DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉS

AZ ELŐADÓMŰVÉSZ SZEMÉLYHEZ FŰZŐDŐ ÉS VAGYONI JOGAI

dr. Békés Gergely

Témavezető

Dr. Mezei Péter, egyetemi tanár

Szeged, 2022.

Édesapám emlékére

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom családomnak. Időrendben először Édesanyámnak, aki nélkül soha nem lehettem volna jogász. Végtelenül hálás vagyok feleségemnek és fiaimnak, hogy mindvégig támogattak, bíztattak, ösztönöztek, meghallgattak és elviseltek a kutatás, írás időszakában. Nélkülük soha nem lett volna erőm hozzákezdeni és befejezni ezt a munkát.

Köszönöm az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület szakmai közösségének, elsősorban Gyimesi Lászlónak és Tomori Pálnak, hogy hittek bennem. Több mint két évtizeddel ezelőtt nyitottan fogadtak, megtanítottak az előadói jogok tiszteletére és arra is bíztattak, hogy önálló hangon szólaljak meg.

Köszönöm a témavezetőmnek, Mezei Péternek azt a rengeteg szakmai beszélgetést, odafigyelést, iránymutatást, amivel hozzájárult a disszertáció elkészítéséhez. Nagyon büszke vagyok arra, hogy lehetőségem volt az ország egyik legjobb szerzői jogászával együtt dolgozni.

Köszönöm a támogatást azoknak a színészeknek, zenészeknek, akik beavattak az előadóművészi munka rejtelmeibe. Köszönettel tartozom azoknak a jogász kollégáknak is, akik rendkívül értékes észrevételeikkel, javaslataikkal hozzájárultak a disszertáció tejessebbé tételéhez. Végül nagyon köszönöm azoknak keveseknek, akiket beavattam terveimbe és ezt követően megajándékoztak figyelmükkel, gondolataikkal engem a kutatás ideje alatt.

Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke ... 8
1. Bevezetés ... 10
1.1. A kutatás célja ... 10
1.2. Módszertan ... 12
1.3. Hipotézis ... 14
I. Rész: Az előadóművész, az előadóművészi teljesítmény ... 17
1. Az előadóművészi teljesítmény jogi védelmének célja ... 17
2. Az előadóművész, illetve az előadóművészi teljesítmény fogalma ... 21
2.1. Az előadóművész fogalmának jogi meghatározása ... 22
2.2. A védett teljesítmény középpontba helyezése ... 25
3. Az előadóművészi védelem feltételei ... 27
3.1. Az előadás tárgya ... 27
3.1.1. Irodalmi vagy művészeti alkotás ... 27
3.1.2. Népművészeti alkotás ... 29
3.1.3. Egyéb jellegű előadások védelme ... 31
3.2. A közönséggel való kommunikáció ... 33
3.3. Az előadások személyes jellege ... 37
4. A védelmet befolyásoló szempontok ... 44
4.1. Az előadás nyilvános jellege ... 44
4.2. Az előadás rögzített jellege ... 46
4.3. Kollektív műfajok esetén figyelembe veendő további szempontok ... 47
5. A védelem során nem értékelt szempontok ... 50
5.1. Az előadások eredetisége ... 50
5.2. Előadások esztétikai minősége ... 51
5.3. Az előadások terjedelme ... 51
6. Határterületek jogi minősítése ... 53
6.1. Színházi rendezés ... 53
6.2. Paródia ... 55
6.3. Improvizatív műfajok ... 55
6.4. Dublőrök, imitátorok ... 56
6.5. Hírfelolvasó, rádiós/televíziós műsorvezető ... 57
6.6. Kaszkadőrök ... 58
6.7. Statiszták, extrák ... 59
6.8. Dokumentumfilmek, reality műsorok szereplői ... 61

6.9. Manökenek, modellek 62
6.10. Sportolók, sportteljesítmények 63
II. Rész: Az előadóművészek személyhez fűződő jogai 66
1. Az előadóművészi személyhez fűződő jogokról általában 66
1.1. A személyhez fűződő jogok jelentősége és megjelenése 66
1.2. A személyhez fűződő jogok természete 67
2. Az előadóművészi személyhez fűződő jogok nemzetközi és uniós alapjai 68
2.1. A név feltüntetése, az előadóművészi státusz elismerése a WPPT-ben 68
2.2. A név feltüntetése, az előadóművészi státus elismerése a Pekingi Szerződésben 73
2.3. Az előadás egységéhez fűződő jog a WPPT-ben 75
2.4. Az előadás egységéhez fűződő jog a Pekingi Szerződésben 79
2.5. Személyhez fűződő jogok az Európai Unió tagállamai gyakorlatában 81
2.5.1. A névjogra vonatkozó jog az Európai Unió tagállamai gyakorlatában 82
2.5.2. Az előadás egységéhez fűződő jog az Európai Unió tagállamai gyakorlatában 86
2.5.3. Szerzői és előadóművészi személyhez fűződő jogok viszonya 88
3. Előadóművészek személyhez fűződő joga Magyarországon 90
3.1. Az előadóművészi névvédelem határai 91
3.1.1. Az Szjt.-ben kifejezetten biztosított vagyoni jogok 91
3.1.2. A felhasználás jellege 92
3.1.3. Névfeltüntetés részletek és idézetek esetén 92
3.1.4. Művésznév használatára vonatkozó szabályok, együttes nevének védelme 93
3.1.5. Előadóművészi minőség elvitatása 96
3.2. Az előadás egységére vonatkozó szabályok 97
3.3. Személyhez fűződő jogok gyakorlására vonatkozó szabályok 100
3.4. A nyilvánosságra hozatal joga 102
III. Rész: Az előadóművészek vagyoni jogai 109
1. Az előadóművészi vagyoni jogokról általában 109
1.1. A kizárólagos vagyoni jogok jelentősége és megjelenése 109
1.2. A vagyoni jogok természete és lehetséges csoportosítása 110
2. A vagyoni jogok rendszere 113
2.1. A vagyoni jogok rendszere a Római Egyezményben 113
2.2. A vagyoni jogok rendszere a TRIPS Egyezményben 116
2.3. A vagyoni jogok rendszere a WPPT-ben 119
2.4. A vagyoni jogok rendszere a Pekingi Szerződésben 122
2.5. A vagyoni jogok rendszere az Európai Unió jogában 123
2.6. Az előadóművészi vagyoni jogok rendszere Magyarországon 127

3. Az előadóművész egyes vagyoni jogai ... 135
3.1. A rögzítetlen előadás rögzítésére vonatkozó engedélyezési jog ... 135
3.2. Rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó engedélyezési jog ... 144
3.3. Rögzített előadás többszörözésére vonatkozó engedélyezési jog ... 154
3.4. Rögzített előadás terjesztésére vonatkozó engedélyezési jog ... 166
3.5. Rögzített előadás bérletére vonatkozó engedélyezési jog ... 175
3.6. Rögzített előadás lehívásra hozzáférhetővé tételére vonatkozó engedélyezési jog ... 182
3.7. Rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése utáni méltányos díjazás ... 196
3.8. Előadások továbbközvetítése ... 211
3.9. Meghosszabbított védelmi idejű hangfelvételek kiegészítő díjazása ... 218
3.10. Előadóművészek ismétlési jogdíja ... 224
IV. Rész: Az előadóművészi teljesítmények mintavételezésének jogi keretei ... 229
1. A mintavételezés fogalma és hatása ... 233
2. A bemeneti és kimeneti adatok jogi értékelése ... 241
3. Terjedelmi szempontok ... 244
4. Tartalmi szempontok ... 252
5. Személyhez fűződő jogok és mintavételezés ... 255
6. Vagyoni jogok és mintavételezés ... 257
V. Rész: Konklúzió, záró gondolatok ... 266
Felhasznált irodalom ... 275
Felhasznált jegyzőkönyvek, jelentések ... 285
Felhasznált újság- és folyóiratcikkek ... 287
Hivatkozott jogszabályok, jogesetek jegyzéke ... 288

Rövidítések jegyzéke

Alkalmazott rövidítés	Teljes elnevezés
Bérlet irányelv	A bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról szóló 2006/115/EK irányelv
Berni Uniós Egyezmény vagy BUE	Párizsi szerződés az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény felülvizsgálatáról
CDSM irányelv	Az Európai Parlament és a Tanács (EU) 2019/790 irányelve (2019. április 17.) a digitális egységes piacon a szerzői és szomszédos jogokról, valamint a 96/9/EK és a 2001/29/EK irányelv módosításáról
EUB	Európai Unió Bírósága
FIM	Zeneművészek Nemzetközi Szövetsége (International Federation of Musicians)
Hague Draft	A Római Egyezménynek az ILO, az UNESCO és a Berni Uniós Egyezmény kezelésére létrehozott BIRPI szakértői által Hágában kidolgozott tervezete
ILO	Nemzetközi Munkaügyi Szervezet
Infosoc irányelv	Az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv
Közös jogkezelési irányelv	Európai Parlament és a Tanácsnak a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről szóló 2014/26/EU irányelve
MAHASZ	Magyar Hangfelvétel-kiadók Szövetsége Közös Jogkezelő Egyesület
MI	Mesterséges intelligencia
NFT	Non-fungible token

Alkalmazott rövidítés	Teljes elnevezés
Pekingi Szerződés	Szellemi Tulajdon Világszervezete által 2012. június 24. napján, Pekingben elfogadott Audiovizuális előadásokról szóló szerződés
RIAA	Recording Industry Association of America
Római egyezmény	Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi szerződés
SatCab I. irányelv	A műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról szóló 93/83/EGK irányelv
SatCab II. irányelv	A műsorszolgáltató szervezetek egyes online közvetítéseire, valamint televíziós és rádiós műsorok továbbközvetítésére alkalmazandó szerzői jogok és szerzői joggal szomszédos jogok gyakorlására vonatkozó szabályok megállapításáról, valamint a 93/83/EGK tanácsi irányelv módosításáról szóló 2019/789/EU irányelv
Szoftver irányelv	A számítógépi programok jogi védelméről szóló 91/250/EGK irányelv
TRIPS Egyezmény	Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény (GATT) keretében kialakított, a Kereskedelmi Világszervezetet létrehozó Marrakesh-i Egyezmény, illetve annak a szellemi tulajdonjogok kereskedelmi vonatkozásairól szóló melléklete, a TRIPS Egyezmény
UNESCO	Egyesült Nemzetek Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális Szervezete
Védelmi idő irányelv	A szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv
WIPO	Szellemi Tulajdon Világszervezete
WPPT	Az 1996. december 20-án, Genfben aláírt, Előadásokról és a hangfelvételekről szóló szerződés

1. Bevezetés

1.1. A kutatás célja

A szerzői jog három évszázada kíséri, támogatja, óvja a kulturális piac szereplőit. Nem lehet senki számára meglepő, hogy a szabályozás és a jogi kutatások fókuszában leginkább az alkotók álltak, hiszen a szerzői jog jogosultjai közül a szerzők azok, akik a legrégebben, vagyis Stuart Anna 1709-es szerzői jogi törvényének elfogadása óta élvezik a jogi oltalmat. Ez alatt a háromszáz év alatt több alkalommal is gyökeresen átalakult a kultúrafogyasztás, a művekhez való hozzáférés módja, e változások pedig önmagukban is elegendő kutatni valót adtak a szerzői jogászoknak. Ezt a megközelítést erősítette az a jelenség, hogy az alkotók minden esetben korábban és terjedelmét tekintve is szélesebb jogosítványokat kaptak, mint a szomszédos jogi jogosultak általában, illetve e csoporton belül az előadóművészek.

A kulturális tartalmak jelentős részére igaz azonban, hogy azok nem közvetlenül, hanem a színészek, énekesek, táncosok, artisták, vagyis az előadóművészek interpretálása útján találják meg útjukat a széles közönséghez. Mindig is ez volt a helyzet például a zeneművekkel, tánckoreográfiákkal, filmalkotásokkal, és többnyire ez volt a helyzet a színdarabokkal is. Az elmúlt néhány évtized során e műfajok közé sorolódott már a költészet is.

A 20. század második felétől, vagyis a modern populáris kultúra térnyerése óta az előadóművészi teljesítmények gazdasági súlya jelentősen megnőtt, egy sor esetben az alkotókkal összemérhetővé vált. Ezt igazolja az a jelenség is például, hogy a nézők jelentős része a filmek főszereplője és nem annak alkotója miatt vesz mozijegyet, vagy hogy a könnyűzene iránt érdeklődök a zenekar tagjai és nem a dalok szerzői alapján azonosítják rajongásuk tárgyát. Az előadóművészek munkájára építő részpiacok évről évre fejlődnek, például a filmek szinkronizálásával foglalkozó hazai stúdiók önmagukban évi 3-3,5 milliárdos forgalmat generálnak,[1] míg a könnyűzenei piac szereplői évente összesen 70-80.000 koncertet állítanak színpadra és további 45.000 háttérzenei fellépést bonyolítanak le.[2] Ezek a részpiacok

[1] PETRÓCZI Andrea – FŐZŐ Zsolt: *A magyar szinkronipar működése*, HÉTFA Kutatóintézet és Elemző Központ, Budapest, 2019, p. 24.
[2] SZŐNYI Eszter – VÖRÖSMARTY-HORVÁTH Zsófia: *ProArt Zeneipari jelentés 2021*, ProArt Szövetség a Szerzői Jogokért, Budapest, 2021, pp. 44 és 49.

nem léteznének előadóművészek nélkül, mint ahogyan az idegen nyelvű filmek, illetve könnyűzenei művek sem jutnának el a széles közönséghez.

Az említett körülmények között meglepő ezért, hogy Magyarországon egyetlen monográfia sem született kifejezetten az előadóművészi jogokról, sőt, a magyar nyelvű szakcikkek száma sem éri el a tucatnyit. A szerzői jog bő témáját feldolgozó egyetemi jegyzetek, kommentárok ugyan egy-egy fejezetet szánnak a szomszédos jogi jogosultak összességére, a terjedelmi korlátok – és talán a tudományos érdeklődés hiánya – azonban azt eredményezi, hogy az előadóművészi jogok iránt érdeklődő szakemberek tudásszomját a szakirodalom nem enyhíti. A legtöbb esetben a jogszabályok száraz ismertetésére korlátozódnak ezek az írások, anélkül, hogy felrajzolásra kerülne az az összetett szabályozási háló, amelyben az előadók tevékenységüket végzik. Valójában az idegen nyelvű szakirodalom sem sokkal bővebb, az előadóművészi jogok témájában külföldön is alig néhány monográfia született eddig.

Az előadóművészi személyhez fűződő és vagyoni jogokkal való intenzív foglalkozás azért is indokolt a kétezres évek elején, mivel a digitális technológiák, a mintavételezés és a mesterséges intelligencia elterjedése ismét újszerű kihívásokkal állítják szembe a színészeket, zenészeket és táncosokat. Az ezredfordulón tömegessé váló internetes felhasználások elsődleges hatása még „csak” az volt, hogy az előadók elveszítették kontrolljukat már rögzített előadásaik felhasználása felett. A mintavételezés és mesterséges intelligencia azonban immár a közönség elé kerülő előadás – tehát a kulturális termék – ellenőrzését is kiveszi az előadók kezéből. Az említett – részben kulturális, részben gazdasági természetű – változások következményei ugyanakkor mindaddig nem mérhetőek fel, amíg az előadóművészi jogok átfogó elemzése nem készül el. Ilyen elemzés nélkül pedig az sem látható, szükség van-e, és ha igen, hol és milyen mértékben jogalkotói beavatkozásra.

Ennek a kutatásnak – mint a tudományos munkák többségének – természetesen személyes háttere is van. Két évtizede jogtanácsosként, ügyvédként támogatom az előadóművészek, illetve az előadók hazai közös jogkezelőjének munkáját, amely során elkerülhetetlen volt az alkotók és előadóművészek jogvédelme közötti különbözőségek elméleti hátterének feltérképezése. A gyakorlati munka ráadásul olyan tapasztalattal is gazdagított, amely kiterjedtsége okán mára jogelméleti alaposságú rendszerezést is igényelt.

A kutatással kettős célt kívánok elérni. Elsődlegesen átfogó módon össze kívánom foglalni az előadóművészi személyhez fűződő és vagyoni jogok rendszerét a nemzetközi jog, az uniós jog és a magyar jog szintjén. Az elemzés célja annak felmérése, hogy milyen dinamikák mentén ültette át saját jogába az Európai Unió, annak tagállamai és kiemelten Magyarország a nemzetközi jogfejlődés eredményeit. A kutatás másik kiemelt célja annak vizsgálata, hogy indokolt-e az alkotók és az előadóművészek jogvédelmi szintjében tetten érhető különbözőségek fenntartása.

Az előzőekből következően a disszertáció nem vizsgálja az előadóművészi jog azon részterületeit, ahol a magyar jogalkotó magas absztrakciós szinten megteremtette az alkotói és előadói jogok harmonizált kezelését. Ez indokolja, hogy a vizsgálat nem tér ki a szabad felhasználások kérdésére, az előadóművészi felhasználási és jogátruházási szerződésekre, az előadóművészi jogok közös kezelésére, illetve a jogérvényesítési eljárásokra sem.

Ha szűken értelmezzük a helyzetet, ez a disszertáció a szerzői jogi törvénynek összesen négy, kifejezetten az előadóművészi személyhez fűződő és vagyoni jogról szóló szakaszáról szól. Az előadóművészi jogok azonban nem értelmezhetőek az alkotókra vonatkozó szabályok nélkül, a vizsgálat tehát szükségszerűen túllép az előadóművészek jogain. Az elemzés ezt az összetett szabályozási rendszert járja körbe.

1.2. Módszertan

Mivel az előadóművészi jogokat feldolgozó szakirodalom alig-alig áll rendelkezésre, a disszertáció erőteljesen támaszkodik arra a két évtizedes gyakorlati tapasztalatra, amelyet a területtel foglalkozó jogászként összegyűjtöttem. A személyes közreműködésemmel lefolytatott hatósági eljárások, peres ügyek, az általam készített szakvélemények egy sor elemzésre érdemes jogi problémát jeleztek az előadóművészi jogok területén belül.

A kutatás ezen túl támaszkodik a nemzetközi diplomáciai konferenciák jegyzőkönyveire is. A Római Egyezményt és a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciák részletes jegyzőkönyve elérhető, vizsgálható, ezek alapján feltárható, a delegáltak milyen logika mentén döntöttek egyes javaslatok elfogadásáról, illetve más előterjesztések elutasításáról. Szakmai szemmel végtelenül izgalmas áttekinteni, milyen kompromisszumok mentén alakították ki a résztvevők a két említett, mára meghatározó jelentőségűvé vált nemzetközi szerződés szabályrendszerét.

Amilyen hasznos e jegyzőkönyvek áttanulmányozása, annyira hiányzik a 2012-ben elfogadott audiovizuális előadások védelméről szóló Pekingi Szerződés jegyzőkönyvének megismerhetősége. A Szellemi Tulajdon Világszervezete tíz év alatt sem publikálta, illetve tette kutathatóvá ezt a felbecsülhetetlen értékű, jogforrási erővel bíró dokumentumot.

A kutatás támaszkodik továbbá az acquis communautaire forrásaira, így elsősorban a szerzői jog bő kereteit szabályozó irányelvekre, azok előkészítő dokumentumaira, és az Európai Unió Bíróságának ítéleteire. Forrásként alkalmaztam továbbá az EU tagállamainak szerzői jogi jogszabályait is. Mivel a kutatás ideje alatt lezárult a Brexit folyamata, a vizsgálatból az Egyesült Királyság jogát kizártam. A vizsgálat ebben a tekintetben W. J. Kamba módszertanát követi, aki szerint alapvetően az azonos fejlettségi szinten lévő jogrendszerek összehasonlítása vezethet eredményre.[3] Ezt a megközelítést támasztja alá az a tény is, hogy a ma ismert szerzői jog bő rendszere, illetve ezen belül az előadóművészi jogok hálózata alapvetően a kontinentális jogrendszeren belül született meg, a világ egyéb területein, így kiemelten az angolszász jogrendszerben e jogok kiindulópontja egészen eltérő. Az elemzés e megközelítése – és a Brexit ténye – lehetővé tette, hogy a vizsgálat zömmel olyan nemzeti jogokra terjedjen ki, amelyek a kontinentális jogcsaládba tartoznak. Az előadóművészi jogokat feldolgozó szakirodalom szinte teljes hiányának következtében a vizsgálat elsősorban az anyagi jogi szabályokra terjedt ki.[4]

Végül természetesen forrásként alkalmaztam az 1884. óta elfogadott magyar szerzői jogi törvényeket, a magyar bíróságok által publikált ítéleteket és a Szerzői Jogi Szakértői Testület releváns szakvéleményeit.

A disszertáció első része az előadóművész, illetve az előadóművészi teljesítmény fogalmát elemzi. Ennek keretei között meghatározom a jogi védelem szempontjából releváns, illetve a jog által nem értékelt szempontokat. Rámutatok arra, hogy milyen összefüggés mutatható ki az alkotókat megillető védelem és az előadóművészi jogok között, miként egészíti ki egymást a védett mű és az előadóművészi interpretáció eredménye, a védelem szempontjából milyen kiemelt jelentősége van a kommunikációs helyzetnek és a védett előadásban megmutatkozó személyességnek. Az első rész a határterületek elemzésével zárul.

[3] W. J. KAMBA: *Comparative Law: A Theoretical Framework*, In International & Comparative Law Quarterly, Volume 23, Issue 3, 1974. július, p. 506.
[4] Mark VAN HOECKE: Methodology of Comparative Legal Research, In Law and Method, 2015 december, p. 6.

A második részében – igazodva a magyar szerzői jogi hagyományokhoz – az előadóművészek személyhez fűződő jogait elemzem. Kimutatom, miként egészíti ki a név feltüntetésének joga az előadás egységéhez fűződő jogot, illetve miként érinti a digitalizáció ezeket. Az előadóművészi személyhez fűződő jogok elemzése során elkerülhetetlen összevetni az alkotókat és az előadókat megillető jogokat, így a vizsgálat szükségszerűen átöleli azt a nyilvánosságra hozatali jogot is, amely joggal csak a szerzők rendelkeznek Magyarországon.

A disszertáció harmadik részében az előadóművész vagyoni jogait elemzem. Elsőként a kizárólagos jogokat, majd az engedélyezési jog nélkül létrehozott díjigényeket veszem górcső alá, végül a magyar nemzeti jog fejlődésének eredményeit tárom fel. A vizsgálat minden esetben követi azt az időbeliséget, ahogy az említett jogok megjelentek a különböző jogforrásokban. Az egyes vagyoni jogokat jellemzően elsőként a nemzetközi szerződések biztosították, majd onnan kerültek átemelésre az Európai Unió jogába, és onnan a nemzeti jogok szintjére. Az összevetés nyilvánvaló szempontja ezúttal is a szerzők azonos joga, így feltérképezhetővé válnak az azonosságok és különbözőségek.

A disszertáció negyedik része a mintavételezés, illetve a mesterséges intelligencia elterjedt használta okán generált kérdéseket vizsgálja. Mivel a digitális technika nem csak a kultúrafogyasztást, hanem az előadóművészi teljesítmények előállításának folyamatát is alapvetően befolyásolta, a vizsgálat szükségszerűen ebben az esetben is átfogja a személyhez fűződő és vagyoni jogok rendszerét.

1.3. Hipotézis

A kutatás kiinduló hipotézise, hogy az előadóművészek tevékenysége sokkal közelebb áll az alkotók munkájához, mind a többi szomszédos jogi jogosult működéséhez. A kiindulópont mögött az a felismerés áll, hogy az alkotók és az előadóművészek egyező módon – részben – amiatt részesülnek védelemben, mert személyiségük valamilyen módon visszatükröződik munkájuk eredményén. Lényegében ennek következménye, hogy alkotóként, illetve előadóként kizárólag természetes személyek részesülhetnek védelemben. Ezzel szemben a többi szomszédos jogi jogosult oltalma kifejezetten befektetésvédelmi jellegű, ennek következményeként azok védelme semmilyen módon nem függ a személyességtől.

A disszertáció második hipotézise, hogy az előadóművészek jogvédelmi szintje érezhetően alacsonyabb, mint az alkotóké. A védelmi szint sokténye zős fogalom, magába olvasztja a személyhez fűződő és vagyoni jogokat, továbbá természetesen a védelmi idő hosszát is. Az igazolásra váró hipotézis része, hogy az előadók vagyoni jogai szűkebb terjedelműek és az előadásokra vonatkozó védelmi idő is nagyságrenddel rövidebb. Továbbá a hipotézis része, hogy bár az előadók és az alkotók a nemzetközi jog szintjén azonos terjedelmű személyhez fűződő joggal rendelkeznek, de mivel az előadóművészi személyhez fűződő jogok nem érvényesíthetők az alkotókkal szemben, azok – e tekintetben – alacsonyabb rendűek. E különbözőségek lehetnek ugyan elvileg indokoltak is, nem lehetnek azonban axiómaszerűek, önigazoló jellegűek. Másként kifejezve a nemzetközi szerződések, az uniós jog és a nemzeti jogok forrásaiból egyértelműen ki kell tudni olvasni az előadóművészek számára biztosított védelem alacsonyabb szintjének indokait. Az elemzés így részben arra törekszik, hogy az előadóművészek alkotókkal szembeni hátrányos megkülönböztetésének indokoltságát, vagy épp az ilyen indokok hiányát feltárja.

A disszertáció harmadik hipotézise az a feltevés, hogy az előadóművészek számára biztosított, alacsonyabb védelmi szint elsősorban nem dogmatikai vagy jogi, hanem sokkal inkább gazdasági okokra vezethető vissza. A kutatás előfeltevése ugyanis, hogy az előadóművészi jogokat a nemzetközi közösség az alkotók, előállítók és felhasználók érdekeinek hármas szorításában alakította ki. Nem kis részben e sokirányú megfelelési kényszernek az eredménye az, hogy az előadóművészek jogi oltalmának védelmi szintje ma lényegesen alacsonyabb, mint az alkotóké.

A disszertáció negyedik hipotézise, hogy a mintavételezés és a mesterséges intelligencia egyre intenzívebb felhasználása szükségessé teszi az előadóművészek számára biztosított vagyoni jogok felülvizsgálatát. A nemzetközi szerződések által biztosított vagyoni jogok zöme az analóg világból eredeztethető, a jogi útvonalak túlnyomó többsége fizikai műpéldányokra, felvételek és felvételrészletek felismerhető felhasználására épít. E körben a vizsgálat részben abból a feltevésből indul ki, hogy a rögzített előadások mesterséges intelligencia alkalmazásával történő szintetizálása és a mintavételezés hagyományos formái jogi szempontból egy körbe sorolhatóak, ebből következően az e jelenségekkel kapcsolatos jogi problémákra is részben azonos választ szükséges adni. Mivel a mintavételezés esetén egy sor esetben magát az előadást (felismerhető módon) nem hasznosítják, így a hagyományos védelmi formák elégtelennek látszanak. A disszertáció célja ezért olyan megoldási útvonalak

feltérképezése, amelyek az előadóművészek számára hatékony jogvédelmet biztosítanak előadásaik mintavételezés útján történő felhasználása vonatkozásában is.

I. Rész: Az előadóművész, az előadóművészi teljesítmény

1. Az előadóművészi teljesítmény jogi védelmének célja

A szerzői jog elsősorban azt a célt szolgálja, hogy művészeti, illetve tudományos értékkel bíró új alkotások jöjjenek létre. Ennek biztosításaként a szerzői jog a személyhez fűződő jogok útján garantálja az alkotók társadalmi megbecsülését, az alkotó művében testet öltő megszemélyesülésének[5] védelmét, a vagyoni jogok útján pedig arról gondoskodik, hogy a szerzők munkája gazdasági értelemben is megtérüljön.

Az előadóművészi teljesítmény jogi oltalma elsősorban – de nem kizárólagosan – a szerzői jog eredeti célkitűzéséhez igazodik, vagyis annak jogi biztosítékát szolgálja, hogy az alkotások minél szélesebb körben jussanak el a nyilvánossághoz. A szerzői jog által védett egyes műfajok, például a tudományos művek, az építészeti tervek, a számítógépi programalkotások, a fotóművészeti alkotások szinte semmilyen módon nem találkoznak az előadóművészi teljesítményekkel, mivel ezek előadása[6] lehetetlen, illetve – ha technikailag az előadás nem is lehetetlen – a közönség jellemzően másként találkozik a művel.[7]

Azonban más műfajok, például a színművek, zenei művek, filmalkotások, színpadra szánt irodalmi művek lényegében nem jutnának el a nyilvánossághoz, ha azok megjelenítésében nem működnének közre az előadóművészek. Vannak olyan műfajok, amelyek alkotásai az előadóművészek munkája nélkül nem is lennének érzékelhetőek, hiszen például a zenei alkotásokat vagy tánc-koreográfiákat hagyományosan olyan karakterkészlettel (kottával, táncírással[8]) rögzítik, amelyet a közönség tagjainak többsége nem tud értelmezni. Más műfajok esetén az írásban rögzített forma ugyan könnyen hozzáférhető (olvasható), azonban azok értelmezése rendkívüli erőfeszítést kívánna meg a nyilvánosság tagjaitól. Ilyen műfaj például a film, amelynek szövegkönyve, technikai forgatókönyve ugyan bárki számára elolvasható, de

[5] GYERTYÁNFY Péter (szerk.): *Nagykommentár a szerzői jogról*, Budapest, Wolters Kluwer, 2020, p. 119

[6] Az „előadás" fogalmát az írásban műfaj-függetlenül, az előadóművészeti tevékenység eredményeként létrejött produktum értelmében használom. Ennek értelmében előadás egy koncert, egy színházi előadás vagy egy film is.

[7] Akár képzőművészeti alkotások is előadhatóak, amire jó példa a 19. században népszerűvé vált műfaj, a tableau vivant, amely során a jelmezbe öltözött előadók ismert képzőművészeti alkotásokat jelenítenek meg. Lásd részletesen Sam RICKETSON – Jane C. GINSBURG: *International Copyright and Neighbouring Rights, Volume II.*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 1240.

[8] A táncírás (kinetográfia) a kottához hasonló módon rögzíti a koreográfiát. A világ legelterjedtebb táncírási módját Lábán Rudolf alkotta meg a 20. század első felében. Ez a módszer alkalmas a mozdulat tér- és időbeli vonásainak egységben való megjelenítésére.

önmagában csak korlátozottan alkalmas az összetett művészeti tartalom megjelenítésére. A színművek jellegzetessége pedig az, hogy bár a primer szöveg mindenki számára hozzáférhető, elolvasható, azonban a mű egészének megértéséhez komoly intellektuális munka szükséges. Az előadóművész tevékenysége épp erre irányul: a szerzői szándék feltérképezésére és interpretálására.[9]

Az előadás és az előadás alapjául szolgáló mű szétválasztása ráadásul egy sor esetben mesterséges, számos tekintetben kierőszakolt. A 20. század első felében meghonosodott performansz művészet, és a század második felében kiteljesedő akcióművészet más formái esetén például a képzőművészeti alkotások „előadás" keretei között érik el végleges formájukat. A komoly- és könnyűzene, illetve a színházművészet kortárs alkotóiról is elmondható, hogy gyakran igen tág teret hagynak az előadóművészeknek arra, hogy improvizatív elemekkel teljesítsék ki a művet. Ennek hatására a mű csak az előadás során válik egésszé, a mű és előadás csak együttesen értelmezhető, egyik sincsen a másik nélkül.

Figyelembe véve a kulturális termékek fogyasztására vonatkozó trendeket elmondható, hogy a közönség mára a legtöbb művel nem közvetlenül, hanem előadóművészek közvetítésével találkozik. És megfordítva is érvényes a megállapítás: előadóművészi munka nélkül a széles közönséghez lényegesen kevesebb művészeti alkotás jutna el.

Az előadóművészi jogok társadalmi célja azonban érezhetően szélesebb, mint a szerzői művek közönséghez eljutásának garantálása. Ma az előadóművészi jog csak akkor töltheti be szerepét, ha az általában a kulturális termékekhez való hozzáférést támogatja, független attól, hogy adott kulturális termék szerzői jogi védelmet élvez-e vagy sem. Sem a közönség, sem az előadóművészi tevékenység, sem a kulturális örökség szempontjából nincsen annak ugyanis jelentősége, hogy egy előadás egy még védett művön, egy már lejárt védelmi idejű alkotáson, vagy szerzői jogi oltalmat nem is élvező népművészeti alkotáson, esetleg a mesterséges intelligencia által generált „művön" nyugszik-e.

[9] Mathilde PAVIS: *Is there any-body on stage? A legal (mis)understanding of performances*, In The Journal of Intellectual Property, 2016, vol. 19, p. 102.

A szomszédos jogi[10] teljesítmények két nagy csoportba sorolhatók aszerint, hogy a védelem elsősorban az intellektuális teljesítmény védelmét vagy a gazdasági befektetés megtérítését célozza-e. Míg a szomszédos jogi jogosultak többsége, így a hangfelvétel-előállító, a rádió- és televíziószervezet, a filmelőállító és a sajtókiadvány kiadója elsősorban anyagi befektetésével, kockázatvállalásával járul hozzá a művek közönséghez juttatásához, addig az előadóművész – ebben a tekintetben – anyagi befektetést nem végez. Az előadóművészek számára a jogi oltalom tehát elsősorban nem befektetésvédelmi jellegű, annak ellenére sem, hogy az előadóművészek maguk is jelentős befektetést eszközölnek a művek interpretálása érdekében. A művészeti oktatás idő- és költségigénye, az előadáshoz szükséges eszközök (hangszerek, tánccipők, fellépő- és gyakorló ruhák, számítógépek) beszerzése, próbatermek bérlése abban a reményben eszközölt beruházás, hogy az előadóművészi tevékenység legalább a megélhetést biztosítani fogja. E ráfordításokkal az előadóművész a szerzőkhöz hasonló kockázatot vállal befektetése megtérülése tekintetében.

Az előadóművészi jogok biztosításának, ha nem is célja, de járulékos hatása az élő és a rögzített előadások közötti egyensúly kialakítása, megőrzése. A nemzetközi szerződések és a magyar jog egységes abban, hogy vagyoni jogot csupán a rögzített előadásokkal összefüggésben és az élő előadások nyilvánossághoz közvetítése kapcsán állapít meg az előadóművészek számára. Az élő előadások közvetítése, mint felhasználás mára marginálissá vált, elsősorban annak jelentős költségigénye és technikai összetettsége miatt.[11] Paradox módon ez a szabályozási keret közvetetten az előadóművészi jogokkal nem védett élő előadások (élő színházi előadások, koncertek) számára biztosít nagyobb teret. Mivel az előadóművészi jogok rendezése a felhasználó oldalán esetenként jelentős költséggel, és mindenképp komoly adminisztratív teherrel jár, ezért számukra sok esetben könnyebb, olcsóbb, egyszerűbb élő előadás megvalósításában gondolkozni.

[10] Angolul neighbouring rights vagy related rights, németül: Leistungsschutzrechte vagy Verwandte Schutzrechte. Írásomban semmilyen módon nem térek ki az adatbázis-előállítók védelmére, ezért a „szomszédos jog" kifejezést használom, a szélesebb értelmű „kapcsolódó jog" helyett.

[11] A 2020-as koronavírus-járvány alatt ugyanakkor tapasztalhatóvá vált, hogy – mind a színházi-, mind a zenei színtéren – többen és gyakrabban próbálkoztak internetes élő sugárzások megszervezésével. Ennek elsődleges oka az volt, hogy a járvány megelőzésére bevezetett kormányzati intézkedések minden közönség előtti előadást megtiltottak, járványügyi szempontból engedélyezték azonban az előadások közvetítését. Az elmaradt színházi és zenei élő előadások olyan közönségigényt teremtettek, amely lehetővé tette az internetes közvetítésekkel kapcsolatos anyagi kockázatok vállalását a felhasználók számára. (Lásd https://24.hu/kultura/2020/12/05/online-szinhaz-eszinhaz-szinhaztv-stream/; utoljára megtekintve 2022. június 3. napján.)

Az állam számos kulturális feladatainak megvalósítási eszközeként is tekinthetünk az előadóművészi jogok védelmére, az ugyanis hozzájárul a kulturális örökség ápolásához, megőrzéséhez, a kulturális intézmények fejlesztéséhez, a kulturális sokszínűség eléréséhez. Tényként állapítható meg, hogy professzionális előadóművészek nélkül a kulturális örökség élő szövete nem őrizhető meg. Az amatőr és a professzionális előadói tevékenység nem csak, sőt, nem elsősorban a termékenységben, hanem az egyes előadások létrehozására rendelkezésre álló erőforrásokban (idő, eszközök, külső segítők) tér el egymástól. Minél több területen biztosít az állam megfelelő, magas szintű védelmet az előadóművészeknek, minél magasabb jövedelmet lehet a nem populáris műfajokban tevékenykedő előadóművészek számára is biztosítani, potenciálisan annál többen választhatják e foglalkozást maguknak. Másként kifejezve: aktív előadóművészeti szektor nélkül a kulturális örökség szükségszerűen az archívumok falain belülre kényszerül,[12] a kulturális sokszínűség pedig sérelmet szenved.

[12] Magyarország – mások mellett Vikár Béla, Kodály Zoltánnak, Lajtha Lászlónak és Bartók Bélának köszönhetően – nagyok sok energiát fordított népzenei kincsének feltárására, megőrzésére. Ezen erőfeszítéseknek köszönhetően nagyon jól dokumentált Magyarország népdal hagyománya. Mindeközben drasztikusan csökkent azon előadóművészek száma, akik képesek a népzenei alkotásokat autentikus módon megszólaltatni, akik képesek a népi hangszereken értő módon játszani. A folyamat annyira aggasztó, hogy mára gyakorlatilag megszűnt a mester-tanítvány kapcsolat, vagyis azon kevesek, akik érdeklődnek a népzene fortélyainak megtanulása iránt, egyre nehezebben találnak maguk számára oktatót. Erre a helyzetre kínál megoldást a Folk Me projekt. (Lásd http://zti.hu/index.php/en/folkmusic/about-us/research/796-folk-me-eng; utoljára megtekintve 2022. június 3. napján.)

2. Az előadóművész, illetve az előadóművészi teljesítmény fogalma

Az oltalom érvényesíthetőségének alapvető kelléke a jogi védelem tárgyi, illetve személyi hatályának meghatározása. A nemzetközi szerződések és a nemzeti jogok két, egymást részben átfedő logikai megoldást járnak be a védelem hatályának meghatározásakor. A nemzetközi szerződések jellemzően vagy az előadóművész fogalmát határozzák meg,[13] vagy egyáltalán nem tartalmaznak fogalommeghatározást.[14] A nemzeti jogok egy nagyobb csoportja[15] – a nemzetközi szerződések szabályozási logikáját követve – az előadóművész fogalmát igyekeznek normatív módon körbeírni. A nemzeti jogok egy másik része[16] ugyanakkor nem a védelem alanyát, hanem a védendő tárgyat, tehát magát az előadóművészi tevékenységet határozza meg.

A két megközelítés elvi különbségre utal: azok a jogrendszerek, amelyek az előadóművész fogalmát definiálják, „bemeneti szabályozást" követnek. Ezek a jogszabályok abból indulnak ki, hogy – az értelemszerű kivételektől eltekintve – minden tevékenység, amelyet az előadóművész kifejt, szomszédos jogi oltalomban részesül. Ezzel szemben azok a nemzeti jogok, amelyek a védett teljesítményt helyezik szabályozásuk középpontjába, „kimeneti logikát" követnek. Ebben a rendszerben nem annak van jelentősége, hogy adott teljesítményt ki nyújtja, hanem annak, hogy a tevékenységnek mi az eredménye. Mindkét megközelítés eredményezhet megfelelő szabályozási környezetet, mivel a bírói jogalkalmazás jellemzően áthidalja, közelíti egymáshoz az említett megoldások között húzódó hasadékot.

A nemzeti jogrendszerek egy része végül semmilyen fogalommeghatározást nem tartalmaz e kérdésben.[17] Mivel az EU ratifikálta a WPPT-t, ezen tagállamok végső soron a nemzetközi szerződések fogalmaira hagyatkoznak a védelem hatálya tekintetében. Az EUB RAAP kontra PPI (C-265/19. számú) ügyben hozott ítéletében rögzített álláspontja ugyanakkor ettől némileg eltér,[18] mivel az EUB azt hangsúlyozza, hogy az előadóművész fogalmát az Unió egészében egységesen kell értelmezni.

[13] E körbe tartozik a később részletesen bemutatásra kerülő Római Egyezmény, a WPPT és a Pekingi Szerződés.
[14] Ilyen nemzetközi szerződés a TRIPS Egyezmény.
[15] Például Franciaország, Horvátország, Észtország, Lettország, Litvánia, Málta, Csehország, Bulgária, Írország.
[16] Például Dánia, Finnország, Németország, Spanyolország.
[17] Az EU tagállamai közül e körbe tartozik a magyar és a svéd nemzeti jog.
[18] Lásd a RAAP kontra PPI (C-265/19. számú) ügyben hozott ítélet 48. pontját.

2.1. Az előadóművész fogalmának jogi meghatározása

Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi szerződés,[19] a Római Egyezmény 3. cikke szerint előadóművésznek kell tekinteni „a színészt, énekest, zenészt, táncost és más olyan személyt, aki irodalmi vagy művészeti műveket megjelenít, énekel, elmond, szaval, eljátszik vagy bármely más módon előad".

A fogalommeghatározás alapján látható, hogy az előadóművészi jogok nemzetközi alapját megteremtő szerződés arra törekszik, hogy a személyi hatály, vagyis a bemeneti szabályozás útján határozza meg a védelem kereteit. A Római Egyezményt tárgyaló konferencia alapjavaslatát képező, az ILO, az UNESCO és a BUE[20] kezelésére létrehozott BIRPI szakértői által Hágában kidolgozott tervezet – az ún. Hague Draft – egyébként még a védett előadóművészi tevékenység meghatározását is tartalmazta.[21] Utóbb azonban az előadóművész fogalmának definiálása következtében ezt a szövegrészt felesleges duplikátumnak tekintették a konferencián résztvevő államok képviselői, és kihagyták az elfogadott szerződés szövegéből.

A diplomáciai konferencia ideje alatt Ausztria és az Amerikai Egyesült Államok delegációja tett javaslatot a fogalom finomítására, módosítására. A végül el nem fogadott osztrák megközelítés az előadóművészi tevékenységet igyekezett megragadni,[22] míg a későbbi szabályozással összecsengő amerikai javaslat a védett tevékenységet végző személyre koncentrált.[23] Érdemes megjegyezni, hogy az amerikai javaslat külön kitért a karmesterek (karnagyok) kérdésére is. A Római Egyezmény azonban ezt a tevékenységet már nem nevesítette az előadóművészek között, bár a karnagyok és karmesterek előadóművészi minősítésében a konferencia résztvevői egyetértettek.[24]

[19] Magyarországon kihirdette az 1998. évi XLIV. törvény.
[20] Párizsi szerződés az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény felülvizsgálatáról. Magyarországon kihirdette az 1975. évi 4. törvényerejű rendelet.
[21] „For the purpose of this Convention, 'performance' means the recitation, presentation or performance of a literary or artistic work"; Records of the Diplomatic Conference on the International Protection of performers, producers of phonograms and broadcasting organisations, ILO-UNESCO-BIRPI, Genf, 1968, p. 208.
[22] „'Performer' means anyone who takes part as an artist in the performance or presentation of a literary or artistic work or a variety show." (ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m, p. 209.)
[23] „'Performer' means actors, singers, musicians, dancers and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform works. Conductors of musicians or singers shall be considered as performers." (ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 209.)
[24] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 39.

A WIPO 1996. december 20-án, Genfben aláírt, Előadásokról és a hangfelvételekről szóló szerződésének,[25] a WPPT-nek 2. cikk a) pontja a Római Egyezménnyel lényegében azonos módon határozza meg az előadóművész fogalmát.[26] E szerint előadóművésznek kell tekinteni azt a színészt, énekest, zenészt, táncost és más személyt, aki irodalmi vagy művészeti alkotásokat vagy népművészet kifejeződéseit megjeleníti, énekli, elmondja, elszavalja, eljátsza, tolmácsolja vagy más módon előadja. A WPPT két – Argentin javaslatra kidolgozott – olyan módosítással[27] vette át a Római Egyezmény fogalmát, amelyek nem érintik a védelem logikáját. Tehát a WPPT a Római Egyezménnyel azonos módon a védett személyi kör meghatározásából indult ki.

A WIPO által 2012. június 24. napján, Pekingben elfogadott Audiovizuális előadásokról szóló Pekingi Szerződés[28] 2. cikk a) bekezdése a WPPT-vel szó szerint azonos módon határozza meg az előadóművész fogalmát.[29] Az e cikkhez fűzött közös nyilatkozat szerint az előadóművész fogalma kiterjed azokra a személyekre is, akik az előadás során maguk is irodalmi vagy művészeti alkotást hoznak létre. A 2. cikkhez fűzött közös nyilatkozat egyértelművé teszi, hogy az improvizáción alapuló műfajok előadói akkor is előadóművésznek minősülnek, ha egyidejűleg alkotói is az előadott műnek.

Az Európai Unió tagállamainak nemzeti jogai közül a nemzetközi szerződések logikáját követve az előadóművész fogalmát határozza meg például a francia,[30] horvát,[31] észt,[32] lett,[33]

[25] Magyarországon kihirdette a 2004. évi XLIX. törvény.
[26] A WPPT 1. cikk (1) bekezdése szerint a WPPT nem csorbítja a tagállamoknak a Római Egyezményből fakadó kötelezettségeit. E szabályból azonban nem következik, hogy a WPPT fogalommeghatározását alkalmazni kellene, vagy akár csak lehetne a Római Egyezmény szerinti vagyoni jogok tekintetében. Ebből a nézőpontból az „előadóművész" fogalmának vagyoni jogonként eltérő értelmezése, függően attól, hogy adott vagyoni jogot a Római Egyezmény vagy a WPPT szabályozott.
[27] Records of the Diplomatic Conference on Certain Copyright and Neighboring Rights Questions, WIPO, Genf, 1999, p. 244.
Az egyik említett módosítás a védett tevékenységet végző személyek által tipikusan megvalósított magatartások közé beemelt „interpret" (tolmácsolás) fogalom felvétele, a másik pedig a népművészet kifejeződéseinek védelme. Lásd még Jörg REINBOTHE – Silke VON LEWINSKI: The WIPO Treties on Copyright, A commentary on WCT, the WPPT, and the BTAP, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 263.
[28] www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/ (utoljára megtekintve 2020. január 18. napján)
[29] Magyarország a Pekingi Szerződést aláírta, de azt még nem ratifikálta.
[30] Intellectual Property Code L212-1.
[31] The Copyright And Related Rights Act, Art122.
[32] Copyright Act, 1992, Art64.
[33] Copyright Law, Art1(10).

litván,[34] máltai,[35] cseh,[36] bolgár,[37] ír[38] szerzői jogi törvények. A lista alapján jól látható, hogy az említett országok túlnyomó többsége az egykori Szovjetunió érdekszférájába tartozott a rendszerváltást megelőzően. Ezekben az országokban viszonylag későn került sor a Római Egyezmény szabályainak átültetésére. Az említett nemzeti jogok általában a Római Egyezmény, illetve az arra épülő WPPT közel szó szerinti fordítását tartalmazzák.

A Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia által választott és fent ismertetett megoldás adja magát, bár némileg leegyszerűsítő, ugyanis az értelmező rendelkezésben szereplő egyes fogalmak („színész", „énekes", „zenész", „táncos") nem kerültek meghatározásra. E megoldás következménye tehát az, hogy a határterületek kapcsán felmerülő jogi kérdéseket egy lépéssel hátrébb kell megoldani, nevezetesen meg kell tudni határozni, hogy ki a színész, zenész, táncos, énekes. Ennek kapcsán pedig megkerülhetetlen és legalább a laikus jogértelmezés során rendre előforduló kérdés, hogy a színész, táncos, énekes, zenész minőséget valamilyen végzettség keletkezteti-e, vagy formális képzettségre e minősítés elnyeréséhez nincsen szükség. A Római Egyezményt és a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciák jegyzőkönyvei azonban egyértelművé teszik, hogy az említett szerződéseknek nem volt célja végzettséghez kötni a jogi oltalmat. Ezzel összhangban áll, hogy nem ismert olyan bírósági döntés sem Magyarországon, sem az Európai Unió Bíróságának praxisában, amely azért tagadta volna meg a védelmet az előadótól, mert az előadóművészi tevékenységet formális végzettség nélkül gyakorolta volna valaki. Bár az intézményesített művészképzés története másfélszáz éves Magyarországon,[39] de nagyon könnyű olyan előadóművészt nevesíteni, aki semmilyen formális szakirányú képzésben nem részesült, mégis kiemelkedően tehetségesnek és sikeresnek bizonyult, tevékenysége pedig jogi oltalom alatt áll.

Fontos kiemelni, hogy az előadóművész fogalma mind a művet értelmező (interpretáló), mind a művet megjelenítő (kivitelező) előadót magába foglalja. Miként arra Richard Arnold felhívja a figyelmet, a WPPT spanyol és francia szövegei az előadóművészek mindkét csoportjára kifejezetten hivatkoznak (franciául: artistes interpretés ou exécutants; spanyolul: artistas intérpretas o ejecutantes).[40]

[34] Law On Copyright And Related Rights, No VIII-1185, Art2(2).
[35] Copyright Act, Art. 2(1).
[36] Act No. 121/2000 on Copyright and Rights Related to Copyright, Art. 67.
[37] Law on the copyright and related rights, Art. 74.
[38] Copyright and related rights act, 2000, Art. 202.
[39] A Zeneakadémiát 1875-ben alapította Liszt Ferenc, a Színművészeti Tanoda pedig 1865-ben jött létre.
[40] Richard ARNOLD: *Performers' Rights*, London, Sweet & Maxwell, 2015, p. 74.

2.2. A védett teljesítmény középpontba helyezése

A nemzeti jogok szintjén gyakran alkalmazott megoldás a kimeneti szabályozás, amely a védelmet a nyújtott teljesítmények valamilyen jellegzetességétől teszi függővé, és nem attól, hogy e tevékenységet ki nyújtja.

Az „előadás", az „előadóművészi teljesítmény" az előadóművész jogi védelem alatt álló tevékenysége, a szomszédos jogi védelem tárgya. Tomori Pál álláspontja szerint a teljesítmény kifejezés elsősorban arra utal, hogy ebben az esetben nem szerzői jogi oltalom alatt álló mű, „hanem attól eltérő, más »teljesítmény« jön létre".[41] Az előadóművészet és az alkotás persze nem minden esetben választható hermetikusan szét egymástól, hiszen bizonyos műfajok esetén egyáltalán nem ritka, hogy az előadóművész egyben szerző is. Sőt, vannak olyan improvizatív műfajok, ahol az előadással egyidejűleg, attól szétválaszthatatlan módon új alkotás is születik. Mindebből egyre több esetben következik a jogvédelem tárgyának – a műnek és az előadásnak – a keveredése, de ettől részben függetlenül azt is eredményezi, hogy a jogosult több minőségben is védelmet élvez.

Figyelembe véve, hogy az egyes előadóművészeti ágak közötti határok normatív eszközökkel nem írhatóak le, ezért az „előadást" középpontba helyező megközelítés hatékony, ugyanakkor kellően rugalmas szabályozási hálót eredményezhet. E rugalmasságra a digitális technika térhódítása miatt egyre nagyobb szükség van, hiszen egy sor esetben nem csupán a különböző előadóművészi ágak közötti határok mosódnak el, hanem az előadói és a szerzői tevékenység közötti átfedés is egyre többször detektálható.

Az EU tagállamok nemzeti jogai közül az előadóművészi teljesítményt határozza meg például Dánia,[42] Finnország,[43] Németország,[44] Spanyolország[45] szerzői jogi törvénye.

Míg a bemeneti megoldás az egyes előadóművészi tevékenység gyakorlójának (színész, zenész, táncos, énekes) fogalommeghatározását tette szükségessé, a kimeneti szabályozás a

[41] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 478.
[42] Act No. 1144 of October 23rd, 2014, Art65(1)
[43] Copyright Act, Art. 45.
[44] Urheberrechtsgesetz, Art. 73.
[45] Intellectual Property Act, Art. 105.

teljesítmény meghatározását igényli. A két megoldás tehát azonos fogalmi kört ír le, csak más nézőpontból. A következő fejezet ezért a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát járja körbe.

3. Az előadóművészi védelem feltételei

Mint említettem, a nemzetközi szerződések a bemeneti szabályozás logikáját követik és végső soron – közvetett eszközökkel – erre épít az acquis communautaire is. Ezzel együtt a nemzetközi szerződések és a művészetelmélet alapján meghatározhatók a védett előaóművészi teljesítményre vonatkozó alapvető követelmények. Az alábbi fejezet azt elemzi, a jogi védelem szempontjából milyen következtetés vonható le az előadás tárgya, a kommunikációs szándék és az előadások személyes jellege vonatkozásában.

3.1. Az előadás tárgya

A gyakorlati előadóművészi munka szempontjából nem az előadás során interpretált mű keletkezésének, hanem legfeljebb műfajának van jelentősége. A próbák és előadások egymást követő rendje – adott műfajon belül – alapvetően azonos, függetlenül attól, hogy egy többszáz éve keletkezett klasszikus művet, egy kortárs alkotást vagy esetleg egy népművészeti művet kelt életre az előadó. Mindeközben az alapul fekvő mű természetesen befolyásolhatja, és többnyire befolyásolja is a választott előadóművészi eszköztárat. Ezzel együtt az tűnik logikus útnak, ha az előadás alapjául szolgáló mű nem hat vissza az előadóművészi teljesítmény jogi oltalmára. Mint alább bemutatom, a hatályos szabályozási háló részben nem ezt a logikusnak látszó megoldást választja.

3.1.1. Irodalmi vagy művészeti alkotás

A Római Egyezmény korábban már idézett 3. cikke szerint előadóművész az, aki irodalmi vagy művészeti alkotást ad valamilyen módon elő. E tekintetben a Római Egyezmény fogalmát vette át a WPPT 2. cikk a) pontja és a Pekingi Szerződés 2. cikk a) pontja is. Az „irodalmi vagy művészeti alkotás" fogalmát a Római Egyezmény nem határozza meg, ugyanakkor a Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia tagjai egyetértettek abban, hogy az említett fogalmat a Berni Uniós Egyezménynek megfelelően kell értelmezni,[46] ezt erősíti meg továbbá a szakirodalom is.[47]

[46] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 39.
[47] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., pp. 263-264.; Mathilde PAVIS: "In *fashion, one day you are in, the next you are out": Comparative perspectives on the exclusion of fashion models from performers' rights,* In European Intellectual Property Review 41(6), 2019, p. 351

Az említett fogalompár jelentését a BUE 2. cikk (1) bekezdése rögzíti, az alábbiak szerint: „Az »irodalmi és művészeti művek« kifejezés felöleli az irodalom, a tudomány és a művészet minden alkotását, tekintet nélkül a mű létrehozatalának módjára vagy alakjára, tehát lehet könyv, szövegkönyv vagy más írásmű; előadás, szónoki beszéd, szentbeszéd vagy ugyanilyen jellegű egyéb mű; színmű vagy zenés színmű; táncmű vagy némajáték; szöveges vagy szöveg nélkül zenemű; film, ideértve azokat a műveket is, amelyeket a filmhez hasonló eljárással hoznak létre; rajz, festmény, építészeti mű, szobor, metszet, kőnyomat; fényképészeti mű, ideértve azokat a műveket is, amelyeket a fényképészeti művekhez hasonló eljárással hoznak létre; az alkalmazott művészet terméke; illusztráció és térkép; földrajzi, tereprajzi, építészeti vagy tudományos vonatkozású tervek, vázlat vagy plasztikai mű.”

Miközben tehát az „irodalmi vagy művészeti alkotás” fordulat szűkítő jellegűnek is tűnhetne – kizárva az ilyennek nem minősülő, tudományos jellegű művek előadását az oltalmazott körből – valójában a fogalom minden művet felölel, műfajtól vagy egyéb paramétertől függetlenül. Minden olyan mű előadása, amely alkalmas lehet szerzői jogi oltalomra, szomszédos jogi védelemre is alkalmassá teszi az előadást.

Az előadóművészi teljesítmények védelme azonban e tekintetben valójában bővebb, mint a szerzői művek védelme. Ennek oka, hogy a szerzői jog által jelenleg védett alkotásokon kívül azon művek előadása is védelem alatt áll, amelyek *már* nem állnak védelem alatt. E csoportba tartoznak a lejárt védelmi idejű művek előadása.

Azonban az előadóművészi teljesítmény jogi védelmének valójában az sem előfeltétele, hogy az alapul fekvő mű akár csak egy pillanatig oltalom alatt álljon korábban. A szomszédos jogi oltalom azon művek előadására is kiterjed, amelyek soha nem álltak védelem alatt, például azért, mert a mű elkészítésének idejében egyszerűen nem létezett szerzői jogi védelem. Ennek köszönhető, hogy a klasszikus irodalmi, zenei hagyományba tartozó művek előadása akkor is védelem alatt áll, ha a szerzők egészen a 18. század elejéig a világon sehol nem élvezhették a szerzői jog védelmét.

Kétségtelen, hogy a nemzetközi szerződések kizárják a védelem köréből azokat az előadásokat, amelyek olyan „művön” alapulnak, amelyeket nem egy természetes személy szerző, hanem például a mesterséges intelligencia hozott létre. Ez a megközelítés minden bizonnyal elsősorban

azzal magyarázható, hogy a Római Egyezmény 1961-es, illetve a WPPT 1996-os elfogadásakor fel sem merülhetett, hogy a mesterséges intelligencia valaha alkalmassá válhat új „művek" generálására, a Pekingi Szerződés elfogadásakor pedig minden lehetséges esetben a WPPT szabályainak reprodukálására törekedett a nemzetközi közösség. Ma azonban ez a szűkítés kifejezetten hátrányos nem csak az előadóművészeknek, hanem a széles közönség számára is. Sem az előadóművészi munka, sem a művek befogadásának folyamata nem függ ugyanis attól, hogy az alapul fekvő művet egy természetes személy vagy egy mesterséges intelligencián nyugvó eljárás hozta létre.

3.1.2. Népművészeti alkotás

A népművészeti alkotások elkülönített tárgyalását az teszi szükségessé, hogy – szemben az irodalmi vagy művészeti alkotásokkal – ezek Magyarországon nem részesülnek szerzői jogi oltalomban. A folklór körébe tartozó művek kiemelt kezelése azért is indokolt, mivel – a modern néprajzkutatás megjelenéséig, a gyűjtések megkezdéséig – a nem tárgyiasult művek szükségszerűen a generációk egymás számára átadott, megtanított előadások útján léteztek elsősorban.

Ahogy azt a korábbi fejezet bemutatta, a védett teljesítmény fogalmát a WPPT és a Pekingi Szerződés a Római Egyezményből emelte át, azzal, hogy az irodalmi vagy művészeti alkotások fogalmát kiegészítették a népművészet kifejeződéseivel. A WPPT és a Pekingi Szerződés azonban az említett fogalmat („népművészet kifejeződései") nem határozzák meg, erre vonatkozó fogalommeghatározás a szerzői jogi szerződésekben sem lelhető[48] fel. A fordulat meghatározása során kiindulópontként[49] az UNESCO és a WIPO által közösen, a nemzeti jogalkotók számára kidolgozott ún. Modell Rendelkezések[50] szolgálhatnak.[51] A folklór szerzői

[48] Mihály FICSOR: *The law of internet*, Oxford University Press, 2002, p. 76.
A BUE stockholmi (1967) felülvizsgálatának jegyzőkönyve ugyanakkor egyértelműen igazolja, hogy az akkor elfogadott 15. cikk (4) bekezdésének célja eredetileg a folklór alkotásokra is kiterjedő szabályozás megalkotása volt, akkor is, ha az Egyezmény elfogadott szövege a népművészeti alkotásokra már nem utal. Lásd: Model provisions for national laws on the protection of expression of folklore against illicit exploitation and other prejudicial actions, UNESCO-WIPO, 1985, p. 5.

[49] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1238.

[50] Lásd UNESCO-WIPO (1985) i.m.

[51] For the purposes of this [law], "expressions of folklore" means productions consisting of characteristic elements of the traditional artistic heritage developed and maintained by a community of [name of the country] or by individuals reflecting the traditional artistic expectations of such a community, in particular:
(i) verbal expressions, such as folk tales, folk poetry and riddles;
(ii) musical expressions, such as folk songs and instrumental music;

jogi elemzése szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit, a téma szempontjából most elegendőnek látszik annak rögzítése, hogy a Modell Rendelkezések kifejezetten szélesen határozták meg a népművészet kifejeződéseit. Ebből következően pedig a folklór körébe tartozó, szerzői jogi oltalom alatt nem álló művek előadása is széles, átfogó jellegű oltalomban részesül.

(iii) expressions by action, such as folk dances, plays and artistic forms or rituals; whether or not reduced to a material form; and
(iv) tangible expressions, such as:
(a) productions of folk art, in particular, drawings, paintings, carvings, sculptures, pottery, terracotta, mosaic, woodwork, metalware, jewellery, basket weaving, needlework, textiles, carpets, costumes;
(b) musical instruments;
[(c) architectural forms]. Lásd UNESCO-WIPO (1985) i.m., p. 10.

3.1.3. Egyéb jellegű előadások védelme

A Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia számos résztvevője tett arra vonatkozó javaslatot, hogy a védelmet azon személyekre is kiterjesszék, akik még a BUE 2. cikke szerinti széles keretek közé sem beférő alkotásokat adnak elő. E körben leggyakrabban a cirkuszművészet kerül említésre. A nemzetközi közösség természetesen tökéletesen tisztában volt azzal, hogy a cirkuszművészet heterogén jellegű abban az értelemben, hogy képviselői művészeti műveket adnak-e elő. Ilyen tevékenységet végeznek jellemzően például az artisták, a bohócok, miközben az erőművészek vagy állatidomárok jellemzően nem művészeti alkotást interpretálnak. A kérdéskör tehát azon előadókra szűkíthető, akik előadása nem művészeti művet jelenít meg.

Végül a konferencia megszövegezői azt a megoldást választották, hogy a Római Egyezmény 9. cikkében kifejezetten lehetőséget biztosítottak a tagállamok számára arra, hogy a védelmet ilyen tevékenységet végző személyekre is kiterjesszék.[52] Jelzésértékű az is, hogy bár a Római Szerződés elfogadott szövege nem tartalmazta az egyes cikkek címét, a szerződésnek a WIPO honlapján közzétett szövege azonban az egyes cikkeket orientáló címekkel látta el. A 9. cikk címe – utalva az elfogadás történeti okaira, de eltérve a 9. cikk szövegétől – így szól: „Variety and Circus Artists".

Az előző bekezdés fényében nem is meglepő, hogy számos nemzeti jog kifejezett rendelkezéssel terjeszti ki a védelem szintjét a cirkuszművészekre is. Ilyen rendelkezést találunk például Észtországban,[53] Írországban,[54] Lettországban,[55] Litvániában,[56] Máltán,[57] Belgiumban,[58] Bulgáriában[59] és Franciaországban[60] és az Egyesült Királyságban[61]. Ezen országokban tehát a cirkuszművészek védelme független a műfajtól, vagyis attól, hogy az előadás művészeti alkotást állít-e színpadra. Egyes nemzeti jogok – saját hagyományaikhoz igazodó módon – más tevékenységre is kiterjesztették az eladóművészi jogokat. Például

[52] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 45.
[53] Copyright Act, 1992, Art. 64.
[54] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art. 202.
[55] Copyright Act, 2000, Art. 1.
[56] Law on Copyright and Related Rights, 1999, Art. 2.
[57] Copyright Act, 2000, Art. 2.
[58] Law on Copyright and Neighbouring Rights, 1994, Art. 35.
[59] Law on the Copyright and Related Rights, 1993, Art. 74.
[60] Art L212-1.
[61] ARNOLD (2015) i.m., p. 66.

Indiában védett előadóművészi teljesítménynek minősül a kígyóbűvölés,[62] illetve egyes tradicionális sportformák mozdulatsorának bemutatása is.[63]

Bár a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferencián Szenegál és Peru küldöttsége részéről[64] elhangzott a cirkuszművészek státusára vonatkozó javaslat, a WPPT szövege nem tartalmaz arra való utalást, hogy a védelem kiterjeszthető lenne olyan személyekre is, akik nem irodalmi vagy művészeti alkotást adnak elő. Silke von Lewinski azonban azon az álláspontón van, hogy a WPPT semmilyen módon nem korlátozza a tagállamokat abban, hogy a védelmet kiterjesszék például a cirkuszművészekre.[65] Ehhez hasonlóan a Pekingi Szerződés sem tartalmaz arra való utalást, hogy a tagállamok a fogalmat olyan személyekre is kiterjeszthetik, akik tevékenysége nem a BUE 2. cikke szerinti művek előadására irányul. Ilyen kifejezett rendelkezésre azonban nincsen is szükség, hiszen az összes multilaterális előadóművészi szerződés minimumszabályozást tartalmaz, vagyis a tagállamok külön felhatalmazás nélkül is biztosíthatnak szélesebb jogokat.[66]

A magyar szerzői jogi törvény ugyan nem tartalmaz olyan kifejezett hivatkozást, amely a cirkuszművészekre is kiterjesztené az előadóművészi oltalom körét, de alacsonyabb szintű jogszabályok[67] az előadóművészet körébe helyezik a cirkuszművészetet. Ugyancsak ezt a kiterjesztő értelmezést támasztja alá a Római Egyezmény szabályait Magyarországon implementáló 1994. évi VII. törvény 18. §-ához fűzött miniszteri indokolása is, amely szerint „Mivel a javaslat nem ad külön definíciót az előadóművész fogalmára, előadóművészen nem csupán azt kell érteni, aki irodalmi vagy művészeti alkotást, szerzői művet ad elő, hanem pl. a cirkusz- és varieté művészeket is (…).” Megjegyzendő, hogy az alacsonyabb szintű jogszabályok hiányában is előadóművészi jogi védelem alatt állnának azok a cirkuszművészek,

[62] Copyright Act 1957 2. §, idézi RICHARD ARNOLD: Performers' Rights, London, Sweet & Maxwell, 2015, 381
[63] SHARMA S.: *A Copyright Incentive for Promoting 'Aesthetic Sports' in India*, In. Entertainment and Sports Law Journal 17(1). (https://www.entsportslawjournal.com/article/id/854/; utoljára megtekintve 2021. február 11. napján)
[64] WIPO (1999), p. 686 és 690.
[65] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 270.
[66] Épp ez az útvonal biztosít lehetőséget arra a nemzeti jogalkotók számára, hogy kiterjesszék a védelmet azon előadásokra is, amelyeket például a mesterséges intelligenciával generáltak. A védelem körének ilyen bővítése szükségesnek is látszik ahhoz, hogy a jogi védelem továbbra is alkalmas maradjon társadalmi céljának teljesítésére.
[67] Az egyes művészi és művészeti munkakörökről, valamint a betöltésükhöz szükséges képesítési és egyéb feltételek részletes szabályairól szóló 122/2011. (VII. 15.) Korm. rendelet melléklete az előadó-művészi szervezeteknél lévő művészi munkakörök között határozza meg az artistaművészetet. Az emberi erőforrások minisztere által adományozható elismerésekről szóló 26/2016. (IX. 8.) EMMI rendelet ugyancsak a művészeti díjak körében említi az artistaművészek számára adományozható Hortobágyi Károly-díjat. E jogszabályok szabályozási köre nem szerzői jogi jellegű.

akik tevékenységük során irodalmi vagy művészeti alkotást adnak elő. Mivel a cirkuszművészek jelentős része ilyen jellegű előadást tart, valójában az alacsonyabb szintű jogszabály által kiterjesztett védelem kevés személyt érint a gyakorlatban.

3.2. A közönséggel való kommunikáció

Az előadóművészi teljesítménynek nincsen általánosan elfogadott jogi definíciója. Az előadóművészi joggal foglalkozó kommentárok általában tartózkodnak attól, hogy – eltérve a nemzetközi szerződések logikájától – maguk alkossanak értelmező rendelkezést.

Morgan Owen azon kevésszámú jogász közé tartozik, aki kísérletet tett a fogalom meghatározására. Értelmezése szerint az előadás fogalma a következő módon írható le: „Az előadás az ember mások felé történő kommunikáció szándékával végzett azon múlandó tevékenysége, amelyet technikai segítség nélkül lehet érzékelni, a szórakoztatás, az oktatás vagy szertartás céljából."[68] A meghatározás legfontosabb eleme a kommunikációs helyzet középpontba helyezése, amely azt a közlési szándékot emeli ki, amelynek során az előadó valamilyen információt, érzelmet vagy más közölnivalót ad át a közönségének.[69]

A kommunikációs helyzet, vagyis az előadó és közönsége közötti kapcsolat ilyen kiemelt kezelése a művészetelméletben, főként a színházelméletben azonban bőségesen adatolható, az legfeljebb a jogtudományban jelent relatív újdonságot.

Miként arra Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című monográfiájában[70] felhívta a figyelmet, a „19. század embere számára az előadott szövegen múlott, hogy művészinek tekintette-e az előadást. (…) E felfogás értelmében a színház az irodalomtudomány tárgya"[71] volt. A 20. század első felében azonban – elsősorban Max Hermann munkásságának köszönhetően – uralkodóvá vált az a nézet, amely szerint nem az irodalom, hanem az előadás

[68] „Performance is the transitory activity of a human individual that can be perceived without the aim of technology and that is intended as a form of communication to others for the purpose of entertainment, education or ritual." (Morgan: *International protection of performers rights*, Hart, 2002)
[69] Owen fogalommeghatározás ugyanakkor kifogásolható, mivel a technikára vonatkozó szűkítés számos előadóművészi műfajt kizár a védelem tárgyi hatályából.
[70] Erika FISCHER-LICHTE: *A performativitás esztétikája,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
[71] FISCHER-LICHTE (2009) i.m., p. 36.

teszi művészetté a színházat.[72] Másként kifejezve „a színháztudomány Németországban az előadás tudományaként nyert létjogosultságot".[73] Max Hermann álláspontja szerint a „színház abból nyeri (…) ősi értelmét, hogy társas játék – mindenki játéka mindenkiért. Játék, amelyben mindenki részt vesz – a résztvevő és a néző. (…) A közönség is együtt játszik, s ily módon a közönség teremti meg a színházművészetet." E viszonyrendszerben a „néző olyan játékostárs, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióval hozza létre az előadást. Az előadás tehát a játékosok és a nézők interakciójának eredményeként jön létre (…)."[74] A néző aktivitása „nem a fantázián és a képzelőerőn múlik, hanem olyan testi folyamat, amely az előadásban való részvétellel, méghozzá azzal az észleléssel veszi kezdetét, amelyet nem csak a szem és a fül, hanem a testérzés, a szinesztétikusan működő test egésze hajt végre."[75] Erika Fischer-Lichte álláspontja szerint a „játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és a nézőtársakra".[76]

Jerzy Grotowski, a kiemelkedő hatású színházi rendező és gondolkodó a „szegény színház" fogalmát meghatározó írásában[77] a következőt írja: „Mindenesetre azáltal, hogy az előadásból fokozatosan lebontottunk mindent, amit le lehetett bontani, mintegy tapasztalatilag kimutattuk, hogy létezhet színház karakterizáció nélkül, autonóm jelmez és díszlet nélkül, elkülönített színpad nélkül, fényjáték, zenei aláfestés stb. nélkül. De nem létezhet, ha nincs meg a színész-néző viszony, a színész és a néző kézzel fogható, közvetlen, élő érintkezése".[78] Pályi András megfogalmazása szerint „Grotowski színháza csak egy termet igényel magának, amelyben minden előadás során mind a színészek, mind a nézők megkapják a maguk helyét".[79]

Peter Brook, az európai színház egyik emblematikus alakjának *Üres tér* című műve az alábbi meghatározással kezdődik: „Vehetünk akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi

[72] A színház szó angol (theatre), német (Theater) és francia (théâtre) változata egyaránt a görög theatron szóból erednek etimológiájukat tekintve, amelynek eredeti jelentése: „a nézés színtere"., amely önmagában is arra utal, hogy a színház nem értelmezhető közönség nélkül. Lásd részletesen FISCHER-LICHTE (2009) i.m., p. 87.
[73] Uo., p. 37.
[74] Max HERMANN: *Über die Aufgaben eines theaterwissenscahftlichen Instituts*, Vortrag vom 27. Juni 1920, in Theaterwissenschaft im deutschprachigen Raum, Darmstadt, 1981, p. 19. Idézi FISCHER-LICHTE (2009) i.m., pp. 39-40.
[75] Uo., p. 45.
[76] Uo., p. 50.
[77] Jerzy GROTOWSKI: *A szegény színház felé,* In Vigilia 1969. november
[78] Uo., p. 753.
[79] PÁLYI András: *Grotowski színháza és laboratóriuma*, Színház, 11. évfolyam 7. szám, 1969. július, p. 48.

kell ahhoz, hogy színház keletkezzék".[80] Brook a színház számos formáját elemzi, amelyek lényegében egyetlen közös pontjaként a közönség kiemelt jelentőségét azonosítja. „Valamennyi színházi formának egyetlen közös vonása: szüksége van közönségre. Ez több mint közhely: a színházban a közönség teljesíti be az alkotás folyamatát. (…) A legönteltebb színésznek sem jutna eszébe, hogy kizárólag magának játsszon, a tükre előtt."[81] Peter Brook művében Brecht színházát is elemzi, amelynek sajátossága – megfogalmazása szerint – az, hogy a „színészek és a nézők között nem létezett negyedik fal – a színész egyedüli célja az volt, hogy az általa teljes mértékben tiszteletben tartott közönségből pontosan meghatározott reakciót váltson ki."[82]

A kommunikációs helyzet jogi értékelése az előadóművészi jogok alapvető céljából is következik. Mivel az előadóművészi jog nem önállóan létezik, hanem részben a szerzői jogi célokhoz igazodik, azok jobb megvalósítását szolgálják, ezért egyáltalán nem meglepő, ha e célok teljesítését nem elősegítő, nem a művek közönséghez való eljutását szolgáló előadások számára a jog nem biztosít további védelmet. Másként megfogalmazva, nem csak az előadóművészi helyzet, hanem a jogvédelem is abból az alapból kerül kibontásra, hogy az előadó a közönsége számára kívánja interpretálni az előadás alapjául szolgáló művet. A fentieket támasztja alá a WIPO egy munkaanyaga is, amely szerint a Római Egyezmény szerinti előadóművészi védelem azokra a teljesítményekre vonatkozik, amelyeket nézők, hallgatók számára nyújtanak.[83] Az előadóművészi jogi oltalom szempontjából annak ugyanakkor nincsen jelentősége, hogy a nyilvánosság tagjai az előadást a helyszínen érzékelték-e vagy távolról, esetleg időben is elválasztva, valamilyen rögzítési, nyilvánossághoz közvetítési technikát vettek ehhez igénybe. Sőt, még annak sincsen jelentősége, hogy ténylegesen volt-e közönség (a nézőtéren volt-e valaki, a televíziós sugárzást bárki megnézte-e), csak annak, hogy az előadóművész a potenciális közönsége számára kívánta-e megjeleníteni a művet.

Az előadások túlnyomó többsége abban a tekintetben nem spontán, hogy a felkészülési időszakban az előadóművészek – műfajtól, illetve egyéni felkészültségtől, szokásoktól függően

[80] Peter BROOK: *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, p. 1.
[81] Uo., p. 92.
[82] Uo., p. 49.
[83] Annotated principles of protection of authors, performers, producers of phonograms and broadcasting organizations in connection with distribution by cable, In Copyright (Monthly Review of the WIPO, 1984/4, 1984. április, 110. bekezdés, p. 157.

– hol egyéni, hol csoportos próbákon vesznek részt.[84] A próbaidőszak esetenként rendkívül hosszú, színházi előadások esetén a mű minden egyes percére akár egy óra próba is eshet.[85] A próbafolyamat célja nem a közönség felé történő kommunikáció, hanem az arra való felkészülés. Ebben az időszakban az előadóművész a mű azonos részét újra- és újrajátsza, kísérletezik az előadás során alkalmazandó technika tökéletesítésére, illetve az előadás tartalommal való feltöltése érdekében. Ebből következően a próbafolyamatot *általában* az előadóművészi jog nem védi, ennek során – magyar jogi környezetben – az általános személyiségi jogok állnak rendelkezésre, ezek közül is kiemelve a kép- és hangmás védelmét. Természetesen előfordul, hogy a próba és az előadás keveredik, például a nyilvános főpróba esetén. Ezek az események jogi természetüket illetően védett előadások és csak annyiban illeszkednek a próbafolyamathoz, hogy annak végeztével a közreműködők részletesen elemzik az előadást, és az alapján – szükség esetén – még módosítják is az előadásmódot.

A közönséggel való kommunikáció, mint cél, akkor is teljesülhet, ha – például érdeklődés hiányában – az előadást végül a közönség egyetlen tagja sem érzékelte. Ennek oka részben az, hogy előadóművész nem feltétlenül van tudatában annak, hogy előadását ténylegesen bárki megtekinti-e. Az élő televíziós sugárzásban közreműködő előadó például soha nem tudhatja, hogy előadását valaki ténylegesen nézi-e, mint ahogyan az is előfordul, hogy a színpadot olyan éles fénnyel világítják meg, amely az előadó számára egy időre ellehetetleníti a közönség vizuális érzékelését.[86]

A fentiek miatt arra, hogy egy mű interpretálására a közönséggel való kommunikáció céljából került-e sor, részben külső körülményekből kell következtetni. Erre utaló jel például, ha az előadás a közönség számára nyitott helyen kerül megrendezésre, vagy az előadást nyílt kommunikációs csatornán közvetítik a nyilvánossághoz.

[84] Televíziós vagy más audiovizuális produkciók esetén például általában nincsen olyan próbaidőszak, amely a színházi vagy klasszikus zenei produkciók esetén nélkülözhetetlen.
[85] Robert COHEN: *A színészmesterség alapjai,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, p. 79.
[86] Formailag a szerzői művek jogi oltalma nem függ az alkotó kommunikációs szándékától. Ezt igazolja, hogy az olyan művek is szerzői jogi védelem alatt állnak, amelyeket nem a nyilvánosság számára készítettek. E körbe tartoznak például a személyes naplók, emlékiratok. Miközben a nyilvánosságra hozatal jogával a magyar jogalkotó megteremtette annak jogi garanciáját, hogy a szerzői művek az alkotók által kontrolált módon és időben találkozzon közönségével, e kérdés semmilyen módon nem eredményezheti a nem nyilvánosságra szánt művek oltalmi szintjének csökkentését.

3.3. Az előadások személyes jellege

Előadóművész fogalmát meghatározó és már idézett nemzetközi szerződések alapján megállapítható, hogy előadóművészként jogi oltalomban csak természetes személy részesülhet.[87] Nem élvezhetnek előadóművészi jogi oltalmat sem a számítógépi programmal, sem más technikával (például animációval, hologrammal) életre keltett figurák, mint ahogyan a számítógép vagy mesterséges intelligencia segítségével, közvetlen emberi beavatkozás nélkül generált szövegek (például GPS eszközök által használt útmutató utasítások, automatikus pénztárgépek által adott utasítás-készletek), énekek sem.

A szerzői művek esetén a nemzeti jogok eltérnek abból a szempontból egymástól, hogy kifejezett rendelkezéssel írják-e a védelem feltételeként a mű egyéni jellegét, vagy az erre vonatkozó feltételt az eredetiség fogalma keretei között értelmezik.[88] Az eltérő megközelítés minden bizonnyal jelentős részben arra vezethető vissza, hogy a nemzetközi szerződések még az eredetiség feltételét sem kifejezett rendelkezéssel írják elő.

Az előadóművészi jogokat e tekintetben a szerzői művekkel szemben támasztott követelményekkel hasonló módon szükséges kezelni.[89] Nincsen semmiféle legitim jogpolitikai oka annak, hogy a jogalkotó az általános személyiségi jogokon túl további kizárólagos jogokat biztosítson az iskolai irodalomórán verset felmondó diáknak[90] vagy a fürdőszobában magának éneklő felnőttnek. Jogi szempontból természetesen nem annak van jelentősége, hogy ezek az előadások esetleg pontatlanok, hamisak, hanem annak, hogy az előadás jellemzően megreked a mű mechanikus megjelenítésének szintjén.[91] Miközben akár egy ilyen előadás is lehet precíz, az csak akkor áll jogi védelem alatt, ha alkalmas arra, hogy a közönségben leképezze az előadó személyességét. A jogvédelem jellemző hiánya szempontjából nem az életkornak vagy az iskolai helyzetnek van jelentősége, hiszen akár egy erre fogékony gyermek is képes egyéni,

[87] Ez következik egyebekben a Római Egyezmény 3. cikk a), a WPPT 2. cikk a) és a Pekingi Szerződés 2. cikk a) pontjaiban fogalom-meghatározásban szereplő „person” (angol), „personnes” (francia) fordulatból is.
[88] MEZEI Péter: *From Leonardo to the Next Rembrandt – The Need for AI-Pessimism in the Age of Algorithms*, In UFITA Archiv für Medianrecht und Medienwissenschaft, 2020/2. szám
[89] Ezt támasztja alá a magyar szakirodalom is, lásd NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 478.
[90] Az iskolai órán verset mondó gyerek ugyanakkor megvalósítja a mű nyilvános előadását, igaz, ez a hasznosítás – indokoltan – a szabad felhasználás alá tartozik. Ez ugyanakkor nem eredményez ellentmondást, hiszen az iskolai szavalás időpontjára az *alkotás* folyamata már lezárult, az előadás pedig – szerzői jogi tekintetben – nem képes csökkenteni magának a műnek a védelmi szintjét.
[91] A mechanikus megjelenítés nem keverendő össze a véglegetekig letisztított – például a keleti kultúrákban gyakran megfigyelhető – előadásmódokkal. A néző számára mechanikusnak tűnő előadások nagyon is alkalmasak a személyesség kifejezésére.

csak rá jellemző előadást tartani. Ráadásul a technikai értelembe vett precizitás nem is feltétele az előadóművészi oltalomnak, az előadóművészek akár hamis énekléssel vagy rontott szöveggel is képesek személyességük megjelenítésére. A jogi védelem szempontjából – e körben – csak annak van jelentősége, hogy az előadás az adott előadóhoz köthető-e, vagy sem. Az előadó és előadás kapcsolatát jellemzően az előadás személyes jellege, „hitelessége" jeleníti meg a közönség számára.

A személyes jelleg a mű interpretációja útján jelenik meg, amely során a bemutatott mű olyan jelentésrétegekkel, érzelmi töltettel gazdagodik, amely nem szükségszerűen vagy nem mindenki számára egyformán következik a műből. Balás P. Elemér hivatkozik Zolnai Béla nyelvesztéta 20. század első felében megfogalmazott azon gondolatára, amely szerint „Kétségtelen, hogy a mai íráskonvencióban rendelkezésünkre álló jelek nem merítik ki az összes lehetőségeket és nem elégítik ki az írók igényeit. Sok értelmi árnyalat és érzelmi hangulat fűződik a nyelvhez, amit jelekkel nem tud jelezni az író. Ilyen például a beszéd crescendoja és decrescendója, a zenei hangsúly hullámzása, a szünetek időtartama stb. Ez már a fölolvasó, a szavaló-interpretátor dolga. Minden színész más és más hatásokat tud kihozni ugyan egy szövegből. Az írás itt már színtelen eszköznek bizonyul."[92] Balás P. Elemér Cahn-Speyer munkája útján zenei példára is hivatkozik, mondván, a „zeneszerző eszközei nem elegendők ahhoz, hogy alkotásának eredményét minden tekintetben megrögzítsék. A hangjegyírás még a relatív hangmagasság jelzését sem teszi mindig lehetővé." [93] A személyesség tehát akkor jelenik meg az előadásban, ha az előadó nem cserélhető le anélkül, hogy az előadás maga ne változzon meg.[94]

Az előadás személyessége, mint a jogi védelmi feltétele, egyáltalán nem új gondolat. Már az 1901-es német szerzői jogi törvény 1910-es módosításával rendelkezett erről a német jogalkotó, amikor a 2. §-t egy új bekezdéssel egészítette ki, amely szerint átdolgozásnak (Bearbeitung) minősül az a „hallás céljára szolgáló készülék", amelyre az „írói vagy zenemű *személyes*

[92] ZOLNAI Béla: *A látható nyelv*, In Minerva, 1926, V. évfolyam, Pécs, p. 66.
[93] BALÁS P. Elemér: *Szerzői jogi reformtörekvések,* Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Részvénytársaság, Budapest, 1927, p. 31. Igaz, Balás P. Elemér a Szerzői magánjogunk de lege ferenda tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy az előadóművészt nem illethetik meg szerzői típusú jogosítványok, számukra ugyanis egy sui generis jellegű, időben is korlátos jogosítványt lehet csupán biztosítani. Lásd: Balás P. Elemér: *Szerzői magánjogunk de lege ferenda*, In Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv, Tisztelgés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálnak 70. évfordulóján*, Wolters Kluwer, Budapest, 2018, p. 405.
[94] PAVIS (2019) i.m., p. 349.

előadással (persönlicher Vortrag) átvitetett”.[95] A német jogszabály mintájára az 1921-es magyar szerzői jogi törvényt[96] is hasonló szellemmel alkották meg, annak 8. §-a ugyanis a mű átdolgozásaként oltalmazta a „mechanikai előadás céljára szolgáló (6. § 9. p.) művészi tevékenységgel járó alkalmazásokat”, vagyis e körben kerültek értékelésre a „műnek átvitele mechanikai előadás céljára szolgáló készülékre, állandó vagy cserélhető alkatrészeikre (lemezekre, hengerekre, tekercsekre stb.)”.[97] A hivatkozott szakasz miniszteri indokolása ennek kapcsán rögzíti, hogy „művészi tevékenységről írói művek alkalmazásánál akkor lehet szó, ha az alkalmazás a felhasznált művet valamely előadónak – mint az alkalmazás szerzőjének – *személyes művészi* előadásában tükrözteti vissza gramofon vagy hasonló készülék útján.”[98] Ezt erősíti meg a 46. §-hoz fűzött indokolás is, amely szerint a „8. § alá eső védelemhez megkívánt művészi tevékenység nyilvánulhat vagy a 8. § indokolásában említett előadói művészi működésben (…).” De ugyancsak erre utal a Kúria 1933-as elvi jelentőségű határozata is, amely szerint az „előadó művész (sic!) nem alkot művet, hanem valamely már létező művet művészi előadásban teszi a közönség számára érzékelhetővé. Ha tehát a 8. §-hoz fűzött miniszteri indokolás az előadó művészt a művészi alkalmazás szerzőjeként jelöli is meg, nyilvánvaló, hogy az előadó művészt nem lehet szerzői jogi értelemben vett mű szerzőjének tekinteni. Az előadó művészt tehát nem illeti szerzői jog, bár kétségtelen, hogy amennyiben a művészi teljesítményében a művészi felfogásnak, a kifejezés módjának egyéni sajátossága nyilvánul meg, az előadó művész teljesítményének megfelelő védelméről is gondoskodni kell.”[99] Ezt a személyes jelleget emelte ki Alföldi Dezső is, amikor 1946-ban az előadóművészek magasabb szintű védelme mellett érvelt.[100] Szintén az előadás személyes jellegét tekintette elhatároló elemnek Balás P. Elemér, aki 1947-ben publikált szerzői jog

[95] SZALAI Emil: *Előadóművész, gramofonlemez, rádió,* Dante Könyvkiadó, Budapest, 1935, p. 30. A német jogszabály végső soron a német lemezipar sikeres lobbitevékenységének eredményét rögzítette. A lemezipari vállalkozások kettős elvárást fogalmaztak meg. Elsőként azt, hogy a zeneszerzők ne hozhassanak létre kizárólagos szerződéseket az álaluk preferált lemezvállalatokkal, vagyis a lemezcégek maguk választhassák meg a kiadandó műveket. Ezt az elvárást – a magyar jogból is később ismertté vált – megoldás kidolgozásával teljesítette a német jogalkotó: a már nyilvánosságra hozott művek mechanikai többszörözését kényszerengedély útján, díjfizetés ellenében engedélyezték. A lemezvállalatok másik elvárása az volt, hogy a már piacra dobott felvételekre a kényszerengedélyezési rendszer ne terjedjen ki, mivel így volt megakadályozható, hogy a versenytársak más által készített felvételeket a kényszerengedélyezési rendszerben ismét piacra helyezzenek. Ez utóbbi igényt azzal kezelte a német jogalkotó, hogy magát az előadást a mű átdolgozásaként határozták meg, amelyre így a kényszerengedély már nem terjedt ki.

[96] A szerzői jogról szóló 1921. évi LIV. törvénycikk.

[97] PALÁGYI Róbert: *A magyar szerzői jog kézikönyve*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1957, Budapest, p. 126.

[98] Szalai Emil ugyanakkor amellett érvel, hogy „minden hangszeres előadás – ha az előadó túl van a hangszerének legprimitívebb technikai kezelésén – művészi előadásnak tekintendő.” Lásd SZALAI (1935) i.m., pp. 15-16.

[99] Magyar Királyi Kúria 937. számú elvi jelentőségű határozata (P. I. 1333/1935. szám; https://library.hungaricana.hu/hu/view/DTT_DONT_OGYK000153717_07/?pg=6&layout=s; utoljára megtekintve 2022. január 1. napján)

[100][100] ALFÖLDY Dezső: *Az előadó művész védelme a szerzői jogban*, In. Jogtudományi Közlöny, Új folyam I. 11-12. szám, 1946. június 30., p. 153.

törvényjavaslata 35. §-ában a bevezetendő vagyoni jogot ahhoz kötötte volna, hogy az előadás „személyes művészi tevékenységgel" valósuljon meg.[101]

Az előadások személyes jellegét leginkább a színházelmélet vizsgálta, mivel az előadóművészi ágak közül talán épp a színház biztosítja a legnagyobb mozgásteret az előadók számára. Azonban a 19. század végéig még ezen a területen is az a megközelítés érvényesült, amelyben az előadóművész szerepe arra korlátozódott, hogy az alkotó géniusz akaratát közvetítse a közönség felé. Denis Diderot egyenesen olyan bábhoz hasonlította az előadókat, akik számára a szerző által írt sorok testesítik meg a bábokat irányító huzalokat.[102] Ez a nézőpont a 20. század elején kezdett lassan változni. Miként arra Georg Simmel felhívta a figyelmet, a „színpadi figura, ahogy a könyvben áll, hogy úgy mondjuk, nem egész ember, nem ember a szó érzéki értelmében – hanem annak komplexuma, ami az emberben irodalmilag megragadható".[103] Simmel megközelítésében az alkotó által megteremtett szerep, az előadó szerepről kialakított vélekedése és az előadó személyessége, fizikuma együttesen alakítja ki az előadást.[104] Az interpretálás tehát az a folyamat, amelyben a szerep, szólam és az előadó összeolvadva egyéni, sajátos megjelenést ér el, amely során az előadó saját taralommal tölti fel, egészíti ki a szerep vagy szólam – egyébként sem üres – vázát. E tekintetben nagyon is könnyű érvelni a mellett, hogy az előadóművészet valóban a szerzői művek átdolgozásával rokonítható, hiszen eredményeként a megformált mű új jelentéstartalommal bővül.

Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, a modern színjátszás elméletét megteremtő, iskolateremtő színész, rendező az interpretálás folyamatát az „átélés" fogalmával írta le, amely a következőt jelenti: „a színpadi alak életének körülményei között, a szereppel teljes összhangban, logikusan, következetesen, emberi módra gondolkozni, akarni, igyekezni, cselekedni – s mindezt a színpadon".[105] Az átélés érdekében a színész tudatos eszközökkel stimulálja a tudatalattiját annak érdekében, hogy létrejöhessen a színpadi alak belső emberi élete. Sztanyiszlavszkij színházában a feladat tehát nem az, hogy a szerep külső megnyilvánulásai ábrázolásra kerüljenek, hanem az, hogy „a színpadon az ábrázolt személy (…) belső életét megteremtsük, és ebbe plántáljuk át lelkünk minden organikus elemét".[106] E belső azonosulás külső, testi

[101] BALÁS P. Elemér: *Törvényjavaslat a szerzői jogról,* Magyar Jogászegylet, Budapest, 1947, 35. §, p. 17.
[102] PAVIS (2016) i.m., p. 100.
[103] Georg SIMMEL: *A színész filozófiájáról*. Idézi FISCHER-LICHTE (2009) i.m., p. 109.
[104] PAVIS (2016) i.m., p. 101.
[105] Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ: *A színész munkája*, Gondolat Kiadó, 1988, p. 29.
[106] Uo., p. 30.

megnyilvánulása az, amit a néző érzékel, amely azonban művészi színvonalon elképzelhetetlen a belső átélés nélkül. Sztanyiszlavszkij nagyon plasztikusan fejezi ki ezt a jelenséget: „(…) az alkotás során tett minden lépést, minden mozdulatot és cselekvést az érzéseinknek kell élettel megtölteni és igazolni. Mindazt, amit nem élünk át, halott marad, és tönkreteszi a színészi munkát. Átélés nélkül nincsen művészet."[107]

Hevesi Sándor, a magyar színjátszás korszakos zsenije is ehhez hasonlóan fogalmazza meg a színjátszás lényegét akkor, amikor megkülönbözteti a komédiást, a virtuózt[108] és a művészt. Hevesi meglátása szerint művész „felenged, felolvad a szerepben. Nem áll az író és a közönség között, hanem azt a hatást kelti, hogy maga a szerep elevenült meg szemünk láttára. A művész nem a személyével hat, hanem az egyéniségével. Mindig csak azt adja magából, amit a szerep csal ki belőle, egész embert ad s nem egész személyt, s úgy éri el azt, hogy bár mindig ugyanőt látjuk a színpadon, mégsem látjuk mindig ugyanazt. Sohasem a személyes szépségét látjuk, hanem mindig csak módosulásait – a szerepen keresztül". [109] Latinovits Zoltán ezt továbbgondolva a következő módon fogalmaz a művész-színészről: „Az egyéniség olyan sokszögű kristályhoz hasonlítható, mely mozdítva minden oldaláról másképp töri a fényt, ezáltal sokszínű, sokfényű tükröző tükör, csillogó és tört felületek összessége. A művész-színész születik. A mesterségbéli tudás csiszolja egyre több síkúvá, több fényűvé".[110]

Végül álljon itt Jerzy Grotowski gondolata is ebben a témában: „a színész szervezetének a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, éspedig oly módon, hogy valójában semmi különbség ne legyen a belső impulzus és a külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszóval, hogy a test mintegy elégjen, megsemmisüljön, s a néző csak lelki impulzusok látható folyamatával találkozzék."[111]

---

[107] Uo., p. 532.

[108] „A komédiás tehetsége nem egyéb, mint bizonyos fokú utánzási és mimikai képesség, amelynél fogva látott és megfigyelt alakokat külsőleg elég híven reprodukál." „A virtuóz már sokkal több. Nem az alakoskodással hat, hanem bizonyos személyi kvalitások okos és ügyes érvényesítésével. Hatása elsősorban személyes. Ha virtuóz van színen, a drámaíró mindig csak második személy. (…) A virtuóz nem alakít, hanem átalakít. Mindent a maga képére." (HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908, p. 36.). Ugyanezt Sztanyiszlavszkij így fogalmazza meg: „Maga jobban szereti magát a szerepben, mint a szerepet magában." Lásd SZTANYISZLAVSZKIJ (1988) i.m., p. 370.

[109] HEVESI (1908) i.m., p. 37.

[110] LATINOVITS Zoltán: Ködszurkáló, Budapest, Poket Publishing, 2020, p. 126

[111] Jerzy GROTOWSKI: Für einen armes Theater, Zürich, 1986, p. 13. Idézi FISCHER-LICHTE (2009) i.m., p. 114.

Az idézett színházi gondolkozók[112] bár némileg különböző módon, mégis mindannyian a színész sajátos, megismételhetetlen egyéniségét emelik ki.

