kertede bağımsız şirketlerin müzik üretimi için önemli bir noktada bulduklarını ve pek çok yeniliğin onlardan kaynaklandığını teslim etmek gerekir. Yine de müzik endüstrisinde yüksek seviyede bir “birbirine bağımlılık” söz konusudur. Büyük şirketler bağımsızlara, bağımsızlar da büyük şirketlere muhtaç bir şekilde bu endüstrideki konumlarını sürdürürler. Bu durumun değişmesi, endüstrideki işleyişin değişmesine bağlıdır. Yeni teknolojik gelişmeler işte bu işleyişi de değiştirmeye başlamıştır. Endüstrinin yeni teknolojilere ve İnternet’e karşı aldığı tutumun önemli sebeplerinden biri de budur.

4.5.1.3. Bireysel Prodüksiyonlar ve İnternet: Yeni Distribütör

Üretimin ucuzlaması ve teknolojinin gelişimiyle birlikte bağımsız plak şirketi sayısında bir patlama yaşandığı daha önce belirtilmişti. Daha ileri seviyedeki teknolojik gelişmelerin ardından ise, özellikle 2000’li yıllardan itibaren, bireysel prodüksiyonların sayısında önemli bir artış gözlenmektedir. Bireysel prodüksiyon, adından da anlaşılacağı üzere, müzisyenlerin müziklerini kendi olanaklarıyla üretmesi ve dağıtmasına dayanıyor. Teknolojik gelişmelerle birlikte bir ev stüdyosuna sahip olmak, CD basmak (ya da hiç CD basmadan eserleri MP3 olarak İnternet üzerinden yaymak) ve İnternet üzerinden tanıtım yapmak artık zor bir şey değil. Bu yeni gelişme müzik sektörünün geleceğini belirleyecek gibi görünüyor.

İnternet, çok fazla tanınma olanağı bulamamış sanatçılar için bir küresel dağıtım aracı işlevi görüyor. İnternet yoluyla sanatçılar yerel izlerkitlelerine daha kolay ulaşma imkânı bulmanın yanında, dünya çapında da tanınabiliyor. Bu yeni aracı kullanmanın avantajı, sanatçıların kendi işleriyle ilgilenen insanlardan oluşan bir ağ yaratabiliyor olmaları. Bu sayede küresel pazarı monopolistik bir anlayışla denetim altında tutan kayıt şirketlerine ve diğer araçlara ihtiyaç duymuyorlar (Smiers, 2000: 22-23). Müzisyenler İnternet üzerinden kendi albümlerini satabiliyor ya da dosya paylaşım platformları ve MySpace, YouTube, Facebook gibi İnternet siteleri sayesinde dünya çapında tanınıp pek çok yerde konser verme şansına sahip oluyor.

Bu modelin 2000'lerdeki çok sayıda örneğinden biri, Clap Your Hands Say Yeah isimli grup. 2004 yılında Brooklyn, New York'ta kurulmuş olan grup kendi imkânlarıyla yaptıkları kayıtları ilk olarak MySpace benzeri İnternet siteleri ve kendi blogları yoluyla dinleyicilere sundular. Daha sonra bir demo kaydettiler ve bunu yine İnternet üzerinden dolaşıma soktular. 2005 yılının ortalarında kendi ev stüdyolarında kaydettikleri albümü yine kendi imkânlarıyla yayımladılar, İnternette bu albümün reklamını yaptılar ve kendi İnternet siteleri aracılığıyla sipariş alıp adreslere postalayarak sattılar. Bütün bunlar olurken, ilk olarak pek çok bireysel müzik blogunun, sonrasında Pitchfork⁵⁶ gibi İnternet üzerinden yayın yapan müzik basınının ve nihayet müzik dergilerinin büyük ilgisini topladılar. Albümlerine İnternet üzerinden ücretsiz olarak da ulaşılabilmesine rağmen albüm satışları birkaç ay içerisinde 40 bini geçti. Bu sayı, endüstri ölçütleri içerisinde "büyük" bir bağımsız plak şirketine bağlı iyi bir grubun albüm satışına denkti. Rolling Stone dergisi onları 2005 yılının "en iyi yeni grubu" olarak gördü. İşte bu model, gelecekte büyük işlerlik kazanacak bir model gibi görünüyor.

İnternet üzerinden ücretsiz müzik paylaşımı, yalnızca tanınmamış grupların desteklediği bir yöntem de değil. 10 Ekim 2007'de Radiohead yeni albümü "In Rainbows"u kendi İnternet siteleri üzerinden yayımladı. Dinleyiciler albümün karşılığı olarak ne kadar ödemek istiyorlarsa İnternet sitesine o tutarı girip kredi kartları aracılığıyla ödeme yaptılar; herhangi bir ödeme yapmak istemeyenler de bu tutarı "0" olarak girdi ve bu albümü indirdi. Yalnızca iki günde 1 milyon 200 bin "indirme"ye ulaşan albüm, sadece bu iki günlük süreçte gruba 10 milyon dolar kazandırdı. Bu

⁵⁶ Pitchfork: <http://pitchfork.com/>

tutar, hiçbir aracı kuruluşun kasasına da gitmedi. Müzisyenler bu parayı, kendi yaptıkları müzik için kendileri kazandı.

Bunun yanında İnternet üzerinden yapılan müzik paylaşımı müzisyenlere albüm satışları dışında gelirler de kazandırıyor. Başka bir şekilde kendilerini tanıtımları mümkün olmayan müzisyenler, İnternet sayesinde dünyanın her noktasında belirli bir kitle tarafından tanınıyor. Bu sayede pek çok ülkede konser verme fırsatına sahip oluyor. Örneğin; Türkiye'de albümleri bile yayımlanmamış pek çok müzisyen ve topluluk, özellikle büyük şehirlerdeki çeşitli mekânlarda sürekli konserler verip bu konserlerden ciddi gelirler elde ediyor. Konserler sırasında albümlerini ve çeşitli promosyon ürünlerini de satarak bu geliri artıran müzisyenler, diğer yandan konser mekânına kendileri hakkında bilgi sahibi olmadan, sadece konser olduğu için, eğlenmek amacıyla gelen insanlara da kendini tanıtmış oluyor. Tanıtım, öyle ya da böyle, her daim kazancı da peşinden getiren bir durum.

Bireysel prodüksiyonla başlayıp plak şirketine dönüşen, ancak temelde melez bir özellik taşıyan iş modelleri de söz konusu. Bunun örneklerinden birini müzisyen ve yapımcı Taner Torun sergiliyor. 2007 yılında kendi grubu A Journey Down the Well'le bir albüm yapıp bunu İnternet üzerinden bireysel olarak pazarlayan Torun, 2008 yılında Fluttery Records isimli bir plak şirketi kuruyor. Bunun sebebini de "tüm sanatçıların tamamen özgürce kendi eserlerini yaratacağı ve bu eserlerin herhangi bir müdahale olmaksızın yayımlanacağı bir plak şirketi olmasını istedik (Torun, görüşme, 2012)" sözleriyle açıklıyor. Ancak Fluttery Records, bildiğimiz anlamdaki plak şirketlerinden oldukça farklı. Kendine ait bir kayıt stüdyosu olmayan, hatta herhangi bir ofisi ya da merkezi de olmayan Fluttery Records herhangi bir yapımcılar birliğine de üye değil. Yalnızca, İnternet radyolarında çalınan eserlerinin teliflerini toplayabilmek amacıyla SoundExchange⁵⁷ isimli bir platforma üye. İnternet radyolarında çalınan eserler için ödenen telifler ise müzik parçalarının her bir çalınışı için 0,002 ilâ 0,03 dolar arasında değişiyor. Torun, YouTube'dan herhangi bir telif ya da reklam geliri paylaşımı ödemesi almadıklarını, yine de eserlerinin tanıtımını yapabilmek için YouTube'u kullandıklarını belirtiyor. Torun, edindikleri telif gelirlerinin toplam gelirlere oranının yalnızca %8 civarında olduğunu söylüyor. Fluttery Records, gelirlerinin büyük bir kısmını iTunes, Amazon⁵⁸, Rhapsody⁵⁹ gibi dijital platformlarda

⁵⁷ SoundExchange: <http://www.soundexchange.com/>

⁵⁸ Amazon: <http://www.amazon.com/>

satılan dijital müziklerden ve CD satışlarından kazanıyor. Dijital platform satışlarında plak şirketine iTunes 0,99'a satılan her bir şarkı için 0,69 dolar, Bandcamp⁶⁰ ise 0,90'a satılan her bir şarkı için 0,56 dolar ödeme yapıyor. Torun, bütün bu gelirlerin yarısını doğrudan sanatçıya aktardıklarını vurguluyor. Fiziksel satışlar ve dijital satışların oranının hemen hemen yarı yarıya olduğunu söyleyen Torun, asıl gelir kaynaklarının telif hakkı bedelleri olmadığını, ürünlerin hem dijital hem de fiziksel satışı olduğunu söylüyor. Bu gelirlerin de giderlerini karşılayıp yeni sanatçılara yeni albümler yapabilmelerine olanak sağladığını vurguluyor (Torun, görüşme, 2012). Torun, Fluttery Records'dan albüm yayımlayan sanatçılarla yapılan anlaşmaların ise sanatçılar yararına açık uçlu olduğunu belirtiyor. Belirli bir müzik eseri üzerindeki hakları sanatçılardan alıp şirkete geçirmek yerine, sadece temel bir hizmet sunduklarını, sanatçıların hiçbir şekilde katı kurallarla bağlı olmadıklarını ifade ediyor.

"Bizim şirketteki sanatçılar ürettikleri müziklerin haklarının tamamına sahipler. Sunduğumuz hizmeti beğenmezlerse aynı albümü, aynı şarkıları başka bir şirketten de yayımlama hakkına sahipler. Bence kontrol tamamen sanatçıda olmalı. Eseri üreten kişi onun kaderi hakkında da söz sahibi olmalı. Ben de temelde bir müzisyen olduğum için şirket olarak böyle bir politika benimsemiş kararı aldık. Bence sanatçılar anlaşmalarını yaparken artık bunlara dikkat etmeliler. Haklarına sahip çıkmalı ve onlara daha çok hak veren şirketlerle çalışmalılar. Belki geçmişte müzik endüstrisinin yapısı nedeniyle müzisyenlerin böyle davranabilmeleri mümkün değildi, ama artık mümkün. Bununla birlikte, bizim şirketin yaptığı gibi yapan başka şirket var mıdır bilmiyorum açıkçası. Muhtemelen yapmayanlar çoğunluktadır. (Torun, görüşme, 2012)"

Torun, müzik kaydetme ve dağıtma teknolojilerindeki demokratikleşmeden de bahsediyor:

"Bir şeyler üretiyorsunuz ve bunu kolaylıkla insanlarla paylaşıyorsunuz. İnsanların dinlemesi keşfetmesi benim hoşuma gidiyor. 21. yüzyılın başından beri müzik endüstrisi hızla değişiyor. Her zamankinden daha fazla. Pek çok müzik market kapanmak zorunda kaldı, ama yayımlanan albümlerin sayısı her geçen gün daha da artıyor. Bunun sebebi de İnternet. Sektör yok olmuyor, sadece sektörde işin yapılma biçimi değişiyor. Değişmek zorunda. Şu an sayıları yalnızca binlerle ifade edilen kitlelere sahip binlerce müzisyen, grup ve proje var. Bu da güzel bir şey. Herkes dünya starı olmak zorunda değil. Önemli olan müziğinizin hitap ettiği kitleye ulaşabilmek, ki bugün bu rahatlıkla başarılabilir. Örneğin ta İzlanda'dan bir grup İnternet üzerinden binlerce kişiye ulaşıp kendine bir Avrupa turnesi hazırlayabiliyor. Kendi sesini, sosyal medyayı kullanıp dünyanın diğer ucuna ulaştırabiliyor. Bugün İstanbul'da her akşam dünyanın farklı yerlerinden gelen bir sürü sanatçı konser veriyor. 10 yıl öncesine kadar böyle bir şey mümkün değildi. O zamanlar dinleyecek müziğe bile ulaşmak çok zordu. Paranız olsa da ulaşamıyordunuz çünkü albümler gelmiyordu. Ancak el altından, pasajlardan, yurtdışından gelecek bir arkadaşınızdan edinebiliyordunuz albümleri. (Torun, görüşme, 2012)"

