

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK EMEĞİ, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME DENEYİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aylin ÇELİKÇİ

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

HAZİRAN 2023

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK EMEĞİ, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME DENEYİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Aylin ÇELİKÇİ
(404191001)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Zeynep Gonca İNCEDERE

HAZİRAN 2023

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 404191001 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Aylin ÇELİKÇİ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MÜZİK EMEĞİ, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME DENEYİMİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Zeynep Gonca İNCEDERE**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Belma OĞUL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Kâmil Cem ÖZATALAY
Galatasaray Üniversitesi

Teslim Tarihi : 26 Mayıs 2023
Savunma Tarihi : 21 Haziran 2023



ÖNSÖZ

Zorlu tez sürecimde bana destek olan Furkan Aytekin'e, Yağmur Alev'e, Ruken Altun'a, Tutku Sönmez'e ve tabi ki danışmanım Doç. Dr. Zeynep Gonca İncedere'ye teşekkürlerimi sunuyorum. Bana hep güvenen ve psikolojik olarak güçlü olmamı sağlayan anneme ve aileme minnettarım. Tezimi prekarya olan lisansüstü öğrencileri başta olmak üzere bütün prekaryaya ithaf ediyorum.





İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
2. MÜZİK İŞÇİLİĞİNE DAİR: BAŞKA ANLAMDA 8-5 MESAI, HUKUKİ ÇERÇEVE VE KAYIT DIŞILIK.....	7
2.1. Müzik İşinin Endüstrileşme Süreci.....	7
2.1.1. Teknolojik Gelişmeler ve Müzik Endüstrisi.....	10
2.1.2. Akış Hizmetleri.....	13
2.1.3. Verileştirme	17
2.1.4. Yıldız Ekonomisi ve Endüstriyel Yapı	18
2.1.5. Müzik ve Soyutluk.....	22
2.2. Genel Durum ve Problemler	25
2.2.1. Genel Durum.....	25
2.2.2. Problemler.....	31
2.3. Müzisyenlere Dair Kanuni Çerçeve.....	51
2.3.1. Statü: İşçi/Memur/Serbest Meslek Erbabı	52
2.3.2. İşçilik Hakları	53
2.3.3. Telif Hakkı.....	57
2.4. Bölüm Sonu: Müzik İşçiliği Mevzusu	62
2.4.1. Kimlik: Sanatçı/İşçi ve Emekçi	62
2.4.2. İşçiliğe Doğru	67
2.4.3. Sonuç	70
3. POST-FORDİST EMEK BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA MÜZİSYENLİK ..	73
3.1. Neoliberal Politikalar ve Post-Fordist Emek Biçimleri	73
3.1.1. Özneler.....	76
3.1.2. Gayri Maddi Emek.....	77
3.1.3. Müzik Emegi ve Post-Fordist Endüstri.....	78
3.2. İlişkisel emek	80
3.2.1. Performans Sırasında İlişkisel Emek	82
3.2.2. Performans Dışı İlişkisel Emek	88
3.2.3. Ağlar	92

3.2.4. Sınır	94
3.3. Duygusal Emek.....	95
3.3.1. Tanımlamalar.....	96
3.3.2. Diğer Yüzü	101
3.3.3. Birlikte Çalıştığı Emek Biçimleri	103
3.4. Dijital Emek.....	105
3.4.1. Tanım.....	105
3.4.2. Eski ve Yeni Medya	107
3.5. Bölüm Sonu: Emek Algısı.....	111
3.5.1. Zaman Algısı: İş Zamanı mı Hobi Zamanı mı?.....	112
3.5.2. Emek Algısı	115
3.5.3. Emegın Armağan Edilmesi.....	118
3.5.4. Prekariteye Doğru.....	120
4. MÜZİSYENLİK, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME.....	123
4.1. Prekarya	123
4.1.1. Gölge Ekonomi ve Görünürlük	126
4.1.2. Preker Koşullar	128
4.1.3. Emekle İlişki.....	134
4.1.4. Prekarya Kimdir?.....	135
4.1.5. Prekaryaya Dair Sınıf Teorileri	140
4.1.6. Prekarya Eleştirileri	142
4.2. Müzisyenler ve Prekaryalık Değerlendirmesi	144
4.2.1. Müzik İşinde Organizasyonel Yapı	144
4.2.2. Proleter Güvenceleri	156
4.2.3. Belirsizlik ve Kaygı	159
4.2.4. Tanıma/Tanınma Prekarizasyonu	160
4.2.5. Göçmenlik	161
4.2.6. Boş Zaman, Zaman ve Mekânda Muğlaklaşma	162
4.2.7. Yönetimsel Prekarizasyon ve Öz Prekarizasyon	164
4.2.8. Müzisyenler Prekarya mı?	165
4.3. Prekaryanın Örgütlenme ve Dayanışma Biçimleri	167
4.3.1. Yeni Örgütlenme Biçimleri	168
4.3.2. Sanat ve Örgütlenme	171
4.4. Türkiye’de Müzik İşçileri Örgütlenmesi	174
4.5. Müzisyenlerde Örgütlenme, Çözöklük ve Beklenti	183
4.5.1. Örgütlölük.....	183
4.5.2. Çözöklük.....	195
4.5.3. Beklenti.....	204
4.5.4. İdeal Sistem Nedir?	205
4.6. Bölüm Sonu	206
5. SONUÇ YERİNE.....	209
KAYNAKLAR.....	219
EKLER	231
ÖZGEÇMİŞ	239





KISALTMALAR

AB: Avrupa Birliği

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AFM: American Federation of Music

CEO: Chief Executive Officer

DAW: Digital Audio Workstation

DJ: Disk Jokey

EUROSTAT: European Statistical Office

IFPI: International Federation of the Phonographic Industry

ILO: International Labour Organization

ISCO: International Standard Classification of Occupations

MOO: Multi-User Domain Object Oriented

MP3: Moving Picture Experts Group Audio Layer 3

MP2: Moving Picture Experts Group Audio Layer 2

MPEG: Moving Picture Experts Group

MUD: Multi-User Domain

NACE: Nomenclature Statistique des Activités Economiques Dans la Communauté Européenne

PWC: PricewaterhouseCoopers

SGK: Sosyal güvenlik Kurumu

TÜİK: Türkiye İstatistik Kurumu

UNDP: The United Nations Development Programme



MÜZİK EMEĞİ, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME DENEYİMİ

ÖZET

Bu çalışma İstanbul'daki müzisyenlerin ürettiği emek biçimlerini, emek algılarını, örgütlenme ve dayanışma deneyimlerini ortaya çıkarmak ve müzisyenlerin prekaryalığını anlamlandırmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda genel durum içerisinde müzisyenlerin emek algıları ve örgütlenme deneyimleri prekarya bağlamında nasıl değerlendirilebilir sorusu tezin problematiğini oluşturmaktadır.

Çalışmanın ilk varsayımı müzisyenlerin müzik emeği algısının zayıf olduğudur. Çalışma neticesinde bu varsayım doğrulanmış; duygusal emek, ilişkisel emek ve dijital emek gibi gayri maddi emek biçimleri üzerine daha önce farkındalıklarının olmadığı ortaya çıkmıştır. Üstelik post-fordist dönemin gayri maddi emek biçimleri, emek olarak maddi emek biçimlerine göre bütün işçiler tarafından daha zor tanımlanmaktadır. Çalışmanın ikinci varsayımı emek algısı ve güvencesizlik arasındaki ilişki üzerinedir. Müzik emeği algısının zayıf olması müzisyenlerde güvencesizliğe, preker koşullara sebep olmaktadır. Müzik emeği algısının zayıf ve ürünün gayri maddi oluşu müzisyenlerde emeğinin karşılığını maddi olarak talep etmeyi ve hak aramayı zorlaştırmaktadır. Bir diğer varsayım müzisyenlerin kendilerini işçi olarak görmemenin neticesinde dayanışma ve örgütsel anlamda çözülmüş bir durumda olduklarıdır. Sahadan ve netnografiden elde edilen bulgularla bu varsayım hem yanlışlanmış hem doğrulanmıştır.

Sahadan %65 oranında bir işçi kimliği çıkmıştır ancak bu kimliğin güçlü bir proleter kimliğinden farklı özellikleri bulunmaktadır. Müzisyenler örgütsel anlamda çözülmüş durumdadırlar ancak tamamen dağınık değillerdir; dayanışma toplulukları, dayanışma sayfaları, grupları ve ağları bulunmaktadır, kendi içlerinde ihtiyaç durumunda hemen organize olabilmektedirler. Çözülüküğün sebebi olarak ise işçi kimliğinde yaşanan muğlaklığın bir etkisi bulunmakla beraber kimlikten bağımsız temel bir muğlaklık ve güvencesizlik gibi preker koşullara dair nedenler ortaya çıkmıştır. Bunlar müzisyenlerin prekarya oluşunu güçlendiren ipuçlarıdır. Çalışmanın son varsayımı müzisyenlerin prekarya olması sebebiyle örgütlenememeleridir. Bu varsayım doğrulanmıştır, müzisyenler preker koşullar içerisinde yaşamakta ve çalışmaktadırlar. Örgütlenmemenin sebepleri çoğunlukla preker koşullarla ilişkilidir.

Çalışmanın varsayımlarının üzerine düşünmek için post-fordist emek biçimleri müzisyenler özelinde incelenmiştir. Bu incelemeyle müzisyenlerin emek algısının zayıf olduğu ve bunun gayri maddilikle ve sektörün yapısal sorunlarla ilişkili nedenleri açığa çıkmıştır. Preker koşullarla ilişkili olan güvencesizlik, belirsizlik ve yalnızlık, müzisyenlere dair toplumsal algı, otonomi, sevilen işi yapmak gibi olgularla ilişkili olabileceğinden çalışma boyunca bu olgular ayrıca incelenmiştir. Çalışma müzisyenler özelinde bir prekaryalık yapı sökümü yapmayı amaçlamaktadır. Çünkü bir bütün gibi gözüke de müzisyenlik içerisinde hem bestecilik, öğretmenlik,

zanaatkarlık, teknisyenlik gibi mesleki katmanları hem de soyutluk, yıldızlık, kayıt dışı çalışma, mekânda ve iş arkadaşlığında değişkenlik gibi olguları içinde barındırmaktadır. Bütün bunların ayrıca incelenmesi için sahada katmanlı örneklem seçimi tercih edilmiştir. Türkiye’de müzisyen dağılımına dair bir veri bulunmamaktadır ve Türkiye'nin diğer şehirlerinde de düğün ve turizm odaklı veya devlet orkestraları çevresinde müzisyen toplulukları görülse de Ankara, İzmir, İstanbul, müzik sektörünün merkezi kabul edilmektedir. Bu sebeple saha İstanbul genelinde gerçekleştirilmiştir ancak kategorilere uygun olarak İstanbul’da yaşayan ve yakın şehirlere çalışmaya giden müzisyenleri de içermektedir. Saha araştırmasının yanı sıra literatür taraması ve netnografi çalışması gerçekleştirilmiştir



MUSIC LABOR, PRECARIAT AND EXPERIENCE IN SOLIDARITY

SUMMARY

This study has been prepared in order to reveal the forms of labor produced by the musicians in Istanbul, their perceptions of labor, their experiences of organization and solidarity, and to make sense of the precariat of musicians. In this context, the question of how musicians' perceptions of labor and solidarity experiences in the general situation can be evaluated in the context of the precariat constitutes the problematic of the thesis.

The first assumption of the study is that musicians have a weak perception of musical labor. As a result of the study, this assumption was confirmed; It turned out that they had no previous awareness of forms of immaterial labor such as emotional labor, relational labor, and digital labor. Moreover, the immaterial forms of labor of the post-Fordist period are more difficult to define by all workers than the material forms of labor as labor. The second assumption of the study is on the relationship between labor perception and insecurity. The weak perception of musical labor causes insecurity and precarious conditions in musicians. The weak perception of musical labor and the immaterial nature of the product make it difficult for musicians to demand the reward of their labor financially and to seek rights. Another assumption is that musicians are in a situation of solidarity and organizational disintegration as a result of not seeing themselves as workers. This assumption has been both falsified and confirmed by findings from the field and netnography.

A worker identity of 65% has emerged from the field, but this identity has different characteristics from a strong proletarian identity. The musicians are organizationally dissolved, but not completely disorganized; there are solidarity societies, solidarity pages, groups and networks, they can be organized within themselves in case of need. As the reason for the resolution, although the ambiguity experienced in the worker's identity has an effect, reasons related to the precarious conditions such as a basic ambiguity and insecurity independent of the identity have emerged. These are the clues that strengthen the musicians' being precariat. The last assumption of the study is that musicians cannot be organized because they are precariat. This assumption is confirmed, musicians live and work in precarious conditions. The reasons for disorganization are mostly related to precarious conditions.

In order to reflect on the assumptions of the study, post-Fordist forms of labor were examined specifically for musicians. With this examination, it has been revealed that musicians' perception of labor is weak and the reasons for this are related to immateriality and the structural problems of the sector. These phenomena were also examined throughout the study, as they may be related to precarious conditions, such as insecurity, uncertainty and loneliness, social perception of musicians, autonomy, and doing a favorite job. The study aims to deconstruct a precariatism specific to musicians. Because although it seems like a whole, musicianship includes both

professional layers such as composition, teaching, craftsmanship and technician, as well as phenomena such as abstraction, stardom, informal work, variability in space and coworkers. In order to examine all these separately, stratified sample selection was preferred in the field. There is no data on the distribution of musicians in Turkey, and although there are musician ensembles around wedding and tourism-oriented or state orchestras in other cities of Turkey, Ankara, Izmir and Istanbul are considered the center of the music industry. For this reason, the field was held throughout Istanbul, but in accordance with the categories, it also includes musicians living in Istanbul and going to work in nearby cities. In addition to the field research, literature review and netnography study were carried out.







1. GİRİŞ

Guy Standing'in prekarya kavramı kendi yaşamım için ara ara düşündüğüm ve üzerine hep çalışmak istediğim bir konuydu. Gittikçe kötüleşen ekonomik şartlar, hepimizi daha fakir ve kaygılı hale getirdi. Yüksek lisansa başladığım dönemde yarı zamanlı bir sivil toplumda çalışıyordum ve sivil toplumun da preker koşulları üzerine düşünüyordum. Aynı zamanda akademik kariyer yapmayı, işe yarar bir çalışma gerçekleştirmeyi, alanımı iyi öğrenmeyi amaçlıyordum ancak bunu yapabilmek için tek işimin akademi olması gerekiyordu. Var olan düzende her yüksek lisans öğrencisinin istihdam edilmesi maalesef imkansızdı ancak bütün öğrencilerden beklenenler aynıydı. Diğer yandan iyi bir okul mezunu olsanız dahi hiçbir yerde ön görüşmeye çağırılmıyor, öz geçmişinize olumsuz dönüş bile alamıyordunuz. Tanıdıklık ilişkileri kurmak, bir şekilde kayırlamak, daha genç olmak, daha erken yaşta daha çok yerde staj yapmış olmak ve belki sivil toplumda çalışmamış olmak (çünkü hakkınızı aramayı öğrenmek riskli olabilirdi) gibi iş ilanlarında yazmayan şartlar vardı. Bunları yaşayan bir tek ben değildim, arkadaşlarım benzer süreçlerden geçtiler. Birçok kişi memleketine döndü veya yurtdışına çıktı. Hepimiz preker koşullarda yaşamaya çalışıyorduk ve kendimizi çok yalnız ve hayal kırıklığı içinde hissediyorduk. Bütün bu yaşadıklarım bende bu süreci anlamlandırma ihtiyacı ortaya çıkardı ve danışmanımın da önerisiyle müzik emeğini ve müzisyenlerin örgütlenmesini prekarya bağlamında incelemeye karar kıldık.

Müziğin herkesi birleştirme, harekete geçirme gücü söylemlerde sık karşımıza çıkmasına rağmen görünen o ki müzik kendi icracılarını sadece sahnede birleştirebilmekteydi. Diğer yandan doğalında kolektif bir yapı olan ve çoğu zaman varlığını bu kolektiviteye borçlu olan müzik, kolektifliği sahnede bırakmaktaydı. Herkesi birleştiren müzik, kolektif bir yapıyla üretilmek zorunda olan müzik nasıl oluyor da onu üretenleri birleştirememekteydi? Süreç boyunca bu soruyu ve cevabının prekarya olmakla açıklanabileceğini düşündüm; bu sebeple tezin hipotezlerinden biri müzisyenlerin prekarya oluşudur. Çalışmayı yapılandırırken sorduğum bir diğer soru ise “müzisyen prekaryaysa eğer onu prekarya kılan nedir”

oldu ve bu soruyla beraber prekaryanın emek biçimi olan post-fordist emek biçimlerini müzik işlerinde açığa çıkarmak veya tanımlayabilmenin; emeğe dair farkındalık kazanmak açısından önemli olabileceğini düşündüm. Bu sebeple bir bölüm post-fordist emek biçimlerine ayrıldı. Konuya dair literatür araştırmasında post-fordist emek biçimlerini müzisyenler bağlamında inceleyen çalışmalara rastlanmış olsa da bu çalışmaların genellikle duygusal ve ilişkisel emek kapsamında olduğu görülmüş, dijital emek incelemesine dair bir çalışmaya rastlanmamıştır. Literatürde müzisyenlerin ürettiği ilişkisel emeği *Playing To The Crowd* (2018) kitabında inceleyen Nancy Baym'ın katkısı önemlidir. Türkiye'deki müzisyenlerin duygusal emek üretimini umut etme bağlamında inceleyen "Türkiye'de Alternatif Müzik Sahnesi: Otoriter Yönelimler ve Ana Akım Müzik Pratikleri ile Müzakereler" isimli doktora tezi, Anıl Sayan'ın (2020) müzisyenlerin post-fordist emek biçimleri incelemelerine önemli bir katkısıdır. Ancak literatürde müzik emeğine, müzik işinin öncesi, performans anı ve sonrasına dair geniş çaplı bir gayri maddi emek biçimleri incelemesine rastlanmamıştır. Prekaryaya için yapılan literatür taramasında ise Guy Standing, Noam Chomsky, Loïc Wacquant, Aslı Vatansever, Ronaldo Munck, Alex Foti, Alphan Telek gibi yazarlardan yararlanılmıştır. Müzik sektörünün prekaritesini anlamak için, prekaritenin müzik sektörü ve müzik işi özelinde kurulan organizasyonel yapısıyla, mesleki kimliğiyle, 'usta'larıyla arasındaki ilişkisini incelemek önemli görülmüştür. Bunun için öncesinde müzisyenlerin organizasyonel yapıları ve içinde bulundukları ağlar incelenmiş; literatürde bu tür bir yapısal incelemenin örneğine rastlanmamıştır. Diğer yandan prekarite tartışmalarının müzik sektörü için pek sık yapılmadığı dikkat çekmektedir. Daha genel olarak sanat sektörü bağlamında gerçekleştirilen prekarite tartışmaları için Ali Artun'un (2014) derlediği ve yazarlarından biri olduğu *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* kitabı literatürde önemli bir yer tutmaktadır. Yine literatürde prekarite ve müzisyenlik tartışmaları genelde pandemi, atipik çalışma biçimleri, özgürlük algısı etrafında gerçekleştirilmiş ancak müzik sektörü saikleriyle beraber yapılan kapsamlı prekarite tartışmalarına hem globalde hem Türkiye'de rastlanmamıştır. Bu çalışma literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamakla beraber prekarizasyonun sonucu olarak müzisyenlerin İstanbul'dan göçme potansiyelinin yüksek olduğunu iddia etmektedir.

Çalışmada karşılaşılan önemli problemlerden birisi müzik sektörüne dair veri elde edememek olmuştur, bu sebeple daha çok kültürel sektöre dair veriler kullanılmıştır.

Kayıt dışı istihdamdan ve atipik çalışma biçimlerinden ötürü Türkiye’de çalışan müzisyenlere dair net bir veri elde edilememektedir, müzisyenlerin sayısına dair yalnızca tahminler bulunmaktadır. Örneğin 2020 yılında Müzik-Sen Yönetim Kurulu Üyesi Hasan Aldemir tarafından yapılan tahmine göre Türkiye genelinde bir milyon müzisyen bulunmaktadır (Güvenç Dağüstün, 2020; Haber Sol, 2020). Çalışmanın sahası için seçilen örneklem ise, bir milyon kişiden oluştuğu varsayılan bir müzik işçisi evreninde 23 kişiden oluşmaktadır. Örneklemen mümkün olduğunca kapsayıcı olması, mekân temelli analiz yapabilmek ve alana özgü sorunları görünür kılabilmek amacıyla müzik işindeki çeşitli mesleki alanlar tespit edilmiş ve görüşmeciler bu alanlardan seçilmiş; tabakalı örnekleme (*stratified purposeful sampling*) denilen bir yöntem uygulanmıştır (Palinkas vd., 2015). Tespit edilen alanlar ise; kayıt müzisyeni, özel müzik dersi öğretmenliği yapan müzisyenler, ünlü arkası çalan/konser müzisyenleri, kurumlarda sözleşmeli çalışan müzisyenler, eğlence mekânı müzisyenleri, sokak müzisyenleri, düğün müzisyenleri, sezonluk iş için göç eden müzisyenler, yeni medya müzisyenleri olarak belirlenmiştir. Yeni medya müzisyenleri hariç her alandan müzisyenle görüşülmüştür. Müzisyenlere dair istatistikler ulaşılabilir olsaydı görüşmecilerin sayılarını istatistiklere uygun bir oranda seçmek amaçlanmaktaydı ancak bu veri eksikliği sebebiyle bütün kategorilerde aynı sayıda kişiyle görüşmek amaçlanmış; saha esnasında bazı kategorilerdeki görüşmeciler artırılmıştır. Özel ders öğretmeni, eğlence mekânı müzisyeni, sokak müzisyeni kategorilerinden dörder görüşmeci; konser, kayıt, kurumlarda sözleşmeli çalışan müzisyenler kategorilerinden üçer görüşmeciye ulaşılmış; düğün müzisyeni ve sezonluk göç eden müzisyenlerden birer kişiyle görüşülebilmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki müzisyenler birden fazla alanda çalışmaktadırlar; görüşmeciler sahada en çok vakit ayırdıkları alana göre kategorize edilmişlerdir. Saha çalışması kapsamında 2022 Ağustos ve 2023 Ocak ayları arasında İstanbul’da yaşayan 23 müzisyenle ortalama 2,5 saat süren yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş ve bu görüşmeler deşifre edilip analiz edilmiştir. Derinlemesine görüşmelerde görüşmecilerin özneliği üzerinden düşünmelerini sağlayacak sorular tercih edilmiştir. Saha çalışması 6 Şubat’ta yaşanan depremler sebebiyle durdurulmuştur. Saha araştırması esnasında konu sebebiyle konuşmaya tereddüt eden görüşmeciler olduğu gibi görüşme yapmaktan vazgeçen veya iletişimi kesen müzisyenler olmuştur. Bu sebeplerle saha çalışmasının süresi uzamış, belirlenen bazı alanlarda tahmin edilenden daha az müzisyenle görüşme gerçekleştirilebilmiştir.

Müzişyenlerin, arkadaşları referans olduğunda çalışmaya daha rahat katkı sağlamak istedikleri gözlemlenmiştir. Referanssız ulaşılan müzişyenler konuşmaktan daha çok çekinmişlerdir. Belli bir süre sonra görüşmeler görüntülü görüşme aracılığıyla gerçekleştirilmiş, uzaktan görüşmeler vakit sorunu yaşayan araştırmacıya ve müzişyenlere bir nebze çözüm olabilmekmiştir.

Literatür ile desteklenen saha araştırması verileri zemininde gelişen bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Prekarya kavramsallaştırmasını müzik işçilerinin üretim, bölüşüm ilişkileri bağlamında incelemek amacıyla birinci bölümde müzik sektörü konu edilmiştir. Müzik sektörünü anlamak konusunda Alan B. Krueger'ın *Müzikonomi* (2020) ve David Byrne'ın *Müzik Nasıl İşler* (2021) kitapları deniz feneri görevi görmüştür. Öncelikle teknolojik gelişmelerin sektörü nasıl etkilediği ve onu geliştirdiğine; üretim ve bölüşüm ilişkilerinin değişimine dair genel bir çerçeve sunulmuştur. Sektör istatistiklerle, kanuni çerçeve ve sahadan gelen problemlerle beraber; Müzik İşinin Endüstrileşme Süreci, Müzişyenlere Dair Kanuni Çerçeve, Genel Durum ve Problemler olmak üzere üç ana başlıkta incelenmiştir. Örgütlenme deneyimleri bölümündeki sendikalaşmaya dair hukuki bilgilere ise Kanuni Çerçeve'nin anlatıldığı bölümde yer verilmiştir. İşçilik haklarını müzişyenler bağlamında ortaya dökmek, işçilik ve serbest meslek erbaplığı statüleri arasındaki geçişin kolaylığını ortaya koymak önemlidir, alanda sanat ve tiyatroya dair bu tür çalışmalar bulunsa da müzik sektörünün daha net ve açık bilgilendirilmeye ihtiyacı göze çarpmaktadır. Problemler bölümü sahadan aktarılanlarla ve literatür taramasıyla oluşturulmuş; bölümde sahadan aktarılan tespitler çerçevesinde toplumsal algı, soyutluluk gibi belli olgularda yoğunlaşma olduğu görülmüş ve bunlar ayrıca incelenmiştir.

İkinci bölümde ise prekaryanın ürettiği emek biçimi olarak post-fordist emek biçimleri; duygusal, ilişkisel ve dijital emek bağlamında müzik emeği incelemeleri gerçekleştirilmiştir. 1996 yılında gayri maddi emeği ilk kez tanımlayan Maurizio Lazzarato ve emeğin ilişkisel ve duygusal oluşu üzerine yazarak bu tanımı daha ileri taşıyan Michael Hardt ve Antonio Negri bu bölümde yararlanılan temel isimlerdir (Hardt, 1999; Hardt & Negri, 2004; Lazzarato, 2010). Duygusal emek kavramı için Arlie Russell Hochschild, dijital emek kavramı için Christian Fuchs, ilişkisel emek için Nancy Baym yararlanılan diğer önemli isimlerdir (Baym, 2018; Fuchs &

Sevignani, 2013; Hochschild, 2012). Nancy Baym (2010) aynı zamanda müzisyenler özelinde gayri maddi emek biçimlerini incelemiş ve kitabı bu tezde yararlanılan önemli bir kaynak olarak yer almıştır. Bölüm sonunda müzisyenlerin emek algısını ölçmek amacıyla emeğin armağanı, iş ve hobi tartışmaları konu edilmiştir.

Guy Standing'in prekarya kavramı, kavramın eleştirileri, preker koşulların tanımlanmasıyla başlayan son bölümde ise (Standing, 2014a, 2017), müzisyenlerin prekaryalığı tartışılmıştır. Bu bölümde prekaryalıkla ve aynı zamanda müzisyenlikle ilişkili görülen, boş zaman, özgürlük, belirsizlik, zaman ve mekânda muğlaklaşma gibi konular işlenmiş, yönetsel ve öz prekarizasyon bakımından müzik emeğine dair tartışmalar yürütülmüştür. Prekarya ve Örgütlenme başlığında prekaryanın potansiyeli, örgütlenme biçimleri dünyadaki örnekleriyle incelenirken, müzisyenlerin organizasyonel yapılarına, kurduğu örgütlenmelere, dayanışma gruplarına da yer verilmiştir. Müzik işçileriyle yapılan saha görüşmelerinden yararlanılarak Organizasyonel Yapı bölümü oluşturulmuş ve bu bölümde müzisyenlerin mobilizasyonu, rolleri, takvimleri, çalışma arkadaşları ve mekanlar ve bunların belirsizliğine dair olan yapısı incelenmiştir. Bu yapı bir örgütlenme biçimi olarak müzisyenlerin içinde barındığı ve geliştirdiği yapıların örneğini sunmaktadır. Müzisyenlerin örgütlülüğe dair tutumu, neden örgütlendiği, neden örgütlenmediği, prekaryanın tutumuyla ve potansiyeli ile kıyaslanmış, bunun sonucunda müzisyenlerin durumu 'çözüklük' olarak kavramsallaştırılmıştır. 'Çözüklük' kavramı müzisyenlerin; kendi halinde ayrı yerlerde bekleme durumunda yaşamasını, içinde bir ayrışma motivasyonu barındırmalarını ancak gerektiğinde dayanışma ve örgütlenmeden de kaçınmamalarını -tabiri caizse bu gerçekleştiğinde de nihayetinde ayrışmak için birleştiklerini- müzisyenlerin güncel durumlarının birbirinden uzaklığını ve kendi halindeliğini ifade eden bir kavram olmayı amaçlamaktadır. Literatürde 'çözüklük' tarifine yakın bir kullanıma rastlanmamış; kavrama alternatif olarak Jürgen Habermas'ın (1971) *Theorie und Praxis* isimli kitabında kullandığı proletaryanın sınıf bilincinden yoksunluğunu tanımlayan 'proleteryanın çözülmesi' ifadesindeki çözümlüğü, çalışmada kullanılan 'çözüklük' kavramına yakın bir anlam ifade ettiği görülmüştür. Müzisyenlerin de sınıf bilincinden yoksun olduğu ve bunun örgütlenmelerinin önünde engel olarak durduğu söylenebilir ancak onların durumunu tanımlamak için kullanılan 'çözüklük' sadece sınıf bilincinden yoksun olmayla tanımlanmayan bir durumu ifade etmek amacıyla kurgulanmıştır. Literatür

taramasıyla beraber müzisyenlerin durumunu tanımlayabilmek için çözüklük kavramının kullanılması uygun görülmüştür. Son bölümde aynı zamanda müzisyenlerin beklentilerine ve ideal organizasyon sistemi kurgularına yer verilmiş, müzisyenlerin hareket alanına ve iş birliği tercihine göre bir şema oluşturulmuştur. Dar/geniş çevre ve bireysel/grup hareketi olarak kurgulanan bu şemayla müzisyenlerin örgütlülüğe dair yaklaşımları arasında belli değişkenlere bağlı olarak bir benzerlik olup olmadığı incelenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma müzisyenlerin mesleki, kanuni ve kültürel bağlamında prekaryalık yapışökümünü yapmayı amaçlamış ve bölümler bu doğrultuda yola çıkılan sorularla kurgulanmıştır. İlk bölüm müzik sektörünü ve geçirdiğı değişimleri; ikinci bölüm müzisyenlerin ürettiğı emek biçimlerini ve son bölüm müzisyenlerin prekaryalık incelemesiyle beraber örgütlenme motivasyonlarını konu edinmektedir.

2. MÜZİK İŞÇİLİĞİNE DAİR: BAŞKA ANLAMDA 8-5 MESAI, HUKUKİ ÇERÇEVE VE KAYIT DIŞILIK

Müziğin endüstrileşme süreci küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme; post-fordizm ve neoliberalizm olgularıyla ilişkili alanlardır. Bu bölümde teknolojinin endüstrileşme sürecindeki yerini, yerelde müzik işçilerini ilgilendiren kanunları, işçilik haklarını aktarmak; endüstrinin istatistikler ve alan verileriyle yorumlanması amaçlanmaktadır. Post-fordizm ve neo-liberalizm kavramları bir sonraki bölümde daha ayrıntılı incelenecektir.

2.1. Müzik İşinin Endüstrileşme Süreci

Yaratıcı, kültürel endüstri, müzik endüstrisi, müzik sektörü, hizmet sektörü, eğlence sektörü isimleri altında değerlendirilen müzik, ilk çıkışı itibariyle günlük ve sosyal bir aktivitedir. Müziğin bugün hala gördüğümüz günlük yaşam pratiklerine; cenazelerde ağıt yakmak, bebeklere ninni söylemek, çocukların şarkılı oyunları, yapılan fiziksel işin ritmine uygun olarak tutturulan iş şarkıları örnek gösterilebilir. Kültürel öge olarak ritüelistik özellikler de barındıran bu müzik yapma eylemleri bugün azalmış, müzik daha çok bir sektörün ürünü olarak hayatımızda yer almaya başlamıştır. Müziğin bu yolculuğu kültürel öge olmasından endüstrileşmesine doğru gerçekleşmiştir ve günlük hayatımızdaki yeri, anlamı ve üretim biçimi değişmiştir. Bu endüstrileşme süreci de kendi içinde değişimlere uğramıştır. Bölüme başlarken müziğin ekonomik döngüye nasıl dahil olduğunu incelemekten ziyade (çünkü bu çok önceye dayanırdı); nasıl kendi başına bir endüstri haline geldiğini kısaca incelemektir. Bu sırada literatürde sıkça birbiri yerine kullanılan kültür endüstrisi ve yaratıcı endüstri kavramlarına da değinilecektir.

Endüstri benzer işleri yapan belirli bir grup ve şirketleri ifade ederken sektör daha geniş anlamda bir sınıflandırma olarak kullanılmaktadır (Langager, 2023). En çok bilinen sektörel sınıflandırmalar birincil tarım, ikincil sanayi ve üçüncül hizmet sektörü ve diğeri kamusal ve özel sektördür. Bugün dördüncü enformasyon (*information*) ve beşinci bilim (*knowledge*) sektörlerinin de ayrı değerlendirilmesi

gerektiği ifade ediliyor (Hartley, 2005). Müzik endüstriyel olarak yaratıcı, kültürel ve müzik endüstrisi olarak karşımıza çıkarken sektörel olarak sıkça hizmet sektöründeki değerlendirmelere rastlanabilir. Cunningham ise yaratıcı endüstrilerin sektörel anlamda mozaik olarak çalıştığını ve çalıştığı biçimde değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (Cunningham, 2004). Müzik için de durum benzer, çünkü Cunningham'ın yaratıcı endüstri için bir araç olarak ifade ettiği gibi hem özel hem de kamusal sektörün içinde yer alabilmektedir (2004). Amacı hizmet, kültürel içerik üretmek olabilmekte ve dev amfileri, hoparlörleri, kulaklıkları, telefonları düşünürsek sanayi sektörüyle bugün ayrılmaz bir ilişkisi bulunmaktadır. Hartley ise yaratıcı endüstrinin üç sektörde de yer aldığını ve yerini belirlemenin zor olduğunu, bu sebeple müziğin hizmet sektörünün de ötesinde “deneyim ekonomileri” içerisinde değerlendirilebileceğini ifade etmektedir (Hartley, 2005, s. 27). Bu bağlamda, kültür ve yaratıcı endüstri karmaşası için Hartley'in kategorizasyonundan yararlanmak mümkündür (Hartley, 2005). Buna göre, üst endüstri olarak telif hakkı endüstrileri, içerisinde üç ayrı endüstriyi barındırmaktadır. Telif hakkının hemen altında dağıtım endüstrileri bulunur ve bu endüstri, yaratıcı ve kültürel endüstrileri kapsamaktadır. Yaratıcı endüstri kültürel endüstriden ayrılmakta ve hatta onu kapsamaktadır. Bu kapsama durumu yaratıcı endüstrinin içerdiği ancak kültür endüstrisinin içermediği alanları birbirinden ayırır. Bu ayırım hem ürün bazlı olabilir-örneğin yazılım üretmek yaratıcı endüstriye dahil olabilir ancak kültürele dahil olmaz- hem de politika temelli veya zamansal olabilir.

Post-fordizmle beraber (1970'ler) emek biçimlerinin kültürel üretim biçimlerine yaklaştığı, boş zaman aktivitelerinin pazara dahil olduğu ve hizmet sektörünün büyüdüğü görülmektedir. Maddi emek biçimlerinin kullanıldığı ikinci sektör yani sanayi sektörü yerini daha çok gayri maddi üretim biçimlerine, iletişime, ağlara yani hizmet sektörüne bırakmıştır (Baym, 2018; Garnham, 2005; Hartley, 2005). Ürün olarak yaşamının kendisinin ve deneyimin üretildiği bu modelde kültürel ve yaratıcılık; ürün ve emek biçimi olarak yer bulmaya başlamıştır. Von Osten bu fikrin asıl çıkışının 19. Yüzyıl ulus devlet politikalarıyla olduğunu ifade eder (Von Osten, 2007). Kültürel ve yaratıcı endüstrilerin ayrımı üzerine yapılan tartışmalar da aslında bu noktayla ilişkilidir. Adorno ve Horkheimer 1947'de kültürel endüstrileri üstyapının altyapı üzerindeki manipülasyonu olarak görmüş ve kültür endüstrisini burjuvazinin halka kültür empoze etme aracı olması sebebiyle eleştirmiştir (Garnham, 2005). Kültür

endüstrisi eleştirisi sonradan kültürel ürünün metalaştırılması ve kültür işçisinin endüstri ve kültür arasındaki uyumsuzluk sebebiyle bir yabancılaşma yaşaması odağında yoğunlaşmıştır (Garnham, 2005). Öyle ki refah devletinin kültürü kamu yararına diğer sosyal ve ekonomik faydalar gibi vatandaşına sunması gerektiği düşüncesiyle 1966-1972 arasında UNESCO tarafından kültürel politikalar oluşturulmaya başlanır (Vestheim, 2019). Bir toplum metası olarak kültür endüstrileri refah ve kalkınma ile ilişkilendirilmeye başlanmış ve bu durum devletler tarafından maddi olarak desteklenmiştir. Kültür endüstrisi ürünleri “konserler, festivaller, sergiler, müzeler gibi tek seferlik veya film, kayıtlı müzik, kitap gibi nihai tüketim ürünlerinden” oluşmaktadır (Aslan, 2017, s. 113). Biraz daha erken tarihte, 1954’te başlayan ülkeler arası iş birliğini artırmayı amaçlayan Eurovision Şarkı Yarışması kurum destekli kültür etkileşimi ve Avrupa Birliği kültürel politikalarının reklamı için iyi bir örnek olabilir.

Yaratıcı endüstriler ise telif hakkı endüstrisinin altında yer alır ve her türlü yaratım sürecini içeren endüstriyel alanı kapsar. Kültür endüstrisinin de dahil olduğu müzik endüstrisi; sinema endüstrisi, edebiyat endüstrisini de kapsarken bunun dışında kalan yazılım endüstrisini, moda endüstrisini, reklam endüstrisini de içine almaktadır. Florida’dan alıntı yapan ve yaratıcı endüstrilerin ülkeden ülkeye kapsamlarının da değiştiğini ifade eden Aslan, yaratıcı endüstri çalışanlarını; “süper yaratıcı çekirdeğe dahil olan bilim insanları, üniversite profesörleri, şairler, yazarlar, sanatçılar, göstericiler, aktörler, tasarımcılar, aynı zamanda modern toplumun fikir liderleri olan, bilim kurgu yazarları, editörler, kültür şahsiyetleri, düşünce kuruluşları araştırmacıları, analizciler ile yaratıcı profesyoneller olarak sınıflandırdığı yüksek teknoloji enstitüleri, finansal hizmet sektörü, yasal ve sağlık sektörü çalışanları ve işletme yönetimi gibi bilgi temelli işlerde çalışan bireyler” olarak sıralamaktadır (Aslan, 2017, s. 114’te atıfta bulunulduğu gibi). Yaratıcı endüstriler aktörlerini bireysel girişimci olarak kendi ağlarında hareket eden aktörler olarak tanımlar; bu özelliğiyle neoliberalizmin öznenen beklediklerini bu endüstride bulmak mümkündür. Sanatın özgürlüğü ile “neo-öznenin”¹ bireyciliği ve girişimciliği birbirini yaratıcı endüstrilerde desteklemektedir. Bu özelliğiyle yaratıcı endüstrinin devlet tarafından desteklenen kültür endüstrisi üzerinde kâr amacı ve girişimcilik baskısı yarattığı ifade

¹ Sonraki bölümde bahsedilecektir.

edilir: “Yeni bir kavram olarak karşımıza çıkan yaratıcı endüstriler ise; sanat-kültür endüstrileri, özgürlük- konformite, kamu-özel teşebbüs, vatandaş-tüketici, politik-kişisel dikotomileri arasındaki bulanıklığı kullanarak kendini derin bir post modern diyalektik içinde gerçekleştirmektedir” (Aslan, 2017, sy. 111). Müzik endüstrisi yaratıcı endüstriler içinde değerlendirilmektedir. Müzik endüstrisinin ögeleri bugün müzik yapım ve dağıtım şirketleri, akış (streaming) şirketleri, reklam ve halkla ilişkiler şirketleri, şarkıcılar, enstrümanistler, sahne çalışanları, tonmaysterler, taşıyıcılar, müzik öğretmenleri, besteciler, kayıt teknisyenleri, aranjörler, yeni medya platformları (Youtube, Tiktok, Instagram, Soundcloud, Tunecore vb.) ve onların kullanıcıları olarak sıralanabilir.²

2.1.1. Teknolojik Gelişmeler ve Müzik Endüstrisi

Mikrofon ve amplifikatörlerin icadı müziğin endüstrisinde sonraki yüzyılda yaşanacak olan birçok değişikliğin başlangıcı olmuştur. Mikrofon David Edward Hughes tarafından 1854’te icat edildi (Frederick, 2005). Hemen 1860’ta Édouard-Léon Scott de Martinville tarafından bir fonotografa “Clair de La Lune” şarkısı kaydedildi (Rosen, 2008). İlk müzik kaydının Thomas Edison tarafından 1877’de folyo silindirlere (*foil cylinders*) kaydedildiği düşünülüyordu (Baym, 2018). İlk elektronik kayıt ise 1920 yılında Londra’da bir asker cenazesinde yapıldı (EMI Archive Trust, 2023). Orijinal bestelerin koruma altına alınması Telif Yasası ile beraber 1831’de başladı, 1998’de telif hakkının süresi eser sahibinin vefatından sonra 50 yıldan, 70 yıla uzatıldı (Krueger, 2020).

Kayıt teknolojisi geliştikçe müzisyenden artık hem canlı performans için hem de kaydedilebilen eserler yazması beklenmeye başlanmıştır (Byrne, 2021). 1896’da Edwin S. Votey tarafından icat edilen piyano, otomatik piyano (*player piano*) müziği icra edeninden ayırmış ve büyük bir şaşkınlık ve tepki yaratmıştı (Baym, 2018). 1910 ve 1920’lerde jetonlu piyanolar ise “eğlence parkları, bilardo salonları, birahaneler, kafeler, pastaneler, puro mağazaları, kulüpler, dans salonları, eczaneler, alışveriş merkezleri, bakkallar, oteller, pansiyonlar, yemekhaneler, atlıkarıncalar, gazete bayileri, kartpostal stüdyoları, demiryolu depoları ve restoranlar gibi” birçok kamusal alanda yaygın şekilde kullanılır hale gelmişti (Suisman, 2009, s. 96). Bir sonraki

² ISCO ve NACE kodları tarafından tanımlanmışlardır.

versiyonu gibi görülen müzik kutusu (*jukebox*) ise 1930'larda çıktı (Suisman, 2009). Müzik mekanikleşiyordu; bugün ise müziği ve icra edeni görmüyor, onları sadece duyuyoruz.

1906'da Lee De Forest tarafından gerçekleştirilen triyot vakum tüpü icadından sonra icat edilen amplifikatörün 1920'lerin sonuna doğru birçok endüstride kullanılacak şekilde kullanımı genişledi (Doyle, 2015). Yakın zamanlarda Enrico Caruso 1904'te Gramophone Company ile yaptığı anlaşmayla kazandığı parayla kayıtlı müziğin ilk yıldızı oldu (EMI Archive Trust, 2023). Guglielmo Marconi tarafından 1895'te icat edilmeye başlanan ve geliştirilen radyo ise 1920'lerden sonra müzikal bir karaktere bürünmüştü (Suisman, 2009). Bu gelişmeler çıplak insan sesinin ulaşabileceğinden daha fazla insana ulaşmasını sağladı ve canlı müzikte ve radyoda; spor ve sinemayı da içine alan eğlence sektöründe önemli bir dönüm noktası haline geldi.

Teknoloji ilerlemesiyle eğlence sektörü büyümekteydi. Müzik endüstrileşmekte ve kayıt teknolojisinin gelişmesiyle beraber film endüstrisi gibi başka endüstrilerle beraber çalışmaktaydı; gittikçe onların ayrılmaz bir parçası haline geldi. Kayıtlı müzik, müzisyenin deniz aşırı ülkelerde de tanınmasını sağlamakta; küreselleşmeyle beraber ise müzisyeni baş edemeyeceği kadar kalabalık bir hayran kitlesiyle karşı karşıya bırakmıştı. Krueger'a göre "müzik endüstrisi on yılda bir yeni bir teknolojiyle altüst oluyor"du (Krueger, 2020, s. 192). 1929'da silindirlerin yerini yassı disklerin (*flat disc*) almasıyla kullanımı bırakılmaya başlandı. 1880'den beri kullanılan plaklar gelişmekteydi ve son halini 1950'lerde alabildi. Vinil plakların (*vinyl records*) yerine plastik bir maddeden yapılmış, kırılması zor 45'lik plakların piyasaya sürülmesi 1948 yılında gerçekleşti; kaset ise Phillips tarafından 1963'te geliştirildi (EMI Archive Trust, 2023). Kasetle beraber evde kayıt dönemi başlamış oldu. Greenspan'ın aktarımıyla Amerikan Kayıt Endüstrisi Birliği yaptığı araştırmada; evde kasete kayıt imkânı sebebiyle 1982'de toplam plak satışının %32'si kadar bir satış kaybı gerçekleştirdiğini ortaya çıkarmıştır (Krueger, 2020, s. 222'de atıfta bulunulduğu gibi). Plak şirketleri ev kayıtlarını bu sebeple engellemek istemiş ancak başarılı olamamışlardır (Byrne, 2021). Öte yandan, 1950 ve 60'larda synthesizer'ın gelişmesiyle beraber müzik ses bakımından sınırsız bir alana doğru açılmaktaydı; synthesizer'lar sesleri taklit edebildikleri gibi kaynak olarak elektronik sesler de verebilmeleri açısından yaratıcılıkta ufuk açıcı bir dönemin de habercisiydi.

MTV 1981’de rock yayınlar yapan radyo kanalının televizyon alternatifi olarak yayın hayatına başlar (Witt, 2020). İlk müzik videolarının MTV’de yayınlanması, MTV isminin müzik klibiyle eş anlama gelecek kadar bütünleşmesine sebep olur (Korsgaard, 2017). Yenilikçi olmasıyla özellikle genç nüfus arasında oldukça popülerleşen kanal popüler kültürün dünyaya yayılmasında önemli bir araç olarak değerlendirilmekte; etki gücünün büyüklüğü MTV’nin rock albümleri dönemini sonlandırarak pop müziği ve tekli (single) dönemini ortaya çıkarmasıyla görülebilmektedir. Yirmi yıl sonra ise akış hizmetleriyle albüm dönemi tamamen sona erecektir (Witt, 2020).

1980’lerde Walkman’in çıkışı müzik dinleyicisine yeni bir boyut sunar; insanlar artık bir mekâna bağlı kalmadan, hatta hareket halinde, seyahat ederken, bisiklet kullanırken müzik dinleyebileceklerdir. Ardından 1990’larda CD’ler ve bilgisayar teknolojileri gelişip yaygınlaşmaya başlaması başka teknolojik gelişmeleri beraberinde getirir (Morton, 2000). Mühendisler 1970’lerden beri MP3 formatına benzer bir format icat etmeye çalışmaktadır ve MP3 ilk olarak 1989’da Karlheinz Brandenburg tarafından akademik tez olarak sunulmuştur (Witt, 2020). Piyasanın önde gelenleri sebebiyle MP3’ün MP2 ve MPEG’i geçmesi zor olmuş ve bu mücadelenin neticesinde Brandenburg ve ekibi ses dosyalarını mükemmel şekilde sıkıştırmayı başarmıştır. Ekip müziğin boyutunu ses kalitesini düşürmeden, CD’dekinin on ikide birine indirebilmiştir; böylece MP3 piyasaya 1991’de sürülür (Witt, 2020).

Mikrofon ve ses kartlarının ev tipi versiyonlarının ulaşılabilir fiyatlara piyasaya sürülmesi ve yaygınlaşan bilgisayar kullanımı insanların evlerinde küçük stüdyolar kurabilmesini sağlamıştır. Dijital ses işleme istasyonu programları (DAW) ve öğrenme materyallerinin çeşitliliği, insanların evlerinde kendi şarkılarının beste ve aranjmanını yapıp yayınlamasına olanak sağlamıştır. İnternet üzerinden dağıtım sağlayan Tunecore, CDBaby, Distrokid gibi şirketler çeşitli anlaşmalarla kullanıcılara çok düşük ücretlere şarkılarını platformlarda yayınlama imkânı sunmuşlar; yayınlara dair sonrasında veri analizi de sağlamaya başlamışlardır.³ Bu anlamda gelişen yeni medya platformları insanların kendilerini duyurmalarına araç olmuştur.

³ 28 Mart 2023 itibarıyla; TuneCore 14,99 Dolar; DistroKid 22,99 Dolar; CDBaby ise 9,99 Dolar’a hizmet vermektedir.

Kayıtlı müziğin her aşamasının (üretiminin, dağıtımının, reklamının) dijitalde ve tek başına yapılabilir hale gelmesi insanların üretim biçimini etkilemekte, yalnızlaştırmakta ve dijitale bağlı kılmaktadır. Bir yandan müziğin üretim ve dağıtım süreçlerinin dijitalleşmesiyle müzisyenler ve müzikle ilgilenenler dijitali takip etmek zorunda kalırlar; Anja Nylund Hagen (2022) bu bağlamda müzisyenleri okuryazar medya kullanıcıları olarak ele almanın mümkün olduğunu ifade eder. Müziğin üretim ve dağıtım aşamalarında geleneksel endüstri ögelerinden özgürleştirici olarak değerlendirilen medya platformlarının, müzisyenleri kendisine bağımlı kıldığının altını çizerek buna “bağımsız platform bağımlılığı” (independent platform dependency) ismini vermektedir (Hagen, 2022, s. 188). Bugünkü haliyle müzik endüstrisi hem insanlı hem insansız, teknolojik bir endüstri olarak işlemektedir. Hagen, Melissa Gregg’den (2015) alıntı yaparak müzik endüstrisini; “Gregg’in ‘çizgi altı’ emek olarak adlandırdığı, yani dijital kullanıcı verileri ve öngörülerine dayalı önemli kararları ve değerlendirmeleri bildiren hem insan hem de insan olmayan araçları kapsayan karmaşık ve çok katmanlı altyapılar ile karakterize edilir” olarak tanımlamaktadır (Hagen, 2022, s.198’de atıfta bulunulduğu gibi).

2.1.2 Akış Hizmetleri

Dijitalleşmenin demokratikleştirici etkisi, müziği farklı açılardan etkilemektedir. Müziğin evde üretimini mümkün kılan DAW programlarının yazılması, üretim ve dağıtım süreçlerinin dijitalde mümkün kılınması, Youtube gibi yeni medya platformlarının herkes için -normalde bir şirketle anlaşamayacak, sesini duyurma ihtimali olmayan kişiler gibi- sesini duyurma alanı olarak kullanılması, insanların çok çeşitli içeriklere ulaşabilmesi dijitalleşmenin demokratikleştirici etkisine örnek olarak verilebilir. Buna karşın korsan müzik kullanıcılar tarafından demokratikleştirici bir adım olarak görülse de aslında bir emek hırsızlığıdır ve ayrı değerlendirilmektedir. Şüphesiz korsan müzik, plak ve kaset kayıtlarının kopyalanması yoluyla daha önce de vardır ancak asıl yükselişe geçmesi MP3’le beraber olur. Müzisyenler 1980’lerde “konser talebini ve hayran sadakatini artırmak için” konserlerinin kaydedilmesine ve yayılmasına izin vermekteydi ancak MP3’le beraber korsan müzik büyük bir tehdit haline gelmiştir (Krueger, 2020, s. 222). Küçük boyutlu, paylaşımı kolay olan MP3, bilgisayar kullanımının yaygınlaşması ve internetle beraber illegal olarak müzik paylaşılmasına olanak vermiştir (Witt, 2020). 2000’lerin başında korsan müzik

zirveye ulaşmış ve Napster, Bittorrent, Limewire, PirateBay gibi platformlardan sınırsız müzik indirilmesine alan açmış, o dönemde tahmin edilemeyecek boyutlarda bir emek kaybına sebep olmuştur. Korsan müziğin popülerleşmesinin sebeplerinden biri olarak (2020) Apple'ın Ipod'u çıkarmasıyla beraber dinleyicilerin MP3 formatını yanında taşıyabilmelerine olanak sağlaması gösterilmektedir. Apple korsan müziğe alan sağlamamak için Ipod'da kullanılmak üzere MP3 dışında farklı formatlar üzerine çalışmış ancak yine de uzun süre korsan müziğin büyümesine engel olamamışlardır (Witt, 2020, s. 158).

Korsan müziğin yayılışı ile ilgili; bütün kullanıcıların birer müzik kaynağı olarak ortak paylaşım havuzunda birbirini beslediğine dair yaygın bir kanı bulunsa da Witt (2020) bunun doğru olmadığını, müziğin çoğunlukla belli birkaç hesaptan yayıldığını tespit etmektedir. Sonuç olarak kullanıcıların korsana katkısı sunulandan daha az çıkmaktadır (Witt, 2020). Krueger, korsan müzik dönemini “müzikseverlerin müzik tüketim biçimleriyle müzisyenlerin geçim sağlama yolu arasındaki kopukluğun sürdürülemez boyutlara ulaşması” olarak değerlendirir (Krueger, 2020, sy. 55). Korsan müzik sebebiyle telif hakkını kaybeden müzisyenler zamanla tek gelir kapısının konser olduğunu düşünmüşler ve geçinebilmek için yaşlılıklarında bile konserler düzenlemek zorunda kalmışlardır (Krueger, 2020).

Öte yandan korsan müziği savunanların sayısı maalesef az değildir (Byrne, 2021). Müzik müzisyenin kararıyla ücretsiz olarak sunulabilir ancak bunun kararını yalnızca müzisyen verebilir; aksi emek hırsızlığına girmektedir. David Byrne (2021) arkadaşı Chris Ruen'in sözlerini bize aktarır; “eğer müzik seviyorsanız-sizin için bir şeyler ifade ediyorsa ve kıymet verdiğiniz bir şeyse- belki de sanatçılara işleri karşılığında para ödemeyi düşünmenin vaktidir” (s. 284).

Müzik grubu Metallica'nın Napster'a açtığı dava sonucu Napster, grubun telif haklarını ihlal etmekten dolayı 2001'de kapatılır. Metallica'nın açıklamasına göre eserleri üç yüz bin kez korsan olarak indirilmiştir. Davanın yargıcı; “yıl sonuna doğru Napster'dan yararlananların sayısı yetmiş milyonu bulacak. Onları cezbeden, hakların çiğnenebilmesi” yorumunu yapar (Hürriyet, 2000). Yargıcın tahmini gibi korsan müzik başka sunuculardan yayılmaya devam etmekte ve telif hakkı davaları artmakta ancak uzun bir süre bir çözüm bulunamamaktadır. International Federation of

Phonographic Industry'nin (IFPI) hazırladığı Dijital Müzik Raporlarına göre korsan müzik kullanımı 2009'da %95 iken, bu oran 2014'te %26'ya düşmüştür (Kıyan, 2015). Post-Napster dönemi olarak tanımlanan sonraki dönemde telif hakkı davaları ve cezalarla erişimi kısıtlanan korsan müzik sitelerinin yerine; Apple, Google, Amazon gibi belirli büyük bilgisayar teknolojileri şirketlerinin tekelciliğinin başladığı ifade edilmiş ve internetin özgürleştiriciliği, demokratikleştiriciliği tartışılmaya başlanmıştır (Barna, 2022).

İlk müzik satış platformu iTunes Store Apple tarafından 2003 yılında kullanıma açılmış ancak platform korsan müziğin önüne geçmek için bir alternatif olamamıştır. iTunes akış hizmetinden farklıdır; akış hizmeti müziği indirmeden çalmaya olanak sağlayan platformlarken iTunes ile müzik indirilerek dinlenmektedir. Spotify akış hizmetinin müzikteki ilk örneği ve kurucusunun ifadesiyle korsan müziğe karşı müzik endüstrisini kurtarmanın tek yolu olarak 2006'da İsveç'te kurulmuştur (Per-Olav Sørensen, 2022, Bölüm 1). Kullanıcılarına ücretsiz ve ücretli üyelik seçeneği sunan platform, müzik eserini indirmeye gerek olmadan online veya çevrimdışı dinlenmesine olanak sağlamakta, kullanıcılara çalma listeleri oluşturma imkânı vermekte, kişilerin birbirini takip edebilmesi özelliğiyle bir nevi sosyal medya platformu olarak işlev görmektedir. Başka bir ifadeyle Spotify'nın işleyiş biçimi sebebiyle müziğin CD veya kaset formu satın alınamamakta ancak kiralanmaktaydı; tüketici koleksiyon oluşturup bunu miras bırakamamakta, müziğin mülkiyeti dinleyici/tüketiciye geçememekte, dinleyici sadece üye olduğu sürece dinleme hakkını elde edebilmekteydi. Sonradan Apple Music, Fizy, Amazon Music, Youtube Music, Deezer, Tidal gibi uygulamalar kullanıcılara sunulsa da günümüzde müzik büyük oranda Youtube ve bu tip akış platformları üzerinden dinlenir hale gelmiştir. Kayıtlı müzikten elde edilen gelir geçtiğimiz yıllarda korsan müzik sebebiyle dalgalanmalar göstermiş ve akış hizmetleriyle beraber yeni yeni yükselmeye başlamıştır (Krueger, 2020). Hala kayıtlı müzik gelirlerinin büyük kısmı akış hizmetlerinden elde edilememektedir: 2021 yılında müzik gelirlerinin %65'i akış hizmetlerinden elde edilmiştir (IFPI, 2022b). 2022'de ise devam eden korsanlık akış kopyalamayla⁴ (stream ripping) gerçekleştirilir ve istatistiğe göre korsan kullanıcıların %40'ı 16-24 yaş arasındadır (IFPI, 2022a).

⁴ Akış kopyalama akıştaki indirilemeyen eserin üçüncü parti uygulamalarla indirilebilir hale gelmesi yöntemidir.

Böylece zamanla sektörün bütçesine konserler, edisyon gelirleri, CD, kaset ve plak satışından gelen gelirlerin yanı sıra akış hizmetleri gelirleri de eklenmiştir. IFPI'nın 2022'de yirmi iki ülkeden 44.000 internet kullanıcısıyla yaptığı araştırmaya göre müzik; katılımcıların %32'si (ücretsiz ve ücretli) tarafından akış platformlarından, %19'u video akış platformlarından, %17'si radyodan, %10'u fiziksel kaynaklardan (CD, Plak, DVD) %8'i kısa süreli video uygulamalarından, %5'i sosyal medya platformlarından, %4'ü canlı olarak, %6'sı tarafından diğer kaynaklardan (Netflix, TV, çevresel kaynaklar aile arkadaş vs) dinlenmektedir. Haftalık müzik dinleme süresi kişi başı ortalama 20,1 saate tekabül etmektedir (IFPI, 2022b). Spotify'ın açıklamasına göre de 2017'de %15'ini oluşturduğu küresel kayıtlı müzik gelirlerinin 2022'de %20'sini kendisinin oluşturduğunu ve müzik gelirinin %70'ine yakını endüstriye yani sanatçı ve yayıncı, kayıt hakkı sahibi, şarkı yazarına verdiğini belirtmektedir (Loud & Clear, 2023). Sanatçılara akış başına 0,003- 0,005 dolar ödeyen Spotify, bir milyon kez dinlenmiş şarkı için üç bin ile beş bin dolar arası ödeme yapmış olmaktadır (Ditto Music, 2023). Youtube ise benzeri platformlara kıyasla çok fazla kullanıcıya sahiptir; iki milyardan fazla aktif kullanıcısı bulunmaktadır (Curry, 2023). 2016'da müzik akışının %40'ının Youtube üzerinden gerçekleşmesine rağmen platformun telif gelirinin sadece %4'ünü sağlaması büyük bir ödeme açığı (*payment gap*) oluşturmaktadır, bu oran 2021 yılında %7'ye yükselmiştir (Goldman Sachs, 2022, 2016).

Bu çalışma kapsamında görüşme gerçekleştirilen müzisyenlerden birisi, Türkiye'deki Spotify ve ödediği telif ücretiyle ilgili bilgi aktarırken ülkenin ekonomik durumunun etkisini şöyle ifade etmişti:

Türkiye'de üyelerden çok para alamadığı için, sonuçta TL alıyor kimseden gidip on Euro almıyor. Gidiyor elli lira altmış lira para alıyor. Az para aldığı için seyirciye de hemen sanatçılara da az para dağıtıyor. Senin parçan Almanya'da dinlerse sana da Euro'yla para ödüyor. Mesela yaptığın parçalar Almanya'da falan yurt dışında dinlendiği zaman gerçekten güzel para alıyorsun. Yani yine dönüyor dolaşıyor bizim buradaki durumlara çıkıyor. (Görüşmeci 9)

Bu ifadeye göre ünlü bir şarkıcı olan Aleyna Tilki 2017’de çıkan ve çok dinlenen “O Sen Olsan Bari” şarkısı ile 33.289.640 dinlenme sayısı ile Spotify’da 99.868 TL ile- 166.448 TL kazanmıştır.⁵ Altı yılda kazanılan bu telif ücreti yıl başına 16.644 TL ile 27.741 TL arasındadır. Ay başına göre ise 1387 TL ile 2311 TL arası gelir getirmektedir. Bu rakamlar Türkiye’nin en çok dinlenen müzisyenlerinden birinin kazanabildiği telif ücretidir.

2.1.3. Verileştirme

Cukier ve Mayer-Schönberger tarafından “hayatın bütün yönlerinin alınıp veriye çevrilmesi” olarak tanımlanan verileştirme (*datafication*), bugün müzik sektörünün ayrılmaz bir parçası haline gelmekle beraber müzik sektörünü dönüştürücü bir etkiye de sahiptir (Cukier & Mayer-Schönberger, 2013). Öyle ki 2015 yılında Apple’ın veri analizi şirketi Musicmetric’i, Pandora’nın (Radyo) Next Big Sound’u ve Spotify’nın Seed Scientific’i satın almasıyla beraber müzik sektörü verileştirmeyle gerçek anlamda da iç içe geçmiştir (Hagen, 2022, s. 187’de atıfta bulunulduğu gibi). Youtube, Facebook, Tiktok, Twitter, Instagram gibi platformlar verileri kendileri sunar veya data, veri şirketleri aracılığıyla ayrıca satın alır. Bu veriler akışta, çalma listesi oluşturmada, içerik üretmede yani çok geniş bir alanda neredeyse herkes tarafından kullanılmaktadır. Ek olarak verileştirme; dönüştürücü etkisi olduğu gibi manipülasyona açık olması sebebiyle sektörde güvensizlik oluşturmaktadır çünkü verinin kendisi hem araç hem özne olarak sektörün bir parçası olarak yer alır. İsteğe göre dinlenme sayıları, beğeniler, izlenme sayılarının artırılabilmesi verinin araçsallığı olarak, dönüştürücü gücü de özneliği olarak değerlendirilebilir. Veri manipülasyonu ile ünlü olan birçok kişi olduğu yazılmakta, ünlü olmak ve daha çok dinlenmek için çalışmanın iyi bir bütçe ile desteklenmesi gerekmektedir. Üstelik çoğu insan bunun doğal bir popülerleşme süreci olduğunu düşünmektedir.

İnanamazsın yani içinde bulunduğum için biliyorum işin mutfağında. Parasını bastığın anda zaten liste başında o iş güzel olsun olmasın. Alt yollardan, Spotify’nın veya YouTube’un yakalayamayacağı şekillerden bir şekilde yazılımlarla, onlarla bunlarla bu halledilebilen bir şey. Parası olan basıyor parasını. ... (ünlü bir isim) diyelim ki parası var şu an, alttan alttan fake (sahte)

⁵ Dinlenme sayısı 28 Mart 2023 tarihinde Spotify’da alınmıştır.

dinlenmeler basılıyor. Çünkü bunun için sadece gereken şey para. Dolayısıyla dediğim gibi mafyacılık ya müzisyenlik. (Görüşmeci 19)

Bir yandan akış platformların çalma listelerine girmek prestijli olarak kabul edilmekte ve listelerde yer almak kişinin dinleyici sayısını artırarak ünlü olma olasılığını yükseltmektedir (da Costa Oliveira, 2021). Bu listelere girebilmek için liste küratörleri tarafından büyük referanslar hatta belki de para aracılığıyla keşfedilmek gerekmekte, rastgele keşfedilme gibi bir ihtimal çok düşük kalmaktadır. Müzik pazarında, çalma listelerine girmeyi taahhüt eden şirketler bulunmakta ve bu şirketler varoluş sebepleriyle veri manipülasyonunu açıkça kanıtlamaktadırlar (SoundCampaign, t.y.).

2.1.4. Yıldız Ekonomisi ve Endüstriyel Yapı

Yıldız ekonomisi, paranın çoğunluğunun az kişinin elinde bulunmasını ifade eden bir olgudur. Müzik endüstrisinde olduğu gibi spor, sanat, edebiyat, şov dünyasında, eğlence sektöründe görülür (Rosen, 1981). Yıldızlar büyük bir fabrika sahibi olmadan veya onu yönetmeden; klasik burjuvazi gibi üretim araçlarına sahip olmadan ve/veya aristokrat olmadan maddi açıdan refaha ulaşmış kişilerdir. Bu geliri büyük kitleler tarafından bilinmeleri ve takip edilmeleriyle elde etmektedirler. Yıldızlar birçok ürün üretiyor ve yönetiyor olabilirler (CD, plak, kaset, tişört, performans, kayıt vs) ama asıl ürün kendileridir; pazarlama stratejileri bunun üzerine kurulur.⁶ Teknolojinin gelişmesi yıldızların oluşmasındaki en önemli etken olmuştur. Öyle ki amplifikatörlerin icadıyla sesin ulaşabileceği insan sayısının artması ve konserlerin büyümesi fan kitlesinin büyümesini sağlamış, kayıt teknolojileri ise müzisyenlerin küresel olarak tanınmasını kolaylaştırmıştır. Enrico Caruso 1904'te yayınlanan albümüyle dünyanın ilk yıldızı olur ve Gramophone Company ile anlaşması neticesinde o dönemde teliften bir milyon pound kazanır (EMI Archive Trust, 2023). Radyo, televizyon, kayıtlı müzik müzisyenlerin dinleyicilerini büyütmüş ve popülerliklerini küresel boyuta taşımıştır (Rosen, 1981).

Bir endüstride yıldızlık olabilmesi için orada; “İlkin, ölçek ekonomisi geçerli olmalıdır, yani bir kişi, yeteneklerini izleyici başına oldukça düşük bir ek maliyetle geniş bir izleyici kitlesine uygulayabilmelidir. İkinci olarak da piyasadaki oyuncular,

⁶ Belki de bu sebeple onları siyasi tutumlardan uzak, kendi görüşünü belirtmeyen, sergilenen bir heykel gibi görmek istenir aksi halde işine ihanet ettiği düşünülür ve bu durum yakışsız bulunur.

birbirlerinin kusurlu ikameleri olmalıdır yani her birinin yaptığı iş farklılaşmış ve benzersiz olmalıdır” (Krueger, 2020, s. 28). Yıllar içinde müzik endüstrisi dağıtım ve tanıtım maliyetini iyice düşürmüştür ve özellikle bugün yeni sosyal medya sayesinde müzik dağıtımı çok düşük bir maliyetle gerçekleştirilebilmektedir. Endüstri aynı zamanda kişisel özelliklerin öne çıkarılabileceği ve kimliklerin markalaşabileceği bir endüstri olması bakımından ikinci özelliği de karşılamaktadır. Müzik endüstrisinde çoğu kişi yıldız olmayı ister veya en azından bu ihtimalin bir yerlerde olduğunu düşünebilir. Aslında müzik endüstrisi ünlü olma ihtimalini içinde barındırır ve bugün hala sınıf atlamanın yollarından biridir. Krueger’ın araştırmasına göre; 2016 yılında sosyoekonomik olarak alt sınıftan gelen ve Billboard Top 100 müzisyen listesine giren müzisyenlerin oranı %26,5 olarak çıkmaktadır (Krueger, 2020). Yazar bunun sebebinin Hip Hop yükselişine bağlar ve bu durumun Türkiye müzik endüstrisi için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Öyle olmasaydı Türkiye’nin yoksulluğu, uyuşturucuyu, ayrımcılığı anlatan üçüncü dalga rap’i, sosyoekonomik düzeyi düşük olan mahallelerden birden fazla ünlü çıkaramazdı. Öte yandan Krueger’ın paylaştığı istatistiklere göre müzik endüstrisinin en çok kazanan yıldızlarının kazancı, en çok kazanan CEO’lar ve sporcuların yanında çok küçük kalmaktadır. 2017 yılı rakamlarına göre en çok kazanan müzisyenler yıllık ortalama yirmi milyon dolar kazanırken, CEO’lar ortalama otuz yedi milyon dolar, sporcular ortalama elli bir milyon dolar kazanmıştır (Krueger, 2020). Müziğin yıldızları diğer endüstrilerin yıldızlarından bariz şekilde daha az gelir elde etmektedirler.

Adler (1985) endüstrinin bir kapasitesi olduğunu ve sahip olabileceği yıldız sayısının sınırlı olduğunu eklemektedir (da Costa Oliveira, 2021, s. 9’da atıfta bulunulduğu gibi). Kapasite sınırı, ekonominin bir dönüşüm geçirebilme ihtimalini akıllara getirir. Bugün yeni sosyal medya aracılığıyla ünlü olan çok fazla insan bulunmaktadır. Bu noktada “*influencer*”lık içeriğinin bugün yıldızlığın yerine geçmiş olabileceği de düşünülebilir. Bu çalışma için görüştüğüm müzisyenlerden biri müzisyen olarak ünlü olmanın yolunun influencer’lıktan geçtiğini ifade etmişti, bu da bahsettiğim eşleşmeyle örtüşmektedir:

Müzikal olarak ben müzisyen olarak ünlü olacağım bu çok zor. Çünkü klasik meseleye geleceğim internetten sonra kendini duyurmak çok kolaylaştı. Bir yandan da çok zorlaştı. Gene hiçbir şey fark etmedi.

Çünkü herkesin kapısı açıldı. Yani şu an bağımsız bir müzisyenin parçasını paylaşınca Spotify'da küçüktür binden başka görebileceği hiçbir şey yok. Öbür türlü gerçekten mucize olur. Ve hani nasıl ünlü olacaksın? Gene biraz influencerlık'la olabilirsiniz yani. Müzisyen kimliğiyle bunu gösterip de gene influencerlık yoluyla olabilirsiniz. Ha ben nasıl ünlü olabilirim, ben de anca böyle ünlü olurum yani. Yani yaptıklarımı çıkardıktan sonra bunların arkasında durup bireysel olarak bir promosyona girişebilirim yani. Olay bu (Görüşmeci 1).

Bu aşamada yıldızlık olgusunun incelenmesinin “müzik endüstrisinde bir kariyer yürütülecekse nihai amacın yıldızlık olması gerektiğine” dair olan algı ve baskının anlaşılmasındaki kritik önemi mevcuttur. Çünkü bu algı çoğu zaman müzisyenlerin yaşadıkları sömürüyü normalleştirmesine sebep olmaktadır. Nancy K. Baym'ın aktarımıyla bir artist ve repertuar uzmanı (A&R person) bir konferansta şu cümleyi kurar; “Ya Jay-Z olmak istiyorsundur ya da bir hobicisindir.” (Baym, 2018, ss. 137-138'de atıfta bulunduğu gibi) Baym, müzik sektörünün ünlülük ve hobicilik arasında var olmaya çalışan müzisyenlere yalnızca küçük bir alan tanıdığını eklemekte ve bu sırada endüstrinin müzisyenleri sömürmekte olduğunu yazmaktadır (Baym, 2018). Tez görüşmecilerinden Görüşmeci 19 kendi durumunu anlatıyor;

Senin için Lady Gaga, toz pembe bir hayat yaşıyor ama biraz büyüdüğünde ve müzisyenliğin ve geri kalan tüm mesleklerin iç tarafındaki savaşları gördüğünde bu savaşların içinde olmak istemediğinin farkına varıyorsun ve buna kendini ikna etmen birazcık zaman alıyor. Çünkü herkes senin çok ünlü bir müzisyen olmanı bekliyor ve sürekli bunun için destekliyorlar ama fark ediyorsun ki aslında istediğin şey bu değil. Kendi açımdan söylüyorum. Ben bunu çok yeni kabul ettim. Ama şu an huzurlu hissediyorum. Mesela o iç savaşı verdiğim zaman da ‘hayır ben ünlü olmalıyım, neden şarkılarım dinlenmiyor?’ Noktasındaydım. Ama şu an çok daha huzurlu bir noktadayım. Yani o iç savaşı bitirdim gibi bir noktadayım (Görüşmeci 19).

“Ünlülük” diğer aktarımlardan da görülebileceği gibi müzisyenler için ekip işinden ziyade bireysel girişimlere bağlanmaktadır. Benzer bir veriyi Krueger da aktarır: Billboard ilk 100 müzisyen listesindeki grupların üye sayılarının ortalaması 1976’da 4,5 iken 2016’da 3,2’ye doğru düşüş göstermiş, üstelik solo müzisyen sayısının arttığı görülmüştür (Krueger, 2020).

Bunun sebebi neoliberal politikaların bireye “kendilik girişimciliğini” dayatması olabileceği gibi sektörün ekipten ziyade bireylerin yükselmesine daha uygun olması olabilir. Diğer yandan yıldız olmak da bir güvence oluşturmamaktadır çünkü her an durum tersine dönebilir.

Endüstri çok küçük. Çok çabuk doluyor, alternatif çok. Her şey hazır. Şu an ben çıksam hiçbir kayıp olmayacak. Şu an Murat Boz da çıksa hiçbir kayıp olmayacak. Ne olacak? Hiçbir şey olmayacak. Murat bu, yıldız. Daha da büyük. Kim çıksa, hiçbir kayıp olmayacak yani. Müslüm Gürses öldü. Müslüm Gürses’in şarkıları da duruyor ayrıca. Onun yerine de arabesk söyleyen bir sürü kişi var. Böyle yani bu iş. Bu işi bilerek giriyoruz. Sıfırdan kendine yer edinmeye çalışıyorsun yani. Dünyada da böyle (Görüşmeci 1).

Görüşmecinin bahsettiği gibi müzik endüstrisi ekonomik açıdan küçük bir endüstridir. Daha önce başat olan geleneksel müzik endüstrisi içerik üretimi, üretim (kayıt), imalat, satış ve pazarlama, dağıtım olarak organize olmaktaydı. Bu organizasyonun içine yıldızı parlayacak birini bulma ve onunla anlaşmak, içerik üretimi, besteyi kapsayan ilk aşama da girmektedir. İkinci aşama CD’ye kayıt ve albümlerin üretiminin yapıldığı aşamadır ve bu aşamada şirketler kayıt için sanatçılara bir miktar avans vermektedir. CD’lerin imal edilme aşamasını kapsayan imalat aşamasında, bazı büyük şirketler imalatı kendi bünyesinde yapmaktaydı, küresel olarak dağılmış fabrikalarda üretim gerçekleştirilmekteydi. Dördüncü bölüm olan satış ve pazarlama bölümünde ise basın, radyo ve televizyonla ilişkinin kurulduğu ve grubun veya müzisyenin reklamının yapıldığı bölümdür, son olarak dağıtım aşamasında büyük şirketler başka ülkelerdeki dağıtım ofislerinden satış ve dağıtımı gerçekleştirebilirken bağımsız şirketler yerel dağıtıcılara bunun için lisans vermek zorundadır. Best Buy, Walmart gibi büyük marketlere toptan satış yapılır. Türkiye’de ise bunun örneği D&R olabilir (Graham

Vickery, 2005). Günümüzde Warner Music, Universal Music Group, EMI Recorded Music ve Sony/BMG Entertainment olmak üzere dünya çapında dört büyük müzik yapım şirketi mevcuttur ve Universal Music Group bunlardan en büyüğüdür. Konser organizasyonunda ise Live Nation ve Anschutz Entertainment Group (AEG) tekel haline gelmiş durumdadır (Krueger, 2020). Çoğu şirket genelde riskli yatırımlar yapar ve anlaşma imzaladığı on müzisyenden sadece biri bile başarılı oluyorsa şanslıdır. Bir kişinin yıldızlaşması geri kalan dokuz kişiyi finanse etmiş olur, yapım şirketleri bu stratejiyle çalışırlar. Bu şirketler müzisyenin yanı sıra onunla ilişkili kolye, tişört gibi ürünler de satarlar (Graham Vickery, 2005). Bağımsız plak şirketleri de endüstrinin bir parçasıdır, üstelik riskli janrlara ve artistlere şans vererek endüstriye yenilik getirme ihtimalini barındırırlar. Bugün müzisyenler büyük yapım şirketleriyle veya bağımsız şirketlerle çalışmayı tercih edebileceği gibi ikisi arasında geçiş de yapabilmektedir. Bir diğer seçenek olarak online dağıtım şirketlerine ulaşmanın kolaylığı ve ucuzluğu yapım şirketlerini aradan tamamen de çıkartabilir. Bu, müzisyenin durumuna, tercihine ve stratejisine bağlı olarak değişmektedir.

Yeni online müzik dağıtımında ise, artist yapımcılar veya direkt olarak akış platformları aracılığıyla dinleyiciye ulaşır. Yapımcılarla devam etmeyi tercih ederse yapımcılar; online müzik marketlere, internet hizmetlerine, akış platformlarına, üçüncü parti online müzik marketlerinin yanı sıra yine geleneksel toptancılara ulaşır ve müziği dinleyiciyle ulaşmasını sağlarlar. Pazarlama ve Satış daha çok çevrimiçi devam etmektedir, akış platformlarındaki çalma listelerine sanatçıyı ekletebilmek büyük bir satış başarısı örneği haline gelmiştir. Çünkü Luis Aguiar ve Joel Waldfogel'un (2018) araştırmasının ortaya çıkardığı sonuca göre çalma listelerinin tanınma ve ünlülükte etkisi büyüktür (Krueger, 2020, s. 206'da atıfta bulunulduğu gibi).

2.1.5. Müzik ve Soyutluk

Müzik endüstrileşmeden yani kayıtlı müzikten önce sadece belli zamanlarda ve mekanlarda ulaşılabilen bir kültürel ve sanatsal ürün olarak var olmaktaydı. Müzik sadece bir eylem değil çoğu zaman sosyal bir olgudur. Bugün ise müziğin hem dinlenme biçimi hem formu değişmiş durumdadır. Müzik kayıt teknolojileri gelişmeden önce anlık, her seferi birbirinden farklı olan bir performansın ürünüdür. Yine soyut bir üründür ancak sahneyi, çalanları, dinleyenlerle beraber ortak anları

paylaşılan ve aslında görsel yanı olan bir üründür ve bu haliyle icra edenleri, eşlik edenleri görmek mümkündür. Kayıt teknolojileri müziğe bir meta, bir mekân ve sınırsız zaman ekler ve ondan görselliğini -görece- almıştır.

Öncelikle müzik kaydedildiği plaklarla ve daha sonrasında kaset ve CD'lerle dağıtım için bir metaya bağlanmıştır. Ürünün fiziksel bir meta olarak bir karşılığı bulunmakta, meta olması onu koleksiyon malzemesi olarak da var etmektedir. MP3 ve bilgisayar teknolojileriyle beraber müzik bu özelliğini yitirmiş, fiziksel metadan ziyade indirilebilir bir sanal formata dönüşmüştür. Korsan müziğin yükselişiyle beraber müzik mekansızlaşmıştır ve kontrolün kaybolmasıyla ve aslında müzik de kaybolmuştur. Bu müziğin değerinde büyük bir düşüş yaşanmasına sebep olmuştur. Akış platformlarıyla beraber ise dosya olarak indirilebilirlik özelliğini de yitirmiş, anlık çalınan seslere dönüşmüştür. Böylelikle kayıt teknolojisi öncesi haline daha yakın bir hale gelmiştir ancak arada bir fark bulunur; müziğin akıştaki versiyonu sınırsızca ve aynı şekilde tekrar edebilen bir versiyondur. Müzik önce bir maddeye bağlandı, ona değer biçildi, sonra o madde biraz daha soyut bir halde her yere yayıldı, en son madde ondan alındı. Kayıtle beraber müzik özel alanın istenilen zamanda dinlenebilen bir ürünü haline geldi. Bir restorana veya sahneye gitmeden, kamusal bir alana çıkmadan, evde gramofon aracılığıyla sunulan müzik dinleme olanağı müzik algısında büyük bir değişime sebep olmuştu. Müzik önce sosyal bir eylem olma özelliğini kaybetti ve teknolojinin ilerlemesiyle, walkman, ipod, akıllı teknolojilerle beraber bir oda ortamından çıkıp kulaklarımızın içine kadar girerek tamamen bireysel bir özelliğe büründü. Böylelikle müziğin mekansallığında tahmin edilemez değişiklikler gerçekleşmiş oldu. Müzik bugün her yerde ve her zaman dinlenebilen ve kişisel, özel bir ürün halinde hayatımızda yer almaktadır.

Konserlerde ise ulaşılabilen dinleyici sayısı amplifikatörlerle çok yüksek sayıya ulaşabilmektedir. Bu durum dinleyici ve müzisyen ilişkisini de değiştirmekte, daha kolay iletişim kurulabilecek ve beraber müzik yapma deneyimini paylaşabilecek dinleyiciler yerini yüzbinlere ve uğultulara bırakır. İletişimin biçimi değişmekte, endüstrileşmeyle beraber daha profesyonel bir iletişim kurmak ve onu yönetmek gerekmektedir. Öte yandan kayıt teknolojisi müziği icracılarıyla birbirinden koparmakta; müzik eseri performansını görmeden, sadece duyarak deneyimlenebilen bir ürün haline getirmektedir. Bu kopukluk müzisyenle emeğini de birbirinden

koparır. Arkasında emek verenleri bilmeden ve ayırdına varmadan dinlenen müzik, kendiliğinden var olmuş gibi bir yaklaşımın oluşmasına sebep olmaktadır. Diğer yandan enstrümanların yerini yazılımların alması gibi üretim araçlarında meydana gelen değişiklikler, bedensel emeği bilişsel emeğe aktarmış oldu. Bu durum canlı müzikteki görselliğin de değişmesine sebep olur; sahneler sadece ellerinde enstrümanlarıyla ortak üretim yapan müzisyenleri değil, tek başına bilgisayar başındaki DJ'leri de daha sık ağırlamaktadır. Byrne endüstrileşme ve dijitalleşme sürecindeki değişimi; “Müziğe para öder veya kendimiz çalardık; müziği çalmak, duymak ve deneyimlemek istisnai, nadir ve özel bir tecrübeydi. Şimdiyse müzik her yerde, parayla satın aldığımız ve tadına vardığımız ise sessizlik” olarak ifade eder (Byrne, 2021, s. 148). Bu süreçte müzik üretimi ve dağıtımı da dijital teknolojiye uyarlandı. Evde üretilen ve kaydedilen müzik, dağıtımcılık yapan platformlar üzerinden yayılabilir hale gelmiştir. Diğer yandan *freelance* çalışanları ve işverenleri bir araya getiren yeni medya platformları sebebiyle çalışma ilişkileri diğer sektörlerde olduğu gibi müzik sektörü için de uzaktan yürütülür hale gelmektedir. Üretim ve dağıtım soyutlaştığı gibi çalışan ilişkileri de soyutlaşmıştır. Yeni medyanın birçok kişiyi görünür kılmasıyla müzisyenler artık daha zor yıldız olabilmektedir. Görünür olan kişi sayısı ve ünlü sayısı arttıkça bunların arasından sıyrılmak neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Böylelikle *influencer'lık* sebebiyle yıldızlık da soyut ve nostaljik bir kavram olarak hayatımızda yer almaya başlamıştır. Yüz yıldan fazla bir zaman ve teknolojik değişimler müziği hem biçimsel hem mekânsal olarak değiştirmiştir. İnsanların müzikle ilişkisi de değişmiş, günlük yaşamın parçası olan basit müzik zamanla daha az görünür olmuş, müzik sadece profesyonel tarafıyla ve performans alanıyla öne çıkmaya başlamıştır. Müzik gittikçe sosyal olandan yalnız olana doğru evrilmiş, emekle bağları daha görünmez olmuş; her anlamda daha soyut bir hale gelmiştir. Bu değişimlere ayak uydurmanın yanı sıra müziğin değerini korumaya çalışmak kısa zamanda büyük değişimler yaşayan bu endüstri için zorlu bir süreci de ifade etmektedir.

2.2. Genel Durum ve Problemler

Bu bölümde globaldeki canlı müzik ve kayıtlı müzik endüstrisinin istatistiksel verilerinden ve devamında Türkiye’deki müzik endüstrisinin globaldeki yerinden, endüstrinin büyüklüğü ve istihdamın özelliklerinden bahsedilecektir. Endüstrideki istihdama dair Türkiye’de ve dünyada paylaşılan istatistiklerin, müzik endüstrisinden ziyade kültür istihdamı özelinde paylaşılması, endüstri özelinde veriye ulaşılamamasına sebep olmaktadır. Ayrıca sektörde kayıt dışı istihdamın yüksek olması, istihdamın büyük bir kısmına dair verinin tutulamamasına sebep olmaktadır. Endüstriye dair problemler ise; çalışmanın görüşmecileri, sendikanın açıklamaları ve Mehmet Çırık’a’nın yazıları, haberler, sektöre dair yayınlanan raporlardan derlenmiş ve kayıt dışı istihdam, yoksulluk, pandemi, belirsizlik ve güvencesizlik, mekâna dair yaşanan problemler başlıklarında incelenmiştir.