Ezzel együtt természetes, hogy az előadás minden esetben magán hordozza az előadó fizikai jellegzetességeit, hiszen az előadás nem választható el az előadó hangjától, testétől. A professzionális előadóművészet az előadást megelőzően rengeteg szellemi befektetést igényel annak érdekében, hogy a közönség tagjaiban épp az a hatás (például érzelem) szülessen meg, amit az előadó ki kíván váltani. Ennek érdekében az előadók jellemzően tudatosan, hosszú tanulási folyamat eredményeként választják ki előadói eszközeiket. A személyes jelleg tehát nem azonos a köznapi értelembe vett „beleéléssel", vagyis azzal a jelenséggel, amikor az előadót a színpadon „elkapja a művészi hevület". A professzionális előadók jellemzően tudatosan, alaposan végiggondolt és elemzett módon formálják meg szerepüket, a spontaneitás szerepe ezért – a legtöbb esetben – elhanyagolható. Ez még az e tekintetben szabadabbnak gondolt könnyűzene esetén is így van, már csak azért is, mivel az élőzenei előadást sok esetben előre rögzített hangsávokkal teszik teljessé, az előadást továbbá gyakran előre programozott fény- és vizuális elemek egészítik ki, amelyek tökéletes szinkronitást követelnek meg a közreműködőktől. Az előadás, és még inkább a közönség reakciója természetesen az előadót is magával ragadhatja, de az előadóművészek ilyen esetben is jellemzően megmaradnak a korábban kiérlelt előadóművészi eszközök használatánál.

Az előadás többlet-jelentését igazolja végső soron az az 1992-ben hozott francia bírósági döntés, amelynek tárgya Samuel Beckett Godot-ra várva című előadása volt. Az előadás rendezője, Bruno Boussagol egy színésznőre osztott egy olyan szerepet, amelyet az alkotó férfiként írt meg. A párizsi fellebbviteli bíróság ítélete osztotta a Becket örökösök azon álláspontját, hogy pusztán a nemi szerepek felcserélése alkalmas arra, hogy megsértse a szerző integritási jogát. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha az előadás alkalmas arra, hogy a művet új jelentésréteggel ruházza fel.[113] Az említett per végső soron azt igazolja, hogy nem csak a mű hat az előadásra, hanem az előadás is hat a műre.

[112] A színházelmélet egy korszakról korszakra változó, fejlődő tudomány, amelynek gondolkodói egymás eredményeire is építenek. A bemutatott gondolatok ennek megfelelően nem kizárólagosak.
[113] PAVIS (2016) i.m., p. 102.

Miként azonban a szerzői művek védelmi küszöbe – vagyis az eredetiség megkövetelt „foka” – is szándékoltan alacsony, az előadóművészi jogok esetén is alacsony személyesség követelhető csupán meg.

A személyes jelleg megjelenése nem függ terjedelmi korlátoktól. Miként a kivételes képességekkel megáldott szerzők képesek akár extrém rövid terjedelemben is egyéni, eredeti jelleggel rendelkező művet alkotni, a kivételes képeségekkel megáldott előadók is képesek rendkívül rövid idő alatt is személyes jelleggel megjeleníteni a művet. A személyes jelleg eléréséhez még csak az sem szükséges, hogy a színész szerepe szöveges szerep legyen, hiszen a színész akár tekintetével, mozgásával is képes érzelmet kiváltani a közönségben. A személyes jelleg azonban teljesen hiányzik például egy tömeg „arctalan” tagját – ún. tömeges szerepet – megformáló szereplő esetén.

Fontos kiemelni, hogy a személyes jelleg kollektív műfajok esetén az előadás egésze kapcsán is vizsgálandó. Az is elmondható, hogy a sok előadóművész együttes munkájával megvalósuló előadásokat jellemzően egy-egy személy fogja össze. Ilyen előadó a karmester, a karnagy, a hangversenymester, a szólamvezető. Az előadás e személyek interpretációját fogja elsősorban tükrözni.

A személyes jelleg megjelenésének lehetősége drasztikusan leszűkül akkor, ha az előadóművész egy már kész szerepet, szólamot vesz át. Erre kerül sor például, ha bármilyen ok miatt a színdarabban közreműködő színészt le kell cserélni, de akkor is, ha a zenész egy korábban készre formált szólamot szólaltat meg. Ilyen esetben az előadás alapvetően a szerepet eredetileg megformáló előadóművész által kialakított, kidolgozott személyes jelleget fogja a cserét követően is hordozni mindaddig, amíg a „beugró” a saját képére nem formálja a szerepet.

4. A védelmet befolyásoló szempontok

4.1. Az előadás nyilvános jellege

A nemzetközi szerződések az előadások nyilvánossága kapcsán nem tartalmaznak előírást, vagyis a védelem nem függ attól, hogy az előadóművész tevékenységét a nyilvánosság tagjai érzékelik-e vagy sem.[114] A nemzeti jogok többsége ezzel azonos szabályozási logikát követ. Az Egyesült Királyság vonatkozó szabálya[115] ugyan a védelem feltételeként előírja, hogy az előadás legyen „élő", e feltétel azonban az előadás rögzítetlen jellegére utal és nem arra, hogy arra közönség előtt kellene sort keríteni. Érdemes ezen a helyen is felidézni, hogy önmagában az előadóművész kommunikációs szándékából nem következik, hogy az előadást a közönség tagjai érzékelték is.

Az előadások – még hosszú ideig tartó próbaidőszakot követően sem – lesznek teljesen egyformák, az előadás ugyanis a legtöbb esetben az előadóművész, az előadó társai és a közönség kölcsönhatása alapján formálódik, amely olyan nagyszámú variációs lehetőséget rejt, hogy a tökéletes ismétlődés valószínűtlen.

Az előadásra szerzői jogi értelemben akkor is nyilvánosság nélkül kerül sor, ha az előadókon kívül olyan személyek is jelen vannak az előadás helyszínén, akik közreműködésére az előadás megtartása érdekében van szükség. Kollektív előadói műfajok és műformák esetén e csoportban természetesen kiemelkedő helyet foglalnak el az előadóművész előadó társai. De ilyen közreműködőnek minősül a műszaki személyzet (vagyis a hangmérnökök, operatőrök, fénytechnikusok, színpadmesterek), és ilyen személynek minősül az előadás végleges formájának kialakításában közreműködők is (súgó, ügyelő, filmrendező, színházi rendező, vagy hangfelvételek esetében a producer). Az említett személyek jogi státusa heterogén, egy részük munkája szerzői jogi oltalom alatt áll (például filmrendező), más részük tevékenysége előadóművészi jogi védelmet élvez (előadóművésznek minősülő társak, karmester), egy harmadik részük pedig kívül szorul a szellemi alkotások jogán.

[114] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1240.
[115] Copyright, Designs and Patents Act (1988) Article 180(2). A szakasz értelmezéséről lásd részletesen ARNOLD (2015) i.m., p. 62.

Az előadások két módon is találkozhatnak a nyilvánossággal: élő előadások vagy nyilvánossághoz közvetítés útján.

A leggyakoribb előadói helyzet az, amikor az előadóművész élő előadást tart, vagyis a nyilvánosság tagjai az előadást közvetlenül, technikai eszközök igénybevétele nélkül érzékelik. Az ilyen élő előadások kapcsán a nemzetközi szerződések, illetve a nemzeti jogok többsége nem hoz létre az előadóművészek számára sajátos védelmi helyzetet, vagyis magára az élő előadás megtartására nem terjed ki az előadóművészi jog védelme. Az élő előadás rögzítésére, sugárzásra ugyanakkor természetesen igen. E szabályozás logikája arra a 20. század végéig valóban érvényesülő törvényszerűségre épít, hogy az élő előadás nem tartható meg az előadóművész személyes közreműködése nélkül. Mivel az előadó személyes jelenléte nélkülözhetetlen volt, ezért maga az előadóművész érdekeit anélkül is viszonylag könnyen érvényre lehetett juttatni, hogy számára önálló kizárólagos jogot hoztak volna létre. Ez a jellegzetesség ma már messze nem tekinthető törvényszerűségnek, hiszen bizonyos műfajok esetén az élő előadások meglehetősen sok előre rögzített előadásrészletet hasznosítanak. Ez a helyzet az ún. playback, vagy fél-playback technika alkalmazása során, amikor a vezető előadó élő előadását előre rögzített hangszeres kíséret gépi visszajátszása segíti. Az elmúlt években azonban egyre gyakrabban került sor olyan előadásra is, amikor a vezető előadóművész játéka került technikai eszközről – például hologram vetítőről – megjelenítésre,[116] kíséretét azonban élő előadóművészek biztosították. A nemzetközi és uniós jog a mai napig adós azzal, hogy a rögzített előadás nyilvános előadása kapcsán az előadóművészek számára általonosan érvényesülő kizárólagos vagyoni jogot létesítsen.[117] Mindaddig, amíg egy ilyen jogosítványt a jogalkotó létrehoz, az előadóművészek a rögzítés engedélyezése kapcsán tett feltételekkel érvényesíthetik már rögzített előadásaik nyilvános előadásával összefüggő igényeiket.

Az előadások a legnagyobb közönséghez azonban nem színpadi előadások útján, hanem az előadás nyilvánossághoz közvetítése útján jutnak el. A Római Egyezmény 7. cikk (1) bekezdése, a WPPT 6. cikke az élő előadások és a Pekingi Szerződés 6. cikke az élő előadások

[116] Kory GROW: *Live After Death: Inside Music's Booming New Hologram Touring Industry* (https://www.rollingstone.com/music/music-features/hologram-tours-roy-orbison-frank-zappa-whitney-houston-873399/; utoljára megtekintve 2021. január 1. napján.)

[117] A Római Egyezmény 12. cikke, illetve a WPPT 15. cikke a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése esetére (amely ebben a sajátos helyzetben a nyilvános előadást is magába öleli) az előadóművészek és a hangfelvétel előállítók számára a kizárólagos jognál alacsonyabb védelmi szintet eredményező díjigényt biztosít. A Pekingi Szerződés 11. cikke is lehetővé teszi a rögzített előadás nyilvános előadása utáni kizárólagos jog vagy díjigény bevezetését, de ilyen jog létesítése még a Pekingi Szerződés tagállamai számára sem kötelező.

ilyen felhasználása tekintetében kizárólagos jogot biztosít az előadóművészeknek. Ennek oka az, hogy az előadóművész élő előadásának nyilvánossághoz közvetítés útján elért közönség méretét ilyen kizárólagos jog nélkül már nem tudná hatékonyan ellenőrizni, illetve jogos érdekét nem tudná érvényesíteni. A fentiek alapján az élő előadás nyilvánossághoz közvetítése kiemelt jogi jelentőséggel bír, a védelmi szint ugyanakkor nem függ attól, hogy a nyilvánossághoz közvetített élő előadást milyen sokaság érzékelte.

4.2. Az előadás rögzített jellege

A nemzetközi szerződések a védelem tárgyának meghatározásakor nem írják elő, hogy az előadás rögzített legyen, a kizárólagos jogok és díjigények túlnyomó többsége azonban csak rögzített előadás kapcsán gyakorolható.

A rögzített előadás attól függetlenül védelem alatt áll, hogy annak bármely része végül felhasználásra került-e a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tett verzióban. A felvételkészítési technikák fejlődésének és különösen a digitális rögzítési és szerkesztési eljárások mindennapossá válásával lehetővé vált ugyanis, hogy a hangfelvételeket és az audiovizuális előadásokat több kisebb szakaszban, több próbálkozással rögzítsék. Az előadás végleges változatában természetszerűleg nem kerül valamennyi felvétel felhasználásra, csak azok, amelyek technikai értelemben megfelelő minőségűek és esztétikájuk is megfelel az elérendő céloknak. Fontos azonban, hogy a végleges verzióban felhasznált, illetve abban nem megjelenő rögzített előadások védelmi szintje teljesen azonos. Ennek oka, hogy a végleges verzióban valamilyen okból végül fel nem használt részek minden tekintetben azonos jellemzőkkel rendelkeznek azokkal a részekkel, amelyek végül helyet kaptak a végleges verzióban. Azonos az eljátszott mű, azonos a kommunikációs szándék és azonos a személyes jelleg megjelenése is. A végleges verzióba befoglalt és onnan kihagyott részek közötti választás általában technikai vagy esztétikai szempontok alapján történik, ezek egyike sem hat ki az előadóművészi teljesítmény jogi védelmére.

A rögzítés nem csak a jobb „minőségű” előadások elkészítését teszi lehetővé, hanem azt is, hogy a felvételkészítést követően a rögzített előadást a rendező, illetve producer az utómunka során átalakítsa. A felvételek vágása, szerkesztése évtizedek óta létező gyakorlat, de az

elkészített felvételek módosítása, effektezése szintén hosszabb ideje használatos technika.[118] Fontos, hogy az előadóművészi jog az utómunkával még nem módosított rögzített előadásra, illetve annak bármilyen felhasználására kiterjed, a védelem tehát nem csak az utómunkával tökéletesített előadást, hanem a „nyersanyagot" is, továbbá annak bármilyen új változatát is oltalmazza. A felvételek utólagos módosítása természetesen összefügg az előadóművész személyhez fűződő jogaival is, ezen belül is az integritás jogával.

4.3. Kollektív műfajok esetén figyelembe veendő további szempontok

Az előadások túlnyomó többsége nem egy, hanem több előadó együttes munkáját teszi szükségessé, ezen előadásokat kollektív vagy csoportos előadásnak nevezzük.

A kollektív előadások két nagy csoportba sorolhatók aszerint, hogy az előadáson belül azonos szerepet, szólamot, funkciót egy vagy több előadóművész valósít-e meg. A nagyzenekari vagy kórusművek esetén azonos szólamot több előadó együttesen formál meg, ilyen esetben az azonos szólamban dolgozó előadóművészek előadása szinte teljesen azonos. Ezzel szemben a könnyűzenei művek, színművek vagy filmek esetén az egyes szerepeket, szólamokat egy-egy előadó önállóan interpretál, és a párhuzamos, egymást kiegészítő tevékenységek formálják teljessé az előadást. Az sem tekinthető rendkívülinek, ha egy-egy szerepet több előadóművész együttes előadása kelt életre, ezt láthatjuk például az idegen nyelvre szinkronizált filmek, vagy a nagyméretű bábok mozgatói esetén. Silke von Lewinski – az e tekintetben kialakult francia, illetve spanyol hagyományt követve – az első csoport tagjait, így például a nagyzenekar tagjait a „megvalósító" (executive artist), a második csoport tagjait, például egy könnyűzenei zenekar tagjait pedig „értelmező" (interpretative artist) előadóművésznek tekinti.[119] A csoportos előadások jogi védelme szempontjából azonban nincsen jelentősége annak, hogy az adott előadás az első vagy a második csoportba sorolható-e.

A kollektív előadásokat egészükben és nem az egyes előadók tevékenysége alapján kell megítélni. Ha az előadóművészi együttes előadása megfelel a védett előadás fogalmának, úgy az előadás egésze védettnek minősül. Ebben az esetben továbbá nem csak az előadók tevékenységének eredménye (tehát maga az előadás) áll védelem alatt, hanem minden egyes

[118] Giorgos CHELIOTIS – Jude YEW: An analysis of the social structure of remix culture (https://dl.acm.org/doi/10.1145/1556460.1556485; utoljára megtekintve 2021. február 12. napján.)
[119] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 270.

előadóművész előadása önállóan is, akkor is, ha egyébként adott szólamot vagy szerepet többen formálnak meg. Kiemelendő az is, hogy annak sincsen jelentősége, hogy az előadóművészek együttese állandó, vagy ad-hoc jellegű. A védelem továbbá mindig az egyén tevékenységére vonatkozik, a jogok jogosultja tehát soha nem az együttes, a társulat, hanem maga az előadóművész.[120] Akkor is így van ez, ha a jogok gyakorlására – a vagyoni jogok származékos jogosultjaként vagy a vagyoni jogok jogszabályon alapuló jogátruházása eredményeként – esetenként már nem az előadó, hanem az együttes képviselője vagy a munkáltató jogosult.

Egyes kollektív műfajok esetén gyakori, hogy az együttes tagjai mennyiségi szempontból nem összemérhető teljesítményt nyújtanak. Egy szimfonikus mű esetén egyes hangszercsoportok például lényegesen kevesebb hangot szólaltatnak meg másoknál, de a színdarab első színében, vagy a film első jelentében életét vesztő szerep megtestesítőjének jelenléte sem mérhető a főszereplőéhez. A művészeteken belül általában sem értelmezhető mennyiségi alapon a teljesítmény értéke, ugyanez a megállapítás az előadás, és ezen belül az egyes előadóművészek (rész)teljesítménye védelme szempontjából is elmondható.

Az audiovizuális előadások népszerűségének növelése érdekében a producerek például előszeretettel alkalmazzák az ún. cameo jelenetek vagy cameoszerepek megoldását, amelyek esetében egy népszerű előadóművészt kérnek fel egy-egy kifejezetten rövid – a film egésze szempontjából gyakorta nem túl jelentős – szerep megformálására. Ezen előadások jellemzően jogi oltalom alatt állnak. Ez a jelenség kiválóan példázza, hogy mennyire nincs egyenes arányosság egy szerep, szólam terjedelme és annak gazdasági értéke között.

Miként arra Sam Ricketson és Jane Ginsburg felhívja a figyelmet,[121] a Római Egyezmény 8. cikkébe foglalt felhatalmazás alapján a személyhez fűződő és vagyoni jogok esetén a kollektív előadásokra a tagállamok sajátos szabályokat fogadhatnak el, egyes esetekben a joggyakorlás a kollektíva, együttes egésze számára nyitott csupán,[122] e körülménytől függetlenül azonban a tevékenység védett előadást eredményez.

A kollektív előadások esetében nagyon gyakori, hogy a közönség különbséget tesz az előadás létrehozásában közreműködő előadóművészek között, kiemelve az előadók közül a szólistákat

[120] UO., p. 271.
[121] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1239.
[122] A személyhez fűződő jogok esetén ezt a korlátozást a WPPT 5. cikke tette lehetővé a tagállamok számára.

vagy főszereplőket. A közönség elsősorban az említett előadókkal azonosítja az előadást, az ő nevük kerül a filmek plakátjára, főcímébe, a színlap kiemelt helyére, a lemezborítóra. Azon előadóművészek, akikkel az adott előadást a nyilvánosság azonosítja, vezető előadóművésznek nevezzük.[123] E körbe tartoznak jellemzően a hangszeres szólisták, a karmester, a karnagy, a filmek főszereplője, a kislétszámú zenei együttesek tagjai. Az előadás megvalósítását elősegítő többi előadóművészt a „közreműködő" kifejezéssel [124] szoktuk jelezni. Közreműködő a nagylétszámú együttes tagja, a film mellékszereplője, a könnyűzenei produkcióban eseti alapon dolgozó stúdiózenész, vokalista. A vezető előadóművész és közreműködő közötti különbségtétel nem az esztétikai minőségen vagy az előadóművész tehetségének fokán múlik, a közreműködő sok esetben pont olyan magas színvonalú előadás megtartására képes, mint a vezető előadóművész. Az említett megkülönböztetés annak objektív leírása, hogy egyes szerepek hangsúlyosabbak más szerepeknél. Az előadásban szereplő, előadóművészi teljesítményt nem nyújtó személyek a statiszták, akik tevékenységét az előadóművészi jog nem oltalmazza.

A vezető előadóművészek és a közreműködők jogvédelme a vagyoni jogok tekintetében teljesen azonos. A védelem szintje tehát nem függ attól, hogy a közönség az adott előadóművésszel azonosítja-e az előadást, csak attól, hogy a produkció létrehozása során előadóművészi teljesítményt nyújtott-e az adott személy vagy nem.

Ugyanakkor az is igaz, hogy egyes nemzeti jogok bizonyos személyhez fűződő jogokat csak a vezető előadóművészek számára biztosítanak. A magyar szerzői jogi törvény például a névfeltüntetés jogát – az együttes[125] egészén túl – a vezető előadók és a főbb közreműködők számára biztosítja. A védelmet élvező előadóművészek köre tehát mind a vezető előadókat, mind a közreműködőket átfogja, elkülönítve őket azoktól a személyektől (például statisztáktól), akik ugyan közreműködtek az előadás létrehozásában, de nem nyújtottak előadóművészi teljesítményt.

[123] Angol kifejezéssel: featured performer vagy main artist.
[124] Angol kifejezéssel: non-featured performer vagy (zenészek esetében) session musician.
[125] A magyar jog szabályai szerint a kollektív előadások nem csak a személyhez fűződő, hanem a vagyoni jogok gyakorlására is kihatnak. Az Szjt. 73. § (2) bekezdése szerint ugyanis előadóművészek együttese esetében a közreműködők vagyoni jogaikat képviselőjük útján gyakorolhatják. Az említett rendelkezés számtalan gyakorlati nehézséget eredményez, az felülvizsgálatra szorul.

5. A védelem során nem értékelt szempontok

5.1. Az előadások eredetisége

A BUE – különösen annak 2. cikke – a művekben testet öltő intellektuális munka, szellemi erőfeszítés okán biztosít jogi oltalmat a szerzőnek. Az „eredetiség", mint elvárás szükségszerűen érvényesül az irodalmi vagy művészeti alkotások esetében, mivel az ilyen jelleggel nem rendelkező „termékek" nem tartoznak az irodalom vagy művészet körébe.[126] Ugyanakkor a BUE, a WCT, illetve a TRIPS az eredetiség feltételeit nem határozzák meg, azt a nemzeti jogok szerint kell megítélni. Magyar jogi környezetben ezt a tesztet az Szjt. 1. § (3) bekezdése tartalmazza, amely szerint a „szerzői jogi védelem az alkotást a szerző szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege alapján illeti meg".

A szerzői művekkel szemben önmagában a nemzetközi szerződésekből nem következik, hogy az előadásoknak eredetinek kellene lenniük. Érthető ez, hiszen az előadás – a műfajok többsége esetén – abban az értelemben nem is lehet eredeti, hogy az előadóművészt köti az előadás alapjául szolgáló mű, amelyet az előadó „csupán" interpretál, megjelenít. Különösen színpadi művek esetén könnyű belátni, hogy a megformált karakter bizonyos tulajdonságait a legtöbb előadás esetén hasonló módon jelenítik meg előadóművészek, az előadók ráadásul egy sor esetben hasonló eszköztárat alkalmazva érnek el hasonló hatást.

Az előadások újszerűségének kérdése még kevésbé vethető fel zenei alkotások megformálása kapcsán. E műfajok közös jellemzője ugyanis, hogy az irodalmi művekhez képest még szűkebb teret engednek csupán az előadók számára „új jelentésrétegek" megjelenítésére. Klasszikus zenei műfajok esetén kifejezett elvárás, hogy az alapul fekvő művet az előadóművész hangról, hangra, a lehető legpontosabban adja vissza.[127] Még inkább ez a helyzet a kollektív klasszikus zenei műfajok esetén, ahol kifejezetten kizárt, hogy az azonos szólamot játszó hangszeres zenészek egymástól eltérő módon, újszerűen vagy eredeti módon szólaltassák meg a művet.

[126] Mihály FICSOR: *Guide to the copyright and related rights treaties administered by WIPO*, WIPO, Genf, 2003, pp. 24-25.

[127] Az előadó személyessége az előadás során még akkor is megjelenhet, ha az előadáson a mű tökéletes precizitással, a szerző utasításainak betartásával szólal meg. Ez a megállapítás azokra a szélsőséges esetekre is igaz, amikor a művet olyan hangszer segítségével szólaltatják meg (például zongorán), amelyen az egyes hangok egyéni intonálására csak kevés lehetőség adódik.

Az előadóművészi tevékenység esetén ezért sem az újszerűség, sem az eredetiség nem feltétele a jogi védelemnek.

5.2. Előadások esztétikai minősége

Az előadóművészi jogok védelme nem függ az előadás esztétikai minőségétől. Az esztétikum sok egyéb szempontból bírhat jelentőséggel, az esztétikai minőség alapján magasabb összegű költségvetési támogatást lehet biztosítani bizonyos műfajok előadói számára, a jogi oltalom azonban érzéketlen erre a jellemzőre.

Kiemelendő, hogy az előadások jogi védelme továbbá független az alapul fekvő művek esztétikai minőségétől is. Magyar jogi környezetben ez a megközelítés egyenesen következik az Szjt. 1. § (3) bekezdésétől, amely szerint a „védelem nem függ (…) esztétikai jellemzőktől vagy az alkotás színvonalára vonatkozó értékítélettől". Az oltalom egyforma terjedelmű a tömegkultúra termékei és a magas esztétikai minőséget képviselő alkotások előadása esetén is.

A védelem azonban nem csak az előadás kialakítása során alkalmazott eszközöktől, módszerektől független, hanem attól is, hogy az előadás mennyire nyeri el a közönség tetszését, vagyis az mennyire népszerű. Az természetes, hogy a nagyobb népszerűséget elérő előadások a kulturális termékek piacán nagyobb anyagi értékkel bírnak, azonban ez nem a jogok terjedelmével, hanem legfeljebb azok értékével függ össze.

5.3. Az előadások terjedelme

Miként a szerzői művek esetén, az előadóművészi teljesítmények esetén sincsen terjedelmi korlátja a védelemnek. Ha az előadás egy – akár extrém rövid – népművészeti alkotást, szerzői művet, vagy akár annak szerzői jogi oltalom alatt álló részletét interpretálja, úgy az védelem alatt áll.

Az előadás védelmi szintje sem függ az előadás hosszától, a hosszú előadás épp olyan védelemben részesül, mint a rövid. Az természetes, hogy a terjedelmesebb előadások piaci értéke meghaladhatja a rövid előadások értékét, ez a különbözőség azonban nem a védelmi szinttel, hanem a kulturális piac sajátosságaival függ össze.

Kollektív műfajok esetén az is elmondható, hogy a jogi védelem nem függ attól, hogy a mű megformálása során az egyes előadóművészek milyen terjedelmű részt interpretálnak. A színpadi mű főszereplőjének védelme épp olyan terjedelmű, mint az epizodista oltalma, mint ahogyan a komolyzenei előadás szólistája is azonos védelmet élvez a kevesebb hangot megszóltató üstdobossal.

Az előadás védelme végül nem függ attól sem, hogy annak kialakítása során az előadóművész miként, mely testrészeivel vagy milyen módon interpretálja a művet. Egy énekes a hangfelvételen „csupán" hangjával van jelen, mint ahogyan a szinkronszínész is „csupán" hangjával formálja meg a karaktert, ezzel szemben a táncművész jellemzően testével, mozdulataival interpretálja a művet, a színpadi- vagy filmszínész pedig egyszerre használja testét és hangját is. Miközben az egyes előadási módok rengeteg mindenben eltérnek egymástól, a jog nem tesz közöttük különbséget, mindegyik előadásnak minősül. Vannak azonban olyan előadási formák is, amelyek esetén az előadónak sem teste, sem hangja közvetlenül nem érzékelhető a közönség számára, mégis egyértelműen előadásról van szó. Hagyományosan ilyen előadási forma az árnyjáték. A digitális technika elterjedése azonban számos egyéb előadási forma kialakítását tette lehetővé, amelyek közül a motion capture vált a leginkább elterjedté. A motion capture lényege, hogy az előadóművész mozgását speciális érzékelők segítségével rögzítve a filmgyártás során új külsőt adnak a színésznek.[128] A motion capture több mint jelmez és maszk, hiszen képes arra, hogy az előadó alapvető fizikai jellemzőit, kiterjedését, tömegét is módosítsa. Mindez a tárgyalt téma szempontjából azonban jogi relevanciával nem bír, hiszen a motion capture útján megformált karakter akkor is védett előadásnak minősül, ha a nyilvánosság tagjai a megformált alakban nem, vagy nem feltétlenül ismerik fel az előadó személyét.

[128] Matteo MENOLOTTO, Dimitrios-Sokratis KOMARIS, Salvatore TEDESCO, Brendan O'FLYNN, Michael WALSH: *Motion Capture Technology in Industrial Applications: A Systematic Review*, 2020 (https://www.mdpi.com/1424-8220/20/19/5687, utoljára megtekintve 2021. február 12. napján)

6. Határterületek jogi minősítése

Az előadóművész és a védett előadás korábban ismertetett jogi fogalmából következően a hagyományos előadóművészi ágak (színművészet, táncművészet, zeneművészet) védelme kevés kérdést vet fel. A határterületeken létrejövő előadóművészeti tevékenységek azonban szükségessé teszik az eseti mérlegelést.

6.1. Színházi rendezés

A rendezés és annak megítélése nem egynemű. A film rendezése a világ minden országában szerzői tevékenységnek minősül, a színházi rendezők megítélése azonban vegyes.

A színházi rendező munkája a karmester tevékenységével rokonítható, azonban kétségkívül domináns különbség, hogy míg az előadás során a karmester a színpadon van, addig a színházi rendező munkája a főpróbát követően sok esetben lezárul. A színházi rendező Silke von Lewinski besorolása szerint[129] olyan interpretatív előadóművész, akinek fő feladata az előadás egységének megteremtése. A színházi rendező – miként a karmester – önmaga egyetlen szerepet sem formál meg.

Ahogy korábban bemutattam, az előadóművészi teljesítmény jogi oltalmának feltétele, hogy sor kerüljön a bemutatandó mű interpretációjára, vagyis a mű kiegészüljön az előadó személyességével. Miként azt Sápi Edit bemutatta, a 19. század második felétől indult meg az a folyamat, amely eredményeként a rendező a színpadi produkció valódi kontrollálásában és összefogásában vállalt szerepet.[130] A színházi mű bemutatása elképzelhetetlen a mű rendezői interpretációja nélkül, ebből következően a színházi rendezés szükségszerűen előadóművészi teljesítménynek minősül. Ahogyan azt Peter Brook megfogalmazta, a „rendezőnek nagyon furcsa szerep jutott: nem tart igényt az Isten szerepére, ez a szerep mégis hozzá tartozik. Nem akar csalhatatlan lenni, a színészek ösztönös konspirációja mégis döntőbíróvá teszi, mert döntőbíróra mindig átkozottul szükség van. Egy bizonyos értelemben a rendező mindig csaló, éjszakai földerítő, aki nem ismeri a terepet, és mégis, nincsen más választása, vezetnie kell, meg kell ismernie az utat, amelyen jár.”[131]

[129] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 270
[130] SÁPI Edit: *A színpadi művek szerzői joga,* Patrocinium Kiadó, Budapest, 2019, p. 275.
[131] BROOK (1999) i.m., p. 24.

A fenti levezetést erősíti meg a Szerzői Jogi Szakérő Testület 03/12. számú szakvéleménye is, amely szerint a „színpadi előadás rendezője a közönség számára interpretálja, tolmácsolja a színdarabot. Bár ő maga az előadásban személyesen nem működik közre, nincs a színpadon, mégis azon személyek közé sorolandó, akik a színpadon jelenlévő színészekhez képest ugyan „más módon", de tolmácsolják a művet."[132] Ezt a megközelítést erősíti meg a magyar szerzői jogi törvény Nagykommentárja is, amely szerint a „színpadi előadás rendezője a minőségében a közönség számára interpretálja, tolmácsolja a darabot."[133]

A színházi rendező azonban nagyon sok esetben nem „csupán" interpretálja a művet, hanem azt – szerzői jogi értelemben – át is dolgozza, ezt a hivatkozott SZJSZT szakvélemény is megerősíti.[134] A szakvélemény azonban hibásan azt feltételezi, hogy a rendező tevékenysége nem lehet egyszerre előadói és szerzői szempontból is releváns, mintha a két minőség között választani kellene. Miként a szakvélemény megfogalmazza, a kérdés „tehát az, hogy a felperesi rendezés megmarad-e a szomszédos jogi védelem keretein belül vagy azt túllépve szerzői jog által védett teljesítménynek tekintendő-e."[135] Ez a dilemma valójában nem létezik. Ha a rendező a műbe intenzíven beavatkozik – például a dramaturg segítségével felcseréli a jelenetek sorrendjét, a dialógusokat átírja, új részek, szereplők kerülnek be vagy épp meglévő szereplők kerülnek ki az előadás megvalósítása során – úgy esetenként a műnek átdolgozott változata jön létre, amelynek szerzői jogi jogosultja lesz a rendező.[136] Ez a minőség azonban semmilyen módon nem találkozik a rendező interpretációs tevékenységével. Másként kifejezve, az előadóművészi minőség nem függ attól, hogy a rendező egyébként alkotói munkát is végzett-e. Épp úgy nem függ össze a kettő, miként nem függ a zeneművész előadóművészi minősége attól, hogy saját vagy más által alkotott művet szólaltat-e meg. Ilyen esetben a rendező párhuzamosan gyakorolja a jogosítványokat, egyidejűleg minősül előadóművészi és szerzői jogosultnak.

---

132 https://www.hipo.gov.hu/testuletek/szjszt/SZJSZT_szakvelemenyek/2012/PDF/szjszt_szakv_2012_03.pdf (utoljára megtekintve 2021. január 8. napján)
133 NAGYKOMMENTÁR i.m., p.100
134 https://www.hipo.gov.hu/testuletek/szjszt/SZJSZT_szakvelemenyek/2012/PDF/szjszt_szakv_2012_03.pdf (utoljára megtekintve 2021. január 8. napján) 4. oldal.
135 Uo., p. 2.
136 Részletesen kifejtve itt: SÁPI (2019) i.m., p. 275-292

6.2. Paródia

A paródia műfajának komoly hagyománya van Magyarországon. A paródia lényege az Európai Bíróság megfogalmazása szerint „egy létező mű felidézése, bemutatva ugyanakkor az e műtől való érzékelhető eltéréseket, másrészt a humor vagy gúny kifejezése.”[137] Az EUB által elfogadott fogalomból kiindulva tehát a paródia egyszerre hordozza a forrásmű és paródia szerzőjének személyiségjegyeit.

Előadóművészi szempontból könnyűnek ígérkezik azt állítani, hogy a paródia a parodizált személy személyiségjegyeit hordozza csupán, ebből következőleg pedig hiányzik az előadóművészi jogvédelem egyik feltétele, az interpretáció. Miként azonban a művek kapcsán kimutatható, hogy a paródia egyszerre hordozza a forrás mű (parodizált alkotás) és a paródia alkotójának kézjegyét, ez az előadóművészi paródiákra is igaz. Az előadóművészi paródia valóban a parodizált személy legjellemzőbb tulajdonságait idézi vissza, azonban a humor forrása épp e jellegzetességek eltúlzott, kigúnyolt megjelenítése. A túlzás, a gúny megjelenítése minden tekintetben alkalmas a parodizáló előadóművész személyességének megjelenítésére, így nincsen jogi akadálya annak, hogy a paródián alapuló előadás maga is védett előadás legyen. Mivel a hivatkozott EUB ítélet szerint a paródiáról csak akkor beszélhetünk, ha a parodizált műtől a végeredmény érzékelhetően eltér, ebből az is következik, hogy az előadóművészi teljesítmény – paradox módon – abban ölt testet, hogy részben a parodizáló előadóművész saját személyiségjegyei felé helyezi a parodizált előadóművész személyességét. A gyakorlatban tehát a parodista a parodizált előadóművész személyiségjegyeit saját személyességén átszűrve tárja a közönség elé.

6.3. Improvizatív műfajok

A különböző előadóművészi ágak heterogén természetűek abból a szempontból, hogy milyen mértékben építenek az előadók improvizációjára. A klasszikus zenei, illetve hagyományos színházi előadások esetében a rögtönzések szerepe elhanyagolható, de például a jazz, a

[137] Az Európai Bíróság C-201/13. számú ügyben (Deckmyn ügy) hozott ítéletének 20. pontja. Lásd részletesen MEZEI Péter: *Paródia az Európai Unió Bíróságán című írásában,* In Acta Universitatis Szegediensis: Acta juridica et politica, 2016. (79. Tom.) 1-64, pp. 469-475, FALUDI Gábor: *A paródia a szerzői jogban*, In Kőhidi Ákos – Keserű Barna Arnold (szerk.): *Tanulmányok a 65 éves Lenkovics Barnabás tiszteletére,* Eötvös József Könyv- és Lapkiadó, Budapest-Győr, 2015, pp. 94-120, UJHELYI Dávid: *A paródiakivétel szükségessége és lehetséges keretrendszere a hazai szerzői jogban,* Ludovika Egyetemi Kiadó, Budapest, 2021, pp. 79-86.

pantomim, a modern tánc esetében az előadások igen hangsúlyos részét teszi ki az improvizáció. Az előadóművészi jogi védelem szintje ugyanakkor semmilyen módon nem függ attól, hogy az előadott mű az előadást megelőzően került-e megalkotásra, vagy ellenkezőleg, az alapul szolgáló alkotás (egy része) az előadás alatt születik meg. E körülménynek a szerzői jogok tekintetében van csupán jelentősége, hiszen az utóbbi esetben az előadó szerzőként, társszerzőként is védelmet élvez.

6.4. Dublőrök, imitátorok

A dublőrök, imitátorok feladata, hogy egy bizonyos mozgássort, vokális előadást a közönség által ismert előadóművészek bőrébe bújva jelenítsenek meg. A cél ebben az esetben az, hogy a közönség lehetőleg ne észlelje a szerepcserét. Nyilvánvaló, hogy ebben a helyzetben a dublőr, imitátor – az illúzió megőrzése érdekében – az általa kiváltott személyéhez kénytelen igazodni, amely zömmel kizárja a személyesség megjelenítését.

Az imitáció nem feltétlenül kötődik a filmek világához, sőt, a legtöbb imitátor épp élő előadással lép a közönség elé. Magyarországon emlékezetes előadást nyújtott imitátorként például Somogyi Anna (művésznevén: Somogyi Nusi), aki Josephine Baker, az 1920-as években világsztárrá váló afroamerikai előadóművész „bőrébe bújva" szórakoztatta visszatérően közönségét.[138] Baker sikerét meglovagolva arra kérték ugyanis Somogyi Nusit, hogy Josephine Baker filmjének filmszínházi vetítéseinek betétprogramjaként imitátorként személyesítse meg Bakert a Forum Filmszínházban.[139] Volt olyan előadás is, amelynek reklámozása céljából egy utóbb rendkívül népszerűvé vált art-deco plakátot is tervezetettek Deutsch Ernő Józseffel.[140]

[138] Josephine Baker 1928-ban rövid ideig a Royal Orfeum és a Moulin Rouge közönsége előtt lépett fel, majd egy évvel később ismét Magyarországra látogatott. Baker előadása, jelensége nem csak zajos sikert hozott, hanem hangos politikai vitát is okozott, előadását – egy erre vonatkozó országgyűlési interpellációt követően – csak a helyi politikai és rendőri vezetők előtt megtartott „teszt" előadás után mutathatta be Josephine Baker. Lásd részletesen Dunántúl XVIII. évfolyam, 95. szám (1928. április 26.) p. 1.; Pesti Napló 79. évfolyam, (1928. május 28.) p. 8.; RÉVÉSZ Sándor: Szexszimbólumból lett kém és polgárjogi harcos – 115 éve született Josephine Baker, (https://hvg.hu/360/20210603_Josephine_Baker; utoljára megtekintve 2022. június 3. napján.)

[139] Színházi élet XVII. évfolyam 13. szám (1927. március 24.) p. 72.; Népszava 56. évfolyam 89. szám (1928. április 19.) p. 11.

[140] https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/119983 (utoljára megtekintve 2022. június 3. napján.)

Az imitátorok előadásai bizonyos kulturális közegben ma is nagy közönséget vonzanak, időszakonként akár teljes televíziós műsorokat építenek korábban népszerű előadók megidézésére. Sőt, az amerikai filmgyárak az elmúlt időszakban viszonylag nagyszámú „életrajzi" filmmel tisztelegtek főleg zenészek (például Ray Charles, Freddie Mercury, Elton John) életműve előtt. Ez utóbbi alkotások népszerűségéhez sokat ad hozzá, hogy azok az említett előadók emblematikus előadásainak imitálását is tartalmazzák, amelyek ekként és önmagukban nem minden testesítenek meg védett előadóművészi teljesítményt. A filmek ugyanakkor természetesen egyéb, nem imitálásra, hanem megformálásra, interpretálásra építő elemet is tartalmaznak, amelyek minden tekintetben megfelelnek a védett előadóművészi teljesítmény fogalmának.

6.5. Hírfelolvasó, rádiós/televíziós műsorvezető

A hírfelolvasás nem minősül védett előadóművészi teljesítménynek. A hírfelolvasó által megszólaltatott hír – az esetek többségében – szerzői műnek minősül, a felolvasó továbbá természetesen a közönség számára kíván információt átadni. Ezzel a jogi védelem első két feltétele teljesül.

A hírfelolvasó feladata ugyanakkor „csupán" az, hogy a hírszerkesztő által összeállított hírt könnyen érthetően megszólaltassa. Ez a munka jó ritmusérzéket, kiváló hangképzést és egy sor további speciális tudást igényel, azt azonban nem, hogy a hírfelolvasó a felolvasott szöveget egyéni színnel egészítse ki. Az esetek túlnyomó többségében ennek megfelelően teljesen

hiányzik a megszólaltatott mű személyes jelleget öltő interpretációja, amely az előadóművészi oltalom előfeltétele.

E tevékenységtől elválasztható azonban a rádiós, illetve televíziós műsorok, például showműsorok vezetőjének munkája. A műsorvezetők kiválasztása során az esetek túlnyomó többségében törekednek a szerkesztők az egyéni hang megtalálására. Ennek megfelelően, ha a műsorvezető szövege szerzői műnek minősül, annak interpretáló jellegű előadása esetén az előadóművészi jogi védelem valamennyi feltétele teljesül.

6.6. Kaszkadőrök

A magyar szakképesítési rendszerhez kiadott programkövetelmények az alábbi módon írják le a kaszkadőr tevékenységét: „A kaszkadőr egy művészeti produkció (film és reklám forgatások, tévé felvételek, színházi-, show és más élő műsorok és minden kaszkadőrjelenlétet igénylő helyzet) során a valóságos veszélyes helyzeteket élethűen és biztonságosan leképező hivatásos szakember, előadó művész. A kaszkadőr egy produkcióban elforduló, az átlagostól magasabb veszélyességi fokozatú feladatokat végez el, színészeket/szereplőket helyettesít a veszélyes jelenetekben (dublőr/dublőz), szakképesítéssel rendelkező kaszkadőrszakértőirányítása alatt.”[141]

A kaszkadőr a színművészek és más „hagyományos” előadói tevékenységet végzők testi képességét meghaladó mozgássorokat hajt végre, rendkívüli pontossággal, ütemezetten, annak érdekében, hogy az eredmény megfeleljen a rendező, látványtervező, szcenikus elvárásának. A mozdulatsorok vegyes természetűek abból a szempontból, hogy azok megfelelnek-e az „irodalmi vagy művészeti alkotás” fogalmának. Kétségtelen, hogy egyes mozdulatsorok képesek az alkotók személyiségét kifejezni, így nem kizárt, hogy azok szerzői jogi oltalom alá tartozzanak, más elemek azonban nem hordoznak ilyen tulajdonságot. A már bemutatott szabályok szerint az előadóművészi oltalom feltétele, hogy az előadás tárgya az irodalmi, művészeti alkotások, illetve a népművészet körébe tartozzon, hacsak a nemzeti jog a cirkuszművészetre ki nem terjesztette a védelem hatályát.

[141] 02154085 számú Kaszkadőr (gyalogos kaszkadőr) megnevezésű szakképesítés megszerzésére irányuló szakmai képzéseket megalapozó programkövetelmény (https://api.ikk.hu/storage/uploads/files/02154085_kaszkador_gyalogos_kaszkadorpdf-1608551619051.pdf; utoljára megtekintve 2021. február 13. napján.)

A kaszkadőr feladata – az esetek túlnyomó többségében – az, hogy a kaszkadőr szakértő által megtervezett mozdulatsort pontosan végrehajtsa. A precíz megvalósításnak nem csak a kaszkadőr egészsége szempontjából van kiemelt jelentősége, hanem azért is, mert csak a tervezetten végrehajtott mozdulat rögzíthető megfelelően. Ebből az is következik, hogy az esetek egy részében, talán túlnyomó többségében, nincsen alkotói tér arra, hogy a megvalósítás során a kaszkadőr személyességet is megjelenítsen. A személyesség megjelenésének hiánya azonban kizárja az előadóművészi jogi oltalmat.

A fentiek mellett sem zárható ki, hogy a kaszkadőr által megvalósított mozdulatsor művészeti alkotásnak minősüljön, továbbá a kaszkadőr személyességét is meg tudja jeleníteni tevékenysége során. Erre kerülhet sor például egy film művészi koreográfia alapján megvalósított harcművészeti jelenetében. Ebben az esetben a védelem utolsó feltétele, hogy a kaszkadőr tevékenysége során a közönséggel kívánjon kommunikálni. Ez utóbbi feltétel az esetek túlnyomó részében teljesül.

6.7. Statiszták, extrák

A statiszta[142] fogalmát a nemzetközi szerződések, az uniós jog, illetve a magyar jogszabály nem határozza meg. A fogalom értelmezése kapcsán kiindulási pontként egyéb jogágak fogalommeghatározása, illetve a szakirodalom szolgálhat.

Richard Arnold hívja fel a figyelmet arra, hogy a Római Egyezmény előkészítői úgy látták, a statiszták kizárhatók az előadóművészi jogok oltalmából.[143] Silke von Lewinski a statiszta szerepét az előadás technikai kiegészítőjeként azonosítja, amely – az előadásban megjelenő személyesség hiánya okán[144] – sokkal inkább rokonítható a díszlettel, mint az előadással magával.[145] Ezzel azonos megközelítést alkalmaz a német[146] és a francia[147] jog, amikor a statisztákat kizárja a védelemből. Lewinski hívja fel a figyelmet arra is, hogy a Pekingi Szerződést tárgyaló diplomáciai konferencia során az USA és néhány más állam arra tett

[142] Angolul a kifejezést jellemzően többesszámban alkalmazzák: extras.
[143] ARNOLD (2015) i.m., p. 75.
[144] PAVIS (2019) i.m., p. 349.
[145] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m. p. 269.
[146] Elizabeth ADENEY: *The moral rights of authors and performers,* Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 260.
[147] Uo., p. 212.

javaslatot, hogy a statiszták védelmen kívüli státusára az aláírók közös nyilatkozatot fogadjanak el, erre azonban végül nem került sor.[148] Miként továbbá azt Arnold jelzi, a védelem nem a megformált szerep „nagyságától" függ, hanem attól, hogy annak során megvalósul-e a védett előadás.[149]

A Központi Statisztikai Hivatal által gondozott foglalkozások egységes osztályozási rendszere[150] a segédszínész és a statiszta fogalmát[151] összevonva tárgyalja, feladatai közé az alábbiakat sorolja: „a szerepnek megfelelő mimika és mozgás kidolgozása, a szerep eljátszása, tömegjelenetekben való részvétel." A fogalommeghatározás első fele a segédszínészre vonatkozik, második fele („tömegjelenetekben való részvétel") pedig a statisztára.

Az egyszerűsített foglalkoztatásról szóló 2010. évi LXXV. törvény 2. § 8. pontja szerint a filmipari statiszta az a természetes személy, aki a 3711 FEOR számmal azonosított foglalkozásúnak minősül, feltéve, hogy tevékenysége a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény 64. § (1) bekezdés szerinti filmalkotás elkészítésében való kisegítő (pótolható) jellegű részvételre irányul.

A statiszta tevékenységének fő jellegzetessége, hogy előadása nem hordoz személyességet, ebből következően az pótolható, más előadóval helyettesíthető anélkül, hogy az előadás érdemben megváltozna. Fontos kiemelni, hogy a statisztát és az előadóművészt nem az előadás időbeli terjedelme különbözteti meg egymástól, ugyanis akár rendkívül rövid idő alatt is lehetséges olyan előadást formálni, amely már oltalom alatt áll. A másik oldalról nézve ugyanakkor kétségtelen, hogy minél hosszabb egy előadás, annál „könnyebb" védett teljesítménnyé formálni a tevékenységet. E körben továbbá természetesen műfajspecifikus jellegzetességek is megfigyelhetők, egész másként ítélendő meg ugyanis a filmes tömegjelenetben képernyőre kerülő statiszta és a szimfonikus zenekar ütősszekciójának az a tagja, aki a teljes előadás alatt összesen egy-két hangot szólaltat meg.

A statiszta minősítés nem függ végzettségtől, így például az egyetemi végzettséggel rendelkező színművész és a szakirányú végzettséggel nem rendelkező amatőr is végezhet statiszta munkát.

[148] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 489.
[149] ARNOLD (2015) i.m., p. 75.
[150] FEOR '08.
[151] FEOR 3711.

Az a tény továbbá, hogy valaki statisztaszerepet játszik, önmagában semmilyen módon nem minősíti korábbi szakmai eredményeit, tehetségét, pusztán csak annak technikai jellegű leírása, hogy adott szerep nem igényli a személyesség megjelenését.

6.8. Dokumentumfilmek, reality műsorok szereplői

A dokumentumfilmek, illetve az azokkal bizonyos szempontból rokonítható reality műsorok arra törekednek, hogy az élet bizonyos részeit valósághűen rögzítsék. Természetesen ennek során a valóban dokumentarista elemek gyakran keverednek szerzői művekkel. Az említett műfajok alkotói a kitűzött célok elérése vagy intenzívebb érzelmek kiváltása érdekében gyakran alkalmaznak például zenei aláfestést (hangfelvételt), előre megírt narrációt, de akár olyan részeket is, amelyek forgatókönyv szerint kerülnek rögzítésre.

A fentiek mellett a dokumentarista műfajok alapvető jellegzetessége, hogy azok jelentős mennyiségben tartalmaznak olyan felvételeket is, amelyek során a cselekmények nem előadói helyzetben kerülnek rögzítésre. Ilyenről van szó például akkor, ha a szereplők a kamerák előtt egymással beszélgetnek. Nyilvánvaló, hogy a szereplők ilyenkor csak „elviselik", tudomásul veszik a kamera jelenlétét, nem irodalmi vagy művészeti alkotást interpretálnak, hanem például a mindennapi élet során is végzett tevékenységüket végzik. Mivel az előadóművészek jogi védelmének alapvető feltétele a nyilvánosság tagjaival való kommunikáció, ebből az is következik, hogy a dokumentumfilmek említett jelenetei nem védett előadást rögzítenek. A dokumentumfilmek ugyanakkor természetesen védett előadóművészi teljesítményt is tartalmazhatnak, például, ha a film egy koncertből emel ki egy részletet.

A fenti levezetést támasztja alá az SZJSZT-5/2000. számú szakvélemény [152] is, amely megállapítja, hogy a dokumentumfilmben „látható artistaprodukciók (például a főcím alatti képsor, majd a cirkuszi előadás részlete) nyilvános előadás rögzítéseként fogható fel. Előadóművészi teljesítménynek tekinthetők a »csak a kamerának szánt« felvételek is, akkor is, ha egyébként ez esetben nem közönség előtti előadást rögzítettek a kamerák. A további jelenetekben a felperes, mint a dokumentumfilm amatőr (fő)szereplője vesz részt. Életéről, gondolatairól, terveiről beszél kép- és hangrögzítés mellett. (…) Az elkészült mű alapján az

[152] https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2000_005.pdf (utoljára megtekintve 2021. január 8. napján)

állapítható meg, hogy a felperes részben előadóművészként, részben szereplőként működött közre a dokumentumfilmben."[153]

A reality műsorok szereplőinek tevékenysége is csak akkor áll védelem alatt, ha arra kifejezetten a közönség felé történő kommunikáció szándékával (annak tudatában) került sor, továbbá, ha az irodalmi vagy művészeti mű személyes interpretálását is tartalmazza. Az esetek túlnyomó többségében e feltételeknek a reality műsorokban nyújtott teljesítmények nem felelnek meg, így azok nem is állnak védelem alatt

6.9. Manökenek, modellek

A modellek feladata elsősorban az, hogy a vásárlási kedvet növelése érdekében egy áru, vagy szolgáltatás bemutatásában közreműködjön. Önmagában azonban az esztétikus mozgás, vagy a szemet gyönyörködtető külcsín nem alkalmas az előadóművészi jogvédelem kiváltására, még akkor sem, ha ezen tulajdonságok, illetve képességek nagy, üzletileg is értékes népszerűséget tudnak biztosítani. A manökenek, illetve modellek tevékenysége ezért jellemzően nem áll előadóművészi oltalom alatt.

A védelem hiánya elsősorban abból következik, hogy a manökenek jellemzően nem interpretálnak irodalmi, illetve művészeti alkotást. Természetesen nem zárható ki, hogy egy divatbemutató során a manökenek szerzői jogi védelem alatt álló koreográfiát, szélsőséges esetben akár dramatikus színpadi művet mutassanak be,[154] de ez messze nem mondható általánosnak. Még inkább ez a helyzet a magazinok, online portálok fotóin szereplő modellek esetén, akiknél végképp hiányzik az interpretált irodalmi vagy művészeti alkotás. Fontos ugyanakkor, hogy az állókép is származhat védett előadásból (ilyen például a filmforgatáson készített ún. standfotó, vagy a színpadi előadásról készített fotó) és az ilyen fotón rögzített előadás védelem alatt is áll, azonban a fotózás, mint önállóan értelmezett alkotási folyamat során egy manöken csak rendkívül ritka esetben képes irodalmi vagy művészeti alkotást interpretálni.

A francia jog sajátos megoldást választ a manökenek előadóművészi jogból való kizárására: bár a szerzői jogi szabályok nem, a munkajogi szabályok kifejezetten megkülönböztetik az interpretáló előadóművészeket azoktól, akik teljesítménye egy áru vagy szolgáltatás

[153] Uo., 1. oldal
[154] PAVIS (2019) i.m., p. 350.

népszerűsítését szolgálja. Ez utóbbi körbe tartoznak a manökenek, akik akkor sem élvezhetnek előadóművészi jogi védelmet, ha egyébként végzettségük szerint előadóművészekről van szó.[155]

A manökenek, modellek munkája ugyanakkor teljesíti az előadóművészi védelem második feltételét, mivel színpadi jelenlétük a közönséggel megvalósított kommunikációt szolgálja. A divatbemutatók és más hasonló események mindeközben – az esetek túlnyomó többségében – szigorúan funkcionálisak maradnak annak érdekében, hogy a lehető legelőnyösebben mutassák be a kollekciót. Ez utóbbi körülményből az következik, hogy az előadóművészi védelem harmadik feltétele, a személyesség kifejezése jellemzően nem teljesülhet, mivel az ehhez szükséges „előadói" tér egyszerűen nem áll a manökenek rendelkezésre.

Mivel azonban az előadóművészi jogvédelem nem függ végzettségtől, a fentiek semmilyen módon nem korlátozzák annak lehetőségét, hogy egy manöken más helyzetben védett előadóművészi teljesítményt nyújtson.

6.10. Sportolók, sportteljesítmények

A sportmozdulatok – néhány kivételtől eltekintve – nem állnak szerzői jogi oltalom alatt. Miként arra Mezei Péter felhívja a figyelmet, a sport a szerzői joghoz hasonlóan a kreativitásra épít, azonban a sport és a szerzői jog kreativitása jelentősen eltér egymástól.[156] Az elemi sportmozdulatok jellemzően nem tekinthetőek az irodalmi és művészeti alkotások kifejezésnek („expression"), elsősorban azért, mivel azok alapvetően funkcionálisak, továbbá, mivel azokat az adott sportág szabályai és az emberi fizikum határai határozzák meg.[157] Egyes – jellemzően a gyakorlat művészi színvonalát is értékelő – sportágakban ugyanakkor az említett elemi mozdulatok olyan koreográfiává is összeállhatnak, amelyek összességükben már alkalmasak lehetnek a szerzői jogi oltalomra. Többségük mégis megreked az ötlet szintjén, mivel a mozdulatok önmagukon túlmutató jelentést nem hordoznak.[158] Ebből az következik, hogy a sportmozdulatok szerzői jogi oltalma inkább tartozik a kivételek közé. Ez a megállapítás a

[155] PAVIS (2019) i.m., p. 348.
[156] MEZEI Péter: *Copyright Protection of Sport Moves*, In Enrico BONADIO – Nicola LUCCHI (szerk): *Non-Conventional Copyright*, Edward Elgar, Cheltenham, 2018, p. 271-297. (https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2925195 – utoljára megtekintve 2021. február 25. napján)
[157] MEZEI (2018) i.m., p. 292.
[158] MEZEI (2018) i.m., p. 283.

tárgyalt téma szempontjából azért jelentős, mivel az előadóművészi oltalom első feltétele az, hogy az előadott mű az irodalmi, illetve művészeti alkotások körébe tartozzon, amelynek hiányában az előadás maga sem áll védelem alatt.

Az is elmondható továbbá, hogy a sportolók nem a közönségükkel, hanem legfeljebb a teljesítményüket pontozó zsűrivel kívánnak kommunikálni, céljuk a versenyprogram minél tökéletesebb bemutatása. Ez még akkor is igaz, ha a sportteljesítmény egyébként művészi elemeket is tartalmaz (ilyen például a talajtorna, művészi torna, versenytánc, a szinkronúszás, a jégtánc, a műkorcsolya, a síakrobatika, a snowboard félcső, de akár ide érthető a műrepülés is).

A helyzet megítélését sok esetben nehézzé teszi, hogy egyes sportesemények és például egy könnyűzenei koncert külsőségei sokszor nagyon hasonlítanak egymásra. Például a profi ökölvívó mérkőzések, az amerikai kosárlabda mérkőzések éppolyan hangsúlyosan építenek a hang- és fénytechnikára, mint egy popkoncert. A két típusú rendezvény a közönségből is sokszor hasonló reakciót vált ki, mindkettő a széles értelemben vett szórakoztatóipar része. Még bonyolultabbá teszik a helyzetet azok a sporteseményként meghirdetett rendezvények, amelyek valójában előre koreografált, imitált harcművészeti összecsapást visznek a közönség elé. E körbe tartoznak az ún. pankrátor összecsapások, amelyek éppúgy alaposan kidolgozott, részletesen begyakorolt mozgássort jelenítenek meg, mint egy táncelőadás (természetesen nem állítva a két műfaj esztétikai azonosságát).

Amint azonban az előadás célja a közönséggel való kommunikáció, maga a teljesítmény védetté válik. A védelem tehát nem attól függ, hogy a teljesítményt sportoló vagy hivatásos előadóművész nyújtja-e. A jogi védelem azonban nem csak a teljesítmény nyújtó személyétől, hanem az elvégzett mozdulatsortól sem függ. A jogi védelem – e körben – egyetlen dologtól függ, attól, hogy a teljesítmény nyújtásának mi volt a célja.

Gyakorlati példával élve, a műkorcsolyázó versenyprogramja nem tartozik a védett előadóművészi teljesítmények körébe. Azonban akár ugyanannak a programnak a versenyt követő gálán történő előadása már előadóművészi jogi oltalom alatt áll.

Az elmondottak az e-sportolók kapcsán is vizsgálhatók. Ma nem ismert olyan e-sport, amelynek gyakorlása irodalmi vagy művészeti alkotást eredményezne, így az előadóművészi oltalom első

feltétele ismét nem teljesül. Másrészről az e-sport, mindaddig, amíg arra sportként tekintünk, az analóg világ szabályait és jellegzetességeit adaptálja digitális környezetbe. Az e-sportoló célja tehát ellenfeleinek legyőzése és nem a nyilvánossággal való kommunikáció. Mindeközben az is elmondható, hogy az emberi mozdulatok digitális lenyomata tökéletesen alkalmas előadóművészi teljesítmények létrehozására, ebből következően a jogvédelmet nem a maga az eszköz, vagy digitális, esetleg virtuális valóság alkalmazása, hanem e technológiák konkrét felhasználási célja zárja ki.

II. Rész: Az előadóművészek személyhez fűződő jogai

1. Az előadóművészi személyhez fűződő jogokról általában

Az előadóművészi jogokon belül a személyhez fűződő jog teszi lehetővé az előadóművész számára annak ellenőrzését, hogy előadása miként jelenik meg a közönség előtt, az előadást miként kapcsolja személyéhez a közönség.[159] Miként azt Faludi Gábor a szerzők kapcsán kiemeli, a személyhez fűződő jogok a jogosult személyiségét nem általában, hanem a jogosultat az egyedi alkotáshoz való eszmei személyes viszonyában védelmezik.[160] Ez a megállapítás az előadóművészi jogok vonatkozásában is megállja a helyét. Az előadóművészi személyhez fűződő jog tehát nem a személyiségvédelem általános eszköze, hanem egy azt kiegészítő olyan jogintézmény, amely adott előadás és adott előadó viszonyrendszerében biztosít jogi oltalmat.

1.1. A személyhez fűződő jogok jelentősége és megjelenése

A névjog a szerzői jogvédelem talán legrégebbi eszköze, amelynek célja, hogy a művet a közönség annak tényleges alkotójához társítsa. A mű és szerzőjének társadalmi összekapcsolására vonatkozó igény messze megelőzte a modern szerzői jog 18. századi megjelenését. Ehhez képest akár meglepőnek is tűnhetne, hogy a szerzői személyhez fűződő jogok – a nemzetközi szakegyezmények körében – a Berni Uniós Egyezmény azon 6bis cikkén[161] alapulnak, amelynek eredeti szövegét a tagállamok csak a BUE 1928-as, római felülvizsgálata során fogadták el. A szerzői személyhez fűződő jogok nemzetközi története tehát még százéves sincsen.

Az előadóművészi személyhez fűződő jogok története természetesen még rövidebb. A szomszédos jogok nemzetközi alapdokumentumát, a Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia 1961-es tárgyalása során ugyan több állam képviselője[162] javaslatot tett a személyhez fűződő jogok szabályozására, erre végül csak 1996-ban, a WPPT elfogadásával került sor.[163] A nemzetközi közösség tartózkodása egyértelműen a jogi hagyományok

[159] ADENEY (2006) i.m., p. 1.
[160] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 118.
[161] FICSOR (2003) i.m., p. 44.
[162] Argentína, Mexikó. Lásd ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 85
[163] A Római Egyezmény előképeként kidolgozásra kerülő egyezmény-tervezetekről lásd részletesen Rasmus FLEISCHER: *Protecting the musicians and/or the record industry? On the history of neighbouring rights' and the role of Fascist Italy,* In Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 5 No. 3, pp. 327–343.

különbözőségére vezethető vissza, ugyanis a copyright hagyományokat őrző államok idegenkednek a személyhez fűződő jogok hangsúlyos megjelenítésétől. A másik oldalról azonban az is elmondható, hogy az előadóművészi személyhez fűződő jogok megkésett bevezetése önmagában is hozzájárult ahhoz, hogy kialakuljon, illetve állandósuljon a szerzők és az előadóművészek védelmi szintje közötti az a különbség, amelyet az alábbiakban részletesen bemutatok.

1.2. A személyhez fűződő jogok természete

A személyhez fűződő jogoknak kettős természete van, bizonyos esetekben kifejezett cselekvést, más esetekben a cselekvéstől való tartózkodást vár el a felhasználóktól. E két jelleg csak egymást kiegészítve, együttesen képes biztosítani az előadóművészek pozitív társadalmi beágyazódását.

Az előadások konkrét előadóhoz kapcsolása nem csak a társadalmi elismerés szempontjából, hanem az előadás megfelelő üzleti hasznosítása szempontjából is nélkülözhetetlen. Az előadók és együtteseik nevének feltüntetése e tekintetben a védjegyekhez hasonló funkciót tölt be,[164] mivel a nyilvánosság tagjai elsődlegesen az előadók nevének segítségével különböztetik meg a hasonló tevékenységet folytatókat egymástól.[165] Végső soron elmondható, hogy a személyhez fűződő jogok aktív részeleme a felhasználó részéről kifejezett cselekedetet vár el: a név feltüntetésével tegye lehetővé az előadó és előadásának összekapcsolását.

A személyhez fűződő jogok a másik oldalról annak védelmét szolgálják, hogy a már kialakult pozitív képet hamis, téves benyomások ne csorbítsák. Az előadóművészi jog e körben azt várja el a felhasználótól, hogy részint az előadó nevét ne társítsa olyan előadáshoz, amelyet nem ő készített, másrészt, hogy az elkészült előadást ne változtassa meg az előadó becsületére, hírnevére sérelmes módon.

Az előadóművészi személyhez fűződő jogok abszolút szerkezetűek, vagyis azok mindenkivel szemben érvényesülnek. E jogok továbbá kizárólag attól függnek, hogy maga az előadóművészi

[164] MEZEI (2020) i.m., 5. fejezet.
[165] A védjegyjogi oltalommal szemben azonban az előadóművészi névjog nem teszi szükségessé az igény előzetes regisztrációját, hatósági nyilvántartásba vételét. Ugyanakkor erősíti az analógiát, hogy a védjegyek mellett az előadóművészi névjog is egyfajta minőségi és műfaji garanciát jelent a nyilvánosság tagjainak.

teljesítmény védett-e. A másik oldalról megközelítve a kérdést, a személyhez fűződő jogok nem függnek népszerűségtől, sikerességtől, nem szükséges ahhoz igazolni az előadó meglévő társadalmi megbecsültségét sem.[166]

2. Az előadóművészi személyhez fűződő jogok nemzetközi és uniós alapjai

2.1. A név feltüntetése, az előadóművészi státusz elismerése a WPPT-ben

A WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciára előterjesztett javaslat – főleg annak B betűjelű változata[167] – mind szerkezetében, mind szövegében követte a BUE már említett 6bis cikkét.[168]

A név feltüntetésére vonatkozó, B jelű javaslat szövege	**A BUE 6bis cikkének szövege**
Article 5(1) Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall have the right to be *identified as the performer* of his performances (…)[169]	Article 6bis (1) Independently of the author's economic rights, and even after the transfer of the said rights, the author shall have the right *to claim authorship* of the work (…).

A konferencia jegyzőkönyvéből tudható, hogy a javaslatot széleskörű támogatás fogadta,[170] ami részben arra vezethető vissza, hogy a résztvevő államok jelentős része már ezt megelőzően is biztosított személyhez fűződő jogokat az előadóművészek számára.

---

[166] Paul TORREMANS: *Moral rights „revisited"*, In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (szerk): *Moral Rights in the 21st Century*, Group Larcier, Brussels, 2015, p. 47. E megállapítás mellett is igaz azonban, hogy a becsület, illetve jóhírnév sérelmének igazolására szükség lehet, különösen a copyright hagyományokat követő nemzeti jogokban. Lásd Johathan GRIFFITHS: *Moral right from a copyright perspective,* In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (2015) i.m., p. 83.

[167] Az előterjesztett két szövegjavaslat közül az A) jelű a név feltüntetésére vonatkozó jogot a zenei előadásokra, a B) jelű pedig az audio- és audiovizuális előadásokra rögzítette. A két változat kidolgozására azért volt szükség, mivel a diplomáciai konferenciát megelőzően nem volt döntés abban a kérdésben, hogy az előadóművészi oltalom csak a zenei, vagy a filmes tartalmakra is ki fog-e terjedni. Az előterjesztett javaslatok tehát ezen előkérdés kapcsán hozott döntést volt hivatott leképezni a személyhez fűződő jogok kapcsán. Lásd részletesen WIPO (1999) i.m., p. 246. és p. 262.

[168] FICSOR (2002) i.m., p. 616.

[169] WIPO (1999) i.m., p. 48

[170] Kifejezetten támogatta a javaslatot (a Main Committee I. ülésén tett felszólalások sorrendjét követve) Svédország, Németország, Finnország, Franciaország, Olaszország, Dánia, Kína, Argentína, Magyarország, Albánia, Csehország, Horvátország, Lettország, Szlovénia, Románia, Chile, Norvégia, Svájc, Hollandia, Spanyolország, Nigéria, Bolívia, Írország, Egyiptom, Belgium, Szenegál, Kolumbia, Venezuela, Mali, Ausztria, Kenya, Jamaica, Luxemburg, Honduras, Peru, Uruguay, Ghána. Nem támogatta a személyhez fűződő jogok bevezetését az Amerikai Egyesült Államok, az Egyesült Királyság, Tájföld, Szingapúr, Ausztrália, Izrael. Új-Zéland a fenntartás lehetőségének biztosításával támogatta a javaslatot. Lásd részletesen WIPO (1999), i.m., pp. 691-697.

A copyright hagyományú országok képviselői ugyanakkor – nem meglepő módon – amellett érveltek, hogy a szerződés ne szabályozza a személyhez fűződő jogokat. Az Amerikai Egyesült Államok képviselőjének fő érve az volt,[171] hogy az előadóművészek esetén egyáltalán nincsen szükség személyhez fűződő jogokra, mivel az elődök érdekeit a vagyoni jogok enélkül is megfelelően biztosítják. Az Egyesült Királyság képviselője amiatt ellenezte a javaslatot, mert a nagylétszámú együttesek esetén gyakorlati nehézséget eredményezhet a névfeltüntetési jog bevezetése.[172] Szingapúr képviselője azzal érvelt a személyhez fűződő jogok bevezetése ellen, hogy e jogokat nem biztosítja a Római Egyezmény sem, mint ahogyan a TRIPS Egyezmény sem teszi kötelezővé a BUE személyhez fűződő jogainak alkalmazását.[173] Végül Izrael képviselőjének állítása szerint a szerzői és előadóművészi jogosultak közötti különbségtételt úgy kell kifejezésre juttatni, hogy a személyhez fűződő jogok rendszerét fent kell tartani a szerzők számára, mivel ez a jog az előadóművészek esetén – álláspontjuk szerint – nem releváns.

A diplomáciai konferencián végül elfogadott 5. cikk (1) bekezdésére vonatkozó javaslatot az argentin küldöttség fogalmazta meg, elsősorban annak érdekében, hogy a copyright hagyományokat követő országok küldöttségei is befogadják a névfeltüntetési jogot a nemzetközi szerződés szövegébe.[174] A diplomáciai konferencián kompromisszumként elfogadott szöveg szerint „az előadóművész vagyoni jogaitól függetlenül és e jogok átruházását követően is, az előadóművészt hangokkal kifejezett élő előadásai, illetve hangfelvételeken rögzített előadásai tekintetében megilleti az a jog, hogy előadásainak előadójaként feltüntessék – kivéve, ha az előadás felhasználási módja ennek mellőzését elkerülhetetlenné teszi (…)”. A WPPT és a BUE angol nyelvű szövegeit elemezve látványosan demonstrálható, milyen messze került az előadóművészi névjog a kiindulási pontként alkalmazott szerzői szabálytól.

[171] WIPO (1999) i.m., p. 692.
[172] WIPO (1999) i.m., p. 692.
[173] WIPO (1999) i.m., pp. 693-694.
[174] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 493 és p. 693. Az Egyesült Királyság a személyhez fűződő jogokra vonatkozó rendelkezések elfogadásának feltételéül szabta a WPPT 22. cikk (2) bekezdése szerinti átmeneti rendelkezése elfogadását is. Lásd részletesen REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 305.

A WPPT 5. cikk (1) bekezdés	A BUE 6bis cikk (1) bekezdés
Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live aural performances or performances fixed in phonograms, have the right to claim to be identified as the performer of his performances, except where omission is dictated by the manner of the use of the performance (…)	Independently of the author's economic rights, and even after the transfer of the said rights, the author shall have the right to claim authorship of the work (…)

A legfontosabb döntés kétségkívül az volt, hogy a WPPT szabályozási köréből kiszorultak az audiovizuális előadások, így a névfeltüntetési jog is a hangokkal kifejezett élő és a hangfelvételben rögzített előadásokra szűkült. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy a „hangokkal kifejezett élő", illetve a „hangfelvételben rögzített" előadás fordulatok nem azonosak a zenei előadás fogalmával,[175] mivel az előzőek függetlenek attól, hogy az előadások zenei vagy más műfajú művek előadásai.

A diplomáciai konferencia résztvevői által elfogadott másik jelentős módosítás az volt, hogy a név feltüntetésére vonatkozó jogot mellőzhetővé tették azokban az esetekben, amikor a felhasználás módja a név feltüntetésének elhagyását elkerülhetetlenné teszi. Ez nem csupán az eredeti javaslathoz képest eredményez jelentős korlátozottságot, hanem a szerzőkre vonatkozó szabályokhoz képest is komoly szűkítést eredményez. A WPPT angol szövegéből az azonban még így is egyértelműen következik, hogy a „lehetetlenné teszi" fordulat a névfeltüntetés fizikai megvalósíthatatlanságára utal, nem pedig arra, hogy a gyakorlatban szokásos-e a közreműködő előadóművészek nevének megjelenítése. Tény, hogy a névjog gyakorlása – tekintettel az érintettek nevének hiteles összegyűjtésével, megjelenítésével összefüggő költségekre – időnként akkor sem áll a felhasználó érdekében, ha egyébként a nevek feltüntetésének műszaki vagy más gyakorlati akadálya nincsen. A WPPT alapján a kötelezettség ugyanakkor akkor is terheli a felhasználót, ha az adatok beszerzése akár jelentős adminisztrációs terhet ró rá, ezt a körülményt ugyanis a nemzetközi szerződés semmilyen módon nem értékeli.

[175] A tárgyalások során volt olyan tartalmú javaslat is, amely a zenei előadásokra korlátozta volna a védelmet. Lásd részletesen REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 313.

További különbség, hogy a BUE-ben alkalmazott „claim to authorship" fordulat helyett a WPPT az „identified as the performer" fordulatot alkalmazza. A WPPT-t elemző kommentátorok véleménye megoszlik abban a kérdésben, hogy az eltérő megfogalmazásnak van-e bármilyen jogi jelentősége. A diplomáciai konferencia előkészítésében jelentős szerepet vállaló, és a diplomáciai konferencia titkári feladatait ellátó Ficsor Mihály például nem tulajdonít a szöveges eltérésnek jelentőséget.[176] Erre lehet legalábbis következtetni abból a körülményből, hogy a szerzői és előadóművészi névjogok tartalmi különbözőségei között ezt az eltérést nem említi. Ehhez hasonlóan nem tulajdonít jelentőséget a szöveges eltérésnek Sam Ricketson és Jane C. Ginsburg közös kommentárja sem.[177] Elisabeth Adeney azonban azt állítja, hogy az előadóművészi jogok kapcsán alkalmazott „identified" fordulat lehetővé teszi a tagállamok számára, hogy a védelem szempontjából akár további feltételeket is alkalmazzanak.[178] Jelen sorok írója azzal az értelmezéssel ért egyet, amely nem tekinti érdemi módon különbözőnek a szerzők és az előadóművészek névfeltüntetési joga kapcsán alkalmazott fordulatokat.

A BUE és a WPPT azonban azonos logikát követ azonban abban, hogy nem teremtik meg a névfeltüntetési jog passzív párját, vagyis a téves, vagy hamis név feltüntetése elleni tiltakozás jogát.[179] Az előadó és előadásának tényeken nyugvó összekapcsolása a mesterséges intelligencia alkalmazásával generált előadások kapcsán kiemelt jelentőséget kap, erről a mintavételezésről szóló 14. fejezetben szólok részletesen.

A névfeltüntetés jogának alkalmazhatóságát a WPPT 5. cikk (2) bekezdése tovább korlátozza. Mint az az alábbi összevetésből látható, e szabályegyüttes mintáját ugyancsak a BUE vonatkozó szabálya biztosította.[180]

[176] FICSOR (2002) i.m., p. 617.
[177] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1255.
[178] ADENEY (2006) i.m., p. 156.
[179] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1256.
[180] WIPO (1999) i.m., p. 262.

A WPPT 5. cikk (2) bekezdése	A BUE 6bis cikk (2) bekezdése
The rights granted to a performer in accordance with paragraph (1) shall, after his death, be maintained, at least until the expiry of the economic rights, and shall be exercisable by the persons or institutions authorized by the legislation of the Contracting Party where protection is claimed. However, those Contracting Parties whose legislation, at the moment of their ratification of or accession to this Treaty, does not provide for protection after the death of the performer of all rights set out in the preceding paragraph may provide that some of these rights will, after his death, cease to be maintained.	The rights granted to the author in accordance with the preceding paragraph shall, after his death, be maintained, at least until the expiry of the economic rights, and shall be exercisable by the persons or institutions authorized by the legislation of the country where protection is claimed. However, those countries whose legislation, at the moment of their ratification of or accession to this Act, does not provide for the protection after the death of the author of all the rights set out in the preceding paragraph may provide that some of these rights may, after his death, cease to be maintained.

A WPPT magyar nyelvű szövege[181] szerint a személyhez fűződő jogok „legalább vagyoni jogai lejártának az idejéig a halála után is fennmaradnak, és ezeket azok a személyek vagy intézmények gyakorolhatják, akiket, illetőleg amelyeket arra annak a Szerződő Félnek a jogszabályai felhatalmaznak, ahol a védelmet igénylik."

A WPPT 5. cikk (2) bekezdésének mintájául szolgáló BUE 6bis cikk (2) bekezdésének ma hatályos szövegét az 1967-es stockholmi felülvizsgálaton fogadták el, amely három érdemi javaslatot tárgyalt a személyhez fűződő jogok tartama kapcsán. Az első javaslat szerint a személyhez fűződő jogok a szerző életében, a második szerint a vagyoni jogokra vonatkozó védelmi időn belül (vagyis a szerző halálát követően is), végül a harmadik szerint időbeli korlát nélkül lettek volna érvényesíthetők. A résztvevő országok képviselői végül azt a megoldást fogadták el, amely a szerző számára annak egész életében, majd azt követően legalább a védelmi idő végéig biztosította a személyhez fűződő jogokat.[182] Bár a személyhez fűződő jogok Egyezménybe foglalásáért a copyright hagyományú országok képviselő nem lelkesedtek, arra

[181] A Szellemi Tulajdon Világszervezete 1996. december 20-án, Genfben aláírt Szerzői Jogi Szerződésének, valamint Előadásokról és a Hangfelvételekről szóló Szerződésének kihirdetéséről szóló 2004. évi XLIX. törvény
[182] ADENEY (2006) i.m., p. 146.

vonatkozó igény a diplomáciai konferenciák jegyzőkönyve szerint nem merült fel, hogy a személyhez fűződő jogok gyakorolhatósága ne terjedjen ki legalább a szerző egész életére.

A WPPT-t elfogadó diplomáciai konferencia jegyzőkönyve szerint a résztvevők szándéka egyértelműen az volt, hogy az 5. cikk (2) bekezdése a lehető legszorosabban kövesse a BUE 6^{bis} cikk (2) bekezdését. Csakhogy a védelmi idő számítása az előadók esetén – szemben az alkotókkal – nem a halált követően, hanem a rögzítés évétől kezdődik. A védelmi idő számítására vonatkozó eltérő számítási módszer következtében egyáltalán nem ritka, hogy a hangfelvételek vagyoni jogainak védelmi ideje már az előadó életében lejár. A BUE említett cikkének szövegszerű átemelése a WPPT törzsébe ezért olyan jogértelmezési problémákhoz vezet, amelyet a WPPT elfogadásakor fel kellett volna oldani. A kérdést legmélyebben tárgyaló kommentár szerzője, Silke von Lewinski álláspontja szerint a WPPT 5. cikk (2) bekezdését akként kell helyesen értelmezni, mint ami az előadó egész életében biztosítja a személyhez fűződő jogokat, és azon túl is, amennyiben a vagyoni jogok védelmi ideje még nem járt le a halál pillanatában.[183]

A WPPT és a BUE szövegét összevetve nem vitatható, hogy a nemzetközi közösség végül az előadóművészi névjog védelmi szintjét jelentősen az alkotók védelmi szintje alá pozícionálta. A diplomáciai konferencia jegyzőkönyvét áttekintve ugyanakkor megállapítható, hogy sem a plenáris ülésen, sem a szakmai munka dandárját végző Main Committee ülésén nem hangzott el olyan érv, amely ezt a hátrányos megkülönböztetést igazolta, indokolta volna. Megítélésem szerint a védelem szintjének eltérő szabályozása már 1996-ban sem volt indokolható, a digitális technika térhódítása kapcsán pedig egyre kevésbé tartható fent az. A digitális technika a személyhez fűződő jogok kapcsán legalább két következménnyel járt ugyanis: megszűntette azt a korlátozottságot, amely egyes fizikai hordozók esetén korábban kizárta az érintett előadóművészek nevének feltüntetését, másrészt minden korábbinál könnyebbé tette az előadások utólagos módosítását, torzítását.

2.2. A név feltüntetése, az előadóművészi státus elismerése a Pekingi Szerződésben

A Pekingi Szerződés 5. cikke – az értelemszerű eltéréseket nem ideértve – szó szerint azonos rendelkezést tartalmaz az audiovizuális előadások előadói vonatkozásában, mint a WPPT.

[183] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., pp. 312-313.

A WPPT 5. cikk (1) bekezdése	A Pekingi Szerződés 5. cikk (1) bekezdése
Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live aural performances or performances fixed in phonograms, have the right to claim to be identified as the performer of his performances, except where omission is dictated by the manner of the use of the performance (…)	Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live performances or performances fixed in audiovisual fixations, have the right: (i) to claim to be identified as the performer of his performances, except where omission is dictated by the manner of the use of the performance (…)
A WPPT 5. cikk (2) bekezdése	**A Pekingi Szerződés 5. cikk (2) bekezdése**
The rights granted to a performer in accordance with paragraph (1) shall, after his death, be maintained, at least until the expiry of the economic rights, and shall be exercisable by the persons or institutions authorized by the legislation of the Contracting Party where protection is claimed. However, those Contracting Parties whose legislation, at the moment of their ratification of or accession to this Treaty, does not provide for protection after the death of the performer of all rights set out in the preceding paragraph may provide that some of these rights will, after his death, cease to be maintained.	The rights granted to a performer in accordance with paragraph (1) shall, after his death, be maintained, at least until the expiry of the economic rights, and shall be exercisable by the persons or institutions authorized by the legislation of the Contracting Party where protection is claimed. However, those Contracting Parties whose legislation, at the moment of their ratification of or accession to this Treaty, does not provide for protection after the death of the performer of all rights set out in the preceding paragraph may provide that some of these rights will, after his death, cease to be maintained.

A WIPO a diplomáciai konferencia jegyzőkönyvét közel tíz évvel annak lezárását követően sem publikálta még, így az elemzés szükségszerűen az alapjavaslat és az elfogadott normaszövegre támaszkodhat csak. Ugyanakkor a WPPT kapcsán leírt érdemi megállapítások a Pekingi Szerződés kapcsán is érvényesnek látszanak.

A két nemzetközi szerződés együttes hatására az előadóművészek ma – műfajtól függetlenül valamennyi – élő előadás, továbbá a hangfelvételben és az audiovizuális műben rögzített előadásaik kapcsán rendelkeznek a névfeltüntetés jogával a nemzetközi jog szintjén.

2.3. Az előadás egységéhez fűződő jog a WPPT-ben

A WPPT 5. cikke a névjogon kívül átfogja az előadás egységéhez fűződő jogot is. A szabályozás kiindulási pontjául, miként az az alábbi összevetésből is látható, ezúttal is a BUE 6^{bis} cikke szolgált.

Az előadás egységére vonatkozó, B jelű javaslat szövege	**A BUE 6^{bis} cikkének szövege**
Article 5(1) Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall as regards his live aural performances or performances fixed in phonograms have the right (…) to object to any distortion, mutilation or other modification or other derogatory action in relation to, his performances that would be prejudicial to his honor or reputation[184]	Article 6^{bis} (1) Independently of the author's economic rights, and even after the transfer of the said rights, the author shall have the right (…) to object to any distortion, mutilation or other modification of, or other derogatory action in relation to, the said work, which would be prejudicial to his honor or reputation.

A diplomáciai konferenciára előkészített tervezethez fűzött megjegyzések külön is hangsúlyozzák, hogy önmagában az előadás módosítása nem sérti az előadó személyhez fűződő jogát, csak akkor, ha az átalakítás az előadó becsületére, illetve hírnevére is sérelmes.[185] A tervezet értelmezése kapcsán ugyanakkor kiemelendő, hogy az alapjavaslat az előadás egységéhez fűződő joga mellett javaslatot tett a rögzített előadás átdolgozására („modification") vonatkozó vagyoni jog önálló jogcímen történő megteremtésére is.[186] Ez utóbbi rendelkezés végül nem kapott helyet a szerződésben, mivel a szakmai munka érdemi

[184] WIPO (1999) i.m., p. 48.
[185] WIPO (1999) i.m., p. 262. Lásd még FICSOR (2002) i.m., p. 617.
[186] WIPO (1999) i.m., p. 50.

részét végző Main Committee I. a rendelkezés törléséről határozott.[187] Az átdolgozási jog ennek megfelelően kiszorult a WPPT-ből, annak ellenére is, hogy az átdolgozás legalább annyira érinti az előadóművészeket, mint a szerzőket, és annak ellenére, hogy a szerzők esetében az átdolgozás joga a Berni Uniós Egyezményben biztosított kizárólagos jog.

A WPPT-nek a diplomáciai konferencián elfogadott szövege szerint „[a]z előadóművész vagyoni jogaitól függetlenül és e jogok átruházását követően is, az előadóművészt hangokkal kifejezett élő előadásai, illetve hangfelvételeken rögzített előadásai tekintetében megilleti az a jog […] hogy tiltakozzon előadásainak minden olyan torzítása, megcsonkítása vagy egyéb megváltoztatása ellen, amely hírnevére sérelmes lehet." E szabály fontos sarokköve az előadóművészi jogoknak, mivel a rögzített előadások utólagos módosítására nem csak lehetőség kínálkozott már 1996-ban is, hanem a stúdiótechnika elhagyhatatlan részének is tekintették azt a gyakorlatban.

Nem vitatható tény, hogy az előadás a legritkább esetben kerül olyan módon felhasználásra, ahogyan annak rögzítésére sor kerül. Az előadást a rögzítést követően legtöbbször egy sor olyan beavatkozás éri, amelynek célja a minőség javítása, az egymást követő előadásrészletek egységének megteremtése, esetleg a mű vagy az előadás új jelentésrétegeinek kifejtése. Egyes műfajok esetén ugyanakkor az előadás utólagos módosítása csekély jelentőségű marad, ezzel találkozunk például historikus zenei felvételek készítése esetén. Más műfajok esetén azonban a rögzítést szinte minden esetben jelentős átalakítások követik, ez a helyzet például a filmfelvételek esetén, ahol gyakorta még a felvételre sem lineáris sorrendben kerül sor. Ugyancsak ez a helyzet a popzenei felvételek esetén is, ahol a felvételt követően gyakorta effektezik a hangsávokat, korrigálják a hangmagasságot, módosítják a felvétel tempóját. Másként kifejezve elmondható, hogy elsősorban a rögzített előadások mutatnak sérülékenységet az előadó hírnevére sérelmes módosítások tekintetében.

A digitális technika ugyanakkor jócskán kínál lehetőséget az előadó hírnevét sértő beavatkozásra az élő előadások esetében is. Elsősorban a zenei területen, ezen belül is a könnyűzene területén az előadó által élőben megszólaltatott hangot számos effekttel modulálják annak érdekében, hogy a közönség az előre megtervezett hangképet érzékelhesse. Ez a technika

[187] Nem támogatta az új vagyoni jog bevezetését (a hozzászólások sorrendjében) például Dél Korea, Szingapúr, az Egyesült Királyság, Németország, az Egyesült Államok, Ausztria, Magyarország, Japán, Tájföld. WIPO (1999) i.m., pp. 664-666. és p. 768.

nem csak a hang színét, teltségét, hanem – az ún. autotune processzorok használatával – akár annak magasságát is befolyásolhatja. A digitális technika tehát mára alkalmassá vált arra, hogy a megszóltatott hang valamennyi fizikai jellegzetességét élő előadási helyzetben módosítsa. Az is elmondható, hogy az alkalmazott effekteknek csak kisebb részét szabályozza maga az előadóművész, jelentős részét a koncert lebonyolításában közreműködő hangmérnökök állítják be. Összességében tehát egyáltalán nem kizárt az élő előadás olyan befolyásolása, torzítása, amely akár az előadó hírnevére, becsületére is sérelmes lehet. Indokolt ezért az előadás egységét kiterjeszteni az élő előadásokra is.

A diplomáciai konferencia résztvevői két ponton térítették el a szerződés szövegét az alapjavaslattól, illetve ebből következően a mintaadó forrásul szolgáló BUE 6bis cikkétől. Az első módosítás szerint a WPPT végül nem tekinti az előadó személyhez fűződő joga megsértésének az előadás „*más olyan csorbítását*” („other derogatory action”), amely az előadó becsületére sérelmes. Ilyen a WPPT által nem értékelt csorbítást eredményezne, ha az előadás annak tényleges módosítása nélkül kerülne olyan kontextusba, amely végső soron alkalmas az előadó hírnevének sérelmére. Erre kerülhet sor például a változatlan tartalmú előadások politikai kampányokban való felhasználása esetén.

A második módosítás eredményeként az értékelési szempontok között csupán az előadó hírneve („reputation”) került megőrzésre, az előadó becsülete („honor”) e körből elhagyásra került. A diplomáciai konferencia titkári feladatait ellátó Ficsor Mihály álláspontja szerint ez utóbbi szabályozás célja elsősorban az volt, hogy a nemzetközi szerződés ne akadályozza meg az előadások parodizálását.[188] Ugyanakkor Ficsor Mihály azt is hozzátette, hogy aligha képzelhető el az előadás olyan módosítása, amely úgy sérti az előadó hírnevét, hogy mindeközben érintetlenül hagyja annak becsületét.

Miként arra Jörg Reinbothe és Silke von Lewinski közös kommentárja felhívja a figyelmet, az előadás egységének értelmezése során figyelembe kell venni azt a körülményt is, hogy a diplomáciai konferencia milyen érvek miatt vetette végül el az előadás átdolgozására vonatkozó vagyoni jog bevezetését. A delegációk túlnyomó többsége egyetértett azzal, hogy az átdolgozási jog bevezetése azért lett volna szükségtelen, mivel az átdolgozás elképzelhetetlen az előadás megváltoztatása („modification”) nélkül, amelyre azonban kiterjed az előadó

[188] FICSOR (2002) i.m., p. 618.

személyhez fűződő joga.[189] Ebből is következően – érvel Jörg Reinbothe és Silke von Lewinski – a „megváltoztatás" kifejezést szélesen kell érteni, és minden olyan beavatkozást e körbe tartozónak kell tekinteni, amelynek eredményeként a hangokkal kifejezett élő vagy hangfelvételben rögzített előadás bármely tekintetben megváltozik. Annak ugyanakkor nincsen jogi jelentősége, hogy az előadást analóg vagy digitális eszközzel változtatják meg, mint ahogyan annak sincs, hogy az előadás egésze, vagy csak egy része kerül módosításra.

Paradox módon a sérelem előidézéséhez arra sincsen szükség, hogy maga az előadás kerüljön átformálásra, jogilag értékelt módosításra kerül sor ugyanis akkor is, ha az előadást új kontextusba, környezetbe helyezik. Ilyen helyzetet eredményez például, ha egy romantikus műfajban hírnévre szert tevő énekes előadását – hozzájárulása nélkül – rockzenei vagy heavy metal zenére jellemző környezetbe telepítik. De ugyancsak erről van szó akkor, ha az előadáshoz – az előadó akarata ellenére – ahhoz nem illeszkedő, például hamis, más tempójú hangsávokat illesztenek. A módosítás továbbá még csak új elemek beillesztését sem teszi feltétlenül szükségessé, mivel jogilag értékelt módosítást eredményez a hangmagasságba vagy a tempóba való utólagos beavatkozás is.

Arra is Jörg Reinbothe és Silke von Lewinski kommentárja hívja fel a figyelmet, hogy a megváltoztatás fogalma nem csak a „jelentős", hanem az ilyennek nem minősülő, kis terjedelmű, kevéssé domináns módosításokat is felöleli. Ez egyértelműen következik abból a tényből, hogy az erre vonatkozó javaslat ellenére a diplomáciai konferencia nem fogadta be azt a javaslatot, amely a „jelentős" („serious") jelzővel korlátozta volna a jogilag értékelt megváltoztatások körét.[190]

A WPPT 5. cikke a „megváltoztatás" általános fogalma mellett kifejezetten utal annak két speciális, negatív tartalmú részelemére, a torzításra és a csonkításra is. A „csonkítás" az előadás valamely tartalmi részének eltávolítását jelenti (miközben az új elemek beillesztése is „megváltoztatás"), a torzítás pedig az előadás valamely jellegzetességének – az előadó hírnevét sértő – utólagos módosítását jelenti. Ezúttal is kiemelendő, hogy az előadásnak nem minden torzítása eredményezi az előadó személyhez fűződő jogának sérelmét, számos esetben az előadó által megtervezett hangkép ugyanis az előadás során generált jelek (hanghullámok)

[189] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 309.
[190] Uo., p. 310

befolyásolása eredményeként alakul ki. Ez a szándékolt beavatkozás lehet bármilyen effekt, így például torzító effekt alkalmazása is.

Fontos garanciális rendelkezés, hogy a személyhez fűződő jog iránti igény nem csak akkor gyakorolható, ha az előadás megváltoztatása ténylegesen sérelmes az előadó hírnevére. A védelem kiterjed a jogsérelemmel járó fenyegető helyzet megszüntetésére is, hiszen a WPPT e körben azt is elegendőnek tartja, ha a megváltoztatás „sérelmes lehet" („would be prejudicial") az előadó hírnevére.

A WPPT elfogadására olyan időpontban került sor 1996-ban, amikor a digitális technika sem az előállítás, sem a terjesztés tekintetében messze nem volt még olyan elterjedt, mint ma. A digitális technika, és főleg a mesterséges intelligencia új jellegű kihívásokat támaszt az előadás egységéhez fűződő joggal szemben. Ahogy a mintavételezésről szóló fejezetben részletesen bemutatom, az említett megoldások ugyanis alkalmasak arra, hogy az előadást úgy alakítsák át, kontextusát úgy módosítsák, hogy annak kontrollálására az előadóművésznek semmilyen gyakorlati lehetősége ne legyen. Nem csak a joggyakorlat, hanem a jogszabály sem tartalmaz ma még megnyugtató választ a felmerülő kérdésekre.

2.4. Az előadás egységéhez fűződő jog a Pekingi Szerződésben

Miként az előadóművészek névjoga kapcsán korábban bemutattam, a Pekingi Szerződés a WPPT-hez igazodó szabályokat tartalmaz. Igaz ez a megállapítás az előadás egysége kapcsán is, amelyet igazol az alábbi szövegszerű összevetés.

A WPPT 5. cikk (1) bekezdése	A Pekingi Szerződés 5. cikk (1) bekezdése
Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live aural performances or performances fixed in phonograms, have the right (…)	Independently of a performer's economic rights, and even after the transfer of those rights, the performer shall, as regards his live performances or performances fixed in audiovisual fixations, have the right: (…) (ii) to object to any distortion, mutilation or other modification of his performances that

to object to any distortion, mutilation or other modification of his performances that would be prejudicial to his reputation.	would be prejudicial to his reputation, taking due account of the nature of audiovisual fixations.

A diplomáciai konferencia a személyhez fűződő jogok tekintetében a WIPO titkársága által előterjesztett alapjavaslattal egyező szöveget fogadott el.[191] A Pekingi Szerződés 5. cikke két tekintetben tér el a WPPT-től. Elsőként kiemelendő, hogy az „élő" előadás mellől elhagyásra került a „hangokkal kifejezett" jelző, ez azonban a védelem tárgyából következett. Az ugyanakkor, hogy a hírnév sérelemének vizsgálata során az audiovizuális rögzítés jellegét is figyelembe kell venni azt eredményezi, hogy az előadóművészek jogérvényesítési lehetőségei érdemben szűkültek. A zenei felvételekhez képest a filmes utómunkába az előadóművészt sokkal kevésbé vonják be, vagyis az előadó sokkal kevésbé képes befolyásolni azokat az utólagos korrekciókát – jogi értelemben módosításokat – amelyek a végleges változat kialakulásához vezetnek. Mindaddig, amíg a módosításokat a film jellegéhez, a megformált szerep karakteréhez igazítva végzik el, az előadó csak igen szűk körben érvényesítheti személyhez fűződő jogát.

A szerződés 5. cikkéhez fűzött „közös nyilatkozat" betekintést enged abba, hogy a diplomáciai konferencia résztvevői milyen beavatkozásokat tekintettek az audiovizuális rögzítés jellegéhez igazodónak. E körbe tartozik az előadóművész által engedélyezett felhasználáshoz szükséges vágás, a hordozó által megkövetelt tömörítés, más formátumra való átírás, illetve az előadás más nyelvre történő szinkronizálása is. E cselekmények tehát önmagukban – és a nemzeti jog eltérő rendelkezése hiányában – mindaddig nem tekinthetők az előadóművész hírnevére sérelmes módosításnak, ameddig azokra az előadás engedélyezett felhasználásának megvalósítása érdekében kerül sor. A közös nyilatkozat azt is rögzíti, hogy már meglévő vagy új technológia, illetve médiumok használata nem minősül a szerződés értelmében módosításnak, így ezek alkalmazása nem sértheti az előadóművész személyhez fűződő jogát.