Yirminci yüzyılda müziğin üretimine, yeniden-üretimine ve dağıtımına dayalı kâr amaçlı bir endüstri doğmuştu. Yeni teknolojik gelişmelerle birlikte bir bilgisayara

⁵⁹ Rhapsody: <http://www.rhapsody.com/>

⁶⁰ Bandcamp: <http://bandcamp.com/>

ve İnternet bağlantısına sahip herhangi bir kişi potansiyel bir müzik kopyalayıcısı ve dağıtıcısı hâline dönüştü (Ku, 2001). Yani müzik endüstrisinin son yüzyıl içerisinde kurduğu ve işlettiği pratikler tehdit altına girdi. Müzik endüstrisinin telif hakları etrafındaki telaşlı çabası da bundan kaynaklanıyor. Onlarca yıldır büyük plak şirketlerinin işlettiği ticaret modeli, müzik ürünlerinin üretimi ve fiziksel dağıtımındaki kontrole dayanıyordu. Dijital teknolojiler, bilgiyi yaymak üzere neredeyse sınırsız sayıda olanak yarattı ve bu nedenle büyük plak şirketlerinin ticaret modeli potansiyel olarak sınırsız sayıda meydan okumayla karşı karşıya kaldı (Bach, 2004: 14). Müzik endüstrisi yirminci yüzyıl boyunca kendi lehine var olan statükoyu koruyabilmek adına, dijital kopyalama teknolojisini ve İnternetle birlikte doğan yeni müzik paylaşım kültürünü engellemek için yasal süreçleri işletmeye çalışıyor. Bunu yaparken de telif hakkı yasalarını kendi amaçları doğrultusunda kullanıyor. Müzik endüstrisi için asıl sorun telif hakkı ve onun amaçlarından olan üreticinin desteklenmesi ve yaratıcılığın özendirilmesi olarak değil, kontrol edemedikleri yeni bir dağıtım kanalının, endüstrinin müzik üzerindeki oligarşik hâkimiyetine tehdit oluşturuyor olması gibi görünüyor.

Fisher, dijital müzik üretim ve dağıtımının eser sahiplerine ve topluma sağladığı ekonomik ve toplumsal olanakları beş grupta toplar:

“Birincisi, sayısal ortamda aracıyla birlikte yapım ve dağıtım maliyeti ortadan kalkmaktadır. Genellikle CD'ye ödenen miktarın az bir kısmı (nadiren %16'dan fazlası) eser sahibine giderken, müzik sanatçı tarafından İnternet yoluyla dağıtıldığında kazanç doğrudan kendisine gitmekte ve tüketici de daha az ödemektedir. İkincisi, piyasa koşullarında çalışan yapımcı talebi karşılayabilmek için ne kadar CD üreteceğini önceden tahmin etmek zorundadır. Oysa İnternet ortamında böyle bir gereksinim ve zorunluluk yoktur. Üçüncüsü tüketici istediği anda müziğe erişebilmekte, ürünü mağazada arama ya da postayla bekleme gibi süreçlerle karşılaşmamaktadır. Dördüncüsü, yeni teknolojinin benimsenmesiyle birlikte kamuya yayın yapmak isteyen yeni müzisyenler eserlerini rahatlıkla duyurabilmekte ve tüketiciler de kaydedilmiş müziğin dışında daha zengin bir yelpazeye erişebilmektedir. Bu arada farklı sanatçıların eserleri için niş piyasalar da yaratılmaktadır. Böylece ana akım medya tarafından bastırılan, gelişmesine izin verilmeyen alternatif sesler ve türler sayısal müzik yoluyla kendisini ifade etme yolunu bulabilmektedir. Beşincisi ise Fisher'ın “semiyotik demokrasi” olarak adlandırmış olduğu anlamlandırmanın belirli ellerde toplanması yerine dağıtılmasıdır. Başka bir deyişle İnternet kültürü biçimlendiren ve anlamlandıran gücün merkezîyetçiliğinin bozulmasına ve kültürel zenginliğin artmasına katkıda bulunmaktadır. Böylece sayısı artan müzisyenler beş büyük müzik firmasının kültürel gücü olmadan geniş izleyici kitlesine ulaşabilmektedirler. Yine bu merkezi gücün dağıtılmasıyla tüketiciler sayısal müziği kendi malzemeleri ve yaratıcılıklarıyla yeniden üretmekte, bir anlamda üretici olmaktadırlar. (Fisher'den aktaran Karlıdağ, 2010: 100-101)”

Dosya paylaşımı, “*star*” hâline gelmiş çok az sayıda sanatçının dışında, pek çok müzisyen için daha büyük bir kazancı güvence altına alıyor. Telif hakkı yasaları da asıl olarak “sanatçıların yaptıkları işlerin karşılığını alabilmesi ve hayatlarını sürdürebilmesini güvence altına almak” şeklinde meşrulaştırıldığına göre, içinde bulunduğumuz bu yeni dijital çağda telif haklarının, en azından şu anki işleyişiyle,

asıl işlevini yerine getirebildiğini söylemek pek mümkün görünmüyor. Telif hakkı yasaları artık müzik piyasasını egemenlikleri altına almış olan endüstri devlerini korumaktan başka bir işlev görmüyor. Konusu, yapılan çalışmaların yeniden-üretimi ve dağıtımına dair haklar olan telif, pek çoklarına göre artık kamu yararını korumak için gerekli değil; aksine kamu yararıyla pek çok noktada çatışıyor (Ku, 2001).

Litman (2001: 195), insanların kendi *online* pratiklerine dair yasal düzenlemeleri görmezden gelmeye ve onlara direnmeye devam edeceğini öngörerek şöyle diyor: “İnsanlar inanmadıkları yasalara riayet etmezler. Hükümetler yalnızca bir avuç dolusu insanın riayet ettiği yasaları uygulamakta zorlanırlar”. Çok yakın bir gelecekte olmasa bile, en nihayetinde telif haklarının bugünkü uygulama biçiminin sona ereceğini tahmin edebilmek için kâhin olmaya gerek yok. Buna dair alternatifler ise şimdiden geliştirilmeye başlandı bile.

4.5.2. Yeni Yaratıcılık Alanları

İnternet ve yeni teknolojiler hem amatörler hem de profesyoneller için yeni yaratıcılık alanları da oluşturmuş durumda. İnternet çağı öncesinde bunların en bilinenlerinden biri *sample* teknolojisiydi. “*Sample* yapmak”, bir ses kaydından (bir şarkı ya da herhangi başka bir ses kaydı) bir kısmı alıp, onu bir enstrüman ya da farklı bir ses kaydı olarak kullanarak başka bir şarkının içine sokmak anlamına gelir. Popüler müzikteki ilk örneklerinden birini The Beatles vermiştir. 1900'lü yılların başında yapılmış bir kayıta bir bandonun çaldığı marşın bir bölümünü “Yellow Submarine” (Beatles, 1966) şarkısında kullanmıştır. Bununla birlikte bu teknik asıl popülaritesini 1970'li yılların sonlarında yakalamıştır. Üstelik bu kullanım da telif hakkı yasalarına aykırıydı, fakat bu yeni bir gençlik kültürüydü:

“Hip hop kültürünün merkezinde kasetçalarlar ve ham haldeki plaklar vardı. Radyo sadece kasete çekilecek ses ve müziklerin kaynağı olması açısından önemliydi. Break-dansçılar siyah radyo istasyonlarını disko ile bağdaştırdılar. Disko 1970'lerin ortalarından sonlarına kadar “resmi” siyah müziği olarak görüldü. Hip hopçular radyodan müziği “çaldılar” ve kesip karıştırdılar. Sonra bunları bileşenlerine ayırarak kasetler üzerinde remixlerini kaydettiler. Bu şekilde hareket ederek telif yasasını ihlal ediyorlardı. Ancak cut 'n' mix tavrı hiç kimsenin bir ritme ya da bir tınıya sahip olamayacağını ilan ediyordu. Bunları sadece ödünç alır, kullanır ve biraz farklı bir formda insanlara geri sunabilirdiniz. Jamaika reggaesi'nin ve dub'in dilini kullanacak olursak, yaptığınız değişik seslerin uyarlamasını kaydetmekten ibarettir. Üstelik herkes bir “uyarlama” kaydedebilir. Bütün ihtiyacınız olan bir kasetçalar, bir kaset, bir çift el ve kulak ile biraz hayal gücüdür. Hip hop'un kalbi kasetçalar, davul makinesi, walkman ve büyük bir taşınabilir getto blaster'dır (çevirenin notu: sokaklarda ve açık alanlarda siyahların müzik dinlemek için yanlarında taşıdığı büyük kasetçalar). Bu aletler sayesinde müziği sokaklara, boş arsalar ve parklara rahatlıkla taşıyabilirsiniz. [...] [H]ip hop kültürünün bel kemiğini funk ritmi teşkil eder. Siyah sokak çocukları perakende satış yapan müzik dükkanlarını devreden

çıkarmak peşindeydiler. James Brown gibi sanatçıları gettoda alıp gösteri dünyasının diğer bütün yıldızlarıyla birlikte ulaşılmaz bir yere taşıyan sistemin köküne kibrit suyu eklemek istiyorlardı. Radyolardan funk kırıntıları kaydedip yeniden işleyerek break-dansçılar kültürel kahramanlarıyla doğrudan bir bağ kurmuş oluyorlardı. Aracıları bertaraf ediyorlardı. Hem zaten müziği ilk icat edenin kim olduğu biliniyor muydu? Kim bir tını ya da konuşmaya ipotek koyabilmişti ki? (Hebdige, 2003: 194-195)”

İşte *hip hop* kültürüyle birlikte kendine geniş bir alan bulan *sample* tekniği 1980’lerden bu yana müzisyenler tarafından sık bir biçimde uygulanıyor ve telif haklarıyla ilgili pek çok tartışmayı da gündemde tutuyor. Her bir *sample*, müzik endüstrisinin telif hakkı ödemesi taleplerine yol açıyor ve bu konuda sayısız dava görülüyor. Olaya farklı bir açıdan yaklaşıldığında müzikal yaratı içerisinde başka müzik eserlerinden de faydalanmak üzere *sample* alma eyleminin, beste yapma eyleminden çok da farklı olmadığı görülebilir. Daha önce de belirtildiği gibi her müzik eseri daha önce üretilmiş müzik eserlerinden izler taşır. Çeşitli temalar, melodiler, armonik yapılar, ritimsel yapılar diğer eserlerden ödünç alınarak yeni müzik eseri içerisindeki yerini bulur. *Sample* tekniğinin tek farkı ödünç alınan bu yapıların doğrudan kaydedilmiş ürünler üzerinden yeni eserde de yerini bulmasıdır. Daha önce defalarca kullanılmış olan bir davul ritmini yeniden stüdyo içerisinde çalmak ile daha önceden yapılmış bir kaydı kullanmak arasında aslında niteliksel olarak herhangi bir fark bulunmaz. Hatta daha önceden yapılmış bir kaydı kullanmak daha yaratıcı eylemlere de yol gösterebilir. Bu kayıt yapısöküme uğratılabilir, formu değiştirilebilir, içine farklı öğeler yerleştirilebilir; ortaya çıkan ise tamamıyla yeni bir eserdir. Artık söz konusu müzik kaydı parçasının eski bağlamıyla arasında doğrudan bir ilişki kalmamıştır. Yeni bir bağlam içerisinde, yeni bir anlayışla kullanılmıştır. Aslında bu durum, insanoğlunun müzik üretirken binlerce yıldır kullandığı bir yöntemin yeni teknolojilerle birlikte biçim değiştirmiş hâlidir; fakat temel aynıdır.