2.2.1. Genel Durum

Müzik endüstrisi kültürel endüstri içinde az bir yer kaplamakta, 2017 verilerine göre kültürel endüstrinin yalnızca %2’sini oluşturmaktadır (Krueger, 2020, s. 44). Müzik endüstrisinin kapsamını kayıtlı müzik ve canlı müzik endüstrileri olarak tutmak gerekmektedir çünkü çalışanları iki endüstride birden bulunur ancak çalışmalarda canlı müzik endüstrisinin çoğunlukla kapsam dışı bırakıldığı görülmektedir. Kayıtlı müzik endüstrisi dünya çapında 2022 yılında önceki yıla göre %9 büyümeye göstererek 26,2 milyar dolarlık büyüklüğe ulaşmıştır. Kayıtlı müzik endüstrisine göre çok daha büyük olan konser endüstrisinin 2023 yılında 39 milyar dolar olacağı tahmin edilir (Statista, 2023). Canlı müzik endüstrisi kayıtlı müzik endüstrisinin bir buçuk katına yakın bir büyüklüktedir. 2017 verisine göre en çok kazanan yüz müzisyenden kırk sekizi gelirinin %80’ini canlı müzikten ve turnelerden kazanmış, sadece %15’ini kayıtlı müzikten elde etmiştir (Krueger, 2020, s. 53). Goldman Sachs raporunda 2022’de kayıtlı ve canlı müzik endüstrisinin 81,6 ila 87,6 milyar dolar arası, 2023’te ise 90,7 ila 94,9 milyar dolar arası büyüklüğe sahip olduğu/olacağı tahmin edilmektedir (Dredge, 2022). Konserler pandemi dönemi hariç müzisyenlerin en çok gelir getiren ekonomik aktivitesi olarak karşımıza çıkar. Eğlence sektörü, genelinde pandemiyle beraber “daha uzak mesafeli, daha sanal, daha fazla çevrimiçi akış temelli, daha kişisel ve ev merkezli” bir karaktere bürünür (Küresel Eğlence ve Medya Sektörüne Bakış 2020-2024 | PwC Türkiye, t.y.).

Globalde kayıtlı müzikten elde edilen gelirin %67'si akış hizmetlerinden elde edilirken fiziksel satışlardan 4,6 milyar dolar gelir elde edilmiştir. Performans telifinden ise %9,4 oranla 2,5 milyar dolar; senkronizasyon gelirlerinden ise %2,4 oranla 0,6 milyar dolar; yüklemeler ve diğer dijital platformlardan %3,6 oranla 0,9 milyar dolar gelir elde edilmiştir (IFPI, 2023). Akış platformu gelirlerinde, konserlere kıyasla çok düşük kalsa da, 2022 yılı içerisinde %11,5 büyüme gerçekleşmiştir ve 2022 yılı 17,5 milyar dolarlık akış geliriyle şu ana kadar en büyük akış gelirinin elde edildiği yıl olmuştur. Dünya çapında bir yıl içinde 589 milyon kişi akış platformlarından ücretli olarak yararlanmıştır.

Türkiye'deki müzik endüstrisi ise 2021 yılında dünya çapında 33.sırada yer almaktadır (muzikanaliz, 2021). 2022 yılında en büyük on müzik pazarı sırasıyla ABD, Japonya, Birleşik Krallık, Almanya, Çin, Fransa, Güney Kore, Kanada, Brezilya ve Avustralya olarak karşımıza çıkar (IFPI, 2023). 2020 yılında yayınlanan Musically raporuna göre Türkiye müzik harcamalarında en alt sıralarda yer almaya aday bir ülke olarak gözükmemektedir. Ekonomi politikası sebebiyle müzik endüstrisi konserler, reklam gelirleri ve sponsorluk açısından zayıflamış ancak pandeminin etkisiyle dijital akış hizmetleri kullanımı artış göstermiş ve kayıtlı müzik geliri yükselerek 2022 yılında 51,2 milyon dolara ulaşmıştır (*Music Streaming - Turkey | Statista Market Forecast*, 2023; The Orchard, 2020). PWC pandemi ve eğlence ve medya sektörü raporuna göre Türkiye'deki müzik, radyo ve podcast endüstrisinin 2019'da 184 milyon ABD doları iken; hem pandemi hem Dolar/TL paritesindeki değişiklik sebebiyle 2020'de 141,5 milyon ABD dolarına gerilemesi beklenmekteydi. Türkiye'de kayıtlı müzik gelirleri de 2022 yılı içinde parite değişikliğinden ötürü düşük kalmıştır (Stassen, 2023; muzikanaliz, 2021). Türk Lirası'nın değer kaybı üretimin yerel para biriminde gerçekleşmesi ancak dijital araçların ve enstrümanların dolarla satılması sebebiyle çalışanları zor durumda bırakmıştır. 2021'de Türkiye'de hane halkının kültürel harcamalarından en düşük oranın %3,3 ile enstrümana ayrılan bütçe olduğu dikkat çekmektedir (TÜİK, 2023). Müzisyenlerin de içinde bulunduğu bu oran bize gösteriyor ki müzisyenler çalışma araçlarını yenileyememektedirler.

İki haftadır gitar telini değiştirmesi lazım. Bir gitar teli yüz elli TL. Kötüsüdür artık herhalde şu an, yani giriş seviyesi. Normal bir gitar teli yüz elli TL ve bence haftada bir değişmesi gerekiyor. Ama en son

gitarının telini ne zaman değiştirdin diye soracaksın? Yani üç ayda bir değiştirdiğim oldu. Gitar telinden artık ses çıkmıyor, hani böyle boğuk bir ses çıkıyor falan ama işte o masraftan kısıyorsun sürekli. Sürekli kısman gerekiyor. Kısıyorsun. Bu konularda düşünmeden hareket etmek, bunları düşünmeden alabilmek konumuna gelmek istiyorum (Görüşmeci 2).

2.2.1.1. Çalışan İstatistikleri

Müzik endüstrisi çalışanları; besteciler, söz yazarları, icracılar, yorumcular, miks ve aranjman yapanlar, kayıt teknisyenleri, yapımcılar, menajerler, rodiler, tonmaysterler, performans ve kayıtlı müzik aşamasında ve dağıtımında müzikle ilgili çalışan herkesi kapsamaktadır. Bu tanımlamalar karakteristik görevler ve yeteneklerin kategorize edildiği Uluslararası Standart Meslek Sınıflaması (ISCO-08)'na göre "265 numaralı yaratıcı ve performans sanatçıları; 2354 numaralı diğer müzik öğretmenleri; 3435 numaralı diğer sanatsal ve kültürel yardımcı profesyoneller; 7312 numaralı müzik aleti yapımcıları ve akortçuları" meslek kategorileri altında ve Avrupa Topluluğunda Ekonomik Faaliyetlerin İstatistik Sınıflaması (NACE) rehberine göre ise "59 numaralı sinema filmi, video ve televizyon program yapımcılığı; ses kaydı ve müzik yayıncılığı aktiviteleri ile 90 numaralı yaratıcı, sanat ve eğlence aktiviteleri" içinde yer alır (Eurostat, 2008; International Standard Classification of Occupations (ISCO), 2008).⁷ Müzik endüstrisi çalışanları bunun yanı sıra biletçiler, enstrümanları taşıyan tır şoförleri, mekân sahipleri gibi başka sektörlerden de kişilerle beraber çalışırlar. Bu bölümde, müzik endüstrisi özelinde çalışan verileri yayınlanmadığı için kültür endüstrisi verileri kullanılmak zorunda kalınmıştır. Bu sebeple müzisyen olup kültürel sektörde istihdam edilmeyen ve başka sektörlerde çalışan kişiler istatistiğın dışında bırakılmaktadır.

Genel olarak kültürel istihdamda son birkaç yıldır düşüş gözlemlenmektedir. Avrupa Birliği ülkelerinde 2018 yılında 8,7 milyon kişi kültürel istihdamda yer alırken 2021 yılında kültür endüstrisinde çalışan 7,4 milyon kişi bulunmakta ve bu rakam toplam istihdamın %3,7'sine tekabül etmektedir. Bu üç yılda 1,3 milyon kişilik azalmanın sebebi pandemi olarak açıklanmaktadır. Kültürel endüstrinin bir kolu olan yaratıcı,

⁷ Mesleklerin listesine şuradan ulaşabilirsiniz; <https://esube.iskur.gov.tr/Meslek/meslek.aspx>

sanatsal ve eğlence sektöründeki istihdam ise 2019'dan 2021'e kadar yüz bin kişi kaybederek insan kaynağı bakımından %10 kayıp yaşamıştır (Culture Statistics - Cultural Employment, 2023). Türkiye'de ise kültür istihdamı oranı Avrupa ortalamasının altında; 2018 yılında 659 bin kişiyle beraber toplam istihdama oranı %2,3'e tekabül etmektedir. 2021 yılı TÜİK rakamlarına göre ise 642 bin kişi kültürel istihdamda yer almaktadır (TÜİK, 2023). Üç yılda istihdamda on yedi bin kişinin eksilmesinin sebebi iş değiştirmeleri veya kayıt dışı çalışmaya geçmeleri olabilir ancak bununla ilgili bir veri bulunmamaktadır. Müzik-Sen Yönetim Kurulu Üyesi Hasan Aldemir tarafından 2020 yılında verilen iki farklı habere göre sadece İstanbul'da iki yüz bin veya dokuz yüz bin olmak üzere Türkiye genelinde bir milyon müzisyen olduğu tahmin edilmektedir (Güvenç Dağüstün, 2020; Haber Sol, 2020). Kayıt dışı çalışmadan ötürü tam rakam bilinmese de sadece müzisyen sayısının bir milyon kişi olduğu düşünülürse kültürel endüstrinin genelinde kayıt dışı çalışma oranının çok yüksek olduğu söylenebilir. Avrupa genelinde kadınların kültürel endüstride istihdamı erkeklerden daha düşük gözükmemekte (%46,1) ancak bu oran genel istihdam verileriyle (%46) paralel çıkmaktadır (EUROSTAT, 2019). 2021'de ise bu fark en düşük seviyesine gerilemiş, kadınlar %49, erkekler %51 oranla istihdam edilmiştir (Recovery in Cultural Employment; Gender Gap Narrows, 2022). 2018'de Krueger'in yaptığı araştırma sonucunda ise kadın müzisyenlerin %72'sinin cinsiyet kaynaklı ayrımcılığa uğradıklarını ve %67'sinin cinsel taciz mağduru olduklarını belirtmektedir (Krueger, 2020, s. 89). Türkiye'de ise kültürel istihdamda kadın ve erkek oranı birbirine yakın gözükmemektedir (Dudu vd., 2022, s. 12'de atıfta bulunulduğu gibi).

2021'de AB'de kültür endüstrisi çalışanlarının %32'si serbest meslek erbabı olarak çalışmakta, bu oran bütün ekonomi genelinde %14 olarak karşımıza çıkmaktadır. Eurostat raporu bu farkın sebebinin kültürel işlerin serbest meslek/freelance ve esnek olmasından kaynaklandığını ve bunun iş güvencesizliğine ve önemli gelir farklarına götüreceğini aktarmaktadır (EUROSTAT, 2022b). Aynı raporda kültürel endüstri içindeki sanatçılar ve yazarlar kategorisinde⁸ serbest meslek şeklindeki istihdamın %48'le ortalama orandan daha yüksek olması dikkat çekmektedir. Özellikle Birleşik Krallık'ta bu oran %65 olarak gözükmemektedir. Türkiye'de ise 2021 yılı TÜİK

⁸ Rapor bu kategoriye şunları alıyor; görsel sanatçılar, müzisyenler, dansçılar, aktörler, film yönetmenleri ve diğerlerini.

verilerine göre “kültürel istihdamda olanların %60,4’ü ücretli, maaşlı veya yevmiyeli çalıştı, %39,6’sı işveren, kendi hesabına veya ücretsiz aile işçisi olarak çalıştı” (TÜİK, 2023).

Türkiye kültürel istihdamında 2021 yılı için yarı zamanlı çalışma oranı %25,9, tam zamanlı çalışma oranı ise %74,1 olarak açıklanmıştır (TÜİK, 2023). Haftalık ortalama çalışma saatleri ise 38,7 olarak verilmiştir (2023). 2018 yılı istatistiklerine göre AB içerisinde kültürel istihdamda tam zamanlı çalışma oranı erkeklerde %83 iken kadınlarda %67; bu oranlar genel istihdamda ise sırasıyla %90 ve %68 olarak karşımıza çıkmaktadır Yani genel istihdamla uyumlu olarak erkekler kadınlardan daha fazla tam zamanlı istihdam edilmekte ancak kültürel istihdamda bu oran kadınlarda paralellik gösterirken erkeklerde %7’lik fark görülmektedir (EUROSTAT, 2019, s. 72). Tam zamanlı çalışma oranının düşük olmasını Dudu, Ögüt ve Denizci “yüksek eksik istihdamla karşı karşıya olma ihtimali” olarak yorumlamaktadırlar (Dudu vd., 2022).⁹ Çalışma saatinin nasıl hesaplandığına dair bir veri ise TÜİK tarafından açıklanmamaktadır. Yapılan başka bir araştırmaya göre ise müzisyenler iş vaktinin %60’ını müzikle ilgili işlerle, %20’sini ise müzikle ilgili olmayan ek işlerle geçirse bile gelirinin sadece %39’unu müzik işlerinden kazanmaktadırlar (da Costa Oliveira, 2021). Müzisyenler benzer eğitim düzeyindeki işlere göre daha az para kazanan ve sanatsal işlerde gelirin çoğunu sanattan kazanmayan tek kategori olarak öne çıkmaktadırlar (da Costa Oliveira, 2021). İşverenler tarafından sıklıkla provalara ücret ödenmemesi, ücretlerin çalışma zamanının konser/performansla sınırlandırılarak belirlenmesiyle karşılaşılmaktadır. Bir görüşmeci bununla ilgili deneyimlerini paylaşmaktadır;

Yani şey tabii sıkıştırılmış bir program olduğu için söylediğim gibi iki prova bir konser ya da bir prova bir konser. Bir gün içerisinde epey bir vakit almış oluyor. Yani günde altı saat, yedi saat, sekiz saat bazen kaldığımız oluyor provada mola veriliyor tabii ki ama hani epey bir uzun sürüyor. Bu biraz yorucu olabiliyor. Bir de tabii verilen ücretler çok düşük aslında. Yani işte iki prova bir konser, işte bin beş yüz diyorlar mesela. Günlüğünü beş yüz lira gibi düşün. Yani günde altı saat, yedi saat orada kaldığına göre çok düşük bir ücret (Görüşmeci 11).

⁹ <https://piyasarehberi.org/sozluk/eksik-istihdam>

Yarı zamanlı müzisyenlik yapanların çoğu müzisyenlik yaparak geçinemedikleri için yarı zamanlı çalışmak durumunda kalanlardan oluşmaktadır. Dudu, Ögüt ve Denizci'nin araştırmasında, müzisyen olan görüşmecilerin %67'sinin özel sektörde çalıştığı, %16'sının kamu kuruluşunda, %3'ünün sivil toplumda başka işlerde çalıştığı verisi müzisyenlerin Türkiye'de ikinci mesleklerinin olduğu olgusunu gözler önüne serer (Dudu vd., 2022). Bu tez kapsamında yapılan alan araştırmasında da benzer bir sonuç görülür. Yirmi üç görüşmeciden on yedisinin müzikle ilgili veya olmayan başka bir mesleği bulunmakta, bunun oranı %74 olarak çıkmaktadır. İkinci mesleği olmayan altı kişiden üçü ise başka bir mesleği olması için uğraşmaktadır. Görüşmecilerden on biri preker ve güvencesiz bir başka işte ve altısı ise tam zamanlı daha az preker olan başka bir işte çalışmaktadır. Genel istihdamda tek işle geçinenlerin oranı %96 iken sanatçılar ve yazarlarda bu oran 2018'de %90 olarak gözükmemektedir. Rapor bunu güvencesiz bir iş yaşamına, kısa süreli iş sözleşmelerine, işin preker koşullarına bağlamaktadır; insanlar bir işle geçinemedikleri için ikinci bir başka preker iş yapmak zorunda bırakılmaktadırlar

O düzensiz ve ne olacağı belli olmayan bir müzik kariyeri içinde zorlanırsın gibi düşünüyorum yani dediğim gibi sadece müzik yapmaya odaklansaydım ben şu an büyük çıkmazdaydım diye düşünüyorum yani. Çünkü dediğin gibi belirsizlik çok fazla bu sektörde (Görüşmeci 15).

Tez görüşmecilerinin çoğunluğu ise (on sekiz kişiyle %78'i) alanlarının dışında müzikle ilgili başka alanlarda da çalışmaktadır. Örneğin düğün müzisyeni olan bir görüşmeci aynı zamanda müzik öğretmenliği yapmakta, kayıt müzisyeni olan bir diğer görüşmeci aynı zamanda bir ünlü arkasında çalmakta, kurumlarda sözleşmeli olarak çalışanlar aynı zamanda enstrüman dersi vermektedirler.

Bu arada bu işleri yapan herkes başka işler de yapıyor. Müzisyenlik dışında yapan da vardır ama asıl temel olarak bir yerlerde çalma, ders verme falan benim gibi herkesin ek işleri de var. Tek vapur veya tek metrodan hayatını geçindirenler ya emekliler, yaşlılar, öğrenciler falan böyle çoğunluk başka işler de yapıyor benim gibi (Görüşmeci 20).

İlk alan asıl gelir kaynaklarını oluşturmak üzere burada şöyle bir gruplandırma dikkat çeker; kayıt müzisyenliği yapanlar ikinci olarak eğlence mekanında veya ünlü

arkasında çalmakta; özel ders öğretmenliği yapanların ikinci alanları çeşitli çıkmakta; ünlü arkasında çalanların %66'sı eğlence mekânında, %33'ü sadece ünlü arkasında çalmakta; kurumlarda sözleşmeli çalışanların %66'sı özel ders vermekte; eğlence mekânı müzisyenlerinin %80'i başka bir alanda çalışmamakta; sokak müzisyenlerinin %50'si özel ders vermektedirler. Düğün müzisyenleri ise bir yandan konser müzisyeni ve kayıt müzisyeni olarak çalışmaktadırlar. Görüşmeciler arasında eğlence mekânı müzisyenlerinin başka sektörlerde işleri bulunmakta, yarısı preker ve freelance başka işlerde çalışmaktadır. Bu sebeple müzikle ilgili başka bir işte çalışmamaktadırlar. Bu durum bar müzisyenliğinin başka alanlardan ve sektörlerden insanlara açık olmasıyla açıklanabilir. Başka bir işte çalışan bir kişi müzisyenliği denemek istiyorsa bar müzisyenliği akla ilk gelen seçenek olmakta, barın karanlık atmosferi, bir çalışma mekânı olarak sorumluluğun başlangıç aşamasında daha kolay kaldırılabilceği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzisyen bardayken düğün müzisyeni gibi hizmet odaklı çalışmamakta ya da orkestra gibi daha yüksek bir hakimiyet ve disiplin gerektirmemektedir.

AB genelinde kültürel endüstride istihdam edilenlerin %59'u üniversite diplomasına sahipken genel istihdamda üniversite diploması olanların oranı %35 olarak karşımıza çıkar (EUROSTAT, 2019, ss. 68-69). Türkiye'de ise kültür endüstrisinde yüksek okul veya fakülte mezunu olanların oranı %38,6 iken genel istihdamda bu oran %27 olarak ortaya çıkar. Türkiye'de de kültürel istihdamdakilerin eğitim seviyeleri diğer sektörlerle göre bariz bir şekilde daha yüksek olmasına rağmen maaşlar düşük kalmaktadır (Dudu vd., 2022; TÜİK, 2023).

2.2.2. Problemler

Piyasada orijinal bestesiyle tekli veya albüm çıkarmak için çalışmış ve ünlü olabilmiş müzisyenlerin sayısı enstrüman icracısı müzisyenlerden azdır. Piyasayı çoğunlukla bir kayıt ürünü çıkarmak amacıyla olanlar açısından ele almak endüstrinin kendisini görmemizi engellemekte ve sömürüyü, sorunları örtmektedir. Müzik endüstrisi kolektif emeğin bulunduğu bir çalışma alanıdır, endüstride müzik haricinde farklı yetkinliklerden insanların dahiliyeti gerekir. Örneğin sahne işçileri, rodiler, biletçiler, teknisyen ve mühendisler hiçbir endüstrinin yaşadığı krizden veya refahtan azade değildir.

2.2.2.1. Kayıt Dışı Çalışma

Çalışan istatistikleri Sosyal Güvenlik Kurumu verileri üzerinden hesaplanır. Kayıt dışı çalışanlar bu istatistiğin dışında yer alır. “SGK verilerine göre, 2020 yılında Türkiye genelinde çalışanların %30’u kayıt dışı istihdam edilmekte. Anket sonuçları, müzik sektöründe kayıt dışı çalışma oranının Türkiye genelinin iki katından fazla olduğunu gösteriyor” (Dudu vd., 2022, s. 19). TÜİK istatistiklerine göre yaratıcı sektör, sanatçılar ve sahne sanatçıların oranı Türkiye’de kültür istihdamı içerisinde %7,9 olarak gözükmektedir (TÜİK, 2023). Orana göre bir hesaplama yaparsak 2021 yılında Türkiye’de 50718 kişi yaratıcı sektörde, sanatçı ve sahne sanatçısı kayıtlı olarak çalışmaktadır. Müzik-Sen YK üyesinin verdiği rakama göre ise ülke genelinde tahmini olarak bir milyon müzisyen bulunmaktadır. Bununla beraber Dudu, Ögüt ve Denizci’nin Kadıgil’den (2017) aktardığına göre sanatçıların sigortalılık durumlarına ilişkin uygulamalardan 2017 yılında yararlananların sayısının sadece sekiz yüz elli üç olması, sektörde yüksek oranda kayıt dışı çalışıldığını göstermektedir (Dudu vd., 2022, s. 8’de atıfta bulunulduğu gibi). Kültür istihdamı içerisindeki kişilerin atipik güvencesiz çalışma koşullarında bulunmaları birçok araştırma tarafından ortaya çıkarılmıştır. Atipik çalışma koşullarıyla beraber özellikle denetimsizliğin kayıt dışı çalışmaya sebebiyet verdiği düşünülmektedir (Hoş, 2019). “Talep üzerine kısa süreli proje bazlı çalışma, kendi hesabına serbest çalışma, yoğunluklu olarak evden çalışma, yaygın ücretsiz çalışma, aralıklı çalışma, aynı zaman dilimi içerisinde birden fazla işi yapma/birden fazla işyerinde çalışma” atipik çalışma biçimleri olarak verilebilir (Dudu vd., 2022, s. 7).

Tez görüşmecilerinden on beşi sigortasız çalıştığını, sekizi sigortalı olduğunu ve bu sekiz kişiden altısının sigortasının başka bir iş veya kişi üzerinden olduğu görülmüştür. Yani aslında yirmi bir kişi (%91) müzik işi üzerinden sigortalı değildir. Bir kişinin ise saatlik sigortası yapılmaktadır. Müzisyenler bariz bir şekilde müzik işi üzerinden sigortalı olamamaktadırlar. Dolayısıyla sağlık sigortası ve düzenli SGK girişi olmayan müzisyenler bu istatistiklerin dışında bırakılırlar. Müzisyenlerin kayıt dışı olmaması için onları çalıştıran kişilerin müzisyene alınan hizmete dair bir belge vermesi (makbuz, fatura vs) ve müzisyenin SGK’ya bildirimini yapması, sigortasını ödemesi veya müzisyen serbest meslek erbabı olarak çalışıyorsa serbest meslek makbuzu kesmesi ve gereken vergileri ödemesi gerekmektedir.

Değişik bir tane işte sanki sigorta yapıldı bir günlük ama acaba Bursa'ya mı gitmiştik konser için? Hani öyle bir uzun yol diye mi yapılmıştı? Emin değilim ama sanki bir tane işte öyle bir şey vardı diye hatırlıyorum (Görüşmeci 11)

Müzisyenler kazanılan paralarla sigorta payını ödemenin imkânsız olduğunu kendileri de belirtmektedirler; “İki bin lira falan Bağ-Kur yani. On bin bile kazansan iki bin ona gitse sekiz bin kalıyor on bin kazanmak da kolay değil yani. Kazanılmıyor yani. Onu söyleyeyim” (Görüşmeci 20).

Sigortasızlık çok fazla. Kadıköy'de bir mekân ve verdiği de çok düşük bir bütçeydi. Yani yaklaşık dört beş saat çalışıyorduk ve iki yüz elli lira gibi bir şey düşüyordu kişi başı için çalışmam gerekiyordu ama alamadığım zamanlar çok fazla oldu yani. Bu çok sinir bozucu bir şey. Dolayısıyla güvensizlik sigortasızlık oluyor (Görüşmeci 19)

Kayıt dışı çalışmak işçileri sağlık sigortası ve emeklilikten mahrum bırakmakta, güvencesiz çalışma şartlarına mahkûm etmektedir. Çalışma ilişkisi kurulduğu andan itibaren yazılı sözleşme yapılsın yapılmasın işçi İş Kanunu'nda belirtilen bütün haklara sahip olur ancak sigortanın yatırılmaması işçileri sağlık ve emeklilik sisteminin dışında bırakmaktadır. Kayıt dışı çalışmanın sebep olduğu sorunlar farklılaşmaktadır. Sağlık ve emeklilik sisteminden yararlanmak için düzenli ödeme yapılması veya geriye dönük borçlanmalarda ödeme yapmak için işçinin çalıştığının kanıtlanması gerekmektedir. Bu kanıt esnasında yazılı sözleşme, makbuz, fatura, tanık olmaması müzik işçilerinin geriye dönük borçlarını kapatamamasına sebep olur.

Evet bu konularda güvencesiz hissediyorum tabii ki de. Yani keşke şöyle bir imkân olsaydı. Ben yaklaşık on-on iki senedir sokakta müzik yapıyorum ve bunu bir şekilde ispatlayabilsem bir şekilde böyle işte deseler ki adam aaa evet bu adam yirmi sene sokakta müzik yapıyor hadi biz devlet yarısını desteklesin. Biz bu adamı emekli yapalım. İşte ha bir şekilde bunu kanıtlayabilin de. Keşke böyle imkanlar olsa. Ama yani on beş sene sonra bunları ancak konuşabiliriz. Bence müzik sektörünün, emeğin böyle bir işte sanatın ve ülkemizde önce bir yere gelmesi lazım (Görüşmeci 18)

Yapımcıyla kurduğu sözlü iş birliği neticesinde var olan hakkını kaybeden müzisyenlerden bahsedilmektedir;

Ya mesela yapımcılık hikayesinde eski usul sözel götüren insanlar da hala bugüne kadar sarkanlar var ama artık biraz daha fazla sözleşme yapılıyor. Ve sözleşmelere biraz daha yapılacağı zaman dikkat ediliyor. Çünkü insanlar daha bir haşır neşir oldu bu imza işlerini biraz daha öğrendi galiba...Çünkü bizde Türkiye'de şey oluyor yani 'ne oldu? O mu oldu, bu mu oldu?', 'işte yani öyle demiştin, böyle demiştin, saat üç dedim, beş oldu, üç bin dedim, beş bin istiyorsun' falan. Olur yani o işler. Yazmakta yarar var. Ya ölse gitse mesela paran kalır orada içer. Anlaşmalar kalır (Görüşmeci 17)

İşçilik haklarının farkında olmayan işçiler mobbinge, kötü koşullara, iş sağlığı ve güvenliğini tehlikeye atacak koşullara karşı ses çıkartamamaktadırlar. Her an sebepsiz yere işten çıkartılabileceklerini düşünmekte ve bu çoğu zaman gerçekleşmektedir. Halbuki bu durum işçiye kötü niyet tazminat hakkını da vermektedir (Tekcan Hukuk Bürosu, 2019). Müzisyenlerin mesleki kimliğini işçi olarak tanımlamamasının kayıt dışı çalışmayı artırdığını ve gerekli olduğunda bile işçi haklarına başvurmadığını eklemek gerekir. Sahadan aynı zamanda kayıt dışı çalışmanın müzisyenin kendisini işçi olarak görmemesine yol açtığı verisi çıkmıştır. Mesleki kimliğin işçilik olarak görülmemesi ve kayıt dışı çalışmak birbirini besler ve yeniden üretir.

Çalışma saatleri, koşulları, falan her şeyleri belli bir şey olmadığı için. Bir de sigortası olmadığı için veya sigorta ödeyebilecek kadar, Bağkur ödeyebilecek kadar kazanmadığımız için belki de. İşim bu ama yaşadığımız düzendeki gerçek iş anlayışına göre de iş değil gibi bir şey. Böyle bir arada kalmış (Görüşmeci 20).

Yarı zamanlı çalışma biçimi beraberinde serbest çalışma, birden fazla işte çalışma gibi çalışma biçimlerini getirir. Sahadan elde edilen verilerle atipik çalışma biçimlerinin müzisyenler için mecburi çalışma biçimi haline geldiği görülmüştür. Saha verisi de yukarıda verildiği gibi bunu destekler niteliktedir. Atipik çalışma biçimlerinin yerleşmiş olması işverenlerin lehine işlerken müzisyenleri kayıt dışı çalışmak zorunda bırakır çünkü atipik işler güvencesiz doğasına zıt olarak az para kazandırmaktadır. Az para kazanan bir işçi kendi sigortasını zaten yapamamaktadır. Halbuki güvencesiz ve

sigortasız işlerin, sigorta payının işçi tarafından ödenebilmesi ve iş bulamama riskinin yüksek olması sebebiyle düzenli ve nispeten garanti işlere kıyasla daha yüksek ücret sunması gerekir. Çünkü devletin veya kanunun sağlayamadığı güvencenin işçi tarafından sağlanabilir olması ve işçinin risklere karşı güvencede olması gerekir.

Müzikten geçinemediği için ikinci bir işte çalışan müzisyenler sözleşmesiz ve sigortasız çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Bu konuda müzisyenlik gibi belli meslekler için mesleğin doğasına özgü işçiyi koruyan sistemler kurulmalı ve işletilmelidir. Diğer yandan müzisyenler serbest meslek erbabı olarak çalışıyor ve sigortalarını kendileri ödüyor iseler, kazandıkları paralarla sigorta bedelleri arasında bir uyumsuzluk bulunur. Çok az para kazanan kişiler sigortaya yüksek para yatıramamaktadırlar. Bu da sigorta sorununun sürekli ertelenmesine sebep olur. Bazı görüşmeciler ünlü olduktan veya başka işlerden para kazandıktan sonra sigortalarını toptan ödemeyi düşündüklerini iletmışlerdir. “Sigortam yok. Ünlü olduğumda hepsini tek seferde yatırmak gibi bir planım var. Pembe bulutlarım var yani” (Görüşmeci 19). Bir diğer görüşmeci de sigorta borcunu ötelediğini ifade etmektedir; “Bu konuda mesela ben on sene boyunca prim yatırıyor da olabilirdim özel sağlık sigortamı veya devlete. Bunu da tercih etmedim. O konuda hani ileride daha belki ticaret bazlı bir şeyler yapıp onu öyle çözmeyi düşünüyorum” (Görüşmeci 18). Dolayısıyla bazı durumlarda müzisyenlerin başka işten sigortalı olmak, verginin yüksek olması gibi sebeplerle kendi tercih ettiği bir durum olarak gözüксе de kayıt dışılık aslında güvencesiz bir sistemle karşı karşıya kalmanın bir sonucudur.

Yapılan bir araştırmada, ruhsatsız çalışan mekanların çoğalması sebebiyle sigortasız, kayıt dışı çalışan müzisyenlerden bahsedilmekte ve kayıt dışı çalışmak zorunda kalmanın düzenli olarak ücret düşüşüne sebep olduğu aktarılmaktadır (Hacısüleymanoğlu & Sağer, 2022). Tonmaysterlik gibi meslek kodlarının güncellenmemesinden ötürü yaptıkları iş üzerinden sigortalanamayan müzik işçileri bulunmaktadır, tonmaysterler ancak DJ’lik üzerinden sigortalanabilmektedir.

Sektörüm yok benim ben neyim mesela? Ses mühendisi diye bir şey yok. Ya da ses teknisyeni gibi bir şey yok yani. TRT’de bir kadro var, TRT içi kadro. O kadar bildiğim kadarıyla. Gece hayatında ben hep DJ’dim mesela. Hep DJ yazdılar (Görüşmeci 12).

Bu durum tonmaysterlikten ötürü oluşabilecek meslek hastalıklarının belirlenememesine, bu konudaki tazminat ve tedavi hakkını kaybetmesine yani temel işçilik haklarını kaybetmesine sebep olur. Yapılan sigortanın kapsamının da önemli olduğunu belirten bir görüşmeci, yapılan günlük sigortaların iş kazası durumunda ne kadar işe yarayabileceği konusundaki şüphesini dile getirmektedir;

Yani buradaki sigortalamanın aslında çerçevesi önemli. Yani sınırları önemli. Onların yaptıkları sigorta eğer bu bunu kapsıyorsa evet o zaman bir değeri var. Ama onun haricinde sadece bu yıl sonu mizanlarında ‘biz de bu gelen adamın günlük sigortasını ödedik’ deniyorsa ve prim olarak ise sadece tek karşılığı buysa onun hiçbir anlamı yok. Zaten günlük sigorta kaç para ki? İki bin bölü otuz, altmış lira gibi bir şey yani. Ya şehir elektriğine hemen kapıldıktan sonra günlük altmış lirayla beni kurtaramazlar yani (Görüşmeci 16).

İşlerin söze dayalı yapılması, yazılı anlaşmalar bulunmaması da müzisyenler açısından temel risklerden biridir.

Bir büyüğümüz diyor ki “ben ...’a (ünlü bir kişi) söze dayalı iş yapıyorum diyor. Arıyorlar beni, abi acil iş var kaşesi şu kadar, uygun mu? Yer, tarih uyuyor mu? Bakıyorum takvim uyuyor. Müzisyenlere yazıyorum gruba on dakika içinde dönüyorlar. Eskiden böyle bir iş yapmazdık. Toplantısına giderdim işin imzasını atardık. Ön para alınırdı bilmem ne. Şimdi belediye işine bile sözle gidiyoruz. Bu kadar değişti iş, ne anlaşması, ne şeyi yani. Telefonla işe gidiyoruz yani. Kalkıp il değiştiriyoruz yani. Birbirimize verdiğimiz telefon sözüyle” (Görüşmeci 16).

Hatta bazı durumlarda sözlü sözleşme bile olmadığı belirtilmiştir;

Yani icra meselesini çok uzun zamandır yapmıyorum ama hiçbir yazılı anlaşma yapılmıyor. Yapan var mıdır? Belki böyle sezonluk işlerde oluyordur. Daha böyle kurumsal bir tarafı varsa oluyor ama onun dışında bir Beşiktaş’ta Kadıköy’de mekanlarda çalmaya çıktığında bir yazılı sözleşmesi yok. Sözlü sözleşme bile yok aslında. İşte şu kadar para veririm diye bir şey söyleniyor ama ‘ya müşteri gelmedi, kimse yok işte bugünlük bu kadar verebiliyoruz’ dendiği oluyordu (Görüşmeci 3).

Başka bir şehre sahneye giden bir müzisyen yazılı bir sözleşmesi yoksa yolda kaza geçirdiği zaman hiçbir hak elde edememektedir çünkü yapılmış bir işin aksine henüz gerçekleşmemiş bir işi kanıtlamak çok daha zordur.

Sigortasız çalışma en büyük problem. Bunun çözülmesi gerekiyor. İnsanların mekanlarda çalmada mekanların sigorta yapabileceği ve müzisyenlerin sigortasızlığı kabul etmeyeceği falan sistemler gerekiyor. En büyük problem fiyatların sürekli düşürülmesi hem mekanlarda hem sözleşmeli çalışmalarda yani az önce bahsettiğim gibi okulda ders falan versen mesela işte üç gün versen de bir gün sigorta yapıyorlar (Görüşmeci 20).

2.2.2.2. Yoksulluk

Türkiye’de asgari saatlik ücretin, müzik sektörü içinse işin doğasına uygun bir asgari ücretin olmayışı büyük bir problemdir. Temel bir ücretin olmayışı, müzisyenlerin parça başı ödemeli ve geçici işlerini olan gig’lerin ücretlerini sürekli düşürmekte, diğer sektörlerde yapılan maaş iyileştirmeleri müzisyenleri etkilememektedir (Baym, 2018). Atipik çalışma biçimleriyle beraber işverene dayatılan bir minimum saatlik ücret olmaması, müzisyenler arasında rekabeti ücret düşürme üzerinden kurabilmektedir. Asgari ücretin 8500 TL olduğu bugün bile sahneye 200 liraya çıkan müzisyenler bulunabilir. Yoksulluk müzisyenleri ücret düşürmeye mecbur bırakmakta, ücretler düştükçe yoksulluk artmakta ve yayılmaktadır. Buradan kısa vadede tek şanslı çıkan işverenler olabilir ancak işverenler de uzun vadede çalışacak kimseyi bulamamak ihtimaliyle karşı karşıyadırlar. Dudu, Ögüt ve Denizci’nin aynı araştırmasında çarpıcı bir istatistik paylaşılmaktadır, 410 katılımcının ortalama geliri 2019 yılında 5685 TL ve 2020 yılında 3129 TL olarak ortaya çıkmaktadır. 2019 yılında asgari ücretin (2020 TL) iki katından fazla olan (%275’i) ortalama gelir, pandeminin de etkisiyle 2020 yılında asgari ücretin (2324 TL) %135’sine gerilemiştir (Dudu vd., 2022, s. 26). 2021 yılında yayınlanan 310 kişiyle birlikte yapılan başka bir araştırmaya göre ise %74,2’si aylık 4000 liranın altında kazanmaktadır. %29,4 ise aylık 1000 liranın altında kazanmaktadır. Görüşmecilerin %42,4’ünün aylık hane halkı geliri toplamı asgari ücretin altında çıkmıştır (Tekin Arıcı & Özbay, 2021, s. 29). Müzik-Sen kurucusu Çırık müzisyenler arasında işsizliğin çok yüksek olduğunu belirtmektedir (Çırık, 2018a). Bu ücretlerle ve işsizlikle düzenli sigorta ödemesi yapmak imkansızdır. Müzisyenler hem emekli olamamak hem de ücretlerin düşük olması sebebiyle

emeklilik yaşının çok ötesinde çalışmak durumunda kalmaktadırlar. Çoğu vokalist sesini uzun süre kullanamaz. Sahneye çıkmak bedensel olarak çok yorucudur, ileri yaşlarda tercih dışı sahneye çıkmak zorunda kalmak müzisyenleri yıpratmaktadır. Diğer yandan sahneye çıkmak zorunda olan ileri yaştaki müzisyenler ise ırık'a'nın aktarımına göre işverenlerin genç müzisyen tercih etmesi sebebiyle sahne dışı kalmaktadır (ırık, 2018b).

Bununla birlikte ücret artışı talebi müzisyenler için çeşitli sebeplerden dolayı çoğu zaman zor olabilmektedir;

Toplu halde ücretler artmalı. Bir cret zammı oluyor kimse memnun değil. Müzisyene hiç yok. Çünkü onun bir bağlı olduğu bir SGK da yok bir patron da yok. Kimse yok. Kim zam yapacak? E abi yeni her şey pahalandı. İşte çalıştığı sanatçının insafına bağlı. Her sanatçı da insaflı değil. Çünkü ismi olandan korkacaksın işte. almazsan çalma diyor. Ben şuyum diyor başkası alar. Onlar da var (Görüşmeci 1).

Görüşmeciler nl arkasında çalan müzisyenler için ücretlendirmenin adil olmadığını dile getirmektedirler;

Kazanılan paralar arasında çok uçurum var. Yani belki şöyle söyleyeyim yani size. Siz bin lira kazanıyorsunuz mesela sahne başına, sanatçı o gün yüz bin lira kazanıyor. Ya şimdi bu ciddi bir fark. Kazanılan paralar çok orantısız. Yani en azından mesela daha doğru bir düzende sanatçının yüz kazandığı yerde ekipteki çalışanın on kazanması lazım. şimdi onda bir tolere edilebilir ve çok mutlu eder. Ama yüzde birçok ciddi şekilde az. Bazen sanatçı iki yüz, size kalan bir bile olabilir (Görüşmeci 10).

Bu noktada Krueger'ın verdiği bilgi dikkat çekicidir ve benzer durumların farklı coğrafyalarda da mevcut olduğunu kanıtlar niteliktedir. ABD'de de müzisyenlerin sağlık sigortası olanların oranı 2013'te %47 iken 2018'de Obamacare Sağlık Sistemi ile %86'ya çıkmıştır (Krueger, 2020, s. 71). Dünyanın en büyük müzik endüstrisinin olduğu ülkede endüstri çalışanlarının yarısının sağlık sigortasının olmaması endüstri bağlamında ayrıca değerlendirilmelidir. Bütün bunların yanında Krueger'ın gerçekleştirdiği anketin sonuçlarına göre müzisyenlerin arasında depresyon,

umutsuzluk çok yaygın görülmekte ve müzisyenler toplumun geneline göre intiharı dört kat daha fazla düşünmektedir (Krueger, 2020, s. 86).¹⁰ Türkiye’de de kayıt dışı çalışma zemini ve yasaların müzisyenlere özgü meslek hastalığı tanımıyor olması müzisyenleri sağlık hakkından mahrum bırakır. Dudu, Ögüt ve Denizci’nin (2022) araştırmasındaki katılımcıların %27’si mesleki sakatlanma yaşadıklarını aktarmış ve bunun gelir kaybına sebep olduğunu iletmişlerdir. Var olan sistem bir çıkmaz döngü içerisinde insanları içinde ögütmektedir. Derin yoksulluğa karşı kalıcı çözümler bulunmazsa müzisyenler büyük bir risk altındadırlar. Buna rağmen müzisyenin toplumsal algısı ve değerine dair Türkiye’de majör problemler olduğu dikkat çekmektedir. Toplumsal algıdaki majör problemler; müzisyenin işçi olduğunun performansının çalışma ürünü olduğunun farkına varılmaması, müzisyenlerin zengin olduğu algısı, bütün müzisyenlerin ünlülerin şartlarında yaşadığını sanmak, enstrüman çalmak için zengin olmak gerektiği olarak sıralanabilir. Ancak gerçek öyle değildir. Oyuncular Sendikası tarafından 28 Kasım 2022 tarihinde yapılan açıklama çok yerindedir çünkü müzik sektörü gibi oyuncular da benzer bir durumla karşı karşıyadır. Müzisyenlerin de refah ve eğlence içinde yaşadığı algısı hak mücadelesine zarar vermekte üstelik müzisyenlerin de algısını etkilemektedir. Rakamlara bakıldığında bunun tam tersi bir durum olduğu görülmektedir.

Kamuoyunda oyuncuların oldukça yüksek ücretler aldığına dair yıllardır bilinçli biçimde yaratılan yanlış algı ekonomik ve sosyal haklarımızı almak için verdiğimiz mücadeleye zarar vermektedir. Elbette her sektörün yüksek ücret kazanan çalışanları vardır. Ancak performans sanatçılarına baktığımızda; tüm performans sanatçıları içerisinde sayıları yüzde beşe ancak varacak bir kesimin kazandığı ücretleri sanki tüm meslektaşlarımız kazanıyormuş gibi yaratılan algı asla doğru değildir (Oyuncular Sendikası, Instagram, 2022).

Müzik emeğinin toplumda emek olarak görülmemesi büyük bir problemdir. Ancak toplum müziği çoğu durumda sanat olarak da görmemektedir. Müziğin her yerde ve düşük ücretlere erişilebiliyor olması onun değerini olumsuz olarak etkilemiştir. David Bowie 2002’de durumu “müzik, musluktan akan su gibi bir hizmete dönüştü” olarak ifade etmektedir (Pareles, 2002). Bu söylem insanların kendilerinde müziği bir hak olarak gördüğünü ve müziğe ulaşamadıklarında neden sinirlendiklerini

¹⁰ Müzisyenlerde intiharı düşünme oranı %11,8 iken toplumun genelinde bu oran 3,4’tür.

açıklamaktadır. Zahmet vermeden ve her istenildiğinde ulaşılan çoğu şeyin değerini kaybettiği gibi müzisyen, akış hizmetleri ve telif politikaları sebebiyle değerini kaybetmiştir. Kültürel haklara ulaşım söyleminin güçlü olması müziğin kendini korumasına müdahale etmektedir. Herkesin kültürel hakları baki kalmakla birlikte bu politikalar ve algı müzisyenlerin haklarını engelleyecek pozisyona getirilmemelidir. “Üzülerek belirtmeliyim ki, müzik sanatçıları sadece eğlence aracı olarak gören ve çoğu zaman onları eğlence yerlerinin açık unutulmuş müzik çalarları gibi algılayan bir toplumda, iş bulma olanağınıza göre, açlık sınırı ile yoksulluk sınırı arasında ortalama gelirlerle taksitle yaşayıp borçlu öleceksiniz” (ÇIRIKA, 2018c).

İmîk ve Kaya’nın araştırmasına göre eğlence sektöründe çalışan görüşmeci müzisyenlerinin %34,5’ine göre mesleki kazancın toplum gözünde saygın bir yer edinmedeki önemi çok yüksek, %17,3’ü ise çok fazla yüksek görmektedir. Kazanılan paranın müzisyene dair algıda etkili olduğu düşüncesi müzisyenler arasında yaygındır (İmîk & Kaya, 2016). Bunu destekleyecek şekilde toplumsal algıya yönelik yapılan bir araştırmaya denk gelinmemiştir. Müzisyen haklarını savunan “güvenilir” bir kurum olmaması diğer bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan sorunların “bireysel” kılındığı görülmüştür. “Müzik sektörünü seçtiysen katlan; bunu bile bile girdik” söylemleri görüşmeciler tarafından dile getirilmiştir. Sorunların bireysel görülmesi, hareket alanını bireysel kılmakta, onu kısıtlamaktadır.

2.2.2.3. Pandemi

2020 Mart’ta başlayan ve en az bir yıl boyunca kafe, bar eğlence merkezlerinin kapalı olduğu pandemi kapanmaları müzisyenlerin işlerini dijital konserler hariç tamamen durmuştur. Pandemi dönemi müzisyenlerin canlı müzik gelirlerinin kesildiği ve müzisyenlerin açlığa mahkûm olduğu bir dönem olarak müzisyenler açısından oldukça kötü yönetilmiştir. Konser gelirleri yukarıda bahsedildiği gibi müzisyenlerin gelirlerinin çoğunu oluşturmaktaydı. Pandemide konserlerin tamamen iptal edilmesi ve bu dönemin bir yıldan fazla sürmesi müzisyenleri işsiz bırakmıştır. Mekanlardan gelen teliflerin ise kapanmadan ötürü kesilmesi, telif hakkı gelirlerinde %40 azalmaya yol açmıştır (Tekin Arıcı & Özbay, 2021, s. 34). Türkiye’de yüz üç müzisyen açlık ve borçları sebebiyle intihar etmiştir (Oğraş Çolak, 2021). Birçok müzisyen çalışma aracı olan enstrümanını satmak zorunda kalmış ve buna rağmen bu dönem Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından belirlenmiş şartları sağlayan müzisyenlere sadece 3000 TL

destek verilmiştir. Arıcı ve Özbay'ın raporundaki görüşmecilerin %89'u pandemi süresince işlerini kaybettiklerini ve %79'u düzenli gelirden yoksun kaldığını aktarmaktadır (Tekin Arıcı & Özbay, 2021, s. 32).

Pandemi döneminde bize çok çok haksızlık yapıldı. Yani çok çok kızdık bir buçuk sene biz. Çok zor günler geçirdik yani destek aldık ama çok düşük miktarlar. Ve mesela arabamı satmıştım benim arabam vardı. Maddi olarak sıkıntılar yaşadığım için arabamı satmıştım. Çok çok kızdık tabii. Yönetemediklerini düşünüyorum müzisyenlere destek konusunda pandemi sürecini (Görüşmeci 23).

Görüşmeciler pandemide geçinebilmek için sattıkları eşyalarının yerini dolduramadıklarını ifade etmektedirler;

Ben bir de (pandemide) bir sürü ekipmanımı sattım. Ve bu hiperenflasyondan dolayı şimdi yedi sekiz bin liraya sattığım bir şey, elli binle altmış bin lira oldu. Şimdi nasıl geri yerine koyacağım (Görüşmeci 12)?

Aynı görüşmeci tarafından pandemi sonrasında bazı müzisyenlerin maaşlarının artık konuşulmaya başlandığı belirtilmiştir;

Yani pandemiden sonra süper enflasyon yaşandı Türkiye'de. Her şeyin fiyatı bu kadar arttı ama iki kat bile artmadı tonmayster ücretleri mesela. Her yıl hiç değilse on ikinci ayda sonraki ayın maaşı konuşuluyor artık. Yani bu grup tonmaystıra bu kadar para veriyor. Hiç değilse bu var yani. Tek büyük gelişme (Görüşmeci 12).

Pandemi döneminde yaşadıkları yoksulluk ve belirsizlikle başka işlere yöneldiğini aktaran müzisyenler de olmuştur. “Ben öğretmenliğe pandemide maddi olarak çok fazla zorlanınca, o zaman başlamıştım. Daha sonra da yani hem ek gelir hem de aylık bir sabit gelir olması için. Bankalarla bağlantı konusunda, kredi konusunda falan daha böyle iyi” (Görüşmeci 23). İleriki bölümlerde inceleneceği üzere pandemi dönemi ve yoksulluk insanları mobilize etmiştir; pandemi döneminde müzisyenler arasında ufak dayanışma grupları oluştuğu görülmüş, dayanışma gruplarının bazıları büyümüş

bazıları bir süre sonra sönümlenmiştir. Dayanışma ve alternatiflerinin müzisyenler tarafından tartışılmaya başlanması bu dönemin belki nadir getirilerindendir.

2.2.2.4. Belirsizlik ve Güvencesizlik

Belirli bir çalışma takviminin olmaması, her an iş gelme ve işin her an iptal olma ihtimaliyle yürüyen bir çalışma düzeni olması ve bunun karşılığında müzisyenin güvenceye alınmaması, kazanılan paranın her ay farklı olmasının getirdiği güvencesizlik, çalışma koşullarına dair güvencesizlik müzisyenlerin neredeyse hepsinin yaşadığı problemlerdir. Görüşmecilerden on sekizi yüksek yoğunlukta olmak üzere, yirmisi yani %86'sı çalışma hayatı ve koşullarında belirsizlik yaşadığını, yirmi ikisi yani %95'i de güvencesiz bir çalışma hayatı olduğunu belirtmişlerdir. Güvencesizlik düzensiz gelirle ilgili olabileceği gibi;

İş yaşamında bir belirsizlik tabii ki var. Yani bazen bir ay az işimiz oluyor. Bazen çok işimiz oluyor. Yani çok işimiz olduğu zaman bir dahaki ay da iyi olur deyip ona göre harcama yapıyorsun bir şeyler alıyorsun. Sonra bir dahaki ay iş gelmiyor. Düşük geliyor işler. Maddi olarak zorlayabiliyor bu durum yani. Manevi olarak da insanın psikolojisini bozuyor. Bir ay mesela çok iyi gidiyor. Bir ay kötü gidiyor. Kötü gitmesine alışıyorsun. Bir anda bir tempo başlıyor falan. Kafa karıştırıyor durum biraz (Görüşmeci 23).

Grup dinamikleriyle ilgili de olabilmektedir;

Çok iyi giden bir grubun var diyelim ki. Birdenbire grubu kuran kişinin belki ben yeter bırakıyorum bu işi demesi olabilir ya da belki işte o beş kişinin arasındaki anlaşmazlıklarla grup dağılabilir. İyi giden bir şey bile hani beş kişinin bir arada olduğu bir etmen olduğu için pat diye kesilebilir ve sen o sırada ama o zamana kadar belki de bilmem kaç ay ya da yıl boyunca emek verdiğin şey birdenbire olmayabilir (Görüşmeci 14).

Ünlü arkasında çalışmak, zamansal olarak müzisyenleri kısıtlamakta ve müzisyenlerin güvence için alternatif işleri yapmalarını engellemektedir. Ünlü müzisyenin işi bırakma kararı alması durumunda alternatifi olmayan orkestra üyeleri zor durumda kalabilmektedir;

Belirsizlik çok fazla özellikle bizimki kadar yoğun bir ekipte. İş yükü belli, kazanılan para belli. Bu sanatçı konserleri azaltırsa senin de gelirini düşürüyor. Bu sanatçı hastalanırsa sen de para kazanamıyorsun. Bu sanatçı müziğe ara vermek isterse sen de para kazanamıyorsun. Şimdi buradaki asıl etken şu. Bu kadar yoğun çalışan birine bağlı kalmak için başka yerde çalışmaman gerekiyor ya da her yerden kendine başka bir ekip arkadaşı bulup paslaşman gerekiyor işi. Ve gelire de alışıyorsun. Sanatçı birden ben müziği bırakmak istedim dese ne yapacaksınız? Başka bir yerde de çalışmıyorsunuz. Bir yere bağlı olarak bir sürü plan yapıyorsunuz ve adam hasta da olabilir yani hani. Hasta olur, sesini kaybeder. Ve siz işsiz kalırsınız yani (Görüşmeci 10).

Bir görüşmeci belirsizliğin onları ‘yarınsız’ bıraktığını belirtmiştir. Bu kaygıyla baş edebilmek için onu yok saymaktan başka bir çözüm görememektedir. Aynı sebepten yok saydığını belirten başka müzisyenler de olmuştur.

Yarın ne olacağını düşünmüyorum. Düşündüğüm zaman çıkamıyorum işin içinden çünkü. Yarınsız kaldık yani. Bu kadar belirsizlik yani hani. Bir sürü bilinmeyen denklemlerle çok uğraştım (Görüşmeci 17).

Çalışma şartlarındaki güvencesizlik; müzisyene sahnede ve sokakta uygulanan şiddet olarak kendini göstermektedir. Performans esnasında saygısızlık, repertuar dışı talepler ve bunlarla ilişkili şiddet olayları sık görülmektedir. Çoğu müzisyenler sahnede korumasız çalışmaktadır ve sahnede şiddete uğrayan müzisyenlerin sayısı az değildir. 2022 yılında sahnede şiddete uğrayıp katledilen müzisyenler olmuştur. Görüşmeciler kendi yaşadıklarını şöyle aktarmaktadırlar;

Sahne burada, şurada da ses ve ışığın masası var. Arada da o kablolar geçiyor bütün ses kabloları. O ses masasının önünde kavga bir patladı. Adamlar birbirlerine o polis demirlerini atıyorlardı bebek arabası atıyor adam nereden buldu bebek arabasını? Bebeğe noldu? Yani öyle ayarsızca bir kavga. Bütün o ses masası falan orada bütün ekipman paramparça oldu (Görüşmeci 9).

Bir sokak müzisyeni yaşadığı şiddeti ve korkuyu aktarmaktadır;

Bir adam yanımdan böyle telefondaki birilerine böyle seni öldüreceğim. Nasıl bağıyor? Ama var ya o kadar falan böyle. Ben devam ediyordum bana da böyle kes lan sen de müziği dedi. Ben de durdum. Hani ne diyorsun sen falan diyemeyeceğim kadar sinirliydi. Peki dedim böyle gitarı koydum. Bir sigara yaktım. Böyle biraz durdum (Görüşmeci 18).

Sokak müzisyenleri de benzer bir durumu aktarmışlardır, kurumlar tarafından kayıt altına alınsalar da aynı kurumlar müzisyenlerin güvenliğini sağlamamaktadır.

Metroda da güvenliği sağlayamıyorlar doğru düzgün. Bu mesela son zamanlarda sürekli söylendiğimiz bir konu. Uyuşturucu kullanan mesela gerçekten sarabiliyor. Geçen paramı çaldılar. Abi bir lira da bana versene bilmem ne diyerek parayı almaya çalışan oluyor. Böyle şeyler oluyor. Güvenlik bizim olduğumuz bölgede durmuyor. Biz telefonla arayınca beş dakika sonra geliyor. Kör müzisyenler var. Onlar mesela kutu yapıyorlar, içi açılmayacak bir kutu. Kutuyu da zincirle ayaklarına bağlıyorlar (Görüşmeci 20).

Sahne esnasında maruz kalınan yüksek ses, güçlü ışık sistemleri ve yoğun alkol buharının uzun vadede yaratacağı problemler meslek hastalığı olarak değerlendirilmemektedir. Sahne esnasında yaşanan kazalar (elektrik çarpması, düşme vd.) iş kazası olarak değerlendirilebilir ancak müzisyenin İş Kanunu hakkında bilgi sahibi olması ve hakkını talep etmesi gerekmektedir. Öte yandan, çoğu işveren yol ücreti vermez, sahne sonrasında geç saatte eve gitmek güvenlik problemi oluşturabilmektedir. Kişiler toplu taşımanın çalışmadığı saatlerde veya ağır enstrümanlarıyla işten çıktıktan sonra aldıkları gig ücretinin büyük kısmını yola vermek zorunda kalmaktadırlar.

Taksim'de bir mekânda çaldık. Altı kişi falandık. Kişi başı elli lira falan düşmüş. Ne yapalım onla? Öyle eve bile gidemezsiniz. Eve gidemeyeceğin kadar bir şey kalıyor insana (Görüşmeci 3).

İş iptali olduğunda bunu destekleyecek bir mekanizma bulunmamaktadır. Sahneye hazırlık yapan müzisyenlerin günlerdir yaptığı hazırlık hiçbir karşılığı olmadan boşa gidecektir. Bazı sahneler veya işverenler iptallere karşı müzisyenleri güvenceye

almaktadırlar ancak bu bir zorunluluk değildir ve müzisyenlerin çoğu iptaller sebebiyle dalgalı gelir şemasına sahiptir.

Mesela cuma günkü iş iptal oldu diyelim. O işin parasını benim gitsem de gitmesem de almam gerekiyordu. Siz işte böyle bir organizasyonda yer alacaksınız, buna  alacaksınız yatırıldı paranız deniyorsa, iş iptal mi oldu? Olursa onların kendi içerisinde kompanse eden bir sistem olması lazım (Görüşmeci 8).

Konserler son anda iptal olduğunda siz belli başlı ödemelerinizi ona göre aranje ettiyseniz bir sorun yaşıyorsunuz. Yine bir para almıyorsunuz iptallerde evet ama aslında alınması gerekiyor. Bir konser iptal olduğunda etkinliği düzenleyen mekân ve iş yeri artık hani şirket başka bir yere hazırlatıyor da olabilir. Yarı  cret ödemesi yapmalı. Çünkü kendileri yarı ücret ödemesi alıyor olmalılar. Ama yapılmıyor. Hani bunun yapılması da gerekiyor açıkçası. Çünkü sonuçta o gününüzü ona ayarlıyorsunuz ve bir iki gün kala konser iptal oldu, bir gün kala konser iptal oldu diyelim (Konserler) azaldığı vakit böyle bir şey olunca onun aslında sinir bozucu bir şey olduğunu anlıyorsunuz (Görüşmeci 10).

Kurumlarda sözleşmeli olarak çalışan müzisyenlerin özel bir durumu vardır. Orkestranın bir kısım resmi devlet memuru olarak çalışırken bir kısım sözleşmeli çalışır. Hatta örnekteki görüşmeci haftalık sözleşmeden bahsetmektedir. Görüşmeci sözleşmeli personele yapılan mobbingi vurgular, bu mobbing karşısında sözleşmeli müzisyenin bir güvencesi bulunmamaktadır;

Ama o kadrolu ve sen s zleşmelisin diye işte şey yani hani nasıl diyeyim? Eziliyorsun yani. Eziyorlar çünkü seni her an gönderebilir yani. İsterse der ki bu hafta gelme. Senelik sözleşme de değil ya haftalık, bu çok zor bir şeydi yani. Yani çok yorucu bir şeydi. Ve biz orada yirmi beş kişiydik. Yani yirmi beş sözleşmeli vardı. Bir de ayrıca takviye sanatçılar geliyordu mesela. Yani demek ki böyle bir açık var. Yapsana, kadrolu yapsana bu insanları. Yok. Ondan sonra şey s zleşmelilere her an gönderebiliriz sizi, ayağınızı denk alın gibi davranıyorlar. İşte o zamanlar stresten böyle boynum ağrıdı. Yani omuzlarımı kastım. Ve o halde konsere çıkıyorsun. Bir yandan işte kötü

koşullarda çalışıyoruz. Şey rüzgâr esiyor filan falan böyle. Oradan buram tutuluyor, bilmem ne. O zamandan kalma ağrılarımıyla uğraşıyorum. Şimdi fizyoterapiste gidiyorum mesela. Yani çünkü şey mesela başka bir fizyoterapiste gitmiştim. O bana demişti ki vücudum bir travma geçirmiş yani (Görüşmeci 6).

Sigortasızlık, kayıtsızlık ve bütün bunların sebep olduğu belirsizlik müzisyenlerin kimliğini de aşındırmaktadır. Mesleki kimliğin zedeleniyor oluşu pandemiyle beraber daha görünür bir hale gelmiştir.

Tabii ki böyle de belirsiz yani. Hani belirsiz bir hayat, pandemiyle birlikte daha da ortaya çıktı aslında çünkü o zamanlar biz şunu söylüyorduk mesela. Herkes yani bütün işçiler sorun yaşıyor ama ücretsiz izinle ilgili işte kısa çalışma ödeneğiyle ilgili en azından mücadeleyi verebiliyorlar. Biz yani sigortasız çalıştığımız için hayat boyu, mücadele alanımız bile yok. Ne için mücadele ediyorduk? Biz varız demek yani biz yok gibi olduk. Şey uzay boşluğuna fırlatılmış gibi olduk yani (Görüşmeci 6).

Müzik sektörü, kapasitesiyle, olanaklarıyla, sunduğu imkanlar ve genişleme potansiyeliyle tamamen belirsiz bir durumda tutulmaktadır. Sektörün belirsiz olması, geleceği ve bugünün kapasitesine dair belirsizlik de denilebilir, müzisyenlerde güvensizliğe sebep olmaktadır.

Ne yazık ki hiçbir emekçi, işçi çalıştığı kişiye güvenmiyor. Çalıştığı kişi iş verdiğine güvenmiyor. Menajere güvenilmiyor, organizatöre güvenilmiyor. İşletmeciye güvenilmiyor. Tamamen güvensizlik üzerine kurulmuş bir şey var, sektör var burada (Görüşmeci 12).

Pandemi bu belirsizliği ve güvencesizliği sadece daha görünür kılmış ve daha sert sonuçlara sebep olmuştur ancak belirsizlik ve güvencesizlik sektörde yeni değildir. Daha düzenli ve yapılandırılmış bir sektör olmaması da buna yol açmaktadır. Müzik kariyerinin doğası gereği belirsiz olduğu iddiasının karşısına beğeni algısının verileştirmeyele kontrol edilmesi getirilebilir. Teknoloji “insanların bireysel tercih” gibi görünen beğeni algısını bile etkileyebilir durumdadır. Bu sebeple yapılandırılmadan bırakılan bu sektörün; insanların kayıt dışı çalışması, sigortasız

olması, her an işten çıkarılabilir olmasını besleyen ve bunun sorumluluğunu bireye yükleyen bir tutumunun olduğu bilincinde olmak önemlidir. Bu güvensizlik ve belirsizlik müzisyenlerin (kendileri dahil) yanlış kişileri suçlamalarına sebep olmakta ve haklarını talep etmelerinin önüne geçmektedir.

2.2.2.5. Mekâna Dair Yaşanan Problemler

Bu çalışmada mekân iki yönlü değerlendirilmektedir. Müzisyenlerin mekanla ilişkisi hem müzik işçilerinin çalışma mekanları hem de göçme ihtimalleri bulunan İstanbul olarak değerlendirilmiştir. İkinci mekân prekarya bölümünde işlenecektir. Görüşmeciler kayıt müzisyeni, düğün müzisyeni, eğlence mekânı (kafe/bar) müzisyeni, konser müzisyeni (büyük konser sahneleri, ünlü, ünlü arkası), sözleşmeli kurum müzisyeni, özel ders öğretmenliği yapan müzisyenler, sokak müzisyenleri ve sezonluk işe giden müzisyenlerden seçilmiştir. Görüşmecilerin sekiz farklı alandan seçilmesi mekâna dair özelleştirilmiş veri sağlamıştır. Mekâna göre farklılaşan ve ortaklaşan sorunlar, iletişim biçimleri, mesleğe yaklaşımın gözlemlenme imkânı olmuştur.

İmik ve Kaya performans mekanlarının müzisyenin toplum gözündeki değeri ve saygınlığı için önemli olduğunu belirtmekte ve müzisyenlerin bu konuda farkındalık sahibi olmasının önemli olduğunu altını çizmektedir (İmik & Kaya, 2016). Diğer yandan sahneler ve eğlence mekanlarındaki düzensizlik ve özensizlik görüşmeciler tarafından problem olarak aktarılmaktadır. Müzisyenler mekanlardaki enstrümanların pis ve bakımsız hatta eksik olduklarını dile getirmişlerdir. İşin doğası gereği farklı mekanlarda çalışmak zorunda oldukları ve mekanların bir standarda ulaşamaması müzisyenlerde gerginlik yaratmaktadır. Bir görüşmeci bunu şöyle aktarır;

Acaba mekânda ne var ne yok? Ya bir şey eksik çıkarsa? Bu biraz stres yaratıcı bir durum. O yüzden ben mesela hep şey yapardım yani. Konser mi vereceğiz? Önce mekâna bir giderdim konserden önce ki göreyim ne var ne yok bir sahneyi görmem lazım çünkü. Bu anlamda biraz zor oluyor. Mekanların kaliteleri, özellikle bazı mekanların çok düşük. Ses sistemi, sahne yapıları (Görüşmeci 15) ...

Kayıt dışı çalışmaya da sebep olabilen mekanların iyileştirilmesi ve düzenli olarak denetlenmesi gerekmektedir. Stüdyolar için de benzer durumlar aktarılmıştır;

Genelde pis yerler. Çoğu bakımsız yerler. Çünkü stüdyolar da çok iyi paralar kazanmıyor ve müzik aleti dediğiniz şeyler burada çok pahalı şeyler. Aşırı pahalı. Hani aşırı pahalıdan kastım yüzde yüz fark var. Dolayısıyla müzik stüdyoları da yatırım yaparken çok zorlanıyorlar. Aletler eski oluyor, bakımsız oluyor, olmuyor bazen. Sahneler için de aynı şey geçerli bu arada. Yani ben bugüne kadar çaldığım sahneleri anlatsam of yani. O yüzden genelde şey yerler yani idareten olacak yerler benim gözümde (Görüşmeci 15).

İstanbul da enstrüman taşıma, ulaşım, park bulmanın zorluğu bakımından çeşitli problemlere yol açmaktadır; “Tabii eşya taşıyorsun, araçla gitmek zorundasın. Bazı yerlere değil her yere. Konser vereceğin zaman. İstanbul'un neresinde bu mekân? Araçla gittin otopark bulabilecek misin? Yani ooo o kadar çok değişen var ki” (Görüşmeci 15).

Özel müzik dersi veren bir görüşmeci ise İstanbul şartlarında öğrencilerinin evlerine gitmenin zorluğuyla ilgili şunları aktarıyor;

Yani benim beni çağıranın evine gitmem ayrı bir zaman, gelmem ayrı bir zaman. Yani tamam hadi diyelim onun da ücretini karşılayacak. Çok para verecek, vermiyorlar, istemiyorlar. Hani öyle bir iki deneme yaptım. Hani gelirim ama şöyle alırım, ha o zaman biz gelelim dediler. Ya onu da geçtim. Ya benim gidip gelmede kaybedeceğim zamanda başka derslerim oluyor. Ardı ardına gelen öğrencilerim oldu artık, yoğunluk arttı bunu yapamazdım (Görüşmeci 7).

Kayıtlara enstrümanist olarak giden bir müzik işçisi arkadaşlık ilişkisi kullanılarak düşük ücret teklif edildiğini aktarıyor;

Herkesle de bir şekilde eş, dost, akraba olunuyor. Şimdi albüme kaçta çalarsın? Size bine çalalım abi. Bize de mi? Çünkü benim size gidip gelmem bile düşünsem sırf zaten iki yüz elli lira. Davulu aldım, darbukayı aldım, geldim

çaldım. E bir gün geçirdin orada. Yani ne oldu geriye kalan yedi yüz elli liraya ne yapayım (Görüşmeci 17)?

Kayıt müzisyenliği veya sahne işi sektörün küçük olması sebebiyle her gün düzenli olarak yapılamamakta, işin özü itibariyle yine her gün 8-5 yapılabilecek bir işten çok farklı özellikler barındırmaktadır. Gig bulunabilse bile haftanın beş günü sahne almak yıpratıcı ve sürdürülemezdir. Müzisyenlerin kazancı, hem işin ne zaman geleceğinin belli olmaması hem de müzik işinin çalışma gün ve zaman açısından sınırlarının bulunması üzerinden değerlendirilmelidir (Krueger, 2020, s. 70). Bu sebeple ücretler müzik işine uygun olarak yeniden düzenlenmeli ve işverenlere müzik işi için temel ücret dayatılması gerekmektedir. Ünlü arkasında çalışan bir görüşmeci sigortasızlığın bu alanda da geçerli olduğunu aktarmakta ve bu sebeple kariyerine dair şüphe duyduğunu belirtmektedir;

İşte mesela sigortanın atıyorum yani düşünüyor insan şimdi. Genç olunca çok fazla önemsemiyor. Ama bundan on beş yıl sonra yine aynı sanatçıyla çalışıyorsan yaklaşık kırk küsur yaşlarına gelmiş oluyorum ve bu süreçte insanın sigortasız olması insanı düşündürüyor. Yani kendin yatırmak da ne anlamı kalıyor o zaman? Niye çalışıyorum? Diyor insan (Görüşmeci 10).

Sokak müzisyenlerinin performans gösterdikleri mekanlara göre yaşadıkları problemler değişiklik göstermektedir. Bir görüşmeci metro, vapur ve sokağı mekân olarak karşılaştırmaktadır;

Bir de metronun vapurun rahatlığı yok sokakta. Bir köpek geçiyor, kuş sıcıyor ne bileyim. İnsan geçiyor, dükkancı rahatsız oluyor. Zabıta bilmem ne. Gerçi iznin olsa zabıta sorun çıkarmaz ama o izin kağıdında da şey yazıyor ‘belli bir şeyleri açmayacak şekilde bilmem ne bilmem ne yapmayı kabul ediyorum’. Gerçi zabıta gelip şunları açtın da diyebilir yani. Veya dükkancı rahatsız oldu diyebilir (Görüşmeci 20).

İstanbul’da belediyeler sokak müzisyenlerine sadece belirlenmiş alanlarda performans izni vermektedir. Günlük veya saatlik sigorta yapmamaktadır. Belediyelerin performans izni verdiği müzisyenlere ücret ödememesi eleştirilmektedir;

Formal olsun, sigorta yapılsın çünkü onlar orada çalışan olarak geçiyor. İBB biraz şöyle yapıyor açıkçası esnaf gibi davranıyor. Yani ‘sen buraya tezgâh açıyorsun, istediğin kadar para kazanıyorsun, ben sana yer kullandırıyorum’ diyor aslında. Ama öyle değil. O da orada vapurda kendi reklamını yapıyor. ‘Burada müzik susmaz’, ‘müzik her yerde’ falan. Sen bu reklamı yapıyorsan demek ki bu senin işine yarıyor. O zaman sen bu müzisyeni çalıştıracaksın burada yani çalışanın olacak, sigortasını ödeyeceksin (Görüşme 6).

Mekanlara özgü problemler, mekanlara uygun çözümler gerektirmektedir. Bunun için öncelikle her mekâna ve çalışma alanına uygun durum tespiti yapmak önemlidir. Sadece eğlence mekânında çalan müzisyenleri veya sokak müzisyenlerini kapsayan çalışmalar yapmak yetersiz kalmaktadır çünkü müzik işinin mekânı, zamanı ve gereken güvence biçimleri değişebilmektedir. Müzik işi uygulamada olduğu gibi çok katmanlı ele alınması gereken bir iştir. Çırık tarafından gündem konusu yapılmak istenen bir diğer problem ise vize muafiyeti sorunsalıdır; Türkiye’deki müzisyenlerin Avrupa müzisyenleri gibi dolaşım hakkına sahip olamamasıdır. Avrupa Birliği ülkeleri arasındaki protokole göre müzisyenler serbest dolaşma hakkına sahipken Türkiye müzisyenleri sık sık vize sorunu yaşamaktadırlar. Avrupa Birliği ülkeleri ve Türkiye arasında 1970 yılında imzalanan protokole göre sanatçılara vize muafiyeti uygulanması gerekmesine rağmen Türkiye’den müzisyenler vize muafiyetinden yararlanamamakta ve bu sebeple konser v.b. etkinlikleri iptal olmaktadır (Çırık, 2019b).

Teliflerin düşük olması ve müzisyenlerin geçimini sağlamasından çok uzak olması alandaki bir diğer önemli sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğan Duru telif hakları konusunda düzenli yazan müzisyenlerden biri olarak “Minik müzik sektörümüz toplu hareket edip bilet fiyatlarını düzenlemeli, bilet fiyatları gerçekten az. Telif gelirleri artacağına düşüyor... %150 enflasyon var ama platformlar ya bedava ya da %25-30 zamlı. Bu sürede en basit üretim formlarını destekleyen platformlar mutlu” yazmaktadır (Duru, 2023). Teoman müziğe tekrar dönüş sebebini “doğacak çocuğu için çalışmak zorunda olmak” olarak açıklamıştır (Örnek, 2022, blm. 159). Çoğu müzisyen sahneye çıkmayı bıraktıktan sonra geçinememesinden dolayı sahneye geri dönmek zorunda kalmaktadır. Donald Fageni, 69 yaşında turneye çıkmasının sebebini “geçimimi sağlamanın tek yolu” olarak açıklamaktadır (Krueger, 2020, s. 27).

Bununla beraber daha yüksek telif hakkı talep eden müzisyen sayısı çok azdır. Bunun sebebinin telif hakları konusunda bilgi eksikliği olduğu açıktır. Görüşmeciler arasından da bu konuda bilgili olduğunu belirten sadece iki kişi olmuştur. Biraz bilgi sahibi olduğunu belirten kişi sayısı ise on üç çıkmıştır. Telif hakkı konusunda fazla bilgi sahibi olmamaya sebep olarak, beste yapmamak, işin “o” tarafında bulunmamak, telifle ilgili çatışan düşüncelere sahip olmak gösterilmiştir. Örneğin üç görüşmeci telifi hem özgürlük talebi hem hak koruması arasında kaldıkları gerekçesiyle tartışmalı bulduklarını ifade etmektedir.

Hani telif hakkı aslında olmamalı. Yani hani çünkü o oradan yani birisi onu üretiyor o artık yani bence özgürleşsin aslında ama böyle bir sistemde yaşadığınız için bundan para kazanmak zorunda olduğu için o insanlar telif önemli hale geliyor. Telif hakkı verilmesi gerekiyor. Hani bir daha üretebilmesi için para kazanması gerekiyor. Onun için belki bir daha üretmesini istiyorsan ona destek olmak gibi, onun parasını vermek yani (Görüşmeci 6).

Üç kişi ise telif kanununun yeterli olduğunu ancak Türkiye’de uygulama problemi olduğunu belirtmektedir. Ayrıca açıklayıcı belgeler bulunmaması müzisyenler tarafından sorun olarak görülmektedir.

İşin nasıl çalıştığını anlatan ve net açıklayan hiçbir kaynak yok. Yani basitçe işin bakışını anlatan ne olduğunu ne bittiğini anlatan bir kaynak yok. O yüzden yani üretenler bilmiyor ne olduğunu. Esas yapana, üretere, olayın ne olduğunu anlatılması lazım ki yani herkes hakkını alsın. Çalıştığım çoğu müzisyen de bilmiyor açıkçası. Yani ben açık biraz araştırdım, ettim. Evet bir fikrim var. Çok uzman mıyım? Hayır çok uzman değilim tabii ki ama ne olup ne bittiğini biliyorum. Yani en azından kendi haklarımı biliyorum. Aynı şekilde aslında bütün müzisyenleri haklılarının ne olduğunu öğretmek gerek bence (Görüşmeci 9).

2.3. Müzisyenlere Dair Kanuni Çerçeve

Bu bölüm müzisyenlere dair genel kanuni çerçeveyi en yalın haliyle aktarmayı amaçlamaktadır. Müzisyenlerin hareket alanını tanımak, kanuni açıdan sınırlılıklar ve

fırsatlara dair düşünme alanı açması amaçlanmakta ve bu sebeple müzisyenlerin; iş ilişkisi içinde yer aldığı roller, bağlı olduğu kanunlar ve statüler, işçilik hakları, sendika, grev hakkı ve telif hakkının kanunlar ve yönergeler kapsamında değerlendirilmesi önemli görülmektedir.

2.3.1. Statü: İşçi/Memur/Serbest Meslek Erbabı

Müzisyenler herhangi bir iş ilişkisi kurarken 4857 No'lu İş Kanunu'na ve 6098 No'lu Borçlar Kanunu'na bağlı çalışmaktadırlar. Müzisyen, işçi ve işvereni bağlayan ve İş Kanunu'nda geçen farklı türde sözleşmelerinin tarafı olabilir. Serbest meslek erbabı olarak çalışıyorsa Borçlar Kanunu'na bağlı olarak ve kanunen “işçi statüsü” dışında çalışırlar. İş sözleşmesi sürekli ve süreksiz, belirli ve belirsiz süreli, kısmi süreli ve tam süreli olarak kurulabilir.¹¹ İş sözleşmesiyle beraber işçi ve işveren arasında bir bağımlılık ilişkisi kurulur. Sözleşmeler tarafların talebiyle farklı maddeler içerebilir.¹² Müzisyenin serbest meslek erbabı olarak çalıştığı durumlarda müzisyenin makbuz ve fatura karşılığında iş yapması gerekir.

1978 yılında yapılan düzenlemeyle sanatçılar sigorta kapsamına alınmıştır. Bu düzenlemeyle sigortalanabilmek için hizmet akdi ile çalışılması gerekmektedir ve güncel durumda birçok müzisyen bunun dışında kalmaktadır. 2008 yılında 5510 sayılı kanunun yürürlüğe girmesiyle birlikte bir veya birden fazla işveren tarafından çalıştırılan sanatçılar işçi kabul edilerek 4-a sigorta kapsamına alınmışlardır.¹³ Bu kanunla beraber işçi statüsünde sigortalanmak için işverene bağlı çalışma zorunluluğu devam etmektedir. Müzisyenler memur statüsünde de çalışabilirler ve bu durumda 4-c olarak sigortalanırlar. Bir işverene bağlı çalıştıklarında, işçi statüsünde 4-a altında, fatura veya serbest meslek makbuzu karşılığında çalıştıklarında serbest meslek erbabı olarak görülürler ve 4-b kapsamında sigortalarını öderler. Kanunen serbest meslek erbabı olarak görüldüklerinde müzisyenler iş ilişkileri bakımından İş Kanunu'na değil, Borçlar Kanunu'na bağlanırlar. Müzisyenlerin işçi statüsünde hizmet akdine bağlı

¹¹ 30 iş gününden az süren işlere süreksiz, fazla süren işlere sürekli iş denmektedir.

¹² Bu sözleşme biçimleri müzisyenler için çok tartışmalı ve ileride göreceğimiz gibi işçilikle kendilerini bağdaştıramamanın sebeplerindendir. Kanunların alanın özgünlüğüyle değerlendirilmesini ve ona uygun sistemlerin adapte edilmesini zorunlu kılmaktadır.

¹³ Sigorta kapsamına alınanlar: “bir veya birkaç işveren tarafından çalıştırılan film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları ile müzik, resim, heykel ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar, düşünür ve yazarlar”dır.

çalışmalarıyla beraber sigortaları işverence ödenir, serbest meslek erbabı statüsünde olduklarında ise sigortayı müzisyenlerin ödemesi gerekmektedir.

Kısmi süreli iş sözleşmeleri için, 2011 yılında Sosyal Sigorta İşlemleri Yönetmeliği'nin 9.maddesine yapılan ekle kısmi sigortalılık eklenmiştir. Bu ek bir veya birden fazla işverene çalışan ve çalışma gün sayısı ayda 10 günden az olan sanatçıları kapsamaktadır (Evrensel, 2019). Bu sigorta türünde prim günü farklı hesaplanır, ödenecek prim günü yıldan yıla artar. Gün sayısı başlangıç yılında daha azdan hesaplanarak başlar, sonraki yıllarda artar ve otuz iş günü olarak sayılır. Kısmi sigortalı olan müzisyenler iş kazası geçirdiklerinde ve meslek hastalığına maruz kaldıklarında SGK kapsamına alınmazlar. Geriye dönük prim günlerinin ödenmesi ve emekliliğe hak kazanılması için 1978, 1983, 1987 yıllarında ve 1994 yılında 4056 sayılı kanunla beraber “sanatçı borçlanması” uygulaması çıkarılmış ve on beş yılı aşmayan geriye dönük sigorta borçlarının ödenerek emekliliğe hak kazanma getirilmiştir. Bu uygulama bir yıl sonra kaldırılmıştır (Demiroz, 2018). Çırık'a'nın aktarımına göre kısmi sigortalılığın yönetmeliğe eklendiği 2011 yılı SGK kayıtlarında, on üç sanatçı kısmi sigortalıyken bu sayı 2018 yılında yedi yüz doksan beşe artış göstermiştir. Bu istatistiğin sanatçıların geneline dair olduğu düşünülürse çok az sanatçı bu sigorta tipinden yararlanabilmiştir (Çırık'a, 2019a).

Öte yandan, müzik işçilerinin büyük çoğunluğu sigortasız çalışmaktadır ancak talep etmeleri durumunda tanıkla, belgeyle ve kanıtla sigortasız çalıştıklarını ispat edebilirler. Örneğin beraber çalışan işçinin tanıklığı, komşu işyerlerinde çalışanların tanıklığı, müşterilerin tanıklığı, işçinin isminin yer aldığı belgeler, işçinin işyerinde veya çalışırken çekilmiş fotoğrafları veya video kayıtlarıyla beraber hizmet tespit davası açmaları durumunda işçi olduklarını kanıtlayabilir ve işçilik haklarını elde edebilirler (Tekcan Hukuk Bürosu, 2019).

2.3.2. İşçilik Hakları

Müzisyenlerin işçi statüsünde çalıştırılmaması yani serbest meslek erbabı olmaya zorunlu kılınmaları, onları İş Kanunu'nda belirtilen işçilik haklarından mahrum bırakır. İş sağlığı ve güvenliğiyle ilgili haklar, emeklilik primlerinin işveren tarafından ödenmesi, işçi sendikası açma ve üyesi olma, toplu iş sözleşmesi hakkı, grev hakkı, kıdem tazminatı, işsizlik ödeneğinden; atipik iş sözleşmeleri tarafı olunca asgari ücret

haklarından yararlanamaz olurlar. İş sağlığı ve güvenliği ve sendika ile ilgili olan haklar, grev hakkı, toplu iş sözleşmesi hakkı, asgari ücret hakkı gibi bazı haklar işçiliğin en başından kazanılırken, kıdem tazminatı, işsizlik ödeneği gibi haklardan yararlanabilmek için müzisyenin belli bir süre bir işverenin altında belirlenen bir asgari gün süresi boyunca maaşlı çalışan olması, işverenin işçisinin gerekli vergi ve sigorta payını düzenli ödemiş olması gerekir (Peksan & Tosun, 2014, s. 216). İşçi statüsünde olmak müzisyenin telif hakkını kaybetmesine sebep olmaz. İşçi olan sanatçıların telif hakkı alamayacağına dair görüşler, aynı konuyla muhatap olan oyunlar için Oyuncular Sendikası tarafından yanlıştır (Bulut, 2016).

İşçilik hakları bir sözleşme ve SGK girişi olmaksızın iş ilişkisinin başladığı an işçiye tanımlanır ve geriye dönük hak talep edilebilir. İşçi işvereni ihbar ederse sözleşmeli bir çalışanla aynı biçimde haklarını alabilir. Müzisyenler için de geçerli olan bu durum uygulamadaki belirsizlikler sebebiyle müzisyenlerin haklarını kaybetmesine sebep olabilmektedir. SGK ödemek sektörde pek yaygın olmadığı için müzisyenler serbest meslek erbabı olmak zorunda bırakılmaktadırlar. İşçi konumunda çalışan müzisyenlerin patronları bellidir ve işçi hakları bakımından patrona karşı belli korumalara sahiptirler. Serbest meslek erbaplarının böyle bir hakkı bulunmamaktadır çünkü sermayedar ve girişimci kabul edilmektedirler. Yani müzisyenler işçi statüsünde çalışabilirken işverenin iş ilişkisini serbest meslek erbablığı üzerinden kurmak istemesi müzisyeni işçilik haklarından mahrum eder. Müzisyen işçilik haklarını kaybettiği gibi vergi ve SGK ödemediği için suçlu durumuna düşer.

2.3.2.1 Sendika ve İşkolları

Türkiye’de sendikalaşma 1947 yılında çıkan 274 Sayılı Sendikalar Kanunu ile başlamıştır. Olumlu, olumsuz sendika özgürlüğü, işçi ve işveren sendikalaşma hakkı bu kanunla beraber hak olarak tanınmış, 1961 yılı Anayasası ile beraber anayasal güvence altına alınmıştır.