Mint korábban említettem, a WPPT a hírnév csekély mértékű sérelme tekintetében is megnyitotta a jogérvényesítés lehetőségét az előadók számára. Ezzel szemben a Pekingi Szerződés közös nyilatkozata szerint a jogérvényesítésre csak akkor nyílik lehetőség, ha az

[191] Basic proposal for the substantive provisions of the treaty to be considered by the diplomatic conference, p. 5. (https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/avp_dc/avp_dc_3.pdf, utoljára megtekintve 2021. május 14. napján)

előadó hírneve jelentős mértékű („substantial”) sérelmet szenvedett. A sérelmet objektív szempontok szerint kell továbbá megítélni.

Az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a digitális technika, és különösen az utóbbi egy-két évtizedben egyre gyakrabban alkalmazott motion capture technika, illetve a pár éve alkalmazott mesterséges intelligencia olyan beavatkozási lehetőséget teremtett a filmelőállító számára, amely még e szűk körben is lehetővé teszi az előadó hírnevére sérelmes beavatkozásokat. Más irányból megközelítve a kérdést arra a következtetésre lehet jutni, hogy a filmelőállító az előadóval egyetértésben meghatározott célokra használhatja fel csak az előadást, e cél elérése érdekében ugyanakkor nagy szabadsággal módosíthatja az előadást.

2.5. Személyhez fűződő jogok az Európai Unió tagállamai gyakorlatában

Az európai jogalkotó a WPPT szabályait az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelvvel (Infosoc irányelv) ültette át az európai jogba. Az Infosoc irányelv azonban a személyhez fűződő jogokra nem tért ki, mint ahogyan az Unió további irányelvei sem. Az Európai Unió működéséről szóló Szerződés (EUMSZ) 118. cikke rögzíti, hogy az uniós jogharmonizáció a belső piac létrehozásának és fenntartásának igényén nyugszik, amely hatáskör a vagyoni jogok tekintetében hoz létre uniós hatáskört. A jogirodalom is többnyire abból indul ki, hogy a szerzői és az előadóművészi személyhez fűződő jogok nem tartoznak az acquis communautaire körébe,[192] de ezt rögzíti az Infosoc irányelv (19) preambulumbekezdése is, amely szerint a „személyhez fűződő jogok nem tartoznak ezen irányelv hatálya alá.” Ezzel együtt is elmondható ugyanakkor, hogy az előadóművészi névfeltüntetés jog teljesen általános az Európai Unió területén belül, bár a tagállamok gyakorlatában esetenként jelentős különbözőségek azonosíthatóak.

Az Európai Unió tagállamainak nemzeti jogai abban is egységesek, hogy előadóművészi személyhez fűződő jogok horizontálisak, azok valamennyi előadóművészi tevékenységet lefednek. A névjog és az integritási jog ennek megfelelően minden vizsgált országban műfajtól függetlenül gyakorolható az élő előadásokra, továbbá a hangfelvételben, illetve audiovizuális

[192] Brigitte LINDNER: *The WIPO Treaties*, In Brigitte LINDNER – Ted SHAPIRO (szerk.)*: Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, p. 36.

műben rögzített előadásokra is.[193] Mivel jelen sorok írásakor az Unió nem tagja a Pekingi Szerződésnek, így a tagállamok formális csatlakozás nélkül alkalmazták a Pekingi Szerződés erre vonatkozó előírásait.

Végül európai jellegzetességként rögzíthető az is, hogy az előadóművészek számára biztosított személyhez fűződő jogok – néhány nemzeti jogtól eltekintve – mind terjedelmükben, mind pedig a védelmi idő hossza tekintetében elmaradnak a szerzők hasonló jogaitól.[194]

Mivel az előadóművészi személyhez fűződő jogok nemzetközi környezetben a szerzői szabályokon alapulnak, magától értetődő megoldásnak látszik a nemzeti jogokban egységes szabályozást kialakítani a szerzők és az előadóművészek számára. Ezt a megoldást mégis kevés európai uniós tagállam – Dánia[195], Finnország[196] és Svédország[197] – választotta csupán.

Bár első látásra csak kodifikációs technika kérdése, hogy az előadóművészi jogokról önálló bekezdések szólnak-e, vagy a szerzői személyhez fűződő jogokat rendelik megfelelően alkalmazni az előadókra, azonban valójában érdemi értékválasztást tükröz ez a megoldás. Mint korábban bemutattam a WPPT és a Pekingi Szerződés a BUE szabályaihoz képest szűkebb terjedelemben biztosítja a személyhez fűződő jogokat az előadóművészek számára. Azokban az országokban tehát, ahol a szerzők és az előadóművészek esetén azonos szabályokat kell alkalmazni, a két jogosulti csoport szükségszerűen azonos terjedelmű védelemben részesül mind a névjog, mind pedig az előadás egységéhez fűződő jog kapcsán.

2.5.1. A névjogra vonatkozó jog az Európai Unió tagállamai gyakorlatában

2.5.1.1. Névjog kiterjesztése a művésznév használatára

Sok uniós tagállam nemzeti joga sok esetben kifejezett szabállyal fogja át a művésznév (angol kifejezéssel élve: *stage name*) használatának lehetőségét. Ilyen szabályozás van például

[193] A francia szabályozás még ezen is túl megy, ugyanis az előadásokról szóló írásos beszámolók esetén követelmény az előadóművészek névfeltüntetése. Lásd ADENEY (2006) i.m., p. 213.
[194] Dominick LUQUER: *Position of the FIA,* In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (2015) i.m., p. 134.
[195] Act on Copyright, Art 3 és Art65(6).
[196] Copyright Act, Art 3 és Art45(7).
[197] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art3 és Art45.

Horvátországban,[198] Észtországban,[199] Németországban,[200] Írországban,[201] Csehországban[202] és Bulgáriában.[203] A szabályozás lényege, hogy az előadóművész névfeltüntetési jogát nem csak anyakönyvezett neve, hanem művészneve kapcsán is gyakorolhatja.

A művésznevek alkalmazása tekintetében egyik vizsgált nemzeti jog sem ír elő előzetes regisztrációs kötelezettséget, mint ahogyan a nemzeti szerzői jogi törvények nem kezelik az esetleg ütköző művésznevek kérdését sem. A horvát[204] és a német[205] jogszabály ugyanakkor kifejezett rendelkezéssel teszi lehetővé az anonimitás jogát is, vagyis azt, hogy az előadóművész – a közreműködésével készített előadások – tekintetében neve feltüntetésének elhagyását is megkövetelhesse a felhasználótól. Ennek elsősorban akkor lehet jelentősége, ha az előadó olyan műfajú vagy minőségű előadás elkészítésében vesz részt, amely tőle idegen és amely végső soron azzal a veszéllyel fenyeget, hogy elveszítheti közönsége egy részét.

2.5.1.2. Előadóművészi vélelem

Az uniós nemzeti jogok egy része – a szerzőségi vélelemhez hasonló módon – rendelkezik előadóművészi vélelemről. Az említett szabály szerint ellenkező bizonyításig azt kell az adott előadás előadóművészének tekinteni, akinek nevét a szokásos módon feltüntették az előadáshoz kapcsolva. E tekintetben tehát az előadóművészi vélelem a névfeltüntetés legközvetlenebb következménye. Ilyen előadóművészi vélelemre vonatkozó szabály létezik Horvátországban,[206] Németországban, [207] Finnországban [208] és Svédországban. [209] Az említett példák közül Németországban, Finnországban és Svédországban a szerzői vélelem megfelelő alkalmazását írja elő előadóművészek esetén is a jogalkotó, önálló előadóművészi rendelkezés csak a horvát jogszabályban azonosítható.

[198] Copyright and Related Rights Act, Art124.
[199] Copyright Act, Art 66(2).
[200] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 74(1).
[201] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 309(2).
[202] Copyright Act, Art 70(2).
[203] Law on the Copyright and Related Rights, Art 75(1).
[204] Copyright And Related Rights Act, Art 124(2).
[205] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 74(1).
[206] Copyright And Related Rights Act, Art 124(3).
[207] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 74(3) és 10(1).
[208] Copyright Act, Art 45(7) és 7(1).
[209] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art 45 és Art7.

A hivatkozott rendelkezések abban is közösek, hogy az előadóművészi minőséget a műpéldányon „szokásos módon” megjelenített név feltüntetéséhez kötik. Hagyományosan e körbe tartozik például a borító, a színlap, illetve a főcím.

2.5.1.3. Együttesekre vonatkozó eltérő szabályok

Miként a személyhez fűződő jogokat rögzítő nemzetközi szerződések elemzése kapcsán bemutattuk, az egyetlen valóban érdemi szakmai érv a névfeltüntetési jog bevezetése ellen az volt, hogy bizonyos esetekben előadóművészek nagyobb csoportja szükséges egy-egy előadás megvalósításához. A kamarazenekarok, szimfonikus zenekarok, kórusok előadásainak hasznosítása esetén valóban nem minden esetben elvárható követelmény a felhasználótól valamennyi előadó nevének feltüntetése.

Az említett probléma természetesen nem csak a zenei előadásokat érinti, mivel azonban a WPPT végül csak a hangokkal kifejezett élő és a hangfelvételben rögzített előadások vonatkozásában teremtett személyhez fűződő jogot, a tárgyaló delegációk is az ezekkel összefüggő esetekre koncentráltak. Az említett probléma azonban messze nem tekinthető általánosnak az alábbi okok miatt. A hangfelvételek túlnyomó többsége a könnyűzene műfajába tartozik, amelyek jellemzően kisebb, sőt gyakran kifejezetten kis előadóművészi apparátussal készülnek. Tehát a védett hangfelvételeknek eleve kis részét készíti olyan nagylétszámú előadóművészi együttes, amely kapcsán a kérdés egyáltalán felvethető. Másrészt, míg a névfeltüntetés valóban időnként gyakorlati nehézséget okozhat például egy rádiós sugárzás esetén, semmilyen gondot nem okozhat az például egy internetes felhasználás során. A névfeltüntetés jogát továbbá minden nehézség nélkül biztosítja a hangfelvétel fizikai példányának borítója (ún. bookletje[210]) is. Az azonosított probléma tehát csak az előadások egy kisebb csoportja esetén, ekkor is csak bizonyos jellegű felhasználás esetén jelentkezhet.

Ezzel együtt a WPPT és Pekingi Szerződés 5. cikk (2) bekezdéseinek első mondatai[211] lehetővé teszik a tagállamok számára, hogy a jog gyakorlására bizonyos körben eltérő szabályokat állapítsanak meg. Ez a felhatalmazás arra is lehetőséget ad, hogy a nemzeti jogok az

[210] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 308.
[211] Az előadóművésznek az (1) bekezdésben biztosított jogai, legalább vagyoni jogai lejártának az idejéig a halála után is fennmaradnak, és ezeket azok a személyek vagy intézmények gyakorolhatják, akiket, illetőleg amelyeket arra annak a Szerződő Félnek a jogszabályai felhatalmaznak, ahol a védelmet igénylik.

együtteseket ruházzák fel a névviselés jogával, amennyiben az együtteseket ugyanezen nemzeti jogok „személynek" vagy „intézménynek" tekintik. Ezt a lehetőséget – vagyis az előadóművészek jogának korlátozását – több nemzeti jog is kihasználja.

Az Európai Unió tagállamai közül például Németországban[212] sajátos szabályok érvényesülnek az együttesek vonatkozásában, ha a névfeltüntetés jogának egyedi érvényesítése a felhasználó számára rendkívüli erőfeszítést igényelne. A német szabályozás minden olyan formációt „együttesnek" tekint, amelynek több mint egy tagja van. Az említett esetben – tehát, ha a névjog gyakorlása a felhasználó számára rendkívüli erőfeszítést igényelne – a névjog gyakorlása az együttesre korlátozható,[213] kivéve, ha az előadónak különös méltánylást érdemlő érdeke fűződik saját nevének feltüntetéséhez. Ehhez hasonlóan a cseh szerzői jogi törvény szerint[214] a művészeti együttesek tagjaiként dolgozó előadóművészek – hacsak másként nem állapodnak meg – csak az együttes neve vonatkozásában gyakorolhatják a névfeltüntetés jogát. A bolgár jog más megközelítést alkalmaz, amely szerint[215] az együttesek nevét a kulturális miniszter által vezetett nyilvántartásban kell vezetni. Védelemben csak a nyilvántartásban szereplő együttesek nevei részesülnek, a védelem a tevékenység megszüntetését követő tíz évig illeti meg az együttest.

2.5.1.4. Tiltakozási jog az előadóművészi minőség téves feltüntetése miatt

Ahogy korábban írtam, a névfeltüntetési jognak nem csak aktív, hanem passzív formája is azonosítható. Ilyen passzív elemnek tekinthető az előadó részéről az anonimitás igénylése, de ugyancsak passzív formának tekinthető a téves vagy hamis névfeltüntetés elleni tiltakozás jogának megteremtése.

Ilyen rendelkezést találhatunk például az ír szerzői jogban,[216] amely szerint az előadóművész önálló jogcímen tiltakozhat, ha neve feltüntetésével olyan előadást tesznek elérhetővé a kereskedelmi forgalomban vagy olyan előadást közvetítenek a nyilvánossághoz, amely elkészítésében az érintett nem működött közre. Ehhez hasonló rendelkezést tartalmaz a belga

[212] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 74(2).
[213] UrhG 74(2) Haben mehrere ausübende Künstler gemeinsam eine Darbietung erbracht und erfordert die Nennung jedes einzelnen von ihnen einen unverhältnismäßigen Aufwand, so können sie nur verlangen, als Künstlergruppe genannt zu werden.
[214] Copyright Act, Art 70(2).
[215] Law on the Copyright and Related Rights, Art 83.
[216] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 314(1).

jog[217] is, amely ugyan a részletek kifejtése nélkül, de kifejezett rendelkezéssel tilalmazza egy előadás és adott előadó téves összekapcsolását.

Nyilvánvalónak látszik ugyanakkor, hogy ilyen aktív jog nélkül az általános személyiségi jogok is védelmet biztosítanak a hibás vagy téves előadói adat feltüntetése ellen. Sőt, akár a fogyasztóvédelmi szabályok is megfelelően alkalmazhatóak lehetnek, ha az előadás kapcsán olyan jelölést alkalmaz a felhasználó, amely alkalmas a fogyasztó megtévesztésére, a fogyasztói döntés befolyásolására. A hangfelvételek fizikai példányokon történt értékesítésének fénykorában például viszonylag gyakori volt, hogy a kiadással szerezhető haszon maximalizálása érdekében a népszerű előadók hangfelvételeit újra feljátszatták a közönség előtt ismeretlen – és ezért olcsón dolgozó – előadókkal, majd az így készült felvételeket az eredeti előadó neve alatt terítették a lemezboltokban.

2.5.2. Az előadás egységéhez fűződő jog az Európai Unió tagállamai gyakorlatában

2.5.2.1. Az integritási jog kiterjesztése az előadóművész becsületére

Ahogy arra korábban hivatkoztam, Dánia, [218] Finnország, [219] Svédország [220] egységes megközelítésben szabályozta a szerzők és előadóművészek személyhez fűződő jogait. E szabályozási logika következménye, hogy az előadóművészekre akkor is a szerzők esetén alkalmazandó szigorúbb szabályokat kell alkalmazni, ha azt egyébként a nemzetközi szerződések nem követelik meg. Mivel valamennyi említett nemzetközi szerződés minimumszabályokat tartalmaz, ehhez képest magasabb szintű védelmet természetesen bármely tagállam biztosíthat a jogosultak részére.

Ugyanakkor kifejezetten gyakori az is, hogy a szerkezetileg külön tartott előadóművészi szabályokat a nemzeti jogalkotó úgy alakította ki, hogy azok – a szerzőkhöz hasonlóan – átfogják az előadóművészek hírneve („reputation") mellett az előadók becsületét („honor") is. Ilyen szabályozás található például Horvátországban,[221] Észtországban,[222] Németországban,[223]

[217] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 34.
[218] Act on Copyright, Art 65(6).
[219] Copyright Act, Art 45.
[220] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art 45.
[221] Copyright And Related Rights Act, Art 124(4).
[222] Copyright Act, Art 66(2).
[223] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 75.

Litvániában, [224] Spanyolországban, [225] Belgiumban. [226] E megközelítés messzemenőkig figyelembe veszi, hogy az előadóművészek sok tekintetben közelebb állnak a szerzőkhöz, mint bármely más szomszédos jogi jogosulthoz, ezért az előadók jogait is inkább a szerzőkhöz, mint bármely más jogosulti csoporthoz szükséges közelíteni.

Az Európai Unió fent nem említett tagállamainak nemzeti joga jellemzően szorosan követi a nemzetközi szerződések szabályait. Ez a megközelítés azt eredményezi, hogy ezek az országok nemzeti joguk szintjén reprodukálják azt a helyzetet, amelyben az előadóművészek szűkebb terjedelmű védelemben részesülnek, mint az alkotók.

2.5.2.2. Az integritási jog kiterjesztése az előadás „más csorbítására"

Ahogyan arra korábban utaltam, a WPPT az integritási jog védelme köréből kivonta az előadások „más olyan csorbítását" („other derogatory action"), amely az előadóművész hírnevére sérelmes. Az uniós tagállamok jelentős része ezt az előadókra hátrányos különbségtételt – érthető okokból – indokolatlannak tekintette, és nemzeti jogában a „más csorbítás" fordulatát visszaemelte a tilalmazott magatartások körébe.

Ilyen szabályozást találhatunk például Horvátországban, [227] Észtországban, [228] Németországban, [229] Írországban, [230] Lettországban, [231] Litvániában, [232] Spanyolországban, [233] Belgiumban,[234] és Bulgáriában.[235]

A bolgár szabályozás[236] egészen a végletekig bővíti az integritási jogot azzal a megoldással, hogy az előadásoknak nem csak az előadó hírnevére vagy becsületére sérelmes módosításai esetén biztosít igényérvényesítési lehetőséget, hanem az előadás bármilyen módosítása esetére.

[224] Law on Copyright and Related Rights, Art 52(1).
[225] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 113(1).
[226] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 34.
[227] Copyright And Related Rights Act, Art 124(4).
[228] Copyright Act, 1992, Art 66(3).
[229] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 75.
[230] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 311(1).
[231] Copyright Law, Art 48(2).
[232] Law on Copyright and Related Rights, Art 52(1).
[233] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 113(1).
[234] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 34.
[235] Law on the Copyright and Related Rights, Art 75(2).
[236] Law on the Copyright and Related Rights, Art 75(2).

A szabály kifejezetten azt rögzíti, hogy a rögzített előadást annak eredeti formájában szükséges megőrizni és hasznosítani. Ez a megoldás még a WPPT eredeti szövegében szereplő átdolgozási jognál is szélesebb jogot biztosít az előadóknak. Ugyanakkor az olasz szabályozás[237] az integritási jogot nem valamennyi felhasználás, hanem csupán az előadás nyilvánossághoz közvetítése és többszörözése kapcsán biztosítja az előadóművészek számára.

Az integritási jog sajátos, említésre érdemes értelmezését mutatja továbbá a spanyol szerzői jogi törvény,[238] amely az előadóművész kifejezett engedélyét teszi szükségessé abban az esetben, ha rögzített előadását a saját nyelvére kívánják utóbb szinkronizálni. Az említett szabály szerint tehát a személyhez fűződő jog azt az esetet is átfogja, amikor a módosítás nem érinti hátrányosan az előadó hírnevét, becsületét. A spanyol jogalkotó e megoldással reagált arra a helyzetre, hogy a spanyol audiovizuális piac – elsősorban politikai, illetve történeti okok miatt – hagyományosan szinkronizáló jellegű. A spanyol szinkronipar a Franco féle diktatúrában erősödött meg,[239] amikor a központosító hatalom részben a szinkron kötelezővé tételével akadályozta meg az ideológiájával ütköző külföldi filmek spanyolországi terjesztését.[240]

2.5.3. Szerzői és előadóművészi személyhez fűződő jogok viszonya

A vizsgált országok egy kivétellel nem állítanak fel erősorrendet a szerzői és előadóművészi jogok gyakorlása tekintetében. A megoldás azt eredményezi, hogy a két jogosítványcsoport párhuzamosan gyakorolható, függetlenül attól, hogy egyik érvényesítése milyen eredményre vezet a másik jogosulti csoport vonatkozásában.

A francia nemzeti jog azonban kifejezett rendelkezést tartalmaz arról, hogy a szomszédos jogok gyakorlása nem eredményezheti a szerzői jogok gyakorlásának csorbulását.[241] Az Elizabeth Adeney által ismertetett Adam de Villiers c Sté TF ügyben az előadóművész kifogásolta a

[237] Law for the Protection of Copyright and Neighbouring Rights, Art 81(1).
[238] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 113(2).
[239] A magyar szinkron kialakulása és megerősödése hasonló körülmények között zajlott le. Az Országgyűlés az 1935. évi XIV. törvénycikkel rendelte el, hogy a mozikban – a filmek akkori egyetlen felhasználási helyén – a „magyarnyelvű hangos mozgófényképek (hangosfilmek) megfelelő arányban előadásra kerüljenek". A magyar szinkron történetét lásd DALLOS Szilvia: *Magyar hangja – A szinkronizálás története*, Nap Kiadó, Budapest, 2018, pp. 22-37.
[240] M. Carmen Gil ARIZA: *A case study: Spain as a Dubbing Country*, In Translation Journal, July 2004 (https://translationjournal.net/journal/29movies.htm; utoljára megtekintve 2021. április 25. napján)
[241] Art L 211-1. Lásd ADENEY (2006) i.m., p. 214.

közreműködésével készített film új vágatának elkészítését. A film szerzői az erőszakos jelenetek elhagyásával készített változatot jóváhagyták annak érdekében, hogy a film a fiatalabb közönség számára is bemutatható legyen. A bíróság döntése szerint ugyanakkor mivel az előadóművészi jogok gyakorlása nem eredményezheti a szerzői jogok csorbítását, ezért az előadóművész csak akkor akadályozhatja meg az új vágat nyilvánosságra hozatalát, ha az egyben az előadás becsületére vagy hírnevére sérelmes módosítást tartalmaz. E körülmény fennálltának bizonyítása ugyanakkor az előadó érdekkörébe tartozik. A bíróság megítélése szerint a színész dialógusait nem érintő vágat nem eredményezett jogsérelmet az előadóművész oldalán.[242]

[242] Uo., p. 214.

3. Előadóművészek személyhez fűződő joga Magyarországon

Magyarországon az előadóművészek ma ismert személyhez fűződő jogait a Római Egyezmény szabályainak 1994-es átültetésével egyidejűleg vezette be a nemzeti jogba a jogalkotó.[243] Tette ezt annak ellenére, hogy a Római Egyezmény szabályozási körén kívül estek a személyhez fűződő jogok. Az említett jogszabály miniszteri indokolása az új jog kapcsán meglehetősen tömören fogalmazott: „A javaslat rendelkezik az előadóművészek személyhez fűződő jogairól is, ilyenként ismerve el a név feltüntetésének a jogát, valamint az előadás eltorzításával szembeni védelem jogát. A Római Egyezmény ugyan e jogokról nem rendelkezik, a nemzetközi jogfejlődés azonban elismerésük irányában halad (50/A. §).”

Az 1999-es szerzői jogi törvény elfogadásakor a névjogra vonatkozó rendelkezéseket változtatás nélkül vette át a jogalkotó a 1969. évi szerzői jogi törvényből, e szabályok továbbá azóta sem változtak.

Az előadás egységére vonatkozó jog a szerzői analóg szabály mintája alapján készült, azonban ekkor még a két rendelkezés között érdemi eltérés mutatkozott, az előadóművészek hátrányára. [244] A jogalkotó később több ízben is módosította az integritási szabályt, megteremtette annak szerzői szabályokkal való összhangját is, azonban a módosítások mögött elsősorban jogelméleti megfontolások álltak, a változtatásokat nem visszatérő jellegű jogértelmezési problémák indokolták.

A magyar jogalkotó a szerzői és szomszédos jogokat szerkezetileg szétválasztotta egymástól, ez a megközelítés a személyhez fűződő jogok esetén is érvényesül. Ennek megfelelően a szerzők és előadóművészek névfeltüntetési jogaira vonatkozó szabályok párhuzamos, egymással interakcióban nem álló szabályegyüttest alkotnak az Szjt.-n belül. E jogtechnikai megoldásnak előnye legfeljebb annyi van, hogy az előadóművészi személyhez fűződő jogok könnyebben fellelhetőek a jogszabályban. Hátránya ugyanakkor, hogy a megoldás a szerzők és

[243] Lásd egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi jogszabályok módosításáról szóló 1994. évi VII. törvény 18. §-a. A személyhez fűződő jogok rövid történeti áttekintése során azonban érdemes röviden utalni arra, hogy az 1921-es szerző jogi törvény (1921. évi LIV. törvénycikk) 8. §-a a hangfelvételben rögzített előadásokat átdolgozásnak tekintette, ekként pedig az elvi esélye annak is megvolt, hogy az előadók szerzői személyhez fűződő jogokat gyakoroljanak.

[244] Régi Szjt. 10. § A szerző személyhez fűződő jogát sérti művének minden jogosulatlan megváltoztatása vagy felhasználása. Régi Szjt. 50/A. § (2) Az előadóművész személyhez fűződő jogát sérti előadásának eltorzítása.

előadóművészek közötti különbségeket hangsúlyozzák, noha a védelem azonos célokat szolgál, a védelem alanyai – főleg egyes zenei műfajok esetén – pedig igen nagy átfedést mutatnak.

A szabályok hermetikus elkülönítése azonban még így sem valósítható meg. Ennek oka, hogy a személyhez fűződő jogok átruházási tilalmát, illetve a személyhez fűződő jogokról való lemondási tilalmat kimondó 9. § (2) bekezdés nem a szerzői személyhez fűződő jogokat szabályozó II. fejezetben, hanem az általános rendelkezéseket tartalmazó I. fejezetben került elhelyezésre, ez szükségszerűen kiterjed az előadóművészekre is.

3.1. Az előadóművészi névvédelem határai

3.1.1. Az Szjt.-ben kifejezetten biztosított vagyoni jogok

Az Szjt. 75. § (1) bekezdése szerint az előadóművészi névjogi igény csak a szerzői jogi törvény 73. § (1) bekezdésében nevesített hasznosítások esetén érvényesíthető. A különbségtétel a szerzői és előadóművészi vagyoni jogok szabályozási logikájából következik, azonban a személyhez fűződő jogok vonatkozásában a különbségtétel fenntartása megkérdőjelezhető. Miként arra Tomori Pál felhívja a figyelmet, a hivatkozott szabály csak kiterjesztő módon értelmezhető a WPPT-vel összhangban álló módon: akként, hogy az előadóművészi személyhez fűződő jogok a 73. § (1) bekezdésében meghatározott kizárólagos vagyoni jogok mellett a törvény egyéb szakaszaiban rögzített vagyoni jogok kapcsán is érvényesítendők.[245] Ekként az előadóművészt nyilvánvalóan megilleti a névviselés joga például a rögzített előadások Szjt. 77. §-a szerinti nyilvánossághoz közvetítése, 78. §-a szerinti haszonkölcsönbe adásakor, noha a felhasználások kapcsán az előadóművészek jogait nem az Szjt. 73. §-a határozza meg. Még ez az értelmezés sem biztosítja azonban a névviselési jog valamennyi hangokkal kifejezett élő előadásra való kiterjesztését, miközben a WPPT 5. cikke szerint a tagállamok legalább ezt kötelesek biztosítani.

Ehhez képest az előadás integritása tekintetében az előadóművészi vagyoni jogokra való utalást nem tartalmazza az Szjt., amelyből az következik, hogy az kiterjed az előadás azon hasznosításaira is, amely kapcsán önálló kizárólagos jogot nem hozott létre az Szjt.

[245] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 499.

Az a tény, hogy az Szjt. a névjog tekintetében csak kiterjesztő jogértelmezés útján biztosítja a nemzetközi szerződéseknek való megfelelést, elbizonytalaníthatja a joggyakorlatot. Mivel a hatályos jogszabály változatlan formában való megőrzéséhez valós jogpolitikai ok nem fűződik, a jogalkotónak e tekintetben módosítania kellene a jogszabály szövegét.

3.1.2. A felhasználás jellege

Az előadóművészek névviselési joga a felhasználás jellegétől függő, ahhoz igazodó módon került átültetésre a magyar jogba 1994-ben. Ebben az időszakban a szerzői névviselési jog ezzel analóg korlátokkal nem rendelkezett a törvény szövegében, bár a gyakorlatban a szerzői névfeltüntetés gyakorlata is igazodott a felhasználás jellegéhez. Benárd Aurél ezt a jellegzetességet az „impossibilia nemo tenetur" elvből vezette le.[246] A jogalkotó tehát 1994-ben a szerzők esetén kialakult *gyakorlathoz,* és nem a jogszabály *szövegéhez* igazodó módon vezette be az előadóművészi névjogot. Az eltérő szabályozást a jogalkotó 1999-ben szüntette meg, amikor a szerzői névjog esetén is megjelenítette az Szjt. szövegében a névjog felhasználás jellegéhez igazodó gyakorlására vonatkozó elvárást.

Miként azt korábban már bemutattam, a WPPT a névfeltüntetés jogának korlátját azonban némileg eltérő nézőpontból határozza meg. E szerint a név feltüntetése akkor hagyható el, ha a felhasználási módja lehetetlenné teszi azt. A nemzetközi szerződés tehát a névfeltüntetés műszaki megvalósíthatóságát tekinti elsődlegesnek, a magyar jogszabály ettől – a jogosultak hátrányára – eltérve a felhasználás jellegét tekinti fő szempontnak. Az Szjt. szabálya csak akkor értelmezhető a nemzetközi szerződéseknek megfelelően, ha a felhasználás jellegét nem a felhasználói szokásoknak, hanem a névfeltüntetés megvalósíthatóságának feleltetjük meg.

3.1.3. Névfeltüntetés részletek és idézetek esetén

A szerzők névjogára vonatkozó Szjt. 12. §-a a teljes művek mellett a művek részleteit és az idézés esetét külön is kiemeli. A szabad felhasználásokra vonatkozó fejezeten belül szintén kifejezett rendelkezés szól az idézetek (tehát a mű azonosítható részletének felhasználása) esetére is, amelyet az Szjt. 34. §-a tartalmaz. Ezzel szemben az Szjt.-ben olyan szabály nem található, amely az előadóművészi teljesítmények részlete esetén is kifejezett rendelkezéssel

[246] BENÁRD Aurél és TÍMÁR István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve,* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, p. 104.

biztosítaná az előadóművészi névjog gyakorlását. Ennek oka, hogy a névviselési jogot rögzítő 75. § e kérdésről hallgat, a szabad felhasználási fejezet részletszabályait – e tekintetben – a jogalkotó nem terjesztette ki az előadóművészekre. Vagyis miközben a névjog a szabad felhasználások esetén is meg kell, hogy illesse a jogosultakat, erre vonatkozó kifejezett rendelkezést csak a szerzők esetében tartalmaz az Szjt.

A hátrányos megkülönböztetés feloldásaként az Szjt. 16. § (1) bekezdése kínálkozik, amely szerint a szerzői jogvédelem nem csak a teljes műre, hanem annak azonosítható részeire is kiterjed.[247] Mivel e szabály a szomszédos jogi jogosultak esetén is alkalmazandó általános tartalmú rendelkezés, ezért a gyakorlatban a névjog az előadóművészeket is megilleti az előadás azonosítható részletének felhasználása esetén is. A névfeltüntetés joga csak úgy érheti el célját, ha az a teljes előadáson kívül a részletek, idézetek felhasználására is kiterjed, hiszen az előadás és előadóművésze közötti személyes kapcsolat a teljes előadások és azok azonosítható részletei között egyformán jelentkeznek. Ezt támasztja alá Tomori Pál is, akinek álláspontja szerint a név feltüntetésének joga az előadóművészt akkor is megilleti, ha az adott felhasználás az Szjt. rendszerében szabad felhasználásnak minősül, ekként pedig arra engedély kérés, illetve díjfizetés nélkül kerül sor.[248] Ezzel együtt kifogásolható az a jogi megoldás, amely bármilyen indokolás nélkül tesz különbséget a névfeltüntetés joga feltételeiben a szerzők és az előadóművészek között.

3.1.4. Művésznév használatára vonatkozó szabályok, együttes nevének védelme

Szemben a szerzői jogosultakkal, az Szjt. az előadóművészek esetén nem tesz említést a művésznév használtára, illetve az anonimitás jogára. Mivel azonban az Szjt. 3. § (1) bekezdése alapján felhívott Ptk. 2:49. §-a alapján az előadóművészek is jogosultak művészeti tevékenységet felvett névvel is folytatni,[249] e különbség nem bír gyakorlati jelentőséggel. Érdemes azonban megjegyezni, hogy a művésznév tömeges használata épp a populáris kultúra előadóművészei között terjedt el leginkább. A jogalkotó tehát épp azon jogosulti csoport esetén nem hozott kifejezett rendelkezést a művésznév használata kapcsán, amely a leggyakrabban él a művésznév használatának lehetőségével.

[247] Az Szjt. 16. § (1) értelmezése kapcsán lásd: BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., p. 29.
[248] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 499.
[249] Ezzel azonos szabályozást tartalmazott a régi Szjt. 3. §-a, illetve a Vhr. 9. § (1) bekezdése alapján felhívott régi Ptk. 77. §-a is.

Sem a szerzői jogi hagyományok, sem nemzetközi szerződések, sem pedig más okok nem indokolják, hogy a magyar jogalkotó a szerzők és az előadóművészek művésznév-viselésére bármilyen szempontból eltérő szabályokat tartson fenn. Álláspontom szerint a jogalkotó a szerzők és az előadók között jól-rosszul értelmezett hierarchia konzerválása érdekében, valós gyakorlati következmény nélkül, szimbolikus célokat követve szövegezte eltérően meg a szerzők és előadók névviselési jogát.

A Ptk. hivatkozott szabályaiból következően a művésznév használata sem hatósági bejegyzéstől, sem hatósági engedélytől nem függ, annak korlátja ugyanakkor, hogy nem sértheti más lényeges jogi érdekét,[250] illetve nem lehet összetéveszthető korábban is hasonló tevékenységet folytató személy nevével.[251] A hatósági vagy más nyilvántartás hiánya számos gyakorlati nehézséget és bizonytalanságot eredményez. Még a jóhiszemű előadóművész is egy sor esetben csak a névjoggal kapcsolatos igény érvényesítésekor szembesül ugyanis azzal, hogy az általa választott művésznevet más korábban már elkezdte használni. Mivel azonban – főként professzionális produkciók esetén – a művésznév bevezetése jelentős befektetést igényel, ez a bizonytalanság jelentős kockázatot jelent az előadóművészek számára. A globalizált világban ráadásul egyre többször fordul elő, hogy nagyobb tőkével rendelkező előadóművészek – a saját szempontjaikból érthetően – a világ minden országában igyekeznek kizárólagosságot szerezni művésznevük használatára.

A szerzői névjoghoz viszonyítva jelentős korlátozottságot eredményezett az előadóművészek tekintetében a kollektív műfajokra vonatkozó azon rendelkezés beiktatása, amely a névjogot az együttesre [252] és a főbb közreműködőkre szűkítette. A magyar jogalkotó – a német jogszabályhoz hasonlóan[253] – e körben egyetlen szempontot vizsgál, nevezetesen azt, hogy az előadás ne szóló jellegű legyen. A magyar jogi környezet mindeközben adós marad az „együttes” fogalmának – akár csak miniszteri indokolás körébe tartozó – meghatározásával. Szélsőséges esetben mindez azt eredményezi, hogy egy kétszerzős, két szólamú mű előadása esetén a szerzők mindegyike önállóan is jogosult a névfeltüntetés jogának gyakorlására, ugyanakkor a két előadóművész csak az együttesük nevének megjelenítését igényelheti. A

[250] Ptk. 2:49. § (1) bekezdés.
[251] Ptk. 2:49. § (2) bekezdés.
[252] A névjog ebben az esetben is önállóan illeti meg a főbb közreműködőket.
[253] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 74(2).

szerzők és az előadóművészek közötti ezen különbségtételt azonban jogi érvek nem támasztják alá. Miként arra korábban utaltam, a valóban létező gyakorlati nehézségek ráadásul nem általában függnek össze a kollektív műfajokkal, azok csak bizonyos kollektív előadások bizonyos típusú felhasználása esetén jelentkeznek. E körben kiemelendő továbbá, hogy az „együttes" műfajfüggetlen fogalom, az a zenei kollektívákon túl felöleli az állandó név alatt működő színházi, táncos és más előadóművészi csoportokat is.

Mivel az együttesek által megvalósított előadások esetén a névjog az együttes nevének feltüntetésére terjed ki elsősorban, vizsgálandó annak kérdése is, hogy a magyar jog milyen kereteket teremt e kérdésben. Az Szjt. anyajogaként funkcionáló Ptk. természetesen ebben az esetben is alkalmazandó, de a jogalkotó még a Ptk.-ban is adós maradt az együttesek névviselési jogának kifejezett kimondásával. A Ptk. rendszerében a természetes személyek személyiségi joga a jogi személyekre is csak külön rendelkezés [254] útján terjednek ki. A művészeti tevékenységet folytató együttesek – főleg a könnyűzene területén – ugyanakkor jellemzően nem rendelkeznek jogi személyiséggel. [255] A névviselési jog ebből is következően nem is az együttest, mint a művészeti élet szereplőjét, hanem az együttes tagjaként működő előadóművészeket illeti meg mindaddig, amíg az együttes maga jogi személyiséggel nem rendelkezik. Az Szjt. elemzett rendelkezése ezzel összhangban nem is az együttest jogosítja a névviselésre, mindössze annyit rögzít, hogy együttesek érintettsége esetén a névjog az együttes nevének feltüntetésére terjed ki.

Mivel a művésznevek a természetes személyek nevéhez hasonlatosak, azzal azonos terjedelmű védelmet élveznek Magyarországon, ezért az együttese neve akkor is védelem alatt áll, amikor az együttes már feloszlott. Miközben a jogi személyiséggel nem rendelkező együttesek jogképessége egyébként is megkérdőjelezhető, egy már nem is létező együttes jogképessége mellett senki nem érvel. A már feloszlott együttes egykori tagjai azonban továbbra is igényelhetik a Ptk. rendelkezései útján, hogy egy azonos vagy hasonló tevékenységet végző másik együttes neve ne legyen összetéveszthető az ő együttesük nevével. A hazai gyakorlatban az együttesnevek egyértelmű megkülönböztetésére többnyire minden olyan módszer alkalmas, amely a természetes személyek elhatárolását biztosítaná. Ennek megfelelően egy egy-két betűs megkülönböztető toldat vagy a „Memory Band" kifejezés használata esetén a névhasználat nem kifogásolható, a művésznevek használatára vonatkozó jogcím alapján.

[254] Ptk. 3:1. § (4) bekezdés.
[255] A jogi személyek személyhez fűződő jogaikat a Ptk. 3:1. § (3) bekezdése megnyugtató módon rendezi.

A hazai jogirodalom alig-alig ismer olyan ítéletet, amely az együttes névviselésével függött volna össze. A kommentárokban széles körben elemzett BH1979.411 ügyben a bíróság – a régi Ptk. alapján ítélkezve – azt állapította meg, hogy a névviselés joga „nemcsak egy-egy személyt, hanem az együtteseket is megilleti". A bíróság azt is megállapította, hogy a vonósnégyes három tagja akkor is jogosult a korábbi nevet használni, ha az együttes negyedik tagját lecserélték. Ezzel analóg kúriai döntés nem ismert ugyanakkor sem a rendszerváltás utáni időszakból, sem az új Ptk. alapján.

Az együttesek által létrehozott előadások esetén az együttes neve mellett a „főbb közreműködők" önállóan is igényelhetik nevük feltüntetését. Az Szjt. azonban semmilyen támpontot nem ad arra vonatkozóan, hogy kit vagy kiket kell „főbb közreműködőnek" tekinteni. Az azonban az Szjt. nyelvtani értelmezéséből következik, hogy egy előadásnak több főbb közreműködője is lehet, hiszen a jogszabály ezt a fordulatot többesszámban alkalmazza. A gyakorlatban főbb közreműködőnek minősülnek az ún. vezető előadóművészek, vagyis mindazon előadók, akikkel az előadást a nyilvánosság tagjai azonosítják. E körben kell megemlíteni a hangszeres szólistákat, a karmestert, a karnagyot, a filmek főszereplőjét, a sugárzott élő előadások főszereplőjét, a kislétszámú zenei együttesek tagjait. A főbb közreműködőknek az egyéb közreműködőktől való elhatárolása nem az esztétikai minőségen vagy az előadóművész tehetségének fokán múlik.

3.1.5. Előadóművészi minőség elvitatása

Ugyancsak jelentős, szakmai érvekkel nehezen indokolható különbséget eredményez a szerzők és előadóművészek védelmi szintjében, hogy a szerzőség elvitatásának tiltására vonatkozó szabállyal párhuzamosan a magyar jogalkotó nem vezette be az előadóművészi minőség elvitatásának tiltását. Ha más miatt nem, a felhasználások tömeges jellege miatt az előadói minőség elvitatása legalább olyan gyakori lehet, mint a szerzők esetében, de a jogirodalom még a szerzők esetén sem számol be olyan tömeges jogsértésekről, amelyek alapján a szerzők számára magasabb szintű jogvédelmet kellett volna biztosítani.

A szerzői és előadóművészi jogosultak közötti különbségtétel e körben ráadásul nem csak az Szjt.-ben, hanem a büntetőjogban is tetten érhető. A Btk. ugyanis a szellemi tulajdonjog elleni bűncselekmények esetén épp a bitorlás bűncselekményének kivételével azonos szintű védelmet

biztosít a szerzői és az előadóművészi jogosultak számára. A Btk. 384. § (2) bekezdés a) pontja szerint a bitorlás kizárólag „szerzői jogi védelem alá tartozó irodalmi, tudományos vagy művészeti alkotással" összefüggésben követhető el, miközben a társadalomra való veszélyessége semmivel nem nagyobb egy szerzői plágiumnak, mint egy előadóművészi plágiumnak. Igaz ugyanakkor, hogy legalább az élő és az audiovizuális előadások kapcsán a plágium lehetősége – a személyében jelen lévő előadóművész viszonylag könnyű felismerhetősége miatt – kisebb. Ezen a helyzeten ugyanakkor jelentősen változtat a digitális technika térnyerése, illetve a korábban rögzített hangsávok – playback[256] vagy ahhoz hasonló technikával való – élő előadásokba való beemelése. Az említett okok miatt alapos okok szólnak amellett, hogy a jogalkotó a bitorlás tényállását kiegészítse az előadóművészi plágium eseteivel.

3.2. Az előadás egységére vonatkozó szabályok

Az előadások integritása tekintetében – az uniós tagállamok jogához hasonlóan – az Szjt. horizontális megközelítést alkalmaz. Ez azt jelenti, hogy az integritási jog az előadások valamennyi típusára kiterjed, így az élő előadásokon kívül a hangfelvételben és az audiovizuális alkotásban rögzített előadásokra is.

Az előadás integritására vonatkozó szabályokat a jogalkotó utoljára 2021-ben, a digitális egységes piacról szóló 2019/790/EU irányelv[257] átültetése módosította,[258] az azonos tárgykörű szerzői szabállyal egyidejűleg. Az ekkor elfogadott szöveg a szerzők és az előadóművészek vonatkozásában teljesen azonos szabályokat tartalmaz, amit jól mutat az alábbi szövegösszevetés.

[256] Végső soron az imitátor show-k is eredményezhetik az előadóművészi minőség elvitatását, ha a közönség számára nem jelzik egyértelműen, hogy a színpadi előadás egyes részeit (például hangját) nem a közönség által érzékelt előadóművész interpretációját tartalmazza.
[257] A digitális egységes piacon a szerzői és szomszédos jogokról, valamint a 96/9/EK és a 2001/29/EK irányelv módosításáról szóló, 2019. április 17-i (EU) 2019/790 európai parlamenti és tanácsi irányelv.
[258] A szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény és a szerzői jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó jogok közös kezeléséről szóló 2016. évi XCIII. törvény jogharmonizációs célú módosításáról szóló 2021. évi XXXVII. törvény 2. §-a (szerzők) és 22. §-a (előadóművészek).

Szjt. 13. §-a	Szjt. 75. § (2) bekezdése
A szerző személyhez fűződő jogát sérti művének a becsületére vagy jóhírnevére sérelmes mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása, megváltoztatása és a művel kapcsolatos más ilyen jellegű visszaélés.	Az előadóművész személyhez fűződő jogát sérti előadásának a becsületére vagy jóhírnevére sérelmes mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása, megváltoztatása és az előadással kapcsolatos más ilyen jellegű visszaélés.

A két szabály összehangolása minden tekintetben helyes, hiszen a védelem mindkét esetben a természetes személy jogosultat illeti meg, a védelem indokoltsága azonos, a nemzetközi szerződések pedig lehetővé teszik az előadóművészek számára a megköveteltnél magasabb szintű védelem biztosítását. Mivel a jogalkotó az előadók és a szerzők számára – ebben az esetben – azonos védelmi szintet biztosít, az előadói jogvédelem szükségszerűen kiterjed az előadás más csorbítására („other derogatory action") is, amelyet a jogalkotó 2021-ben az „ilyen jellegű visszaélés" fordulattal ültetett át a magyar jogszabályba.

A magyar jogirodalomban olyan precedens értékű eset nem ismert, amely az előadások tényleges módosítása nélküli visszaélés alapján személyhez fűződő igényt érvényesítettek volna előadóművészek. Egy olyan eset ugyanakkor ismert, amikor több magyar együttes előadóművészei tiltakoztak felvételeik szélsőséges politikai nézeteket valló rádió műsoraiban való felhasználása ellen. Az aláírók által a rádióhoz megküldött nyilatkozat szerint a „Pannon Rádióban tapasztalható kirekesztő, nyíltan rasszista, antiszemita hangnem miatti tiltakozásunk kifejezéséül a mai naptól nem járulunk hozzá, hogy a Pannon Rádió dalainkat a programjában lejátssza. [...] Nem akarjuk, hogy a nevünkkel és a dalainkkal toborozzanak közönséget a számunkra vállalhatatlan közlendőjükhöz".[259] Az előadók és a rádió szerkesztői közötti véleménykülönbség nem indokolta bírósági eljárás megindítását, így arra vonatkozóan sem lehet ismeretünk. Egy peres eljárásban a bíróságnak azt kellett volna vizsgálnia, hogy megsértették-e az előadások egységét, ha a visszaélés részint nem tette szükségessé az előadás módosítását, másrészt azonban olyan kontextusba helyezte azokat, amelyek – az előadók értékítélete szerint – megsértették az előadók hírnevét, becsületét.

[259] https://web.archive.org/web/20041231024608/http://origo.hu/szorakozas/20020201fiatal.html (Utoljára megtekintve 2021. április 25. napján.)

Az a tény, hogy a védelem nem csupán az előadó hírnevének, hanem becsületének sérelmére is kiterjed ugyancsak abból következik, hogy a szerzők és az előadók védelmi szintje – e tekintetben – azonos.

Az Szjt. hatályos szövege a korábbinál egyértelműbben rögzíti, hogy az előadásnak csak azon módosításai sértik az előadók személyhez fűződő jogát, amely az előadó hírnevére vagy becsületére sérelmes. Miközben az Szjt. által biztosított integritási jog átfogja az audiovizuális előadásokat is, az Szjt. nem utal a Pekingi Szerződés azon fordulatára, mely szerint az audiovizuális rögzítés jellegét figyelembe kell venni. E tekintetben tehát az Szjt. az előadók számára a nemzetközi szerződés által megkövetelt védelemnél szélesebb oltalmat biztosít.

A másik oldalról vizsgálva a kérdést azonban az is megállapítható, hogy az Szjt. szövege szűkebb a WPPT és a Pekingi Szerződés szövegénél abban a tekintetben, hogy csak a tényleges jogsértést fogja át, a jogsértéssel fenyegető helyzetet nem. Mivel e tekintetben a WPPT az oltalom biztosítását kötelezővé teszi a tagállamok számára, a nemzetközi szerződésnek való megfelelés az Szjt.-nek csak olyan értelmezésével biztosítható, amely kifejezett rendelkezés nélkül is átfogja ezt az esetet.

A magyar jogalkotó nem tartotta szükségesnek a Pekingi Szerződéshez fűzött közös nyilatkozat azon fordulatát átültetni a magyar jogba, amely a védelmet csupán „jelentős mértékű” („substantial”) sérelemre korlátozta. Igaz, a Pekingi Szerződés Magyarország tekintetében annak ellenére sem hatályos még jelen sorok írásakor, hogy a szerződést magát Magyarország aláírta. Az integritási jog horizontális megközelítéséből fakadóan az audio és audiovizuális előadások közötti különbségtételt akkor sem lesz indokolt létrehozni Magyarországon, ha erre egyébként a nemzetközi szerződések lehetőséget biztosítanak a tagállamok számára.

A magyar filmkészítési gyakorlat teljesen egységes abban a tekintetben, hogy az előadás külföldi szinkronnal való ellátására az előadóktól kifejezett engedélyt kérnek az előállítók. Ebből a gyakorlatból is arra lehet következtetni, hogy ilyen engedély hiányában a szinkron készítése – például az eredetitől jelentősen eltérő hangkarakter alkalmazása esetén – olyan beavatkozást jelent az előadás egységébe, amely akár sértheti az előadóművész hírnevét, becsületét. Érdemes ennek kapcsán megemlíteni, hogy egy 1976-ban jogerősen lezárt bírósági eljárásban a Legfelsőbb Bíróság megállapította a Magyar Televízió jogsértését, amikor egy

operafilm elkészítéséhez úgy használta fel egy korábban elkészített hanglemez hanganyagát, hogy a képen – részben – más előadók jelentek meg. A bíróság álláspontja szerint ez a magatartás az előadók személyhez fűződő jogainak sérelmét eredményezte.[260]

Kiemelendő, hogy az előadás egységéhez fűződő jog minden előadóművészt egyformán megillet, függetlenül attól, hogy adott előadás elkészítése során az adott előadó ún. vezető előadóművészként vagy ilyennek nem minősülő előadóként működött közre.[261] Mivel a személyhez fűződő jogok nem átruházhatóak, ezért az egyedi joggyakorlás lehetőségét az sem érinti, ha az előadást munkaviszony, vagy a munkavégzésre irányuló egyéb jogviszony keretei között készítette az előadóművész.

3.3. Személyhez fűződő jogok gyakorlására vonatkozó szabályok

Az Szjt. 14-15. szakaszai részletesen szabályozzák a szerzői vagyoni jogok időbeli hatályát és a joggyakorlás sajátos módját. A szabályozás a gyakorlatban a BUE 6^{bis} cikkének (2) bekezdését ülteti át a magyar jogba. Az előadóművészi jogok vonatkozásában ezzel analóg szabályokat az Szjt. azonban annak ellenére sem tartalmaz, hogy – mint azt korábban bemutattam – a WPPT 5. cikk (2) bekezdése szó szerint megismételte a BUE említett rendelkezését. Mivel azonban az Szjt. – mára sok tekintetben elavulttá váló – szerkezete élesen szétválasztja a szerzői és előadóművészi jogokat, a szerzői személyhez fűződő jogok nem terjeszthetők ki az előadóművészekre. Másként kifejezve a magyar jogalkotó nem gondoskodott a WPPT 5. cikk (2) bekezdésének megfelelő átültetéséről.

Az Szjt. szomszédos jogi védelmi időt szabályozó 84. §-a a szomszédos jogi teljesítmények védelmi idejét határozza meg, az Európai Unió védelmi idő irányelvének szabályozását[262] követve. Ez a szabályegyüttes azonban – következve a „teljesítmények” fordulat alkalmazásából – csak a vagyoni jogokra terjed ki, nem szabályozza a személyhez fűződő jogok időbeli hatályát. Érdemes emlékeztetni arra is, hogy a WPPT a személyhez fűződő jogokat az

[260] Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21.371/1975, BH 1976/11. sz. 492.
[261] A vezető előadó és a közreműködő fogalmát lásd részletesen az I. Rész 4.3. fejezetében. NAGYKOMMENTÁR. i.m., p. 500.
[262] A szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejének összehangolásáról szóló, 1993. október 29-i 93/98/EGK tanácsi irányelv. A védelmi idő irányelvet az Infosoc irányelv útján elvégzett módosítások után a jogalkotó újrakodifikálta, így alakult ki a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv, melyet a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról szóló 2011/77/EK irányelv módosított tovább.

előadóművész egész életében, és – a vonatkozó védelmi idő végéig – azon túl is biztosítja. Az Szjt. 84. §-a tehát ezen okból sem vonatkozhat a személyhez fűződő jogok időbeli hatályára, mivel azzal a magyar jogalkotó megsértené a WPPT minimumszabályait. Ezt az érvelést támasztja alá Tomori Pál is, aki szerint az „Szjt. 84. § (1) bekezdése alapján („az e fejezetben meghatározott jogok részesülnek védelemben") a személyhez fűződő jogok az előadóművész halálát követően is fennmaradnak, természetesen csak a védelmi időn (Szjt. 84. §) belül."[263]

Az alkotók esetén a jogalkotó ugyanakkor más szabályozási logikát követett. Az Szjt. 9. § (1) bekezdése rögzíti, hogy a szerzői jogok összessége a személyhez fűződő és a vagyoni jogokból tevődik össze, majd a 31. § (1) bekezdése e jogok összessége vonatkozásában állapítja meg a védelmi időt. Az előadóművészi jogok esetén a személyhez fűződő jogok időbeli érvényesíthetősége kapcsán azonban még csak utalás sem azonosítható az Szjt. szövegében.

Az Szjt. 3. § (1) bekezdése ugyanakkor akként rendelkezik, hogy – egyebek mellett – a kapcsolódó jogi teljesítményekkel összefüggő személyi jogviszonyokban a Ptk. rendelkezései az irányadók. Az előadóművészek személyhez fűződő joga kétségkívül e körbe tartozik. Az így felhívott Ptk. 2:42 (1) bekezdése szerint mindenkinek joga van ahhoz, hogy személyiségét szabadon érvényesíthesse és ebben őt senki ne gátolja. A személyiségi jogok azonban csak az érintett előadóművész életében gyakorolhatóak, a Ptk. 2:50. § (1) bekezdése szerint a halált követően – a terjedelmében sok tekintetben szűkebb – kegyeleti jogok maradnak fenn. Ez az útvonal ahhoz vezetne, hogy Magyarország megsértené a WPPT 5. cikk (2) bekezdése átültetésére vonatkozó kötelezettségét, amely szerint az előadóművész személyhez fűződő jogai legalább vagyoni jogai lejártának az idejéig a halála után is fennmaradnak. Nyilvánvalóan nem állna e szabállyal összhangban ugyanis, ha Magyarországon az előadóművész halálát követően csak a meghalt ember emlékének megsértésének jogcímével – tehát tartalmilag szűkebben – lehetne a névjogot gyakorolni. Emlékeztetni kell arra, hogy a WPPT 5. cikke szerint a névjog gyakorlását kizárólag a felhasználás jellege korlátozhatja, semmilyen egyéb szempont e körben nem vehető figyelembe.

A gyakorlatban mindez azt jelenti, hogy az előadóművészi névjog a vagyoni jogokra vonatkozó védelmi időtől függetlenül az előadóművész teljes életében, továbbá a védelmi időn belül az előadóművész halálát követően is gyakorolható. Míg a szerzők esetében tehát a személyhez

[263] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 501.

fűződő jogok minden esetben a védelmi idővel együtt enyésznek el, az előadóművészek esetén a védelmi idő a személyhez fűződő jogok érvényesíthetőségének minimumát jelentik csupán. Az előadóművész halálát követően – az Szjt. erre vonatkozó önálló rendelkezése hiányában – az előadóművész Ptk. 2:50. § (1) bekezdés szerinti hozzátartozója vagy az léphet fel, akit az előadóművész végrendeletében juttatásban részesített.

A jogalkotó a szerzők esetében a személyhez fűződő jogok gyakorlását csak erre vonatkozó kifejezett szerződéses felhatalmazás alapján látta biztosíthatónak a felhasználók számára. Az erre vonatkozó szabályok az Szjt. 15. §-ában kerültek kimunkálásra. Ez a szabály azonban nem következik nemzetközi szerződésekből, így arra vonatkozó adaptációs kényszer sem detektálható, hogy a szerzői szabályt az előadóművészek számára is biztosítsa a jogalkotó. Ilyen adaptációs kényszer hiányában a jogalkotó ezúttal is alkalmazta a jogosulti csoportok kikényszerített szétválasztását, annak ellenére, hogy ez tökéletesen ellentmond a hazai joggyakorlatnak. Ehhez képest a tartós együttműködést szabályozó előadóművészi szerződések – a szerzői szerződésekkel azonos módon – szinte kivétel nélkül tartalmazzák annak lehetőségét, hogy a felhasználó is felléphet az előadóművészi névjog sérelme esetén. A gyakorlat és a jogszabály közötti összhangot ebben az esetben is úgy indokolt feloldani, hogy a szerzői és előadóművészi szabályok közötti különbséget meg kell szüntetni.

3.4. A nyilvánosságra hozatal joga

A szerzői és előadóművészi személyhez fűződő jogok összevetése alapján látható, hogy az előadóművészek – szemben az alkotókkal – Magyarországon nem rendelkeznek nyilvánosságra hozatali joggal. A szerzői nyilvánosságra hozatali jogosítványnak nincsen nemzetközi jogi alapja, ugyanis e jogról a szerzői jogi multilaterális egyezmények egyáltalán nem tesznek említést. Ebből következően kizárólag a nemzeti jogalkotón múlott és múlik, hogy a nyilvánosságra hozatal jogát az 1884-es Szjt. elfogadása óta töretlenül biztosítja hazánkban az alkotók számára. Az is tény ugyanakkor, hogy a nyilvánosságra hozatal joga nem tekinthető magyar sajátosságnak, annak gyökerei elsősorban a német[264] és francia[265] jogban találhatók, de a szabályozás az Európai Unió tagállamai közül megtalálható Belgiumban,[266] Bulgáriában,[267]

[264] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 12.
[265] Code de la propriété intellectuelle L121-2.
[266] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 1(2).
[267] Law on Copyright and Related Rights, Art 15.

Horvátországban, [268] Csehországban, [269] Észtországban, [270] Franciaországban, [271] Lettországban, [272] Luxemburgban, [273] Lengyelországban, [274] Spanyolországban [275], Szlovákiában[276] és Szlovéniában[277] is.

Az 1884-es és az 1921-es magyar szerzői jogi törvény a személyhez fűződő és vagyoni jogokat szerkezetileg még nem különítette el egymástól. E körülményből is következően a nyilvánosságra hozatali joggal tartalmilag többé-kevésbé megfeleltethető „közzétételi jog" e jogszabályokban kizárólagos jogként került meghatározásra,[278] annak megsértését továbbá a jogalkotó bitorlásként értékelte.[279] A nyilvánosságra hozatali jog vonatkozásában az 1921-es jogszabály indokolása – az 1884-es törvényhez hasonlóan – e jog szükségességéről nem tesz említést, csupán annak lényegére mutat rá: „Közzététel alatt a mű nyilvánosságra hozásának bárminő módját kell érteni, pl. a mű nyilvános előadását vagy közszemlére tételét."[280] Mivel azonban az 1921-es szerzői jogi törvény 8.§-a a művek hangfelvételben rögzített előadását a mű átdolgozásának tekintette,[281] a közzétételi jog 1921-es törvény hatályba lépésétől kezdve – átmenetileg – megillette az előadóművészeket is. [282] Miként arra Palágyi Róbert kommentárjában rámutatott, a „kiadás alatt álló regény vagy költeményes kötet, nyilvános előadás küszöbén álló színpadi mű elveszti első nyilvánosságra hozatalának varázsát és a közönség részéről tanúsított érdeklődés lendületét, ha a mű megjelenése vagy előadása előtt annak lényeges tartalmát a szerző engedélye nélkül közzéteszik."[283]

[268] Copyright and Related Rights, Art 14.
[269] Copyright Act, Art 11(1).
[270] Copyright Act, Art 12 (1).
[271] Code de la Proprieté Intellectuelle, Art L 121-2.
[272] Copyright Law, Art 14.
[273] Loi modifiée du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins et les bases de donnés Art 2 és Art 11.
[274] Acton Copyright and Neighbouring Rights Art 16.
[275] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 14(1).
[276] Copyright Act, Art 19.
[277] Copyright and Related Rights Act, Art 17.
[278] 1884. évi XVI. törvénycikk 1.§ és 1921. évi LIV. törvénycikk 1.§.
[279] 1884. évi XVI. törvénycikk 6.§ és 1921. évi LIV. törvénycikk 1.§ 6.§ 1. p.
[280] Lásd az 1921. évi LIV. törvénycikk indokolásának 1.§-hoz fűzött részét.
[281] 1921. LIV. törvény 8. §: „Fordítások, alkalmazások (adaptálások), ideértve a mechanikai előadás céljára szolgáló (6. § 9. p.), művészi tevékenységgel járó alkalmazásokat is, úgyszintén átdolgozások (arrangement), kivonatok, feldolgozások, eredeti műnek közvetett elsajátításai, bárminemű átalakításai vagy felhasználásai, ideértve a mozgófényképészeti mű céljára szolgáló felhasználásokat (6. § 10. p.) is, továbbá különböző művek gyűjteményei (2. §) – az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül – az eredeti művekkel egyenlő védelemben részesülnek."
[282] PALÁGYI Róbert: *A magyar szerzői jog zsebkönyve*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1957, p. 83.
[283] Uo., p. 32.

A szerzői személyhez fűződő jogot Magyarországon az 1969. évi szerzői jogi törvény[284] szervezte külön fejezetbe. A hivatkozott jogszabály indokolása a nyilvánosságra hozatali jog tekintetében az alábbiakat tartalmazza: „A személyhez fűződő jogok sorában az első és talán a legjelentősebb jog annak eldöntése, hogy a művet a szerző társadalmi felhasználásra alkalmasnak, késznek találja-e, s ehhez képest hozzájárul-e a mű nyilvánosságra hozatalához. Ebben a szabályban az alkotó ember akaratának társadalmi megbecsülése nyilvánul meg, s a szabályt csak erősíti az a rendelkezés, amely szerint a nyilvánosságra hozatal előtt – a szerző hozzájárulása nélkül – a mű lényeges tartalmáról sem szabad a nyilvánosságot tájékoztatni (8. §).”[285] Mivel a régi Szjt. elfogadásakor a törvény gyakorlatilag nem biztosított előadóművészi jogokat, a jogalkotó részéről nem volt elvárható, hogy az indokolásban megjelölt szempontokat az előadóművészek szempontjából is megvizsgálja.

Az 1969-es szerzői jogi törvény Benárd Aurél és Tímár István által szerkesztett közös kommentárja[286] a nyilvánosságra hozatali jog biztosítását azzal indokolja, hogy ez a jog teszi lehetővé az alkotó számára az általa nem megfelelőnek tartott mű visszatartását akkor is, ha annak átadására egyébként kötelezettsége lenne. Ezt a levezetést erősíti meg Petrik Ferenc kommentárja is, kiemelve, hogy ha a szerző a felhasználási szerződés ellenére is megtagadja a mű nyilvánosságra hozatalát, úgy erre irányuló nyilatkozata a szerződésszegés ellenére sem pótolható.[287]

A jelenleg hatályos Szjt. a régi Szjt., illetve annak végrehajtási rendelete alapján szabályozta a nyilvánosságra hozatali jogot. A jogszabály miniszteri indokolása a következőt tartalmazza e tekintetben: „A nyilvánosságra hozatalhoz való jog valójában a szerzőnek arra való felhatalmazását jelenti, hogy eldöntse: művét a nyilvánosság elé tárja vagy titokban tartja. Ez utóbbi esetben a szerzői jogi alapon fennálló jogosultságot kiegészítheti a magántitoknak a Ptk. 81. §-ával biztosított védelme is. (…) A felhasználási szerződés teljesítéséhez a szerzőnek engedélyeznie kell a nyilvánosságra hozatalt is. Ha ezt megtagadja, szerződésszegést követ el, de nyilatkozatát ezen az alapon nem lehet pótolni.”[288]

[284] 1969 évi. III. törvény.
[285] Lásd az 1969. évi III. törvény indokolásának 8-12.§-hoz fűzött részét.
[286] BENÁRD – TÍMÁR (1973) i.m., pp. 98-99.
[287] PETRIK Ferenc: *A szerzői jog,* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990, p. 54.
[288] 1999. évi LXXVI. törvény indokolásának 10-15.§-hoz írt része.

Az új Szjt. Nagykommentárja a jog lényegét akként összegzi, hogy az „a szerző azon érdekét fejezi ki, hogy a személyisége jeleit is mutató művének titokban tartásáról vagy közönség elé bocsátásáról maga döntsön. (…) A nyilvánosságra hozatal személyhez fűződő jogának gyakorlati haszna lehet akkor is, ha a vagyoni jogok alapján nincs védekezés a mű nem kívánt nyilvánosságra hozatala ellen. Ez megtörténhet például zenemű vagy irodalmi mű írott példányának kiállítása esetén, hiszen a kiállítási jog (Szjt. 69. §) csak a vizuális alkotások szerzőit illeti meg."[289]

A nyilvánosságra hozatali jog bevezetése és fenntartása kapcsán tehát a jogalkotó és a joggyakorlat olyan érdekeket említ a szerzők kapcsán, amelyek valósak és méltánylandók. Ezek a szempontok azonban – a kreatív munkavégzés eltérő jellege miatt – az előadók esetén legalább annyira, ha nem még fogokozottabban érvényesülnek, mint a szerzőknél.

Ahogyan arra az előadás egysége kapcsán már utaltam, az előadás a legritkább esetben kerül olyan módon felhasználásra, ahogyan annak rögzítésére sor kerül. Az előadás új jelentésrétegeinek megtalálása érdekében az előadást a felvételt követően nagyon sokszor szerkesztik, módosítják, effektezik, e munkafolyamatot ráadásul sokszor az előadó bevonása nélkül végzik el a film rendezője, a zenei rendező, a producer irányításával. E munkamódszer hatására az előadóművész – erre vonatkozó jog kifejezett biztosítása nélkül – lényegében nem rendelkezik kontrollal afelett, hogy az előadását pontosan miként alakítják át a végleges változat kialakítása során. Az audiovizuális produkciókban ma már rutinszerűen alkalmazott digitális technika, például a motion capture akár szélsőséges mértékben is képes az eredeti előadástól eltávolítani annak végleges formáját. Ilyen kockázattal a szerző nem szembesül, az alkotófolyamatot a szerző akkor is mindvégig közvetlenül felügyelheti, ha egyébként összetett – sokszerzős – műfajról van szó. Ez alapján megállapítható, hogy az előadóművésznek méltányos, jogos érdeke fűződik annak eldöntéséhez, hogy az előadásnak az előadó ellenőrzése nélkül kialakított végeredménye alkalmas-e arra, hogy azt a közönség elé tárják. Tény, hogy megfelelő szabályozás nélkül a sokszereplős előadások esetén e jog gyakorlása akár az előadóművészek közötti konfliktushoz is vezethet, az ilyen helyzetek azonban az érdekek körültekintő mérlegelésével kezelhetőek.

[289] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 130.

A nyilvánosságra hozatal joga kapcsán a jogalkotó által visszatérően említett másik érv az, hogy a mű idő előtti, engedély nélküli nyilvánosságra hozatala anyagi veszteséget eredményez a szerző számára. A szerzőnek valóban súlyos gazdasági érdeke fűződik ahhoz, hogy műve csak akkor és csak olyan módon találkozzon a nyilvánossággal, ahogyan azt ő kívánja. A kulturális termékek piaca szezonális, könnyen felismerhető okok vezetnek ahhoz, hogy a könyvpiac Magyarországon elsősorban a karácsonyi időszakban és a könyvhéten, a könnyűzenei koncertpiac és a szabadtéri színházak nyáron, míg a kőszínházi előadások elsősorban ősszel és tavasszal érik el éves forgalmuk jelentős részét. Az új művek piacra helyezését a legtöbbször gondosan megtervezett, komoly befektetést igénylő reklámkampány előzi meg. A szerzők érdekét ezért alapvetően sérti, ha alkotásaikkal nem az általuk megválasztott időpontban, vagy nem az általuk megválasztott módon találkozik először a közönség.

Csakhogy az említett szempont nem csak a szerzőre, hanem az előadóművészre is tökéletesen igaz. Kiválóan igazolja az állítás megalapozottságát, hogy a 21. századi zeneipart alapvetően befolyásoló, a Napster elnevezésű fájlcserélő oldal elleni jogi eljárást[290] épp egy világhírű rockzenekar, a Metallica tagjai kezdeményezték. A per megindítására azért került sor, mert az „I Disappear" című hangfelvételük nem végleges, ún. demo változata az engedélyük nélkül elérhetővé vált a peer-to-peer hálózatokon. A perben a Metallica tagjai 10 millió dollár összegű kártérítést követeltek. A kártérítés összegét alapvetően befolyásolta, hogy a dal a korszak egyik hollywoodi szuperprodukciójához, a Mission Impossible című mozifilm második epizódjához készült, a felvétel és a film producerei így igen jelentős összeget áldoztak arra, hogy a művek, illetve előadások az általuk meghatározott időpontban váljanak csak ismertté a közönség számára. Az ügyben eljáró amerikai bíróság végül arra kötelezte a Napstert, hogy három napon belül távolítsák el az érintett felvételt a hálózatból.[291]

A magyar szerzői jog ugyan a nyilvánosságra hozatal jogát nem biztosítja az előadóművészek számára, az előadók még sem maradnak teljesen eszköztelenek e kérdésben. Az Szjt. 3. § (1) bekezdése útján felhívott Ptk. a képmásra és hangfelvételre vonatkozó szabályegyüttesével

[290] A Napster elleni legjelentősebb amerikai bírósági ítéletek: Metallica, et al. v. Napster, Inc (https://web.archive.org/web/20030706044926/http://news.findlaw.com/hdocs/docs/napster/napster-md030601ord.pdf; utoljára megtekintve 2021. május 15. napján) és A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (2001)

[291] BÉKÉS Gergely: *A Napster ügy jogi háttere,* In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 2001. június, pp. 25-26., MEZEI Péter: *Digitális sampling és fájlcsere,* Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, Szeged, 2010, pp. 146-149) és MEZEI Péter: *A fájlcsere dilemma – A perek lassúak, az internet gyors,* HVG-Orac, Budapest, 2012, pp. 67 és 112-114.

ugyanis legalább korlátozott védelmet biztosít az előadóknak is. A Ptk. szerint a „képmás vagy hangfelvétel elkészítéséhez és felhasználásához az érintett személy hozzájárulása szükséges”.[292] Tény, hogy e személyiségi jog az alkotók számára nem biztosít megfelelő védelmet, hiszen a művek felhasználása rendszerint nem jár együtt a szerzőről készített képmás vagy hangfelvétel készítésével. Ezzel szemben a rögzített előadás felhasználása elképzelhetetlen a hangfelvétel, illetve képmás felhasználása nélkül. Mivel azonban az élő előadások, illetve a nyilvánossághoz közvetített élő előadások esetén sem képmás, sem hangfelvétel nem jön létre, e jog nem valamennyi előadóművészi helyzet, és még csak nem is minden kizárólagos joggal biztosított előadóművészi jog esetén egészíti ki a vagyoni jogokat a személyiség indokolt védelmével. Az Szjt. a szerzők esetén az alkotók személyiségét oltalmazó megközelítést alkalmaz azzal, hogy meglévő kötelem esetén sem teszi kikényszeríthetővé a mű nyilvánosságra hozatalát. Az élő előadások esetén ilyen védelem egyáltalán nem létezik, vagyis az előadók személyisége érezhetően gyengébb oltalmat élvez a felhasználók gazdasági érdekeihez képest.

Ráadásul a Ptk. a nyilvános közéleti szereplésről készült felvétel esetén nem kívánja meg a felvétel elkészítéséhez és annak felhasználásához való hozzájárulást.[293] A közéleti szereplés, illetve közéleti szereplő fogalmának elemzése meghaladja ennek az írásnak a kereteit, azonban az Alkotmánybíróság gyakorlata szerint[294] e körbe messze nem csak a közhatalom gyakorlói, a politikusok tartoznak, hanem mindenki, aki a közéletről nyilvános keretek között véleményt formál. E csoportba tartoznak a „kivételes közszereplők”, akik bár nem gyakorolnak közhatalmat, nem a politikai térben mozognak, mégis „lehetőségük nyílik egy-egy közéleti vita aktív alakítójává válni”.[295] Nem vitatható, hogy az előadóművészek egy része, az előadások egy csoportja közvetlenül reflektál a közélet aktuális kérdéseire. Az említett előadások előadóművészei „önkéntes elhatározása folytán” váltak a közélet alakítóivá, ennek következtében a Ptk. képmásra és hangfelvételre vonatkozó oltalmi formái sem érvényesülhetnek minden esetben. Még akár olyan értelmezés is elképzelhető, amely szerint az előadóművészek azzal, hogy az előadás szükségszerűen a nyilvánosság számára készül, mely nyilvánosságot önkéntes elhatározásukkal vállalták, előadásaikkal összefüggésben minden esetben „közéleti szereplőnek” minősülnek. Ez az értelmezés ahhoz vezetne, hogy a Ptk.

[292] Ptk. 2:48. § (1) bekezdése.
[293] Ptk. 2:48. § (2) bekezdése.
[294] Elsősorban 7/2014. (III. 7.) AB határozat, 13/2014 (IV. 18.) AB határozat és IV/1628/2016. AB határozat.
[295] IV/1628/2016. AB határozat [45] bekezdése.

személyiségi jogi intézményei számukra attól függetlenül csak korlátozott körben biztosítanák a személyiség védelmét, hogy az előadás egyáltalán közéleti kérdésekkel foglalkozik-e vagy sem.

Összességében tehát az állapítható meg, hogy a Ptk. által biztosított személyiségi jogok messze nem teljeskörűen biztosítják a nyilvánosságra hozatal jogát az előadóművészek számára. Ez a jogintézmény semmilyen oltalmat nem biztosít a közéletre reagáló előadásoknak, kizárja továbbá a védelem köréből a felvételt nem igénylő nyilvánossághoz közvetítési formákat is. Igaz, hogy e tevékenységekre a vagyoni jogok kiterjednek, a személyiség oltalma azonban még ilyen praktikus okok miatt sem keverhető össze az előadó vagyoni érdekeinek megfelelő biztosításával.

Mindebből az következik, hogy a jogalkotó annak ellenére sem biztosítja az előadóművészek számára a nyilvánosságra hozatal jogát az Szjt.-n belül, hogy e védelmi helyzetet más jogszabály sem teremti meg. A szerzők és előadóművészek ilyen mesterséges elkülönítése teljesen figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy e két jogosulti csoportot – a bemutatottak szerint – sokkal több minden kapcsolja össze, mint amennyi szétválasztja.

III. Rész: Az előadóművészek vagyoni jogai

1. Az előadóművészi vagyoni jogokról általában

Míg a személyhez fűződő jogok az előadóművészt egy konkrét előadáshoz való személyes viszonyában védelmezik,[296] a vagyoni jogok hálózata azt biztosítja, hogy az előadóművész szellemi befektetése anyagi értelemben megtérüljön. E megtérülés jogi eszköze az előadó és előadása között természetesen meglévő kizárólagosság jogi eszközökkel való leképezése, vagyis a hasznosításra vonatkozó monopólium megteremtése. A vagyoni jogok célja tehát az, hogy a teljesítmény gazdasági hasznosításának jogát kizárólag az előadóművész számára biztosítsa, ezen keresztül pedig, hogy az előadás hasznosításával elérhető bevétel a jogosultnál vagy általa meghatározott személynél összpontosuljon. Ez a fejezet az előadóművészi vagyoni jogokra vonatkozó legfontosabb szabályokat foglalja össze.

1.1. A kizárólagos vagyoni jogok jelentősége és megjelenése

A vagyoni jogok dogmatikai szempontból alapvetően két csoportba sorolhatók: a kizárólagos engedélyezési jog körébe tartozó vagyoni jogok csoportjába és a kizárólagos engedélyezési joggal nem párosuló, a jogosult számára díjigényt biztosító vagyoni jogok körébe. A két csoport között a fő különbséget az jelenti, hogy a jogosult számára a jogszabályok biztosítják-e a felhasználás megakadályozásának jogát (kizárólagos jogok), vagy az előadást a felhasználó akár az előadóművész akarata ellenére is – részére ugyanakkor méltányos mértékű jogdíjat fizetve – felhasználhatja (díjigények).

A nemzetközi szerződések nem egységesek abban, hogy a kizárólagos jogok körébe tartozó jogosítványt miként írják körbe. A Római Egyezmény és a TRIPS Egyezmény az előadóművész számára bizonyos felhasználás „megakadályozásának" jogát biztosítja, míg a WPPT és a Pekingi Szerződés azt a jogot rögzíti, hogy az előadóművész előadásának felhasználását „engedélyezheti". Másként megfogalmazva, míg a korai előadóművészi multilaterális egyezmények a jog passzív oldalára (a nem kívánt felhasználás megtiltására) koncentrálnak, addig a később megszületett szerződések ugyan ezen jog aktív oldalára (a kívánt felhasználások engedélyezésére) fókuszálnak. A két megközelítés ugyanakkor inkább csak elvi szempontból

[296] Analógiaként lásd Faludi Gábor értelmezését, NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 118.

tér el egymástól, a gyakorlatban lényegében azonos jogot biztosítanak a jogosultnak előadása vonatkozásában.

1.2. A vagyoni jogok természete és lehetséges csoportosítása

A személyhez fűződő és vagyoni jogok egységének, illetve szétválasztásának kérdése az előadóművészek esetén messze nem kapott akkora hangsúlyt a szakirodalomban, mint amilyen intenzív volt e kérdésben az elméleti vita az alkotók vonatkozásában.[297] Ennek elsődleges oka minden bizonnyal abban keresendő, hogy mire a nemzetközi közösség az első szomszédos jogi egyezményt, a Római Egyezményt 1961-ben elfogadta, illetve mire a 20. század végére a nemzeti jogokban általánossá vált az előadóművészi jogok védelme, e dogmatikai viták jellemzően jelentőségüket veszítették. Bárhogyan is közelítsünk azonban a jogok két említett csoportjához, az előadóművészek szempontjából a legmagasabb szintű jogvédelmet az jelenti, ha azokat egymást támogató jogosítványként értelmezzük, amelyek erőviszonya mindig az adott helyzethez igazodó módon változik.

Miként Gyertyánfy Péter az alkotók kapcsán megfogalmazta, a „vagyoni jog olyan átfogó, kizárólagos (abszolút) jogosultság, amely a mű (illetve teljesítmény) minden ismert és még ismeretlen, jövőbeli hasznosítását a jogosultnak tartja fenn („pozitív" felhasználási jog) és (negatíve nézve) a teljesítmény felhasználásából mindenki mást kizár".[298] E meghatározásnak a vagyoni jog jellegére vonatkozó elemei az előadóművészek esetén változtatás nélkül alkalmazandók. Az előadóművészi engedélyezési jog tehát épp úgy pozitív és negatív elemre bontható, miként az alkotók kizárólagos joga.

A vagyoni jogok csoportosításának egy lehetséges megközelítése, ha e jogokat a joggyakorlás módja szerint különítjük el egymástól. Az alkotókkal azonos módon az előadóművészek vagyoni jogaik egy részét egyedileg, más csoportját közös jogkezelés útján érvényesítik. A két halmaz elhatárolása erőteljesen függ a nemzeti jogfejlődés eredményeitől, és bár az uniós jog kiterjedt joganyaggal[299] szabályozza a közös jogkezelés intézményét, a nemzeti jogok között

[297] Lásd ennek lenyomatát az Szjt. 1-9.§-aihoz fűzött miniszteri indokolásban.
[298] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 153.
[299] Az említett szabályok közül jelentőségét tekintve kiemelkedik az Európai Parlament és a Tanácsnak a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről szóló 2014/26/EU irányelv („Közös jogkezelési irányelv"). E mellett tartalmaz közös jogkezelési szabályokat például a műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes

így is jelentős különbségek detektálhatók. Nem vitatható, hogy a felhasználás megtiltására vonatkozó jogával a jogosult legszabadabban akkor tud élni, ha adott engedélyezési jogot a jogosult egyedi módon gyakorolja. A joggyakorlás kollektív formái – legyen szó akár munkáltató, akár társulat, akár a közös jogkezelő szervezet általi érvényesítésről – eltérő módon és mélységben korlátozzák az előadóművész döntési szabadságát. E korlátozottság azonban elenyésző minden olyan esetben, amikor a kollektív joggyakorlási forma nem kötelező jellegű, hiszen ilyen esetben az előadóművész lényegében bármikor valóban saját kezébe veheti a döntést a felhasználás engedélyezése tárgyában.

A közös jogkezelés útján gyakorolt vagyoni jogok körébe a tömeges, egyedi módon nem ellenőrizhető felhasználási módok, így elsősorban a nyilvánossághoz közvetítés különböző módozatai kerültek. A joggyakorlás azonban még ilyen esetben is egyedi, ha a felhasználás személyhez fűződő jogot is érint. Szükségszerűen e körbe tartoznak azok a hasznosítások, amelyek a rögzített előadásba történő intenzív beavatkozást tesznek szükségessé (például filmbe foglalás vagy reklámcélú hasznosítás).

Az egyedi joggyakorlás továbbá nem minden esetben jelenti azt, hogy az előadóművész valóban egyénileg gyakorolhatja vagyoni jogait. Ennek oka, hogy az előadóművészet – jellemzően – kollektív művészeti forma, az előadók társulatok, zenekarok, kórusok, együttesek tagjaiként gyakorolják szakmájukat. A kollektív műfajok esetén nem tekinthető ritkának az sem, hogy az előadóművész tevékenységét munkaviszonyban vagy más olyan jogviszony alapján végzi, amely – például ex lege jogátruházással – érinti a jogok gyakorlását is. Ilyen esetben a joggyakorlás egyéni abban a tekintetben, hogy adott vagyoni jogot nem a közös jogkezelő szervezet érvényesít, a joggyakorlás mégis kollektív abban az értelemben, hogy több előadóművész azonos joga összpontosul például a munkáltató kezében. A munkáltató sok jogrendben a vagyoni jogok származékos jogosultjának minősül, ekként – ellenkező kikötés hiányában – az előadóművész külön engedélye nélkül engedélyezheti a felhasználást. A magyar Szjt. továbbá az együttesek tagjaként tevékenykedő előadók vonatkozásában főszabályként arról rendelkezik, hogy ilyen esetben a vagyoni jogokkal főszabályként az együttes vezetője rendelkezik, számos gyakorlati problémát okozva ezzel mind a felhasználóknak, mind a jogosultaknak.

továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról szóló 93/83/EGK irányelv („SatCab I. irányelv”) és a CDSM irányelv is.

A joggyakorlás közös módja ugyan elméleti szempontból nem érinti magának a vagyoni jognak a terjedelmét, a gyakorlatban azonban – elsősorban versenyjogi okok miatt – a közös jogkezeléssel érvényesített kizárólagos jogok határai szűkebbek. Ennek oka, hogy a szigorú uniós közös jogkezelési szabályozási keretek között a közös jogkezelő szervezet a gyakorlatban minden felhasználást köteles engedélyezni. Ebből következően esetükben a kizárólagos vagyoni jognak elsősorban passzív eleme (a jogszerűtlen felhasználás megtiltása) érvényesülhet a gyakorlatban, míg az egyedi joggyakorlás esetén a jogosult valóban szabadon dönthet arról, hogy mely felhasználó számára ad engedélyt a hasznosításra.

A vagyoni jogok aszerint is csoportosíthatók, hogy adott felhasználási jog még rögzítetlen vagy már rögzített előadáshoz kapcsolódik-e. A technika mai állása szerint az előadóművészi teljesítmény tömeges felhasználásához az szükséges, hogy az előadás rögzítésre kerüljön. Az élő közvetítés ugyan biztosítja annak lehetőségét, hogy a még rögzítetlen előadás is igen széles nyilvánosságot érjen el, a rögzítetlenség miatt azonban ez minden esetben egyszeri, megismételhetetlen felhasználás lesz. A másik oldalról megközelítve a kérdést, a digitális technika lehetővé teszi a rögzített előadások minőségromlás nélküli, rendkívül gyors és egyéb korlátozásoktól is mentes többszörözését, amely miatt az előadóművészek gyakorlatban csak nehezen vagy egyáltalán nem képesek ellenőrizni előadásaik másodlagos jellegű felhasználásait.

2. A vagyoni jogok rendszere

2.1. A vagyoni jogok rendszere a Római Egyezményben

A vagyoni jogokat a Római Egyezmény 7. cikke akként formálja, hogy az előadóművészek az Egyezménnyel nyújtott védelem alapján „megakadályozhatják" előadásuk egyes tételesen megjelölt, általuk nem kívánt hasznosítását. A Római Egyezmény tehát az engedélyezési jog passzív elemét hangsúlyozza az előadóművészek esetén. Mindeközben a hangfelvétel-előállítók[300] és a műsorsugárzó szervezetek[301] vonatkozásban a kizárólagos jogok az alkotók esetében már megszokott módon, az engedélyezés aktív elemét is kiemelve[302] kerültek megfogalmazásra.

A Római Egyezmény megoldásának célja az volt, hogy a lehető legszélesebb lehetőséget biztosítsa a tagállamoknak a védelem biztosítására.[303] A Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia jegyzőkönyvéből tudható, hogy a résztvevők a konferencia alapjavaslatát képező, az ILO, az UNESCO és a Berni Uniós Egyezmény kezelésére létrehozott BIRPI szakértői által Hágában kidolgozott tervezet – az ún. Hague Draft megoldását változtatás nélkül fogadták el.[304] Az is tudható ugyanakkor, hogy Csehszlovákia javaslatot[305] tett arra, hogy a kizárólagos jogot az előadóművészek esetében is azon – a Berni Uniós Egyezményben megszokott – módon tartalmazza a Római Egyezmény, mint ahogyan azt a hangfelvétel előállítók és műsorsugárzók esetén is megteszi. Ezzel szemben Mexikó küldöttsége olyan tartalmú kiegészítést javasolt[306] – sikertelenül – a szöveghez, amely kifejezetten megerősítette volna, hogy a szerződés által megkívánt védelmi szint nem csak szerzői jogi eszközökkel, hanem bármely más jogi koncepció mentén is biztosítható. A résztvevők végül az egymást is kioltó javaslatok mérlegelését követően úgy döntöttek, hogy az alapjavaslat szövegét fogadják el. E döntésben bizonyosan szerepet játszott az a körülmény is, hogy az Egyesült Királyság

[300] Római Egyezmény 10. cikk.
[301] Római Egyezmény 13. cikk.
[302] Mindkét említett jogosulti csoport esetén a Római Egyezmény az „engedélyezzék vagy megtiltsák" („authorize or prohibit") fordulatot alkalmazza. A Berni Uniós Egyezmény ehhez hasonlóan a fordítás (8. cikk), a többszörözés (9. cikk), a nyilvánossághoz közvetítés (11bis cikk), az irodalmi művek nyilvános előadása (11ter cikk), az átdolgozás (12. cikk), a megfilmesítés (14. cikk) kapcsán is az engedélyezés jogát rögzíti.
[303] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1213.
[304] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 216.
[305] Lásd a diplomáciai általános jelentéstévő (rapporteur-general) tisztét konferencia Abraham L. Kaminstein jelentését (ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 43) és a CDR/31 jelű javaslatot (ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 221) Részletesebben lásd REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 315.
[306] Lásd a CDR/48 jelű javaslatot. ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 217.

ebben az időszakban szerzői jogi helyett büntetőjogi eszközöket alkalmazott az előadók védelmére[307] és az elfogadott szöveg e rendszer fenntartását is lehetővé tette.

Végső soron a nyers erőpolitikában kell keresni annak okát, hogy – szemben más jogosultakkal – a Római Egyezmény nem hagyományos formájában biztosította a vagyoni jogokat az előadóművészeknek. Egy határozott élű és jogi értelemben önálló érdekérvényesítő képességgel rendelkező előadóművész ugyanis a szerzők és a hangfelvétel-előállítók meglévő döntési szabadságát korlátozta volna, amely természetesen ellentétes lett volna e jogosultak érdekeivel. A szerzők és hangfelvétel-előállítók nemzetközi képviselete a jobb érdekérvényesítő képességük kíméletlen kiaknázásával és a szakmai szolidaritás legkisebb jele nélkül hagyta cserben az előadóművészek közösségét 1961-ben. A Római Egyezmény által választott megoldás kapcsán még a WIPO által készített Guide[308] szerzője, Claude Masouyé is kiemelte, hogy azt sokan paradoxonnak, sajnálatosnak és tisztességtelennek tartják.[309]

A Római Egyezmény – a fenti megszorító értelmezéssel – három kizárólagos engedélyezési jogot hozott létre az előadóművészek számára, melyből kettő a rögzítetlen előadásra, egy pedig a már rögzített előadásra vonatkozik. A rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére [7. cikk (1) bekezdés a) pontja] és a rögzítésére [7. cikk (1) bekezdés b) pontja] vonatkozó jogok lényegében a mai napig változatlan tartalommal találhatók meg a nemzetközi szerződésekben, illetve a közösségi jogban. A már rögzített előadás többszörözésére vonatkozó kizárólagos jog [7. cikk (1) bekezdés c) pontja] a Római Egyezményben számos korlát közé szorult, e korlátok későbbi feloldásával a többszörözési jog ma már nagymértékben azonos az alkotók hasonló szabályával. Megfigyelhető, hogy a rögzített előadások kapcsán a Római Egyezmény kizárólag a többszörözést sorolta a vagyoni jogok körébe, a másodlagos hasznosítások egyéb formái, így a terjesztés, bérlet, haszonkölcsön vonatkozásában nem hozott létre vagyoni jogot ez a nemzetközi szerződés.

[307] Lásd Abraham L. Kaminstein jelentését. ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 43.
[308] Claude MASOUYÉ: *Guide to the Rome Convention and to the Phonograms Convention*, WIPO, Genf, 1981, p. 34. – 7.3. pont.
[309] Mindeközben az is igaz, hogy a Római Egyezmény nem támaszkodhatott úgy már létező nemzeti megoldásokra, mint a BUE a szerzők vonatkozásában. Ebben a tekintetben tehát a Római Egyezmény a faltörő kos szerepét töltötte be az előadóművészi jogok vonatkozásában. A másik oldalról vizsgálva a kérdést azonban az is megállapítható, hogy sokkal erőteljesebb faltörő eszközt alkalmaztak azon hangfelvétel-előállítók érdekében, amelyek jogi helyzete megegyezett az előadókkal.

A vagyoni jogok egy másik csoportja is a Római Egyezményben jelent meg elsőként. Az Egyezmény 12. cikke ugyanis engedélyezési jogot nem, csupán egy egyszeri méltányos díjazáshoz fűződő igényt biztosít az előadóművészeknek a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése után. A méltányos díjazáshoz fűződő igény rendszerében a jogosultak a felhasználást nem tilthatják meg, ugyanakkor a megvalósított felhasználás után a jogosultat egy egyszeri díjazás illeti meg. A kereskedelmi hangfelvétel leggyakoribb felhasználási módja már 1961-ben is a nyilvánossághoz közvetítés volt, nem lehet csodálkozni ezért azon sem, hogy épp e kérdés okozta a legnagyobb vitákat a Római Egyezmény elfogadása során.[310] A Római Egyezmény önmagában ráadásul arra is utat nyit a tagállamoknak, hogy az előadóművészeket még a méltányos díjazás rendszeréből is kiszorítsák és azt kizárólag a hangfelvétel-előállítók számára biztosítsák.[311] A diplomáciai egyeztetések eredményeként továbbá még az említett 12. cikk szerinti méltányos díjigény bevezetése sem volt kötelező a tagállamok számára, hiszen a 16. cikk számos felhatalmazást tartalmaz abban a tekintetben, hogy a tagállamok e jogintézmény sorsáról szabadon döntsenek.

A Római Egyezmény 14. cikke által a vagyoni jogokra meghatározott védelmi idő hossza húsz év, amely mind terjedelmét, mind számítási módját tekintve elmarad a BUE 7. cikke által az alkotók számára meghatározott védelem szintjétől. A két jogosulti csoport védelmi ideje tekintetében a legjelentősebb különbség nyilvánvalóan az, hogy míg az alkotók esetében a védelmi idő számítása a szerző halálát követően kezdődik, az előadóművészek esetében – mint arra korábban már utaltam – az előadás megtartását, illetve rögzítését követő évtől.[312] Ez már önmagában is jelentős hátrányt jelent az előadók számára a szerzőkhöz képest. Ráadásul a BUE 7. cikke szerinti legalább ötven év helyett a védelmi idő minimális hosszát a Római Egyezmény 14. cikke mindössze húsz évben határozta meg.

A Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia jegyzőkönyve szerint nem állítható, hogy a védelmi idő hossza, illetve számítási módja nagyobb vitát generált volna. E tekintetben a delegáltak a Hague Draft rendelkezéseit követték érdemben, abban igazán jelentős

[310] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 46. – 12.1. pont.
[311] A Római Egyezmény 12. cikke ekként rendelkezik: „Ha valamely kereskedelmi célokra kiadott hangfelvételt vagy arról készült másolatot közvetlen módon sugárzásra vagy nyilvánossághoz közvetítésre használnak fel, a felhasználó egyszeri, méltányos díjazást köteles fizetni az előadóknak, vagy a hangfelvételek előállítóinak, vagy mindkét félnek. E felek közötti megállapodás hiányában a nemzeti jog határozhatja meg e díjazás megosztásának feltételeit." Ez a szabály akár azt is lehetővé tette volna, hogy a díjigényt kizárólag az előadóművészek számára hozzák létre a tagállamok (kiszorítva belőle a hangfelvétel-előállítókat), figyelembe véve ugyanakkor a felek eltérő igényérvényesítő képességét, ez már 1961-ben sem volt reális útvonal.
[312] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 221.

változtatásokat nem eszközöltek.[313] A vita során csak Ausztria és az USA delegáltjai javasoltak húsz évet meghaladó védelmi időt meghatározni, az előző harminc évben, az utóbbi pedig egy egyszer megújítható huszonöt éves terminust javasolt.[314] Kiemelésre érdemes az a tény, hogy a diplomáciai konferencia jegyzőkönyve egyetlen érvet sem tartalmaz abban a tekintetben, hogy miért volt szükség az előadóművészek számára – a szerzőkhöz hasonlítva – indokolatlanul rövid védelmi időt meghatározni.

Ugyanakkor a védelmi idő kapcsán is kiemelendő, hogy a Római Egyezmény csupán minimumszabályozást tartalmaz, vagyis a tagállamok az említett húsz évnél hosszabb időszakban is meghatározhatták az oltalom terjedelmét.[315] Mivel pedig a Római Egyezmény tagállamai egymástól eltérő hosszt is meghatározhattak, jelentősége lehet annak is, hogy a védelmi időt mindig annak az országnak a joga szerint kell megállapítani, ahol a védelmet igényelték a jogosultak.[316]

A vagyoni jogok rendszerén belül végül meg kell említeni a korlátozások és kivételek kérdését is. A Római Egyezmény 15. cikk (1) bekezdése a magáncélú másolás, az idézés, az időszakos (efemer jellegű) rögzítés és az oktatási, illetve tudományos felhasználást nevesíti olyan célként, amelyre a tagállamok szabad felhasználást hozhatnak létre. A hivatkozott 15. cikk (2) bekezdésében megjelenik azonban az az alapelv is, amely lehetőséget biztosít a tagállamok számára, hogy minden olyan esetben korlátozzák az előadóművészek vagyoni jogait, amely esetben az alkotók hasonló joga is a korlátozások hatálya alá tartozik.

2.2. A vagyoni jogok rendszere a TRIPS Egyezményben

Az előadóművészi jogok több szempontból is háttérbe szorultak az 1995-ben megkötött Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény keretei között elfogadott, a szellemi tulajdonjogok kereskedelmi vonatkozásairól szóló megállapodás elfogadása során. A legnyilvánvalóbb erre utaló körülmény, hogy – szemben a Berni Uniós Egyezmény érdemi rendelkezéseivel – a Római Egyezmény érdemi rendelkezéseit nem foglalta magába a

[313] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 51.
[314] Uo., p. 51.
[315] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 55.
[316] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 50.