Müzikle amatör olarak ilgilenen insanların önemli bir kısmı, özellikle 1970’ler ve 80’lerden itibaren, hem *sample* tekniğini hem *mix* ve *remix* tekniklerini, farkında olmasalar bile, kullanıyorlardı. Hazırlanan karışık kasetler birer *mix*’ti. Farklı sanatçıların, farklı müzikleri yeni bir bağlam içerisinde biraraya getiriliyor ve hep beraber yeni bir anlam ediniyorlardı. Konuyla daha yakından ilgilenenler bu teknikleri daha incelikli bir şekilde kullanıyor, müzik eserlerinden yeni pastişler üretiyordu. *Remix* ise bir şarkının üzerine yeni öğeler eklenerek ya da bazı öğeler çıkartılarak veya basitçe çeşitli frekans, perde, tempo ve benzeri değişikliklerin uygulanarak o şarkının farklı bir versiyonunun üretilmesiydi. 1990’lı ve 2000’li yıllarda bilgisayar teknolojisinin aldığı yeni hâle birlikte yaratıcı eylem sınırsız olanaklara sahip hâle gelmişti. Elinde bir bilgisayarı ve bilgisayarının içinde bir ses düzenleme programı

yüklü olan herkes *mix*'ler, *remix*'ler yapıyor, ya da sample kullanımının da yardımıyla yeni eserler üretiyordu. Bu, ortak bir kültürel mirastan faydalanıp onu yeni bir hâle dönüştürmekten başka bir şey değildi.

Bu yeni yaratıların en popüler ve tartışmalı örneklerinden biri Danger Mouse isimli bir DJ'in yaptığı "The Grey Album" (Danger Mouse, 2004) isimli albümdür. Bu albümde Danger Mouse, bir rap şarkıcısı olan Jay-Z'nin 2003 tarihli "The Black Album"ünün *a cappella* versiyonu ile, tamamen farklı bir kulvarda yer alan The Beatles'ın 1968 tarihli "The White Album" adıyla da tanınan "The Beatles" isimli albümünden çeşitli *sample*'lar kullanarak bunları bir *remix* hâlinde bir araya getirmişti. Danger Mouse takma adını kullanan Brian Burton'ın kendi yapıtı hakkındaki yorumu şu şekildeydi:

"Pek çok insan düşünüyor ki bazı Beatles şarkılarını aldım ve onların üstüne Jay-Z'nin raplerini koydum ya da bunlardan bazı bölümler kullanarak miksledim; fakat bu kadar basit değil. Bu gerçekten bir yapı söküm. Kolay yapılacak bir şey değil. ... Bu iki grubu seçtim, çünkü çok daha zorlu ve diğer yandan eğlenceli olacaktı. Ayrıca yalnızca sample tekniğini kullanarak neler yapılabileceğini de insanlara göstermek istedim. Bu bir sanat formu. Bu müzik. Farklı şeyler üretebilirsiniz, bu bazı insanların öne sürdüğü gibi hırsızlık değil. Çok daha fazlası. (aktaran Rimmer, 2007: 132-133)"

Albümün İnternet üzerinden çok hızlı bir şekilde yayılması sonucunda The Beatles şarkılarının telif haklarını elinde bulunduran EMI şirketi buna karşı tavır aldı. Bununla birlikte Jay-Z'nin albümünün *a cappella* versiyonu da telif haklarıyla korunmasına rağmen, söz konusu versiyonun yayımlanma amacı zaten albüm üzerinde *remix*'ler yapılmasını özendirmek olduğundan o taraftan albüme dair herhangi bir olumsuz tepki gelmedi. Aksine Jay-Z şöyle diyordu: "Bence gerçekten çok iyi bir albüm. Yaratıcılığın her türlü biçimini destekliyorum ve böyle bir albüm üretmek dahice. (aktaran Gross, 2010)"

Albüme EMI'nin gösterdiği tepkiden sonra 24 Şubat 2004'te elektronik ortamda bir sivil itaatsizlik eylemi düzenlendi. Müzik endüstrisinin yeniden yapılandırılmasını savunan Downhill Battle isimli bir aktivist grup EMI'nin bu albümün paylaşılmasının engellenmesine yönelik çabalarına karşı albümü 24 saat boyunca İnternet sitelerinden paylaşım açtığını ilan etti. Bunun ardından yüzlerce İnternet sitesi eylemi duyurdu ve bunlardan 170 tanesi albümün paylaşılması için gereken linkleri sağladı. Yalnızca bir gün içerisinde albümün 100 bin adet kopyası insanlar tarafından indirilmişti (Rimmer, 2007: 130). Bu, müzik endüstrisinin müzikal yaratıcılık ve özellikle *sample* kullanımı üzerindeki kontrol çabalarına karşı paylaşım kültürünün savunucuları tarafından verilmiş yüksek sesli bir tepkiydi. İnternet hukuku

profesörü Jonathan Zittrain yalnızca bugünkü yasal düzenlemeler üzerinden bir yorum yapıldığında bu eylemin yasalara aykırı olduğunun söylenebileceğini, fakat telif hakkı yasalarının müzik endüstrisinin belirli bir formunu korumak üzere kaleme alınmış olduğunu belirterek ekliyordu: “İletişim teknolojisindeki gelişmeler amatörler ve evde kendi olanaklarıyla müzik üretenlere popüler kültürden parçalar kullanarak ilgi çekici, dönüştürücü ve toplumsal olarak değerli sanat çalışmaları yapma olanağı tanıyor. (aktaran Rimmer, 2007: 134)” Bugünkü telif hakları rejimi ise böylesine önemli bir kültürel değişimin aktörlerinin önünde bir engel oluşturmaya devam ediyor.

Bugün hem İnternet kullanıcıları, hem amatör müzisyenler, hem de profesyonel müzisyenler *mix*, *remix* ve *sample* tekniklerini kullanarak birbirinden farklı pek çok yapıt üretiyorlar. Doğal olarak bunları üretmekle kalmıyor, arkadaşları, yakınları ve tüm toplumla paylaşmak istiyor; bu amaçla da YouTube, Facebook, MySpace, Mixcloud⁶¹, Soundcloud⁶² ve benzeri binlerce İnternet sitesini kullanarak yaratılarını paylaşıyorlar. Paylaşmak insanın en doğal dürtülerinden biridir ve buna çeşitli yasalarla engel olmak da pek olası değildir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde de belirtildiği gibi, özellikle müzik her zaman için ödünç alma, etkileşim ve farklı bir biçimde yeniden üretme temellerinde yükselmiştir. Bu prensip aynı şekilde işlemeye devam ediyor, tek değişen şey ise bunu yapma yöntemleri.

Hebdige, bir tınının nereden geldiğini çok fazla kafamıza takmamamız gerektiğini söyleyerek ekler: “Tınılar herkesin kullanımına açıktır. Ne zaman farklı müzik türleri arasında yeni bir bağ kurulsa yeni bir iletişim kanalı da açılır. (Hebdige, 2003: 202)” Sterling (2009)’in de belirttiği gibi nereye bir iletişim kanalı koyarsanız, oraya bir topluluk da koymuş olursunuz. Yasalar ise toplulukları karşılına alarak hayatta kalamazlar.

4.5.3. Telif Hakkına Alternatifler ve Creative Commons

Telif hakları konseptinin bugünkü kullanımıyla yaratıcılığı teşvik etmekten ziyade ona ket vurduğunu düşünen pek çok akademisyen ya da İnternet aktivisti bu

⁶¹ Mixcloud: <http://www.mixcloud.com/>

⁶² Soundcloud: <http://soundcloud.com/>

konseptin nasıl değiştirilebileceğine dair de pek çok alternatif öneriyor. Bazıları telif haklarının tamamen ortadan kaldırılmasını savunurken, bazıları ticari olmayan kullanımlarda bundan tamamen vazgeçilmesini, ticari kullanımlar için ise hak sahiplerine beş yıllık bir süre verilir bu süreden sonra yaratıcı ürünlerin tamamen kamusal bilgi alanına (*public domain*) dâhil olmasını öneriyor. Bir kısım akademisyen 1990'ların başında evde kaset kaydetmeye yönelik getirilen çözümün bir benzerinin uygulanmasının sağlıklı olabileceğini söylüyor; bilgisayar ürünleri ve İnternet bağlantıları üzerine bir ek verginin getirilmesini ve bu vergi sayesinde toplanan gelirin de kültür endüstrisine aktarılmasını savunuyorlar. Bütün bu çözüm önerilerinin çeşitli pozitif sonuçları olabileceği gibi, negatif sonuçlarının olması da mümkün. Bu çalışmanın amacı böylesine çetrefilli bir konuya net bir çözüm önermek değil, bu tartışmanın ve çatışmanın olabildiğince derinlemesine bir resmini çizmek ve telif hakları konseptinin hâlihazırda uygulanmakta olan hâlinin bugünkü teknolojiyle ve müzik kültürleriyle bağdaşmıyor olduğunu göstermek olsa da, farklı ve İnternet çağıyla bağdaşan bir lisanslama yöntemi olan Creative Commons örneği üzerinde durmanın yararlı olacağı düşünölmektedir.

Telif hakkı alternatiflerinin en umut vericilerinden biri olan Creative Commons⁶³, özellikle yeni teknolojilerin yasalarla olan ilişkisi üzerine uzmanlaşmış hukuk profesörü Lawrence Lessig tarafından geliştirilmiş bir konsept. Tüm kültürel çalışmaların birbiriyle bağıntılı olduğu ve bu nedenle bireysel birer ürün olarak kabul edilemeyeceği ve pazarlanamayacağı anlayışı üzerine kurulu olan bu konsept, temel olarak kendi işlerinin ulaşılabilir olacağından ve ilgili kişilerce kullanılabilirliğinden emin olmak isteyen içerik yaratıcılarını hedefliyor (Wilde ve Schwerzmann, 2004: 7). 2001 yılında kurulan ve kâr amacı gütmeyen bir organizasyon olan Creative Commons, amacını "toplumun ortak malı olan kültürel, eğitimsel ve bilimsel içeriğin miktarını artırmak ve bu çalışmaları insanlara ücretsiz olarak sunup onların paylaşılmasını, kullanılmasını, dönüştürülmesini ve harmanlanmasını sağlamak (Creative Commons, tarih yok-a)" şeklinde tanımlıyor. Bu konsept bir yandan yaratıcıların yapıtlarını onların belirlediği kıstaslar çerçevesinde korurken, diğer yandan bu yapıtların yaratıcı amaçlarla kullanımı için de toplumu cesaretlendiriyor (Karlıdağ, 2010: 149).

⁶³ Creative Commons: <http://creativecommons.org/>

Creative Commons lisansları bir kültürel ürünün telifini “her hakkı saklıdır”dan “bazı hakları saklıdır”a çeviriyor. Geleneksel telif hakkı anlayışına alternatif sunarak, derecelendirilmiş mülkiyet ve kontrol olanağı sunuyor. Altı ana lisansı bulunan⁶⁴ Creative Commons'ın en kısıtlı hâli söz konusu eserin ticari olmayan, bireysel ve kültürel amaçlarla kullanımını ve paylaşılmasını serbest bırakırken üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamasını zorunlu kılıyor. Yani en kısıtlı Creative Commons lisansında dahi serbestçe paylaşım öngörülüyor. En geniş kullanımı sağlayan lisans ise, lisanslanmış eserin paylaşılmasına, dönüştürülmesine, başka bir eserle harmanlanmasına, başka bir eserin bu eser üzerine kurulmasına ve hatta bu eserin başkaları tarafından ticari amaçlarla kullanılabilmesine bile olanak tanıyor. Getirdiği tek kısıtlama söz konusu eseri üretenin kim olduğunun belirtilmesi zorunluluğu. Bununla birlikte eseri üretinin kim olduğunu belirtmeyi bile zorunlu tutmayan, ürünü tamamen kamusal bilgi alanına dahil eden “hiçbir hakkı saklı değildir” lisansı da uygulanmaya başlanmış durumda⁶⁵. Eser sahipleri kendileri için en uygun lisansı seçerek ürünlerini bu lisans altında sunuyorlar. Creative Commons lisansının tercih edilme oranı da çok hızlı bir şekilde artıyor. 2003 yılında 1 milyon eser Creative Commons lisansları altında lisanslanmışken bu sayı 2004'te 4,7 milyona, 2005'te 20 milyona, 2006'da 50 milyona, 2007'de 90 milyona, 2008'de 130 milyona ve 2009'da 350 milyona kadar ulaşmış (Creative Commons, tarih yok-b).