Bugün ise iş sözleşmesiyle işçi olarak çalışanlar; eser, yayın sahipleri sanatçılar sendikal haklar bakımından 6356 Sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu’na bağlıdırlar (Peksan & Tosun, 2014). 1950 yılında sendikalaşmak isteyen müzisyenlerin talepleri Çalışma Bakanlığı tarafından “işçi statüsünde olmadıkları” belirtilerek reddedilmiş ancak 1951 yılında müzisyenlerin işçilik statülerinin kabul

edilmesiyle sendikalaşma faaliyetleri başlamıştır (Durmaz, 2015). Kamu görevlilerine sendikalaşma hakkı daha geç verilmiş, 1965 yılında çıkan 624 sayılı Devlet Personeli Sendikaları kanunu ile sendikalaşmanın n açılmıştır. 1971 Anayasasında yapılan değişiklikle ve 624 sayılı kanunun kaldırılmasıyla sendikalaşma hakkı geri alınmış, 2001 yılında yürürlüğe giren 4688 sayılı Kamu Görevlileri Sendikaları ve Toplu Sözleşme Kanunu'yla tekrardan verilmiştir (Tuncay, 2007). Böylece memur olarak çalışan müzisyenler de sendikalaşma hakkını elde etmişlerdir.

Sendikalaşma işkolu esasına dayanır. 6356 Sayılı Kanun'un 3. Maddesinin 1.bendine göre “Sendikalar kuruldukları işkolunda faaliyette bulunur” ve 3. bendine göre “Bir işkoluna giren işler, işçi ve işveren konfederasyonlarının görüşü alınarak ve uluslararası normlar göz önünde bulundurularak Bakanlıkça ıkarılacak bir yönetmelikle belirlenir” denilmektedir. Işiler dahil oldukları işkolunda kurulmuş bir sendikaya ye olabilirler, işkolu değişen işçinin sendika yeliği sona erer (Sendikalar Ve Toplu Iř Sözleşmesi Kanunu, 2012). Toplam 20 iş kolu vardır ve müzisyenler 10 No'lu ve 18 No'lu işkolları olmak üzere iki işkolu içerisinde dahil edilir; buralarda kurulmuş sendikalarda rgtlenebilirler. 10 No'lu Iř kolu Ticaret, Büro, Eğitim ve Güzel Sanatlar Iř Kolu'dur ve Temmuz 2022 verisine göre içerisinde 4.086.007 işçi bulunmaktadır. 18 No'lu Işkolu ise Konaklama ve Eğlence Işleri Iř kolu'dur ve aynı dönemde bu iş koluna mensup 1.194.554 işçi bulunmaktadır. Sadece müzik alanında örgütlenmiş tek sendika olan Müzik-Sen 10 Nolu Iř kolu içerisinde faaliyet göstermektedir (2023 Ocak Ayı İstatistiği, 2023).

Müzik-Sen eski başkanı Mehmet ırık, sendikalaşma hakkı bulunan işçileri; otel, gazino, pavyon, bar, gece kulübü, kafe, restoran, düğün salonu gibi konaklama ve eğlence yerleri ile konser, festival gibi müzikli etkinliklerde çalışan/görev alan “enstrümanist, solist, vokalist, koro sanatçısı, elektronik müzik yapımcısı, akortu, dansr, dansöz, dans grubu, takdimci, showman, seslendirme teknisyeni ve yardımcısı, konser organizatörü, efekt yapımcısı, ışıkı, animatör, rodi gibi müzik ve sahne emekçileri” olarak sıralamakta ve sendikalaşmanın meslek esasına değil iş kolu esasına dayandırılmasının sendikalaşmanın önündeki en büyük engellerden biri olduğuna dikkat çekmektedir (ırık, 2018a).

2.3.2.2. Toplu İş Sözleşmesi ve Grev Hakkı

ILO'nun Toplu Pazarlık Anlaşması olarak adlandırdığı toplu iş sözleşmesinin tanımını Saymen; “umumi olarak toplu iş sözleşmesi bir işyerinde, bir işkolunda, bir bölgede veya yurdda uygulanacak çalışma ve çalıştırma şartlarını önceden akdi olarak tanzim eden bir anlaşmadır” olarak yapmaktadır (Yurtçu, 1995, s. 13). İşçi ve memur müzisyenlerin toplu iş sözleşme hakkı vardır. Toplu iş sözleşmeleri müzisyenlerin farklı mekanlarda farklı patronlarla çalışmasıyla kaybettikleri bir hak değildir. Ancak çalışma mekanları ve iş sözleşmeleri bakımından müzik işçilerinin farklı iş kollarına dahil olmaları onları bu sözleşme için güçsüz kılmakta hatta toplu iş sözleşmesi hakkını kaybetmelerine sebep olmaktadır (Çırık, 2018a). Memur statüsündeki müzisyenler ise toplu iş sözleşmesi hakkını 2010 yılında kazanmışlardır (Peksan & Tosun, 2014). Sendikalardan, toplu iş sözleşmesi imzalayabilmeleri için üye sayılarının o işkolundaki toplam üye sayısının en az %1'i kadar olması şartı aranmaktadır. Müzik işçilerinin dahil olabileceği işkollarının biri turizm işçilerini barındırır diğeri ise bütün ticaret, büro eğitim ve güzel sanatları barındırır. Müzisyenlerin iş kolundaki temsiliyetinin bu sektörlerin çalışanlarının yüzde 1'ini oluşturması imkansızdır. Bu sebeple en baştan toplu iş sözleşmesi hakkını kaybederler. Bu sorun müzisyenlerin bu şarttan muaf tutulmasıyla veya sendikalaşmanın meslek temelli yapılabilmesiyle çözülebilir. Diğer yandan işçi statüsünde çalışan müzisyen sayısı azdır; bu durum toplu iş sözleşmesi yapabilmesini ayrıca zorlaştırmaktadır. Ek olarak, önemli sendikal haklardan olan grev hakkı, Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu 58.maddesinde şöyle tanımlanır; “İşçilerin, topluca çalışmamak suretiyle işyerinde faaliyeti durdurmak veya işin niteliğine göre önemli ölçüde aksatmak amacıyla, aralarında anlaşarak veya bir kuruluşun aynı amaçla topluca çalışmamaları için verdiği karara uyarak işi bırakmalarına grev denir.” Müzik işçilerinin sendika altında grev yapma hakları bulunmaktadır ancak Çırık'ın aktarımına göre iş kolu sendikacılığı ve baraj uygulaması müzik işçileri için grev hakkının da önünü kapatmaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye’de müzisyenler İş Kolları Tüzüğü çerçevesinde 18 No’lu Konaklama ve Eğlence İşleri İşkolu ile ve 10 No’lu Ticaret, Büro, Eğitim ve Güzel Sanatlar İş kolları içerisinde sendikalar kurabilirler ve bu kollardaki sendikalarda örgütlenebilirler. Aynı anda farklı iş kollarındaki sendikalara üye olunamaması

sebebiyle müzisyenler üye olmak istedikleri durumda birini seçmek zorundadırlar ancak müzisyenlerin işleri çok farklı mekân ve sahnelerde geçmektedir. Bu durum sendikalaşmanın meslek esasına göre değil iş kolu esasına göre kurulmasıyla ilgilidir ve Müzik-Sen eski başkanı Mehmet Çırık bu durumun örgütlülüğün önünde büyük engel olduğu belirtmiştir. Bu durum çözülsün bile baraj uygulaması, sektörde taşeron işlevi gören ajanslar müzisyenlerin önünde bir diğer engel olarak durmaktadır. Güzel sanatlar alanında etkin bir sendika faaliyeti yürütülebilmesi ve toplu sözleşme hakkının kullanılabilmesi için Çırık şunları önermektedir;

Güzel Sanatlar İşkolunun ayrı bir işkolu olarak düzenlenmesi, Güzel Sanatlar İşkolunda baraj uygulamasının kaldırılması, işletme/işyeri düzeyinde yüzde elli artı bir koşulunun aranmaması, güzel Sanatlar işkolunda “mesleki örgütlenmeye” olanak tanınması için; istihdam ve emek piyasalarının özelleştirildiği, çalışma sisteminin esnekleştirildiği günümüz Türkiye’inde, sendikal örgütlenmenin de bu gelişmeler paralelinde yeniden düzenlenmesi ve örgütlenme modellerinin de esnekleştirilerek bu yolla sendikal örgütlenmenin geliştirilmesi, güçlendirilmesi ve en küçük üretim birimlerine dahi yaygınlaştırılabilmesi için meslek sendikacılığına her zamankinden daha fazla ihtiyaç olduğu düşünülmektedir (Çırık, 2018a).

2.3.3 Telif Hakkı

Sanat endüstrileştikçe ve sanat ürünleri bir meta olarak değerlendirilmeye başladıkça sanatın hukuki olarak belirli yaptırım ve haklara tabi olması gerekmiştir. Bu sebeple telif hakkı, sanat ürünleri ve performanslarının mülkiyet hakları kapsamında değerlendirilmesi amacıyla çıkartılmıştır. İlk telif yasası 1790 yılında sadece kitaplar, haritalar ve çizimleri on dört yıl korumak için Amerika Birleşik Devletleri’nde çıkartılmıştır (*Timeline | U.S. Copyright Office*, t.y.). Sonrasında 1831 yılında süresi yirmi sekiz yıla çıkarılmış ve piyanolada çalınacak bestelerin telif hakkı için müzikal kompozisyonlar kapsama dahil edilmiştir (*A Century of Lawmaking for a New Nation: U.S. Congressional Documents and Debates, 1774 - 1875: Twenty-First Congress, 1831*). Telif hakkının kendi içinde performans ve yayın hakları (mekanik) olarak ikiye ayrılması da ilk defa 1934’te İngiltere’de gerçekleştir ve 1988’deki Telif Hakkı, Tasarımlar ve Patentler Yasası’na da dahil edilir (Kleiner vd., 2001). Performansa dair telif hakları performansı izinsiz izlemek veya çoğaltmak isteyen kişilerden

performansı korumak, sanat ürününde ise satışın şartlarını ve koşullarını belirlemek için kullanılmaktadır (Becker, 2013). 1998’de telif hakkı süresi eser sahibi öldükten sonra 50 yıldan 70 yıla uzatılmıştır (Krueger, 2020).

Telif hakkı hem yerel hem uluslararası anlaşmalarla korunmaktadır. İlk uluslararası antlaşma ise Bern’de 1896’da imzalanan Bern Sözleşmesi olmuş ve uluslararası anlaşmalarla beraber farklı ülkelerde bulunan sanatçının eseri, sanatçısı bulunduğu ülkenin vatandaşıymış veya eser ilk defa orada üretilmiş gibi değerlendirilmektedir (Kleiner vd., 2001).

Telif hakkı edebî eserler, dramatik eserler, müzik eserleri, sanat eserleri, ses kayıtları, filmler, televizyon ve sesli yayınlar, yayınlanmış yayınlarının yeniden üretimi, yayınlanması, dağıtımını, satışını içeren her türlü eylemi düzenler. Telif hakkı, “bir şeyin (edebi, müzikal veya sanatsal bir eser gibi) maddesini ve biçimini çoğaltmak, yayınlamak, satmak veya dağıtmak için münhasır yasal hak” olarak tanımlanmaktadır (*Copyright Definition & Meaning - Merriam-Webster, t.y.*). Müzikal eser sözleşmede ilk defa 1988’de “müzikle birlikte söylenmesi, konuşulması veya icra edilmesi amaçlanan herhangi bir söz veya eylemden bağımsız olarak müzikten oluşan bir eser” olarak tanımlanmıştır (Kleiner vd., 2001, s. 6). Nerede ve neyle yapıldığına bakılmaksızın yeniden üretilen kayıtlı sesler telif hakkı kapsamına girer. Örneğin, bir kaset, CD veya plakta kayıtlı bir müzik eserinde bestenin müzik eseri olarak telifi, sözlerin edebi eser olmak üzere telifi ve ses kaydının telif hakkı olmak üzere üç telif bulunabilir (Kleiner vd., 2001). Plak şirketleri ses kaydının haklarına sahip olabilir ancak bu şarkıya sahip olmak demek değildir. Şarkının kendisiyle şarkının kaydı aynı meta değildir ve farklı haklara sahiplerdir. Telif Hakları mekanik telif ve performans telifi olarak ikiye ayrılmaktadır. Mekanik telif hakkı CD’leri, kasetleri, plakları, dijital indirmeleri yani kaydın hareketini kapsarken performans telifi ise anlık icra esnasında bir şarkının üretimi ve yeniden üretimini kapsamaktadır. Konser, tiyatro gibi herhangi bir sahne sanatının yanı sıra akış platformları da bu kategoride değerlendirilmektedirler (da Costa Oliveira, 2021).

Krueger hukuki ve ekonomik teşviklerin ötesinde telif haklarının adalet, sanatsal beyan ve yaratıcı kontrol için önemli olduğunu ileri sürmektedir. Süresinin uzun olması yaratıcılığı baskılayacağı, kısa olması da hak kaybına sebep olacağı ve

sanatçının motivasyonunu düşüreceği için süresinin dikkatli ayarlanması gerekmektedir (Krueger, 2020). Telif koruması olan ülkelerde telif hakkının sağladığı olumlu sonuçlara dair veriler bulunmaktadır; örneğin Krueger'in aktarımıyla Giorcelli ve Moser, telif hakkı koruması olan eyaletlerdeki yazılan opera eseri sayısının, koruma olmayan eyaletlere göre %150 oranında artış gösterdiğini tespit etmişlerdir (Krueger, 2020, s. 224'da atıfta bulunulduğu gibi).

Sektörün dijitale geçiş yapmaya başlamasıyla beraber dijital servislere uygun telif hakkı sistemi için çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (WIPO) 1996'da ikiz internet anlaşmalarını yürürlüğe koymuş ve 1998 yılında ABD'de telif hakları dijitalle Digital Millennium Act ile uyarlanmıştır. Avrupa Birliği de Bilgisayar Yönergesi (1991), Veri tabanı Yönergesi (1996) ve Bilgi Toplumu Yönergesi (2001)'ni yürürlüğe koymuştur (SULUK, 2021). Telif haklarının dijitalleşen sektörle uyumlu hale getirilmesi üzerine yasal çalışmalar hala devam etmektedir. ABD'nin 2018 yılında çıkarmış olduğu Müzik Modernleştirme Yasası da (Music Modernization Act) dijital servislere dair düzenlemeleri içermektedir (*Music Modernization: FAQ | U.S. Copyright Office*, t.y.). 2018'de Avrupa Birliği Konseyi tarafından online platformdaki içerikler için Dijital Tek Pazarda Telif Haklarına İlişkin Yönerge onaylamış ancak itirazlar sonucu sürecin tamamlanması 2019'u bulmuştur (Tutkun vd., 2020). Dijital Hizmetler Kanunu (DSA) ve Dijital Pazarlar Kanunu (DMA) paketlerinin içinde yer alan yönergenin amacı üye devletlerdeki uygulamaların standartlaşması, yaratıcılığın teşviki ve telif hakkı korumasındaki ürün ve hizmetlerin iç pazarda dolaşımının kolaylaştırılmasıdır (Ercan, 2022). Bu yönergeyle beraber platformlara telif hakkı ihlali yapan içeriklerin otomatik filtreleme aracıyla engellenmesi zorunluluğu getirilmiştir. Böylelikle telif hakkı önceden hak sahibinin şikayetiyle, uyar-kaldır yöntemi işletilirken bu yönergeyle bir sisteme bağlanmıştır. Öte yandan, yönerge büyük platformların telif hakkına dair sorumluluğunu ortadan kaldırması ve sansür riski sebebiyle eleştiri almıştır. Avrupa Birliği üye devletlerinin yasayı yönergeyle uyumlu olarak güncellemesi için 2 yıl süre vermiş ancak Türkiye'de henüz Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'na (FSEK) buna uygun bir düzenleme getirilmemiştir (Tutkun vd., 2020). Bu demek oluyor ki Türkiye'de hala 2000 yılında Elektronik Ticaret Yönergesinde (m.14) kabul edilen uyar-kaldır uygulaması geçerlidir (SULUK, 2021).

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) Ernst Hirş tarafından 1907 tarihli Alman Telif Kanunu'ndan çalışılarak hazırlanmış ve 1952'de yürürlüğe girmiştir. Kanunda 1995, 2001 ve 2004 tarihlerinde değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Türkiye hukuku, eserlerin dijitalle aktarılması için sahiplerinden veya mirasçılarından yazılı onay alınmasını gerekli kılmakta ve bu sebeple “telif temizliği” yapılması büyük bir zorluk olarak karşımızda durmaktadır. Diğer yandan bu onay, videolu görüşme uygulamalarından gerçekleştirilen uzaktan eğitim seansları için de gereklidir. “FSEK’te yüz yüze eğitim-öğretim istisnası vardır ve fakat uzaktan eğitim-öğretim istisnası yoktur (m. 33)” (SULUK, 2021, s. 12). Cahit Suluk, kapsamının bu kadar ayrıntılı olması ve onay gerektirmesi sebebiyle olası bir dijital dönüşüme uygun kanun değişikliğinin uygulamayı zorlaştıracığını ifade etmektedir.

Telifle karıştırılan bir uygulama olan lisanslama ise; eserin kullanımını ifade eder ve telif hakkı ile aynı anlama gelmemektedir. Örneğin bir bestenin telif hakkı bestecisindedir ancak lisansı başka bir kurumda olabilir. Belli bir süre sonra lisanslama hakkı besteciye geçer. Bestenin çeşitli platformlarda çalınabilmesi, CD'lere basılabilmesi için izin verilmesi gerekmektedir. Lisanslama bu izin sözleşmesidir. İki tür lisans vardır ilki kaset, compact disc (CD), plak, konser-klip içerikli VCD-DVD-BRD, SD, USD'ye kopyalanması ve basımına iznini veren mekanik lisanslamadır. Diğerisi ise yayın kuruluşları, interaktif kullanımlar, umuma açık mahaller, konser ve canlı etkinliklerde kullanılan eserleri içeren temsili lisanslamadır (*Lisanslama*, 2023a). Türkiye’de müzik lisanslamasını, takibini, telifin tahsil ve dağıtımını MESAM ve MSG isimli meslek birlikleri yapmaktadır. Başka ülkelerdeki meslek birlikleriyle temsilcilik sözleşmesi imzalayarak yurtdışındaki lisanslama ve takip işlerini yürütürler (*Dağıtım*, 2023b). Besteciler 5846 sayılı kanunun 43. maddesine dayanarak eserin lisanslama hakkını meslek birliğine devreder (*Meslek Birlikleri - Telif Hakları Genel Müdürlüğü*, 2023). Lisanslama hakkı kendisinde tutan besteci eserin nerede ne zaman kaç defa kullanıldığını ve dağıtıldığını takip edemez, telif hakkı ihlaline uğrama ihtimali yükselir.

Telif hakları, çoğunlukla yaratıcı kontrol hakkı tanımaması sebebiyle eleştirilir. Krueger, Aloe Blacc'tan alıntı yaparak Blacc'ın sanatının nerede, ne zaman ve nasıl tüketileceğine karar verememesini eleştirmesinden ve bunun müzikte diğer sanat türlerinde farklı işlemesinden bahseder. “Eğer bir heykeltıraş arzu ederse eserinin

üzerini örtebilir ve sadece akşamları 17.00 ile 20.00 arası görmenize izin verebilir. Benim, güzel sabahlar hakkında yazdığım bu şarkı yalnızca web sitemden sabahları dinlenebilir deme özgürlüğüm yok” (Krueger, 2020, s. 228’de atıfta bulunulduğu gibi).

Müzik tükenmeyen içeriği ve zamansızlığı açısından paradoksal bir yapıdadır. Müzik ürünlerinin tüketim rekabetinden muaf mallar olduğunu da düşünürsek, üreticilerinin eserleri üzerindeki kontrolünün çok düşük olduğunu ve müziğin izini sürmenin epey zor olduğunu söyleyebiliriz çünkü bir kişinin müzik eserini dinlemesi onu tüketmemekte, üstelik başka kişilerin aynı ürünü tekrar tekrar dinleyebilme imkânı bulunmaktadır.

Telif haklarıyla vesaire devamlı bir gelir elde etme şansın oluyor ama aynı zamanda da bu sektörü şişiriyor. Şişmesinin sebebi bir cipsi yiyorsun, bitiyor. Yeni cips alıyorsun. Dolayısıyla sürekli bir cips açıyorlar. Sen bugün cips üretmeyi bırakırsan atıyorum burada Patos firmasını bırakırsa Lays daha çok buraya cips getirecek. Çünkü atıyorum yüzde otuzluk bir eksiklik olacak veya yeni bir firma kurulacak. Müzikte bu yok. Müzikte adam ölse de belki o kişi bin yıl önce yapmış besteyi gene onu dinliyorsun yani (Görüşmeci 1).

Diğer yandan akış hizmetleriyle sunulan sınırsız müziğe ulaşımın önündeki tek sınırın sadece zaman olması da tartışmalıdır. Krueger bu konuya dikkat çeker; “Aylık abonelik ücretini ödedikten sonra müzik tüketmenin marjinal parasal maliyeti sıfırdır. Tüm açık büfe kahvaltılarda olduğu gibi müşteriler ekstra tüketim maliyeti olmadığında daha fazla tüketmeye meyillidir. Tüketici için tek sınırlayıcı zamandır” (Krueger, 2020, s. 203).

Telif hakkı yetersiz ya. Çok yetersiz çok daha fazla olması lazım. Telif hakkı çok önemli. Çünkü hani dediğim gibi biz ürün satmıyoruz sürekli üreteyim, satayım günlük gibi bir şey yok yani. Bir kere çıkarıyorsun ve o kullanılmaya devam ediyor. Seni de bundan para kazanmaya devam edebiliyor olman lazım ama eksik yani yetersiz telif ücretleri. Çok çok çok fazla yapmak lazım ki gene de telif hakkıyla herhangi birinin geçinebileceğini sanmıyorum (Görüşmeci 1).

Spotify’ya aylık otuz lira ödeyerek dünyadaki bütün şarkılara ulaşabiliyor olmanın sınırsızlığı, otuz lirayla alınabilecek kaset ve plak sayısı düşünülerek anlaşılabilir; telif ücretleri üretimin yanında kıyaslanamayacak kadar düşük kalmaktadır. Bu sınırsızlığın boyutunu metayla kıyaslayarak anlaşılabilir kılmanın kendisi ayrıca soyutlaşmış müzik metasının değeri üzerine bir tartışma alanı açmaktadır. Korsan müzik tehdidiyle telif ücretlerini yükseltmeyen ve düşük ücretlerle tüketiciye fırsat olarak sunulan akış hizmetleri, üretici için üretime devam edemeyecek bir krize ve emek sömürüsüne yol açmaktadır.

2.4. Bölüm Sonu: Müzik İşçiliği Mevzusu

Bu bölümde müzisyenin işçi/emekçi veya sanatçı olup olmadığı tartışılmayacaktır. Müzisyenlerin kendisini nasıl tanımladığıyla beraber buna etkisi olduğu düşünülen sanatçı kimliği ve algısı incelenecektir.

2.4.1. Kimlik: Sanatçı/İşçi ve Emekçi

Görüşmecilere sanatçı mı işçi veya emekçi mi olduğu sorusu sorulmuştur. Bu soruya çok çeşitli cevaplar verilmiş olup, görüşmecilerin ayrımı neye göre yapmış oldukları da çeşitlilik göstermektedir. Görüşmecilerin 10’u müzik işçisi/emekçisi olduklarını belirtirken, sanatçı olduğunu söyleyen 4 kişi olmuştur. 5 kişi ise hem işçi/emekçi hem de sanatçı olduklarını söylemişlerdir. Emin olmayan 1 kişi olmuş, bu tanımların dışında 1 kişi kendisini hobi sahibi, 1 kişi zanaatkar, 1 kişi ise müzisyen olarak tanımlamıştır. Yani 15 kişi kendisini aslında işçi olarak tanımlayabilmiştir, bu da %65’lik bir orana tekabül etmektedir.

Görüşmecilerin 9’u çevreyle iş paslaştıklarını, 10 kişi hem iş paslaşma içerisinde olduklarını hem de zaman zaman işveren rolünde bulunduklarını belirtmişlerdir. 19 kişi aktif olarak iş paslaşmaktadır, %82’lik yüksek oran ağın ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir. 4 kişi ise ne iş paslaştıklarını ne de işveren rolünde olduklarını söylemişlerdir. Bunlardan biri hobici, biri sanatçı, biri emin olmayan görüşmecilerdir. Kendisini sanatçı olarak tanımlayanların 3’ü iş paslayan olarak; kendisini sanatçı ve aynı anda işçi olarak tanımlayan 4 kişi hem paslayan hem işveren rolünde bulunmakta; kendisini işçi olarak tanımlayan 10 kişi hem işveren hem iş paslayan olarak çalışmaktadır. İşveren rolü; grup kurma, anlaşmaları (sözlü veya

yazılı) yapma ve kazanılan parayı gruba veya kendisi için iş yapanlara dağıtmayı kapsamaktadır.

23 kişiden kendisini kısmen veya tamamen işçi görenlerden 14'ü hem işveren olarak rol almakta hem de iş paslaşmaktadırlar. Kendisini tanımlamakta zorlanan veya işçi/emekçi ve sanatçı olarak tanımlayan 4 kişiden 3'ü ne iş paslamakta ne de işveren rolünde olmaktadır. İş paslaşma, ağa dahil olma gibi sosyal ve dayanışmacı tutumlar kişilerin kendisini tanımlamasında önemli bir etkiye sahiptir. Nitekim kendini işçi görmeyenlerin çoğunluğu iş paslaşmayan veya işveren olmayan kişiler olduklarını; işçi olarak tanımlayanların ise tamamına yakını iş pasladıklarını ve işveren olarak çalıştıklarını belirtmişlerdir. Meslek içi iletişim ve sosyalleşmenin işçi olarak tanımlanmakta etkili olduğu söylenebilir.

Bu tanımlamaları ve ayrımı daha önce düşünmediğini belirten görüşmeciler de olmuştur. Müzik işçisi/emekçisi ve sanatçı ayrımının görüşmeciler arasında dayandığı temellerin ise farklı olduğu görülmüştür. Bu farklılıklarda üretimin sanatçılık, icranın veya diğer işlerin işçilik olarak görüldüğü ortaya çıkmış, ön planda (sanatçı) ve arka planda olmak(işçi); zevk alarak yapmak (sanatçı) ve zorunlu olarak yapmak (işçi) farkları arasında yer almıştır. Kimlikler arasındaki farkı üretime dayandıran bir görüşmeci şöyle ifade etmektedir;

Dışarıdan bakalım işte bir popçunun arkasında çalan görev adamı oluyor. Parasını kazanıyor ama bir şey üretmiyor. Hep ona çalışıyor. Çok da güzel gelirini sağlıyor belki ünlü bir Sanatçı deyince biraz daha işte üretim öne çıkıyor. Ya aslında en büyük ayrım bu (Görüşmeci 7).

Ön ve arka planda olmaya dayanan ayrım ise şöyle yapılmıştır;

Müzik işçisi dediğim alana ben bir sürü insanı sokarım. Prodüktörü sokabilirim, ses mühendisini sokabilirim, kayıt mühendisini de sokabilirim, rodi'yi de sokabilirim. Kablo çeken insanı, stüdyo teknisyeni de sokabilirim. Bu insanlar yani sanatçıyla arasındaki fark, ya sanatçı ön planda. Tabii ki görsel kısımla da ilgileniyor vesaire. İşine odaklanmak zorunda ama müzik işçisi o ya onun meydana gelmesi için çalışıyor. Hayat görüşü, iş, müziğe bakış açısı anlamıyla düşünecek olursak evet ayrışır. Çünkü hani birisinin çektiği

sorumlulukla öbürünün çektiği sorumluluk çok farklı bence. Sanatçı daha rahat o konuda. Adam sahneye geliyor. Şarkısını söylüyor ve gidiyor. Ama o sahnenin olması için oraya bir platform kuruluyor. Miks masaları kuruluyor. Ne bileyim kablolar çekiliyor vesaire. Onun ceremesini çeken adam bilir (Görüşmeci 2).

Ürettikçe sanatçı olmaya yaklaşan, geri kalanında kendisini işçi/emekçi olarak tanımlayan bir görüşmeci ise bu geçişi ifade etmiştir;

Müzik emekçisi olarak görüyorum evet. Bir işçi gibi görüyorum. Bir sanatçı gibi görmüyorum ama. Ama diğer tarafta kendi bestelerimi yapmaya çalıştığım, kendi üretimimi ortaya koymaya çalıştığım yerde daha bir sanatçı gibi görüyorum kendimi. Çünkü daha çok parça var orada benden. Daha fazla emeğim demeyeyim ama yaratımım var. Daha çok şey kazandırıyorum bu dünyaya. Bence o yüzden orada daha sanatçı gibi görüyorum kendimi (Görüşmeci 15).

Aynı şekilde düşünen bir stüdyo müzisyeni kendisini mesleği gereği zanaatkar olarak gördüğünü belirtmiş, keyfi işlerini sanata yakın görmüştür;

Ben mesleğim gereği zanaatkarım. Çünkü ya üretken olmam gereken zamanlar da oluyor. Bazen aranjörlük yaptığım zamanlar da oluyor. O zaman biraz sanatçılık yapıyorum denebilir. Ama genellikle edit, miks mastering gibi şeyler, kayıt gibi şeyler yaptığım için bu zanaate girer ama kendi içime kapandığımda, boş zamanlarımda ben de sanatçıyım (Görüşmeci 1).

Sanatçı ve emekçiyi iç içe gören bir görüşmeci ise şöyle ifade etmektedir;

Yani hepsi sanatçı özünde sanat yapıyorlar. Birinin önüne imkanlar açıldığı için daha kısa sürelerde daha yüksek kaşeye çalışıyor. Mesela on ikide atıyorum dokuzda sahnesi olan müzisyen altıda gidiyor. Soundcheck'le uğraşıyor, davulcusu var, davulunu taşıyor. On ikide sahne bitiyor. Orayı tekrar toparlıyorlar. Belki orada sarhoşlarla uğraşıyorlar. Gece evine taksiyle gitmesi gerekiyor. O da emekçi (Görüşmeci 18).

İşçilik ve sanatçılık arasında ücret dışında bir fark görmediğini belirten Görüşmeci 9 ise bunu; “Hayır yok. Hepsi aynı. Aradaki fark fiyatı. Farkı fiyatı” olarak ifade etmektedir (Görüşmeci 9).

Sanatçı kimliğinin üretimle ilgili olduğunu düşünen bir görüşmeciye göre ürün ekonomik bir döngüye girince üretenin kimliğinde karışıklık yaratmaktadır;

Çok yani sanatçı şudur bilmem ne demek istemiyorum ama sanki sanatçı diyebilmek için bir üretim yapmak gerekiyormuş gibi hissediyorum. Yani sonuçta sadece enstrüman çalarak yani sonuçta bir şey tabii ki hani yorum yorumlama tabii şeydir. Sanat yapmış oluyorsun aslında yorumlayarak da. Ama şey hani bir şey üretmek daha böyle sanat yapmak gibi geliyor ama şey tabii bir yandan da işte birilerinin verdiği sipariş üzerine bir şey ürettiğinde yine sen aslında sanatçı oluyor musun acaba bilmiyorum mesela. Yani o konularda. Ya yine aslında müzik emekçisi olmuş oluyorsun. Ya bu bunların böyle biraz iç içe geçtiği belki de düşünüyorum yani (Görüşmeci 6).

Benzer bir düşünceyi başka bir görüşmeci Sezen Aksu örneğiyle aktarmaktadır;

Yani Sezen Aksu birilerine şarkı verirken tam bir zanaatkar gibi davranıyor. Kendi albümünün şartlarında ise sanatçı gibi davranıyor. Bence bunun arasında çok büyük bir ayrım yok yani. Yani sektöre hizmet eden birisi birisine şarkı verirken aslında ona tırnak içinde zanaatkar diyebiliriz tıpkı birinden mobilya almak gibi ya da birinin bir araba ustasının arabayı tamir etmesi gibi. Orada da sadece görevini perde arkasında yerine getirdi ve birine bir şarkı yaptı verdi. Burada sanki o bir zanaatkar gibi duruyor sektörün bir parçası. Perde arkasında duran birisi gibi duruyor ama kendisi kamera karşısına geçtiğinde ya da sahneye çıktığında ya da işte kendi albümü çıktığında bir yerde kendi tınıları tınlamaya başladığında ona sanatçı diyoruz bence çok kalın çizgi yok arada ya (Görüşmeci 16).

Aynı görüşmeci ekonomik döngüdeki bir ürünün sanat ürünü olup olmadığına dair bu konuyla bağlantı kurarak devam eder;

Yani böyle Picasso satın aldığı şeyleri çek verirken çekin arkasına ufak tefek bir şeyler karalıyormuş ve kimse de gidip çekin karşılığını bankadan alamıyor. Ya bu biraz bunun gibi bir şey. Ben orada tam bir zanaatkar aklını kullanıp çok akılcı bir şey yapıyor aslında. Adam çeki veremiyor. Arkada Picasso'nun resmi var çünkü ama bir taraftan parasını da ödemiş oluyor. Şimdi bu sanat mı, ticaret mi? Burada resim sanatının neresinde kalıyor Picasso o zaman? Dolayısıyla ben çok ayırmıyorum ya. Bence hepsi aynı. Hiç sanat demediğimiz bir şey bir zaman sonra sanata da dönüşebilir Pinokyo örneğinde olduğu gibi (Görüşmeci 16).

Sanatçı köküne referans veren bir görüşmeci, onun esnaflık tarafını kökündeki anlamla açıklıyor ve sanatçılık ve işçilik kimliğini zorunluluk ve keyifle bağdaştırılıyor;

Snf kökü. Esnaf yani. Bir o kısmı var. Yani böyle iş için yapanlar ve bir de gerçekten işte az önce bahsettiğim güzel anlar var ya işte onlar sanat kısmı oluyor. Nasıl bir şeydi müzisyenlik de işte bu. Keyif aldım yerler çok olursa iyi bir meslek. Zorla yaparsan işte çalmak için çalarsan sana çok zor geliyor (Görüşmeci 8).

Literatürde ve alan araştırmasında sanatçılıkla işçilik kimliği arasında dikkat çeken olgulardan biri olarak bulunan yüksek sanat algısı; sanatın kendiliğinden yüce olması ve yücelikten gelen değerini, alışveriş nesnesi olduğu takdirde bu yüceliğin bozacağı düşüncesini barındırır. Bu sebeple sanatçının paradan azat olması gerekmektedir. Bu algı bir yandan müzisyenin kendi içinde bir çatışma yaşamasına sebep olmakta diğer yandan sektör dışı kişiler, dinleyiciler tarafından saldırı ve mesleği küçültme aracı olarak kullanılmaktadır. Sanat eğitimi ve eğitimin yapılandırıcı karakterine dair yazılmış bir tezde güzel sanatlar okuyan üniversite öğrencileri arasında “ekonomi inkârı” n (*dénégation de l'économie*) mitik bir sanatçı kimliği unsuru olarak var olduğu yazılmaktadır. Yazar kendi saha araştırmasından aktararak “ruhundan para kazanmanın doğru hissettirmediğini” belirten görüşmecilerden bahsetmektedir. Benzeri müzik işçileri ve dahası dinleyiciler arasında da yaygındır. Bununla ilintili bir üst aşama olarak ise sanatın yüceltilmesiyle kişilerin ve hatta hocalarının kendisine sanatçı bile diyememesini; bir bakıma bu kimliğin güzel sanatlar fakülteleri

aracılığıyla aktarıldığını ortaya çıkarmaktadır (Işın Bağcıvanoğlu, 2020, ss. 52-57). Saha görüşmelerinde görüşmecilerin 10'u kendilerini işçi, 4'ü sanatçı, 5'i ise hem işçi hem sanatçı olarak gördüğünü belirtmişti. Görünen o ki yüksek sanat algısına rağmen emek algısı müzisyenler arasında gittikçe yayılmakta ve bir ara form olarak işçi/sanatçı tercih edilmektedir. Bir alternatif olarak 'müzisyen' tercih edildiği de görülmektedir;

Yani müzik işçisi aslında doğru bir cümle de bizde işçi kelimesinin algısı hep böyle işçi alt işi yapan kişi olarak görüldüğü için, o yüzden müzik işçisi ta eskiden gelen bir şey. Müzisyen bence güzel bir tabir. Müzisyen olarak söylenilmesi güzel bir tabir. Sanatçı biraz yüksek bir tabir. Yani daha ne var? Çalgıcı diyen de oluyor tabii ki. Yani çalgıcı bile diyen oluyor ama çalgıcı da doğru bir tabir yani. İş yapan kişiye -ci eki ekleniyor. Eskici. Bilmiyorum tabii. Bunlar halk dilinde argo düşünülebiliyor. Yani müzisyen daha kibar geliyor bana (Görüşmeci 23).

Saha verileri 9 kişinin sanatçılığı bırakmak istemediğini ve bunların içinden 3 görüşmecinin müzikle parayı ilişkilendirmekten rahatsızlık duyduğunu söylemektedir. "Mesela işte bir arkadaşımla atıyorum bir ikili olduk, diyor ki 'ya gelirim ama işte bu konsere şu parayı alırım'. Abi sen tüccar olmuşsun o zaman. Bu müziğin şeyine aykırı" (Görüşmeci 22).

Görüşmecilerde bu konuda katılık gözlemlenmese de az sayıda görüşmecinin bazı söylemlerinde içeride bu kaygıyı yaşadıkları düşünülmektedir. Diğer taraftan yukarıdaki örnekte görülebileceği gibi sanatçı olmak 'çok para kazanmak'la da bağdaştırılmıştır. Çok para kazanan ve çok ünlü olan artık yüce bir seviyededir. Aslında paradan azade olmak için gerçekten çok paraya sahip olmak gerekir. Sanatçılıkla para ilişkisi sanıldığı gibi birbirinden ayrı olmayabilir.

2.4.2. İşçiliğe Doğru

Emeğin ürünü bir ayakkabıysa zanaat, bir resimse sanat olmaktayken bugün bu tanımlar biraz daha farklılaşmış durumdadır çünkü emeğin gayri maddileşmesiyle beraber diğer sektörlerde de gayri maddi ürünler yaygınlaşmış durumdadır. Bu durumda ya zanaatın alanı daralmakta ya da sanatın alanı genişlemektedir. İletişim

sanatı, bir emek olarak iletişimin kullanımını bize öğretirken sanat değil, bir emek ve ürün olmaktadır. Birçok yeni oluşan ve duygu, iletişim, ağ gibi soyut ürünler üreten alanı sanat olarak görmüyorsak eğer bir ürünü sanat ve zanaat ürünü olarak ayırmak gittikçe zorlaşmış demektir. Becker *Sanat Dünyaları*'nda sanat ve zanaatın farkını amaç üzerinden kurgulamaktadır (Becker, 2013).

Zanaatı bir iş örgütlenmesi olarak gören Becker, sıradan zanaatkarlar ve sanatçı-zanaatkarlar olarak bir ayırmadan bahsetmektedir. Sıradan zanaatkar Becker tarafından geçimini sağlamaya ve düzgün işler yapmaya çalışan kişileri; sanatçı-zanaatkarlar ise tutkulu amaç ve ideolojileri olan kişileri temsilen kullanılmaktadır (Becker, 2013).

Görüşmecilerin zanaatkar müzisyen tanımlaması Becker'ın ayırımına çok uyar. Müzik işçilerinin zanaatkar olarak değerlendirildiği durumda zanaatkarlık; işiyle ilgili her şeye hâkim olma, her an işe gidebilme, birbirlerinin yerini doldurabilme üzerinden tanımlamakta ve karşımıza çıkmaktadır;

Bu işin çok fazla zanaatkarı var. Bunlar orkestra üyeleri. Yani onların da bireysel anlamda yarat yaratıcı kreatif işleri bazen oluyor, bazen olmuyor. Hatta eğer müzik sektörünü bir pasta yapacaksak büyük çoğunluk bu insanlar, çalgıcılar. Bunlar derya deniz bir repertuvara sahip olur. Bazı orkestralarda devamlı çalarlar. Bazılarında bir kişi eksik olur, telefonla o gece gelip çalarlar. Şunu çalabilir misin? Onu çalar. Bunlar gecelik yevmiye alır. İkinci olarak da büyük çoğunluk sahne ekipmanıyla ilgilenen kişiler. Bunlar da müzik sektörünün içinde. Bunlar da zanaatkar. Hatta zanaatkar bile değil tekniker eleman (Görüşmeci 1).

Zanaatkarlık görüşmecilerin başkaları için yaptığı bir tanımken, işçilik kendilerine yönelik yaptıkları bir tanım olarak karşımıza çıkmaktadır. Zanaatkar olarak tanımlanabilecek görüşmeciler ise kendilerini sanatçı ve emekçi olarak tanımlamışlardır. Kendisine zanaatkar diyen yalnızca bir görüşmeci bulunmaktadır.

Sanatçı da işçidir. Bana bana göre burjuvazi olmayan herkes işçidir. Üretim aracı sahibi değilsen. Müzisyen ve Burjuvazi de olabilirsin, mesela kurs sahibiysen. Yani bence bağlantılı şeyler değil. Üretim aracı sahibi değilse işçidir net (Görüşmeci 20).

Müzisyenlerin kendilerini tanımlama biçimleri onların emeğe ve mesleğe dair yaklaşımlarını etkilemesi bakımından önemlidir. Diğer yandan koşullar da kişilerin kendilerini nasıl tanımladıklarını etkilemektedir. Örneğin yeteri kadar para kazanamadığı için müzik işini emek olarak göremediğini ifade eden Görüşmeci 14; “Para kazanamadığım için birinci mesleğim olarak görmüyorum. Yani meslek olarak, hatta belki de müzikle ilgili yaptığını, emek olarak görmemek de para kazanmamakla alakalı” olarak aktarmaktadır.

Mesleki kimliği zayıflatan bir diğer etken de güvencesiz çalışma koşullarıdır; “Hiçbir zaman o iş dediğimiz sigortalı iş ve şu saatte git şu saatte gel olayına girmediğim için hala tam olarak yaşadığımız düzenin içindeki net iş olarak görmüyorum kendimde” (Görüşmeci 20).

Bir görüşmeci iş güvencesizliğinin ve kayıt dışı çalışmanın kimliği muğlaklaştırdığını belirtmektedir; “Aslında bu yani o iş güvencesi falan olmadığı için çalışan bile değilsin. Hani Sordukları zaman evet yani çalışıyormuşsunuz, şununla bununla evet çalışıyorum ama yani çalıştığımı dair elimde fotoğraftan başka hiçbir kanıt olmadığı için hani çalışan mıyım? Bilmiyorum. Belki de arkadaşımı sadece yani orası biraz şey derin bir kuyu” (Görüşmeci 9).

Güvencesiz çalışma şartları sebebiyle bir görüşmeci, müzik işçiliği kimliğinden hobiciliğe geçiş yapmak amacıyla olduğunu belirtir.

İşçi olduğunu düşünmemekten ötürü kayıt dışılık ve insan hakkı ihlalleri yaşayan müzisyenler bulunmaktadır. Diğer yandan kanunlar ve koşullar da işçilik kimliği başta olmak üzere genel olarak mesleki kimliği etkiliyor. Müzisyenlerin çoğunun işçi değil, serbest meslek erbabı olarak değerlendirilmesinin tek sebebi konserlerde veya diğer işlerde kendilerine sigorta yapılmamasıdır. Çalışma günü sayısının az olması, patronsuz çalışıyor olmak kanunen işçi olmak önünde bir engel değildir. Sigortayı patronun yapması kısa süreli de olsa müzisyeni kanunen işçi kılmaktadır. İşveren müzisyenin sigortasını ödemediği takdirde sorumluluk otomatik olarak müzisyene yüklenmektedir. Bu sebeple müzisyen genel olarak serbest meslek erbabı olarak değerlendirilmektedir ancak gerçeklik serbest meslek erbabı olmak zorunda bırakılan ve sorumluluğu müzisyene atan bir patron tutumu ve uyumlulaştırılamamış yasalar ve

denetimsizlik/cezasızlık sebebiyle müzisyenlerin kanunen işçi statüsünün dışında bırakılmış olmasıdır.

2.4.3. Sonuç

Standart istihdamın dışındaki saatlerde 8-5 çalışan müzisyenlerin yaşadıkları problemler, mesleki kimlik sorunu ortaya çıkarmaktadır. Mesleki kimliği görüşmecilerin farklı kurguladığı görülmektedir. Kendisini işçi olarak tanımlayan görüşmeci sayısı tahminin üstünde çıksa da kimlik konusunda net olmayan görüşmeciler vardır. Bunun sebebi çoğunlukla üretici olmak ve icracı olmak üzerine kurgulanan sanatçı ve işçilik kimlikleri olsa da müzisyenler için fabrikayla özdeşleşen post-fordist dönem işçi kimliğiyle bağdaştıramamak da olabilir. Benzer bir yaklaşım bir işçilik hakkı olan grevin fabrika işçiliğiyle bağdaştırılmasıyla açığa çıkmaktadır. Görüşme soruları bu ihtimali gözeterek oluşturulmuş, kişilerin kendi kimliklerine dair düşünmeleri amaçlanmıştır. Kişilerin özneliğine vurgu yapan sorularla onların müzisyenlik alanındaki özneliğe dair farkındalık oluşturmak istenmiştir. Çünkü kişilerin öznellikleri müzisyenlik söz konusu olduğunda silikleşmekte ancak yerini sabit bir mesleki kimlik almamaktadır. Kalabalık durumlarda, toplu olaylarda sorumluluk almamak, üstüne alınmamak, kendini içeride görmemek, risk altında olduğunu düşünmemek, riskin kendisini teğet geçeceğini düşünmek de bununla alakalıdır. Bu sebeple düşüncelerini öznellikler çevresinde kurmaları amaçlanmış ve kişilere genel duruma veya diğer insanlara dair düşüncelerinin yanı sıra kendilerini nasıl ve ne olarak konumlandıklarını sormak önemli görülmüştür. Bu hem kişinin kendisini diğerlerinden gördüğü uzaklığı ortaya çıkarmakta hem de başkalarını ve kendisini nasıl gördüğüne dair bir bakış açısı vermektedir. Başkaları hakkında varsayımda bulunmak onları ötekileştirir, aynı sorunun öznesi kendisi olduğunda ise kişi başkalarına tekrar yaklaşır. Bu görüşmecilerde de görülmüştür. Dolayısıyla sorular aslında ortak bir kimliği görünür kılmayı amaçlamıştır. Elbette mesleki kimlik oluşumuna engel olan sebepler çok da öznel olmayabilir. Politik uygulamalar ve baskı, müzisyenliğin meslek haklarından yararlanamaması, meslek kodlarının yetersizliği, kayıt dışı çalışma, toplumsal meslek algısı bir kimlik krizine sebep olup onu sürekli besleyebilir. Bu bölüm tezde önemli bir varış noktası olmuştur.

Sanatçı olmak insan hakkı ihlalleriyle yaşamak zorunda olmak demek değildir. Hak ihlallerin yüksek olmasının sebebi ise mesleki kimlik kurgusunun net olmaması

olmakla beraber Türkiye’deki genel hak arama pratikleriyle de alakalıdır. Hak aramamanın sebeplerinden biri ise müzik işçiliğiyle sanatçılığın çatışmayan terimler ve kimlikler olduğunun ayırdına varılmamasıdır. Yıldızlık mertebesine ulaşana kadar yaşanan ve normalleştirilen her şey; şiddet, açlık sınırında yaşamak, mobbing, yükü her zaman müzisyene yıkar. Ancak esas olan yıldız olmadan da insanca yaşama hakkıdır. Müzik sektörü neo-özne, bireysel girişimcilik ve yıldızlıkla çok uyumlu gözüken bir sistem olarak varlığını bu şekil sürdürmeye çalışır. Bu sebepten belki daha global düşünmek; endüstriye ve ekonomiye dair temel bilgiye sahip olmak müzisyenlerin kendisini nerede konumlandırabileceklerine dair seçenekler sunabilir.





3. POST-FORDİST EMEK BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA MÜZİSYENLİK

Post-fordist emek biçimleri, neoliberalizmle beraber yeni üretim biçimlerini tanımlayan gayri maddi emek kavramı ve alt başlıklarında duygusal, ilişkisel ve dijital emekten oluşmaktadır. Emek üretiminin günlük hayat öğeleriyle, dijital araçlarla, sosyallığın ilişkisel tarafıyla ve duygusallıkla gerçekleşiyor olması, emeğin tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Emek algısının zayıflığı; işçi kimliğini zayıflatarak, emeğin karşılığını talep etmeyi zorlaştırarak veya emeğin gayri maddi karşılıklarla takasını kolaylaştırarak prekariteyi besleyen bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Müzik endüstrisinin yanı sıra geniş bir ekonomik alanda üretilen post-fordist emeğin müzik işinde nasıl üretildiğini açıklamak, emek algısını güçlendirmenin ilk adımı olabilir.

3.1. Neoliberal Politikalar ve Post-Fordist Emek Biçimleri

1970’lü yıllar mevcut üretim biçimi ve ekonomi politikalarıyla sınırlarına ulaşmış olan piyasa sebebiyle ekonomik krizlerin yaşandığı, büyümenin başka yollarının arandığı yıllardır ve değişimin başlangıç dönemi olarak kabul edilmektedir (Mutioğlu & Özyiğit, 2013). Bu dönem kabaca ekonomi politikası olarak liberalizmden neoliberalizme, üretim biçimi olarak da fordizmden post-fordizme geçiş yapıldığı dönem olarak kabul edilmektedir.

1970’lerde ikinci dünya savaşı sonrası yaşanan refah ve bolluk döneminden sonra birçok alanda krizlerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Ekonomide yaşanan gerilemenin büyüklüğü 1930’lardaki gerilemeden sonra bir ilk olarak görülmektedir (Harvey, 2012). Liberalizmde devletin işçi ve sermayedar arasındaki denetleyici rolü ve sosyal devlet politikaları, 1970’li yıllarda sermayedarlar için büyük bir tehdit haline gelmiş oldu. Sosyalizmin ve sosyalist partilerin güç kazanmaya başlaması, işçi sınıfının örgütlü hareketi sermaye sahiplerini tehdit etmiş ve yeni bir ekonomi politikası uygulanması talebini beraberinde getirmiştir. Liberal ekonomide sosyal devlet gücünü kaybetmiş, devlet dahiliyetini sağlık, eğitim, güvenlik gibi daha sonrasında endüstrileşecek alanlardan çekmeye başlamış, sosyal hak olarak

tanımlanan ve devletten beklenen haklar özel sektöre ürün olmak üzere sunulmuş ve sivil topluma devredilmiştir (Dardot & Laval, 2012, s. 18’de atıfta bulunulduğu gibi; Harvey, 2012). Bu geçiş esnasında devlet ve piyasa arasındaki çizgi gittikçe muğlaklaşmıştır. Neoliberalizm bu muğlaklığın ta kendisi, yeni pazarlar oluşturmaktan gelen yaratıcılığıyla, *yaratıcı bir yıkım* olarak değerlendirilmektedir (Harvey, 2012). Benzer şekil de Harvey de neoliberalizmi “İkinci Dünya Savaşı’nın kötü sonuçları ardından yükselişe geçen sosyal demokrat çabaların etkisiyle sermayelerini tehdit altında gören sektörlerin sınıfsal egemenliklerini yeniden kurma projesi” olarak tarif eder (Harvey, 2012, s. 68).

Post-fordizm ise Stuart Hall tarafından “Yeni Zamanlar”¹⁴ hareketi içerisinde, 1988’de üretim biçimlerindeki değişimi tanımlamak için kullanılmıştır (Hall, 1988, s. 24). 1970’ler teknolojinin gelişmesi, küreselleşme, iletişimin öneminin artması ve neoliberal politikalar beraberinde iş organizasyonunun, üretim biçiminin ve işçilerin topluma katılım biçiminin değiştiği, fordizmden post-fordizme geçiş yapıldığı yıllardır (Lazzarato, 2010). Fordizm ölçek ekonomisine, büyük üretim ve mübadele sistemlerine dayanırken post-fordizm daha esnek ve adaptif, talebe hızlı yanıt veren; ölçek ekonomisini tek tip ve bant üretiminden ziyade müşterinin talebine göre çok çeşitli üretim gerçekleştiren kapsam ekonomisini, küçük boyutlu sistemleri tercih eder (Hardt & Negri, 2004). Kapsam ekonomilerinde üretimin az ve çeşitli olması alıcı merkezli ve alıcıyı garantileyici bir strateji barındırmaktadır (Girgin, 2018). Fordizmin eski tip fabrika işçiliği, asgari ücreti ve iş sözleşmeleri yerini esnekleştirilmiş ve güvencesizleştirilmiş işçiliğe bırakır. Fordizmde emek kol emeği (manual labor)- zihin emeği (mental labor) olarak ayrılırken post-fordizmde maddi ve gayri maddi emek üzerinden kurgulanır. Post-fordist üretim biçimleri bilgi, iletişim, veri ve duygu üzerine kurulmuş ve bilgisayar sistemleriyle işler hale gelmiştir (Hardt & Negri, 2004). Endüstri hem daha enformasyon odaklı hale gelecek hem de işçilerinden beklentisini değiştirecektir. Bir yandan boş zaman pazara entegre olacak, endüstrileşecek ve pazardaki alanını genişletecektir (Baym, 2018). Donzelot’a (1991) göre fordizmde “iş aracılığıyla keyif almak”tan post-fordizme “işte keyif alma”ya doğru olan geçiş, insanların işten beklentisini değiştirmiştir (Muehlebach, 2011, s.

¹⁴ 1980’lerin sonunda Büyük Britanya’da çıkan, sol entelektüel hareket.

75'te atıfta bulunulduğu gibi). Bu geçişle beraber kültürel ve eğlence aktivitelerinin pazarın entegrasyonu birbirini karşılıklı olarak beslemişlerdir.

İş artık fabrika dışına taşmış, toplumun geneline yayılmış, bir anlamda zamansal ve mekânsal olarak özel hayatla karışmış, diğer yandan herkes farkında olmaksızın üretici konumuna getirilmiştir. İlk olarak Mario Tronti'nin 1962'de bahsettiği *toplumsal fabrika* teorisi (*social factory*), post-fordizm ve neoliberal politikalarla beraber çok anlamlıdır; “fabrika tüm toplumu ele geçirdiğinde -toplumsal üretimin tümü endüstriyel üretime dönüştüğünde- fabrikanın özgül özellikleri, toplumun türsel özellikleri içinde kaybolur. Toplumun tamamı fabrikaya indirgendiğinde, fabrika- bu haliyle- ortadan kaybolmuş gibi görünür” (Tronti, 2019, s. 10).

Küreselleşmeyle ve uluslararası şirketlerin ve birliklerin kuruluşuyla, iletişimin ve iletişim araçlarının önemi artmış, sadece iletişim odaklı sektörler ortaya çıkmıştır. Enformasyon, bilgi, iletişim ve duygu odaklı zihin emeği artık fabrikadan ziyade “ağ”larda üretilmektedir (Miçooğulları, 2018). Post-fordist endüstri ağ(network) ve akışlarda (flows) organize olur (Lazzarato, 2010). Sipariş geldiğinde ekonomik döngü yeni ağlar oluşturur veya var olan ağları aktifleştirir, üretim bittiğinde ise ağlar bir sonraki siparişe kadar dağılır veya uykuya geçer. Bu ağlarda çalışan insanlar asgari ücretli ve iş sözleşmeli çalışan işçiler değil, serbest meslek çalışanı olur. Ağların özelliği hiyerarşik olması, işçileri yüksek derecede sömürmesi, prekerleşmeye sebep olması ve hareketli olmalarıdır. İş zamansal, mekânsal olarak ve dijitale eklemlenmesiyle çok boyutlu merkezsizleşmiştir ve bu hala devam eden bir süreçtir. Bütün bu sebeplerle serbest meslek çalışanları, Lazzarato'nun *entelektüel proleter*i, özgür kaldıklarını düşünseler de olabilecek en yüksek şekilde sömürülmektedirler (Lazzarato, 2010). “Yeni emek ilişkileri esnek, çünkü işçilerin farklı görevlere uyum sağlaması gerekli; hareketli, çünkü işçiler sık sık iş değiştirmek durumunda; güvencesiz, çünkü istikrarlı, uzun süreli istihdamı garantileyen sözleşmeler yok ortada” (Hardt & Negri, 2004, s. 126).¹⁵

¹⁵ Yazar bizi esnekleşme konusunda daha fazla bilgi almamız için Ash Amin'e yönlendiriyor.

3.1.1. Özneler

Neoliberalizmin yarattığı özneler Dardot ve Laval (2012) tarafından neo-özne olarak adlandırılmaktadır. Neo-özneler her birinden kendisinin girişimcisi olması beklenen işçilerdir. Kişi kendi başarısından, mutluluğundan, maruz kaldığı risklerden kendisi sorumludur ve “*sisteme bağlı yenilgi*”ler kişisel yenilgilerdir çünkü kişinin her şeyin bilincinde olduğu varsayılır. Öznenin projeleri, misyonları istikrarsızdır, içinde bulunduğu ağlar ve ekipler sürekli değişir. Küresel ve akıcı endüstri işçinin sorumluluğunu almaz, işçiyi her şeyin sorumluluğunu almaya mecbur bırakır. Bu mecburiyet bir kimlik inşasına dönüşür (2012, ss. 371-399). Yazarların (2012, s. 399) neoliberalizmin karakter üzerindeki etkisine dair dikkat çektiği önemli bir nokta bulunur; “Profesyonel dünya, asgari sadakat ve bağlılık içeren toplumsal ilişkiler yerine anlık ‘sözleşmelerin’ toplamı olur. Bunun da özel yaşam, aile örgütlenmesi, benlik temsili üzerinde yankısı yok değildir” derler ve Richard Sennett’ten (2000); “Kısa vadeli kapitalizm karakteri, özellikle insanları birbirine bağlayan ve her birine kalıcı benlik duygusunu veren karakter özelliklerini aşındırmakla tehdit eder.” alıntısını yaparlar (Dardot & Laval, 2012, s. 399’da atıfta bulunulduğu gibi).

Lazzarato’nun (2010) işçi tanımlaması da benzerdir, hatta neo-öznenin tamamlayıcısı olarak düşünülebilir. Yeni işçiden üretime kişiliğini katması, fabrikaya ruhunu vermesi istenir. İşçi bir nevi üretimle beraber kendini de üretmelidir. Bunu yaparken de işçiden aktif bir özne olması, bölümler ve kişiler arası iletişimi sağlaması, dolayısıyla bilgisayar teknolojisinden anlaması ve iletişim yönünün çok kuvvetli olması beklenir. İşçiyi kendi aktarımıyla “iletişim sosyologlarının tanımladığı biçimde farklı işlevler, farklı iş takımları, hiyerarşinin farklı aşamaları arasında bir arabirim”e benzetir (Lazzarato, 2010, s. 133). İşçinin iş yeri de artık fabrika veya ofis değil, telefon ve bilgisayarla beraber her yer olmuştur ve işçi her zaman ulaşılabilir hale gelmiştir. Bu durum zihinsel hareketliliği beraberinde getirir, özel hayat ve iş arasındaki çizgi giderek muğlaklaşmıştır (Gielen, 2014).

Bütün sorumluluk kendisinin üstüneyken ruhunu işe vermiş işçiden aktif olması, risk alması, cesur olması istenir ancak diğer yandan işçi kısıtlanmaktadır çünkü bu işçinin arzusu da cesareti de endüstrinin bir bileşenidir ve hep kontrol altında tutulmalıdır. İşçiden dayanışması beklenirken bir yandan bencil ve hırslı olması, hiyerarşinin içinde

iş birliği yapması, emir altında otonom olması beklenir (Lazzarato, 2010). Bunun sonunda ortaya çıkacak çatışmanın bireyselliğinden de tabi ki asla şüphe duyulmamalıdır. Post-fordist endüstrinin biyopolitik özelliği bahsedilen bireyselleşme olarak karşımıza çıkar. Lazzarato biyopolitik kontrol sebebiyle bu modelin eski zihin ve kol emeği ayırımından daha totaliter olduğunu söyler (Lazzarato, 2010).

3.1.2. Gayri Maddi Emek

Neo-özne ve post-fordizm dönemi işçisinden beklenen emek gayri maddi emek olarak Lazzarato tarafından 1996 yılında tanımlanmıştır. Gayri maddi emek, malın enformasyonel ve kültürel içeriğini üreten emektir (Lazzarato, 2010). Hardt ve Negri, bu emek türünün iletişim, duygulanımsal ilişkiler ve iş birlikleri ürettiğini ve ürünlerin çoğunlukla toplumsal ve ortak olduğunu ekler (Hardt & Negri, 2004). Gayri maddi emekle maddi emek hep iç içedir, ikisi de bedensel ve zihinsel emeği içinde barındırır. Hardt ve Negri de gayri maddi emeğin bedeni ve beyni içerdiğini ve maddi olmayanın emek değil ürün olduğunun hatırlatmasını yaparlarken post-fordizmin gayri maddi emeğin yaratıcısı olmadığını da eklemekte; post-fordist emek biçimlerinin eskiye dayanmakta olduğunu ancak 1970’lerden sonra daha yaygın üretilmesi sebebiyle üzerinde çalışılmaya başlandığını ifade etmektedirler (Hardt & Negri, 2004). Müzik emeği tarihsel olarak bu bağlamda ayrıca değerlendirilebilir.

Post-fordizmin özelliği gayri maddi emeğin kullanım alanının genişlemesi ve maddi emeğin kullanım alanının ise daralması olarak verilebilir. Hardt ve Negri (2004), *Çokluk* isimli çalışmada gayri maddi emeğin hegemonik olduğunu, diğer emek ve üretim biçimlerine kendisini dayattığını savunmakta; kanıt olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde en hızlı büyüyen mesleklerin “yemek servisi yapanlar, satış elemanları, bilgisayar mühendisleri, öğretmenler ve sağlık çalışanları” gibi gayri maddi emek olan meslekler olduğunu aktarmaktadırlar. Devamında gayri maddi emeğin diğer üretim biçimlerini gittikçe kendisine benzetmesi ve patent, telif hakkı gibi maddi olmayan ürünleri korumaya yönelik mekanizmaların üretilmesini kanıt olarak gösterirler (Hardt & Negri, 2004).

Gayri maddi emeğin soyut ürününün mülkiyeti konusunda kafa karışıklığı yaşanmaktadır. Müzik eseri de bu karışıklığın bir nesnesidir. Üstelik teknolojik gelişmeler sonucunda müzik eseri MP3 biçimiyle takibi daha zor hale gelmiş, daha

soyutlaşmıştır. Gayri maddi emeğin kültür ve enformasyon içerikli ürünlerinin en önemli özelliği, içerik ve biçim değiştirerek yeniden metalaştırılabilir olmasıdır. Örneğin konser, sinema, tiyatro bileti bir defa satın alınır; orada satın alınan zamandır, zaman yeniden üretilmez. Ancak konser kayıt olarak bir metaya dönüştürülürse biçimsel olarak yeniden üretilmiş olur. Kitap, CD, bilgisayar oyunu veya yazılımlar da bir defa satın alınır, kullanılarak tüketilemez.

Zafer Kıyan Garnham’a (2005) atıfla, mülkiyetin bu ürünlerde hayali olarak el değiştirdiğini belirtmektedir (Kıyan, 2015, s. 38’de atıfta bulunulduğu gibi). David Byrne, platformlar aracılığıyla sınırsız kullanım hakkını kiraladığımız veya satın aldığımız müzik eserlerinin sabit diskimizden her an kaldırılabilenliğinden bahsetmektedir (Byrne, 2021). Gayri maddi emeğin ürünlerinin kolaylıkla kamusal vasfı kazanma potansiyeli de vardır. Kıyan bu sefer Ryan’a(2010) atıfta bulunarak, ürünlerin tükenmezlik özelliği sebebiyle ekonomik dolaşıma sokulduğunda kısa devre yarattığını ve kamusal vasfı kazanması ihtimalinin buradan kaynaklandığını belirtir (Kıyan, 2015, s. 39’da atıfta bulunulduğu gibi).

3.1.3. Müzik Emeği ve Post-Fordist Endüstri

“Sonuçta piyasa, özerkliğini korumaya çalışan her üretim sürecini ve ürünü kendine mal eder. Sanat ve her türlü gayri maddi üretim sanayi ile kaynaşır. Ve nihayetinde sanat emekle bileşir. Sanat emeğe dönüşür, emek sanatsallaşır” (Artun, 2014, s. 12).

Emek literatüründeki müzik emeği bu tezde tartışılmayacaktır. Kapsam post-fordist emek biçimi ve müzik emeği incelemesinde sınırlı tutulacaktır.

Gayri maddi emekle üretilen kültür içerikli ürünlere örnek olarak moda, sanatsal faaliyetler, tüketici normları ve kamusal düşünce, zevkler verilebilir (Yılmaz, 2021). Müzik emeği de birçok açıdan gayri maddi emektir. İçinde performansı, kaydı, dijital araçların kullanımını, taşınmasını ve bakımını da içerebilir. Geniş açıdan alınması gereklidir, performans anıyla sınırlandırılmamalıdır.

Terranova’nın bir hatırlatması önemlidir, o da istihdamla emeğin farklı şeyler olduğudur. Her emek ekonomik döngüye dahil olmamaktadır (Terranova, 2015). Örneğin gayri maddi emek olarak ele alınan bakım emeği en büyük ev içi ve görünmez

emeklerden biridir ve çoğu durumda ekonomik bir çıktı üretmez. Ancak Ross'un(2000) kayıtlı müzik için dediği gibi, müzik çoğu zaman bir ekonomik döngü içerisinde ve Marxist anlamda da artı değer üretmektedir (Peterson, 2013, s. 805'te atıfta bulunduğu gibi). Tersinden okursak müziğin ekonomik değer üretmemesi durumunda dahi emeğin yokluğundan söz edilemez. Belirtmek gerekir ki müzik çoğumuzun tahmin etmediği biçimlerde bir ekonomik döngüye dahil olmaktadır. Örneğin yeni medyaya yüklenen müzik eseri sahibine kazandırmaya da platformlara para kazandırır. Müzisyenlerin takipçileri, dijital emeğin içerisinde değerlendirilen seyirci emeğiyle beraber, müzisyene etkileşim vererek, kendi verilerinin kullanılmasına izin vererek platforma para kazandırır. Bir barda ücret almadan şarkı söyleyen ve parayı sanatla karıştırmamaya özen gösteren bir kişi aslında bara para kazandırmakta, sadece kendi emeğinin karşılığını almayı reddetmektedir. Müzik çoğu durumda bir ekonomik döngünün içindedir.

Gayri maddi emeğin yani müzik emeğinin ürünü yukarıda bahsedildiği gibi enformasyonel ve kültürel. Köklü bir sendika olan American Federation of Musicians (AFM), 1930'larda önemli bir çalışma yürüterek ürün olarak müziğin kayıtlı ses ve fikri mülkiyetten ziyade ses ürünü (*sonic production*) olarak ele alınması gerektiği tartışmasını açmıştır (Peterson, 2013). Bunun sebebi ürünün 'maddiliğinin' ancak kaydedilmiş olması gerektiği şartından kurtarmak ve müzik işçisinin bu üründen gelen hakkını kısıtlamamak gerektiğidir. AFM o yıllarda aynı zamanda müzik emeğini zaman modelli emek olarak ele alınması gerektiğini savunmuş ve müzisyenler için saatlik minimum ücretler belirlemiş; bu tarifenin canlı performans, radyo yayınları ve kayıtlı müzik gibi geniş alanda geçerli olması için mücadele etmiştir (Peterson, 2013).

Endüstri bakımından değerlendirecek olursak, müzik işçileri üretimde ağlarla ilerlemektedirler. Ağlar bir iş geldiğinde yeni oluşabileceği gibi, bekleyen ağlar da aktifleşebilmektedir. Bir yapımcıya ulaşmak, bir sahnede çalabilmek, biriyle çalabilmek, müzik eserinin öne çıkan listelerde yer almasını sağlamak, daha çok gig'e gidebilmek veya gig'den kurtulup takvimli sahne alabilmek, hepsi girebileceğiniz ağlara bağlıdır. Müzik işçisi, girişimci olması beklenen, iletişim yönü kuvvetli, bütün risklerden ve başarısızlıklardan sorumlu, ruhunu işe vermiş, anlık sözleşmelerden yıpranmış bir neo-öznedir. İş ve özel hayat iç içe geçmiştir. Müzik işçileriyle yapılan görüşmelerden yola çıkarak çifte muğlaklaşmadan söz edilebilir. İlki post-fordist

dönemin beklentileri ve sürekli ulaşılabilir olmaktan ötürü sınırların muğlaklaşması, ikincisi ise müzisyenin iş zamanının başkalarının eğlence zamanıyla eş zamanlı ve eş mekânlı gerçekleşmesinden ötürü yaşanan belki işe yabancılaşma olarak da değerlendirilebilecek bir muğlaklaşmadır. Üstelik seyirciler de müzik işçilerinin eğleniyor olduklarını görmek istemektedir. Nancy Baym (2018), müzisyenlerin yetenek ve yeterliliğinin değerinin ve sendikaların kolektif gücünün kayıt teknolojisinin gelişmesiyle beraber azaldığını yazmaktadır. Kolektif gücün azalmasının, müzik işinin anlamının çalışmaktan çalmaya/oynamaya (*play*) geçiş yapmasına sebep olduğunu ifade eder. Oynamak teriminin kullanılması, eğlenmekle de bağdaştırılır. Eğlenmek müzik işçilerinin iş algısını olduğu gibi emek algısını da etkilemektedir.

Müzik işçilerinin verdiği emek, içerisinde farklı yetenek ve kalifikasyonlar ve beden emeği gerektiren gayri maddi emektir ve ürün kültürel ve enformasyoneldir. Gayri maddi emeğin ürettiği sosyal ilişkiler, emeğin ağlarda üretilmesi gibi özellikler müzik işçiliğinde apaçık görülür. Bu bölümde duygusal, ilişkisel ve dijital emek olarak müzisyen emeği örneklerle ve saha görüşmelerinden yapılan alıntılarla beraber incelenecektir. Pascal Gielen, “gayri maddi emek üreticisi, aynı zamanda iyi bir performansçı” olduğunu yazmaktadır (Gielen, 2014, s. 211). Belki de bu dönem, birçok meslek gayri maddi emeği kullanırken ve ürünler müzik emeğinin yıllardır ürettikleriyle bu kadar ortaklaşmışken, müzik emeğini en kolay anlatabileceğimiz dönemdir.

3.2. İlişkisel emek

Hardt ve Negri maddi olmayan emeğin kilit özelliğinin, “iletişimin, toplumsal ilişkilerin ve iş birliğinin üretilmesi” olduğunu ifade eder (Hardt & Negri, 2004, s. 128). Günümüzde endüstriler iletişim ve bilgi odaklıdır. İlişkisel emek, maddi olmayan emek olarak her sektöre yayılmış durumdadır ve alanını günden güne genişletmektedir. Bu emeği anlamak için önce sosyalleşme, günlük hayat pratiklerinde sosyal bağlar, kültürel sembollerin oluşturulması ve aktarılmasını inceleyen sosyolojik kaynaklar baz alınmış; özel hayat ve çalışma yaşamının iç içe geçmesi, sınırlarının muğlaklaşmasıyla beraber iş yaşamında ilişkisel dinamikler araştırma konusu olarak önem kazanmıştır. Neoliberalizmde, ilişki yönetimi, önemli bir işçi vasfı olarak kabul

edilmektedir (Bandelj, 2012). Kişinin kendini tanıtabilmesi (*self-promotion*) ve rekabet ortamında işi alabilmesi için iletişim becerisinin yüksek olması, kilit isimlerle ilişkisinin olması gerekmektedir (2012).

Viviana Zelizer (2000), ilişkisel işi (*relational work*) kullanırken, Nancy Baym (2018) ilişkisel emeği kullanmanın önemli olduğunu düşünür (Baym, 2018; Zelizer, 2012). Joyce Bellous (2006), ilişkisel emeği diğer insanlarla ilişkilerin kurulmasına ve sürdürülmesine verilen çaba olarak tanımlarken Baym (2018), işin bir parçası olarak veya işi güvenceye almak amacıyla ilişki kurmak ve sürdürmek olarak, bir ekonomik eylem içinde tanımlamaktadır (Baym, 2018; Bellous, 2006). İlişkisel emeğin duygusal emeğe (*affective ve emotional*), girişim emeğine (*venture*) ve yaratıcı emeğe (*creative*) dayandığını yazmaktadır (Baym, 2015). İlişkisel emek içinde iletişimi, zaman ve çabayı, ilişki ve öznelere dair bilinci, stratejiyi, sınırları ve bunların sürekli gözden geçirilmesini barındırır (Baym, 2018). Charles Tilly'e (2006) göre "yeni ilişkilerin yaratılması, var olan ilişkilerin teyidi, eldeki ilişkilerin paylaşım tanımlarının müzakere edilmesi ve bozulan ilişkilerin onarılması" olarak dört farklı ilişkisel emek bulunmaktadır (Tilly, 2012, s. 50). Zelizer (2012), bunlara ek olarak ilişki hakkında pazarlık yapmak, ilişkiyi dönüştürmek ve onu sonlandırmayı da ilişkisel emek olarak ele almaktadır (Zelizer, 2012).

Hardt ve Negri de ilişkiselliğin duygusal emekle ilişkide olduğunu belirtmişlerdi (Hardt & Negri, 2004). Hochschild duygusal emeği ilişkisel emek üzerinden kurgular, neticede duyguyu karşı tarafa iletmek gerekmektedir (Hochschild, 2012). İlişkisel emeğin olduğu yerde duygu üretimi mutlaka olur. Tilly'nin, sosyal ilişkilerdeki alıcı ve verici taraflarına, alışveriş özelliğine çektiği dikkati ilişkisel emek sürecinde de düşünmek mümkündür (Tilly, 2012). İletişimdeki alıcı ve verici taraflar arasındaki ilişkinin eşit bir ilişki olmak zorunda olmaması, bir pazarlığın süregelmesi bu eksende tartışılabilir; bu pazarlık bir hiyerarşi pazarlığı da olabilir.

Alacovsky, özellikle preker koşullarda yaratıcı işler yapan çalışanların iş yaşamlarının "ekonomik ve hesaplanabilir olmaktan ziyade zorunlu olarak ilişkisel" olduğunu yazmaktadır. Sosyal ilişkilerle eksik kalan ekonomik yeterliliğin yeri doldurulmaya çalışılmaktadır (Alacovska, 2018, s. 3). Ledeneva'nın iyilik ekonomisi terimi, paranın değişim ve değer ifadesi olarak birinci kaynak olmadığı zaman onun yerini iyilik

ekonomisinin (*economy of favours*) almasını ifade eder (Ledeneva, 1998). Müzisyenler bir ağı dahil olma, arkadaşlık kurma, deneyim kazanma, işi geliştirecek fırsatlar için veya tanıdıkları için başka motivasyonlarla iyilik ekonomisini işletirler, paranın yerine ödemeyi sevgi gösterileriyle, teşekkürle, reklamla, yeni iş imkanlarıyla alırlar. İlişkisel ve duygusal emeğin kesiştiği bu tür bir ekonomik sistem, güvencesizliği derinleştirmektedir. Bu ileriki bölümlerde tekrar değerlendirilecek önemli bir bağlantıdır. Diğer yandan buna benzeyen ancak ekonomik beklentiyle başlamayan işler de görülmektedir. Halihazırda kurulu ilişkiler ücretsiz emek talebine sebep olabilmektedir; “Hani prodüksiyon anlamında filan da oldu bu arada yani. Çok ucuza, eşe, dostu işler yaptığımda oldu. Ya da bedavaya da yaptığım oldu yani. At bakayım bir gönder bana. Ben düzeltiyim deyip keyfine yaptığım çok şey oldu” (Görüşmeci 7).

Eş, dost işi çok oluyor tabii ki. Yani hatta şöyle diyebilirim. Ben en azından işleri şöyle yapıyorum hani yarısı paralıysa yarısı da eş dost işidir yaptığım işlerin her zaman. Neredeyse yani evet bazen paralı işler daha bir fazla oluyor ama mutlaka bir arkadaş, eş, dost kontenjanım var (Görüşmeci 9).

Hofman, Veljko Vlahovi’den aktarır, “müzik işçilerinin yeni sosyal ilişkiler ve sosyal pozisyonlar inşa etmeleri gerekmektedir” çünkü bu iş bulmanın ve onu sürdürmenin yegâne yoludur (2015, s. 46). Müzik endüstrisinde iş dinamikleri diğer sektörlere göre farklıdır. Belirli bir iş yeri, belirli bir çalışma zamanı ve belirli iş arkadaşları yoktur. İş arkadaşları ve çalışma mekânı çoğu müzisyen için sürekli değişir. İlişkisel emek bunlar gözetilerek, performans esnasında ve performans dışı sürelerde ayrı olarak yorumlanacaktır.

3.2.1. Performans Sırasında İlişkisel Emek

Performans anında seyirciyle kurulan göz teması, konuşmalar, iletişim, gergin ve tehlikeli durumları yönetmek ilişkisel emek olarak değerlendirilir. Bir görüşmeci tehlikeli durumları nasıl yönettiğini ve risklere karşı seyircilerden kurduğu ilişkisel bağlardan güç aldığını belirtmektedir;

Yani belalı geliyor ayrı, sarhoşu geliyor ayrı. Onları idare etmek de ayrı bir sanat. Dışarıdan gördüğünüzde elit dediğiniz insanlar bile isteğini çalmadığınız

zaman çirkefleşebilir. Ama genelde de bu tabii yüzde onluk bir alan. Zamanla onları da tanıyorsunuz. Zamanla onlarla da idare etmeyi öğreniyorsunuz. Zaten etrafta hep insan olduğu için genelde başınıza bir şey gelmeyeceğini biliyorsunuz. Etrafta çok fazla ‘sen yeter ki çal’ falan deyip işte ikramlar getiren bir sürü insan var. Onlar orada olunca çok da korkmuyorsunuz başınıza bir şey gelecek diye (Görüşmeci 18).

Performans, seyircisiz olduğu takdirde görüşmeciler gözünde değerini kaybetmektedir. Burada seyircinin tepkisinden ziyade seyircinin varlığı ve yokluğunun etkisinden söz edilmektedir. Görüşmecilerin hepsi seyirci olmadan yapılan işin aynı keyfi vermeyeceğinde hemfikir olmuş, bir kısmı da seyircisiz işin değerinin düşeceğini ifade etmişlerdir. Yine de görüşmeciler performansın değerini tamamen seyircinin varlığına bağlamamaktadırlar. Sahnedekeyken seyirciyle kurulan ilişkiden ortaya çıkan duygusal emekten bahseden görüşmeci, aynı zamanda performansla başlayan ve sosyal medyada devam eden bir ilişkisel ve duygusal emekten bahseder;

Ya o çok biricik bir tecrübe hani gerçekten ben onu büyüdükçe anladım. Çünkü küçükken kimse beni görmesin, ben kimseyi görmeyeyim. Hani öyle bir heyecanlı oluyorsun. Hem bir şey performans etmek istiyorsun hem de ödüm patlıyor falan. Ama büyüdükçe seyirciyle ilişki, biraz daha işini yaparken oradaki insana da gerçekten bakabilme göz teması kurma hani. Heyecan kısmını hallettikten sonra belirli bir şeye gelince tecrübe seviyesine gelince fark ediyorsun ki hani dünyanın en biricik işlerinden birini yapıyorsun. Yani tabii ki şeyde hani psikanalitik olarak elbette bir işte bir narsistik tarafı da vardır. Çok belli yani. Ama bana şey çok inanılmaz gelmişti. Yani bunu ilk fark ettiğimde onu fark edecek kadar hani ne oluyor burada? İnsanlar beni dinlemek için gelmişler... Dolayısıyla değerini azaltır mı artırır mı yerine çok farklı iki değerden bahsediyoruz diyebilirim. Kim ne hissediyor onu bilmiyorsun tabii sanatçı olarak ama belki mesela sosyal medya burada işe yarıyor. Oraya yazıyor sonra, takip ediyor, böyle bir şey var mı? (Görüşmeci 5).

Peki seyirci performansın neresinde durur? Performans sırasında müzisyenle aralarında nasıl bir ilişkisellik vardır? Seyirciyi yönetmek, seyirciyle iletişim kurmak, müzisyenin olası olumsuzlukları sezip onu yönetmesi, kendini savunması, güvenliğini sağlaması, işinin devamı için seyirciyi kendine bağlaması, seyirciyi sosyal medya hesabına yönlendirmesi performans esnasındaki ilişkisel emeğe örnek olarak gösterilebilir. Verilen ilişkisel emeğin yoğunluğu duygusal emekte olduğu gibi performansın türüne, yerine ve zamanına göre ve seyirciye göre değişebilmektedir. Bir eğlence mekânı müzisyeni mekâna göre değişen seyirci kitlesiyle kurulan ilişkiden ve farklılıklara dinamiklere karşı nasıl yaklaştıklarından bahsetmektedir;

Bazen konsept mekanlar oluyor. Mesela bir heavy metal club'a gidiyorsunuz ama yetmişler çalyorsunuz orada. Dolayısıyla bazen oranın seyircisi o müziği dinlemeyebiliyor. Ya da o enerjiyi, o sinerjiyi yakalayamayabiliyorsunuz. Şehirden şehre çok değişiyor bu arada mesela Ankara'nın seyircisi mükemmel bir seyirci. Daha çok açlar bu tarz organizasyonlara (Görüşmeci 15).

Orkestrada çalan bir müzisyen de seyirciyle performans esnasında iletişim kurduğunu ifade etmektedir; “Orkestradayken yani tabii ki seyirciye bakıyorum ve onu hissediyorum. Sanki karşımdalarmış gibi. Ama şimdiye kadar okulda verdiğim konserlerde ya da işte böyle orkestra dışında küçük gruplarla verdiğim konserlerde de göz göze gelip böyle bir tebessüm oluşuyor tabii ki” (Görüşmeci 13). Düşün müzisyeni bir görüşmeci ise farklı bir yaklaşım sunar. Düşünlerde diğer performans alanlarında olduğu kadar bir iletişim olmadığını söyler ve kendisinin bu etkileşimi başlatıp sürdürebilmek için fazladan çaba sarf ettiğini ekler;

Şöyle, düşünde pek böyle seyirci-sanatçı ilişkisi olmuyor. Daha çok oraya düşünce gelen bir konuk var. Orada da sıkılan bizi seyredebiliyor. Zaten düşünce yüzde doksan oyun havası olduğu için, hareketli şarkılar olduğu için, belirli bir istek, yani oyun havası istek istenebiliyor. Tutup da dertli bir şarkı isteyemiyor. İstese de yapamayız zaten. O yüzden sadece oradaki oynayan kişilerden gelen istekler doğrultusunda bir sohbet kuruyoruz. Tabii ki konserde seyirciyle bütünleşmek kadar güzel bir duygu yok. O an, o seyircinin senin şarkına eşlik etmesi, kalkıp eğlenmesi veya seninle birlikte hüzünlenmesi, bu çok farklı bir durum. Düşünde böyle bir şey yok. Düşünde alkış bile çok nadir

olur. Hatta benim ilk şarkılarda şöyle bir anonsum olur. İşte bu güzel düğüne hoş geldiniz, güzel bir düğün olsun falan filan gibi. Orkestraya moral alkışı alıyorum deyip ilk şarkıdan veya ikinci şarkıdan sonra bu alkışı alırım ki bakalım ‘kimin kulağı müzikte, nasıl bir ortam var, enerji nasıl, alkış nasıl?’ öğreneyim. Onu bir duyarız, ona göre başlarız. Daha sonra zaten düğün içinde olabiliyor alkış bazen. Bazen hiç olmuyor. Bazen tamamen oynamaya endeksliler. Öyle bir ilişki oluyor (Görüşmeci 23).

Bir sokak müzisyeni de vapur ve metro seyircisiyle olan iletişimin farkını anlatır. Vapurdaki seyircinin olumsuz tavrından ve bunu yönetmenin zorluğundan bahseder;

(Vapurda) Bir de seven var, sevmeyen var. Sevmeyenler ters ters bakıyor falan. Ya böyle ben rahatsız oluyorum istemeyen biri olduğu zaman, zorla birine müziğimi dinlettiğim zaman. Yani iyi geliri olsa hadi onu bir şekilde kenara iterim. Tamam bir şekilde izin aldık, idare ederiz derim ama iyi geliri de olmayınca... İnsanlar metroda geçiyor gidiyor. Dinlemek isteyen kalıyor seni dinliyor. Dinlemek istemeyen gidiyor. Kimse laf etmiyor. Metroda yüzde doksan dokuz pozitif şeyler oluyor. Negatif bir şey söyleyen deli falan oluyor zaten genelde. İşte ‘çok güzel bravo, eline sağlık; şu o parçayı çok severim’ veya ‘çok güzel çalışıyorsun’ gibi şeyler oluyor genelde. Negatif bir şey pek olmuyor. Vapurda laf eden de olabiliyor işte. Zorla müzik dinliyoruz falan diye (Görüşmeci 20).