TRIPS.[317] Ennek oka leginkább abban keresendő, hogy a nagy befolyással bíró USA, illetve Kína soha nem csatlakozott a Római Egyezményhez, így érdekeikkel ellentétes lett volna a szomszédos jogi szabályok ilyen, kerülő jellegű átvétele is.

Mivel e körülményből következően a TRIPS Egyezmény nem alkalmazhatott utaló szabályt[318] a Római Egyezmény rendelkezéseire, a nemzetközi közösség által átemelni kívánt legfontosabb szomszédos jogi szabályokat a TRIPS keretei között meg kellett ismételni. Bár az előadóművészi vagyoni jogokat a TRIPS Egyezmény 14. cikk (1) bekezdése a Római Egyezményen túlmutató módon rögzítette, továbbra is megőrizte az előadóművészek hátrányos megkülönböztetését az alkotókkal, sőt a hangfelvétel-előállítókkal szemben is.

Az előadóművészek vonatkozásában ugyanis a TRIPS Egyezmény is adós marad az általános engedélyezési jog kimondásával, ehelyett a hozzájárulás nélkül végzett egyes felhasználások megtiltására vonatkozó jogosítványt rögzítette. A hozzájárulás nélküli felhasználás megtiltására vonatkozó jog tartalmilag nem,[319] megközelítését nézve azonban túlmutat a Római Egyezmény „megakadályozási" jogán. És bár egyrészről az engedélyezési jog hagyományos, a Berni Uniós Egyezményben megszokott formája, valamint másrészről a hozzájárulás nélküli felhasználás megtiltására vonatkozó jog között a gyakorlatban nem nagyon mutatható ki különbség, az eltérés mégis élesen mutat rá a jogosultak erőviszonya közötti jelentős különbségre.

A jogosulti csoportok érdekérvényesítő képessége közötti különbözőségre utal az is, hogy a hangfelvétel-előállítók számára a TRIPS Egyezmény 14. cikk (2) bekezdése is hagyományos, tehát az engedélyezés lehetőségét is kimondó formában rögzítette a kizárólagos jogok rendszerét. A teljes képhez azonban az is hozzátartozik, hogy a műsorsugárzó szervezetek esetében a TRIPS 14. cikk (3) bekezdése – szemben a Római Egyezménnyel – nem a kiadói modellt, hanem a szűkebb tartalmú előadóművészi megközelítést alkalmazta, vagyis esetükben sem került rögzítésre az engedélyezési jog aktív eleme.

---

[317] Carlos M CORREA: *Trade Related Aspects of Intellectual Property, A Commentary on the TRIPS Agreement,* Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 155.

[318] Ezzel szemben a TRIPS Egyezmény 9. cikk (1) bekezdése kötelezővé tette tagállamai részére a BUE 1-21. cikkeinek alkalmazását a személyhez fűződő jogokól szóló 6bis cikk, továbbá az abból levezetett jogok kivételével. Az eltérő megközelítés mögött az állt, hogy a Római Egyezmény nemzetközi elfogadottsága sokkal alacsonyabb volt, mint a Berni Uniós Egyezményé. Lásd Silke VON LEWINSKI: *International Copyright Law and Policy*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 298.

[319] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 299.

A TRIPS Egyezmény a Római Egyezmény eredményei közül lényegében változatlan tartalommal emelte át a rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére és rögzítésére vonatkozó engedélyezési jogot. A Római Egyezményben megjelenő korlátok elhagyásával jelentősen bővítette ugyanakkor a rögzített előadás többszörözésére vonatkozó engedélyezési jogot.

A TRIPS – szemben a Római Egyezménnyel – nem tartalmaz engedélyezési jog nélküli vagyoni jogot. Ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy a TRIPS Egyezményből kimaradt a kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése esetén az előadóművészt megillető egyszeri, méltányos díjazásra vonatkozó igény.

A vagyoni jogok korlátozása tekintetében a TRIPS Egyezmény 14. cikk (6) bekezdés első mondata a Római Egyezmény szabályaira hivatkozik, ezzel lazítva a Római Egyezménytől való függetlenségét. Érdemes megjegyezni ugyanakkor azt is, hogy bár a TRIPS a Római Egyezményt nem inkorporálta, a 14. cikk (6) bekezdés második mondata valamennyi szomszédos jogi jogosult esetén alkalmazni rendelte a vagyoni jogok korlátozása tekintetében a BUE háromlépcsős tesztjét[320] is, ami végképp összekuszálja a nemzetközi szerződések közötti viszonyrendszert. A háromlépcsős teszt alkalmazására vonatkozó követelmény, vagyis a szabad felhasználások korlátozása mégis fontos, hiszen az az előadóművészi és alkotói jogok egyenjogúsításának első lépéseként is felfogható. Jelzésértékű persze, hogy erre az első lépésre nem a vagyoni jogok biztosítása vagy megformálása, hanem épp azok korlátozása tekintetében került sor.

A TRIPS Egyezmény az előadóművészi vagyoni jogokra vonatkozó védelmi idő tekintetében jelentősen túllépett a Római Egyezmény rendelkezésein, hiszen a TRIPS Egyezmény 14. cikk (5) bekezdése a védelmi idő hosszát húsz évről ötven évre bővítette. Igaz, a TRIPS Egyezmény változatlanul hagyta a Római Egyezménynek a számítás kezdő időpontjára vonatozó szabályát, vagyis a védelmi időt a TRIPS szerint is a hangfelvétel készítésétől, illetve – rögzítés hiányában – annak megtartásától kell számítani és nem az előadóművész halálától. Érdemes megemlíteni azt a körülményt is, hogy nem ismertek olyan gazdasági számítások, amelyek alátámasztották

[320] Az ún. háromlépcsős tesztet a BUE 18. cikke tartalmazza, a szabad felhasználás általános korlátjaként.

volna a védelmi idő bővítését, így azt végső soron az a szemlélet vezérelhette, hogy a bővebb terjedelmű védelem szükségszerűen előnyösebb is.[321]

A vagyoni jogokra és a védelmi időre vonatkozó szabályok kapcsán visszatérő kérdés, hogy a vagyoni jogokat biztosító rendelkezések – ez esetben a TRIPS Egyezmény – hatályba lépése előtt létrejött teljesítmények oltalom alá kerülnek-e. A TRIPS Egyezmény e kérdésben is érezhetően túllépett[322] a Római Egyezmény szabályain azzal, hogy a 14. cikk (6) bekezdésének második mondatával az előadóművészi teljesítményekre és a hangfelvételekre megfelelően alkalmazni rendeli a BUE 18. cikkét. A BUE hivatkozott szakasza – az értelemszerű módosításokat elvégezve – a következőket tartalmazza: „A TRIPS Egyezményt mindazokra az előadásokra és hangfelvételekre alkalmazni kell, melyek a TRIPS Egyezmény hatálybalépése idején a védelmi idő lejárta folytán származási országukban még nem váltak szabaddá." Ez a szabály tehát részlegesen ugyan, de visszamenőlegen érvényesíti a meghosszabbított védelmi időt. A bérleti jog tekintetében azonban maga a TRIPS Egyezmény korlátozza az időbeli hatályt, a 70. cikk (5) bekezdése ugyanis kimondja, hogy a hangfelvételek bérletére vonatkozó vagyoni jogot nem kell alkalmazni azokra a példányokra, amelyeket a TRIPS Egyezmény hatályba lépését megelőzően megvásároltak.[323]

2.3. A vagyoni jogok rendszere a WPPT-ben

Az előadóművészi vagyoni jogok rendszerében az 1996-ban elfogadott WPPT jelenti a fordulópontot, ez volt ugyanis az első olyan nemzetközi szerződés, amely a vagyoni jogokat az alkotók és a hangfelvétel-előállítók vagyoni jogaival azonos módon formálta meg.[324] Ebből következően azt mondhatjuk, hogy a Római Egyezmény „megakadályozási", illetve a TRIPS Egyezmény „megtiltási" jogát követően 1996-ban alakult ki a kizárólagos vagyoni jogok hagyományos rendszere a nemzetközi szerződések szintjén.

Továbbá, mivel a WPPT sok tekintetben modernizált formában megismételte a Római Egyezmény szabályait, ezért a WPPT elfogadásával lényegében elenyésztek a különböző

[321] CORREA (2007) i.m., p. 166 és VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 301. Érdemes megjegyezni ugyanakkor azt is, hogy a TRIPS Egyezmény a műsorsugárzó szervezetek védelmi idejét nem módosította a Római Egyezményhez képest, az tehát húsz év maradt.
[322] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 302.
[323] Uo., pp. 302-303.
[324] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 315 és RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 1259.

jogosulti csoportok között korábban meglévő, nagyrészt indokolatlan különbségek. A kizárólagos vagyoni jogok megjelenésével az előadóművészek végül nagykorúvá váltak a nemzetközi jog szintjén, igaz a felnőtt kort e jogosulti csoport három és fél évtized alatt érte el.

A WPPT-ben szereplő, a felhasználás engedélyezésére irányuló jog szövegszerűen követi a WCT megoldását („shall enjoy the exclusive right of authorizing"), és megfeleltethető a Berni Uniós Egyezmény megoldásának is („shall have the exclusive right of authorizing"). E jog tartalmilag valójában több, mint a felhasználás engedélyezésének kizárólagos joga, mivel felöleli a felhasználás engedélyezési feltételei meghatározásának jogát és a felhasználás megtiltásának jogát is.[325]

A WPPT a Római Egyezménnyel és a TRIPS Egyezménnyel egyező módon tartalmazza a rögzítetlen előadások nyilvánossághoz közvetítésére [6. cikk i) pontja] és rögzítésére vonatkozó [6. cikk ii) pontja] engedélyezési jogot, és a TRIPS Egyezménnyel egyező módon – további korlátozás nélkül – a rögzített előadás többszörözésére vonatkozó [7. cikk] jogot. Ez az első nemzetközi szerződés, amelyben megjelenik a rögzített előadás terjesztésére [8. cikk] és a bérletre [9. cikk] vonatkozó kizárólagos engedélyezési jog. A legnagyobb jelentőséggel azonban nem ezek, hanem a rögzített előadás lehívásra hozzáférhetővé tételére, vagyis az internetes felhasználásra vonatkozó kizárólagos jog [10. cikk] kialakítása bírt, amelynek megszövegezése szó szerint követte az alkotók szabályrendszerét.[326]

A WPPT ugyanakkor megőrizte a vagyoni jogok kétosztatú rendszerét azzal, hogy a 15. cikkben tartalmát tekintve megismételte a Római Egyezménynek a kereskedelmi hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó 12. cikkét. Az engedélyezési jogokhoz képest alacsonyabb szintű jogvédelmet biztosító díjigény bevezetése ráadásul ebben az esetben sem kötelező a tagállamok számára, ahhoz fenntartást fűzhetnek, vagy attól teljesen el is tekinthetnek. A WPPT 15. cikk (2) bekezdése abban a tekintetben ugyanakkor erősítette az előadóművészek helyzetét, hogy az egyszeri méltányos díjigény előadóművészek és hangfelvétel-előállítók közötti megosztását az érintettek közötti megállapodástól tette függővé, ilyen megállapodás hiányában pedig a feleknek osztozniuk kell a díjon. Ez utóbbi szabály tehát azt eredményezte, hogy ha e jogot a tagállam be kívánta vezetni, abból az előadóművészeket immár nem zárhatta ki.

[325] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 134.
[326] A WIPO Szerzői jogi szerződése 8. cikkének utolsó fordulata.

A WPPT 17. cikk (1) bekezdése – igazodva a szerződés elsőleges tárgyához – kizárólag a hangfelvételben rögzített előadás vonatkozásában állapítja meg a védelmi időt. Ennek hossza – eltérve a Római Egyezménytől és követve a TRIPS Egyezmény rendelkezését[327] – ötven év, melyet minden esetben a rögzítés évétől kell számítani. A védelmi idő hossza tekintetében nagy jelentőségűnek bizonyult az a körülmény, hogy a pár évvel korábban elfogadott TRIPS Egyezmény szabályait a WPPT-t tárgyaló diplomáciai konferencia kezdetére már több mint száz ország átültette nemzeti jogába.[328] Bár formálisan visszalépés, hogy a WPPT nem határoz meg védelmi időt a nem rögzített előadásokra, valójában ez érthető, hiszen az előadás nem hasznosítható újra annak rögzítése nélkül.[329] Az már kevésbé érthető, hogy a diplomáciai konferencia miért határozott meg rövidebb védelmi időt az előadóművészeknek, mint a hangfelvétel előállítóknak. A WPPT 17. cikk (2) bekezdése szerint ugyanis a védelmi időt a hangfelvétel-előállítók vonatkozásában csak akkor kell a rögzítés évétől számítani, ha azt nem adják ki az ötven éves védelmi időn belül. Ha azonban a felvételt e perióduson belül kiadják, úgy a védelmi idő kezdő pontja a kiadás éve. Ez szélsőséges esetben azt jelenti, hogy ha a kiadó a felvételt a rögzítést követő ötvenedik évben adja csak ki, úgy a védelmi idő innen számított ötven év múlva, vagyis a felvétel rögzítésétől számított századik évben jár csak le.[330] Mindeközben az előadóművészek azonos hangfelvételen fennálló jogai a rögzítés évétől számított ötven év múlva minden esetben lejárnak, akkor is, ha a felvétel hasznosítását az előállító csak ebben az évben kezdi meg. Ez alapján egyáltalán nem kizárható, hogy a hangfelvétel hasznosításából származó bevételből az előállító teljesen ki tudja szorítani a felvétel elkészítésében közreműködő előadóművészeket. Ennek kapcsán az is megjegyzendő, hogy a kiadás fogalmát a WPPT 2. cikk e) pontja, illetve az ahhoz fűzött közös nyilatkozat a fizikai példányokra korlátozza,[331] így az sem kizárt, hogy a kiadó a rögzítést követő első ötven évben kizárólag online hasznosítja a hangfelvételt, majd az ötvenedik évben megkezdi a fizikai példányok terjesztését, ezen a módon kiterjesztve a védelmi idő hosszát. A WPPT helyes értelmezését nehezíti, hogy a rögzítés időpontja nem minden esetben határozható meg egyértelműen, főleg, ha a rögzítés folyamata áthúzódik a következő naptári évre. A WPPT

[327] FICSOR (2003) i.m., p. 255.
[328] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 419.
[329] A diplomáciai konferenciára előterjesztett szöveg még a rögzítetlen előadások védelmi idejére is tartalmazta az ötven éves védelmi időt, ezt azonban a delegáltak végül feleslegesnek ítélték. Lásd WIPO (1999) i.m., p. 62.
[330] FICSOR (2002) i.m., p. 643. Érdekes módon a diplomáciai konferencia résztvevői – Ausztria képviselőjét leszámítva – nem éreztek kötve magukat a TRIPS Egyezményhez a hangfelvétel-előállítók védelmi idejének kezdő időpontja tekintetében. Lásd WIPO (1999) i.m., p. 682.
[331] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 480.

2. cikk c) pontja szerinti fogalommeghatározását figyelembe véve ilyen esetben abból kell kiindulni, hogy a rögzítés fogalma a többszörözésre, nyilvánossághoz közvetítésre már alkalmas változatot, vagyis az ún. masterpéldányt jelenti.[332]

A vagyoni jogokra vonatkozó korlátozások tekintetében a WPPT a TRIPS Egyezmény módszerét követte. Ennek első lépésében a 16. cikk (1) bekezdése rögzítette, hogy minden olyan esetben, amikor az alkotók jogait a nemzeti jog korlátozta, azonos terjedelmű korlátozás vezethető be a szomszédos jogi jogosultakra is. A szabályozási háló második lépcsője a Berni Uniós Egyezmény 18. cikkében szereplő háromlépcsős teszt szövegét emeli a szomszédos jogi szerződés keretei közé, általánossá téve annak alkalmazását valamennyi szabad felhasználás vonatkozásában.

2.4. A vagyoni jogok rendszere a Pekingi Szerződésben

A Pekingi Szerződés az előadóművészi vagyoni jogokat – a WPPT-vel azonos módon – hagyományos engedélyezési jogként tételezi. Mivel a Pekingi Szerződés kizárólag az audiovizuális előadóművészek jogait szabályozza, e megoldás nem vethető össze az egyéb jogosultak kapcsán alkalmazott megoldással.

A Pekingi Szerződés olyan rendszert alakít ki, amely a kizárólagos engedélyezési jogok magas absztrakciós szintű megfogalmazása mellett számos esetben lerontja a magas szintű jogvédelemre vonatkozó elvárásokat. Ez érhető tetten például a bérlet [9. cikk] és a nyilvánossághoz közvetítés [11. cikk] esetén, hiszen mindkét jog vonatkozásában a tagállamok széles jogosítványt kaptak arra, hogy kizárólagos jog helyett annál gyengébb jogosítványt alakítsanak ki, vagy egyáltalán ne biztosítsanak ilyen jogot az audiovizuális előadások elkészítésében közreműködő előadóművészek számára.

A Pekingi Szerződés alapvetően követi a WPPT rendelkezéseit, és azzal azonos sorrendben, sőt, gyakorlatilag azonos szöveggel hozza létre a rögzítetlen előadásokra vonatkozó nyilvánossághoz közvetítési és rögzítési jogot [6. cikk], a már rögzített előadásra vonatkozó többszörözési [7. cikk], terjesztési [8. cikk], bérletre vonatkozó [9. cikk] és lehívásra hozzáférhetővé tételre vonatkozó [10. cikk] jogosítványokat.

[332] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 421.

A vagyoni jogok sorában új – de miként arra az imént utaltam, csak korlátozott jelentőséggel rendelkező – elem a rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó kizárólagos jog megjelenése [11. cikk]. Végül meg kell jegyezni azt is, hogy a Pekingi Szerződés jogátruházásra vonatkozó 12. cikke a teljes szerződés hasznosságát megkérdőjelezi, ha ugyanis a tagállamok akként rendelkeznek, hogy az előadás rögzítésének engedélyezésével az előadóművészi vagyoni jogok az előállítóra kerülnek átruházásra, a nemzetközi közösség végső soron nem az előadóművészek, hanem az előállítók jogait bővítette. E megállapítás megalapozottságából az sem von le, hogy a Pekingi Szerződés 12. cikk (3) bekezdése arra is lehetőséget teremt a nemzeti jogok számára, hogy jogátruházás mellett akár egyéni, akár kollektív szerződések útján érvényre juttassa a rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése és internetes felhasználása utáni jogokat.

A Pekingi Szerződés 14. cikke szó szerint követi a WPPT 17. cikk (1) bekezdésének rendelkezéseit a védelmi idő tekintetében is, vagyis a felvétel elkészítésétől számított ötven éves periódusban biztosítja a vagyoni jogokat.

A Pekingi Szerződés a vagyoni jogokra vonatkozó korlátozások tekintetében is követte a WPPT szabályait. Ennek megfelelően a 13. cikk (1) bekezdése felhatalmazza a tagállamokat arra, hogy minden olyan esetben korlátozzák a vagyoni jogokat, amikor azt az alkotók esetében megteszik, a 13. cikk (2) bekezdése pedig ezúttal is átemeli a BUE 18. cikkének háromlépcsős tesztre vonatkozó szabályát az előadóművészi szerződésbe.

2.5. A vagyoni jogok rendszere az Európai Unió jogában

Az Európai Unió történetében az első szerzői jogi irányelv, az 1991-es Szoftver irányelv[333] tárgyi hatálya nem találkozott az előadóművészek jogával. Az egy évvel később elfogadott Bérlet irányelv[334] szabályozási területe azonban már kiterjedt a szomszédos jogi jogosultakra is, így témánk szempontjából is releváns.

[333] A számítógépi programok jogi védelméről szóló 91/250/EGK irányelv.
[334] A bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról szóló 92/100/EGK irányelv. Kodifikált változata a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról szóló 2006/115/EK irányelv.

A Bérlet irányelv 2. cikk (1) bekezdése[335] a bérlet és haszonkölcsön kapcsán a szerzők és más jogosultak számára azonos módon hozza létre a kizárólagos jogot, amely szövegesen is kiterjedt a felhasználás engedélyezésére, illetve annak megtiltására is. Mint korábban bemutattam, a Bérlet irányelv elfogadása idején hatályos nemzetközi szerződés, a Római Egyezmény szövegesen az engedélyezési jognak kizárólag passzív elemére utalt. Ezzel szemben az Európai Gazdasági Közösség a Bérlet irányelv elfogadásával az alkotók esetén megszokott fordulatot alkalmazta a szomszédos jogi jogosultakra is, tényleges kizárólagos vagyoni jogokat biztosítva az előadóművészek számára is. Sőt, a Bérlet irányelv szomszédos jogi fejezete olyan felhasználási módok esetén is a kizárólagos jog aktív és passzív elemét felölelő megoldást alkalmazott, amikor az adott vagyoni jogot az alkotók vonatkozásában még egyáltalán nem is szabályozta. Erre látunk példát a rögzítés [6. cikk[336]], a többszörözés [7. cikk[337]], illetve a rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítése [8. cikk] vonatkozásában is.

Az uniós jogalkotó tehát a szerzői jogi harmonizáció első lépésétől kezdve, jóval az e tekintetben fordulópontnak tekinthető WPPT elfogadását megelőzően azonos megközelítéssel biztosította a kizárólagos jogokat az előadóművészek és az alkotók számára. A két jogosulti csoport engedélyezési jogai ugyan terjedelmükben jelentősen eltérnek egymástól, mégis, elvi jelentőségűnek tekinthető annak felismerése, hogy az alkotók és előadóművészek sok tekintetben közelebb állnak egymáshoz, mint az előadóművészek és más szomszédos jogi jogosultak. E megközelítés a szerzői jogharmonizáció harmincéves történetében mindvégig detektálható, ideértve annak időben utolsó elemét, a 2019-ben elfogadott CDSM irányelvet[338] is.

Az uniós jog – e tekintetben a Római Egyezmény és a WPPT megközelítését alkalmazva – a vagyoni jogokat nem egységesen tételezi, hanem olyan vagyoni értékkel rendelkező jogosítványt (díjigényt) is létrehoz, amelyhez engedélyezési jog nem kapcsolódik. E körben kell említeni a bérlet irányelv 8. cikk (2) bekezdése szerinti méltányos díjazához fűződő jogot, amellyel az előadóművészek a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése tekintetében rendelkeznek.

[335] Szövegesen azonos a Bérlet irányelv kodifikált változatának 3. cikk (1) bekezdésével.
[336] Bérlet irányelv kodifikált változatának 7. cikke.
[337] A hivatkozott rendelkezés már nem hatályos, a többszörözésre vonatkozó szabályok jogharmonizációját jelenleg az Európai Parlament és a Tanács az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv („Infosoc irányelv") 2. cikke végzi el.
[338] Lásd például a CDSM irányelv méltányos díjazásra vonatkozó fejezetét (IV. cím, 3. fejezet), amely kizárólag az alkotókra és az előadóművészekre terjed ki.

Az Európai Unió a védelmi időre vonatkozó szabályokat a Védelmi idő irányelvben szabályozza. Az EU szabályegyüttese – eltérve a nemzetközi szerződések logikájától – nem csupán a védelem minimális időbeli terjedelmét határozza meg, hanem részint minden tekintetben egységes védelmi időt állapít meg a tagállamok számára, egységesíti továbbá a számítás módját és kezdő időpontját is.[339] Az 1993-ban elfogadott irányelv, eredeti formájában valamennyi szomszédos jogi teljesítmény, így az előadóművészi jogok tekintetében is egységesen ötven év terjedelmű védelmi időt rendelt alkalmazni. Az említett rendelkezés azzal együtt is meghaladta a Római Egyezmény húsz év terjedelmű oltalmi időt előíró szabályozását, hogy az ötven éves védelmi időről rendelkező TRIPS Egyezményt, WPPT-t és a Pekingi Szerződést a nemzetközi közösség ekkor még nem fogadta el. A jogalkotást természetesen befolyásolta, hogy – miként arra az 1993-ben elfogadott irányelv (8) preambulum bekezdése kifejezetten utal – GATT keretében folytatott uruguayi fordulós tárgyalásokon kialakított közösségi álláspont értelmében a hangfelvételek számára ötven éves védelmi időt volt szükséges biztosítani. A jogalkotás során azt is figyelembe vették, hogy ebben az időszakban az Európai Közösség tagállamai közül egy olyan sem volt, amely ötven évnél hosszabb védelmi időt biztosított volna a szomszédos jogi jogosultak számára.[340]

Az acquis communautaire azonban nem csak a védelmi idő hossza, hanem annak horizontális jellegével is túllépet a Római Egyezményen, hiszen a védelmi idő irányelv valamennyi rögzített előadásra, így az audiovizuális előadásokra is kiterjedt. A valamennyi előadóművészi teljesítményre egységesen vonatkozó megközelítést 2011-ben adta fel az EU, amikor a 2011/77/EU irányelv – az audiovizuális előadásokra vonatkozó védelmi idő változatlan hagyása mellett – a hangfelvételben rögzített előadásokra vonatkozó védelmi időt ötvenről évről hetven évre módosította.[341]

A hangfelvételben rögzített előadásokat érintő módosítás mögött formálisan az Európai Bizottságnak az a hatásvizsgálata állt, amely jogalkotási kényszerként értékelte, hogy az akkor hatályos szabályozási környezet nem ismerte el megfelelően az előadók közreműködését a kreatív alkotás folyamatában, a személyhez fűződő és vagyoni jogaik védelmi szintje pedig

[339] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 507.
[340] Uo., p. 562.
[341] A módosítás a hangfelvétel-előállítói teljesítményt is érintette, ennek elemzése azonban kívül esik a disszertáció keretein. A CDSM irányelv is részben új szabályokat hozott a védelmi idő tekintetében, ugyanis a 15. cikk (4) bekezdése a sajtókiadványok kiadói számára két év terjedelmű védelmi időt határozott meg.

lényegesen elmaradt a szerzők hasonló védelmétől.[342] A szerzők és előadók közötti méltánytalan különbségtétel jeleként azonosította a Bizottság egyebek mellett azt, hogy az előadók védelmi ideje sokkal rövidebb volt, mint a zeneszerzőké.[343] Érdemes megjegyezni, hogy a vitában visszatérő – bár nem igazolt – érv volt, hogy a zeneszerzők és az előadók közötti különbségtétel azért indokolt, mert a végeredmény szempontjából a zeneszerző sokkal meghatározóbb, mint az előadóművész. A gyakorlatban azonban az előadóművészi teljesítmény védelmi ideje nem csak a zeneszerző védelmi idejénél rövidebb, hanem még a lemezborítót tervező alkotó védelmi idejénél is.

A Bizottság továbbá kezelendő problémaként azonosította azt is, hogy az előadók pályafutásuk második felében – a rövid védelmi idő miatt – máshonnan nem pótolható jövedelemkieséssel szembesülnek,[344] miközben jövedelmük pályafutásuk csúcsán is jellemzően alacsony marad. Az előzőket követően nem meglepő, hogy a védelmi időt módosító irányelv céljaként az (5) és (6) preambulum bekezdés azt határozta meg, hogy a már kevésbé aktív előadók számára az életük végéig terjedő bevételt biztosításon.

A jogi érvek mellett a változás mögött természetesen a hangfelvétel-előállítók intenzív és eredményes lobbitevékenysége állt. A kiadókat vélhetően nem elsősorban szociális érzékenységük motiválta, hanem az, hogy az 1950-es 60-as évek fordulójától kezdve egyre több olyan könnyűzenei hangfelvételt készítettek, amelyek még az ezredforduló környékén is kifejezetten értékesek voltak kereskedelmi szempontból.[345] A védelmi idő irányelv által biztosított ötven éves védelmi időből következően ezek a felvételek folyamatosan a public domainbe kerültek volna, ha az uniós jogalkotó nem avatkozott volna be. A kiadók nem minden alap nélkül számítottak arra, hogy ha a jogalkotó meghosszabbítja az előadóművészekre vonatkozó védelmi időt, azzal párhuzamosan a hangfelvételek védelmét is megnyújtja majd.

[342] Commission staff working document accompanying the proposal for a Council directive amending Council Directive 2006/116/EC as regards the term of protection of copyright and related rights. – Impact assessment on the legal and economic situation of performers and record producers in the european union (COM(2008) 464 final, SEC(2008) 2288), p. 21 (https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52008SC2287&from=FR, utoljára megtekintve 2022. február 12. napján)
[343] Uo., p. 13.
[344] Uo., p. 15.
[345] Például Elvis Presley Jailhouse rock című felvétele 1957-ben, Chuck Berry Johnny B. Good című dala 1958-ban, Fats Domino Blueberry Hill című felvétele pedig 1959-ben jelent meg.

E folyamat eredményeként alakult ki az a ma is érvényes szabályozás, amely szerint a védelmi idő rögzítetlen előadások és audiovizuális előadások[346] esetén ötven év, hangfelvételben rögzített előadások esetén pedig hetven év. A védelmi időt a Védelmi idő irányelv 3. cikk (1) bekezdése szerint mind az audio, mind az audiovizuális rögzített előadások esetén az első jogszerű nyilvánosságra hozataltól (vagyis: kiadástól) vagy – ha ez korábbi – az első jogszerű nyilvánossághoz közvetítéstől kell számítani.

Maga a jogalkotó is felismerte azonban, hogy az előadóművészek helyzetén önmagában a védelmi idő további húsz évvel való megnyújtása egy sor esetben nem segít érdemben. Ennek elsődleges oka, hogy az előadók jelentős része az előállítótól egyösszegű, a felvétel elkészítésekor esedékes díjazásra volt jogosult, így önmagában a védelmi idő megnyújtása nem eredményezett volna számukra új jövedelmet. A hangfelvételben rögzített előadások védelmi idejének meghosszabbításával párhuzamosan ezért ún. kísérő intézkedéseket is bevezetett az uniós jogalkotó, amelyekről a meghosszabbított védelmi idejű hangfelvételek felhasználása után fizetendő kiegészítő díjat elemző fejezetben szólok részletesen.

Az uniós jog részletes szabályegyüttest tartalmaz a vagyoni jogok korlátozásáról is, amelynek törzsét az Infosoc irányelv[347] adja, de fontos szabályokat tartalmaznak egyéb uniós jogforrások is,[348] amelyek végső soron minden tekintetben azonos szabályokat rendelnek alkalmazni az alkotók és az előadóművészek vonatkozásában. Szimbolikus jelentőségű, hogy az alkotók és előadóművészek (illetve más szomszédos jogi jogosultak) vagyoni jogaira vonatkozó korlátokat és kivételeket az uniós jogalkotó egységesen szabályozza.

2.6. Az előadóművészi vagyoni jogok rendszere Magyarországon

Az Szjt. keretén belül mind a kizárólagos vagyoni jogok, mind az engedélyezési joghoz nem kötődő előadóművészi díjigények megtalálhatók, e tekintetben tehát az Szjt. is a Római

[346] A 2011/77/EU irányelv a „hangfelvételtől eltérő rögzítés" fordulatot használja, ami elméletileg szélesebb, mint az audiovizuális előadás fogalma.
[347] Az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv.
[348] A vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló egyes megengedett felhasználási módjairól, valamint az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv módosításáról szóló 2017/1564 irányelv, a szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes művek és más teljesítmények hozzáférhető formátumú példányainak a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló, határokon átnyúló, az Unió és harmadik országok közötti cseréjéről szóló 2017/1563 európai parlamenti és tanácsi rendelet és a CDSM irányelv.

Egyezmény logikáját követi. Az előadóművészi engedélyezési jogok többségét az Szjt. 73. § (1) bekezdése tartalmazza[349], a díjigényeket pedig az Szjt.-ben szétszórtan, más jogosultakhoz – így az alkotókhoz és a hangfelvétel-előállítókhoz – kapcsoltan helyezte el a jogalkotó.

Kiemelendő, hogy a szomszédos jogi engedélyezési jogokat az Szjt. a szerzőktől eltérő fordulattal vezeti be. Az Szjt. 73. § (1) bekezdése szerint a „(…) az előadóművész hozzájárulása szükséges" az előadásnak a törvényben nevesített felhasználásához, és ezzel azonos fordulatot látunk az összes szomszédos jogi jogosult kapcsán is, ideértve a 2021-ben bevezetett sajtókiadványok előállítót is. Ehhez képest feltűnő, hogy az alkotók vagyoni jogait az Szjt. visszatérően azzal a fordulattal rögzíti, hogy „a szerző kizárólagos joga, hogy művét" valamilyen módon felhasználja, „és hogy erre másnak engedélyt adjon." Ezt látjuk az Szjt. 16. § (1) bekezdésében, vagyis a vagyoni jogokra vonatkozó általános szabályban, de ez jelenik meg a többszörözés [Szjt. 18. §], a terjesztés [Szjt. 23. §], a nyilvános előadás [Szjt. 24. §], a nyilvánossághoz közvetítés [Szjt. 25. §] és az átdolgozás [Szjt. 29. §], tehát valamennyi nevesített felhasználás tekintetében is.

Miközben a gyakorlat – helyesen – mindkét fordulatot akként értelmezi, hogy az a kizárólagos jog aktív (engedélyezésre összpontosító) és passzív (a nem kívánt felhasználás tiltását lehetővé tévő) elemére kiterjed, arra sem a jogszabály miniszteri indokolása, sem a szakirodalom nem utal, hogy milyen érvek szóltak az eltérő fogalomhasználat mellett. A különbséget nem indokolhatta, hogy a vagyoni jogok átruházása tekintetében más szabályok vonatkoztak az előadókra és alkotókra, mint ahogyan nem indokolta más pragmatikus ok sem. Önmagában azonban az eltérő szóhasználat mindig lehetőséget biztosít egy – megalapozatlan – a contrario jellegű érvelés felvetésére, szükségtelenül megnehezítve a jogalkalmazást. A jelen írás szerzőjének az a véleménye, hogy az eltérő megközelítés már 1999-ben is indokolatlan volt, annak fenntartása mellett semmilyen legitim érv nem hozható fel, szükségtelenül – és bár alapvetően sikertelenül, de akár a jogbizonytalanság árát is vállalva – igyekszik a szerzők és az előadók közötti különbségtételt az alkotók javára fenntartani. Az Szjt. megoldása nyilvánvalóan nem követi sem a WCT, illetve a WPPT elfogadásakor kialakított, sem az Európai Unió irányelveiben megfigyelhető megközelítését, amely minden lehetséges esetben szó szerint azonos szabályt rögzít az alkotók és a szomszédos jogi jogosultak tekintetében. Az eltérő megfogalmazást legkésőbb Magyarország Európai Unióhoz történő csatlakozáskor meg kellett

[349] A hangfelvételben rögzített előadás bérletére és haszonkölcsönére vonatkozó kizárólagos jogot az Szjt. 78. §-a tartalmazza.

volna szűntetni, a szerzői jogi irányelvek ugyanis egyértelművé teszik, hogy az az engedélyezési jog tartalma szerzők és a szomszédos jogi jogosultak esetében is teljesen azonos. Mivel ezen értelmezéstől az uniós jog elsőbbségének elve miatt eltérni nem lehet, ezért a jogalkotónak az említett szabályokat szövegesen is össze kellett volna hangolnia.

A jog terjedelmében azonban még így is jelentős különbözőség mutatkozik az alkotók és az előadóművészek, illetve bővebben a szomszédos jogi jogosultak között. Az Szjt. 16. §-a ugyanis – generálklauzulát használva – a szerzők számára a mű anyagi formában és nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására és minden egyes felhasználás engedélyezésére biztosít kizárólagos jogot, függetlenül attól, hogy adott felhasználási módot az Szjt. nevesítetten tartalmazza-e vagy sem. Ehhez képest az előadóművészek számára az Szjt. 1. § (8) bekezdése, miként arra Tomori Pál felhívja a figyelmet,[350] csak azon vagyoni jogokat biztosítja, amelyek kifejezetten nevesítésre kerültek a nemzeti jogban, vagyis az Szjt. az előadóművészi jogok zárt és kimerítő listáját tartalmazza.

Említésre érdemes, hogy a generálklauzulán alapuló magyar megoldás mintájául nem a multilaterális szerződések szolgálnak, hiszen azok kivétel nélkül mindig tételes listával határozzák meg a kizárólagos jogok terjedelmét mind a szerzők, mind pedig a szomszédos jogi jogosultak esetén. Benárd Aurél hívja fel a figyelmet arra, hogy a generálklauzula, mint megoldás az 1969. évi szerzői jogi törvény újdonsága volt, azt megelőzően ugyanis a magyar jog az alkotók kizárólagos engedélyezési jogait is tételesen jelölte meg. Benárd az általános szabályon nyugvó új megoldást azzal magyarázta, hogy részint nem lehetséges minden esetet kellő szélességben lefedő tételes listát létrehozni, másrészt pedig a tételes felsorolás szükségszerűen ellentmondásba kerül a technikai fejlődéssel.[351] E szempontok azonban legalább annyira igazak voltak már 1999-ben a szomszédos jogi jogosultakra, mint az alkotók vonatkozásában voltak 1969-ben, így a formál logika szabályai szerint az előadóművészek esetén is indokolt lett volna a generálszabály kialakítása.

Az Szjt. egyik szerkezeti sajátossága, hogy a jogszabályban alkalmazott fogalmak meghatározását nem gyűjti össze önálló egységbe, és nem csak önálló definíciós fejezettel nem rendelkezik, de többnyire a fogalmakat sem önállóan, hanem az anyagi rendelkezések közé vegyítve értelmezi. Ez különösen igaz volt az Szjt. 1999-es állapotára, bár az uniós

[350] NAGYKOMMENTÁR i.m., pp. 479-480.
[351] BENÁRD – TÍMÁR István (1973) i.m., p. 116.

jogharmonizáció következtében azóta számos olyan önálló értelmező rendelkezés került a jogszabályba, mint amilyen a tartalommegosztó szolgáltató [Szjt. 57/A. §] vagy a szabad felhasználás egyes kedvezményezett intézményeinek meghatározása [Szjt. 33/A. §]. E szerkezet következménye ugyanakkor, hogy önmagában az előadóművészi fejezet nem alkalmas a vagyoni jogok határainak meghatározására. Ellenkezőleg, a szomszédos jogi vagyoni jogok kizárólag az alkotói jogokhoz kapcsolt értelmező rendelkezésekkel együttesen értelmezhetők, ami mára rendkívül megnehezíti a jogszabály olvasását, helyes értelmezését. A szerző és szomszédos jogi fejezetek elvi kapcsolódási módjait Tomori Pál az alábbi négy osztályba sorolta:
a) az első csoportba tartozó esetekben az Szjt. kifejezett utaló szabályozással írja elő a szabály szomszédos jogi jogosultakra történő alkalmazását [például Szjt. 55. § vagy 74. § (2) bekezdés],
b) a második csoportba azok az esetek tartoznak, ahol – egy-egy esetkörre kiterjedően – a szabályozás logikája kívánja meg a szerzői és a szomszédos jogokra vonatkozó előírások egy helyütt való összefoglalását [például Szjt. 20. § vagy 28. §],
c) a harmadik csoportba a szabad felhasználás sajátos rendelkezése tartozik [Szjt. 83. § (2) bekezdése], amely még mindig kifejezett rendelkezéssel köti össze az alkotókra és szomszédos jogi jogosultakra vonatkozó rendelkezéseket, végül
d) a negyedik csoportba azok az esetek tartoznak, amelyek „a törvény belső logikájából, valamint a szerzői és szomszédos jogok szabályozásának egységes fogalomhasználatából következően – az Szjt. kifejezett rendelkezésének hiányában is alkalmazást kívánnak” [például Szjt. 18. § (1) bekezdés, Szjt. 23. § (1) bekezdés].[352]

A szabályozás összetettebbé válása, az uniós irányelvekből származó szabályok implementálása eredményeként azonban mindaz a dogmatikai előny, amely a fogalommeghatározások elhagyásából származott 1999-ben, a törvény huszadik születésnapjára elporladt és már akadályozza az önkéntes jogkövetést.

Ezt a helyzetet kiválóan demonstrálja például az előadóművészi teljesítmények – az eredetihez képest más szervezet közbeiktatásával – a nyilvánossághoz történő egyidejű, változatlan és csonkítatlan továbbközvetítésének esete. Bár az ún. kábeles díj Magyarországon előbb rendeleti, majd törvényi szabályozáson nyugodva 1982 óta létezett, e jogintézmény jogi alapját az ország uniós csatlakozását követően a SatCab I. irányelv 9. cikke biztosította. Az Szjt. 28.

[352] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 480.

§-a e szabályozásnak megfelelően első lépésben [Szjt. 28. § (2) bek.] rögzíti az alkotók engedélyezési jogát a művek kábeles továbbközvetítése tekintetében, majd a hivatkozott szakasz harmadik bekezdésében kimondja e jogok kötelező közös jogkezelését is. A kábeldíjra jogosult szomszédos jogi jogosultakról az Szjt. 28. § (4) bekezdése tesz először említést, de csak abban a tekintetben, hogy a jogszabály megállapítja, hogy az irodalmi és zenei művek közös jogkezelője által beszedett díjak milyen részét kell átadni az egyes szomszédos jogi jogosultak számára. Mindeközben az Szjt. szomszédos jogi fejezete semmilyen utalást nem tartalmaz arra, hogy az előadóművészek az előadások kábeles továbbközvetítése vonatkozásában rendelkeznek-e, és ha igen, milyen terjedelmű vagyoni jogokkal. Mivel azonban a szomszédos jogi vagyoni jogok vonatkozásában az Szjt. nem tartalmaz az Szjt. 16. §-ával analóg generálklauzulát, a helyzet kizárólag az uniós joganyag alapján válhatna értelmezhetővé. A már hivatkozott SatCab I. irányelv 9. cikk (1) bekezdése szerint a szerzői vagy szomszédos jogi jogosultak azon joga, hogy egy kábelszervezetnek a vezetékes továbbközvetítésre engedélyt adjanak vagy azt megtagadják, csak jogkezelő szervezet útján gyakorolható. Ez a szabály azonban legalább kétféle módon értelmezhető. Az első értelmezési lehetőség szerint a hivatkozott rendelkezés nem a vagyoni jog terjedelméről, hanem a joggyakorlás módjáról rendelkezik. E szerint önmagában ezt a rendelkezést nem lehet akként értelmezni, mint ami kizárólagos jogot hozott volna létre a szomszédos jogi jogosultak számára. A másik értelmezés szerint azonban a joggyakorlás módjáról csak azt követően van lehetőség rendelkezni, ha annak jellegét a jogalkotó már meghatározta, ekként a hivatkozott szabály részint kimondja a szomszédos jogi jogosultak engedélyezési jogát, másrészt pedig rendelkezik annak kötelező közös jogkezeléséről. A magyar jogalkotó ezt a dilemmát semmilyen módon nem oldotta fel azzal a megoldással, hogy a szomszédos jogi jogosultak tekintetében csak beleértett szabályt helyezett el a kábeles díjak vonatkozásában. Valójában a helyzet még ennél is rosszabb, az Szjt. 77. § (2) bekezdés második mondata ugyanis a kábeles továbbközvetítést a kereskedelmi hangfelvételek és a nem rögzített előadások tekintetében a nyilvánossághoz közvetítés fogalmába sorolja (amely tekintetében díjigénye van előadóművészeknek), az egyéb, kereskedelmi forgalomba nem kapható hangfelvételek és audiovizuális jellegű rögzített előadások kapcsán azonban semmilyen rendelkezést nem tartalmaz a törvény. Egy tudományos elemzés körében a legkevesebb, amit megállapíthatunk, hogy ez a jogalkotói megoldás következetlen.

Ehhez hasonlóan, dogmatikailag nem megfelelően lezárt megoldást választott a jogalkotó a kereskedelmi forgalomban már nem kapható előadások kulturális örökségvédelmi intézmények

által végzett felhasználása esetén. Az Szjt. 41/M. §-a ugyanis arról rendelkezik, hogy a szomszédos jogi jogosultak képviseletében a kulturális örökségvédelmi intézmények által megvalósított egyes felhasználás „engedélyezésére és az ennek fejében fizetendő díj mértékére vonatkozóan közös jogkezelő szervezet köt szerződést". Csakhogy az előadóművészek vonatkozásában az Szjt. szomszédos jogi alcíme nem tartalmaz általános nyilvánossághoz közvetítési engedélyezési jogot, sőt, ilyen joggal kizárólag a nem rögzített előadások [Szjt. 73. § (1) bekezdés b) pontja] és a rögzített előadások interaktív felhasználása vonatkozásában [Szjt. 73. § (1) bekezdés e) pontja] rendelkezik az előadóművész. E mellett az Szjt. szerint a kereskedelmi hangfelvételek nem interaktív jellegű nyilvánossághoz közvetítése tekintetében az előadó csak díjigénnyel rendelkezik [Szjt. 77. §], a kereskedelmi forgalomba nem hozott hangfelvételek és az audiovizuális előadások tekintetében pedig csak egy rendkívül szűk terjedelmű, a médiaszolgáltatók megrendelésére készített műsorokra korlátozott rögzítési díjigény, az ún. ismétlési díj [Szjt. 74. § (2) bekezdés] létezik. Ezen a helyen azonban ismét jelezni kell, hogy az előadóművészek esetén a rögzítés és a többszörözés két önálló felhasználás. A jogalkotó ezt követően a kereskedelmi forgalomba már nem kapható előadások tekintetében úgy rendelkezik az engedélyezési jog gyakorlásának módjáról, hogy magát az engedélyezési jogot kifejezett rendelkezéssel nem hozta létre. Ez a megoldás nyilvánvalóan rontja az Szjt. dogmatikai egységét, elbizonytalanítja továbbá a joggyakorlatot.

Az előadóművészi vagyoni jogok áttekintését még nehezebbé teszi, hogy az engedélyezési joggal nem párosított díjigények nem egy tömbben, hanem jellemzően más jogosultakhoz kapcsolódon kerültek rendezésre az Szjt.-ben. A kép abban a tekintetben is vegyes, hogy e szabályok egy része a szomszédos jogi fejezetben, más része az alkotói vagyoni jogok között lelhető fel.

Az Szjt. előadóművészi jogokról szóló része összesen két díjigényt tartalmaz. Az első ilyen díjigény az ún. ismétlési jogdíj, amelynek kereteit az Szjt. 74. § (2) bekezdése tartalmazza. Ez a rendelkezés azért is érdemes a kiemelésre, mert jól mutatja azt a szerkesztési dilemmát, amellyel a jogalkotó szembesült a jogszabály elfogadásakor. Miközben az Szjt. nem rendelkezik értelmező rendelkezésekkel, a hivatkozott Szjt. 74. § (2) bekezdése csak akként maradt értelmezhető már 1999-ben is, hogy egy zárójeles részben a kodifikátor meghivatkozta a szerzőkre vonatkozó analóg szabályt. A megoldás azért rontja ezzel együtt is a jogszabály egységét, mert az analóg szabályra való utalás – miként azt korábban jeleztem – egyáltalán nem

tekinthető általánosnak, például a kizárólagos jogokat listázó 73. §-ban ilyen utalás egyetlen helyen sincsen.

A másik olyan díjigény, amely Szjt. előadóművészi alcímében került elhelyezésre, a gazdasági értelemben nem túl jelentős ún. kiegészítő díj. Az Szjt. 74/A. §-a szerint ezt a díjat az ötven évnél régebben, de hetven évnél korábban kiadott hangfelvételek előállítói kötelesek azon előadóművészek számára megfizetni, akik a felvétel elkészítésekor nem visszatérő jellegű, vagyis egyszeri díjazásban részesültek.

A kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése után az Szjt. 77. §-a szerint fizetendő díjigényt már az Szjt. hangfelvétel-előállítói alcíme tartalmazza. A jogalkotó e tekintetben még önálló alcímet sem tartott indokoltnak bevezetni kiemelve, hogy ez a szabály az előadókra és a kiadókra közösen alkalmazandó. A hivatkozott díjigény azért is kiemelendő, mert a jogalkotó nem csak a már említett Szjt. 28. § (2) bekezdése szerinti kábeles díjra tett utalást, hanem az Szjt. 77. § (2) bekezdés utolsó mondatában – egy az alkotói vagyoni jogokra történő utalással – arról is rendelkezett, hogy a kereskedelmi hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítésének minősül e felvételek nyilvános előadása. A magyar jogban eltérő jellegű két felhasználás (a nyilvánossághoz közvetítés és a nyilvános előadás) összemosása rendkívül megnehezíti a jogszabály helyes értelmezését. Az előadóművészek további díjigényeit azonban már az alkotók vagyoni jogára vonatozó fejezet tartalmazza.

Végül szerkezeti szempontból el kell különíteni az Szjt. 20. §-a szerinti magánmásolási díjakat. Az elkülönítés oka az, hogy ebben az esetben nem engedélyezési jogról, nem díjigényről, hanem a magánmásolási szabad felhasználással okozott károk kompenzálását célzó igényről beszélhetünk. Az Szjt.-ben ez az egyetlen olyan szabály, amely kifejezett rendelkezéssel, név szerinti felsorolással listázza az alkotók mellett az összes érintett szomszédos jogi jogosultat is. A szabályozás kiállta az idő próbáját, hiszen miközben annak elfogadása óta új szomszédos jogi jogosulti csoport is kialakításra került (a sajtókiadványok-kiadója), e rendelkezést – ebből a szempontból – nem kellett pontosítani.

A fentieket összegezve elmondható, hogy az előadóművészi vagyoni jogok rendkívül sokszínűen kerültek rögzítésre az Szjt. szerkezetén belül. Kétségtelen tény, hogy az Szjt. 1999-es elfogadásakor a választott kodifikációs megoldások bizonyos tekintetben indokoltak voltak,

mára azonban a szabályozás széttartóvá, kazuisztikussá, sőt számos tekintetben kaotikussá vált, így az felülvizsgálatra szorul.

Mint korábban bemutattam, a védelmi idő vonatkozásában az EU nem minimumszabályokat, hanem a védelmi idő hosszát, továbbá a számítás módját is átfogó szabályegyüttest fogadott el. Az Szjt. 84. § (1) bekezdés a) és b) pontjai e szabályokat minden tekintetben megfelelően ültették át, így az uniós szabályozás kapcsán előadottak a magyar szabályozás vonatkozásában is relevánsak.

3. Az előadóművész egyes vagyoni jogai

A vagyoni jogok elemzése során egyrészt a kizárólagos engedélyezési jogok felől a díjigények irányába, másrészt a nemzetközi szerződések felől a nemzeti jog irányába haladva elemzem az előadóművészi jogosítványokat. Az elemzés kiemelt szempontja az előadóművészi vagyoni jog összevetése a szerzők azonos jogával annak érdekében, hogy az azonosságok és az esetleges különbözőségek, illetve azok okai feltárhatók legyenek. Az összevetés azért is indokolt, mert – mint arra korában már utaltam – a vagyoni jogok elméleti alapja azonos az alkotók és az előadóművészek vonatkozásában. Alapvető céljuk, hogy az alkotás, illetve az előadás létrehozásához szükséges szellemi befektetés anyagi értelemben is megtérüljön.

3.1. A rögzítetlen előadás rögzítésére vonatkozó engedélyezési jog

A még rögzítetlen előadás felvételére vonatkozó engedélyezés jog talán a legfontosabb az előadóművészi jogosítványok között. Miként arra Tomori Pál felhívta a figyelmet, amennyiben az előadás nem kerül rögzítésre, úgy az előadás egyszeri, megismételhetetlen marad, annak későbbi hasznosítása lényegében kizárható.[353] Ez még akkor is így van, ha közben az élő előadást nyilvánossághoz közvetítik.

A rögzítési módszerek a technika fejlődésével jelentősen változtak, e fejlődés pedig még ma is folyamatos. Az első rögzítésre alkalmas gépek – a 19. század második felében – mechanikai elven működő olyan hangrögzítő berendezések voltak, mint amilyen például az Edison által feltalált fonográf volt. Ezek természetesen analóg eljáráson alapultak, minőségük és tárolókapacitásuk korlátozott volt, továbbá kizárólag az előadás hangjának rögzítését tették lehetővé. A 20. században azonban folyamatosan megjelentek előbb az audiovizuális előadások rögzítését lehetővé tévő berendezések, később pedig a digitális eszközök is. Ezt a folyamatot egészítik ki a 21. században megjelent, mesterséges intelligencián alapuló eljárások. A rögzítésre vonatkozó kizárólagos jog ugyanakkor valamennyi már ismert, vagy akár még ismeretlen reprodukciós eljárást felölel, függetlenül attól, hogy az adott technika analóg vagy digitális, illetve attól, hogy az kizárólag az előadás hangját, kizárólag képét vagy hangját és képét is megőrzi.

[353] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 483.

A technikai fejlődés alapvetően alakította át a felvételkészítés módszerét is. A 19. század második felétől a 20. század közepéig elérhető rögzítési megoldások ugyanis lineárisak voltak abban az értelemben, hogy azok nem tették lehetővé az előadások utólagos szerkesztését. Az így rögzített előadásokat az előadóművészeknek valós időben, végleges formában, teljes terjedelmükben kellett eljátszaniuk. A Római Egyezmény elfogadásakor azonban már olyan analóg rögzítési módszerek is széleskörben elérhetőek voltak, a 20. század utolsó harmadára pedig azok kizárólagossá is váltak, amelyek lehetővé tették a nem megfelelő részek utólagos cseréjét, vagy akár több változat utólagos összeolvasztását is. A nem-lineáris rögzítést lehetővé tévő módszerek mellett ma már az ún. non-destructive szerkesztési eljárások is rendelkezésre állnak, amelyek úgy teszik lehetővé az adott rögzített előadás utólagos szerkesztését, módosítását, hogy az elvégzett szerkesztési lépések nem módosítják magát az előadást reprezentáló jelet (digitális fájlt), ekként e lépések szükség esetén utóbb visszavonhatóak, vagy ismét módosíthatóak maradnak.

A fenti okok miatt a rögzítés fogalmát szélesen kell érteni, az túlmutat az előadás technikai reprodukcióján és egészen a többszörözésre, illetve más jellegű hasznosításra alkalmas, véglegesre szerkesztett[354] előadás kialakításáig tart, felölelve e folyamat valamennyi köztes lépését, eredményét is.

A rögzítésre vonatkozó kizárólagos jog nem függ attól sem, hogy a rögzítés eredményeként kialakult állomány, tehát maga a hangfelvétel, illetve film, technikai értelemben alkalmas-e további többszörözött fizikai példányok létrehozására vagy sem. A felvételkészítés történetének kezdeti időszakában még a rögzített előadások is megismételhetetlenek voltak, mivel 1901-ig[355] nem állt rendelkezésre olyan eljárás, amely segítségével az első példányból további példányok lettek volna előállíthatóak. E szempontból kétségtelenül a kezdeti fonográf hengerek álltak legközelebb a tényleges előadáshoz, mivel minden előadásból kizárólag egy-egy fizikai példányt lehetett létrehozni. Valamelyest ezt a helyzetet igyekeztek visszaidézni a 20-21. század fordulóján gőzerővel fejlesztett, de a közönség ellenállása miatt nagyrészt sikertelennek bizonyult másolásvédelmi eljárások is. Mindezek mellett a többszörözött fizikai példányok létrehozására alkalmas, illetve ilyen képességgel nem rendelkező rögzítések jogi értelemben azonos szintű oltalmat élveznek.

[354] A szaknyelv e folyamatot hangfelvételek esetén masterelésnek, audiovizuális előadások esetén a végső vágásnak hívja.
[355] Peter MARTLAND: *Recording History,* The Scarecrow Press Inc, 2013, Plymouth, p. 11.

Az előadás rögzítésére vonatkozó kizárólagos jog – nemzetközi szerződés hiányában is – 1910 óta védelem alatt áll Németországban.[356] Magyarországon az 1921-es szerzői jogi törvény[357] biztosított védelmet az előadások rögzítésének. Igaz, az említett jogszabályok e védelmet kerülőúton, és elsősorban nem az előadók érdekében teremtették meg.

Miként azt Szalai Emil szemléletesen leírta,[358] hangfelvételkiadás hőskorában a zeneszerzők gyakran kizárólagos megállapodásokat kötöttek egyes lemezkiadókkal, elzárva a legsikeresebb kortárs mű hasznosításától a többi kiadót. Erre a helyzetre reagált részint a Berni Uniós Egyezmény 1908-as, berlini felülvizsgálati konferenciája, amikor a BUE 13. cikkét akként módosította, hogy a szerző kizárólagos jogai közé felvette a mechanikai többszörözés jogát, miközben e jogra a (2a) bekezdésben megteremtették a fenntartások és kivételek bevezetésének jogát is. Mint arra az előadások személyes jellegéről szóló fejezetben már szót ejtettem, a német jogalkotó már 1910-ben implementálta a mechanikai többszörözésre vonatkozó jogot, amit egyúttal közös jogkezelés körébe helyezett a már nyilvánosságra hozott művek tekintetében. A két intézkedés azzal az eredménnyel járt, hogy a szerzők egy erőteljesen korlátozott jogosítványt kaptak a már nyilvánosságra hozott műveik mechanikai többszörözése vonatkozásában, hiszen a közös jogkezelés keretein belül a tényleges felhasználást immár nem tudták megakadályozni. Ezzel egyszer és mindenkorra megszűnt a szerzők és egyes kiadók kizárólagos kapcsolatrendszere, a kiadók számára lehetővé vált bármilyen már nyilvánosságra hozott mű ismételt megjelentetése, vagyis új piacokra léphettek be a lemezvállalatok. E változtatás ugyanakkor a kiadók számára nem csak gazdasági előnyt, hanem egy újfajta kockázat lehetőségét is magában rejtett: a kiadók ugyanis attól tartottak, hogy az imént említett jogosítási modell alapján versenytársaik nem csak magukat a műveket, hanem a műveket rögzítő hangfelvételeket is többszörözhetik majd a közös jogkezelő által kiadott engedéllyel. A helyzet feloldása érdekében a német jogalkotó a német szerzői jogi törvény 2. §-át is kiegészítette, kimondva, hogy „átdolgozásnak (Bearbeitung) minősül a hallás céljaira szolgáló azon készülék, amely az írói vagy zenemű személyes előadással (persönlicher Vortrag) átvitetett”. [359] A megoldás lényege, hogy a művet rögzítő („átvitelt megvalósító”) előadóművészt átdolgozónak minősítették, ekként pedig a szerzőkkel azonos szintű

[356] SZALAI (1935) i.m., p. 28.
[357] A szerzői jogról szóló 1921. évi LIV. törvény.
[358] SZALAI (1935) i.m., p. 28.
[359] Uo., p. 30.

jogvédelmet biztosítottak számukra. Ebből következően a hangfelvétel jogszerű reprodukálásához már az átdolgozó (előadóművész) engedélye is szükségessé vált, vagyis a művek egyes konkrét előadásai immár csak az előadóművész (e tekintetben átdolgozó) külön engedélyével vált ismét kiadhatóvá. Mai fogalmainkkal élve az előadás rögzítése valósította meg az átdolgozást, ekként maga a rögzítés vált védetté. Mivel pedig az előadók e jogaikat átruházhatták, és jellemzően át is ruházták a hangfelvétel-előállítójára, így az újonnan létrehozott jogot valójában a kiadók szerezték meg, amelyek így kellő kontrollt szereztek a már elkészített előadások felhasználása tekintetében.[360]

Az élő előadás rögzítésének kiemelkedő jelentőségét felismerve e jogot már az első multilaterális szomszédos jogi nemzetközi szerződés, a Római Egyezmény is szabályozta.[361] A Római Egyezmény ugyanakkor adós marad a „rögzítés" fogalmának meghatározásával,[362] amely hiányt a Római Egyezmény és a szerzők esetében alkalmazandó Berni Uniós Egyezmény közötti eltérő megközelítés tesz hangsúlyossá. A BUE 9. cikkének (normatív tartalommal nem rendelkező) címe ugyanis a „többszörözés"[363] jogát nevesíti, mint ahogyan a hivatkozott cikk első bekezdése is arra helyezi a hangsúlyt, hogy a szerzői jogi oltalom alatt álló műből egy többszörözött műpéldány jön létre.[364] Az említett 9. cikk (3) bekezdése nyilvánvalóvá teszi, hogy a BUE rendszerén belül a rögzítés a többszörözési jog egyik alesete.[365]

A Római Egyezmény ugyanakkor ilyen általános többszörözési jogot nem tartalmaz, mivel a rögzítési jog a már rögzített előadások vonatkozásában számos tekintetben korlátozott (e tekintetben lásd a rögzített előadás többszörözésére vonatkozó fejezetet). A hangfelvételek tekintetében a többszörözési jogot a nemzetközi szerződések szintjén csak a TRIPS Egyezmény, [366] illetve a WPPT, [367] az audiovizuális előadások tekintetében a Pekingi

[360] A magyar szerzői jog a német megoldást követte 1921-ben, melyről az előadás személyességéről szóló fejezet szól részletesen.
[361] Lásd Római Egyezmény 7. cikk (1) bekezdés b) pont.
[362] von LEWINSKI (2008) i.m., p. 207.
[363] Angolul: right of reproduction.
[364] BUE 9. cikk (1) bekezdése így szól: „Az ezen Egyezmény alapján védett irodalmi és művészeti művek szerzőit megilleti az a kizárólagos jog, hogy műveikről bármely módon és formában többszörösítés csak az ő engedélyükkel készüljön." Hagyományosan az alkotók legfontosabb, legnagyobb jelnetőségű jogosítványai között szokták említeni a többszörözést, nem véletlen, hogy az első modern szerzői jogi törvény, Stuart Anna 1709-es szerzői jogi törvénye is kitért már erre. Lásd részletesen RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 622.
[365] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 623.
[366] TRIPS Egyezmény 14. cikk (1) bekezdése. Lásd VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 299.
[367] WPPT 6. cikk ii) bekezdése.

Szerződés,[368] az EU jogában pedig a Bérlet irányelv bővítette ki.[369] Ennek következményeként a rögzítési jogot – szemben az alkotókkal – szükségszerűen önálló jogcímként, és nem a többszörözés aleseteként volt szükséges rögzíteni annak érdekében, hogy az általános jelleggel megillesse az előadókat. A szerzők és előadók közötti említett, kifejezetten gyakorlati okokra visszavezethető különbözőség azóta is megmaradt a jogforrásokban.

A még rögzítetlen előadás rögzítésére vonatkozó jog tehát – az értelmező rendelkezés hiányában – a Római Egyezmény alapján valamennyi védett előadásra kiterjedt, így azokra is, amelyeket sugárzás útján közvetítenek a nyilvánossághoz. Bár a Római Egyezmény 4. cikk (b) pontja szerint a védett előadások körébe elsősorban a hangfelvételben rögzített előadások tartoznak, a tárgyi hatály valójában ennél bővebb. Ennek oka, hogy a 4. cikk (c) pontja szerint ugyancsak védettnek minősül a sugárzott – még nem rögzített – előadás is, függetlenül attól, hogy a sugárzás az előadásnak kizárólag hangját, kizárólag képét, vagy hangját és képét is nyilvánossághoz közvetíti-e. Emiatt a Római Egyezmény keretei között a rögzítési jog végső soron az audiovizuális taralomra is kiterjed.[370] A TRIPS 14. cikk (1) bekezdése azonban már egyértelműen a hangfelvételekre szűkítette a rögzítési jogot,[371] a WPPT 2. cikk c) pontja pedig már tartalmazza a rögzítés – ugyancsak hangfelvételekre szűkített – fogalmának meghatározását is.[372] Mivel azonban végső soron a multilaterális egyezmények mind az audio-, mind az audiovizuális előadásokat átfogják, és mivel az uniós jog[373] a két előadóművészi ágat – e tekintetben – mindig is egységesen kezelte, elmondható, hogy a szabályozási háló kifejezett rendelkezéssel fogja át a rögzítési jog valamennyi előadás vonatkozásában, annak műfajától függetlenül.

A rögzítés fogalmát abban a tekintetben is kiterjesztő módon kell érteni, hogy az mind a testi tárgyakon, mind valamilyen digitális állományként létrejövő – ekként nem testi tárgyon – létrehozott másolatot átöleli. A korábban bemutatott rögzítési és szerkesztési technikákban rejlő művészi potenciál miatt ma az a jellemző, hogy magát az előadást nem testi tárgyon rögzítik.

[368] Pekingi Szerződés 6. cikk ii) bekezdése.
[369] A többszörözésre vonatkozó szabályok 2001-ben az Infosoc irányelv 2. cikkébe kerültek áthelyezésre a Bérlet irányelvből.
[370] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 316.
[371] CORREA (2007) i.m., p. 160.
[372] A WPPT 2. cikk c) pontja ekként szól: „rögzítés" hangoknak, vagy azok megjelenítésének olyan anyagi formába foglalását jelenti, amelyről azok készülék segítségével érzékelhetővé, többszörözhetővé vagy közvetíthetővé tehetők.
[373] Bérlet irányelv 7. cikke.

A rögzítési jog nem függ továbbá attól sem, hogy a rögzítés tartós vagy időleges jellegű-e. Technikai értelemben a felvételkészítés módszere jellemzően nem függ attól, hogy a rögzített előadást mennyi ideig kívánják megőrizni. Médiajogi okok miatt a televíziózásban és a rádiózásban ugyanakkor esetenként alkalmazzák az időszakos rögzítést szükségessé tévő csúsztatott élő adást, mivel pedig ez az efemer jellegű rögzítés a tényleges felhasználás (a nyilvánossághoz közvetítés) megvalósításához szükséges, e felhasználás vonatkozásában a Római Egyezmény 15. cikke lehetővé teszi a tagállamok számára, hogy korlátozást vezessenek be a jogosult engedélyezési jogára.

Végül a rögzítési jog attól sem függ, hogy a reprodukció az előadás egészét vagy csupán annak egy részét érinti-e. Az előadás még védett, azonosítható terjedelmű részének[374] jogvédelme megegyezik a teljes előadás jogvédelmi szintjével. Az előadás azonosítható részének védelméről a mintavételezésről szóló fejezetben szólok részletesen.

Az előadóművészek rögzítési joga kiterjed az ún. bootleg[375] felvételek készítésére is. A bootleg kifejezés az előadók élő előadásának (jellemzően zenei előadók koncertjének) engedély nélküli rögzítésére utal. A bootleg felvételeket jellemzően a koncertlátogató (később mozilátogató) közönség tagjai saját eszközeikkel készítik, majd a felvételt némi utómunkát követően, vagy akár ilyen utómunka nélkül kereskedelmi hasznosításra is alkalmas formátumba konvertálják. Ez az eljárás legalább három szempontból kifogásolható. Az első szempont művészeti jellegű: az élő előadások – a stúdiófelvételekhez képest – más előadóművészi technikákat alkalmazva, más előadásmóddal kerülnek megjelenítésre, mint a sokszorosításra szánt változatok. Mivel az élő adások hangsúlyosan építhetnek a színpadról a közönség felé áradó energiákra, illetve az előadást támogató vizuális effektekre, maguk az előadások eltérnek a stúdióváltozattól, például eltérő hangszerelést alkalmaznak. Nyilvánvaló, hogy az élő előadás nagyságrenddel több előadásbéli hibát tartalmazhat, mint a lényegében korlátlan számban megismételhető stúdiófelvétel. A bootleg ezt az egyszerinek szánt, esetenként hibás előadást emeli át az örökkévalóságba.

[374] A jogvédelem belépő feltételei körében lásd BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., pp. 23-47.
[375] Clinton HEYLIN: *Bootleg – The Secret History of the Other Recording Industry,* St. Martin Press, New York, 1995, p. 7.
(https://monoskop.org/images/a/a4/Heylin_Clinton_Bootleg_The_Secret_History_of_the_Other_Recording_Industry.pdf; Utoljára megtekintve 2021. november 29. napján)

A második szempont technikai természetű: a bootleg felvételek minőségét erősen korlátozza, hogy azokat jellemzően a közönség sűrűjéből veszik fel. Ez gyakorlatilag lehetetlenné teszi a sztereó hangkép reprodukálását, a közönségzaj kiszűrését, és általában a jó minőségű felvétel készítését.[376] A közönség nem vihet megával professzionális felvétel készítésére alkalmas technikát, az ilyen felvételek így többnyire egyszerű diktafonnal, mobiltelefonnal készülnek. A felvétel gyenge technikai minősége számos tekintetben rombolni képes az előadóművész jóhírnevét.

A harmadik szempont üzleti jellegű: a bootleg felvételek terjesztése jelentős befektetéssel piacosított felvételeknek állít konkurenciát, ezzel rontva a hangfelvétel-előállító befektetésének megtérülését. Jelezni szükséges azonban, hogy messze nem minden bootleg felvétel kerül többszörözésre, még kevesebb kerül kereskedelmi forgalomba, a bootleg felvételeket ugyanis nem ritkán gyűjtők, rajongók, kifejezetten saját céljaikra hozzák létre. Jogi szempontból azonban így is ilyen bootleg felvétel készül minden alkalommal, amikor a közönség a koncert egyes részeit például mobiltelefonja segítségével rögzíti. A jelenség tehát mára tömegessé vált. A koncertek közbeni mobiltelefon-használat nem csak az ellenőrizetlen és engedély nélküli felvételek készítése miatt zavarja az előadók egy részét, hanem amiatt is, mert a közönség figyelme így megoszlik a színpadi előadás és a mobiltelefon között. A Tool, a világhírű rockzenekar erre tekintettel nem csak a felvételkészítést, hanem önmagában a mobilhasználatot is megtiltja előadásai során a közönség számára.[377]

Az audiovizuális előadások tekintetében a rögzítésre adott engedélynek kiemelt a jelentősége, mivel számos jogrendszerben az előadóművészi vagyoni jogok a rögzítési engedély kiadásával ex lege, vagy esetleg megdönthető vélelem útján átruházásra kerülnek a filmelőállítóra. Az előadóművészi vagyoni jogokra vonatkozó átruházás kikényszerítése a filmelőállító vagyoni befektetésének védelmét szolgálja, mivel ezen az úton biztosítható a producer számára a legkényelmesebben a film korlátlan hasznosításának jogi kerete. A gyakorlatban mindez

[376] E technikai jellegű korlátozottságot szűnteti meg, ha a bootleg felvételt – a technikai kiszolgálószemélyzet kifejezett támogatásával, vagy legalábbis figyelmetlenségüket kihasználva – a keverőpultról vett jellel készítik el. Ezek a felvételek hangtechnikai minőségüket tekintve jellemzően magas színvonalat képviselnek, a keverés azonban a helyi viszonyokra (akusztikára) reflektál, nem pedig a rögzítés céljait szolgálja ki.

[377] Adam Jones, a zenekar gitárosa egy interjúban így fogalmaz: „(…) egyre több nagy fellépő kéri meg rajongóit, hogy élvezzék a műsort, ahelyett, hogy végig a kamerájukat néznék. (…) A közönséggel kialakított kapcsolat nélkül elveszítesz valamit, és csak azt akarod, hogy az emberek a saját világukban legyenek, ahelyett, hogy az egész műsort a telefonjukon keresztül néznék, és soha többé nem néznék meg. Ez nagy zavaró. Voltál már olyan koncerten, hogy nem látod a műsort, mert az előtted álló feltartja a telefonját a színpad előtt?" Stephen HILL: *Tool is a machine: an exclusive interview with Adam Jones* (https://www.loudersound.com/features/tool-adam-jones-interview-2022; utoljára megtekintve 2022. június 11. napján.)

ugyanakkor többnyire azt eredményezi, hogy az előadóművészek jellemzően csupán a rögzítési jogukat tudják érdemben gyakorolni, minden más e jogviszony következményeként kerül szabályozásra. Az említett megoldás annyira elterjedté vált, hogy azt a Pekingi Szerződés 12. cikke is inkorporálta, enélkül ugyanis reménytelen vállalkozás lett volna az audiovizuális előadásokról nemzetközi szerződést kialakítani. Az említett szabály akként rendelkezik, hogy a tagállamok rendelkezhetnek az előadással összefüggő vagyoni jogoknak a filmelőállítóra történő vélelmezett vagy kötelező átruházásáról, az audiovizuális előadás rögzítésének engedély kibocsátásának joghatásaként.

Kiemelendő az is, hogy a rögzítési jog az élő előadások reprodukálására koncentrál. Felvétel ugyanakkor természetesen már rögzített előadásról is készülhet, például akkor, ha a rögzített előadás sugárzásra került. A már rögzített előadásról készített további rögzítésre azonban nem az ebben a fejezetben tárgyalt kizárólagos jog, hanem a többszörözési jog vonatkozik.[378]

A rögzítés helyének (országának) számos jogrendszeren belül kiemelkedő jelentősége van, ugyanis a Római Egyezmény 2. cikke a nemzeti elbánás, az 5. cikke pedig a hangfelvételek védelme tekintetében értékeli az első rögzítés helyét (országát). Miközben a nemzeti elbánásra vonatkozó szabályok alkalmazása valamennyi tagállam számára kötelező, a hangfelvételek esetén az 5. cikk szerinti „rögzítés ismérvének" alkalmazása alól a tagállamok – a főtitkárnál letétbe helyezett nyilatkozattal – kivételt kaphatnak és e lehetőséggel sok ország élt is a reciprocitás kikényszerítése érdekében. E tekintetben ugyanakkor az Európai Bíróság a RAAP kontra PPI ügyben (C-265/19) hozott ítéletében akként foglalt állást, hogy a tagállamok nem, csak maga az Európai Unió korlátozhatja az előadóművészek méltányos díjazásához fűződő igényét – egyebek mellett – a rögzítés országa alapján. Magyarországon a védelmet a Római Egyezmény által lehetővé tett egyetlen módon sem korlátozta a jogalkotó, így valamennyi rögzített előadás védelem alatt áll, függetlenül a rögzítés helyétől.[379]

[378] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 317.
[379] Az említett ügy tényállásának releváns része, hogy a hangfelvétel-előállítók díját az ír jog nem korlátozta a rögzítés helye szerint, végeredményeként tehát előfordultak olyan esetek, amikor a hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése után csak a hangfelvétel előállítója részesült díjazásban. (Lásd az ítélet 35-36. pontjait.) Az EUB ítéletének kritikai elemzését lásd European Copyright Society: Comment of the European Copyright Society on the impact and consequences of the CJEU decision in C-265/19 (RAAP), p. 5. ((https://europeancopyrightsocietydotorg.files.wordpress.com/2022/05/comment-of-the-european-copyright-society-on-the-impact-and-consequences-of-the-cjeu-decision-in-c-265.19-raap-1.pdf; utoljára megtekintve: 2022. július 29. napján.)

Az Európai Unió a rögzítési jogot a Bérlet irányelv 7. cikkében szabályozza, amely mind az audio-, mind az audiovizuális előadásokat átfogja. Az irányelv követi a nemzetközi szerződések fogalmi rendszerét, amely megkülönbözteti egymástól egyrészt a még nem rögzített előadások rögzítését, másrészt pedig a már rögzített előadások többszörözését.[380]

Az Unió tagállamai egy kivétellel ugyancsak kifejezett rendelkezéssel határozzák meg a rögzítési jogot. Az egyetlen kivétel Belgium esete, a belga szerzői jogi törvény ugyanis mind a szerzők, mind az előadóművészek esetén a többszörözési jog keretein belül értelmezi a rögzítési jogot, vagyis a BUE logikáját követi az előadóművészek esetében is.[381] A tagállamok a rögzítési jogot továbbá két – nem érdemi – kivétellel, mindenféle korlátozás nélkül szabályozzák. E tekintetben kivételt részint a finn szabályozás jelent. A finn szerzői jogi törvény ugyanis csak azon rögzítések számára biztosít kizárólagos jogot, amely alkalmas a későbbi többszörözésre.[382] A másik kivétel Svédország esete, ahol a védelem csak akkor biztosított, ha a rögzítés eredménye érzékelhető marad.[383] Meg kell azonban állapítsuk, a gyakorlatban egyik kivétel sem eredményezi a kizárólagos jog érdemi szűkítését. A rögzítési jog tekintetében említésre érdemes, hogy az ír szerzői jogi törvény – pozitív irányban eltérve a nemzetközi szerződésektől – külön kiemeli, hogy a rögzítési jog a teljes előadáson túl kiterjed az előadás lényegi részére is.[384]

Mint korábban említettük, a magyar jog – ha kerülő úton is – 1921 óta biztosít védelmet az előadóművészi teljesítmény rögzítésére.[385] Az 1969-es szerzői jogi törvény 49. § (1) bekezdése a rögzítési jogot immár nem átdolgozásként, hanem önállóan nevesített felhasználásként határozta meg, igaz, kizárólag a forgalomba hozatal és nyilvános előadás céljából történő rögzítés vonatkozásában. Az élő előadás rögzítésére vonatkozó kizárólagos jogot a hatályos magyar jogi környezetben az Szjt. 73. § (1) bekezdés a) pontja szabályozza. A magyar jogszabály igazodik az európai sztenderdekhez abban a tekintetben, hogy a rögzítési jogot

[380] Michel M WALTER – Silke VON LEWINSKI: *European Copyright Law*, Oxford University Press, Oxford, 2010. p. 312.
[381] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 35.
[382] Copyright Act, Art 45 (1) a) („Without the performing artist's consent, a performance shall not be recorded on a device by means of which the performance can be reproduced.")
[383] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art 45 (1) („…a performing artist has an exclusive right to exploit his performance of a literary or artistic work or of an expression of folklore, by fixing the performance on a gramophone record, a film or another material support from which it can be perceived.")
[384] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 203(1).
[385] Balás P. Elemér szerzői jogi törvényjavaslata is biztosított volna rögzítési jogot az előadóművészeknek, mely vagyoni jogot zenekari vagy énekkari előadások esetén a „kar vezetője" gyakorolhatott volna. Lásd. BALÁS P. (1947) i.m., 35. §, p. 17.

szélesen, mindenféle korlátozás nélkül biztosítja az előadóművészi teljesítmények számára. Ez a jog – a fent bemutatottaknak megfelelően – kiterjed az audio- és audiovizuális előadásokra is, függetlenül azok terjedelmétől, formájától és attól is, hogy a rögzítés átmeneti vagy tartós példány létrehozását eredményezi-e.

A rögzítésre adott engedély azonban Magyarországon is kiemelt jelentőségű az audiovizuális előadások tekintetében, mivel az Szjt. 73. § (3) bekezdése a vagyoni jogok megdönthető vélelemmel történő átruházásáról rendelkezik a rögzítési engedély megadásával együttesen. A megdönthető vélelmen alapuló jogátruházás nem érinti az előadóművész közös jogkezelésben gyakorolt kábeles továbbközvetítésre vonatkozó díjigényét és a magánmásolásra tekintettel az előadóművészt megillető – úgyszintén közös jogkezelésben gyakorolt – kompenzációs igényt. A rögzítési jog – egy kivétellel – egyéni módon gyakorolt jog Magyarországon, bár az egyéni joggyakorlásra vonatkozó általános szabály kiteljesedését áttöri, hogy az Szjt. 73. § (2) bekezdése szerint előadóművészek együttese esetén az engedélyezési jogot az együttesek képviselője útján gyakorolják az előadóművészek. Az egyetlen kivétel az Szjt. 74. § (2) bekezdése szerinti azon eset, amikor a rögzítés kifejezetten sugárzás vagy a nyilvánossághoz történő átvitel céljára készül, vagyis azt televízió- vagy rádiószervezet készíti abból a célból, hogy a rögzített előadást később adásba szerkessze. Ebben az esetben a rögzítés ellenében az előadóművészt megillető díjazásról részben az előadóművészek közös jogkezelő szervezete, vagyis az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület állapodik meg a felhasználókkal.

3.2. Rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó engedélyezési jog

Az élő előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó engedélyezési jog jelentőségét technikai szempontból az adja meg, hogy amennyiben az előadás nem kerül rögzítésre, illetve sugárzásra, úgy azt kizárólag a jelenlévő, szükségszerűen korlátos méretű közönség érzékelheti. Miként azt Tomori Pál megfogalmazta, „Míg a rögzítés engedélyezésének jogával az >>élő<< előadás egyszerisége, időbeli korlátja őrizhető meg, a közvetítés engedélyezési joga az >>élő<< előadás térbeli védelmét biztosítja, vagyis, hogy az előadás érzékelése az annak helyszínén jelenlévők számára korlátozódjék.”[386] Az említett jog gazdasági jelentőségét pedig az adja meg, hogy a rádiózás és televíziózás sokáig intenzíven támaszkodott az élő adásokra, mivel nem állt rendelkezésre megfelelő minőségű felvételeket biztosító rögzítési technológia. Az előadások

[386] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 483.

nyilvánossághoz közvetítése így közvetlenül az élő előadások versenytársaként jelent meg a közönség számára.

Az élő előadások sugárzása már a rádiózás előtti időszakban is sokak számára a mindennapi élet része volt. A Puskás Tivadar által kifejlesztett Telefonhírmondó például – természetesen még vezetékes technikát alkalmazva – már 1896-tól rendszeresen közvetített operanyitányokat az Operaházból, később pedig egész előadásokat is eljuttattak a háztartásokba.[387] A rövidhullámú rádiózás története pedig maga is egy élő előadás közvetítésével kezdődött, amikor 1906. december 24-én Reginald Fessenden az Atlanti-óceán vizein hajózó matrózók számára készített „rádióműsorában" saját hegedűjátékával kísérve elénekelte az „O'Holy Night" című dalt, majd felesége részleteket olvasott fel a Bibliából.[388]

A sugárzás szerzői jogi minősítése közel sem volt olyan egyértelmű a rádiózás hőskorában. A német bíróságok körében az 1920-as évek végére konszenzus alakult ki abban az tekintetben, hogy a rádiós sugárzás a terjesztés fogalma alá tartozik, de kérdéses volt, hogy azzal egyidejűleg megvalósul-e a többszörözés.[389] A harmincas évek közepére ugyanakkor kikristályosodott, hogy a rögzítési jogból nem vezethető le a rögzített előadás nyilvánossághoz közvetítését is átfogó engedélyezési jog.[390] Magyar Királyi Kúria például 1933-ban hozott elvi jelentőségű határozatában a mechanikai többszörözésnek minősítette a rádiós átvitelt. A Kúria Alföldy Dezső bíró által előadott érvelése szerint „a rádiónál a mikrofon előtt elhangzott beszéd, ének, zene hanghullámai a mikrofonban megfelelő áramváltozásokat (áramingadozásokat) idéznek elő, ezeket a leadó által átvett és megerősített áramváltozásokat az antenna mint rádióhullámokat kisugározza a térbe, — a felvevő készülékben pedig az annak antennájára eső ezek az elektromos hullámok áramváltozásokat keltenek, amelyek a fülkagylóban vagy hangszóróban megfelelő hanghullámokat hoznak létre. A fülkagyló s hangszóró tehát a mikrofonnál elhangzott beszédet, éneket, zenét mechanikai folyamat útján adja vissza, s így a műnek rádió útján való közlése nem egyéb, mint a Szjt. 6. §. 9. pontjában említett átvitel oly készülékre, amely azt mechanikai úton visszaadni, vagyis előadni képes. A rádió tehát nem

[387] Telefonhírmondó Értesítője, 1896. szeptember (http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexd94a.html?option=com_tanelem&id_tanelem=573&tip=0, utoljára megtekintve 2021. december 30. napján.)
[388] Jack BELROSE: The first voice of radio (https://www.hammondmuseumofradio.org/fessenden-bio.html; utoljára megtekintve 2021. december 30. napján.)
[389] Lásd részletesen BALÁS P. Elemér: *Rádió, szerzői jog, sajtójog*, Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Részvénytársaság, Budapest, 1927, p. 9.
[390] BAUM Alfréd: *Ítéletek a hanglemezek rádióközvetítéséről*, In Jogállam XXXVII. évfolyam 6. szám, p. 238.

pusztán hangtovábbítás, hanem az elhangzott hangnak mechanikai úton való reprodukálása.” [391]

Az említett per külön érdekessége, hogy azt – negatív megállapítási keresetként – a Magyar Rádió indította a His Master’s Voice lemezkiadó ellen, mivel attól tartott, hogy a lemezkiadó valóra váltja azt a lemezek borítóján feltüntetett, de korábban nem gyakorolt szándékát, hogy a lemezek rádiós átvitelét csak külön díj ellenében teszi lehetővé.[392]

Mára az élő előadások nyilvánossághoz közvetítése, mint felhasználás nagyon sokat veszített jelentőségéből, elsősorban azért, mert élő előadások helyett – technikai és üzleti okok miatt – a művészeti tartalmakat ma már főként felvételekről szerkesztik adásba a médiaszolgáltatók.

A rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó kizárólagos engedélyezési jogot a Római Egyezmény 7. cikk (1) bekezdésének a) pontja szabályozta elsőként a multilaterális szerződések sorában, és az megtalálható valamennyi később elfogadott nemzetközi szerződésben is. Az említett felhasználás kiemelt jelentősége miatt a sugárzás vonatkozásában nem is volt érdemi vita a Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencián, azonban a Hague Draftban rögzített szabályozást a nyilvánossághoz közvetítés tekintetében kifejezetten ellenezte az angol küldöttség. Az Egyesült Királyság küldöttségének álláspontja szerint felesleges volt a nyilvánossághoz közvetítés tekintetében bármilyen nemzetközi szerződést kötni, hiszen az a legritkább esetben lépte túl a nemzeti határokat, így e felhasználásnak jellemzően nem volt nemzetközi vonatkozása.[393] Ezzel az érveléssel azonban a küldöttségek túlnyomó többsége nem értett egyet, és mint arra Claude Masouyé felhívta a figyelmet, ez a döntés az 1961 óta megjelent határon átnyúló kábel-, illetve műholdas televíziózás miatt nagyon is bölcs volt.[394]

---

[391] Magyar Királyi Kúria 937. számú elvi jelentőségű határozata (P. I. 1333/1935. szám; https://library.hungaricana.hu/hu/view/DTT_DONT_OGYK000153717_07/?pg=6&layout=s; utoljára megtekintve 2022. január 1. napján.)

[392] Trebits Herbert tárta fel, hogy a Kúria említett érvelésébe paradoxon csúszott. A Kúria ugyanis részben azzal érvelt az előadóművészek rögzített előadásának sugárzására vonatkozó kizárólagos jog ellen, hogy az előadók a gramofon vállalatoktól már megkapták a „megfelelő honoráriumot az ő teljesítményükért és nincsen olyan méltánylást érdemlő ok, amiért a lemezek rádión való játszásért őt még külön honorálni kellene.” A Kúria tehát azzal érvel az engedélyezési joggal, illetve a jogdíjigénnyel szemben, hogy az előadók már megkapták a díjukat. Mivel azonban az előadók már a harmincas években is átruházták jogaikat, ha a Kúria jogértelmezése megvonja a jogdíj lehetőségét az előadóktól, akkor nem lesz mit átruházniuk, így pedig honoráriumot sem kaphatnak érte az átruházáskor. Lásd TREBITS Herbert: *Az előadó művész védelmének fogyatékosságai a mai szerzői jogunkban*, In Jogtudományi Közlöny, Új folyam I. 17-18. szám, 1946. szeptember 20., p. 247.

[393] Lásd Abraham L. Kaminstein jelentését. ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 40.

[394] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 36. – 7.12. pont.

A hivatkozott Hague Draft a nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó szabályt kifejezetten az élő (angolul: „live") előadások tekintetében írta elő. A küldötteknek azonban szembesülniük kellett azzal, hogy a francia („exécution directe") és spanyol („ejecución directa") verziók az élő előadást némileg más irányból közelítették meg, a hangsúlyt arra helyezve, hogy az előadás közvetlenül vagy közvetve – tehát valamilyen technikai berendezés útján – jut-e el a közönséghez.[395] Miként az érdemi rendelkezéseket megtárgyaló Working Party No. II jelentéséből és Abraham L. Kaminstein összegzéséből tudható, ez a nyelvi ütközés vezetett arra, hogy a Római Egyezmény szövegből végül kiemelték az előadás „élő" jellegére utaló fordulatot. A delegációk egyetértésre jutottak azonban abban, hogy élő előadásnak tekintenek valamennyi olyan előadást, amely valamilyen közönség előtt zajlik, akkor is, ha az előadás során olyan technikai berendezést vesznek igénybe, mint amilyen például a hangszóró. Ehhez képest az előadás olyan nyilvánossághoz közvetítését, mint amilyen a sugárzás vagy a rögzítés, közvetettnek kell minősíteni.[396] A TRIPS Egyezmény 14. cikke ehhez képest – szemben a Római Egyezménnyel – alkalmazza az „élő előadás" fordulatot, nem törődve a fogalmi tisztázatlansággal, a WPPT és a Pekingi Szerződés pedig a „nem rögzített előadás" („unfixed performances") fogalmát alkalmazza, kreatív megoldást kínálva az élő előadás fogalmával összefüggő problémákra.[397] Ezúttal is megjegyzendő, hogy a rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítését követő – jellemzően a háztartások szintjén megvalósított – rögzítésére a korábban tárgyalt rögzítési jog vonatkozik, hacsak az nem minősül szabad felhasználásnak.

A Római Egyezmény az előadások sugárzása („broadcasting") és nyilvánossághoz közvetítése („communication to the public") vonatkozásában hozza létre az előadóművészi engedélyezési jogot. Mivel a Római Egyezmény nem határozta meg a nyilvánossághoz közvetítés fogalmát, ezért legalábbis kérdéses, hogy a Római Egyezmény kodifikátorai a sugárzást a nyilvánossághoz közvetítés alesetének tekintették-e. Ez a kérdés azért is indokolt, mert a referenciaként használt BUE összetett szabályozási hálója átfogja a nyilvános előadást is,[398] amelyet végső soron a jelenlévő nyilvánossághoz való közvetítés esetének tekintenek. Ez a megközelítés ugyanakkor csak sűrítetten és bizonyos tekintetben csonkolt módon került

[395] Lásd Abraham L. Kaminstein jelentését. ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 40.
[396] Uo., p. 262.
[397] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 317.
[398] Lásd a BUE 11. cikkét.

átemelésre a Római Egyezmény rendszerébe. Ficsor Mihály álláspontja szerint ugyanakkor a Római Egyezmény a nyilvánossághoz közvetítés és a nyilvános előadás („public communication") fogalmait szinonimaként alkalmazza a 7. cikkben.[399] Egy másik helyen Ficsor ahhoz a következtetéshez is eljut, hogy a Római Egyezmény nyilvánossághoz közvetítés fogalma szélesebb, mint a BUE azonos fogalma, mivel az előző átfogja a jelenlévő közönség számára, vagy legalábbis nyilvános helyre történő átvitelt is.[400] A Római Egyezmény és a TRIPS Egyezmény szövegéből arra lehet következtetni, hogy ezek értelmezésekor a sugárzás kifejezés alatt a jelen nem lévő közönség számára történő vezeték nélküli átvitelt kell érteni, míg a nyilvánossághoz közvetítés fogalma fed le minden egyéb átviteli módot. A WPPT és a Pekingi Szerződés ezt a dilemmát már feloldja, hiszen önálló fogalommeghatározást tartalmaz a nyilvánossághoz közvetítés tekintetében is.

A sugárzás fogalmát a Római Egyezmény 3. cikk (f) pontja[401] – szemben az Egyezmény fő szabályozási területével – akként szabályozza, hogy az mind az audio-, mind az audiovizuális előadások vezeték nélküli átvitelére kiterjed. Említésre érdemes, hogy a meghatározás ezzel együtt sem fed minden előadást, hiszen abból kimaradt a képek hangok nélküli átvitele. Kétségtelen tény, hogy ez a fajta felhasználás rendkívül ritka volt már a Római Egyezmény elfogadásakor is. Ehhez hasonlóan a TRIPS Egyezmény is átfogja az audio- és audiovizuális előadásokat, és ugyanez mondható el a WPPT[402] és a Pekingi Szerződés[403] egymást kiegészítő szabályozásáról is. Igazodva azonban a technikai fejlődéshez, mindkét utóbb említett szerződés kifejezett rendelkezést tartalmaz arról, hogy a műholdas átvitel ugyancsak sugárzásnak minősül, mint ahogyan a kódolt sugárzás is, amennyiben a kódoldó eszközt a műsorsugárzó szervezet vagy az ő engedélyével harmadik fél kínálja fel a nyilvánosság tagjai számára. Összegezve az eddigieket, az előadások vezeték nélküli, a nyilvánosság tagjai általi vételre szánt átvitele sugárzásnak minősül.

A nyilvánossághoz közvetítés fogalma a WPPT-ben[404] jelent meg először, majd az később átemelésre került a Pekingi Szerződésbe is.[405] Leegyszerűsítve mindkét szerződés az előadások

[399] FICSOR (2003) i.m., p. 147.
[400] FICSOR (2003) i.m., p. 276.
[401] Római Egyezmény 3. cikk (f) bekezdése a következőt tartalmazza: „sugárzás: hangoknak vagy képeknek és hangoknak a nyilvánosság által történő vétel céljából való, vezeték nélküli átvitele"
[402] WPPT 2. cikk f) pontja.
[403] Pekingi Szerződés 2. cikk c) pontja.
[404] WPPT 2. cikk g) pontja.
[405] Pekingi Szerződés 2. cikk d) pontja.

mindazon átvitelét tekintik nyilvánossághoz közvetítésnek, amelyek nem minősülnek sugárzásnak, ideértve a kábel eredeztetésű átvitelt és a webes technikán alapuló átvitelt is. Abban is azonos a két szerződés, hogy az előadásnak a közönség számára történő hallhatóvá, illetve láthatóvá tételét is nyilvánossághoz közvetítésnek minősítik. Ez utóbbiból következően a magyar jogi terminológiában nyilvános előadásnak nevezett, vagyis az előadás eredeti helyszínétől eltérő helyen, de jelenlévő közönségnek érzékelhetővé tett előadást is a nyilvánossághoz közvetítés körében értékelik ezek a szerződések.[406]

A sugárzás, illetve nyilvánossághoz közvetítés fogalma egyik tárgyalt nemzetközi szerződés alapján sem fogja át a lehívásra hozzáférhetővé tételt, három ok miatt. Az első ok adminisztratív jellegű: az internetes felhasználások ismeretlenek voltak 1961-ben, ezt a vagyoni jogot csak a WPPT hozta létre a nemzetközi szerződések szintjén, ezt megelőzően tehát fel sem merülhetett a kérdés. A második ok dogmatikai jellegű: bár a fogalom a magyar dogmatikai rendszerben a nyilvánossághoz közvetítés körébe tartozik, a nemzetközi szerződések e minősítéstől szándékoltan tartózkodtak. A WPPT elfogadása érdekében Ficsor Mihály által kidolgozott ún. ernyő megoldás lényege épp az volt, hogy a tagállamok szabadon dönthettek abban a kérdésben, hogy a lehívásra hozzáférhetővé tételt nyilvánossághoz közvetítésnek, terjesztésnek vagy akár egy önálló jognak tekintik. Végül a harmadik ok műszaki jellegű: a lehívásra hozzáférhetővé tétel fogalmának egyik alapköve, hogy az adott előadáshoz való hozzáférés helye mellett annak idejét is szabadon választhatják meg a közönség tagjai. Erre azonban fogalmilag csak már rögzített előadások esetén van lehetőség, miközben az említett nemzetközi szerződések kifejezetten csak az élő előadások vonatkozásában hozták létre az engedélyezési jogot.

A fentieket összegezve az állapítható meg, hogy az élő előadások sugárzása, illetve nyilvánossághoz közvetítés tekintetében létrehozott engedélyezési jog valamennyi olyan átviteli módot lefed, amely során az előadás annak eredeti helyszínétől távol lévő közönség számára válik érzékelhetővé. Annak, hogy a közönség az előadás eredeti helyszínétől milyen távol van, e jog tekintetében nincsen jelentősége, tehát e jog fedi le azt a felhasználást, amely során a new yorki Metropolitan Opera előadását sugározzák Európa mozitermeibe, és azt is, amikor Budapest Jazz Club előadótermében megtartott koncert élő képét és hangját érzékelhetővé teszik az azonos épületben lévő étterem látogatói számára. A sugárzásra, illetve nyilvánosságra hozatalra vonatkozó kizárólagos jog nem függ így tehát sem a vételkörzettől,

[406] WIPO (1999) i.m., p. 266.

sem az elérhető nyilvánosság méretétől, bár természetesen ezek a paramétereket a díjazás megállapítása során indokolt lehet figyelembe venni. A kizárólagos jog nem függ továbbá attól sem, hogy a teljes előadás, vagy annak csupán azonosítható részlete kerül átvitelre, mint ahogyan attól sem, hogy az átvitel analóg vagy digitális technikán alapul-e.