Tamamen gönüllülük esasına dayalı olan ve bir ürünün lisanslanması için de herhangi bir ücret talep etmeyen Creative Commons, pek çok müzisyenin de ilgisini çekiyor. Aralarında Nine Inch Nails, Beastie Boys, Youssou N'Dour, Curt Smith, David Byrne, Radiohead, Jonathan Coulton, Kristin Hersh ve Snoop Dogg gibi isimlerin de bulunduğu yüzbinlerce müzisyen Creative Commons lisanslarını kullanıyor (Lessig, 2010). Creative Commons lisansları, eser sahibine kendi eserinin diğerleri tarafından nasıl kullanılabileceğini seçme imkânı verirken, hiçbir koşulda bireysel paylaşım ve erişime engel olmuyor. Creative Commons lisanslı ürünler İnternet üzerinde özgürce paylaşılabilir. Kısacası bu sistem üretici ve onun “tüketici”si arasındaki tüm araçları ortadan kaldırıyor, bunun da ötesinde “tüketici”lerin bir ürün üzerinde yaratıcı faaliyetlerde bulunmasına da olanak tanıyabiliyor.

⁶⁴ Ayrıntılar için bkz. <http://creativecommons.org/about/licenses>

⁶⁵ Ayrıntılar için bkz. <http://creativecommons.org/about/cc0>

Telif hakkı kavramını reddetmeyen, aksine onu dijital çağa uyumlu hâle getirmeye çalışan bu sistemin pek çok özelliği, günümüzde onu *copyright* kavramının en önemli alternatiflerinden biri hâline getirmiş durumda. Ancak eser yaratıcılarına eserlerinin nasıl kullanılabileceğini düzenleme şansı tanıyan ve eserler üzerindeki denetimi onların yaratıcılarına veren bu alternatif, müzik endüstrisi tarafından tepki çekmekten geri kalmıyor. 2010 yılının ortalarında ASCAP, Creative Commons ve benzeri alternatiflere karşı lobi faaliyetlerinde bulunabilmek üzere üyelerine para toplama çağrısında bulundu (Lessig, 2010). Bu da endüstrinin telif haklarının yasalarda belirtilen amaçlarını değil, kendilerine sağladığı ticari avantajları savunduğunun başka bir kanıtı olarak karşımıza çıkıyor. Müzik endüstrisinin bu konudaki yaklaşımı, telif hakları üzerinde süregiden çatışmalı durumun en önemli nedenlerinden biri olarak görünüyor.

SONUÇ

Bu tez çalışması boyunca, temel olarak, ilk çağlardan bugüne kadar her türlü iktidar odağının müziğin üretim, dağıtım ve tüketimini kontrol altına alma çabalarından bahsedilmiştir. Önce İlk Çağ imparatorlukları, sonrasında kilise, kilisenin ardından Orta Çağ prensleri ve diğer yöneticiler ve eşzamanlı olarak da tüccarlar, burjuvazi bu çabayı sarf etmişlerdir. Her ne kadar farklı biçimlerde meşrulaştırılmaya çalışılsa da telif haklarının temeli sansüre ve bilgiye erişimi kontrole dayanmaktadır. Bu durum bugün için de büyük ölçüde geçerlidir. Endüstri devriminin ve ses kayıt tekniklerinin icadının ardından büyük şirketlerin ve holdinglerin oluşturduğu müzik endüstrisi bu kontrolü elinde tutmaya çalışmaktadır. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere “bilgi iktidardır”.

Fakat bugün dünya toplumunun önünde yeni bir kapı da açılmış durumdadır. 21. yüzyılla birlikte İnternet’in getirdiği yenilikler günlük hayatımızı derinden etkilemiş, davranış biçimlerimizi farklılaştırmış, bunun da ötesinde “topluluk” anlayışımızı kökünden değiştirmiştir. Bugün dünyanın her bir köşesinden insanlar birbirleriyle rahatlıkla iletişim kurabilmekte, milyonlarca insan sanal ağlarda yarattıkları topluluklarla yeni bir “toplum” anlayışı yeşertmektedir. Kültürel paylaşımcılığın İnternet üzerindeki devasa boyutlarıyla birlikte her bir bireyin her bir kültürel ürüne, yer ve zaman sınırlamaları olmaksızın ulaşabilme, onlardan faydalanabilme, onların üzerine ekleme ve onları değiştirip dönüştürebilme şansları söz konusudur. Bir anlamda, “iktidar” anlamına gelen “bilgi”yi, bireylerin ve toplumların hiçbir sınırlamaya tâbi kalmadan kullanabilmeleri fırsatı karşımızda durmaktadır. Bu değişimi yaratan teknolojiler ve bu teknolojilerin getirdiği sosyal davranış ve düşünüş biçimleri son on yıl içerisinde artık geri döndürülemeyecek bir biçimde hayatımızın içine girmiştir. İşte bu yeni anlayış, kültür endüstrilerini — ve bu çalışma özelinde müzik endüstrisini — var olan konumlarını değiştirmeye zorlamaktadır. Bundan böyle müzikle bağlantılı bir faaliyete girmenin tek sınırı yaratıcı fikirlere sahip olmaktır. Sıradan bir bilgisayar, bir ses kayıt ve düzenleme programı ve bir İnternet bağlantısı aracılığıyla müzik üretmek ve bu müziği kitlelerle, hatta tüm dünyayla paylaşmak mümkün hâle gelmiştir. Dünyanın farklı köşelerinde yaşayan insanlar ortaklaşa bir çabayla, buldukları yerden ayrılmaksızın, beraberce bir müzik ürünü bile oluşturabilmektedir. Müziğin özgür dolaşımıyla birlikte yeni yaratıcılık alanları açılmış, kültürel öğelerin yeni bağlamlarda kullanılabilmesi olanaklı hâle gelmiştir.

Elbette her değişim, yanlılarını ve karşıtlarını yaratır. Yaşanmakta olan bu değişimin de pek çok tarafı ve pek çok yüzü bulunmaktadır. Aslında insanlık tarihi boyunca bu hep böyle olagelmıştır. Geçmişin bize öğrettiği şey, tarihin çatışmalar üzerine kurulu olduğudur. Her bir çatışma döneminin sonunda geçici bir denge kurulur; fakat er ya da geç bu denge de bozulup yerini farklı bir geçici dengeye bırakmaya mahkûmdur. Toplumsal değişimlere karşı koyabilmek hiçbir dönemde mümkün olamamıştır. Telif hakları konusunda süregelen tartışmaya da bu doğrultu üzerinden bakılabilir.

Attali, “Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politik Üzerine” adlı çalışmasında tarih içerisinde dört adet müzikal dönemden bahseder. İlk dönem, dinsel toplumların ritüelleriyle karakterize edilen “kurban etme” devresidir. Bu devre, müziğin tamamen sosyal ve ritüel olduğ ve bir mübadele değerinin olmadığı safhadır. Attali, bu dönemde müzik üretiminin fonksiyonunu “yaratma, meşrulaştırma ve düzenin devamını sağlama” olarak görür. Müzik, ortak hafızayı oluşturur ve toplumu düzenler. İkinci dönem, “temsil” dönemidir. Bu dönemde müzik yapmak pazara bağlı bir mesleki etkinlik hâline gelmiştir. Müzik bir emtia olmuştur, müziğin bir fiyatı vardır; ancak bu emtianın pazarlanması yalnızca canlı performanslarla mümkün olmaktadır. Üçüncü dönem olan “yineleme” dönemi kayıtlar çağıdır. Bu safhada canlı performansın önemi bir önceki döneme göre nispeten azalmış, müzik sonsuz defa yeniden üretilebilen bir meta hâlini almıştır. Bu; kapitalizm, kitle üretimi ve kitle yeniden-üretimi dönemidir. İnsanlar kayıtları satın almak için çalışmak ve artı değer üretmek zorundadırlar ve buna çok vakit ayırırlar. Bu durum, onların dinleyebileceklerinden daha çok kayıt edinmelerini gerektirir. Dinlemeye zaman ayırmak istedikleri şeyleri stoklarlar. Bu yüzden kullanabildikleri zaman ve o zamanı yaratabilmek için harcadıkları zaman birbiriyle çatışır. Dördüncü ve son dönem olan “kompozisyon”, henüz insanlığın yaşamadığı bir dönemdir; Attali'ye ait bir ütopyadır. Bu dönemde insanlar, özgür ve âdem-i merkezietçi bir toplumda kendileri için kendi müziklerini yapacaktır. Attali, “yeni bir müzik yapma yolu” öngörmüştür ve “müzik yapma işinin müzik yapmak için gerçekleştirileceği”ni düşünmektedir (aktaran Negus, 1992: 42).

Her ne kadar Attali'nin bu sınıflandırmasındaki dördüncü evre sadece bir spekülasyondan ibaret olsa da, bu evrenin bazı özellikleri şimdiden görülmeye başlanmıştır. Bunun nedeni de genel olarak teknolojinin ve özel olarak da İnternet teknolojisinin müziğin üretim, dağıtım ve tüketim dinamikleri üzerinde meydana

getirdiği muazzam değişimdir. Endüstrinin hem işleyişinde, hem de gelir kaynaklarında ciddi farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Bu eğilimin önümüzdeki yıllar içerisinde daha da hızlı bir şekilde sürmeye devam edeceği düşünülmektedir. Ancak yirminci yüzyıl boyunca endüstrinin işleyişine hâkim olmuş odakların bu değişime yeterince uyum sağlayamadığı ve mümkün olduğu sürece eski paradigmayı koruma çabası içinde oldukları görülmektedir. Aynı şekilde telif hakları kavramının bugünkü uygulanış biçimi de, söz konusu kültürel değişim ile uyum sağlayabilme niteliğine sahip değildir. Bu durum da telif hakkı yasalarının yaşanmakta olan kültüre ve döneme göre yeniden düzenlenmesi gerekliliğine işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKDENİZ, Yaman ve Kerem Altıparmak; **İnternet: Girilmesi Tehlikeli ve Yasaktır**, İmaj Yayınevi, İstanbul, 2008, 147 S.
- ATEŞ, Mustafa; **Fikir ve Sanat Eserleri Üzerindeki Hakların Kapsamı ve Sınırlandırılması**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2003, 512 S.
- ATTALI, Jacques; **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiki Üzerine**, Çev: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (orijinali 2001) 2005, 205 S.
- BAGDIKIAN, Ben; **The Media Monopoly [Medya Tekeli]**, Üçüncü Basım, Beacon Press, Boston, 1990, 288 S.
- BARTHES, Roland; "Theory of the Text [Metnin Teorisi]", **Untying the Text: A Poststructuralist Reader [Metnin Bağlarını Çözmek: Postyapısalcı Bir Seçki]**, Der: Robert J.C. Young, Routledge Kegan & Paul, Londra, 1981, 326 S.
- BARTHES, Roland; "The Death of the Author [Yazarın Ölümü]", **Image-Music-Text [İmge-Müzik-Metin]**, Der: Stephen Heath, İkinci Basım, Hill and Wang, New York, 1978, 220 S.
- BAYAMLIOĞLU, İbrahim Emre; **Fikir ve Sanat Eserleri Hukukunda Teknolojik Koruma**, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul, 2008, 421 S.
- BENJAMIN, Walter; "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, (orijinali 1936) 1993, 296 S.
- BOLDRIN, Michele ve David K. Levine; **Entelektüel Tekele Karşı**, Çev: Başak Bingöl, Sel Yayıncılık, İstanbul, (orijinali 2008) 2011, 373 S.
- BURNETT, Robert; **The Global Jukebox: The International Music Industry [Küresel Müzik Kutusu: Uluslararası Müzik Endüstrisi]**, Routledge, Londra, 1996, 171 S.
- BURTON, Graeme; **Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş**, Çev: Nefin Dinç, Alan Yayıncılık, İstanbul, (orijinali 1990) 1995, 237 S.
- CASTELLS, Manuel; **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Cilt 1, Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çev: Ebru Kılıç, İkinci Basım, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, (orijinali 2003) 2008, 714 S.
- ÇELİKCAN, Peyami; **Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Televizyonu**, Yansima Yayınları, Ankara, 1996, 264 S.
- DRAHOS, Peter ve John Braithwaite; **Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy? [Enformasyon Feodalizmi: Bilgi Ekonomisinin Sahibi Kim?]**, Earthscan, Londra, 2002, 253 S.
- ENGELS, Friedrich; "Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni", **Seçme Yapıtlar, Cilt: III**, Çev: Mihri Belli, Sevim Belli, Seyhan Erdoğan, Vahap Erdoğan, Arif Gelen, Muzaffer Kabagil, Ünsal Oskay, Kenan Somer ve Öner Ünalın, Sol Yayınları, Ankara, (orijinali 1884) 1979, 683 S.
- EROL, Ayhan; "Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren", **Biyografya 3: Zeki Müren**, Der: Ayşegül Yaraman ve Ali Ergur, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 170 S.
- EROL, Ayhan; **Müzik Üzerine Düşünmek**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, 280 S.
- FINNEY, Theodore Mitchell; **A History of Music [Bir Müzik Tarihi]**, Harcourt, Brace, New York, 1947, 720 S.