İlişkisel emek grup içindeki bazı eksiklikleri kapatmak için sıkça kullanılır. Ancak piyasa işi denilen işler herhangi bir eksikliği kaldıramayacağından ötürü ilişkisel emeğin bu yönünün dışında kalır. Orkestra için de aynısı geçerlidir, disiplin beklenen alanlarda eksikliklere az rastlanacağı için çoğunlukla bu amaçla ekstra bir ilişkisel emek gerekmez. Örneğin eğlence mekânında çalmakla piyasada çalmanın gerektirdiği sorumluluklar farklılaşmaktadır ve bir görüşmeci bu konuda şunları iletir;

Hani şey yoktur bizim aramızda X kişi çalamıyor ama dur. İki izin ver çalışsın bir baksın falan filan denir hani. Y kişi çalamıyorsa yine bir şekilde zar zor da olsa söylersin ama en azından bir şans verirsin. Orada (piyasa işinde) öyle bir şey yok. Çünkü hemen işte yarın konsere çıkılması gerekiyor çünkü orada. Bir anda on konserlik turneye gitmeniz gerekiyor. Ve dolayısıyla başının hazır

olması lazım. Davulcunun bilmem ne olması lazım utçunun düzgün çalışıyor olması lazım falan. O şeyi kaldırmaz piyasanın bünyesi (Görüşmeci 17).

Benzer bir yerden bir sokak müzisyeni, ilişkisel emeği kendisinde eksikliğini gördüğü bir durumu kapatabilmek ve seyircide ilgi ve merak uyandırmak için ürettiğini açıklıyor;

Ben çok aşırı böyle işte Türkiye'deki en iyi ses bendedir diyebileceğim bir vokal olmadığım için ben olayı performans ve şovuyla birazcık hallediyorum. Dolayısıyla benim iletişimim çok yüksek sürekli bir esprileşme halinde veya işte bir anımı anlatırım. Bir şey anlatırım. Sahneye birini davet ederim. Yani bu çünkü işin her zaman bir şov olduğuna öyle inanıyorum. Ama tabii ki de bu müzisyenin tercihinine bağlı. Hani oraya sadece böyle müziğini icra etmek için gelmiş olan insanlarla oluyor. Onlar için iletişim daha tabii ki de kısıtlı (Görüşmeci 18).

Aynı görüşmeci sokakta gece ve gündüz iletişimin farklı olduğunu anlatmaktadır. Diğer alanların performans vakti çoğunlukla akşam saatleri veya gece olduğu için sokak müzisyenleri daha farklı şartlarda performans gerçekleştirmektedirler. “İşte akşam daha gençler çıkıyor. Daha gençlerle sohbet ediyorsun. Gündüz daha amcalar, teyzeler. ‘Aaa tabii ki de amcacığım ya çok sevindik’, ‘videolarınızda pırıl pırılısınız’, diyorlar. ‘Çok sağolun’ diyoruz. Ha işte hani daha kibarız. Akşam biraz daha belki rahatız” (Görüşmeci 18).

Performans esnasında sahnede grup, orkestra üyeleri arasında da ilişkisel emek üretilmektedir. Kişilerin birbirlerinin tarzlarını, hareketlerini tanıyacak kadar ilişki kurması ve buna güvenmesi, yüksek ses esnasında beden hareketleriyle birbirleriyle anlaşması, aralarında kodlar oluşturmaları ve iletişim için bu kodları kullanmaları ilişkisel emek örneği olarak sayılabilir. Talking Heads kurucusu ve vokalisti David Byrne, kendi deneyimlerinden yola çıkarak sahne esnasında ürettiği ilişkisel emeğe dair aktarır;

Zamanla, beraber çaldığımız arkadaşlarınızın icra yaklaşımlarını ve eğilimlerini içselleştirirsiniz ve bir süre sonra belli partiyonları ve stilleri yazmayı aklınıza bile getirmezsınız çünkü ekibinizdeki müzisyenler o yola

doğallıkla girmeyeceklerdir. Onların güçlü taraflarını düşünerek müzik yazarsınız. Nehrin akış yönünü değiştirmeye kalkışmaz ya da dağları aşmasını beklemezsiniz, akışını ve enerjisini dizginler diğer kollarıyla birleşmesi için onu teşvik edersiniz (Byrne, 2021, s. 208).

Görüşmeciler de benzer söylemlerde bulunmuşlardır. Byrne’la neredeyse aynı ifadeyi bir görüşmeci kullanmıştır;

Aradığın şey daha iyi olsun, daha bilmem ne olsun falan değil. Yani daha rahat olayım, bütün amaç bu. Bir de şimdi adamın ne yapacağını biliyorum ben. Yapmadan. Yani çok saçma duyuluyor biliyorum ama yani o davulcunun yapacağı atağı yapmadan önce biliyorum ben, tahmin ediyorum. Yapacağı zaten iki üç tane bir şey var. Ondan birini yapacak muhtemelen. Hayır değişik bir şey yapıp şaşırtırsa da bayağı ‘Ooo vay abim hayırdır sazımıza çalışıyoruz bu ara herhalde’ falan diyoruz. Yani tanıdığın adamla çalmanın dinamiği çok değişik (Görüşmeci 9).

Müzisyenler için bir yandan mekân sahibiyle, patronla kurulan ilişkinin yönetimi de bulunmaktadır. Müzik gig’leri uzun süreli işler olmadığından sahne esnasındaki ilişkisel emeğe genelde sahne günü rastlanmaktadır ancak sahne dışında patron ve seyirciyle ilgili olarak üretilen sürekli bir ilişkisel emek bulunmaktadır. Yapılan işe ve patronların tavrına göre ilişkisel emeğin biçimi değişmektedir. “Sosyal anlamda bizimle iletişim kuran biri. Sürekli sorar, hayatın nasıl bir sorun var mı falan filan diye... Tabii şey de var yani. Belli başlı çizgiler var. Aşılması gereken, bozulmaması gereken, uyulması gereken. Onlara da uyuyorum” (Görüşmeci 10).

Hem düğün sahiplerini hem düğün salonu işletmecisini idare eden düğün müzisyenleri, düğün salonu sahibinin kendilerine duyduğu güvene dayanarak aradan çekildiğini ve düğün sahibi ailelerin patron konumuna geçişini aktarır;

Yani gelinin kardeşi ayrı bir şey istiyor, abisi ayrı bir şey istiyor, kaynana ayrı bir şey istiyor. Bir sürü sorunlar çıkabiliyor ama pek istek almayıp yani almamaya gayret edip daha böyle yıllarca da çaldığımız için bakışlardan bile artık anlayabiliyorsun, değiştirebiliyorsun çaldığın eseri. Artık fazla bir tepki gelmiyor yani. Bazen çok ufak tefek tartışmalar çıkıyor. O kadar az olduğu için

hatırlamıyorum bile yani... Mekân sahibiyle zaten birkaç düğünden sonra artık abi kardeş ilişkisi kuruluyor veya abla kardeş ilişkisi kuruluyor. Onlar da bizim tarafımızdan oluyor. Biz de mekânı sanki kendi mekanımızmış gibi çalışıp ne onlara bir kötü bir söz gelsin, ne bize bir kötü söz gelsin diye çabalıyoruz. Düğün sahibini patron kabul edip onların istekleri doğrultusunda düğünü devam ettiriyoruz yani (Görüşmeci 23).

Patron ilişkisel emeğe dayanarak seyirci ve müzisyen arasında kurması gereken dengeden sorumluluğunu çekmiştir. Bu durum müzisyenler üzerinde kaygı ve strese yol açabilmektedir. Sözleşmeli olarak bir dönem orkestrada çalışmış bir görüşmeci ise orkestradaki iletişim problemlerinden ve mobbingten bahsetmektedir;

Hem para kazanma hırsı var ortada. Hem işte yabancılaşma olan emeğin değersizleşmesi var. Toplumla ilişki kuramama var. Çorba yani. Öyle olunca da ilişkiler bozuluyor yani. Bize o yüzden mesela çok baskıcı davranıyorlardı. Ben aynı şeyi yapıyordum kadroluyla ya da o bir nota fazla çalmıyor benden. Aynı tamamen aynı işi yapıyorsun. Ama o kadrolu ve sen sözleşmelisin diye işte şey eziliyorsun yani. Eziyorlar çünkü seni her an gönderebilir yani. İsterse der ki bu hafta gelme (Görüşmeci 6).

Zamanla aynı mekânda çalan müzisyenler de birbirinin seyircileri olmaktadır. Birbirlerini dinlemek aralarında bir bağ oluşturmaktadır.

3.2.2. Performans Dışı İlişkisel Emek

Performans dışı ilişkisel emek seyirciyle, grup üyeleriyle olan ve ağlarda gerçekleşen ilişkisel emek olarak incelenebilir. Seyirciyle iletişim, performans sonrasında da devam eder, bunun için sosyal medya hesapları en sık kullanılan araçtır. Bu dönemde başarılı olmak isteyen bir müzisyenin sosyal medya hesabının olmaması gibi bir ihtimal bulunmayacağı görüşmecilerin ortaklaştığı bir durumdur. Görüşmecilerden 9 kişinin profesyonel müzik işlerine dair bir sosyal medya hesabı bulunmazken, 14 kişi sosyal medya hesabı kullanmaktadır. 3 kişi kişisel hesabıyla müzik hesabını ayrı tutmayı tercih etmekte; bir kişi hariç bütün görüşmeciler sosyal medya hesabı kullanmanın müzik kariyeri için zorunlu olduğunu düşünmektedir.

İhtimali var. Tek başına evde müzik yapıyordur. Kimseye ulaşmak istemiyordur, açmayabilir. Ama birilerine ulaşmak, işte seyirci kazanmak, ünlü olmak bu tarz dertleriniz ya da işte şarkılarını dinletmek bu tarz dertlerin varsa sosyal medyadan tabii ki olmak zorunda. Hatta konser verme, sosyal medyayı kullan ve şarkılarını yayınla yani artık süreç biraz ona döndü. Güzel bir sosyal medyan varsa her türlü bu piyasada iş yaparsın. Yani iyi müzik yapman önemli değil artık. İyi de bir sosyal medyanın da olması önemli biraz. Pazarlama (Görüşmeci 15).

Müzisyenlerle sosyal medya hesaplarından nasıl bir iletişim kurulabileceği, bu iletişimin bir sınırı olup olmayacağı konusu tartışmalıdır. Örneğin müzik işleri için sosyal medyayı kullanan 14 kişiden 10'u içten bir iletişim kurmayı, 4 kişi profesyonel bir iletişim kurmayı tercih etmektedirler. Ancak sınırların uygulamada karışabildiği görülmüştür. Müzisyenler, sosyal medya aracılığıyla ortaya çıkan ilişkisel emekle beraber duygusal emek ortaya çıktığına dair örnekler vermişlerdir.

Mesela geçen oradan biri ya arkadaşımın ablası ama yine de seyirci. Spotify yıllık ne dinledin paylaşımı var ya. Mesela işte en çok dinlediği şarkı işte benim söylediğim bir şarkı, en çok dinlediği şarkı oymuş. Onu bana attı. Ne? Hani içinde ben de varım ve böyle şey oldum 'vay be' hani. Yani birisinin en çok dinlediği şarkıda benim sesim var. Ki şu anda sosyal medyada da çok aktif değilim (Görüşmeci 5).

Müzisyenlerin çoğunluğu için onlarca elemanı olan birçok farklı grupta aynı zaman diliminde çalışma ihtimalleri bulunmaktadır. Bu da her grubun kendi dinamiğine özgü ilişkilerde bulunduklarına, sürekli bir adaptasyon sürecinde olduklarına ve bunların sonucunda üretilen ilişkisel emeğin karmaşıklığına ve zorluğuna işaret eder. Görüşmeciler bu zorluk karşısında sabit ve güvenilir iş arkadaşlığını tercih etmektedirler. "Çoğu aynı olsun, arada bir gelen giden olsun. Ama gelen giden de bir kişiden fazla olmasın ki geldiğinde rahatça ilgilenelim, tanıyalım, kaynaşalım" (Görüşmeci 9).

Görüşmeciler arasında grubu toparlamak, müzik dışında vasıf gerektiren ekstra işleri yapmak, grubu yönetmek, provaları ayarlamak, gig'leri ayarlamak, grup içi ilişkide tolerans göstermek, mekân sahipleriyle iletişimi kurmak gibi grup içi ilişkisel emek

örneklerine rastlanmıştır. Verilen örneklerdeki işler tek kişinin başına kalabileceği gibi bu işler için içeride grubun dinamiğine göre iş bölümü de yapılabilmektedir.

Psikolojik durumu düşünürsek bir sürü insanla muhatap oluyorsun. Bir de liderlik genelde üzerime kalıyordu. Ya Beş kişi bir grup bile kursak hep ben organize etmek zorunda kalıyordum. Yoruluyordum artık, insanların gerekeni yapması lazım. Ya ben bıktım artık bir süre sonra yani beş kişiyi ya da dört kişiyi aynı gün aynı yere getirtmeye çalışmaktan. Hadi diyelim getirttin, ya parçalar belli, kaç hafta süre tanınmış belli. Adam orada telefonda dinleyerek çıkarmaya çalışıyor. Ya böyle olmaz ki bu iş. Bizim süremiz sınırlı. Biz çalışmışız gelmişiz. Sen artık tam çal geç o parçayı yani. Tamam çalmayalım, bunlardan ötürü birazcık yıldım (Görüşmeci 7).

Yani aslında bütün bulunduğum müzik projelerinin çoğunda herkes bir iki iş yapıyor. İşte hep biri afişi de yapıyor yok işte biri ne bileyim aynı zamanda şoförlük de yapıyorum yani hep, içmediğim için. Şoförlük hep bende. Herkesin birkaç tane görevi var işte herkes arkadaş olunca bir de birbirine bağlıyor. E Bir de herkes birbirini tanıdığı için mesela kronik geç kalan yok mu? Var ama onu gelip mesela evden alıyoruz hani bayağı böyle yatağından çıkarıp evet abi hadi gel gidiyoruz. Yani uyanamayan arkadaşlar var. Ama bir şekilde işte o iş bölümü içinde kompanse oluyor yani. Herkes birbirinin huyunu biliyor ona göre davranıyor (Görüşmeci 9).

İlişkisel emek ekip üyelerinin başka alanlardaki niteliğini görmeyi sağlar ve genellikle bu niteliklere göre iş bölümü yapılmaktadır. Bazı işler örnekteki gibi somut bir üretime dayanabileceği gibi bazıları tamamen iletişime dayanmaktadır. İş veren pozisyonunda olan yarı ünlü bir müzisyenin belirttiğine göre grup üyeleri arasındaki ilişki solist tarafından hassas bir dengeye sahiptir. Bu dengeyi kurmak yoğun bir ilişkisel emek gerektirir.

Yani kesinlikle arkadaşlarla ilişki kurmayı tercih ediyorum. Ama çok sohbet insanı değilimdir. Çünkü müzik işlerinde konserlerde falan çok böyle boşa vakit harcanır. Dört beş saat olmasına ve herkes böyle “hadi bir şey izleyelim hadi goygoy yapalım” falan. O yüzden böyle biraz mesafeli ama arkadaşça bir iletişim kurmayı tercih ederim. Azıcık kendini soyutladığında “işte falan da...”

oluyorsun. Hele yeni bir ekiple çalışmaya başladıysan kesinlikle biraz ilgi alaka göstermem lazım gruba. Seni yanlış anlamamaları için. “Bu da geldi buraya, ayrı takılıyor” olmaması için. Hani kritik dengeler var yani, çok duygusal şeyler yani (Görüşmeci 12).

Bağımsız olarak özel ders öğretmenliği yapan bir müzisyen ise sürekli ertelenen derslerle ve öğrencilerle muhatap olmak zorunda kaldığını ve bunun için mesai ayırdığını belirtmektedir;

Şimdi mecburen kimse kaçmasın diye herkesin peşinde dolanıyorum, kovalıyorum... ‘Akşam gelemiyorum’ dedi arada. Hep oluyor bunlar. Benim çok keyfim kaçıyor. Yani o kişiye bir şey yöneltmiyorum burada yani. İşte bilmiyorum konuşacağız ama yani burada hemen bir telafi dersi ayarlayabiliyor muyuz başka bir güne? Bunu yapamıyorsam iyi tamam hadi bu haftayı pas geçelim diyorum. Olan bana oluyor. Hani vaktin varsa uygun bir zaman boşluğum ama alışkanlık haline getirilmesin diye de altına bir not düşünüyorum. Kimisi getiriyor (Görüşmeci 7).

Bir kurumda özel müzik dersi veren bir görüşmeci ise veliyle iletişim süreçlerinin kurum tarafından yapıldığını, öğrenciyle sadece ders esnasında kurduğu iletişimde ilişkisel emek olduğunu belirtmektedir. Kurumun çalışanı ilişkisel emek üretmek zorunda bırakmayan ve sorumluluğu alan bir tutumda olduğu görülmektedir. Aynı örnekte öğrencinin dersi son anda iptal etme ihtimalinde anlaşma gereği öğrencinin ücretin bir kısmını ödemek taahhüdünde bulunduğu görülmüş, kurumun öğretmenini koruyucu bir tutum benimsediği gözlemlenmiştir.

Herhangi bir veliyle konuşmak istemediğim için de ben burada duruyorum bu arada. Yani o çok güzel bir şey. Ki öğrenci işleri de burada bizi koruyor. Hani bizim telefon numaralarımızı vermiyor. Biz aradayken on beş dakikalık molamız oluyor. Beş dakikadan fazla veliyi bizimle görüştürmüyor. Ben her şekilde profesyonel bir şekilde çalışmaya çalışıyorum (Görüşmeci 4).

Hayranlar, müzisyenlerden sürekli ulaşılabilir olmalarını beklemektedirler (Hillhouse, 2013). Baym için (2018) müzisyenin başarısı ve ekonomik kazancı, fanlarıyla kurduğu ilişkiyle doğrudan alakalıdır. Sosyal medya müzisyenin kendisini hayranlarına

tanıtması için önemli bir araçtır. Aynı araçla müzisyen, hayranlarını da tanımaya çalışır. Müzisyenlerin yapımcılarla yaptıkları anlaşmalarda hayranlarla nasıl bir ilişki kuracağı belirlenebilir (Baym, 2018). Örneğin Taylor Swift hayranlarıyla ilgili kurduğu iletişim stratejisiyle öncü konumundadır (Krueger, 2020). Hayranlarına kendisiyle kurdukları iletişimin boyutunun büyüklüğüyle ilişkili olarak çeşitli haklar tanır. Örneğin hayranların e-posta listelerindeki üyelikleri, Swift ürünlerini satın alma alışkanlıklarıyla doğru orantılı olarak konser biletlerinin ön satış hakkına sahip olurlar (Krueger). Hayranlarla ilişkiler performans esnasında aynı anda kurulup yönetildiği gibi, performans dışında da sosyal medyada yönetilmeye devam eder. Müzisyenler seyircileri benzer insanların toplamı veya bir olarak görme eğilimindedirler ancak dinleyiciler birbirinden bağımsız farklı insanları içinde barındıran bir topluluktur (Baym, 2018). Hayranlarla üretilen ilişkisel emek hem duygusal emek üretir hem de ekonomik gelir sağlar (Baym). Aslında hem seyirci hem müzisyen iki taraflı ilişkisel emek üretir; hayranlar müzisyeni takip ederek, paylaşarak, ismini yayarak emek üretir. Bir yandan hayranların ürettiği olumlu duygusal emek müzisyende tamamlanmışlık, onaylanmışlık hissi oluşturur.

3.2.3. Ağlar

Hardt ve Negri ağların; üretimin post-fordist dönemin öncü örgütlenme biçimi olduğunu iddia ederler (Hardt & Negri, 2004). Granovetter (2004), ekonomik ilişkileri sosyal ilişkilerde bulduğu gibi, müzisyenler de sahnelerini ağlar aracılığıyla bulmaktadırlar (Granovetter, 2004). Ağlarda kalabilmek, ağ oluşturmak ve sürdürmek ilişkisel emekle gerçekleştirilmektedir. Ağlara dahil olmak için referanslar, arkadaşlar, kişinin kendisini kanıtlamış olması veya istenen sürede kendisini kanıtlayabilmesi gerekir. Müzisyenler bu şartları sürdürebildikleri ölçüde ağda tutulurlar. Sürekli geç kalan, provaya çalışmadan giden kişiler ağlardan yavaş yavaş dışlanırlar.

Zaten müzisyenliğin ilk koşulu orada olmak. Yani işe gittiğin zaman senden ilk beklenen şey saatinde orada olman. Güvenilir olmayan çok az adam gördüm. Onlar da zaten çok hızlı kayboldu. Çünkü gerçekten hani nasıl çaldığın da önemli değil ya. Orada mısın? Hazır mısın? Uçağa yetiştin mi? İşteki en önemli kriter bu. Bir de mesela uçağı kaçırdı davulcu. Davulcusuz mu çalcan? O yüzden genelde öyle şeyler hep böyle bir kere oluyor. İkincide hemen yolların onlar. O yüzden benim yaşımda hala çalışıyorsan genelde

güvenilir ve orada olan bir insansın ve pek de geç kalmıyorsun demek zaten. Başka imkânı yok (Görüşmeci 9).

Bir ağ müzisyenle ne kadar çok iletişime geçiyorsa müzisyenin ağa o kadar dahiliyeti vardır. Ağlardan gelen teklifleri uzun süre reddetmek, arada arkadaşlık ilişkisi varsa teklifleri reddetmek daha zordur, ağlardan kopmaya sebep olmaktadır. “Yani hayır da diyebiliyorsun her işe gitmek zorunda değilsin ama bir de şimdi çalanlar arkadaşın olduğu için arkadaşına hayır diyor oluyorsun. Onu da diyemiyorsun. Gidiyorsun. Çalışyorsun yani” (Görüşmeci 9). Ağlar Whatsapp, Facebook üzerinden kurulabileceği olabileceği gibi, işi organize eden veya düzenli iş paslayanların aklının bir köşesinde tuttuğu kişiler gibi daha görünmez halde de varlığını sürdürebilirler. “Gece böyle on bir buçukta arandığım oluyordu. Abi akşam Etiler'de bilmem nerede çalacağız. İşte müsait misin? Gece on bir buçukta müsaitim tabii ne olabilir yani?” (Görüşmeci 9).

WhatsApp grupları falan var. Klavyeciler, müzisyenler. Oraya mesajlar geliyor. İşte bugün şu mekânda bir iş var, klavyeci eksikliği var, bütçesi bu kadar gitmek isteyen yazsın diye (Görüşmeci 23).

Görüşmeci aslında ağların net ve sabit olduğunu, zamanla ağın diğer üyeleriyle arkadaş olduklarını veya arkadaşlarının zamanla ağlara dahil olduklarını belirtmektedir, bunun neticesinde aslında “hep arkadaşlarıyla çalar” duruma gelmişlerdir. Ağlar da zamanla arkadaş grubuna dönüşebilir.

Çalıştığım herkes arkadaşım. Zaten şöyle diyeyim ben sana çalınan her yerde herkes kendi arkadaşlarıyla çalar. Genelde işler şöyle gidiyor. Yani orkestrayı toplayan insan oluyor yani orkestra şefi. O da zaten kendi arkadaşlarını getiriyor. Çünkü herkes zaten kendi arkadaşıyla çalmak istediği için. Genelde hep arkadaşlarınla çalışıyorsun (Görüşmeci 9).

Kişiler birden fazla ağa farklı seviyelerde bağlılıkla dahil olabilirler, ağlar canlı yapılarıdır ve sürekli değişir, dönüşür. Kişilerin görünmez üyelikleri de öyledir. Üretilen ilişkisel emek kişinin bağlılık seviyesine göre değişir. Bir ağa dahil olmak her an iş gelme ihtimalini yanında getirir, bunu reddetmek size ulaşılma motivasyonunu azaltarak iş ihtimallerini de azaltır. Gig’ler; sık iletişim ve hatırdan kalmayla doğrudan alakalıdır. Bunu bir görüşmeci belirtmektedir: “Çünkü piyasada da bilinmek için

sürekli piyasada kalmak zorundasın. Sürekli çalmak zorundasın ki insanlar seni bilsin, hatırlasın. Tanısın. Yani üç sene Kadıköy'de çal, altı ay çalma yoksun sen artık. O piyasada sektörde yoksun. O yüzden gündemde kalmak da zor” (Görüşmeci 15).

Ağın içinde bulunduğu kişilerle karşılıklı destek içinde olduğu, sigortasızlık, güvencesizlik gibi informal sektörlerdeki problemlerin etkisini azalttığını yazanlara karşı Butler tam tersine, bu ağların prekariteyi artırdığını yazmaktadır çünkü ona göre “ağlar güvenceyi getirmez, buna katlanılmasına sebep olur” (N. Butler & Stoyanova Russell, 2018, s. 16). Çünkü müzisyenler bir ağa dahil olma, arkadaşlık kurma, deneyim kazanma, işini büyütme gibi fırsatlar için olabileceği gibi arkadaşları için de iyilik ekonomisini işletirler; paranın yerine ödemeyi sevgi gösterileriyle, teşekkürle, reklamlarla, yeni ilişkilerle, yeni iş imkanlarıyla alırlar. Hatta yazılı sözleşmeden ziyade güvene dayalı sözlü sözleşmeler yapılır, güvence ilişkiselliğe yüklenir ve bunu yönetmek çok zordur. İlişkisel ve duygusal emeğin kesiştiği bu tür bir ekonomik sistem, güvencesizliği derinleştirmektedir.

Aslında bu yani o iş güvencesi falan olmadığı için yani hiçbir zaman aslında daimî bir çalışan değilsiniz. Çalışan bile değilsin. Hani sordukları zaman evet yani çalışıyormuşsunuz, şununla bununla evet çalışıyorum ama yani çalıştığımı dair elimde fotoğraftan başka hiçbir kanıt olmadığı için hani çalışan mıyım? Bilmiyorum. Belki de arkadaşımı sadece yani orası biraz şey derin bir kuyu (Görüşmeci 9).

3.2.4. Sınır

Nancy Baym için sınır, ilişkisel emeğin bir parçasıdır. Müzisyenin seyirciyle, grup arkadaşlarıyla, ağlarla arasında kurduğu sınırlara dair ürettiği ilişkisel emek sınır bağlamında incelenebilmektedir. Hayranlarla bir ilişkinin kurulması, sınırlarının belirlenmesi, iletişim biçiminin oluşturulması ilişkisel emeğe örnektir ve ilişkinin sınırları her zaman net değildir. Nancy Baym bir görüşmecisinden alıntı yaparak hayranlarla kurulan sınıra dair; “sınırları varmış gibi görünmeden sınırlar koymak” yazmaktadır (Baym, 2018, s. 340). Baym bu ilişkiyi bir arkadaşlık ilişkisinden net olarak ayırmaktadır (Baym).

Müzisyenler barda, restoran veya eğlence mekanındaki seyircinin eğlendirilme beklentisi olduğunu düşünmektedirler. Bu beklenti müzisyenleri rahatsız etmektedir. Tilly ilişkisellikte karşılıklı alıcı ve vericilerin olduğundan bahsetmektedir; bu alıcı ve vericiliğin müzisyenin aleyhine işlediğini ve seyircinin hiyerarşik olarak kendisini üstte konumlandığını görüşmeciler belirtmektedirler (Tilly, 2012). Sokakta bu tarz bir beklenti olmasa da müzisyenler kendilerine karşı sınırları aşan hareketler sergileyen seyircilerden bahsetmişlerdir.¹⁶ Performans esnasında ilişkiyi yönetmek daha zor olmaktadır.

Sınır grup üyeleri arasında da kurulması gereken bir denge olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzisyenler aynı grupta çaldıkları kişilerle aralarındaki sınırı muğlak tariflemektedirler. İlişki türünü arkadaşlık ilişkisi veya profesyonel ilişki olarak değil, ‘arada’ olarak tanımlamaktadırlar. Bu muğlaklığa karşı sürekli korunması gereken denge, zor bir ilişkiyel emek örneğidir. Diğer yandan iş paslaşılın ağıların da sınırları bulunmaktadır. Ağı başka şekilde kullanmak, onu dönüştürmeye çalışmak sonuçsuz kalabilmektedir; gig ücretlerinin açık konuşulması için bulunduğı iş ağlarında çaba sarf eden bir görüşmeci ağın sınırlarını aşmadığını belirtmiştir.

İlişkiyel emeğin sınırlarını etkileyen dijital emek; ilişkiyel emeği besleyen ve onun sektörlere yayılmasını sağlayan post-fordist emek biçimlerindenidir. Üstelik teknolojinin geldiğı nokta, hayranların sayısını ve çeşitliliğini artırarak ilişkiyel emeği daha komplike bir hale getirmiş, ilişkiyel emeğin sınırlarını genişletmiştir.

3.3. Duygusal Emek

“Müzik özü itibariyle dinleyenlerin duygularını harekete geçirme sanatıdır” (Krueger, 2020, s. 25).

Post-fordist emek çeşitlerinde bir diğer gayri maddi emek biçimi olan duygusal emek; Hardt tarafından *affectional*; Hochschild tarafından ise *emotional* olarak kullanılmaktadır. Bu emek biçimi özellikle insanla iletişim halinde olunan sağlık sektörü, eğitim sektörü, hizmet sektöründe; örneğin çağrı merkezi temsilciliğı, kabin memurluğı gibi mesleklerde mesleklerde görüldüğü gibi yaratıcı sektörde ve eğlence

¹⁶ İkinci bölümde, problemlerde güvenlik sorunu içerisinde bahsedilmektedir.

sektöründe de görülmektedir. Dolayısıyla müzisyenler diğer sanatçılar gibi duygusal emeğin üreticileri konumundadırlar. Duygusal emek yeni olmamakla beraber neoliberalizmle daha çok kişi tarafından üretilmeye başlanan bir emek çeşidi olmuştur (Hardt, 1999). Neoliberalizmin bireyi kendisini üretilen ve satılan bir meta haline getirmesi gerekliliği bu süreçlerde özellikle duygusal emeği zorunlu kılmaktadır.¹⁷ İlişkisel emeğin olduğu yerde mutlaka duygusal emek de görülmektedir.

3.3.1. Tanımlamalar

Arlie Russell Hochschild, *The Managed Heart* (1995) isimli kitabıyla 1983 yılında duygusal emeği kabin görevlilerinin ürettiği emek biçimi olarak kavramsallaştırır. Özel hayata dair olan duygu oluşumunun, duygu değişimlerinin, kalpten üretilenin özel hayatı aşarak iş hayatına sirayet etmesini ifade eden emek, Hochschild'e göre bir bakıma duyguları satmak olarak yorumlanmaktadır. Kabin memurluğunun yanı sıra Hochschild duygusal emeğin kamuyla iletişimde olunan ve başkalarında duygu durumu oluşturmayı amaçlayan mesleklerde ortaya çıktığını eklemektedir (Hochschild, 2012). Hochschild, Erwin Goffman'dan (1967;1974) etkilenerek iş hayatını oyunla ilişkilendirmekte ve iş hayatında başarılı olmanın yolunun oyunu kurallarına uygun oynamakla ilişkili olduğunu yazmaktadır (Hochschild, 2012, s. 225). Goffman'ın oyun teorisindeki çalışanın eylemek-oyunmak zorundalığını ve çalışanın oyuna kendisini en derinden dahil etmesi gerekliliğini duygu yönetimiyle açıklamaktadır (Hochschild, 2012). Duygu yönetimi bir tercih değil, oyunun kurallarından biridir ve kişi kendi duygularını bastırarak, yöneterek veya kendinde yeni duygular üreterek bu kurallara uygun davranmaktadır. Dolayısıyla Hochschild (2012) işçinin işle ilgili olarak kendisinde gerçekleştirdiği duygu üretimi ve duygunun yönetimi sürecini duygusal emekle açıklamaktadır. İşçinin duygusal emeği üretim biçimi üç aşamayla gerçekleşmektedir. Kişi ilk işe girdiğinde kalbini tamamen işe açar, özel hayatıyla iş hayatı tamamen birbirine karışmıştır ve kişi bunları birbirinden ayıramaz. İlk aşamada kişi tükenme riskiyle karşı karşıyadır. İkinci aşamada ise kişi kendisiyle iş arasına biraz mesafe koyar, kendi özlüğünü ondan ayırır. Bu sefer aldığı mesafeyle kendisini yaptığı işe karşı içten olmamakla suçlayabilir; *"Just an actor, not sincere"* (Hochschild, 2012, s. 187). Bu aşamada tükenmişlik riski daha azdır. Üçüncü aşamada ise çalışanın işle kendisi arasına koyduğu mesafe artmıştır, kişi artık samimi

¹⁷ Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak işlenecektir.

olmamaktan ötürü kendini suçlamıyordu, işi sadece bir hareket alanı olarak görüyordu. Fakat bu aşamada kişi yabancılaşma ve şüphecilik riskiyle karşı karşıyadır; "*We're just illusion makers*" bu aşamanın cümlesidir (Hochschild, 2012, s. 187).

Michael Hardt ve Antonio Negri, duygusal (*affectional*) emeği, Hochschild'den farklı olarak çalışanların muhatap oldukları kişilerde rahatlık, esenlik, memnuniyet, heyecan, tutku gibi duyguları yaratması olarak ele almaktadır (Hardt & Negri, 2004). Krueger (2020) kitabında müzisyenlerin asıl motivasyonunun bu tür bir duygusal emek olduğunu ve sektörün her aşamasında gözlemlenebildiğini yazmaktadır;

Muhtemelen bu süreçte aldığım asıl ders, servet sahibi olma (hatta geçim sağlama) beklentisinden öte, müzik yapmaya ve dinleyicileri eğlendirmeye duydukları sevginin çoğu müzisyen için esas motivasyon olduğudur... Bu ekonomik fikirlerin kudreti konser biletlerinin fiyatlandırılmasında, müzik endüstrine sunulan yetenek arzında, müzik gruplarının ve plak şirketlerinin örgütlenmesinde, sanatçılar arası iş birliklerinin doğasında, streaming sözleşmelerinin yapısında ve endüstrinin hemen hemen diğer tüm yönlerinde gözlenebilir. Ayrıca müzik işi, duyguların karar alma süreçlerine ve ekonomik neticelere nüfus eden rolünü de ortaya çıkarıyor" (Krueger, 2020, s. 20:25).

Bir alan araştırması görüşmecisi Krueger'ı destekleyecek açıklamalar yapar;

Çünkü şey çok inanılmaz bir güç bence. Sen ağzını açıyorsun mesela şarkı söylemeye başlıyorsun ya da enstrümanıyla bir şey yapıyorsun. Senin solo girdiğin an gülümsemeye başlıyorlar. Mesela birini böyle gülümsetiyor olmak bana kendimi çok mutlu hissettirmişti. Yani ya da atıyorum ağlıyor, çok içli bir şey söylersin. Hani ben öyle bir müzik yapmıyordum ama hani olabilir insanlar duygulanır. Şarkılarla insanları hareket ettirmek istediğin yöne doğru bir takım derin duygulara götürüyor olduğunu fark etmek bence bayağı bir cadılık falan gibi bir şey bu. İnanılmaz bir sihirli bir şey yani. Dolayısıyla çok mutlu olmuştum (Görüşmeci 5).

Hardt ve Negri (2004) duygusal emeğin iletişimsel emekle (*communicative*) beraber üretildiğini ifade etmektedirler. "Nasıl o dönemde, tüm emek biçimleri ve bizzat

toplum endüstrileştiyse, bugün de emek ve toplum enformasyonel, iletişimsel, duygulanımsal hale geliyor” (Hardt & Negri, 2004, ss. 123-124). Yazarların önemli çıkarımlarından biri de şudur, duygusal emeğin ürünleri; öznellikler, sosyallik ve toplumun bizzat kendisidir ve bunlar sosyal ağlar, iletişimler ve biyo-iktidar (*biopower*) oluşturarak üretilmektedirler (Hardt, 1999). Yani bu emeğin bir çeşit hayat, yaşama biçimi yarattığını iddia ederler. Bu emek bir yaşam biçimi yaratırken, üretildiği mekândan bağımsız düşünülemez. Seyircinin demografik yapısı, performansın yapıldığı mekân, seyircinin beklentisi ilişkisel emek biçimini etkilediği gibi üretilen duygusal emeği ve yoğunluğunu etkilemektedir.

Sonuçta her mekâna gelen insan farklı. Ya beklentisi de farklı. Şimdi mekâna geliyor bir ton para vermiş oluyor. Ya şöyle diye düşünüyorum. Genelde adamın oturduğu masada zaten döktüğü para o kadar yüksek oluyor ki. O biraz hep şey modunda oluyor. İşte eğlendirin beni falan. Ama ne bileyim işte Anadolu'da belediye konserine gidiyorsun. Orada beklenti bambaşka oluyor yani bedava konser dinleyicisinin beklentisi olmuyor tabii ki. Şükran duyuyor. Daha değişik, mutlu oluyorlar (Görüşmeci 9).

Bazı konservatuar mezunu görüşmeciler duygunun okulda ders konusu edildiğinden ve performansta duyguyu üretmenin ve aktarmanın önemi ve biçimine dair değişiklikler yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bazı performanslarda duygu ön planda tutulurken bazılarında teori duygunun önüne geçmektedir. Bir görüşmeci yaşadığı algı değişimini aktarırken bu süreçte duygusuz kalmaktan yaşadığı kaygıyı belirtmektedir;

Duygu, duygu, duygu diye insanlar birbirini darlarken biraz da yani duygusuz demek istemiyorum ama biraz daha teoriye hakimiyet başlayınca sırtımı duvara da yaslamaya başladım. Biraz daha kendi bildiğime yani hissettiğimden değil bildiğime doğru yöneldim... Ama onun bir yerden sonra özellikle okulun üçüncü senesinden tam olarak öyle olmadığını, bu duygunun teorik olarak da ortaya çıkartılıp çok daha etkili olarak kullanılabileceğini gördüm. Nasıl diyeyim? Yani sadece ya şey algısı vardı gitaristler arasında. Teori bilersen gitaristlik yeteneğini kaybedersin. Doğaçlama yeteneğini kaybedersin tarzı bir algı oluşuyordu ama bu yine şey olarak değil hani alaylı komitesi altında diyelim. Öyle bir algı vardı. O algının ne kadar kendimce yanlış olduğunu

gördüm ve daha sonrasında değişti. Ama bu duygusuz anlamına gelmiyor tabii ki (Görüşmeci 4).

Hochschild'e (2012) göre kabin ekibi zor uçuş şartlarında yolcuları sakinleştirmek ve güven veren duruşuyla yolcuyu iyi bir ruh halinde tutmaya çalışır, bunu da kendi sakinliğini sağlayarak yani duygusal emek üreterek sağlamaktadır. Çalışanın kendisinde oluşturduğu duygusal ürün yani sakinlik ve güven duygusu, karşı tarafta da bir duygu yaratma veya duyguyu koruma amacı gütmektedir. Duygusal emeğin amacını tanımlarken Hochschild, Hardt ve Negri ile kesişmekte ancak ilki daha çok çalışanın kendisi üzerinde ürettiği emeğe odaklanırken; ikincisi karşı tarafta oluşturulan duyguya odaklanmaktadır. Müzik işlerinde duygusal emek iki yönüyle işler ve birbirini besler. Müzisyenin seyircide yarattığı mutluluk ve hayranlık duygusu aynı zamanda müzisyende duygular üretir. Sevildiğini hisseden müzisyen mutlu olur, enerjisi artar ve kendisini güvende hisseder. Bir yandan duygusal emek müzisyenlerde 'ego kontrolünü sağlayamayarak'¹⁸ birtakım olumsuz tezahürleri olan kibir, güç, aşağılama gibi duygular oluşturabilir. Yani duygusal emek iki tarafta da oluşurken birbirlerine tezahür eder ve kendilerini yeniden üretirler.

Neoliberal düzende herkes kendi emeğini satmak, reklamını yapmaktan sorumludur ve başarısızlık kişiye yüklenmektedir. Kişi kariyerinde başarılı olabilmek için kendi emeğini nasıl satacağını bilmelidir çünkü nihai amaç kişinin kendisini iş aracılığıyla gerçekleştirebiliyor olmasıdır. Rose (1999) bunun özgürlük için büyük bir anlam değişikliği olduğunu söyler; özgürlük artık kişinin faturalardan azade olması olarak değil, kendini gerçekleştirme kapasitesini kullanabilme olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişiden beklenen özgüven, ikna ve iletişim kabiliyeti duygusal ve ilişkisel emeği ifade ederken, sistemden bireye aktarılan sorumluluk yükü, kişinin kaygı, stres ve korku gibi olumsuz duygularla sürekli baş etmesini yani kişiden duygusal emek sarf etmesini beklemektedir (Rose, 1999, s. 145). Görüşmeciler sorumluluk aktarımına dair aktarımlarda bulunmuşlardır ancak bunu doğal görmektedirler; "Bu işi bilerek giriyoruz. Sıfırdan kendine yer edinmeye çalışıyorsun yani. Dünyada da böyle" (Görüşmeci 1).

¹⁸ Görüşmeciler tarafından belirtilmektedir.

Yani müzik sektörüne girerken tabii ki de tırnak içinde fakir kalacağımızı biliyorduk. Tabii ki müzik sektörüne girerken belli başlı şeylerden feragat edeceğimizi biliyorduk. Yani bunu kabullendiğimde gelecek kaygısı da bunlardan biri oluyordu, bu biraz kabullenmiş çaresizlik gibi bir şey (Görüşmeci 4).

McRobbie'nin kavramsallaştırdığı sevgi emeği (*labor of love*) sanatla uyumlulaşan bir süreç olarak gözlemlenmektedir (McRobbie, 2004). Rose ise neoliberalizmin toplumun değil, tutkunun yönetiminin devri olduğunu yazmaktadır (Rose, 1999). "Eğer insan kendi sevdiği işi yapıyorsa ki müzisyenlerin birçoğu kendi sevdiği işi yapıyor diye dşnyorumdur ya bu yüzden hem büyük bir lüks hem de büyük bir sorumluluk" (Görüşmeci 4).

Sevgi emeği ve sevdiğin işi yapmak çabası, kendi kendini sömürüye (*self-exploitation*) sebep olmakta ve sömürüye karşı kişinin kendini ikna etme çabası büyük ve yorucu bir duygusal emek üretmektedir. McRobbie (2004) aynı sebeple özellikle yaratıcılık gerektiren işlerde çalışanların prekarite ve tutku arasında itilip çekildiğini, bir çeşit keyif-acı ekseninde (*pleasure-pain axis*) gidip geldiğini ve başarılı olmak için bu dengenin yönetilmesi gerektiğini yazmaktadır (McRobbie, 2004). Oyun, eğlence olarak görülen ve yaptığı işi sevdiği için şanslı görülen müzisyenler, derin bir güvencesizlik yaşamaktadır. Güvencesizlik kaygısını bastırmak için duygusal emek üretmek gerekirken bu kaygı sonrasında işi hala sevmeye devam edebilmek de bir duygusal emek gerektirmektedir. Sonuç olarak güvencesizliğin getirdiği belirsizlikle gelen kaygı ve stresin bastırılması prekerliğin yeniden üretilmesine sebep olmaktadır.

Ya en azından beş altı senedir bu işi çok yüksek bir keyifle yapıyorum. Yani hakikaten aşkla yapıyorum, tutkuyla yapıyorum. Birilerini bir yerden alıp bir yere getirmek, haftadan haftaya gelişimini görmek inanılmaz güzel bir şey. Ben istesem işte pop olayına da girebilirdim. Bir sürü insan yaptı. Ama keyifle yapmayacaktım. Yani hayattan zevk almayla parayı bir denge halinde düşündüm hep. Sevdiğim işi yapmak hem de para da getiriyor diğer taraftan. Ama çalmak çok vakit alıyor. Dediğim gibi psikolojisi zor ve gelen para çok da fazla değil (Görüşmeci 7).

Görüşmecilerin yedisi sevdikleri işi yaptıkları için çok şanslı olduklarını belirtirken birbirlerinden habersiz bir biçimde bankacıları ve şanssızlıklarını örnek vermişlerdir. Bu kadar çok bankacı şanssızlığı örneği verilmesi, müzisyenlere uygulanan eğlenceli meslek tarifesinin zıttının müzisyenler tarafından bankacılara uygulanmasıdır. Benzer algının müzisyenler tarafından başka meslek gruplarına yönelik işletildiğini göstermektedir. Başka sektörlerde çalışma imkânı bulmuş bir görüşmecinin müzik işini otobüs şoförlüğüne benzetmesi, diğer mesleklerin sıkıcılığı üzerinden kurulan bir sömürü meşrulaştırmasının karşısında konumlanabilir, müzik işinin eğlenceli tarafı bu örnekle belki sarsılabilir; “Sürekli aynı yolda giden bir otobüs şoförü gibi çünkü farklı çalsanız da sahnede hep aynı şarkıları çalıyorsunuz, aynı yollardan gidiyorsunuz. Kâğıt işinde (ofis işi) böyle değil” (Görüşmeci 10).

3.3.2. Diğer Yüzü

Erickson ve Ritter duygusal emeğin kişinin otantik benliğine zarar verdiğini belirtmişlerdir (Erickson & Ritter, 2001). Neslihan Duman’ın yaptığı literatür değerlendirmesine göre ise “duygusal emekle en çok ilişkilendirilen olgular tükenmişlik, işten ayrılma niyeti, iş tatmini ve bağlılığı, performans ve stres” olarak açığa çıkmaktadır (Duman, 2017, s. 35).

Yani ya herkes (öğrencileri) bir şey olsa da bir anda gitse filan diye bir şeyin hafiften bir güvencesizlik var. Geleceğe dair olduğu için tüm boş vakitlerimde başka başka şeyler de yapmaya çalışıyorum. Yani sadece gitar dersi değil. Normal kendi kişisel gelişimimi de aksatmamaya çalışıyorum (Görüşmeci 7).

Güvencesizlikten ötürü mesleğinde kaygı yaşadığını belirten görüşmecilerin sayısı bir hayli fazladır;

Güvencesiz olması, geleceksizlik, belirsizlik. Bunlar zaten zor hayat. Yani iyice strese bağlanıyor. Yani kaygılanıyorsunuz sürekli. Mesela ben evet ...’da (sözleşmeli bir kurumda) çalışıyorum ama on ay maaş alıyorum. İki ay maaş almıyorum. Geçen sene böyle sona yakın hani son bir ay, iki ay ne yapacağımı düşünmeye başladım mesela. Ya kaygılandım bayağı (Görüşmeci 6).

Tyson Smith, duygusal emeğin bir yandan yabancılaşmaya götürecektir zararlı etkileri olduğundan bahsederken¹⁹ diğer yandan gerektirdiği empati ve iletişimle kişiler arasında dayanışma ihtimalini ortaya çıkardığını belirtmektedir (Smith, 2008). Ağların oluşumu, referansla iş paslaşma için gereken güven duygusu bunların örneği olarak verilebilir. Müzisyenler müziğin kolektif yapısı sebebiyle iş yapabilmek için birbirlerine güvenmek zorunda olduklarını belirtmektedirler. Ağın güven ilişkisi gerektirdiğine dair bir görüşmeci şunları ifade etmektedir;

Yani işte bilmem nenin şefi orada, bilmem neyin klarnetçisi orada, bilmem nenin kemancısı orada gidiyorsun onlarla tanışyorsun. O klarnetçi seninle tanışıyor senin çalışını görüyor. O başka işe gidiyor gidebildiği zamanlar. Gel diyor sen Sibel Can'a çal. Ağ dediğin bu yani. Görünmez bir iplerle bağlı ve zaman gerekiyor tabii bunun için de. Hemen ben seninle tanıştım. Haydi gel şey değil bu yani. Yani ben seninle bayağı bir altı yedi ay vakit zaman geçireceğim. Ne yapıyorsun? Oturman, kalkman nasıl? Ben seni anca öyle işe gönderebilirim falan ve bundan bir sürü düşün işte (Görüşmeci 8).

Bir diğer görüşmeci güvene dair benzer bir söylemde bulunmaktadır; “Ama kişisel olarak network ve insanlar, güven konusunda mesela, adam beni neden aradı? Çünkü benim çalışacağımı, o işi kurtarabileceğimi biliyordu. Beni aradı ve bana işi pasladı. Durum biraz böyle. Network'le alakalı ve işini iyi yapmakla alakalı” (Görüşmeci 1).

Müzik anlık performe edilen bir ekip işi olduğu için sahnede, provalarda, ekip olmakla ilgili güven duygusu ön plana çıkmaktadır. Güven duygusu profesyonel çalışan orkestralarda çok aranmazken, eğlence mekanlarında sahne alan, geçmişi ve çalışma deneyimi çok bulunmayan ekiplerde bir kaygı kaynağına dönüşebilmektedir. Bu bakımdan güven duymak zorunluluğu ve güvene dair belirsizlik ve bununla baş etme çabası müzisyenler için bir duygusal emek olarak ortaya çıkmaktadır.

Dediğim gibi profesyonel bir grupsa bu eğer insani olarak zaten güvenmemi gerektiren bir şey yok o insan benim. Sahnede işini yaptığı sürece benim için problem yoktur. Ama diğer bahsettiğim o sosyal çevremle birlikte kurduğum gruba insani olarak da güvenmem lazım tabii. Hatta orada enstrümanına çok

¹⁹ Yabancılaşma burada kabaca işçinin ürettiğinden yabancılaşması, kendine yabancılaşması, üretici olduğunu unutmaması anlamında kullanılmıştır.

güvenmesem dahi bir arada görev alabilirim belki. Ama bir profesyonel olanda yapamam... Ben gerçekten bu işi çok ciddiye alan bir insanım yani müzik işini. Şeyi bilirler haftaya şu şarkıyı çalacağız ya da şöyle bir şey yapacağız dediklerinde kimse gelmese görüşmeci 15 hazır gelecek. O rahatlık vardır. Ya güzel sağlaması zor ve yorucu bir şey ama güzel bir şey evet (Görüşmeci 15).

Türkiye’de müzisyenler; canlı müziğe dair uygulanan politikalar ve müzisyenlere yönelik tehditler²⁰ sebebiyle de belirsizlik ve güvencesizlik yaşamaktadırlar (Diken, 202). “Güvence dersin güvence yok evet o anlamda. Ya festivalle anlaşıyorsun, festival iptal oluyor. Artık yani Türkiye o anlamda gerçekten zeminin hiç kalmadığı bir yer oldu, müzisyenlilik de dahil, başka şeyler de dahil. Ya kapitalizmin yanında bir de Türkiye vuruyor” (Görüşmeci 17). Anıl Sayan (2020), Türkiye’deki otoriter yönelim ve müziğe dair politikaların karşısında kaygıyı performansa yansıtmamaya çalışarak sahneye çıkmaya ve yaşamaya çalışan müzisyenlerin ürettiği bir emek biçimi olarak umudu ele alır. Umut beslemek ve ısrarla onu sürdürmek bir duygusal emek üretimidir (Sayan, 2020).

Andrea Muehlebach (2011), duygusal emeği, toplum için birliktelik, güven ve ahlaki konularda katkı sunması sebebiyle ahlaki bir gereklilik olarak ele almaktadır. Örneğin sivil toplumda üretilen duygusal emek ve gönüllü emeği bu tarz bir duygusal emektir. Duygusal emeğin maddi çıktılarından ziyade manevi çıktıları olduğunu ve genelde işsiz gençler, erken emekliler gibi prekarya olanların bu emeği ürettiğini ifade etmektedir (2011, s. 75-76). Bazı alanlarda devlet vatandaşlık görevi olarak vatandaşından bu emeği talep eder (Muehlebach, 2011). Müziğin olağanüstü durumlarda iyileştirici ve birleştirici gücünden faydalanmak isterken, Muehlebach’ın yazdığı şekilde toplumsal fayda sunan bir duygusal emekten bahsedilebilir.

3.3.3. Birlikte Çalıştığı Emek Biçimleri

Gayri maddi olan emek değil, üründür bu sebeple diğer gayri maddi emek biçimleri gibi duygusal emek de bedensel emekle üretilir. Müzisyenlerin duygusal emeği üretirken kullandıkları mimik, jest, duruş bedensel emeğe bir örnektir. Duyguların

²⁰ Yakın zamanda Sezen Aksu (Diken, 2022), Melike Şahin’e, ve Mabel Matiz’e (2023) ve Gülşen’e (BBC, 2023) yönelik gerçekleşen tehdit ve tutumlar olabildiği gibi, dönem dönem müzisyenlerin geneline yönelik yapılan tehditler ve kısıtlamalar da olabilmektedir.

üretimi, aktarımı ve manipölasyonu için çoğu zaman bir iletişim kanalı gerekmektedir. İlişkisel emekte de çokça örtük veya açık olarak duygusal emek üretildiğinden bahsedilebilir. Örneğin ilişkisel emekle yürütölen ağlar, kendinin girişimciliğı²¹ (*self-entreprise*) döneminde üyelerinin birbirini destekleyerek arkadaşlık ilişkisi kurduğı ve çalışanlara avantajı olan topluluklardır (Ursell, 2000). Bu ağlara dahil olmak, var olmaya devam edebilmek için güven ilişkisi, duygusal emek üretimi gerekmektedir.

Erin Duffy'nin arzu emeğı²² (*aspirational labour*) olarak isimlendirdiğı emek biçimi, duygusal emeğın bir biçimi olarak değeriendirilebilir. Yaratıcı endüstride çalışan kişilerin kariyerinin bir yerinde sosyal ve ekonomik kapitale sahip olacağı inancının olması, bu inançla sömürölmeye karşı çıkamaması ve umutla (duygusal emeğın ta kendisidir) önlü olacağı o günü beklemesini ifade etmektedir. Önlü olduktan sonra sigortasını ödeyeceğini söyleyen görüşmeci bu emeğı kendi hayatında düzenli olarak üretmektedir. Bu emek “sevdiğin işi yapmak” ve kendi kendinin girişimciliğı ile iç içedir. Kişi, endüstri içinde yeteneğinin takdir edileceğı günü beklemektedir (Duffy, 2016).

Ya eskiden tırnak içinde ya hepimizin önlü deyince aklına gelen şey Rockstar'lık diyelim. Vardı, şimdi yok. Artık sadece daha çok isim yapıp daha çok öğrenci alma peşindeyim. Ya aslında çok uzun vadede yine var bir isteğim ama yıllar geçtikçe o aşağı düşüyor artık. Daha realist bir çerçeveden bakmaya başlıyorsun. Bilmiyorum ara sıra da derim yani. Yarın bir gün şöyle olacak filan diye de hani zor ya, zor, zor yani. O da gitaristlik anlamında da değil ha. Ben daha ziyade prodöktör olarak bir isim yapma peşindeyim. Belki olur ama çok olacağına inancım kalmadı yani (Görüşmeci 7).

²¹ Çeviri tarafıma aittir.

²² Çeviri tarafıma aittir.

3.4. Dijital Emek

Dijital emek internet ve medya kullanımının yanı sıra dijital araçların kullanımını da içermektedir. Literatürde medya ekseninde dijital emek yazınına rastlanmaktadır ancak dijital araçlara hakimiyet ve günümüzde bütün üretim süreçlerinde yer alan dijital araçlarla beraber ortaya çıkan dijital emeğe dair yazın oldukça eksiktir. Bu sebeple bu bölümde müzisyenlerin ürettiği dijital emek biçimleri; performans esnasında, sosyal medya ve hayran stratejilerinde incelenecek ve müzisyenlerin kariyerlerinde ifade ettiği anlama ayrıca değinilecektir.

3.4.1. Tanım

Dijital emek, 2000 yılında Terranova tarafından endüstrinin bilgi ve iletişim odaklı olmasıyla ilişkili olarak internet ortamında üretilen kültürel ve bedava emek biçimi olarak tanımlanmıştır (Terranova, 2015). “Web siteleri, yazılım paketlerinin düzenlenmesi, mail listelerini katılım ve mail okunması, MUD (Multi User Dimensions) ve MOO (Multi Object Oriented)’larda²³ sanal alanların inşası” olarak örneklendirdiği bedava emek, Terranova’ya göre gerçek bir mekân olan internetin ilk yıllarında üretilen dijital emek örneklerindendir (Terranova, 2015, s. 344). Christian Fuchs, bu emeğin üretildiği alanı genişletmekte ve emeğin dijital makinelerin üretim aşamalarında ortaya çıkan emekten, yeni medyada üretilen seyirci emeğine kadar geniş bir alanda ele alınması gerektiğini savunmaktadır (Fuchs & Seignani, 2013). Dijital emek, duygusal emek ve ilişkisel emekle iç içe üretilmektedir.

Teknoloji performans mekanlarını büyütmüş, müzisyenleri daha çok kişiye ulaştırmış ve yıllar içinde endüstride büyük değişimler yaratmıştır. Fuchs’un kavramsallaştırmasıyla müzisyenin teknolojik araçların kullanımına, öğrenilmesine ilişkin ürettiği emek dijital emek olarak adlandırılabilir (Fuchs & Seignani, 2013). Ses kartları, bilgisayarlar, DAW yazılımları, amplifikatörler, elektronik enstrümanlar, kulaklıklar, mikserler müzisyenlerin müziğin üretiminde ve paylaşımında kullandıkları her türlü dijital alete hakimiyet ve bu aletlere sahip olmak, müzisyenler için ekonomik bir yatırımdır. DAW yazılımlarına hâkim olan bir müzisyen bestelerini elektronik ortamda üretebilir, ses kartı olan müzisyen enstrüman kaydını alabilir,

²³ Birden fazla kullanıcının aynı anda sisteme bağlanıp oyun oynamasıyla ilgili terimlerdir.

üretebilir ve paylaşabilir. Aynı şekilde alanını genişletebilir, canlı performanslarda daha başarılı olabilir. Çok fazla bilgisi olmasa da müzisyenin performans esnasında doğru kablounun kullanımı, enstrümana özgü araçların kullanımı ve bakımı gibi minimum teknolojik bilgilere hâkim olması beklenir. Diğer yandan teknik bilgiye sahip olmak bazı durumlarda müzisyenlere avantaj sağlayabilmektedir. Özellikle mekanların teknik donanımından kaynaklı sürprizler sebebiyle sahnede yaşanabilecek problemlerde teknik bilgiye sahip olmak performansı kurtarabilmektedir;

İsmi veremeyeceğim mekânın. Korkunçtu. Yani düğüne çıkmış gibi bir ekipman. Sanki böyle iki tane hoparlör var bu kadar başka bir şey yok. Mikser var. Ve daha beterini de şimdi anlatıyorum. Tonmayster gelecek diyor, geldi. ‘Abi dedi bizim şurada düğün var. Biz oraya gidiyoruz. Bak abi şu şunu açıyor, bu bunu açıyor. Bu bunu açıyor. Biz gidiyoruz’ dedi. Neyse ki ben tonmaysterim. Oradan kurtardık yoksa bitti. Hiçbir şey öyle dımdızlak kalırsın. Günü ben kurtardım ama onu açtım mı o kendini iyi duyuyor mu? Öbürüne onu gönderdim mi? Bir yandan kendi tonumu yaptın mı? Amfinin tonu ne? Ve ben de çalacaktım. Çok kötü bir durum. Ne kadar kapasiten yüksek bu işi beceren bir insan bile olsan bunun böyle olması profesyonel değil. Ve onu yapmıyor olmam gerekiyor (Görüşmeci 1).

Enformasyon çağında dijitalden kopuk olmak müzisyenleri yarışta geride bırakmaktadır. Dinlenmeyi en çok etkileyen faktörlerden biri listelere dahil olmaktır; küratörler tarafından oluşturulan ve yüz binlerce takipçisi olan çalma listelerine (*playlist*) girmek, müzisyenin kariyerini tamamen değiştirebilecek kadar büyük bir etkiye sahiptir. Dijitali öğrenmek, ona adapte olmak, üretime dijitali dahil etmekte kullanılan emek de dijital emek olarak tanımlanabilmektedir. Müzisyenler kendilerini garantiye almak için dijital araçlara hakimiyetlerini artırmak istemekte bu sebeple dijital emek tercih değil zorunluluk olarak müzisyenlerin karşısında durmaktadır. Güvencesizlik sebebiyle kendisini her alanda geliştirmek zorunda hisseden bir görüşmeci müzik işlerinde farklı alanlarda çalışacak duruma geldiğini aktarmaktadır;

Maddi olarak herhangi bir güvencem yok yani. Bu da belki pek çok kariyer planlamamda beni yavaş gitmeye ya da risk almamaya; bir risk almadığım için de bu kadar yolu kısa sürede gidememe sebep olan bir durumdur da yani... Bir

yerde ders anlatabilirim, danışmanlık yapabilirim, çok fazla müzik sektörüyle ilgili pek çok işi yapabilirim. Bir işin başında durabilirim. Bir şirket yönetebilirim, müzik şirketi yönetebilirim. Çünkü şeyimdir, meraklıyım ve artık baya daha iyi biliyorum bütün bu arka taraftaki Spotify'da dijital dünyayla ilgili. Biz stüdyoda ses kayıtçısı olabilirim. Mix mastering yapabilirim. Dizi editi, ses, mikser, ses tasarımı, reklam müziği, film müziği yapabilirim. Ve hepsini de yaptım bu arada (Görüşmeci 12).

3.4.2. Eski ve Yeni Medya

Günümüzde televizyon ve basılı medya eski medya olarak adlandırılırken internet ve araçları, sosyal medya yeni medya olarak adlandırılmaktadır. Terranova (2015) bu iki medyanın arasındaki farkı kültürel ve duygusal emekle olan ilişkileri kapsamında tanımlamaktadır. Farkları; üretim biçimi ve güç ilişkileri, benzerlikleri ise üreticileridir. Eski medyada üretimdeki kişiler çoğunlukla bir organizasyonel yapı içindedir ve bedava emek veren birçok çalışanı bulunmaktadır, gelenekselcidir. Yeni medya gibi eski medya da kullanıcılarını yani seyircilerini ve dinleyicilerini üretimde kullanmaktadır (Terranova, 2015).

Yeni medya, kullanıcılarının içerik oluşturup düzenleyebildiği bir alan olarak hayatımızdadır ve kişiler düzenli, bedava ve farkında olmaksızın emek üretirler. Terranova (2015) yeni medyanın eski medyaya göre daha özgür olduğu yanığından bahsetmekte, özgür olmamasının sebebini internetin ticarileşmesi olarak göstermektedir. Sosyal medya ile toplanan ve işlenen kişisel veriler; online marketler ve medya tarafından reklam ve gelir kaynağı olarak kullanılmaktadır (Terranova, 2015). Bilgi toplumunda yaşayan insanların sosyalleşme ihtiyacı sosyal medya aracılığıyla karşılanmakta, insanların bu üretim alanından uzaklaşması bugün izolasyon anlamına gelebilmektedir. İnsanlar dijital emek üretmek istemezlerse bir nevi izolasyona tabi tutulmaktadırlar. Fuchs ve Seignani insanın bu iletişim ihtiyacıyla beraber bedava ve iletişimsel emek üretmek zorunda bırakılmasını ciddiye alınacak bir durum olarak görür (Fuchs & Seignani, 2013).

Fuchs seyirci emeğini, seyircilerin sosyal medyada kullanımına ve işlenmesine izin verdikleri verilerin, platformlar tarafından kâr edecek biçimde kullanılması olarak tanımlar. Toffler yeni medya kullanıcılarını, üretici ve tüketici olmalarından yola

ıkararak retketici olarak (*prosumer*) adlandırmaktadır (Toffler, 1996, s. 253). Sosyal medyada paylaşılan her gönderi, platforma para kazandırmaktadır ve kullanıcılar dijital emek ürettiklerinin farkında değillerdir çünkü bir yandan “sosyal medyada geçirilen zaman bir oyun gibidir” (Fuchs & Seignani, 2013, s. 286). Fuchs ve Seignani (2013), seyirci emeğini, sosyal medyada geçirilen zamanın eğlence ve oyun zamanı olarak görülmesi sebebiyle oyunemek (*playbour*) olarak adlandırır. Oyunemek, dijital emeğin emek oluşunu gizleyerek onu kendisine yabancılaştırır (2013, s. 237:288). Hayranlar ve müzisyenlerin sosyal medyadaki etkileşimleri seyirci emeği kapsamında değerlendirilebilir çünkü hayranlar, müzisyenleri takip edip yorum yaparak hesapların keşfette çıkma ihtimalini yükseltir, konserlerden fotoğraflar paylaşarak müzisyenin reklamını yaparlar, hayranların kişisel verileri daha iyi bir içerik üretimi için analiz edilir. Hayranlar, kayıtlı bir kullanıcı olmaktan dolayı aktardıkları kişisel verilerle pasif bir biçimde ve sosyal medyada kendi ürettikleriyle aktif bir biçimde ancak farkında olmayarak bir ekonomik ilişkinin içerisindedirler.

Müzisyenlerin evlerinde kurdukları mini stüdyolarla veya sadece bir bilgisayar ve ses kartıyla evde üretim yapabiliyor olması ve bestelerin dağıtımını internet dağıtımcılarıyla yayınlamaları dijital emek olarak değerlendirilmelidir. Bu süreçler için DAW hakimiyetinin yanı sıra dijital okur yazarlık nitelikleri gerekmektedir.

Yani aslında şu anda üretirken hiçbir şey dşnmene gerek yok. Vay efendim tutacak mı, ünlü olacak mıyım? Tunecore’un maliyeti sana yıllık olarak şu an kampanyada olması lazım. Yani limitsiz parça yayınlıyorsun elli dolara. Bütün maliyetin elli dolar. İnanılmaz büyük fırsat. Yap istediğin kadar parça, çıkar, dur. Daha ne istersin (Görüşmeci 9)?

Dijital araçların ve yeni medyanın pandemi esnasında gösterdiği büyüme, performans sanatlarının geleceğini değiştirecek kadar adaptif ve şaşırtıcıdır. Örneğin pandemi döneminde tanışılan evrimii ders araçları pandemiden sonra kullanılmaya devam etmiştir. Zoom gibi evrimii görüşme programları aktif olarak hem özel derslerde hem örgün eğitimde kullanılmaya devam etmektedir. Bir görüşmeci evrimii dersler yaptığını ancak yaş ortalaması 30-35 olan ğrencilerinde evrimii derse karşı gösterilen bir direnç olduğundan bahsetmektedir;

Büyük çoğunluk online. Yüz yüze başlayıp da online'a döndüğüm de çok oldu ve online ön yargılı olmayan çok az. Yani herkes 'yok ben yüz yüze istiyorum, online'a inanmıyorum, online verimli olmaz filan diyor'. Bir gün bir mecburiyetten online yapma durumumuz olmuşsa atıyorum gelemeyecektir. Vakti azdır. Ya gel bir deneyelim bak hani sevmezsen devam ederiz diyorum. Ya online ne kadar rahatmış diyorlar. Ya sistemi de iyi kurmak lazım. Şimdi şimdi şu webcam var ama hani çok gerekirse daha profesyonel bir kamerayla da yayın yapabiliyorum. Ses zaten kaymak gibi gidiyor. Yani kafalarında o oluşan ön yargıyı daha ilk zaten beş on dakikada yıkıyoruz. Yani online çünkü çok büyük bir pratiklik bu zamanda. İşte yolda vakit kaybetmeyecek, benzin harcamayacak, cart curt ama hala hala yok ya (Görüşmeci 7).

Bugün dijital okuryazarlık ve teknolojiye hakimiyet müzisyenlerin iş bulma ihtimalini ve kazandığı ücreti etkilemektedir. Müzisyenlerin ilk sosyal medyası denilebilecek Garaj, 2001 yılından beri Türkiye'de müzisyenlerin ikinci el ve sıfır enstrüman satışı yaptıkları, grup üyesi, stüdyo ve öğrenci buldukları ve çeşitli ilanlar, reklamlar paylaştıkları bir internet sitesi olarak kullanılmaktadır (Garaj Müzik, 2023). Konser, festival, atölye ve etkinlikler de paylaşıldığı platform, kullanımı devam etse de eskisi kadar aktif değildir. Müzisyenler daha çok Instagram, Tiktok, Facebook, Youtube gibi sosyal medya platformlarını kullanmayı tercih etmekte; sosyal medyayı tanıtım, dinleyicilerle iletişim kurma, kullanıcı/dinleyici analizi, portfolyo oluşturma, eğitim gibi amaçlarla kullanmaktadırlar. Dijital mecralar iş bulma aracı olarak da işlemektedir. İlanlar ve tanıtımlar daha çok Instagram, Facebook ve Youtube üzerinden yapılmaktadır. Özel ders veren müzisyen öğrencilerini bulmak için dijitale yatırım yaptığını ifade etmektedir;

Yani ya herkes bir şey olur da bir anda giderse filan diye hafiften bir güvencesizlik var. Geleceğe dair olduğu için tüm boş vakitlerimde başka şeyler de yapmaya çalışıyorum. Yani sadece gitar dersi değil. Normal kendi kişisel gelişimimi de aksatmamaya çalışıyorum. Neticede YouTube'dur, Instagram'dır. Buralara ne kadar içerik eklersem o kadar isim yaparım ya da ne bileyim birazcık daha popüler olurum ve daha çok öğrenci potansiyeli olmaya başlar. Dolayısıyla biri gitse bile biri tekrar rahatlıkla gelebilir. Yani boş durmak yok (Görüşmeci 7).

Arkadaşlarının da aracılığından bahseden görüşmeci, sosyal medyanın bir portfolyo işlevi görüldüğünden bahsetmektedir;

Bizi sosyal medyadan buluyorlar son dönemlerde. Yani Instagram hesabından, Facebook hesabından buluyorlar. Bir aracıyla buluyorlar. Atıyorum sizin bir akrabanızın düğünü olacak. ‘Abi benim bir arkadaşım var. Bak böyle böyle videoları var’ diyorlar. Gösteriyorlar. Videoyu beğenirlerse, son dönemde tamamen video üzerinden yürüyor yani işler. Düğün orkestrasının videosunu izliyor gelin ve damat ve ailesi. Beğenirlerse, enerji tutarsa o bir dakikalık videoda, anlaşabilirlerse fiyatlarda da gidiyoruz çalıyoruz. Bu şekilde buluyorlar yani. Ama kart da dağıtmışlığımız var öncesinde (Görüşmeci 23).

Bir başka görüşmeci dijital mecralarda yayınlanan eserlerin müzisyen için kartvizit işlevi gördüğünü belirtmektedir; “Bir müzisyeni gerçekten bu dönemde artık bir işte Instagram hesabının olması lazım orada. Onu aktif kullanıyor olması lazım ama bu prodüksiyon işinde zaten yaptığımız işler bir şekilde işte dijital mecralarda zaten yayınlanıyor. Sizin aslında kartvizitiniz de oluyor bir yandan” (Görüşmeci 3).

Platformlarının sayısının fazla olması, her platforma özgü içerik hazırlamak müzisyenlere ek iş yükü oluşturmaktadır. Örnekte görüleceği gibi dijital emek bedensel ve ilişkisel emekle beraber üretilmektedir;

Mesela gittiğim yerlerde dik ekran video çekip içerik üretilip onu Reels ve TikTok'a atılmasına vesile oluyorum. Aman Allah'ım yani hani bitmiyor yani gerçekten bitmiyor. Hep bir metin, bir yeni metin yaz, güncelle, formatı değiştir, görüntüyü değiştir vesaire her şeyin de ayrı bir talebi var her platformda. Dijital emek kısmının bence en büyük şeyi burası. Zaman, gerçekten zaman alan kısmı burası (Görüşmeci 12).

Biraz ünlü bir müzisyenin sosyal medyayla ilgilenen bir ekibi olurken, kendisinin hala fotoğraf, video gibi içerikler üretmesi gerekmektedir. Bu içeriklerin dili de önemlidir ve bir strateji belirlenmesi gerekmektedir çünkü dil ve yaklaşım açısından farklılık gösteren paylaşımlar müzisyenin kariyerini olumsuz etkileyebilmektedir. Müzisyen ticari kimliğini öne çıkarmadan içten bir dille kurgulanmış içerikleri, hayranların kişisel alanına dahil edilmesini tercih edebileceği gibi tam tersi profesyonel, mesafeli

bir ilişki de tercih edebilir. Öte yandan, görüşmeler esnasında müzisyenlerin özel hayatlarına takipçilerini gerçekten dahil ettikleri durumlara da rastlanmıştır. Buradan yola çıkarak müzisyenlerin sosyal medya ile iki çeşit ilişkilenebilecek yola gittikleri söylenebilir; bir yandan ekonomi üretim yeri olarak sosyal medya; reklamlar, gelirler, işyeri olarak dijital medya; bir yandan ise özel hayatın paylaşımı, iletişim kutusu, duyuru yeri olarak dijital medya kullanımına rastlanmaktadır. Müzisyenlerin sosyal medyada ticaret yapmakla kullanıcı olmak arasında, seyirciler gibi ama farklı bir biçimde üretkeci pozisyonunda olmaları sınırları belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Sosyal medya hesapları hem ilişkisel hem duygusal hem de dijital emek üretiminin yoğun olduğu bir alanlardır.

Sonuç olarak, müzikte üretimin dijitalle kayması müzisyenleri belirli konularda hak bilgisine sahip olmasını, hakkını korumak için stratejiler oluşturmalarını gerektirir. Dijitalle iç içe olduğu için bütün bu süreçler de dijital emeğin içinde incelenebilir. Örneğin korsan müzikle mücadele, TV, film ve dizilerde kullanılan eserlere ait senkron haklarının takibi, alınması gereken izinlerin takibi, telif haklarında hak kaybına uğramamak için bilgi sahibi olmak zorundadırlar. Müzik listelerine girme yolunun ve şartlarının muğlaklığı, dinlenme (*streaming*) sayılarının manipüle edilebilmesi müzisyenleri güvensizliğe itmekte ve yaptıkları işin değerini, verdikleri emeği kendilerinin gözünde de muğlaklaştırmaktadır. Buna karşın manipülasyona başvurmadan ve torpilsiz dijitalde var olmaya çalışmak büyük ve ayrı bir emek gerektirmektedir.

3.5. Bölüm Sonu: Emek Algısı

Müzik, eski zamanlardan beri çoklu emek biçimlerini içermesi sebebiyle şu an post-fordist emek biçimleri olarak tanımlanan emek biçimlerini üretmekteydi. Dijital emek biçimi teknolojinin gelişmesiyle yeni eklemlenmiş bir emek çeşidi olarak değerlendirilebilir ancak teknoloji gelişmeden önce sahne etrafında gerçekleşen müzikal aktivite duygusal ve ilişkisel emekle yürütülmekteydi. Müzisyenlerin seyircilerden hayranlar oluşturma ve eserlerine ilgi çekme çabası, festival alanlarındaki etkileşimsel performansların duygusal ve ilişkisel emekle gerçekleştiği tahmin edilebilir. Teknolojinin gelişmesiyle beraber iki emek türü farklı mecralarda da kullanılmaya başlandı, dijital emek ise sonradan dahil olmasına rağmen günümüzde

müzik emeğinin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Alan araştırmasından çıkan verilerle beraber müzik işçilerinin üç emek türüyle ilişkiler, ağlar, anlam ve enformasyon ürettiği ortaya çıkmaktadır.

İstihdamla emeğin farklı olgular olduğuna dair yapılan vurgu önemlidir çünkü emeğin varlığını kanıtlayan gösterge istihdam değildir. -Bakım emeği gibi- istihdam edilmeden emek üreten milyonlarca kişi bulunmaktadır. İstihdam edilmeden üretilen emek olarak bedava emek, müzik sektörünün yeni normali haline gelmiş durumdadır. Emek veren ve bir ekonomik değer üreten birçok müzik işçisi istihdam edilmemekte, ya kayıt dışı çalışmakta ya da bedava (ücret karşılığı olmadan) çalışmaktadırlar. Bedava çalışmak önceki bölümde incelediğimiz gibi eğleniyor olmak, sevdiğin işi yapmak gibi gerekçelendirmelerle normalleşmektedir. Aynı zamanda bedava emek, müzik işçilerinin algısını da etkiler, müzisyenler bir ekonomik ilişki içinde olsalar dahi yaptıklarının iş, verdiklerinin emek olduğundan şüphe eder durumdadırlar. Bu iki durum birbirini kısır döngüye sokar; görüşmecilerin emek ve hobi konusunda karışıklık yaşamaları da bu duruma bir örnektir. Sahadan ise müzisyenlerin emek algısını etkileyen etmenler; emek karşılığında para kazanmamak, geçinecek kadar para kazanmamak, ek mesleği olmak, müzik işini hobi olarak görmek veya hobi olarak tutmak, yüksek sanat algısı, çalışma saatlerine dair farklı düşünceler, çalışma mekânının bağımsızlığı, çalışma arkadaşlarının değişkenliği olarak çıkmıştır. Bu etmenlerin bazısı toplumsal algının etkisinde oluşur ve sürdürülürken, bazısı somut kanıtlarla perçinlenir.

3.5.1. Zaman Algısı: İş Zamanı mı Hobi Zamanı mı?

Benim hayal kırıklığım kızdığım ailemden geliyor. Ben konservatuar okumak istemiştım çünkü. Babam benim müzisyen. Müzikten para da kazanmış biri aynı zamanda. Matematik mezunu ama zamanında böyle düşünlerle çalmışlar. Hatta o düşünlerde topladıkları paralarla arkadaşları ev almış, babam parayı ezmiş. Helal olsun. O ayrı. Konumuz değil o. Ama yani o, o bile bana bunu hobi olarak yap dedi. Bu yani o kalibrede bir adamın bile bana söylediği şeyin diğer şeylerden beklenmesi hayal kırıklığı. Tabii buradan başlıyor aslında baktığın zaman (Görüşmeci 22).

Hobi iş zamanı dışında boş zaman aktivitelerini ifade eder. Hobi sonucunda ortaya çıkarılan üründen genellikle maddi bir beklenti olmaz. 18 görüşmeci kesin olarak müzik işlerini hobi olarak görmediğini, 3 kişi hobi olarak gördüğünü ve 2 kişi ne hobi ne iş olarak gördüklerini belirtmişlerdir. Görüşmecilerden bazıları müzik işlerini “ilk zamanlar hobi gibi” iken “zamanla iş olarak” yaptıklarını tarif etmişlerdir: “Az önce hobiyiyle yani şey dedim ben aslında şey yani hobiden ziyade ben bundan para kazanılır bir şey olduğunu, yeni yeni sindiriyorum hala. Yani hobi değil ya. Yani bir şey ben müziği öyle görmüyorum” (Görüşmeci 8).

İş ve boş zamanın sınırları neoliberal politikalar tarafından muğlaklaştırılmıştır ve hobi boş zamanda kendine yer bulmaktadır. Müzik işçileri için muğlaklaşmanın sebeplerinden biri müziğin hem hobi hem iş olabilmesidir.

Yani müzik zaten eski Yunan'da da biliyorsun temel şey yani. Biz nasıl okulda matematik, fen, öğreniyorsak müzik de bunlardan biri. Yani sen piyano çalabilirsin ama müzisyen olmak zorunda değilsin. O senin müziği bilmek ya da bir enstrüman çalıyor olabilmek hayattaki bazı fonksiyonlarını çok iyileştiriyor. Yani müzik yapmanın öyle bir iyi yanı var yani. Öyle düşünüyorum yani hobiden ziyade o senin için bir kazanım (Görüşmeci 8).

Görüşmeci bu ayrımı aslında netleştirir; piyano çalmak onu meslek olarak icra etmek anlamına gelmemektedir. Bir müzik eylemi bir ekonomik döngünün içinde gerçekleştiriliyorsa o bir müzik işi haline gelir ve icra edeni müzik işçisidir; eğer bir ekonomik döngü içinde değilse, hiçbir ekonomik artı değer üretmeden gerçekleştirilen bir müzik eylemi olarak kalır. Müzik müzisyenler için hem iş hem hobi olabilir. Enstrüman özelinde çok fazla pratik yapmak zorunluluğu ve geçinebilmek için çok fazla iş alıyor olmanın yanı sıra müzisyenler de enstrümanlarını iş dışında bir hobi olarak kullanmaktadırlar. Bu durum müzisyenler arasında da karışıklığa sebep olabilmektedir;

Ama evet vapura her gün düzenli para kazanmak için müzik yapıyorum. Evet tanımı bu mesleğim. Müzisyenlik. Ama meslek demek aslında istemiyorum. Belki para kazanmak kaygısıyla meslek ayrıdır. Ama şimdi şöyle biz biraz romantik çocuklarızdır. Belki bütün sanatçılardan bahsediyorum yani

şarkılarımıza çocuğumuz deriz. Ve buna meslek kadar sığ bir kelimeyi yakıştıramıyorum açıkçası (Görüşmeci 21).

Halk arasında ancak müzik işçilerinden bazıları içinde de, müzikle bağlantılı işler için iş veya hobi olup olmadığı üzerine tartışma yürütülmektedir. Yapılan işe göre hobi ve çalışma zamanı algısında net bir ayrım gözükmemektedir. Örneğin orkestrada çalan müzisyenler için geçirilen zaman net olarak hobi değildir. Özel ders verenler, kayıt müzisyenleri, düğünde çalan müzisyenler, kurumlarda sözleşmeli çalışan müzisyenler için de aynısı geçerlidir. Eğlence mekânı müzisyeni, sokak müzisyeni ve ünlü arkasında çalan konser müzisyenleri kategorisindeki görüşmeciler bu konuda karışık görüş belirtmişlerdir. Karışık görüş veren müzisyenler arasında birincil mesleği müzisyenlik olmayanlar bulunmaktadır, iki görüşmecinin ise yakın zaman planında başka işlerle yurtdışına taşınma gündemi bulunmaktadır. Mecburiyet, ciddiyet, işin kendisi, beklenen profesyonellik dereceleri emek algısını doğrudan etkilemektedir. Örneğin orkestrada çalan bir müzisyen her an hazır ve antrenmanlı olmalıdır;

Hobiyle karıştırılması mümkün olmayan bir meslek. İnsan dışarıdaki daha farklı mesleklere sahip olan insanlar. Hobi edinmek adına müziğe başvurur ama bizde böyle bir şey yok. En azından profesyonelce çaldığım bir enstrümanı hobi olarak yapabileceğim bir şey görmüyorum ben. Flütü çok ciddiye alırım ve yapamadığım bir yer varsa orası benim için bir hobi olayı değildir artık. Hani boynum tutulana kadar çalışırım ve oradaki problemi hallederim yani. O benim için bir hobi değildir. (Görüşmeci 13).

Müzisyenler zihinlerinde kurguladıkları hobi ve iş ayrımını, asıl kazancının kaynağıyla beraber belirsiz ve az olan kazancın kaynağını ayırmak için de kullanabilmektedir. Bu demektir ki az para kazandıkları için müzik işlerini hobi olarak tutmayı tercih edenler bulunmaktadır ancak yine de ekonomik aktivite içinde yer almaktadırlar. Bu durumda emeğin para dışında başka bir şeyle takası söz konusudur. “Bu karışıklığı yaşıyorum ve bu karışıklığı yaşamaktan da mutluyum açıkça söylemek gerekirse. Hayatımın tamamını buradan kazanıyor olsaydım buraya parasal anlamda tamamen bel bağlamış olsaydım bu kadar sevebilir miydim? Bilmiyorum” (Görüşmeci 16).

Aslında görüşmecilerde dikkat çeken bir nokta, hobi vakti gibi diğer eğlence zamanı ve araçlarının da anlamını yitirmesidir. Örneğin yılbaşı, bayram gibi tatil ve eğlence zamanları müzisyenler için iş vakti ve trafikle özdeşleşmiştir. Bir görüşmeci otellerde kalmayı sevmediğini şöyle aktarmaktadır;

İşte uçağa yetiştin, oraya gittin, buraya geldin, böyle oldu. Zaten çok trafik olur, bilmem ne olur falan. Yani hani diğer insanlara göre başka bir zaman diliminde yaşıyoruz. Mesela pazartesi benim en rahat günlerinden biri. Bir şey olma ihtimali çok düşük. Hep böyle keza pazartesi bütün müzisyenler de öyle rahattır. Genelde hep arkadaşlarla buluşup kahve içilir falan. Hani hafta sonu müzisyenin pazartesi, salı aslında ama bu yani çok uzun yıllardır süre geldiği için bana tuhaf gelmedi. Mesela tatil için otele gitmek bana çok tuhaf geliyor, otele gitmek benim için bir iş. Hanım diyor mesela. Ya bir otele gitmeyecek miyiz biz hiç? Sevmiyorum gitmeyi. Gördüm bütün otelleri ben de abi yani (Görüşmeci 9).

3.5.2. Emek Algısı

Alan araştırması sonucunda görüşmecilerin emeğe dair algısının zayıf olduğu görülmektedir. Ürettiklerinin emek olduğunu düşünen müzisyenlere rastlanmış ancak post-fordist emek biçimlerine dair bir farkındalığa rastlanmamıştır. Müzisyenlerden hiçbiri duygusal emeğin emek olabileceğini düşünmemiş ancak konu dijital ve ilişkisel emek olunca ortak zeminde buluşmak bir nebze daha kolay olmuştur. Emek algısıyla işçi olmak algısı arasında birebir ilişki olduğu gözükmemektedir. Kişi eğer verdiği emeğin karşılığı olarak bir ücret alabiliyorsa, verdiği emek olduğundan emin olabilmektedir. Eğer müzisyen bir ekonomik değer üretiyor ancak karşılığını, her türlü işçilik haklarının kapsadığı temel bir maaş, sigorta, izin hakkı gibi maddi olarak alamıyorsa kendisini korumak amacıyla işini bir eğlence olarak görmeye çalışmakta ve kaybının olmadığına kendini ikna etmektedir. Bir müzik işçisi emeğinin karşılığını maddi olarak alamadığı takdirde duygusal ve ilişkisel emekten gelecek maddi olmayan karşılıklarla durumu kompanse etmeye çalışmaktadır (Ledeneva, 1998).