A sugárzási, illetve nyilvánossághoz közvetítési jog ezzel együtt sem általános a Római Egyezmény alapján. Az engedélyezési jog alóli első kivétel az az eset, amikor a sugárzás, illetve nyilvánossághoz közvetítés tárgya maga is egy sugárzott előadás. Ebben az esetben nem nyilvánossághoz közvetítésről, hanem a BUE fogalmi készletét alkalmazva továbbközvetítésről van szó, amelyre ugyanakkor nem terjed ki a nemzetközi szerződés tárgyi hatálya. A második kivétel, amikor a sugárzás egy rögzített előadás felhasználásával történik. Ez utóbbi eset ugyanakkor nem csak a tartós – esetleg kereskedelmi célból kiadott – rögzítések esetét fogja át, hanem a kifejezetten a sugárzás érdekében létrehozott előadásokat is, legyenek azok tartós vagy efemer jellegűek. Meg kell ugyanakkor említeni, hogy a Római Egyezmény 12. cikke legalább a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése esetére méltányos díjigényt hoz létre az előadóművészek számára, amely a kizárólagos jog nélkül is biztosít valamilyen szintű jogi védelmet biztosít.

Az 1994-ben aláírt TRIPS Egyezmény látszólag bővítette a nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó előadóművészi engedélyezési jog tárgyi hatályát, ugyanis elhagyta az imént említett kivételeket. Mint azt azonban korábban jeleztem, a TRIPS Egyezmény 14. cikke – szemben a Római Egyezménnyel – alkalmazza az „élő előadás" fogalmát, így az végső soron a Római Egyezmény által biztosított védelem szintjére korlátozza ezt az engedélyezési jogot. Ráadásul a TRIPS Egyezmény 14. cikkének (6) bekezdése bármilyen olyan további feltétel alkalmazását is lehetővé teszi, amelyet a Római Egyezmény is alkalmazott. Carlos M Correa ettől függetlenül is, az élő előadás fogalmának alkalmazásából arra a következtetésre jut, hogy a TRIPS sem fogja át a nyilvánossághoz közvetített előadások továbbközvetítését, mivel ebben az esetben már nem lehet élő előadásról beszélni.[407] Más értelmezés szerint ugyanakkor, ha az élő előadás fogalmát és a rögzítetlen előadás fogalmát azonosnak tekintjük, úgy valójában a TRIPS Egyezmény a Római Egyezmény védelmi körét kibővítette.[408]

[407] CORREA (2007) i.m., p. 161.
[408] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 299.

Az Európai Unió jogában a Bérlet irányelv 8. cikke hozta létre az élő előadások nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó kizárólagos előadóművészi jogot. Mivel ez az irányelv 1992-ben született, a jogszabály szövege a Római Egyezmény megoldását követte, ami az elfogadásakor indokolt és logikus is volt. Az már kevésbé érthető, hogy az irányelv kodifikált változatának 2006-os kihirdetése időszakában miért nem vette át a közösségi jogba a jogalkotó a nemzetközi jogfejlődés eredményeit. Megjegyzendő, hogy a Bérlet irányelv említett cikkének tárgyi hatálya sem fogja át a lehívásra hozzáférhetővé tétel jogát, amelyre az Infosoc irányelv 3. cikk (2) bekezdése vonatkozik.

A Bérlet irányelv tárgyalásakor volt olyan tagállami javaslat is, amely a kizárólagos jogot nem csak az élő előadásokra, hanem azon túl is kiterjesztette volna, végül azonban a védelem bővítése mellett nem alakult ki konszenzus.[409] A bérlet irányelv így végső soron a Római Egyezmény logikáját követve a még nem rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése tekintetében hozta létre az engedélyezési jogot.

Az Európai Unió tagállamai az élő előadások tárgyalt sugárzási, illetve nyilvánossághoz közvetítési joga szempontjából három csoportba sorolhatók. Az első csoportba azok az országok tartoznak, amelyek a nemzetközi szerződések szigorú követésével, a Római Egyezményre visszavezethető kivételekkel együtt ültették át a Bérlet irányelv rendelkezéseit. Ezen országok közé tartozik például Magyarország,[410] Észtország,[411] Litvánia,[412] Málta,[413] Szlovákia[414] és Spanyolország[415]. A tagállamok második csoportjába azok az országok tartoznak, amelyek a nemzetközi szerződések és a Bérlet irányelvhez képest bővebb, de még mindig korlátozott terjedelemmel ültették át a nyilvánossághoz közvetítési jogokat. E körbe tartozik például Németország,[416] amely a nyilvánossághoz közvetítés tekintetében – a sugárzással szemben – nem csak az élő, hanem a rögzített előadásokat is oltalmazza. Írország[417] némileg más megközelítést alkalmaz akkor, amikor a rögzített előadásokra is kiterjeszti a nyilvánossághoz közvetítési jogot, ha az élő előadást is tartalmaz; Lettország[418] pedig a

[409] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 321.
[410] Szjt. 73. § (1) bekezdés b) pontja.
[411] Copyright Act, Art 67(2) 2) és 3) bekezdései.
[412] Law on Copyright and Related Rights, Art 53(1).
[413] Copyright Act of 2000 Art13 f) pontja.
[414] Copyright Act, Art 63(2) a) pontja.
[415] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 108(1) a) pont.
[416] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 78(4).
[417] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 203(1) a) és b) pontjai.
[418] Copyright Law, Art 48(3) 1) és 4) pontjai.

rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítésére kizárólagos jogot biztosít az előadóknak, de a már sugárzott előadásokra nem. A tagállamok harmadik csoportjába azok az országok tartoznak, amelyek a nemzetközi szerződésekben és a Bérlet irányelvben rögzített minimumszabályokon túllépve, az ott rögzített kivételeket figyelmen kívül hagyva implementálták a nyilvánossághoz közvetítési jogot. Ilyen ország például Belgium,[419] Bulgária,[420] Horvátország,[421] Csehország,[422] Dánia,[423] Finnország.[424] Ezek az országok tehát általános, az alkotókkal azonos terjedelmű nyilvánossághoz közvetítési jogot hoztak létre az előadóművészek számára.

Miként az a fenti felsorolásból is látható, Magyarország azon tagállamok közé tartozik, amelyek a legszigorúbb, a Római Egyezményben és a Bérlet irányelvben található kivételekkel együtt ültette át a nyilvánossághoz közvetítési jogot. Másként megfogalmazva az Szjt. nem hozott létre általános nyilvánossághoz közvetítési jogot az előadóművészek számára, szemben az alkotókkal. E helyett a nyilvánossághoz közvetítés eseteit sok tekintetben kazuisztikusan, a jogok terjedelmét tekintve és gyakorlási módját is széttartóan kezeli az Szjt. A sor az egyedileg gyakorolt kizárólagos jogoktól a közös jogkezelés útján gyakorolt díjigényig tart, de van olyan nyilvánossághoz közvetítési jog is, amely esetén még a jog terjedelme sem állapítható meg az Szjt. alapján egyértelműen. Az első csoportba tartozik például a rögzítetlen előadások sugárzása [Szjt. 73. § (1) bekezdés b) pontja], a második csoportba tartozik például a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételekben rögzített előadások sugárzása utáni díjigény [Szjt. 77. §], míg a harmadik csoportba tartozik például a rögzített előadások egyidejű, változatlan, csonkítatlan továbbközvetítése [Szjt. 28. §]. Legalább ilyen fontos azonban azon felhasználási módok sora, amely kapcsán az előadóművészek semmilyen vagyoni jogot nem kapnak előadásuk nyilvánossághoz közvetítése vonatkozásában. E körbe tartozik például az audiovizuális rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése, amely komoly, nehezen magyarázható hiányként jelentkezik a magyar jogban. Ráadásul a jogalkotó a Pekingi Szerződés átültetésének időbeli késlekedésével önmagában is óriási adósságot halmozott fel az előadóművészekkel szemben.

[419] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 35.
[420] Law on the Copyright and Related Rights, Art 76(1).
[421] Copyright and Related Rights Act, Art125(4).
[422] Copyright Act, Art 71(2) a) és g) pontjai.
[423] Act on Copyright, Art65(1) ii) pontja és (2) bekezdése.
[424] Copyright Act, Art45(1) 2) pontja és (2) 2) és 3) pontja.

A rögzítetlen előadások nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó jog a Római Egyezmény 1994. évi átültetésekor került be a magyar jogrendbe,[425] az akkor kidolgozott megoldást emelték át – egy eltéréssel – az Szjt.-be 1999-ben.[426] Az említett eltérés, hogy míg az 1994-es jogszabály szövege az engedélyezési jogot azokra az esetekre korlátozta, amikor a sugárzott vagy közvetített előadás forgalomba hozatal céljára engedélyezett rögzítésről történt, az 1999-es változat a kivételt bővítette – ezzel a kizárólagos jogot szűkítette – azokra az esetekre, amikor a sugárzott előadás rögzített. A két eset nyilvánvalóan nem azonos kört fed le, hiszen például a magyar közszolgálati rádió számos nem „forgalomba hozatali" célú (mai fordulattal élve kereskedelmi célból kiadott) felvételt készített, amelyek sugárzása így 1994 és 1999 között az engedélyezési jog körébe tartoztak, azt követően azonban már nem. Kétségtelen, hogy a korábban elemzett nemzetközi szerződések és a Bérlet irányelv szövegéhez az 1999-es – bővebb kivételt biztosító – szöveg áll közelebb.

Mint arra korábban utaltam, az Szjt. szomszédos jogi fejezetében lévő fogalmakat – hacsak a törvény vagy nemzetközi szerződés kifejezetten másként nem rendelkezik – az alkotókra vonatkozó meghatározások alapján kell értelmezni. Ennek megfelelően a 73. § (1) bekezdés b) pontjában szereplő „sugárzás" valamennyi olyan felhasználást átölel, amelyre az alkotók esetén a sugárzási szabályokat kell alkalmazni. E körbe tartozik tehát a nyilvánosság körében közvetlenül fogható műholdas sugárzás [Szjt. 26. § (2) bekezdése], a kódolt sugárzás [Szjt. 26. § (3) bekezdése], a közvetlen betáplálás [Szjt. 26. § (5a) bekezdése], a saját műsornak vezetékes vagy hasonló eszközzel, illetve módon történő nyilvánossághoz közvetítése [Szjt. 26. § (7) bekezdése].

Kiemelendő, hogy az Szjt. csak egy jog, az Szjt. 77. §-a kapcsán tartalmaz olyan értelmező rendelkezést, amely szerint az előadások – az Szjt. fogalmi rendszere szerint értett – nyilvános előadásra a nyilvánossághoz közvetítés szabályait kell alkalmazni. Ilyen kifejezett rendelkezés hiányában is ekként kell érteni ezt a szabályt, enélkül ugyanis nem lenne biztosítható az Szjt. és a WPPT összhangja.[427] Ennek megfelelően a most elemzett rendelkezést akként kell olvasni, hogy „rögzítetlen előadását sugározzák vagy más módon a nyilvánossághoz közvetítsék, illetve

[425] Az egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi jogszabályok módosításáról szóló 1994. évi VII. törvény 18. cikke.
[426] Ehhez képest érdemes megjegyezni, hogy a rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó vagyoni jogot Balás P. Elemér 1947-ben publikált szerzői jogi törvényjavaslatának 36. §-a is tartalmazza már. Lásd Balás P. (1947) i.m., p. 17.
[427] Mivel a Pekingi Szerződés Magyarország vonatkozásában még nem hatályos, ezért az annak való megfelelést még nem szükséges biztosítania Magyarországnak.

nyilvánosan előadják, kivéve, ha az előadás, amelyet sugároznak vagy más módon a nyilvánossághoz közvetítenek, illetve nyilvánosan előadnak már maga is sugárzott előadás".

Továbbá, mivel az Szjt. fogalmi rendszerében az audio- és audiovizuális előadásokra – ellenkező kikötés hiányában – azonos szabályok vonatkoznak, az Szjt. 73. § (1) bekezdés b) pontja szerinti engedélyezési jog is mindkét területet lefedi. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a jog ezúttal is kizárólag a rögzítetlen előadásokat öleli át.

A magyar jog szerint nem tartozik a 73. § (1) bekezdés b) pontjának hatálya alá az említett jogszabályhely e) pontja szerinti rögzített előadás lehívásra hozzáférhetővé tétele, amely önálló jogcím szerinti engedélyezési jog. Ugyancsak nem tartozik továbbá e fogalom alá az Szjt. 74. § (2) bekezdése szerinti sugárzás vagy a nyilvánossághoz történő átvitel céljára történő rögzítés, amely a díjigények körébe tartozik.

3.3. Rögzített előadás többszörözésére vonatkozó engedélyezési jog

A szerzői jogon belül a többszörözésre vonatkozó engedélyezési jog hagyományosan a legfontosabb jogosítványok közé tartozik. Ezt igazolja egyebek mellett az is, hogy a legkorábbi szerzői jogi törvények is kitértek már rá az alkotók vonatkozásában.[428] E jog azonban nem csak a szerzők, hanem az előadóművészek számára is kiemelkedő jelentőségű, ahhoz ugyanis, hogy az előadás eljusson a széles nyilvánossághoz, jellemzően szükséges annak többszörözése. Másként megfogalmazva a többszörözés a legtöbbször nélkülözhetetlen a kereskedelmi hasznosításhoz. A többszörözés azonban nem csak azért rendelkezik kiemelkedő jelentőséggel, mert az előadás professzionális felhasználásához az szükséges, hanem azért is, mert az elmúlt 50 évben, az audiokazetta piacra kerülése óta ez volt a leggyakoribb felhasználási mód,[429] akkor is, ha az otthoni másolatok túlnyomó többsége a magáncélú másolásra vonatkozó szabad felhasználás hatálya alá tartozott.

[428] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 622.
[429] A többszörözés gazdasági jelentősége az interaktív jellegű felhasználások miatt folyamatosan csökkent az elmúlt évtizedben. A hangfelvétel-előállítók nemzetközi szervezete, az IFPI éves jelentése szerint az online bevételek 2014-2015 fordulóján érték utol a többszörözött fizikai példányok kereskedelméből származó bevételeket. Az említett időpont óta a hangfelvételek lehívásra hozzáférhetővé tételéből származó bevételek sokszorosan meghaladják a többszörözött példányokból származó bevételek összegét. (https://gmr2021.ifpi.org/report; utoljára megtekintve 2022. január 10. napján) A lehívásra hozzáférhetővé tétel ugyanakkor igényli a hangfelvétel legalább egy ízben történő többszörözését is, így ez a felhasználás ma is kiemelkedő jelentőséggel bír.

A többszörözés az a folyamat, amikor a rögzített előadást reprezentáló jelcsoportból, illetve e jeleket hordozó eszközökből rendelkezésre álló példányszámot megnöveljük. Erre szükség van a rögzített előadás fizikai vagy digitális lenyomatának terjesztéséhez, de jellemzően ahhoz is szükséges, hogy a rögzített előadást bármilyen módon nyilvánossághoz közvetítsék. A többszörözés előfeltétele a rögzítés, azonban a rögzítés és a többszörözés akár párhuzamos folyamatként is elvégezhető. Mivel a rögzítés fogalma végső soron arra utal, hogy az előadás technikai értelemben visszaidézhető,[430] ezért az is elmondható, hogy csak azt a másolatot tekinthetjük többszörözött példánynak, amely – kellő technika rendelkezésre állása esetén – alkalmas az előadás visszaidézésére.

A zenei és audiovizuális előadások többszörözésére alkalmazott technológia rendkívül sokat fejlődött az elmúlt kb. 150 évben. A fonográf hengerek egészen 1901-ig nem voltak többszörözhetőek, ezért a felvételt készítő előadók elé egyszerre akár négy felvételi tölcsért is helyeztek, az előadóknak azonban még így is nagyon sokszor kellett azonos művet előadniuk a piac által igényelt példányszám eléréséhez.[431] Nem csoda, hogy az előadók kiválasztása során gyakorta az erős hangú előadókat részesítették előnyben a kiadók, míg a művészi szempontok háttérbe szorultak.[432] Ebben az időszakban legfoglalkoztatottabb előadók akár heti 300 felvételt (példányt) is készítettek.[433] Az iparszerű többszörözésnek azonban volt még egy technikai akadálya: a két legnagyobb gyártó (az Edison Phonograph Works és az American Gramophon) termékeinek kompatibilitását csak 1895-ben oldották meg, így csak ezt követően érte el a kritikus tömeget a lejátszó készülékek száma. A rögzített előadások tömeges, iparszerű többszörözését végül azonban még sem a fonográf, hanem az Emile Berliner nevéhez köthető barázdált lemezekre történő rögzítés feltalálása oldotta meg, a 20. század elején.[434] Az áttörés tehát az iparszerű sokszorosítás lehetőségére vezethető vissza.

A fizikai hordozókhoz köthető többszörözött példányok piaci dominanciáját a digitális technika, ezen belül pedig a tömörített fájlformátumok törték meg. Mivel a digitális állományok megőrzéséhez szükséges tárhely sokáig igen drága volt, ezért a digitális másolatok elterjedéséhez komolyan hozzájárult a tömörítési technika feltalálása is. A legelterjedtebb

[430] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 324.
[431] MARTLAND (2013) i.m., p. 11.
[432] Uo., p. 12.
[433] Uo., p. 12.
[434] DEGRELL László: *Lemezjátszók és hanglemezek*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1978

tömörítési technika a Fraunhofer intézet által kidolgozott mp3 fájlformátum volt,[435] amelynek köszönhetően egy könnyen tárolható, kezelhető, előállítható, kis sávszélesség mellett is átvihető állomány született meg. A digitális technika másik forradalmi hatással járó tulajdonsága az volt, hogy segítségével a rögzített előadások – a tömörítést követően – minőségromlás nélkül többszörözhetővé váltak, sőt, az eredetivel minden tekintetben megegyező másolatok immár nem csak az ún. master példányról, hanem a másolati példányokról is elkészíthetőkké váltak.

A rögzített előadás többszörözésére vonatkozó engedélyezési jog elsőként a Római Egyezmény 7. cikk (1) bekezdés c) pontjában kapott helyet. A rögzítés fogalmát a Római Egyezmény 3. cikk e) pontja akként határozza meg, mint amely egy vagy több másolat készítése valamely előadás rögzítéséről. Ez az értelmező rendelkezés egyértelművé és hangsúlyossá teszi a rögzítés és a többszörözés kapcsolatát, vagyis azt a körülményt, hogy nincsen többszörözés rögzítés nélkül. Másrészt a fogalom alapján az is világos, hogy önmagában az előadás nyilvánossághoz közvetítése, illetve nyilvános előadása nem valósítja meg a többszörözést, hiszen ezek önmagukban nem teszik szükségessé új példányok létrehozását.[436]

Miként a rögzítési jogról szóló fejezetben már utaltunk rá, a Római Egyezmény nem hozott létre általános többszörözési jogot, hanem azt három különös esetre korlátozta a nemzetközi közösség. Ennek jelentőségét az adja meg, hogy a BUE 9. cikke az alkotók számára, a Római Egyezmény 10. cikke pedig a hangfelvétel-előállítók számára mindenféle korlátozás nélkül, általános jelleggel biztosítja az engedélyezési jogot. Tehát miközben az előadók számára biztosított vagyoni jog nem értékelhető hagyományos engedélyezési jogként, annak hatálya is sokkal szűkebb volt a szerzők és előállítók jogainál. Ráadásul a Római Egyezmény által a hangfelvétel-előállítók számára létrehozott többszörözési jog – szövegesen – még annál is szélesebb volt, mint amilyen védelemben az alkotók a BUE alapján részesültek. A Római Egyezmény ebben az esetben is az előadóművészek gyenge érdekérvényesítő képességéhez igazította a számukra biztosított jogok kereteit. Érdekes módon, ezúttal az előadóművészek jogai iránt általában meglehetősen kevés érdeklődést mutató Amerikai Egyesült Államok[437] volt az, amely javaslatot tett egy általános többszörözési jog kialakítására,[438] ezt a javaslatot

[435] https://www.mp3-history.com/en/development.html (Utoljára megtekintve 2022. január 3. napján)
[436] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 23. –3.14 pont
[437] Érdemes kiemelni, hogy az USA bár részt vett a Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencián, az Egyezményt a mai napig nem írta alá.
[438] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 218.

azonban a diplomáciai konferencia többsége – és főleg a büntetőjogi védelem megoldását alkalmazó Egyesült Királyság küldöttsége[439] – nem támogatta.[440]

A többszörözésre vonatkozó jog említett három csoportjából az első azokat az eseteket fogja át, amikor az előadás eredeti rögzítésére az előadó engedélye nélkül került sor. A Hague Draft ezen a helyen a rögzítés jogszerűtlenségére („unlawful") utalt, azonban az osztrák küldöttség javaslatára ennek helyére végül az eredeti rögzítésre vonatkozó engedély hiányára („without their consent") vonatkozó utalás került.[441] Miként azonban az általános jelentéstévő, Abraham L. Kaminstein összegzéséből tudható, a küldöttek egyetértettek abban, hogy ha a hozzájárulás hiánya mögött valamilyen szabad felhasználási eset állt,[442] úgy az előadás többszörözése továbbra is kívül esik az engedélyezési jogok körén.[443] Az engedélyezési jog most tárgyalt első csoportja vonatkozna például a már említett bootleg felvételek többszörözésére, amelyek így a hozzájárulást igénylő körbe tartoznak a Római Egyezmény szűk keretei között is. Mivel a többszörözött példányok jogszerűsége ebben az esetben is egy felhasználási engedély beszerzésével biztosíthatóak, Római Egyezmény e tekintetben valójában nem tesz mást, mint a rögzítési engedélyt pótoltatja utólagosan abban az esetben, ha annak beszerzése valamiért elmaradt volna.

A többszörözési jog második csoportjába az az eset tartozik, amikor a többszörözés más célra készül, mint amelyhez az előadók eredetileg hozzájárulásukat adták. Erre kerülne sor akkor például, ha egy hangfelvételen történő többszörözésre szánt rögzített előadást egy film részeként többszöröznének. Ez a felhasználás a mai jogi keretek között az esetek többségében egyébként az előadó személyhez fűződő jogainak érintettsége miatt is engedélykötelesnek minősülne, csakhogy az előadói személyhez fűződő jogokat a Római Egyezmény még nem, csak a WPPT emelte a nemzetközi szerződések szintjére. A Római Egyezmény rendszerében valójában ez az egyetlen olyan esetcsoport, amikor az előadó életszerűen valamilyen jogsértő felhasználás nélkül hozzájárulást adhat felvételének többszörözésére. Érdekes megjegyezni, hogy ez a rendelkezés nem szabályozza azt az esetet, amikor a rögzítés és a többszörözés célja

[439] Uo., p. 140.
[440] Uo., p. 40.
[441] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 217.
[442] A szabad felhasználásokról, illetve az előadóművészi jogra vonatkozó korlátozásokról és kivételekről a Római Egyezmény 15. cikke rendelkezik.
[443] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 40.

megegyezik, azonban a felhasználó több másolati példányt készít a felvételből, mint amennyit az előadó eredetileg engedélyezett.[444]

Végül a többszörözési jog harmadik csoportjába a Római Egyezmény azokat a rögzített előadásokat helyezi, amelyeket eredetileg a Római Egyezmény 15. cikke szerinti korlátozások, illetve kivételek alapján hozták létre, de maga a többszörözés már e korlátozástól eltérő célt szolgál. Érdemes emlékeztetni, hogy a Római Egyezmény rögzítési fogalma nem csak az audio-, hanem az audiovizuális rögzítést is engedélykötelesnek tekinti, így e tekintetben az audiovizuális előadás többszörözése is a hozzájárulást igénylő körbe tartozik. Másrészt kiemelendő, hogy mivel a többszörözés mára tömegesen előforduló felhasználássá vált, ez a felhasználási mód találkozik talán legintenzívebben a korlátozásokra és kivételekre vonatkozó szabályokkal. A Római Egyezmény imént említett 15. cikke négy kiemelt előfordulás mellett minden olyan további esetben is lehetővé tette a korlátozások bevezetését, amelyet az alkotók esetében a BUE lehetővé tett.

Az előadóművészi többszörözési jog határait jelentősen szűkítő, említett esetcsoportok a TRIPS Egyezmény 14. cikkébe már nem kerültek átvételre, vagyis az előadóművészek többszörözési joga e tekintetben általánossá vált. Fontos azonban kiemelni, hogy e kizárólagos jog még így sem érte el azt a jogvédelmi szintet, mint amit a hangfelvétel-előállítók élveztek, hiszen a hangfelvétel-előállítók – szemben az előadókkal – már a Római Egyezményben is kifejezett engedélyezési joggal rendelkeztek. Ráadásul a TRIPS Egyezmény 14. cikkének (6) bekezdése a tagállamok számára lehetővé tette minden olyan feltétel alkalmazását, amelyről már a Római Egyezmény is rendelkezett, vagyis a tagállamok számára nem volt kötelező általánossá tenni a többszörözési jogot. Ezzel együtt is elmondható, hogy a Római Egyezmény szerinti különös esetek elhagyása világossá tette, hogy a rögzítési és többszörözési jog két párhuzamos kizárólagos jog, az előadás rögzítésére vonatkozó engedély létéből (vagy épp annak elmaradásából) nem lehet következtetést levonni a többszörözés vonatkozásában.

A hangfelvétel-előállítók és az előadóművészek jogainak összehangolását végül csak a WPPT 7. cikkének elfogadása hozta el a hangfelvételek vonatkozásában. Azonban míg a Római Egyezmény a többszörözést nem csak a hangfelvételek, hanem az audiovizuális előadások vonatkozásában értelmezte, addig a TRIPS Egyezmény és a WPPT tárgyi hatálya már csak a

[444] FICSOR (2003) i.m., p. 148.

hangfelvételeket fogta át. Végső soron tehát amit az előadóművészek nyertek a réven, azt elveszítették a vámon. A helyzeten csak a Pekingi Szerződés 7. cikkének elfogadása hozott változást a nemzetközi jog szintjén.

Az a tény, hogy a TRIPS Egyezmény és a WPPT a védelmet a hangfelvételekre korlátozza, nem jelenti azt, hogy a védelem csak a zenei előadásokra terjedt volna ki. A hangfelvétel fogalmát a WPPT 2. cikk b) pontja akként határozza meg, hogy az egy előadás hangjainak vagy más hangoknak, vagy hangok egyéb megjelenítésének a rögzítését jelenti, ebből következően e fogalom műfajsemleges volt. A hangfelvétel többszörözése tehát attól függetlenül oltalom alatt állt, hogy az zenei vagy prózai előadást rögzített (például hangoskönyv vagy „rádiójáték" formában).

A WPPT-t tárgyaló diplomáciai konferencián hosszadalmas és részletekbe menő vitát folytattak a delegáltak a többszörözési jogról, elsősorban annak a digitális környezetben meglévő vonatkozásairól. A WCT és a WPPT tervezetei az alkotók és a szomszédos jogi jogosultak többszörözési joga tekintetében azonos szöveget tartalmaztak, utóbb azonban a delegátusok arra jutottak, hogy a BUE 9. cikke a szerzők tekintetében már a digitális felhasználások tekintetében is megnyugtatóan rendezett minden kérdést, ezért ezt a szakaszt törölték.[445] A diplomáciai konferencia végül az előadóművészek tekintetében is szűkítette a többszörözési jogot. A beterjesztett tervezet ugyanis tartalmazott egy utalást arra is, hogy az engedélyezési jog attól függetlenül fennáll, hogy a másolati példány tartós vagy ideiglenes. Ezen utalás elhagyása ellenére az ideiglenes és a tartós másolat azonos módon az engedélyezési jog hatálya alá tartozik.[446]

A WPPT elfogadását követően a többszörözési jog továbbá függetlenné vált attól is, hogy annak a hangfelvétel közvetlen vagy közvetett forrása[447] volt-e. Ez a hatályt bővítő betoldás a hangfelvétel-előállítók esetében már a Római Egyezmény óta kifejezett rendelkezés útján alkalmazandó volt, a nemzetközi közösség azonban csak 1996-ban terjesztette ki azt a hangfelvételben rögzített előadásokra, és 2012-ben, a Pekingi Szerződés[448] elfogadásával az

[445] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 321.
[446] Uo., p. 321.
[447] A többszörözés közvetlen, amikor azt a felvételt egy master alapján másolják le, és közvetett, ha a többszörözött példány forrásául egy olyan sugárzás, vagy nyilvánossághoz közvetítés szolgál, amely maga is tartalmaz hangfelvételt.
[448] A Pekingi Szerződés szöveghűen azonos a WPPT vonatkozó szabályával, ideértve a többszörözési joghoz fűzött közös nyilatkozat szövegét is.

audiovizuális előadásokra. Ez volt az a momentum, amikor a szomszédos jogi jogosultak között korábban detektálható különbségek végül elenyésztek és az előadóművészek az előállítókkal azonos szintű védelmet kaptak a többszörözés vonatkozásában.

Kiemelendő az is, hogy a többszörözésre vonatkozó szabályok függetlenek a hordozó formátumától. Ezt erősíti meg a WPPT 7. cikkéhez fűzött közös nyilatkozat is, amely szerint a többszörözési jog nem csak analóg, hanem digitális környezetben is megilleti az előadóművészeket, és az előadás elektronikus hordozón való, digitális formában történő tárolása maga is többszörözésnek minősül.

A közösségi jog először a Bérlet irányelv 7. cikkében szabályozta a többszörözési jogot, azonban utóbb ennek helyét átvette az Infosoc irányelv.[449] Az említett Infosoc irányelv 2. cikke azonos módon szabályozza a többszörözési jogot az alkotók és a szomszédos jogi jogosultak, így az előadóművészek vonatkozásában is. E szerint az előadóművészek az audio- és audiovizuális előadásokra egyaránt kiterjedő többszörözési joggal rendelkeznek. Mivel az EU nem ültette át saját jogába a Pekingi Szerződést, ezért elmondható, hogy az Infosoc irányelv a nemzetközi kötelezettségvállaláson túlmenő védelmet biztosít az előadóknak. A közösségi jog ráadásul abban a tekintetben is igen szélesnek tekinthető, hogy az négy technikai szempontot kiemelve bővíti a többszörözés fogalmát.

Ilyen értelembővítő, és az irányelv által figyelembe vett szempont a rögzítés közvetlen, illetve közvetett módja, amelynek értelmezésére korábban már kitértem. A második értelembővítő szempont szerint a többszörözési jog kiterjed az ideiglenes, illetve tartós másolatok készítésére. Az előadás többszörözése akkor tartós, ha az hosszabb időn át – jellemzően évtizedeken keresztül – lehetővé teszi az előadás visszaidézését. A gyakorlatban azonban sokkal inkább annak van jelentősége, hogy az a másolatkészítés is többszörözésnek minősül, amely akár csak a másodperc töredékéig érhető el. Az ideiglenes többszörözés tekintetében utalni kell azonban az Infosoc irányelv 5. cikk (1) bekezdésére, amely a tagállamok által kötelezően bevezetendő szabad felhasználási esetként határozzák meg az önálló gazdasági jelentőséggel nem bíró olyan közbenső, illetve járulékos többszörözését, amelynek célja egy engedélyezett felhasználás megvalósítása. Ilyen szabad felhasználásnak minősülő ideiglenes többszörözés például az előadásról a digitális hálózati eszközökön – az átvitel érekében, vagy annak felgyorsítására –

[449] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 964.

rendkívül rövid időre létrehozott többszörözés.[450] A harmadik értelembővítő betoldás szerint az engedélyezési jog nem csak a rögzített előadás egészét, hanem részben történő többszörözést is átfogja. Az Európai Bíróság legmélyebben az Infopaq I.[451] ügyben értelmezte a többszörözés fogalmát, megállapítva, hogy az Infosoc 2. cikke által biztosított védelmet tágan kell értelmezni,[452] és már akár igen rövid rész – a konkrét esetben 11 szó terjedelmű – átmásolása is megalapozhatja a mű részben történő többszörözését.[453] E kiterjesztő értelmezést az előadóművészekre is alkalmazni szükséges. A másik oldalról az Európai Bíróság a Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ügyben hozott ítélete 31. bekezdésében akként foglalt állást, hogy ha egy hangfelvételből egy másik hangfelvételben történő felhasználás érdekében akként vesznek át egy részletet, hogy azt módosítják és a közönség tagjai számára e módosítás miatt nem felismerhető, úgy azt nem lehet többszörözésnek tekinteni. E következtetésre a Bíróság a hangfelvétel-előállítókra tekintetében az Infosoc irányelv és az EU Alapjogi Chartájának a művészeti élet szabadságát rögzítő 13. cikke együttes értelmezésével jutott, amelyet az előadóművészek tekintetében is alkalmazni szükséges. Végül a negyedik értelembővítő rendelkezés szerint a többszörözési jog független attól, hogy a többszörözött példányt milyen eszközzel vagy formában hozták létre. Ez utóbbi fogalompár okán mind az analóg, mind a digitális másolatok a védett körbe tartoznak.

Miként a nemzetközi szerződések, az uniós jog is akként szabályozza a többszörözési jogot, hogy tekintettel van a szabad felhasználásokra. Az EU jogrendjében igen részletesen szabályozott a korlátozások és kivételek rendszere, e szabályozási háló legterjedelmesebb része az Infosoc irányelvben, más elemei az árva mű irányelvben,[454] a WIPO Marákeshi Szerződését[455] átültető 2012/28/EU irányelvben,[456] illetve a CDSM irányelvben találhatók. Ezek a szabályok számos különféle célból korlátozzák az előadóművészek többszörözési jogát, esetenként kötelező módon, más esetben a tagállamok döntésére bízva az egyes szabad

[450] Ezt megerősíti az Európai Bíróság Public Relations Consultants Association kontra Newspaper Licensing Agency (C-360/13 számú) ügyben hozott ítélet is.
[451] Európai Bíróság Infopaq kontra Danske Dagblades (C-5/08. számú) ügyben hozott ítélete.
[452] Uo., 43. pont.
[453] Uo., 51. pont.
[454] Az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól szóló 2012/28/EU irányelv.
[455] A Szellemi Tulajdon Világszervezetének a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek megjelent művekhez való hozzáférésének megkönnyítéséről szóló Marrákesi Szerződés.
[456] A szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes műveknek és más teljesítményeknek a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló egyes megengedett felhasználási módjairól, valamint az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv módosításáról szóló 2017/1564/EU irányelv,

felhasználási esetek bevezetéséről való döntést. Kötelező az előadóművészek többszörözési engedélyezési jogát korlátozni például a közbenső, valamely műszaki eljárás elválaszthatatlan és lényeges részét képező, önálló gazdasági jelentőséggel nem bíró esetekre,[457] továbbá a vakok és gyengénlátók igényeinek kielégítésére,[458] de ugyancsak kötelező kivételt képezni az adat-, és szövegbányászat,[459] a digitális oktatás, a könyvtári felhasználások, illetve kereskedelmi forgalomban nem kapható teljesítmények vonatkozásában is.[460] Más esetekben, így az Infosoc irányelv 5. cikk (2) bekezdésében esetekben a tagállamok szabadon dönthetnek arról, hogy bevezetnek-e korlátozást vagy kivételt, és ha igen, azt milyen módon implementálják nemzeti jogukba. A lehetséges megoldások a szabad felhasználástól a kényszerengedélyig terjednek.

Az EU tagállamai nem egységesek abban a tekintetben, hogy az előadóművészek többszörözéshez fűződő engedélyezési jogát mennyire részletezően határozzák meg. A tagállamok jelentős része megelégszik azzal, hogy az általános, valamennyi rögzített előadást átfogó engedélyezési jogot mondja ki. Ez a helyzet például Bulgáriában, [461] Horvátországban, [462] Csehországban, [463] Dániában, [464] Németországban, [465] Litvániában, [466] Szlovákiában [467] és Svédországban. [468] Finnország – egyedüliként – némileg eltérő megközelítésből, de még mindig az általános szabálynál maradva rögzíti a többszörözési jogot. A finn jog ugyanis akkor biztosít kizárólagos jogot az előadóknak, ha előadásukat olyan eszközön rögzítik, amelyről további másolat készíthető. Ez a szabályozás végső soron a rögzítés alapelemét emeli át a többszörözés körébe[469]. A tagállamok másik csoportja az Infosoc irányelv négy hatálybővítő szabályából kifejezett rendelkezéssel emel ki néhányat, esetenként mind a négy paramétert. A belga jogalkotó például csak azt emelte ki,[470] hogy a többszörözés bármilyen eszközzel vagy módon történhet, az ír jogalkotó[471] a másolat közvetlen vagy

[457] Lásd Infosoc irányelv 5. cikk (1) bekezdését.
[458] 2017/1564/EU irányelv 3. cikk
[459] Lásd a CDSM irányelv 4. cikkét.
[460] Lásd a CDSM irányelv 8. cikkét.
[461] Law on the Copyright and Related Rights, Art 76(1).
[462] Copyright and Related Rights Act, Art125(2).
[463] Copyright Act, Art 71(2) c) pont.
[464] Act on Copyright, Art65(2).
[465] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 77(2).
[466] Law on Copyright and Related Rights, Art 53(1) 3) pont.
[467] Copyright Act, Art 63(2) c) pont.
[468] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art 45(2).
[469] Copyright Act, Art45(2) 1).
[470] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 35(1).
[471] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 204.

közvetett jellegére, továbbá a teljes vagy részleges másolatra utalt, míg az észt[472] és a spanyol[473] jogalkotó mind a négy feltételt kifejezett rendelkezéssel emelte át nemzeti jogába.

Uniós jogi keretek között a többszörözés megvalósulása nem függ attól, hogy a többszörözött példány pontos helye a felhasználó számára feltárható lenne, de attól sem, hogy az említett többszörözött példány – kellő jogosítványok hiányában – lejátszható lenne. Az utóbbi években rohamosan terjedő olyan zenei és filmes streaming szolgáltatók, mint a Spotify vagy a Netflix előfizetőik számára lehetővé teszik, hogy a felvételekből készülékeikre másolatot készítsenek. E másolatok azonban annak ellenére is többszörözött példánynak minősülnek, hogy azok készüléken belüli pontos helye – az átlagos informatikai képességekkel rendelkező – előfizetők számára nem tárható fel, illetve e példányok csak „aktív" előfizetés mellett játszhatók le. E körben kiemelendő az is, hogy a többszörözött példányok lejátszására vonatkozó jogosítvány nem az előadóművészi engedélyek lététől függ, hanem a streaming szolgáltató és a szolgáltatás igénybe vevője közötti polgári jogi szerződés tartalmától.

Az unió jogát elemezve az is megállapítható, hogy a többszörözés nem függ a másolat minőségétől sem. Az eredeti példánnyal azonos minőségű digitális másolati példány és a veszteséges technikával készített, az eredetihez képest rosszabb minőségű másolati példány egyformán az engedélyezési jog hatálya alá tartozik. És bár az is elmondható, hogy a többszörözési jog szempontjából nincs annak jelentősége, hogy a forrás, illetve a cél analóg vagy digitális volt, az átalakítás során bekövetkező – szándékolt vagy épp szándékolatlan – minőségromlás, szélsőséges esetben, akár az előadó személyhez fűződő jogát is érintő beavatkozásnak minősülhet.

A magyar jogalkotó a Római Egyezmény többszörözési szabályát 1994-ben lényegében szó szerint, tehát a hatályt szűkítő, korábban részletesen elemzett esetcsoportokkal együtt ültette át a magyar jogba.[474] Az 1999-ben megalkotott, hatályos magyar Szjt. azonban már ezen esetcsoportok nélkül, tehát a hatályt bővítve szabályozta az előadóművészek többszörözési jogát az Szjt. 73. § (1) bekezdés c) pontjában. Az is elmondható, hogy a magyar jogalkotó sem az alkotók, sem a szomszédos jogi jogosultak esetén nem emelte át kifejezett rendelkezéssel a nemzetközi szerződések, illetve az Infosoc irányelv hatálybővítő részletszabályait. Ezek

[472] Copyright Act, Art 67(4).
[473] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 107.
[474] 1969. évi III. törvény 49. § (1) bekezdés b) pontja.

elhagyásával is igaz azonban, hogy a többszörözési jog mind a közvetlen, mind a közvetlen másolatkészítésre kiterjed, függetlenül attól, hogy egyrészt a másolat ideiglenes vagy tartós, másrészt attól, hogy a másolatot milyen módon, illetve eszközzel hozták létre, továbbá harmadrészt attól, hogy a másolatkészítés a teljes előadást, vagy annak azonosítható részletét fogja-e át. A magyar szabályozás abban a tekintetben is igazodik a nemzetközi szerződések logikájához, hogy a többszörözési jogot leválasztja a rögzítési jogról,[475] vagyis a rögzítés engedélyezése önmagában nem azonos további másolatok készítésének engedélyezésével.

Az Szjt. szerkezetéből következően a többszörözési jogra vonatkozó szabályok egy része a felhasználási szerződésekre vonatkozó szabályok között került elhelyezésre. E szabályokat – szemben a többi szomszédos jogi jogosulttal – az előadóművészekre is alkalmazni kell az Szjt. 55. §-ából következően. Két ilyen, többszörözést érintő szabály van az Szjt. 47. § (2) bekezdésében, amelyek szerint a többszörözésre vonatkozó engedély csak kifejezett rendelkezés esetén terjed ki a rögzítés jogára. Mivel azonban az előadóművészek esetén – szemben a szerzőkkel – a többszörözés és az előadás rögzítésére vonatkozó jog önállóan nevesített engedélyezési jog, ez a szabály egyébként is következne az Szjt. 42. § (3) bekezdése szerinti értelmezési szabályból, e tekintetben tehát az redundánsnak tekinthető. Az Szjt. 47. § (4) bekezdése szerinti másik részletszabály alapján a többszörözésre adott engedély – kétség esetén – kiterjed a rögzített előadás terjesztésére is. Végső soron a jogalkotó ebben az esetben az Szjt. 42. § (3) bekezdése szerinti értelmezési szabályát fordítja meg, mivel ilyen esetben nem az előadóművész, hanem a felhasználó számára kedvezőbb, szélesebb hatályú értelmezést kell elfogadni akkor, ha a felhasználási szerződés tartalma egyértelműen nem állapítható meg.

A magyar jogalkotó az előadóművészek többszörözési jogát – az alkotók azonos jogával együttesen – számos különböző célból, eltérő jogtechnikai megoldással korlátozta. Szabad felhasználás vonatkozik például a teljesítményekről magáncélból készített másolatokra,[476] az idézésre, [477] az átvételre, [478] a tankönyvcélú felhasználásra, [479] továbbá a kulturális örökségvédelmi intézmények egyes felhasználásaira. [480] Az említett példálózó listából a magáncélú másolásra vonatkozó szabad felhasználás kiemelendő. A kiemelés elsődleges oka

[475] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 484.
[476] Szjt. 35. § (1) bekezdés.
[477] Szjt. 34. § (1) bekezdés.
[478] Szjt. 34. § (2) bekezdés.
[479] Szjt. 34. § (3) bekezdés.
[480] Szjt. 35. § (4) bekezdés.

az, hogy ez a szabad felhasználás – szemben az összes többi esettel – tömegesnek tekinthető. Épp e tömeges előfordulás az oka annak, hogy a jogalkotó – az Infosoc irányelv 5. cikk (2) bekezdés b) pontjával összhangban – kompenzációs díjként magánmásolási díjat vezetett be az Szjt. 20. §-ában. A magyar jogban ez az egyetlen olyan szabad felhasználási eset, amely vonatkozásában az elszenvedett károkat a jogalkotó kompenzációs rendszer bevezetésével mérsékeli.

A jogalkotó – a CDSM irányelv által előírt módon – 2021-ben újszerű, a többszörözési jogot szintén korlátozó megoldást vezetett be a kulturális örökségvédelmi intézmények számára a kereskedelmi forgalomban nem kapható teljesítmények felhasználására.[481] A Szjt. főszabályként ugyan – előírt, nem kötelező jellegű – közös jogkezelés útján az engedélyezési jog körébe helyezi az említett felhasználást, ha azonban e jog kezelésére reprezentatív közös jogkezelőt vesz nyilvántartásba az SZTNH, úgy a felhasználás átkerül a szabad felhasználási esetek közé. A magyar jogban ez az egyetlen olyan felhasználás, amely esetében a közös jogkezelő szervezet lététől függően tartozik a hasznosítás a szabad vagy az engedélyköteles felhasználások körébe.

A jogalkotó megint más megközelítést alkalmazva, ún. kényszerengedély[482] kiadását teszi lehetővé az SZTNH részére az árva műnek minősülő rögzített előadások többszörözésére.[483] Az Szjt. 41/A. §-a szerint árva műnek minősül egy rögzített előadás, ha jogosultja ismeretlen vagy ismeretlen helyen tartózkodik és a felkutatására az adott helyzetben általában elvárható gondossággal, jóhiszeműen elvégzett jogosultkutatás nem vezetett eredményre. Az Szjt. 41/B. § (1) bekezdése szerint az SZTNH által a jogosult helyett kiadott felhasználási engedély legfeljebb öt évre szól, Magyarország területére terjed ki, nem kizárólagos, nem átruházható.[484] Az Szjt. a jogosult többszörözési jogát nem véglegesen korlátozza a kényszerengedéllyel, hiszen az Szjt. 41/B. § (3) bekezdése szerint ha a jogosult személye vagy tartózkodási helye a felhasználási engedély hatálya alatt ismertté válik, az SZTNH a jogosult, illetve a felhasználó kérelmére visszavonja.

[481] Szjt. 41/M. §
[482] GRAD-GYENGE Anikó (2012) i.m., p. 32.
[483] Az árva művek felhasználására vonatkozó engedélyezésről részletesen lásd LEGEZA Dénes István (2012) i.m., pp. 23-58.
[484] Az Szjt. az engedéllyel nem fedett felhasználások között szerepelteti még az árva mű átdolgozását is, ez azonban az előadóművészi teljesítmények vonatkozásában nem értelmezhető.

3.4. Rögzített előadás terjesztésére vonatkozó engedélyezési jog

Az analóg világban a rögzített előadás terjesztése volt annak az üzleti folyamatnak az utolsó – szerzői jogi szempontból is értékelt – eleme, amely folyamat az előadás rögzítésével kezdődött és amelynek célja a felvételekről készített másolatok közönséghez juttatása volt. Az előadóművészi teljesítmény rögzítésére ugyanis ebben az időszakban legtöbbször épp azért került sor, hogy a rögzített előadást tartalmazó hordozókat a kereskedelem útján értékesítsék. Az értékesített hordozók száma – néhány átmeneti megtorpanást leszámítva – dinamikusan növekedett egészen a kétezres évek elejéig, ekkor csak az USA-ban 767 millió CD-t adtak el,[485] míg ugyanebben az időszakban Magyarországon közel 6 millió hanghordozót értékesítettek a kiskereskedelemben.[486] A terjesztésre kerülő hordozók száma az internetes felhasználások elterjedésével kezdett hanyatlani, 2020-ban az USA-ban már csak 31,6 millió, Magyarországon pedig 577 ezer CD-t adtak el. E drámai folyamat megfordulása a mai trendeket figyelembe véve nem várható.

Ehhez képest talán meglepőnek is nevezhetjük, hogy a terjesztés jogával a Római Egyezményt tárgyaló diplomáciai konferencia még csak nem is foglalkozott. Valójában ezt a jogot még a szerzők számára is csak 1996-ban, a WCT elfogadásával mondta ki a nemzetközi közösség kifejezett rendelkezéssel. Mivel az előadók számára is ekkor, 1996-ban, a WPPT elfogadásával teremtették meg a terjesztési jogot, így a szerzői és előadóművészi jogfejlődés ezúttal egyidőben zajlott le. Miként arra Ficsor Mihály, a két említett nemzetközi szerződésről tárgyaló diplomáciai konferencia titkára utalt,[487] a terjesztési jog 1996-ban részben azért került a figyelem központjába, mert az előkészítés során az is felmerült, hogy ez a kizárólagos jog adhat megoldást az interaktív felhasználások kezelésére.[488] Végül a diplomáciai konferencia az ún. „ernyő megoldás" mellett foglalt állást, ez azonban – közvetetten – támaszkodott a terjesztési jogra is, így a terjesztési jog nemzetközi rendezése külön jelentőséggel bírt. Ficsor Mihály arra is emlékeztetett ugyanakkor, hogy bár a BUE valóban nem tartalmazott olyan kifejezett rendelkezést, amely általában kezelte volna a terjesztési jogot, annak részelemei azonban levezethetőek voltak a BUE 16. cikkéből is.[489]

[485] Lásd a Recording Industry Association of America (RIAA) statisztikai adatait (https://www.riaa.com/u-s-sales-database/; utoljára megtekintve 2022. 01. 11. napján.)
[486] Lásd a Magyar Hangfelvétel-kiadók Szövetsége Közös Jogkezelő Egyesület (MAHASZ) statisztikai adatait (https://mahasz.hu/piaci_adatok, utoljára megtekintve 2022. 01. 11. napján.)
[487] FICSOR (2002) i.m., p. 485.
[488] Uo., p. 204.
[489] Uo., pp. 150-151

Érdemes megjegyezni ezen a helyen azt is, hogy a diplomáciai konferenciára előkészített alapjavaslat két változatot tartalmazott, amelyek között a legfontosabb különbség az volt, hogy az E) jelű javaslat az importot is a terjesztés nevesített esetének tekintette.[490] Végül a konferencia résztvevői közül – a nemzetközi szórakoztatóiparban betöltött szerepe alapján egyáltalán nem meglepő módon – egyedül az USA érvelt hangsúlyosan ezen megoldás mellett,[491] a tagállamok többsége azonban nem ebben látta a megoldást.

A terjesztés fogalmát a WCT 6. cikke a szerzői művek, a WPPT 8. cikke a hangfelvételben rögzített előadások és 10. cikke a hangfelvételek, majd a pár évvel később elfogadott Pekingi Szerződés 8. cikke[492] az audiovizuális előadások vonatkozásában – az értelemszerű eltéréseket figyelmen kívül hagyva – azonos módon határozta meg. E szerint terjesztésnek minősül a mű, illetve teljesítmény „eredeti példányának vagy többszörözött példányainak a nyilvánosság számára adásvétel vagy a tulajdonjog egyéb átruházása útján való hozzáférhetővé tétel[e]".

Ez a megközelítés nem volt előzmény nélküli, hiszen az említett nemzetközi szerződésekben alkalmazott terjesztés fogalma megfeleltethető volt a Bérlet irányelv 9. cikkével, amely időben négy évvel korábban született. Az a tény, hogy a nemzetközi közösség végül a terjesztési jog nevesített bevezetése mellett döntött, nem kis részben épp annak volt köszönhető, hogy addigra az Európai Közösség már rendelkezett erre vonatkozó szabállyal.[493]

Az analóg világban a terjesztése soha nem járt együtt a többszörözött példányok számának változásával, az interaktív felhasználások esetén ez azonban nem így van, hiszen a rögzített előadások lehívása szükségszerűen egy további másolati példányt eredményez. Mivel az országok egy része a lehívásos felhasználást a terjesztés keretei között kívánta értelmezni, a nemzetközi szerződésekben olyan fogalomkészletre volt szükség, amely ezt az útvonalat is kiszolgálta. A legfontosabb ilyen ország kétségkívül az USA[494] volt, amely a terjesztés központi elemeként nem feltétlenül a tulajdonjog átruházását, hanem a másolat birtokba adását tekintette.[495] Erre a helyzetre is megfelelő megoldást kínált a terjesztés fogalmának egyik

[490] WIPO (1999) i.m., p. 279; lásd részletesen: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 328.
[491] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 452.
[492] A jelen fejezetben a WPPT kapcsán tett megállapítások megfelelően átfogják a Pekingi Szerződés szerinti terjesztési jogot is.
[493] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 329.
[494] FICSOR (2002) i.m., p. 184.
[495] Uo., p. 204.

központi elemévé tett azon fordulat, amelynek lényege, hogy a másolatot a közönség számára teszik „hozzáférhetővé" (angolul: „making available to the public"). E fordulat alkalmazása miatt a terjesztési jog alkalmas volt olyan interaktív felhasználások lefedésére is, amelynek eredményeként a többszörözött példányok száma is bővült.

A „nyilvánosságnak" a WPPT, illetve a Pekingi Szerződés e cikkében használt fogalma megfeleltethető a nyilvánossághoz közvetítés vonatkozásában alkalmazott, és később részletesen bemutatásra kerülő fogalmával. Ugyanakkor a nyilvánosság fogalmát egyik nemzetközi szerződés sem határozza meg, így annak tartalmát végső soron a nemzeti, illetve regionális jogok töltik fel tartalommal.[496] Általános jelleggel ugyanakkor elmondható, hogy ez a fordulat arra a lehetőségre helyezi a hangsúlyt, hogy a rögzített előadás potenciálisan elérheti a nyilvánosságot, nem pedig annak tényleges bekövetkeztére.[497]

A terjesztés fogalma az eredeti és a másolati példányokat is átöleli. Az említett szabályban szereplő „eredeti példány" említése az előadóművészek vonatkozásában meglepő, hiszen az eredeti példányok (az ún. master-szalag) forgalmazása már az analóg világban is rendkívül ritka volt, leginkább a hangfelvétel-előállítók közötti üzleti folyamatok között volt az értelmezhető. A digitális világban ráadásul egy sor esetben az sem állapítható meg, hogy a konkuráló példányok közül melyik tekinthető eredetinek, hiszen azok minden attribútumukban teljesen azonosak. Az eredeti példányra való utalás – gyakorlati okok helyett – leginkább arra a célra vezethető vissza, hogy a WPPT és a Pekingi Szerződés a lehető legszorosabban kövesse a szerzőkre alkalmazandó WCT 6. cikkét, illetve az ahhoz fűzött közös nyilatkozat szövegét.

A diplomáciai konferencia résztvevői által elfogadott közös nyilatkozatok ugyanakkor egyértelművé tették azt is, hogy a „többszörözött példányok" és „eredeti és többszörözött példányok" kifejezések kizárólag azokra a többszörözött példányokra vonatkoznak, amelyek tárgyi, fizikai formában forgalomba hozhatók. Ez utóbbi megkötés miatt ugyanakkor a terjesztési jogra vonatkozó jogkimerülési szabályok – amelyekre később még kitérek – hatálya a digitális példányokra nem terjeszthetők ki, ekként elválik egymástól a terjesztési jog és a lehívásra hozzáférhetővé tétel.[498] A terjesztés ugyanakkor online eszközökkel is

[496] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m. p. 330.
[497] RICKETSON – GINSBURG (2005) i.m., p. 696.
[498] Uo., p. 697.

megvalósulhat, ha annak eredményeként egy fizikai példány tulajdonjoga – például egy rögzített előadásokat tartalmazó CD – cserél gazdát.[499]

Bár a WPPT szövegezése során erre nyilvánvalóan nem gondolhattak, az elmúlt egy-két évben elterjedt ún. non-fungible, vagyis nem helyettesíthető tokenek, az NFT-k intenzív használata ismét jelentőséget adott annak, hogy a terjesztési jog kizárólag a fizikai példányokra korlátozva értelmezendő. Mezei Péter az NFT – szerzői jogi szempontú – fogalmát akként határozta meg, mint egy tartalom olyan blockchain (blokklánc) alapú, nem helyettesíthető digitális reprezentációja (tokenje), amely metaadatok révén lehetővé teszi a token ellenszolgáltatás fejében történő értékesítését.[500] A terjesztés kapcsán e meghatározásból elsősorban annak van jelentősége, hogy az NFT-k – a blockchain technológiához való kötöttség miatt – kizárólag digitális állományként, vagyis nem fizikai tárgyként jönnek létre. Ennek egyenes következménye, hogy az NFT-k kereskedelme nem találkozik a terjesztési joggal[501] akkor sem, ha az NFT valamely rögzített előadóművészi teljesítmény adatait tárolja. Ugyancsak erre a következtetésre irányít minket az a körülmény, hogy az NFT-k a reprezentált teljesítményt nem, [502] csupán annak elérési útvonalát, linkjét tartalmazza.[503]

A WPPT szövege a tulajdonátruházás két formáját nevesíti a többszörözés megvalósítása tárgyában: az adásvételt és a tulajdonjog egyéb átruházását. Ha figyelembe vesszük a WPPT 9. cikke szerinti bérbeadási jogát is, arra kell következtetni, hogy a terjesztés szempontjából annak van jelentősége, hogy a használati jog átruházására véglegesen kerüljön sor. Megfordítva azt mondhatjuk, hogy a hasznosítási jog olyan ideiglenes átadása, mint a bérlet vagy a haszonkölcsön nem valósítja meg a terjesztést.[504]

A terjesztési joggal összefüggésben meg kell említeni a terjesztési jog korlátozásának minősülő ún. jogkimerülés elvét (angol kifejezéssel first sale vagy exhaustion doctrine[505]). A WCT 6.

[499] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 330.
[500] MEZEI Péter: *NFT-k a szerzői jog világában*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle. 17. (127) évfolyam 3. szám, 2022. június, p. 9.
[501] MEZEI (2022) i.m., p. 18.
[502] Elvileg nem kizárt magát a művet is az NFT részeként eltárolni, ennek azonban ma még olyan jelentős költsége lenne, hogy ez a megoldás legfeljebb kivételes lehet. Lásd részletesen MEZEI (2022) i.m., pp. 17-18.
[503] Andres GUADAMUZ: *The treachery of images: non-fungible tokens and copyright*, In Journal of Intellectual Property Law & Practice, 2021. december, Volume 16, Issue 12, p. 1370.
[504] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., 2015, p. 331.
[505] Theo PAPADOPOULOS: *The First-Sale Doctrine in International Intellectual Property Law: Trade in Copyright Related Entertainment Product*, In Entertainment and Sports Law Journal 2(2), 2003, p. 3.

cikk (2) bekezdésével azonosan megszövegezett WPPT 8. cikk (2) bekezdése és Pekingi Szerződés 10. cikk (2) bekezdése a tagállamok részére lehetővé teszi olyan rezsimek bevezetését, amelyek az előadóművészek engedélyével végzett első jogszerű terjesztési cselekmény után korlátozzák vagy egyenesen megszüntetik a terjesztési jog érvényesíthetőségét. A jogkimerülés ennek megfelelően az előadóművész vagy az ő engedélyével jogszerűen forgalomba hozott konkrét példány továbbértékesítésére vonatkozik.[506] A kommentátorok egy része, elsősorban Ficsor Mihály azon az álláspontón volt, hogy a jogkimerülés elve általános jelleggel, műfajsemleges módon is levezethető lett volna a szerzők esetében a BUE 14 cikkéből, akkor is, ha az említett szabály csak a filmalkotásokat nevesíti.[507] Ez a „belefoglalt" értelmezés azonban már 1996-ban sem volt általánosan elfogadottnak tekinthető, és a jogkimerülés általános bevezetését sem támogatta a diplomáciai konferencia résztvevőinek jelentős része. Tény ugyanakkor az is, hogy az uniós jogkimerülés elvét az időben korábban született Bérlet irányelv 9. cikk (2) bekezdése is tartalmazza már. A nemzetközi szerződések – leginkább az USA ellenállása miatt[508] – ezzel együtt sem tették kötelezővé a jogkimerülés elvének bevezetését, csupán lehetővé tették a tagállamok számára ilyen szabályok bevezetését. Kiemelendő azonban, hogy a diplomáciai konferencia jegyzőkönyve szerint az aláírók nem csak a nemzeti, hanem a regionális és nemzetközi[509] jogkimerülést is a nemzetközi szerződésekkel összhangban állóknak tekintették.[510]

A jogkimerülés elve kétségkívül a terjesztési jog korlátozását jelenti, akkor is, ha ez a korlátozás sok tekintetben indokolt. A korlátozások vonatkozásában a WPPT 16. cikke, illetve a Pekingi Szerződés 13. cikke általános jelleggel rendelte alkalmazni az ún. háromlépcsős tesztet, amelynek szövege a BUE 9. cikk (2) bekezdésében gyökerezett. A jogkimerülési szabály bevezetésének lehetőségét tartalmazó WPPT 8. cikk (2) bekezdése, illetve Pekingi Szerződés 8. cikk (2) bekezdése – a korlátozások és kivételek körében egyedülálló módon – azonban arról rendelkezett, hogy a jogkimerülés esetét kiemeljék a háromlépcsős teszt általánosan érvényesülő szabálya alól. Ezt egyértelműen igazolja az említett bekezdések „e Szerződés nem érinti a Szerződő Felek szabadságát olyan esetleges feltételek meghatározására"[511] fordulata. Ennek a konstrukciónak köszönhetően a nemzeti jogalkotó a háromlépcsős teszten túlmutató,

[506] MEZEI (2016) i.m., p. 20.
[507] FICSOR (2003) i.m., p. 202.
[508] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 452.
[509] MEZEI (2016) i.m., p. 34.
[510] WIPO (1999) i.m., p. 242.
[511] Angolul: „Nothing in this Treaty shall affect the freedom of Contracting Parties to determine the conditions."

az engedélyezési jog jelentősebb korlátozását eredményező feltételeket is előírhat a jogkimerülés vonatkozásában.[512]

Az Európai Közösségek az erre vonatkozó nemzetközi szerződések elfogadását megelőzően – a Bérlet irányelv 9. cikkével – hozta létre a terjesztésre vonatkozó kizárólagos jogot az előadóművészek számára. E cikk megszövegezése némileg eltér a Bérlet irányelv egyéb kizárólagos jogaira vonatkozó bekezdéseitől, mivel szövegében a „kizárólagos jog" fordulatot alkalmazták, a „felhasználás engedélyezésére, illetve megtiltására" vonatkozó jogra történő utalás helyett, ez azonban érdemi eltérést nem eredményez.

A terjesztés joga a rögzített előadás, illetve azok többszörözött példányainak adásvétel útján vagy egyéb módon a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tételére terjed ki. A Bérlet irányelv ugyan a nyilvánosság fogalmát nem határozza meg, azonban arra vonatkozóan az Európai Bíróság igen kiterjedt – és nem ritkán ellentmondásokkal terhelt – joggyakorlattal rendelkezik, amelyet e fogalom értelmezése során figyelembe kell venni. Mivel azonban a Bérlet irányelv idézett meghatározása a példányok bármilyen hozzáférhetővé tételét átfogja, ideértve a bérletet és a haszonkölcsönt is, a 9. cikk (3) bekezdésében ez utóbbi felhasználásokat szükséges volt elhatárolni.[513] Erre elsősorban a terjesztés kapcsán érvényesülő uniós jogkimerülés elve miatt volt szükség. Az említett uniós jogkimerülésre vonatkozó szabály a Bérlet irányelv 9. cikk (2) bekezdésében került rögzítésre, annak elsődleges célja az áruk közösségen belüli szabad mozgásának megőrzése volt. Ennek szellemében a terjesztési jog kimerül az előadóművész által vagy az ő hozzájárulásával más által végzett Unión belüli első terjesztési cselekménnyel. A jog korlátozása azonban mindig csak meghatározott, engedéllyel terjesztett műpéldány tekintetében érvényesül. Az Európai Bíróság már hivatkozott Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ügyben hozott ítéletének (47) bekezdéséből és rendelkező részének 2. pontjából az is tudható, hogy a terjesztési jog nem terjed ki arra a felhasználásra, amikor egy hangfelvétel egy másik hangfelvételnek nem a teljességét vagy lényeges részét veszi át. A nem engedélyköteles körbe tartozik jellemzően a zenei mintavételezés esete.

Az Európai Unió tagállamai az előadóművészek terjesztési jogát túlnyomórészt rendkívül röviden, szikáran ültetik át, értelmező rendelkezések, illetve értelem-bővítő betoldások nélkül.

[512] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 453.
[513] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 330.

Ez a megközelítés érhető tetten a belga,[514] a bolgár,[515] a cseh,[516] az észt,[517] a finn,[518] a német,[519] a máltai,[520] a szlovák[521] és a spanyol[522] nemzeti jogban is. A dán,[523] az ír[524] és a svéd[525] nemzeti jog ehhez képest is csak annyiban tér el a többségtől, hogy a „terjesztés" fogalma helyett a „nyilvánosság számára hozzáférhetővé" tétel fogalmát alkalmazta, ezzel némileg szélesítve a felhasználás kereteit. A legmesszebb talán a litván[526] nemzeti jog megy, amely a terjesztési esetek között a tulajdonjog átruházása mellett a birtok átszállását is kifejezetten megemlíti.

A magyar jog általános, valamennyi műtípusra és szomszédos jogi teljesítményre kiterjedő terjesztési jogot csak 1999. óta tartalmazza. Ezt megelőzően is része volt a szerzői vagyoni jogoknak a terjesztés, azonban az 1969. évi III. törvény e jogosítványt még hol „forgalomba hozatali jogként",[527] hol pedig „terjesztési jogként" és csak bizonyos szerzői művek kapcsán tartalmazta, tehát az ebben a tekintetben sem volt általános.[528] Mivel a rögzített előadás terjesztésére vonatkozó jogot a Római Egyezmény még nem tartalmazta, ezért az csak az 1999. évi Szjt. elfogadásával kerülhetett szabályozásra, az Szjt. 73. § (1) bekezdés d) pontjában.

A magyar jog az uniós tagállamok zömétől eltérő módon – a vonatkozó nemzetközi szerződésekkel összhangban – meghatározza a terjesztés fogalmát. Noha a fogalommeghatározás az Szjt. 23. §-ában, vagyis szerzőkre vonatkozó anyagi szabályok között került elhelyezésre, az Szjt. szerkezetéből következően e fogalmat – mint arra korábban már utaltam, erre vonatkozó kifejezett rendelkezés nélkül is – az előadóművészek esetén is alkalmazni kell. E fogalommeghatározás visszaidézi a WPPT azon fordulatát, amely a rögzített előadás „eredeti" vagy „többszörözött példányaira" utal. A „példány" fordulat használatából nem következik ugyan, de a joggyakorlat a terjesztési jogot akként érti, mint ami kizárólag

[514] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 35(1).
[515] Law on the Copyright and Related Rights, Art 76(1) 1. pont.
[516] Copyright Act, Art 71(2) d) pont.
[517] Copyright Act, Art 67(2) 6) bekezdése.
[518] Copyright Act, Art45(2) 4) pontja.
[519] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 77(2).
[520] Copyright Act of 2000 Art13 d) pont.
[521] Copyright Act, Art 63(2) d) pont.
[522] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 109(1) a) pont.
[523] Act on Copyright, Art65(2) bekezdése.
[524] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 206(4).
[525] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art 45.
[526] Law on Copyright and Related Rights, Art 53(5).
[527] Például 1969. évi III. törvény 31.§-a a kiadói szerződések kapcsán.
[528] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 194.

dologi hordozón többszörözött példányokra terjed ki.[529] Az Szjt. a fogalommeghatározás részeként ugyancsak megjeleníti a nemzetközi szerződések azon fordulatát, amely a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételre utal, ennek két alesetét meghatározva: a forgalomba hozatalt, illetve a forgalomba hozatalra való felkínálást. A hivatkozott jogszabály (2) bekezdése példálózó listával segíti értelmezni a terjesztési eseteket, e körbe utalva a tulajdonjog átruházását, importálását is. Látható, hogy ez utóbbi elem vonatkozásában a magyar jogalkotó elfogadta azt a megközelítést, amelyet a WPPT-t tárgyaló diplomáciai konferencia nem. A magyar jog keretei között továbbá terjesztésnek minősül a bérlet is.

A hangfelvételben rögzített előadások esetén a forgalomba hozatalnak – vagyis terjesztésnek – külön jelentősége is van, két szempontból. Részint az Szjt. 77. §-a szerinti méltányos díj kizárólag a kereskedelmi forgalomba hozott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése után illeti meg az előadóművészeket. A másik szempontot a CDSM irányelv 8. cikkének átültetésével, 2021 nyara óta kell értékelni. Az Szjt. 41/M. §-ában sajátos jogosítási rezsim került kialakításra ugyanis a kulturális örökségvédelmi intézmények számára a kereskedelmi forgalomban nem kapható rögzített előadások terjesztése vonatkozásában. Ennek kapcsán érdemes megemlíteni, hogy ezek a rendelkezések akként is értelmezhetők lennének, mint amelyek valamennyi kereskedelmi forgalomban tényszerűen nem kapható rögzített előadásra kiterjednek, vagyis nem csak azokra, amelyek egykor kaphatóak voltak, utóbb azonban kikoptak a piacról. A CDSM irányelv (30) preambulum bekezdéséből azonban az is következhet, hogy a szabályozás valamennyi olyan rögzített előadásra kiterjed, amely épp nem kapható kereskedelmi forgalomban, ideértve azokat is, amelyeket sosem szántak kereskedelmi hasznosításra.

A forgalomba hozatal fogalmát az EU jogi rendszerében az Európai Parlament és Tanács 2019/1020. rendelete tartalmazza, amelynek 3. cikk 1. pontja szerint e fogalom az uniós piacon valamely termék kereskedelmi tevékenység keretében történő rendelkezésre bocsátását jelenti értékesítés, fogyasztás vagy használat céljára, ellenérték fejében vagy ingyenesen. Ez a rendelet ugyan a szerzői jogi irányelvek tekintetében nem hatályos, kiindulási pontként mégis használható, mivel a termékek piacfelügyeletéről szóló 2012. évi LXXXVIII. törvény e fogalmat veszi át valamennyi Magyarországon gyártott vagy forgalomba hozott, valamint

[529] Uo., p. 194.

forgalmazott termék vonatkozásában is, így nyilvánvalóan a rögzített előadásokat tartalmazó hordozók tekintetében is.

Az Szjt. 23. § (2) bekezdése a szoftver irányelvre visszavezethető okok miatt, de nem csak a szoftverek vonatkozásában tartalmazza azt is, hogy a terjesztés jogának megsértését jelenti a rögzített előadás jogsértéssel előállott példányának kereskedelmi céllal történő birtoklása is, ha a birtokos tudja vagy neki az adott helyzetben általában elvárható gondosság mellett tudnia kellene, hogy a példány jogsértéssel állt elő. E kikötés műfajsemleges megfogalmazása ismét túllép a nemzetközi és uniós elvárások rendszerén, azoknál magasabb szintű védelmet biztosítva az előadóművészeknek.

Miként a többszörözés kapcsán már említettem, a vagyoni jogokat érintő részletszabályok egy része a felhasználási szerződésekre vonatkozó fejezetben került elhelyezésre, mely szabályokat az Szjt. 55. §-a alapján az előadókra is alkalmazni szükséges. Az Szjt. 47. § (3) bekezdése a terjesztési engedély értelmezéséhez nyújt keretet annak kimondásával, hogy a terjesztési engedély csak kifejezett kikötés esetén terjed ki a rögzített előadások importálására, vagyis forgalomba hozatali célú behozatalára. Ahogy korábban a többszörözésnél is láttuk, ez a szabály végső soron az Szjt. 42. § (3) bekezdése szerinti értelmezési szabály konkrét megjelenési esete. A 47. § (4) bekezdés pedig épp ellenkező megközelítést alkalmaz akkor, amikor rögzíti, hogy a többszörözési engedély – ellenkező kikötés hiányában – kiterjed a rögzített előadás terjesztésére is, nem ideérve azok importálását. A szabály mögött az a logika húzódik meg, hogy a többszörözésre jellemzően épp a terjesztés lehetővé tétele miatt kerül sor.

Végül kiemelendő, hogy az Szjt. 23. § (5) bekezdése – a Bérlet irányelv 9. cikk (2) bekezdése szerinti uniós jogkimerülés intézményével harmonizált módon – rendelkezik a jogkimerülésről. E szerint, ha „a műpéldányt a jogosult vagy az ő kifejezett hozzájárulásával másvalaki adásvétellel vagy a tulajdonjog más módon történő átruházásával az Európai Gazdasági Térségben forgalomba hozta, a terjesztés joga az így forgalomba hozott műpéldány tekintetében – a bérbeadás, a haszonkölcsönbe adás és a behozatal joga kivételével – a továbbiakban nem gyakorolható”. Bár az előadóművészi fejezet a terjesztési jog kapcsán még csak utalást sem tartalmaz a jogkimerülés vonatkozásában, annak bevezetése pedig a nemzetközi szerződések szerint nem kötelező, a jogkimerülési szabályt a rögzített előadásokra is alkalmazni kell. Ennek két oka van. Az első ok rendszertani: ha elfogadjuk kiindulási pontként, hogy a szerzőkre vonatkozó anyagi jogi rendelkezések esetenként kifejezett rendelkezés nélkül is alkalmazandók

az előadóművészekre, úgy ezek közül mindegyiket alkalmazni kell, hacsak az nem lehetetlen vagy kizárt fogalmilag. A második ok jogi természetű: a Bérlet irányelv szerinti jogkimerülés az áruk szabad áramlását biztosítani hivatott rendelkezés, így annak alkalmazása valamennyi tagállam számára kötelező.[530]

3.5. Rögzített előadás bérletére vonatkozó engedélyezési jog

A rögzített előadások bérlete egy rövidebb időszakban, a VHS korszakban volt igazán jellemző, elsősorban az audiovizuális előadások tekintetében. Ugyanakkor a hangfelvétel-előállítók tömegesen soha nem engedélyezték a hangfelvételek kereskedelmi jellegű bérbeadását, így ez a piac – az előadóművészek szándékától függetlenül – soha nem válhatott meghatározó méretűvé. A filmek bérlete végül az internetes felhasználások elterjedésével, ezen belül is előbb a fájlcserélő hálózatok népszerűsége, majd a streaming szolgáltatók piacra lépésével vált üzletileg reménytelenné. Mindent összetéve az mondható el, hogy a rögzített előadások bérlete, mint felhasználás összehasonlítva a korábban tárgyalt felhasználási módokkal, sokkal kisebb jelentőséggel bírt, ma pedig már szinte semmilyen jelentősége nincsen.

A bérleti és haszonkölcsönzési jogról az Európai Közösség már azt megelőzően irányelvben rendelkezett, hogy erre nemzetközi szerződés kötelezte volna. A Bérlet irányelv 3. cikke[531] ugyanis engedélyezési jogot biztosított az előadóművészek számára a rögzített előadások vonatkozásában.[532] Mivel az irányelv a rögzített előadást általában védelmezi, ezért az kiterjed mind az audio-, mind pedig az audiovizuális előadásokra is. Ez a horizontális jellegű, valamennyi műfajt átfogó szabályozás sok-sok évvel megelőzte a nemzetközi szerződések által biztosított védelmi szintet. Az, hogy a jogosultak mindegyike önálló engedélyezési jogot kapott ugyanakkor arra is lehetőséget biztosított, hogy bármely jogosult önállóan képes legyen megakadályozni a felhasználást.[533] Mint arra korábban már utaltam, a hangfelvételek bérletének piaci elterjedését épp a hangfelvétel-előállítók ellenállása akadályozta meg.

[530] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 332.
[531] Az újrakodifikációt megelőzően a 2. cikk.
[532] Érdemes megjegyezni, hogy a Bérlet irányelv 3. cikkében megnevezett jogosultak (szerző, előadóművész, hangfelvétel-előállító, filmelőállító) közül a nemzetközi szerződések által megjelölt műsorsugárzó szervezet hiányzik. A hiány azonban érthető, hiszen a rádió- és televízióműsorok bérlete, illetve haszonkölcsönzése egyáltalán nem volt jellemző gyakorlat.
[533] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 332.

A közösségi jog a bérlet és a haszonkölcsönzés fogalmát is meghatározza. A két felhasználási mód között a fő különbség az, hogy míg a bérlet egy közvetlen, vagy közvetett kereskedelmi, illetve gazdasági előny érdekében folytatott tevékenység, addig a haszonkölcsönbe adás a közönség számára nyitva álló intézmény útján biztosított, nem kereskedelmi jellegű felhasználás. A Bérlet irányelv (11) preambulum bekezdés alapján az is megállapítható, hogy nem minősül kereskedelmi tevékenységnek, ha a közönség számára nyitva álló intézmény olyan összegű díjat szed, amely nem haladja meg az intézmény működési költségeit. A (10) preambulum bekezdésből következően a hangfelvételek vagy filmek nyilvános előadás vagy sugárzás céljából történő hozzáférhetővé tétele nem minősül sem bérletnek, sem haszonkölcsönnek, mint ahogyan nem minősül haszonkölcsönnek a nyilvánosság számára nyitva álló intézmények közötti hozzáférhetővé tétel.

A Bérlet irányelv 3. cikk (3) bekezdése szerint a közösségi jog kifejezetten lehetővé teszi a jogátruházás lehetőségét is mind a bérlet, mind a haszonkölcsön esetében, arról azonban nem rendelkezett, hogy jogátruházás lehetőségét általában kötelező lett volna bevezetnie a tagállamoknak.[534] A legnagyobb beruházást igénylő műfaj, a filmek tekintetében ugyanakkor a bérlet irányelv 3. cikk (4) és (6) bekezdései jogátruházási vélelmet kötnek ki a bérleti jogra azzal, hogy az előadóművészt ilyen esetben is megilleti a bérletre vonatkozó 5. cikk szerinti méltányos díjazáshoz fűződő igény, amelyet a tagállamok közös jogkezelés körébe is adhatnak és amelyről az előadók nem mondhatnak le. A két említett bekezdés közötti különbség az, hogy míg a (4) bekezdés a jogátruházást megdönthető vélelemként rögzíti, addig – rugalmas, de az előadók számára hátrányos szabályozási keretet biztosítva a tagállamoknak – a (6) bekezdés nem megdönthető vélelem bevezetésére is lehetőséget biztosít. Mindkét esetre igaz azonban, hogy a (vélelmezett) jogátruházást követően is fennmarad az előadó díjigénye, amelyről az előadó nem mondhat le. Az előadóművészt az említett méltányos díjhoz fűződő jog a hangfelvételek esetén is megilleti, a bérleti jog átruházását követően. A haszonkölcsönzésre az irányelv 6. cikke vonatkozik, amely felhatalmazza a tagállamokat, hogy e vonatkozásban korlátozásokat vagy kivételeket vezessenek be azzal a korlátozással, hogy legalább a szerzők számára díjazást biztosítanak. E szabály indokolatlanul hátrányos az előadóművészekre, igaz, a haszonkölcsönzést végző intézmények elsősorban nem rögzített előadásokat, hanem könyveket kínálnak a közönség tagjai számára.

[534] Uo., pp. 280-281.

A közösségi jog kapcsán végül kiemelendő, hogy a bérlet irányelv 6. cikke a haszonkölcsön tekintetében lehetővé tette a tagállamok számára, hogy az engedélyezési jogra vonatkozó kivételeket határozzanak meg, azzal a feltétellel, hogy legalább a szerzők számára biztosítják a díjigény érvényesítését. Az irányelv bizonyos kulturális intézmények – jellemzően könyvtárak – esetében második lépésben azt is lehetővé tette, hogy a tagállamok azokat a méltányos díjak megfizetése alól is mentesítsék. Az előzőekben bemutatott szabályozási háló nyilvánvalóan kihatott arra, ahogyan a nemzetközi szerződések később a bérletre vonatkozó szabályokat megfogalmazták, akkor is, ha e nemzetközi szerződések a haszonkölcsönre nem terjednek ki.

A hangfelvételek kereskedelmi jellegű bérletére vonatkozó szabályok először a TRIPS Egyezmény 14. cikk (4) bekezdésében jelentek meg a nemzetközi szerződések szintjén az előadóművészek vonatkozásában, jelentősen elmaradva a Bérlet irányelv által biztosított védelem szintjétől. A hivatkozott szabály a számítógépi programalkotások szerzőit megillető bérleti jogot rendeli megfelelően alkalmazni a hangfelvétel-előállítókra, továbbá a „hangfelvételre nézve joggal bíró" más személyekre, így elsősorban az előadóművészekre. Bár a TRIPS Egyezmény általában nézve sem biztosít a szerzőkhöz mérhető szintű jogvédelmet az előadóművészeknek, a bérlet esetén ez a megállapítás hatványozottan igaz. Ennek első oka, hogy a 14. cikk (4) bekezdése az előadóművészt (és szerzőt) nem nevesíti, pusztán a hangfelvétel azon „egyéb jogosultjaira" utal, akiket a nemzeti jog ekként megjelöl. A védelem tehát valójában nem a nemzetközi szerződésből fakad és a nemzeti jogalkotón múlik, hogy a jogosultak mely körének biztosítja azt. Ennek kapcsán akár olyan értelmezés is felvethető, hogy a hangfelvétel előadóművésze nem a hangfelvételen, hanem az előadás kapcsán rendelkezik jogokkal.[535] Végső soron a WIPO elemzése is azt az értelmezést erősíti meg, hogy önmagában a TRIPS Egyezményből nem következik a bérletre vonatkozó előadóművészi jogok bevezetésének kötelezettsége a tagállamok számára.[536] Az említett szabály alkalmazhatósága ráadásul az olyan országokban külön kérdéses, amelyek a hangfelvételt szerzői műként oltalmazzák, amelynek szerzői jogosultja a hangfelvétel-előállító.[537] Ilyen ország például az Amerikai Egyesült Államok.

[535] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 275.
[536] *Implications of the TRIPS Agreement on treaties administered by WIPO*, World Intellectual Property Organization, Geneva, 1996, p. 28.
[537] CORREA (2007) i.m., p. 164.

Ráadásul a TRIPS Egyezményre az is jellemző, hogy még az engedélyezési jog hagyományos szintjét el nem érő védelménél is alacsonyabb szintű védelmet biztosít csak a jogosultaknak, mivel lehetővé teszi a kizárólagos jog méltányos díjigénnyel való kiváltását. Ez a lehetőség azokat az országokat illeti meg, amelyek ilyen rendszert üzemeltettek a TRIPS Egyezmény aláírása, vagyis 1994. április 15. napján is. A kizárólagos jogok bevezetésének ilyen határidőhöz kötése nyilván nem valamilyen általános jogelvre vezethető vissza, sokkal inkább arra, hogy egyes országok, és leginkább Japán nem kívánta feladni a méltányos díjigényen alapuló megoldását.[538]

A TRIPS Egyezmény szerinti bérleti jog további két szempontból is korlátozott jellegű. Miként a TRIPS Egyezmény előadóművészi joga általában is, a bérleti jog is csak a hangfelvételben rögzített előadások számára nyújt oltalmat. Másrészt a bérletet nem általában helyezi a vagyoni jogok körébe, azok közül csupán azokat, amelyek kereskedelmi jellegűek.

A bérleti jogra vonatkozó rendelkezések értelmezését nem könnyíti meg, hogy a „bérlet" vagy a „kereskedelmi jellegű bérlet" fogalmát sem a TRIPS Egyezmény, sem pedig az annak mintáját követő WPPT, illetve a Pekingi Szerződés nem határozza meg. Bár a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciára előkészített alapjavaslat tartalmazott a hangfelvétel bérletére vonatkozó önálló értelmező rendelkezést, azt végül a tagállamok nem fogadták el.[539] Az említett – el nem fogadott – javaslat abban látta a bérlet központi elemét, hogy a hangfelvétel birtoklását időben korlátozott módon engedi át más részére a jogosult, kizárva abból a hangfelvételek haszonkölcsönét.[540] Ez utóbbi elhatárolás ezzel együtt is megmaradt a WPPT rendszerében, hiszen a WPPT nem általában a bérlet, hanem csupán a kereskedelmi jellegű bérlet kapcsán tartalmaz előírást. Ugyancsak azonos a TRIPS Egyezmény és a WPPT, illetve a Pekingi Szerződés abból a szempontból is, hogy a kereskedelmi célú bérletet a nyilvánosság számára kell biztosítani, bár ez megítélésem szerint a „kereskedelmi jellegből" önmagában is következik.

A TRIPS Egyezmény szövegének elfogadása olyan sok kompromisszumot igényelt a tagállamoktól, hogy a WPPT, illetve a Pekingi Szerződés tárgyalásakor a delegációk más

[538] Uo., pp. 165-166.
[539] A vonatkozó javaslat az értelmező rendelkezések között kapott volna helyet, az alábbi szöveggel: „Article 2 f) (f) "rental" of a phonogram means any transfer of the possession of a copy of a phonogram for consideration for a limited period of time". Lásd WIPO (1999) i.m., p. 253.
[540] FICSOR (2002) i.m., p. 490.

tekintetben is csak kevéssé tudtak attól eltérni. E kötöttséget nem csak az előadóművészekre vonatkozó WPPT és Pekingi Szerződés szövege szenvedte meg, hanem az alkotókra vonatkozó WCT is. Miközben a kodifikátorok a két internet-szerződés releváns rendelkezéseinek szövegét [541] igyekeztek összehangolni, azok között mégis jelentős különbség maradt, elsősorban amiatt, hogy a WCT-hez fűzött közös nyilatkozatot nem ismételték meg a WPPT kapcsán. Ficsor Mihály[542] és Jörg Reinbothe[543] álláspontja ebben a tekintetben az, hogy mivel a diplomáciai konferencia nem kívánt a szerzők és előadók védelmi szintje között különbözőséget kialakítani, a WCT-hez fűzött közös nyilatkozatot a WPPT kapcsán is megfelelően alkalmazni szükséges. E közös nyilatkozat – legalább a szerzők vonatkozásában – megerősíti, hogy a tagállamok nem kötelesek kizárólagos bérleti jogot létrehozni azon jogosultak vonatkozásában, akik a nemzeti jog szerint nem rendelkeznek a „hangfelvételen" jogokkal. Ráadásul a közös nyilatkozat második mondata, mely szerint a WCT vonatkozó 7. cikk (1) bekezdése „összhangban van a TRIPS megállapodás 14. cikkének (4) bekezdésével" ismét azt erősíti meg, hogy a WCT elfogadásakor nem volt cél túllépni a TRIPS szabályozásán.

Ezt követően nem meglepő, hogy az egyik érdemi eltérés a TRIPS Egyezmény és a WPPT szövege között az, hogy a WPPT immár nem általában a hangfelvétel „egyéb jogosultjaira", hanem kifejezetten az előadóművészekre vonatkozik. A WPPT azonban – ahogy arra korábban már utaltam – megőrzi a nemzeti jogokra való hivatkozást, így önmagából abból nem keletkezik kötelezettség a tagállamok számára a bérleti jog bevezetésére. A WPPT ráadásul – a TRIPS Egyezmény mintájára – megőrizte annak lehetőségét is, hogy a tagállamok kizárólagos jog helyett csupán méltányos díjigényt biztosítsanak az előadóknak, feltéve, hogy azok ilyen rendszert üzemeltettek már a TRIPS Egyezmény elfogadását megelőzően is. A WPPT és a TRIPS Egyezmény közötti másik lényeges különbség annak megjelenése a későbbi szerződésben, hogy az előadóművészek bérlethez fűződő joga a hangfelvétel terjesztést követően is fennmarad. A Pekingi Szerződés – a védelmi tárgyra tekintettel – lényegében kiegészíti a TRIPS Egyezményt, hiszen az előbbi az audiovizuális előadásokra, utóbbi csak a hangfelvételekre terjed ki.

[541] Lásd a WCT 7. cikkét és WPPT 9. cikkét.
[542] FICSOR (2002) i.m., p. 627.
[543] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 332.

Ahogyan a terjesztésről, úgy a bérletről is elmondható, hogy – miként az a WPPT-hez és a Pekingi Szerződéshez fűzött közös nyilatkozatból kiolvasható – az csak fizikai hordozókon rögzített hangfelvétel útján valósítható meg.

Arra korábban már utaltam, hogy a magyar jog általános, valamennyi műtípusra és szomszédos jogi teljesítményre kiterjedő terjesztési jogot csak 1999 óta tartalmazza, amely az előadóművészek vonatkozásában az Szjt. 73. § (1) bekezdés d) pontjában kapott helyet. Arra is utaltam korábban, hogy a terjesztés fogalmát az Szjt. 23. § (2) bekezdése olyan módon határozza meg, hogy az átöleli a bérlet esetét is. Azzal tehát, hogy az Szjt. imént hivatkozott szakasza az előadóművészek számára engedélyezési jogot hozott létre a rögzített előadás terjesztése tekintetében, egyben a bérletre vonatkozó jogot is megalapította, ráadásul műfajsemleges módon. Az Szjt. ezt követően az audiovizuális előadásokra és a hangfelvételekre vonatkozó szabályokat azonban már szétválasztva tartalmazza.

Az Szjt. 73. § (3) bekezdésének fő célja, hogy az audiovizuális előadások tekintetében kimondja az átruházási vélelmet. Ennek lényege, hogy ha az előadóművész előadásának filmben történő rögzítését engedélyezi, úgy azzal – ellenkező kikötés hiányában – vagyoni jogait átruházza a film előállítójára. Bár a vélelem megdönthető jellegű, a gyakorlatban alig-alig kötnek a főszabálytól eltérő szerződést a film előállítók az előadóművészekkel. A korábban bemutatott szabályok szerint azonban ilyen esetben is méltányos díjigény illeti meg az előadóművészeket a bérlet tekintetében. Az erről szóló szabályt – a 23. § (6) bekezdésre történő utalással – tartalmazza az Szjt. 73. § (3) bekezdés utolsó mondata. Mivel azonban a szabály csak a bérletre terjed ki, a haszonkölcsönre nem, ezért az előadóművész csak addig érvényesíthet jogot a film haszonkölcsöne után, amíg e jogát– tekintettel az átruházási vélelemre is – át nem ruházta. Rendszertani okokkal egyébként nem nagyon magyarázható, hogy a díjigényre vonatkozó rendelkezést az előadóművészek részére miért egy ennyire bonyolult utaló szabály útján biztosította a magyar jogalkotó. Ennél jobb megoldás lett volna az is, ha a szabályt az előadóművészi fejezet megismétli, de az is, ha a hivatkozás útján felhívott 23. § (6) bekezdés kifejezetten kitér az előadóművészekre. Kiemelendő, hogy a már hivatkozott 23. § (6) bekezdés utolsó mondata miatt a filmalkotásban rögzített előadóművészi teljesítmények vagyoni jogának átruházása után fennmaradó díjigényt kötelező közös jogkezelésbe helyezte a jogalkotó, amelyről így az előadóművész le sem mondhat.

A hangfelvételben rögzített előadás bérletére, illetve haszonkölcsönzésére az Szjt. 78. §-a vonatkozik. Sajátos, a jogszabály könnyű értelmezését a legkevésbé sem segítő kodifikációs megoldás, hogy a hangfelvétel-előállítókra vonatkozó fejezetben elhelyezett szabály mondja ki nem csak a kiadók, hanem az alkotók és az előadók engedélyezési jogát is. Ráadásul a hivatkozott jogszabály (2) bekezdése szerint az alkotókat, előadókat és kiadókat egy díjazás illeti meg, hiszen a díjat egymás között – eltérő megállapodás hiányában egyenlő módon – meg kell osztaniuk. A több jogosultat megillető jogdíj egyetlen díjazásba való összpontosítását ezen kívül összesen egy helyen, az Szjt. 77. §-a szerinti, a kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése esetében tartalmaz a magyar jogszabály, de ez utóbbi esetben e megoldás kifejezetten következik a Római Egyezmény 12. cikkéből. A hangfelvételek bérlete és haszonkölcsönzése tekintetében azonban ilyen, a joggyakorlást korlátozó rendelkezést a nemzetközi, illetve az uniós jog nem tartalmaz, tehát az a magyar jogfejlődés „eredménye". Az így is bonyolult helyzetet még tovább bonyolítja az a szabály, hogy a szerzők és előadók díjukat kötelező közös jogkezelés körében gyakorolhatják, a kiadók azonban nem. A közös jogkezelés és az egyéni joggyakorlás olyan kombinálása, amely ráadásul a beszedett díjak jogosultak közötti megosztását is szükségessé teszi, lényegében megvalósíthatatlan.

A hazai gyakorlatban a hangfelvételben rögzített előadások bérlete, illetve haszonkölcsönzése, továbbá a filmek kölcsönzése tekintetében az előadóművészi jogok gyakorlására közös jogkezelőként az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesületet vették nyilvántartásba. Mindhárom említett jog „alvó" jellegű, mivel a film- és hangfelvétel-előállítók nem bocsátanak ki engedélyt e felhasználások tekintetében, ebből következően ezek a tevékenységek jelenleg akkor sem végezhetők jogszerűen itthon, ha ahhoz egyébként az előadóművészi közös jogkezelő hozzájárulna.

A hazai gyakorlat kapcsán végül ki kell emelni, hogy az Szjt. 39. §-a az országos szakkönyvtárak számára szabad felhasználást határozott meg a haszonkölcsön vonatkozásában. Ez a szabad felhasználás – az Szjt. 83. § (2) bekezdéséből következően – természetesen az előadóművészek jogát is korlátozza. Az országos szakkönyvtárak listáját a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről szóló 1997. évi CXL. törvény 3. számú melléklete tartalmazza. E listában olyan nagylátogatottságú, széles gyűjtőkörrel és nagy médiatárral rendelkező könyvtár is található, mint amilyen a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár.

3.6. Rögzített előadás lehívásra hozzáférhetővé tételére vonatkozó engedélyezési jog

A közönség az ezredforduló óta egyre intenzívebben használja a számítógépes hálózatokat rögzített előadások elérésre, ezzel párhuzamosan pedig – mint arra korábban már utaltam – folyamatosan zuhant a fizikai hordozók értékesítésén alapuló piac mérete. Ez a folyamat a rendelkezésre álló sávszélességhez igazodó módon először a hangfelvételek, majd a filmek vonatkozásában játszódott le, a 2020-ban kezdődött koronavírus-járvány pedig végleg kiteljesítette az internetes felhasználások dominanciáját.[544] Jól mutatja az említett tendenciát, hogy míg a globális zenei piacon 2004-ben a bevételnek csupán 1,9 százaléka származott a digitális felhasználásokból, addig 2020-ban ez az arány már közel 68 százalék volt.[545] A digitális zenei piacon belül a legdinamikusabban a streaming részpiac fejlődött. Míg 2014-ben a globális zeneipari bevételeknek csak 14 százaléka származott a streamingből, 2019-re ez az arány 56 százalékra bővült.[546] Ugyanez a folyamat[547] a világ legnagyobb és legfejlettebb zenei piacán, az USA-ban még látványosabb eredményeket hozott, mivel míg a digitális felhasználások az éves bevétel 14,5 százalékát eredményezték csak 2004-ben, ez az arány 2020-ban már 90 százalék volt.[548] Ehhez hasonlóan alakult a piac Magyarországon is, ahol 2005-ben még csak alig 71 millió forintos forgalmat generáltak a legális internetes zenei szolgáltatások, 2020-ban azonban már 4,1 milliárd forintnál is többet.[549] Az ismertetett folyamathoz nyilvánvalóan hozzájárult az olyan zenei streaming szolgáltatások népszerűsége, mint amilyen például a Deezer vagy a Spotify, melyek közül csak az utóbb említett szolgáltatónak 381 millió előfizetője volt 2021 harmadik negyedévében, miközben 2015-ben csak 68 millió aktív felhasználóval rendelkezett.[550] Pár év késéssel ugyan, de ehhez hasonlóan alakult az audiovizuális tartalomra fókuszáló streaming szolgáltatások piaca is. A globális piac

---

[544] Christian L. CASTLE, Claudio FEIJÓO: *Study ont he artists in the digital music marketplace: Ecomic and legal consideration*, WIPO, SCCR/41/3, 2021. június 1., pp. 10-11.
(https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_41/sccr_41_3.pdf; utoljára megtekintve: 2022. április 22. napján.)

[545] Lásd IFPI Global Music Report 2021 statisztikai adatai (https://gmr2021.ifpi.org/report; utoljára megtekintve 2022. 01. 16. napján.)

[546] ANTAL Daniel, Amelia FLETCHER & ORMOSI L. Péter*: Music Streaming: Is it a level playing field?* (https://www.competitionpolicyinternational.com/music-streaming-is-it-a-level-playing-field/*;* utoljára megtekintve 2022. április 22. napján.)

[547] További részletes adatok tekintetében lásd CASTLE – FEIJÓO (2021) i.m., p. 21.

[548] Lásd a RIAA statisztikai adatait (https://www.riaa.com/u-s-sales-database/; utoljára megtekintve 2022. 01. 11. napján).

[549] Lásd a MAHASZ statisztikai adatait (https://mamahsz.hu/piaci_adatok; utoljára megtekintve 2022. 01. 11. napján).