- FOUCAULT, Michel; "What is an author? [Yazar nedir?]", **Language, Counter Memory, Practice [Dil, Karşı Bellek, Pratik]**, Der: Donald F. Bouchard, Cornell University Press, New York, 1980, 240 S.
- FRITH, Simon; **Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll [Ses Efektleri: Gençlik, Aylaklık ve Rock'n'Roll Politikası]**, Pantheon Books, New York, 1981, 294 S.
- GÜRİZ, Adnan; **Teorik Açıdan Mülkiyet Sorunu**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Ankara, 1969, 352 S.
- HEBDIGE, Dick; **Gençlik ve Altkültürleri**, Çev: Esen Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul, (orijinali 1979) 1988, 111 S.
- HEBDIGE, Dick; **Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği**, Çev: Çağatay Gülabioğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (orijinali 1987) 2003, 240 S.
- KAEMMER, John E.; **Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music [İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler]**, Çev: Yetkin Özer (yayımlanmadı), (orijinali 1993), 114 S.
- KANIK, Orhan Veli; **Bütün Şiirleri**, Otuz İkinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul, (orijinali 1945) 1998, 218 S.
- KARLIDAĞ, Serpil Konrapa; **Fikirlerimizin Sahibi Kim? Türkiye'de Müzik Endüstrisinde Telif Hakları Politikaları**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2010, 286 S.
- KRETSCHMER, Martin ve Friedemann Kawohl; "The History and Philosophy of Copyright [Telif Hakkının Tarihi ve Felsefesi]", **Music and Copyright [Müzik ve Telif Hakkı]**, Der: Simon Frith ve Lee Marshall, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 218 S.
- LITMAN, Jessica; **Digital Copyright [Dijital Telif Hakkı]**, Prometheus, New York, 2001, 208 S.
- MANUEL, Peter; **Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India [Kaset Kültürü: Kuzey Hindistan'da Popüler Müzik ve Teknoloji]**, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, 302 S.
- MARTIN, Brian; **Information Liberation [Bilgi Özgürleşimi]**, Freedom Press, Londra, 1998, 181 S.
- MAY, Christopher; "Concentrated Industry, Fragmented Consumption: The global music industry in the new millennium [Toplu Endüstri, Parçalı Tüketim: Yeni binyılda küresel müzik endüstrisi]", **Resounding International Relations: On Music, Culture and Politics [Uluslararası İlişkileri Çınlatmak: Müzik, Kültür ve Politika Üzerine]**, Der: Marianne Franklin, Palgrave MacMillan, New York, 2005, 320 S.
- MILLER, James; **Çöpteki Çiçekler: Rock and Roll'un Yükselişi, 1947-1977**, Çev. Pelin Sıral, Gül Çağlı Güven ve Bilge Ceren Şekerciler, Agora Kitaplığı, İstanbul, (orijinali 2000) 2005, 410 S.
- NEGUS, Keith; **Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry [Pop Üretmek: Popüler Müzik Endüstrisinde Kültür ve Çatışma]**, Edward Arnold, Londra, 1992, 175 S.
- PROUDHON, Pierre-Joseph; **Mülkiyet Nedir?**, Çev: Vedat Gülşen Üretürk, İkinci Basım, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, (orijinali 1840) 1998, 350 S.
- RIMMER, Matthew; **Digital Copyright and the Consumer Revolution: Hands off my iPod [Dijital Telif Hakkı ve Tüketici Devrimi: iPod'umdan elini çek]**, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2007, 368 S.
- ROWE, David; **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, (orijinali 1995) 1996, 291 S.
- TOFFLER, Alvin; **Üçüncü Dalga**, Çev: Selim Yeniçeri, Koridor Yayıncılık, İstanbul, (orijinali 1980) 2008, 542 S.

TREMLET, George; **Rock Gold: The Music Millionaires [Rock Altını: Müzik Milyonerleri]**, Unwin Hyman, Londra, 1990, 273 S.

YAZICIOĞLU, R. Yılmaz; **Fikrî Mülkiyet Hakkından Kaynaklanan Suçlar: 5846 s. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki Suçlar**, On İki Levha Yayıncılık, İstanbul, 2009, 557 S.

Elektronik Kitaplar

HUME, David; "Of the Origin of Justice and Property [Adalet ve Mülkiyetin Kökeni Hakkında]", **A Treatise of Human Nature [İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme]**, 1739. Erişim tarihi: 23 Mayıs 2012, http://www.gutenberg.org/files/4705/4705-h/4705-h.htm#2H_4_0089

RHEINGOLD, Howard; **The Virtual Community [Sanal Cemaat]**, çevrimiçi versiyon, 1998. Erişim tarihi: 5 Ocak 2011, <http://www.rheingold.com/vc/book/>

STERLING, Bruce; **The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier [Bilgisayar Korsanı Baskısı: Elektronik Sınırdaki Yasa ve Kargaşa]**, eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library, Güney Avustralya, 2009. Erişim tarihi: 29 Aralık 2010, <http://ebooks.adelaide.edu.au/s/sterling/bruce/hacker/complete.html>

Hakemli Dergiler

ABRAMS, Howard B.; "The Historic Foundation of American Copyright Law: Exploding the Myth of Common Law Copyright [Amerikan Telif Hakkı Yasasının Tarihi Temeli: İctihat Hukukuna Dayanan Telif Hakkı Mitini Patlatmak]", **Wayne Law Review**, Vol. 29, No. 3, 1983.

AKİPEK, İlhan; "John Locke'un Mülkiyet Hakkındaki Fikirleri", **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt 11, Sayı 1-2, 1954.

d'ASTOUS, Alain, François Colbert ve Daniel Montpetit; "Music Piracy on the Web — How Effective Are Anti-Piracy Arguments? Evidence from the Theory of Planned Behaviour", **Journal of Consumer Policy**, 28, 2005.

BACH, David; "The Double Punch of Law and Technology: Fighting Music Piracy or Remaking Copyright in a Digital Age?", **Business and Politics**, Vol. 6, Issue 2, Article 3, 2004.

BARTOW, Ann; "Arresting Technology: An Essay", **Buffalo Intellectual Property Law Journal**, Vol. 1, 2001.

BATES, Ryan; "Communication Breakdown: The Recording Industry's Pursuit of the Individual Music User, a Comparison of U.S. and E.U. Copyright Protections for Internet Music File Sharing", **Northwestern Journal of International Law & Business**, Vol. 25, 2004.

BROWN, W. F. Wyndham; "The Origin and Growth of Copyright", **34 Law Mag. & Rev. Quart. Rev. Juris. 5th ser.**, 1908.

CARROLL, Michael W.; "The Struggle for Music Copyright" **Florida Law Review**, Vol. 57, 2005.

CHAMBERS, Ian; "Some Critical Tracks", **Popular Music**, Vol. 2, 1982.

CONDY, Ian; "Cultures of Music Piracy: An Ethnographic Comparison of the US and Japan", **International Journal of Cultural Studies**, Vol. 7, No. 3, 2004.

DANAY, Robert; "Copyright vs. Free Expression: The Case of Peer-to-Peer File-Sharing of Music in the United Kingdom", **International Journal of Communications Law & Policy**, Special Issue Global Flow of Information, Autumn 2005.

- DEPOORTER, Ben ve Francesco Parisi; "Fair Use and Copyright Protection: A Price Theory Explanation", **International Review of Law and Economics**, Vol. 21, 2002.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle; "Music in Ancient Mesopotamia and Egypt", **World Archaeology**, Vol. 12, No. 3, 1981.
- FENNING, Karl; "The Origin of the Patent and Copyright Clause of the Constitution", **11 J. Pat. Off. Soc'y**, 1929.
- FESSENDEN, Giovanna; "Peer-to-Peer Technology: Analysis of Contributory Infringement and Fair Use", **IDEA: The Journal of Law and Technology**, Vol. 42, No. 3, 2002.
- GAROFALO, Reebee; "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century", **American Music**, Vol. 17, No. 3, 1999.
- GELLER, Paul Edward; "Copyright History and the Future: What's Culture Got to Do With It", **Journal of the Copyright Society of the USA**, Vol. 47, 2000.
- GIBLIN, Rebecca; "A Bit Liable? A Guide to Navigating the U.S. Secondary Liability Patchwork", **Santa Clara Computer & High Technology Law Journal**, Vol. 25, 2008.
- GINSBURG, Jane C.; "A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America", **Tulane Law Review**, Vol. 64, No. 5, 1989.
- GINSBURG, Jane C.; "Can Copyright Become User-Friendly? Essay Review of Jessica Litman, *Digital Copyright* (Prometheus Books 2001)", **Columbia-VLA Journal of Law & Arts**, Vol. 25, No. 1, 2001.
- HAUHART, Robert C.; "The Origin and Development of the British and American Patent and Copyright Laws", **5 Whittier L. Rev.**, 1983.
- HEAD, Matthew; "Birdsong and the Origins of Music", **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 122, No. 1, 1997.
- HETTINGER, Edwin C.; "Justifying intellectual property", **Philosophy and Public Affairs**, Vol. 18, No. 1, 1989.
- HUGHES, Justin; "Copyright and Incomplete Histographies: Of Piracy, Propertization, and Thomas Jefferson", **Southern California Law Review**, Vol. 79, 2006.
- HUNTER, David; "Music Copyright in Britain to 1800", **Music & Letters**, Vol. 67, No. 3, 1986.
- KILIÇ, Ramazan ve Mine Demirçelik; "Mülkiyet Kavramının Tarihsel Gelişimi Sürecinde Ortaçağ ve Reform Hareketi", **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 30, 2011.
- KRETSCHMER, Martin; "Intellectual Property in Music: A Historical Analysis of Rhetoric and Institutional Practices", **Studies in Cults., Orgs. and Socs.**, Vol. 6, 2000.
- KU, Raymond Shih Ray; "The Creative Destruction of Copyright: Napster and the New Economics of Digital Technology", **University of Chicago Law Review**, 69, 2001.
- LANGENDERFER, Jeff ve Steven Kopp; "The Digital Technology Revolution and Its Effect on the Market for Copyrighted Works: Is History Repeating Itself?", **Journal of Macromarketing**, Vol. 24, No. 1, 2004.
- LITMAN, Jessica; "Copyright Legislation and Technological Change", **Oregon Law Review**, Vol. 68, No. 2, 1989.
- MAFFIOLETTI, Anna ve Giovanni B. Ramello; "Should We Put Them in Jail? Copyright Infringement, Penalties and Consumer Behaviour: Insights from Experimental Data", **Review of Economic Research on Copyright Issues**, Vol. 1(2), 2004.