İş olarak çok fazla iş var. Ama benim orada bir uzun vadeli güvencen var mı? Yok. Ama Türkiye'deki hiç kimsenin yanında yok. Bu da bir gerçek yani. Benim şöyle bir güvencem var. Sosyal anlamda bizimle çok fazla iletişim

kuran biri. Sosyal olarak. Ama bu soyut bir şey yani. Somut bir durum yok ama bu da tabii Türkiye'deki geriye kalan müzik sektörüne ve tanınan sanatçılara göre büyük bir artı. Sürekli bu yoğunluğu çekip en azından bu tarz bir iletişime sahip olmayı tercih ederim... Yani tabii bu iletişimlerin her şeyin çok etkisi var. Biraz daha gergin bir ortam olsa iş gibi hissederdim (Görüşmeci 10).

Bu değer bir ilişkisel emeğin ürünü olan seyirci iletişimiyle doğrudan bağlantılı gözükmekte; görüşmeciler çoğunlukla seyircisiz yaptıkları işin değerinin seyircili olana kıyasla aynı olmayacağını söylemektedirler. Eğer karşısında bu tür bir karşılık verecek bir seyirci yani bir 'psşik gelir kaynağı' yoksa yaptıkları işin değerinin düştüğünü düşünürler. Ledeneva'nın (1998) iyilik ekonomisine benzer bir teori olan 'psşik gelir'i Menger (2006); sanatçının özerklik, sakin rutin, kendini iyi hissetme, güçlü bir topluluk olma hissi, farklı nitelikteki işlerle meşgul olabilme ve yüksek derecede sosyal tanınma sağlayan sanat işleri karşılığında elde edilen yüksek güvensizlik, daha az nitelikli işlerden beklenecek kadar düşük geliri telafi edeceği düşünülen bir parasal olmayan gelir olarak tanımlamaktadır (Menger, 2006, s. 13). Psşik gelir müzisyenler için de geçerli olan bir teoridir; müzik emeği sahneyle veya telif haklarıyla bir ekonomik değere yani paraya dönüştürülemezse başka bir zaman da dönüştürülemez. Bu durum bir yanıyla şunu ifade etmektedir; müzisyen ortak duygular, seyirciyle ilişkiler, alkışlanma, kolektif bir deneyim paylaşmak, ünlü ve önemli hissetmek gibi gayri maddi emeklerinin ürünlerini bir ekonomik değişime sokamıyorsa ürünlerini ekonomik değermiş gibi kendisinde tutmaktadır. Ekonomik değişime sokulmayan maddi olmayan ürünlerin kişide birikmesiyle müzisyenler arasında çokça bahsi geçen 'ego' arasında olumlu bir ilişki bile olabilir. Emeğini maddiyata çeviremeyen bir görüşmeci bahsi geçen sebeplerden ötürü müziğin onlar için 'manevi' kaldığını söylemektedir;

Dolayısıyla müzik grubu kurarken aslında sadece enstrümanist olarak değil bir topluluk olarak kurmakta aslında fayda var. Abi sen gitar çal, sen bilmem ne çal. Sen sosyal medyayı yönet. Sen sahnelerimizi ayarla. Hani bunları da yapacak insanlar bulmak önemli ama bu insanlara da bir şey vaat edemediğin sürece tabii ki maddi olarak bulmak da zor. O yüzden diyorum müzik bizim için çok manevi bir şey (Görüşmeci 15).

Emeğinin karşılığını maddi olarak almayı önemli gören bir görüşmeci bunu şu şekilde ifade etmektedir;

Ben hakikaten bir emek veriyorum. Ya sağ olsunlar çok seviyorlar beni. Ama işte yani böyle bir durum olsa daha bir hak ettiğim parayı alsam belki de çoğu işte sistem mistem hiçbir şey istemem. Sadece hak ettiğim parayı alayım. Gelen gelir gelmeyen gelmez ama en azından yaptığım parayı alırsam zaten hak ettiğime bir şekilde ulaşırım. Şimdi mecburen kimse kaçmasın diye herkesin peşinde dolanıyorum, kovalıyorum (Görüşmeci 7).

Görüşmeciler tarafından iş ve hobi muğlaklığına sebep olarak gösterilebilecek bir diğer ifade, ‘sevilen işin yapılmasından ötürü şanslı hissetmek’ tir ve bu müzisyenlerin emek algısını etkileyebilmektedir. Örneğin müzik eyleminin iş olarak görüldüğü durumlar sorulduğunda “sevmediğim şarkıları çaldığımda iş olarak görürüm” gibi cevaplar alınmıştır. Benzer şekilde bir görüşmecinin aktarımına göre profesyonel bakış açısıyla mesleği sevmek zorunda hissetmek ve ona katlanıp katlanmamak arasında bir ilişki olduğu görülmektedir.

‘Sevdiği işi yapmak’ uğruna birçok kişi sömürülmeyi kabul etmekte, alamadığı maddi karşılığın yerini özgürlük ve işini sevmekle doldurmaya çalışmaktadırlar. Romantizmin kendisi değil ama söyleminin çok önde olmasının sebebi de müzik işçilerinin emeklerinin karşılığını başka türlü alamıyor olmalarıdır. Gerçek olan ise yüksek sömürüye maruz kalmaları, güvencesiz işlerde çalışıyor olmalarıdır. Diğer yandan karşılığı maddi olarak alınamayan bir emeği emek olarak adlandırmaya devam etmek insanı yıpratıcı bir durum olurdu. Görüşmecilerde bu konuda çaresizlik görülmektedir.

Biraz böyle benimki akış içinde gerçekleşti ve hala bir de şey diyemiyorum, hani tabii ki hobiden çıktı. Ama direkt bu benim mesleğimdir diyemiyorum. Bunun da biraz hani bir şey kazanmanın hani ve hakkının yani emeğini maddi olarak elde edebilmenin zor olmasına bağlıyorum (Görüşmeci 14).

Toplumsal emek algısı ve emeğe verdiği değerin müzisyenlerin emek algısına etkisi, değerlendirilmesi gereken önemli bir olgu olarak karşımızda durur. İkinci bölümde ‘sorunlar’ başlığında incelendiği gibi görüşmeciler işlerinin değer görmemesinden

şikayetçi olmaktadır. Bu değer; seyircilerin gösterdiği tavır, müzisyene uyguladığı şiddet, müzisyenle bir para ilişkisi kurulduğunda taraflar arasında hiyerarşi kurulması ve müzisyenin bir çalışandan ziyade hizmetkar olarak görülmesi gibi durumlarla anlaşılmaktadır. Müzisyene verilen değer düşük oluşu ve müzik işinin bir eğlence veya hizmet olarak değerlendirilmesi müzisyenin emek algısını olumsuz etkilemektedir.

3.5.3. Emeğin Armağan Edilmesi

Görüşmecilerin tamamı yeri geldiğinde emeğini ücretsiz olarak veya ederinden daha düşük bir ücretle armağan ettiklerini belirtmektedirler. Bu armağanlar arkadaşlara, yakınlarla, romantik partnerlere, hayranlara verilebilir.

Ücretsiz tabii ki o kadar çok, o kadar çok ki. Hani şey işte ‘bu akşam gelir misin yapar mısın? Yaparım abi yapayım yani. Tamam. Ya ama işte bütçelendirilmeyecek. Ya tamam canım işte sen söylüyorsun yani, rica senden geldi en nihayetinde elime mi yapışacak?’ gibi çok çok çok fazla oldu. Ama işte yani çok takılmıyorum açıkçası. Hani seviyorsan gitmek istiyorsan başka bir iletişim varsa onunla gidebilirim (Görüşmeci 16).

Arkadaşlık ilişkileri hatırına armağan edilen emeğe örnek olarak görüşmeci bunu şu şekilde ifade eder; “Arkadaşlarıma yapıyorum. Yani ücretsiz çaldığım işte düğününde böyle karşılama müziği yaptım, kuzenime yaptım. Arkadaşım, yakın arkadaşlarıma böyle hediye gibi yani. Hani ben altın takmıyorum da öyle bir hediye veriyorum” (Görüşmeci 6). Emeğin armağanının yanı sıra bu örnekte görüşmeci emeğiyle maddi bir değeri -takacağı altını yerine- takas etmektedir.

Bazen arkadaşlık ilişkisinin hatırı diğer mesleklerde de görülebileceği gibi arkadaşların akrabalarına kadar genişlemektedir; “Ya şimdi bizim işte belli bir fiyat aralığı olmadığı için haliyle pazarlık payı da çok olabiliyor. Yani diyor ki işte benim kuzenim. Benim hatırıma şu fiyata gel. Şu kadar bir indirim yap falan gibi. Çok aldık tabii” (Görüşmeci 23).

Arkadaşlık ve ücretsiz emek başlığı altında Emília Barna (2022) emek armağan eden kişileri “amatör yardımcı” olarak adlandırmakta ve armağanların özellikle kariyerinin

ilk aşamalarında görüldüğünü yazmaktadır (Barna, 2022, s. 121). Görüşmecilerimizden kariyeri uzun ve eski olan görüşmeciler de emeklerini hala armağan ettiklerini belirtmektedirler. Yirmi yıldır müzik sektöründe bulunan görüşmecinin ifadesi bunu kanıtlamaktadır;

Eş, dost işi çok oluyor tabii ki. Yani hatta şöyle diyebilirim. Ben en azından işleri şöyle yapıyorum Hani yarısı paralıysa yarısı da eş dost işidir yaptığım işlerin her zaman. Neredeyse yani evet bazen paralı işler daha fazla oluyo ama mutlaka bi arkadaş, eş, dost kontenjanım var (Görüşmeci 9).

Görüşmeciler, daha ucuza veya bedava iş yaptıklarında işlerinin değerinin bilinmediğinden de bahsetmektedirler.

Bedava iş yapmak veya ucuza iş yapmak çünkü gelen bazı paralı işler de o bedava kontenjanından arkadaş kontenjanından çok ucuza iş olarak geliyor. Değeri bilinmiyor öyle diyeyim. Yani ucuza iş yapıyor olmak sanki iş yapmıyormuş veya kötü iş yapıyormuşum gibi karşı taraf tarafından algılanabiliyor. Benim yaşadığım en büyük problemlerden biri bu mesele (Görüşmeci 9).

Bir başka görüşmeci ise emeğe verilen değerün ücretinin yüksek olmasıyla ilişkili olduğunu belirtmektedir; “Ama genelde yaptığım her işi parasız yapmamaya çalışıyorum. Çünkü parayla dönen bir sistemde yaşadığımız için sen parasız bir şey yaptığında çok çabuk değersizleşiyor yani değeri kalmıyor. Eğer kendine çok yüksek bir fiyat biçersen değerün çok yükseliyor” (Görüşmeci 6).

Bazı görüşmeciler etraflarında kendileri için çok düşük ücretlere çalışabilecek arkadaşlarının bulunmasını şans olarak gördüklerini ifade etmişlerdir. Emek armağanı sektör içinde de görülmektedir.

Mesela o insanlar ben onları çok küçük paralara işe çağırdığımda da bedava da çağırırsam koşa koşa geliyorlar. Bu satın alınabilecek türden bir şey değil. Çünkü benim çağırdığım minnacık paralı işi kabul ediyor. Beni sevdiği için bir; etik olarak da ben önce söylediysem benim çağırdığım işe geliyor ama çok büyük bir iş kaçırabiliyor mesela o zaman. Ama öyle bir kredim var onlarda.

Yani minicik bir para olmasına rağmen ben henüz parayı söylemeden hemen okey diyorlar. Bu mesele hakikaten bu çok kıymetli bir şey. Hani bir yandan da aslında burada anarko kapitalist bir şey var. Hani şey vardır ya hafif romantize edilen hani para biriktirme, insan biriktir (Görüşmeci 5).

Müziyenlerde emeği armağan etme karşılıklı da olabilmekte, arkadaşlık ilişkilerine dayanarak birbirleri için ucuz veya ücretsiz iş yapabilmektedirler. Ancak bu arkadaşlık ilişkisi sektör tarafından veya üçüncü kişilerce kullanılan bir olgu haline geldiği zaman, burada duygusal emekten ve sömürden bahsedilmektedir.

3.5.4. Prekariteye Doğru

Neo-öznenin başarısından ve başarısızlığından tamamen kendisinin sorumlu olması, müziyenlerin emeğini ve mesleğini tanımasının da önüne geçmektedir. Önceki bölüm sonunda incelendiği gibi işçilik bilincini etkileyecek her türlü güvencesizlik, kayıt dışılık gibi sorumluluk tasfiyesi müzik işçilerinin sömürüsü için idealdir. Görüşmeciler bunu birinci ağızdan dile getirmişlerdir. Ürününü bu kadar duygu, ilişki ve ağ olarak üreten emek ve meslek, bu ürünleri ufak dayanışmalar için kullanabilse de yapılandırılmış bir örgütlenme için kullanamamaktadır.²⁴ Sömürünün aracı olarak neo-özne, çözülmüş ve rekabet halindeki bireyleri yani müziyenleri de kapsar.

Herhangi bir şekilde müzik çalışarak kendimizi geliştirmeye çalışıyoruz ve iş için savaştığımız insanlar, rekabet ettiğimiz insanlar hep genelde arkadaşlarımızla oluyor. Çünkü çok daha dar bir kitleden geliyoruz. Ve bu yüzden belli bir yerde kimse birbirine güvenmiyor. Kimse kimseye güvenmiyor. Ve bu gayet normal. Yani sonuçta çok daha dar bir kitledeyiz (Görüşmeci 4).

Kişilerarası sosyal ve mekânsal mesafe ne kadar yakınsa ekonomik faydanın o kadar az olduğunu söyleyen Alacovska, mesafenin uzaklaşmasıyla maddi motivasyonun yükseldiğini eklemektedir (2018). İlişkisel emek için yaptığı bu çıkarım, sahadan gelen aktarımlarla güçlenir. İlişkisel ve duygusal emeğin kayıt dışılıkla ve ekonomik gelirle doğrudan ve karşılıklı bir bağlantısı bulunmaktadır. Bu ifade Türkiye'deki

²⁴ Dayanışmaları Türkiye özelinde bir sonraki bölümde inceleyeceğiz.

müziyenlerin yaşadığı durumla birebir örtüşmekte ve prekariteye giden yolun taşlarını döşemektedir.

Sorumluluğun bireye indirgenmesi bireylerin hak kaybına dair bilinç oluşturmalarını engeller. Sektörde ulusal ve uluslararası sözleşme ve kanunlardan gelen işçi hakları konuşulmamakta, yalnızca bireyin hak ettikleri konuşulmaktadır. Müzik sektörünün yüzyıllardır süren kayıt dışı iş temelli yapısının, neo-özneyi memnuniyetle karşıladığına şüphe yoktur. Müzik işçileri bugün elindekileri hak edip hak etmemeleri üzerinden yalnızlaşmakta, başarısızlıklarından utanç duymaktadırlar. Son kertede neo-özneler, örgütlenmek ve değişim yaratmak için yıldız olmayı beklemektedirler. Lazzarato (2010) post fordizmin direkt prekerleşmeye sebep olduğunu, prekaryanın en önemli yazarlarından Guy Standing (2014) de neoliberal politikaların prekaryayla güçlü bağı olduğunu ifade eder (Lazzarato, 2010; Standing, 2014a).



4. MÜZİSYENLİK, PREKARYA VE ÖRGÜTLENME

Prekarite kavramı, küçük bir zümre dışındaki çoğunluğun yaşadığı güvencesizliği, belirsizliği tanımlamak için 2000'lerin başından beri kullanılmakta ve prekarya fordist dönem işçilerinin sahip olduğu güvencelerin dışında bırakılan, esnek çalışma saatlerinde ve mekanlarda çalışan insanları tanımlamaktadır. Prekaryanın içinde bulunduğu koşullar; yönetsel, öz prekarizasyon biçimleri müzisyenlerin içinde bulunduğu koşullarla paralellik gösterir. Yaşanılan öz prekarizasyon müzisyenlerin söylemleri arasında sıklıkla dikkat çekmektedir. Prekaryanın örgütlenme motivasyonu ve yeni örgütlenme biçimleri üzerine yazılanlar müzisyenlerin örgütlenme ve dayanışma tutumlarıyla benzerlik göstermektedir. Müzisyenlerin dayanışma tutumlarını etkileyen faktörlerin prekarite ve emek algısıyla ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır.

4.1. Prekarya

Prekarya, prekerleşme, prekarite; neoliberal politikaların getirdiği güvencesizlik üzerine kurulan bir yönetim sistemini, esnekleşen çalışma ilişkileri ve üretim biçimlerini ve bunların sonucunda hayatın belirsiz, güvencesiz ve kırılgan hale gelişini ifade eder. Terim, öncelikle çıkışı ve kullanım biçimleri bağlamında incelenecek, devamında preker koşullar, ilişkili kavramlar ve eleştiriler konu edilecektir.

Neoliberal politikalar devletin sağladığı sağlık, eğitim, güvenlik gibi hizmetlerin özel sektöre aktarılmasıyla beraber bu hizmetlerin birer ürüne dönüşmesine sebebiyet vermiş; bunun sonucunda hizmetlerin sorumluluğu devletten bireylere aktarılmıştır. Örneğin güvenlik, devlet hizmeti statüsünden çıkarak piyasa şartlarına bağlanmış, özel sigorta, güvenlik sistemleri gibi satın alınabilir bir ürün haline gelmiştir. Bu bağlamda güvenliğin varlığı ve yokluğu bir yönetsel araç olarak işletilmeye başlanmıştır. Güvenceden yoksunluk olarak karşımıza çıkan prekarite, güvenlikle ilgili alanlarda da kullanılır ve neoliberalizmle beraber hayatın genelini tanımlayan bir terime dönüşmüş durumdadır. Durumu ve şartları tanımlayan preker kelimesi (*precarious* İng./ *précaire*

Fr) Latince “başkasının lütfuyla elde edilen, dua, rica ve minnetle elde edilen şeyler” için kullanılan bir kelimeyken zamanla anlamı güvencesiz, riskli olarak genişlemiştir (Etymonline, 2023). Ek olarak, *precarious* kelimesi, feodal sistemde bir süreliğine kullanım hakkı kiraya verilen kilise topraklarını tanımlayan *precaria* kelimesinden türemiştir veuradan hareketle, statüsü ve akıbeti belirsiz şeylere *precarious* denmiştir (Vatansever, 2013, s. 2).

Prekarite (*precariousness; precarity*) ilk defa sosyal bir olguyu tanımlamak için 1960’larda Pierre Bourdieu tarafından Cezayir’de sözleşmeli çalışan işçilerin yanında aynı işi yapan ancak sözleşmesiz ve geçici çalışan mevsimlik işçilerin içinde bulunduğu güvencesiz ve belirsiz durumu tanımlamak için kullanılır (Waite, 2009). Fransa’da o dönem düzensiz çalışma çok yaygın olmadığı için terim istihdamla eşleştirilmemiş, nitekim 1980’lerde akademide yoksulluğu tanımlamak amacıyla kullanılmış; sonrasında ise değişen şartlarla beraber çalışan yoksulluğunu tanımlar hale gelmiştir (2009). Prekarite (*precarity*) güvencesizlik durumunu ifade ederken; preker (*precarious*) güvencesizlik oluşturan şartları; prekerleşme (*precarization*) ise güvencesizleştirme sürecini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir topluluğu veya sınıfı tanımlamak için kullanılan prekarya (*précariat*) ise Fransızca bir amalgam sözcük olarak *precarious* (preker Tr) ve *proletariat* (proletarya) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Prekarya ilk defa 2004 yılında Avrupa 1 Mayıs (*Euro May-Day*) eylemleri esnasında güvencesiz koşullarda çalışan yarı zamanlı, geçici ve/veya freelance sözleşmelerle çalışan işçileri tanımlamak için kullanılmıştır (Foti, 2017).

Preker işler; kaçak, mevsimlik, geçici olabildiği gibi ev ödevlerine, esnek ve geçici çalışmaya, taşeronlara, serbest meslek erbaplarına kadar uzanan geniş bir yelpazede yer alan güvenceden yoksun, sömürünün tüm boyutlarını içeren işleri tanımlamak için kullanılmaktadır (The Frassanito Network, 2006). Esnekleşme, neoliberal politikalar neticesinde gerçekleşen iş ve iş dışı yaşamın zamansal ve mekânsal olarak birbirine karışmasını, zaman ve mekân kontrolünün yitirilmesini ifade etmektedir. Esnekleşen üretim biçimleri güvencesiz bir yaşamı beraberinde getirmekte ve güvencesizlik, sınırların belirsizliğinden ötürü iş dışındaki hayatta da güçlü bir biçimde var olmaya başlamaktadır. Prekarizasyon süreci olarak adlandırılan bu süreç neoliberalizmle

beraber geniş bir alana yayılmakta ve günümüzde toplumun büyük kesiminin içinde bulunduğu güvencesizliğin sebebi olarak karşımızda durmaktadır.

Mona Motakef prekarite teriminin akademide kullanım alanlarını ve yazarlarını; “refah devleti dönüşümü, iş ve eşitsizliklerle ilgili olarak Pierre Bourdieu, Robert Castel, Klaus Dörre (2015); yoksullukla ilgili olarak Serge Paugam (1996); göç hareketleriyle ilgili olarak Bridget Anderson (2010); cinsiyet ve bakım emeğiyle ilgili Laura Fantone (2007), Encarnacion Gutierrez Rodriguez (2014); sınıfsal olarak ise Guy Standing” olarak derlemektedir. Standing, güvenliği bir yönetim aracı olarak inceleyen Michel Foucault’yu (2013), Jürgen Habermas’ı, Michael Hardt ve Tony Negri’yi, Hannah Arendt’i ve Herbert Marcuse’ü kavramın entelektüel pirleri olarak göstermektedir (Standing, 2014a). Isabelle Lorey ise prekarizasyon sürecini yönetsel (*governmental*) ve öz (*self*) prekerleştirme olarak incelemektedir.

Kavram 2000’lerde eylemlerde kullanılmaya başlanmış ve zamanla 1 Mayıs eylemlerinin birleştirici sloganı haline gelmiştir. 1999 yılında zincir market çalışanlarını bilinçlendirmek ve sendikalaşmalarını sağlamak amacıyla kurulmuş *ChainWorkers* isimli internet dergisinde, 2001 yılında ilk defa “Hepimiz Prekariteye Kaşı Birlikte” sloganıyla ‘prekariteye’ karşı birleşmiştir (Chainworkers= Media+Union+Activism, 1999). Sonraki yıllarda güvencesiz çalışmaya dikkat çekmek amacıyla gerçekleştirilen eylemlerde prekarya umutsuzca acı çekmeye sebep olan şartları ifade etmek için kullanılmıştır. 2004 yılında Avrupa genelinde 1 Mayıs eylem çağrısı yapılmış ve Avrupa Prekaryasının Middlesex Deklarasyonu (*The Middlesex Declaration of Europe’s Precariat*) ‘prekarya’ teriminin ilk kullanıldığı metin olmuştur (Middlesex Declaration of Europe’s Precariat - UK Indymedia, 2004). Eylem hazırlığı için yazdıkları yazıda Frassanito Network, prekaryayı hangi amaçla kullandıklarını ilan etmektedir; “Bu arada, proletaryaya bir gönderme olan prekarya, sübjektif ve ütöpik prekarizasyon anlarını vurgulamak için mücadeleci bir öz-tanım olarak kullanılır” (The Frassanito Network, 2006). Bu çağrıyla başlayarak farklı ülkelere sıçrayan ve konusu prekarya ve göçmenlik şartları olan bir dizi eylemler gerçekleştirilir. Eyleme katılanlar Fransa’da *Les Intermittents*, Berlin’de *Fels*, Hamburg ve Hanau’da *No-Border Network*, Belçika’da *Bob le Précaire*, İspanya’da *Precarias a la Deriva*, Finlandiya’da *Prekariaatti*, Danimarka’da *Superflex* olarak isimlendirilmiştir (Foti, 2017, ss. 17-18). 2011 yılında Amerika Birleşik

Devletleri’nde gerçekleştirilen *Occupy Wall Street* eylemleri, 2013 yılında Türkiye’de gerçekleştirilen Gezi Eylemleri, 2016 yılında Fransa’daki esnekleştirme karşıtı ‘Gece Ayakta’ protestoları (*Nuit Debout*), 2018 yılındaki Sarı Yelekliler yakın zamandaki geniş çaplı prekarya eylemlerine örnek gösterilebilir (2017, s. 107).

4.1.1. Gölge Ekonomi ve Görünürlük

Standing (2014), ekonomide büyük yer kaplayan gölge, gri ya da kara ekonomi olarak adlandırılan kayıt dışı ekonominin prekaryayı büyüttüğünü belirtir (Standing, 2014a). Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı’na (UNDP) göre dünyada istihdam edilen nüfusun %60’ı enformel sektörde yani kayıt dışı çalışmakta ve bu oran yaklaşık iki milyar insana tekabül etmektedir (Informal Economy - UNDP Data Futures Platform, t.y.). UNDP, dijital platformlar aracılığıyla varolan ve henüz standartlaştırılmamış mesleklerin oluşumunun bu sayıyı arttırdığını açıklar. Bu meslekler enformel olmanın yanı sıra büyük oranda atipik (parça başı, yarı zamanlı, sözleşmesiz, esnek) istihdam biçimleriyle icra edilirler. “Enformel sözleşmelerle, yarı zamanlı ve geçici işlerle, proje yönelimiyle ve karmaşık kişisel hizmetlerle tanımlanan açık piyasa ekonomisi tabii ki de gölge emeğin ortaya çıkmasına neden olur. Burada yaşanan bir sapma değildir; bilakis, bunlar küresel piyasa sisteminin bir parçasıdır” (Standing, 2014a, s. 103).

Atipik çalışma biçimleriyle enformel sektör, işçileri veri bazında da sektör bazında da görünmez kılmaktadır. Atipik çalışma biçimleri işsizliği gizlemektedir çünkü maaşlı iş kategorisinden yarı zamanlı iş kategorisine geçirilmiş işler, daha çok kişiyi yarı zamanlı istihdam ettiği için bu kişileri işsizlik dasetinin dışına çıkarmakta ve yanılgıya sebep olmaktadır.

Diğer yandan çevrimiçi kitlesel çalışma da prekariteyi artıran bir başka olgudur. İnternet üzerinden bulunan parça başı işler esnek üretimin kendisidir, işçileri güvenceden yoksun çalışırlar çünkü takibi zordur, vergiden kaçması kolaydır ve çalışanlar çoğunlukla gölge ekonomide kalır. Üstelik bugün internet işleriyle geçimini sağlamaya çalışan ve işlerini sanal mecraaya kaydıran birçok kişi bulunmaktadır. Standing (2017) hükümetlerin ve sendikaların çevrimiçi çalışmaya dair bir söz ve çözüm üretmediğini yazar (Standing, 2017). Alex Foti, Steve Jobs’tan yola çıkarak Jobsism olarak adlandırdığı; işçilerin telefon ve bilgisayarda sürekli iş aradığı, ağılarda

var olduğu, her an iş çağrısı aldıkları, üretimi teknolojik aletler üzerinden gerçekleştirdiğı bir üretim biçiminin Standing'e katılarak enformel sektörü ve prekerleşmeyi beslediğini yazmaktadır. Foti kişisel bilgisayar devrimi olarak adlandırdığı bu gelişmeyi Ford'un montaj hattı devrimine eş tutmaktadır (Foti, 2017). Üstelik işyeri ve iş mekânından bağımsız çalışabiliyor olmak özgürleştirici gibi görünse de bu bir yanılgıdır. Mekânsız çalışmak mekân ve zamanın belirsizleşmesini beraberinde getirmekte; Standing tarafından (2014) “ ‘İşte geçen saatler’, her zaman ‘çalışılarak geçirilen zaman’ demek olmuyor. Zaman ve mekânın belirsizleşmesi nedeniyle emeğin özgürleştiğini düşünmek yanıltıcı olur” olarak ifade edilmektedir (2014a, s. 219).

Butler (2004), prekariteyi gölge ekonomiyle de ilişkili olabilecek şekilde tanıma ile (*recognition*) bağdaştırmakta ve Levinas'tan (1996) prekariteyi tanımlamak için destek almaktadır. Levinas hayatın kendisinin preker olduğunu söylemekte ve bunu tanınmayan, az tanınan veya tanınan herhangi bir kişinin barındırdığı anlık saldırma ihtimaline bağlamaktadır (Butler, 2004). Başkasının bu preker yanı, yani “preker yüzü” ortaya çıkarsa diğer taraf da preker yüzünü açığa çıkararak saldırmak zorunda kalabilmektedir (Butler, 2004, s. 134). Herkesin içinde bu açıdan preker olan bir taraf bulunmakta; bu risk doğuştan diğer insanlara zorunlu bağlılığımız sebebiyle prekaritenin kendisi olmaktadır. Butler pamuk ipliğine bağlı olan güven ilişkisini prekarite olarak tanımlamakta ve bunun getirdiğı savunmasızlığı, güç/iktidar (*power*) ve tanınma (*recognition*) ile beraber düşünmek gerektiğini yazmaktadır (Butler, 2004, s. 45). Butler diğer yandan kişilerin barınma, yiyecek, sağlık hizmeti gibi somut sosyal politikalarla prekariteyi tanıyabilse de kendisini tanıyacak ve tanımlayacak diğer insanlara zorunlu bağı sebebiyle içlerinde her zaman ölçemeyecekleri bir prekarite olduğunu anlamlandıramayabileceklerini iddia etmektedir (Butler, 2009). Birilerini tanımak ve tanınmak görünmekle çok yakın olduğı için, prekaritenin görünmemekle de ilişkili olduğı iddia edilebilir. Sınıf olamamakla beraber görünmezliğin prekariteyi güçlendirdiğı söylenebilir. Sınıf olmak konusu prekarya içinde tartışmalı olsa da prekarya eylemleri bu görünmezliği kırmak, bir araya gelip birbirinden güç almak, bir topluluk olmak için yapılmamış olsa da bunları kısa süreliğine sağlamış olabilir. Diğer yandan tanınma ve tanınmama durumunu müzik sektörü bağlamında düşünürsek; tanımamanın, tanıma eksikliğinin prekarite olduğı iddia edilebilir. Daha geniş kitlelerce tanınmanın kendisi bir prekarite olabileceğı gibi bu tanınmayı kaybetmek de

bir prekarite olarak değerdendirilebilmektedir. Çok fazla insanla kısa süreli veya uzun süreli tanımak ve tanınmak sürecine girmek ve bu süreci sonlandırmak Levinas'ın bahsettiğı şekilde bir prekarite tanımıyla incelenebilir. Diğer yandan enformel olarak sektörde görünmez olmak, sosyal haklar tarafından tanınmamak da insanlar arası ilişkilerde bir prekarite oluşturabilmektedir. Enformel olarak çalışmak zaten bir tehdit oluşturmaktadır, bu şekilde çalışmak istememek ise patron-işçi arasında ayrı bir tehdit oluşturabilir. Enformel işlerde patron ve işçi arasında sürekli bir preker gerilimden söz edilebilmektedir.

4.1.2. Preker Koşullar

“Neoliberalizm, her işçiyi serbest çalışana, sözleşmeli çalışana dönüştürmeyi amaçlar” (Foti, 2017, s. 30).²⁵

Önceki bölümlerde incelenen istihdam ve üretim biçimlerinin değışimi; zaman ve mekânı muğlaklaştıran atipik çalışma biçimlerini daha fazla alana ve mesleğe adapte etmiştir (Standing, 2014a). Belirsizlik, güvencesizlik, esnek çalışma şartları, gittikçe daha fazla mesleğin yarı zamanlı formata geçmesi, gittikçe daha fazla serbest meslek çalışanın istihdam edilmesi ve işçilerin ikramiyeler, ücretli sağlık izni, sağlık sigortası, ücretli tatiller, kreşler, ulaşım ve barınma gibi hak ve imtiyazlarını kaybetmesi; 1970'lerden bugüne işçilerin çalışma yaşamındaki değışiklikler olarak özetlenebilir (Standing, 2017, s. 77). Ancak prekarizasyon bütün bu kayıplardan ve güvencesizlikten daha fazlasını, iş hayatının dışında bütün hayata yayılmış bir güvencesiz sebebiyle öngörülemeyenle, belirsizlikle, olasılıklarla yaşamak zorunda bırakılmayı ifade etmektedir (Lorey, 2015). Belirsizlik, umutsuzluk, hayal kırıklığı preker yaşama koşulları sebebiyle hepimizin hayatını yönetir. Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) (2012) ise preker koşulları; düşük ücret, iş akdinin feshine karşı yetersiz koruma, genellikle tam zamanlı standart istihdamla ilişkilendirilen sosyal korumaya ve yardımlara erişim eksikliği, işçilerin işçilik haklarına erişiminin olmaması veya sınırlı olması olarak tanımlanmaktadır. Preker işler uluslararası ve yerel mevzuattaki kökleşmiş eksiklikler ve zayıflıklardan güç bulmaktadır (ILO, 2012). Bazı işlerin mevzuat dışında bırakılması kasıtlıdır ve bu işler işçilik haklarından ve korumasından

²⁵ Cümleinin orijinali; “Neoliberalism aims to turn every worker into a free agent, an independent contractor” olarak geçmektedir.

dışarıda tutulmaktadır. “Aksilik ve tehlikelerle karşılaşma olasılığı ve bu aksiliklerin sebep olacağı kaybın bedeli daha yüksek iken, bunlarla başa çıkma ve yeniden belini doğrultabilme becerisi daha düşük durumdadır” (Standing, 2017, s. 36). Prekarya diğer sınıflara göre güvencesizlikler sebebiyle daha yoğun bir belirsizlik yaşamaktadır.

Preker çalışmayı ve yaşamayı besleyen ve büyüten olgulardan diğeri de iki katmanlı emek piyasasıdır. Neoliberalizm, serbest piyasa ve iki katmanlı emek piyasası sebebiyle gittikçe daralan sosyal haklar, daha az sayıda maaşlı çalışana hak görülmektedir ancak bu “çekirdek kadro” da günden güne haklarından feragat etmek zorunda bırakılmaktaydı (Standing, 2014a, s. 77). 1980’lerden sonra Japonya ve Avrupa’ya ve sonra bütün dünyaya yayılan iki katmanlı bir istihdam piyasası oluştu (Foti, 2017). Şirketlerin üst kademelerinde çalışan veya uzun yıllardır çalışan emeklilik yaşı gelmiş kişilerle, yeni başlayan çalışanlar arasında güvence açığı oluşmaya başladı. Özellikle bu açığın yüksek olduğu kesimler; işgücünde alt kademede bulunan kadınlar, gençler ve göçmenlerden oluşmaktaydı (2017, ss. 52-56). Bugün bu gruplar hala daha kırılgan olmakla beraber, sınırlı sayıdaki yönetici tayfanın dışında kalan herkes preker şartlarda çalışmaktadır.

Standing, (2014a) gayri maddi emeği meyvesini işverenlerin topladığı ve değişim değeri olmayan emek olarak tanımlar ve bu emek biçimlerinin ölçülemez olduğu söylemine karşı ölçülebilir olduğunu ve sınırlarının belirli olabileceğini ancak zor olabileceğini ekler. Gayri maddi emeği ölçülemez kabul etmek, esnek çalışma ve sömürüyü beslemesi sebebiyle özellikle işverenlere büyük avantaj sağlamaktadır (Standing, 2014a, s. 219). Alex Foti esnekleşmenin sektör ve istihdam alanlarında güvencesiz, güvensiz, istismar eden ve geleceksiz işleri kurguladığını ve artık bütün işlerin gig işine dönüştüğünü yazmaktadır (Foti, 2017, ss. 9-10). Gig müzik sektöründeki geçici ve parça başı ödemeli işleri adlandırmak için kullanılırken; Nancy Baym, Nunberg’ten (2016) referans alarak ‘gig’in 1950’lerde müzikten daha geniş bir alana yayıldığını yazmaktadır. Hipsterların ve Beats’in gig’i “siz çalışırken ve gerçek hayatınız bambaşka bir yerdeyken ruhunuz ve bedeninizi bir arada tutmaya çalıştığınız herhangi bir iş” olarak tanımlaması terimin başka alanlarda bu kadar yaygınlaşmasına sebep olmuştur (Baym, 2018, s. 29). Foti ise gig’in tanımını neoliberal esnekliğin işçisinin, serbest çalışan işçi modelinin işi olarak genişletmektedir (Foti, 2017, s. 60).

ILO (2012), prekariteye sebep olan ve onu derinleştiren sebepleri uluslararası ve yerel mevzuatta ayrı ayrı incelemektedir. Yerel mevzuattan kaynaklanan sebepleri “iş kanunundan dışlanma, muğlak istihdam ilişkileri, istihdam ilişkisinde güvencesizlik” olarak incelerken; uluslararası mevzuatta ise prekariteyi azaltmak için “tüm çalışanlar için evrensel koruma, istihdam ilişkisi, temel hakları yeniden teyit etmek ve çalışma standardı kapsamını özel olarak hassas grupları da içerecek şekilde genişletmek, ileriye dönük düşünmek: yasal korumayı geliştirmek” gerekliliklerini sıralamaktadır (ILO, 2012, s. 49).

4.1.2.1. Güvencesizlik

Prekaryaya için temel kavram olan güvencesizlik tanımı Alphan Telek tarafından yalnızlaşmak ve güçsüzleşmek vurgusuyla kurgulanmaktadır;

Güvencesizlik, insanların kendilerini toplumun güçlüleri (zenginler, şirket yöneticileri, siyasetçiler) karşısında koruyan ve güçlendiren yasaların, sendikaların, derneklerin, örgütlerin yokluğunda yalnızlaşması; kendini iş yerinde ve toplumsal yaşamda savunamaması, bunu yapacak kaynaklara ve zaman kontrolüne sahip olamaması; şirketler, siyasetçiler ve zenginler karşısında güçsüz olmasıdır (Telek, 2020, ss. 27-28).

Standing (2014a), prekaryanın sanayi proletaryasının sahip olduğu emek piyasası güvenliği; istihdam güvenliği, iş güvenliği; çalışma güvenliği, vasıfların yeniden üretiminin güvenliği; gelir güvenliği ve temsil güvenliği olarak yedi tip güvenceden yoksun olduğunu belirtmektedir (Standing, 2014a, s. 26). Güvenceleri, iş güvenliği, istihdam güvenliği gibi akla ilk gelebilecek güvencelerin yanı sıra mesleğin sürdürülebilirliğini, aktarılabilirliğini de garanti altına alacak biçimde ve farklı insan haklarıyla uyumlu olarak kurgulamaktadır. Çalışma güvenliğini, kadınların gece vardiyasında ve düzensiz çalışma saatlerinde çalışmasına yönelik düzenlemelerle; vasıfların yeniden üretiminin güvenliğinde çıraklık ve istihdam eğitiminin güvenilirliği ve sürdürülebilirliğiyle ele almaktadır. Refah devletinin güvenceleri başta işçi sınıfı için oluşturulmuşken zamanla bu güvenceler “yoksullara yardım” amacıyla sosyal yardımlara evrilmiş; prekaryanın düzensiz işleri arasında başvuracağı sosyal yardımlar, sonrasında sebep olabileceği yüksek vergiler sebebiyle ayrıca yoksulluk tuzaklarına sebep olmaya başlamış ve Standing (2017) için devlet destekleri

insan hakları temelinden ziyade yoksulluğu besleyici bir temelde kurgulanır hale evrilmiştir (Standing, 2017, s. 36).

Standing (2014a) yaşadığı güvencesizlik sebebiyle prekaryanın fırsatçılığa yönelebileceğini düşünür çünkü prekarya güvencesizlik sebebiyle hayal kuramamakta, gelecek kurgulayamamaktadır. Standing (2014a) bu durumu geleceğin gölgesi olmadan yaşamak olarak görmektedir. Gelecek bağı ve sorumluluğunun olmaması kişiyi geleceksizliği besleyecek şekilde mücadeleden ziyade vazgeçmeye yöneltebilir; onu umutsuz ve hareketsiz kılabilir (Standing, 2014a). Prekaryanın güvencesizliği terk etmek istememek gibi bir tutum sergilediği görülürse bunun sebebi çoğunlukla anne babasından gördüğü güvenceli işlerin yarattığı baskı ve kaybetme korkusudur. Bu korkudan ötürü Standing prekaryanın, emeğinden maddi ve psikolojik olarak kaçtığını iddia etmektedir (Standing, 2017). Robert Castel bu durumu; “‘Kötü yoksul’ olmamak için her koşulda çalışmayı kabul etmek zorundasınız; bu çalışan bir yoksul olmak anlamına gelse bile” olarak ifade etmektedir (Castel, 2006). Yalnız prekarya anne babasından daha yoksul ve sıkıştırılmış bir vaziyette, kötü koşullar altında çalışmaktan kaçmayı başaramamaktadır.

4.1.2.2. Yönetimsel Prekarizasyon

Bireyin, iş piyasalarının acımasız rekabet koşullarında her an sistemin dışına itilme korkusundan dolayı, haklarının çiğnenmesine, vasıflarının önemsizleştirilmesine ve sömürüyü içselleştirmeye razı gelecek derecede sindirilmesi sürecine prekarizasyon (prekerleşme) deniyor (Vatansever, 2013, s. 7).

Isabell Lorey (2015), Foucault’nun neoliberalizmin yönetimsel araçlarından biri olarak incelediği güvenlik teorisini referans göstererek yönetimsel prekarizasyon (*governmental precarization*) terimini ortaya atmış ve karşısına öz prekarizasyonu (*self-precarization*) yerleştirmiştir. Prekarizasyonun kendi kendine mi (*self-precarization*) yoksa yönetimsel mi olduğunun sınırları her zaman açık ve görünür değildir. Lorey sorumluluğun tamamen bireye yüklendiği bir ekonomi politikası olan neoliberal dönemde yaşadığımızı ve tam da bu sebeple öz prekerleştirme tartışmasının yürütüldüğünü bize hatırlatmaktadır. Lorey (2015) prekarizasyonun hayatın gidişinin ve bununla bağlantılı olarak bedenlerin ve özneleşmenin istikrarsızlaştırılması yani

Foucault'cu anlamda biyopolitik olduğunu iddia etmekte ve güvencesizleştirmeyi bu açıdan ele almanın önemini şöyle açıklamaktadır; “Güvencesizleştirmeyi yönetsel olarak anlamak, bir yönetim aracı ile ekonomik sömürü koşulları ve özneleştirme biçimleri arasındaki karmaşık etkileşimleri, boyun eğdirme ve kendi kendini güçlendirme arasındaki ikircikliliği içinde sorunsallaştırmayı mümkün kılar” (Lorey, 2015, s. 13). Güvencesizlik bir yönetim aracı olarak kullanılmakta ve burada işleyen biyopolitik-yönetsel güç ve hakimiyet ilişkileri kolay fark edilememektedir çünkü bunlar çoğu zaman özgür verilmiş kararlar, kişisel iç görüler gibi gözükmetedirler (Lorey, 2015). Prekarizasyon bu sebeple yönetsel bir araç olsa da çoğu durumda kişiye özgü, kişinin kendini getirdiği bir durum gibi sunulmaktadır. Yani bireyselleştirici, kuralsızlaşan emek piyasası ve güvencesiz istihdam koşulları normalleştirilmişken, prekarizasyon bir siyasi ve ekonomik yönetim aracı olarak işlev görmektedir (2015). De Peuter ve Cohen (2015), Lorey'nin öz prekarizasyon kavramının stajyerlikte, “kariyerinde ilk adımı atmak”, “içeri girmek için tek yol” gibi geçici süre boyun eğmeye razı olunması gerektiğini algısıyla yönetildiğini, “hiç deneyiminin olmaması” gibi bazı gerekçelendirmelerin kendini yetersiz hissetme temelinde mantıksallaştırıldığını yazmaktadırlar (De Peuter & Cohen, 2015, s. 313; Lorey, 2015). Prekarizasyon yönetsel bir araç haline geldikten sonra, prekarya artık sadece çeperdeki marjinal grupları ifade etmiş olmaktan çıkar; orta sınıfın da büyük çoğunluğunu ifade eder hale gelmektedir. Böylece prekarya artık toplumdan dışlananları değil, sosyal haklardan, yapısal eşitlikten dışlananları oluşturmaktadır (Lorey, 2015). Bu düzlemde prekarizasyon artık marjinalizasyon olarak değil normalizasyon olarak karşımıza çıkmaktadır (Lorey, 2015; Farcas, 2021).

4.1.2.3. Özgürlük

“Özgürlüğü kölelikte, köleliği özgürlükte bulmak mümkün. Yeter ki bunları yeni ve onaylanmış yöntemlerde arayın” (Ray, 2014, s. 237).

Serbest marketin serbest emeği getirmesiyle, ağların ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle beraber uzaktan, seyahat halinde bir emek biçimi kurgulanmış, tarihte görülmemiş biçimde bir emek hareketliliği açığa çıkmıştır. Emek esnekliği karşılığında işçiye bireysel özgürlüğü teklif edilmiş (Foti, 2017) ancak bununla beraber işçiler özgürlük sömürsünün nesnesi haline gelmiştir. Günün hangi vakti, ne kadar çalışacağı belli olmayan işçilerin çalışma takvimleri ve gelirleri de gittikçe

belirsizleşmiştir. Pierre Bourdieu güvencesiz ve esnek işlerin sömürsünü ve yoksulluk sınırında kazanmayı tanımlamak için katıldığı seminerdeki bir konuşmacının önerdiği esnek sömürü terimini (*flexploitation*) kullanır (Bourdieu, 1998, s. 85). Foti Bourdieu'ye referansla prekarizasyonun sebep olduğu durumu esnek sömürü, buna maruz bırakılan prekaryayı da kuantum işçiler olarak adlandırmaktadır; “Prekaryanın hem geçici olarak istihdam edilen hem de geçici olarak işsiz olan istihdam durumlarının üst üste binmesinde var olan kuantum işçiler olduğu söylenebilir. Sosyal kimlikleri şizofren olacak kadar değişkendir” (Foti, 2017, s. 11). Esnek sömürü, örgütlü işçinin ve sendikanın gücünü kırmakta, böylelikle işçiler itaat ve boyun eğme davranışıyla kontrol edilebilmektedirler (Bourdieu, 1998). Sanat ve kültürel istihdamda da esnek sömürüye sıklıkla rastlanmaktadır. Gielen, maddi beklenti olmadan adanmışlık isteyen, sözleşmeler ve sendikal anlaşmalarla ilhamı kaçırma riski bulunan ve rasyonelleştirme çalışmalarından kaçan sanat işlerini anlatmak için Nazi kampları girişindeki tabelalarda yazan söylemi tersten kurarak prekarizasyonun aslında özgürlük adı altında gerçekleştirildiğini savunur; “özgürlük çalıştırır” (Gielen, 2014, s. 207). Vatansever ise bir yaratıcılığa fırsatı olarak sunulan özgürlüğün yalnızca geçinmek için maddi gelire ihtiyaç duymayanlar için özgürlük olabileceğini, geri kalanlar için ise özgürlüğün sömürünün esnekleşmesinden başka bir şey olmadığını yazmaktadır. Prekaryadan belirsizliğe ve belirsizliğin özgürlük olarak pazarlanmasına razı gelmesi beklenir (Vatansever, 2013).

Özgürlük söyleminin sömürü aracı olarak kullanılmasının yanı sıra Foti özgürlükle ilgili önemli bir durumu hatırlatır; özgürlük serbest piyasanın tehlikeli bir hale gelene kadar ateşleyicisidir (Foti, 2017). Örneğin serbest markette satış özgürlüğü ile hackleme özgürlüğü (piyasa özgürlüğü ve dijital özgürlük) uzun süre beraber çalışabilmiş ancak ekonomi kriz sonrasında korsan dışlanmaya başlanmıştır. Başka bir alandaki özgürlük söylemi yani korsan müzik; uzun süredir müzisyenlerin prekarizasyonuna sebep olmakta, hala akış hizmetleri gelirinin yükselmesi karşılığında canlanma riski bulunan bir hayalet olarak varlığını sürdürmektedir.

4.1.2.4. Boş Zaman Kavramı

Belirsizlik ve güvencesizliğin yarattığı kaygı ve baskı, işçileri daha fazla çalışmak zorunda bırakmakta ve iş dışında da sürekli işi düşünmelerine sebep olabilmektedir. Prekarya bir taraftan kemer sıkma politikalarıyla boş zamanlarında kamusal alandan

çekilmiş, diğer yandan prekaryanın yapabileceği aktiviteler yok olmuş durumdadır. Biraz para biriktirebiliyor olsa bile prekarya kariyerindeki belirsizlik sebebiyle kendisine hangi konuda yatırım yapacağını bilemez; yatırım yaptığı takdirde karşılığını alacağını bir garantisi yoktur. Plan yapamaz çünkü esnek piyasadan her an iş gelebilir. Boş zamanında eve hapsedilen bu kaygılı ve stresli işçilerin boş zamanlarından artık bahsedilemez. Standing’e (2014) göre esnek çalışma biçiminde prekaryanın boş zamanı bütün bu sebeplerden ötürü öylece akıp gitmekte ve sadece aylıklık olarak gözükmektedir. Aslında olan ise meşgul bir zihin, sürekli iş arar halde bir telefon mesaisi, sürekli iletişimde olma, kamusal alanda daha az var olma gibi prekaryayı yalnızlaştıran ve umutsuzlaştıran bir döngüde, iş için var olmaya çabalamaktan başkası değildir (Standing, 2014a).

Başka bir açıdan Vatansever (2013), iş dışı zamanın kapitalizmin dayattığı zorunlu dinlenme zamanı olarak tanımlandığını ve boş zamanın üretime devam edebilmek için yapılması gereken bir görev olarak işçiye dayatıldığını yazmaktadır. Bir süre sonra dinlenme zamanının bir tüketim alanı olabileceğinin fark edilmesiyle beraber çeşitli aktiviteler ürün olarak bu zamanın içine dahil edilmiştir. Vatansever, buna riayet etmeyerek dinlenme zamanını boş zamana çeviren işçilerin “sanayi toplumunun zaman rejimini sabote ederek” bir direnişte bulunduğunu yazar (Vatansever, 2013, s. 9). Prekaryanın çalışma zamanı fordist dönem işçilerine göre daha esnek ve belirsiz olduğu için bu ayırım ve dayatma onlar için ortadan kalkmış olmaktadır. Vatansever’in aktardığı biçimde boş zamanın bir direniş alanına çevrilmesi seçeneği, zamanı kontrol edemeyen ve sürekli bir aylıklık içindeymiş gibi gözüken prekaryaya en başından zaten tanınmamaktadır (2013).

4.1.3. Emekle İlişki

Gündelikçiler, geçici çalışanlar, ‘sürekli geçici çalışanlar’, yedek emek, çevrimiçi emek ve geçici yöneticilerin içerisinde bulunduğu her türden esneklik, çalışma ve emeği daha güvencesiz kılıyor (Standing, 2017, s. 181).

Post-fordist emek biçimleri olarak dijital, ilişkisel, duygusal, bilişsel emek olarak gayri maddi emek prekaryayla beraber incelenmektedir. Prekaryanın büyük çoğunluğu neoliberal dönem işçileri gibi bu emek biçimlerini icra ederler. Standing (2017) prekaryanın emekle psikolojik ve maddi olarak kopuk bir ilişki kurmayı tercih

ettiğini yazmaktadır. Bu sebeple Standing’e göre prekaryanın meslek olarak ne yaptıklarına dair çok net bir cevapları olmayabilir. Bir yandan bu kopuşun, mesleğin tatmin ve mutluluk kaynağı görülmesinden özgürleştirici bir işlevi olduğunu belirtmektedir (Standing, 2017). Özgür Yılmaz’a göre ise bu kopuş sebebiyle karşılığı ödenmeyen gayri maddi emek preker emekle iç içedir (Yılmaz, 2021). Emeğin gayri maddi olduğu algısı ve nasıl ölçüleceğinin belirsiz olması, emeğin karşılığını talep etmeyi zorlaştırmaktadır. Bütün bu algı prekariteyi besler ve aslında gayri maddi olan ürünün kendisidir; emek biçimleri çoğu durumda bedensel emekle iç içe ve maddidir. Üretilenin soyutluğu üzerinden tartışılan müziğin değeri, sahne performansının veya müzik üretim sürecinin bedensel emeğini görünmez kılmaktadır ancak düşünülürse üretim ve icra sürecinin, klasik istihdamın haftanın beş günü çalışmayı kaldıramayacağı kadar bedensel emekle gerçekleştiği görülebilir. Prekariteyle emek algısının birbiri üzerinde birbirini yeniden üretme etkisi bulunmaktadır. Yeniden üretim, güvencesizliği bastırmak için üretilen duygusal emek sonucunda da ortaya çıkar. Görüşmecilerden 22’si yaşadıkları güvencesizliği bastırdıklarını belirtmişlerdir ve bu büyük bir duygusal emek gerektirmektedir. Prekaritenin sebep olduğu güvencesizlik bastırılınca prekarite yeniden üretilmiş olur (N. Butler & Stoyanova Russell, 2018).

4.1.4. Prekarya Kimdir?

“Bu günlerde onlara bazen ‘prekarya’ deniyor-toplumun çeperinde güvencesiz bir yaşam süren insanlar. Ancak bir fark var, onlar artık çeperde değil” (Chomsky, 2012)

Prekarya toplumun marjinal kesimlerinden yani çeperlerden ortaya doğru genişledikçe daha dikkat çekici hale gelmiştir. İsmi zikredildiğinden beri farklı sosyologlar ve yazarlar onu kimlik, sınıf, grup, topluluk olarak tanımlamaya devam etmektedirler.

Robert Castel (2009) prekerliği iş üzerinden aktarmaktadır ve preker işlerden bahsetmektedir. Prekarya Castel tarafından mesleki bir sosyal grup olarak ele alınır (Castel, 2009; Telek, 2020, ss. 25-26’da atıfta bulunulduğu gibi). Daha az kalifiye işçiler, ilk defa işe giren gençler preker şartlara en çok maruz kalanlardır. Castel 2009 yılında bir gazete yazısında prekaryayı; “Benim ‘prekarya’ dediğim şey,

konvansiyonel istihdamın ve güvencelerinin altında gelişen yeni bir ücret koşuluna, daha doğrusu alt-maaşa tekabül ediyor” olarak tanımlamaktadır (Castel, 2009).

Standing’e (2014a, 2017) göre prekarya sosyo-ekonomik bir sınıftır ve üyeleri geçici, yarı zamanlı işlerde çalışan kişilerdir. Prekarya; her an çalışmaya hazır, iş bakımından alternatifi olmayan, kayıtsız çalışan, sosyal gelirden mahrum olan, iş temelli kimliği bulunmayan, dayanışma ve aidiyete sahip olmayan, eğitim düzeyinin çok altında işler yapan, yan haklar ve sigortadan mahrum, şu ana kadarki en zayıf kültürel, sosyal, sivil, politik ve ekonomik haklara sahip ve olanı da kaybeden, kendi zamanını kontrol edemeyen, sendikalaşamayan, işsizlik korkusu altında yalnızlaşan, sosyal destek mekanizmasından mahrum, kendini emekçi görmeyen kişilerdir. Kadınlar, gençler ve göçmenler başta olmak üzere herkes prekaryadır (Standing, 2014a, 2017). Prekarya sürdürülebilir öz saygıyı bulmakta zorlanır, öfkeli, sigortasızdır. Uzmanlaşması zordur, yukarı doğru hareketliliği azdır. İşçi sınıfının aksine kendisinden duygusal ve iletişimsel yetenekler istenmektedir (2014b). Kendiliğinden sınıf değildir ancak kendi için sınıf olması gerekmektedir, şu an ise Standing prekaryayı kendi için sınıftan ziyade, oluşum sürecinde bir sınıf olarak tanımlamaktadır (2014a, s. 21). Kamu hizmetleri, güçlü aile ve yerel destek bağlarından yoksun kalan bir kişi, prekaryanın içinde kaldığı süre uzadıkça oradan çıkması zorlaşmaktadır (2017).

Standing prekaryanın ayırt edici yedi özelliğini; “kendine özgü üretim ilişkileri, kendine özgü bölüşüm ilişkileri, devlet ile girilen ayırt edici ilişkiler, mesleki kimlikten yoksun olma, zaman üzerindeki kontrolün yitimi, emekten koparılma, düşük sosyal hareketlilik, gereğinden fazla vasa sahip olmak, belirsizlik, yoksulluk ve güvencesizlik tuzakları” olarak belirtmektedir (Standing, 2017, ss. 26-38). İşçinin vasıfları tarihte ilk defa sahip olduğu yaptığı işin çok üstündedir ve bunun ileride büyük bir soruna dönüşme ihtimali bulunmaktadır. Bu durum; sahip olunan yeteneklerin ve niteliklerin daha azına ihtiyaç duyan ve onları zamanla körelten işlerde çalışıyor olmak “gizli eksik istihdam”a sebep olmaktadır. Yani kişiler kapasitelerinin, yeteneklerinin altında çalışmakta, işgücü verimi düşmektedir (Finans Sözlüğü - Eksik İstihdam, t.y.).

Prekaryayı tehlikeli olarak gören Standing, tehlikeyi prekaryanın henüz bir ortak bilince sahip olmaması, istekleri konusunda anlaşılamamalarına, hala kendisiyle savaş

vermesine bağlamaktadır. Prekarya ona göre hala “ilkel asilik” dönemindedir. Üstelik kaygı, yabancılaşma, güvencesizlik ve anomi prekaryayı saldırgan eylemlerin parçası yani tehlikeli kılabilmektedir. Bu sebepler sonucunda gelen hayal kırıklığı prekaryada uyuşturucu kullanımı, basit suç, ev içi şiddet ve intihara yol açabilmektedir. Diğer yandan prekarya çalıştırılmadıkları için cezalandırıldıklarını düşünen ve çalışmanın mutluluk getireceği inancını barındırmayan bir gruptur. Prekaryanın bütün bu potansiyelleri içinde barındırması ve savrukluğu onu Standing’e göre tehlikeli kılar (Standing, 2017). Bir yandan devlet de prekaryayı şeytanlaştırır, cezalandırılması gereken bir grup olarak görür; prekarya sağ veya sol partiler tarafından da sahiplenilmez (2017). Standing diğer yandan prekaryayı tehlikeli kılan sebeplerin büyük dönüşüme götürebilecek sebepler olabileceğini; bu ikilikle beraber prekaryanın şeytanlaştırma ve kahramanlaştırma arasında gidip geldiğini ifade etmektedir (Standing, 2017). Bu ikilik; tutarlılık ve mücadeleye odaklanma konusunda problemler ve düşmanın kim olduğu sorunsalını ortaya çıkarmaktaydı (Standing, 2014). “Anaakım neoliberal politikaların mağduru ve egemen kurumların şeytanlaştırdığı prekarya ile yine aynı egemen kurumları entelektüel ve duygusal bir isyankarlıkla ortak bir şekilde reddeden kahraman prekarya arasında sürekli olarak yaratıcı bir gerilim söz konusuydu” (Standing, 2014, s. 13).

Loïc Wacquant (2007) önceki yoksulluklardan farklı olarak prekaryanın ileri derecede marjinalleştirildiğini yazar. Önceki dönem yoksulluklarına kıyasla bugün prekarizasyon ve deproletarinizasyon baskısı altında sınıf birleşmesinin aksine, sınıf ayrışması meydana gelmektedir (Wacquant, 2007, ss. 71-72). Wacquant, Bourdieu (1977) referansı ile prekaryanın “sınıf objesi haline henüz gelmediğini”, başkalarının deyişiyle “henüz kendi öznelliğini nesnelleştirilmesi üzerinden kurmadığını” bu sebeple kendisini bir sınıf olarak görmediğini yazmaktadır (Bourdieu, 1977, s. 4). Prekarya heterojen insanlar topluluğudur ancak politik birleşme ve yeniden temsil çalışmalarıyla beraber bir kolektif harekete ve varoluşa dönüşebilir. Ancak ya istikrarlı ücretli emekte güvence bulma ya da sosyal devlet korumasıyla iş dünyasından tamamen kaçma konusunda birleşme çabaları, prekaryanın doğumunu tamamlayamamasına sebep olmakta; bu sebeple prekarya henüz doğmamış, doğumu devam eden bir grup (*still-born group*) olarak karşımızda durmaktadır. Sendikalaşarak ve evrenselleşerek kendisini ortadan kaldıran proletaryanın aksine prekaryanın kendisini var edebilmesi için kendisini acilen yok etmesi gerekmektedir (Wacquant,

2007, s. 73).²⁶ Tanıl Bora (2011) ise Wacquant'ın söylemleri üzerine, sınıfın normal durumunun birleşmek değil bölünmek olduğunu hatırlatmaktadır. Proletarya kendi içerisinde homojen bir yapı değildir, sınıfsallığı ve kolektif bilinci politik hareketlerle oluşmuştur; prekarya için de aynısı geçerlidir, sınıfsallığına karşı çıkmadan önce onun gerekliliklerini hatırlamak ve prekaryanın potansiyelini küçültmemek önemlidir. Kolektif bilincinin oluşturulması politik bir hareketle pek tabii mümkün olacaktır (Bora, 2011). Chomsky (2012), dünyanın iki bloğa ayrıldığını söyler. Dünyadaki nüfusun %1'ini oluşturan yönetim kadrosundakileri ve zenginleri plütonomi olarak adlandırır. Geriye kalan %99 Chomsky için yönetilmesi gereken prekaryadır. Prekaryanın önceden çeperde bulunduğunu ancak büyüyerek merkeze yerleştiğini belirten Chomsky'dir ve bu durumdan memnuniyet duyar çünkü merkezde prekaryanın gücü farklılaşır (Chomsky, 2012). Munck (2013) mesleki bir kimlik kazanmak için genellikle nafile mücadele eden dağınık, istikrarsız bir uluslararası topluluk hissi uyandırır da prekaryanın güvencesiz proletaryadan başkası olmadığını yazmakta ve hatta lümpen proletaryayla bağının çok güçlü olduğunu belirtmektedir. Prekaryanın bir olgu olmasından ziyade tanımlayıcı bir kategori olduğunu; Standing'ın prekarya tanımını ise post-fordist dönem işçiliğinin en iyi tanımlaması, bir şemsiye kavram olarak görmektedir (Munck, 2013). Frase'e göre (2013) prekarya Fordist dönemde ve diğer tarihsel dönemlerde de dışlanmış veya dışlanacak insanları ifade eden bir terimdir. Örneğin prekarya tarih boyunca dışlanmış kadınlar, gençler, yaşlılar, etnik azınlıklar, engelliler ve onların evdeki yardımcıları, mahpuslar, serbest çalışanlar ve uluslararası göçmenleri kapsamaktadır. Dezavantajlı durumdakilerin prekaryaya geçmesi an meselesidir (Frase, 2013). Aslı Vatansever (2013) ise prekaryayı “işçi olmak istemeyen işçilere” benzetmektedir. Bu tanımlı Jacques Rancière'in (2012) 1830 yılındaki proleterleşen zanaat kökenli işçilerin deneyimlerine dair 1981 yılında yazdığı *Proleterian Nights* isimli kitabından alır (Vatansever, 2013, s. 3'te atıfta bulunulduğu gibi).

Kendisine yüklenmek istenen ideal-tipik ‘işçi’ rolüne karşı, bir işçiden beklenmeyen bir şeyi yaparak, düşünerek, tartışarak, okuyarak ve yazarak, ressam ve şair olmanın hayalini kurarak direnmeye çalışır. Ve bunu da mesaiden arta kalan zamanından, dinlenip bir sonraki iş günü için enerji

²⁶ Cümlelinin orijinali “the precariat can only make itself to immediately unmake itself” olarak ifade edilmektedir.

toplayacağı gecelerden çalarak yapar. Böylece sistemin dayattığı sınıfsal kategorilere de, zamansal ayrımlara da, burjuvazinin tekelindeki faaliyetlere el atarak ve günlük rutinin dışına çıkarak kafa tutar. (Vatansever, 2013, s. 3)

Rancière'le (2012) ortaklaşarak asıl tehlikeyi bu tür bir direnişle kendi dünyasının dışındaki dünyanın varlığını görenin, tadanın yaratacağını belirtir (Vatansever, 2013). Vatansever sadece hizmet sektörü çalışanları, göçmenler, kadınlar gibi grupların değil, akademisyen gibi yüksek prestijli mesleklerin çalışanlarının da prekarya olduğunu yazar ve Standing'in güvencesiz ve korku içinde yaşayan prekarya tanımlamalarına katılmaktadır (2013). Prekerliği insanların birbirine birbirine zarar verme ihtimali üzerinden kuran Butler (2015) için birbirini tanımayan herkes prekaryadır. Prekarya olmak doğumla beraber başlamaktadır ve başkasına bağlı olduğu sürece insan preker olmak zorundadır (J. Butler, 2015)

Alex Foti'ye (2017) göre prekarya telefonlarının başında gig kovalayan nöbetçi işçilerdir (Foti, 2017). En çok sömürülen ancak en çok sosyal değeri üreten sınıftır. Foti prekaryayı Standing'e ek olarak bir jenerasyon olarak tanımlamaktadır. 1980'lerde doğmuş ve şu an çalışan kesim prekaryayı oluşturmaktadır (Foti, 2017) ve stajyerler, parça başı iş yapanlar, geçici ve yarı zamanlı işlerde veya enformel olarak çalışanlar, serbest meslek çalışanlar prekaryayı oluşturmaktadır. Gelenek dışı zamanlarda ve tatillerde çalışır, sözleşmeleri esnasında ve sonrasında (tabi varsa) çalışma arkadaşlarıyla dayanışma göstermezler (Foti, 2017). Eğitim seviyeleri daha yüksek olsa bile ailelerinden daha az gelirle daha az stabil işlerde çalışır; aileleri 20'li yaşlarında ev veya araba alabilmişken prekarya arabayı sadece kiralayabilmektedir. 30'lu yaşlarında öğrencilik kredisinin geri ödemesiyle uğraşırken aile evinde yaşayanlardır. Foti prekaryayı hem bu yüzyılın işçi sınıfı hem de sadece aşağı doğru hareket ihtimali olan orta sınıfın çocukları olarak adlandırır (Foti, 2017). Endüstriyel işçi sınıfının yerini hizmet sektörü prekaryasına bıraktığını ekler.

Prekarya şehirli, çok kültürlü, isyankâr bir sınıftır. Pop alt kültürlerinden (esas olarak punk, tekno, reggae ve hip-hop), 90'ların siberpunk kültüründen ve 2000'lerin özgür medya ve hacker hareketlerinden güçlü bir şekilde etkilenir. Köklerinden kopmuş kozmopolitlerden oluşan bir nesil, sokakları geri alarak

ve politik sanat üreterek dünyayı değiştirmeye kararlı olarak işgal evlerinde, partilerde ve sokak gösterilerinde bir araya geldi (Foti, 2017, s. 54).

Alphan Telek (2020), prekaryayı 1980’lerde doğan ve büyüyen toplumsal aktörler olarak tanımlamakta ve prekaryanın gündelik hayatı çok iyi açıklaması ve mevcut adaletsizlikleri dönüştürme potansiyeli olarak iki hayati işlevinden bahsetmektedir. Gündelik hayatı iyi açıklayabilmek dönüşümü getirme ihtimalini barındırmaktadır (Telek, 2020).

4.1.5. Prekaryaya Dair Sınıf Teorileri

Guy Standing’in (2014a) prekaryayı oluşum sürecindeki bir sınıf olarak tanımlaması ses getirir ve Standing bu bağlamda eleştirilere maruz kalır. Prekarya Standing’in kurguladığı yedi sınıf kategorisinin altlarında yer alır. En tepede küresel zenginlerin dahil olduğu “elit sınıf” ; bu sınıfın altında “maaşlılar” dediği, güvenceli ve sosyal haklarıyla beraber çalışan, devlette ve büyük şirketlerde istihdam edilen, sayıları az olmayan bir grup bulunur. Maaşlıların altında ise, ismini profesyonel ve teknisyen sözcüklerinin birleşiminden alan “*profisyen*” sınıfı bulunmaktadır; şu an az sayıda kişiden oluşan bu sınıf mensupları yüksek vasıflı ve gelirli işler yapabilirken, “standart istihdam ilişkisiyle” çalışmayı tercih etmeyebilirler. *Profisyenin* altında eski işçi sınıfının özünü oluşturan, boyutu gittikçe küçülen, el emeğiyle çalışan bir “işçi sınıfı” bulunmaktadır. Bu işçi sınıfı eskiye kıyasla zayıflamış ve dayanışmasını kaybetmiş, sosyal ve kültürel olarak aktif, gençlerden oluşan bir sınıf grubu olarak var olur. İşçi sınıfının altında gittikçe büyüyen “prekarya” ve onun altında sırasıyla işsizler ve lümpen prekarya bulunmaktadır (Standing, 2014a, ss. 21-22). Prekaryanın sivil ve kültürel hakları zayıf, siyasal ve sosyal hakları saldırı altında, ekonomik hakları ise mevcut değildir (Standing, 2017). Standing prekaryayı da kendi içinde üç gruba ayırmaktadır; ilk kesim işçi sınıfından atılan, eğitim seviyesi nispeten düşük insanlardan oluşmakta ve işçi sınıfının güvencelerini kaybetmek onlara mahrumiyet yaşatmaktadır. Bu grup Standing’e göre, içinde bulunduğu durumun sebebini her zaman başkaları olarak görmeleri ve bu sebeple diğerlerini cezalandırmaya eğilimli olduklarıdır. Prekaryanın ikinci grubunu kısmi yurttaşlar, göçmenler, Romanlar ve etnik azınlıklardan oluşmakta; bu grup vatandaşlık haklarını, memleketlerini geride bıraktıkları için göreceli bir mahrumiyet yaşamaktadırlar. Üçüncü grup ise “parlak bir kişisel gelişim kariyeri ve memnuniyet vaat edildiği halde güvencesiz bir varoluşun

içine sapslanan eğitimi insanlardan oluşur” (Standing, 2017, ss. 40). Standing bu kesimde sanatsal bir atılım yapma potansiyelini görür ve “19 ve 20.yy. işçi sınıfına liderlik eden zanaatkarlar ve entelektüeller” gibi olmayı öğrenir ve diğer grupları ortak vizyon için ikna ederlerse başarılı olma şanslarının olduğunu ifade eder (Standing, 2017, ss. 40).

İngiltere’de araştırmacılar 2013 yılında Great British Class Survey isimli çok geniş çaplı bir anket çalışması gerçekleştirir ve sonuçlarına göre yedi sınıf açıklarlar (Savage vd., 2013). Bourdieu’nün ekonomik, kültürel ve sosyal kapıtalleri üzerine kurguladıkları sınıflar: en ayrıcalıklı grup olan elitlerden; üç kapital açısından yüksek skora sahip yerleşik orta sınıftan; sosyal ve kültürel kapitali düşük teknik orta sınıftan; sosyal ve kültürel olarak aktif ve orta seviyede ekonomik kapitale sahip yeni zenginlerden; yüksek sosyal ve kültürel, düşük ekonomik kapitale sahip oluşmakta olan hizmet işçilerinden; bütün kapital çeşitlerinde düşük skora sahip ancak en fakiri olmayan geleneksel işçi sınıfı ve üç kapitalden en düşük skora sahip ve en mahrumiyet içindeki sınıf olan prekaryadan oluşmaktadır (Foti, 2017, ss. 19-21).

Alex Foti (2017) ise prekaryayı dahil ettiği sınıflandırmasında elitler, maaşlılar, prekarya ve sınıf altı olarak tabir ettiği dört sınıfın varlığından söz etmektedir. Foti sınıfları politik kapital açısından incelemekte ve prekarya sınıflandırmasında; düşük politik kapitale, düşük ekonomik kapitale ve yüksek kültürel kapitale sahip sınıf olarak yer almaktadır. Prekaryayı alt sınıfların *salmagundi*’si²⁷ olarak isimlendiren Foti geçici çalışanlar, çalışan göçmenler, çalışan yoksulları prekarya içinde değerlendirirken; getto gençliği ve mültecileri sınıf altı olarak değerlendirir. Foti diğer yandan prekaryanın içinde değerlendirilebilecek ancak bir yandan da ona alternatif olabilecek yaratıcı sınıf, hizmet sınıfı, yeni işçi sınıfı ve işsizler sınıfı olarak dört sınıf kurgulamaktadır (Foti, 2017). Foti (2017), prekaryanın dışlanan ve küçümsenen bir sınıf olması; yaratıcı sınıfın da ekonomik gelirinin yüksek olduğu varsayımı sebebiyle prekaryanın yaratıcı sınıfla çelişir gibi görüldüğünü ancak gerçeğin ikisinin de ekonomik ve siyasi güçten dışlanmış oluşu olduğunu belirtmektedir. Marxist anlamda ise eski işçi sınıfına kıyasla prekarya, üretim aracı olarak ağırlar, bilgisayarlar ve cep telefonlarına sahiptir ancak toplumsal artı değeri üreten hukuki ve siyasi tahakküm hala elitlerde bulunmaktadır. Foti prekaryayı Marxist terimlerle, *class ex se*’den

²⁷ Salmagundi içinde her türlü et, pişmiş ve çiğ sebze ve yumurtanın bulunduğu bir salataıdır.

(kendiliğinden sınıf) *class per se*'ye (kendi için sınıf) geçiş yapan bir sınıf olarak görmektedir (Foti, 2017).

Standing'in prekaryayı sınıf kategorisinde değerlendirebilmesine ilişkin Frase sınıfın öznel tanımları da olabileceğini yazar ve prekaryanın sınıfsallığının yeterli temellendirilmemesi sebebiyle şu an daha çok belirli bir tutum ve arzuyu ifade ettiğini belirtir. Frase (2013) prekaryanın bir sınıf olmasa da politik kimlik için bir temel olabileceğini düşünmektedir. Prekaryanın bu yüzyılın işçilerini birleştirebilecek güçte bir yeni sınıf olmayabileceğini ancak eski işçi sınıfından da ayrıldığını düşünür; bu sebeple yeni sınıf ve emek biçimleri teorisyenlerinin bugünü anlamlandırmada değerli bir iş yaptıklarını düşünmektedir (Frase, 2013). Telek de Frase gibi, eski kavramların bugünü anlamak için yetersiz kaldığını ve kavram olarak prekaryanın bir açık kapattığını yazmaktadır (Telek, 2020). Vatansever (2013) ise prekaryayı minimum iş güvencesinden yoksun ve sayısı giderek artan bir anti-sınıf olarak tanımlamaktadır. Prekaryayı anti-sınıf kılan ise işçi olmak istememeleri ve sınıf olmadan hak kazanabilme potansiyelleri bulunmasıdır (Vatansever, 2013).

4.1.6. Prekarya Eleştirileri

Prekaryaya dair çeşitli açılardan yapılan eleştirilerin başında sınıf tartışmaları gelir; yazarlar prekaryanın sınıftan ziyade bir kimlik, neoliberalizmin esnek üretim biçimlerinin getirdiği bir durum olarak değerlendirilmesi gerektiği eleştirisini getirirler çünkü terimin temelleri sınıf olmaya yetecek kadar iyi kurulmamış ve güvencesizliğin yeni bir olgudan ziyade eski işçi sınıfı için de geçerli olması gösterilmektedir (Kutlu, 2018). Standing'in sınıf olmanın şartlarını ve yollarını prekarya için belirsiz bıraktığı düşünülmektedir (Kutlu, 2018). Prekaryayı diğer çalışanlardan ayırmanın, güvencesizliğin prekarya dışı kesim için geçerli olmadığı düşüncesini beraberinde getirme riski vardır ancak aslında her çalışan güvencesizdir (Jørgensen, 2016). Şebnem Oğuz, prekaryayı proletaryanın karşısında konumlandırmaya “sınıfı şeyleştirdiği” için karşı çıkmak gerektiğini düşünmektedir (Şebnem, 2011, s. 20).

Bir diğer eleştiri grubu prekaryanın yeni bir olguymuş gibi sunulmasıyla ilgilidir. Jørgensen (2016) ve Munck (2013) gibi yazarlar, fordist dönemin refah devletini bütün çalışma tarihi içinde bir istisna olarak değerlendirerek, tarih boyunca sömürü ve

güvencesizliğin başat oluşu üzerinden eleştiride bulunmaktadırlar. Sendika koruması altında olmak ve çeşitli güvencelere sahip olmak işçiler için tarihi bir istisnadır. Bu durumda prekaryayı Fordist dönemle kıyaslamak, tarihten kopuk bir kıyas yapmak anlamına gelmekte ve aslında geniş çerçevede bir anlam ifade etmemektedir (Jørgensen, 2016; Munck, 2013). Jørgensen, prekarya kavramıyla beraber sadece göçmen prekarya olgusunun bir yenilik olabileceğini ancak göçmenliğin prekaryalığın sebebi değil, onun bir etkisi olduğunu unutmamak gerektiğini belirtmektedir (Jørgensen, 2016).

Munck'a (2013) göre Standing prekarya tanımlamasını merkez Kuzey için yapmaktadır çünkü Güney'de zaten hiçbir zaman güvenceli bir iş yaşamı mümkün olmamıştır. Dolayısıyla güney olarak tarif ettiği Güney Amerika Ülkeleri, Afrika ve sömürgeler gibi refah devleti güvencelerini asla yaşayamamış ülkeler için prekarite çok eski bir olgudur. Terimin oluşumu ve yaygınlaşması üzerine "Kuzey ülkelerinde güvencesizlik başlayınca bu olgu isimlendirilmiş ve konuşulmaya başlanmıştır" eleştirisini yapmaktadır (Munck, 2013, ss. 751-752). Vatansever'in eleştirisi ise sınıf olmanın hak kazanmak için tek yol olarak görülmesiyle ilgilidir. "Burjuva entelektüelleri de 'mazlumların' ancak tam anlamıyla proleter konumuna girdikten sonra o konumdan kurtarılmayı hak edecekleri konusunda şartlanmış gibidirler" (Vatansever, 2013, s. 5). Dolayısıyla Vatansever'e göre prekaryanın değişim potansiyeli sınıf olmak şartını taşımamaktadır. Hatta sınıflandırmayı reddederek sınıf mücadelesinin alanını genişletecek bir güce sahip olabileceklerini düşünmektedir; "yalnızca modern kapitalizm için değil, en genel anlamda sınıflı toplum için yıkıcı sonuçları olabilecek olan, belki de sınıf bilinci değil, bizatihi sınıflandırılmayı reddetmektir. Bununla kastedilen, sınıf hareketlerinin sonunun geldiği değil, tam tersi sınırlarının genişletilebileceğidir" (Vatansever, 2013, s. 5:9). Prekaryayı bu sebeple potansiyel bir güç olarak görmekte, sınıf alanına sıkışmadan sorunların kaynağı olan belirsizliğe karşı vereceği mücadelede bir değişim getirebileceğini düşünmektedir (Vatansever, 2013). Diğer yandan Standing'in değişimi getirme ihtimalinin prekarya içindeki eğitimli kesimde bulunduğu teorisini, eğitimli kesimin iletişim teknolojilerini aktif kullanabilmesine bağlaması yeteri kadar güçlü görülmemiştir (Kutlu, 2018).

4.2. Müzisyenler ve Prekaryalık Değerlendirmesi

Prekaryanın güvencesizliği ve belirsizliği, atipik çalışma biçimleri, göçmenlik, prekarizasyon biçimleri açısından müzisyenler prekarya ile benzer şartlara sahiptirler. Müzisyenlerin üretim biçimi ve üretim ilişkileri mesleğin kendisine özgü belirsizliklere ve prekariteyi artıran sonuçlara sebep olabilmektedir bu sebeple tanımlanmış preker şartların dışında müzik sektörüne özgü değerlendirmeler yapılması önemlidir.

4.2.1. Müzik İşinde Organizasyonel Yapı

Müzisyenler sürekli farklı kişilerle iş için buluşup ayrılırlar, bireysel olarak bir kolektif yapının içine girerler ama kolektiften her an ayrılma ihtimalleri yüksektir çünkü bir bağlayıcılığı yoktur. Ulusal ve uluslararası iş birliklerine katılabilirler. Birden fazla gruba ve iş birliğine dahil olabilirler. Sabit elemanlı ve aidiyet hissedilen gruplarda müzik dışında başka alanlarda da iş bölümü yapılır. Teknolojinin gelişmesi insanların farklı alanlarda uzmanlaşmasına olanak sağlamış hatta ekonomik kaygılar sebebiyle uzmanlaşmak zorunda bırakmış, bu da genelde çalışan kişi sayısının azalmasına sebep olmuştur. Örneğin daha önce bir stüdyoda kayıtlar eş zamanlı canlı performansla alınırken bugün her enstrüman ayrı kanallarda bir kişi tarafından elektronik olarak çalınabilmektedir. Aynı zamanda internet mekansızlığa yeni bir boyut katmıştır. Mekansızlık ve patronsuzluk, çok katmanlı işçilik durumları (aynı anda işçi ve işveren olabilme) müzisyenlerin organizasyonel yapısını şekillendirir. Bu bölümde alandan elde edilen verilerle müzisyenlerin grup veya tek çalışma eğilimlerini; sabit ve değişken üyelik tercihlerini, değişen mekanlar, patronlar ve seyircilerden, takvimlerden bahsedilecektir. Bir yandan müzisyenin içinde bulunduğu ikili roller de konu edilecek ve kurumsallaşmaları tartışılacaktır.

4.2.1.1. Sabitlik ve Değişkenlik / Grup Olma ve Bireysellik

Müzisyenler çoğunlukla üretim için kısa süreli bir araya gelen ve dağılan işçilerdir. Gruplardaki insanlar o iş için bir araya gelmiş olabileceği gibi uzun süreli beraber sahne alan bir grup da olabilir. Görüşmeciler tek çalışabilseler de çoğunlukla grup olarak çalışmayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bunun sebebi bazı enstrümanların solo olmaması, grup dinamiğinin performansı net bir şekilde olumlu olacak şekilde

etkilemesi (beklenmedik ve yenilikçi bakış açılarının ortaya çıkması), seyircinin tek bir müzisyenden ziyade grubu tercih ettiğine dair inanç örnek gösterilmiştir.

Yani bazı alanda tek başına çalışmanın veriminin daha yüksek olduğunu söyleyebilirim ama yani mesela geçen bir provaya girdik. İşte kafamda bir var bir melodi var. Onu çaldım. Davulcu bir şeyle geldi mesela. Benim mesela hiç aklımın ucuna gelmeyecek altına bir bas yürüyüşü buldu ve orada dedim ki evet grupla çalışmanın orada o enerjiyi paylaşmanın etkisi çok daha yüksek. Çünkü insan bazen hep böyle at gözüyle bakıyor. Belirli bir yere kanalize oluyor. Onun dışına işte başka insanların fikirleriyle çıkabiliyorsun ama burada çalıştığım insanların olaya nasıl baktığı ve ne kadar istediğiyle alakalı ilgili bir durum (Görüşmeci 1).

Bazen enstrümanın özelliği kişinin nasıl bir organizasyon içinde çalışacağını belirlemektedir; “Enstrümanım gereği grup olarak çalışmayı (gerektiriyor)²⁸. Çünkü yani ben bir caz davulcusu olsam belki evet tek başıma da oturup çalışabilirim ama bir rock davulcusu olunca tek başına çaldığın şey pek zevkli olmuyor. Dolayısıyla grupta çalışmayı tercih ederim” (Görüşmeci 15).

Solist olmanın bir grup üyesi olmaktan daha zor ve stresli olduğunu düşünen bir görüşmeci bunu aktarmaktadır;

Yani ben solist olmayı kendi düşünceme göre fazla stresli buluyorum. Solist hayatı daha farklı. Daha farklı olmalı. Yani her zaman bir yarışmaya hazırlanıyor gibi sağlam çalınmalı. Bir sporcu gibi sağlam olunmalı. Yani sanki bir gerçekten bir işte yüzme yarışması mı var? Gerçekten her gün onun antrenmanı yapılmalı. Yani bir şekilde benim stres seviyeme uymuyor (Görüşmeci 13).

Eğer grup içinde sağlıklı bir iletişim sürdürülebilecekse bir görüşmeci her zaman grubu tercih ettiğini belirtmektedir. Sağlıklı iletişim kurmak ve egoyu geride tutmak, grubun sürekliliği için elzemdir;

²⁸ Parantez içindeki ifadeler cümleyi tamamlamak amacıyla yazar tarafından eklenmiştir.

Ya bu çok böyle insanı arada bırakan bir soru çünkü biraz farklı farklı gruplarda ve bir grupta en azından dört kişi beş kişi oluyor hani eğer o beş kişiyle bir uyum yakalayabiliyorsam, başkalarının egosuyla boğuşmak zorunda kalmıyorsam her zaman grup işini tercih ederim. Hani o beş farklı elementin bir araya gelip bir bütün oluşturması bana kesinlikle daha hitap ediyor diyeyim. Tek başıma oturup evimde yapmaktansa (Görüşmeci 14).

Grup olarak çalışmayan tek kategori özel ders veren müzisyenlerdir. Sahne performansı olsun olmasın, kayıt müzisyenleri de başkalarıyla beraber çalışmanın tekrarın önüne geçtiğini söylemişlerdir. Synthesizer ve farklı enstrümanları kendisi çalarak besteler yapan Ekin Beril'in de bu konuyla ilgili söyledikleri şöyledir:

Tek başına müzik yapmanın avantajı özgür olabilmek. Kimseye bağlı kalmadan veya ihtiyacın olmadan üretebilmek harika bir şey. Bir yandan da tek başına, birçok alanla ilgilenmek zorunda kalıyorsun. Bence en büyük dezavantajı iş yapılırken bunun tek bir kişinin süzgecinden geçmesi. Profesyonelleştikçe anladım ki üretirken ekip arkadaşları çok önemli. Müzik çok geniş bir disiplin olduğu için her konunun uzmanlarıyla iletişim halinde, beyin fırtınasıyla üretmek çok daha verimli. (Taylan, 2019)

Düğün, konser, eğlence mekânında çalışanlar genelde ekip olarak çalışırlar. Kurumlarda sözleşmeli çalışanlar bireyseldirler, iş geldikçe orkestraya çağırılırlar. Kayıt müzisyenleri ve özel ders veren müzisyenler de bireysel olarak iş yaparlar. Sokak müzisyenleri hem ekip olarak hem de bireysel olarak çalışabilirler. Sokakta bireysel çalışma desteklenir ve bu özgürlükle bağdaştırılır.