[550] A Spotify 2021. október 27. napján kelt részvényesi tájékoztatója https://s22.q4cdn.com/540910603/files/doc_financials/2021/q3/Shareholder-Letter-Q3-2021_FINAL.pdf (utoljára megtekintve 2022. 01. 16. napján).

legnagyobb szerepelője, az amerikai alapítású Netflix 2001-ben még csak 400.000, 2021 nyarára azonban már közel 210 millió aktív felhasználóval rendelkezett.[551]

Ennek a jogi elemzésnek a kereteit meghaladja azon fájlcserélő szolgáltatások jogi elemzése, amelyek a kétezres évek első évtizedében rendkívül népszerűek voltak és legtöbbször a szükséges szerzői jogi engedélyek nélkül működtek. A folyamatok mély elemzése nélkül is jellemző adat, hogy – az Ipoque, a világ egyik vezető internetes forgalom-méréssel és irányítással foglalkozó vállalkozása felmérése szerint – 2007-ben a teljes internetes forgalom 83 százalékát a peer-to-peer alkalmazások generálták Kelet-Európában, továbbá e hálózatok adták a teljes feltöltési forgalom közel kétharmadát.[552] E megdöbbentő adatok mutatnak rá leginkább arra, milyen előrelátó volt a WIPO, amikor már 1996-ban nemzetközi szerződésbe foglalta az interaktív felhasználásokra vonatkozó kizárólagos jogok szabályait, ráadásul nem csak az alkotók, hanem a hangfelvételben rögzített előadások előadóművészei tekintetében is. A WCT, illetve a WPPT elfogadásakor tudni nem, legfeljebb megalapozottan sejteni lehetett, hogy az internet teljesen át fogja alakítani a kulturális piacot, hiszen ebben az időszakban sem a sávszélesség, sem a tömörítési eljárások nem tették még lehetővé nagy számú előadás átvitelét. Az ugyanakkor már kevésbé hízelgő a WIPO vonatkozásában, hogy az audiovizuális előadások interaktív felhasználását kimondó nemzetközi szerződést csak 2012-ben fogadták el, és még mindig csak 43 olyan ország van, amely ratifikálta is a Pekingi Szerződést.[553]

Az említett szerződések kidolgozása során az első kísérletek arra irányultak, hogy az interaktív felhasználást ne egy új fogalommal, hanem a terjesztés,[554] illetve a nyilvánossághoz közvetítés fordulatok valamelyikével, illetve azok kombinációjával írják le. Logikusnak látszott ez a kiindulópont, hiszen az internetes felhasználás során a rögzített előadás épp úgy a nyilvánosság távollévő tagjához jut el, mint például a sugárzásnál, miközben épp úgy átadásra kerül egy másolati példány, mint a terjesztésnél. Másként megfogalmazva, az interaktív felhasználás mindkét hagyományos felhasználási mód bizonyos elemeit magán viseli.

[551] https://backlinko.com/netflix-users#netflix-statistics (utoljára megtekintve 2022. 01. 16. napján.)
[552] BÉKÉS Gergely: *Internetszolgáltatók a fájlcsere ellen*, In Infokommuniáció és jog, 2009. (6. évf.), 34. szám, p. 194.
[553] https://wipolex.wipo.int/en/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=841 (utoljára megtekintve 2022. 01. 16. napján).
[554] Az amerikai lemezipar számára kiemelten fontos volt, hogy az interaktív felhasználásra vonatkozó jogok a terjesztés hagyományos fogalmán belül is értelmezhetőek maradjanak, mivel ez elkerülhetővé tette számukra, hogy valamennyi előadóművésszel az új típusú felhasználásra is kiterjedő új felhasználási szerződést kössenek.

A tradicionális fogalmakon alapuló megközelítés azonban különböző okok miatt mégsem vezethetett eredményre. Ilyen ok volt például, hogy a terjesztést számos nemzeti jog a fizikai példányok tulajdonjogának, illetve birtokának átruházásaként értelmezte. E fogalmi rendszerbe az internetes felhasználás csak nehezen lett volna beilleszthető, hiszen az internetes átvitel során nem fizikai példányok cserélnek gazdát. Ahogyan arra Tomori Pál felhívta a figyelmet, „természetesen műszakilag nem kizárt annak lehetősége, hogy az interaktív nyilvánossághoz közvetítés során a rögzített előadásról az internetes szolgáltatónál, mint felhasználónál másolat, majd annak segítségével kézzelfogható példány is keletkezzen. Ahhoz azonban, hogy ez jogszerű felhasználásnak minősüljön – és ezen a ponton érhető tetten az elhatárolás leglényegesebb eleme – a lehívásos, interaktív nyilvánossághoz közvetítésre adott engedély már nem elegendő: ehhez ugyanis további, a rögzített előadás többszörözésére is kiterjedő hozzájárulásra van szükség.”[555] Ráadásul miközben a BUE nem általában, hanem csak az audiovizuális alkotások esetén biztosította a terjesztési jogot, a Római Egyezmény még csak korlátozottan sem tartalmazott ilyen jogot az előadóművészek vonatkozásában.

Ehhez hasonlóan a nyilvánossághoz közvetítés fogalmának kiterjesztő értelmezése sem magától értetődő, hiszen ezt hagyományosan a szerkesztői döntésen alapuló felhasználásra vonatkoztatva értelmezték, míg az internetes felhasználások a szerkesztői válogatás mellett igen hangsúlyosan támaszkodnak a nyilvánosság tagjainak döntéseire.[556] Ráadásul a nemzetközi szerződések még a szerzők tekintetében sem biztosítottak általános nyilvánossághoz közvetítési jogot, a szomszédos jogi jogosultak vonatkozásában pedig kifejezetten korlátozott volt e jogok terjedelme.[557] Végül meg kell említeni azt is, hogy a nyilvánosság tekintetében felmerülhetett volna az az ellenérv is, hogy az internethez hasonló hálózatok jellemző használata során – szemben például a sugárzással – a nyilvánosságnak egyidejűleg csak kis számú tagját érik el. Igaz, hogy a sugárzás tekintetében is érvényesülő szukcesszív nyilvánosság elve alapján ennek igazi jelentősége nem volt, ezzel együtt is világos volt azonban, hogy ez a felhasználás jelentősen eltér a nyilvánossághoz közvetítés olyan hagyományos formáitól, mint amilyen a sugárzás.[558]

[555] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 486.
[556] Lásd részletesen FICSOR Mihály: *International harmonization of the protection and management of copyright and neighbouring rights,* In WIPO PUBLICATION, 1996, idézi FICSOR (2002) i.m., p. 207.
[557] FICSOR (2003) i.m., p. 208.
[558] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., pp. 973-974.; VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 456.

A fenti okok vezettek arra, hogy az internetes felhasználásra vonatkozó kizárólagos engedélyezési jog az alkotók vonatkozásában a WCT 8. cikkében, a hangfelvételben rögzített előadások tekintetében a WPPT 10. cikkében, az audiovizuális előadások tekintetében pedig a Pekingi Szerződés 10. cikkében Ficsor Mihály nevéhez köthető ún. ernyőmegoldással[559] (angolul: „umbrella solution") került rögzítésre. Ennek lényege, hogy (i) az internetes felhasználást olyan technológiailag semleges módon határozták meg, amely (ii) kifejezetten utalt a felhasználás interaktív jellegére, (iii) nem korlátozta azonban a tagállamokat e felhasználás jogi minősítésében és (iv) kiegyenlítette a lehetséges jogi minősítések esetén a védelmi szintben feltárható különbözőséget.[560] Ennek megfelelően a nemzetközi szerződések elsősorban azt várják el a tagállamoktól, hogy engedélyezési jogot biztosítsanak a rögzített előadások interaktív jellegű online felhasználására, a tagállamok ugyanakkor szabad kezet kaptak abban a kérdésben, hogy ezt milyen jogtechnikával biztosítják. A tagállamok így szerzői jogi hagyományaiknak megfelelően dönthetnek arról, hogy e jogot önálló, nevesített felhasználásként határozzák meg, vagy azt a terjesztés, esetleg a nyilvánossághoz közvetítés sajátos formájaként értelmezik. Bármilyen útvonalat válasszanak is, a vagyoni jogot teljes terjedelmében biztosítaniuk kell, ezért például a jogkimerülés szabályait nem alkalmazhatják akkor sem, ha egyébként a lehívást a terjesztési jog keretei között értelmezik.[561] Figyelemre érdemes az is, hogy – az Európai Közösségek képviselői által kidolgozott javaslat[562] – a szerzők esetében az interaktív felhasználásra vonatkozó jog a WCT 8. cikkében a nyilvánossághoz közvetítéssel egy bekezdésben, igaz arról részben leválasztva került rögzítésre. Ez az útvonal azonban a rögzített előadások esetén nem volt járható, hiszen az előadóművészek általános nyilvánossághoz közvetítési joggal nem rendelkeztek.[563] A helyzetet csak bonyolította, hogy a Római Egyezmény fogalmai szerint – mint arra korábban már utaltam – az előadóművészek esetén a nyilvánossághoz közvetítés az előadóművészi teljesítmények nyilvános előadását is átfogja, ami teljesen idegen az interaktív felhasználásoktól. E szempontokra is tekintettel végül a lehívásra hozzáférhetővé tétel önálló szakaszban került rögzítésre az előadóművészek tekintetében.

Mivel azonban a lehívásra hozzáférhetővé tétel megfogalmazása – az értelemszerű és szükségszerű eltéréseket leszámítva – a szerzők, az előadók és a hangfelvétel-előállítók esetén

[559] FICSOR (2002) i.m., pp. 206-208.
[560] FICSOR (2003) i.m., p. 209.
[561] LINDNER (2019) i.m., p. 30.
[562] WIPO (1999) i.m., p. 204.
[563] LINDNER (2019) i.m., p. 29.

is szó szerint azonos, a diplomáciai konferencia jegyzőkönyvében a szerzők kapcsán leírtak az előadóművészekre és a hangfelvétel előállítókra is érvényesek. Az alapjavaslathoz fűzött magyarázat szerint a javaslat célja annak egyértelművé tétele volt, hogy a felhasználás az említett összetett folyamat első szakaszával, vagyis azzal bezárul[564], hogy a védett teljesítményt mások számára hozzáférhetővé teszik.[565] A felhasználás szempontjából sem a technikailag szükséges szolgáltatásoknak nincsen önmagukban jelentőségük, sem pedig annak a ténynek, hogy a nyilvánosság tagjai a rögzített előadást ténylegesen lehívták-e.[566] Mivel pedig a felhasználás a nyilvánosság tagjai számára történő, interaktív felhasználást fogja át, abból szükségszerűen kiszorul a magánjellegű kommunikáció valamennyi formája, továbbá a nyilvánossághoz közvetítés olyan nem interaktív jellegű módozatai is, mint például a sugárzás. Az alapjavaslathoz fűzött értelmező megjegyzések azt is megerősítették, hogy ez a felhasználás nem terjed ki a fizikai példányok terjesztésére, amelyre a WPPT önálló engedélyezési jogot vezetett be.[567] Az interaktív, illetve ilyennek nem minősülő felhasználások között az előterjesztők leginkább abban látták a különbséget, hogy mennyi idő telik el aközött, hogy a nyilvánosság tagjai adott előadás érzékelésére vonatkozó igényüket jelzik és aközött, hogy ezt az igényt a tartalomszolgáltató ki is elégítik.

Az ernyőmegoldás szükségessé tette, hogy az interaktív felhasználást magas absztrakciós szinten, technológiasemlegesen[568] határozza meg a jogalkotó. Ennek szellemében a WIPO által adminisztrált szerződések azt emelik ki a felhasználás specifikumaként, hogy a védett teljesítmény olyan módon kerül hozzáférhetővé tételre, hogy a hozzáférés helyét és idejét a nyilvánosság tagjai szabadon választhatják meg. Egy felhasználás akkor tartozik tehát ezen jog hatálya alá, ha a közönség tagja a hozzáférési helyét és időpontját is szabadon választhatja meg. Ezt azért fontos kiemelni, mert önmagában a hozzáférés helyének vagy idejének szabad megválasztásának lehetőségét más felhasználások is biztosítják. A hozzáférés helyének szabad megválasztásának lehetőségét például a nyilvánossághoz közvetítésnek minősülő rádiós sugárzás is biztosítja, a sugárzás ugyanakkor a hozzáférés ideje tekintetében a szerkesztő döntéséhez kötött. Ugyanakkor a hozzáférés idejének szabad megválasztását biztosítja például haszonkölcsönzésnek minősülő könyvtári használat, amely azonban a hely tekintetében

[564] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 457.
[565] LINDNER (2019) i.m., 2019, p. 30.
[566] WIPO (1999) i.m., p. 204.
[567] Uo., p. 284.
[568] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 138.

kötött.[569] Hiába alkalmazzák tehát több vagyoni jog esetén is a „hozzáférhetővé tétel" („making available") fordulatot a nemzetközi szerződések, önmagában ez nem karakterizálja a felhasználás lényegét.[570]

Az interaktív felhasználás ugyanakkor a nyilvánossághoz közvetítés hagyományos formáihoz is kapcsolódik. A WPPT 15. cikke (4) bekezdése ugyanis arról is rendelkezik, hogy azon hangfelvételben rögzített előadást, amelyet interaktív módon hozzáférhetővé tettek, kereskedelmi célból kiadottnak kell tekinteni. E szabálynak azért van jelentősége, mivel a WPPT 15. cikke a Római Egyezmény 12. cikkével azonos módon nem valamennyi hangfelvétel, csakis a kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése esetére állapított meg előadóművészi díjigényt. E szabály alapján tehát önmagában az interaktív felhasználás alkalmassá teszi a felvételt az említett, nem interaktív jellegű nyilvánossághoz közvetítés utáni díjigényre. Mivel mára szinte a teljes világrepertoár elérhető interaktív módon, a Római Egyezmény, illetve a WPPT tárgyi hatályt szűkítő rendelkezése jelentőségét veszítette.

Az Európai Unió 2001-ben, az Infosoc irányelv elfogadásával ültette át belső jogába a WIPO internet szerződéseinek eredményeit. Az uniós jogalkotó célja a WCT és WPPT szabályainak szoros átültetése volt, amely kiterjedt annak a különbségtételnek a reprodukálásra is, hogy míg az alkotók általános – az interaktív és ilyennek nem minősülő felhasználásokat is felölelő[571] – nyilvánossághoz közvetítési jogot kaptak az irányelv 3. cikk (1) bekezdésében, addig a szomszédos jogi jogosultak számára csak az interaktív felhasználásokra terjed ki a 3. cikk (2) bekezdésének hatálya.[572] A nyilvánossághoz közvetítés hagyományos formái tekintetében az Infosoc irányelv alkotói tehát a közösségi jog már meglévő eszközeit és intézkedéseit elégségesnek tekintették az előadóművészek vonatozásában, annak ellenére, hogy azok csak szigetszerűen és alacsony védelmi szinten biztosítottak jogosítványokat ezen a területen.

Az Infosoc irányelv szó szerinti átvétellel biztosította az Internet szerződések technológiasemleges megközelítését valamennyi jogosult tekintetében. Ezzel együtt az is

[569] Békés Gergely: *Előadóművészi teljesítmény*, In JAKAB András – KÖNCZÖL Miklós – MENYHÁRD Attila – SULYOK Gábor (szerk.): Internetes Jogtudományi Enciklopédia (Szerzői jog és iparjogvédelem rovat, rovatszerkesztő: GRAD-GYENGE Anikó, POGÁCSÁS Anett) http://ijoten.hu/szocikk/eloadomuveszi-teljesitmeny (2021).
[570] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 457.
[571] Ted SHAPIRO: *Directive 2001/29/EC on copyright in the information society*, In Brigitte LINDNER – Ted SHAPIRO (szerk.)*: Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, p. 51.
[572] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 980.

megállapítható, hogy eltérve a WIPO ernyőmegoldásától az Infosoc irányelv a szerzők esetében a nyilvánossághoz közvetítéshez kapcsolva, annak sajátos eseteként szabályozta a hozzáférhetővé tételt,[573] ezért az uniós jogalkotó – egyfajta biztonsági fékként – arról is rendelkezett a 3. cikk (3) bekezdésében, hogy az interaktív felhasználásokra vonatkozó jogok nem merülnek ki a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tétele révén. Ezt támasztja alá az irányelv (29) preambulum bekezdése is,[574] amely szerint a „jogkimerülés kérdése nem merül fel sem általában a szolgáltatások, sem különösen az on-line szolgáltatások esetében".

Az Infosoc irányelv követte abban a WIPO megoldását, hogy a felhasználás megvalósul magával a hozzáférhetővé tétellel, annak tehát már nincsen jogi jelentősége, hogy a nyilvánosság tagjai ténylegesen érzékelték-e a rögzített előadást vagy sem.[575] Továbbá, mivel, a (27) preambulum bekezdés szerint a rögzített előadást leképező digitális jelsorozat – megosztástól független – puszta átvitele nem valósítja meg a felhasználást, így az egyszerű technológiai kiszolgálókra a szabályozás nem terjed ki.[576] Kétségkívül e körbe tartoznak például az egyszerű átvitelt (mere conduit) megvalósító szolgáltatók, illetve a tárhelyszolgáltatók.

A lehívásos nyilvánossághoz közvetítést ugyanakkor megvalósítja a korábban már említett NFT, vagyis nem helyettesíthető token elérhetővé tétele, hiszen az minden esetben tartalmazza a védett teljesítményre mutató hiperhivatkozást.[577] Ezt támasztja alá az EUB ítélkezési gyakorlata is,[578] amely szerint a digitális tartalomra mutató hiperhivatkozás (linkelés) megvalósítja a nyilvánossághoz közvetítés lehívásos formáját.

A sok hasonlóság mellett azonban rendkívül fontos különbség a nemzetközi szerződésekhez képest, hogy míg a WPPT kizárólag a hangfelvételekre vonatkozik, addig az Infosoc irányelv

[573] Jean-Paul TRIAILLE (szerk.): *Study on the Application of Directive 2001/29/EC on Copyright and Related Rights in the Information Society (the „Infosoc Directive"),* Európai Unió, 2013, p. 27.
[574] MEZEI Péter: *A digitális jogkimerülés határai az Európai Unióban és az Egyesült Államokban,* Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 10. (120.) évfolyam 5. szám, 2015. október, p. 116.
[575] Lásd e tekintetben az Európai Bíróság Svensson kontra Retriever Sverige (C-466/12. számú) ügyben hozott ítéletének 19. bekezdését, amely szerint „Márpedig – amint a 2001/29 irányelv 3. cikkének (1) bekezdéséből is kitűnik – a „közvetítés" fennállásához többek között elegendő, ha a művet úgy bocsátják a közönség rendelkezésére, hogy annak tagjai ahhoz hozzá tudjanak férni e tekintetben, anélkül hogy meghatározó lenne, hogy éltek-e, vagy sem e lehetőséggel."
[576] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 983.; TRIAILLE (2013) i.m., p. 35.
[577] MEZEI (2022) i.m., p. 18.
[578] Balázs BODÓ– Alexandra GIANNOPOULOU – Péter MEZEI– João Pedro QUINTAIS: *The rise of NFTs: these aren't the droids you're looking for,* European Intellectual Property Review, Volume 44, Issue 5, 2022, p. 279.

átfogja a filmben rögzített előadásokat is. Bár a nemzetközi közösség a Pekingi Szerződés elfogadásával 2012-ben az engedélyezési jogot az audiovizuális előadásokra is kiterjesztette, e szerződést az EU a mai napig nem ültette át belső jogába. Az EU jogrendben érvényesülő horizontális szabályozás tehát nem a nemzetközi szerződésekből következett, azt időben is jóval meg is előzte.

Az uniós tagállamok joggyakorlatában az interaktív felhasználásra vonatkozó engedélyezési jog a legtöbb esetben az egyedi joggyakorlás körébe tartozik az előadóművészek vonatkozásában. Az előadóművészek ugyanakkor jellemzően gyenge érdekérvényesítő képességgel rendelkeznek a nagy tőkeerejű hangfelvétel- és filmelőállítókkal szemben, ezért e jog tekintetében jellemzőnek tekinthető a jogátruházás gyakorlata. Ezt a megállapítást igazolja az a tény is, hogy egy 2020-ban készített felmérés szerint a megkérdezett 5800 zenész kilencven százaléka nem kapott az online szolgáltatások után értelmezhető díjazást.[579] Mivel pedig az uniós jogalkotó – szemben például a bérleti joggal – nem hozott létre olyan díjigényt, amely a jogátruházást követően is fennmarad, az előadóművészek egy egyszeri díjazásban részesülhetnek csupán jogaik átruházásakor, hacsak ilyen „túlélő" jogot a nemzeti jog maga nem alakít ki. Ennek hatását ugyan legalább a hangfelvételek vonatkozásában mérsékeli a védelmi idő irányelv[580] 3. cikk (2b) bekezdése szerinti kiegészítő díjazás, ilyen díjazásra azonban az előadóművész csak a hangfelvételeik után, és csak azok jogszerű nyilvánosságra hozatalát követő 50. évtől jogosultak.

Az egyedi joggyakorlás alóli kivételként – Magyarország mellett, amelyet részletesen bemutatok később – sokáig csak Spanyolország példája adódott. A spanyol jogalkotó épp azt az útvonalat választotta az előadóművészek védelmi szintjének megerősítésére, mint amit a Bérlet irányelv a bérleti jog kapcsán kidolgozott. A spanyol szerzői jogi törvény[581] 108. cikk (2) bekezdése jogátruházási vélelmet mond ki, amely – a nemzetközi szokásoktól eltérően – egyrészt nem csak a filmekre, hanem a hangfelvételekre is kiterjed, másrészt átfogja az interaktív felhasználásokat is. Ez a jogátruházási vélelem megdönthető, vagyis a felek attól eltérő megállapodást is köthetnek egymással. A hivatkozott jogszabály (3) bekezdése szerint azonban a jogátruházás esetén is fennmarad az előadóművész méltányos díjazáshoz fűződő

[579] CASTLE – FEIJÓO (2021) i.m., p. 16.
[580] A 2011/77/EU irányelvvel módosított 2006/116/EK irányelv.
[581] Real Decreto Legislativo 1/1996.

díjigénye az interaktív felhasználások vonatkozásában.[582] A díjigényt a (6) bekezdés szerint csak közös jogkezelő érvényesítheti, vagyis az kötelező közös jogkezelés hatálya alá tartozik, arról az előadóművész nem mondhat le.

Kiemelendő, hogy az uniós jogban az interaktív hozzáférhetővé tételre vonatkozó szerzői jogi szabályokat nem önállóan, hanem az elektronikus kereskedelemre vonatkozó szabályokkal együttesen, így elsősorban az elektronikus kereskedelemről szóló irányelvvel[583] együttesen kell értelmezni. Tekintettel arra, hogy az Infosoc irányelvet 2001-ben, tehát az elektronikus kereskedelmi irányelv kihirdetését követően fogadták el, a kettő viszonyát az utóbbi szabályozza. Az Infosoc irányelv (16) preambulum bekezdése akként rendelkezik, hogy az Infosoc irányelv nem érinti az e-kereskedelmi irányelv rendelkezéseit, vagyis azok – akár az Infosoc irányelvvel szemben is – érvényesülhetnek.[584] A tárgyalt téma szempontjából ezen irányelv egyik legfontosabb szabályozási területe az ún. közvetítő szolgáltatók szerzői jogi felelősségének korlátozása volt. Ilyen közvetítő szolgáltató az egyszerű adattovábbítást, a gyorsítótároló szolgáltatást, és a tárhelyszolgáltatást nyújtó személy. Az említett szabályozás lényege az, hogy az átvitt, illetve tárolt tartalom tekintetében passzív és semleges szerepet betöltő szolgáltató szerzői jogi felelőssége korlátozott.[585] Ez a szabályozási háló – kiérleletlensége miatt – elsősorban az egyszer átvitelt biztosító-, és tárhelyszolgáltatók tekintetében jogi bizonytalanságot eredményezett, amelynek következtében két évtizeden keresztül bírósági eljárások tömegét indították a szerzői jogi jogosultak.[586] A jogosultak által indított eljárások mögött elsősorban az a gyakorlati megfontolás állt, hogy az e-kereskedelmi irányelv 14. cikk (1) bekezdés b) pontja által előírt értesítési-eltávolítási eljárás nem bizonyult hatékony reparációs eszköznek, mivel az nem jelentett garanciát arra, hogy a felvétel nem kerül ismét megosztásra egy új feltöltés eredményeként. Az említett jogi eljárások egyre pontosabban mutattak arra rá, hogy a tárhelyszolgáltatást (is) nyújtó vállalkozások egy részének magatartása nem volt passzívnak tekinthető akkor, amikor az ügyfelei által feltöltött tartalmakat rendszerezték, kereshetővé tették, illetve azok környezetében reklámokat helyeztek el. A

[582] Marta García LEON: *Spain*, In Brigitte LINDNER – Ted SHAPIRO (szerk.)*: Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, p. 881.
[583] A belső piacon az információs társadalommal összefüggő szolgáltatások, különösen az elektronikus kereskedelem, egyes jogi vonatkozásairól szóló 2000/31/EK irányelv.
[584] BÉKÉS (2009) i.m., p. 41.
[585] Lásd az Elektronikus kereskedelemről szóló irányelv 12-14. cikkeit.
[586] Például GS Media kontra Sanoma (C-160/15), Stichting Brein kontra Ziggo BV (C-610/15), VG Bild-Kunst kontra Stiftung Preußischer Kulturbesitz (C-392/19), Cyando kontra Youtube (C-683/18), lásd részletesen: BÉKÉS Gergely: *Behálózott jogosultak*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 109. évfolyam 1. szám, 2004, pp. 51-54.

szerzői jogi szabályok újraértékelésére végül 2019-ben került sor, amikor az uniós jogalkotó elfogadta a CDSM irányelvet.

A CDSM irányelv egyik legjelentősebb eredménye az online tartalommegosztó szolgáltató fogalmának bevezetése volt. Az online tartalommegosztó szolgáltató az irányelv 2. cikk 6. pontja szerint „olyan, az információs társadalommal összefüggő szolgáltatást nyújtó szolgáltató, amelynek fő vagy egyik fő célja a felhasználói által feltöltött, jelentős mennyiségű, szerzői jogi védelem alatt álló mű vagy más védelem alatt álló teljesítmény tárolása és ahhoz hozzáférés biztosítása a nyilvánosság számára, amely műveket és más védelem alatt álló teljesítményeket nyereségszerzési céllal összerendezi és promotálja". Az idézett rendelkezés alapján látható, hogy a szabályozás célzottjai az olyan ún. platformszolgáltatók voltak, amelyek jellemzően az igénybevevők által feltöltött tartalmakat saját keretbe helyezve juttatják el a nyilvánossághoz. Ilyen szolgáltatást nyújtanak az olyan közösségi média vállalkozások, mint a Facebook, az Instagram, a Twitter, a Tik-Tok, de ugyancsak ilyen szolgáltatást nyújtanak az olyan online videó megosztók is, mint amilyen a YouTube. A CDSM 17. cikk (1) bekezdése a platformszolgáltatók esetében megerősítette, hogy azok megvalósítják az interaktív felhasználást, ezért tevékenységükhöz kötelesek engedélyt kérni a jogosultaktól.

A CDSM irányelv 17. cikk részletes elemzése[587] meghaladja ezen írás kereteit, témánk szempontjából elegendőnek látszik annak rögzítése, hogy a CDSM irányelv elsődleges célja – e tekintetben – az e-kereskedelemi irányelv felelősségkorlátozó rendelkezéseinek újragondolása, szűkítése volt. Az irányelv így fordítottan arányosan növelte az előadóművészek jogvédelmi szintjét. A CDSM irányelv által felállított szabályrendszer szerint az online tartalommegosztó szolgáltató szerzői jogi felelőssége csak akkor korlátozott, ha e szolgáltató (i) minden tőle telhetőt megtesz a felhasználáshoz szükséges szerzői jogi engedélyek beszerzése érdekében, (ii) minden tőle telhetőt megtesz a jogosultak által megjelölt konkrét művek, illetve teljesítmények elérhetetlenné tétele érdekében és (iii) haladéktalanul intézkedik a jogosultak által megjelölt teljesítmények eltávolítása, valamint azok ismételt feltöltésének megakadályozása érdekében.[588] Ez utóbbi szabályt a jogosultak kiemelten fontosnak találták,

[587] A témáról részletesen lásd LÁBODY Péter: *Szerzői jogi „user-szabadságok" a globális tartalommegosztó platformokon*, In In Medias Res, 2021/1, pp. 102-127.; Christophe GEIGER, Bernd Justin JÜTTE: *Platform liability under Article 17 of the copyright in the Digital Single Market Directive, Automated filtering and fundamental rights: an impossible match*, PIJIP/TLS Research Paper Series no. 64, 2021. (https://digitalcommons.wcl.american.edu/research/64; utoljára megtekintve 2022. június 15. napján).

[588] A CDSM irányelv 17. cikk (6) bekezdése az új és 10 millió EUR alatti bevétellel rendelkező online tartalommegosztó szolgáltató felelősségét a fentiektől eltérően szabályozza, elősegítve ezzel piacra lépésüket.

mivel az e-kereskedelmi irányelv kapcsán már említett – és rendkívül rossz hatékonyságú – „notice and take down" szabály helyett egy „notice and stay down" megközelítést alkalmazott. Míg az első szabályozás kizárólag a rögzített előadás egyszeri eltávolítását tűzte ki célul, a második – az ismételt megosztás megakadályozása útján – az engedélynélküli felhasználás végleges megakadályozását.

Bár a CDSM irányelv implementációs határideje 2021 júniusában lejárt, jelen sorok írásakor az EU tagállamainak jelentős része még mindig nem végzett az átültetés feladatával,[589] ezért meglehetősen kevés tapasztalat halmozódott fel annak gyakorlati alkalmazásáról. Az máris látszódik azonban, hogy a CDSM irányelv átültetése során több tagállam is a közös jogkezelés valamilyen formájának bevezetése mellett döntött az interaktív felhasználások vonatkozásában. Ilyen intézkedést hozott például Németország és Horvátország. Az említett országokat nyilvánvalóan az motiválta, hogy a közös jogkezelésben látták az interaktív felhasználások hatékony érvényesítésének eszközét.

A német jogalkotó 2021. augusztus 1-jén léptette hatályba a CDSM irányelv átültetését célzó jogszabályt.[590] A német törvény 4. § (3) bekezdése szerint az online tartalommegosztó szolgáltató megfelelő díjazást köteles fizetni a szerzőnek, illetve az előadóművésznek a művek, illetve rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése után. E díjat – a 4. § (4) bekezdés szerint – kizárólag közös jogkezelő szervezet jogosult érvényesíteni. A német jogalkotó tehát nem általában az interaktív felhasználást helyezte közös jogkezelésbe, hanem annak egy sajátos formáját, amikor a felhasználást egy platformszolgáltató valósítja meg. Mivel azonban a német jog igen erős befolyással bír az európai szerzői jogra, várható, hogy ez, vagy ehhez hasonló megoldás utóbb más országban is meg fog majd jelenni.

Horvátország ismét más utat járt be a horvát jogalkotó által 2021. október 1. napján elfogadott és 2021. október 22. napján hatályba lépett szerzői jogi törvény módosítással.[591] A horvát

[589] Kétségtelen, hogy az átültetést késleltette az a jogi eljárás, amelyet a Lengyel Köztársaság indított a CDSM irányelv 17. cikkének megsemmisítése érdekében az Európai Bíróság előtt (C-401/19. számú eljárás). Az EUB az említett ügyben 2022. április 26. napján hozott ítéletet, minden tekintetben elutasítva a keresetet. Ezt követően az Európai Bizottság 2022. május 19. napján 10 tagállam számára küldött indokolással ellátott véleményt a CDSM irányelv késedelmes átültetése miatt (https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/e%20n/ip_22_2692; utoljára megtekintve 2022. június 15. napján).
[590] https://www.bundesrat.de/SharedDocs/drucksachen/2021/0401-0500/428-21.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (utoljára megtekintve 2022. január 22. napján).
[591] https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2021_10_111_1941.html (utoljára megtekintve 2022. január 22. napján).

szerzői jogi törvény 149. § (4) bekezdése szerint, ha hangfelvétel-előállító nem szerezte meg írásbeli szerződéssel az előadóművésztől az interaktív felhasználásra vonatkozó jogokat, úgy az előadóművész e jogát közös jogkezelés útján gyakorolhatja, a díj megfizetésére pedig a hangfelvétel-előállító köteles. E megoldás részint valamennyi interaktív felhasználásra kiterjed, nem csupán a platformszolgáltatók által megvalósított módozatokra, a másik oldalról azonban csak a hangfelvételeket fogja át. Különlegesnek tekinthető megoldás, hogy a díj megfizetésére nem a felhasználót (a platformszolgáltatót) kötelezi a jogalkotó, hanem a hangfelvétel-előállítót. A horvát jog által bevezetett hibrid, vagyis az egyéni és közös jogkezelést vegyítő rendszer kialakítása mögött feltehetőleg az a megfontolás húzódott, hogy az előadóművészek a jövőben is csak közvetetten legyenek képesek befolyásolni a platformszolgáltatók és a hangfelvétel-előállítók közötti üzleti kapcsolatot.

Belgium is a közös jogkezelés mellett döntött a 2022. június 3. napján elfogadott törvénymódosítással. [592] A belga jogalkotó mind a CDSM irányelv szerinti online tartalommegosztó szolgáltató,[593] mind pedig - CDSM irányelv által e tekintetben nem érintett – a kereskedelmi streaming szolgáltatók[594] vonatkozásában[595] elidegeníthetetlen méltányos díjazáshoz fűződő igényt hozott létre az előadóművészek számára. Ez a díjigény az előadóművészt vagyoni jogaik átruházását követően is megilleti. A tartalommegosztó szolgáltatók által fizetendő díjakat a belga jogalkotó kötelező közös jogkezelés körébe utalta, és ugyancsak így járt el a kereskedelmi streaming szolgáltatók vonatkozásában, ha az érintettek között nem jön létre kollektív szerződés.

A CDSM irányelv két másik rendelkezése is megerősíti az interaktív felhasználások esetén a közös jogkezelés létjogosultságát, sőt szükségességét. Elsőként a kereskedelmi forgalomban nem kapható rögzített előadások kulturális örökségvédelmi intézmények általi felhasználására vonatkozó 8. cikket kell megemlíteni. A hivatkozott szakasz szerint a kulturális örökségvédelmi intézmények által megvalósított interaktív jellegű felhasználásra elsősorban a közös jogkezelés szabályait kell alkalmazni. Az említett közös jogkezelés ráadásul kiterjesztett hatályú, vagyis

[592] https://www.lachambre.be/FLWB/PDF/55/2608/55K2608007.pdf (utoljára megtekintve 2022. július 11. napján).
[593] Lásd a módosító jogszabály 53-54. §-ait.
[594] A módosító jogszabály 61. §-a szerint kereskedelmi streaming szolgáltatónak minősül az az információs társadalommal összefüggő szolgáltatást nyújtó vállalkozás, amely tevékenységét haszon szerzése érdekében végzi, ha a szolgáltatás jelentős mennyiségű hangfelvételhez, illetve filmhez nyújt előfizetési díj fejében hozzáférést, feltéve, hogy a szolgáltató szerkesztői felelősséggel rendelkezik a tartalom kiválasztása és rendezése felett, továbbá az előfizetők nem tudnak tartós másolatot készíteni a tartalomról.
[595] Lásd a módosító jogszabály 62. §-át.

azokra az előadóművészekre is kiterjed, akik nem adtak megbízást a közös jogkezelőnek. Ez a közös jogkezelés ugyanakkor nem kötelező jellegű, sőt, a közös jogkezelés elleni tiltakozásra vonatkozó, a közös jogkezelési irányelv[596] 5. cikkében meghatározott eljáráshoz képest is rövidebb határidővel és akár egy-egy előadásukat is egyedi joggyakorlás körébe vonhatják az előadók. E körben másodsorban a műsorszolgáltató szervezetek által végrehajtott ún. kiegészítő online szolgáltatásokra vonatkozó rendelkezéseket kell említeni, ideértve a (16) preambulum bekezdést is, amely kifejezetten lehetővé teszi akár a kötelező közös jogkezelés bevezetését is. Mivel a kiegészítő online szolgáltatás fogalmát a 2. cikk akként határozza meg, hogy abba a műsorszolgáltató szervezet által az eredeti közvetítést követően, az említett közvetítést kiegészítő anyagnak a hozzáférhetővé tételéből áll, nyilvánvaló, hogy ez a fogalom átfogja az interaktív felhasználások egy részét is.

Magyarországon az interaktív felhasználásra vonatkozó kizárólagos engedélyezési jogot az 1999-es Szjt. vezette be az előadóművészek vonatkozásában. A kodifikációs munka kiindulópontjául a WIPO által elfogadott Internet szerződései szolgáltak, hiszen az említett szerződéseket az Országgyűlés az 57/1998. országgyűlési határozattal eddigre már megerősítette.[597] Ennek megfelelően a szerzők tekintetében az Szjt. 26. § (8) bekezdése, az előadóművészek vonatkozásában pedig az Szjt. 73. § (1) bekezdés e) pontja a WCT és a WPPT szövegét lényegében módosítás nélkül emelte át a hazai jogba. A magyar jogszabály abban a tekintetben ugyanakkor határozottan meghaladta a WPPT szabályozását, hogy az interaktív felhasználásra vonatkozó jogot nem csak a hangfelvételekre, hanem a filmben rögzített előadásokra is kimondta, noha az sem nemzetközi jogszabályból, sem közösségi jogharmonizációs kötelezettségből nem következett 1999-ben.

A magyar jogalkotó az európai jogalkotást messze megelőzve ismerte fel azt is, hogy az interaktív jogok elsősorban kollektív módon gyakorolhatóak hatékonyan. Ennek megfelelően az Szjt. – a szerzőkkel azonos módon – kötelező közös jogkezelési formát rendelt alkalmazni az előadóművészek jogaira. Magyarország uniós csatlakozásának időpontjában a kötelező közös jogkezelést előírt jellegű, kiterjesztett hatályú közös jogkezelés váltotta fel.[598] Az

[596] A szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről szóló 2016/26/EU irányelv.
[597] BÉKÉS Gergely: *Előadóművészi jogok internetes környezetben*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 106: 5., pp. 8-14.
[598] Az egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi törvények módosításáról szóló 2003. évi CII. törvény 60. és 69. szakaszai.

előadóművészek vonatkozásában e jogot Magyarországon az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület gyakorolja. A Fővárosi Ítélőtábla – egy nemzetközi hátterű zenei streaming szolgáltató elleni perben – a lehívásos jogok kiterjesztett közös jogkezelésben történő kezelésének jogszerűségét megerősítette a 8.Pf.212./2017/6. számú jogerős részítéletében.

A jogalkotó kiemelt figyelmet fordított arra, hogy a zeneszerzőkre és előadóművészekre vonatkozó rendelkezések szó szerint azonosak legyenek. Ebből arra kell következtetni, hogy a jogalkotó szándéka szerint a szerzők és az előadóművészek interaktív jogainak terjedelme, továbbá a joggyakorlás módja teljesen azonos. Bár az alkotói- és előadóművészi tevékenységnek vannak eltérő jellegzetességei, továbbá a műveket, illetve teljesítményeket részben eltérő módon piacosítják a jogosultak, a jogalkotó ugyanakkor ezeket is értékelve rendelt azonos szabályokat alkalmazni.

Az interaktív felhasználások vonatkozásában talán a legnagyobb gyakorlati nehézséget az okozza, hogy e felhasználások tekintetében közel sem alakult ki olyan állandó technikai és üzleti környezet, mint amilyet egyéb felhasználások tekintetében megszokhattunk. A hangfelvételek többszörözésének alapvető technikája és üzleti modellje már közel 100 éves, mint ahogyan a rádiózás és televíziózás technikája és üzleti modellje is sok évtizede állandónak tekinthető. Ezzel szemben az internetes felhasználások vonatkozásában szinte hónapról-hónapra jelennek meg újszerű megoldások, illetve felhasználói igények. Az új igényeknek való megfelelés ugyanakkor folyamatos innovációt és megfelelési kényszert eredményez a jogosultak oldalán, amelynek kockázatait jelenleg elsősorban a jogosultak kénytelenek viselni.

Az előzőből következik, hogy egy sor esetben gyakorlati nehézséget okoz az interaktív felhasználások elhatárolása az egyéb, nem interaktív jellegű felhasználásoktól. A korábban bemutatott szabályozás alapján az nyilvánvaló, hogy a felhasználás jogi természete szempontjából nem annak van elsődleges jelentősége, hogy az átviteli csatorna az internet vagy esetleg valamilyen más technika, hanem annak, hogy az biztosítja a nyilvánosság tagjai számára az egyedi lehívást. Az ugyanakkor már nem olvasható ki a jogszabályokból ennyire egyértelműen, hogy az interaktivitás milyen szintje esetén szükséges a most tárgyalt szabályrendszert alkalmazni, és milyen esetben a nyilvánossághoz közvetítés más formáit. A ma irányadó gyakorlat szerint interaktívnak elsősorban azokat a felhasználásokat kell tekinteni, amely rögzített előadásonként teszik lehetővé a lehívott tartalom egyedi kiválasztását. A felhasználások elhatárolása azért is nehézséget okoz, mivel a felhasználók egy része

párhuzamosan több különböző felhasználást is megvalósít. Az online zenei streaming szolgáltatók például kétségkívül interaktív felhasználás útján kínálják lehívásra a hangfelvételeket az előfizetőiknek, ugyanakkor, másodlagos jelleggel, hangfelvételek előre szerkesztett folyamát is elérhetővé teszik. Ez utóbbi felhasználás leginkább egy lineáris webrádióhoz hasonlítható, mivel a hangfelvételek sorrendjét az előfizető nem tudja befolyásolni, bár az egyes felvételek átugrására lehetőséget biztosítanak a szolgáltatók. A két különböző természetű felhasználás elhatárolása szempontjából ráadásul annak sincsen jelentősége, hogy az említett near-on-demand jellegű rádiócsatornákat zenei szerkesztők, vagy algoritmusok állítják-e össze. A jogi elhatárolás szempontjából csak annak van jelentősége, hogy a nyilvánosság tagjai az egyes rögzített előadásokhoz az általuk meghatározott időben és helyen férnek-e hozzá, vagy ezt a hozzáférést valamilyen módon korlátozza-e a felhasználó. Összességében az állapítható meg, hogy önmagában a felvételek átugrásának technikai lehetősége nem elégséges ahhoz, hogy a felhasználás interaktívnak minősüljön. Tomori Pál ezt ekként fogalmazta meg: „Az interaktív nyilvánossághoz közvetítést a gyakorlatban leginkább a hozzáférés egyedisége alapján lehet elhatárolni az interneten közvetített, szerkesztett műsorfolyamtól („webcasting"): interaktív a nyilvánossághoz közvetítés, amennyiben az a műsorfolyamon belül is lehetővé teszi az egyes rögzített előadások valamilyen szempont szerint egyedi kiválasztását vagy az érzékelés sorrendjének az előre szerkesztettől eltérő egyedi igény szerinti meghatározását."[599]

Az elhatárolást tovább bonyolítja a SatCab II. irányelv 3. cikke által bevezetett kiegészítő online szolgáltatás fogalma, amelyet a következő fejezetben mutatok be részletesen.

3.7. Rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése utáni méltányos díjazás

A Római Egyezmény egyik legnagyobb hatású rendelkezése a 12. cikk,[600] amely szerint az előadóművészt, illetve a hangfelvétel előállítóját egyszeri, méltányos díjazás illeti meg a kereskedelmi célra kiadott hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése után. A szabály megalkotására azért volt szükség, mert a hangfelvételek rádiós felhasználása – az egyre javuló átviteli minőség és a kereskedelmi rádiózás elterjedése miatt – egyre nagyobb gazdasági jelentőséggel bírt, súlyosan veszélyeztetve az élőzenén alapuló előadóművészi foglalkoztatás hagyományos formáit.

[599] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 486.
[600] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 48.

Az említett felhasználási kört „másodlagos felhasználásnak” nevezi a Római Egyezmény normatív tartalommal nem bíró 12. cikkének címe, gazdasági értelemben ugyanis a hangfelvételek elsődleges felhasználási módjának a fizikai példányok (hanglemezek) terjesztését tekintették.[601] Mára a felhasználási módok közötti ilyen különbségtétel lényegében értelmét veszítette, mindegyik betagozódik a zenei piac egészébe.[602] Ráadásul a kereskedelmi rádiózás és televíziózás az ezredforduló környékén a rögzített előadások gazdasági értelemben legfontosabb felhasználásai közé tartoztak, és nem csupán a megfizetett jogdíj összege, hanem sajátos gazdasági multiplikátor hatásaik miatt is. A kereskedelmi médiumok slágerteremtő képessége ugyanis nem csak az értékesített példányok számára volt hatással, hanem arra is, hogy mely előadók koncertjei voltak leginkább látogatottak. A populáris műfaj esetén jellemzően minél népszerűbb volt egy előadó, illetve hangfelvétele, annál többen jártak koncertjeire. A rádiózás több mint 100 éves története során[603] ekként arra is alkalmas volt, hogy alapvetően befolyásolja a populáris kultúra színtereit. Érdekes megjegyezni, hogy az egymást kiegészítő felhasználások belső dinamikája megváltozott, és ma jellemzően azoknak az előadóknak tudják nagyobb mennyiségben értékesíteni felvételeit, akik koncertjei látogatottabbak voltak.

Jogi értelemben a Római Egyezmény 12. cikke a rögzítetlen előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó 7. cikk egyfajta kiegészítésének tekinthető, hiszen mindkettő az előadás széles közönséghez való eljuttatása vonatkozásában biztosít vagyoni jogot az előadóművésznek. A hasonló szabályozási terület ellenére a Római Egyezmény 12. cikke több tekintetben is jelentősen alacsonyabb védelmi szintet hoz létre a rögzített előadások számára, mint ami a rögzítetlen előadásokra vonatkozik.

A legfontosabb különbség, hogy szemben a 7. cikkel, a Római Egyezmény 12. cikke a rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése vonatkozásában nem kizárólagos jogot, hanem csupán méltányos díjazáshoz fűződő jogot hozott létre. Miként azt a vagyoni jogok rendszeréről szóló fejezetben részletesen bemutattam, a Római Egyezmény az előadóművészek számára a kizárólagos jogot – az alkotókhoz képest – csak fogyatékosan hozta létre, ezzel együtt is

[601] BÉKÉS (2021) i.m., [90] bekezdés.
[602] FICSOR (2003), p. 152.
[603] Az első kereskedelmi rádió, a KDKA 1920. november 2. napján kezdett sugározni az Egyesült Államokban (https://www.fcc.gov/media/radio/history-of-commercial-radio; Utoljára megtekintve 2022. január 30. napján).

legalább bizonyos esetekben az előadóművész kezébe helyezte a felhasználásról való döntést. Ezzel szemben a 12. cikk szerinti méltányos díjigény esetén a felhasználás megvalósításáról teljes egészében a felhasználó dönthet. Ez a megállapítás még akkor is igaz, ha a megvalósított felhasználás után a felhasználó köteles megfizetni a méltányos összegű jogdíjat. Miként azonban a Római Egyezmény általános jelentéstévője, Abraham L. Kaminstein összegzéséből tudható[604] az is csak néhány szavazaton múlott, hogy a Római Egyezmény legalább a méltányos díjigényhez fűződő jogot rögzítse. Számos delegált ugyanis azt a döntésre előterjesztett változatot támogatta, amely semmilyen jogot nem biztosított volna a szomszédos jogi jogosultak számára. Később látni fogjuk, hogy ez utóbbi vélemények is termékeny talajra hullottak, hiszen a 12. cikk szerinti vagyoni jogok bevezetése a tagállamok számára nem kötelező.

Ugyancsak fontos különbség a Római Egyezmény 7. és 12. cikke között, hogy a 12. cikk szerinti díjigény nem valamennyi, hanem csupán a közvetlen jellegű nyilvánossághoz közvetítési formák utána jár a szomszédos jogi jogosultaknak. E szabályozásból következően a továbbközvetítés után – amely e tekintetben a nyilvánossághoz közvetítés közvetett esetének minősül – nem jár díjazás. Mivel azonban a Római Egyezmény fogalmi rendszerében a nyilvánossághoz közvetítés átfogja a felvételek nyilvános előadását is, ebből következően akkor is díjköteles felhasználásra kerül sor, ha a felvételt egy üzletben vagy szálláshelyen, vagyis a nyilvánosság tagjai számára nyitott helyen teszik érzékelhetővé.

A Római Egyezmény 7. cikkéhez képest további jelentős eltérést eredményez, hogy a 12. cikk nem valamennyi, hanem csupán a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése után biztosítja a méltányos díjigényt. Bár a „kereskedelmi" jelleg fogalmát nem határozta meg a Római Egyezmény, a helyzet értelmezését segíti annak felidézése, hogy az Egyezmény elfogadásának idejében nagyon is gyakori volt, hogy a rádiótársaságok saját hangfelvételeket, ún. rádiós felvételeket készítettek. E felvételeket a hangfelvétel előállítója, a rádiótársaság nem hozta kereskedelmi forgalomba, hanem kizárólag a rádiós műsorszórás érdekében hasznosította azokat. Mivel pedig e felvételek nem minősülnek kereskedelmi célból kiadottnak, azok sugárzása után a felhasználó mentesül a díj megfizetése alól.[605]

[604] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 48.
[605] VON LEWINSKI (2008) i.m., p. 213.

A Római Egyezmény általános jelentéstevője a „kereskedelmi forgalom” fogalma kapcsán a forgalomba hozatalt említi,[606] amelyet a Római Egyezmény 3. cikk d) pontja a fizikai példányok értékesítése körében értelmez. Sokáig vitatott volt ugyanakkor az ún. promóciós példányok jogi megítélése. Ezeket a fizikai példányokat jellemzően a hangfelvétel-előállítók juttatták el a rádiókhoz, ingyenesen, abból a célból, hogy a zenei szerkesztők friss megjelenéseiket megismerhessék, azokat adásba szerkeszthessék. A nemzetközi szerződések azonban nem a ténylegesen elért kereskedelmi bevételre, hanem általában a kereskedelmi célú hasznosításra utalnak, amely a közvetett hasznok elérését is átfogja. Ebből egyértelműen megállapítható, hogy nincsen jogi relevanciája a lemez promóciós jellegének, az kereskedelmi forgalomba hozottnak minősül.[607]

A Római Egyezmény szerint azonban azon felvételek sugárzása után, amelyeket fizikai példányon nem, kizárólag valamilyen – nem interaktív jellegű – nyilvánossághoz közvetítés útján tesznek a közönség számára érzékelhetővé, még az említett díjigény sem jár az előadóknak. Miként azonban a lehívásra hozzáférhetővé tételre vonatkozó kizárólagos jog kapcsán korábban jeleztem, a WPPT fontos újdonsága, hogy mindazon rögzített előadást kereskedelmi célból kiadottnak minősít, amelyet lehívásra hozzáférhetővé tettek.

A kereskedelmi célú hangfelvétel fogalma kapcsán ezen a helyen is emlékeztetni kell arra, hogy a Római Egyezmény fogalommeghatározásából[608] következően a „hangfelvétel” kizárólag a hangok rögzítésére vonatkozik, a WPPT értelmező rendelkezése[609] ráadásul kifejezetten kiveszi e körből a filmalkotásban vagy egyéb audiovizuális műben foglalt rögzítési formát is. Mindebből az következik, hogy a filmzenék nyilvánossághoz közvetítése után csak akkor kell a méltányos díjigényt megfizetni, ha e felvételeket nem egy film részeként közvetítik a nyilvánossághoz és azokat a filmtől elkülönítetten is kereskedelmi forgalomba hozták.[610] Mivel azonban a kereskedelmi hangfelvételről készített – nem professzionális célokat szolgáló – másolatok önmagukban jellemzően nem kerülnek kereskedelmi forgalomba, a védelem végső soron olyan műpéldányokra is kiterjed, amelyek maguk nem kerültek soha forgalomba.

[606] ILO-UNESCO-BIRPI (1968) i.m., p. 45.
[607] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 511.
[608] Lásd a Római Egyezmény 3. cikk b) pontját.
[609] Lásd a WPPT 2. cikk b) pontját.
[610] Az audiovizuális médiaszolgáltató programjában szereplő, filmnek nem minősülő műsorszámok jogi minősítése ettől eltér.

A fentiek mellett a Római Egyezmény nem teszi kötelezővé a tagállamok számára, hogy a méltányos díjazáshoz fűződő jogot az előadóművészek számára is biztosítsák. A 12. cikk ugyanis csupán arról rendelkezik, hogy ezt a díjat vagy az előadónak, vagy a hangfelvétel-előállítónak, vagy mindkettejük számára biztosítsák a tagállamok. Tehát az a megoldás is minden tekintetben kompatibilis a Római Egyezménnyel, ha egy tagállam a méltányos díjigényt kizárólag a hangfelvétel-előállító számára biztosítja. Bárhogy is határozza meg a díjazásra jogosult személyét a jogalkotó, ez a díjazás – a felhasználó szemszögéből – egy egyszeri (angol kifejezéssel: „single") díj. Hiába biztosítja tehát a nemzeti jog mindkét jogosult számára a díjigényt, a díj egyszeri jellegéből következően a díjon a két jogosultnak meg kell osztoznia egymással, ezzel korlátozva a műsorsugárzóra háruló adminisztratív és anyagi terheket.[611] Ha a nemzeti jog szerint a díjat mindkét jogosulti csoport számára meg kell fizetni, de annak megosztásáról az érintettek nem tudnak megállapodni, úgy a Római Egyezmény arra is felhatalmazza a tagállamokat, hogy megállapítsák a díj megosztására vonatkozó szabályokat. Ennek kapcsán Claude Masouyé, a Római Egyezményről szóló kommentárjában megjegyzi, hogy az előadóművészi és hangfelvétel-előállítói érdekképviseletek között már a Római Egyezmény elfogadását megelőzően egyetértés alakult ki arról, hogy a díjat fele-fele arányban szükséges felosztani a szomszédos jogi jogosultak között.[612]

A Római Egyezmény 16. cikke azonban még arra is lehetőséget biztosít a tagállamoknak, hogy a 12. cikket egyáltalán ne, vagy csak korlátozások mellett alkalmazzák. Silke von Lewinski álláspontja szerint végső soron a szerzők ellenállása vezetett a jogvédelem ezen rendkívül alacsony szintjéhez, mivel a zeneszerzők attól tartottak, hogy bevételük meg fogja sínyleni az új vagyoni jog bevezetését.[613] Ezt erősíti meg Claude Masouyé is, aki szerint a szerzők egyaránt féltek a műsorsugárzóktól származó jogdíjak csökkenésétől és attól is, hogy a műsorsugárzók általában kevesebb zenét fognak használni, amely szintén negatív módon hatott volna bevételeikre. [614] Miközben a szerzői jogi nemzetközi szerződések általában a minimumszabályozás elvét követik, a most tárgyalt esetben a nemzetközi szerződések végső soron nem határozzák meg a minimálisan elvárt védelmi szintet, amelynek kárvallottjai az előadóművészek és a hangfelvétel-előállítók. Mindehhez képest az alkotók számára már a BUE is széles körben biztosított kizárólagos jogot a nyilvánossághoz közvetítés vonatkozásában, a

[611] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 48. – 12.12. pont.
[612] Uo., p. 49. – 12.14. pont.
[613] VON LEWINSKI (2008), p. 212.
[614] MASOUYÉ (1981) i.m., p. 52. – 12.26. pont.

WCT 8. cikke pedig azt teljesen általánossá tette. A nyers gazdasági érveken kívül más oka nem látszik annak, miért kellene a szerzőknek szélesebb körű jogokat biztosítani, mint az előadóművészeknek.

Míg a TRIPS Egyezmény egyáltalán nem foglalkozik ezzel a rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítésével, a WPPT 15. cikke érdemét tekintve megismétli a Római Egyezmény 12. és 16. cikkét, de bizonyos mértékben túl is lép azokon. A cikkhez fűzött közös nyilatkozat egyértelművé teszi, hogy bár a szerződés szövegezése során a tárgyaló delegációk meg kívánták haladni a Római Egyezmény szabályait, a továbblépés irányában – néhány kivételtől eltekintve – nem alakult ki konszenzus közöttük. A felek végül csak abban tudtak megállapodni, hogy a munkát folytatni kell, erre azonban azóta sem került sor.

A Római Egyezményhez képest a legfontosabb előrelépés az volt, hogy a WPPT 15. cikke egyértelművé teszi, hogy az előadóművésznek és a hangfelvétel-előállítónak is minden körülmények között jár a méltányos díjazás. A tagállamok – szemben a Római Egyezmény e tekintetben sokkal megengedőbb szabályozásával – tehát csak arról határozhatnak, hogy ezt a díjat egyik, másik vagy mindkét jogosult érvényesítheti a felhasználóval szemben, illetve, hogy erre vonatkozó megállapodás hiányában azt miként osszák meg egymás között a jogosultak. Mivel a díjból az előadóművész minden körülmények között részesül, ez a változás nyilvánvalóan jelentősen növelte az előadók jogvédelmének szintjét. Érdekes megemlíteni, hogy a diplomáciai konferencia elé terjesztett alapjavaslat[615] eredetileg külön-külön szabályt tartalmazott volna az előadóművészek és hangfelvétel-előállítók vonatkozásában, ezt utóbb azonban – Ausztria javaslatára[616] – összevonták, ezzel is megerősítve, hogy itt továbbra is egyetlen díjazásról van szó.

A WPPT 15. cikk (1) bekezdése alapján a díjigény a közvetlen nyilvánossághoz közvetítés mellett immár a nyilvánossághoz közvetítés közvetett formájára is kiterjedt. Miként arra Ficsor Mihály felhívta a figyelmet, a WPPT valójában nem hozott létre e tekintetben bővebb védelmet, mint amilyennel az előadóművészek a Római Egyezmény alapján is rendelkeztek már. Ennek oka, hogy míg a Római Egyezmény 12. cikke a hangfelvételek mellett az azokról készített másolatokat is kifejezetten megemlítette, ez utóbbi hivatkozást a WPPT már nem tartalmazta. Ficsor Mihály álláspontja szerint ennek kiváltására került be a későbbi joganyagba a

[615] WIPO (1999) i.m., p. 58.
[616] REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) i.m., p. 390.

„közvetett" nyilvánossághoz közvetítés esete. Bár a közvetettség akár a továbbközvetítés valamelyik esetére is vonatkozhatna, azonban ezt a felhasználást a WPPT 2. cikk f) bekezdése felöleli, ezért ez az értelmezés – Ficsor Mihály szerint – helytelen lenne.[617]

Az előadóművészek vonatkozásában előrelépést jelentett továbbá a WPPT 15. cikk (4) bekezdése is, mely szerint a nyilvánossághoz közvetítés tekintetében kereskedelmi célból kiadott hangfelvételnek kell tekinteni azt a felvételt, amelyet lehívásra hozzáférhetővé tettek. A WIPO ezzel a megoldással kötötte össze a nyilvánossághoz közvetítés hagyományos és újszerű, interaktív jellegű formáit. Ha más miatt nem, leginkább ez utóbbi szabály miatt érthetetlen, hogy a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferencia miért elégedett meg egy díjigénnyel a sugárzás kapcsán, miközben az interaktív felhasználások tekintetében kizárólagos jogot hoztak létre az előadóművészek számára.

Minden bizonnyal részben ez a felismerés vezetett ahhoz, hogy a Pekingi Szerződés 11. cikke a rögzített audiovizuális előadások nem interaktív jellegű nyilvánossághoz közvetítése kapcsán is kizárólagos jogot biztosít az előadóművészek számára. A Pekingi Szerződés rendelkezése abban a tekintetben is túllép a WPPT szabályain, hogy nem teszi a védelem feltételéül a rögzített előadás kereskedelmi célzatú nyilvánosságra hozatalát. A Pekingi Szerződés 11. cikk (2) bekezdése azonban – a Római Egyezmény 16. cikkéhez hasonlóan – részint lehetővé teszi a tagállamok számára, hogy kizárólagos jog helyett csupán díjigényt biztosítsanak az előadóknak, vagy e vagyoni jog hatályát bármilyen más módon korlátozzák, a (3) bekezdés pedig azt, hogy a tagállamok ezt a jogot egyáltalán ne biztosítsák az előadóművészeknek. A Pekingi Szerződést ratifikáló tagállamoknak ezért megkerülhetetlen feladatuk lesz, hogy megfelelően értékeljék az előadóművészek gazdasági természetű érdekeit e vagyoni jog átültetése során.

A közösségi jogba a Bérlet irányelv 8. cikk (2) bekezdése[618] vezette be a kereskedelmi hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése utáni méltányos díjra vonatkozó igényt. Az audiovizuális előadások nyilvánossághoz közvetítését a közösségi jog jelenleg nem

[617] FICSOR (2002) i.m., pp. 636-637.
[618] A Bérlet irányelv 8. cikk (2) bekezdés magyar szövege értelemtorzító fordítási hibát tartalmaz, ezért az elemzés alapjaként az angol szöveget alkalmaztam. („A tagállamok biztosítják azt a jogot, amelynek célja, hogy a felhasználó egy egyszeri méltányos díjat fizessen a hangfelvétel kereskedelmi célú *nyilvánosságra hozatala* [helyesen: nyilvánossághoz közvetítése], illetve e hangfelvétel példányának vezeték nélküli sugárzása vagy egyéb módon a nyilvánossághoz közvetítése esetén, valamint hogy ezen díjat az érintett előadóművészek és hangfelvétel-előállítók között felosszák." – Kiemelés a szerzőtől.)

szabályozza, de ez nem csoda, hiszen az EU – visszatérő ígéretei ellenére[619] – mindmáig nem ratifikálta a Pekingi Szerződést.

A Bérlet irányelv logikája azonos az időben később elfogadott WPPT 15. cikk (2) bekezdésének logikájával, vagyis – ebben a tekintetben túllépve a Római Egyezményen – mind az előadóművész, mind a hangfelvétel-előállító számára kötelezően létrehozza a méltányos díjigényt. Sőt, az uniós tagállamok önállóan a WPPT 15. cikk (3) bekezdése szerinti fenntartások vagy korlátozások lehetőségével sem élhetnek, mivel az EUB a RAAP kontra PPI (C-265/19. számú) ügyben hozott ítélete szerint ilyen fenntartást vagy korlátozást csak az Uniós vezethet be.[620] Tehát miközben a nemzetközi szerződések a kereskedelmi hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése tárgyában széles szabadságot biztosítanak a tagállamoknak abban a kérdésben, hogy azt be kívánják-e vezetni, az EU legalább a kereskedelmi hangfelvételek vonatkozásában kötelezővé teszi a díjigény biztosítását.[621]

Első pillanatra úgy tűnhet, hogy csak pozitív következménnyel járhat az előadóművészek számára az, hogy az uniós jogalkotó nem élt a fenntartások lehetőségével. Ez a döntés azonban végső soron azt az európai előadóknak hátrányos, egyensúlytalan helyzetet is bebetonozta, amely a kölcsönösségre tekintet nélkül biztosítja a vagyoni jogot minden előadóművész számára. Miközben tehát a védelem valamennyi előadóművészt megillet legalább a kereskedelmi hangfelvételek európai nyilvánossághoz közvetítése után, az európai előadásokat ilyen jellegű védelem messze nem mindenhol illeti meg az EGT határain kívül. Ez a probléma nyilvánvalóan megjelenik az amerikai előadók vonatkozásában, hiszen az USA nemzeti joga a hangfelvételek hagyományos nyilvánossághoz közvetítése után nem, csak a webcasting után biztosít vagyoni jogot.[622]

A méltányos díjra vonatkozó igény ugyanakkor továbbra is „egyszeri", vagyis a médiaszolgáltatók felhasználásonként egyetlen díjat kötelesek fizetni a két jogosulti

[619] Lásd például az Európai Unió és az Európai Atomenergia-közösség, és másrészről Nagy-Britannia és Észak-Írország Egyesült Királysága között létrejött Kereskedelmi Együttműködési Megállapodás IP.4. cikk (2) bekezdés a) pontját, amely szerint az EU „minden észszerű erőfeszítést megtesz" a Pekingi Szerződéshez való csatlakozáshoz. (Európai Unió Hivatalos Lapja, L 444, 2020. december 31.)
[620] Lásd a RAAP kontra PPI (C-265/19. számú) ügyben hozott ítélet 71. bekezdését és rendelkező részének 2. pontját. Az említett ítélet következménye az is, hogy nem hozható létre olyan helyzet, amikor a felhasználás után csak a hangfelvétel-előállító részesül díjazásban, annak előadóművésze nem.
[621] FICSOR Mihály: RAAP: the obvious, the missing, the regrettable and the desirable (http://www.copyrightseesaw.net/uploads/raap-v-ppi-what-is-obvious-what-is-not-what-seems-missing.docx; utoljára megtekintve 2022. március 30. napján).
[622] 17 U.S.C. § 114.

csoportnak.[623] Az uniós jog továbbá arról is gondoskodik, hogy az érvényesített díjnak az előadók és kiadók közötti megosztási arányáról elsősorban az érintett jogosultaknak kell megállapodniuk, ilyen megállapodás hiányában rendelkezhet csak a nemzeti jog a megosztási arányról. Ennek kapcsán meg kell említeni, hogy a hangfelvétel-előállítók érdekérvényesítő képessége hagyományosan sokkal erősebb, mint az előadóművészeké, e tekintetben a közösségi jogalkotó tehát némileg magára hagyta az előadóművészeket. Igaz azonban az is, hogy mivel az említett szabály csak a díjak megfizetésére és felosztására vonatkozik, a díj megállapításában a két jogosulti csoport akkor is azonos súllyal vehet részt, ha annak érvényesítését csak az egyik csoport látja el.

Az EUB a díjigény tárgyi hatályával legintenzívebben az Atresmedia kontra AIE (C-147/19.) ügyben foglalkozott, elsősorban az audiovizuális művekben (jellemzően mozifilmeknek) felhasznált hangfelvételekre koncentrálva. Az EUB kiindulópontja az volt, hogy mivel a közösségi jog nem határozza meg a hangfelvétel fogalmát, ezért e tekintetben a Római Egyezmény,[624] illetve a WPPT értelmező rendelkezéseit kell alkalmazni. Az EUB következő lépésben azt állapította meg, hogy a Római Egyezmény 3. cikk b) pontja és a WPPT 2. cikk b) pontja összecsengenek abban a tekintetben, hogy azok a hangfelvétel fogalmába kizárólag az előadás hangjainak rögzítését vonják be, a WPPT ráadásul kifejezetten kizárja az audiovizuális műbe foglalt rögzítési formákat is. Ebből az EUB arra a következtetésre jutott, hogy a filmalkotásba vagy más audiovizuális műbe foglalt hangok nem minősülhetnek hangfelvételnek, hiszen azok nem csak „hallhatóak", vagyis a hangfelvétel elveszíti hangfelvételi minőségét, ha filmalkotásba foglalják.[625] A Bíróság a WPPT 2. cikkéhez fűzött közös nyilatkozatot – logikai hibát vétve – fordítja tartalmilag ellenkezőjére. Az idézett rendelkezés szerint „a hangfelvétel fogalmából nem következik az, hogy a hangfelvételen fennálló jogokat bármilyen módon érintené annak filmalkotásban (…) felhasználása". A WPPT-hez fűzött közös nyilatkozat azt tényleg megállapítja, hogy a filmbe foglalás nem érinti a hangfelvétel ekként történő felhasználását, ebből azonban semmi nem következik a hangfelvétel filmben történő felhasználása tekintetében. A bíróság levezetésével szemben azonban az a helyzet, hogy a WPPT elfogadásakor a tagállamok nem foglaltak állást arról, hogy miként kell értelmezni a filmalkotásokba foglalt hangfelvételek jogi státusát. Az ítélet elemzése

[623] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 324.
[624] A Római Egyezményre való hivatkozás némileg meglepő lehet, hiszen ennek a szerződésnek nem tagja az Európai Unió, igaz a Bérlet irányelv kidolgozásának egyik célja épp az azzal való harmonizáció volt.
[625] C-147/19. számú ítélet 44. pontja

során Ficsor Mihály – a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferencia titkára – is arra jutott, hogy a hangfelvétel filmalkotásba foglalása nem érinti az előadóművészek méltányos díjigényét, mivel a Római Egyezmény 12. és a WPPT 15. cikke szerint a méltányos díjigény a hangfelvétel többszörözésének nyilvánossághoz közvetítése után is megilleti az előadóművészt.[626]

Ennek kapcsán érdekes megjegyezni azt is, hogy a WPPT tárgyalása során az EU delegációjának vezetője Jörg Reinbothe épp azzal érvelt, hogy az audio és audiovizuális előadások védelme tekintetében az EU nem kívánt különbséget tenni.[627] Bárhogy is értelmezzük azonban az EUB ítéletét, az ítélet nem foglalkozik azzal az esettel, amikor a televízióban olyan tartalom kerül bemutatásra (például magazinműsor vagy sportközvetítés), amely nem minősül filmnek.

Az EUB említett döntésének az is fontos eleme, hogy azért nincs szükség a méltányos díjigény kiterjesztésére a filmekre, mivel ilyen esetben a filmelőállító és a hangfelvétel-előállító közötti – a hangfelvétel filmbe foglalására irányuló – szerződés megfelelő garanciát jelent a szomszédos jogi igények érvényesítésére.[628] Csakhogy ezek a szerződések jellemzően a hangfelvétel-előállítók és a filmelőállítók között jönnek létre, hiszen a hangfelvétel-előállítók – erős tárgyalási pozíciójukkal élve – jellemzően teljes jogátruházást követelnek meg az előadóktól. Másként kifejezve az előadóművészek ezen az úton jellemzően nem, vagy csak elenyésző, méltányosnak nem tekinthető díjazáshoz juthatnak csupán. Másrészt pedig ilyen szerződések nem is jönnek létre akkor, amikor videoklipek készülnek, hiszen ezek képi anyagának jogosultja minden esetben megegyezik a hangsáv jogosultjával. Ezekben az esetekben tehát fogalmilag nincsen olyan szerződéses elem, amely legalább kerülőúton biztosítaná a szomszédos jogi jogosultak érdekeit.

Az EUB álláspontja szerint a „méltányos díjigény” koncepcióját a közösség valamennyi tagállamában azonos módon kell értelmezni.[629] Mindeközben az Európai Bíróság SENA kontra NOS (C-245/00) ügyben, illetve a Lagardère kontra GVL (C-192/04 számú) ügyben hozott ítéletei szerint a közösségi jog nem határozza meg a méltányos díj mértékének megállapítási

[626] FICSOR Mihály: *Comments on Atresmedia – what rights of performers are, or are not, applicable in case of embodiment of phonograms in audiovisual works*, 2022, (http://www.copyrightseesaw.net/uploads/m-comments-on-atresmedia.docx; utoljára megtekintve 2022. július 8. napján) pp. 5-7.
[627] WIPO (1999) i.m., p. 700.
[628] Lásd a C-147/19. számú ítélet 25. és 55. bekezdését.
[629] Lásd a C-245/00. számú ítélet 22. és 24. bekezdését, továbbá az ítélet rendelkező részének 1. pontját.

módszertanát. Mivel a méltányos díjigényt a nemzetközi szerződések sem határozzák meg, erről a tagállamoknak kell döntést hozniuk.[630] A tagállamokat e körben köti ugyanakkor a Bérlet irányelv (7) preambulumbekezdése, amely szerint az irányelv célja az volt, hogy az előadóművészi tevékenység biztosítása érdekében megfelelő jövedelmet biztosítson az előadóknak. Az EUB SENA kontra NOS ítélete azt is rögzíti, hogy az Európai Bizottság véleménye szerint a díj meghatározásakor elsősorban a felhasználás (a nyilvánossághoz közvetítés) kereskedelmi értékét kell figyelembe venni.[631] Ezt követően nem meglepő, hogy az EUB[632] a közösségi jognak megfelelőnek ítéli azt a Hollandiában alkalmazott módszert is, amely a díj megállapítása során egyebek mellett a sugárzás időbeliségét, az elért nyilvánosság méretét, illetve a zeneszerzők számára megfizetett díjak összegét vette alapul a méltányos díjazás megállapítása során.[633]

Fontos azonban azt is kiemelni, hogy a bérlet irányelv csak minimumszabályokat rögzít, vagyis a tagállamok az irányelvnél bővebben is meghatározhatják a védett előadások körét, illetve a jog természetét is. A magasabb szintű védelem lehetőségével számos tagállam élt is, amelyek díjigény helyett kizárólagos jogot hoztak létre a rögzített előadás nyilvánossághoz közvetítése tekintetében az előadóművésznek. Igaz, a legtöbb esetben a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételekre vonatkozó jogot az említett nemzeti jogok utóbb törvényi engedéllyel vagy más megoldással a díjigény szintjére korlátozzák. Ilyen nemzeti jog érvényesül például Belgiumban, [634] Bulgáriában, [635] Horvátországban, [636] Csehországban, [637] Dániában, [638] Finnországban[639] vagy Litvániában[640]. Az említett nemzeti jogok abban is közösek, hogy a kizárólagos jogot nem korlátozzák a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételekre, hanem

[630] Lásd a C-245/00. számú ítélet 25. és 32. bekezdése, továbbá C-192/04. számú ítélet 48. bekezdését.
[631] Lásd a C-245/00. számú ítélet 34. és 37. bekezdéseit.
[632] Az Európai Bíróság az SCF kontra Del Corso (C-135/10. számú) ügyben hozott ítéletében egészen másra jutott. Ez utóbbi ítéletet rendkívül sok megalapozott bírálat érte, elsősorban azért, mert egyrészt a nyilvánossághoz közvetítés Bérlet irányelv és Infosoc irányelv szerinti fogalmát különbözőnek tekintette, másrészt pedig a nyilvánosság fogalmából kizárta a szomszédos jogi jogosultak vonatkozásában, ha a megcélzott közönség köre „megszilárdult" és jelentéktelen volt, feltéve a zene nem járult hozzá a felhasználást megvalósító vállalkozás forgalmának fellendítéséhez. A Del Corso ügyben tehát az Európai Bíróság egy összetett feltételrendszer valamennyi elemének teljesülése esetén vonta meg a méltányos díjigényt a szomszédos jogi jogosultaktól. Jelentős mértékben korrigálta ezt az ítéletet az Európai Bíróság a Reha Training kontra GEMA (C-117/15. számú) ügyben, megállapítva, hogy a hangfelvételek idősek otthonában történő érzékelhetővé tétele után is megilleti a szomszédos jogi jogosultakat a méltányos díjigény.
[633] C-245/00. számú ítélet rendelkező részének 2. bekezdése.
[634] Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art 35 és 42.
[635] Law on the Copyright and Related Rights, Art 76(2) és 77.
[636] Copyright and Related Rights Act, Art125(4) és 127.
[637] Copyright Act, Art 71(2) g) és 72.
[638] Act on Copyright, Art65(2) és 68.
[639] Copyright Act, Art45(2) és 47.
[640] Law on Copyright and Related Rights, Art 53(1), (5)-(7).

valamennyi rögzített előadásra biztosítják, tehát a kereskedelmi forgalomba nem hozott hangfelvételeken túl az audiovizuális előadásokra is. Az irányelv szerinti minimumszabályokon az a Németország[641] és Spanyolország[642] is túllép, amelyek kizárólagos jogot ugyan nem, díjigényt azonban valamennyi rögzített előadás tekintetében biztosítanak, ideértve az audiovizuális előadásokat is.

Az EU-s tagállamok közül csupán néhány állt meg a vagyoni jogok kötelezően bevezetendő szintjén. Ilyen ország Magyarország mellett például Írország,[643] Lettország,[644] Málta[645] vagy Szlovákia.[646]

A nyilvánossághoz közvetítés hagyományos és interaktív formája közötti kontúros határvonal az uniós jogban elhalványodott akkor, amikor a SatCab II. irányelv[647] 3. cikke bevezette a kiegészítő online szolgáltatás fogalmát. A kiegészítő online szolgáltatások fogalmát ugyanis részint a felhasználás interaktív módja, másrészt a nyilvánossághoz közvetített műsorok jellege alapján kell meghatározni. A SatCab II. irányelv 3. cikk (1) bekezdése szerint a lehívásra hozzáférhetővé tett előadóművészi teljesítmények tartoznak ebbe a körbe, amelyek egy rádió-, illetve aktuális témáról szóló vagy teljes mértékben a televízió által finanszírozott televízióműsorhoz kapcsolódnak, nem ideértve a sportműsorokat. Az újonnan nevesített felhasználás tehát minden esetben a hagyományos nyilvánossághoz közvetítéshez kapcsolódik, azonban a felhasználás módja lehívásos jellegű. Az irányelv e felhasználásra azt a jogi fikciót vezeti be, mely szerint a felhasználásra kizárólag abban a tagállamban kerül sor, ahol a műsorszolgáltató elsődleges telephelye[648] található.

A magyar jogalkotó a rögzített előadás nyilvánossághoz közvetítésére vonatkozó vagyoni jogot a Római Egyezmény implementálásával vezette be, 1994-ben.[649] Ebből következően a régi Szjt. 50/C. §-a a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése vonatkozásában állapította csak meg a díjigényt, igaz, ezt mind az előadóművészek, mind a

[641] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 78(2)-(3).
[642] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art 108(4)-(5).
[643] Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 208.
[644] Copyright Law, Art 52(1).
[645] Copyright Act of 2000 Art 19.
[646] Copyright Act, Art 65.
[647] A műsorszolgáltató szervezetek egyes online közvetítéseire, valamint televíziós és rádiós műsorok továbbközvetítésére alkalmazandó szerzői jogok és szerzői joggal szomszédos jogok gyakorlására vonatkozó szabályok megállapításáról, valamint a 93/83/EGK tanácsi irányelv módosításáról szóló 2019/789/EU irányelv.
[648] Az irányelv (12) preambulum bekezdése az elsődleges telephely fogalmát az elsődleges székhellyel azonosítja.
[649] Az egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi jogszabályok módosításáról szóló 1994. évi VII. törvény.

hangfelvétel-előállítók tekintetében megtette. A régi Szjt. abban is követte a Római Egyezményt, hogy a díjigényt kizárólag a hangfelvételek közvetlen nyilvánossághoz közvetítése tekintetében rendelte megfizetni. A díjigény érvényesítése tekintetében a régi Szjt. kötelező közös jogkezelést rendelt el. Ez nem meglepő, a régi Szjt. valamennyi díjigény esetében ezt a módozatot választotta.[650]

Az új Szjt. 77. §-a e szabályokat csak annyiban módosította, amennyire a WPPT szabályainak való megfelelés érdekében az elkerülhetetlen volt, majd az uniós csatlakozással egyidőben alakult ki a jogszabály ma is hatályos szövege. Ennek megfelelően az Szjt. szövegéből 1999-ben kikerült a nyilvánossághoz közvetítés közvetlenségére utaló szűkítés, így az már a nyilvánossághoz közvetítés közvetett formáira is kiterjed. Fontos változás, hogy a WPPT-nek való megfelelés érdekében az Szjt. 77. § (2) bekezdése rendelkezik arról is, hogy kereskedelmi célból kiadott hangfelvételnek kell tekinteni azokat a hangfelvételeket is, amelyeket lehívásra hozzáférhetővé tétellel nyilvánosságra hoztak. Ez utóbbi tekintetében azonban kiemelendő, hogy az Szjt. e tekintetben azt a hozzáférhetővé tételt értékeli csak, amelyet legalább szomszédos jogi jogosultak szempontjából a megfelelő engedélyek birtokában végeztek, ez egyértelműen következik az Szjt. 73. § (1) bekezdés e) pontjára és 76. § (1) bekezdés c) pontjára való hivatkozásból. Másként kifejezve, a megfelelő szomszédos jogi engedélyek nélkül lehívásra hozzáférhetővé tett hangfelvétel nem minősül kereskedelmi célból kiadottnak.

Az Szjt. azonban ezzel együtt is csak a kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel nyilvánossághoz közvetítése tekintetében biztosítja a díjigényt. Ez a megközelítés mostanra teljesen anakronisztikussá vált, hiszen szinte a teljes világrepertoárt hozzáférhetővé tevő zenei streaming szolgáltatások időszakában gyakorlatilag nem létezik olyan hangfelvétel, amelyet ne kellene kereskedelmi célból forgalomba hozottnak tekinteni. A jogszabályban azonban még mindig létező szűkítés miatt a felhasználónak és a jogosultaknak folyamatos adminisztrációs költséget jelent a kereskedelmi jelleg vizsgálata és értékelése.

[650] A kötelező közös jogkezelés intézményét az elmúlt tíz évben az ún. könyvtárzenék (angol kifejezéssel: library music), illetve használati zenék (angol kifejezéssel: production music) előállítói támadták Magyarországon. Az elsősorban az angolszász piacon meghonosodott piaci megoldás szerint a hangfelvétel-előállító meghatározott célra (például nyilvános előadás vagy televízióműsorokban történő felhasználásra) készíttet hangfelvételeket előadók zárt csoportjával oly módon, hogy a velük kötött felhasználási szerződés egyösszegű díj megfizetése ellenében valamennyi vagyoni jogot átruházza az előállítóra. Ezek a szerződések tehát az ún. buy-out modellt követik, amelyek teljes jogfosztást eredményeznek az előadóművészek oldalán. Egyes nemzeti jogokban ez az átruházás a hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítésére is kiterjedhet, a magyar jog szerint e jogokat a vagyoni jogok átruházását követően is az előadó gyakorolhatja, közös jogkezelés keretei között. A szomszédos jogi jogkezelés kötelező jellegét megerősítette például a Fővárosi Ítélőtábla a BDT2016. 3524 számon publikált ítéletében is (Fővárosi Ítélőtábla Pf. 20.871/2015/5).

A hangfelvétel „kereskedelmi jellegével” a Szerzői Jogi Szakértő Testület is foglalkozott már az SZJSZT-09/14. számú szakvéleményében. Az SZJSZT a hivatkozott szakvéleményében akként foglalt állást, hogy a kereskedelmi jelleg tekintetében a kiadásnak van döntő jelentősége. Miként az SZJSZT rögzíti, a „kiadással az adott hangfelvétel minden példánya, a további felhasználás módjától függetlenül kereskedelmi célból már kiadott hangfelvétel példányának minősül. A nemzetközi szerződésekben foglalt meghatározások nem engednek olyan értelmezést, hogy az egyszer már kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel egyes példányai mégse minősülnének kereskedelmi célból kiadott hangfelvételnek.” [651] A hivatkozott szakvélemény azt is kimondja, hogy kereskedelmi célból kiadottnak kell tekinteni azokat a felvételeket is, amelyeket az előadóművészek, illetve a hangfelvétel-előállító egy háttérzene szolgáltató számára átad abból a célból, hogy azt „speciális berendezések útján az áruházak közönséghez közvetítsék”.[652]

Az Szjt. 77. §-a a Római Egyezmény logikáját követve a nyilvánossághoz közvetítés mellett a nyilvános előadást is átfogja. Mivel azonban az Szjt. rendszerében mindkét felhasználást nevesítette a jogalkotó, ezért az Szjt. 77. § (2) bekezdésében a nyilvános előadásra külön utalást kellett elhelyezni. Ez a megoldás több szempontból is kritika tárgya lehet. A legfontosabb kifogás az lehet, hogy a Római Egyezmény rendszerén belül a két fogalmi kör közös szabályozás tárgya, amit nem válthat ki az Szjt. egyetlen olyan rendelkezése, amely egy meghatározott, szűk felhasználásra vonatkozik csak. A nyilvánossághoz közvetítési szabályok ugyanis nem csak a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek felhasználása esetén fogják át a nyilvános előadást, hanem például a rögzítetlen előadások nyilvánossághoz közvetítése esetén is. Erre az igényre azonban a magyar jogalkotó semmilyen módon nem reagált. Másrészt az Szjt. 77. §-ának kodifikációs megoldása jól demonstrálja, milyen mostohán bánik a magyar jogalkotó a szomszédos jogi nyilvánossághoz közvetítéssel általában. A szigetszerűen elhelyezett szabályok gyakorlatilag semmilyen rendszerbe nem állnak össze, a szerzői fejezetekre történő utalások egymásba ágyazása pedig sok esetben lehetetlenné teszi a jogalkotó szándék feltárását.

[651] https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2014_09.pdf (Utoljára megtekintve 2022. február 7. napján), p. 19.
[652] Lásd a SZJSZT-09/14. számú szakvéleményét, p. 15.

A kereskedelmi hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítése után fizetendő méltányos díjigény megosztása tárgyában Magyarországon 1994. október 12. napján jött létre megállapodás az előadóművészek és a hangfelvétel-előállítók képviseletei között. A megállapodást egyrészről az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület jogelődje, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége, másrészt pedig a Magyar Hangfelvétel-kiadók Szövetsége Közös Jogkezelő Egyesület (akkori nevén Magyar Hanglemezkiadók Szövetsége) írta alá. A megállapodás minden tekintetben követte azt a nemzetközi standardot, amely szerint az előadóművészek és a hangfelvétel-előállítók a díjat közösen érvényesítik, a beszedett díjat pedig fele-fele arányban osztják meg egymás között.

A gyakorlatban viszonylag sok értelmezési nehézséget okoz a nyilvánossághoz közvetítés hagyományos és interaktív formáinak elhatárolása. A két jogintézmény szétválasztásának jelentőségét ezúttal is az adja meg, hogy míg az interaktív nyilvánossághoz közvetítés az engedélyezési jogok körébe tartozik, addig a kereskedelmi hangfelvételek nem interaktív nyilvánossághoz közvetítése esetén az előadóművészeket csupán méltányos díjigény illeti meg, amely ráadásul a hangfelvétel-előállítókkal közösen gyakorolható. Bár mindkét felhasználás esetén közös jogkezelés érvényesül Magyarországon az előadóművészek vonatkozásában, a közös jogkezelés megvalósítási formája eltér egymástól. Míg ugyanis a lehívásra hozzáférhetővé tétel esetén a közös jogkezelés előírt jellegű, kilépést engedő, a méltányos díjigény esetén az kötelező. Ráadásul a hangfelvétel-előállítók csak a hagyományos nyilvánossághoz közvetítés esetén fizetendő méltányos díjigényt kezelik – kötelező jellegű – közös jogkezelésben, az interaktív felhasználások az egyéni joggyakorlás körébe tartoznak.[653]

A két különböző felhasználási mód közötti gyakorlati elválasztás az ún. near-on-demand szolgáltatások esetén jelent nehézséget.[654] Ilyen akkor valósul meg, amikor a közönség tagjai valamilyen módon befolyásolhatják ugyan a nyilvánossághoz közvetített hangfelvételek jellegét, esetleg sorrendjét, azonban a szerkesztés végső soron a felhasználó kezében marad. Amint lehetőség nyílik egy-egy konkrét hangfelvétel kiválasztására, úgy a felhasználást lehívásra hozzáférhetővé tételnek kell tekinteni. Mivel azonban az interaktív felhasználások technikája, megvalósítása – szemben a rádiós műsorszolgáltatás évtizedek óta változatlan

[653] Ezt az általános elvet színesíti az a CDSM irányelv 8. cikke által bevezetett különös szabályrendszer, amely a kereskedelmi forgalomban nem kapható felvételek kulturális örökségvédelmi intézmények által megvalósított nyilvánossághoz közvetítés engedélyezését – nem kötelező – közös jogkezelés körébe helyezi. Az említett szabályt az Szjt. 41/M. §-a implementálja a magyar jogba.
[654] LINDNER (2019) i.m., p. 31.

jellegével – folyamatosan változik, sok esetben nem lehet megkövesedett megoldásokról, jogi minősítésekről beszélni. Bárhol legyen is azonban a két felhasználás határvonala, azok elválaszthatatlanul érintkeznek egymással, ekként pedig ahol az egyik véget ér, ott elkezdődik a másik.[655]

3.8. Előadások továbbközvetítése

A televíziós műsorok továbbközvetítése a múlt század negyvenes éveiben kezdett el terjedni, előbb az Amerikai Egyesült Államokban, majd a világ többi részén. A technológia kifejlesztésének eredeti célja az volt, hogy azokon a területeken is biztosítsa a földfelszíni terjesztésű televízióadások vételének lehetőségét, ahol a domborzati viszonyok miatt az egyébként nem volt megoldható. A helyzet kezelése érdekében a vételt biztosító antennát a közeli hegycsúcsok tetején állították fel, majd onnan a jelet vezetékek segítségével továbbították a hegyek által leárnyékolt, mélyebben fekvő háztartásokba.[656] Később ez a technológia szolgált arra is, hogy a műholdas terjesztésű adások – önálló parabolaantenna üzemeltetése nélkül, vagyis olcsóbban – foghatóak legyenek a háztartásokban. Az USA-ban 1982-ben már 22 millió háztartást értek el a kábelhálózatok, 1984-re pedig már 30 millió 80 millió nézőt.[657] Csak Magyarországon a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság adatai szerint 2021 augusztusában több mint 3,6 millió aktív kábeltelevíziós előfizetés volt, miközben az országban csak alig valamivel több, mint négymillió háztartás található.[658]

Miként azt korábban már részletesen kifejtettem a nemzetközi szerződések nem hoztak létre általános nyilvánossághoz közvetítési jogot az előadóművészek számára. Annak ellenére sem, hogy a WIPO és az ILO, majd később az UNESCO már 1975-ben megkezdte azt a munkát, amelynek célja – egyebek mellett – a kábeles továbbközvetítésre vonatkozó szomszédos jogi szabályok elfogadása volt.[659] Az ugyan gyorsan világossá vált, hogy irreális várakozás volt nemzetközi szerződést várni e tárgykörben, a WIPO és az UNESCO azonban 1981-ben olyan

---

[655] SHAPIRO (2019) i.m., p. 52.
[656] BÉKÉS Imre: *A kábeltelevíziótól a műholdas műsorszórásig*, kiadatlan kézirat a jelen disszertáció szerzőjének tulajdonában, 1985, p. 3.
[657] Uo., p. 7.
[658] A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság televíziós gyorsjelentése (2021. augusztus; https://nmhh.hu/dokumentum/224300/tvgyorsjelentes_2021_augusztus_hu.pdf; utoljára megtekintve 2022. július 5. napján).
[659] Annotated principles of protection of authors, performers, producers of phonograms and broadcasting organizations in connection with distribution by cable, In Copyright (Monthly Review of the WIPO, 1984/4, 1984. április, p. 132.

modell rendelkezéseket dolgozott ki a helyzet rendezésére, amely az előadók számára – a Római Egyezmény 12. cikkével analóg – méltányos díjazást irányzott elő.[660] Ráadásul ez a tervezett méltányos díjazás független volt attól is, hogy a továbbközvetített előadás élő vagy rögzített volt.[661]

Általános nyilvánossághoz közvetítési jogot az uniós jog sem hozott létre az előadóművészek számára. Ezzel együtt a szomszédos jogi nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó első szabályozási elemek már a szerzői jogi harmonizáció korai szakaszában, a SatCab I. irányelvben is megjelentek. Emlékeztetőül érdemes megemlíteni, hogy a szerzők számára a nemzetközi szerződések szintjén – a korábbi szabályozáson túllépve – a WCT 8. cikke, a közösségi jog szintjén pedig az Infosoc irányelv 3. cikk (1) bekezdése tette általánossá a nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó kizárólagos jogot. Ezt a kiegyensúlyozatlanságot korrigálja némileg az uniós jog.

A SatCab I. irányelv 4. cikke a műholdas nyilvánossághoz közvetítése vonatkozásában is rendeli alkalmazni a Bérlet irányelv 6. (rögzítés), 7. (többszörözés), 8. (nem rögzített előadás nyilvánossághoz közvetítése) és 10. (korlátozások és kivételek) cikkeit. A műholdas nyilvánossághoz közvetítés fogalmát a SatCab I. irányelv 1. cikk (2) bekezdés a) pontja akként határozza meg, mint az a „cselekmény, amikor a műsorsugárzó szervezet ellenőrzése és felelőssége mellett a nyilvánosság általi vételre szánt műsorhordozó jeleket a műhold felé, majd onnan a Föld felé vezető megszakítatlan közvetítési láncba juttatják”.

Ahogy az idézett rendelkezések tárgyából is látható, a műholdas nyilvánossághoz közvetítés tekintetében a SatCab I. irányelv nem hozott létre új vagyoni jogot, annak határait sem bővítette érdemben. A Bérlet irányelv szabályaira való hivatkozásnak valójában elsősorban történelmi oka van, a szomszédos jogi rendelkezéseket eredetileg ugyanis a SatCab I. irányelvben tervezte a jogalkotó elhelyezni, utóbb azonban a korábban elfogadott Bérlet irányelvbe kerültek azok.[662] Ezt a deklaratív jelleget erősíti az is, hogy a SatCab I. irányelvben hivatkozott felhasználások közül a rögzítés és többszörözés még csak nem is releváns a továbbközvetítés vonatkozásában. A műholdas felhasználások tekintetében két érdemi rendelkezés ezzel együtt is van az irányelvben. Az első ilyen elem a SatCab I. irányelv 4. cikk (2) bekezdése, amely szerint a

[660] Uo. 114. bekezdés, p. 158.
[661] Uo. 116. bekezdés, p. 158.
[662] WALTER – VON LEWINSKI (2010) i.m., p. 433.

műholdas nyilvánossághoz közvetítést a Bérlet irányelv „vezeték nélküli sugárzás" fogalmába kell érteni, a sugárzás tárgyi hatálya tehát e tekintetben némileg bővült. A másik érdemi rendelkezés a SatCab I. irányelv 1. cikk (2) bekezdés b) pontja, amely szerint az előadóművészekre is érvényesíti azt a jogi fikciót, amely szerint a felhasználásra csak „abban a tagállamban kerül sor, ahol a műsorsugárzó szervezet ellenőrzése és felelőssége mellett a műsorhordozó jeleket a műhold felé, majd onnan a Föld felé vezető megszakítatlan közvetítési láncba juttatják".

Az előadóművészek szempontjából azonban az előzőnél nagyobb jelentősége van a SatCab I. irányelv 8. cikk (1) bekezdésének. A hivatkozott rendelkezés szerint a „tagállamok biztosítják, hogy a más tagállamokból származó műsorok területükön történő vezetékes továbbközvetítése esetén az irányadó (…) szomszédos jogokat tiszteletben tartják, és hogy az ilyen továbbközvetítés a (…) szomszédos jogi jogosultak, valamint a kábelszervezetek közötti egyéni vagy kollektív szerződés alapján valósul meg." A SatCab I. irányelv 1. cikk (3) bekezdése alapján világos, hogy csak a határon átnyúló továbbközvetítésre vonatkozik ez a szabály, annak valós jogi tartalma ugyanakkor legalábbis zavaros.

A jogalkotó ugyanis a hivatkozott szabály első tagmondatával valójában csak azt erősítette meg, hogy a nemzeti jog vonatkozó rendelkezéseit olyan esetben is figyelembe kell venni, amikor a kábeles továbbközvetítés a nemzeti határokon átlép. Egy ilyen rendelkezés – dogmatikai szempontból – felesleges.[663] Ez a szabály azonban annak ellenére hivatkozik kifejezetten a szomszédos jogi jogosultakra, hogy sem a nemzetközi szerződések, sem az ekkor már hatályos irányelvek nem tartalmaztak olyan vagyoni jogot, amely e felhasználásra is kiterjedt volna. Igaz, a tagállamok egy része már akkor is a nemzetközi szerződések által meghatározott minimumszabályokon felüli védelmet biztosított az előadóművészeknek. Esetükben természetesen e szabályok betartása akkor is magától értetődő lett volna, ha ezt nem erősíti meg a közösségi jogalkotó. Figyelembe kell ugyanakkor venni a 8. cikk (1) bekezdés második tagmondatát is, amely arról rendelkezik, hogy „továbbközvetítés a (…) szomszédos jogi jogosultak, valamint a kábelszervezetek közötti egyéni vagy kollektív szerződés alapján valósul meg." A jogalkotó itt tartalmilag egy kizárólagos engedélyezési jogot írt körbe anélkül, hogy a kizárólagos jogot kifejezett rendelkezéssel kimondta volna, és mindezt a szomszédos jogi jogosultakra is vonatkoztatta.

[663] Ehhez hasonló megoldást láthatunk a tartalommegosztó szolgáltatások esetén a CDSM irányelvben is.