- MARSH, Adrienne J.; "Fair Use and New Technology: The Appropriate Standarts to Apply", **Cardozo Law Review**, Vol. 5, 1983.
- MARSHALL, Lee; "The Effects of Piracy Upon the Music Industry: A Case Study of Bootlegging", **Media, Culture & Society**, Vol. 26, 2004.
- MAXWELL, Leigh ve Thomas A. McCain; "Gateway or Gatekeeper: The Implications of Copyright and Digitalization on Education", **Communication Education**, Vol. 46, No. 3, 1997.
- McLEOD, Kembrew; "MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly", **Popular Music and Society**, Vol. 28, No. 4, 2005.
- OCHOA, Tyler T. ve Mark Rose; "The Anti-Monopoly Origins of the Patent and Copyright Clause", **84 J. Pat. & Trademark Off. Soc'y**, 2002.
- PAGE, Christopher; "Listening to the Trouvères", **Early Music**, Vol. 25, No. 4, 1997.
- PATTERSON, L. Ray; "Free Speech, Copyright, and Fair Use", **Vanderbilt Law Review**, Vol. 40, No. 1, 1987.
- PATTERSON, L. Ray; "Copyright and "The Exclusive Right" of Authors", **The Journal of Intellectual Property Law**, Vol. 1, No. 1, 1993.
- PERELMAN, Michael; "Intellectual Property Rights and the Commodity Form: New Dimensions in the Legislated Transfer of Surplus Value", **Review of Radical Political Economics**, Vol. 35, No. 3, 2003.
- RIMMER, Matthew; "Napster: Infinite Digital Jukebox or Pirate Bazaar", **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, No. 98, 2001.
- ROBINSON, Deanna C.; "Youth and Popular Music: A Theoretical Rationale for an Internation Study", **Gazette**, Vol. 37, 1986.
- ROTSTEIN, Robert H.; "Beyond Metaphor: Copyright Infringement and the Fiction of the Work", **Chicago Kent Law Review**, Vol. 68, 1992.
- SMIERS, Joost; "The Abolition of Copyright: Better for Artist, Third World Countries and the Public Domain", **International Communication Gazette**, Vol. 62, No. 5, 2000.
- TAGG, Philip; "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", **Popular Music**, Vol. 2, 1982.
- TOULOU MIS, Tara; "Buccaneers and Bucks From the Internet: Pirate Bay and the Entertainment Industry", **Seton Hall Journal of Sports & Entertainment Law**, 19, 2009.
- VARIAN, Hal R.; "Copying and Copyright", **Journal of Economic Perspectives**, Vol. 19, No. 2, 2005.
- WALDRON, Jeremy; "From Authors to Copiers: Individual Rights and Social Values in Intellectual Property", **Chicago-Kent Law Review**, Vol. 68, 1992.
- WOO, Jisuk; "Genius With Minimal Originality?: The Continuity and Transformation of the "Authorship" Construct in Copyright Case Law Regarding Computer Software", **Albany Law Journal of Science and Technology**, Vol. 15, 2004.

Tezler

- AĞAOĞULLARI, Mehmet; **Sosyokültürel Hayata Yön Veren Teknolojik Gelişmeler Paralelinde 21. Yüzyıl Müzeciliği ve Türk Müzeciliği İçin Bir Değerlendirme**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Müzecilik Yüksek Lisans Programı, 2009.

BOWREY, Kathy; **Don't Fence Me In: The Many Histories of Copyright**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Sydney Faculty of Law, 2004.

Rapor ve Bildiriler

ANDERSEN, Brigitte ve Marion Frenz; "The Impact of Music Downloads and P2P File-Sharing on the Purchase of Music: A Study for Industry Canada", **Industry Canada**, Kanada Hükümetinin Yaptırdığı Araştırma, 2007, http://www.ic.gc.ca/eic/site/ippd-dppi.nsf/eng/h_ip01456.html

BHATTACHARJEE, Sudip, Ram D. Gopal, Kaveepan Lertwachara, James R. Marsden ve Rahul Telang; "The Effect of P2P File Sharing on Music Markets: A Survival Analysis on Ranking Charts", **Net Institute Working Paper** #05-26, October 2005, http://archive.nyu.edu/bitstream/2451/28437/2/Telang_05-26.pdf

BROWN, Barry A. T., Eric Geelhoed ve Abigal J. Sellen; "The Use of Conventional and New Music Media: Implications for Future Technologies", **Interact 2001** konferansında sunulan bildiri, Tokyo, 9-13 Temmuz 2000, <http://research.microsoft.com/en-us/um/people/asellen/publications/conventional%20music%2001.pdf>

HÄFF, Olle ve Samuel Sjöblom (2006) "BitTorrent — A file distribution technology", 2006, http://www.cs.umu.se/kurser/TDBD07/VT06/results/ass2/11_BitTorrent%20--%20A%20file%20distribution%20technology/01/BitTorrent.pdf

IFPI; "IFPI releases definitive statistics on global market for recorded music", 2 Ağustos 2005, http://www.ifpi.org/content/section_news/20050802.html

PEDERSEN, Claus; "Report on Danish file-sharing", 2006, http://www.lessig.org/blog/archives/danish_filesharing.pdf

RIAA; "Key statistics", 2009, <http://www.riaa.com/keystatistics.php>

RIAA; "2009 Year-End Shipment Statistics", 2010, <http://76.74.24.142/A200B8A7-6BBF-EF15-3038-582014919F78.pdf>

WILDE, Erik ve Jacqueline Schwerzmann; "When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future", **International Conference on E-Business and Telecommunication Networks, ICETE 2004**'te sunulan bildiri, 2004, <http://dret.net/netdret/docs/wilde-music-icete2004.pdf>

Dergiler ve Gazeteler

BAGDIKIAN, Ben; "The Lords of the Global Village", **The Nation**, 12 Haziran 1989.

DARCAN, Tolga; "İnternet çağı ve müzik endüstrisi", **Taraf**, 30 Eylül 2009.

Videolar

LEAGUE OF NOBLE PEERS, The (Yapımcı), The League of Noble Peers (Yönetmen); **Steal This Film** [Belgesel Film], Bağımsız Yapım, 2006.

LEAGUE OF NOBLE PEERS, The (Yapımcı), Jamie King (Yönetmen); **Steal This Film II** [Belgesel Film], Bağımsız Yapım, 2007.

RICHARDS, Keith; "Living Legends — Rolling Stones: Piracy" [YouTube Videosu], 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=yiwzXf6nYkc>

Müzik Albümleri

BEATLES, the; "Yellow Submarine", **Revolver** [33lük plak], Parlophone, Londra, 1966.

DANGER MOUSE; **The Grey Album** [Audio CD], Bireysel Prodüksiyon, Los Angeles, 2004.

İnternet Kaynakları

AFP; "Pirate Bay chiefs deny illegal downloading at trial", **Google News** içinde, 16 Şubat 2009. Erişim tarihi: 15 Temmuz 2010, <http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5gyIR6YvH9ITqz0v5d2S2W8bUdwdA>

AHİ, Gökhan; "İnternetin En Büyük Film Veri Tabanı Yanlış Harf Sonucu Erişime Açık Kalmış", **turk.internet.com**, 4 Mart 2008. Erişim tarihi: 15 Mayıs 2012, <http://www.turk.internet.com/portal/yazigoster.php?yaziid=20372>

ALBINI, Steve; "The Problem With Music", **Negativland**, tarih yok. Erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://www.negativland.com/albini.html>

Alexa; "thepiratebay.se Site Info", tarih yok-a. Erişim tarihi: 11 Mayıs 2012, <http://www.alexa.com/siteinfo/thepiratebay.se>

Alexa; "Alexa — Top Sites in Sweden", tarih yok-b. Erişim tarihi: 11 Mayıs 2012, <http://www.alexa.com/topsites/countries/SE>

ANDERSON, Nate; "Thomas testimony ends with tears, anger, Swedish death metal", **Ars Technica**, 17 Haziran 2009. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2009/06/thomas-testimony-ends-with-tears-anger-swedish-death-metal.ars>

ANDERSON, Nate; "Pirate Party hosting Pirate Bay in pro-P2P political gesture", **Ars Technica**, 18 Mayıs 2010a. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2010/05/pirate-party-hosting-pirate-bay-in-pro-p2p-political-gesture.ars>

ANDERSON, Nate; "Judge slashes "monstrous" P2P award by 97% to \$43,000", **Ars Technica**, 22 Ocak 2010b. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2010/01/judge-slashes-monstrous-jammie-thomas-p2p-award-by-35x.ars>

BANGEMAN, Eric; "I sue dead people...", **Ars Technica**, 4 Şubat 2005. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://arstechnica.com/old/content/2005/02/4587.ars>

BARLOW, John Perry; "The Economy of Ideas", **Wired Magazine**, Issue 2.03, Mart 1994. Çevrimiçi versiyona erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas.html>

BBC News; "US file-sharer refuses donations", 3 Ağustos 2009a. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8177285.stm>

BBC News; "ISP in file-sharing wi-fi theft", 16 Ekim 2009b. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8305379.stm>

BBC News; "Sir Mick Jagger goes back to Exile", 14 Mayıs 2010a. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8681410.stm>

BBC News; "UK copyright laws to be reviewed, announces Cameron", 4 Kasım 2010b. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-politics-11695416>

BECKERMAN, Ray; "Marie Lindor to Move for Summary Judgment", **Recording Industry vs. The People**, 3 Şubat 2006. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://recordingindustryvspeople.blogspot.com/2006/02/marie-lindor-to-move-for-summary.html>

- BECKERMAN, Ray; "RIAA Insists on Deposing Tanya Andersen's 10-year-old daughter", **Recording Industry vs. The People**, 23 Mart 2007. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://recordingindustryvspeople.blogspot.com/2007/03/riaa-insists-on-deposing-tanya.html>
- BEHE, Rege; "Def Leppard wins over country stars and kids", **TribLive**, 9 Temmuz 2009. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, http://www.pittsburghlive.com/x/pittsburghtrib/ae/music/s_632803.html
- BENHOLM, Sofia; "Det kommer bli väldigt svårt att röra The Pirate Bay nu", **SVT.se**, 18 Mayıs 2010. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, http://svt.se/2.27170/1.2005911/det_kommer_bli_valdigt_svart_att_rora_the_pirate_bay_nu
- Big Issue Scotland, the; "Gary Lightbody says jail for filesharing is "way over the top"", 24 Nisan 2009. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://www.bigissuescotland.com/news/view/83>
- BIRD & Bird; "The Pirate Bay case: your questions answered", **ComputerWeekly.com**, 22 Nisan 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://www.computerweekly.com/Articles/2009/04/22/235748/The-Pirate-Bay-case-your-questions-answered.htm>
- BİRDAL, Murat; "Locke'un mülkiyet teorisi ve Marksist eleştirisi", **Özgürlük Dünyası**, Sayı 214, 2010. Erişim tarihi 24 Mayıs 2012: <http://www.ozgurlukdunyasi.org/arsiv/36-sayi-214/302-locke-un-mulkiyet-teorisi-ve-marksist-elistirisi>
- Blabbermouth.net; "Ozzy Osbourne Says He's Been 'Suffering Terribly' From Illegal Music Downloading", 1 Kasım 2007. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=83911>
- Bloomberg Businessweek; "Record companies plan music downloading appeal", 22 Ağustos 2011. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, <http://www.businessweek.com/ap/financialnews/D9P9CPV03.htm>
- BORLAND, John; "RIAA settles with 12-year-old girl", **CNET News**, 9 Eylül 2003. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, http://news.cnet.com/RIAA-settles-with-12-year-old-girl/2100-1027_3-5073717.html
- BRIGNALL, Miles; "File sharers targeted with legal action over music downloads", **The Guardian**, 17 Temmuz 2010. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://www.guardian.co.uk/money/2010/jul/17/file-sharers-legal-action-music-downloads>
- BT; "BT and TalkTalk in legal challenge to Digital Economy Act", 8 Temmuz 2010 tarihli basın açıklaması. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.btplc.com/news/Articles/ShowArticle.cfm?ArticleID=98284B3F-B538-4A54-A44F-6B496AF1F11F>
- BULL, Dan; "The Digital Economy Act 2010", **The Pirate Bay**, 2010.. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, http://thepiratebay.org/special/2010_uk_dea.php
- BYLUND, Anders; "RIAA sues computer-less family, 234 others, for file sharing", **Ars Technica**, 24 Nisan 2006. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://arstechnica.com/old/content/2006/04/6662.ars>
- CNN; "Vampire Weekend: Steal Our Music", **CNN Video**, 16 Nisan 2010. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011.
- Creative Commons; "About: What is CC?", tarih yok-a. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://creativecommons.org/about/what-is-cc>
- Creative Commons; "About: History", tarih yok-b. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://creativecommons.org/about/history/>
- CyberOne; "RIAA v. Joel Tenenbaum", 1 Haziran 2009. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://blogs.law.harvard.edu/cyberone/riaa/>
- ÇAKIR, Bawer; "Last FM ve MySpace de Erişime Kapatıldı", **Bianet: Bağımsız İletişim ağı**, 20 Eylül 2009a. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://bianet.org/bianet/bianet/117163-last-fm-ve-myspace-de-erisime-kapatildi>