İşte o sokak müziğinin ruhunda vardır. Böyle birazcık Tek başına enstrümanını alırsın, kurulursun oraya ve çalarsın tek başına başka hiçbir şeye ihtiyacın olmadığı hissiyatını verir bu sana. Hani çünkü başka birine bağlı kalmak genelde zordur bu işte. Bir iş sözleşme olmadığı için adam sana sahne günü diyebilir ki araba çarptı bana ya da ne bileyim annem bir hastaneye kaldırdık. Hani kedim bu camdan düştü diyebilir ve bir anda bir sözleşmen olmadığı için hiçbir yaptırım da uygulayamazsın (Görüşmeci 18).

Görüşmeci kayıt müzisyenleri kendi stüdyolarında veya herhangi bir stüdyoda bağlı çalışan olarak çalışmaktadırlar. Özel ders verenler de kendi başına çalışabileceği gibi özel ders veren kurumlara bağlı da çalışabilmektedirler. Müzisyenler farklı kategorilerden müzik işleri yapmaktadırlar. Müzisyenlerin asıl gelir kaynağını baz aldığımız birinci kategorilerinin dışında daha az gelir elde ettikleri başka kategoriler de vardır. Bu sebeple kanunen işçi statüsünde çalışıyor gözükseler de serbest meslek erbabı olarak yaptıkları işler de bulunabilmektedir. Örneğin kurumlarda sözleşmeli çalışan müzisyenler ek olarak sözleşmesiz ve güvencesiz eğlence mekânı müzisyenliği veya özel ders öğretmenliği de yapmaktadırlar.

Müzisyenler grup içindeki insan mobilitesine dair sorulara verdikleri cevaplarda daha sabit bir yapıyı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bunun sebebi olarak yeni gelenle uyum sağlamanın vakit alması ve performans için uyumun gerekmesi, yeni gelenin çalışma tarzından emin olunması ve güvenilir bir kişi olmasının gerekliliğidir.

Ya ekip arkadaşlarımın değişiyor olması şöyle bir aynı kişilerle çalışmak konforlu. Diyelim ki ekipte yeni kişilerle tanışacağım mesela. Az önce gelen telefon öyleydi. Hani ister istemez bir şeye giriyoruz. Tanımadığım kişilerle buluşacaksın. Nasıl der? Ne yapar? Ne eder? Nasıl biri acaba. Orada bir şey oluyor, stres oluyor, konfor alanından uzaklaşmış oluyorsun daha doğrusu. Aynı kişilerle o yüzden çalmak olabilir ya. O bir daha konfor yüzünden yani. O yüzden çünkü herkes deli çünkü. Nerede ne çıkacağını bilmiyoruz (Görüşmeci 8).

Sabit olmayan gruplarda yer almanın stres yarattığını belirtenler olmuştur; “Ya sürekli gruplar değişiyor. Benim her müzisyeninki gibi ama benim sabit bir grubum olmadı çok uzun zamandır. Bir oluyor, bir dağılıyor, biri bir yere gidiyor, biri bir şey yapıyor falan” (Görüşmeci 20).

Özellikle orkestralarda sözleşmeli çalışan kişilerin işten çıkarılma ihtimali çalışma arkadaşlarının sürekli değişebilme ihtimalini canlı tutmakta ve bu da ayrıca strese yol açmaktadır. Bu ihtimal orkestra üyelerinin bir grup olamamasına sebep olmaktadır.

Tabii ki aynı insanlarla çünkü bunun artısı şudur ki klasik müzik çalınıyorsa yanındaki kişinin işte tiz mi pes mi üflüyor işte müzikal anlayışı ne? Seninle

aynı fikre sahip mi? Çünkü bir mesela bir projeye başladığında barok müzikte dikkat edilmesi gereken şeyler var. Bağlar mesela o döneme özeldir denen şeyler vardır böyle. Onları biliyor mu? O insanla ortak paydada buluşursun birkaç provada. Dersin ki artık evet burayı ikimizde böyle yapalım. O sürekli değişirse onu sağlamak tabii ki zor yani. Onu bildiğin için sen de ona göre çalarsın ve hiç konuşmadan anlaşmış olursun aslında. O yüzden devamlılık daha iyi bir şey (Görüşmeci 13).

Grup elemanlarının daimî olacağına güven duyulması gerekir. Yoksa çeşitli riskler doğar ve grup motivasyonu düşük olur;

En basitinden çok iyi giden bir grubun var diyelim ki. Birdenbire bir şey olup hani işte atıyorum grubu kuran kişinin belki ben yeter bırakıyorum bu işi demesi olabilir ya da belki işte o beş kişinin arasındaki anlaşmazlıklarla grup dağılabilir. Hani iyi giden bir şey bile hani beş kişinin bir arada olduğu bir etmen olduğu için pat diye kesilebilir ve sen o sırada ama o zamana kadar atıyorum. Belki de bilmem kaç ay ya da yıl boyunca emek verdiğin şey birdenbire olmayabilir (Görüşmeci 14).

Görüşmecilerin çoğu grup üyelerinin tanıdık veya arkadaş olmasını tercih etmişlerdir. Bunun sebeplerini ise güvenmek, ekip olmanın stabil üyelerle daha iyi gerçekleştiği, birbirine alışmak ve iletişim biçimi oluşturmak, iş bölümü yapmak, ilerleyen bir kariyere sahip olmak olarak verilmiştir. Ayrıca müzisyenler grubun tanıtımı, sosyal medyası, fotoğraf çekimi, şoförlük gibi işleri kendi aralarında bölüşürler. Bu sebeple birbirlerine güvenmeleri ve sabit olacaklarına inanmaları gerekir. Müzisyenler bir yandan uluslararası meslektaşlarıyla iletişime en kolay geçebilecek meslek gruplarından biridir. İnternetle beraber dünyanın farklı yerlerindeki müzisyenler prova alabilir, beste yapıp yayınlatabilir hatta Covid-19 döneminde gördüğümüz gibi konser verebilmektedirler.

Müzik grupları veya orkestralar eskiden kurulmuş olabileceği gibi işlere göre o an kurulan ekipler de olabilmektedir. Bir görüşmeci bu ekipler için “toplama gruplar” kavramını kullanmıştır;

Onun dışında belirli işlere gideceğimiz zaman toplama gruplar yapılıyor. Mesela yılbaşında bir işe gideceğim. Organizatör toplama bir grup yaptı. Bir yerden gitarcı bir yerden kemancı bir de akordeon. WhatsApp grubu kurduk çalalım, tonları bunlar falan. Bir prova hadi yallah şeklinde toplama gruplar da oluyor... Pek tanımadığın kişilerle buluşuyorsun, çalışyorsun. Bazen provasız hatta en standart iş müziklerini çalışyorsan. Şuraya şu lazım hadi hazırlan falan şeklinde olunca işte toplama grup çıkıyor ortaya (Görüşmeci 20).

Ağlar iş bulmanın en önemli aracıdır ve toplama grupların çoğunlukla kurulduğu alanlardır. Ağlar aracılığıyla iş bulduklarını görüşmelerde aktaran müzisyenlerden ağlara en çok dahil olanlar eğlence mekânı müzisyenleri, kurumlarda sözleşmeli çalışan müzisyenler, sokak müzisyenleri, konser ve düğün müzisyenleri olmuştur. Düğün müzisyenleri ise internet üzerinden tanıtımla, ilan vererek veya kartvizitle; özel ders veren müzisyenler ise öğrencilerini bunlara ek olarak kurumlar aracılığıyla bulmaktadırlar. Kayıt müzisyenleri isimleriyle ve önceden yaptıkları işlerle iş bulurlar, ağlardan da yararlanırlar; “Bu prodüksiyon işinde zaten yaptığımız işler bir şekilde işte dijital mecralarda zaten yayınlanıyor. Sizin aslında kartvizitiniz de oluyor bir yandan” (Görüşmeci 3).

Görüşmeciler çoğunlukla sabit üyeli gruplarda oturmuş bir iletişim olduğunu ve sürekli değişen elemanları olan gruplarda iletişimin alışana kadar stres yarattığını belirtmişlerdir. Çalışanların sabit olmaması ve sürekli değişebilmesi yorucu olabilmektedir. Sabit üyeli gruplar zamanla başka işleri de aralarında paylaşırlar. “Dört kişiyiz. Dört kişi elimizden geleni yapıyoruz. Tabii daha menajer bulma, şirket bulma işleriyle ilgili girişimimiz olacak” (Görüşmeci 1).

Mesela şu sekiz kişilik diğer ekibimde grubumda herkesin bir görevi var. İşte sosyal medyayla uğraşan bir arkadaşımız var, business tarafını yöneten bir arkadaşımız var ya da işte şarkılarda biraz daha olması gerekenleri dikte eden bir taraf var. İşin biraz daha işte teknik altyapısına daha yakın olan arkadaşlarımız var gibi gibi. Dolayısıyla bir bölümlenme var aslında. İş bölümü var (Görüşmeci 16).

İlk mesleklerini müzikten başka beyan eden görüşmeciler için arkadaş grubuyla çalmak çok önemlidir ve genelde bunun dışında gruplarla çalmadıkları görülmüştür.

Maddi gelir kaygısının müziğe bağlanmadığı durumlarda müzisyenler tanıdıkları ve sevdikleri insanlarla çalışmayı daha fazla tercih eder.

4.2.1.2. Roller: İşçi ve İş Bulan/ Paslayan

Müzisyenler hem işçi hem işi ayarlayan hem işi paslayan olarak rol alabilirler. İlginç olanı bir müzisyen her role aynı performans esnasında sahip olabilir. Grubu toparlayan, üyelere ücreti dağıtan ve mekânın patronunun da işçisi olabilir. Saha görüşmecilerinden 19'u düzenli olarak iş pasladığını belirtmiştir.

Müzisyenler de birbirini işe gönderiyor. Mesela bir gitarcının hep bir yedek gitarcısı olur. O gidemezse onu gönderir. O da başka bir yerine çalmaya gider. Mutlaka. Ama tonmaysterler biraz daha başka, böyle dışarıda buluşulur. Stüdyoda işler tartışılır. O yüzden şeydir, sektörün geri kalanına karşı da örgütlüdür aslında (Görüşmeci 12).

Bir müzik işçisi bu rollere aynı anda veya farklı zamanlarda sahip olabilmektedir.

4.2.1.3. Değişen ve Belirsiz Takvimler

Sahne performansı yapan müzisyenler *gig* olarak adlandırılan günlük işlere gidebildikleri gibi sabit gruplarla belirlenmiş bir takvimle sahne alabilirler. “Yarın bir şehirden bile iş gelse yetişebileceğimiz takdirde gitmeye hazırız. Yani hazır olmayan arkadaşlarımızın yerine birini de bulabiliyoruz. Öyle bir durum olabiliyor” (Görüşmeci 23).

Bir ajandamız var menajerlik şirketi takvimimize giriyor. Biz bakıyoruz Aramızda hani hakkaniyetli bir şekilde paylaşmaya çalışıyoruz onu. Son dakika iş gelmez. En az iki haftadan bir haftadan önce haberimiz olur. Takvime giderler. O konuda sorun yaşamıyoruz. Ama son anda iptal olabilir (Görüşmeci 10).

Takvimin sabit olması, o ayki gelirin hesap edilebilirliği açısından önemlidir. Genelde kurumlar veya ünlü arkasında çalan müzisyenlerin takvimleri daha belirlidir, haberi daha erkenden verilir. Bunun dışındaki bütün kategoriler için her an iş gelme durumu söz konusudur. Yine de herkesin ortaklaştığı ve şikayetçi olduğu bir konu vardır o da

işlerin her an iptal olma ihtimalidir ve bu ihtimale karşı bir sigortalarının bulunmayışıdır.²⁹ Müzisyenler her an iş gelmesine de her an işin iptal olmasına da hazır olmalılardır. Bu gerçekten zorlayıcıdır çünkü bütçe ve gelirlerin bu değişkenliği büyük bir güvencesizlik yaratır.

4.2.1.4. Değişen İş Mekânı

Sahneler yani iş mekanları şehir içi ve şehir dışı olmak üzere sürekli değişir. Mekân sahipleri yani o gig'lik patronlar da değişmiş olur. Müzisyenlerin mekansızlıkla ilişkisinde birbirinden farklı anlamlar bulunmuştur. İstanbul'un kalabalık ve trafikli yapısı müzisyenleri enstrümanları taşımak, park yeri bulmak konusunda çok zorlamaktadır. Üstelik mekâna ulaşım ücreti çoğu zaman işveren tarafından karşılanmamaktadır. Sık değişen iş mekanları iletişim açısından ekstra emek sarf etmeyi gerektirebilmekte, bütün bunlar zorlukları arttırmaktadır. Yoğun bir sahne takviminde mekân değişikliği müzisyenleri çok yormaktadır.

Yorucu. Şöyle yorucu. Yani bir stüdyo benim Kartal'da. Oraya gitmek, gelmek yani aracım yok öncelikle. Aracımın olmaması o konuda büyük bir handikap. Hani iletişim olarak soruyorsan o da mekâna göre değişiyor. Mesela Kadıköy'de ismini vermeyeyim, bir tane mekan var çalışmıştık. Yani bir noktadan sonra bütçe olarak bir problem çıkardılar. Daha önce normal kaşeye çalışırken bir anda bilete çalacaksınız bir de ondan pay alacağınıza falan getirdiler. Yok dedim ve o andan itibaren bütün bağımızı kestik yani dedim benim burada çalışmamam gerek. Öyle durumlar yaşanabiliyor. O yüzden belli bir mekân olması o konudan iyi de oluyor. Bildiğin insanla tanışyorsun. O samimiyetini arttırıyorsun. Eğer iki tarafta iyi bir eğilimdeyse çok güzel işler çıkabiliyor (Görüşmeci 1).

Benim için yorucu. Şu yüzden yorucu ben çok fazla eşya atışmak zorundayım bir davulcu olarak. Çünkü dediğim gibi mekanlar genel olarak tahsis etmiyorlar size birçok şeyi ve sıkıntı şu ki mekândan mekâna da neyi tahsis edip neyi tahsis etmedikleri de değişiyor (Görüşmeci 15).

²⁹ Buna dair saha alıntıları İkinci Bölüm'de Sorunlar başlığı altında bulunmaktadır.

Diğer taraftan müzisyenler çalışma mekanını değiştirebiliyor olmaktan da memnun olabilirler. Sabit mekân bir rahatlık getirebilecekken gezgin olmanın motivasyonu artırdığı bazı görüşmeciler tarafından iletilmiştir. Sabit bir mekânda çalışmanın daha az maddi getirisi olması durumunda müzisyenler mekân değiştirmeyi tercih edebilmektedirler;

Çünkü sabit olarak daha az fiyata anlaşmamız gerekiyor. Sabit olduğu için. Sana da bir düğün garantisi sunuyorlar tabii ki. Ve daha sonra işte ben şehir değiştirdim. Kendi orkestramızı kurduk falan, orkestrayı büyütünce fiyatımız da arttı tabii ki. En az dört beş kişilik orkestrayla çıkıyoruz şu an. Onu da sabit salonlar kaldıramaz yani, öyle bir fiyat. Bir de zaten sabit sıkılırız artık öyle her gün bir salonda çalmaya, durum böyle. Tamamen fiyattan dolayı yani ve sabitten sıkıldığımız için (Görüşmeci 23).

Veya mekân değiştirebilme kolaylığını bu aşamada bir koruyucu olarak kullanabilmektedirler; “Şöyle ben çok farklı mekanlarda çalışıyordum önceden ama şu son bahsettiğim grubumla ayda bir, aynı mekânda çalışıyoruz orayla bir anlaşmamız var. Anlaşmamız da şey. Yani Anadolu Yakası'nda sadece orada çalışıyoruz. Onlar da bize buna karşılık bir cumartesi gününü ful veriyorlar” (Görüşmeci 15).

Müzisyenlerin yaptıkları işe göre birkaç patronu olabilir. Eğlence mekânı müzisyeninin patronu mekân sahibiyken, düğün müzisyeninin patronu hem düğün sahibi aile hem de düğün salonu sahibidir. Bu patronlar sürekli farklı mekanlarda çalmaktan ötürü değişmektedirler. Patronlar da işlerin kısa süreli olması sebebiyle müzisyenlerle çok muhatap olmayı tercih etmeyebilirler. Ünlü arkasında çalan bir müzisyen için ise patron ünlü müzisyen ve menajerdir. Orkestralarda sözleşmeli çalışan müzisyenlerin ise patronu orkestra için referans olan kişiler olabileceği gibi orkestranın maestrosu, sponsorlar, şirketin İnsan Kaynakları departmanı da patron olabilir. Özel müzik dersi verenler için çalıştıkları kurs veya çocuk öğrencinin velisi patron olabilir. Sokak müzisyenleri içinse bağlı oldukları belediyelerin ilgili bölümleri veya çalıştıkları kurumsal kamusal alanların (örneğin metro) idareleri patron olabilir. Bir müzisyenin aynı anda müziğin farklı alanlarında çalıştığını düşünürsek aynı anda birden fazla ve sürekli değişen patronlara sahip olabilirler.

Müzisyenlerin grup dinamikleri içinde bütün süreçleri ayarlayan, parayı alan ve bölüştüren iç patronları olabilir. Bu patronun yaklaşımı ve idaresi grubun geleceğini direkt olarak etkiler. “Önceki seferlerde yani grup elemanlarını bulma hani patrone parayı alıp onları bölüştürmeye atıyorum. Öyle şeyler” (Görüşmeci 7).

Maddi anlamda asla bir patrona denk gelmedim. Daha eşitti o anlamda her zaman. Yani şu anki gruplarımda da eski gruplarımda da. Ama hani daha böyle egosal ya da böyle statü diyeyim o anlamda patronajlık oluyor ister istemez. Ama maddi olarak olmadı (Görüşmeci 14).

Bir diğer aktarım ise mekân patronları tarafından müzisyenlerden diğer sahne çalışanlarına dair patronluk taslamasının talebine dair olmuştur. Sahnenin hazır olması, kabloların doğru takılabilmesi için müzisyenin sert olması ve bir yanlış durumunda çalışanları azarlaması beklenmektedir. Bu aktarım sadece bir tonmayster tarafından yapılmıştır, diğer alanlarda bu tarz bir talepten bahsedilmemiştir;

Çünkü ne kadar dişlerin varsa ne kadar böyle tırnaklarını çıkarırsan o kadar kolay olur. Bu müzik sektörü yamyam insanı, böyle baskı kuran insanı sever tam tabiriyle. Galiba burada da belli psikolojik dinamikler var. Yani işte oradaki o çocuk elli liraya kablo topluyor. Siz neyin peşindesiniz diyen insanlar naif kalıyor ve herkesin hakkını savunmaya çalışan o tutum sevilmiyor. Vahşi insanlar, direkt net konuşan ‘kardeşim ne yapıyorsanız yapın, önü umurunda değil. Bu işi çözeceksin. Bitti’ diyen bu insanı istiyorlar (Görüşmeci 12).

Seyirciler de doğal olarak mekâna ve zamana göre değişmektedir. Bazı zamanlar müzisyenlerin üzerinde seyirci baskısı kurulmaktadır veya müzisyenler seyirciler tarafından talepkâr ve tehditkâr bir tutumla karşılaşabilirler. Bu durumda seyirci, patron gibi bir hesap verme merciisi olmaya yaklaşabilir çünkü bu yaklaşım benzer bir yerden, para vermek üzerinden kurulan bir hiyerarşiye dayanmaktadır. Bu durum müzisyeni zorlamakta ve denge kurulması gerektiren başka bir ilişkiyi devreye sokmaktadır.

4.2.1.5. Kurumsallaşma

Krueger, Frank Sinatra'nın müzik gruplarının ticari işletmeler olarak değerlendirilebileceğine dair kendisinde bir ışık yaktığını belirterek müzik gruplarının kurum olması hakkında şunu söylemektedir; “Bir müzik grubu da diğer tüm küçük işletmeler ve birlikler gibi bir kurumdur. Garaj gruplarından senfoni orkestralarına kadar müzik grupları, endüstriyel örgütlenmenin ekonomik alanının enstrümanları kullanılarak incelenebilir” (Krueger, 2020, s. 79).

Müzisyenleri endüstriyel bir organizmanın parçası olarak düşündüğümüzde onları ekonomik elemanlar olarak düşünmek de kaçınılmazdır. Grup üyeleri bir iş üzerine için anlaşmış ve iş bitiminde paylarını alan kişilerdir, fakat sektör yeterince kurumsallaşmadığı için böyle görünmez. Müzisyenler performansın yanında sosyal medya yönetimi, reklamcılık, menajerlik, aranjörlük, iş geliştirme vs gibi farklı uzmanlık gerektiren alanlarla da uğraşmak zorundadırlar çünkü henüz meşhur olmadıysa ve bir sermayesi yoksa bütün bu uzmanlıklara ayıracak bir bütçesi de yoktur. Meşhur olduktan sonra ayrı uzmanlıklarda kişiler istihdam edebilir ve bir şirket gibi davranabilirler.

Bu maalesef müzik bence yeterince kurumsallaşamamış bir sektör hala Türkiye'de. Çünkü profesyonel bir alan olarak bakılmıyor zaten müziğe. Yani şöyle bir algı yok. Biz müzisyeniz; biz sadece müziğimizi yaparız işte bir sesçi olur sesi o yapar bir görselci olur görseli o yapar. Sosyal medyayı yönetecek biri olması lazım. Sosyal medyayı o yönetir. Yok. E şimdi ben müzisyenim. Ben sahnemi de kendim buluyorum, sosyal medyamı da kendim yönetiyorum. Ticari ilişkilerimi de geliştiriyorum, alacağım parayı da ben konuşuyorum. Bir menajerim yok çünkü. Bunu yapan gruplar var. Yok mu? Var. Ama buralara gelmek için ne yapmak gerekiyor? Biz daha çözemedik şu an müzisyenler olarak. Ama bu insanlar ne yapıyorlar? nasıl yapıyorlar bunu yani çok yüksek gelir standartlarına gelmek lazım ki bu işi şeylerine ayırabilesin kollarına ayırabilesin diye düşünüyorum (Görüşmeci 15).

Kurumsal bir yapıya ulaşamamanın yarattığı zorluğu aynı görüşmeci şöyle aktarmaktadır; “Bu sefer kalite düşüyor işte. Gelişim yavaşlıyor. Çünkü sosyal

medyayı görselini ben yapıyorum. Ben ne anlarım görselden. Ya bunu bilecek birinin yapması lazım” (Görüşmeci 15).

Bazı müzisyenler çalıştıkları mekân sebebiyle daha kurumsal bir yapının içinde yer alıyor olabilirler. Örneğin vapur ve metrolarda çalan müzisyenlerin bir işçilik bağı olmasa da (yani maaşa bağlı olmasalar da) mekanlar özelinde uyması gereken kurallar vardır, çalışma zamanı ve mekanlarını müzisyenlerden talepleri topladıktan sonra kurumlar belirler. Kendilerinden sorumlu kurum çalışanıyla sürekli temas halindedirler. Mekânın kontrolü yerel yönetimler tarafından organize edilmektedir.

Metro Ulaşım AŞ özelleştirilmiş belediye şirketi. Temel olarak İBB'ye bağlı. Ama kendi içinde otonom bir kurum. Ulaşım AŞ. Kendi içinde halkla ilişkiler falan gibi bir bölümü var. Halkla ilişkilerle ilgili bir müdür. Bizim izin meselelerine bakıyor. Ayrıca izinleri olduklarını bilmiyorum bir yerden geçtiğini de söylüyorlar. Konsey gördü, onlar karar verdi falan gibi laflar dönüyor. Ama kim olduklarını bize söylemiyorlar. Vapur da teknik olarak İBB'ye bağlı. O da şehir hatları dönem firmaya ait. Onlarda da sırf bu işle ilgilenen bir kişi oluyor. Onunla çalışıyorlar. Mesela metroda halkla ilişkilerin bir şey müdürü bakıyor. Şiftleri ve istasyonları vapurda beğenmiyorsa insanlar aralarında değiştirebiliyor. ‘Ben bunu istemiyorum, şunu isteyen var mı?’ Falan diğerleriyle de konuşup değiştiriyorlar. Metroda değiştirme yapamıyorsun. Temel olarak sistem böyle (Görüşmeci 20).

Bir grubun kurumsallaşması yani yeterli maddi gelir elde edebilmesi için o grubun elemanlarının birbirine güvenen, birbirini destekleyen, aralarında iş bölümü yapan kişiler olması ve elemanlarının yeterince sabit olması gerekmektedir. Diğer türlü müzisyenler bir grubun içine dahil olmadan farklı kişilerle ve tarzlarda, mekanlarda performans gösterirler. Bu iki seçenek arasında bireysel seçimler rol oynar. İkisinin de avantaj ve dezavantajları bulunmaktadır. Müzisyenin içinde bulunduğu ve iş ürettiği yapı farketmeksizin, güvenceli bir iş yaşamı ve işçilik hakları için müzik endüstrisinde sözleşmeler, sigorta ve vergi konularında bir kurumsallaşma olması gerektiği açıktır.

4.2.2. Proleter Güvenceleri

Hayatınızı müzisyen olarak geçirme kararı kritik bir karardır ve korkutucudur; çünkü sizi güvenlik ağından mahrum bırakır. Birçok arkadaşınız deli olduğunuzu; asla başaramayacağınızı söyleyecektir. Ebeveynleriniz nasıl geçineceğinizi dert edinecektir. Kulüplerde ve restoranlarda çalan müzisyenlerin çoğu bir başka işte daha çalışmak zorunda. Billy Joel (Alper, 2018).

Müzisyenlerin günlük ve tek seferlik işleri için kullanılan gig işini Foti (2017) preker dönemin bütün işleri için kullanmaktadır. Müzisyenler çoğunlukla geçici, parça başı işlerde kayıt dışı gig işlerinde çalışmaktadırlar. Patronların sigorta ödememe dayatmasından ötürü mecbur kaldıkları için kayıtlı sektörde ancak serbest meslek erbabı olarak yer edinebilmektedirler. Çoğu müzik işinde sigortasız çalışmaktadırlar çünkü kazandıkları parayla talep edilen sigorta ücretini karşılamak mümkün değildir, üstelik işverenler belediye gibi devlet kurumu olduğu durumda bile sigortasız işlere rastlanmaktadır. Müzisyenler ise deneyim kazanmak, sektörde yer edinmek, tanınmak için sigortasız çalışmayı kabul edebilmektedirler.

Standing'in işçi sınıfının güvenceleri olarak paylaştığı yedi güvenceyle müzisyenlerin durumu karşılaştırılırsa görülecektir ki yüksek istihdam oranı ve fırsatlarını sunan emek piyasası güvencesi müzisyenler için bulunmamaktadır. Sektörün küçük olması sebebiyle istihdam olanakları çok kısıtlı kalmaktadır. Çok düşük ücrete veya bedavaya, sınırsız tercih imkanıyla sınırsız sürede müzik dinlemeye olanak sunan platformlar ve korsan müzik bu istihdamı kısıtlayan nedenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sektörün ve canlı müzik mekanlarının denetlenmemesi ve kalitesinin düşük tutulması da emek piyasası güvencesizliğinin bir diğer sebebi olarak önümüzde durmaktadır. Müzisyenler için iş ağlarına girmenin zorluğu, akreditasyon sisteminin olmaması sebebiyle güven sağlamanın zorluğu yine istihdamın önündeki diğer engeller olarak değerlendirilebilir. İşverenlerin denetlenmesini, işçilik haklarını korumak için önlemler almayı ve yaptırımları uygulamayı kapsayan istihdam güvenliği de müzisyenler için söz konusu değildir. Müzisyenler işçilik haklarına ulaşamamakta, bunun için örgütlü bir mücadele verememektedirler. Sigortasız ve kayıtsız çalışma oranının yüksekliği, işçilik haklarına dair bilgi düzeyinin düşüklüğü

ve bu durumları yeniden üreten sebepler ikinci ve üçüncü bölümde incelendiği üzere; emeğin karşılığını maddi değil, alkış ve sevgi gösterileriyle almayı kabul etmek, deneyim kazanmak amacıyla sömürülmeyi kabul etmek, sevdiği işi yapmak algısı, özgürlük ve otonomi algısı, müzisyenlik mesleğine dair algılar, emeğe dair farkındalık eksikliği olarak güvencesizliği beslemekte birçok müzisyenin işçilik haklarından mahrum kalmasına sebep olmaktadır. Tsioulakis ve Ali Fitzgibbon emeğin karşılığını almama tutumun güvencesiz bir sektörde genel bir risk teşkil ettiğine dair uyarılmaktadırlar "bu uygulama, 'tüketicilerin' sanatçılardan ücretsiz bir hizmet alma hakkına sahip olduğu şeklindeki yaygın fikri normalleştirme riskini taşıyor" (FitzGibbon & Tsioulakis, 2020, s. 4).

Statü ve gelir olarak yukarı hareketin sağlanmasına dair fırsatları, mevki elde etme fırsatlarını garantileyen ve vasıfların giderek geçersizleşmesinin engellenmesini kapsayan iş güvenliği müzisyenlik için geçerli değildir. Bu alanlar hiç düzenlenmemiş durmakta ve eğer bir statü kazanımı gerçekleşiyorsa da tesadüfen veya torpille gerçekleşmekte, bir sistemi bulunmamaktadır. Müzisyenler kariyerlerinin gidişatına dair bir öngörüye sahip olamadan ve sürekli risk alarak çalışmaya devam etmektedirler. Seyirciye karşı güvenliği, dijital güvenliği, iş kazalarına ve uzun süreli meslek hastalıklarına karşı sağlanan güvenliği, gece geç saatlerde eve dönüşün güvenliğini garantileyen hakları kapsayan çalışma güvenliği de müzisyenler için maalesef mevcut değildir. Bir diğer güvence olan vasıfların yeniden üretiminin güvenliği, çıraklık ve istihdam eğitimi gibi yöntemlerle vasıf kazandırılması ve bunların kullanımına ilişkin güvenceyi kapsamakta ve müzisyenler için farklı anlamlar ifade edebilmektedir. Vasıflar müzisyenlerin deneyimi ve kendini kanıtlamasıya kazanılabileceği gibi öğrenciliğini yaptığı ustalar veya iyi referanslar da vasıf sahibi olmak için iyi bir aracı olabilirler. Üniversitelerde 'usta' olarak anılan kişilerden alınan eğitimler müzisyenler için iyi bir referans olabilirken, kurslarda ve özel derslerle eğitim alanlar için kuvvetli bir referans çoğunlukla bulunmamaktadır. Üniversiteler icra eğitimi için belirli bir yaş sınırı uygulamakta hatta birçok üniversite kendi bünyesinde bulundurduğu ortaokul ve lise düzeyindeki kurumlardan mezun öğrencilerine öncelik vermektedir. Bu sistemde üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerin özel kursları hariç belli bir yaş sonrasındaki müzisyenleri desteklemediği söylenebilir. Vasıfların yeniden üretilmesinin bir güvencesi olmaması sebebiyle bir kişiye icracı olarak güvenilmesi için diplomanın dışında kişisel referanslara ihtiyaç

duyulmakta ya da müzisyenin kendisini sahnede kanıtlamış olması gerekmektedir. “Asgari ücret mekanizması, gelir sınıflandırılması, kapsamlı sosyal güvenlik, gelir eşitsizliğini azaltmak ve düşük gelirlilere destek olmak için ilerici bir vergi sistemi gibi yöntemlerle yeterli bir sabit gelirin sağlanması” olarak uygulanacak gelir güvenliği için müzisyenlerin kısa vadede varlığına en çok ihtiyacı duydukları güvenlik türü denilebilir (Standing, 2014a, s. 26). Görüşmecilerin aktarımları bu güvenlik türünün bulunmamasının yanı sıra bu güvenliğin önünde duran engelleri de açıkça göstermektedir. Bağımsız sendikalar ve grev hakkını kapsayan temsil güvenliği, müzisyenler için bulunmayan bir güvenlik türü olarak yine karşımızda durur. Müzisyenlerin katılımı geniş ve temsil gücü bir sendikaları bulunmamakta, örgütlenme oranı müzisyenler arasında çok düşük kalmaktadır. Meslek değil iş kolu esasına göre sendikalaşma zorunluluğu, toplu sözleşmenin önünde duran yapısal sorunlar sendikaların önünü kapatmaktadır.

Fordist dönem proletaryasından üretim aracı olarak da farklılaşan prekarya, telefon ve bilgisayar gibi dijital araçlarla ilişkisel, duygusal ve dijital emek kullanarak post-fordist dönemin gayri maddi ürünlerini üretmenin mümkün olması sebebiyle dijital araçları üretim aracı olarak kullanmaktadır (Foti, 2017). Üstelik dijital üretim araçlarının sahipliğini prekaryanın proletaryadan ayrıldığı nokta olduğunu ifade etmektedir. Müzisyenler de dijital araçları bir üretim aracı olarak kullanmaktadırlar; dijital araçlarla ağlar, ilişkiler kurar, besteler yapar, kariyerlerini sosyal medyayla, influencer’lıkla devam ettirirler. Sosyal medya ve teknolojinin gelişiminden önce üretim sadece sahneyle sınırlıyken, müzisyenin yine vokal kordu, bedeni gibi üretim araçları bulunmaktaydı; bugün ise üretim araçları eski araçlarla beraber çoğalmış durumdadır. Prekarya ile müzik işçileri üretim araçlarına sahip olmaları noktasında yakınlaşmaktadır.

Sonuç olarak müzisyenler proletaryanın sahip olduğu güvenlik türlerinden hiçbirine sahip değildir ve bu müzisyenler için yeni bir durum değildir. Müzisyenlik, müzik işçiliği yeni oluşmuş bir meslek değildir ve meslek sahipleri yüzyıllardır bu güvencelerden yoksun çalışmışlardır. Üstelik müzisyenlerin önceden de ürettiği ancak bugün yeni yeni emek olarak adlandırılan post-fordist emek biçimleri olarak duygusal ve ilişkisel emek biçimleri, hak talep etmenin önüne geçebilmektedir. Preker çalışma şartlarından ötürü yoksulluk sınırında yaşayan müzisyenler geçinebilmek için başka

işler yapmaktadır çünkü sigortalı ve tam zamanlı bir işe girmek asıl işi bırakmak anlamına gelecektir; bu durum preker işlerde çalışanların geçimini sağlamak amacıyla başka preker işler yapmak zorunda kaldıkları savıyla birebir uyumlu görünmektedir (Dudu vd., 2022). Dolayısıyla mesleğini preker şartlarda sürdürmeye çalışanların yine yarı zamanlı, atipik, parça başı başka işler yapmak zorunda kalmaları prekariteyi sürdürmektedir. Öte yandan, bu güvencelere nispeten sahip olduğu söylenen çekirdek kadro bir yönüyle müzisyenler arasında da mevcut denilebilir. Örneğin devlet kurumlarında çalışan kadrolu müzisyenler bu çekirdek kadronun üyeleri olarak sosyal haklara sahip nadir müzisyenlerden çoğunlukla yaşlılardan, daha erken işe girmişlerden ve sözü geçenlerden oluşmaktadır. Devlet Opera Ve Balesi Genel Müdürlüğü'nde kadrolu çalışan müzik işçileri için “teşvik ikramiyesi” uygulaması bulunmaktadır ancak bu uygulama herkes için geçerli değildir; ancak özel şartları sağlayanlar bu haktan yararlanabilmektedir. Seçim ölçütlerinin net belirlenmemiş olması torpil ihtimalini ve güvensizliği artırmaktadır (Haber Sol, 2020). Sözleşmeli çalışanlara mobbing uygulayanlar çoğunlukla çekirdek kadro üyeleridir. Standing'in dediği gibi standart sözleşmelerle çalışanlar değişime direnç gösterebilmekte, bu direnç görüşmeciler tarafından da dile getirilmektedir (Standing, 2014a).

4.2.3. Belirsizlik ve Kaygı

İkinci bölümde görüleceği üzere görüşmecilerin %86'sı çalışma koşullarında belirsizlik yaşadıklarını, %95'i güvencesiz bir çalışma hayatı olduğunu beyan etmektedir. Müzisyenler her an iş gelmesine ve işin her an iptaline hazırlıklı olarak yaşamaya çalışmakta ve bu değişiklikler karşısında yaşanan kayıplar için herhangi bir koruyucu mekanizmayla korunmamaktadırlar. İş takvimlerindeki ve ücretlerindeki değişkenlik ve belirsizlik, müzik sektöründeki esnekliğin sonucu olarak müzisyenlerde kaygı oluşturur, onların hareket kabiliyetini ellerinden alır, düzenli bir hayattan ziyade karışık, iş ve boş zamanının da birbirine karıştığı bir hayat bırakır. Görüşmeciler kaygılı, stresli hissettiklerini belirtirler; bu koşullar görüşmecinin tabiriyle onları “yarınsız bırakır.” Bu durumu Standing prekarya için “geleceğin gölgesi olmadan yaşamak” olarak tanımlamakta ve prekaryanın değişim gücünü sektöre uğratacak bir durum olarak görmekte üstelik belirsizlik güvencesizlik ve kaygılı yaşamın prekaryayı şiddete, uyuşturucuya, intihara sürükleyebileceğini düşünmektedir. Pandemi döneminde derin yoksullukla mücadele eden müzisyenlerin

intiharı, Standing’ın uyarısıyla örtüşür.³⁰ Diğer yandan Standing bu umutsuzluk ve hayal kırıklığını değişim potansiyeli olarak yorumlar ancak bu durum müzisyenler için bir itici güç oluşturuyor gibi görünmemektedir. “Yani bir de hayallerini erteliyor; belirsizlik bende sayısız hayal kırıklığı da yaratmıştır. Ben burada şöyle çalarım, böyle çalarım, bunu yaparım falan diyorsun ve iptal ediliyor. Sonra hayal kırıklığı duvarıyla uğraşıyorsun” (Görüşmeci 8). Gelecekle bağının olmaması, sayısız hayal kırıklıkları, müzisyeni mücadeleden ziyade umutsuz, sorumluluk almaktan çekinen bir duruma getirebilmektedir.

4.2.4. Tanıma/Tanınma Prekarizasyonu

Butler’ın literatüre dahil ettiği bu prekarizasyon türü müzisyenlerin çalışma hayatında sürekli karşı karşıya kaldığı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır (J. Butler, 2015). Müzisyenler hem düzenli çalışma arkadaşlarına hem de düzenli çalışma mekanına sahip olmamaları sebebiyle sürekli yeni insanlar ve mekanlarla bir tanıma, güven oluşturma süreci başlatıp ilerletmeden sonlandırırlar çünkü bu güven ilişkisi bir sahne süresi için uzun kalmaktadır. Üstelik bu süreçleri idare edebilmek için sürekli ilişkisel ve duygusal emek üretmeleri gerekmektedir. Diğer yandan çalışma şartları ve ekonomik şartlar sebebiyle müzik gruplarının sürekli dağılma riski bulunmakta, bu da müzisyenleri hem yeni biriyle çalışmanın güvensizliğiyle hem de verilen emeklerin boşa çıkmasıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Müzisyenin seyircilerle ilişkisi de aynı tanıma süreçlerinden geçmekte; bu ilişki performans esnasında veya dışında eleştirilme, yuhalanma, nesne fırlatılma, saldırıya uğrama gibi çeşitli riskler barındırmaktadır. Her performans seyirciyle müzisyenin “ilk karşılaşması”dır çünkü seyirci kitlesi her seferinde birbirinden farklıdır, sinerjisi hiçbir zaman aynı değildir ve bu “ilk karşılaşmalar” müzisyenler için Butler’ın tanımladığı anlamda bir prekariteye sebep vermektedir. İlk karşılaşmalar, farklı insanlarla farklı yerlerde çalışmak güvencesizliğin yanında müzisyenlerde heyecan da yaratır ancak genel olarak müzisyenlerin çalışma ve ekip arkadaşlarının sabit olmasını tercih etmesi, mekancılığı sevdiklerini belirtmesi ve çok fazla farklı mekânda çalmanın yorucu olduğunu belirtmeleri aslında bu durumla ilgili yaşadıkları prekaritenin bir dışa vurumudur. De Peuter ve Cohen sanat sektöründe dayanışma örgütlerinin serbest

³⁰ Yoksulluk ekonomik göstergelerin yanı sıra bir sosyal dışlanma ve sistematik eşitsizlik durumudur, derin yoksulluk ise açlık sınırının altında yaşama, temel beslenme, bakım, barınma, sağlık, psikososyal destek giderlerini karşılayamama durumudur (Derin Yoksulluk Ağı, 2020).

meslek çalışanı üyelerine ortak çalışma alanları sağladığından bahseder. Bu tür dayanışmalar esnekliğin yarattığı yıpranmanın etkisini azaltmakta ve işçiler arasında karşılıklı dayanışma, iş birliği ortaya çıkarmaktadır (De Peuter & Cohen, 2015). Çalışma mekânının ve arkadaşlarının değişkenliğinin yarattığı prekaritenin fark edilmesi ve bunun için önlemler alınması gerekmektedir. Diğer taraftan tanınmak ve tanınmak müzik sektörü özelinde görünürlükle ilişkilendirilebilir çünkü hem sahne esnasında görünmek hem de ünlü olarak yaygınlaşmak, bilinmek, görünmek müzisyenlerin mesleği içinde tanınmayı ifade eden iki önemli kariyer adımıdır. Görünmezliğin ve tanınmamanın müzisyenlerin önünde bir prekarite olarak durduğu çünkü işlerinin devam etmesinin görünürlüklerine bağlı olduğu söylenebilir. Tanınırlığı kaybetme korkusu yani bir nevi tanınma prekaritesi müzisyenleri grev yapmaktan, haklarını savunmaktan alıkoymaktadır çünkü müzisyenler sahneyle, ünlülükleriyle, kariyerleriyle tehdit edilmektedirler. Görünmezlik prekarizasyonun bir aracı olarak işlemekte ve bunu bilen işverenler durumu kendi lehlerine kullanmaktan çekinmemektedirler.

4.2.5. Göçmenlik

Standing, göçmenliği yurttaşlık haklarından yararlanamama, sınırlı haklara sahip olma üzerinden ele almakta, Jørgensen ise buna bir ek yaparak göçmenliğin prekarizasyona sebep değil, prekarizasyonun göçmenliğe sebep olduğunu yazmaktadır. Türkiye’de müzisyenler için prekarizasyon göçe sebep olmaktadır. İstanbul kültür ve sanat aktiviteleri için Türkiye’nin en çok istihdama sahip olan şehridir, büyük iletişim ağları İstanbul’da bulunur, müzik kariyeri yapmak isteyen birçok kişi bu sebeplerle İstanbul’a gelir. Görüşmeciler hem yaşayabilecekleri hem de müzik işi yapabilecekleri İzmir ve Ankara olmak üzere alternatif iki şehir önermişlerdir. Birkaç kişi ise Edirne (Keşan), Bursa, Muğla (Bodrum) gibi şehirleri ve Bulgaristan’ı seçenek olarak belirtmiş, iki kişi önümüzdeki aylarda başka bir ülkeye göç etmeyi planladıklarını aktarmıştır.

Pandemi dönemindeki işsizlik ve sonrasındaki ekonomik kriz, İstanbul’daki kira krizi, deprem riski ve kentsel dönüşüm gibi sebeplerle son yıllarda İstanbul’dan dışarıya göç hızlanmıştır. 28 Aralık 2022 tarihinde TÜİK tarafından yayınlanan İç Göç İstatistiklerine göre 2021 yılında İstanbul en çok göç alan il ve aynı zamanda en çok göç veren il olmuştur (TÜİK, 2022). 2021 yılında 408165 kişi İstanbul’dan başka illere

göç etmiştir. Müzisyenler yaşadıkları yoksulluk sebebiyle göç bakımından etkiye en açık meslek gruplarından biridir (Çınar, 2022). Nitekim görüşmecilerin aktarımları bu kırılganlığı desteklemektedir.

Bir sürü müzisyen arkadaşım memleketine dönmek zorunda kaldı mesela. Pandemiden itibaren başladı... Kiramın iki buçuk katını nasıl ödeyeceğim ben müzisyenim ve pandemideyiz falan. Şimdi bir de mesela böyle ittir kaktır üç bin beş yüz lira yaptılar bu evin kirasını ama ben tabii şimdi yeni yeni rakamlar güncellendiği için burada her sabah şükrederek kalkıyorum. Çünkü hani tek başıma yaşamak ne demek? Yani ve insanlar dört bin, beş bin liraya odalar tutuyorlar yani. Bu ev resmi olarak aslında apartman görevlisi dairesinden bozma. Hani öyle yani yine böyle bir dört ayak üstüne düştüm ve hani şükür halindeyim ama tabii o kadar fazla şey yaşadık ki hem ülkenin ekonomisini hem de pandemi. Ama yine de kırk üç yaşında kendimi burada görmüyordum. Çünkü otuz beş yaşında deniz gören bir evde oturuyordum ve onu iki kişi müzisyen arkadaşım ile ben karşılayabiliyorduk o kirayı. Şimdi hatta tek başıma bir eve girebildiğim ve demografik olarak bana benzeyen insanlara yakın oturabildiğim için şükür hissetmeliyim gibi geliyor (Görüşmeci 5).

Görüşmeciler ev sahibiyle sorun yaşamakta ve taşınmak zorunda bırakılmaktadır. “Yok yani ben bu evi kapatmak zorunda olduktan sonra ev tutabileceğim bir şeye sahip değilim. On beş binlerden falan başlıyor burada kiralar korkunç bir rakam.” (Görüşmeci 19). Yirmi üç görüşmeciden on ikisi kirada yaşadığını, diğer on bir kişi ise İstanbul’dan göçme ihtimalinin olduğunu belirtmektedir. Göç etme riski bulunanların oranı görüşmecilerin %48’ine tekabül etmektedir. Bu kişiler çoğunlukla kirada yaşayan müzisyenlerdir.

4.2.6. Boş Zaman, Zaman ve Mekânda Muğlaklaşma

Prekaryanın boş zamanıyla iş zamanı birbirine karışmış haldedir; müzisyenler içinse çalışma zamanının müzisyenler dışındaki herkes tarafından boş zaman ve eğlence aktivitesi olarak görülmesi, müzisyenlerin iş zamanının anlamını yitirmesine sebep olmaktadır. Alanda kimi görüşmeciler sahnenin kendileri için de eğlence zamanı olduğunu belirtmiş, kimileri sahneyi çalışma zamanının dışında tuttuğunu ancak öncesindeki trafik, hazırlık, prova gibi aşamaları çalışma zamanından saydığını ifade

etmiştir. Müzisyenler de sahne esnasında eğleniyor olabilirler ancak aynı anda sorumluluk taşımakta ve çalışmaktadırlar bu sebeple müzisyenlerin sınırları salondaki diğer insanlardan farklıdır; eğlence mekanındaki eğlence, huzur, mutluluk aslında müzisyenin bedensel, ilişkisel ve duygusal emeğinin ürünüdür. Günlük hayatın farklı akması, çalışma saatleri ve mekanlarının eğlence sektörünün içinde yer alması sonucu müzisyenler farklı bir algıya sahip olmaktadır. Farklılaşan gündelik hayatları ve çalışma düzenleriyle müzisyenler sosyalleşme anlamında da zorluk yaşamaktadırlar. Müzik sektörü dışındaki arkadaşlarıyla sosyalleşememekte, anlık değişen takvimleriyle sosyal hayatları kırılğan hale gelmektedir.

Yani müzikle uğraşmayan insanlarla arkadaşlarınla falan zor görüşüyorsun. İşte hafta sonu seni konserin var. O insanların hani cumartesi, pazar tatili varsa işte ikisinden birinde görüşmen lazım. Ama bizim de genelde çaldığımız günler oluyor, ya oraya geliyorlar ya gelemiyorlar hiç konuşamıyoruz. Müzisyen olmayanlarla sosyalleşme anlamında bir zorluk var (Görüşmeci 17).

Müzik işçilerinin tatilleri, dinlenme zamanları değişmiştir. Müzisyenler arasında çoğu zaman kendileri için iş mekânı olan bar, konser gibi klasik eğlence mekanlarına gitmeyenlere de rastlanmıştır. Daha geç saatte uyanmalarının sebebi gece geç saatlere kadar çalışmaları, hafta içi çarşıda kahve içerken görülmelerinin sebebi çalışma saatlerinin ve günlerinin farklı olmasındandır. Boş zamanları da prekaryanın gibi yoğunlukla iş kovalamakla geçer ancak yoğunlukla Ezop'un 'Ağustos Böceği ve Karınca' fablındaki gibi aylak olarak etiketlenirler. Bu fabl müzisyenlere dair düşüncenin yansımasının güzel bir örneğidir. Prekaryaya etiketleri müzisyenlere de takılmaktadır.

Prekaryanın kamusal alandan yavaş yavaş çekildiğini yazan Standing'in söylemi müzisyenler için geçerlidir (Standing, 2014a). Müzisyenler kamusal alanda var olur çünkü performans özünde kamusaldır. Ancak müzisyenler aslında iş için kamusal alanda var olur, boş zamanlarında ekonomik şartlar sebebiyle kamusal alandan çekilmek zorunda kalırlar. Üstelik eğlence sektöründe çalıştıkları için haftasonları, yılbaşı, özel günler gibi standart eğlence zamanlarında hep çalışıyor oldukları için böyle günlerde toplumun diğer kesimleri gibi eğlenen tarafta yer alamazlar. Boş

zaman müzisyenlerde daha farklı işlemekte, eğlenmek algısı ve zamanı daha farklı bir anlam taşımaktadır.

Müzisyenlerin çalışma zamanları ve mekanları sürekli değişmektedir. Bu hızlı değişim ve takvimsizlik zaman ve mekânı iyice muğlaklaştırır. Standing prekaryanın zamanın kontrolünü kaybettiğini yazmaktadır, aynı zamanda zamanın kontrolünün kaybı müzisyenlerin yaşadığı durumu ifade etmektedir. Zamanı kontrol etmeye çalışan bir müzisyen işlerini teker teker kaybeder çünkü müzisyen ağlarda bir nevi hızlı ve yedek müzisyen olabildiği sürece var olabilir. Her an iş gelme ve işin her an iptal olma ihtimali müzisyenleri ekonomik olarak kırılgan kılmasının yanı sıra onları sosyal olarak da kırılganlaştırmaktadır.

4.2.7. Yönetimsel Prekarizasyon ve Öz Prekarizasyon

Müzisyenlerin atipik çalışma biçimlerinin içinde tutulması, uygun bir sigorta sistemi geliştirilmemesi, çalışma şartlarının iyileştirilmemesi, mekanların ve patronların denetlenmemesi, asgari ücret uygulamasının bulunmayışı, yani müzisyenlerin yapılandırılmamış ve denetlenmeyen bir sektörde çalışmak zorunda bırakılmaları yönetimsel prekarizasyondur. Hatta temel eğitim ve müzik eğitimi müfredatında insan hakları, işletme, ekonomi, sosyoloji gibi eğitimlerinin eksikliği onları sömürüye daha açık bir hale getirmektedir çünkü diğer yandan telif hakları gibi çalışılmamış ve sadeleştirilmemiş konular müzisyenlerin bilgi sahibi olmasını engeller ve hak ihlalleri için açıklık oluştururlar.

Sömürü; kapsayıcı kanunlar, denetimler ve yaptırımlarla önüne geçilebilecek bir durum olmasına rağmen müzisyenler yıllardır aynı koşullarda çalışmak zorunda bırakılmaktadırlar. Üstelik müzisyenler içinde bulundukları durumu kendilerinin suçu ve sorumluluğu olarak görme eğilimindedirler. “En azından sevdiğim mesleği yapıyorum”, “müzik sektörü zaten böyleydi bile bile girdik”, “ben sorumluluğunu aldım o yüzden kimseyi suçlayamıyorum”, “ailem zaten hobi olarak yap demişti” gibi söylemler bütün bu prekarizasyonu öz prekarizasyon olarak gördüklerini göstermektedir. Neoliberal politikalar neticesinde öz ve yönetimsel prekarizasyon arasındaki sınırlar muğlaktır ve sorumluluk bireye yüklenmektedir. Müzisyenlerin içinde bulundukları durumun sorumlusunun kendilerinin olduğunu düşünmeleri de aslında yönetimsel prekarizasyondur çünkü sorumluluğun bireysel olduğunu

düşünmek sistemdeki değişiklik talebine ket vurmaktadır. Sektörde kapitalin bölüşümünde oransal olarak büyük farklar bulunmakta ve yapılacak düzenlemeler ve denetlemeler kapitalin toplandığı patronları, şirketleri ve yıldızları rahatsız edecektir (Arditi, 2021); bu sebeple müzik sektöründeki sistemin devamı patronlar için gereklidir ve prekarizasyon kendi kendine değil, yönetsel olarak gerçekleşmektedir.

Bir diğer yönetsel prekarizasyon ise müziğe uygulanan politik baskılar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir; politik baskılar sektörü daraltmakta ve istihdamı düşürmektedir. Son yıllarda birçok performans sahnesi kapanmış, festivaller durdurulmuş, üniversite şenlikleri yasaklanmıştır. Müzisyenler denetlenmeyen, bakımı yapılmayan eski ve küçük mekanlara mahkûm edilmişlerdir. Diğer yandan müzisyenler tehdit edilmekte ve meslekleri alçaltılmaktadır. Bu baskılarla beraber müzisyenler geleceğe dair korku ve belirsizlik duymakta, mesleğin icra alanının kalmayacağına dair kaygı taşımaktadırlar. İlegal değilse başka hiçbir meslek alanının ortadan kalkacağına dair kolay kolay bir korku duyulmazken müzisyenlik ve diğer sanat alanları bu tehditle sürekli karşı karşıyadır. Tehditler zaten güvencesi olmayan çalışma alanını daha güvencesiz hale getirir, yaşam hakkına müdahale gibi temel ve dokunulmaz insan haklarına dair yeni tehditler ortaya çıkarır. Bütün bu tehditler ve daraltılan ifade alanı mesleği tamamen prekerleştirmektedir ve bu prekarizasyon Türkiye'nin siyasi konjonktürü açısından hem müzisyenlere hem de belli bir kesime yönelik uygulanan yönetsel bir araçtır.

4.2.8. Müzisyenler Prekaryaya mı?

Yapılan durum tespitleri neticesinde müzisyenlerin çalışma koşullarının preker olduğu aşıkardır, müzisyenlik için hiçbir zaman güvenceye sahip olamamış bir meslek grubu bile denilebilir. Standing'in prekaryayı tanımlama biçimleri müzisyenler için değiştirmeden kullanılabilir; müzisyenler her an çalışmaya hazır, iş bakımından alternatif olmaması, kayıtsız çalışan, sosyal gelirden mahrum olan, iş temelli kimliği bulunmayan, dayanışma ve aidiyete sahip olmayan, eğitim düzeyinin çok altında işler yapan, yan haklar ve sigortadan mahrum, şu ana kadarki en zayıf kültürel, sosyal, sivil, politik ve ekonomik haklara sahip ve olanı da kaybeden, kendi zamanını kontrol edemeyen, sendikalaşamayan, işsizlik korkusu altında yalnızlaşan, sosyal destek mekanizmasından mahrum, kendini emekçi görmeyen kişilerdir (Standing, 2014a). Müzisyenler Standing'in prekaryalık şartlarının -uzmanlaşamayan hariç- neredeyse

hepsini sağlamaktadırlar. Sosyal destek mekanizmaları açısından bir fark görülür; Türkiye’de aile ve arkadaşlığa yüklenen anlamlardan ötürü prekarya diğer ülkelerde olduğu kadar yalnızlaştırılmamıştır. Standing’in prekaryanın ayırt edici yedi özelliği olarak sıraladığı özelliklerin neredeyse hepsi müzisyenlerde mevcuttur. Müzisyenler Standing’in tanımlamalarına göre prekaryanın ta kendisidir.

Belirsizlik, müzisyenler için bir diğer önemli preker yaşam koşullarındandır. Bir görüşmeci belirsizliğin ünlü/ünsüz fark etmeksizin Türkiye’de bütün müzisyenler için geçerli olduğunu ifade etmektedir. Müzisyenler preker koşullar içerisinde yaşamakta ve çalışmaktadırlar;

Böyle bir ortamda nasıl belirsizlik olmaz ki? Bu şey için de geçerli bu arada en profesyonel, en ünlü kimse Türkiye’de, onun için de geçerli. E mesela Gülşen örneği, birden işleri iptal oldu. Yani herhalde belirsiz meslek müzisyenlik. Bunun ünlüsünden çok iş yapanından, az iş yapanına, düşündüğümüz herkes için geçerli. Bir şey yok belli bir skalası yok. Maalesef böyle, toplumsal olaylar çok etkiliyor (Görüşmeci 8).

Müzisyenler yüksek olmayan işçilik kimliği ve kimlikteki muğlaklaşmayla Aslı Vatansever’in “işçi olmak istemeyen işçiler” tanımına benzemektedirler (Vatansever, 2013). Çalışma arkadaşlarının ve mekanlarının sabit olmaması, işin organizasyonunda farklı görevlerde bulunuyor olmak, kurumsallaşmamış bir sektör müzisyenlerin işçilik kimliğini aşındırmaktadır. Diğer yandan müzisyenler de politik ve sendikal temsiliyetinin, ekonomik güvencelerinin olmayışından, yüksek eğitim seviyelerinden ve içinde bulundukları sanat ağlarından ötürü prekarya gibi düşük politik ve ekonomik kapitale, yüksek kültürel kapitale sahip görünmektedirler (Foti, 2017). Foti de destekleyici biçimde yaratıcı sınıfla prekaryanın ortak olduğunu, ikisinin de ekonomik ve siyasi olarak dışlandığını yazmaktadır. Prekarya için yapılan eleştiriler müzisyenler için de geçerlidir; müzisyenler uzun süredir preker şartlarda çalışmakta üstelik onlar için proletaryanın gibi bir refah dönemi bulunmamaktadır. Daha fazla grubun preker olması ve çeperden merkeze doğru yer değiştirmiş olması müzisyenlerin de hak talebi için ortaklaşmak ve görünür olabilmek için fırsat bulabileceği anlamına gelebilir, bu sebeple post-fordist dönemde müzisyenler kendilerini daha iyi anlatacak ve sosyal haklar talep edebilecek alan bulma ihtimaline sahiplerdir.

4.3. Prekaryanın Örgütlenme ve Dayanışma Biçimleri

“Güvencesizliği aşmanın kısa süreli yolları olsa da önemli olan sosyal korumanın güçlendirilmesi ve dayanışma ve örgütlenme özgürlüğünün garanti altına alınmasıdır” (Standing, 2017, s. 181).

Standing prekaryayı potansiyelleri açısından hem umut vaat eden bir öncü grup olarak görmekte hem de prekaryanın yaşadığı umutsuzluk ve belirsizlik sebebiyle sağa kayacağı endişesini taşımaktadır. Özellikle prekarya içindeki üçüncü kesim olarak tanımladığı grubun eğitim seviyesi sebebiyle emekçilik bağlamında ilerici bir vizyona sahip olduğunu yazmaktadır (Standing, 2014a). Bu üçüncü kesim öncü prekaryanın öncü fraksiyonu olarak, büyük dönüşümü başlatma ihtimali en yüksek olan gruptur (2014a). Peki prekarya bu dönüşümü nasıl başlatacak ve sürdürecektir?

Prekaryanın değişim gücünü Standing hayal kırıklığı, belirsizlik ve güvencesizlikte bulmakta ancak kolektif bir bilinç ve talepler oluşmadığı için prekarya henüz “ilkel asilik” döneminde ve getirebileceği tehlikelere açık bir durumda bulunmaktadır (Standing, 2017, ss. 41-42). Vatansever ise hayal kırıklığının örgütlülüğü besleyecek bir potansiyel olduğunu ancak umut kırıcı bir etkisi olabileceğini belirtir. Yine de hayal kırıklığının “sınıf bilincinden, siyasi projelerden daha etkili bir sistem karşıtı faktör olabileceğini” düşünmekte ve hatta küresel ölçekteki prekarya eylemlerinin hayal kırıklığı sayesinde ortak paydada buluştuğunu yazmaktadır (Vatansever, 2013, ss. 16-17). Diğer taraftan, Standing prekaryanın sağa kayma potansiyeli olduğunu düşünürken Foti (2017) gerçekleşen eylemleri referans göstererek buna karşıt bir görüş belirtir ve prekaryanın çoktan sola yöneldiğini yazar. Foti, prekaryanın politizasyonunun; partileşme politikaları, faşizme ve ırkçılığa karşı mücadele ve genç işsizliğine ve bunun sebebi elitlere karşı yapılan protestolar olmak üzere üç alanda gerçekleştiğini yazmaktadır (Foti, 2017). Foti’ye göre prekarya ancak kendisine özgü yeni organizasyonel biçimlerle bu motivasyonu bir örgütlenmeye dönüştürebilecektir (2017). Sanayi proletaryasının sendika ve siyasi partilerle elde ettiği kazanımları prekarya bilgisayar aracılığıyla kurduğu ve dahil olduğu sosyal ağlar ve çevrimiçi platformlarla elde ederek siyasi dışlanmayı aşmaya çalışmaktadır (Foti, 2017).

4.3.1. Yeni Örgütlenme Biçimleri

Ali Artun, Harris ve Morran'ın (2004) kitabına referansla örgütlenme biçimindeki dönüşümü; “Bürokrasinin süreklilik, hiyerarşi ve iş bölümü ile tanımlanan örgütlenme biçimlerinin yerini adhokratik; geleceğin hızlı hareket eden, bilgi bakımından zengin, kinetik örgütü”ne; insanının dönüşümünü ise “eskinin örgüt insanın”dan yeni “ilişkisel insan”ına doğru gerçekleştiğini yazmaktadır (Artun, 2014, ss. 45-46’da atıfta bulunulduğu gibi). Adhokratik örgütsel yapı, post-fordizmin ağ tipi ilişkileneşine ve onun ilişkisel insanının örgütlenme biçimi olarak saha verileriyle doğrulanmaktadır. Fordist dönemin sendikal örgütlenmesi post-fordist dönemde yeteri kadar kapsayıcı olamaz, üstelik gücü yeni ilişkileneşme tiplerinden ötürü azalmış durumdadır. Standing’e göre sendikalar dünyanın çoğu yerinde prekaryanın güvencesiz durumunu kapsayan çalışmalar yapmamaktadır. Sendikaların esnek emeği dışarıda bırakarak sadece işçi sınıfına odaklanıyor olması prekaryada sendikal yapıya dair şüphe uyandırmaktadır (Standing, 2014a); sendikaların alanını genişletmemesi sebebiyle prekaryanın yeni mekanizmalar oluşturması gerekmektedir (Standing, 2017). Bu yapı veya yapılar “sendikaların yanı başında ancak sendika dışında” olmalıdır ve yapı bütün atipik çalışma biçiminin içinde yitip gidenleri içine alacak büyük bir ağ yaratabilmeli ve prekaryaya toplu sözleşme gücü sağlayabilmelidir (2017). Sosyal medya ve ağlar dünya çapında büyük eylemler gerçekleştirme potansiyeline sahiptir ancak sosyal medyada başlayan itirazlar pasif bir ifade biçimi olarak kalırsa yeterli olmayacaktır; itirazların eyleme, bilince ve yapılandırılmış taleplere dönüşmesi şarttır yoksa prekarya “ricacı konumundan” çıkamayacaktır. Standing sosyal medya ağlarının henüz bu aşamaya gelemediğini yazmaktadır (Standing, 2017, ss. 195-197).

Bunu yapabilecek aslında örgütleyebilecek bir şeyin olması lazım. Birliğin olması, güç birliğinin olması lazım çünkü diğerleri böyle bireysel inisiyatif olarak oluyor ya da işte biraz sosyal medya kampanyasının örgütlediği bir şey oluyor. Sınırları belli olan ya da tamamen belirsiz olan bir eylem biçimi oluyor. Bu da bunun da ses getirmesi mümkün değil (Görüşmeci 3).

ILO’ya göre prekaryanın işçilik ve sosyal haklarını ele geçirebilmesi için eski örgütlenme biçimlerinin yeni araçlar ve yeni stratejilerle yeniden canlandırılması gerekmektedir. ILO Standing’in aksine Avustralya Sendikalar Konfederasyonu,

Alman IG Metal (The German IG Metall), Peru’da Peru İşçi Genel Konfederasyonu (CGTP), Malezya’da Malezya Sendikalar Kongresi (MTUC), Cezayir’de Cezayir İşçileri Genel Sendikası (UGTA) gibi sendikaların hareket alanını prekaryayı kapsayacak şekilde düzenlediğini ve kazanımlar elde ettiğinden bahsetmektedir (ILO, 2012).

İşleri değil işçileri örgütlenme iddiasıyla tarihsel Industrial Workers of the World (IWW) hareketinin ABD’de yeniden canlanmaya başlaması ve sendikaların değil “işçi hakları savunucularının” harekete liderlik etmesi Standing’e göre prekarya için uygun olabilecek bir yapının örneği olarak değerlendirilebilir. Bu harekette sendikal hakların talebi değil temel işçi haklarının talebi dile getirilmekte, birçok atipik çalışanın ve fast-food çalışanlarının dahil olduğu eylemler sendikalar değil sosyal gruplar ve çalışanlar tarafından örgütlenmektedir (Standing, 2017). Bir diğer örnek olan “Sesini Duyur”³¹ örgütleri, döneme uygun ve prekaryaya eylem alanı sunabilecek hareketlerden olabilir; ancak içerisinde “ev emekçileri kooperatifleri, işçi merkezleri, taksi sürücüler grupları”nı barındıran “Örgütlü Sesler” örgütlenmenin önündeki engelleri aşmak için çalışmakta ancak henüz kanıtlanmış örgütler olmadıkları için gücünün sönümlenmesi riski bulunmaktadır (2017, s. 194). Bu hareketler eylem alanını genişletmeye çalışarak doğru olanı yapmaktadırlar çünkü artık klasik patron-işçiden ziyade; işverenler, taşeronlar ve işçilerin olduğu bir üçlü ilişkiden söz edilmesi gerekmektedir (Standing, 2017). Örneğin Standing’in verdiği örneklerden biri olarak Jamaika’daki ev emekçileri sendikası, işverenlerle pazarlık aşamasını atlayarak işverenlere belirli kurallar ve yaptırımlar getirmesi için İşverenler Federasyonu ile görüşmeler yapmayı tercih etmektedirler (2017). Bir başka örnek olarak ise Hindistan’daki siyasi partiler, sendikalar, tefeciler, bürokrat ve sivil toplumu harekete geçirmeye çalışan Serbest Çalışan Kadınlar Birliği’ni (SEWA) gösterir (2017). Standing bütün bu örneklerdeki birlik eylemlerini; “meslek grupları adına pazarlık yapmak; kendi bankası ve mikro-krediler üzerinden finansal hizmetler sunmak; firmalar aracılarla ve devletle pazarlık yapmak; devletin her kademesinde lobicilik yapmak” üzere dört faaliyet üzerinden kurgulamaktadır (Standing, 2017, s. 196)”. Standing’in prekarya için önerisi ise, örgütlenme özgürlüğünü garantilerken bir çeşit örgüt olan mesleki toplulukları da mutlaka yeniden inşa etmek için çabalamak gerekliliğidir.

³¹ Orijinalinde “voice organization” olarak geçiyor, çevirmen itiraz örgütü olarak çevirmiş biz kendi çevirimizi kullanmayı tercih ettik.

4.3.1.1. Standing’in Prekarya Bildirgesi: “Mesleki Toplulukları Yeniden İnşa Edin”

Standing loncaların önemli mesleki birlikler olduğunu savunmakadır ancak 1980’lerde ortadan kaldırılan mesleki birlikler ve loncaların “rantçılık ve ustalık taslamak gibi” olumsuz durumların kaynağı olduğunu da belirterek ve bunlara dikkat ederek daha denetlenebilir ve yapılandırılmış mesleki birliklerin yeniden canlandırılması gerektiğini savunmaktadır (Standing, 2017, ss. 185-186). Loncaların iş kalitesi standartları, etik kurallar, sosyal koruma mekanizmaları ve eğitim ve terfi sistemleriyle önemli yapılar olduklarını, bu sistemlerin loncaları çok güçlü kılması sebebiyle de rant ve imtiyaz alanına dönüşerek elitlerin yöneticiliğinde kapalı bir cemaat haline geldiğini yazar. Diğer yandan devletin bütün bu sistemleri bünyesinde toplamasının ise meslekleri belirsiz kıldığını ve devletin hızlı hareket kabiliyetinin olmaması sebebiyle de mesleklerin güncelden kopuk, eski sistemlerle kurgulu kaldığını; bu durumun da hak ihlallerine sebep olduğunu belirtir. Standing’in (2017) iddiasına göre devlet bu sistemleri bünyesine ilk aldığı anda meslekleri yeniden yapılandırmış ve bu yapıyı elitler, maaşlılar, profesyoneller, çekirdek işçiler ve prekarya olarak kurgulamıştır; prekaryanın kendi meslekleri içerisinde bu kategorizasyondan kurtulabilmesi için meslek örgütlerinin yeni bir yapılandırmayla canlanmasını önemli bulur (Standing, 2017). Standing (2017) meslek birliklerine; “uluslararası bir mesleki akreditasyon sistemi kurulmasını, lisanslandırmanın iptalini, mesleki düzenlemeye katılımın genişletilmesini, iş birliği içinde yapılan pazarlıkların desteklenmesini, mesleki sosyal korumanın desteklenmesini” önermektedir. Halihazırda müzik sektöründe var olan meslek birlikleri çalışma alanları açısından kısıtlıdır (Standing, 2017).

Standing (2017) “Lisanslandırmayı Geri Sarın” bölümünde lisanslandırmanın sağlık ve güvenlik gibi riskli alanlardaki belli meslekler dışında kaldırılmasını ve yerine getirilecek uluslararası akreditasyon sistemiyle beraber çalışan kişinin uzmanlığına dair bir öngöründe bulunulabileceğini belirtmektedir. “Akredite olmamış bir boyacı ya da tesisatçının sunacağı hizmetin riskini almak tamamıyla sizin özgür tercihiniz olur” (Standing, 2017, s. 201). Hem de çalışanlar sistemin uluslararası olması sebebiyle bu sistemle beraber uzmanlıklarını ve deneyimlerini diğer ülkelerde kaybetmemiş, sıfırdan başlamak zorunda kalmamış olacaktırlar. Müzisyenler arasında da

müzisyenlik kimliğinin muğlaklaşmasına sebep olarak gösterilen mesleğe girmenin kolaylığı ve niteliğe dair ölçüm sisteminin olmayışı, meslek birliklerinin “müzisyen kartı dağıtmada” yetkinlik alması gerekip gerekmediği tartışma konusu olabilmektedir. Standing (2017) mesleki birliklere, mesleki düzenlemelerin etik bağlamda yaratacağı sorunlardan ötürü salt meslek içi uzmanlar tarafından yapılmaması gerektiğini; temsiliyetin kapsayıcı olmasına ve prekaryanın eşit söz hakkının olmasına dikkat edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bir meslek ya da zanaat üzerinde yönetim iddiasında bulunan bir birlik ya da kurul varsa bu yapıda, geçici sözleşmeler ve adayları da kapsayacak şekilde mesleğin bütün kademelerinin kurullarda temsil edilmesi gerektiği yasal bir zorunluluk olmalıdır. İdeal olarak hepsinin, mesleki paylaşımda eşit olarak temsil edilmeleri gereklidir (Standing, 2017, s. 202).

4.3.2. Sanat ve Örgütlenme

Müziğin bizi eğlendirmek, ilham vermek, teselli etmek ve hatta iyileştirmek gibi eşsiz bir gücü var (IFPI, 2022b).

Howard Becker sanatın farklı insanların iş birliğini gerektirdiğini ve sanatın genelinin müzik işiyle benzer organizasyon biçimlerinde var olduğunu yazmaktadır (Becker, 2013). Hughes'un (1971) “görevler paketi”ne atıfta bulunarak, mesleklerin dinamiklerini anlamak için görevler paketine başvurmak gerektiğini ifade etmektedir (Standing, 2017, s. 219).

Aslında, sanat yapma durumları, bir kişinin her şeyi yaptığı ve en küçük faaliyetlerin ayrı kimselerce yapıldığı iki uç arasında bir yerde bulunur. Çeşitli alanlarda çalışan işçiler geleneksel bir "görevler paketi" geliştirirler. Bir sanat dünyasını analiz etmek için, onun kendine özgü işçi tiplerine ve her bir işçi tipinin yerine getirdiği görevler paketine bakarız (Becker, 2013, s. 44).

Sanat işlerinde görev dağılımı gayri ihtiyaridir ancak görevlerin içeriği sebebiyle bu dağılımın değişmesi mümkün olabilmektedir ve Becker üyelerin uzlaşmasıyla bu dağılımın tamamlandığını yazmaktadır (Becker, 2013). Sanatçılar sürekli başkalarıyla iş birliği halinde olmak zorundadırlar ve aslında çalıştıkları herkesi ve onların da iş birliği içerisinde olduğu kişileri kapsayan bir ağ içerisinde dirler ve en sonunda her ne

kadar tek bir kişinin ürünü olarak gözüксе de sanat ürünü aslında kolektif emeğin ürünüdür (2013). Müzik başından beri tek bir kişiyle var olabilse de daha çok kolektif bir iş bölümünü içeren ve müzik işi taraflarının yıllarca ciddiyetle ele alıp öğrendiği ve her icrada uyguladığı harmoni ve senkronizasyonu diğer mesleklere göre içinde daha fazla bulunduran bir meslektir. Kolektif, harmonize, senkronize ve ağlarla çok geniş bir çevreyle iletişimde olup çalışan bu grubun örgütlenmesi nasıl bu kadar zor olabilir?

De Peuter ve Cohen (2015), kültürel endüstri işçilerinin örgütlenmeye yanaşmamalarının ve dolayısıyla sanatta prekaritenin sebeplerinden biri olarak otonomi algısından bahsetmektedirler. Müzik işçileri için de geçerli olan otonomi algısı daha çok “özgür olmak ve özgür kalmak arzusu” olarak dillendirilmektedir ve kolektif çalışma yaşamına dair gösterilen çeşitli tutumlar ve örgütlenmemeye ilişkisi bulunmaktadır (De Peuter & Cohen, 2015).

De Peuter ve Cohen (2015), otonomiye yaratıcı, estetik otonomi ve iş yeri, çalışma otonomisi olarak iki yönlü değerlendirmektedirler. Anlaşılacağı üzere ilki sanatçılar tarafından özgürce, kimseye bağlı olmadan ve etki altında kalmadan üretimi ifade ederken ikincisi bir patrona bağlı olmama, özgürce istediği yerde çalışabilme, hesap vermeme üzerinden kurgulanmaktadır. Yazarlar ise (2015) bu iki kurgunun başlı başına bir özgürlük olmadığını ve gerçekten özgür olabilmek için zihindeki özgürlük ve otonomi sınırlarının genişletmesi gerektiğine dikkat çekmektedirler. Yani sanat işçileri gerçekten otonom olmak istiyorlarsa; sosyal güvencelerini geri almaya çalışmalı, emeğine sahip çıkmalı ve hakkını aramalı, yoksulluk sınırında yaşamayacak şekilde standart istihdamla çalışan işçilerin sahip olduğu hakları talep etmeyi öğrenmelidirler (De Peuter & Cohen, 2015). Aktivistlerin mevcut çabalarından yola çıkarak özerklik kavramı; “işçilerin çabalarını, emek güçlerinin bağlı olduğu koşullar üzerinde kolektif olarak kontrol sahibi olmayı, kültürel üretimin baskın örgütlenmesini sorgulamayı, sosyal güvenliği standart istihdamdan ayırarak bağımsız çalışmayı sürdürmenin yollarını aramak ve işle ilgili alternatif anlam sistemleri üretmeyi” içerecek şekilde genişletilebilir (De Peuter & Cohen, 2015, s. 306).

Prekariteden çıkış için otonomi algısı genişletilmelidir yoksa “özgürlük” ve “otonomi” algısı hak aramanın önünde durmaya; dar anlamda, önü arkası düşünülmemiş ve küçük çaplı tutulan otonominin mesleki ahlak olarak dayatılması devam edecektir.

Kültürel istihdamda ne tür bir örgütlenme olabileceğine dair yaptıkları araştırma sonucu De Peuter ve Cohen (2015), üç odak noktası önerirler. İlki ABD’deki iki yüz otuz beş bin üyeli Freelancers Union’dan aldıkları “karşılıklı yardım” terimidir. Bu terim sendikanın standart istihdamın dışında kalan üyelerine kaynak havuzu oluşturma, kaynakları havuzda toplama ve kaynakları yönetme yöntemiyle sağlanan sağlık ve sigorta desteğini ifade etmektedir. Sendika bu uygulamalarıyla üyelerine bir “güvence ağı” sunmuş olmakta; eşitlik ve dayanışmayı güçlendiren bir yöntem olarak üyelerini bir yandan prekariteden korumaktadır (De Peuter & Cohen, 2015, s. 307). Üstelik kira ve masrafları paylaşarak ortak çalışma alanlarında bir araya gelme imkânı sunan bu tür oluşumlar, serbest çalışanlara sosyal bir çevre ve çalışma alanı sağlaması bakımından da destek sunmuş olmaktadır. Böylelikle aslında esnek üretim biçimlerinin zaman ve mekândan yoksun kalmış işçileri zaman ve mekânın kontrolünü yeniden ele geçirmek için gerekli dayanışmayı göstermiş olurlar (De Peuter & Cohen, 2015).

İkinci terim ise “aşağıdan gelen politika”dır (De Peuter & Cohen, 2015). Standing’in de gerekli gördüğü gibi, en dışlanmış kesimlerin bile karar alıcı noktalarda içerilmesi gerekir çünkü yukarıdan yapılan politika aşağıyı göremez, uygun çözümleri getiremez; yalnızca sorunu yaşayanlar ne tür çözüm gerektiğini bilirler ve onların seslerinin mümkün olduğunca çok yer bulması bu tür oluşumlar için önemlidir. Örneğin 1986 yılında Kanada’daki Bağımsız Sanatçılar Sendikası (Independent Artists Union) temel gelir için yaptığı eylemler, yazdığı politik talepler sayesinde aşağıdan talep edilen bu hakkı elde ettiler. Üstelik sanat kavramının emek olarak oturmasını sağladılar ve sanatçının sanatsal özerkliğini onun maddi koşullarına bağlayarak bir politika yürüttüler. Bütün bunlar aşağıdan gelen taleplerle gerçekleştirildi (De Peuter & Cohen, 2015). Kanada sonraki yıllarda sendika ve örgütlerin çağrısıyla serbest meslek erbabı kültür işçilerine toplu sözleşme hakkı da tanıdı (2015). Yazarlar (2015), emeğin post-fordist üretim biçimleri bağlamında tartışılmasıyla beraber devletten sanat için fon ve destek talep eden bir kültürden, standart istihdam dışında kalan işçiler için güvence talep eden bir kültüre doğru

dönüşüm yaşandığını ve bunun aşağıdan gelen politikanın güzel örneklerinden biri olduğunu yazmaktadırlar (De Peuter & Cohen, 2015). Bu bir yandan algıda da gerçekleştirmiş olan dönüşüm mesleğin sürdürülebilirliği ve çalışanlarının insan haklarına uygun biçimde yaşamlarını idame ettirmeleri için büyük önem arz etmektedir. “İşçiler ve örgütleri, aşağıdan gelen kültürel politikanın kapsamını genişletmek için sınıflar arası, sektörler arası örgütlenme gibi zor bir göreve girişmelidir.” (De Peuter & Cohen, 2015, s. 312)

Üçüncü olarak ise yazalar karşıt terminoloji (*counter-interpellation*) oluşturmak gerektiğini yazmaktadırlar. Post-fordist emek biçimlerinin emek olarak görülmekte zorlanması sanatçıların emeğini görünmez kılmakta ve bu bir çeşit öz prekerleşmeye (*self precarization*) sebep olmaktadır (De Peuter & Cohen, 2015). “Serbest çalışan (*free agent*), yaratıcı sınıf gibi etiketlerin sınıf ve güç ilişkilerini nötralize eden girişimci kimlikler ve neoliberal çerçeveler” olduğunu yazmakta ve etkisini; “Genel olarak, bu çeşitli terimler, çağdaş yaratıcı endüstrilerde işin, işçilerin ve işyerlerinin anlamı üzerine yapılan bir yarışmadaki voleybolcular” olarak açıklamaktadırlar (De Peuter & Cohen, 2015, s. 312). “Sevdiğin işi yap” söylemi de aynı amaca hizmet etmektedir (De Peuter & Cohen, 2015) ve örgütler bu konuya ilişkin faaliyet yürütmelidirler. Örneğin İngiltere Müzisyenler Sendikası (UK Musician’s Union) çalışan müzisyenlerin hobici olarak görülmelerine karşı bir kampanya gerçekleştirmiş ve kampanyada mesleki kimliği ele almanın yanında işçilik kimliğinin de ele alınması önemli bir adım olmuştur (De Peuter & Cohen, 2015). Occupy Wall Street hareketinin bileşenlerinden Arts&Labor grubu “sanat işçisi” (art worker) kategorisini yeniden ortaya sürmekte ve şöyle eklemektedir; “Bizler sanatçı ve stajyer, yazar ve eğitimci, sanat işleyicisi ve tasarımcı, yönetici, küratör, asistan ve öğrencileriz. Hepimiz sanat işçisiyiz ve %99’un üyesiyiz” (De Peuter & Cohen, 2015, s. 314).

4.4. Türkiye’de Müzik İşçileri Örgütlenmesi

Müzisyenler 1950’lerden günümüze dek örgütlü hareketin içinde yer almaktadırlar. Bu bölümde müzisyenlerin kurduğu veya yer aldığı sendikalardan tarihsel olarak kısaca bahsedilecek, sendikaların müzik alanındaki kazanımlarına yer verilecek ve müzisyenler arasındaki -sendika dışında kurulan- dayanışma biçimleri incelenecektir. Müzisyenlerin örgütlenme biçimleri, kurumları, motivasyonları yıllar içinde ekonomi

politikalarına ve siyasi konjonktüre bağılı olarak değişime uğrasa da var olmaya devam etmektedir.

4.4.1. Sendikal Örgütlenme

Müzişyenler 18 No'lu Konaklama ve Eğlence İşleri İşkolu ile ve 10 No'lu Ticaret, Büro, Eğitim ve Güzel Sanatlar İş kolları içerisinde sendikal faaliyetlere dahil olabilmektedirler. 1951 yılından bugüne dek İstanbul, Ankara, İzmir, Adana merkezli kurulmuş ancak içlerinden (TÜMİS) Eskişehir, Bursa, Kocaeli, Kayseri ve Bandırma'ya şube açan müzik işçileri sendikaları bulunmaktadır (Sezen, 2010).

1980'de yaşanan darbeye kadar müzik emeği alanında birçok sendika aktif olarak çalışma yürütmüş, darbe sonrasında sendikaların çoğu kapanmış veya faaliyetlerini azaltmışlardır. Bu sendikalar kuruluş yılları sırasıyla; Türkiye Müzişyenler Sendikası, Ankara Batı Müziği Müzişyenleri Sendikası, Müzişyen ve Sahne Sanatkarları Sendikası, Türkiye Türk Musiki Folklor ve Sahne Sanatkarları Sendikası (AR-İŞ), Ege Bölgesi Müzik, Sahne ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası (EMGİS), Çukurova Türk Hafif Batı Müziği İşçileri Sendikası (ÇMS-İŞ), Türkiye Perde ve Sahne Sanatçıları Sendikası (PERSA-İŞ), Tüm Müzik ve Sahne İşçileri Sendikası (TÜMİS Eski Adı Türkiye Müzik İşçileri Sendikası), Ticaret Büro Eğitim ve Güzel Sanatlar İşçileri Sendikası (SOSYAL-İŞ), Türkiye Çağdaş Müzişyenler Sendikası (ÇAğDAŞ AR-İŞ), Türkiye İleri Müzik-İş Sendikası (MÜZİK-İŞ), Türkiye Serbest Müzişyenler Sendikası, Türkiye Perde, Sahne ve Güzel Sanat İşçileri Sendikası (TÜRKİYE MÜZİK-İŞ), Serbest Müzişyenler Sendikası, Çukurova Müzik-İş, Toleyis (İç Anadolu Müzik ve Sahne İşçileri Şubesi) ve Müzik ve Sahne Sanatçıları Sendikası (MÜZİK-SEN) olarak verilebilir. Zamanla bazı sendikalar kapanmış veya birleşerek bugüne dek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Örneğin Müzik-İş ve Türkiye Serbest Müzişyenler Sendikası 1978 ve 1979'da TÜMİS'e katılmışlar (Çırık, 2020), TÜMİS ise 1983 yılında kendini feshederek Türk-İş'e bağlı Türkiye Otel Lokanta ve Eğlence Yerleri Sendikası TOLEYİS'e katılmıştır. 1984 ve 1989 yılları arasında müzik alanında bir sendikalaşma faaliyetine rastlanmamıştır ancak TOLEYİS yöneticileri ve kurucuları 1989'da başka bir sendikanın kurulmasında rol almışlardır; Müzik ve Sahne Sanatçıları Sendikası (MÜZİK-SEN). 34. Yılıının içinde bulunan Müzik-Sen bugün hala aktif olarak sektörde direkt müzik işçileriyle ilgili var olan tek sendikadır.