Ezt az értelmezést támasztja alá a SatCab I. irányelv 9. cikk (1) bekezdése is, amely a szerzői és szomszédos jogi jogosultak vonatkozásában is közös jogkezelésbe rendeli a továbbközvetítés engedélyezésére vagy az engedély megtagadására vonatkozó jogot. A két szabály egymás mellett nem értelmezhető másként, mint hogy a közösségi jogalkotó tartalmilag engedélyezési jogot kívánt létrehozni a határon átnyúló továbbközvetítésre. Mivel az említett szabályok – szemben a műholdra vonatkozó rendelkezésekkel – részint nem utalnak vissza a Bérlet irányelvre, másrészt pedig semmilyen értelemszűkítő fordulatot nem tartalmaz ez a rejtetten létrehozott engedélyezési jog, az szükségszerűen átfogja az élő és rögzített előadásokat, másrészt pedig az audio- és audiovizuális előadásokat is.

A SatCab I. irányelv 9. cikk (1) bekezdéséből következően a nyilvánosság általi vételre szánt televíziós vagy rádiós műsor vezetékes vagy vezeték nélküli – ideértve a műholdas közvetítést is – eredeti közvetítésének egyidejű, változatlan és teljes továbbközvetítése esetén kötelező közös jogkezelést rendel alkalmazni. Kivételként a műsorsugárzó szervezeteket határozza meg a 10. cikk, ekként a 8. cikk (1) bekezdés második tagmondatában megjelenő „egyéni szerződés” fordulat a műsorsugárzókra, míg a „kollektív szerződés” fordulat valamennyi más jogosultra, így a szerzőkre, az előadóművészekre, a hangfelvétel-előállítókra és a film-előállítókra is kiterjed.

A továbbközvetítésre vonatkozó vagyoni jog még ebben a rejtetten létrehozott formában is a továbbközvetítés csak azon formájára terjed ki, amelyre az eredeti nyilvánossághoz közvetítéssel egyidejűleg kerül sor. E fordulatból következik, hogy a vagyoni jog csak akkor illeti meg az előadóművészt a továbbközvetítés tekintetében, ha a műsornak volt egy nyilvános vételre szánt közvetítése is. Maga a „továbbközvetítés” fordulat is arra utal, hogy ez a felhasználás másodlagos, kiegészítő jellegű, amely mindig egy elsődleges nyilvánossághoz közvetítéshez kapcsolódik. A SatCab I. irányelv elfogadásakor ugyanakkor ez a megközelítés nem jelentett érdemi szűkítést, mivel a televíziós- és rádiós műsorok túlnyomó része szabadon fogható – angol fordulattal élve free-to-air (FTA) – módon is közvetítésre került. Ez a helyzet azonban piaci okok miatt alapvetően változott az ezredforduló után, amikor a televíziós csatornák túlnyomó többsége már csak kábelhálózatok útján volt elérhető.

Sokáig vitatott volt ugyanakkor, hogy a kódoltan eredeztetett adások nyilvánossághoz közvetítés folyamatában érintett két szereplő, egyrészt az eredeti rádió-, illetve

televíziószervezet, másrészt pedig a kábelszolgáltató közül mely szervezet valósítja meg a nyilvánossághoz közvetítést. A kérdés jogi értelemben arra irányult, hogy a jogszerű felhasználáshoz szükséges engedélyeket mely szereplőnek kell beszereznie, illetve ennek következtében mely szereplőnek kell megfizetnie a jogdíjakat. Az Európai Bíróság SBS kontra SABAM (C-325/14. számú) ügyben hozott ítélete szerint nem valósítja meg az eredeti televíziószervezet a kódoltan eredeztetett műsorok nyilvánossághoz közvetítését, ha e jeleket a nyilvánosságot elérő szervezetek a megtekintés lehetőségének biztosítása érdekében közvetítik a nyilvánossághoz, feltéve, hogy tevékenységük nem tekinthető egyszerű technikai megoldásnak.[664] Ebből következően a folyamat egyetlen nyilvánossághoz közvetítést jelent, amelyet a két szereplő együttesen valósít meg.

Erre a helyzetre reagált az uniós jogalkotó akkor, amikor 2019-ben elfogadta SatCab II. irányelvet, amelynek legfontosabb újítása az ún. „közvetlen betáplálás" fogalmának bevezetése volt. Az említett irányelv 2. cikk 4. pontja szerint közvetlen betáplálás egy olyan műszaki eljárás, amelynek során a műsorszolgáltató szervezet olyan módon közvetíti műsorhordozó jeleit a műsorszolgáltató szervezetektől eltérő szervezetek számára, hogy e közvetítés során a műsorhordozó jelek a nyilvánosság számára nem hozzáférhetőek. A közvetlen betáplálás fogalma tehát lényegében a korábbi kódolt adások helyébe lépett. A SatCab II. irányelv 8. cikk (1) bekezdése a már hivatkozott bírósági ítélettel összhangban állapítja meg, hogy közvetlen betáplálás esetén „csak egyetlen nyilvánossághoz közvetítés történik, amelyben mind a műsorszolgáltató, mind pedig a jelek elosztója részt vesz és ehhez engedélyt kell szerezniük a jogosultaktól".

A SatCab II. irányelv ugyanakkor a Műhold irányelvhez hasonlóan nem mondja ki kifejezett rendelkezéssel a szomszédos jogi jogosultak nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó engedélyezési jogát. Az uniós jogalkotó célja azonban enélkül is levezethető, a SatCab II. irányelv 8. cikk (1) bekezdése ugyanis akként értelmezendő, mint amellyel a szerzők mellett az előadóművészek számára is kizárólagos jogot kívántak biztosítani. Ezt az értelmezést támasztja alá a hivatkozott normaszöveg első mondatának vége („*...és ehhez engedélyt kell szerezniük a jogosultaktól*."), illetve az ehhez tartozó (20) preambulum bekezdés is („*...mind a jelek elosztóinak engedélyt kell szerezniük a jogosultaktól az egyetlen nyilvánossághoz közvetítési cselekményhez való saját hozzájárulásukhoz*"). Bár elméletileg akár olyan – helytelen –

[664] Lásd SBS kontra SABAM (C-325/14. számú) ügyben hozott ítélet rendelkező részét.

értelmezés is elképzelhető lenne, amely szerint a „jogosultak” fordulat csak az általános nyilvánossághoz közvetítési joggal rendelkezőket fedné le, mivel azonban ilyen jogosultsággal csak az alkotók rendelkeznek, ezért a többesszám alkalmazása („jogosultak”) ezt kizárja. Kiemelendő az is, hogy míg a SatCab I. irányelv a továbbközvetítés esetében kötelező közös jogkezelést ír elő, addig a SatCab II. irányelv 8. cikk (2) bekezdése a kötelező közös jogkezelés bevezetését csupán lehetővé teszi a tagállamok számára.

A magyar jogban továbbközvetítésre vonatkozó előadóművészi jog 1983. január elsején jelent meg, a régi Szjt.-hez kiadott végrehajtási rendelet módosításával.[665] E szabály kimondta, hogy a „rádió vagy a televízió műsorában sugárzott műveknek az eredetihez képest más szervezet közbeiktatásával, vezeték útján vagy egyéb módon történő egyidejű nyilvános átvitele” után fizetett díjból „az előadóművészek is részesülnek”, melyet a díj érvényesítésére jogosult Szerzői Jogvédő Hivatal a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége részére kell, hogy átadja. E szabályt emelte a törvény szintjére a régi Szjt. Római Egyezményt implementáló novellája, és ugyancsak ezt a modellt vette át az új Szjt. 28. § (2) bekezdése.

A hatályos szabályozás egy rendszertanilag erősen kifogásolható megoldást tükröz, melyből az előadóművészi jog természete csak körülményesen olvasható ki. Miközben ugyanis a szerzők esetén a továbbközvetítés – mint a nyilvánossághoz közvetítés alesete – egyértelműen a kizárólagos jogok körébe tartozik, az előadóművészek esetén sem a díjigény, sem a kizárólagos jog nem kerül megemlítésre, csupán az a tény, hogy a beszedett díj bizonyos része az előadóművészeket illeti meg. Figyelembe véve azt a tényt, hogy az Szjt. szerkezetéből következően az előadóművészeket csak azon jogok illetik meg, amelyekről a jogalkotó kifejezetten rendelkezett, arra lehet következtetni, hogy ezt a jogot a jogalkotó nem kizárólagos jogként kívánta meghatározni. Ez ugyanakkor ellentmond az elemzett irányelveknek, melyből az következik, hogy a továbbközvetítés tekintetében kizárólagos jogot kell létrehoznia a jogalkotónak.

[665] A szerzői jogról szóló 1969. évi III. törvény végrehajtása tárgyában kiadott 9/1969. (XII. 29.) MM rendelet kiegészítéséről szóló 15/1982. (XI. 20.) MM rendelet 2. §-ával módosított 19. § (4) bekezdése. A gyakorlatban a kábeles díj megfizetését csak azt követően kezdték meg a kábelszervezetek, hogy a művelődési miniszter 1984-ben a 129/1984. (Műv. K. 22.) MM számú utasításban rögzítette, hogy a „műsortovábbítást végző szervezeteknek a háztartásonként e szolgáltatásért bármilyen címen (előfizetési díj, karbantartási díj… stb.) beszedett összeg 10 %-át, de legalább 2 forintot kell fizetnie.”

Az Szjt. 28. § (3) bekezdése arról is rendelkezik, hogy a jogosultak az egyidejű, változatlan és csonkítatlan továbbközvetítésére vonatkozó jogaikat kizárólag az irodalmi és a zenei művekkel kapcsolatos szerzői jogok közös kezelését végző szervezet útján gyakorolhatják. Nyilvánvaló, hogy ezt a megoldást kizárólag történeti okok indokolják, annak sem irányelvi, sem a nemzeti jogból következő egyéb oka nincsen. A hatályos Szjt. rendszerében e megoldás következtében az előadóművészeknek nincsen érdemi befolyásuk a felhasználókkal kialakított szerződéses kapcsolatokra, az adatszolgáltatás terjedelmére és módjára, a jogérvényesítési eljárásokra, továbbá a felszámított kezelési költség mértékére. Ráadásul az, hogy az Szjt. 28. § (2) bekezdése szerinti jog gyakorlására az irodalmi és zenei szerzők közös jogkezelő szervezetét jelöli ki, azzal sem indokolható, hogy e jogosultak részesülnének a legnagyobb mértékben a kábeles bevételekből, hiszen a zeneszerzők jogdíjrészesedésénél az előadóművészek részesedése érezhetően magasabb. A jogalkotó tehát – pusztán a közös jogkezelés magánjogi alapokra helyezésének időszakára visszamenő, lényegében történelmi okok miatt – indokolatlan előnyben részesíti az egyik jogosulti csoportot, a többi hátrányára, ahelyett, hogy a felek részére megteremtené az erőviszonyok szerződéses kiegyensúlyozásának lehetőségét. E rendszer fenntartása mellett semmilyen jogi érv nem hozható fel.

A helyzet még összetettebbé vált 2021 nyarán, a SatCab II. irányelv implementálását követően. A magyar jogalkotó ugyanis a közvetlen betáplálást rendkívül szűkítő jelleggel „sugárzásként” értékelte, és mivel további részletszabályokat nem hozott, végső soron a sugárzásra vonatkozó szabályokat rendelte alkalmazni. E megoldás következtében a kódolatlan és kódolt adások továbbközvetítésére eltérő szabályok alakultak ki. Míg a kódolatlan adások esetén valamennyi előadásra kiterjedő díjigény létezik, addig a közvetlen betáplálásra vonatkozóan az előadóművészek kizárólag a kereskedelmi hangfelvételek után érvényesíthetnek díjigényt. A jogalkotó arra a körülményre sem volt figyelemmel, hogy a közönség tagjai számára teljesen azonos a felhasználói élmény a kódolatlan és kódolt adások érzékelése során. Sőt, a közönség tagjai számára nem csak hogy nem ismert, hanem még csak fel sem ismerhető, hogy a műsor közvetlen vagy közvetett betáplálással kerül a háztartásokba. Más megközelítésben a jogalkotó nem rendszerezte a nyilvánossághoz közvetítés különböző formáit, az egyes seteket szigetszerűen, egymásra nem tekintettel szabályozta.

A magyar joggyakorlat ugyanakkor a kódolt sugárzást, illetve a közvetlen betáplálást a már hivatkozott EUB ítélettel egyező módon egységes felhasználásnak tekintette. Ezt támasztja alá az SZJSZT 38/2000. számú szakvéleménye, amely rögzíti, hogy „A nyilvánossághoz

közvetítésnek a 26. § (3) bekezdésében leírt esete sugárzásnak minősül. (…) A sugárzáson kívül nem valósul meg valamely más önálló felhasználási cselekmény; egyetlen felhasználási folyamatról van szó, amely az eredeti rádió- vagy televízió-szervezet uralma alatt áll, e szervezet szerzői jogilag releváns aktusának a technikailag szükséges része.” [666]

3.9. Meghosszabbított védelmi idejű hangfelvételek kiegészítő díjazása

Ahogyan azt korábban részletesen kifejtettem, az előadóművészi teljesítmények védelmi idejének hosszát a Római Egyezmény 14. cikke húsz, a TRIPS Egyezmény 14. cikk (5) bekezdése és a WPPT 17. cikke ötven évben határozta meg. Az uniós jogalkotó ez utóbbit ültette át 2006-ban a védelmi idő irányelv szabályaival, majd 2011-ben – a védelmi időre irányelv módosításával[667] – ezt emelte meg hetven évre a hangfelvételben rögzített előadások vonatkozásában.

A védelmi idő meghosszabbítása azonban nem önmagában érdekes a vagyoni jogok elemzése során. E bővítésre azért kellett utalni most ismét, mert amellett az uniós jogalkotó további két ún. kisérő intézkedés bevezetésére is kötelezte[668] a tagállamokat. Ennek során a tagállamoknak be kellett vezetniük az ún. kiegészítő díjazást[669] és biztosítaniuk kellett az előadók számára a felhasználási szerződések – felhasználás hiányában történő – egyoldalú felmondásának lehetőségét.[670] A kísérő intézkedések indokoltságát az adta, hogy a hangfelvételek piacán teljesen általános a vagyoni jogok előállítókra történő átruházása, így ilyen másodlagos intézkedések nélkül a védelmi idő bővítésének kizárólag a hangfelvétel előállítók látták volna hasznát. Miként Tomori Pál megfogalmazta, ha a védelmi idő meghosszabbításának csupán annyi lett volna az eredménye, hogy a hangfelvétel előállítója az előadóművésztől korábban

[666] https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2000_038.pdf (Utoljára megtekintve 2022. február 12. napján), p. 3.
[667] A szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról szóló 2011/77/EU irányelv.
[668] Az említett két kísérő intézkedés bevezetése valamennyi tagállam számára kötelező az irányelv szerint. Az irányelv 10a. cikk (2) bekezdése emellett lehetővé tette a tagállamoknak azt is, hogy a felhasználási szerződéseket a felvétel nyilvánosságra hozatalát követő ötvenedik évvel újratárgyalhatóvá tegyék. Ezt a kísérő intézkedést az Európai Parlament felmérése szerint csak Franciaország ültette át saját nemzeti jogába. Lásd: Implementation of the Directive 2011/77/EU: copyright term of protection (study, commissioned by the European Parliament’s Policy Department for Citizens’ Rights and Constitutional Affairs at the request of the JURI Committee) p. 21.
[669] 2011/77/EK irányelv 3. cikk (2b)-(2c) bekezdései.
[670] 2011/77/EK irányelv 3. cikk (2a) bekezdései. Ez a kiegészítő intézkedés az ún. „use it or lose it szabály”.

megszerzett jogokat időben tovább gyakorolhatja, úgy a hosszabbítás valóban nem jelentett volna semmilyen tényleges előnyt az előadóművésznek.[671]

A kiegészítő díjazás tehát egy olyan előadóművészi vagyoni jog, amely kifejezetten az európai jogfejlődés eredményeként jött létre, annak nincsen nemzetközi jogi alapja. A védelmi idő irányelv 3. cikk (2b) bekezdése szerint azoknak az előadóművészeknek jár a kiegészítő díjazás, akik a hangfelvétel-előállítóval kötött jogátruházó vagy felhasználási szerződésük alapján „nem ismétlődő" díjazásra jogosultak. A díjazás „nem ismétlődő" jellege kapcsán érdemes megjegyezni, hogy az előadóművészi teljesítmények honorálása jellemzően két elvi megoldás valamelyikébe tartozik: a díjazás vagy egyszeri,[672] vagy – az elért bevétel megosztását célzó – visszatérő jellegű.[673] A hangfelvétel előállítás gyakorlatában egyszeri díjazásról jellemzően, de nem kivétel nélkül az ún. stúdiózenészekkel (angol kifejezéssel: session musicians vagy non-featured performers) állapodnak meg a kiadók, erre utal a kiegészítő díj angol elnevezése, a session musicians fund.

Ahogy az előadóművész jogállásáról szóló első fejezetben bemutattam, az ilyen feladatokat vállaló előadóművészek annak ellenére is a vezető előadókkal azonos szintű jogi oltalomra jogosultak, hogy jellemzően egyáltalán nem részesülnek a vezetőkre irányuló reflektorfényből. A kiegészítő díj ugyanakkor végső soron nem attól függ, hogy a felvétel elkészítésében vezető előadóként vagy stúdiózenészként vett részt az előadóművész, kizárólag attól, hogy a vele kötött felhasználási szerződés alapján egyszeri vagy visszatérő díjazásra jogosult-e. Összességében tehát, a kiegészítő díj csak akkor nem jár az előadóművésznek, ha a kiadótól visszatérő díjazásra jogosult, vagy a díjat a felek – az ajándékozás céljával – kifejezetten nulla összegben állapították meg.

A kiegészítő díjra az előadóművészek a hangfelvétel jogszerű nyilvánosságra hozatalát (vagyis a védelmi idő kezdetét) követő ötvenedik évtől jogosultak, egészen a hangfelvételben rögzített előadás védelmi idejének végéig. Ebben a húszéves időszakban minden olyan évben jár a

[671] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 495.
[672] A nemzetközi szakirodalom az egyszeri díjazást „kivásárlásként" (buy-out) vagy egyszeri díjként (one-off payment) ismeri. Az egyszeri díjat jellemzően a felvétel elkészítésekor fizeti meg az előállító az előadóművésznek.
[673] Ezek az angol kifejezéssel ún. royalty jellegűnek tekintett megállapodások, amely alkalmazása során az előállító a felvétel hasznosításából származó bevételnek, a felhasználási szerződésben meghatározott százalékos részét adja át időszakonként (jellemzően évente) jogdíjként az előadóművésznek.

kiegészítő díj az előadónak, amikor a közreműködésével készített hangfelvételből bevétele volt a hangfelvétel-előállítónak.

A kiegészítő díjra vonatkozó szabályozás kivételes abban a tekintetben, hogy az uniós jogalkotó annak mértékét is tételesen meghatározta. Ilyen részletezettségű szabály a közösségi jogban kivételes, ilyenre példát összesen még egy esetben, a vizuális alkotókat megillető ún. követő jog irányelv[674] esetében találhatunk. A két jogintézmény célja is hasonló, nevezetesen az, hogy a felhasználóval kötött szerződések kikényszerített korrekciójával segítse a gyengébb érdekérvényesítő képességgel rendelkező jogosultat a felhasználásból származó bevételek méltányos megosztásához. A védelmi idő irányelv 3. cikk (2c) bekezdése szerint a kiegészítő díj mértéke a hangfelvétel-előállítónál keletkező bevétel húsz százaléka.

A kiegészítő díjazás alapjába nem a hangfelvétel valamennyi hasznosításából származó bevétel tartozik, csupán azok, amelyeket az irányelv tételesen megemlít. E körbe a védelmi idő irányelv 3. cikk (2c) bekezdése szerint a többszörözés, a terjesztés és a hozzáférhetővé tétele tartozik. Az utóbbi kifejezés ugyanakkor nem szűkíthető a lehívásra hozzáférhetővé tételre, az a hozzáférhetővé tétel bármilyen formájára kiterjed. A (11) preambulum bekezdésből következően az említett jogcímeken szerzett bevételből az előállító nem érvényesítheti költségeit sem. Szintén az előadók érdekét szolgálja, hogy a kiegészítő díjról az előadóművész nem mondhat le, továbbá az is, hogy annak érvényesítése a kötelező közös jogkezelés körébe tartozik.

A védelmi idő irányelv ugyanakkor számos olyan kérdésre nem ad egyértelmű választ, amely jogalkalmazási nehézséget eredményez.

Miközben az irányelv 3. cikk (2b) bekezdése alapján egyértelmű, hogy a kiegészítő díjat a hangfelvétel-előállító köteles megfizetni, arról az irányelv nem szól, hogy azt melyik ország közös jogkezelője számára kell megfizetni. E tekintetben legalább három megoldás jöhet számításba. Az első szerint a díjat a hangfelvétel-előállító székhelye szerinti közös jogkezelő számára kell megfizetni. Ez a megoldás abból a szempontból logikus, hogy a hangfelvétel-előállító és a közös jogkezelő között így biztosítható a legszorosabb kapcsolat, amely a

[674] Lásd az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról szóló 2001/84/EK irányelv 4. cikket.

felosztási adatok szempontjából kiemelkedően fontos. E megoldás hátránya, hogy nem kezeli azt az esetet, amikor a hangfelvétel-előállító székhelye nem az Európai Unión belül van.

A második elvi megoldás szerint a kiegészítő díjat annak a közös jogkezelőnek kell megfizetni, amelynek országában a hangfelvételt készítették. Ez a megoldás abból a szempontból ideális, hogy ez a közös jogkezelő tartja a legszorosabb kapcsolatot a felvételt készítő előadóművésszel, így a díj a lehető leghatékonyabban válik kifizethetővé. A megoldás hátránya ugyanakkor az, hogy a hangfelvételek sokszor több különböző országban készülnek párhuzamosan, mivel más országban történik az egyes sávok feljátszása, azok összekeverése, illetve az ún. mastering.

A harmadik elvi megoldás szerint a kiegészítő díjat abban az országban kell megfizetni, ahol a felhasználásra (többszörözésre, nyilvánossághoz közvetítésre, illetve hozzáférhetővé tételre) sor került, mivel ebben az országban állnak rendelkezésre legpontosabban a bevételi adatok. Ez utóbbi ugyanakkor azt eredményezi, hogy a hangfelvétel-előállítónak potenciálisan az Európai Unió valamennyi közös jogkezelőjével folyamatos elszámolási viszonyt kell fenntartani, amely jelentős adminisztrációs költséget eredményezhet.

Mivel az uniós jogalkotó a felhasználás helye tekintetében nem hozott létre olyan jogi fikciót, mint amilyet például a műholdas nyilvánossághoz közvetítés esetében, jelenleg a gyakorlat az említett három elvi lehetőség mentén megoszlik. A kérdés azonban nem csak a díj megfizetése helye szempontjából jelentős, hanem azért is, mert mint azt korábban bemutattam, a tagállamok nem egységesen szabályozzák az előadóművész fogalmát. Ha például a díjat olyan országban fizetik meg, amely előadóként oltalmazza a hangfelvétel producerét (kb. zenei rendezőjét), úgy a díjat több személy között kell megosztani. Végső soron tehát a díjfizetés helye a jogdíjfelosztás eredményét is befolyásoló körülmény attól függően, hogy egyes nemzeti jogok kiket fogadnak be az előadóművészek fogalmába.

Az uniós jogból nem olvasható ki az sem egyértelműen, hogy egy hangfelvétel újrakevert (remixelt) változata új hangfelvételként értékelendő-e.[675] Ha a hangfelvétel újrakevert változatát ugyanis új hangfelvételnek kell tekinteni, úgy annak védelmi ideje is újrakezdődik,

[675] Implementation of the Directive 2011/77/EU: copyright term of protection (study, commissioned by the European Parliament's Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs at the request of the JURI Committee) p. 16.
(https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/604957/IPOL_STU(2018)604957_EN.pdf, utoljára megtekintve 2022. február 12. napján).

a hangfelvétel-előállító pedig végső soron teljes egészében mentesülhet a kiegészítő díj megfizetésének kötelezettsége alól, ha az eredeti változatot kivonja a piacról. E megoldásnak az szabhat korlátot, hogy a védelmi idő már említett másik kiegészítő intézkedése, a 3. cikk (2a) bekezdése szerinti „use it or lose it" szabály alkalmazásával a hangfelvétel-előállítóval kötött felhasználási szerződés egyoldalúan is felmondható, amelynek eredményeként a hangfelvétel-előállító elveszíti vagyoni jogait a hangfelvétel felett, és az előadó a kiadó hozzájárulása nélkül maga értékesítheti a hangfelfelvételt.

A tagállamok gyakorlata eltér abban is, hogy a díj megállapításához szükséges információkat maga az érintett előadóművész vagy közös jogkezelője jogosult-e beszerezni. Így például Németországban,[676] Portugáliában[677] és Romániában[678] a díj megállapításához szükséges adatokat maga az előadó igényelheti a kiadótól, Franciaországban[679] mind az előadó, mind a közös jogkezelő jogosult erre. Ugyanakkor Spanyolországban,[680] Svédországban[681] és Magyarországon a közös jogkezelőt jogosítja a jogszabály erre. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a díjfizetésre nem feltétlenül az eredeti hangfelvétel-előállító, hanem mindig az köteles, aki (amely) adott időszakban a vagyoni jogokkal rendelkezik. Mivel az előállítói jogok szabadon átruházhatók, az előadó, illetve közös jogkezelője – erre vonatkozó közhiteles nyilvántartás hiányában – nem feltétlenül ismeri a kötelezett személyét, annak felkutatása jelentős adminisztrációs költséget jelenthet.

A védelmi idő irányelv Európai Parlament által megrendelt, 2018-ban született elemzése szerint a tagállamoknak csak kisebb részében kezdték el a gyakorlatban is érvényesíteni a kiegészítő díjat, a beszedett díj pedig elenyészőnek látszik. Az elmúlt több mint tíz év gyakorlata alapján az is látható, hogy az előállítók számára komoly kihívást jelent a díj megállapításához és felosztásához szükséges adatszolgáltatás teljesítése. Ennek oka, hogy gyakran nem rendelkeznek olyan nyilvántartásokkal, amelyből megállapítható lenne, hogy az egyes felvételek elkészítése során mely előadók vettek részt, és közülük kik voltak jogosultak csupán egyszeri díjazásra.

[676] Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 79a(4).
[677] Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, Art. 183A (6).
[678] Law on Copyright and Neighboring Rights, Art. 102 (1) (5).
[679] Code de la propriété intellectuelle, Art. L-212-3-3-III.
[680] Real Decreto Legislativo 1/1996, Art. 110bis (2).
[681] Act on Copyright in Literary and Artistic Works, Art. 45b.

A jogalkotó azzal, hogy az irányelvben nem határozta meg a díj „nem ismétlődő” jellegének jelentését, szükségtelen jogalkalmazási kockázatot vállalt. Értelmezési vitákhoz vezethet ugyanis, hogy jár-e a díj az előadóművésznek például akkor, ha számára több részletben fizeti meg az egy összegben megállapított díjat előállító? Okkal vethető fel, hogy a jogalkotónak a szabály megfogalmazásakor nem a díjazás visszatérő jellegére kellett volna helyezni a hangsúlyt, hanem arra, hogy a díjazás a bevétellel arányos-e.

A magyar jogalkotó a védelmi idő irányelv módosítását 2013-ban implementált az Szjt.-be. A kiegészítő díjra vonatkozó rendelkezések az Szjt. 74/A. §-ában kerültek elhelyezésre. A magyar jogszabály két kivétellel szövegszerűen vette át az irányelv rendelkezéseit, így a korábban említett értelmezési kérdések a magyar helyzetre is érvényesek.

Az egyik kivétel a kiegészítő díj alapjába tartozó bevételekre vonatkozik. Az Szjt. 74/A. § (2) bekezdése a díj megállapítása tekintetében a hangfelvétel többszörözését, terjesztését és hozzáférhetővé tételét jelöli meg, és ezzel szövegszerűen ülteti át az irányelv szabályát. Az utóbbi elem, tehát a hozzáférhetővé tétel kapcsán ugyanakkor egy zárójeles megjegyzéssel – amelynek normatív tartalma egyébként is nehezen feltárható – a hozzáférhetővé tételt a lehívásra hozzáférhetővé tétellel azonosítja. Miként azonban korábban már jeleztem, a nemzetközi szerződések logikája hozzáférhetővé tételként nem csak az interaktív felhasználásokat érti, e fogalom tartalma ennél sokkal bővebb. Ha az uniós jogalkotó valóban az interaktív hozzáférhetővé tételre kívánt volna utalni, úgy azt az Infosoc irányelv 3. cikk (2) bekezdésében meghatározott módon tette volna meg, kiemelve, hogy a hozzáférést olyan módon kell megvalósítani, amikor a nyilvánosság tagjai a hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhatják meg.

A másik említett kivétel a díj érvényesítésével függ össze. Az Szjt. 74/A. § (2) bekezdése szerint ugyanis – eltérve az irányelv 3. cikk (2c) bekezdésétől – az előállító nem csupán a díj kifizetése biztosításához szükséges adatok átadására köteles, az adatszolgáltatási kötelezettsége a díj felosztásához szükséges adatokat is kifejezett rendelkezéssel fogja át. A magyar jogszabály rendelkezése logikus, hiszen az említett adatokkal kizárólag a hangfelvétel-előállítója rendelkezik, más megbízható forrásból azt beszerezni nem lehetséges. Magyarországon a meghosszabbított védelmi idejű hangfelvételek kezelését az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület végzi.

A 2011 óta eltelt idő alapján tudható, hogy a kiegészítő díjazás messze nem váltotta be a hozzá fűzött eredményeket. A már említett felmérés[682] szerint az akkor még EU tag Egyesült Királyságban 2016-ig összesen 241.000 font díjat szedtek be, összesen közel tizenkétezer felvétel 2000 előadója számára. Ez átlagosan 120 font díjat jelent öt évre nézve, miközben az irányelvet előkészítő hatáselemzés évente 46-737 Euro díjazással kalkulált.[683] Az adatok még ennél is szerényebbek Magyarországon. Ez utóbbihoz persze az is hozzájárul, hogy egészen a rendszerváltást megelőző utolsó évekig összesen két helyen, a Magyar Rádióban és az állami monopóliumként működő Hanglemezgyártó Vállalatnál készültek hangfelvételek, vagyis eleve viszonylag kevés felvétel készült. A kiegészítő díjat Magyarországon érvényesítő Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület éves beszámolója[684] szerint ezen a jogcímen összesen kb. 150.000 Ft jogdíj volt beszedhető, amelyből évente kb. 800 előadó részesült, ami átlagosan még 200 Ft jogdíjat sem jelent évente. Ilyen összegű jogdíj nyilvánvalóan alkalmatlan arra, hogy annak a jövedelemkiesésnek a negatív hatásait mérsékelje, amelyet az uniós jogalkotó célként fogalmazott meg.

3.10. Előadóművészek ismétlési jogdíja

Az előadóművészek ismétlési jogdíja a magyar jogfejlődés eredménye, annak sem nemzetközi, sem uniós jogi alapja nincsen. Az ismétlési jogdíj célja végső soron az, hogy az általános nyilvánossághoz közvetítési jog hiányából fakadó hátrányok legalább részben, egy sajátos piaci szegmens, a rádiós- és televíziós felvételek tekintetében mérsékelhetőek legyenek.

Az ismétlési jogdíj magánjogi alapokból tört utat magának. A jogbővülés ezen formája sajnálatosan ritka Magyarországon, az Amerikai Egyesült Államok joggyakorlata sokkal nagyobb teret biztosít az érdekvédelmi munka eredményei védelmének. Közvetlen előzménye

[682] Implementation of the Directive 2011/77/EU: copyright term of protection (study, commissioned by the European Parliament's Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs at the request of the JURI Committee) p. 134. (https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2018/604957/IPOL_STU(2018)604957_EN.pdf),

[683] Commission staff working document accompanying the proposal for a Council directive amending Council Directive 2006/116/EC as regards the term of protection of copyright and related rights. – Impact assessment on the legal and economic situation of performers and record producers in the European Union (COM(2008) 464 final, SEC(2008) 2288), p. 21. (https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52008SC2287&from=FR, utoljára megtekintve 2022. február 12. napján) p. 34.

[684] Az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület elnökségének 2020. évi beszámolója, p. 27. https://www.eji.hu/download/20210713013353_eji_2020_web_pdf (utoljára megtekintve 2022. február 15. napján).

az volt, hogy az előadóművészek képviseletét ellátó, később közös jogkezelőként is tevékenykedő Művészeti Szakszervezetek Szövetsége 1985-ben magánjogi szerződésben rendezte az egyetlen akkori hazai televízióval a rögzített előadóművészi teljesítmények ismétlése tekintetében fennálló ún. ismétlési jogdíjakat.[685] Ebben az időszakban Magyarország még nem volt tagja a Római Egyezménynek, ezért a régi Szjt. rendkívül szűk védelmet biztosított az előadóknak. Ezt a jogszabályi hiátust töltötte be az előadói érdekképviselet és a Magyar Televízió (MTV) között létrejött megállapodás.

Az említett szerződés, illetve az ahhoz kapcsolódó 7/1985. MTV számú elnöki utasítás célja az MTV műsorai létrehozásában közreműködő előadóművészek foglalkoztatási feltételeinek és díjazásának szabályozása volt. A szerződés 10. b) bekezdés 5. francia bekezdése szerint az MTV külön engedély nélkül, de évi kétmillió forint díjazás fejében vált jogosulttá az általa sugárzás céljára rögzített műsorokat tetszés szerinti számban ismételni.[686]

Az említett elnöki utasításban is rögzített egykori gyakorlat szerint a felhasználónak minősülő MTV egyedi felhasználási szerződésekben kért és kapott engedélyt az érintett előadóművészektől a televíziós sugárzás céljából készített műsorok rögzítésére. Az előadóművészt a rögzített előadás hosszától, prózai, táncos vagy zenei jellegétől, továbbá az előadóművész szakmai tapasztalatától, a megformált szerep jelentőségétől, illetve meglévő művészi kitüntetéseitől függően illette meg díjazás,[687] amely átfogta a személyes munkavégzés ellenértékét is. Az MTV gyakorlata szerint az említett felhasználási szerződések a rögzítés engedélyezésén túl minden esetben rendezték az első sugárzást követő egy éven belüli egyszeri ismétlésért fizetett jogdíjat is.

Az előadóművészek ismétlési jogdíjának alapjául szolgáló rendelkezések a régi Szjt. 1994-es novellájával kerültek a jogszabály[688] szintjére. Az ismétlési jogdíj jogszabályi megerősítéssel bővült azon felhasználások köre is, mely után a jogszabályok értelmében az előadóművészek díjigénnyel élhettek. Míg ezt megelőzően ugyanis kizárólag a televíziós sugárzás céljából készített műsorok ismétlésekre terjedt ki a díjfizetési kötelezettség, ezt követően – arra

[685] A jogintézmény korai megjelenési formája a Magyar Hivatásos Zenészek Szabad Szakszervezete és a Magyar Központi Híradó Rt. között 1947-ben létrejött szerződés.
[686] BÉKÉS Gergely: *Az előadóművészek ismétlési jogdíjáról*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 107:1, 2002, p. 39.
[687] Egy 31-45 perces televízió-műsorban (például televíziójátékban, revüben) ellátott főszerep után a színművészt például 4.800-40.000 Ft illetett meg. (7/1985. számú MTV elnöki utasítás, 1. számú melléklet 1. pontja)
[688] Lásd régi Szjt. 50. § (2) bekezdés.

vonatkozó értelemszűkítő rendelkezés hiányában – az a rádiós műsorokat is átfogta. A jogalkotó azonban – rendszertani hibát vétve és érdemi magyarázat nélkül – tartózkodott attól, hogy az említett felhasználásra vonatkozó előadóművészi vagyoni jogot kifejezett engedélyezési jogként vagy díjigényként hozza létre. E helyett csupán arról rendelkezett, hogy a díjazásra a közös jogkezelés szabályait kell alkalmazni. Ez a jogalkotói megoldás sok tekintetben hasonlít ahhoz, mint amit a továbbközvetítés esetén már bemutattam: a jogalkotó nem rendelkezett a jog természetéről. Az említett vagyoni jog díjigény jellegére következtetni ugyanakkor így is lehet, hiszen a kizárólagos jogot csak kifejezett rendelkezéssel hozhatott volna létre a jogalkotó.

Az új Szjt. 74. § (2) bekezdése a régi Szjt. szabályát vette át, majd az uniós csatlakozást előkészítő novella vezetett be minimális, érdeminek nem tekinthető módosítást. A helyzet ugyanakkor abban a tekintetben még bonyolultabb lett, hogy az új Szjt. 74. § (2) bekezdése már nem csupán az ismétlési jogdíjra, hanem azzal együtt a lehívásra hozzáférhetővé tétel gyakorlására vonatkozó szabályt is tartalmazza. Mivel magát az interaktív felhasználásra vonatkozó engedélyezési jogot az Szjt. 73. § (1) bekezdése hozza létre, a 74. § (2) bekezdése e tekintetben tisztán joggyakorlási szabálynak tekinthető. Ezzel szemben az ismétlési jogdíj tekintetében ugyanaz a tagmondat rendezi a díjigény létét és annak gyakorlását is Ez a jogalkotói megoldás semmiképp nem tekinthető szerencsésnek.

Az Szjt. 74. § (2) bekezdés első fordulatának tárgyi hatálya a televíziós- és rádió szervezet által sugárzás vagy a nyilvánossághoz történő átvitel céljára rögzített előadás első sugárzását követő ismételt sugárzásának díjára és felhasználási feltételeire terjed ki. Mivel pedig az Szjt. 74.§ (2) bekezdésének első fordulata szűkítés nélkül minden rögzítésre vonatkozik, annak tárgyi hatálya kiterjed azokra a felvételekre is, amelyeket a felhasználó megrendelésére és a műsorában történő sugárzás céljával más személyek rögzítettek, feltéve, hogy a felhasználó az ilyen felvétel sugárzására – annak bármely más felhasználását megelőzően – kizárólagos jogot szerzett. E három feltétel együttes fennállta esetén a felhasználó által kezdeményezett és céljait szolgáló rögzítési folyamat csupán technikai jellegű eszközcselekményt jelent, és a felhasználás tényleges megvalósítójának a sugárzásra kizárólagos jogot szerző felhasználót kell tekinteni.[689]

[689] BÉKÉS (2002) i.m., p. 40.

Az ismételt sugárzás céljából készített műsorok esetén szokatlan módon kapcsolódik össze az egyedi és közös természetű joggyakorlás. A rögzítés kapcsán – a korábban bemutatott nemzetközi, uniós és magyar jogszabályok alapján – az előadóművész kizárólagos engedélyezési joggal rendelkezik. Ebből következően a rögzítést az előadóművész egyedi módon engedélyezi, ugyanakkor az idézett rendelkezés következtében az engedély akkor válik hatályossá, ha annak díjazásáról a felhasználó a közös jogkezelővel állapodik meg. Az engedély megadása és a díjról való megállapodás ilyen szétválasztására más példát nem találunk az Szjt.-ben. Mivel a rögzített előadások tényleges ismétlése időben esetleg nagyon távol esik a rögzítés időpontjától, így a közös jogkezelés útján történő joggyakorlás nem csak lehetséges, hanem szükséges is, hiszen csak így alakítható ki az arányos díjazás.

Bár az Szjt. 73. § (3) bekezdése szerinti jogátruházási vélelem alapján általában a filmelőállító jogosult a filmalkotások vagyoni jogait gyakorolni, a közös jogkezelés – az előadóművész tiltakozása hiányában – ebben az esetben mégis érvényesül. Ennek az SZJSZT 27/2006. számú szakvéleménye szerint az az oka, hogy a 74. § (2) bekezdése nem a „73. § (1) bekezdése szerinti vagyoni jogot megállapító szabály, hanem a rögzítés ellenértékének díjmegállapítási módozatáról szóló rendelkezés, azokra az esetekre, amikor az előadás rögzítése, ideértve az „audiovizuális" rögzítést is, kifejezetten sugárzás céljára történt."[690] Mivel pedig a 73. § (3) bekezdése szerinti átruházási vélelem a 73. § (1) bekezdés szerinti vagyoni jogokra korlátozott, az nem fedheti le az – engedélyezési joggal nem átölelt – ismételt sugárzást sem. Ráadásul a 73. § (3) bekezdése kizárólag filmalkotások vonatkozásában mondja ki a jogátruházási vélelmet, ezért az nyilvánvalóan nem terjedhet ki az ilyennek nem minősülő televíziós műsorokra. A „díjmegállapítási módozat érvényesülése szempontjából tehát nem annak van jelent ősége, hogy az előadást hogyan rögzítették (hang- és/vagy képfelvételre), hanem annak, hogy milyen célból". Ehhez hozzátehetjük azt is, hogy az előírt közös jogkezelés miatt a vagyoni joggal mindaddig nem az előadó rendelkezik, amíg azt – a közös jogkezelés elleni tiltakozással – magához nem vonja, ekként pedig azt át sem ruházhatja a filmelőállítóra. Ezzel együtt is érdemes hozzátenni, hogy mivel az említett közös jogkezelés 2003 óta nem kötelező jellegű, az ellen az előadóművész tiltakozhat. Ily módon e két elem gyakorlását újra összekapcsolhatja az előadóművész.

690 https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2006_27_rec_pdf.pdf (Utoljára megtekintve 2022. február 14. napján), p. 1.

A korábban bemutatott szabályozási háló a rádiós felhasználások tekintetében szinte minden műsor tekintetében a gyakorlatban legalább díjigényt biztosít az előadóművészeknek. A rádiós műsorszolgáltatásban alapvetően három típusú előadás kerülhet adásba: élő előadások (amelyek sugárzása tekintetében kizárólagos joga van az előadóművészeknek), kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek (amelyek sugárzása tekintetében méltányos díjigénye van az előadóknak) és a jelen fejezetben elemzett rádiós felvételek. Ez ugyan elmarad a szerzők számára megállapított engedélyezési jogtól, de legalább az előadóművészi vagyoni érdekek korlátozott tudomásulvételére utal. A helyzet azonban még ennél is rosszabb a televíziós műsorszolgáltatások vonatkozásában. A televíziós műsorok gerincét ugyanis az elmúlt évtizedekben a mozifilmek, illetve a televíziószervezetek által felhasználásra vásárolt egyéb tartalmak (például más szervezetek által gyártott sorozatok) adják. Ez utóbbiak felhasználása tekintetében az előadóművészek sem engedélyezési joggal, sem díjigénnyel nem rendelkeznek.

A fentiekből következően az ismétlési jogdíj kiemelkedően fontos jogintézmény marad mindaddig, amíg a jogalkotó nem biztosít az audiovizuális előadóművészek számára – a szerzőkkel azonos terjedelmű – általános nyilvánossághoz közvetítési jogot. Ilyen hiányában az ismétlési jogdíj egy újabb részét lefedi ugyan a rögzített előadások felhasználásának, de teljes fedést ez a szigetszerűen szervezett megoldás nem érhet el.

IV. Rész: Az előadóművészi teljesítmények mintavételezésének jogi keretei[691]

Mindaddig, amíg a rögzített előadások utólagos befolyásolására nem volt technikai lehetőség, a felvételek lineáris módon készültek. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy az előadást mind időrendje, mind egyéb paraméterei szerint pontosan úgy kellett megvalósítani a mikrofon, illetve a kamera előtt, ahogy később azzal a közönség is találkozott. A technikai korlátozottság egyik következménye az volt, hogy a felvétel egyes részletei soha nem kerülhettek az eredeti felvétel kontextusán kívülre.

A felvételkészítés technikájában – jogi szemmel nézve – a legfontosabb változás az volt, amikor lehetővé vált az előadások több részletben történő rögzítése, a felvételek utólagos szerkesztése. A technikai fejlesztés elsődleges célja az volt, hogy a film, illetve hangfelvétel végleges változata a lehető legnagyobb népszerűséget, legnagyobb kereskedelmi sikert érhesse el, illetve – egyéb műfajokban – a lehető legmagasabb művészi színvonalat tükrözze. A laikusok számára is könnyű belátni, hogy egy nagyobb lélegzetű zenedrámai előadást nagyságrendileg könnyebb több kisebb részletben felvenni, mint egyben, de az is magától értődik, hogy a mozifilmeket nem feltétlenül a film történetének időrendjében célszerű rögzíteni. Gyorsan kiderült azonban az is, hogy a vágás lehetősége a kevésbé felkészült előadók számára további előnyöket is eredményezett, hiszen az előadás végleges formájának kialakításához elvileg végtelen számú kísérletre nyílt mód.

A felvételkészítés módszereinek fejlesztése ugyanakkor nem csak előnnyel járt az előadóművészek számára. Az élő előadások egyre több helyszínről szorultak ki, ahogy egyre több és egyre jobb minőségű felvétel vált elérhetővé a piacon, ahogy egyre könnyebben elérhetővé váltak a lejátszó eszközök. Az étteremben a bárzenészt lemezjátszó készülék váltotta fel, a zenehallgatás fő színtere a koncertterem helyett a nappali lett, élő koncertek helyett egyre többször sugároztak lemezeket a rádiók és a mozitermekből is szép lassan kiszorultak a mozizongoristák. A felvételkészítés tehát visszaszorította az előadók foglalkoztatási lehetőségeit. A helyzet súlyosságát jól mutatta, hogy az 1948-ban megalakított Zeneművészek Nemzetközi Szövetsége (FIM) már az első, 1949-ben, Bécsben megtartott kongresszusán

[691] Ez a fejezet erőteljesen támaszkodik az alábbi írásokra: BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 5 (115), 2010, pp. 5-32. és BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *Eredetiség és azonosíthatóság* (In GRAD-GYENGE, Anikó; KABAI, Eszter; MENYHÁRD, Attila (szerk.) Liber Amicorum – Studia G. Faludi Dedicata, ELTE Eötvös Kiadó, 2018

határozatot fogadott el arról, hogy a „Szövetség hangsúlyozza az élő előadásokban közreműködő előadóművészeknek a rögzített zene hátrányos következményeivel szembeni védelmének szükségességét."[692] Egy évtizeddel később, a már formálódó Római Egyezmény első tervezeteinek ismeretében – melyet a FIM egyébként minden tekintetben elégtelennek tartott – Párizsban megtartott kongresszuson a FIM már arról hozott határozat, hogy a hangfelvételek nyilvános előadását jogi eszközökkel kell korlátozni.[693] Mint utóbb kiderült, a felvételkészítés elterjedésének következményei ennél is messzebbre mutattak, azok egyéb téren is forradalminak bizonyultak.

A digitális felvételkészítés technológiai szempontból az analóg hangrögzítés és szerkesztés folyamatának logikus kiteljesítésének tekinthető, jelentősége azonban nyilvánvalóan túlmutat azon. A digitális technika első megközelítésben szélesítette a felvételkészítés során használható megoldásokat: lehetővé tette egyebek mellett a digitális hangszerek használatát, továbbá azt, hogy a felvételek egyes részleteit akár más-más kontinensen rögzítsék az előadóművészek. A digitális technika ugyanakkor – az interaktív felhasználások útján – forradalmasította a nyilvánossághoz közvetítés módját is, lehetővé tette továbbá a mintavételezést.

Az említett folyamat során új eszközök, új terjesztési módok jöttek létre, és ezek összességükben a kulturális közegre is kihatottak, a kulturális közeg változása pedig ismét ösztönzően hatott a technikai fejlesztésekre. E kölcsönhatás eredményeként terjedt el a mintavételezés, mint technika, amely a kezdeti időszakban az újrahasznosításon alapult, napjainkban pedig egyre nagyobb szeletet hasítanak ki maguknak a mesterséges intelligencián alapuló, szintetizálást megvalósító megoldások.

A mintavételezés elterjedéséhez alapvetően három feltételnek kellett egyidejűleg teljesülnie: a széleskörű hozzáférésnek, a mintavételezést megkönnyítő technikai fejlesztések rendelkezésre állásának, és a támogató kulturális közegnek. Mivel az ezredfordulóra lényegében valamennyi korábbi felvétel elérhetővé vált, továbbá a kulturális közeg pozitív hozzáállása sem változott,

[692] A FIM Első Kongresszusán (Bécs, 1949. október 6-11.) elfogadott, a mechanikai eszközökkel megszólaltatott zenével kapcsolatos politika, In Kongresszusi Határozatok, FIM CD ROM, 1999, Párizs.
[693] A FIM Negyedik Kongresszusán (Párizs, 1959. május 19-23.) elfogadott 493. számon nyilvántartott határozat, Kongresszusi Határozatok, FIM CD ROM, 1999, Párizs.

az MI térnyeréséhez elsősorban arra volt szükség, hogy a gépi tanuláson alapuló megoldások viszonylag kis költséggel hozzáférhetővé váljanak[694] a kreatív ipar szereplői számára.

A kulturális újrahasznosítás a korábbi eredmények megismerhetőségét feltételezi, ezért a mintavételezés egyik ösztönzője, egyben előfeltétele a korábban készített felvételek széles körű megismerhetősége, hozzáférhetősége. A korábbi kulturális eredmények megismerhetőségének első tömegesen alkalmazott eszköze a nyomtatott könyv volt, ez azonban semmilyen módon nem érintette az előadásokat. Ezt a határt törte át a felvételkészítés technikájának elterjedése, amely azonban önmagában még mindig nem volt elégséges az újrahasznosításhoz. Az elődök munkájának széleskörű megismerhetőségét végül a digitális technika, illetve az internet elterjedése tette lehetővé.[695] A múlt század végén a DJ-k a mintákat jellemzően vinyl lemezekről emelték ki, de mivel a vinylekhez való hozzáférés korlátos volt, ez szűkítette is a kreatív munka lehetőségeit. Az internet azonban – a most tárgyalt téma szempontjából – egyet jelentett a korábban rögzített előadásokhoz való szinte korlátlan, gyakran teljesen ingyenes hozzáféréssel. A széleskörű és ingyenes hozzáférést jól illusztrálja az az adat, hogy már az első igazán sikeres fájlcserélő rendszeren, a Napsteren is több mint 550.000 hangfelvételt azonosítottak a szakértők egy, a fájlcserélő üzemeltetői ellen megindított peres eljárásban.[696]

Ezt az időszakot nem sokkal megelőzően olyan eszközök (samplerek, hangszerkesztő szoftverek) is széles körben elérhetővé váltak, amelyek – például a mintavételezés lehetővé tételével – leegyszerűsítették a korábbi előadások újrahasznosítását. Bár az említett berendezések eleinte kifejezetten drágák voltak, a belépési küszöb folyamatosan csökkent, és mára lényegében mindenki számára hozzáférhetőek olyan eszközök, amelyek alkalmasak professzionális munkára is. Az újrahasznosítás lehetőségét a Roland és Yamaha által gyártott ún. MIDI szintetizátorok egészen új szintre emelték.[697]

---

[694] Mathilde Pavis hívja fel a figyelmet arra, hogy a jó minőségű, részben generált jellegű audiovizuális előadások elkészítéséhez az elmúlt évtizedben használt olyan módszerek, mint amilyen például a Computer-Generated Imagery (CGI), rendkívül drágák és – a mögöttes szellemi tulajdonjogok miatt – korlátozottan voltak hozzáférhetőek. Ehhez képest az MI-n alapuló megoldások jelentős része open source jellegű, vagyis ingyenesen hozzáférhető a széles közönség számára is. Lásd Mathilde PAVIS: *Artificial intelligence and performers' rights. Submission to the UK Intellectual Property Office*, p. 6. (https://zenodo.org/record/4298855; Utoljára megtekintve 2022. május 16. napján)

[695] Kembrew MCLEOD – Peter DICOLA: *Creative License, The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press, London, 2011, p. 33.

[696] A&M Records v. Napster, 114 F. Supp. 2d 896 (2000), 9. pont

[697] MEZEI (2010) i.m., p. 77.

A hangfelvételek újrahasznosítását – vagy ennél bővebben, a remix kultúráját[698] – kifejezetten támogatta a nyugat-európai és észak-amerikai kulturális közeg is. Ahogy Lawrence Lessig valamennyi kulturális tartalomra vonatkoztatva írja, a remix kultúrája az alkotók és fogyasztók csoportjának hermetikus és dogmatikus szétválasztása helyett azokon nyugszik, akik a korábbi alkotások egyszerű és kényelmes fogyasztása helyett a korábbi eredményeket újraalkotják, kiegészítik az őket magukat körbe ölelő kultúrával.[699] Az informatikából kölcsönzött fogalompárral élve a remix kultúra a „Read Only" megközelítés helyett a „Read/Write" fogalompárral írható le.[700]

Az újrahasznosítás, mint kulturális jelenség egyáltalán nem köthető pusztán a műszaki fejlődéshez. A korábbi kulturális eredmények felhasználása ugyanis legalább a könyvnyomtatás feltalálása óta része volt az alkotási folyamatnak, legyen szó a klasszikus vagy a populáris művészetről. Jól illusztrálja ezt a jelenséget, hogy Brahms 1., c-moll szimfóniájában például Beethoven 9. szimfóniájának (Örömóda) több üteme átvételre került, majd ezt a már idézett részt Mahler III. szimfóniája „vitte tovább". Az újrahasznosítás egy másik jellemző példája Debussy Gyermekkuckó zongoraszvittje, amelynek hatodik eleme Wagner Trisztán és Izolda művén alapul,[701] de a sor nagyon hosszú ideig folytatható lenne még. Az is igen jól dokumentált, hogy a 19. századi amerikai populáris zene milyen intenzíven támaszkodott az operairodalom előzményeire,[702] a ragtime, a jazz, a blues és a rock and roll műfajai pedig az afrikai zenei struktúrákra.[703]

Természetesen a magyar kulturális örökség is bővelkedik ehhez hasonló példákban, Kodály Zoltán zenekari és kórusműveiben például a magyar népzenei hagyomány hasznosítása olyan erősen van jelen, hogy anélkül szinte értelmezhetetlenné is válna. Az elődök munkájára ugyanakkor nem csak zeneszerzők támaszkodtak, sok író is alkalmazta ezt a módszert, elég csak az intertextualitásra és annak egyik legértékeltebb magyar gyakorlójára, Esterházy

[698] McLeod – DiCola (2011) i.m., p. 33.
[699] Lawrence Lessig: *Remix*, Bloomsbury, London, 2008, p. 28
[700] Uo., p. 56
[701] McLeod – DiCola (2011) i.m., pp. 45-46.
[702] J. Peter Burkholder: *Borrowing*, In New Groove Dictionary, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 33.
[703] Olufunmilayo B. Arewa: *From J. C. Bach to Hip Hop: Musical borrowing, Copyright and cultural context*, North Carolina Law Review, Volume 84, Number 2, 2006, pp. 614-618. (https://scholarship.law.unc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=4194&context=nclr, utoljára megtekintve 2022. április 24. napján).

Péterre[704] gondolni. A technikai fejlődés kétségkívül könnyebbé tette a korábbi eredményekhez való hozzáférést,[705] az azokból kiemelt részek új kontextusba emelését, újrahasznosítását. Ez a folyamat sem technikai, sem kulturális szempontból nem tekinthető lezártnak, amit jól demonstrál az MI egyre intenzívebb jelenléte az alkotási folyamatban. Ebben az értelemben a mesterséges intelligencia – kellő absztrakcióval – éppúgy a mintavételezésen alapul, mint az újrahasznosításon alapuló hip-hop műfaj,[706] arról pedig ma még csak korlátozott elképzeléseink lehetnek, hogy az MI milyen hatást fog gyakorolni a technikára, kultúrára. Érdekes módon az idézés hagyományos formáját, vagyis a korábbi kulturális eredményekre való felismerhető utalás technikáját az előadások körében – szemben a szerzői művekkel – kifejezetten ritkán alkalmazták. Ennek a tartózkodásnak bizonyára nem csak technikai, hanem kulturális okai is vannak. Azonban bármi is áll a háttérben, az azzal az eredménnyel jár, hogy az idézés, mint szabad felhasználás, illetve az azzal kapcsolatos jogi esetek nagyon ritkák.

Arról sem szabad ugyanakkor megfeledkezni, hogy a mintavételezési technikák egyre inkább megbontják az előadóművész és előadásának egységét. Zenész és koncertje, színész és színházi előadása a 19. század végéig térben és időben szétválaszthatatlan, ebből következően minden előadás egyedi és megismételhetetlen volt. A felvételkészítés lehetősége előbb „csupán" a tér és idő egységességét szakította szét, lehetővé téve az előadás különböző időpontokban való ismételt érzékelését, majd az előadáson belül az idő lineáris jellegét is elhomályosította. A mintavételezés végül az előadás és a mű logikai, szellemi, gondolati egységének megszakítását is lehetővé tette. Így egy adott művön alapuló előadás egyben egy másik, a korábbitól független mű érzékelhetővé tételét is lehetővé tette. A mintavételezés említett jellegzetességei újfajta kockázatokat teremtettek az előadóművészek személyhez fűződő jogai vonatkozásában is, amely kockázatokat önálló fejezetben elemzek.

1. A mintavételezés fogalma és hatása

A mintavételezés nemcsak azért fontos, mert lehetővé teszi az elődök munkájának újrahasznosítását, hanem azért is, mert megteremti az előadóművészi ágak közötti műfaji

[704] Esterházy Péter vendégszövegek alkalmazására vonatkozó gyakorlatának kritikáját lásd FORGÁCS Zsuzsa Bruria: *A visszaadás művészete*, In Magyar Narancs, 2007. január 11. és MAGYAR Miklós: *Plágium és vendégszöveg Esterházy Péter regényeiben*, In Élet és Irodalom, LXI. évfolyam, 27. szám, 2017. július 7.
[705] BODÓ Balázs: *A szerzői jog kalózai*, Typotex Kiadó, Budapest, 2011, p. 150.
[706] PAKU Dorottya: *Digitális sampling a magyar és a német szerzői jogban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 14. (124.) évfolyam, 4. szám, 2019, p. 83.

határok átlépésének lehetőségét is. Ilyen felhasználásra láttunk példát abban a már hivatkozott 1976-ban jogerősen lezárt jogvitában[707] is, amelyben a Legfelsőbb Bíróság megállapította, hogy a Magyar Televízió megsértette az előadóművészek személyhez fűződő jogát azzal, hogy a lemezkiadásra szánt operafelvétel énekhangját egy operafilm készítése során – más színművész vizuális jelenléte mellett – használták fel. Ehhez hasonló célt szolgált az is, ahogy a népszerű István a király című filmben Varga Miklós hangja kapcsolódott a Pelsőczy László által megformált István szerepéhez. Ezek – technikai értelemben – a mintavételezés olyan korai példái itthonról, amelyek lehetővé tették az énekesek és színészek közötti műfaji határok átlépését.

A technikai fejlődés azonban nem csupán az egyes előadóművészi ágak közötti határokat engedte elmosni, hanem újszerű módon tette átjárhatóvá az előadóművészet és az alkotóművészet közötti korábbi kontúros határokat is. Jó példa ez utóbbira a filmek esetén alkalmazott motion capture technika, amelynek lényege, hogy az előadóművész mozgását speciális érzékelők segítségével rögzítik a filmgyártás során, majd új külsőt biztosítanak a színésznek.[708] Ahogy azt korábban már jeleztem, a motion capture több mint jelmez és maszk, hiszen képes arra, hogy az előadó alapvető fizikai jellemzőit, kiterjedését, tömegét is módosítsa.[709] Az előadóművészi teljesítményt a motion capture-hoz hasonló eszközök alkalmazása esetén nem önmagában, hanem egy vizuális művel együttesen, attól szét nem választható módon érzékeli a közönség. Nem lehet vitatható ugyanis, hogy a közönség által érzékelt, grafikusok, animátorok által megtervezett külső forma vizuális műként áll védelem alatt. Mindeközben az előadóművész által rögzített mozdulatsorok nélkül ez a külső megjelenés csak üres, elméleti váz maradna. Ez a folyamat nagyon hasonló ahhoz, ahogy a bábművész élettel tölti meg az általa mozgatott bábot. A báb ebben az esetben is egy képzőművészeti alkotás, amely azonban csak akkor töltheti be szerepét, csak akkor kelhet életre, ha ebben a bábművész segítségére van.

A fentiek mellett tény, hogy a mintavételezést leginkább az újrahasznosítás szemszögéből szokták vizsgálni. A korábbi rögzített előadások újrahasznosítása szükségszerűen ahhoz vezet,

[707] Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21.371/1975, BH 1976/11. sz. 492
[708] A technológia részletes leírását lásd MENOLOTTO – KOMARIS – TEDESCO – O'FLYNN – WALSH i.m., pp. 1-2.
[709] A motion capture fogalma egy rendkívül bonyolult, nehezen átlátható gyártási folyamatot fed le, miközben ennek a technikának a leegyszerűsített formája legalább egy évtizede sok tízmillió háztartásban elérhető a Microsoft XBOX konzoljának kinect változata miatt. Az említett eszköz lehetővé teszi, hogy a képernyőn megjelenő alakot a játékos a kamera előtt elvégzett mozgásával irányítsa.

hogy a rögzített előadás egyes részei eredeti kontextusukból kiemelve folytatják életpályájukat. A mintavételezés azonban az esetek jelentős részében nem tekinthető egy puzzle összeillesztéséhez hasonló mechanikus tevékenységnek. A folyamat során ugyanis az előadóművészi teljesítmények rétegei úgy rakódnak egymásra, hogy azok új kontextusba kerülnek, új elemekkel, új jelentésárnyalattal gazdagodnak. A korábbi felvételekből kiemelt minták tehát új előadások megteremtéséhez járulnak hozzá, e folyamatban a mintaként szolgáló előadóművészi teljesítmény mellett az átvevő előadóművész személyessége is gyakorta megjelenik. A mesterséges intelligencia ezt a folyamatot azzal csavarja meg, hogy – miközben kiindulási pontként továbbra is korábbi előadások szolgálnak – átvevő előadóművészi teljesítményre már nem feltétlenül van szükség.

A sampling populáris elektronikus zene őshazájában, az Egyesült Államokban a hetvenes évektől vált egyre népszerűbbé. Ebben az időszakban a lemezlovasok egy része a lemezjátszót, illetve a felvételeket hordozó vinyl lemezeket immár nem a reprodukció eszközeként, hanem egyfajta hangszerként alkalmazta, és azok – tehát a korábban már létező felvételek – segítségével önálló előadásokat hoztak létre. Az eredetileg fogyasztásra kitalált lemezjátszó ekként új előadások létrehozásának eszközévé vált.[710] Amint népszerűvé váltak a DJ-k által új köntösbe formált, mintavételezésen alapuló előadások, azok kereskedelmi értelemben is önálló életre keltek. Az egyre nagyobb kereskedelmi sikerek következtében pedig egyre nagyobb figyelem irányult az újrahasznosítás megfelelő jogosítására is.

A mintavételezés (sampling) zenei területen ekkor azt az eljárást jelentette, amelynek során hangszerek vagy felvételek előállítására alkalmazott berendezések segítségével az újraszintetizálás érdekében külső forrásból származó, mások által rögzített hangokat emeltek át.[711] Mezei Péter a fogalmat szerzői jogi nézőpontból akként határozta meg, mint amelyben szerzői jogilag védett (vagy akár ilyen védelemben nem részesülő) hanganyagokat másolnak le, majd azokat módosítva és más elemekkel kombinálva új felvételt hoztak létre.[712] Előadóművészi oldalról nézve a sampling legfontosabb tulajdonsága, hogy annak forrása egy olyan védett teljesítmény, amely segítségével egy másik, az eredetitől eltérő, azt meghaladó védett teljesítmény jön létre.

[710] MCLEOD – DICOLA (2011) i.m., p. 4.
[711] Hugh DAVIES: *A history of sampling*, In Organised Sound, Volume 1, Issue 1., 1996. április, p. 3.
[712] MEZEI (2010) i.m., p. 77.

Hiába vált azonban a mintavételezés tömegesen használt technikává, annak fogalmát jogszabály sem a nemzetközi szerződések, sem a közösségi jog, sem a magyar jog szintjén nem határozza meg. Igaz, az EUB egy hangfelvételeket érintő előzetes döntéshozatali eljárásban már értelmezte a jelenséget, ez pedig szükségszerűen ki fog hatni valamennyi uniós tagállam joggyakorlatára. Az EUB 2019-ben a hangfelvételek esetén a mintavételezést úgy határozta meg, mint amelynek során a hangfelvétel előállítója – „leggyakrabban elektronikai eszközök segítségével – átvesz egy részletet valamely hangfelvételből és azt felhasználja egy új mű létrehozásához".[713]

Míg az ezredforduló zeneiparát a mintavételezés körébe tartozó sampling, az elmúlt éveket már a mesterséges intelligencián alapuló mintavételezési eljárások folyamatos fejlődése határozza meg. Az MI és az előadóművészet halmazainak metszetére az ún. deepfakes technika megjelenése hívta fel a figyelmet. Magát a kifejezést egy olyan Reddit[714] felhasználó alkalmazta először 2017-ben, aki azt állította, hogy olyan gépi tanuláson alapuló algoritmust fejlesztett ki, amely segítségével egy híresség arcát képes volt egy pornóvideó szereplőjének arcára illeszteni azt a látszatot keltve, hogy a videóban nem az eredeti szereplő, hanem a celebritás szerepel.[715] A fogalom végső soron egy olyan MI-n alapuló technológiát fed le, amely alkalmas olyan látszat keltésére, hogy egy személy olyan dolgot tesz vagy mond, amelyet maga soha sem tett vagy mondott, de képes arra is, hogy egy mesterséges (tehát nem valós személyről mintázott) személyiséget alkossanak meg vele.[716] A deepfakes technológia olyan egymással versengő hálózatok[717] összehangolt munkáján alapul, amelyben – leegyszerűsítve – az egyik hálózat célja, hogy egy adott adatbázis mintáit hasznosítva új szintetizált tartalmat generáljon, miközben a másik hálózat – azonos bemeneti adatok alapján – azt próbálja meg megbecsülni, hogy az elé tárt tartalom eredeti vagy újonnan szintetizált. Mivel mindkét hálózat

[713] Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ügyben hozott ítélet 35. bekezdése. Az ítélethez kapcsolódó főtanácsnoki vélemény 1. pontja ezt írja a fogalom magyarázataként: „A sampling (mintavétel) olyan eljárás, amelynek során elektronikai eszközök segítségével kivonatokat (samples vagy minták, innen származik az eljárás elnevezése) nyernek ki egy hangfelvételből azzal a céllal, hogy egy másik hangfelvételben egy új zenemű elemeként felhasználják. Újrafelhasználásuk során ezeket a zenekivonatokat gyakran keverik, módosítják és ismétlik folyamatosan úgy, hogy azok többé-kevésbé felismerhetőek maradnak az új műben."

[714] A Reddit egy olyan közösségi weboldal, amelynek célja, hogy a felhasználók segítségével saját tartalmakat osszanak meg.

[715] Ruben TOLOSANA, Ruben VERA-RODRIGUEZ, Julian FIERREZ, Aythami MORALES, Javier ORTEGA-GARCIA: *DeepFakes and Beyond: A Survey of Face Manipulation and Fake Detection*, p. 1. (https://arxiv.org/abs/2001.00179v3; Utoljára megtekintve 2022. május 16. napján)

[716] Thanh Thi NGUYEN, Quoc Viet Hung NGUYEN, Dung Tien NGUYEN, Duc Thanh NGUYEN, Thien HUYNH-THE, Saeid NAHAVANDI, Thanh Tam NGUYEN, Quoc-Viet PHAM, Cuong M. NGUYEN: *Deep Learning for Deepfakes Creation and Detection: A Survey*, (https://arxiv.org/abs/1909.11573v4; Utoljára megtekintve 2022. május 16. napján), 2022. p. 1.

[717] Generative adversarial network, vagy röviden: GAN.

a gépi tanulás módszereivel egyre jobb eredményt ér el, így összességében egyre jobb, a külső szemlélőt egyre inkább megtévesztő generált tartalom jöhet létre.[718]

A deepfakes technológiáról elsősorban azért született rengeteg elemzés, mert nyilvánvaló jogsértéseket követtek el segítségével hírességek sérelmére, az eljárás ugyanakkor szolgálhat olyan legitim célokat is, mint például audiovizuális előadások automatikus szinkronizálása,[719] utólagos javítása vagy kiegészítése.[720] A deepfakes az előadók nézőpontjából nem más, mint egy vagy több korábban léthozott előadásban szereplő előadóművész külső jellegzetességeinek, illetve magának az előadásnak az újrahasznosítása.[721]

Előadóművészi szempontból vizsgálva a kérdést, a ma ismert MI megoldások bemenetként zömmel két adatkört használnak: egyrészt a célszemélyről[722] korábban készített felvételeket, másrészt pedig azokat a felvételeket, amelyben a célszemélyt meg kívánják utóbb jeleníteni.[723] A gyakorlat széttart abban a tekintetben, hogy a célszemély valós előadóművész-e (esetleg politikus, celebritás) vagy teljesen szintetikus szereplő,[724] és abban is, hogy forráselőadás egy vagy több előadóművésztől származó egy vagy több előadás (esetleg előadónak nem minősülő személytől származó felvétel). A folyamatban az MI első lépésként meghatározza a cél- és forráselőadások, illetve előadók jellemzőit (ún. markereit), majd ezekből létrehozzák azt a köztes megjelenítési réteget, amely már alkalmas magának a szintetizált előadásnak a létrehozására. A köztes megjelenítési réteg segítségével generált mesterséges előadást utolsó lépésként illesztik be a célként szolgáló, korábban létrehozott környezetbe (amely maga is lehet

[718] Mika WESTERLUND: *The Emergence of Deepfake Technology: A Review*, In Technology Innovation Management Review, 2019 november, pp. 40-41.
[719] Többen épp a filmek mesterséges intelligencián alapuló szinkronjának létrehozását látják olyan területnek, ami a leghamarabb tömegesen elterjedhet. A távlati célok között nem csak az eredetitől eltérő, idegen nyelvű változatok generált létrehozása szerepel, hanem az is, hogy minden nyelven az eredeti szereplő hangján szólaljon meg a szintetizált szinkronhang. Sőt, sokan azt is megvalósíthatónak tartják, hogy az ekként mesterségesen létrehozott szinkronhanghoz utóbb a színész szájmozgását is – mesterséges eszközökkel – hozzáigazítsák, ekként a színész tökéletes mimikával és hanghordozással szólalhatna meg minden célnyelven. Ha mindezt ráadásul valós időben is képesek lesznek legenerálni, úgy minden néző számára saját film-verzió lenne elkészíthető.
[720] WESTERLUND (2019) i.m., p. 40.
[721] Mathilde PAVIS: *Rebalancing our regulatory response to Deepfakes with performers' rights*, In Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies; 2021, Vol. 27(4), p. 976.
[722] Célszemély az, akit meg kívánnak jeleníteni a Deepfakes technológiával előállított audiovizuális műben.
[723] PAVIS (2021) i.m., p. 977.
[724] Luke KEMP: *In the age of deepfakes, could virtual actors put humans out of business?,* In The Guardian, 2019. július 8. Olyan deepfakes technikával készített felvétel is ismert, amelyben az 1984-ben készített Terminátor című film szereplőit „helyettesítették" más előadóművészek korábbi felvételeiből generált előadásokkal, Arnold Schwarzenegger szerepét átadva például Sylvester Stallone-nak, Linda Hamilton szerepét pedig Willem Dafoe-nak. Ebben az esetben tehát mind a forrás-, mind pedig célelőadás archív jellegű volt. Ez a megoldás akár olyan paródiának is tekinthető, amelyre a CDSM irányelv sajátos szabad felhasználási esetet vezetett be. (https://telex.hu/zacc/2022/06/06/erre-jo-a-deepfake-terminator-foszerepben-sylvester-stallone).

valós felvétel vagy mesterséges környezet) és így kialakul a közönség elé tárható, részben vagy egészben szintetizált elemeket tartalmazó film.[725]

Az MI-n alapuló megoldások tehát mintavételezésen alapulnak, ekként indokolt azokat az egyéb mintavételezési technológiákkal közösen tárgyalni. Kétségtelen, a deepfakes-hez hasonló megoldások abban a tekintetben többek, mint a zenei sampling, hogy a szintetizált felvétel elkészítéséhez jellemzően nem egy, vagy csak néhány konkrét másik felvételt, hanem felvételek sokaságát használják fel. A közönség megtévesztésére alkalmas szintetizált felvétel elkészítéséhez ugyanis a forrásszemélyről nagy mennyiségű, már létező felvételre van szükség, ezek összessége segítségével állítható elő a végleges felvétel. Épp ez indokolja, hogy a Deepfakes felvételek ma elsősorban előadókat, politikusokat, celebeket vesznek célba, hiszen róluk érhető el olyan mennyiségű felvétel, amelyből a mesterséges intelligencia elő tudja állítani a köztes megjelenítési réteget.

A másik oldalról megközelítve a kérdést az is elmondható, hogy a deepfakes-hez hasonló technológiák másként hasznosítják a forrásokat, mint a zenei sampling, hiszen a célfelvételbe nem a forrásfelvételek meghatározható részletei kerülnek átemelésre, hanem egy azok alapján elkészített, szintetizált új, korábban még nem létező felvétel. Az MI tehát nem átemel, hanem – szándékosan elkerülve az alkotás fogalmának használatát – hasonmást készít, imitál.[726] Ebben a tekintetben a deepfakes kevesebb, mint a mintavétel, mivel – úgy tűnik – az MI számára sokkal inkább az előadó személyessége és nem maguk a forráselőadások érdekesek. A korábbi előadásokra elsősorban azért van szükség, mert az előadó jellegzetességei abból állapíthatók meg. Kétségtelen tény ugyanakkor, hogy előadóművészi helyzetben az előadó és előadása nem, vagy csak rendkívül kierőszakolt módon, mesterségesen választhatók ketté.

Hozzátartozik a teljes képhez az is, hogy az MI-t érintő kutatások elsősorban az MI társadalmi, személyiségi jogi, filozófiai, biztonságpolitikai leágazásaira összpontosítanak, a kulturális hatások, illetve a szerzői jogi szempontok ma jellemzően még a partvonal mentén várakoznak arra, hogy játékba hívják őket. Az Európai Bizottság sem a szerzői jog, hanem a közös európai adattér kialakítása érdekében végzett munka keretei között tett kísérletet elsőként az MI meghatározására. E szerint a „mesterséges intelligencia intelligens viselkedésre utaló rendszereket takar, amelyek konkrét célok eléréséhez elemzik a környezetüket és – bizonyos

[725] PAVIS (2020) i.m., pp. 10-11.
[726] Uo., p. 5

mértékű autonómiával – intézkedéseket hajtanak végre."[727] Az MI fogalmát 2020-ban, szintén az Európai Bizottság által kiadott Fehér Könyv is inkább technológiai oldalról közelítette meg, és akként határozta azt meg, mint ami „olyan technológiák együttese, amelyek adatokat kombinálnak algoritmusokkal és számítási teljesítménnyel".[728] A szerzői jog szempontjából valójában sem ezek, sem az Európai Parlament MI tárgykörében készített jelentése[729] és állásfoglalásai[730], továbbá az MI-re vonatkozó rendelettervezete[731] sem ragadják meg az MI igazi szerzői jogi jellegzetességeit, így azok nem szolgálhatnak egy szellemi alkotásokra fókuszáló jogi elemzés kiindulópontjaként sem.

Az MI esetében a magas absztrakciós szinten meghatározott fogalmak kialakulását az is nehezíti, hogy abban az értelemben nincsen szó egységes technológiáról, felhasználási módról, vagy egységes üzleti modellről, ahogyan azt a mozi, a televíziózás, a rádiózás vagy a hangfelvétel kiadás kapcsán megszoktuk. Az előadások MI segítségével történő szintetizálása heterogén például a források tekintetében. Ennek megfelelően ismert olyan szolgáltatás, ami csak hangfelvételeket érint, mivel előadók és más híresség hangján olvas fel az igénybevevő által meghatározott bármilyen szöveget,[732] miközben professzionális módon ehhez képest elsősorban a filmipar épít a mesterséges intelligenciára.[733] Az MI tehát egyaránt alkalmas hangok, álló- és mozgóképek, továbbá ezek kombinációjának manipulálására.[734] Az MI jogi megítélését az is nagymértékben befolyásolja, hogy azt sok esetben kifejezetten ártó szándékkal

[727] COM (2018) 237 final, p. 1
[728] COM (2020) 65 final, p. 2.
[729] Az Európai Parlement jelentése a mesterséges intelligencián alapuló technológiák fejlesztéséhez kapcsolódó szellemitulajdon-jogokról (A9-0176/2020).
[730] Az Európai Parlament 2020. október 20-i állásfoglalása a mesterséges intelligencián alapuló technológiák fejlesztéséhez kapcsolódó szellemitulajdon-jogokról (P9_TA (2020)0277) és Az Európai Parlament 2021. május 19-i állásfoglalása a mesterséges intelligencia alkalmazásáról az oktatásban, a kulturális és az audiovizuális ágazatban (P9_TA (2021)0238).
[731] Az Európai Parlament és a Tanács rendelete a mesterséges intelligenciára vonatkozó harmonizált szabályok (a mesterséges intelligenciáról szóló jogszabály) megállapításáról és egyes uniós jogalkotási aktusok módosításáról (COM(2021) 206 final).
[732] https://fakeyou.com/.
[733] A Star Wars saga Zsivány egyes című epizódjában Leia Organa szerepét például az időközben elhunyt Carrie Fisher a mesterséges intelligencia segítségével formálta meg. (In Rogue One's CGI Princess Leia: The sands of time are so cruel you can't even do motion capture for your younger self, Independent, 2016 december 19.; https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/rogue-one-cgi-princess-leia-organa-actress-carrie-fisher-ingvild-deila-motion-capture-new-star-wars-a7484161.html). A nemrég bemutatott Top Gun: Maverick című filmben Val Kilmer hangját mesterséges intelligencia segítségével generálták le. A sajátos felvételkészítési módra azért volt szükség, mert Val Kilmer egy betegség miatt elveszítette hangját, így azt – Val Kilmer korábbi felvételeinek segítségével – mesterséges módon hozták létre. Val Kilmer a sajtóhírek szerint kifejezetten örült annak, hogy az új technológia segítségével ismét filmes szerepet vállalhatott. (https://fortune.com/2022/05/27/how-does-val-kilmer-speak-in-top-gun-maverick-sonantic-artificial-intelligence/).
[734] PAVIS (2021I i.m., p. 978.

alkalmazzák. De természetesen számos olyan felhasználás is ismert, ami minden tekintetben jóhiszemű, mivel ilyen módon lehet költséghatékonyan megoldani egy előadásrészlet utólagos kijavítását, cseréjét. Az egyes megoldások akként is szétválaszthatók, hogy azok célja az emberi alkotás, illetve előadás kiegészítése, megkönnyítése, vagy épp az emberi döntéshozatalt teljesen kihagyva autonóm döntések útján szintetizálják az eredményt.

A mesterséges intelligenciát várhatóan a jövőben egyre többször fogják alkalmazni mind az audio- mind az audiovizuális produkciók előállítására, aminek eredményeként a közönség tagjai által érzékelt előadás még messzebbre kerülhet attól, amit az előadó eredetileg rögzített. Előre jelezhető ugyanis, hogy egyrészt a jövőben egyre kevesebb előadóművészi mintából lehet majd teljes előadásokat létrehozni, másrészt pedig az előadás elkészítéséhez egyre kisebb egységekre (mondatok helyett szavakra, teljes mozdulatok helyett mozdulatrészekre) lesz csupán szükség. Legalább két elem tekintetében azonban hosszútávon is nélkülözhetetlennek mutatkoznak az előadóművészek. Egyrészt felettébb valószínűtlen, hogy az előadóművészek (mintaadó) szerepét akár középtávon helyettesíthetővé tennék a számítógépek. Ezt alátámasztják azok az iparági szakértők, akik szerint egyetlen előadóművész beszéde is olyan sokszínű, hogy annak szintetizálása ma még szinte lehetetlen. Még ugyanazt a mondatot is egészen másként formálja ugyanis az ember, ha boldog, ha szomorú, esetleg feszült.[735] Ebből következően a számítógéppel létrehozott, ebben az értelemben mesterséges előadások várhatóan a következő évtizedekben is valós, tényleges előadást rögzítő minták alapján jönnek majd létre. A zenei terület – ahol mára évtizedes hagyománya van a mintavételezésnek – azt is igazolja, hogy a mintákból elsősorban előadóművészek képesek új előadást létrehozni. Az előadóművészek képesek ugyanis arra, hogy az elemeire bontott előadásrészletekből (mintákból) a valós megszólalásmódhoz hasonló, a nézőt, illetve hallgatót e tekintetben „megtéveszteni" képes előadást hozzanak létre. Hiába van a digitális zongorában a világ legjobb, legszebben szóló hangszereivel készített minta eltárolva, az egyes hangok megfelelő összeillesztéséhez mélyen ismerni kell az adott hangszer saját nyelvét, a megszólaltatás sajátosságait. Ezzel a tudással, képességgel az előadóművészek rendelkeznek.

Az alábbiakban a mintavételezés hatását az előadóművészi teljesítmények szempontjából értékelem. Az elemzést – igazodva a tanulmány céljához – kizárólag jogi szempontokra szűkítem, kizárva annak vizsgálatát, hogy az újrahasznosítás esztétikai szempontból milyen

[735] KEMP (2019) i.m.

hatást gyakorolt a mintát szolgáltató előadásra. A vizsgálat során a mintavételezés egyes típusait, technológiai megoldásait csak annyiban tárgyalom elkülönítetten, ha annak önálló jogi jelentősége van.

2. A bemeneti és kimeneti adatok jogi értékelése

Az előadóművészi teljesítmények jogi védelme szempontjából a mintavételezés során bemenetként használt forráselőadásoknak, továbbá a kimenetként létrehozott vagy az MI-vel generált felvételeket önállóan szükséges vizsgálni.

Bemeneti adatként egy vagy több előadás is szolgálhat.[736] Míg zenei sampling esetén általában egy, vagy legfeljebb kevés előadást hasznosítanak, az MI kifejezetten sok forráselőadást igényel. Jogi szempontból azonban a forráselőadás számának önmagában nincs jelentősége, igaz, több előadás hasznosításához nyilván nehezebb és drágább a szükséges előadóművészi engedélyeket beszerezni.

Az elmúlt időszakban legtöbbször védett előadást használtak fel a mintavételezés során. Forrásadatként azonban messze nem csak védett előadás szolgálhat, sőt, nem csak a védett előadás, hanem maguk az előadóművészek is kihagyhatók a mintavételezés folyamatából. Ahogyan azt a védett előadóművészi teljesítmény fogalmáról szóló fejezetben jeleztem, végső soron három feltételtől függ, hogy egy előadás jogi értelemben védett-e: az előadás tárgyától, a közönséggel való kommunikáció szándékától és az előadások személyes jellegétől. E hármas feltételrendszerből ezúttal az első feltétel – vagyis az előadás tárgya – érdemel külön figyelmet, elsősorban azért, mert elvileg korlátlan méretű olyan „könyvtárak" hozhatók létre, amelyek szerzői jogi oltalom alá nem tartozó szavak, hangok, mozdulatok „előadását" tartalmazzák. Sem technikai, sem jogi akadálya nincs annak, hogy egy nyelv valamennyi létező szavát felolvastassák valakivel. Ha ezt a mindenre kiterjedő szókészletet az összes elképzelhető változatában (például ragozva), minden elképzelhető hangulatban elkészítik, úgy segítségével bármilyen szöveg „felolvastatható". Egy ilyen adatbankból generált felvétel – a ma hatályos szabály szigorú, szűk értelmezése szerint – nem eredményezne védett előadóművészi teljesítményt, hiszen az előadóművészi oltalom akkor védi a felvételt, ha az szerzői jogi oltalom

[736] Bemenetként természetesen nem csak előadóművészi teljesítmény, hanem például a természet hangjai is szolgálhatnak. Ezek ugyan az előadóművészi jogok szempontjából nem értékeltek, hangfelvételként azonban védelem alatt állnak.

alatt álló vagy a népművészet körébe tartozó mű alapján készült. Nyilvánvaló, hogy egy lexikonban található kifejezések önmagukban nem állnak szerzői jogi oltalom alatt, így azok ilyen módon történő rögzítése sem eredményez védett teljesítmény. Ennek során még annak sincsen jelentősége, hogy az önálló – e tekintetben védelmet nem élvező – felvételek segítségével szerzői művek is megszólaltathatók.

A fenti forgatókönyv egyáltalán nem a tudományos-fantasztikum körébe tartozik, szűk körben, és egyelőre még viszonylag gyenge minőséget produkálva ma is használnak ehhez hasonló megoldásokat a kereskedelemben. Egyes hipermarketek automata kasszái például ilyen különválasztott szavakat tartalmazó könyvtárak segítségével „kommunikálnak" a vásárlókkal. E könyvtárakat előadóművészek közreműködésével hozzák létre, akik feladata egy viszonylag méretes szókészlet elemenkénti rögzítése. Mindannyian tapasztalhatjuk ugyanakkor, hogy az így összeállított szövegek ma még idegenül hangzanak, nem igazodnak a mindennapi beszéd dallamához, tempójához, változatosságához. A háttérben leginkább az élő nyelv sokszínűsége, a verbális kommunikáció sokrétűsége és részben kiszámíthatatlansága állhat. Azt is érdemes hozzátenni, hogy a zene, a színházművészet, a tánc, mint kommunikációs eszköz, még a nyelvnél is sok tekintetben összetettebb. Ezzel együtt is igaz, hogy az MI technológiák – megfelelő forrásadatbázisokat feltételezve – akár arra is képesek lehetnek, hogy az élő beszédet, a zenei kifejezéseket, a mozgást úgy imitálják, hogy a közönség nem, vagy csak rendkívüli erőfeszítés mellett észlelheti, hogy amit lát, az nem valódi, hanem szintetizált előadás.

Mezei Péter kutatása rámutat arra, hogy a nemzeti jogok jogrendszertől függetlenül valamilyen módon a szerző személyiségéhez kötik a szerzői jogi oltalmat,[737] ebből következően a pusztán MI-vel alkotott művek nem állhatnak szerzői jogi védelem alatt. Ennek következtében azonban nem csak a mű, hanem annak előadása is a védelem határán kívülre szorul, ha a nemzeti jogalkotó a nemzetközi szerződések szabályait túl szűken ülteti át. Mivel a Római Egyezmény, a WPPT és a Pekingi Szerződés is minimumszabályozást tartalmaz,[738] így nincsen annak akadálya, sőt, az említett szempontból kifejezetten kívánatos, hogy a nemzeti jogalkotó az előadóművészi jogvédelem kereteit bőven határozza meg. Ez már csak azért is logikus lenne, mivel az MI-vel létrehozott művek abban a tekintetben a népművészet kifejezéseivel rokoníthatók, hogy azokban is alkotók sokaságának – a népművészet esetén a generációk egymásutánisága, az MI esetében a forrásadatbázisban megjelent művek szerzőinek –

[737] MEZEI (2020) i.m., pp. 14-16.
[738] A TRIPS Egyezmény nem tartalmazza az előadóművész fogalmának meghatározását.

személyiségjegyei olvadnak össze. Amennyire indokolt volt a WPPT-ben és a Pekingi Szerződésben a népművészet kifejeződéseinek előadását jogi védelem alá helyezni, legalább annyira indokolt az MI-vel alkotott művek előadását is megfelelően védeni.

A kimeneti oldal részben független attól, hogy bemeneti oldalon előadóművészi szempontból védett, vagy ilyen védelmet nem élvező előadásokat használtak-e fel. A zenei mintavételezés gyakorlata azt mutatja, hogy kimeneti oldalon szinte minden esetben védelmet élvező előadóművészi teljesítmény jön létre. Kétségtelen tény, hogy a kimeneti oldal származékos jellegű, hiszen azokban nem „csupán" a cél-, hanem a forrásfelvételek előadóművészeinek személyessége is megjelenik.

A deepfakes-hez hasonló, MI-n alapuló technológiák kimeneti oldalon nem feltétlenül jelenítik meg a forrásfelvételek részeit, hiszen céljuk nem a másolás, hanem az imitálás. Ez a folyamat a pastiche-zsal,[739] vagyis a stílusutánzattal rokonítható, amelynek szintjén az a sajátja, hogy magát a kiindulópontként alkalmazott művet nem, „csupán" a szerző egyéni stílusjegyeit hasznosítja. Ebben a tekintetben a pastiche épp úgy nem valósítja meg a forrásmű szerzői jogi felhasználását, mint ahogyan a deepfakes sem magát a forráselőadást reprodukálja. A deepfakes jellegű MI kiemeli azonban az előadóművész azon személyiségjegyeit, amely alapján a nyilvánosság tagjai az előadást egy adott előadóművésszel azonosítják. Ez jellemzően több, mint az előadóművész puszta külső megjelenése, mivel adott előadóművészhez a közönség a személyiségéből következő, vagy azt kiegészítő hangot, hanghordozást, mozdulatokat társítanak és csak akkor kelthet természetes hatást a szintetizált előadás, ha a külső megjelenés harmonikusan összeilleszthető a személyiség egyéb megnyilvánulásival.

A fentiek egyben rá is vezetnek arra, hogy a kimenetként meghatározott előadásnak a bemenet jogvédelmétől függetlenül vagyoni jogi oltalmat kell biztosítani minden olyan esetben, ha az alkalmas az előadóművész személyességét megjeleníteni. Ez a következtetés ma még csak jogelméleti levezetéssel olvasható ki a hatályos magyar szabályozásból, az aggálymentes jogértelmezést azonban nagymértékben elősegítené, ha azt a jogszabály kifejezett rendelkezéssel megerősítené. Mint korábban kimutattam, az előadó számára a Ptk. által biztosított általános személyiségvédelmi eszközök előadóművészi helyzetben általában sem elégségesek, az MI kapcsán azonban különösen nem nyújtanak megfelelő védelmet. E körben

[739] A pastiche egyes értelmezések szerint több, mint stílusutánzat. Lásd részletesen MEZEI (2020) i.m., pp. 11-14.

elegendő arra gondolni, hogy MI segítségével már elhunyt előadóművész korábbi előadásai alapján is generálható új előadás, miközben a polgári jog alapján a személyiségvédelem csak igen korlátozott körben képes jogi oltalmat biztosítani a halált követően.[740]

3. Terjedelmi szempontok

Az alkotók vonatkozásában alaptétel, hogy egy-egy zenei hang, egy-egy szó nem állhat szerzői jogi oltalom alatt.[741] Ennek oka, hogy a gondolatkifejezés legkisebb egységei nem képesek az alkotó személyiségét tükrözni, így azokat nem lehet eredetinek sem tekinteni. Ahogyan az alkotók szempontjából annak van gyakorlati jelentősége, hogy a részlet alapján a közönség képes-e a művet azonosítani,[742] ugyanez igaz az előadóművészi teljesítményekre is. Bár kivételes esetekben az előadóművészek személyességét az előadásnak egy rendkívül rövid, akár egy-két másodperces részlete is képes megjeleníteni, ez nem tekinthető általánosnak. Az ennél is rövidebb részletek, amelyek szükségszerűen már csak egy-egy hang, egy-egy rövid szó előadását tartalmazzák, önmagukban többnyire semmilyen személyességet nem képesek hordozni, így szomszédos jogi védelmük sem biztosított.

A fenti okok miatt a mintavételezés tekintetében a felvételrészletek azonosíthatóságának vizsgálata elkerülhetetlen, hiszen – mint azt a vagyoni jogokról szóló fejezetben részletesen bemutattam – a teljes előadások és azok azonosítható részei azonos szintű védelmet élveznek. Nyilvánvalónak látszik, hogy minél hosszabb az előadásból felhasznált részlet, a közönség számára annál könnyebb annak azonosíthatósága. A terjedelem tekintetében ezért nem is a hosszabb részletek felhasználásának jogi megítélése, hanem elsősorban az a megválaszolandó kérdés, hogy mi az a minimális tartalom, amely a közönség számára már azonosítható.[743] Az említett kérdésre adott válasz azért rendelkezik kiemelt jelentőséggel, mivel azonosítható

[740] PAVIS (2021) i.m., p. 984.
[741] BÉKÉS – MEZEI (2010) i.m., p. 9.
[742] Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ügyben hozott ítélet rendelkező részének 4. pontját, amely szerint a „2001/29 irányelv 5. cikke (3) bekezdésének d) pontját úgy kell értelmezni, hogy az e rendelkezésben említett „idézés" fogalma nem terjed ki arra az esetre, amikor a szóban forgó idézéssel érintett mű nem azonosítható be."
[743] Az egyik első szélesebb körben ismertté vált, a sampling technikáját alkalmazó felvétel az amerikai James Tenney 1961-ben megjelent Collage No. 1. ('Blue Suede') című felvétele, amely teljes egészében Elvis Presley Blue Suede Shoes című felvételére épített. Lásd DAVIES (1996) i.m., p. 10. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a samplinghez hasonló megoldások a lemezlovasok munkája eredményeként lett népszerű igazán. (Lásd részletesen William M. SCHUSTER: *Fair Use, Girl Talk, and Digital Sampling: An Empirical Study of Music Sampling's Effect on the Market for Copyrighted Works*, In Oklahoma Law Review, Volume 67, 2015, p. 454.)

részletek mintavételezéssel történő hasznosítása a kizárólagos engedélyezési jogok körébe tartozó többszörözésnek minősül.

A mintavételezéssel összefüggő legtöbb és legnagyobb visszhangot kapó bírósági eljárásokra az USA-ban került sor, a per tárgya általában a rendkívül rövid, esetenként alig másodperc terjedelmű részletek hip-hop zenei felvételeben történő felhasználása volt. Bár az amerikai jog elemzése kívül esik e disszertáció fókuszterületén, a rövid részletek mintavételezésével összefüggő legfontosabb ügyeket ismertetem alább.

A zenei sampling kapcsán egyik legtöbbet idézett ügy a Grand Upright v. Warner Bros. Records[744] perben hozott döntés volt. A 1991-ben lezárt ügy végkifejletét és hangulatát jól jelzi, hogy az ítélet kezdő mondatában a bíró Mózes második könyvéből idézi a „Ne lopj!" parancsot.[745] A bíró ekként folytatta ítéletét: „Sajnos a modern üzleti világban ezt az intést nem mindig követik. Valójában a szerzői jogok megsértése miatt indított per alperesei azt kívánják elhitetni a bírósággal, hogy a lopás elterjedt a zenei üzletágban, és ezért magatartásukat ebben a perben meg kell bocsájtani. Az alperesek magatartása azonban nemcsak a hetedik parancsolatba ütközik, hanem az ország szerzői jogi törvényeibe is."[746] A bíró nyilvánvalóan érzelmileg is bevonódott az ügybe.[747]Az ügy tényállása szerint Biz Markie rapper egy kb. 15 másodperces mintát emelt át Raymond 'Gilbert' O'Sullivan „Alone Again (Naturally)" című felvételéből. Az átemelt részlet az „Alone Again" című felvétel zenei alapjául szolgált, illetve ez adta az új felvétel címét is. Tudható az is, hogy Markie kiadója, a Warner Bros megkereste Gilbert képviseletét, de végül a válasz megvárása nélkül adták ki a hangmintát is tartalmazó felvételt. [748] Mint a korábbi idézetből is kikövetkeztethető, a bíró minden tekintetben a felperesnek adott igazat, a Warner így csak az érintett felvétel eltávolítását követően forgalmazhatta tovább a lemezt, sőt, a Warner arra is rákényszerült, hogy a kiskereskedőket nyilvános hirdetésben szólítsa fel a még nem értékesített példányok visszaküldésére.[749]

---

[744] 780 F.Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991.)
[745] https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/780/182/1445286/ (Utoljára megtekintve 2022. május 18. napján).
[746] Uo., 1. bekezdés.
[747] AREWA (2006) i.m., p. 580.
[748] John LINDENBAUM: *Music sampling and copyright law,* 1999, (https://slidelegend.com/music-sampling-and-copyright-law-princeton-university_5a7ca2981723dd970a3cefce.html; Utoljára megtekintve 2022. május 18. napján) p. 21.
[749] Chuck PHILIPS: *Songwriter wins large settlement in Rap Suit,* In Los Angeles Times, 1992. január 1. (https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-01-01-ca-1136-story.html; utoljára megtekintve 2022. június 22. napján).