- ÇAKIR, Bawer; "MÜYAP: Last FM ve MySpace'in Erişime Kapatılmasını İstemedik", **Bianet: Bağımsız iletişim ağı**, 23 Eylül 2009b. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://bianet.org/bianet/ifade-ozgurlugu/117196-muyap-last-fm-ve-myspacein-erisime-kapatilmasini-istemedik>
- DİNÇER, Ergün; "Müyap'tan Bayram Hediyesi, 100 Kadar Site Engellendi", **Türk.İnternet.com**, 19 Eylül 2009. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.turk.İnternet.com/portal/yazigoster.php?yaziid=25051>
- Doğan Holding; "Medya", tarih yok. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2012, <http://www.doganholding.com.tr/yatirimlar/medya.aspx>
- Economist, the; "Online pirates at bay: A small victory for media companies in the battle against Internet piracy", 17 Nisan 2009. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, http://www.economist.com/node/13518830?story_id=13518830
- EGELKO, Bob; "Woman can sue over YouTube clip de-posting", **SFGate**, 21 Ağustos 2008. Erişim tarihi: 22 Şubat 2012, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2008/08/20/MNU412FKRL.DTL>
- Electronic Frontier Foundation; "Unintended Consequences: Twelve Years under the DMCA", 3 Mart 2010. Erişim tarihi: 22 Şubat 2012, <https://www.eff.org/wp/unintended-consequences-under-dmca>
- ESSERS, Loek; "German Injunction Knocks The Pirate Bay Offline Temporarily", **PCWorld**, 18 Mayıs 2010. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, http://www.pcworld.com/article/196501/german_injunction_knocks_the_pirate_bay_offline_temporarily.html
- EWING, John; "Copyright and Authors", **First Monday**, Vol. 8 Issue 10, 2003. Erişim tarihi: 20 Ekim 2009, <http://www.ams.org/ewing/Documents/CopyrightandAuthors-70.pdf>
- FINK, Jerry; "30 years later, still hungry", **Las Vegas Sun**, 8 Mayıs 2009. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, <http://www.lasvegassun.com/news/2008/may/08/30-years-later-still-hungry/>
- FIVEASH, Kelly; "Pirate Bay verdict: Three operators lose appeal. Prison sentences reduced but fines jacked up", **The Register**, 26 Kasım 2010. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, http://www.theregister.co.uk/2010/11/26/pirate_bay_appeal_verdict/
- Freakbits; "The Pirate Bay Welcomes Its 4 Millionth User", 9 Aralık 2009. Erişim tarihi: 22 Haziran 2010, <http://freakbits.com/the-pirate-bay-welcomes-its-4-millionth-user-1209>
- GIBBONS, Ted; "Google submission hammers section 92A", **New Zealand PC World**, 16 Mart 2009. Erişim tarihi: 22 Şubat 2012, <http://pcworld.co.nz/pcworld/pcw.nsf/feature/93FEDCEF6636CF90CC25757A0072B4B7>
- GROSS, Terry; "The Fresh Air Interview: Jay-Z 'Decoded'", **NPR Music**, 2010. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=131334322>
- GULDBRANSEN, Per; "Rattsprofessor kritiserar Pirate Bay-domen: "Konstig"", **SverigesRadio: Mitt I Musiken**, 23 Nisan 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1012&artikel=2787875>
- HARVEY, Mike; "Half of Pirate Bay charges dropped", **Times Online**, 18 Şubat 2009a. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, http://technology.timesonline.co.uk/tol/news/tech_and_web/article5754740.ece
- HARVEY, Mike; "Single-mother digital pirate Jammie Thomas-Rasset must pay \$80,000 per song", **Times Online**, 19 Haziran 2009b. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, http://technology.timesonline.co.uk/tol/news/tech_and_web/article6534542.ece
- HEFFLINGER, Mark; "RIAA Drops Lawsuit Campaign; Asks ISPs to Police Customers", **Digital Media Wire**, 19 Aralık 2008. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://www.dmwmedia.com/news/2008/12/19/riaa-drops-lawsuit-campaign;-asks-isps-police-customers>

- HEILEMANN, John; "David Boies: The Wired Interview", **Wired Magazine**, Issue 8.10, Ekim 2000. Çevrimiçi versiyona erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://www.wired.com/wired/archive/8.10/boies.html>
- HUNT, Cassi; "Run Over by the RIAA Don...t Tap the Glass", **The Tech: Online Edition**, Vol. 26, Issue 15, 4 Nisan 2006. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://tech.mit.edu/V126/N15/RIAA1506.html>
- Hürriyet; "İnternette müzik indirenin cebi yanacak", 17 Ağustos 2009a. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, http://www.hurriyet.com.tr/gundem/12291620_p.asp
- Hürriyet; "My Space ve Last.Fm'e erişim engellendi", 20 Eylül 2009b. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/12518049.asp>
- IFPI; "IFPI's Mission", tarih yok-a. Erişim tarihi: 4 Haziran 2012, http://www.ifpi.org/content/section_about/index.html
- IFPI; "What services does IFPI provide?", tarih yok-b. Erişim tarihi: 4 Haziran 2012, http://www.ifpi.org/content/section_about/services.html
- Joel Fights Back; "Overview", tarih yok. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, <http://joelfightsback.com/#/about-the-case/overview/>
- KHAN, Imran Ahmed; "Should the Pirate Bay thank MPAA for its cult following?", **StartupMeme Technology Blog**, 12 Temmuz 2008. Erişim tarihi: 22 Haziran 2010, <http://startupmeme.com/should-piratebay-thank-mpaa-for-its-cult-following/>
- KIRKPATRICK, Marshall; "Interview with Neil Young on Music Piracy, MP3 Hell and Finding Freaks on the Web", **ReadWriteWeb**, 6 Mayıs 2008. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, http://www.readwriteweb.com/archives/interview_with_neil_young.php
- KRAVETS, David; "Pirate Bay Future Uncertain After Operators Busted", **Wired, Threat Level: Privacy, Crime and Security Online**, 31 Ocak 2008. Erişim tarihi: 14 Temmuz 2010, <http://www.wired.com/threatlevel/2008/01/pirate-bay-futu/>
- KRAVETS, David; "Obama Supports \$675K File Sharing Verdict", **Wired, Threat Level: Privacy, Crime and Security Online**, 20 Ocak 2010a. Erişim Tarihi: 27 Aralık 2010, <http://www.wired.com/threatlevel/2010/01/obama-supports-filesharing-verdict/>
- KRAVETS, David; "Judge Guts Whopping RIAA File Sharing Verdict", **Wired, Threat Level: Privacy, Crime and Security Online**, 9 Temmuz 2010b. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://www.wired.com/threatlevel/2010/07/riaa-verdict-gutted/>
- KURTULUŞ, Miray; "MySpace'in Kapatılmasıyla İlgili...", **Cyber-Rights.Org.TR**, 22 Eylül 2009. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://privacy.cyber-rights.org.tr/?p=478>
- LANDS, David ve Paul O'Mahony; "Showbiz reps appeal for more Pirate Bay loot", **The Local: Sweden's News in English**, 20 Mayıs 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://www.thelocal.se/19572/20090520/>
- LEEDS, Jeff; "Labels Win Suit Against Song Sharer", **The New York Times**, 5 Ekim 2007. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9803E2DD1739F936A35753C1A9619C8B63>
- LESSIG, Lawrence; "ASCAP's attack on Creative Commons", **The Huffington Post**, 10 Temmuz 2010. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, http://www.huffingtonpost.com/lawrence-lessig/ascaps-attack-on-creative_b_641965.html
- LEWAN, Mats; "Sorting out the Pirate Bay verdict", **CNET News**, 21 Nisan 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, http://news.cnet.com/8301-1023_3-10224201-93.html
- McKENZIE, Greg ve Greg Cochrane; "Paul McCartney: Pirate Bay verdict 'fair'", **BBC News: Music**, 20 Nisan 2009. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, http://news.bbc.co.uk/newsbeat/hi/music/newsid_8007000/8007950.stm

- Milliyet; "Sansürün beteri planlanıyor", 22 Haziran 2010. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.milliyet.com.tr/-sansurun-beteri-planlaniyor-turkiye/sondakika/22.06.2010/1254028/default.htm>
- MILSON, John "Trouvères", **Oxford Music Online: The Oxford Companion to Music** içinde (der: Alison Latham), tarih yok. Erişim tarihi: 27 Mart 2010, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/opr/t114/e6961
- MÜYORBİR; "Hakkımızda", tarih yok. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2012, <http://www.muycorbir.org.tr/muycorbir.aspx?pid=11>
- NORTON, Quinn; "Secrets of the Pirate Bay", **Wired News**, 16 Ağustos 2006. Erişim tarihi: 7 Temmuz 2010, <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2006/08/71543?currentPage=all>
- OLSEN, Eric; "RIAA Lawsuit Targets Getting Help From Within and Without the Industry", **BC: blogcritics**, 27 Ocak 2006. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, <http://blogcritics.org/scitech/article/riaa-lawsuit-targets-getting-help-from/>
- Out-Law News; "Digital Economy Act to be reviewed by courts and Parliament", 10 Kasım 2010. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.out-law.com/page-11538>
- ÖNDEROĞLU, Erol; "Üç Site Dinozorlar Çağından Kalma Yöntemle Kapatıldı", **Bianet: Bağımsız iletişim ağı**, 20 Eylül 2009. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://bianet.org/bianet/bianet/117164-uc-site-dinozorlar-cagindan-kalma-yontemle-kapatildi>
- ÖZCAN, Emine; "Yasak Karşıtları MÜYAP'a Protesto CD'leri Gönderiyor", **Bianet: Bağımsız iletişim ağı**, 23 Eylül 2009. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://bianet.org/bianet/bilisim/117192-yasak-karsitlari-muyapa-protesto-cdleri-gonderiyor>
- PAINE, Andre; "Billboard Q&A: Lawyers Analyze Pirate Bay Case", **Billboard.biz**, 24 Nisan 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, http://www.billboard.biz/bbbiz/content_display/industry/news/e3i55fb4c9063b301d1651610b4d1bb390
- PEHLİVAN, İker; "Fransız usulü 'yasak' korsanı vuracak", **Radikal**, 20 Ocak 2010. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&ArticleID=975677&Date=20.01.2010&CategoryID=117>
- PFANNER, Eric; "France Approves Wide Crackdown on Net Piracy", **The New York Times**, 22 Ekim 2009. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, http://www.nytimes.com/2009/10/23/technology/23net.html?_r=1
- Pirate Bay, the; "About", tarih yok-a. Erişim tarihi: 22 Haziran 2010, <http://thepiratebay.org/about>
- Pirate Bay, the; "The Pirate Bay", tarih yok-b. Erişim tarihi: 3 Mart 2012, <http://thepiratebay.se/>
- Pirate Bay, the; "25 million!", 15 Kasım 2008. Erişim tarihi: 22 Haziran 2010, <http://thepiratebay.org/blog/138>
- Pirate Verbatim; "Pink Floyd", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 18 Temmuz 2010a. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/07/18/pink-floyd/>
- Pirate Verbatim; "Oasis", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 18 Temmuz 2010b. Erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/07/18/oasis/>
- Pirate Verbatim; "Britney Spears", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 20 Temmuz 2010c. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/07/20/britney-spears/>
- Pirate Verbatim; "Barcelona", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 6 Ağustos 2010d. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/08/06/barcelona/>