10 No'lu İş Kolunda faaliyet gösteren sendikanın maalesef üye sayısı çok düşüktür, 2023 Ocak verilerine göre sadece 28 üyesi bulunmaktadır (Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2023). Çırıkta bunun sebebini şöyle açıklamaktadır;

Özellikle ülkemizde yürürlükte bulunan çalışma, sosyal güvenlik ve sendikal yasalarının bu çalışmalara uygunluk göstermemesi, işkolu düzeyinde faaliyet gösteren mevcut sendikaların müzik alanında çalışan emekçileri bünyelerine almamaları ve işkolu barajları nedeniyle müzik sanatçılarının işkolu düzeyi yerine meslek sendikası olarak örgütlenmek zorunda kalmaları ve daha da önemlisi müzik emekçilerinin sendikal örgütlenme konusunda isteksiz davranmaları gibi etkenler ağırlık taşımaktadır (Çırıkta, 2018a).

TÜMİS'in 1980 yılındaki üye sayısı 2335, Müzik-Sen'in 1994 yılındaki üye sayısı ise 994'tür (Sezen, 2010, ss. 37-38). Sendikalaşma oranları 1980'lerden itibaren dünya genelinde düşüşe geçmiştir ancak Türkiye'deki rakamlar müzisyenler özelinde bir sendikalaşmadan söz edilemeyecek bir yerde durmaktadır. Günümüzde başka sendikalar içinde müzik işçiliğine dair dalı, şubesi bulunan sendikalar bulunmaktadır. Örneğin 10 Numaralı İş Kolunda bulunan Birlik Sendikası bünyesinde Müzik Emekçileri Örgütlenmesi bulundurmaktadır ("Müzik Emekçileri", t.y.). Sendikanın toplam üyesi 930 olmakla beraber Müzik Emekçileri Örgütlenmesi bünyesinde kaç üyesi olduğu bilinmemektedir (Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2023).

1992 yılında kurulan ve bugüne kadar gelen Kültür Sanat ve Turizm Emekçileri Sendikası (Kültür Sanat Sen), Kamu Emekçileri Sendikaları Konfederasyonu (KESK)'e bağlı bir kamu çalışanları sendikasıdır. Sendika devlet kurumları bünyesinde çalışan müzik işçileriyle ilgili kampanyalar ve çalışmalar gerçekleştirmektedir (Kültürsanatsen, 2021).

Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) altında 2011 yılında kurulmuş olan Antalya merkezli 18 No'lu İş Kolunda kurulmuş Devrimci Turizm İşçileri Sendikası, (DEV TURİZM-İŞ) Müzik Emekçileri Şubesinde turizm iş kolunda çalışan müzisyenler için çalışmalar yürütmektedir (*Tarihçe: Turizm İş kolu Sendikal Mücadele Tarihinden Bizim Tarihçemize*, t.y.; Yaşar, 2020) .

Türkiye’de ilk meslek birliği olan Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ise, telif alanında Ankara Hafif Batı Müziği Sanatçıları Sendikası öncülüğünde sendikaların ve sivil toplumun örgütlü çağrısıyla 1986 yılında kurulmuştur. Türkiye’de Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği (MSG) ile Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) olmak üzere üç meslek birliği bulunmaktayken; 2021 yılının haziran ayında Türkiye İcracı Sanatçılar ve Müzisyenler Meslek Birliği (TSMB) ismiyle dördüncü meslek birliği kurulmuştur. Meslek birliklerinin çalışma alanı 5846 Sayılı Kanun’la sınırlandırılmıştır dolayısıyla işçilik hakları, sosyal güvenlik hakları ile ilgili çalışmalar yürütememektedirler.

4.4.2. Sendikaların Faaliyet Alanları ve Bugüne Dek Kazançları

Sendikalar -aslında bugün pek konuşulmasa da- müzisyenler için birçok kazanım elde etmişlerdir. TÜMİS Facebook üzerinden bütün araştırmacıların kullanımı için bugün arşiv niteliğinde bir sayfayı ulaşılabilmektedir. TÜMİS Ankara’nın çalışmalarıyla beraber Çakın, Gala ve Beethoven Gece Kulübü, Wiener Vald Taverna, Yeni Süreyya Gazinosu, Villa Gazinosu, Lalezar Gazinosu ve Kübana Gazinosu işyerlerinde toplu iş sözleşmesi imzalanmış, sendika yirmi eğlence yerinde daha toplu iş sözleşmesi yetkisi almış ve ancak 1980 darbesi sebebiyle bu süreci sonlandıramamıştır (TÜMİS, 2015).

1977 yılında altmış eğlence iş yerinde genel uyarı direnişi gerçekleştirilmiş, işyeri sahipleri tarafından yapılan yasadışı uygulamalara karşı da düzenli olarak kısmi ya da toplu iş bırakma ve direniş eylemleri organize edilmiştir. Üstelik bu toplu iş bırakma eylemlerinden birinin neticesinde işçiler %50 ücret artışı almışlardır. 1979’da sekiz şehri kapsayan beş bin müzik işçisinin dahil olduğu altı günlük bir iş bırakma eylemi gerçekleştirilmiş ve netice işçilerin lehine olmuştur. İlk grev 1980 yılında Ankara’da Wiener Vald Taverna işyerinde gerçekleştirilmiş ve neticesinde toplu iş sözleşmesi imzalanmıştır. Ramazan ayı ücret indirimi denen uygulamanın kaldırılması sağlanmış, ayda iki defa yapılan sigorta ödemeleri adı altındaki kesintilerine karşı dava açarak uygulamanın değiştirilmesinde rol oynamışlardır. Ayrıca Müceyla Sezen’in yaptığı görüşmelerde bir görüşmecinin aktarımıyla görüleceği üzere; TÜMİS’in döneminde Taksim’de iş ücretlerinde anlaşılamayan müzisyenlere karşı bir gazino sahibi Bursa’dan müzisyen getirme tehdidinde bulunması üzerine Taksim’deki tüm müzik işçileri bir

geceliğine iş bırakmışlar ve eylemden sonra işçiler istedikleri ücrette anlaşabilmışlardır (Sezen, 2010).

TÜMİS yargı yoluyla bütün müzik işçilerini kapsayan önemli kazanımlar elde edilmesine öncü olmuştur. Örneğin müzisyen ile patron arasındaki ilişkinin istisna akdinden çıkarılıp ve hizmet akdi sözleşmesine dayandırılmasını sağlamış ve bunu Yargıtay Kararlarıyla güvenceye aldırılmıştır. Bu kararlarla müzisyenin statüsü işçi olarak kabul edilmiş ve müzisyenler işçilikten doğan hakları kazanmışlardır. “Bu doğrultuda, sendika üyelerin iş yasalarından kaynaklanan kıdem, ihbar tazminatları, yıllık izin, ulusal bayram ve genel tatil izinleri alacakları, fazla çalışma ücretleri ve sigortalılık haklarının elde edilmesi konusunda yüzlerce alacak ve tespit davası açılmış ve bu davaların hemen tamamına yakını Sendika üyeleri lehine sonuçlanmıştır” (TÜMİS, 2015).

TÜMİS müzik ve sahne işçileri için asgari ücret çalışmalarına da başlamış ancak olumlu bir sonuç alamamıştır. O dönem Organize/Konser Bürosu ismiyle çalışan kurumlara karşı çalışmalar yürütmüş ve kurumların alternatiflerinin kurulmasını sağlamıştır;

Müzik ve sahne işçilerine günlük veya sürekli iş temini karşılığında, organize ücreti adı altında yasaya aykırı şekilde yüksek düzeyde kazanç elde eden büroların kapatılması için, İş ve İşçi Bulma Kurumu ve cezai işlemleri için de Savcılıklar nezdinde gerekli girişimler yapılmıştır... Çalışma Bakanlığı, Maliye Bakanlığı, savcılıklar ve İş ve İşçi Bulma Kurumu nezdinde yaptıkları girişimler sonucunda Ankara, İstanbul ve İzmir’de İş ve İşçi Bulma kurumu Sanatçı Organize Büroları açılmışsa da üzgünüz ki müzik ve sahne sanatçılarının gerekli ilgiyi göstermemeleri sonucunda, bu bürolar yaklaşık 6 ay sonra kapatılmıştır (TÜMİS, 2015).

Ayrıca sendika, orkestra çalıştırması gereken kurumlarla orkestra istihdamı için çalışmalar yürütmüş ancak başarılı olamamıştır. Bunların yanı sıra sendika 1979-1981 yılları arasında yapılan Eurovision şarkı yarışması seçmelerinde jüride yer almak üzere bir temsilci göndermiş, halk konserleri organize etmiş, sanatçı borçlanması çalışmaları yürütmüş, meslek birliklerinin kurulmasını sağlamıştır. Yıpranma payı ve erken emeklilik için Ankara’da otuz eğlence işyerinde ses düzeyi ve gürültü ölçümü,

her eğlence iş yerinden iki müzik işçisine işitme testleri yaptıracak kadar ciddi çalışmış ve tüm görüşmecilerde işitme kaybı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Sendika bugünden tahmin edemediğimiz kazanımlar elde etmiş, bugün varlığından haberdar olmadığımız uygulamalar sendika sayesinde kaldırılmıştır. Ve bugün sendikalaşma oranı genelde düşük olmakla beraber, müzik sektöründe yoktur denilebilir.

4.4.3. Diğer Dayanışma Örgütleri

Müzisyenler bugün sendika üyesi olmayı tercih etmeseler de büyük küçük dayanışma örgütleriyle, internet sayfalarıyla, Whatsapp gruplarıyla birbirleriyle dayanışma içerisine girmektedirler. Bazıları kolektif bir yapı oluşturmakta, kurumsallaşmakta veya kurumsallaşmadan devam etmekte; bazıları daha çok bireysel yardım organizasyonları şeklinde işlemektedir. Örneğin pandemi döneminde başlayan Olta Dayanışma kendisini “müzisyenler arası dayanışma ağları yaratmak, müziğin kolektif üretimi ve dağıtımını sağlamak amacıyla 2020 yılında kurulan bir bağımsız müzik topluluğu” olarak tanıtmaktadır (Olta Dayanışma, 2022; Olta Dayanışma (@Olta_dayanisma) / Twitter, 2022). Peyk Grubu’nun solisti İrfan Alış tarafından 2020 yılında kurulan dayanışma grubu; kolektif bir dayanışmayla üretilen şarkıları aynı albümde toplamakta ve albümden elde edilen gelirlerle müzisyenlere destekte bulunmaktadır (Öney, 2021). 2023 Mayıs itibarıyla dayanışmanın on üç albümü ve yüz elli yedi şarkısı bulunmaktadır. Bu örgütlenme biçimi Standing’in önerdiği ağları kullanma, müzisyenler arası sosyal destek mekanizmaları yaratma gibi mekanizmalara sahip görünmekte ancak gruba dair üye sayısı, destek havuzunda bulunan kişi sayısı, dayanışmadan haberdar olan kişi sayısı gibi veriler bulunmamaktadır.

Bir diğer örnek, Sanat İşkolu Platformu, Facebook ve Twitter üzerinden kurulmuş bir internet sayfasıdır. Facebook’ta sayfanın 2012 yılında kurulduğu ve üye sayısının beş yüz doksan üç olduğu, Twitter’da ise hesabın 2010 yılında açıldığı ve takipçi sayısının üç bin yüz yetmiş iki olduğu görülmektedir (Sanat İş Kolu Platformu, t.y.; Sanat İşkolu Platformu@sanatiskolu) / Twitter, t.y.). Facebook sayfasının “hakkında” kısmı ilgilileri harekete geçirmek üzerine kurgulanan dayanışma sayfası, sendikalaşma ve devamında gelen haklara sahip olmak için Sanat İşkolu’nun kurulmasını talep etmekte ve bu konuda aktivizm çalışmaları yürüten bir internet sayfası olarak gözükmektedir.

Oyuncu, yazar, müzisyen, şarkıcı, dansçı, görüntü yönetmeni, rejisör, saz sanatçısı, senarist vb. Sanat çalışanı arkadaşlar; setlerde, stüdyolarda, sahnelerde yetkisi ve yaptırımı olacak bir sendika için, sendika aracılığı ile toplu iş sözleşmesi yapabilmek için, toplu iş sözleşmesi ile özlük haklarımızdan telif haklarımıza birçok hakkı alabilmek veya devretmemek için sanat işkoluna ihtiyacımız var diyorsanız lütfen ‘üşenmeden’ alttaki metni ekteki ilgili adrese mail veya faks yoluyla gönderiniz (Sanat İş Kolu Platformu, t.y.).

Sayfada sık sık bilgilendirici yazılar yayınlanmakta, yorumlar insanlara tartışma alanı açmaktadır. Sayfanın sahne işçilerinin birbirleriyle değişim istedikleri alanlara dair konuştukları aktif bir platform olarak da işlediği söylenebilir. Twitter hesabı aktif olarak sendikalara, meslek birliklerine, 1 Mayıs’a, tiyatro seçmelerine dair paylaşımlar yapmaya devam etmektedir. Sayfada diğer platform, inisiyatifler ve sendikaların paylaşımları tekrar paylaşılmakta, görünür olmaları için onlarla dayanışma gösterilmektedir.

Anadolu Müzik Kültürleri Derneği, Ankara merkezli 2017 yılında kurulmuş bir dernektir. Pandemi döneminde müzisyenlerin yaşadığı sorunlara ve yoksulluğa karşı STÖ’ler, Yerel Yönetim Temsilcileri, Kent Konseyleri Temsilcileri, Akademisyenler ve Müzik Üreticilerini bir araya getiren “dayanışma ağı toplantıları” gerçekleştirmişlerdir. Müzisyenlerin durumunu tespit etmek ve çözüm önerilerinde bulunmak amacıyla bu toplantıların sonucunda “Müzik Üreticileri İçin Dayanışma Ağları Toplantıları: 2020” isimli bir rapor yayınlamışlardır (Müzik Üreticileri İçin Dayanışma Ağları Toplantıları 2020, 2021). Raporun sonuçlarından biri kültür emekçilerinin meslek ve çalışma haklarını savunmak amacıyla bir çatı örgüt kurması gerekliliğidir (2021). Kısa vade önerilerini; “veri toplamak, çatı örgüt oluşturmak, kültür emekçilerini tespit etmek, kadın, yaşlı, engelli, mülteci, LGBTQI+ gibi Dezavantajlı Gruplar İçin Acil Eylem Planları Oluşturmak; orta vadeli önerilerini kültür emekçilerini ilgilendiren yasaların işlevsizliklerinin nedenlerini tespit etmek ve bu yasaların ihtiyaçlara göre düzenlenmesini talep etmek, kültür emekçilerine özel yasa talep etmek, atipik çalışma düzenine sahip diğer emekçilerle dayanışmada bulunmak; uzun vadeli önerilerini ise işgücü piyasasında reform yapmak” olarak sunmaktadırlar (2021). Bu tezin kaynaklarından olan “Müzisyenlerin Uğradığı hak

İhlallerini İzliyoruz: 2021” isimli raporunu sivil toplum desteklemiştir (Tekin Arıcı & Özbay, 2021).

2011 yılında Gaziantep’te kurulmuş olan Müzisyenler ve Sanatçılar Federasyonu (MÜZSAN) elli iki şehirde temsilcilik bulundurmaktadır. Amaçlarını “genç kuşak sanatçı adaylarının yetiştirilmesine katkı sağlamak, sanatsal ve sektörel araştırmalar yaparak performans sanatları alanının sorunlarına çözüm önerileri sunmak, müzisyen ve sanatçıların SGK, Emeklilik gibi sosyal haklarının sağlanması konusunda çözüm üretmek ve uygulanırlığını arttırmak”, konser, festival ve projelere odaklanmak olarak göstermektedir (*Müzsana | Hakkımızda*, t.y.). Federasyon üye olan müzisyenlere sanatçı ve müzisyen kimlik kartı vermektedir ve haberlere bakılırsa aktif çalışıyor gözükmektedir. Pandemi döneminde Gaziantep Büyükşehir Belediyesi ile yaptığı görüşmelerde müzisyenlere maddi destek verilmesine ön ayak olmuştur. Federasyon Türkiye genelinde müzisyenlerin %5’inin üyesi olduğunu iddia etmekte ancak buna dair bir referans sunmamaktadır (Candan, 2021).

She Said So 2014 yılında Londra’da kurulmuş, dünya çapında on sekiz ülkede varlık gösteren ve totalde on iki bin üyesi bulunan, 2019’dan beri Türkiye’de temsilciliği bulunan bir inisiyatiftir (*She Said So*, t.y.). Kendisini “müzik endüstrisindeki kadınlardan, toplumsal cinsiyete normları dışındaki insanlardan ve müttefiklerden oluşan küresel bir topluluk” olarak tanıtmaktadır. İnisiyatif projeler üretmekte, iş ilanları paylaşımı yapmakta ve müzik sektöründe daha çok kadın ve ikili cinsiyet rejiminin sunduğu kadın ve erkek tanımlamasının dışındakilerin istihdamı için çalışmaktadır. Spotify’da üyelerinin yayınlarının olduğu kendi müzik listeleri bulunmaktadır, böylelikle üyelerinin tanınmasına katkıda bulunurlar. Türkiye için yazılan amaçları ise şöyle belirtmektedirler;

#shesaidsoIstanbul, müzik endüstrisindeki kadınları ve çeşitliliği bilinçlendirmeyi, ağ oluşturmak için bir alan sağlamak ve yeterince temsil edilmeyenleri takdir etmek, politika değişikliği için yerel lobicilik yolları bulmak ve toplumsal cinsiyet eşitliğini, çeşitliliği ve kapsayıcılığı teşvik etmek, sektörde halihazırda bir iz bırakan başarılı kadınların profilini geliştirmek ve tüm endüstri sektörlerinde ve seviyelerinde, özellikle yönetici

liderlik ve teknik rollerde kadın çalışanların sayısını artırmayı amaçlayan bir girişimdir (*She Said So*, t.y.).

Kültür Emeği-Kültür Emekçileri Platformu, “2022 yılında Türkiye’de Müzik Emeğinin Durumu: Türkiye’deki Müzik Emekçilerinin Çalışma Koşulları ve Gelir Durumları Üzerine Araştırma Raporu” isimli bir rapor yayınlamıştır. Platform, raporun yazarları Selda Dudu, Evrim Hikmet Öğüt ve Özge Ç. Denizci tarafından kurulmuş, rapor için Avrupa Birliği Sivil Düşün programından yararlanılmıştır.

Beats By Girlz kendisini “müziğinin peşindeki, kendi hikâyesini anlatmak isteyen genç kadınları destekleyen New York merkezli bir müzik ve teknoloji girişimi” olarak tanıtır ve kırktan fazla ülkede global bir ağ olarak işlemektedir (*Ana Sayfa - Beats By Girlz Türkiye*, t.y.). Girişim, toplumsal cinsiyet eşitliği farkındalığı oluşturmayı amaçlar; eğitim, mentorluk, ortaklık, topluluk oluşturma desteği verirken bir yandan katılımcılarına fırsat ve görünürlük sağlamaktadır. “Müzik endüstrisini daha kapsayıcı ve adil kılmak” için çözümler üretmeyi amaçlayan oluşum, 2022 yılında Türkiye’de *Benim Şehrim Benim Sesim* isimli bir festival düzenlemiştir (<https://www.facebook.com/berilsarialtun>, 2021).

2020’de kurulmuş olan Kültür Ağı kendini üyelerine fayda sağlamak amacıyla olan bir sosyal girişim olarak tanıtmaktadır (*About Kültür Ağı | Kültür Ağı*, t.y.; Binark vd., 2022). Birlikte iş yapabilecek kişileri bir araya getirmek, birlikte üretim ortamı oluşturmak, deneyim paylaşımı ve danışmanlıklar alıp vermek, politika yapıcılara ve yerel ve merkezi yönetimlere ulaşma amacıyla kurulmuştur. Söyleşiler düzenler, üyelerini bilgilendirici içerikler paylaşır ve üyelerinin iletişimi için bir foruma sahiptir.

Artenpreneur Platformu kültür endüstrisinde girişimcilik alanında dersler sunan bir dijital eğitim platformudur (ARTENPRENEUR, t.y.). İçeriklerinin Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü katkılarıyla hazırlanmakta olduğu belirtilmektedir. İki defa Müzik Endüstrisi Çalıştayları düzenlemiştir (Artenpreneur, t.y.). Kurucusu Funda Lena, Kreksa- Kültür ve Sanat Araştırmaları’nın da kurucusudur. Platform farklı uzmanların desteğiyle eğitimler hazırlamakta ve bunları sosyal medya aracılığıyla yayınlamaktadır.

4.5. Müzisyenlerde Örgütlenme, Çözöklük ve Beklenti

Müzisyenler arasında örgütlölük sendika, dernek, oda gibi kurumsal örgütlenmeler olabileceğı gibi daha kısa süreli dayanışma grupları olarak da kendisini gösterebilir. Prekarya için önerilen yeni örgütlenme biçimlerinin müzisyenler için de değerlendirilmesi gerekmektedir. Dayanışma, örgütlölük gibi birleştirici kavramlara odaklanmanın yanı sıra ayrıştırıcı olan üzerinde çalışmak da önemlidir. Bu sebeple müzisyenler özelindeki durumu tanımlayabilmek için ‘çözöklük’ kavramı kullanılmaktadır. Dayanışma, çözöklük ve beklenti müzisyenlerin durumlarını ve tutumlarını anlamlandırabilmek için çalışmanın dayandığı üç farklı ayak, ideal sistem ise bu ayaklara dayanan hareket ve birleşme alanı; bir çeşit sahne olarak düşünölebilir.

4.5.1. Örgütlölük

Müzisyenlerin örgütlenme ve dayanışma motivasyonlarını etkileyen faktörler; var olan yöntemlere dair duyulan güvensizlik, demokratik alanın daralması, ‘usta’ların tutumu, özel hayatlarındaki dayanışmacı tutum, müzik sektörü dışında ek işlerde çalışıyor olmak olabileceğı gibi görüşmecilerin müzik sektörü içindeki hareket alanı ve üretim ilişkileriyle de alakalı olabilmektedir. Örgütlölük ise kurumsal veya henüz kurumsallaşmamış veya belki de koşulları gereğı hiçbir zaman kurumsallaşmayacak yapıları kapsayabilmektedir.

4.5.1.1. Müzisyenlerin Örgütlenmeye Yaklaşımı

Saha görüşmelerinde görüşmecilerle konuşulnlardan biri hem örgütlenmeme nedenleri hem örgütlenme ihtimalleri hem de öncü olmaları durumunda yapmak istedikleri üzerine hayal kurmaları üzerineydi. Bu sayede ideal durum içinde kendilerinin nasıl bir örgütlenme veya dayanışma yapısı kuracaklarına dair önermeler duymayı hedefledim. Görüşmecilerin kendisini aktör olarak düşünmeleri önemliydi çünkü aktör olduğunu fark etmek ve bunun üzerine düşünmek harekete geçmeyi sağlayabilirdi. Literatürde de diğer müzisyenlerin neden harekete geçmediğı problemi üzerine yapılan tartışmalar vardı, bu sebeple sahada görüşmecilere kendi tercihlerini ve sebeplerini de sormanın önemli olduğunu düşündüm.

Görüşmecilerden dördü (üç kişi güncel, bir kişi biraz eski bir zamanda) örgütlü bir hareket içinde yer aldığını belirttiler. Örgütlü olan iki kişi 2020 yılından beri sendika

üyeyi olduğunu, diğey iki kişi ise biri aynı diğeyi başka sendikada olmak üzere gönüllü çalışmalar yürüttüklerini ifade ettiler. On dokuz kişi ise örgütlü veya yapılandırılmış bir hareket içinde bulunmamıştı, üstelik görüşmecilerin genel olarak müzik örgütlenmelerine dair bilgi sahibi olmadığı görüldü. Müzik işçilerine dair dayanışma ve örgütlenmelerden iyi derecede haberi ve bilgisi olan yalnızca dört kişi vardı, bu dört kişi örgütlü kişilerle aynı kişiler değildi. Bilgili olan ve örgütleri takip eden müzisyenler arasında örgütlenmeyenler bulunmaktadır. Olta Dayanışma, Sanatçı Destek Platformu gibi bazı dayanışma gruplarından haberi olan ancak iş kolu sendikacılığı, baraj sorunları gibi ayrıntılı durumlardan habersiz olan kişilerin sayısı altıdır. Dayanışma grupları, sendika ve örgütlerden hiç haberi olmayan, onları takip etmeyen ve ilgilenmeyenlerin sayısı on üçtür, bu sayı genelin %56'sına denk gelmektedir. Örgütler hakkında az veya çok bilgi sahibi olan on kişiden biri hariç hepsi politik olarak örgütlüdürler veya örgütlü bir çevre içindedirler. Dayanışma deneyiminin olması veya çevrenin dayanışmacı olması insanları meslekleriyle ilgili dayanışmaya dair bilgi sahibi olmaya ve örgütlenmeye yönlendirmiştir.

4.5.1.2. Örgütlülük/Dayanışma Dereceleri

Görüşmecilerden alınan aktarımlarla hareketlilikleri ve çevreleriyle etkileşimleri tek başına/ grup içinde ve dar çevre/ geniş çevre olarak belirli kategorilere ayrıldı. Burada bahsedilen tek başına ve grup olmak organize olma şeklini; dar ve geniş çevre ise hareket alanını ifade etmektedir. Tek başına ve grup kategorileri kişilerin müzik işlerini çoğunlukla kiminle yürüttüğünden yola çıkarak; dar ve geniş çevre de müzik sektöründeki ağlarla etkileşimleri, beraber çalıştıkları kişilerin sayısı ve onlara yakınlığı/uzaklığı gözetilerek atanmıştır. Bu ayrımlarla görüşmecilerin hareket alanlarının dinamik yapısını; yani iş ve sosyalleşme tercihlerinin iç içe geçişini ve bireysel tutumların çevre ve imkanlarla ilişkisini, böylece sürece etkisini aktarmak amaçlanmaktadır. Örneğin tek başına dar çevrede olmak, daha kısıtlı bir hareket alanında daha bireysel bir tutumu anlatırken, tek başına geniş çevrede olmak hareket alanı daha geniş ancak bireysel bir tutum tercihinin ifade etmektedir. Grup içinde ve küçük arkadaş çevresinde olmak daha dayanışmacı ve güvenli alanlarda kalma tercihinin ifade ederken, grup içinde geniş çevre daha geniş hareket alanında güvenle hareket etmeyi, dayanışmacı bir tutumu daha fazla kişiyle paylaşmayı vurgular.

Görüşmecilerin sekizi geniş çevrelerde grup olarak hareket eden kişilerden oluşmakta ve bu kişilerin içinde iki sendika üyesi bulunmakta; dayanışmacı tutumları daha fazla insan için gösterenler bu grupta yer almaktadır. Altı kişi tek başına dar çevrede bulunurken; bu grupta daha bireysel ve temkinli kişiler mevcuttur. İçinde müzik kariyerine dair büyük hayal kırıklığı yaşadığını belirten ve bir tanesi müziği bırakma aşamasında olan dört görüşmeci bulunmaktadır. Grup olarak dar çevrede hareket eden ise beş görüşmeci bulunmaktadır; bu kişiler dayanışma konusunda farklı tercihlere sahip kişilerdir ancak hepsi daha çok yakın çevresiyle dayanışma içinde bulunmayı tercih etmektedirler. Tek başına geniş çevrede hareket eden ise dört görüşmeci bulunur; bu dört kişinin içinde bir sendika gönüllüsü bulunmakta ve bu grup en karışık tercihleri gösteren grup niteliğinde görünmektedir. İki kişi dayanışmacı tutumlar sergilerken biri daha dar bir çevrede, diğeri daha geniş bir çevrede dayanışma gösterdiğini belirtmişlerdir. Diğer iki kişi dayanışma konusunda çekimserdir ve bunun sebebi geniş çevrede yalnız kalmaktan kaynaklanıyor olabilir. Dört kişinin ikisi kayıt müzisyeni olarak çalışmaktadır.

Görüşmeciler arasında en yaygını geniş çevrede grup olarak hareket edenler olarak göze çarparken, tek başına geniş çevrede hareket edenler nadir olarak yer almaktadır. Organize olma biçimiyle hareket alanı arasındaki mesafe arttıkça, örneğin tek başına geniş çevre gibi, tercihler farklılaşmakta ve ortaklaşmak zor olabilmektedir. Kalabalık ve dar bir çevrede ise yani grup olarak organize olan ve dar çevrede hareket eden kişilerde, arkadaş gruplarından müzik grubu kurma görülmektedir. Mesafenin orantılı olduğu durumlarda ise iki kutup oluşmaktadır; örneğin grup olarak geniş çevrede hareket eden insanlar dayanışırken daha güvenli hissedebiliyor ve daha verici olabilirken, tek başına dar çevrede hareket eden insanlar ise daha bireysel bir tutum tercih edebilmektedirler. Zor çalışma şartlarına sahip ve ağlarla işleyen müzik sektöründe dayanışmadan uzak ve dar çevrede yalnız hareket etmek, kişileri daha kırılgan yapabilmektedir.

Dolayısıyla müzisyenlerin dayanışma motivasyonlarının yükselebilmesi için sektörde kendilerine bir güven alanı oluşturmaları gerekmektedir. Bu güven alanı arkadaşlar olabileceği gibi iyi iş yaptığından emin olunan ve uyumlu çalıştıkları kişilerin varlığı da olabilir. Böyle olduğunda ister dar çevrede ister geniş çevrede dayanışma motivasyonuna sahip olma ihtimalleri artmaktadır. Tek başına dar çevrede mesleği

icra etmeye çalışmanın müzisyenleri şüpheli ve kırılgan kılabilir olduğu görülmüştür; herhangi bir sosyal sermayesi olmadan sektöre girmeye çalışanların yalnız kalma ihtimalleri yüksektir (Bourdieu, 1980). Müzik sektörünün diğer sektörlerden kabule daha açık olduğu düşünülürse geçiş esnasında kişilere destek ve dayanışma gösterecek kurum ve örgütlerin varlığı, bu kişilerin dayanışma motivasyonlarını ciddi ölçüde etkileyebilecektir.

4.5.1.3. Dayanımcı Tutumu Etkileyen Faktörler

Dayanımcı tutumu etkileyen en önemli faktör kişilerin daha önce dayanışmaya şahit olmalarıdır. Ailede, arkadaşlar arasında, öğretmenleri tarafından dayanışma gören kişilerin dayanımcı olmaya motive oldukları görülmüştür. Bu bağlamda görüşmecilere ‘usta’ olarak gördükleri kişilerin dayanımcı tutumları olup olmadığı sorulmuştur. Görüşmecilerden sadece bir kişi direkt olarak dayanımcı bir tutum sergileyen ve bu konuda çalışan bir ‘usta’sı olduğundan bahsetmiştir. Diğer görüşmeciler ustaları tarafından gördükleri dayanışmaya örnek olarak “masterclass’a götürülme, iş paslama, iyi iletişim kurmayı öğretme”yi göstermişlerdir. Bir öğretmenin mesleği gereği öğrencisine gösterdiği yaklaşım, dayanışma örneği olarak sunulmaktadır. Müziğin ‘usta’larının genel olarak öğrencilere dayanışma aşılamadıkları ve kendi hayatlarında da dayanışma örneği gösterenlerin sayısının sadece üç kişi olduğu görülmüştür. Görüşmeciler tarafından yapılan aktarımlarla ustaların sadece müzik eğitimi vermeye gayret eden kişiler olduğu, kendi hayatlarında da bireysel bir tutum içerisinde oldukları düşünülmektedir. Benzer bir örnek olarak John Rippen, College Music Society başkanı Rabideau’nun (2015) öğrencilerine “sevdikleri işte kariyer yapmak istiyorlarsa müzik emeğinin prekaritesini benimsemeleri gerektiğini” önerdiğini aktarmaktadır (Pippen, 2022, s. 82).

Aslında bugünün ustaları olarak bildiğimiz müzisyenler ekonomik olarak ve çalışma şartları bakımından hala zorlanmaktadır, görüşmeciler bunları da ifade etmişlerdir. Ancak buna karşı bir harekete geçme durumu görülmemektedir;

Bana yani ‘müzik yapma kestane sat daha iyi’ falan derdi mesela bu da eksi haneye yazabileceklerden biri. Ya tabii senelerce müzik yapmış ve hala zaman zaman ekonomik olarak zorlanan insanların bu şekilde motivasyon kaybı

yaşamaları normal olabilir. Ama öyle pek iç açıcı bir durum yok yani (Görüşmeci 3).

'Ben hayatım boyunca çalıştım' demişti. Yani elli beş yaşında falandı sanırım. 'İlk defa bu sene çalışmıyorum, onda da işte öğretmenlik yapıyorum' falan demişti. Yani bu mesela beni hep düşündürmüştü. Sürekli sürekli çalışmak zorundasın. Sürekli. O artık senin böyle parçan oluyor gibi. Hani mesela iş yapsan da karşılığını almıyorsun ya. O çok acayip bir şey. Çalışıyorsun yani günlük çalışıyorsun ama karşılığı yok aslında (Görüşmeci 6).

Aile ve sosyal çevreden gelen bir dayanışma içinde bulunmak hayatın diğer alanlarında dayanışma getirebileceği gibi tam tersi bir etki de yaratabildiği görülmektedir. Bu bağlamda aile ve yakın çevreden gelen desteğin dayanışma motivasyonlarını etkileyebilecek bir faktör olabileceği düşünülmüş ve görüşmecilere sosyal destek mekanizmaları olup olmadığı sorulmuştur. Türkiye diğer ülkelere göre daha farklı sosyal destek mekanizmalarına sahiptir, örneğin aileler çocuklarını geç yaşlara kadar destekler. Avrupa prekaryasına göre Türkiye prekaryası çevresinden daha fazla destek görme ihtimaline sahiptir. Görüşmeciler arasında ailesinin evinde yaşayan, ailesinden maddi destek alan, ailesinin sigortasından yararlanan kişiler bulunmaktadır. Bazı görüşmecilere aileleri ev almış veya kendileri ev alırken kredi desteği vermiştir. Peki bu destek mekanizmalarının dayanışma üzerinde nasıl bir etkisi vardır?

Öncelikle örgütlü olan dört kişinin sosyal destek mekanizmaları kuvvetlidir ancak bu ilişki tam tersi durum için kurulamamaktadır; buradan dayanışma olarak daha bireysel tutum gösterenlerin sosyal destek mekanizmalarından mahrum olduğu sonucu çıkmaz. Herkesin dayanışma tutumu ve motivasyonu farklılık göstermekle beraber neredeyse herkesin sosyal destek mekanizmalarına sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Sadece iki görüşmeci sosyal destek mekanizmaları olmadığını belirtmiştir, üstelik bu iki kişi henüz örgütlenmemiş ancak dayanışmacı tutumları kuvvetli olan görüşmecilerdir. Görüşmeciler arasında İstanbul'dan göç etmek zorunda kalmayacak olanların hepsinin ailesinin yanında veya ailenin desteğiyle alınan evlerde yaşamakta olduğu bilgisi sosyal destek mekanizmasının gücünü dolaylı olarak da göstermektedir. Diğer yandan sosyal destek mekanizmalarının kuvvetli olması örgütlülüğü olumsuz etkiliyor

olabilir. Nitekim oranlar çok uyumludur, görüşmeciler arasında sosyal destek mekanizması olanların oranı %91 ve kurumsallaşmış bir dayanışma ve örgüt içinde rol almayanların oranı güncelde %86 olarak hesaplanmaktadır. Bu alanın daha çok araştırma gerektiği aşikardır. Çalışma bu faktörü ayrıntılı incelememiş olsa da yer verilmesi gereken önemli bir bulgu olduğu düşünülmektedir.

4.5.1.4. Sendika ve Greve Dair

Sendikaların geçmişte önemli katkıları olmasına rağmen bugün sendikalaşma oranlarının düşük olmasının sebebi üzerinde durulması gereken bir durumdur. Görüşmecilerin Standing'in dediğini doğrular biçimde görüşleri olduğu ortaya çıkmıştır; sendika, az sayıda kişi tarafından, eski bir kurum, grev ise eski ve fabrikaya uygun bir yöntem olarak görülmektedir.

Ankara'da özellikle işte bir sendikalaşma hikayesi. İşe de yarıyor mekanlar yani pavyonlar bile hani fiyatlarını sabitliyorlar müzisyenler için tekrar öyle bir şeye gelinir mi bilmiyorum. Çünkü artık herkes bireysel ve herkes kendi gemisini kurtaran kaptan. Yani müzisyenler bence daha çok öyle insanlar. Etrafımda gördüğüm, ettiğim, bildiğim. Hani üç beş dayanışmayı zorlayan, eden insan dışında ya da solcu müzisyenler dışında çok böyle bu şeylere giren yok hani diyeyim... Fabrikada çalışan insanlar gibi değiliz biz yani. O örgütlüğe ulaşabilir miyiz? Bilmiyorum. Ulaşmalı mıyız? Onu da bilmiyorum açıkçası. Çünkü müzik, bireysel bir iştir yani her şeyden önce ama fabrikada bir şeyin parçasısın. O çarkı çalıştırmadığın zaman iş bir diğerine geçmez, öbürüne geçmez, bilmem ne olmaz. Yani orada patronun da sana o anlamda ihtiyacı var senin de patronun var. Ama o şeyi kırdığın zaman patronun da gücünü kırmış oluyorsun. Grev yaptığın zaman. Niye grev olmaz? Biz kime karşı grev yapacağız? Bilmiyorum gerçekten yani (Görüşmeci 17).

Aslında ünlü şarkıcı Edis tarafından sosyal medya aracılığıyla 2021 ya da 2022 yılında bir grev çağrısını yapılmıştı. Dijital grev olarak nitelendirebileceğimiz, şarkıları tüm platformlardan çekme çağrısı başka müzisyenler tarafından desteklenmedi ancak bu çağrının önemli olduğunu vurgulamak gerekir.³² Çünkü bu çağrı bize yıldızların da

³² Twitter'dan yaptığı bu çağrıya eski tweetleri silindiği için ulaşılamamaktadır. 10.05.2023

dayanışmanın bir parçası olabileceğini ve eski yöntemlerin yeni araçlarla canlandırılmasının mümkün olabileceğini gösterir. Dünyaca ünlü Taylor Swift bu tarz eylemleriyle öncü olarak bilinmektedir ve Swift amaçladıklarını elde etmede gayet başarılı olmaktadır (Krueger, 2020). Sektörün devlerine karşı kazanımları ve hakkını aldığına dair yazılar yazılmaktadır. “Genelden ayrılan bir diğer sanatçı da pop yıldızı Taylor Swift’tir... Ayrıca streaming konusunda cüretkâr bir strateji izledi, zaman zaman müziklerini Spotify, Apple Music ve diğer akış hizmetlerinin dışında tutarak kendisinin ve diğer sanatçıların lehine sonuçlar elde etti” (Krueger, 2020, s. 211).

Sahada görüşülen müzisyenler ise greve hem olumlu hem de umutsuz ve korkuyla yaklaşmışlardır. Korkunun sebebi grevin “zaten görünmez olan müzisyenleri daha da görünmez kılması” olarak belirtilmiştir. Çoğu görüşmecinin ise yoksulluktan ötürü müzisyenlerin grev yapamayacağından bahsetmesi, yoksulluğun örgütlenmenin önünde de engel olarak görülmesiyle ilişkilendirilebilir.

Sahne olaylarında grevin ne kadar etkisi olur onu bilmiyorum. Ya da bir şeylerin ekmeğine yağ sürmek mi olur hani? ‘Ya iyi çıkmazsanız çıkmayın, zaten istemiyoruz sizin sahne almanızı’ gibi bir şey olur mu? Mekanlar buna nasıl yaklaşır ya da hani. Onu çok kestiremiyorum (Görüşmeci 14).

Yoksulluk sebebiyle insanlar para kazanma ihtimallerini kenara atamamaktadırlar çünkü aç kalma riskiyle karşı karşıyadırlar;

Grev yapacak lüks yok yani. Ya klasik tabii diğer mesleklerde de aynı şey aynı muhabbet oluyor. Zaten iki kuruş kazanıyoruz, grev yapacağız hiç kazanamayacağız. Başka bir mesleği olanlar bunu daha çok yapabiliyor. Mesela hem müzisyen hem bir yandan atıyorum devamlı gittiği başka bir işi de var veya bir kursta hocalık yapıyor. En azından hani kendini geçindirecek kadar. O zaman der ki ben bu ücrete sahneye çıkmıyorum, ben bu ücrete reklam müziği yapmıyorum, seslendirme yapmıyorum, ıvır zıvır. Bunları diyebiliyorlar ama genelde bunu geçim derdi olmayan insanlar yapıyor. Esas sahadaki insanlar bunu yapamaz (Görüşmeci 1).

Bir görüşmeci ise güçlü bir örgütün öncülüğünde olmayan grevin işe yaramayacağını belirtmektedir;

Güçlü olan bir sendika olursa o zaman şey olur yani. Yoksa o müziği çalacak grev kırıcı bizde çok olur. Ümitsizle konuşmak istemiyorum ama gerçekten görüyorum, stüdyoda da görüyorum, sahnede de görüyorum. ‘Abi işte o çalamıyormuş’ deyince ‘aha ben çalarım ya’, diye geleni de çok gördüm (Görüşmeci 17).

Müzisyenlerin birbirinin grev kırıcısı olması korkusu onları ses çıkartmaktan alıkoymaktadır;

Her zaman daha ucuza çalacak birini bulursun. O yüzden imkânsız. Canlı müziği kesmek güzel bir iş, teoride. Ama ben hiç olabildiğini görmedim (Görüşmeci 9).

İki görüşmeci ise grevin başarısız olma ihtimalini müzisyenlerin “ego”suna bağlamaktadırlar. Görüşmeciler aynı zamanda solist olmakla grup parçası olmanın ‘ego’ üzerinde farklı etkileri olduğunu düşünmektedirler.

Müzisyenlerin kendi içerisinde bir komünite bir birlik, bir grev, bir örgüt, bir şey yaratması çok zor. Bunun da sebebi ego. Ego işte ben şöyle çalışıyorum. Ben şöyle iyi solistim. Sen benim yanımdan geçemezsin. Yani biz klarnetçiler arasında bile var bu, bırak solisti. Öyle bir şey ya. Ama kemancılar arasında çok yok ego, kemancılar böyle altmış kişi dizilip aynı anda çalışıyorlar (Görüşmeci 8).

Görüşmeci grev üzerine konuşurken grup olarak çalışmayı reddettikleri bir durumu anlatmaktadır;

Böyle iyice abuk subuklaşmıştı mevzu. Topladık taşı tarağı çıktık gittik mesela. Çalmadık. Kimsenin de ruhu duymadı. Beş kilometre gittikten sonra ‘abi neredesiniz’ falan. ‘Abi biz çıktık abi çıkmıyoruz’ dedik ama biz dağa küstük, dağın haberi olmadı gibi durum oldu. Ama gerekiyor öyle şeyler. Kendiniz için değer (Görüşmeci 17).

Bazı görüşmeciler ise ancak çok ünlü olanların öncülüğüyle bir şeylerin değişebileceğine inandıklarını belirtmişlerdir. Yine de şu kanıya varılabilir; Türkiye’deki müzisyenler daha geniş bir çerçeveden bakamayacak kadar yoğun ve

yorgun durumdadırlar. Bu durum umutsuzlukla beraber müzisyenlerin örgütlenme üzerine düşünmesini de engellemektedir ve bu tür eylemlere karşı müzisyenlerin önünü kesmektedir. Ancak biraz uzaklaşarak baktığımızda Türkiye tarihinde müzisyenlerin grevler aracılığıyla birçok kazanım elde ettiklerini, dünyada ise hala elde edebildiklerini görmek mümkündür. Bir diğer dikkat çekici unsur ise görüşmecilerin haklarını savunmak için değişik yollar aramıyor oluşudur. Örneğin dijital grev akla gelen bir seçenek olmamış; grev denince sadece canlı müzik grevi düşünülmüş o da umutsuzlukla karşılanmıştır.

4.5.1.5. Alternatif Dayanışma Biçimleri

Yapılandırılmış bir sivil toplum kuruluşunda veya sendikada örgütlenme oranı çok düşük çıksa da müzisyenler birbirleriyle dayanışmaktadır. Bu dayanışma küçük çevreler arasında olabileceği gibi daha geniş çevrelere yayılabilir, tek seferlik veya süregelen olabilir. Post-fordizmin ağ tipi ilişkilenebilir olarak değerlendirilebilecek ilişkilenebilir ve ağlarla müzisyenler kısa süreli ve hızlı dayanışma grupları oluşturabilmektedir (Virno & Hardt, 2010). İş paslama, kötü mekânı ifşa etme, haksızlıkları duyurmaya çalışma, insan hakları aktivizmi, grev, emeğini ücretsiz verme, uzmanı olduğu alanda etrafındakilere destek verme gibi dayanışma örnekleri göstermektedirler. Bu dayanışma biçimleri bir yandan içerideki dinamik yapıyı ve ufak kıvılcımları göstermesi açısından önemlidir çünkü ne kadar çözümler de müzisyenler çözümsüz kaldıkları durumlar karşısında hareket etmeye çalışmaktadırlar. Örneğin bir görüşmeci performans ücretlerinin düşük tutulmasının büyük bir sorun olduğunu söylemekte ve diğer müzisyenleri sosyal mecralarda bu konuda konuşturmaya çalışarak değişimin geleceğine inanmaktadır. Görüşmeci müzisyenlerin hepsinin sorunu olan asgari ücret problemine yani tabandan gelen bir talebe dair ufak ve basit bir adımdan bahsetmektedir;

Gidiyorum işte soruyorum. ‘Sen ne kadar aldın?’ Falan herkese soruyorum da herkes sıcak bakmıyor bu kadar bunların konuşulmasına. Ben gruplarda falan soruyorum ‘şu iş şu kadar. Sizce ne kadar olmalı? Yılbaşı işine gidenler söyleyebilir mi?’ dedim mesela ‘kaçı gidiyorsunuz?’ Kimse cevap vermedi. Belki de işe giden mi yok ne bilmiyorum. Böyle şeylerin ben sürekli konuşulması taraftarıyım. İnsanların birbirleriyle maaşlarını konuştukları zaman daha çözülebilecek bir şey olduğunu gösteriyor. Sonra işte ödün

vermeyerek eğer yapabiliyorsan fiyatları düşürmeyerek. Bir de müzisyenler aramızda birbirimize iş paslarken yine aynı şekilde fiyatları düşürmeyerek değiştirebiliriz (Görüşmeci 20).

Aynı görüşmeci, metro müzisyenleri için başlatılmaya çalışan bir hareketten bahsetmekte ve önündeki engelleri aktarmaktadır;

Ya bir WhatsApp grubu falan vardı ama ondan da pek bir şey çıkmamıştı. Birkaç buluşma yapıldı ama bizi net sonuç alamadık. Metro için de yapmaya çalışıldı bir ara. Metroda da şey işte yaşlılar, AKP'liler falan var onlar anlamıyor bu kafadan. Olmadı o da bir şekilde bir araya gelemedik. Mesela metro içinde bir araya gelseydik şu an yapılan kafalarına göre dağıtma sistemine karşı çıkabilirdik belki. Ama olmadı. Bulunmaya çalıştım ama pek başarılı olmadı (Görüşmeci 20).

Bir diğer görüşmeci, diğer müzisyenlerle beraber stüdyolarının bulunduğu handa kiraların aniden çok fazla yükseltilmesine karşı başlattıkları dayanışmadan bahseder;

Yani mal sahibinin herkese işte üç kat kira istiyorum bilmem ne falan filan muhabbetinin üstüne ufak bir örgütlenme oldu, yıllardır olmaya. Bir arada hareket ediyoruz şu an hani. Stüdyosu müzisyeni falan topluca bir 'abi sen ne yapıyorsun?' Dendi yani. Ne olacak sonuçlarını bilmiyoruz. Şu an süreç devam ediyor. Öyle bir şey var. Ufak ufak biraz yani nasıl diyeyim çok büyük büyük cümlelere gerek yok aslında. Herkes bulunduğu yerde biraz bir şeyler yapmaya başlasa yanındaki yöresindekiyle gerçekten dayanışabilse. Çıkar için değil yani sadece, bundan bana konser gelir, bundan bana iş olurdu ziyade ha gerçekten buna ihtiyacım var. Benim de var, onun da zaman zaman bana ihtiyacı var bilip biraz yanındaki yöresindekiyle bu halkayı genişletse bence daha iyi olacak. Yoksa bu ya büyük şeylere herkes biraz nasıl diyeyim? Mesafeli bakıyor (Görüşmeci 17).

Bir görüşmeci sektörün geri kalanından daha farklı bir güce ve daha farklı bir örgütlenme şekline sahip olan tonmaysterlerden bahsetmekte ancak dayanışmadan ziyade bu birlikteliği çetecilik olarak adlandırmaktadır;

Müzisyenler de birbirini işe gönderiyor mesela bir gitarcının hep bir yedek gitarcısı olur. O gidemezse onu gönderir. O da başka bir yerine çalmaya gider mutlaka. Ama tonmaysterler biraz daha başka, böyle dışarıda buluşulur. Stüdyoda işler tartışılır. O yüzden şeydir sektörün geri kalanına karşı da örgütlüdür aslında. Ama bu örgütlenme biraz çetecilik tarzında örgütlenme. Mesela üç beş tonmayster varsa birbirine çok iyi geri kalanlarıyla değildir. Birbirlerine girmez, geçmez iş tecrübeleri, deneyimleri ve faydaları... İşte bu güce sahip insanlar, çetecilik değil de örgütlenmeyi becerebilseler sektörü dönüştürürler, yarın dönüştürürler (Görüşmeci 12).

Bir görüşmeci tonmaysterlerinki gibi bazı kapalı dayanışma biçimlerinin olduğundan bahsetmektedir; “Belirli bir kesimin, kendi içinde bir köklü bir dayanışması var ama bu belirli bir kesimi kapsayan bir şey. İsim yapmış müzisyenlerin kendi içinde bir dayanışması, birbirlerini saygı sevmeleri saymaları vardır ama herkesi kapsamıyorlar” (Görüşmeci 1).

Bir başka görüşmeci, toplama müzik grupları gibi zamana uygun toplanan ve dağılan dayanışma gruplarında yer aldığını belirtir. Bu grupların oluşumu ilişkisel emek ve ağlarla ilgili olabileceği gibi müzisyenlerin organizasyon biçimi ile de ilgili olabilir.

Evet yani bir kuruluşa üye olmadım ama benden bir şey istendiğinde her zaman gider koşa koşa şey yaparım. Yani elimden geleni yaparım. Sokak müzisyenlerinin çaldırmıyorlar, hadi eylem yapalım, hadi toplantı yapalım. Hani öyle hızlı örgütlenip dağılma durumlarında tabii ki bir sürü yapıya katıldım yani yüzlerce. Politik veya hayır işlerinde çaldım. Hani bir sürü insan, bir sürü dernek için çaldım. Hani o manada örgütlenmekse öyle. Ama bir kâğıt, bir şeyin üyesi olmadım hiçbir zaman (Görüşmeci 5).

Benzer bir şekilde durum özelinde dayanışmalar kurulup, sönmülenebilmektedir. Pandemiyle ortaya çıkan ve pandemi bittiğinde sönmülenen, bir yapıya dönüşmeyen dayanışmalardan bahseden görüşmeciler olmuştur; “Sadece pandemi döneminde bir Telegram grubu vardı. Bir buçuk iki sene falan işsiz kaldığımız için destekler hakkında, gelişmeler hakkında falan o şekilde bilgiler paylaşılan bir gruba üye olmuştum Telegram'da. Ama şu an o grup da yok” (Görüşmeci 23).

Bazı müzisyenler ise sadece bir araya gelmeyi bile çok değerli bulmakta ve bu konuda dayanışmaya ihtiyacı olduğunu belirtmektedirler. Örneğin bir müzisyen arada müzisyenleri birleştirecek piknik ve şenlik yapabilen bir örgütlenme ihtiyacından bahsetmektedir. Aslında prekaryanın yaşadığına benzer şekilde bir çatı altında buluşamamaya dair önemli bir ihtiyaçtan bahseder. Nasıl bir çevrede ve organizasyon biçiminde olursa olsun görüşmeciler genel olarak iş arkadaşı ve mekânı sürekli değiştirmeyi yorucu bulmaktadırlar. Bazıları özellikle mekancılığı yani sabit bir yerin müdavimi olmayı sevdiğini belirtmiştir. Bütün bu aktarımlar prekaryanın iş yaşamındaki esnekliğe karşı kendini korumak için ortak çalışma alanlarına duyduğu ihtiyacı akla getirmektedir. Görüşmeci, çalışma alanındaki yalnızlıktan şikayetçidir;

Bazen yalnız hissettiğim oluyor. Ne kadar dayanışmaya ihtiyacım var? Şöyle yani hak savunumu gibi değil ama ne denir ona? Moral motivasyon açısından olabilir yani. Biz çünkü biraz yalnız iş yapıyoruz. Yabancılaşıyoruz sektörün dinamiğine. Çünkü birileri bir şeyler istiyor, biz de onu yapıyoruz yani bazen uzak kaldığımız olabiliyor. Belki öyle bir dayanışma içinde, öyle bir ağın içinde olsak, böyle bir ağ yok çünkü, o iyi olabilir, insanı motive eder yani. Biz arada sırada gidiyoruz başka stüdyolara. Yolumuz düşüyor gayet mutlu oluyoruz. ‘Aa bizde bu var, sizde şu var’ gibi. Keyifli oluyor (Görüşmeci 1).

Müzisyenler arasında en yakındakilerle kurulan dayanışmalardan daha geniş çevrelere uzanan dayanışmalara kadar çeşitli dayanışma ve örgütlenme biçimlerine rastlanmaktadır. Whatsapp, Telegram, Facebook gibi dijital araçlar bu örgütlenmelerin mecrası olarak işlemektedirler. Bazı görüşmeciler çocuğu olan müzisyenlere iş konusunda öncelik verdiklerini, kirasını ödeyemeyen bir müzisyen olduğunda destek olduklarını belirtmişlerdir, aynı desteğe kendileri de açıktır. Ancak bu dayanışma toplulukları yapılandırılmış bir kuruma dönüşmemekte, dayanışma enerjisi bir yere kadar devam etmekte ve bir süre sonra sönümlenmektedir. Anlık sorunları çözmek için kurulan mecraların daha sonra iş bulma alanına dönüşmeleri çok hızlı olmaktadır. Peki bu dayanışmaların enerjisi kendisini bir sonraki boyuta taşımaya neden yetmez?

4.5.2. Çözüklük³³

Herkes şey diyor; ‘o da haklı, o da haklı’ diyor. Bu devran da böyle gidecek şekilde bakıyor aslında meseleye (Görüşmeci 3).

Müzisyenleri örgütlenmeden alıkoyan çok fazla durum, algı ve duygu bulunmaktadır. Müzisyenler işlerini kaybetmekten ötürü korkulu ve kaygılı hissetmekte, etrafında örgütlü arkadaşları yoksa yalnız kalmayı tercih etmekte, ne yapacağını bilemez halde yaşamaya çalışmaktadır. Yalnız bırakılmışlık ve güvensizlik, hissedilen baskın duygulardandır. Bu sebeple “çözüklük” organize olamama hali, birbirinden kopuk olma hali anlamında müzisyenlerin dağınık konumlanışını ifade etmektedir. “Güvendiğim biri gelir bana bahsederse o zaman olur. Yoksa olmaz ama olması gerektiğini düşünüyorum. Önemli bir şey. Yoksa suistimal ediliriz ama işte insanlara da güvenmiyorsun yani” (Görüşmeci 1).

Görüşmecilere müzisyenlere güven duyup duymadıkları sorulmuştur. Sadece dört kişi net olarak müzisyenlere güvenmediğini belirtmiş, sebebinin ise genel olarak insana duydukları güvensizlikle ilgili olduğunu eklemişlerdir. Diğer görüşmeciler güvenin meslekle değil insanla alakalı olduğunu düşünmektedirler. Görüşmecilerin tamamına yakını, yirmi iki kişi ise kendisinin müzisyenler tarafından güvenilir biri olarak görülebileceğini belirtmişlerdir. Yani görüşmeciler aslında meslektaşlarına karşı sorumluluk sahibi olduklarını söylemektedirler ve genel olarak diğer insanlara karşı güvenme konusunda temkinli yaklaşmaktadırlar. Ancak sanıldığı gibi müzisyenlerin meslektaşlarına güvenmedikleri söylenemez. Hatta performansın özünde, doğasında gerektirdiği kolektif iş bölümünden ötürü, güven duygusu bulunmaktadır. Beraber çalıştığı insana güvenmesi gerektiğini ve güven uyandırmayan insanların sektörde barınamayacağını belirten görüşmeciler olmuştur.

Zaten müzisyenliğin ilk koşulu orada olmak. Yani işe gittiğin zaman senden ilk beklenen şey saatinde orada olman. Güvenilir olmayan çok az adam gördüm. Onlar da zaten çok hızlı kayboldu. Çünkü gerçekten hani nasıl çaldığın da önemli değil ya. Orada mısın? Hazır mısın? Uçağa yetiştin mi? İşteki en önemli kriter bu o yüzden benim yaşımda hala çalışıyorsan genelde

³³ Bu bölümde çözüklük örgütlülüğün karşısı olarak kullanılacaktır.

güvenilir ve orada olan bir insansın ve pek de geç kalmıyorsun demektir. Başka imkânı yok (Görüşmeci 9).

Yanı sıra görüşmeciler arasında müzisyen örgütlerine güvenmeyenler bulunmaktadır; örgütlenmelere duyulan güvensizlik görüşmecilerin kendi dayanışma alanlarını sahiplenmelerine sebep olmaktadır. Örneğin bir görüşmeci bu güvensizliği laf arasında “bunu da çok sık söylemem ama ben dayanışma kültürünü aldım ve devam ettiriyorum, onlar gelsin beni görsün” olarak ifade etmektedir (Görüşmeci 17).

Müzikteki bütün örgütlenmeler, resmi örgütlenmeler bugüne kadar açıkçası kendi deneyimimle yani müzisyenleri kazıklamaktan başka bir şey yapmadığı için zaten bir samimiyeti olacağına inanmıyorum. Yani çok böyle başında gerçekten bildiğim, tanıdığım bir isim olsa belki ama ona bile güvenir miyim? Emin değilim. O yüzden hayır hiçbir zaman böyle bir şey arayıp sormuyorum (Görüşmeci 9).

Müziğin bazı alanlarında görülen güvensizliğin daha yoğun olduğunu belirten görüşmeciler, pop piyasasında işlerin daha sert ve acımasız geçtiğini ve dolayısıyla “bu piyasayı tercih ediyorsan dayanışamayacağını bil” ön kabulüyle hareket edildiğinin de altını çizmiş olmaktadır. “Pop piyasası biraz daha şey bizim beyaz yakalı piyasa düzeni dediğimiz düzene daha yakın. Daha çok insan öğütülüyor orada. Ya da daha acımasız bir ortam. Diğerlerinde biraz daha dayanışma şey görürsünüz de pop piyasasında biraz daha farklı benim gördüğüm kadarıyla” (Görüşmeci 17).

Görüşmeciler arasında hem örgütlere hem de sorunların örgütlenmeyle çözüleceğine inanmayan dokuz kişi bulunmaktadır. Demokratik hakların kısıtlanması sebebiyle örgütlenmenin bir işe yaramayacağını düşünenler vardır;

Yani karşımızda bir muhatap bulabilirsek eğer örgütlenmeye karşı bir insan değilim. Hatta bununla ilgili bir bizi gerçekten bizim içimizden olan birini temsil edeceği bir şekilde bir grup bir temsilcilik oluşturulsa bu mükemmel olurdu. Müzisyenlerin gidip kendi dertlerini kendi içinde tartışıp daha sonra bir aracıyla bunu iletebildiği ve çözüme ulaştırabildiği bir yer olsaydı bu çok güzel olurdu. Ama şu an için buna umutla bakamıyorum ne yazık ki (Görüşmeci 19).

“Türkiye'nin genel olarak örgütlülük sıkıntısı ve insanların kafasında örgütlenme fikrinin olmayışı, Türkiye'nin geçmişindeki örgütlenmiş insanlara yapılan zulümler, darbeler ve bunun hafızası belki de ile birlikte yetişmiş bir nesil” (Görüşmeci 20). Örgütlenmenin önündeki engellerden biri olarak Türkiye’deki politik ifade alanının daralması ve kelimenin korkutucu bir anlam taşıır hale gelmesidir. Görüşmecilerden bazıları örgütlenme kelimesinin korkutucu duyulduğunu ifade etmişlerdir.

Şu anki durumda kesinlikle korkutucu geliyor. Çünkü bir şarkı var ya hani onlardan değilsen eğer sana zalim derler. Gerçekten öyle. Savunduğun şey aslında bambaşka bir şeyken evirip çevirip bambaşka bir şekilde sana karşı yönlendirilebilir ve düşmanlar edinebilirsin. Bu korkutucu bir şey çünkü adalete inanmıyorum. Adalete inanmadığım için de bir şeyleri savunmak şu an gözümü korkutuyor açıkçası. Bu olayları bireysel halletmek bana çok daha basit geliyor (Görüşmeci 19).

Örgütlenme kelimesinin bile korkutucu olduğunu belirten görüşmeciler aslında daha genel bir sorundan ve politikadan bahsetmektedirler;

Bu örgütlenme ismi bile örgütlenme kelimesi bile aşırı solcu duyuluyor. Ya doğal olarak insanları anlıyorum yani herkes böyle bir örgütlenme içinde olmak istemeyebiliyor. Bunlar da biraz eskide kaldı aslında. Yani şey insanlar eskisi gibi böyle ayaklanalım düşüncesinde değillerdi. Biraz daha formal yollarla çözülsün istiyorlar. Niye böyle oldu bilmiyorum insanların biraz sanki hevesi kaçtı gibi. Biraz da korktular belki de bir ara çünkü Gezi zamanı örgütler çok popülerdi. Herkes bir örgüte üyeydi gibi. Sonra hepsi bir anda bitti. Ya tabii devam ediyorlar da şey olarak yani kurumun pek gücü kalmadı ismi olarak devam ediyor (Görüşmeci 1).

Aynı görüşmeci haksızlıkları hukuk çerçevesinde çözebilmeyi dilemektedir; “Ya kanlı bıçaklı olmak istemiyor yani kimse. Bu işi kitabına uygun çözelim istiyorlar. Ya ben de aslında böyle isterim” (Görüşmeci 1).

Birkaç görüşmeci örgütlenmeyi düşündüklerini ancak ilk taşı atan olmak istemediklerini aktarmıştır. Örneğin bu bir görüşmeci tarafından “Ortamın tetikliyor

olması lazım ve gerekli ortamın o olduğu zaman zaten onu otomatikman giderim yani. Hani şöyle ilk kurşunu atan ben olmam yani” olarak ifade edilmiştir. (Görüşmeci 8).

Görüşmeciler müzisyenlerden ziyade örgütlere güvensizlik duyduklarını belirtmişlerdir ancak diğer yandan kendilerinin harekete geçebilmeleri için bir hareket enerjisi beklemektedirler. Geniş çaplı bir organizasyona da şahit olamamaktan bahsetmekte, genel olarak bir motivasyon eksikliğinden söz edilmektedir;

Belki böyle sıkı çalışan birileri falan olsa ben onları görsem ben de çalışmaya başlarım gibi geliyordu ama o ilk şeyi Bir yere ulaşılır bir şeyler yapılsa ama o ilk adımı atacak kişi ben değilim gibi geliyor bana. O enerjiyi görsem eksiklik belki işte o şey aktif enerji. Bir şeyler yapıyoruz. Toplanıyoruz falan. Böyle birinin bayağı çalışması lazım. Birilerinin çok enerji harcaması lazım maalesef yani. Sanki herkesin işi var, gücü var. Başka işleri var (Görüşmeci 20).

Bir görüşmeci de örgütlenmeye duyulan güvensizliğin bir tehlike yarattığını ve bu sebeple örgütlülük adına ciddi bir uğraş verecekse yalnızca tek hakkının olduğunu düşündüğünü belirtmektedir.

Siyasi örgütlenmelerde ve bilinçlenmelerde her başarısız hareket başarılı hareketlerin önünü ya da eksiltir onları böyle düşünüyorum. Şunu demek de mümkündür bence yani ‘yaşasın bir şey denedik olmadı ve iyi ki yaptık’ demek için ‘işte bak elimizde malzemelerimiz var, donelerimiz var’ demek de bir yöntem ama Türkiye’de bunun çalışmadığını biliyorum. Türkiye’de her şeyin yaklaşık olarak mesela bir dergi çıkarıyor olsak bize dördüncü sayıdan sonra ancak yakınımızdakilerin destek vereceğini tahmin ediyorum. Çünkü pek çok hareket başlar ve biter Türkiye’de yani. Bu alışkanlık ya bizim böyle sürdürülebilirliği zor yaratan bir kültürümüz, bir bilincimiz var. O yüzden herhangi bir boşa atılacak enerjinin, merminin korkusunu hep taşıdım hayatımda ve işte iyi bir yerde örgütlenmeleri mümkün kılınması gerekiyor müzik sektöründekilerin. Ve ben bir ben bir yerinde olmak isterim onun. Umarım bensiz ve hemen olur zaten. Umarım yani. Bizim haklarımız da ölçüp bu mesleği yapan insanların hakkını savunan bir şeyler olur yani (Görüşmeci 12).

Yukarıdaki görüşmecinin bahsettiği risk, başka bir görüşmecide demotivasyon sebebi olarak ortaya çıkmaktadır. Çevresindeki müzisyenlerin tutumu onu hayal kırıklığına uğratmaktadır.

Organizatörlere karşı da bu yüzden birleşip fiyatları yükseltmiyorlar. Ben çok organizatörle tartıştım mesela bilmem dedim böyle fiyat mı olur? Biraz yükseltin falan. Bunlara karşı insanlar nasıl karşı çıkacak? Hepsi söyleniyor ama hiçbirisi örgütlenelim de bir şey yapalım falan açısından insanları toparlayamıyoruz yani. Toparlanabilecek mi? Görmedim. Onlar toparlanmayınca ben de diyorum ne uğraşacağım. Bütün vaktim sizi örgütlemekle mi uğraşacağım ben de ilgilenmez oldum artık yani (Görüşmeci 20).

Bir başka görüşmeci, ünlü olunca sesinin duyulacağını ve atacağı adımların işe yarayacağını düşünmektedir. Bu düşünceyi başka bir görüşmeci daha belirtmektedir.

Çünkü şu anda açacağım savaşın hiçbir etkisi olmayacağını düşünüyorum. Çünkü olay aslında bir isim hala. Eğer ileride ünlü olduğumda veya daha çok dinlendiğinde, sesimi daha çok insana ulaştırabileceğim zaman bunu paylaşırsam bence bu çok daha etkili olacak. O yüzden zamanını bekliyorum. Soğuk yiyeceğim o yemeği (Görüşmeci 19).

Bir diğer görüşmecinin aktarımı ise gerçekten çok önemlidir; dayanışma ve örgütlenme için zaman gerekmektedir ve müzisyenler geçinebilmek için çalışmalarını gereken iş temposunda çalışmak dışında bir şey yapamamaktadırlar. Bu durum da maalesef sorunların yeniden üretilmesine sebep olur.

Çünkü dediğim gibi bu alanda girişimi olan insanlar bence yeterli vakti olan, yeterli maddi kaynağı olan belki de insanlar. Ama şimdi hem geçimini sağla hem müzik yap hem de müziği düzeltmeye çalış benim öyle vaktim yok açıkçası. Olacağını da sanmıyorum. O yüzden neresinden tutabiliyorum ben, müziğin üretim kısmından. Yarın öbür gün müziği yapmayı bırakırsam belki o zaman düzeltme kısmında yer alırım (Görüşmeci 15).

Görüşmecilerden dördü ise tek ekonomik gelir kaynağı müzik işleri olmadığı için aktif olarak örgütlenmelerde yer almak gerekmediğini düşünmektedirler. Belki gelecekle bir bağının olmaması müzisyeni mücadeleden ziyade umutsuz, sorumluluk almaktan çekinen bir duruma getiriyor olabilir. Aslında bu durum preker işlerin bir kısır döngüsü gibidir çünkü preker işlerle geçinilemez, yanında başka bir preker iş de yapmak gerekir. Bu bölünme kişilerin hak aramasının önünde bir engel olarak durabilir çünkü bulunulan alanı düzeltmeyi ifade eden hak arama, kişi başka bir çalışma alanıyla bölündüğünde veya başka bir mesleği kaçış alanı olarak kullandığında değişim için gereken enerjiyi kaybetmiş olacaktır.

Görüşmeciler örgütlenmemenin sebebi olarak örgütlere duyulan güvensizliği gösterirken kendilerini güvenilir görmektedirler. Yani aslında kendileri dayanışma ve örgütlülük açısından sorumluluk alabilecek, güvenilir insanlar olabilirler. Bu açıdan müzisyenler çok da umutsuz değildir. Standing'in bahsettiği şekilde prekarya gibi sorun tespiti ve beraber hareket etme anlamında "ilkel asilik" döneminde olabilirler ancak onlar kadar tehlikeli görünmemektedirler (Standing, 2017). Foti'nin sosyal medya ve ağlar aracılığıyla örgütlenen prekaryası gibi müzisyenlerin de sosyal medya üzerinden örgütlenme veya ses çıkarma çabaları olmuştur ancak bu çabalar yapılandırılmış bir organizasyona dönüştürülemedi. Hareket veya eylem başlatıp devamını getirememesi durumu bazı müzisyenleri umutsuzluğa düşürmekte ve inançlarını kaybetmelerine sebep olmaktadır.

Yani bir iki gün duyuldu. Görüldü mevzu. Ondan daha beterini söyleyeyim bir hafta sonra bir başka yerde aynı konu bir başkasının başında da geldi (Görüşmeci 2).

Üstelik yaşanan ağır suçların karşısında hak kazanabilecek örgütlü bir ses çıkaramamak, görüşmecileri "daha ne olması gerekir" karamsarlığına ve şaşkınlığına düşürmektedir.

Yani eylem yapmak bildiğin hani sokağa çıkma anlamında her zaman bir seçenektir ama ben müzisyenleri genel olarak sokağa çıkıp eylem yaparken hayal edemiyorum. Yani yakın zamanda bir müzisyen öldürüldü. Sonra gelen tepkilerin sadece sosyal medyada kalıyor olması hiçbir şey ifade etmiyor bir kere hani. Twitter'dan istediğimizi yazalım. İşte öldürülen işte meslektaşımızı

analım bilmem ne. Tamam ama işte ertesi gün unutuldu bitti. Hani bunun, bu kötü olayın ardından insanlara herhangi bir mücadele enerjisi bence gelmedi. En azından öyle olsa bir şeylerin bir anlamı olurdu diye düşünüyorum (Görüşmeci 14).

Müzik sektöründe özel orkestralarda çalışan, “çekirdek kadro” yani memur kadrolu müzisyenlerle aynı nitelik ve deneyime sahip ancak özel orkestralarda sözleşmeli çalışan müzisyenler bulunmaktadır. Bir görüşmeci müzisyenlerin düşük maaşa, haksızlıklara ses çıkarmadığını, bu sebeple kimin ses çıkarması gerektiği konusunda kafa karışıklığı yaşadığını belirtmektedir. Görüşmeci yaşça büyük ve deneyimli kişiler ses çıkarmıyorsa henüz deneyimsiz ve genç olanın ses çıkarmaya hakkının olup olmadığını konusunda kararsızlık yaşadığını ifade etmiştir. Deneyim ve yaş üzerinden kurulan bu hiyerarşi, altta kalanların daha çok sömürülmesine sebep olmaktadır.

Bilmiyorum yani şey mesela bu bahsettiğin ücret artışı konusunda bir dayanışma gerçekleştirilirse belki bir fark yaratılabilir bilmiyorum ama işte aşırı kalabalık olmak gerekir. Yani bende biraz o örgütleyici ruh vardır. Ama yani beş kişi, on kişi değiliz. Çok kalabalık. Ve işte dediğim gibi ben yaşı en küçük olanlardanım orada hani kırk küsur ellili yaşlarında olan insanlar da var. Yani benimle aşağı yukarı yaşıt olan kişilerle bunları konuşuyoruz tabii ki. Ama orkestrada yaşı bizden büyük olan insanlar var. Dolayısıyla onlarla çok bir iletişimimiz olmadığı için hani mesela bu ücretler konusunda bir dayanışmaya ihtiyaç duysam kimle konuşurum bilmiyorum. Onlar da biz de aynı parayı alıyorlar ve hani bu durumda ben sesini çıkartması gereken kişinin ben olduğunu düşünmüyorum. Hani bir saygısızlık da olsun istemiyorum (Görüşmeci 11).

Hiyerarşi müzik sektörünün her alanında; kapitalin bölüşümünde, mesleğin icra edilmiş biçiminde, hak aramada, iş bulmada her alanda ve katmanda kendini göstermektedir. Üstelik bu hiyerarşiden bahsetmek bile çoğu görüşmeci için zor olmuş, bazı görüşmeciler hiyerarşiyi yok saymıştır çünkü herhangi bir ortamda sektördeki hiyerarşi ve baskıdan bahsedilmesi bile anonim olsalar dahi müzisyenlerde işlerini kaybetme korkusuna sebep olmaktadır.

Pop solistle çalışıyorsan tabii ki senin ağzına sığabilir. Çünkü pop camiası böyle ve solist Allah gibidir orada. Eğer sen o işe mecbursan ve seni savunacak hiç kimse yoksa boynunu eğip devam ediyorsun. Kendisinin solcu olduğunu lanse eden hatta konserlerde Çav Bella'lar söyleyen insanlar bile yanındaki işçilere, emekçilere çok kötü davranıyorlar... İşte hiçbir zaman solist arkasında çalanlar solist konforuna sahip olamaz. Daha kalabalık otel odalarında kalırlar maliyet düşüktür. Onların yeme içmesi düzensizdir. İşlere çok erken giderler geç çıkarlar. Gerekirse onlar kara yoluyla gider solist veya ünlü grup uçakla gider mesela. Ve çok basit şeylerdir aslında bütün bunları adil şekilde düzenlemek. Ama bunlar adil bir şekilde düzenlenirse organizatör ve menajer daha az para kazanır bunu istemezler. Ama arkada çalanlar da bunu dayatmaz karşı tarafa. Müzik grupları solistler de der ki çok kıllatmayayım onları. Şu an karşılıklı para kazanıyoruz der (Görüşmecî 12).

Aynı görüşmecî sektördeki hiyerarşiden ve bunun müzisyenlerin hak araması durumunda tehdit olarak karşısında durduğunu anlatıyor.

Hiyerarşik gizli bir hiyerarşi var ve bu en tehlikelisi bu işte. Ya sektörde kendini savunucu ilan eden insanların nasıl bir gece hiç düşünmeden yanındaki insanları silip yerine hemen bir gitarıcı koyduklarını gördüm. Hiç umurlarında bile olmadan. Dili bağlanıyor insanın mesela. Benim başta bağlanmıyordu. Ondan sonra bağlandı. Çünkü anlamaya başladım eğer yeri geldiğinde bunları söylersen hepsinin bir anlamı olacak. O zaman bir şeyler değişebilir yani (Görüşmecî 12).

Solist arkasında çalışan müzisyenler solist karşısında kendilerinin görünmezliğini ve devamında gelebilecek sömürüyü baştan kabul etmektedirler. Solist ve arkasındaki müzisyenlerin kazandığı paranın oranı görüşmeciler tarafından yüzde iki, üç olarak aktarılmıştır. Bu eşitsiz bölüşüm ve iş birliği; hiyerarşinin kabulü, solistin dokunulmazlığı ve müzisyenin görünmezliğiyle normalleştirilmekte ve güçlenmektedir. Müzisyenlerin solistin gücüne karşı kendilerini savunacak bir alan bulamaması ise bu sömürüyü devam ettirmektedir.

Tanınma prekarizasyonu bölümünde incelediğimiz gibi çalışma mekanlarının ve arkadaşlarının belirsizliği ve değişkenliği de müzisyenleri yormakta ve güven ilişkileri

kurmasını zorlaştırmaktadır. Üstelik bu mobilizasyon bir süre sonra müzisyenler için prekarizasyon sürecine dönüşmektedir. Görüşmeler neticesinde doğrudan müzisyenlere duyulan bir güvensizlikten bahsedilemeyeceğini görmekle beraber, çok küçük ve az sayıda çalışanı olan bu sektörde bir güven ve arkadaşlık ilişkisi kurulamamasının sebebi sahip oldukları organizasyonel yapı ve bu alanda bir prekarizasyon yaşamaları olabilir. Çünkü aslında sektör çalışanları iş için her seferinde kolektif bir yapı, kısa sürede güven ilişkisi oluşturabilmektedir. Denilebilir ki müzisyenler tıpkı birçok dayanışma grupları kurabilmeleri gibi bir hareket başlatmakta zorlanmamaktadırlar, çünkü işlerini de bu şekilde yapmaktadırlar; onların zorlandığı bu grupları bir adım öteye geçirebilmektir. Hareketi başlatacak enerjiye sahiptirler ancak yaşanan prekarizasyon sebebiyle belirsiz ve kaygılı olan ilişkilermeler, sorumluluk ve risk alacak seviyeye gelememektedir. Otonomi ve özgürlük algısı az sayıda görüşmeci tarafından örgütlenmeme sebebi olarak sunulmuştur, bir görüşmeci için müzisyenler ses çıkarabilir eylem yapabilirler ancak bu örgütlenmeden olmalıdır. “Ama böyle şey anlamda bilmiyorum o bildiğimiz klasik sol anlamda bir örgütlenme, bir şey gerek olduğunu düşünmüyorum açıkçası müziğin daha müziğin ve müzisyenin her anlamda daha bağımsız olması gerektiğini düşünüyorum” (Görüşmeci 17).

Otonomi algıları sosyal sigorta sistemine bağlanmalarını engelleyebilmekte ve orada hak kaybı yaşamalarına sebep olabilmektedir. Ancak bu tartışmalıdır, bir görüşmeci anarşist olduğunu bu sebeple örgütlenmeyi tercih etmediğini söylemiş, devamında babasından kalan emekli maaşı ve sağlık sigortası olmadan yaşayamayacağını belirtmiştir. Müzik işlerinde bu güvenceyi elde edeceğine inanmamaktadır. İlk başta otonomi ve özgürlük talebi gibi görünen bu durumun arkasından sosyal güvence yokluğu çıkmıştır. Ancak şu gerçektir ki sosyal güvenlik sistemindeki açıklar ve sistemle çözülen bağlar kişilerin mesleğe bağlılığını olumsuz etkilemekte ve hak arama motivasyonunu düşürmektedir. Geçinebilmek için başka işler yapan kişiler müzik sektöründe hak arama arayışına girmemektedirler. Görüşmecilerden dördü bunu açıkça belirtmiştir, sektördeki prekarizasyon örgütlülüğü zayıflatmaktadır.

Örgütlenmenin önünde; örgütlere, adalet sistemine duyulan güvensizlik, müzisyenlerin eski mekanizmaları artık eskimiş ve işe yaramaz görmeleri, müzik dışı başka işler yapıyor olmaları, meslek içi hiyerarşik yapılar ve tehditler, örgütlülükle

kazanılan bir kazanıma şahit olmamaları, müzisyen örgütlerinin tanınmaması, kişilerin etrafında dayanışma örnekleri ve kültürü bulunmaması durmaktadır. Ortaya çıkan hareketin devam edeceğine dair duyulan güvensizlik, geçim kaygısıyla çalışmaya çok fazla zaman ayırmak ve örgütlenmek için zaman bulamamak diğer sebeplerdir.

4.5.3. Beklenti

Müzisyenlerin beklentide oldukları aktörlere dair sorulara verilen cevaplar, müzisyenlerin hak arama mekanizmalarını nasıl kurguladıklarını göstermektedir. Yönlendirmeli soruda görüşmecilere; meclis, akademisyenler, piyasada sözü geçenler gibi kimlerden kendileri için ses çıkarmasını bekledikleri sorulmuştur. Görüşmecilerin çoğu ‘herkes’ten beklenti içinde olsa da bu ‘herkes’i detaylı tanımlamamışlardır; örneğin meclis seçeneği çoğunu duraksatmıştır. Bunun sebebi sorun tespitinin yapılmamış olması veya yapılanların yaygınlaştırılmamış olması olabilir. Aslında Müzik-Sen’in çalışma şartlarına, sendikalaşma sorunlarına, patron sömürüsüne dair açıklayıcı ve sade bir dille yayınlanmış yazıları bulunmaktadır. Sorun tespitinden sonra gelecek adım çözüm önerileri ve planını hazırlamaktır ve bu aşamada yasama organı olan meclis kaçınılmaz bir varış noktası olacaktır. Müzisyenlerin duraksamasının sebebi çözüm aşamasına dair düşünmemiş olmaları veya üç kişinin belirttiği gibi demokratik şartların zedelenmiş olmasıyla bu mekanizmalara karşı duyulan şüphe olabilir. “Bunun için öncelikle hukuk ve hani yasama yürütme ayağının hani bir olmaması gerekiyor ve hani biraz daha denetleme. Ya bu aslında devletle alakalı bir şey. Devlet bunu iyi denetlerse burada bir sorun olmaz. Müzisyenlerin yapabileceği bir şey yok” (Görüşmeci 10).

Müzisyenlerin kendilerinden beklentilerinin olmamasının sebebi olarak ise seslerinin duyulmayacağına dair inanç dikkat çekmektedir. Görüşmeciler, müzisyenler arasında ünlü ve sözü geçenlerin çıkaracağı sesin daha etkili olacağını düşünmektedirler; “Bir şey yapılacaksa yine müzisyen yapmalı ama sokağa çıkacaksa onun da bir karnı doymuş olmalı. Karnı tok olanın eyleme gitmesiyle, aç olanın eyleme gitmesi aynı değil. Yani genelde de varlıklı müzisyenler çıkıp yürümüyor varlıksız müzisyenler için” (Görüşmeci 5).

Bazı görüşmeciler hareketin ne olursa olsun kesinlikle müzisyenler tarafından yürütülmesi gerektiğini düşünmektedir. Bir görüşmeci sosyal medya aracılığıyla yeni

nl olan müzisyenlerin büyük bir dönüştürme gücü olduğundan bahseder ancak bu gc onların sektörün durumdan bihaber olmaları ve sektörün dinamiklerini öğrenene kadar sektör tarafından kontrol altına alınmış olmaları sebebiyle kaybolmaktadır.

Yeni, popüler çocukların sektörü geliştirme gçleri, potansiyelleri çok fazla ama yapamıyorlar. Anlayana kadar i iten geçiyor sektörü anlayana kadar. Sektörün kendini anlatması lazım. Bir kaelerle, i akışıyla, i tanımlarıyla, kabulleriyle yani erken emeklilik olsa mesela sadece bir erken emeklilik ii nasıl değiştirir yani (Görüşmeci 12)?

Grmecinin aktardığı şekilde sorunların çözümü insanların dönüştürme güçlerini kaybetmeden önce yapılabileceklerin düşünülmesi ve buna uygun stratejiler geliştirilmesidir.

4.5.4. İdeal Sistem Nedir?

Grmecilere ideal örgütlenme biçimlerine dair sorulara sorulmuş; ellerinde bütün imkanların olduğu ve kendilerinin kuracağı bir dayanışma rgt tasavvuru için bazı görüşmeciler tek yönlü destek veren, bazıları akademi, maddi destek, i bulma desteği sağlama gibi daha geniş kapsamlı organizasyonları tercih etmişlerdir. Talepler genel olarak; kapsayıcı, basın danışmanı olan, kendini duyurmakta sorun yaşamayan, sektördeki herkesi kapsayacak, ajandasını tabandan ihtiyaçları toplayarak oluşturan, kayıt dışı çalışmaya karşı çalışmalar yürütecek, konser, festival, piknik gibi aktiviteler düzenleyen, düzenli dergi yayını bulunan, grev yapabilecek güçte olan, kazanılan ücretlerin açık olarak paylaşıldığı ve sektör çalışanları için baz bir ücret talep eden, kitlesini bilinçlendirmek için çalışmalar yürüten, ağlar oluşturan, lisanslandırma çalışmaları yürüten, güvenilir ve içinde iyi çalışanlara sahip, telif hakkı konusunda çalışmalar yürütecek, Ezel'i de Fazıl Say'ı da kapsayabilecek, her şeyin rahatça tartıılabildiği, açık fikirli, süreçleri ileri taşıyabilen, müzisyenlere toplanma alanı sunan, işçilik haklarına dair yasal düzenlemeler için çalışan, sivil toplumla beraber çalışan, müzisyenlere maddi destek ve enstrüman desteği sağlayan organizasyon/organizasyonlar hayal etmişlerdir. Aktarılanlarla ortaya çıkan ihtiyaçlara; hak temelli ve yardım ST'ler, sendikalar ve meslek birliklerinin işlevsel yanlarıyla oluşturulan bir örgütle cevap verilebilir gibi görünmektedir. Belki de

ihtiyacı karşılamak için ayrı alanlarda ancak iş birliği içerisinde hareket eden yapılar kurmak gerekmektedir.