- Pirate Verbatim; "Calvin Harris", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 6 Ağustos 2010e. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/08/06/calvin-harris/>
- Pirate Verbatim; "The Byrds", **Pirate Verbatim: Thoughts on file-sharing — direct from the artists**, 17 Ağustos 2010f. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://pirateverbatim.com/2010/08/17/the-byrds/>
- Piratpartiet; "International — English — The Pirate Party", tarih yok. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://www.piratpartiet.se/international/english>
- Piratpartiet; "Pirate Party Declaration of Principles 3.2", 2008. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://docs.piratpartiet.se/Principles%203.2.pdf>
- POLAT, İsmail Hakkı; "Paylaşım kültürü dünyayı değiştiriyor", **Ismailhpolat.com**, 8 Kasım 2010. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://ismailhpolat.com/paylasim-kulturu-dunyayi-degistiriyor/>
- PressEurop; "The Pirate International is born", 20 Nisan 2010. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, <http://www.presseurop.eu/en/content/news-brief-cover/234921-pirate-international-born>
- Radikal; "Sansüre altyapı hazırlanıyor", 8 Mayıs 2011. Erişim tarihi: 10 Nisan 2012, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&VersionID=76876&Date=09.05.2011&ArticleID=1048629>
- RENGFORS, Kristoffer; "Pläderingar — Därför ska Pirate Bay straffas", **Metro International: Metro Teknik**, 2 Mart 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://www.metro.se/2009/03/02/80142/pladeringar-darfor-ska-pirate-bay-str/index.xml>
- RICKNÄS, Mikael; "The Pirate Bay Four Found Guilty", **PCWorld**, 17 Nisan 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, http://www.pcworld.com/article/163317/the_pirate_bay_four_found_guilty.html
- ROSEN, Hilary; "For the Record, for What It's Worth", **The Huffington Post**, 6 Nisan 2006. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, http://web.archive.org/web/20070218180330/http://www.huffingtonpost.com/hilary-rosen/for-the-record-for-what- b_22177.html
- SANDOVAL, Greg; "RealNetworks loses critical ruling in RealDVD case", **CNET | News**, 11 Ağustos 2009. Erişim tarihi: 22 Şubat 2012, http://news.cnet.com/8301-1023_3-10307921-93.html
- SARNO, David; "The Internet sure loves its outlaws", **Los Angeles Times**, 29 Nisan 2007. Erişim tarihi: 22 Haziran 2010, <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-webscout29apr29,0,1261622.story>
- SAULNIER, Julie; "Hadopi: couacs autour de la pétition des 10 000 artistes", **L'Express.fr**, 15 Nisan 2009. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, http://www.lexpress.fr/actualite/high-tech/hadopi-couacs-autour-de-la-petition-des-10-000-artistes_754193.html
- SHEFFNER, Ben; "Third Thomas-Rasset verdict: \$1.5 million", **Copyrights & Campaigns: Ben Sheffner's Notes on Copyright, First Amendment, Media, and Entertainment Law, and Political Campaigns**, 3 Kasım 2010a. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://copyrightsandcampaigns.blogspot.com/2010/11/third-thomas-rasset-verdict-15-million.html>
- SHEFFNER, Ben; "Labels file notice of appeal in Tenenbaum case", **Copyrights & Campaigns: Ben Sheffner's Notes on Copyright, First Amendment, Media, and Entertainment Law, and Political Campaigns**, 22 Temmuz 2010b. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://copyrightsandcampaigns.blogspot.com/2010/07/labels-file-notice-of-appeal-in.html>
- SIDDIQUI, Tabassum; "Emily Haines", **Exclaim.ca**, Ekim 2006. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, http://exclaim.ca/Features/Questionnaire/emily_haines

- SIMPSON, Peter Vinthagen; "Pirate Bay prosecutor amends charges", **The Local: Sweden's News in English**, 17 Şubat 2009. Erişim tarihi: 10 Ağustos 2010, <http://www.thelocal.se/17640/20090217/>
- SÖDERLING, Fredrik; "Fredrik Söderling: The Pirate Bay sentence is surprisingly harsh", **DN.se: Kultur & nöje**, İsveççeden İngilizceye çev: Oliver Grassman, tarih yok. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://www.dn.se/kultur-noje/musik/fredrik-soderling-the-pirate-bay-sentence-is-surprisingly-harsh-1.846920>
- STANDEFORD, Dugie; "Mixed Review of Swedish Pirate Bay Jail Sentences", **Intellectual Property Watch**, 26 Nisan 2009. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://www.ip-watch.org/weblog/2009/04/26/mixed-review-of-swedish-pirate-bay-jail-sentences/>
- STIERNSTEDT, Jenny, Astrid E. Johansson ve Fredrik Söderling; "The Pirate Bay sentenced to one year in prison", **DN.se: Kultur & nöje**, İsveççeden İngilizceye çev: Oliver Grassman, tarih yok. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://www.dn.se/kultur-noje/musik/the-pirate-bay-sentenced-to-one-year-in-prison-1.846915>
- SULUK, Cahit; "Fikri Mülkiyet Hakları: Genel Bilgi", tarih yok. Erişim tarihi: 6 Haziran 2012, <http://www.fikrimulkiyet.com/fikri-mulkiyet-haklari.html>
- Superonline; "Girilmesi tehlikeli ve yasaktır!", 30 Eylül 2009. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.superonline.com/haber/girilmesi-tehlikeli-ve-yasaktir-65014>
- SUTHERLAND, Sam; "Iggy Pop", **Exclaim.ca**, Nisan 2007. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, http://exclaim.ca/Features/Questionnaire/iggy_pop
- SWARTZ, Oscar; "Pirate Bay Crew Chums Up to Foes Over Lunch", **Wired News Blogs: Threat Level**, 18 Şubat 2009. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, http://www.wired.com/threatlevel/2009/02/pirate_wednesday/
- TalkTalk Group; "Music fans will sidestep filesharing clampdown says TalkTalk", 15 Mart 2010 tarihli basın açıklaması. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.talktalkgroup.com/press-centre/news/press-office/173/music-fans-will-sidestep-filesharing-clampdown-says-talktalk>
- TAUSCHKE, Steve; "Interview with Fat Mike of NOFX", Mayıs 2009. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://www.truepunk.com/interviews/interview-with-fat-mike-of-nofx/>
- TEZ, Mehmet; "Yasağın nedeni telif sorunu", **Milliyet**, 21 Eylül 2009. Erişim tarihi: 27 Aralık 2010, <http://www.milliyet.com.tr/yasagin-nedeni-telif-sorunu/yasam/haberdetay/21.09.2009/1141550/default.htm>
- TorrentFreak; "50 Cent: File-Sharing Doesn't Hurt Artists, Industry Should Adapt", 8 Aralık 2007. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, <http://torrentfreak.com/50cent-file-sharing-doesnt-hurt-the-artists-071208/>
- TorrentFreak; "Joss Stone: Piracy is Brilliant, Music Should be Shared", 25 Haziran 2008. Erişim tarihi: 3 Ocak 2011, <http://torrentfreak.com/joss-stone-piracy-is-brilliant-080625/>
- TorrentFreak; "50% of Charges Against Pirate Bay Dropped", 17 Şubat 2009a. Erişim tarihi: 24 Aralık 2010, <http://torrentfreak.com/50-of-charges-against-pirate-bay-dropped-090217/>
- TorrentFreak; "Pirate Bay Judge Accused of Bias, Calls for aq Retrial", 23 Nisan 2009b. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://torrentfreak.com/pirate-bay-lawyer-is-biased-calls-for-a-retrial-090423/>
- TorrentFreak; "Pirate Bay Closer to a Retrial, Demands New Investigation", 11 Mayıs 2009c. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://torrentfreak.com/pirate-bay-getting-closer-to-a-retrial-090511/>
- TorrentFreak; "Sir Elton John Joins Anti-Piracy Lobby", 22 Eylül 2009d. Erişim tarihi: 31 Aralık 2010, <http://torrentfreak.com/elton-john-joins-the-anti-piracy-lobby-090922/>
- TorrentFreak; "The Pirate Bay, A Year After The Verdict", 17 Nisan 2010. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://torrentfreak.com/the-pirate-bay-a-year-after-the-verdict-100417/>

- TorrentFreak; "Tenenbaum Demands Rehearing of \$675,000 RIAA File-Sharing Case", 3 Kasım 2011. Erişim tarihi: 25 Ocak 2012, <http://torrentfreak.com/tenenbaum-demands-rehearing-of-675000-riaa-file-sharing-case-111103/>
- UÇKAN, Özgür; "Fransa, telifli içerik indirene ceza getiren HADOPI2 Yasası'nı kabul etti. Türkiye bu akımdan etkilenir mi?", **Bilişim Hukuku Bülteni**, 17 Eylül 2009a. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.bilismhukuk.com/2009/09/fransa-telifli-icerik-indirene-ceza-getiren-hadopi2-yasasini-kabul-etti-turkiye-bu-akimdan-etkilenir-mi/>
- UÇKAN, Özgür; "Çocuk istismarından İnternet istismarına Türkiye", **Özgür Uçkan: Göçebe Bilgi**, 17 Temmuz 2009b. Erişim tarihi: 29 Aralık 2010, <http://www.ozguruckan.com/?p=574>
- UÇKAN, Özgür; "İnternet sansürü ve uluslararası toplum", **BTHaber**, 18 Ocak 2010a. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://www.bthaber.com.tr/?p=1486>
- UÇKAN, Özgür; "Telif hakları insan haklarından daha mı önemli?", **Özgür Uçkan T.A.Z**, 17 Mart 2010b. Erişim tarihi: 28 Aralık 2010, <http://ozguruckanzone.blogspot.com/2010/03/telif-haklar-insan-haklarından-daha-m.html>
- YOUNGS, Ian; "Bands 'better because of piracy'", **BBC News**, 12 Haziran 2009a. Erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8097324.stm>
- YOUNGS, Ian; "Musicians hit out at piracy plans", **BBC News**, 10 Eylül 2009b. Erişim tarihi: 30 Aralık 2010, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8247376.stm>
- WALLIS, Roger; "Roger Wallis om kurslitteratur för nedladdning: Student Bay borde göras fullt lagligt.", **DN.se: Kultur & nöje**, tarih yok. Erişim tarihi: 26 Aralık 2010, <http://www.dn.se/kultur-noje/debatt-essa/debatt-student-bay-1.851471>
- Wikipedia; "Pirate Parties International: Pirate Party movement worldwide", tarih yok. Erişim tarihi: 2 Ocak 2011, http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate_Parties_International#Pirate_Party_movement_worldwide

Mahkeme Kararları

- Birleşik Devletler Minnesota Bölge Mahkemesi'nin 0:06-cv-01497-MJD-LIB sayılı davaya ilişkin 06.12.2010 tarih ve 437 sayılı kararı, http://beckermanlegal.com/pdf/?file=/Lawyer_Copyright_Internet_Law/virgin_thomas_101206_DeftsMotion.pdf
- Birleşik Devletler Minnesota Bölge Mahkemesi'nin 0:06-cv-01497-MJD-LIB sayılı davaya ilişkin 22.07.2011 tarih ve 457 sayılı kararı, http://ia700504.us.archive.org/21/items/gov.uscourts.mnd.82850/gov.uscourts.mnd.82850.457_0.pdf
- Birleşik Devletler Temyiz Mahkemesi'nin 16.09.2011 tarih ve 10-1883,10-1947, 10-2052 sayılı kararı, <http://www.ca1.uscourts.gov/pdf/opinions/10-1883P-01A.pdf>

Görüşmeler

- GÜNER, Hasan; **Yüzyüze görüşme**, İstanbul, 2 Aralık 2011.
- TORUN, Taner; **Yüzyüze görüşme**, İstanbul, 27 Ocak 2012.
- UÇKAN, Özgür; **E-posta görüşmesi**, 18 Ocak 2012.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Tolga DARCAN

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 02.06.1981

Yabancı Dil: İngilizce, İtalyanca

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü

Lisans: 2006, İstanbul Üniversitesi

Siyasal Bilgiler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü

Lise: 1998, Yalova Akso Endüstri Meslek Lisesi

Kongre-Sempozyum-Seminer:

2009, **Kültürel Üretim Sahaları ve Yazar Otantisitesi Bağlamında Türkiye’de Popüler Müzik Dergiciliği**, Müzik Biliminde Gençler Semineri, İTÜ Taşkışla Kampüsü, 11-12 Mayıs.