4.6. Bölüm Sonu

Sahadan elde edilen veriler değerlendirildiğinde, prekarizasyonun örgütlülüğü etkilediği, post-fordist emek biçimlerinin de prekarizasyona sebep olduğu açıkça gözlemlenmektedir. Duygusal, ilişkisel ve dijital emek bir emek süreci olarak görülmediği için bu emek türleri prekarizasyonu desteklemektedir. Kayıt dışı çalışmak, denetimsizlik, sosyal sigorta sisteminin atipik çalışma şartları için adapte edilmemesi, pandeminin etkileri, mesleki kimlik kurgusundaki farklılıklar, organizasyonel yapı, eğitimin tek yönlü olması, telif hakları ve sınırsız müzikle yaşanan çelişkiler, işçi haklarına dair bilgili olmama ve bu haklardan yararlanamama, sektör içerisindeki hiyerarşik zorunluluklar ve yıldızlık, müziğin gittikçe soyutlaşması ve doğuştan sahip olunan bir hak gibi görülmesi, emeğin armağan edilmesi, neoliberal politikalar ve onun neo-öznesi, bireye sorumluluk aktarımı, durumun prekarizasyonla ilişkisinin temelini oluşturmaktadır. Müzik sektörü içerisinde prekarizasyonu derinleştiren olguların bu kadar çok olmasının sebebi muhtemelen prekarizasyona erkenden önlem alınamaması ve incelenen olguların birbirini yeniden üreten sömürü biçimlerine dönüşüyor olmasıdır.

Prekarizasyon, örgütlülüğü iki açıdan olumsuz etkilemektedir; ilki çalışanların meslek algısının muğlaklaşması ve neticesinde hak aramaktan vazgeçmesidir. İkincisi ise prekaritenin getirdiği belirsizlik ve kaygının müzisyenleri geleceksiz bırakması, geleceğe dair sorumluluk alınmasının önüne geçmesidir. Benzer bir duruma, tanınma prekarizasyonu kişiler özelinde sebep olmaktadır. Değişen iş arkadaşları ve mekanlarını ve bunlara dair ürettiği ilişkisel ve duygusal emeğini yönetmeye çalışan müzisyenler, insanlara karşı sorumluluk alma motivasyonunu kaybetmekte, kimse için risk almayı göze alamaz hale gelmektedir. Müzisyenler için durumun uzun zamandan beri benzer olması muhtemeldir; 1970'lerin sendikal kazanımlarının ve müzisyenlerin örgütlülük oranının yüksekliğinin ise dönemin sendikal gücünden kaynaklanıyor olma ihtimali yüksektir. Bu noktada genel olarak emek tarihi için söylenenlerin müzisyenler ve müzik emeği için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür; 1970'ler emek

tarihinin ve müzisyenlerin istisnasıdır, yüzyıllardır olağan olan ise emeğin sömürüsüdür. Kısacası ağustos böceği yeni bir hikâye değildir.

Prekarya gibi müzisyenler de oturmuş bir meslek kimliğine sahip değillerdir, prekarite bu kimliği aşındırmıştır. Literatürde müzisyenlerin prekarya olduklarına ve preker koşullar altında yaşadıklarına dair birçok yayın bulunmaktadır. Müzisyenler prekaryanın ILO'nun ve Standing'in tanımlamalarına göre, düşük ücret, işçi güvencelerinden yoksun olma, iş akdinin feshine karşı güvencesiz olma, sosyal yardımlardan yoksun olma kriterlerinin tamamını karşılamaktadır (ILO, 2012; Standing, 2014a). Sınıf bilincinin olmaması, sınıflaşmıyor olmak açısından müzisyenler de prekaryadır. 'Usta'lar olarak adlandırılan müzisyenlerin de çözümlü olduğu görülmüştür. Örgütlenme motivasyonları prekarizasyonun sonucu olarak belirsizlik, kaygı, güvensizlikle bağlantılı olduğu gibi neoliberal politikaların sonucu olarak örgütlere güvensizlik, politik alanın darlığı, ifade özgürlüğünün kısıtlanmasına bağlı olduğu görülmüştür. Müzisyenler kurumsal bir yapıda örgütlenmekten ziyade iş ilişkilerine ve post-fordist dönemin ağ tipi ilişkileneşine uygun olarak dayanışma ağları şeklinde hızlı oluşup hızlı dağılan biçimde örgütlenmektedirler (Virno & Hardt, 2010). Dayanışma motivasyonlarının yüksek olduğu ancak kurdukları ağları kurumsallaştırmayı tercih etmedikleri veya sorumluluk almadıkları düşünülmektedir.

Standing'in müzisyenler için "lisanslandırmayı geri sarın" önerisi çözümün başlangıçlarından biri olabilir; çünkü görüşmecilerde de "kimin müzisyen olduğunun tartışmalı olduğu ve netleştikten sonra hakların buna göre verilmesi gerektiği" düşüncelerine rastlanmıştır. Standing'in önerisi, alandaki belirsizliği giderecek ve okullularla alaylılar arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıracak bir hamle olabilir. Kurulacak uluslararası akreditasyon sistemi insanların birbirine güvenini tahsis edebilir.

Görüşmecilerin dahil oldukları sosyo ekonomik grupların çeşitliliği, memleketleri, eğitim durumları ve çalışma alanlarındaki çeşitlilikler onları heterojen kılmaktadır. Wacquant'ın (2007) ifadesiyle prekarya gibi müzisyenler de heterojendir ve kolektif bir harekete ve varoluşa dönüşme ihtimalleri her zaman bulunmaktadır. Wacquant prekarya için politik birleşme ve yeniden temsili önermektedir çünkü prekarya şu haliyle istikrarlı ücretli emek ve sosyal devlet koruması etrafında örgütlenme

abasındadır. Bu çabanın prekaryayı sınıf olmaktan alıkoyduğunu iddia eder (Wacquant, 2007). Müzisyenlerin benzer talepleri vardır ancak bu talepler etrafında rgtlenmemişlerdir, bu sebeple kıyaslama yapılamamıştır ancak Wacquant'ın nerisi dikkate alınabilir. Müzisyenin dönüşüm potansiyeli içerisinde farklı anlamlar barındırmaktadır. Müziğin değiştirme/dönüştürme potansiyeline dair yapılacak literatür taramasında devrim şarkıları, siyasi parti şarkıları, marşlar gibi insanları harekete geçirmek amacıyla bestelenmiş müziklerin arasallığına dair birçok yayına rastlanabilir. Politik birleşme ve temsil alanında müziğin gerçekten büyük bir potansiyeli olduğu müzisyenler dahil herkes tarafından kabul edilmektedir. Bu potansiyelin sınırları, alanı, müzisyenin bu potansiyeldeki rolüne dair çalışmalara pek rastlanmamıştır. Bu potansiyel, bir taraftan müzisyenleri prekaryadan daha farklı bir yere taşıtmaktadır. Müzisyenin yüz binlerce takipçisi, hayranı olabilir, hepsi bir ağızdan onun şarkısını söyleyebilir. Peki bu takibin ve hayranlığın sınırı nedir? Bu potansiyel, onu üretenler için de kullanılabilir miydi? Büyük kitleleri harekete geçirme gücü olduğunu düşünen müzisyenler bunu kendileri için de düşünmelidirler. Standing'ın önerisiyle, yeni araçlar ve yeni stratejiler müzisyenler için de denemeye değer niteliktedir.

5. SONUÇ YERİNE

Keyifli bir işte çalıştıkları ve lüks yerlerde bulunma imkanını buldukları için mutlu ve şanslı azınlık olduğu düşünülen müzisyenler aslında derin yoksullukla mücadele etmektedir. Bu toplumsal algı en az “Ağustos Böceği ve Karınca” fablından beri kulaklarımızda ve hayatımızda yer edinmiş durumda. Halbuki fabl bize bir yandan kışın iş bulamadığı için aç kalan ağustos böceğini anlatıyor ancak bize onu farklı bir algıyla sunuyor; hikâyenin kurgusu ağustos böceğinin tembelliğinin sonuçları üzerine bir “asli sorumlu/suçlu” yaratıyor. Peki bu ağustos böceği, bize anlatılanın dışında aslında hangi koşullarda yaşıyor, neden tek başına ve neden bir başkası onun emeğini görünmez kılıyor? Bu çalışmanın meselesi de ağustos böceğinin yaşam koşullarını tekrar düşünmek ve fablın değersizleştirici anlamlarını yıkmaktır.

Müzik sektörüne dair durum tespiti ve genel bir çerçeve çizmek amacıyla literatür taraması, sendika yazıları ve görüşmecilerin aktardıkları sorunların beraber ele alınması gerekmiştir. Bir yandan müziğin sektörleşmesi ve teknolojik gelişimi tarihsel bir bakış açısıyla ele alınmıştır, böylelikle müziğin soyutlaşması ve toplumsal algı arasında kurulacak bağlantı koşullarla değerlendirilmiştir. Çünkü gayri maddi emek üzerine yapılan değer tartışmalarında emeğin soyutluğunun, değeri muğlaklaştırdığı üzerine tartışmalar yürütülmekte (Kıyan, 2015; Lazzarato, 2010); aslında soyut olan emek değil, emeğin ürünüydü (Hardt ve Negri, 2004). Müzik eseri yıllar içerisinde plaklardan MP3’e olan yolculuğunda hem boyut olarak yok oldu (bir eşyadan yazılım dosyasına dönüştü), hem de gramofonlarla oda içinde dinlediğimiz ses alanı kulak içine kadar kamudan özele doğru evrildi. Bu soyutlaşma ve özelleşme müzik eseri algısını onun aleyhine olacak şekilde etkiledi, dolayısıyla müzisyenlerin ve müzisyen işinin değerini etkilemiş oldu. Bütün bunları müzik emeği ve müzik algısına etkisi ekseninde tartışmak, toplumsal algıya tarihsel bir temel sağlamak açısından önemlidir.

Diğer yandan müziğin bir sektör, müzisyenlerin de işçi olduğunu ancak bu ekonomik ilişkileri görünür kılarak anlatmak mümkündür. Ayrıca sektör içindeki kendine özgü yıldız ekonomisi gibi ekonomik olgulardan da bahsetmek gerekmektedir. Yıldız

ekonomisi çalışmada müzisyenlerin sorumluluğun kendisine yıkılması karşısında çaresiz kalmasını açıklayan olgulardan biri olarak yer almaktadır. Görüşmecilerin haklarını savunmaya dair negatif tutumları bu bağlantıyı destekler; yıldız olmadan sigortalı olamıyor, yıldız olmadan kendilerini başarısız hissetmektedirler. Sahiplenilmesi gereken ise; her işçinin insani şartlarda yaşamayı hak etmesidir ancak öncelikle işçi kimliğinin kabulü ve sonrasında işçi hakları için mücadele etmek gerekmektedir.

İşçi haklarıyla mücadele etmek için ise müzisyenlerin bağlı olduğu kanuni çerçeveyi sunmak gerekmektedir ve bu çerçeve; müzisyenlerin işçilik statülerine dair bir bilgilendirmeyi ve sigorta, sendikalaşma, toplu iş sözleşmesi, grev hakkı gibi işçilik haklarını kapsayan bölümlerden, müzisyenlerin kurduğu atipik iş ilişkisi biçimlerinden ve müzisyenleri ilgilendiren telif hakkından oluşmalıdır. Müzisyenleri işçi statüsünün dışında görmelerinin sebeplerinden biri kurulan iş ilişkilerinin belirsiz, klasik istihdam biçimlerinin dışında kalması ve uygulamada karşılaştıkları problemlerdir. Sektördeki işverenlerin müzisyenleri kayıt dışı çalıştırması, müzisyenlerin statülerini otomatik olarak serbest meslek erbaplığına geçirmektedir ve müzisyenler işçi statüsünde olmanın getirdiği işçilik haklarını kaybederler. İşverenlerin bu tutumuna karşı çıkmak için kanun ve haklara aşına olmak ve iş birliği gerekmektedir. Meseleye bu açıdan yaklaşmanın önemi yüksek olsa da literatürde müzisyenlik açısından bu tespiti yapan bir yayına rastlanmamıştır.

Genel duruma daha geniş açıdan bakabilmek için Avrupa, Türkiye ve dünya istatistiklerinden yararlanmak önemli görüldü ancak istatistikler müzik sektörü özelinde kısıtlı olduğu için kültür endüstrisi bazında ele alınabildi. Müzik sektörü özelinde verilerin kısıtlı oluşu kayıt dışılığın müzik sektöründe diğer ülkelerde de yaygın olduğunu göstermektedir. İstatistiklere dair bir diğer önemli nokta ise müzik endüstrisi olarak incelenen genel verilerin sadece kayıtlı müzik sektöründen alındığının farkına varılması oldu; konser endüstrisi müzik sektörünün gelirinde büyük bir orana sahipti ancak istatistiklerde dışarıda bırakılmıştı, bu sebeple konser veya canlı müzik endüstrisi bazında ulaşılan veriler de çalışma kapsamında incelemeye dahil edildi. İstatistiklerle beraber müzisyenlerin kanuni çerçevede bahsedilen yarı zamanlı çalışma, iki işte birden çalışma gibi atipik istihdam biçimleri istatistiksel olarak açığa çıkmış oldu ve tam zamanlı çalışan ve geçinebilen müzisyen

sayısının az oluşu dikkat çekiciydi. Türkiye’deki müzik sektörü ve müzisyenlerin yaşadıkları problemlere dair hazırlanan problemler bölümü; sahadan aktarılanlar, Müzik-Sen’in yapmış olduğu sorun tespitleri ve haber taramalarıyla beraber durum tespiti yapmak amacını taşıyordu. Müzik işinin değeri, belirsizlik gibi küresel problemlerin yanı sıra yerel kanun ve denetimlere bağlı kayıt dışı çalışma, güvencesizlik, mekanlara dair yaşanan problemler gibi problemler ve bunlara bağlı olarak derin yoksulluk mümkün olduğunca tabandan gelen aktarımlarla kurgulandı.

Müzik işinin ‘iş’ olarak görülmesiyle beraber müzisyenin kendisini işçi olarak tanımlaması arasındaki ilişki olumluydu; müzisyenler iş olarak tanımlamakta zorlandıkları işler için ekonomik karşılık talep etmekten çekinmekteydiler. Dolayısıyla müzisyenler ekonomik karşılık alamadıkları ve hayatlarını idame ettiremedikleri işler için mesleki kimlik taşımakta zorlanmaktaydılar. Sahaya göre görüşmecilerin %65’i kendisini işçi olarak tanımlayabilmiş ancak bu kimlik, kendisine duyulan şüphe, farklı kurgulanış biçimleriyle, muğlak oluşuyla dikkat çekmektedir. Görüşmecilerden işçi ve sanatçı kimliklerini tanımlamaları istenmiş ve kimliklerin; işçi/sanatçı ve emekçi tanımlamaları birbirinden üretici ve icracı olmak, ön planda ve arka planda olmak, keyif alarak yapmak ve zorunda olarak yapmak temelinde farklarla kurgulandığı görülmektedir. İşe hakimiyet ve ustalık üzerinden tanımlanan zanaatkarlık, görüşmecilerin çoğunlukla başkaları için, işçilik ise kendileri için uygun bulunduğu bir tanımlama olarak karşımıza çıkmaktadır. İşçi kimliğinin sahiplenilmesinin önündeki engel ise müzisyenlerin daha çok serbest meslek erbabı olarak çalışmaları ve bu sebeple işçilikle bağlarının koparılması olmuştur. Bölümün bir diğer önemli sonucu, kanunlar ve uygulamaya bakıldığında müzisyenlerin serbest meslek erbabı olarak çalışmak zorunda bırakılmasıdır; böylece bu zorunlulukla kimin patron kimin işçi olduğu aslında daha da açığa çıkmaktadır.

Bu aşamada ortaya çıkan bir diğer faktör yüksek sanat algısı ve sanatçı kimliğinin müzisyenlerin emeğine yaklaşımına etkisi olmuştur ancak yine de görüşmecilerin sadece üçü “sanattan para kazanmaktan rahatsız olduğunu” belirtmiştir. Bu görüşün hala etkili olduğunu düşünmekle beraber yaygın olmadığı sonucuna varılmaktadır. Bir diğer etken olarak özgürlük ve otonomi algısının da örgütlenmede ve işçilik kimliğine etkisi incelenmiş ve sayısı yüksek olmayan bazı görüşmecilerden “özgür kalabilmek için” işçi kimliğine sıcak bakmadıkları ve örgütlenmeyi tercih etmedikleri ifade

edilmiştir. De Peuter ve Cohen'in otonomi algısını işçilik haklarını içerecek ve refah içinde yaşamayı sağlayabilecek şekilde genişletilmesi gerektiği önerisi çok yerindedir; otonomi algısı yeniden kurgulanmalıdır çünkü görüşmecilerin ifadeleriyle uyuştugu üzere derin yoksulluk yaşayan müzisyenler için özgürlük algısı ihtiyaçları içerecek biçimde genişletilmezse temel ihtiyaçların önünde engel olarak durabilmektedir (De Peuter & Cohen, 2015).

Müzisyene dair toplumsal algı ve yaşanan sorunların bir diğer yüzü olan müzik emeğinin emek olarak görülmemesiyle birlikte karşılıklı bir yeniden üretim gerçekleştirmektedir. Bu üretimi görünür kılmak için önce post-fordist emek biçimi olan gayri maddi emeğin çalışılması gerekmektedir çünkü emeğin değil ürününün ölçülemezliği üzerinden tanımlanan bu emek biçimi birçok sektörde neredeyse görünmez durumdadır. Bedensel ve zihinsel emekle iç içe olan gayri maddi emek artık daha fazla sektörde üretilmekte ve üretim alanı günden güne yayılmaktadır. Dijital emek ise teknolojiyle gelişen bir emek türü olarak ilişkisel ve duygusal emeğin farklı sektörlerde yayılmasına katkıda bulunmaktadır. Duygusal, ilişkisel ve dijital emek gibi gayri maddi emek çeşitleri müzisyenlerin ürettiği emek biçimlerindendir ve Nancy Baym (2015; 2018) ve Ana Hofman (2015) bunu müzisyenler açısından inceleyerek literatüre büyük katkıda bulunmuşlardır. Duygusal ve ilişkisel emek çoğu zaman iç içedir, müzisyenler performans öncesinde, esnasında ve sonrasında bu üç emek türünü üretmeye devam ederler. Performans esnası ve dışı ilişkisel emek; seyirciyle olan, grup üyeleriyle olan ve ağlarla olan emek olarak incelenebilir. Saha verilerine göre seyirciyi yönetmek, seyirciyle iletişim kurmak; müzisyenin olası olumsuzlukları sezip onu yönetmesi, kendini savunması, güvenliğini sağlaması, işinin devamı için seyirciyi kendine bağlaması, seyirciyi sosyal medya hesabına yönlendirmesi performans esnasında üretilen ilişkisel emektir. Performans dışı ilişkisel emek örnekleri; grubu toparlamak, grubun iyiliği için müzik dışında vasıf gerektiren işlerden yapılabilecek ekstra işleri yapmak, grubu yönetmek, provaları ayarlamak, gig'leri ayarlamak, grubun iyiliği için tolerans göstermek, mekân sahipleriyle iletişimi kurmak olarak ortaya çıkmıştır. İçinde bulunduğumuz dönem sebebiyle meslekler dijital araçları da kullanmaktadırlar ancak müzisyenlikte ekstra bir durum söz konusudur; müzik artık çoğunlukla dijital ortamda üretildiği için müzisyenler bir aşamada kendilerini dijital araçlarda geliştirmek zorunda bulmuşlardır. Müzisyenler bestecilikten para kazanmasalar bile besteciliğe hâkim

olmak sektördeki her alanda bir artı sağlamakta, dijital ortamda DAW (Digital Audio Work Station) programlarına hâkim olmak kişilerin kendilerini mesleki olarak geliştirmek istediklerinde vardıkları nokta olmaktadır. Bunun yanında müzisyenler tarafından sosyal medyada; sosyal medyadan iş bulmak, hayranlarla etkileşim kurmak, iş tanıtımı yapmak gibi düzenli olarak dijital emek üretilmekte, dijitalde yer almayan müzisyenlerin kariyerleri tehlikede görülmektedir. Müzisyenler iyi veya kötü kendilerini dijital alanda geliştirmiş ve dijital bilgisini güncel tutmak zorunda olarak dijital emek üretmiş olmaktadır.

Bütün bu emek biçimleri bir sınır sorunsalı ortaya çıkarır; işin, zamanın ve mekânın muğlaklaşması sınır koymayı zorlaştırmaktadır. Müzisyenler performans dışında sosyal medya ile ilgilenmekte, iş ilişkileriyle arkadaşlık ilişkileri hem sosyal medyada hem sektör içinde birbirine karışmaktadır. Bu durum müzisyenlerin iş ve özel hayat ayrımı yapmalarını zorlaştırır; emeğin karşılığını maddi olarak talep etmeleri sınır ne kadar muğlaklaşırsa o kadar zorlaşır. Nitekim literatürde de yazdığı gibi sahadan benzer bir sonuç çıkmıştır; arkadaşlık ilişkileri söz konusu olduğunda emek armağanı daha sık görülmektedir. Sahada maddi bir karşılık alınamadığında hayran sevgisi, alkış, iltifat gibi gayri maddi karşılıklara daha çok tutunulduğu görülmüştür; bu durum sınırları muğlaklaştırmaktadır, kişiler yaptıklarının iş olup olmadığını sorgulamaktadır. Muğlaklık özünde preker koşulların bir sonucudur; müzisyenler için prekarizasyon ısrarla ekonomik döngünün dışındaymış gibi değerlendirilmeleri ve sektörün denetimsiz bırakılmasıyla gerçekleştirilmektedir ve bu durumun yarattığı muğlaklık daha fazla tartışma konusu edilmelidir. Diğer yandan müzisyenlerin gayri maddi emek biçimlerinin sebep olduğu muğlaklık prekariteyi beslemektedir. Kısaca muğlaklığın prekariteyle bir karşılıklı yeniden üretim ilişkisi bulunmaktadır.

Muğlaklık müzisyenlerin iş bölümü ve organizasyonel yapısında ve çalışma mekânında da görülmektedir. Görüşmecilerin aktarımları organizasyonel yapıya dair bir şema sunmaktadır; bu şema müzisyenlerin iş ilişkileri, çalışma arkadaşlarının ve mekanlarının sabit/ değişkenliği ve müzisyenlerin buna yaklaşımı, grup içi roller, dayanışmaya giden iş bölümleri üzerinden kurgulanmıştır. Müzisyenlerin içinde bulundukları bu yapı, onların örgütlenme ve dayanışma tutumlarıyla arasında bir ilişki olduğu hipoteziyle incelenmiş ve nitekim müzisyenlerin sabit ve güvenilir çalışma arkadaşlarını ve mekanları tercih etme oranı yüksek çıkmıştır. Grup olarak veya geniş

çevrede güvendiği kişilerle hareket etme ihtimali arttıkça müzisyenler daha yüksek dayanışma tutumları göstermişlerdir. Çalışma arkadaşlarındaki ve mekanlardaki değişkenlik beraberinde getirdiği kaygıyla müzisyenlerin prekaryalığını besleyen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Standing prekaryanın yaşadığı belirsizliği, ilişkilenme biçimlerinden başlayarak hayatının tamamında olduğunu yazarken; müzisyenlerin geçici ilişkilenmeleri ve değişkenliğin hayatlarında yarattığı belirsizliğin müzisyenler için preker yaşama koşulları haline geldiği ortaya çıkmaktadır.

Guy Standing (2014) prekaryayı her an çalışmaya hazır, zaman ve mekânın kontrolünü kaybetmiş, güvencesiz işlerde çalışan ve güvencesiz bir hayat yaşayan, proleterin güvencelerinden yoksun, şu ana kadarki en zayıf kültürel, sosyal, sivil, politik ve ekonomik haklara sahip ve kendi için sınıf olma sürecinde bir sınıf olarak tanımlamaktadır (Standing, 2014). Wacquant ise prekaryayı daha çarpıcı bir özellikle tanımlar; prekarya sınıf olabilmesi için kendini yok etmesi gereken bir gruptur (Wacquant, 2007). Müzisyenler de ikinci bölümde incelendiği üzere Türkiye’de iş güvencelerinden yoksun, derin yoksulluk içinde, gruplar arasında en zayıf haklara sahip olma özelliklerini kendilerinde barındırmaktadırlar. Fordist dönem proletaryasına benzememektedirler; Fordist dönemi referans alan proletarya tanımları müzisyenlerin kendilerini işçi olarak tanımlamasının önünde bir engel olarak durmaktadır. Prekaryanın kayıt dışı ekonomi içinde yer alması, geçinebilmek için birden fazla işte çalışmak zorunda kalması müzisyenler için de geçerlidir. İstatistikler kayıt dışı istihdamı dışarıda bıraktığı için 2020 yılında Türkiye genelinde bir milyon müzisyen olduğu tahmin edilirken 2021 yılında TÜİK tarafından paylaşılan resmi rakama kültürel istihdamda genel olarak sadece altı yüz kırk iki bin kişi bulunmaktadır. TÜİK müzisyen sayısını ayrıca paylaşmamaktadır ancak görüldüğü üzere tahmin edilen müzisyen sayısı ile genel kültürel istihdamı kapsayan rakam arasında bile epey fark bulunmaktadır. Müzisyenlerin kayıt dışı istihdamı onları haklar bakımından görünmez kılar. Görüşmecilerin söylemlerinden de görüleceği üzere kayıt dışılık, güvencesizlik, emek algısı, işçilik kimliği ve hak arama motivasyonu iç içe geçmiş durumdadır ve kayıt dışılık, güvencesizlik arttıkça emek algısı, işçilik kimliği ve hak arama motivasyonunda çözümler görülmektedir. Bu ilişki sahadan aktarılanlarla desteklenmektedir.

Müzişyenlerde kendilerini tanımlama şeklinden ve örgütlenme biçimlerinden çıkarılabileceğı üzere bir sınıf bilinci görülmemektedir. Görüşmeciler kendilerini farklı biçimlerde tanımlamakta, kimlikleri kurgulama biçimleri de birbirlerinden farklılaşmaktadır. Müzişyenlerde sınıf bilincinin görülmemesinin sebebini anlamak için çözüklük dediğimiz durumu anlamlandırmak ve örgütlenme pratiklerine bakmamız gerekir. Müzişyenlerin çözüklük yani birbirinden kopuk olmalarının sebebi sahadan; korku, güvensizlik, yalnızlık, demokratik alanın kısıtlanması, çok çalışmak ve farklı işlerde çalışmak zorunda olmak, sektördeki hiyerarşik yapılar, tehdit, mekân ve çalışma arkadaşları belirsizliğı, değışkenliğı preker koşullar yaratması, otonomi algısının yalnızlaştırıcı biçimde kurgulanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma mekanının ve iş arkadaşlarının değışkenliğı Judith Butler'ın terimiyle tanınma prekarizasyonuna (recognition precarization) sebep olmaktadır (J. Butler, 2015). Daha genelde ise Isabell Lorey bütün bu prekarizasyonunun Foucault'cu anlamda neoliberal politikalarla beraber yönetimsel bir araç olarak uygulandığını yazmış ve bunu “yönetimsel prekarizasyon” olarak adlandırmıştır (Lorey, 2015). Sektörün denetimsizliğı ve müzişyenlere yapılan baskılar yönetimsel prekarizasyon olarak değıerlendirilebilir. Sonuç olarak çözüklüğün sebepleri prekarizasyonla ilişkiliyken, bu koşulların çözüklük kalmaya sebebiyet vererek prekarizasyonu yeniden yarattığı da ortaya çıkmaktadır. Bütün bunların neticesinde Martin Jørgensen'in “göçmenlik prekaryalığın sebebi değıil onun sonucudur” tespiti, müzişyenlerin müzik sektörünün merkezi olan İstanbul'dan göçmek zorunda kalmalarının bir açıklaması niteliğindedir (Jørgensen, 2016).

Sendikalaşma oranları müzişyenler arasında çok düşük kalmaktadır. Alanı sadece müzik olan bir sendika aktif olarak görünmektedir ancak onun da üye sayısı (2023 Ocak ayında 28 kişi) yok denecek kadar azdır. Geçmişe bakıldığında sendikaların müzişyenler açısından büyük kazanımlar elde ettiğı görülmektedir ancak bugün sendikanın işlevi ve demokratik hakların işlerliğine dair görüşmeciler tarafından şüpheler bildirilmektedir. Yine de müzişyenlerde örgütlenme oranı düşük olsa da kendi aralarında dayanıştıkları görülmüştür. Görüşmecilerin hareket alanına ve organize olma tercihlerine göre yapılan şemadan, geniş çevrede grup içinde hareket edenler en çok kişiyle dayanışma tutumu gösteren kişiler olmuştur. Kendini yalnız hisseden, hayal kırıklığı yaşayan kişiler ise tek başına organize olan ve hareket alanı dar çevre olan müzişyenler olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk şemadaki müzişyenler

daha rahat ve geniş çevreyle dayanışabilirken, ikinci grup daha temkinli hareket etmektedir. Müzisyenlerin dayanışma motivasyonları güven duydukları çevreler ve kişilerle çalışmasıyla beraber yükselmektedir. Müzisyenlerin dayanışmalarının post-fordist ilişkilene biçimi olan ağ tipi ilişkilene meler şeklinde olduğu ve potansiyel taşıdıkları ancak genele bakıldığında dayanışma gruplarını ve ağlarını bir adım ileriye geçirerek kurumsallaşmadığı görölmektedir. Dayanışmaya dair bir ihtiyaç olduğu yapılan internet taramalarında ve görüşmecilerin aktarımlarında ortaya çıkmaktadır bu sebeple müzisyenler Standing’in prekarya için önerdiği alternatiflere açık olmalıdırlar nitekim müzisyenler yeni ve kapsayıcı örgütlere ve kurumlara ihtiyaç duyduklarını belirtmektedirler. Görüşmecilerin talebine göre bu örgütler sesini geniş alana duyurabilen, buna göre stratejiler geliştirebilen, tabandan gelen talepler doğrultusunda hareket eden, müzisyenleri kaynaştıran, ünlü ünsüz herkesi içerebilen ve herkesin hakkını savunabilen örgütler olmalıdır.

Sonuç olarak, müzisyenlerin emek algıları zayıftır, preker koşullarda yaşamaktadırlar ve prekaryaya mensuplardır; üstelik bu olgular müzisyenlik bağlamında birbirini yeniden üretmektedirler. Mesleğin prekaryanın tanımlanmasından çok öncesine dayanan preker koşulları müzisyenler için de ağustos böceği ve karınca fablından çok öncesine dayanmakta, belki de mesleğin çıkışından beri geçerli olan bir olgudur. Ancak müzisyenler Fordist dönemin refah devleti güvencelerinden yararlanabilenler arasında yer alamamıştır. Yüz yılların yorgunluğu ve güvencesizliğiyle “Ağustos Böceği ve Karınca” fablını artık tersten okumak gerektiği söylenmelidir ve bunun araçlarını müzisyenler ihtiyaçları doğrultusunda, belki de kolektif hareket etme gücünü ve müziği artık kendileri için kullanarak, yeniden keşfetmelidirler.





KAYNAKLAR

- 2023 Ocak Ayı İstatistiği (Sy 32078). (2023). Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı. <http://www.csgeb.gov.tr/istatistikler/calisma-hayati-istatistikleri/sendikal-istatistikler/isci-sayilari-ve-sendikalarin-uye-sayilari-hakkinda-tebligler/>
- A Century of Lawmaking for a New Nation: U.S. Congressional Documents and Debates, 1774—1875: Twenty-First Congress.* (1831). <https://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=llsl&fileName=004/llsl004.db&recNum=483>
- About Kültür Ağı | Kültür Ağı. (t.y.). Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://www.kulturagi.com/pages/about-k%C3%BClt%C3%BCr-a%C4%9F%C4%B1>
- Adler, M. (1985). Stardom and talent. *The American economic review*, 75(1), 208-212.
- Aguiar, L., & Waldfogel, J. (2018). *Platforms, promotion, and product discovery: Evidence from Spotify playlists*. National Bureau of Economic Research.
- Alacovska, A. (2018). Informal creative labour practices: A relational work perspective. *Human Relations*, 71(12), 1563-1589.
- Alpagut, G. (2017). *Sahne ve perde çalışanlarının hukuki sorunları*. Aristo Yayınevi.
- Alper, E. (2018, Ocak 14). Billy Joel on His Advice To Younger Musicians [Kişisel Web Sitesi]. *That Eric Alper*. <https://www.thatericalper.com/2018/01/14/billy-joel-advice-younger-musicians/>
- Ana Sayfa—Beats By Girlz Türkiye. (t.y.). Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://beatsbygirlzturkey.com/>
- Anderson, B. (2010). Migration, immigration controls and the fashioning of precarious workers. *Work, employment and society*, 24(2), 300-317.
- Arditi, D. M. (2021). Precarious labor in COVID Times: The case of musicians. *Fast Capitalism*, 18(1).
- ARTENPRENEUR. (t.y.). Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://www.artenpreneur.com/>
- Artenpreneur. (t.y.). [Sosyal Medya]. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://www.facebook.com/artenpreneur/>
- Artun, A. (2014). Giriş. İçinde *Sanat Emegi: Kültür İscileri ve Prekarite* (ss. 11-30). İletişim Yayınları.
- Aslan, G. (2017). Yaratıcı Endüstrilerin Yükselişi: Geçmiş, Bugün ve Gelecek. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(4), Article 4. <https://doi.org/10.18037/ausbd.417385>
- Bandelj, N. (2012). Relational work and economic sociology. *Politics & Society*, 40(2), 175-201.
- Barna, E. (2022a). Between Cultural Policies, Industry Structures, and the Household: A Feminist Perspective on Digitalization and Musical Careers in Hungary. *Popular Music and Society*, 45(1), 67-83.

- Barna, E. (2022b). Emotional and Relational Labour in Music from a Feminist Perspective. *İçinde Music as Labour: Inequalities And Activism In The Past And Present* (s. 112). Routledge.
- Baym, N. K. (2015). Connect with your audience! The relational labor of connection. *The communication review*, 18(1), 14-22.
- Baym, N. K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. NYU Press.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. Ayrıntı Yayınları.
- Bellous, J. (2006). Five classroom activities for sustaining a spiritual environment. *International Journal of children's Spirituality*, 11(1), 99-111.
- Binark, M., Demir, E. M., Sezgin, S., & Özsu, G. (2022). *Türkiye'deki Müzik Endüstrisinde Dijital Dönüşüm: Kültürel Üreticiler ve Platformlaşma Raporu*. Alternatif Bilişim Derneği Yayınları.
- Bora, T. (2011). *Boşuna mı okuduk?: Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği*. İletişim.
- Bourdieu, P. (1977). Une classe objet. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 17(1), 2-5.
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31(1), 2-3.
- Bourdieu, P. (1998). *Acts of Resistance: Against the Tyranny of the Market*. New Press.
- Brown, W. (2007). *Les habits neufs de la politique mondiale: Néolibéralisme et néo-conservatisme*. Les prairies ordinaires.
- Bulut, E. (2016). Dramın ardındaki emek: Dizi sektöründe reyting sistemi, çalışma koşulları ve sendikalaşma faaliyetleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 24, 79-100.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Butler, N., & Stoyanova Russell, D. (2018). No funny business: Precarious work and emotional labour in stand-up comedy. *Human Relations*, 71(12), 1666-1686.
- Byrne, D. (2021). *Müzik Nasıl İşler*. Mundi.
- Candan, Ü. (2021, Haziran 3). Müzsân | Gaziantep Büyükşehir'den müzisyenlere bin liralık destek. <https://muzsan.org.tr/2021/06/03/gaziantep-buyuksehir-den-muzisyenlere-bin-liralik-destek/>
- Castel, R. (2006). Et maintenant, le précarariat. *Le Monde*, 29.
- Castel, R. (2009a). *Die Wiederkehr der sozialen Unsicherheit*. na.
- Castel, R. (2009b, Kasım 12). La précarité est devenue un état permanent. *L'Humanité*. <https://www.humanite.fr/node/495194>
- Chainworkers= Media+Union+Activism. (1999). <http://www.ecn.org/chainworkers/chainw/english.htm>
- Chomsky, N. (2012, Mayıs 8). Plutonomy and the Precariat: On the History of the U.S. Economy in Decline. *The Huffington Post*. <https://chomsky.info/20120508/>
- Concert Industry 2023: Current State and Latest Statistics • GITNEX. (2023, Mart 8). <https://blog.gitnux.com/concert-industry-statistics/>
- Copyright Definition & Meaning—Merriam-Webster. (t.y.). Merriam-Webster Dictionary. Geliş tarihi 22 Mayıs 2023, gönderen <https://www.merriam-webster.com/dictionary/copyright>
- Cukier, K., & Mayer-Schönberger, V. (2013). The rise of big data. *Foreign affairs*. May/June, 28-40.

- Cumhuriyet. (2023, Haziran 17). *AKP’li Denizli Belediyesi o sözlerden rahatsız oldu: Mabel Matiz ve Melike Şahin konseri iptal edildi*.
<https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/akpli-denizli-belediyesi-o-sozlerden-rahatsiz-oldu-mabel-matiz-ve-melike-sahin-konseri-iptal-edildi-2091469>
- Cunningham, S. (2004). The Creative Industries after Cultural Policy: A Genealogy and Some Possible Preferred Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 105-115. <https://doi.org/10.1177/1367877904040924>
- Curry, D. (2023, Mayıs 2). *Music Streaming App Revenue and Usage Statistics (2023)—Business of Apps*. <https://www.businessofapps.com/data/music-streaming-market/>
- Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı. (2023, Ocak 19). 6356 Sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu Gereğince; İşkollarındaki İşçi Sayıları ve Sendikaların Üye Sayılarına İlişkin 2023 Ocak Ayı İstatistikleri Hakkında Tebliğ. *Resmi Gazete*.
<https://www.resmigazete.gov.tr/19.01.2023>
- Çınar, M. (2022, Ocak 30). Müzisyenler, daha iyi bir hayat için yurt dışına göç ediyor. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/muzisyenler-daha-iyi-bir-hayat-icin-yurt-disina-goc-ediyor-haber-1551100>
- Çırık, M. (2020, Nisan 21). Türkiye’de Müzik Alanında Kurulan Sendikalar ve Faaliyet Süreleri. *POPSAV*. <https://popsav.org/yazilar/turkiyede-muzik-alaninda-kurulan-sendikalar-ve-faaliyet-sureleri/>
- Çırık, M. (2018c). Eğlenerek Para Kazanmak. *POPSAV*.
<https://popsav.org/yazilar/eglenerek-para-kazanmak/>
- Çırık, M. (2019a). Kısmi Sigortalı Sanatçılar. *POPSAV*. <https://popsav.org/yazilar/kismi-sigortalı-sanatcilar/>
- Çırık, M. (2019b). Müzik Sanatçılarının Vize Sorunları. *POPSAV*.
<https://popsav.org/yazilar/muzik-sanatcilarinin-vize-sorunlari/>
- Çırık, M. (2018a). Müzik Sektöründe Örgütlenme Sürecinde Karşılaşılan Sorunlar 3. Bölüm. *POPSAV*. <https://popsav.org/yazilar/muzik-sektorunde-orgutlenme-surecinde-karsilasilan-sorunlar-3-bolum/>
- Çırık, M. (2018b). Müzikte Yaşlanmak. *POPSAV*. <https://popsav.org/yazilar/muzikte-yaslanmak/>
- da Costa Oliveira, L. M. (2021). *Digital Music Streaming and Musicians’ Income: A Framework of Direct and Indirect Effects* [PhD Thesis]. Universidade do Porto (Portugal).
- Dağıtım. (2023b). <https://www.msg.org.tr/dagitim>
- Dardot, P., & Laval, C. (2012). *Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- De Peuter, G., & Cohen, N. S. (2015). 24 Emerging Labour Politics in Creative Industries. *The Routledge companion to the cultural industries*.
- Demiroz, N. (2018, Haziran 4). GERİYE DÖNÜK SANATÇI BORÇLANMASI YOK. *ALİ TEZEL*. <https://www.alitezel.com.tr/geriye-donuk-sanatci-borclanmasi-yok-6333/>
- Derin Yoksulluk Ağı. (2020, Ağustos 25). Derin Yoksulluk Ağı. *Derin Yoksulluk Ağı*.
<https://derinyoksullukagi.org/287/>
- Diken. (2022, Temmuz 25). Sezen Aksu’yu ‘Kafalarına sıkacağız’ diyerek tehdit eden AKP’liye 58 milyon TL’lik ihale—Diken. <https://www.diken.com.tr/sezen-aksuyu-kafalarına-sikacagiz-diyerek-tehdit-eden-akpliye-58-milyon-tlik-ihale/>
- Dirlik, A. (2014). Üretimde ve Üretimin Örgütlenmesinde Postmodernleşme: Esnek Üretim, İş ve Kültür. İçinde A. Artun, *Sanat Emegi: Kültür İscileri ve Prekarite* (ss. 31-86). İletişim Yayınları.

- Ditto Music. (2023, Ocak 5). *How Much Does Spotify Pay Per Stream in 2023*.
<https://dittomusic.com/en/blog/how-much-does-spotify-pay-per-stream/>
- Donzelot, J. (1991). Pleasure in Work. İçinde G. Burchell, C. Gordon, & P. Miller (Ed.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality: With Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault* (ss. 251-280). University of Chicago Press.
- Doyle, P. (2015). Ghosts of electricity: Amplification. *The SAGE handbook of popular music*, 532-548.
- Dörre, K. (2015). Tests for the underclass: The social effects of activating labour market policy in Germany. *The New Social Division: Making and Unmaking Precariousness*, 83-100.
- Dredge, S. (2022, Haziran 13). *\$153bn by 2030? Goldman Sachs raises its music industry revenue forecasts*. Music Ally. <https://musically.com/2022/06/13/153bn-2030-goldman-sachs-music-industry-revenue/>
- Dudu, S., Denizci, Ö. Ç., & Öğüt, E. H. (2022). *Türkiye’de Müzik Emeginin Durumu: Türkiye’de Müzik Emeginin Durumu*.
- Duffy, B. E. (2016). The romance of work: Gender and aspirational labour in the digital culture industries. *International journal of cultural studies*, 19(4), 441-457.
- Duman, N. (2017). Duygusal emek: Bir literatür değerlendirmesi. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries*, 1(1), 29-39.
- Durmaz, N. (2015). Eğlence sektöründe çalışma koşulları ve ayrımcılık: Çingeneler örneği. *Çalışma ve Toplum*, 1(44), 259-292.
- Duru, D. (2023, Mart 24). *Doğan Duru Twitter’da*. Twitter.
<https://twitter.com/reddvox/status/1639174148587913218>
- Ercan, S. E. (2022). *Avrupa Birliği Dijital Tek Pazarda Telif Hakkı Yönergesi İle Öngörülen İstisnalar Çerçevesinde Türk Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun Değerlendirilmesi* [PhD Thesis]. Bilkent Üniversitesi (Turkey).
- Erickson, R. J., & Ritter, C. (2001). Emotional labor, burnout, and inauthenticity: Does gender matter? *Social psychology quarterly*, 146-163.
- Erkol, N. (2022). *Prekarya Kavramı Üzerine Sanat Uygulamaları*.
- Eurostat. (2008). *NACE Rev. 2: Statistical Classification Of Economic Activities In The European Community*. European Communities.
- EUROSTAT. (2019). *Culture Statistics 2019*. European Union.
- EUROSTAT. (2022a). *Culture Statistic- Cultural Employment 2020*. EUROSTAT.
[\(https://ec.europa.eu/eurostat/statisticsexplained/\)](https://ec.europa.eu/eurostat/statisticsexplained/)
- EUROSTAT. (2022b). *Culture Statistics—Cultural employment 2021*.
https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics_-_cultural_employment
- Evrensel. (2019, Temmuz 23). *Müzik Sen: Sanatçıya sosyal güvenlik eziyeti! - Evrensel*. Evrensel. <https://www.evrensel.net/haber/383520/muzik-sen-sanatciya-sosyal-guvenlik-eziyeti>
- Fantone, L. (2007). Precarious changes: Gender and generational politics in contemporary Italy. *Feminist review*, 87(1), 5-20.
- Farcas, L. (2021). *Precarization In The Name Of Freedom-An ethnographic study of the working and living conditions of early non-institutional performing arts groups in Gothenburg* [Yüksek Lisans Tezi]. Göteborgs Üniversitesi.
- Finans Sözlüğü—Eksik İstihdam*. (t.y.). Geliş tarihi 22 Mayıs 2023, gönderen <https://piyasarehberi.org/sozluk/eksik-istihdam>
- FitzGibbon, A., & Tsioulakis, I. (2020). Performing Artists in the age of COVID-19: A moment of urgent action and potential change. *Queen’s Policy Engagement online*

- publication, Queen's University Belfast (available at: <http://qpo.l.qub.ac.uk/performance-artists-in-the-age-of-covid-19/date-retrieved-25/06/2020>).
- Florida, R. (2003). Cities and the creative class. *City & community*, 2(1), 3-19.
- Foti, A. (2017). *General Theory of the Precariat: Great Recession, Revolution, Reaction*. Institute of Network Cultures.
- Foucault, M. (2013). *Güvenlik, toprak, nüfus: Collège de France dersleri (1977-1978)* (F. Taylan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Frase, P. (2013). The precariat: A class or a condition? *New Labor Forum*, 22(2), 11-14.
- Frederick, H. A. (2005). The Development of the Microphone. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 3(1B), 1-30. <https://doi.org/10.1121/1.1915554>
- Fuchs, C., & Sevignani, S. (2013). What Is Digital Labour? What Is Digital Work? What's their Difference? And Why Do These Questions Matter for Understanding Social Media? *TripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 11(2), 237-293. <https://doi.org/10.31269/triplec.v11i2.461>
- GaRaJ müzik birimi. (2023, Mayıs 24). <https://www.garaj.org/>
- Garnham, N. (2005). From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the "creative industries" approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1), 15-29. <https://doi.org/10.1080/10286630500067606>
- Gielen, P. (2014). Sanat Ortamı: Ekonomik Sömürü İçin Mükemmel Bir Üretim Modeli Mi? İçinde A. Artun, *Sanat Emegi: Kültür İscileri ve Prekarite* (ss. 205-218). İletişim Yayınları.
- Giorcelli, M., & Moser, P. (2020). Copyrights and creativity: Evidence from Italian opera in the Napoleonic age. *Journal of Political Economy*, 128(11), 4163-4210.
- Girgin, G. (2018). Dünya Çingeneleri Konuşuyor Post-fordizm, Yaratıcı Endüstriler ve Dünya Müziği. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 18, 349-358.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harper & Row.
- Goldman Sachs. (2022). *Music In The Air*. Goldman Sachs.
- Goldman Sachs, G. S. (2016). *Music In The Air: Paint It Black*. Goldman Sachs.
- Gönenç, M. (2022, Şubat 12). Devlet Opera ve Balesi'nde teşvik sopası. *Gazete soL*. <https://haber.sol.org.tr/haber/devlet-opera-ve-balesinde-tesvik-sopasi-326002>
- Graham Vickery, S. W.-V. (2005). *OECD Report on Digital Music: Opportunities and Challenges*. OECD.
- Granovetter, M. (2004). Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness. *American Journal of Sociology*, 3, 491.
- Greenspan, A. (1983). *Statement re S. 31 Before the Subcommittee on Patents, Copyrights and Trademarks, Senate Committee on the Judiciary*.
- Gregg, M. (2015). Inside the data spectacle. *Television & New Media*, 16(1), 37-51.
- Gutiérrez-Rodríguez, E. (2014). The precarity of feminisation: On domestic work, heteronormativity and the coloniality of labour. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 27, 191-202.
- Gülşen'e 10 ay hapis cezası verildi, hükmün açıklanması geri bırakıldı. (2023, Mayıs 3). *BBC News Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/articles/clm9g1pjl0o>
- Güvenç Dağüstün. (2020, Ekim 24). *Müzik-Sen sınıfta kaldı!* <https://www.birgun.net/makale/muzik-sen-sinifta-kaldi-320346>
- Habermas, J. (1971). *Theorie und Praxis*. Suhrkamp.

- Haber Sol. (2020, Eylül 16). "Pandemi döneminde müzisyenlere ne haliniz varsa görün denildi" | soL haber. *Haber Sol*. <https://haber.sol.org.tr/haber/pandemi-doneminde-muzisyenlere-ne-haliniz-varsa-gorun-denildi-14715>
- Hacısüleymanoğlu, G. E., & Sağer, T. (2022). Türkiye’de müzik sosyolojisinde önemli bir unsur olan düğünde çalan müzisyenlerin sosyo-ekonomik durumları ve pandeminin etkisi hakkında bir durum çalışması: Safranbolu örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(1), 59-77.
- Hagen, A. N. (2022). Datafication, literacy, and democratization in the music industry. *Popular Music and Society*, 45(2), 184-201.
- Hall, S. (1988). Brave new world’, Marxism Today. *October (Special Issue)*, 24-29.
- Hardt, M. (1999). Affective Labor. *Duke University Press*, 26/2, 89-100.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş Ve Demokrasi* (B. Yıldırım, Çev.; 1. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Harris, P. R., Moran, R. T., & Moran, S. V. (2004). *Managing Cultural Differences: Global leadership strategies for the 21st century*. Routledge.
- Hartley, J. (2005). *Creative industries*. Blackwell Pub.
- <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip0420/2004016925.html>
- Harvey, D. (2012). Yaratıcı Yıkım Olarak Neoliberalizm (E. Çamuroğlu Çığ & Ü. Çığ, Çev.). *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 67-88.
- Hillhouse, A. (2013). STUDY: MTV’s “Music to the M power.” *Blog. Viacom*, 5.
- Hochschild, A. R. (2012). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. University of California Press.
- Hofman, A. (2015). Music (as) labour: Professional musicianship, affective labour and gender in socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology forum*, 24(1), 28-50.
- Hoş, Z. (2019). Ülkemizde sanatçıların çalışma, iş sözleşmesi yapma ve ücret hakları bakımından durumlarına ilişkin bir değerlendirme. *Çalışma ve Toplum*, 3(62), 1917-1936.
- <https://www.facebook.com/berilsarialtun>. (2021, Mayıs 5). *Ana Sayfa—Beats By Girlz Türkiye*. <https://beatsbygirlzturkey.com/>
- Hu, C. (2018). A&R ,Moneyball’is hotter than ever. But will it actually improve the music business. *Music Business Worldwide*: <https://www.musicbusinessworldwide.com/ar-moneyball-is-hotter-than-e-ver-but-will-it-actually-improve-the-music-business/>. Abruş, 5, 2021.
- Hughes, E. C. (t.y.). *The Sociological Eye: Selected Papers*. Transaction Publishers.
- IFPI. (2023). *Global Music Report*. IFPI.
- IFPI. (2022a). *Engaging With Music*.
- IFPI. (2022b). *Global Music Report 2022- State of The Industry*. IFPI.
- ILO. (2012). *From Precarious Work To Decent Work*. Workers’ Symposium on Policies and Regulations to combat Precarious Employment, İsviçre.
- İmİK, Ü., & Kaya, Ü. U. (2016). Toplumsal Bakış Açısıyla Eğlence Sektörü Müzisyenliği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2(2), 1-11.
- Informal Economy—UNDP Data Futures Platform*. (t.y.). UNDP Data Futures Platform. Geliş tarihi 24 Mayıs 2023, gönderen <https://data.undp.org/informal-economy/>
- International Standard Classification of Occupations (ISCO)*. (2008). ILOSTAT. <https://ilostat.ilo.org/resources/concepts-and-definitions/classification-occupation/>
- İşin Bağcıvanoğlu, L. (2020). *Parcours De Distinction, Discours D’excellence: Une Étude Comparée Du Caractère Structurant De L’enseignement Artistique* [Yüksek Lisans Tezi]. Galatasaray Üniversitesi.
- Janus, A. (2011). Listening: Jean-Luc Nancy and the “anti-ocular” turn in continental philosophy and critical theory. *Comparative Literature*, 63(2), 182-202.

- Jørgensen, M. B. (2016). Precariat—what it is and isn't—towards an understanding of what it does. *Critical Sociology*, 42(7-8), 959-974.
- Kadıgil, S. (2017). Uygulamada karşılaşılan sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Sahne ve perde Çalışanlarının hukuki sorunları*, 135-144.
- Kıyan, Z. (2015). “Dijital kapitalizm” in iletişim alanındaki izleri: Üretim, dolaşım, emek ve tüketim süreçleri. *Toplum ve Bilim*, 135, 27-56.
- Kleiner, P., James, E. P. S., McFarlane, G., & Nimmer, M. B. (2001). *Copyright* (C. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40690>
- Korsgaard, M. B. (2017). *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Routledge.
- Krueger, A. B. (2020). *Müzikonomi*. Can Yayınları.
- Kutlu, D. (2018). *Prekarya ve "Prekarya Bildirgesi" Üzerine Bir Kaç Soru, Gözlem ve Görüş*.
- Küresel Eğlence ve Medya Sektörüne Bakış 2020-2024 | PwC Türkiye. (t.y.). Geliş tarihi 21 Mayıs 2023, gönderen <https://www.pwc.com.tr/kuresel-eglence-ve-medya-sektorune-bakis-2020-2024>
- Langager, C. (2023, Ocak 8). Industry vs. Sector: What's the Difference? *Investopedia*. <https://www.investopedia.com/ask/answers/05/industrysector.asp>
- Lazzarato, M. (2010). Immaterial Labor. İçinde P. Virno & M. Hardt (Ed.), *Radical Thought In Italy: A Potential Politics* (13. bs, ss. 133-150). Univ. of Minnesota Press.
- Ledeneva, A. V. (1998). *Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange*. Cambridge University Press.
- Lemke, T. (2015). *Foucault, Governmentality, and Critique*. Routledge.
- Levinas, E. (1996). Peace and proximity. *Basic Philosophical Writings*, 161-170.
- Lisanslama. (2023a). <https://www.msg.org.tr/lisanslama3>
- Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. Verso Books.
- Loud & Clear. (2023). <https://loudandclear.byspotify.com/>
- Lovink, G., & Rossiter, N. (2007). *MyCreativity reader. A critique of creative industries* (C. 3). Institute of Network Cultures.
- McKinney, K. (2015, Ocak 22). Songwriter Aloe Blacc Has A Plan To Save The Music Industry. *Vox*. <https://www.vox.com/2015/1/22/7871221/aloe-blacc-streaming>
- McRobbie, A. (2004). Making a living in London's small-scale creative sector. İçinde *Cultural industries and the production of culture* (ss. 142-150). Routledge.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 765-811.
- Meral Akşener (Direktör). (2022, Haziran). *Gençler İçin Gençlerle Beraber* | #7—YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=53wYGUOQPpk&ab_channel=MeralAk%C5%99Fener
- Meslek Birlikleri—Telif Hakları Genel Müdürlüğü. (2023). <https://www.telifhaklari.gov.tr/Sikca-Sorulan-Sorular-Meslek-Birlikleri>
- Metallica'nın telif hakları zaferi—Son Dakika Haberler. (2000, Temmuz 28). *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/metallicanin-telif-haklari-zaferi-39171283>
- Miçooğulları, S. Ü. (2018). Yeni ekonomide dijital emek. *International Journal of Labour Life and Social Policy*, 1(1), 5-17.
- Middlesex Declaration of Europe's Precariat—UK Indymedia. (2004, Ekim 25). <https://www.indymedia.org.uk/en/2004/10/300042.html>

- Morton, D. (2000). *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. Rutgers University Press.
- Muehlebach, A. (2011). On affective labor in post-Fordist Italy. *Cultural Anthropology*, 26(1), 59-82.
- Munck, R. (2013). The Precariat: A view from the South. *Third world quarterly*, 34(5), 747-762.
- Music Library Association. (2018, Şubat 31). *Unpublished and Published Musical Compositions*.
https://www.musiclibraryassoc.org/mpage/copyright_hsl#:~:text=Enacted%20on%20February%203%2C%201831,unpublished%20and%20published%20musical%20compositions.
- Music Modernization: FAQ | U.S. Copyright Office. (t.y.). Geliş tarihi 22 Mayıs 2023, gönderen <https://www.copyright.gov/music-modernization/faq.html>
- Music Streaming—Turkey | Statista Market Forecast. (2023). Statista.
<https://www.statista.com/outlook/dmo/digital-media/digital-music/music-streaming/turkey>
- Mutioğlu, H., & Özyiğit, M. (2013). Küreselleşme Sürecinde Devletin Değişen Güvenlik Algısı. İçinde 3. ULUSAL ÖZEL GÜVENLİK SEMPOZYUMU / BİLDİRİLER KİTABI 1-2 Mart 2013 Gaziantep (1. bs, ss. 309-314).
<https://www.nadirkita.com/3-ulusal-ozel-guvenlik-sempozyumu-bildiriler-kitabi-1-2-mart-2013-gaziantep-kitap13788248.html>
- muzikanaliz. (2021, Mart 26). IFPI Küresel Müzik Endüstrisi Raporuna Göre Türkiye 33. Sırada. *Müzik Analiz*. <https://muzikanaliz.com/ifpi-kuresel-muzik-endustrisi-raporuna-gore-turkiye-33-sirada/>
- Müzik Emekçileri. (t.y.). *Birlik Sendikası*. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://birliksendikasi.org/index.php/muzik-emekcileri>
- Müzsan | Hakkımızda. (t.y.). Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://muzsan.org.tr/hakkimizda/>
- Nunberg, G. (2016). Goodbye jobs, hello 'gigs': How one word sums up a new economic reality. *National Public Radio Jan*, 11.
- Oğraş Çolak, Ö. (2021, Mayıs 22). Pandemiye ekonomik sıkıntılardan intihar eden müzisyenler anıldı. *Cumhuriyet Gazetesi*.
<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/pandemide-ekonomik-sikintilardan-intihar-eden-muzisyenler-anildi-1838230>
- Olta Dayanışma. (2022, Kasım 2). *Olta Dayanışma, Instagram*. Instagram.
<https://www.instagram.com/p/CkeQJWFsq7e/>
- Olta Dayanışma (@Olta_dayanisma) / Twitter. (2022, Kasım 2). [Sosyal Medya]. Twitter. https://twitter.com/Olta_dayanisma
- Oyuncular Sendikası, Instagram: “ Herkes Gibi Hiper-Enflasyon Altında Ezilen Ama Herkesten Farklı Algılara Kurban Edilen Performans Sanatçıları; OYUNCULAR! Ve söylenmeyen gerçekler! Bu sektörün gerçekleri, magazin gündeminde yer alan ve pek çoğu teyit edilmemiş içeriklerden çok daha sert ve can yakıcıdır! Oyuncular da ‘işçidir’ ve tüm işçiler gibi temel hakları için haklı talepleri vardır! Buradan tüm işverenlere sesleniyoruz #OyuncularSendikası ”. (2022, Kasım 28). Instagram.
<https://www.instagram.com/p/CJgiZNJteHY/>
- Öney, F. (2021, Mayıs 21). Olta Dayanışma’dan İrfan Alış’la Söyleşi. *Artizan*.
<https://www.art-izan.org/kultur-sanat/olta-dayanismadan-irfan-alisla-soylesi/>
- Örnek, N. (t.y.). *Nasıl Olunur* (Sy 159). Geliş tarihi 01 Haziran 2023, gönderen <https://open.spotify.com/show/1q6zr0Va8JXmTrcfqRTcJO>

- Özbay, C. (2021). *Müzik Üreticileri İçin Dayanışma Ağları Toplantıları 2020*. Anadolu Müzik Kültürleri Derneği.
- Palinkas, L. A., Horwitz, S. M., Green, C. A., Wisdom, J. P., Duan, N., & Hoagwood, K. (2015). Purposeful sampling for qualitative data collection and analysis in mixed method implementation research. *Administration and policy in mental health and mental health services research*, 42, 533-544.
- Pareles, J. (2002, Haziran 9). David Bowie, 21st-Century Entrepreneur—The New York Times. *NY Times*. <https://www.nytimes.com/2002/06/09/arts/david-bowie-21st-century-entrepreneur.html>
- Paret, M. (2016). Politics of Solidarity and Agency in an Age of Precarity. *Global Labour Journal*, 7(2).
- Paugam, S. (1995). The spiral of precariousness: A multidimensional approach to the process of social disqualification in France. İçinde *Beyond the threshold* (ss. 49-72). Policy Press.
- Peksan, S., & Tosun, F. (2014). Sanatçıların sosyal haklara ulaşımındaki güçlükler. *Çalışma ve Toplum*, 3(42), 207-230.
- Per-Olav Sørensen, H. H. (Direktör). (2022). *The Playlist (TV Mini Series 2022)*—IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt11564258/>
- Peterson, M. (2013). Sound work: Music as labor and the 1940s recording bans of the American Federation of musicians. *Anthropological Quarterly*, 791-823.
- Pinch, T., & Trocco, F. (1998). The social construction of the early electronic music synthesizer. *Icon*, 9-31.
- Pippen, J. R. (2022). Hope, Labour and Privilege in American New Music. İçinde D. Abfalter & R. Reitsamer (Ed.), *Music as Labour* (ss. 81-96). Routledge.
- Precarious | Etymology, origin and meaning of precarious by etymonline*. (2023). <https://www.etymonline.com/word/precarious>
- Rabideau, M. (2015). Entrepreneurship and the Artist-Revolutionary. *Sounding Board*.
- Ranciere, J. (2012). *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Verso Books.
- Ray, G. (2014). Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi. İçinde A. Artun, *Sanat Emegi: Kültür İscileri ve Prekarite* (ss. 237-258). İletişim Yayınları.
- Recovery in cultural employment; gender gap narrows*. (2022, Ekim 3). <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-eurostat-news/-/ddn-20221003-2>
- Rose, N. (1999). *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge University Press.
- Rosen, J. (2008, Mart 27). Researchers Play Tune Recorded Before Edison. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html>
- Rosen, S. (1981). *The Economics of Superstars*. Department of Economics and Graduate School of Business, University of Chicago.
- Ross, A. (2000). The mental labor problem. *Social text*, 18(2), 1-31.
- rubenbrian.com. (t.y.). *History of Recording | EMI Archive Trust*. Geliş tarihi 21 Mayıs 2023, gönderen <https://www.emiarchivetrust.org/about/history-of-recording/>
- Ryan, B. (2010). *Making Capital from Culture: The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*. Walter de Gruyter.
- Sanat İş Kolu Platformu*. (t.y.). Facebook. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://www.facebook.com/groups/sanatiskoluplatformu/about/>
- Sanat İşkolu Platformu@sanatiskolu* / Twitter. (t.y.). Twitter. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen <https://twitter.com/sanatiskolu>

- Savage, M., Devine, F., Cunningham, N., Taylor, M., Li, Y., Hjellbrekke, J., Le Roux, B., Friedman, S., & Miles, A. (2013). A new model of social class? Findings from the BBC's Great British Class Survey experiment. *Sociology*, 47(2), 219-250.
- Sayan, A. (2020). *Türkiye'de Alternatif Müzik Sahnesi: Yeni Medya Bağlamında Otoriter Yönelimler ve Ana Akım Müzik Pratikleri ile Müzakereler* [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi].
https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=tr&user=66l5SK8AAAAJ&citation_for_view=66l5SK8AAAAJ:8AbLer7MMksC
- Sendikalar Ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu, 6356 (2012).
<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.6356.pdf>
- Sendikamız İle Devlet Opera Balesi Genel Müdürlü Arasında Yapılan 2021/1 Kurum İdari Kurul Toplantısında Alınan Kararlar. (2021, Haziran 21). *Kültür Sanat Sen*.
<https://kultursanatsen.org.tr/portal/2021/06/21/sendikamiz-ile-devlet-opera-balesi-genel-mudurlu-arasinda-yapilan-2021-1-kurum-idari-kurul-toplantisinda-alinan-kararlar/>
- Sennett, R., & Dauzat, P.-E. (2000). *Le travail sans qualités: Les conséquences humaines de la flexibilité*. Albin Michel Paris.
- Sezen, M. (2010). *Eğlence sektöründe çalışma ilişkileri* [PhD Thesis]. Marmara Üniversitesi (Turkey).
- She Said So. (t.y.). Shesaid.So. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen
<https://www.shesaid.so/our-story>
- Smith, R. T. (2008). Passion work: The joint production of emotional labor in professional wrestling. *Social Psychology Quarterly*, 71(2), 157-176.
- SoundCampaign: Music Promotion Platform | #1 Playlist Music Pitching Service. (t.y.). Geliş tarihi 21 Mayıs 2023, gönderen <https://soundcamps.com/>
- Standing, G. (2014a). *Prekarya—Yeni Tehlikeli Sınıf*. İletişim Yayınları.
- Standing, G. (2014b). Why the precariat is not a "bogus concept". *Open Democracy*.
- Standing, G. (2017). *Prekarya Bildirgesi: Hakların Kısılmasından Yurttaşlığa*. İletişim Yayınları.
- Stassen, M. (2023, Mart 15). *Believe generated \$800m in annual revenues in 2022, up 31.8% YoY*. Music Business Worldwide.
<https://www.musicbusinessworldwide.com/believe-generated-800m-in-annual-revenues-in-2022-up-31-8-yoy/>
- Statista. (2023, Mart 17). *Global live event revenue by category 2024*. Statista.
<https://www.statista.com/statistics/1302329/global-live-event-revenue-by-category/>
- Suisman, D. (2009). *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Harvard University Press.
- SULUK, C. (2021). Dijital Telif Hakları. *Ticaret ve Fikri Mülkiyet Hukuku Dergisi*, 7(2), 177-179.
- Şebnem, O. (2011). Tekel Direnişinin Işığında Güvencesiz Çalışma/Yaşama: Proletaryadan "Prekarya" ya mı? *Mülkiye Dergisi*, 35(271), 7-24.
- Tarihçe:Turizm İş kolu Sendikal Mücadele Tarihinden Bizim Tarihçemize. (t.y.). [Dev-Turizm-İş]. Geliş tarihi 25 Mayıs 2023, gönderen
<http://www.devturizmis.org.tr/tarihce>
- Taylan, U. (2019, Kasım 6). *Müzik De Hayattaki Her Şey Gibi Sürekli Değişim Halinde*. Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/muzik-de-hayattaki-her-sey-gibi-surekli-degisim-halinde>
- Tekcan Hukuk Bürosu. (2019, Ağustos 12). Sigortasız Çalıştırılan İşçinin Hakları Nelerdir? *Tekcan Hukuk Bürosu*. <https://www.tekcan.av.tr/sigortasiz-calistirilan-iscinin-haklari-nelerdir/>

- Tekin Arıcı, E., & Özbay, C. (2021). *Müziyenlerin Uğradığı Hak İhlallerini İzliyoruz Raporu (2021)*. Anadolu Müzik Kùltürleri Derneği.
<https://anadolumuzikkulturleri.com/muzisyenlerin-ugradigi-hak-ihlallerini-izliyoruz-raporu-2021/>
- Telek, A. (2020). *Artık Hepimiz Prekaryayız: Tehlikeli ve Umutlu Gelecek* (1. bs). Nota Bene.
- Terranova, T. (2015). Bedava Emek: Dijital Ekonomide Kùltür Üretimi. *Folklor/Edebiyat*, 21(83), 343-363.
- The Frassanito Network. (2006, Ocak 9). *Precarious, Precarisation, Precariat?* [Text]. Mute; Mute Publishing Limited.
<https://www.metamute.org/editorial/articles/precarious-precarisation-precariat>
- The Orchard. (2020). *Musically: Country Profile Turkey*.
- Tilly, C. (2012). *Why?* Princeton University Press.
- Timeline | U.S. Copyright Office. (t.y.). Geliş tarihi 22 Mayıs 2023, gönderen
<https://www.copyright.gov/timeline/>
- Toffler, A. (1996). *Üçüncü dalga*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Tronti, M. (2019). Factory and Society. İçinde David Broder (Çev.), *Workers and Capital* (ss. 12-35). Verso Books.
- Tuncay, C. (2007). KAMU GÖREVLİLERİNİN SENDİKALAŞMASI VE TOPLU PAZARLIK HAKKI. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakùltesi Dergisi*, 9, 157-175.
- Tutkun, G., Tunçer, P., & Kiracı, G. (2020). *Dijital Tek Pazarda Telif Haklarına İlişkin Yönerge'nin Getirdikleri*. MESAM.
<https://www.mesam.org.tr/blog/makaleler/dijital-tek-pazarda-telif-haklarina-iliskin-yonergenin-getirdikleri>
- TÜİK. (2022). *İç Göç İstatistikleri, 2021* (Sy 45869). TÜİK.
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Internal-Migration-Statistics-2021-45869>
- TÜİK. (2023). *Kùltür Ekonomisi ve Kùltürel İstihdam İstatistikleri, 2021*. TÜİK.
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kultur-Ekonomisi-ve-Kulturel-Istihdam-Istatistikleri-2021-45686>
- TÜİK - Veri Portalı. (t.y.). Geliş tarihi 21 Mayıs 2023, gönderen
<https://data.tuik.gov.tr/Kategori/GetKategori?p=Nufus-ve-Demografi-109>
- TÜMİS. (2015, Aralık 30). *Tüm Müzik Ve Sahne İşçileri Sendikası (21.02.1975-05.11.1983)* [Facebook Gönderisi]. https://hi-in.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0jDeVrAWPhQQshethCVtzoJ1RsPXSYP1MfafaL4ktEBoBriaFmtNaXamdaPXbUcRol&id=1465620110421314
- Türkiye İş Kurumu—Türk Meslekler Sözlüğü. (t.y.). Geliş tarihi 21 Mayıs 2023, gönderen
<https://esube.iskur.gov.tr/Meslek/meslek.aspx>
- Ursell, G. (2000). Television production: Issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets. *Media, culture & society*, 22(6), 805-825.
- Vatansever, A. (2013). Prekarya geceleri: 21. yüzyıl dünyasında geleceği olmayan beyaz yakalıların rüyası. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 1-20.
- Vestheim, G. (2019). UNESCO Cultural Policies 1966–1972 – the Founding Years of 'New Cultural Policy'. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 22(1), 174-195.
<https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2019-01-10>
- Virno, P., & Hardt, M. (Ed.). (2010). *Radical thought in Italy: A potential politics* (Nachdr.). Univ. of Minnesota Press.
- Von Osten, M. (2007). Unpredictable outcomes: A reflection after some years of debates on creativity and creative industries. *MyCreativity reader: A critique of creative industries*, 49-58.

- Wacquant, L. (2007). Territorial stigmatization in the age of advanced marginality. *Thesis eleven*, 91(1), 66-77.
- Waite, L. (2009). A place and space for a critical geography of precarity? *Geography Compass*, 3(1), 412-433.
- Witt, S. (2020). *Bedava Müzik: Bir Mucit, Bir Patron ve Bir Hirsiz Müzik Endüstrisini Nasıl Altüst Etti*. Mundi.
- Yaşar, M. (2020, Ocak 13). Müzik emekçileri örgütleniyor: İstek parça çalmadığı için öldürülen arkadaşımız oldu. *Evrensel*.
<https://www.evrensel.net/haber/395278/muzik-emekcileri-orgutleniyor-istek-parca-calmadigi-icin-oldurulen-arkadasimiz-oldu>
- Yılmaz, Ö. (2021). Emegın Değişen Yüzü: Dijital Emek Sömürüsü. *Simetrik İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 68-78.
- YILDIRIM, M. Ö. (2020). Akışkan Modernite İle Dijital Emek Süreçlerini Birlikte Düşünmek. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5, 30-52.
- Yurtçu, E. (1995). *Türk iş Hukukunda Grup Toplu İş Sözleşmesi* [PhD Thesis]. Anadolu Üniversitesi.
- Zelizer, V. A. (2012). How I became a relational economic sociologist and what does that mean? *Politics & Society*, 40(2), 145-174.

EKLER

EK A: Görüşmeciler Tablosu

EK B: Görüşme Soruları



EK A: Görüşmeciler Tablosu

	Alan	2. Alan	Doğum Yılı	Enstrüman	Sigortalılık Durumu	İstanbul'dan Göçme Riski	Şema
G1	Kayıt	Bar	1995	Gitar, kayıt	Var	Yok	tg
G2	Kayıt	Konser/eğlence mekânı/tonmayster	1999	Gitar, tonmayster, kayıt	Yok	Var	td
G3	Kayıt	Eğlence mekânı	1994	Gitar, kayıt	Yok	Var	tg
G4	Özel Müzik Dersi Veren	Akademi	1994	Gitar	Saatlik sigorta	Yok	td
G5	Özel Müzik Dersi Veren	Eğlence mekânı/konser müzisyeni	1979	Klarnet	Aileden var	Var	gg
G6	Özel Müzik Dersi Veren	Kurum sözleşmeli/sokak/eğlence mekânı	1986	Keman	Yok	Var	gg
G7	Özel Müzik Dersi Veren	Kayıt	1993	Gitar	Yok	Yok	td
G8	Ünlü arkası/konser	Eğlence mekânı	1991	Klarnet	Yok	Var	tg
G9	Ünlü arkası/konser	Eğlence mekânı/kayıt	1978	Gitar	Başka işten var	Vardı artık yok	gg
G10	Ünlü arkası/konser	Yok	1996	Gitar	Yok	Evet ama gönüllü	td
G11	Kurum sözleşmeli	Öğretmen	1996	Keman	Yok	Belki	tg

	Alan	2. Alan	Doğum Yılı	Enstrüman	Sigortalılık Durumu	İstanbul'dan Göçme Riski	Şema
G12	Kurum sözleşmeli	Eğlence mekânı/konser	1988	Tanbur, vokal, banjo, ukulele, merlin	Yok	Yok	gg
G13	Kurum sözleşmeli	Öğretmen/kurum orkestralar	1995	Keman	Başka işten var	Yok	td
G14	Bar/kafe		1995	Klavye	Yok	Var	gd
G15	Bar/kafe		1991	Davul	Yok	Yok	gd
G16	Bar/kafe		1989	Gitar	Başka işten var	Yok	gd
G17	Bar/kafe	Düğün/konser	1980	Davul	Yok	Evet	gg
G18	Sokak		1990	Gitar, vokal	Yok	Yok	gd
G19	Sokak	Kayıt/ öğretmen	1995	Vokal, kayıt	Yok	Var	gg
G20	Sokak	Eğlence mekânı	1989	Multi-enstrümanist	Aileden var	Yok	gg
G21	Sokak	Eğlence mekânı	1997	Vokal	Yok	Olabilir	gg
G22	Sezonluk	Bar	1989	Gitar	Başka işten var	Yok	td
G23	Düğün	Konser müzisyeni/ sosyal medya/ünlü arkası	1995	Vokal,	Yok	Yok ve gitmek istemez	gd



EK B: Görüşme Soruları

Sizi bir tanıyalım, genel olarak hayatınızdan bahseder misiniz?
Okulda müzik eğitimi aldınız mı? Öyleyse nerede?
Öğrencilik zamanınızdaki müzisyen algınızla şimdiki kıyaslarsanız ne dersiniz?
Ustam diyeceğiniz bir öğretmeniniz var mıydı? Onun mesleğe bakışı nasıldı?
Ustanızın dayandığı kişiler var mıydı? Varsa ne tür dayanışmaydı?
Öğretmenlerinizin meslek hayatına dair düşünceleri nelerdi?
Okul eğitimi sizce sektörde iyi yer edinmede önemli mi? Önemli olmalı mı? Neden?
Ekip arkadaşlarınızın eğitimi biliyor musunuz?
Kendinizi icracı, besteci, aranjör vb hangisi olarak görüyorsunuz? Müzisyenliğinizin ilk adı nedir?

İcra Müzisyenler İçin:

Kaç grupta çalışıyorsunuz?
Çaldığı çalıştığınız kişilerle iletişiminiz nasıl?
Tek başına yaptığınız işleriniz var mı?
Çoğunlukla tek başına çalışmayı mı grup olmayı mı tercih edersiniz, neden?
Aynı grupta mı çalışmayı tercih edersiniz yoksa çalışma arkadaşlarınızın sürekli değişiyor olmasını mı?

Besteci, Aranjör Müzisyenler İçin:

Dijital araçlara ne kadar hakimsiniz?
Bu araçları kullanmak sizi yenilikçilik ve yaratıcılığınızla ilgili nasıl etkiliyor?
Her şeyi dijitalde yapabiliyor olmak, aranjeyi, miksi ve dağıtımı, sizi nasıl hissettiriyor? Size ne düşündürüyor?
Dağıtım şirketlerinin arada olmaması müziğin niteliğini, yaratıcılık sınırlarını etkiliyor mu?
Yaptığınız işin dönüştüğünü düşünüyor musunuz? Dijital dünyanın dönüştürücü gücü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Müzisyenlik nasıl bir meslek? Hobiyle karıştırılabilir mi? Siz bu karışıklığı yaşıyor musunuz?

Birincil mesleğiniz olarak görüyor musunuz? Ek mesleğiniz var mı?

Müzisyen olarak asıl enstrümanınız ve varsa diğer enstrümanlarınız nelerdir?

Sizce müzik emekçisi/işçisi ve sanatçı arasında bir fark var mı? – Müzisyenlik içinde böyle bir algı var mı?

Kendinizi müzik işçisi/emekçisi olarak mı görüyorsunuz yoksa sanatçı mı? Neden?

Kendinizi hem müzisyen hem işveren olarak görüyor musunuz? Bu sizde sektörde yaşanan problemlere karşı daha anlayışlı olmayı getiriyor mu? Örneğin para gecikti, siz de işveren olunca bunu yaşıyorsunuz o sebeple müddet gösteriyorsunuz gibi.

Sadece müzisyenliği mi kapsıyor mesleğiniz? İş bulmayı, tanıtımı kim sağlıyor?

Bunları düşünerek müzisyenlikle ilgili ne diyebilirsiniz?

Her işiniz vergilendiriliyor mu? Vergilendirildiğinde kim ödüyor?

Ünlü olma ihtimaliniz var mı sizce? Varsa bu nasıl olabilir?

Ünlü ise; amacınız bu muydu, bunu bekliyor muydunuz? Ünlü olmak müzik sektöründe sizin için neleri değiştiriyor?
Meslektaşlarınıza güveniyor musunuz, onlar size hangi konuda güvenebilirler?
Güvenin ünlülükle bir ilişkisi var mı?
İş bulma konusunda dayandığınız kişiler oldu mu? İş paylaşılan bir ağa dahil misiniz? Ağ nasıl dönüyor, eğitim kurumlarından gelen müzisyenler bu ağa dahil mi?
Dayanışma söz konusu olunca okulun bir etkisi oluyor mu?

Seyircilerle iletişiminiz var mı? Varsa bu nasıl bir iletişim? Hangi kanallar aracılığıyla gerçekleşiyor?
Sosyal medya hesabınız var mı? Kişisel bir hesap mı yoksa profesyonel mi? Takipçi sayınıza özen gösteriyor musunuz?
İçeriklerinizde daha çok mesafeli olmayı mı yoksa içten olmayı mı tercih ediyorsunuz? Örnek verebilir misiniz?
Sizce bir müzisyen olarak sosyal medyayı kullanmama seçeneğiniz var mı?
Sosyal medya ve sahnedeki iletişim arasında benzerlikler, farklılıklar var mı? Varsa neler?
Hayranlarınızla iletişim kurmak size ne hissettiriyor?
Seyirciyle iletişim olmaması işin değerini düşürüyor mu?

Bir yerin daimî çalışanı olmakla ilgili ne düşünüyorsunuz? Eksileri, artıları neler?
Çalışma saatlerinin diğer mesleklerden farklı olması ve mekânsal bağımsızlık konusunda ne düşünüyorsunuz?
Her an iş gelme olasılığı ve her an çalışmaya hazır olma gibi bir durumdan söz edebilir misiniz?
İşlerinizde yazılı anlaşmalar yapıyor musunuz yoksa sözlü anlaşmak yetiyor mu?
Sigortanız var mı? Sigortayı sizce kim karşılamalı?
Sizce müzik sektöründeki yerinize dair ileriye dönük bir öngörünüz var mı?
İş yaşamınızda bir belirsizlik var mı? Neden?
Belirsizliğin sorumlusu olarak kendinizi görüyor musunuz? Nasıl?
Belirsizlik nelere ulaşmanızı engelliyor?
Belirsizliğin çözümü ne olabilir?
Geleceğe dair endişeleriniz var mı?
Müzisyenler arasında dayanışma var mı? Ne şekilde dayanışmalara şahit oldunuz örnek verebilir misiniz?
İnternetin dayanışmada, müzisyenler arası iletişimde nasıl bir etkisi var?
Çevrenizden destek görüyor musunuz? Aile, arkadaşlar, grup.
Müzisyenlik önceden altın bilezik olarak görülüyordu. Sizce hala öyle görülüyor mu?
Güvencesizlik hakkında ne düşünüyorsunuz? Güvencesiz hissediyor musunuz?
İstanbul'da yaşanan konut krizi sizi etkiledi mi? Hakkında ne düşünüyorsunuz? Yeni kiralarla İstanbul'da yaşamaya devam edebilir misiniz?
İstanbul dışında bir müzisyen olarak alternatifiniz var mı? Neresi?
Peki orada müzisyenlik yapma şansınız var mı yoksa başka bir meslek mi yapacaksınız?
İş olarak alternatifiniz var mı? Bu size ne düşündürüyor?

Çalışma mekânınız genelde nasıl yerlerde oluyor?
İşlerinizin ne kadarı aynı mekânda geçiyor?

İş mekânının sürekli değişiyor olması hakkında ne düşünüyorsunuz?
Mekân sahipleriyle sorun yaşıyor musunuz? Nasıl?
Dinleyiciyle ilişkiniz mekâna göre değişiyor mu? Nasıl?

Mesleğe dair problemler var mıdır, varsa nedir?
Hak kaybı/ihlaline uğradığınızı düşündüğünüz zamanlar oluyor mu? Hangi konularda?
Bir şarkı bestelediğinizde, icra ettiğinizde emeğinizi armağan ettiğiniz oluyor mu?
Örneğin, şu arkadaşşıma, hayranlarıma, kendini iyi hissetmek isteyen kişilere vs gibi.
Bestelerinizin/yorumunuzun halka/dinleyicilerine mi yoksa size mi ait olduğunu düşünüyorsunuz?
Telif hakkı konusunda ne düşünüyorsunuz? Emeğinizin karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
Telif haklarının Türkiye’de çok geç tartışılıyor olması müzisyenlere ne kaybettirdi?
Grev hakkı konusunda ne düşünüyorsunuz?
Grev sizce uygun bir direniş biçimi mi? Örneğin grev kapsamında şarkıların platformlardan sanatçının talebi doğrultusunda belli bir süre çekilebilmesi mümkün olsun ister miydiniz?
Başka direniş biçimleri olmalı mı? Örnek verebilir misiniz?
Sorunların sebebi olarak gördüğünüz iç (yerel) ve dış (küresel) etkenler sizce nelerdir?

Müzisyen örgütlerine dair bilginiz, ilginiz var mı?
Neler biliyorsunuz?
Bu örgütlenme biçimlerinin eksiklikleri var mı sizce? Varsa nelerdir?
Sizce haksızlıklara karşı kim ses çıkarmalı? (Meclis mi, piyasada sözü geçenler mi, konservatuar hocaları mı vs.)
Sizin bu konuda daha önce bir girişiminiz oldu mu?
Neden örgütlenmeyi tercih etmediniz? Örgütlenmek size ne düşündürüyor? Korku duyuyor musunuz? Umutlu duyuluyor mu?
Bir gün örgütlenirseniz bunun sebebi ne olabilir?
Dayanışmaya ihtiyacınız var mı?
Sizce ideal örgüt, dayanışma, kurumlaşma nasıl olurdu?
Tanıdığınız veya iletişimde olduğunuz kişilere karşı hakkınızı savunmak zor mu?
Örgütlüler için:
Ne zaman örgütlendiniz?
Örgütlenmek için kırılma noktası ne oldu?
Neden bu örgütü seçtiniz?
Örgütlenme motivasyonunuz neydi?
Örgütlü olduğunuz başka kurumlar, organizasyonlar var mı?
Nasıl bir dayanışma gerekiyor sizce?
Sizin örgütlü olduğunuz yere yaptığınız katkı nedir/nelerdir?
Örgütlü olmak size ne kazandırıyor?
Örgüt içinde kendinizi ifade edebildiğiniz bir alan bulabiliyor musunuz?
Örgütünüzün daha büyük veya daha küçük ölçekte hareket etmesi gerektiğini düşünüyor musunuz? Neden?
Tanıdığınız veya iletişimde olduğunuz kişilere karşı hakkınızı savunmak zor mu?
Politik olarak örgütlü müsünüz?
Örgütlenmemenin sebepleri ne olabilir?

Örgütlölük dışında dayanışma örneklerrine şahit oldunuz mu? Olduysanız nedir?
Örneğin iş paslama, kötü patrondan haber verme vs

Siz bir dayanışma kurumu, örgütü kursaydınız nasıl olmasını isterdiniz? En ideal haliyle.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Aylin Çelikçi



Bildiği Yabancı Diller (Puan ve Yılı): Fransızca/ İngilizce

Aldığı Sertifikalar: DELF B2- YÖKDİL

Uzmanlık Alanı:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Sosyoloji	Galatasaray Üniversitesi	2017
Y. Lisans	Müzikoloji	İstanbul Teknik Üniversitesi	2023

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışmanı:

Müzik Emekçileri, Prekarya ve Örgütlenme Deneyimi

Doç.Dr. Zeynep Gonca İncedere

ESERLER

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar veya kitaplardaki bölümler:

Çelikçi Aylin, Türkiye’de Roman Mahpus Olmak, TCPS Library, Kasım 2017.

Çelikçi Aylin, Demirbaş Hilal Başak, Türkiye’de Yabancı Mahpus Olmak, TCPS Library, Ocak 2019.