Sokáig kikezdhetetlennek tűnt az a 2004-es ítélet is, amelyet a Sixth Circuit a Bridgeport v. Dimension ügyben[750] hozott. Az ügy tárgya az volt, hogy a N.W.A. nevű formáció „100 Miles and Runnin'" című felvételében felhasználta a Funkadelic együttes „Get off your ass and jam" című felvételének egy három hangot tartalmazó, két másodperc terjedelmű részletét.[751] Az eljáró bíróság ebben az ügyben is arra a következtetésre jutott, hogy a mintavételezés – függetlenül annak terjedelmétől – többszörözésnek minősül, amely csak akkor lehet jogszerű, ha ahhoz engedélyt kérnek a jogosultaktól.[752] A bíróság tételmondata akként foglalható össze, hogy „kérj engedélyt vagy ne használj mintát".[753] Másként kifejezve a Sixth Circuit arra jutott, hogy a sampling nem tartozhat a jogi értelemben bagatel ügyek, vagyis a *de minimis*[754] jellegű felhasználások körébe, a mintavételezés ugyanis minden esetben engedélyköteles.[755] Ez az ítélet a mintaadó felvételek jogtulajdonosainak érdekeit a remixerek elé helyezte. A másik oldalról az ítélet lényegében lehetetlenné tette a sampling korábbi – meglehetősen szabados – gyakorlatának folytatását, mivel olyan jelentős adminisztratív és anyagi terhet rótt a mintavételező előadókra, producerekre, amelyet nem volt képes fedezni ez a fajta tevékenység.

Alapvetően másra jutott azonban a Newton v. Diamond[756], illetve pár évvel később a VMG v. Ciccone[757] ügyben a kaliforniai Ninth Circuit. A Newton v. Diamond ügy tárgya az volt, hogy a népszerű Beastie Boys együttes a „Pass the mic" című felvételében szerepeltette James W. Newton „Choir" című felvételének három hang terjedelmű részletét. A VMG v. Ciccone ügy tárgya pedig Madonna „Vouge" című hangfelvételének egy 0,23 másodperc hosszúságú részlete volt, amelyet a Salsoul Orchestra „Love Break" című felvételéből emeltek át. A bírósági eljárások során az eljáró bírók mindkét esetben arra jutottak, hogy a célfelvétel alapján a mintaadó forrás a nyilvánosság tagjai számára nem beazonosítható. Az említett ítéletek következtetése, hogy hangfelvételek esetén is alkalmazható a *de minimis* elv, amely alapján a rendkívül rövid, a közönség számára nem azonosítható részletek felhasználása esetén nem szükséges a jogosultaktól e felhasználáshoz engedélyt kérni.

[750] Bridgeport Music v. Dimension Films, 410 F.3d 792, 801. Lásd részletesen SCHUSTER (2015) i.m., p. 461.
[751] Amanda WEBBER: *Digital sampling and the legal implications of its use after Bridgeport*, In Journal of Civil Rights and Economic Development, Volume 22, 2007, p. 401.
[752] MEZEI (2010), p. 88.
[753] „Get a license or do not sample". Bridgeport Music v. Dimension Films, 410 F.3d 792, 801, p. 6.; Lásd MCLEOD – DICOLA (2011) i.m., p. 31.
[754] Lásd részletesen MEZEI Péter: *The dimensions of the de minimis exception and musical sampling*, In Medien und Recht International 2/19, Vol 16., 2019, pp. 48-51.
[755] MCLEOD – DICOLA (2011) i.m., pp. 139-144.
[756] James W. Newton v. Michael Diamond, 349 F.3d 591 (2003).
[757] VMG Salsoul, LLC. v. Madonna Louise Ciccone, et. al., 824 F.3d 871 (2016) 880.

A Newton v. Diamond ítéletet követően fellelhető olyan amerikai bírósági ítélet is, amely már nem a *de minimis* elv alkalmazásával, hanem a fair use teszt alapján jutott arra, hogy akár terjedelmesebb részek is átemelhetőek az eredeti jogosultak engedélye nélkül egy új felvételbe. Erre látunk példát az Estate of Smith v. Cash Money Records[758] ügyben. Az említett eljárás tényállása szerint Jimmy Smith 1982-ben kiadott Jimmy Smith Rap című felvételéből hasznosított egy kb. 35 másodpercnyi szöveges részt az akkor már világhírű rap sztár, Drake. A bíróság ítéletében azt állapította meg, hogy azzal, hogy Drake a 2013-ban kiadott Pound Cake című felvételében az átemelt szöveg egyes szavait elhagyta, jelentősen módosította az eredeti felvétel jelentését. Mivel pedig a bíróság megítélése szerint a fair use megítélése szerint csak annak van jelentősége, hogy az átlagos hallgató miként érzékeli a felvételt és nem annak, hogy az miként jött létre, ezért – elsősorban – a mű jelentésének módosítása okán a bíróság megítélhetőnek találta az átvétel fair use jellegét.[759]

Az amerikai bíróságok széttartó ítéletei mögött részben az húzódik meg, hogy miközben a szerzői jogi ügyek hagyományosan – a kottában is reprodukálható – dallam, illetve harmónia[760] átvételének kérdésére koncentrálnak, a mintavételezés tárgya nagyon sokszor „csupán" egy ritmusképlet.[761] A ritmusképletek szerzői jogi oltalma egy sor kérdést vet fel az eredetiség tekintetében, ezek a nem kellően kidolgozott részletek pedig összeolvadtak a mintavételezés kérdéseivel.

Európai jogi környezetben a mintavételezés jelenségét az EUB legmélyebben a Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ügyben elemezte. Az ítélet ugyan elsősorban a hangfelvétel-előállítói jogokat vizsgálta, a kiadókra és az előadóművészekre azonban szó szerint azonos szabályok vonatkoznak, így a bíróság megállapításai – analógia útján és részben – az előadóművészekre is vonatkoznak.

Az ügy tárgya az volt, hogy a kísérleti elektronikus popzenét játszó Kraftwerk nevű német zenekar egy 1977-ben kiadott, „Metall auf Metall" című hangfelvételének két másodperc terjedelmű részletét felhasználták a Sabrina Setlur által előadott „Nur mir" című

[758] Estate of Smith v. Cash Money Records, 253 F.Supp.3d 737 (2017)
[759] Uo., II. a. fejezet utolsó bekezdése.
[760] A harmónia és dallam fogalmát lásd részletesen: Ronald S. ROSEN: *Music and copyright*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 153-157.
[761] AREWA (2006) i.m., p. 626.

hangfelvételében.[762] A Kraftwerk két alapító tagja, Ralf Hütter és Florian Schneider a perben azt állították, hogy azzal, hogy a felvételükből kiemelt ritmusszekvenciát ismételten felhasználták a „Nur mir" című felvétel létrehozása során, megsértették szerzői és szomszédos jogi jogaikat. A jogi eljárás 1999-ben kezdődött, az ügy többször megjárta a német bírósági rendszer valamennyi fokát,[763] végül a jogerős ítéletet az EUB ítéletét követően csak 2020-ban, alig pár nappal Florian Schneider halálát követően hozták meg.[764] Sajátos színt ad az ügynek, hogy a Kraftwerk alapítói a ritmusszekvencia felhasználását nem önmagában kifogásolták,[765] hanem azt sérelmezték, hogy az említett részt annak ellenére emelték át a Kraftwerk felvételéből, hogy Sabrina Setlur akár fel is játszhatta volna azt ismét.

Az említett ítélet – az EU Alapjogi Charta művészeti élet szabadságát kimondó 13. cikke alapján – legalább a zenei területen kifejezetten támogatta a mintavételezésen alapuló eljárásokat. Az EUB legfontosabb megállapítása az volt, hogy a sampling művészi önkifejezés egyik formáját képezi,[766] ezért azt olyan tevékenységnek kell tekinteni, amely bár nem korlátlanul, de engedély nélkül is végezhető. Az EUB kiindulópontja az volt, hogy az Infosoc irányelv (10) preambulumbekezdése szerint a hangfelvétel-előállítók számára biztosított jogok célja az előállító által teljesített ráfordítás „kielégítő mértékű megtérülésének" biztosítása volt.[767] A jogi védelem azonban az Alapjogi Charta azon 17. cikkével együttesen értelmezendő, amely szerint a szellemi alkotásokkal kapcsolatos jogok nem eredményeznek abszolút védelmi helyzetet, tehát azok nem minősülnek korlátozhatatlannak. Az Alapjogi Charta 13. cikke szerinti művészi szabadság e körben olyan keretnek minősül, amely lehetővé teszi a hangfelvétel-előállítói jogok korlátozását, ha az egyébként nem veszélyezteti a ráfordítások kielégítő mértékben történő megtérülését.[768]

A terjedelmi kérdéseket az EUB az Infosoc irányelv 2. cikk c) pontjában szabályozott többszörözés és a Bérlet irányelv 9. cikk (1) bekezdés b) pontja szerinti terjesztés keretei között is értelmezte.

---

[762] A tényállást és az eljárás történetét részletesen lásd MENCSER Zita: *A sampling megítélése az Európai Unióban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 17. (127.) évfolyam 2. szám, 2022., pp. 19-21.
[763] Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ítélet 19. bekezdése.
[764] Az ítélet az Infosoc irányelv hatályba lépését megelőzően elutasította a keresetet, azt követően azonban megállapította a szerzői jogok megsértését. https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&nr=107050&pos=0&anz=1 (utoljára megtekintve 2022. április 3. napján)
[765] Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ítélet 16. bekezdését.
[766] Uo., 35. bekezdés.
[767] Uo., 30. bekezdés.
[768] Uo., 38. bekezdés.

Az EUB szerint a *terjesztés* szempontjából annak van jelentősége, hogy az átvétel ne a felvétel összességét vagy annak lényeges részét érintse.[769] Az EUB e megállapítását a Bérlet irányelv (2) preambulumbekezdésére alapította, amely szerint az irányelv elsősorban a „kalózkodás" megakadályozása érdekében biztosított vagyoni jogokat az előállítóknak. Mivel pedig az EUB álláspontja szerint az előállító érdekét elsősorban az veszélyezteti, ha a felvételt a piacról egy engedély nélkül terjesztett példány kiszorítja, ezért a védelmet azokra a kalózfelvételekre kell szűkíteni, amelyek ilyen hatást gyakorolhatnak a piacra.[770] Bár a kalózkodás valóban komoly anyagi károkat okozott a kiadóknak és az előállítóknak az ezredfordulóig, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a hangfelvétel-piac ma már nem fizikai példányok kereskedelmén alapul, hanem digitális példányok hozzáférhetővé tételén. Ez utóbbi kapcsán pedig nem a jogosítás nélkül előállított műpéldányok okozzák a legnagyobb gazdasági kockázatot, hanem a műpéldányok engedély nélküli hozzáférhetővé tétele. Erre tekintettel az EUB megítélésem szerint indokolatlanul szűken értelmezte a Bérlet irányelv szövegét.

A *többszörözési* jog szempontjából az EUB megítélése szerint annak van jelentősége, hogy – bár ez már nem kizárólag mennyiségi kérdés – az átvett részlet az elvégzett módosítások következtében ne legyen felismerhető meghallgatáskor.[771] Az EUB a minta felismerhetőségét a közönség és nem a szakértő szempontjából vizsgálta, legalábbis erre lehet következtetni abból, hogy az ítélet a „meghallgatás" fordulatot (és nem a hangminta elemzését) használta. Nyilvánvaló, hogy a közönség számára annál könnyebb a beazonosíthatóság, minél hosszabb az átvett minta. Ugyancsak megkönnyíti a közönség tagjai számára a beazonosíthatóságot, ha az a forrásfelvétel jellegzetes részére – például a refrénre vagy az ún. hookra[772] – irányul. A beazonosíthatóság körében így részben szubjektív elemeket kell figyelembe venni, amely nagymértékben függ a hallgatóság kulturális érdeklődésétől, előzetes ismereteitől, illetve a forrás felhasználásának intenzitásától.

Az EUB ítélete azonban – némileg érthetetlenül – egyáltalán nem vizsgálja azt a folyamatot, ahogyan a mintavételezés eredményeként egy új hangfelvétel elkészül. A mintavételezés ugyanis jellemzően egy hosszú, sok kísérletezést igénylő folyamat, amelynek sok esetben

[769] Uo., rendelkező rész 2. pont.
[770] Uo., 45. bekezdés.
[771] Uo., rendelkező rész 1. pont.
[772] A kifejezés a fülbe bemászó, oda „beakadó" horogra, vagyis a jellegzetes, könnyen megjegyezhető dallamokra utal.

elhagyhatatlan kezdő lépése a forrásfelvétel teljes lemásolása. Mezei Péter a mintavételezés most említett szakaszait digitalizálásként és a forrásfelvétel analizálásaként azonosítja.[773] E műveletek eredményeként jelöli ki a sampler azt a részt, amelyet – esetleg módosításokat követően – a célfelvételben fel fog használni. Tehát miközben előfordulhat, hogy a célfelvétel a forrásfelvételnek csupán rendkívül rövid részletét tartalmazza, e kreatív munkafolyamat elvégzéséhez jellemzően a teljes felvételről létrehoznak egy többszörözött példányt. Ez a többszörözött műpéldány akkor is létrejön, ha a forrásfelvétel maga is digitális volt, és ezért utólagos digitalizálásra esetleg nem volt szükség.

Azonban, ha a végeredmény nem minősül többszörözésnek, úgy alappal érvelni lehet amellett, hogy e közbenső többszörözések sem tartoznak az engedélyköteles körbe. Ezt támaszthatná alá az Infosoc irányelv 5. cikk (1) bekezdés szerinti – a tagállamok által kötelezően bevezetendő – szabad felhasználás, vagyis a közbenső és járulékos többszörözésre vonatkozó eset is. Csakhogy az EUB ítélete épp azt állapítja meg, hogy a közönség számára nem felismerhető részlet nem valósítja meg a felhasználást, így erre (illetve előkészítő cselekményeire) a szabad felhasználás szabályai sem vonatkozhatnak. Ráadásul az Infosoc irányelv említett szabálya szerint a járulékos és közbenső többszörözés csak akkor minősül szabad felhasználásnak, ha az időleges és egy engedélyezett felhasználást megvalósító műszaki eljárás nélkülözhetetlen részét képezi. A sampling esetében az utóbbi feltétel biztosan nem teljesül, hiszen a mintavétel mindig kiváltható az adott minta ismételt rögzítésével. De a másolat sem tekinthető abban az értelemben időlegesnek, hogy az előállítás folyamata – összemérve például az internetes átvitel időtartamát – hosszabb időt vesz igénybe, és a végleges felvétel elkészítését követően sem feltétlenül törlik a forrásfelvétel azon példányát, amelyet a mintavétel érdekében létrehoztak.

Az EUB többszörözésre és a terjesztésre vonatkozó megállapításait, illetve az engedély nélkül is jogszerű hasznosításra vonatkozó feltételeket a fentiek mellett ráadásul együtt kell értelmezni, hiszen a többszörözésre és a terjesztésre jellemzően párban kerül sor. Ebből következően a samplinghez terjedelmi vizsgálat alapján akkor nem szükséges szomszédos jogi engedély, ha az részint rövid és nem érinti a forrásfelvétel lényeges részét (terjesztési szakasz), másrészt az nem felismerhető a közönség számára (többszörözési szakasz).

[773] MEZEI (2010) i.m., pp. 77-78

Az EUB a Pelham kontra Hütter ügyben az idézésre vonatkozó szabad felhasználás szemszögéből is megvizsgálta a mintavételezést. Ennek kapcsán az EUB abból indult ki, hogy az idézésre vonatkozó szabályokat tartalmazó Infosoc irányelv az idézés fogalmát nem határozza meg. Az EUB a fogalom köznyelvi jelentését akként határozta meg, hogy az idézés célja mindig valamilyen párbeszéd kialakítása a forrás- és a célvétel között.[774] Ha pedig a célfelvételben a forrásfelvétel nem ismerhető fel a közönség tagjai számára, úgy párbeszéd sem alakítható ki a két felvétel között, ennek hiányában pedig nem teljesülhet az Infosoc irányelv 5. cikk (3) bekezdés tisztességes gyakorlatra és a cél által indokolt terjedelemre vonatkozó követelménye.[775] Érdemes megemlíteni, hogy az EUB egy másik – fotóművészeti alkotásokat érintő – ügyben arra jutott, hogy az idézés szempontjából „nincsen jelentősége annak a kérdésnek, hogy az idézés olyan műben történik-e, amely szerzői jogi védelem alatt áll."[776] Ha azonban az idézetet tartalmazó cél maga nem áll szerzői jogi oltalom alatt, úgy fogalmilag kizárt annak a párbeszédnek a kialakítása, amelyet az EUB a Pelham ügyben megkövetelt.

A bemutatott példák alapján is érzékelhető, hogy a bíróságok által már elbírált mintavételezés elsősorban a zenei területre jellemző, bár az messze nem kivétel nélküli a filmek világában sem. Erre ad kiváló példát Pálfi György Final cut – Hölgyeim és Uraim című alkotása, amely 120 korábban elkészített magyar és külföldi filmből kiindulva hozott létre egy új audiovizuális művet anélkül, hogy az alkotók ahhoz egyetlen új kockát rögzítettek volna. De a művészfilmeken kívül is találunk arra példát, a világhírű Queen együttes Radio Ga Ga című felvételéhez készített videóklip például az 1927-ben Fritz Lang által rendezett Metropolis című filmből emelt át mintákat.[777]

A mintavételezésre vonatkozó terjedelmi elemzés szándékoltan nem értékelte azt a szempontot, hogy kereskedelmi szemmel nézve miként hat a mintavételezés forrására a sampling. Ennek elsődleges oka, hogy a kérdés megválaszolása közgazdasági vizsgálatot igényelne. Mindeközben az elérhető szakirodalom bőven mutat olyan esetet, amikor a mintavételezés pozitív hatással volt a forrás felvételekre.[778] Ráadásul az Egyesült Államok szerzői jogában létező fair use teszt kifejezetten vizsgálja ezt a szempontot, és ha kimutathatóvá teszi a

[774] Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ítélet 71. bekezdését.
[775] Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) ítélet 73. bekezdését.
[776] Lásd az Európai Bíróság Painer kontra a Standard Verlags GmbH (C-145/10. számú) ítélet 136. bekezdését.
[777] Brian CANOVA: *"Metropolis" still gets its standing 'o* (https://dailycollegian.com/2011/02/%E2%80%9Cmetropolis%E2%80%9D-still-gets-its-standing-%E2%80%98o/; utoljára megtekintve 2022. június 25. napján)
[778] SCHUSTER (2015) i.m., p. 474

forrásfelvétel piacának sérelmét, úgy azt a fair use ellen értékeli.[779] A hip-hop műfaj egyes alkotói, előadói ugyanakkor kifejezetten pozitív jelenségként élik meg a részletek engedélyeztetését, mivel ezen az úton azok az előadók is részesülhetnek díjazásban, akik a felvételkészítés idejében nem, vagy nem megfelelő díjazást kaptak.[780]

4. Tartalmi szempontok

Bár első pillanatra úgy tűnhet, hogy az azonosíthatóság szempontjából tartalmi elemzésnek csak az alkotások esetén lehet jelentősége, a valóságban ez messze nincsen így. Ennek elsődleges oka, hogy az előadóművészi teljesítmény – miként azt korábban részletesen bemutattam – a személyesség okán új jelentésréteggel ruházza fel az alapul fekvő művet. Ez az előadóművész által létrehozott személyes jelentésréteg pedig sok tekintetben úgy működik, mint a szerzői mű.

Részben ez volt az a logika is, amely miatt az EUB a korábban már hivatkozott Pelham kontra Hütter ügyben hozott ítélete a sampling kapcsán nem csupán terjedelmi, hanem tartalmi szempontokat is beemelt az értékelés körébe. Az ítélet 47. bekezdése és rendelkező részének 2. pontja szerint a terjesztés során akkor nem szükséges a forrásul szolgáló hangfelvétel jogosultjától engedélyt kérni a mintavételezéshez, ha az nem az eredeti hangfelvétel egészét vagy lényeges részét veszi át. A „lényeges rész" fogalmát a bíróság nem fejtette ki, de minden bizonnyal ilyen lényeges résznek kell tekinteni a könnyűzenei felvételek elsődleges azonosítási pontjaként szolgáló refrént, amely sűrített formában összegzi és visszatérően visszaidézi a felvétel fő mondanivalóját.[781] Mivel a refrén maga is rendkívül tömör, az ebből való további kiemelés – előadói személyesség jelenléte miatt – már akár egy-egy rendkívül rövid részlet esetén is azonosíthatóvá teszi a forrásként szolgáló előadást. A forrás- és a célelőadás ekként tartalmilag is összefüggésbe kerül, azok reagálnak egymásra. Analógiaként adódhat ugyanakkor az Adatbázis irányelv[782] 7. cikk (1) bekezdése is, amely a lényeges rész kimásolása kapcsán egymás mellett értékeli a mennyiségi és a minőségi szempontokat is. Ezt az útvonalat követve arra a következtetésre juthatunk, hogy a „lényeges rész" fogalma nem csak terjedelmi, hanem tartalmi szempontból is vizsgálandó.

[779] Barton BEEBE: *An empirical study of U.S. copyright fair use opinions updated, 1978-2019,* In Journal of intellectual property and entertainment law, New York University, 2020, p. 33.
[780] MCLEOD – DICOLA (2011) i.m., p. 116.
[781] BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., p. 31.
[782] Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről.

Egy ehhez hasonló tartalmi elemzés azonban a legkevésbé sem magától értetődő a hangfelvétel-előállítók esetében, hiszen a számukra biztosított jogi oltalom alapvetően befektetésvédelmi intézmény.[783] Másként megfogalmazva, a hangfelvétel szomszédos jogi oltalma független a felvételen rögzített jelek tartalmától. Kiindulva azonban abból, hogy az EUB ítélete a hangfelvétel és nem a hangfelvétel alapjául szolgáló mű lényegi részére utal, e feltételrendszer az előadóművészekre is alkalmazandó. Ez a megközelítés alátámasztja azt a korábban kifejtett álláspontomat, amely szerint az előadás új tartalmi rétegekkel ruházza fel az alapul fekvő művet, hiszen csak így értelmezhető a hangfelvétel (és nem a mű) lényeges része fordulat.

Az is nyilvánvaló, hogy a beazonosítást nagymértékben elősegíti, ha a közönség több érzékszervével is érzékeli az előadást, így az audiovizuális előadások esetén a küszöb lényegesen alacsonyabb lehet, mint a hangfelvételek esetében. Érdekes megfigyelni, hogy az audiovizuális felvételkészítés módszereinek változása előbb a kép és hang egyidejű felvétele irányába haladt, majd a hangosfilm megszületését követően a fejlődés iránya megfordult és egyre inkább elkülönítették egymástól egyrészt az előadás képének és a hangjának felvételét, másrészt pedig az előadás egyes részeinek rögzítését is. A vizuális effektek, majd utóbb a digitális technika alkalmazásának elterjedése ahhoz vezetett, hogy egy sor esetben már nem reprezentálódik az előadóművész testének egésze a közönség elé kerülő előadásban, filmben. Az idegen nyelvre szinkronizált filmek esetén például két különböző előadóművész teste és hangja kapcsolódik össze, ebben az értelemben természetesen itt is mintavételezésről beszélhetünk. De ebbe a fogalmi körbe illeszthető be a már többször említett motion capture technikája is, amely esetén a mintaadó előadóművésznek a teste közvetlenül nem, csak a digitális modellezés útján válik érzékelhetővé a közönség számára. Mégis, tartalmi szempontból ebben az esetben is az előadóművész munkája az, ami megjelenik a vásznon.

A tartalmi vizsgálat azonban nem állhat meg az előadás lényegét hordozó elemeknél, mivel az azonosítás képessége nem csak veleszületett lehet. Elsősorban a populáris kultúra sajátja, hogy egyes részek azok intenzív használata miatt önálló értelmet, önálló életet nyernek.[784] A rövidítés, illetve kiemelés lehetőségét egy sor esetben épp az adja meg, hogy az előadóművész személyessége olyan intenzíven jelen van az adott elemben, hogy az alkalmassá teszi a részletet

[783] Péter MEZEI: *Thou Shalt (not) Sample? – New drifts in the ocean of sampling*, In Zeitschrift für Geistiges Eigentum, 11. Band (2019), pp. 189-192
[784] BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., p. 33.

akár egy teljes gondolat megjelenítésére is. A folyamat eredményeként a forrásul szolgáló előadások olyan részletei is beazonosíthatóvá válnak a közönség számára, amelyek ugyan nem az előadás lényegét, gondolati magvát hordozzák, valamiért mégis jellemzőek.

Az is az EUB Pelham kontra Hütter ügyben hozott ítéletéből következik, hogy a többszörözés tekintetében vizsgálni kell az átvett rész felismerhetőségét is. Az ítélet 31. bekezdése és rendelkező részének 1. pontja szerint az átvétel ugyanis – erre vonatkozó engedély nélkül – akkor jogszerű, ha az átvétellel érintett részt oly módon módosítják, hogy a nyilvánosság tagjai számára az ne legyen felismerhető. A felismerhetőség hiánya épp arra utal, hogy az átvett minta már nem hordozza az eredeti tartalmát, jelentését, így végső soron az a szellemi összekapcsolódás sem jöhet létre, amely a forrás- és célelőadást összekötné. Az EUB azt nem határozta meg, hogy a felismerhetőséget milyen módszertan alapján kell meghatározni, így ennek kapcsán mind a szakértői vizsgálat, mind a laikus elemzés szóba jöhet.

Szakértői elemzéssel nem csupán teljes előadások, hanem akár az azok létrehozásához felhasznált „elemi részecskék" (például hanghullámok) is összevethetővé válnak. A szakértői elemzés előnye, hogy – ideális esetben – a szakértő mélyen ismeri az adott műfaj történetét is. Ennek azért van jelentősége, mert gyakran csak ezen a módon különíthetőek el egymástól például a személyes jelleggel nem bíró, műfajfüggő zsánerek, általánosan alkalmazott panelek és a személyességet is tükröző részletek.[785] Az ügy jellegéhez, tárgyához igazodva a szakértői elemzés jellemzően az alábbi elemeket fogja át: a forrás önmagában történő elemzése, korábbi minták felkutatása, az esetleges azonosságok és azok lehetséges okainak kimutatása.[786]

Ehhez képest a laikus elemzés annak vizsgálatára épít, hogy a nyilvánosság általános képességekkel, illetve felkészültséggel rendelkező tagjai össze tudnak-e kapcsolni két előadást. A laikus elemzés így végső soron azt vizsgálja, hogy a nyilvánosság adott kulturális környezetben élő tagjai, átlagos „műveltségű" emberek számára a később keletkezett felvétel visszaidézi-e a forrást. A laikus elemzés során nem lehet előzetes elvárás a forrás ismerete, mivel csak ezen a módon zárhatóak ki az eltérő kulturális háttérből adódó különbözőségek. Ebből is következik, hogy a laikus szempontok beemelése jelentősen szélesíti az átvevő

[785] BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., p. 35.
[786] ROSEN (2008) i.m., p. 204.

mozgásterét. Ha ugyanis az átvett rész a forrás felvételnek sem terjedelmi, sem minőségi szempontból nem volt jelentős része, úgy a jogsértést jellemzően nem állapítják meg.[787]

5. Személyhez fűződő jogok és mintavételezés

Ahogy azt korábban bemutattam, az eladóművészi személyhez fűződő jog célja, hogy az előadás és az előadó közötti speciális, az előadó személyiségéből fakadó kapcsolatot oltalmazza annak érdekében, hogy annak társadalmi szinten megjelenő értéke megőrizhető legyen. Ebből azonban az is következik, hogy azon részletek mintavételezés útján történő hasznosítása, amelyek a közönség tagjai számára – például rövidségük vagy a minta utólagos módosítása miatt – nem azonosíthatóak, nem eredményezhetik a személyhez fűződő jog sérelmét.

Külön figyelmet érdemel az az eset, amikor a mintavételezéssel előállított előadás nem egy, hanem több előadóművész előadása (a samplingeléssel leginkább érintett könnyűzenei műfajban ez tekinthető általánosnak). Miközben az Szjt. a vagyoni jogok és a névfeltüntetés joga kapcsán külön rendelkezik az előadóművészi együttesekről, ilyen szabályt az előadás integritása kapcsán nem találunk. Ebből – illetve a személyhez fűződő jogok egyéni kötődéséből – az következik, hogy az előadás integritásához fűződő jogot egyedileg érvényesíthetik a mintavételezéssel érintett előadás előadói. Ez azonban nem értelmezhető úgy, hogy csak azon előadók gyakorolhatják személyhez fűződő jogukat, akiknek előadása konkrétan „hallható" a samplingelt részben, hiszen a hasznosított előadás annak valamennyi előadójához, így a konkrét részben nem érintett személyekhez is köthető.

Mivel az előadóművészeket a név feltüntetéséhez fűződő jog kizárólag az Szjt. 73.§ (1) bekezdésében meghatározott felhasználási módok esetében illetik meg, ott is csupán a felhasználás jellegéhez igazodó módon, elmondható, hogy a sampling esetén a névviselés joga jellemzően nem gyakorolható. Ezzel együtt a samplingelés útján létrejött felvétel hasznosítása természetesen már érinti a névfeltüntetés jogát is.

Az előadás integritásvédelme kapcsán – ahogy korábban már bemutattam – annak van elsődleges jelentősége, hogy az előadásba való beavatkozás az előadóművész becsületére vagy jóhírnevére sérelmes-e. Mivel az előadó becsülete, illetve jóhírneve, továbbá annak esetleges

[787] BÉKÉS – MEZEI (2018) i.m., p. 37.

sérelme csak konkrét egyedi ügyben vizsgálható, e körben csupán annyit rögzíthetünk, hogy a vizsgálat során fel kell mérni az érintett előadó szakmai előéletét, annak társadalmi megítélését, elismertségét, amelyet nagymértékben befolyásolhat az előadás műfaja is. A mintavételezés az esetek túlnyomó többségében ugyanis nem csupán az előadás csonkításával jár együtt, hanem a csonkított rész torzításával (például effektezésével), illetve más megváltoztatásával (például hangszín, hangmagasság, tempó módosítása) is. A mintavételezés kapcsán azonban figyelembe kell venni, hogy annak célja egy sor esetben éppen az, hogy – a részlet új kontextusba helyezésével – meggyengítse a forrásfelvétel előadója és az átvett előadásrészlet között meglévő szellemi kapcsolatot. Ebben az esetben az átvett minta úgy vesz részt az új felvétel létrehozásában, mint egy önálló kulturális tartalommal is felvértezett „hangszer".

Az említett beavatkozásokat rutinszerűen használják egyes zenei műfajokban, más műfajokban viszont ezek előfordulása kivételesnek számít. Érdekes megjegyezni, hogy a mintavételezés módjára még az a hip-hop műfaj is érzékeny, amely alapvetően épít a samplingre: a hip-hop producerek kifejezetten ellenzik, ha valaki olyan mintát alkalmaz, amelyet más hip-hop alkotó már felhasznált, mivel az – véleményük szerint – a kreativitás ellen hat.[788] Az előadást érő utólagos beavatkozások egyenként és összességükben sérthetik az integritáshoz fűződő jogot, de önmagában az előadás utólagos módosítása nem jelent jogsérelmet.

Az MI e téren gyökeresen új helyzetet állít elő. Csak az elmúlt időszakban egy sor olyan „szolgáltatás" kezdte meg működését, amely korábban készített előadásokból kiindulva az MI segítségével generál új felvételeket. Ezek minősége ma még jellemzően nem alkalmas arra, hogy megtévessze a közönséget, de ez a helyzet gyorsan változhat. A „fakeyou"[789] elnevezésű szolgáltatás segítségével például az igénybevevők az általuk szabadon meghatározott szöveget olvastathatják fel [790] soktucatnyi színésszel (például Arnold Schwarzeneggerrel, Danny DeVitoval), politikussal vagy más híresség gel. Ebben az esetben a szolgáltatás bemeneti adattárában az említett színészek, politikusok által korábban készített előadások kerültek, ebből generálja az MI az új „előadásokat". Ez a technika arra is alkalmas, hogy az előadó becsületét, jóhírnevét sértő új, például vulgáris, vagy az előadóművész világnézetével, művészi hitvallásával össze nem egyeztethető felvételeket generáljanak.

[788] WEBBER (2007) i.m., p. 380.
[789] https://fakeyou.com/.
[790] A text to speach technológiát sok éve használják például azok az ún. okos asszisztensek, amelyek a telefonra érkező üzeneteket felolvassák. Az említett alkalmazási forma újdonsága, hogy a felolvasást – részben – előadóművészektől vett minták alapján valósítják meg.

Ugyancsak MI használatán nyugszik a Makememe[791] elnevezésű szolgáltatás, amely szintén érintheti az előadóművészek személyhez fűződő jogát. A szolgáltatás lényege, hogy az igénybevevő által szabadon meghatározott szöveghez generál olyan képsort, amely később mémként használható. A mémek világában egyáltalán nem ritka, hogy a vizuális alapot egy – jellemzően népszerű filmből kiemelt – előadóművészi helyzet teremti meg. Mivel a mém-generálás során az előadóművészi teljesítmény az igénybevevő által írt szöveg és az MI által meghatározott kontextusba kerül elhelyezésre, így nagyon is valószínű, hogy ez a hasznosítás sértheti az előadó becsületét vagy jóhírnevét.

6. Vagyoni jogok és mintavételezés

A fentiek alapján látható, hogy a mintavételezés jogi természetét tekintve heterogén, mivel részben eltérő szempontokat kell érvényesíteni a hagyományos sampling és a mesterséges intelligenciát alkalmazó megoldások esetén. A helyzetet szabályozási szempontból kétségkívül bonyolítja, hogy ma még egyáltalán nem mérhető fel, az MI milyen hatást fog gyakorolni az előadóművészi teljesítmények előállítására, illetve felhasználására. Ez a helyzet azonban egyáltalán nem új a szerzői jog számára, hiszen a szerzői jogra általában is igaz, hogy annak fejlődését sok esetben a rendelkezésre álló technika fejlődése kényszerítette ki. A szerzői jog és az internet kölcsönhatása azonban azt is megmutatta, hogy milyen utat kell bejárni ahhoz, hogy a kreatív munka eredménye megfelelő védelmet élvezhessen: a jelenségeket épp úgy magas absztrakciós szinten és technológiai szempontból semlegesen kell megragadni,[792] mint ahogyan azt a WIPO a WCT és a WPPT elfogadása során az internet kapcsán tette. Az említett nemzetközi szerződések elfogadásakor az internet polgári alkalmazását megalapozó eljárások, illetve szabadalmak még tíz évesek sem voltak, az pedig különösen nem volt felmérhető, hogy az internet milyen forradalmi hatást fog kiváltani a kulturális piacon.

Mint tehát rámutattam, ma még sem a nemzetközi szerződések szintjén, sem az uniós jogban, sem Magyarországon nincs olyan jogtechnika, amely a mintavételezés jelenségét, illetve technikáját általában átfogná. Erre mindaddig nem is volt igazán szükség, amíg a mesterséges

[791] https://makememe.ai/.
[792] Mindeközben a szerzői jognak számos szabálya nagyon is technológia függő. A jogkimerülés elve például kizárólag a fizikai műpéldányok esetén értelmezhető, mint ahogyan a képzőművészeket megillető követő jog sem értelmezhető a digitális műpéldányok vonatkozásában.

intelligencia által kínált megoldások nem alakították át, bővítették ki a mintavételezés lehetőségeit. Az alábbiakban néhány olyan javaslatot vetek fel, amelyek a mintavételezéssel érintett előadóművészek jogvédelmi szintjét az elvárható szintre emelnék.

Az alábbi javaslatok közös origója az a feltevés, hogy a személyiség általános polgári jogi oltalma nem nyújt elégséges védelmet az előadóművészeknek. Nyilvánvalóan alátámasztja ezt a feltevést, hogy a személyiség általános védelme nem, vagy csak igen korlátozottan terjed ki az elhunyt személyekre.[793] Az előadóművész kép- és hangfelvételeit – a szomszédos jogi védelemmel párhuzamosan – az általános személyiségi jogi oltalom is védi, de mivel a jogképesség a halállal megszűnik, ezt követően a Ptk. rendszerében e jogok kegyeleti jogként, korlátozva maradnak fenn.[794] A kegyeleti jog megsértése feltételezi az elhunyt emlékének megsértését, amely a legkevésbé sem törvényszerű vagy akár szükségszerű a mintavételezés esetén. Mindebből az következik, hogy egy már elhunyt előadóművész kép- és hangfelvételei a polgári jog szabályai szerint szabadon lennének mintavételezésre használhatóak mindaddig, amíg azok nem sértik az előadóművész emlékét.

A polgári jog azonban nem csak a már elhunyt, hanem a még élő előadóművészek esetében sem minden esetben nyújt elégséges szintű védelmet. Ennek elsődleges oka, hogy – mint azt a személyhez fűződő jogokról szóló fejezetben részletesen kifejtettem – az előadóművészek egy része, az előadások egy csoportja közvetlenül reflektál a közélet aktuális kérdéseire. Az említett előadások előadóművészei „önkéntes elhatározása folytán" váltak a közélet alakítóivá. Mivel a Ptk. 2:48. § (2) bekezdése szerint a felvétel felhasználása nem engedélyköteles, amennyiben a felvétel nyilvános közéleti szereplést örökít meg, ennek következtében a Ptk. képmásra és hangfelvételre vonatkozó oltalmi formái nem érvényesülhetnek esetükben. Mint korábban rámutattam, még akár olyan értelmezés is elképzelhető, amely szerint az előadóművészek azzal, hogy az előadás szükségszerűen a nyilvánosság számára készül, mely nyilvánosságot önkéntes elhatározásukkal vállalták, előadásaikkal összefüggésben minden esetben „közéleti szereplőnek" minősülnek. Bár ez az értelmezés túlzónak tűnik, az bizonyos, hogy a személyiség polgári jogi oltalma messze nem kínál minden esetben megoldást az előadóművészi teljesítmények mintavételezésére.

[793] PAVIS (2021) i.m., p. 984.
[794] GÖRÖG Márta: *Gondolatok a merchandising jelentéstartalmához, egyes típusaihoz,* In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 6.(116) évfolyam, 3. szám, 2011. június, p. 24.

Az általános személyiségi jogi védelem mellett az előadóművészeket az előadói minőségükben megillető személyhez fűződő jogok sem oltalmazzák kellő mértékben a mintavételezés tekintetében. Ennek oka elsősorban az, hogy a személyhez fűződő jogok nem általában, hanem kizárólag az Szjt.-ben meghatározott vagyoni jogok tekintetében illetik meg az előadóművészt. Ebből következően mindaddig, amíg nem kerül sor egy előadóművészi jog szempontjából is értékelendő felhasználásra, addig a személyhez fűződő jogok semmilyen módon nem erősítik az előadóművész védelmének szintjét. Márpedig, mint arra korábban már utaltam, a mintavételezés egy sor esetben nem valósít meg engedélyköteles felhasználást.

Az alábbi javaslatok másik közös kiinduló pontja, hogy a nemzetközi szerződések és az uniós jog semmilyen tekintetben nem korlátozza a nemzeti jogokat abban, hogy olyan területre is kiterjesszék az előadóművészi jogok védelmét, ahol egyébként nincsen harmonizációs kötelezettség. Természetesen minden szempontból jobb lenne, ha a mintavételezésre, illetve az MI-re vonatkozó szabályokat a nemzetközi közösség, vagy ennek hiányában az EU egységesen szabályozná, de ilyen hiányában is kialakítható hatékony jogvédelem a tagállamok szintjén. Ezt megfelelően igazolják azok a nemzeti jogfejlődésen alapuló vagyoni jogok, amelyek különböző okok miatt nem voltak képesek utat törni maguknak az uniós vagy a nemzetközi jog irányába.

A fenti helyzetet az rendezné leginkább, ha az előadóművész számára önálló engedélyezési jogot hozna létre a jogalkotó a mintavételezésre. A javasolt nevesített jog akkor eredményezné a védelmi szint megfelelő növelését, ha az mind a bemeneti-, mind a kimeneti logikát követné. Ebből következően bemeneti oldalról az új vagyoni jognak át kell fognia az előadóművész valamennyi védett teljesítményét, vagyis minden olyan esetet, amikor a mintavételezés alapjául védett előadások, illetve azok védett részei szolgálnak. A bemeneti logika okán ebben az esetben annak kisebb jelentősége van csupán, hogy kimenetként védett előadást hoznak-e létre, vagy jogi oltalomban nem részesülő felvételt generálnak.

A kimeneti logikát követve, a vagyoni jognak át kell fognia az előadó személyességet érintő mintavételezést, függetlenül attól, hogy védett előadás(részlet) felhasználására sor került-e. Ez utóbbi azzal az eredménnyel járna, hogy – feltéve, hogy az eredmény megőrizné a mintaadó forrásként hasznosított előadóművész személyességét – az MI által generált előadás akkor is az „eredeti” előadóművész rendelkezési körébe maradna, ha a forráselőadásokból egyetlen felismerhető képkockát, egyetlen azonosítható hangmintát sem emelnek át. Leegyszerűsítve minden MI által generált előadás e körbe tartozna, amelyekben a mintaként szolgáló

előadóművész személyessége megjelenik, vagyis a nyilvánosság tagjai az előadóművészt nem csak külső jellegzetességei alapján, hanem például jellegzetes mozdulata, hanghordozása, hangszerhasználata alapján is képesek azonosítani.

A javasolt új vagyoni jog ideális esetben szubszidiárius jellegű. Ez a megoldás tehát nem megduplázza, hanem kiegészíti, új területre is kibővíti az előadóművészek meglévő vagyoni jogait, akkor, ha a hagyományos eszközök nem kínálnak megoldást. Az Szjt. szerkezetéből következően egy ilyen rendelkezést értelemszerűen az előadóművészi fejezetben kellene elhelyezni. Ha azonban ez a védelem nem csak az előadóművészekre, hanem a szerzőkre is kiterjedne, úgy logikailag a felhasználási szerződésekről szóló V. fejezetben is elhelyezhető lenne az új jogosítvány, mivel ez utóbbi fejezet szabályait – az Szjt. 55. §-ból következően – szerzőkön kívül az előadóművészekre is alkalmazni szükséges.

Egy másik lehetséges megoldás a többszörözés fogalmának kiterjesztése. Erre azért lenne szükség, mert ahogy korábban utaltam rá, az MI alkalmazása nem feltétlenül teszi szükségessé magának az előadásnak a többszörözését ahhoz, hogy a védett előadások mintái segítségével új „előadásokat" generáljanak. Az EUB Pelham kontra Hütter ítélete azt is mutatja, hogy létezik a többszörözés fogalmának olyan szűk értelmezése, amely a fizikailag létező többszörözött példányt jogi értelemben nem tekinti többszörözésnek. Az előadóművészi jogok szempontjából felmerülő újszerű helyzeteknek legalább egy részére megoldást kínálna, ha a többszörözés fogalmát akként tágítaná a jogalkotó, hogy az ne csak az előadás, hanem az előadóművész személyességének többszörözését is átfogja. Az előadóművész szempontjából ugyanis sokkal inkább a személyességnek van értéke, mint a konkrét előadásnak, hiszen az előadás nem más, mint a személyesség adott kontextusba való helyezése. Ha az előadó személyessége a konkrét előadás nélkül szabadon lenne hasznosítható, úgy végső soron az előadóművészt megfosztjuk annak lehetőségétől, hogy megtérüljön az a sokszor évtizedes befektetése, amely nélkül elképzelhetetlen a professzionális előadóművészi lét.

Egy harmadik lehetséges megoldás, ha az előadóművész számára engedélyezési jogot biztosítana a jogalkotó előadása átdolgozására. Ma ilyen joggal csak az alkotók rendelkeznek műveik átdolgozása tekintetében, de az átdolgozás szomszédos jogi kiszélesítése nem lenne előzmény nélküli. Mint arra a vagyoni jogokról szóló fejezetben már rámutattam, Magyarországon – német mintát követve – az előadóművészek jogvédelme épp az átdolgozás

útvonalán valósult meg először, 1921-ben.[795] Az említett jogszabály a rögzített előadás előadóművészét átdolgozónak, vagyis szerzőtársnak minősítette, ekként az előadóművész is engedélyezési jogot kapott a rögzített előadás további felhasználása esetére.

Egy előadóművészi átdolgozási jog bevezetéséről a nemzetközi közösség is tárgyalt már korábban, hiszen a WPPT elfogadására összehívott diplomáciai konferencia elé terjesztett szöveg javaslatot tett annak bevezetésére.[796] A 8. cikk eredeti szövege szerint a hangfelvétel, bármilyen módosítása az előadóművész engedélyezési körébe tartozott volna.[797] A javaslathoz fűzött jegyzetek arra utalnak, hogy a szabályra az USA, Argentína és Uruguay tett javaslatot, egymástól is némileg eltérő szöveggel. A szakértői előkészítés során az a többségi vélemény alakult ki, hogy mivel nem lehetséges a felvételt annak többszörözése nélkül módosítani, ezért elegendő csak a többszörözés tekintetében szélesíteni az előadóművészi jogokat, ezt követően önálló átdolgozási jogra már nincsen szükség.[798] Ez a levezetés már a diplomáciai konferencia idején is némileg erőltetett lehetett, mára pedig több tekintetben is tarthatatlanná vált, hiszen a mintavételezés nem feltétlenül teszi szükségessé a többszörözést.

Abban azonban feltétlenül igaza volt a WPPT-t tárgyaló diplomáciai konferenciának, hogy az átdolgozás mai fogalma önmagában, annak kiterjesztő értelmezése nélkül nem jelentene megoldást az előadóművészek számára. Az átdolgozás jogi értékelése során ugyanis mind a forrást, mind a célt értékelni kell, jogi védelemben pedig csak azok a származékos alkotások részesülnek, amelyek mind bemeneti, mind kimeneti oldalon egyéni, eredeti alkotásnak minősülnek. A mintavételezés azonban mindkét tekintetben újszerű kihívásokat támaszt. A mintavételezés forrása lehet ugyan védett előadás, de – ahogyan arra korábban már utaltam – a legkevésbé sem kizárható, hogy az előállítók kizárólag önálló védelemre nem alkalmas felvételeket tápláljanak az MI kiinduló adatbázisába. Ez lenne a helyzet akkor, ha egy előadóművésszel például szavanként felolvastatnának egy enciklopédiát. Ma talán még nem megoldható, de már a közeljövőben is elképzelhető, hogy egy ilyen bő forrás rendelkezésre állása esetén az előállító bármilyen műhöz önálló előadást legyen képes generálni.

[795] Lásd részletesen „A rögzítetlen előadás rögzítésére vonatkozó engedélyezési jog” című fejezetben.
[796] Ezzel párhuzamosan a hangfelvétel előállítók tekintetében is azonos tartalmú javaslatot tartalmazott az előterjesztés.
[797] WIPO (1999) i.m., p. 50.
[798] Uo.., p. 276.

Az átdolgozásnak továbbá fogalmi eleme az is, hogy annak eredményeként új, az eredetitől eltérő, azon túlmutató, szellemi tevékenységgel létrehozott mű jöjjön létre. Ha ezt a megközelítést módosítás nélkül alkalmaznánk az előadóművészi teljesítményekre, úgy a védelemből továbbra is kiszorulhatnának az MI-vel generált előadások, hiszen azok (tehát a folyamat kimeneteként létrehozott előadás) a mai keretek között nem állnának jogi védelem alatt.

A fentiek mellett is kidolgozható az átdolgozási kizárólagos jognak egy olyan kiterjesztett értelmezése, amely minden olyan átalakítást felölel, amelynek akár bemeneti, akár kimeneti oldalán előadóművészi teljesítmény detektálható. Az átdolgozási kizárólagos jog útján azok az előadások is megfelelő védelmet kaphatnának, amelyek csupán azért szorulnának ki a védelemből, mert bemeneti oldalán nem védett, ugyanakkor az előadó személyességét tartalmazó felvételek szerepelnek. Ez az útvonal azon előadások számára is megoldást kínál, amelyek kimeneti oldalán az MI által generált előadások találhatók.

E körben értékelni szükséges továbbá azt a körülményt is, hogy – miként azt a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát körbejáró első fejezetben kidolgoztam – előadóművészi oltalom csak a szerzői jog által védett művek, tovább a népművészeti alkotások előadására terjed ki. Ha tehát az MI például egy olyan műhöz generál előadást, mely művet magát is MI-vel hozták létre, úgy ez az előadás nem állhatna védelem alatt. Ez azonban minden tekintetben indokolatlan az előadóművészek számára, hiszen az előadóművészi tevékenység során annak igen kevés jelentősége van, hogy a forrásművet ki és hogyan hozta létre.

Egy negyedik lehetséges megoldás, ha a jogalkotó az előadóművészek számára is létrehoz egy olyan vagyoni természetű jogosítványt, mint amilyen joggal az alkotók a műben szereplő jellegzetes és eredeti alakjuk kereskedelmi hasznosítása kapcsán rendelkeznek.[799] Görög Márta a merchandising fogalmát akként határozta meg, mint „szimbólumok, védjegyek, szerzői jogi alkotások részei, valódi vagy képzelt személyek külső megjelenésének felhasználása (…) feltételezve, hogy a kérdéses jelzéseket nem eredeti funkciójuknak megfelelően (…) hanem más áruk és szolgáltatások értékesítésére használják fel a kérdéses figurák általános ismertsége, vonzereje alapján.”[800] A merchandising tehát „lényege szerint az annak alapjául szolgáló jogosultságok az eredeti felhasználásuktól eltérő értelmet nyerve másodlagos felhasználásra

[799] Szjt. 16. § (3) bekezdés.
[800] GÖRÖG (2011) i.m., p. 19.

kerülnek."[801] Strihó Krisztina is abban látja a merchandising lényegét, hogy annak során a jogosult hozzájárulásával az eredeti funkciótól eltérő körben használnak fel egy szerzői jogilag védett alakot, személyt, védjegyet.[802]

Csécsy György által arculatátvitelként azonosított[803] merchandising és a mintavételezés között épp ez a jelenség hozza létre a kapcsolatot, teremti meg az analógia lehetőségét. Mindkét esetben arról van szó ugyanis, hogy a védett teljesítmény olyan módon, olyan kontextusban kerül hasznosításra, amely kívül esik a jogosult eredeti szándékán. Mindkét esetben arról van szó továbbá, hogy a forrásból jellemzően egy olyan részt emelnek át, amely kis terjedelmű ugyan, de tartalmilag – például valamely tulajdonsága, képessége, a forrás népszerűsége miatt – mégis kiemelkedik a forrás egészéből.

A merchanising heterogén abban az értelemben, hogy annak tárgya – sok egyéb mellett – nem csak fikciós művek alakja, hanem élő személy is lehet. Görög Márta az „élő személyi merchandising" fogalmába tartozó esetek körébe tartozónak tartja a „művészek, énekesek, színészek", vagyis bővebben kifejezve, az előadóművészek arculatának átvételét, kiemelve, hogy ezekben az esetekben „az érintett személyisége bír <<gazdasági értékkel>>".[804] Erre a típusú hasznosításra a magyar jog nem tartalmaz kifejezett rendelkezéseket, jobb híján leginkább az általános személyiségvédelmi intézményeket kell alkalmazni. Az előzőtől ugyanakkor némileg elkülönítetten kell kezelni a szerzői jogi merchandising esetét, amely magyar jogi környezetben az Szjt. 16. § (3) bekezdése által körbeírtakkal azonosítható.[805] E szerint a műben szereplő jellegzetes és eredeti alak kereskedelmi hasznosítása a szerző engedélyéhez kötött felhasználás. Kiemelendő, hogy az említett alak végső soron épp azért minősülhet jellegzetesnek és eredetinek, mert azon az alkotójának személyiségjegyei tükröződnek. Ez a jogszabályi definíció ismét megerősíti, hogy a hasznosítás fő sajátossága, hogy a jellegzetes és eredeti alakot eredeti kontextusából kiemelve keltik új életre.

Az előadóművészi teljesítmények mintavételezése, és különösen az MI alkalmazása az élő személyi merchandising és a szerzői jogi merchandising metszetébe tartozik. A mintavételezés,

[801] Uo., p. 20.
[802] STRIHÓ Krisztina: *A merchandising szerződés* (https://juris.oldportal.u-szeged.hu/karunkrol/dr-striho-krisztina/dr-striho-krisztina; utoljára megtekintve 2022. 05. 31. napján) p. 17.
[803] CSÉCSY György: *A merchandising, mint sajátos gazdasági és jogi jelenség*, In Sárközy Tamás Ünnepi kötet, HVG-ORAC, Budapest, 2006., p. 63.
[804] GÖRÖG (2011) i.m., pp. 20-21.
[805] Uo., p. 27

ha az a közönség által is azonosítható részre irányul, épp úgy az előadó személyességét hasznosítja ugyanis, miként az élő személyi merchandising. Mindeközben a szerzői jog merchandising fogalmát Gyertyánfy Péter olyan bő módon értelmezi, hogy az átfogja a jellegzetes irodalmi alak más műben való szerepeltetését is.[806] Ráadásul az előadóművészek által megformált jellegzetes alakok merchandise jellegű felhasználása esetén nemcsak a sajátos alaknak, hanem a szerepet megformáló előadóművésznek is kiemelt jelentőséget tulajdonít a szakirodalom.[807] Végső soron ezzel a jelenséggel rokonítható, ha az MI által generált „előadás" eredményeként az előadóművészt a közönség az új, generált „szereppel" (is) azonosítja. Ebben az esetben is arról van szó, hogy az előadó személyessége összekapcsolódik a szereppel, vagyis a generált előadás visszahat magára az előadóra. E folyamat kontrolját indokolt az előadó kezében hagyni.

A merchandising fogalma ugyan rokonítható az átdolgozás fogalmával, de attól érezhetően eltér abban az értelemben, hogy annak eredményeként nem feltétlenül jön létre szerzői jogilag is értékelhető, a forrástól különböző mű. Erre nyújt jó példát a filmes alakokkal díszített használati tárgyak kereskedelme. A merchandising ebben a tekintetben is hasonlít a mintavételezésre, hiszen, ha a meglévő előadóművészi minták alapján az MI generálja az előadást, úgy a végeredmény maga – a mai jogi keretek között – nem lesz védett előadás.

Magyar jogi környezetben a merchandising abban a tekintetben korlátozott, hogy az nem mindenféle hasznosításra terjed ki, csupán a kereskedelmi jellegű hasznosításra. A kereskedelmi jellegű hasznosítás fogalmát az Szjt. nem értelmezi, de abba bizonyosan nem tartozik a pusztán tudományos vagy oktatási tevékenység. Mivel előadóművészi területen a kereskedelmi jelleg egy sor műfaj esetén nem, vagy csak korlátozottan értelmezhető – a balett vagy a kortárs táncművészet például Magyarországon jellemzően állami támogatással marad csak életképes – ezért a „kereskedelmi jellegre" való utalás eltörlése megfontolandó. Az előadóművészet szempontjából valójában annak nincsen jelentősége, hogy a közönség egy non-profit, vagy for-profit körülmények között találkozik az előadással.

Végül, ötödik megoldásként, fel kell vetni annak szükségességét, hogy a szerzői és előadóművészi teljesítmények szétválaszthatatlan összeolvadása esetén az előadóművész

[806] NAGYKOMMENTÁR i.m., p. 157.
[807] Nishant KEWALRAMANI Hegde M SANDEEP*: Character Merchandising,* In Journal of Intellectual Property Rights, Vol17, 2012 szeptember, http://nopr.niscpr.res.in/handle/123456789/14770, p. 456.

számára társszerzői minőséget kell biztosítani. A mintavételezésnek már ma is számtalan olyan formája van, amikor az alkotás és az előadás úgy olvad össze, hogy egyik nem létezik a másik nélkül, és fordítva. Ahogyan arra korábban már utaltam, erre ad példát a motion capture technika. Mivel ebben az esetben az előadó és a számára létrehozott – szerzői jogi oltalom alatt álló – külső megjelenés rétege egymástól nem szétválasztható, minden szempontból indokolatlannak tűnik az alkotók és az előadók védelmi szintjén mesterségesen szétválasztani.

V. Rész: Konklúzió, záró gondolatok

Az előadóművészi jogok alapvető társadalmi célja, hogy a széles közönség minél több – az előadóművész személyessége útján interpretált – alkotással, kulturális termékkel találkozzon. Ennek megfelelően az előadóművészi jogok kizárólag akkor tölthetik be társadalmi küldetésüket, ha megteremtik a személyesség megjelenésének jogi, kulturális és gazdasági feltételeit. Vizsgálatom alapján rögzíthető, hogy az előadóművészi jogok szempontjából a „kulturális termék" fordulata messze nem helyettesíthető a „szerzői jogi oltalom alatt álló alkotások" fogalmával, mivel az előbbi – szemben az utóbbival – nem csak a népművészet kifejeződéseit fogja át, hanem az MI-vel generált „műveket" is.

Ugyan az előadóművészek közössége egy felületes szemlélő számára homogén csoportnak látszik, valójában műfajilag, gazdaságilag és egy sor egyéb paraméter szerint is rendkívüli változatosságot figyelhetünk meg e csoport tagjai között. A szomszédos jogi szabályozás szempontjából ugyanakkor egy kórus tagjára, egy rockzenészre, egy balettművészre és egy szinkronszínészre pontosan azonos szabályok vonatkoznak. Mindeközben alapvetően eltér egymástól kulturális beágyazottságuk, az előadásaik felhasználási módja, és még az is, hogy munkavállalóként, egyéni vállalkozóként vagy önfoglalkoztató egyéni vállalkozóként tevékenykednek.

Az említett előadóművészi ágak képviselőinek gazdasági érdeke, szakmai életpályája tehát olyan sok tekintetben tart szét egymástól, hogy már jogaik egységes kezelése sem feltétlenül magától értetődő. Az említett sokszínűség azonban nem csupán az egyéni, hanem a kollektív joggyakorlás körében is érezteti hatását. Részben az említett körülmények számlájára írható ugyanis az is, hogy az előadóművészi jogokról időben megkésve, terjedelmét tekintve pedig messze jelentőségét alulmúló módon gondoskodott a nemzetközi közösség és a nemzeti jogok többsége. Ez a disszertáció azt a folyamatot mutatja be, amely a személyhez fűződő és vagyoni jogok indokolatlanul szűkre szabott rendszerét hozta létre az előadóművészek számára.

A kutatás egyik hipotézise volt, hogy az előadóművészi jogokat a szerzők, előállítók és felhasználók hármas szorításában alakította ki a nemzetközi közösség. Az elvégzett elemzés ezt a feltevést messzemenően megerősítette. Dokumentálható volt ugyanis, hogy a nemzetközi közösség annak ellenére is csak korlátozottan volt nyitott az előadóművészi jogok

létrehozására, hogy hangfelvételipar térnyerését követően felismerhető vált: az alkotások számára a széleskörű nyilvánosság ezen az úton biztosítható a legkönnyebben.

Igazolható volt az is, hogy az alkotók sok esetben nem fogadták lelkesen a szerzői jogok kibővítését, a szomszédos jogi igények felszínre kerülését. Ez a jelenség volt az első szorító tényező a nemzetközi közösség számára. A tartózkodás mögött elsősorban az a – részben indokolt – félelem állt, hogy minél több jogosult számára kell egy felhasználás után jogdíjat fizetni, annál kevesebb díj jut a szerzőknek. Az előadóművészi igények felmerülésekor ráadásul az alkotók olyan jól szervezett, nemzetközi érdekérvényesítésre is képes közösséget alkottak, amely – változó eredményességgel – hosszú időn át képes volt ellentartani az előadók igényeinek.

Kimutatható volt a nagy tőkeerővel és kiemelkedő érdekérvényesítő képességgel rendelkező hangfelvétel- és filmelőállítók ellenérdekeltsége is. Az említett csoportok – mint jogosultak – érdekeltek voltak ugyan a szomszédos jogi védelem kialakításában, de azt úgy kívánták megteremteni, hogy az új vagyoni jogok kizárólag az ő kezükben összpontosuljanak. Az előadóművészi jogok megerősítését ennek megfelelően sokszor egyáltalán nem támogatták, vagy csak azzal a feltétellel álltak a kezdeményezések mögé, ha a jogalkotó egyben az új vagyoni jogok átruházhatóságát, sőt bizonyos esetben vélelmezett átruházást is garantálta számukra. Az említett jogosulti csoport viszonylag kevés számú, esetenként azonban a nemzetállamok költségvetéséhez hasonlítható anyagi háttérrel rendelkező, ennek következtében rendkívüli érdekérvényesítő képességgel rendelkező piaci szereplőből áll. A piacon egymás versenytársaként megjelenő előállítók (ellen)érdekei tökéletesen egybeestek akkor, amikor az előadóművészi jogok megerősítése került terítékre.

Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy az előadóművészi jogok megerősítését célzó valamennyi kezdeményezés tekintetében – harmadik csoportként – ellenérdekeltként voltak jelen a díjfizetésre kötelezett felhasználók is. A felhasználók magától értetődő célja ugyanis az, hogy az előadóművészi teljesítményeket lehetőleg ingyenesen, minimális adminisztrációs költség mellett használhassák fel. Ráadásul a szerzői jog sajátossága, hogy a hangfelétel- és filmelőállítók nem csak önálló jogosultként, hanem az előadóművészi teljesítmények felhasználóiként is részt vettek a jogalkotási folyamatban.

Az említett hármas szorításban a jogalkotó feladata az volt, hogy a gyenge érdekérvényesítő képességgel rendelkező, ugyanakkor a sokszínű és élénk kulturális színtér működtetéséhez nélkülözhetetlen előadóművészek számára megfelelő védőhálót építsen ki, szükség esetén felvállalva az érdekek közötti ütközést is. Ennek során a jogalkotónak azt is figyelembe kell vennie, hogy egy jól működő, magas védelmi szintet biztosító jogi környezet két járulékos előnnyel is jár: a széles közönség elérésével a szerzők számára generált bevételek kellő ösztönzést jelentenek az alkotók számára új művek megalkotására, az intézkedések pedig egyben a szerzői jog által (már) nem védett kulturális örökség védelmének elsődleges eszközét is biztosítják.

Épp ezért a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát úgy kell meghatározni, hogy az a lehető legjobban szolgálja az említett célok elérését. Ennek szükségszerű következménye, hogy jogi szempontból ne az előadás szerzői jogi védelmének, hanem az előadóművész kommunikációs szándékának és az előadásban megmutatkozó személyes jellegnek tulajdonítson a jogalkotó kiemelt jelentőséget. Ha ugyanis az előadás tárgyára vonatkozó jelenlegi korlátozottság továbbra is érvényesülne, az azzal lenne rokonítható, mintha a szerzői jogi védelemből bizonyos témákat vagy műfajokat kizárnánk a jövőre nézve. Ez nyilvánvalóan ellentétes lenne a szerzői jog társadalmi céljaival. Ebből következően a nemzetközi szerződések módosításával olyan módon kell bővíteni a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát, hogy az a mesterséges intelligenciával generált „műveket” is átfogja. Mindaddig pedig, amíg erre sor nem kerül, a nemzeti jogoknak élniük kell azzal a lehetőséggel, hogy a nemzetközi szerződések a védelemnek csupán minimális szintjét határozzák meg.

Az előadóművészi teljesítmény jogi védelme szempontjából továbbra is fenntartandó azonban a kommunikációs szándék kiemelt értékelése. Mivel az előadóművészi vagyoni jogokat nem önállóan, szigetszerűen, hanem – történelmi megközelítésben – a szerzői jog céljaihoz igazodva hozták létre, ezért azokat az előadásokat, amelyek nem a művek, illetve a kulturális termékek közönséghez való eljutását szolgálták, logikailag ki kellett zárni a védelemből. Ahogy a disszertációban bemutattam, a kommunikációs helyzet kiemelt kezelése egyenesen következik a művészetelmélet uralkodó álláspontjából is, amely szerint – szándékosan leegyszerűsítve – közönség nélkül nincsen előadóművészet sem. Ugyanakkor tény, hogy a nemzetközi szerződések és a nemzeti jogok a kommunikációs helyzetet nem említik az értékelési szempontok között, ehelyett arra következtetni szükséges. Ez a megoldás nyilvánvalóan nem szolgálja sem az előadások jogszerű hasznosítására törekvő felhasználók, sem az

előadóművészek érdekeit. A jogbiztonságot a védett előadóművészi teljesítmények fogalmának olyan felülvizsgálata szolgálná, amely a kommunikációs szándékot kifejezett rendelkezés útján vonná az értékelés körébe.

Hasonló a helyzet az előadások személyes jellegével. Bár a nemzetközi szerződések és a nemzeti jogok nem utalnak rá, valójában nincsen semmiféle legitim jogpolitikai oka annak, hogy a jogalkotó az általános személyiségi jogokon felül, további kizárólagos jogokat biztosítson a művek mechanikus bemutatásának. Az előadás személyes jellegének követelményét több mint száz éve kidolgozta a jogelmélet, ez a szempont mindeddig mégsem talált útvonalat magának a nemzetközi szerződések szövegébe.

A fentiek alapján az a következtetés adódik, hogy a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát az alapul fekvő mű tekintetében bővíteni, a kommunikációs szándék és a személyesség értékelése útján azonban szűkíteni szükséges. Ideális esetben ezt a munkát a nemzetközi jog, annak elmaradása esetén pedig az EU szintjén szükséges elvégezni. Kiemelendő, hogy a nemzetközi szerződések ma is kellő felhatalmazást biztosítanak a nemzeti jogalkotók számára is ahhoz, hogy az újraértékelést elvégezzék.

A disszertáció második része az előadóművész személyhez fűződő jogait dolgozta fel. Mivel a nemzetközi szerződések e jogokat – a hangfelvételben rögzített előadásokra koncentrálva – csak 1996. óta biztosítják, elmondható, hogy az előadóművészek e jogai rendkívül megkésve kerültek csak szabályozásra. Ez a késedelem önmagában is hozzájárult ahhoz, hogy a szerzők és az előadóművészek védelmi szintje közötti különbség állandósuljon. Ráadásul az is megállapítható, hogy bár a szabályozás kiindulópontja a szerzőkre vonatkozó BUE 6^{bis} cikke volt, attól végül terjedelmében jelentősen elmaradó szabályegyüttest fogadtak el a WPPT-ben. Tették ezt úgy, hogy sem a diplomáciai konferencia plenáris ülésén, sem a szakmai munka dandárját végző Main Committee ülésén nem hangzott el olyan érv, amely ezt a hátrányos megkülönböztetést igazolta, indokolta volna. A helyzetet tovább súlyosbítja, hogy a Pekingi Szerződés megismételte a WPPT szabályait, anélkül, hogy a diplomáciai konferencia résztvevői érdemben felülvizsgálták volna az akkor már több mint tizenöt éves szabályokat. A nemzetközi közösség által szükségtelenül szűkre szabott védelem negatív hatásait a nemzeti jogok többsége oly módon ellensúlyozza, hogy összehangolja a szerzők és az előadóművészek védelmi szintjét. Ahol erre sor került, ismételt jogalkotói beavatkozásra már nincsen szükség.

A két jogosulti csoport közötti összevetés azonban nem csak a név feltüntetése és az előadás egységéhez fűződő jog, vagyis a nemzetközi szerződésen nyugvó személyhez fűződő jogok tekintetében indokolt. Szükséges elvégezni az összehasonlító elemzést a nyilvánosságra hozatali jog tekintetében is, mivel – bár ez a jog nem a nemzetközi jogon alapul – a nemzeti jogok jelentős része azt csak az alkotók számára biztosítják. Az elemzés kiindulópontja ez esetben is az, hogy az előadást a legritkább esetben használják fel épp úgy, ahogyan annak rögzítésére sor került. Ennek hatására az előadóművész – erre vonatkozó jog kifejezett biztosítása nélkül – lényegében nem rendelkezik kontrollal afelett, hogy az előadását pontosan miként alakítják át a végleges változat kidolgozása során. Ilyen kockázattal a szerző nem szembesül, az alkotófolyamatot a szerző általában akkor is mindvégig közvetlenül felügyelheti, ha egyébként sokszerzős műfajról van szó. Az elemzés eredményeként megállapíthatóvá vált, hogy az előadóművésznek jogos érdeke fűződik annak eldöntéséhez, hogy előadásának végleges változata alkalmas-e arra, hogy azt a közönség elé tárják. Mivel a nyilvánosságra hozatal joga a szerzők esetében sem nemzetközi szerződésen alapul, az analóg előadóművészi jog bevezetése a nemzeti jogalkotó feladata.

Az elemzés rámutatott arra is, hogy a mintavételezés és a mesterséges intelligencia alkalmazása újszerű kihívásokat támaszt az előadóművészek személyhez fűződő jogai tekintetében. A mintavételezés az esetek túlnyomó többségében ugyanis nem csupán az előadás csonkításával jár együtt, hanem a csonkított rész torzításával, illetve más megváltoztatásával is. Igaz, a mintavételezés kapcsán figyelembe kell venni azt is, hogy annak célja egy sor esetben éppen az, hogy – a részlet új kontextusba helyezésével – meggyengítse a forrásfelvétel előadója és az átvett előadásrészlet között meglévő szellemi kapcsolatot. A mesterséges intelligencia alkalmazása azonban épp ellenkező irányba hat, hiszen a generált előadás jellemzően épp az előadóra jellemző személyességet kívánja hasznosítani. Az eljárás eredménye ilyen esetben tehát az, hogy olyan előadások kötődnek az előadóművész személyességéhez, amelyet az előadó egyébként soha nem tartott meg.

A disszertáció harmadik részének központi témája az előadóművészeket megillető vagyoni jogok összessége. A személyhez fűződő jogokhoz hasonlóan a vagyoni jogok elméleti alapja is azonos az alkotók és az előadóművészek vonatkozásában. Alapvető céljuk, hogy az alkotás, illetve az előadás létrehozásához szükséges szellemi befektetés anyagi értelemben is megtérüljön.

Az általam elvégzett elemzés alapján jól szakaszolható az előadóművészi vagyoni jogok fejlődése. A teljes jogfosztottság állapotát jelentő első szakasza 1961-ben, a Római Egyezmény elfogadásával zárult le. Ebben az időszakban sem nemzetközi, sem regionális szinten nem biztosítottak vagyoni jogokat az előadóknak, és a nemzeti jog szintjén is csak kivételesen került erre sor. Ez utóbbira példa a disszertációban részletesen bemutatott 1910-es német és 1921-es magyar szabályozás, amely a hangfelvételek tekintetében az alkotókkal analóg védelmet biztosított az előadóművészeknek.

A vagyoni jogok fejlődésének második szakasza a nemzetközi jog tekintetében 1994-ig, az uniós jogon belül pedig 2001-ig terjedt. A nemzetközi jog szintjén az ekkor elfogadott TRIPS Egyezmény, az uniós jogban pedig az Infosoc irányelv volt az első olyan jogforrás ugyanis, amely az előadóművészek és az alkotók számára – legalább néhány részletkérdésben – azonos nézőpontból hozott szabályokat. Mint bemutattam, a TRIPS Egyezmény a szabad felhasználásra vonatkozó szabályokat egységesítette, az Infosoc irányelv pedig azért emelendő ki, mert a lehívásos nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó jogokat egységesen hozta létre a szerzők és az előadók tekintetében. Ez tehát egy olyan átmeneti időszak volt, amely során egyrészről igazolást nyert az előadóművészi vagyoni jogok szükségessége, másrészről azonban az is kimunkálásra került, miért hibás elképzelés alacsonyabb szintű védelmet biztosítani az előadóművészeknek, mint az alkotóknak. E folyamatnak volt köszönhető a WCT és a WPPT egymásra rímelő megszövegezése is, mely folyamatot a Pekingi Szerződés ugyanakkor sok tekintetben megakasztott.

A vagyoni jogok tekintetében az emancipáció leginkább az uniós jogban teljesedhetett ki az ezredfordulót követően. Az Infosoc irányelv elfogadását követően egymást érték azok a jogszabályok, amelyek minden tekintetben azonos jogokat nyújtottak az alkotóknak és az előadóknak. Igaz, 2019-ig e jogalkotási folyamatban érezhetően túlsúlyban voltak a szabad felhasználási eseteket bővítő rendelkezések, a SatCab II. és a CDSM irányelv azonban – saját szabályozási területén belül – már minden tekintetben azonosan kezelte a két jogosulti csoport tagjait.

Az elvégzett elemzés tehát jól érzékelhetővé tette azt a folyamatot, amely során az előadóművészek vagyoni jogai folyamatosan bővültek. Az is jól dokumentálható volt, hogy folyamatosan bővült azon felhasználási módok és részletszabályok száma, aránya, ahol az előadóművészek a szerzőkkel teljesen azonos jogosítványokat kaptak. Ezzel együtt a vagyoni

jogok által biztosított oltalom a védelmi idő jelentősen eltérő hossza miatt még akkor sem lehetne az alkotókkal egyenértékű, ha valamennyi felhasználás vonatkozásában azonos terjedelmű jogokat kaptak volna az előadóművészek. A jogi emancipáció azonban még a védelmi idő eltérő számításától függetlenül sem tekinthető teljesnek, ehhez ugyanis valamennyi korábban létrehozott vagyoni jogot felül kellene vizsgálni, amelyre jelenleg nem látszik nyitottság sem a nemzetközi közösség, sem az uniós jogalkotó részéről. A helyzet tarthatatlansága a rögzített előadások nyilvánossághoz közvetítése tekintetében mutatható ki a legszemléletesebben.

A vagyoni jogok körében a nemzetközi szerződések és az uniós jog talán legnagyobb hiányossága ugyanis éppen az, hogy az előadóművészek számára nem hoztak létre általános nyilvánossághoz közvetítési jogot. A Római Egyezmény és a Pekingi Szerződés e körben semmilyen vagyoni jog bevezetését nem teszi kötelezővé, a WPPT pedig kizárólag a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánossághoz közvetítésére korlátozza a kötelezően biztosítandó vagyoni jogot. De még a WPPT sem a szerzőkkel azonos terjedelmű engedélyezési jogot tételez, hanem csupán egy annál minden tekintetben gyengébb díjigényt. Mivel pedig az uniós jog e körben a nemzetközi szerződések minimumszabályait képezte le, az előadóművészek hátrányos megkülönböztetése az uniós jogra is erőteljes hatást fejtett ki. Mindeközben a nemzetközi szerződések, illetve azok háttéranyagai semmilyen magyarázatát nem adják annak, hogy miért volt indokolt, illetve szükségszerű az előadóművészek számára gyengébb jogokat biztosítani, mint az alkotóknak. Ahogy a kutatásom élesen rámutat, a legkevésbé sem tekinthető magától értetődőnek, hogy egy film kódolt televíziós csatornán való játszása esetén az előadóművészt annak ellenére sem illeti meg még díjigény sem, hogy a film zeneszerzője minden egyes játszás után díjazásban részesül. Ez a megkülönböztetés nem csak jogi szempontból, de gazdasági és kulturális szempontból sem indokolható.

A disszertáció negyedik része az előadóművészi teljesítmények mintavételezésének kérdését elemzi. Mivel a mintavételezés technikai értelemben megköveteli az előadás rögzítését, ezért annak elemzése is csak a személyhez fűződő és vagyoni jogok feltárását követően lehetséges. A mintavételezés elterjedéséhez alapvetően három feltételnek kellett egyidejűleg teljesülnie: a széleskörű hozzáférésnek, a mintavételezést megkönnyítő technikai fejlesztések rendelkezésre állásának, és a támogató kulturális közegnek. E peremfeltételek az ezredfordulóra hiánytalanul teljesültek, így nem csoda, hogy előbb a zenei területen, majd az audiovizuális szektoron belül is rohamosan terjedni kezdtek a mintavételezésen alapuló eljárások. Igaz, a korábbi kulturális

eredmények újrahasznosítása nem köthető kizárólagosan a 20. századhoz, az mindig is része volt ugyanis az alkotási folyamatnak. Amiben azonban a 20. századi mintavételezés eltér a korábbi újrahasznosítási formáktól, hogy az utóbbi már nem „csupán" a műveket, hanem a művek előadását is érintette.

A rögzítési eljárások általában, így a mintavételezési technikák elsődleges hatása, hogy megbontják az előadóművész és előadásának logikai egységét. Zenész és koncertje, színész és színházi előadása a 19. század végéig térben és időben szétválaszthatatlan, ebből következően minden előadás egyedi és megismételhetetlen volt. Ez az egység teljesen megbomlik a mintavételezés következtében. A mintavételezés másodlagosan megteremti az előadóművészi ágak közötti műfaji határok átlépésének lehetőségét is, ennek során újszerű – de a személyhez fűződő jogokat intenzíven érintő – kollaborációk létrehozására ad lehetőséget. Az említett technikai fejlődés harmadrészt újszerű módon tette átjárhatóvá az előadóművészet és az alkotóművészet közötti korábbi kontúros határokat is.

A mintavételezés körén belül mind nagyobb szeletet hasítanak ki maguknak a mesterséges intelligencián alapuló eljárások, amelyek elterjedéséhez arra volt szükség, hogy a gépi tanuláson alapuló megoldások viszonylag kis költséggel hozzáférhetővé váljanak a kreatív ipar szereplői számára. Mint arra rámutattam, az előadóművészi vagyoni jogok – ma ismert formájukban – nem képesek hatékony jogi oltalmat biztosítani az előadóművészek számára az MI vonatkozásában, és erre a személyiség általános polgári jogi oltalma sem nyújt megfelelő megoldást.

Számos olyan jogtechnikai megoldás képzelhető el, amely a mintavételezés tekintetében megfelelően oltalmazná az előadóművészi érdekeket. A felmerülő jogi kérdéseket minden bizonnyal az rendezné leginkább, ha az előadóművész számára önálló engedélyezési jogot hozna létre a jogalkotó a mintavételezésre. A disszertációban javasolt új vagyoni jog akkor eredményezné a védelmi szint megfelelő növelését, ha az mind a bemeneti-, mind a kimeneti logikát követné. Az új vagyoni jognak – bemeneti oldalról – át kell fognia az előadóművész valamennyi védett teljesítményét, továbbá – kimeneti oldalról – minden olyan előadást is, amelyben az előadóművész személyessége tükröződik.

Egy másik lehetséges megoldás a többszörözés fogalmának kiterjesztése. Erre azért lenne szükség, mert az MI alkalmazása nem feltétlenül teszi szükségessé magának az előadásnak a

többszörözését ahhoz, hogy a védett előadások mintái segítségével új „előadásokat” generáljanak.

Egy harmadik lehetséges megoldás, ha az előadóművész számára engedélyezési jogot biztosítana a jogalkotó előadása átdolgozására. Ma ilyen joggal csak az alkotók rendelkeznek műveik átdolgozása tekintetében, de az átdolgozás szomszédos jogi kiszélesítése nem lenne előzmény nélküli. Az elemzés szerint kidolgozható az átdolgozási jognak egy olyan kiterjesztett értelmezése, amely minden olyan átalakítást felölel, amelynek akár bemeneti, akár kimeneti oldalán előadóművészi teljesítmény detektálható. Az átdolgozási kizárólagos jog útján azok az előadások is megfelelő védelmet kaphatnának, amelyek egyébként csak azért szorulnának ki a védelemből, mert bemeneti oldalán nem védett, ugyanakkor az előadó személyességét tartalmazó felvételek szerepelnek. Ez az útvonal azon előadások számára is megoldást kínál, amelyek kimeneti oldalán az MI által generált előadások találhatók.

Egy negyedik lehetséges megoldás, ha a jogalkotó az előadóművészek számára is létrehoz egy olyan vagyoni természetű jogosítványt, mint amilyen joggal az alkotók a műben szereplő jellegzetes és eredeti alakjuk kereskedelmi hasznosítása kapcsán rendelkeznek. Az előadóművészi teljesítmények mintavételezése, és különösen az MI alkalmazása az élő személyi merchandising és a szerzői jogi merchandising metszetébe tartozik. Ennek során az előadóművész személyiségét ahhoz hasonlóan hasznosítják, mint amikor egy irodalmi mű jellegzetes alakját helyezik egy új műbe. A hasznosítás módjában feltárható hasonlóságok okán az előadóművészek számára biztosított védelem is alakítható a szerzők jogaihoz hasonlóan.

Végül, ötödik megoldásként, fel kell vetni annak szükségességét, hogy a szerzői és előadóművészi teljesítmények szétválaszthatatlan összeolvadása esetén az előadóművész számára társszerzői minőséget kell biztosítani. Ilyen – korábban nem tapasztalt – összeolvadásra nyújt jó példát a motion capture technika, amely során az előadó és a számára létrehozott – szerzői jogi oltalom alatt álló – külső megjelenés rétege egymástól nem szétválasztható. A disszertációban vázolt utolsó megoldás szimbolikus jellegű. Ez az az útvonal ugyanis, amely alkalmas az előadóművészek és alkotók védelmi szintjének kierőszakolt, de kellően nem indokolt szétválasztásával generált valamennyi jogelméleti problémát véglegesen feloldani.

Felhasznált irodalom

ADENEY, Elizabeth: *The moral rights of authors and performers,* Oxford University Press, Oxford, 2006

ALFÖLDY Dezső: *Az előadó művész védelme a szerzői jogban*, In Jogtudományi Közlöny, Új folyam I. 11-12. szám, 1946. június 30., pp. 153-157.

ANTAL Dániel – FLETCHER, Amelia – ORMOSI L. Péter*: Music Streaming: Is it a level playing field?* (https://www.competitionpolicyinternational.com/music-streaming-is-it-a-level-playing-field)

AREWA, Olufunmilayo B.: *From J. C. Bach to Hip Hop: Musical borrowing, Copyright and cultural context*, North Carolina Law Review, Volume 84, Number 2, 2006 (https://scholarship.law.unc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=4194&context=nclr) pp. 547-645.

ARIZA, M. Carmen Gil: *A case study: Spain as a Dubbing Country*, In Translation Journal, July 2004 (https://translationjournal.net/journal/29movies.htm)

ARNOLD, Richard: *Performers' Rights*, Sweet & Maxwell, London, 2015

BALÁS P. Elemér: *Rádió, szerzői jog, sajtójog*, Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Részvénytársaság, Budapest, 1927

BALÁS P. Elemér: *Szerzői jogi reformtörekvések,* Csáthy Ferenc Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat Részvénytársaság, Budapest, 1927

BALÁS P. Elemér: *Törvényjavaslat a szerzői jogról,* Magyar Jogászegylet, Budapest, 1947

BALÁS P. Elemér: *Szerzői magánjogunk de lege ferenda*, In Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv, Tisztelgés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálnak 70. évfordulóján*, Wolters Kluwer, Budapest, 2018, pp. 383-417.

BAUM Alfréd: *Ítéletek a hanglemezek rádióközvetítéséről*, In Jogállam XXXVII. évfolyam 6. szám, 1938. június, pp. 233-243.

Barton BEEBE: *An empirical study of U.S. copyright fair use opinions updated, 1978-2019,* In Journal of intellectual property and entertainment law, New York University, 2020, pp. 2-37.

BÉKÉS Gergely: *A Napster ügy jogi háttere*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 2001. június, pp. 25-26.

BÉKÉS Gergely: *Az előadóművészek ismétlési jogdíjáról*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évfolyam 1.szám, 2002, pp. 39-41.

BÉKÉS Gergely: *Behálózott jogosultak*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 109. évfolyam 1. szám, 2004, pp. 51-54.

BÉKÉS Gergely: *Előadóművészi jogok internetes környezetben*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 106. évfolyam 5. szám, 2001, pp. 8-13.

BÉKÉS Gergely: *Előadóművészi teljesítmény*, In JAKAB András – KÖNCZÖL Miklós – MENYHÁRD Attila – SULYOK Gábor (szerk.): Internetes Jogtudományi Enciklopédia (Szerzői jog és iparjogvédelem rovat, rovatszerkesztő: GRAD-GYENGE Anikó, POGÁCSÁS Anett), 2021. (http://ijoten.hu/szocikk/eloadomuveszi-teljesitmeny)

BÉKÉS Gergely: *Internetszolgáltatók a fájlcsere ellen*, In Infokommuniáció és jog, 2009. (6. évf.), 34. szám, pp. 194-200.

BÉKÉS Imre: *A kábeltelevíziótól a műholdas műsorszórásig*, kiadatlan kézirat a disszertáció szerzőjének tulajdonában, 1985

BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 5. (115.) évfolyam 6. szám, 2010, pp. 5-32.

BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *Eredetiség és azonosíthatóság*, In GRAD-GYENGE Anikó, KABAI Eszter, MENYHÁRD Attila (szerk.): *Liber Amicorum - Studia G. Faludi Dedicata*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018, pp. 23-47.

BENÁRD Aurél – TÍMÁR István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve,* Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973

BODÓ Balázs: *A szerzői jog kalózai*, Typotex Kiadó, Budapest, 2011

BODÓ Balázs – GIANNOPOULOU, Alexandra – MEZEI Péter – QUINTAIS, João Pedro: *The rise of NFTs: these aren't the droids you're looking for,* In European Intellectual Property Review, Volume 44, Issue 5, 2022, pp. 268-283.

BROOK, Peter: *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

BURKHOLDER, J. Peter: *Borrowing*, In New Groove Dictionary, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 33.

CASTLE, Christian L. – FEIJÓO, Claudio.: *Study on the artists in the digital music marketplace: Ecomic and legal consideration*, WIPO, SCCR/41/3, 2021

CHELIOTIS, Giorgos – YEW, Jude: *An analysis of the social structure of remix culture*, In Proceedings of the fourth international conference on Communities and technologies, 2009, pp. 165–174. (https://dl.acm.org/doi/10.1145/1556460.1556485)

COHEN, Robert: *A színészmesterség alapjai,* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998

CORREA, Carlos M: *Trade Related Aspects of Intellectual Property, A Commentary on the TRIPS Agreement,* Oxford University Press, Oxford, 2007

DALLOS Szilvia: *Magyar hangja – A szinkronizálás története*, Nap Kiadó, Budapest, 2018

DAVIES, Hugh: *A history of sampling*, In Organised Sound, Volume 1, Issue 1., 1996. április

DEGRELL László: *Lemezjátszók és hanglemezek*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1978

FALUDI Gábor: *A paródia a szerzői jogban*, In Kőhidi Ákos – Keserű Barna Arnold (szerk.): *Tanulmányok a 65 éves Lenkovics Barnabás tiszteletére,* Eötvös József Könyv- és Lapkiadó, Budapest-Győr, 2015

FICSOR Mihály: *Guide to the copyright and related rights treaties administered by WIPO*, WIPO, Genf, 2003

FICSOR Mihály: *The law of internet*, Oxford University Press, Oxford, 2002

FICSOR Mihály: *RAAP: the obvious, the missing, the regrettable and the desirable*, 2021 (http://www.copyrightseesaw.net/uploads/raap-v-ppi-what-is-obvious-what-is-not-what-seems-missing.docx)

FICSOR Mihály: *Comments on Atresmedia – what rights of performers are, or are not, applicable in case of embodiment of phonograms in audiovisual works*, 2022 (http://www.copyrightseesaw.net/uploads/m-comments-on-atresmedia.docx)

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009

FLEISCHER, Rasmus: *Protecting the musicians and/or the record industry? On the history of 'neighbouring rights' and the role of Fascist Italy,* In Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 5 No. 3, pp. 327–343.

GEIGER, Christophe – JÜTTE, Bernd Justin: *Platform liability under Article 17 of the copyright in the Digital Single Market Directive, Automated filtering and fundamental rights: an impossible match*, PIJIP/TLS Research Paper Series no. 64, 2021, pp. 517-543.

GÖRÖG Márta: *Gondolatok a merchandising jelentéstartalmához, egyes típusaihoz,* In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 6.(116) évfolyam, 3. szám, 2011. június, pp. 19-29.

GRAD-GYENGE Anikó: *Magyar árvák valahol Európában,* In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle. 7. (117) évfolyam 6. szám, 2012. december, pp. 28-50.

GRIFFITHS, Johathan: *Moral right from a copyright perspective*, In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (szerk.): *Moral Rights in the 21st Century*, Group Larcier, Brussels, 2015, pp. 83-91.

GROTOWSKI, Jerzy: *A szegény színház felé,* In Vigilia, 34. évfolyam 11. szám, 1969 november, pp. 751-757.

GUADAMUZ, Andres: *The treachery of images: non-fungible tokens and copyright*, In Journal of Intellectual Property Law & Practice, 2021. december, Volume 16, Issue 12, pp. 1367-1385.

GYERTYÁNFY Péter (szerk.): *Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez*, Wolters Kluwer, Budapest, 2020

HEVESI Sándor: *A színjátszás művészete*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908

HEYLIN, Clinton: *Bootleg – The Secret History of the Other Recording Industry,* St. Martin Press, New York, 1995

VAN HOECKE, Mark: Methodology of Comparative Legal Research, In Law and Method, 2015 december

KAMBA, W. J.: *Comparative Law: A Theoretical Framework*, In International & Comparative Law Quarterly, Volume 23, Issue 3, 1974. július, pp. 485 – 519.

KEWALRAMANI, Nishant – SANDEEP, Hegde M*: Character Merchandising,* In Journal of Intellectual Property Rights, Vol17, 2012 szeptember, pp. 454-462.

LÁBODY Péter: *Szerzői jogi „user-szabadságok" a globális tartalommegosztó platformokon*, In In Medias Res, 2021/1, pp. 102-127.

LATINOVITS Zoltán: *Ködszurkáló*, Budapest, Poket Publishing, 2020

LEGEZA Dénes István: *„Segítsük az árvákat" Útmutató az árva művek egyes felhasználásaihoz*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle. 7. (117) évfolyam, 5. szám, 2012. október

LEON, Marta García: *Spain*, In LINDNER, Brigitte – SHAPIRO, Ted (szerk.): *Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, pp. 875-914.

LESSIG, Lawrence: *Remix*, Bloomsbury, London, 2008

VON LEWINSKI, Silke: *International Copyright Law and Policy*, Oxford University Press, Oxford, 2008

LINDENBAUM, John: *Music sampling and copyright law,* 1999 (https://slidelegend.com/music-sampling-and-copyright-law-princeton-university_5a7ca2981723dd970a3cefce.html)

LINDNER, Brigitte: *The WIPO Treaties*, In LINDNER, Brigitte – SHAPIRO, Ted (szerk.): *Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, pp. 2-39.

LUQUER, Dominick: *Position of the FIA,* In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (szerk.): *Moral Rights in the 21st Century*, Group Larcier, Brussels, 2015, pp. 133-139.

MARTLAND, Peter: *Recording History,* The Scarecrow Press Inc, Plymouth, 2013

MASOUYÉ, Claude: *Guide to the Rome Convention and to the Phonograms Convention*, WIPO, Genf, 1981

MCLEOD, Kembrew – DICOLA, Peter: *Creative License, The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press, London, 2011

MENCSER Zita: *A sampling megítélése az Európai Unióban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 17. (127.) évfolyam 2. szám, 2022, pp. 7-43.

MENOLOTTO, Matteo – KOMARIS, Dimitrios-Sokratis – TEDESCO, Salvatore – O'FLYNN, Brendan – WALSH, Brendan: *Motion Capture Technology in Industrial Applications: A Systematic Review*, 2020 (https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33028042/)

MEZEI Péter: *Digitális sampling és fájlcsere*, Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, Szeged, 2010

MEZEI Péter: *A fájlcsere dilemma – A perek lassúak, az internet gyors*, HVG-Orac, Budapest, 2012

MEZEI Péter: *A digitális jogkimerülés határai az Európai Unióban és az Egyesült Államokban,* In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 10. (120.) évfolyam 5. szám, 2015. október, pp. 79-123.

MEZEI Péter: *Jogkimerülés a szerzői jogban,* Médiatudományi Intézet, 2016

MEZEI Péter: *Paródia az Európai Unió Bíróságán című írásában,* In Acta Universitatis Szegediensis: Acta juridica et politica, 2016. (79. Tom.) pp. 1-64.

MEZEI Péter: *Copyright Protection of Sport Moves, In* Enrico BONADIO – Nicola LUCCHI (szerk.): *Non-Conventional Copyright*, Edward Elgar, Cheltenham, 2018, pp. 271-297.

MEZEI Péter: *Thou Shalt (not) Sample? – New drifts in the ocean of sampling*, In Zeitschrift für Geistiges Eigentum, 11. Band (2019), pp. 170-198

MEZEI Péter: *The dimensions of the de minimis exception and musical sampling*, In Medien und Recht International 2/19, Vol 16., 2019, pp. 48-51.

MEZEI Péter: *From Leonardo to the Next Rembrandt – The Need for AI-Pessimism in the Age of Algorithms*, In UFITA Archiv für Medianrecht und Medienwissenschaft, 2020/2. szám

MEZEI Péter: *NFT-k a szerzői jog világában*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle. 17. (127) évfolyam 3. szám, 2022. június, pp. 7-23.

MORGAN, Owen: *International protection of performers rights*, Haart, 2002

NGUYEN, Thanh Thi – NGUYEN, Quoc Viet Hung – NGUYEN, Dung Tien – NGUYEN, Duc Thanh HUYNH-THE, Thien – NAHAVANDI, Saeid –NGUYEN, Thanh Tam – PHAM, Quoc-Viet – NGUYEN Cuong M.: *Deep Learning for Deepfakes Creation and Detection: A Survey*, 2022 (https://arxiv.org/abs/1909.11573v4)

PAKU Dorottya: *Digitális sampling a magyar és a német szerzői jogban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 14. (124.) évfolyam, 4. szám, 2019

PALÁGYI Róbert: *A magyar szerzői jog zsebkönyve*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1957

PÁLYI András: *Grotowski színháza és laboratóriuma*, In Színház, 11. évfolyam 7. szám, 1969. július, pp. 47-53.

PAPADOPOULOS, Theo: *The First-Sale Doctrine in International Intellectual Property Law: Trade in Copyright Related Entertainment Product*, In Entertainment and Sports Law Journal 2(2), 2003

PAVIS, Mathilde: *Is there any-body on stage? A legal (mis)understanding of performances*, In The Journal of Intellectual Property, 2016 vol. 19, 2016, pp. 99-114.

PAVIS, Mathilde: ”In *fashion, one day you are in, the next you are out”: Comparative perspectives on the exclusion of fashion models from performers' rights,* In European Intellectual Property Review, 41(6), 2019

PAVIS, Mathilde: *Artificial intelligence and performers' rights. Submission to the UK Intellectual Property Office*, 2020 (https://zenodo.org/record/4298855)

PAVIS, Mathilde: *Rebalancing our regulatory response to Deepfakes with performers' rights*, In Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies; Vol. 27(4), 2021, pp. 974-998.

PETRIK Ferenc: *A szerzői jog,* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990

PETRÓCZI Andrea – FŐZŐ Zsolt: *A magyar szinkronipar működése*, HÉTFA Kutatóintézet és Elemző Központ, Budapest, 2019

REINBOTHE, Jörg – VON LEWINSKI, Silke: *The WIPO Treties on Copyright, A commentary on WCT, the WPPT, and the BTAP*, Oxford University Press, Oxford, 2015

RICKETSON, Sam – GINSBURG, Jane C.: *International Copyright and Neighbouring Rights,* Oxford University Press, Oxford, 2005

ROSEN, Ronald S.: *Music and copyright*, Oxford University Press, Oxford, 2008

SÁPI Edit: *A színpadi művek szerzői joga,* Patrocinium Kiadó, Budapest, 2019

SCHUSTER, William M.: *Fair Use, Girl Talk, and Digital Sampling: An Empirical Study of Music Sampling's Effect on the Market for Copyrighted Works*, In Oklahoma Law Rewiev, Volume 67, 2015, pp. 443-518.

SHAPIRO, Ted: *Directive 2001/29/EC on copyright in the information society*, In LINDNER, Brigitte – SHAPIRO, Ted (szerk.)*: Copyright in the Information Society*, Edward Elgar, 2019, pp. 40-126.

STRIHÓ Krisztina: *A merchandising szerződés* (https://juris.oldportal.u-szeged.hu/karunkrol/dr-striho-krisztina/dr-striho-krisztina)

SZALAI Emil: *Előadóművész, gramofonlemez, rádió*, Dante Könyvkiadó, Budapest, 1935

SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics: *A színész munkája*, Gondolat Kiadó, 1988

TOLOSANA, Ruben – VERA-RODRIGUEZ, Ruben – FIERREZ, Ruben – MORALES, Aythami – ORTEGA-GARCIA, Javier: *DeepFakes and Beyond: A Survey of Face Manipulation and Fake Detection*, p. 1. (https://arxiv.org/abs/2001.00179v3)

TORREMANS, Paul: *Moral rights „revisited"*, In In BRISON, DUSLLIER – JANSSEN, VANHESS (szerk.): *Moral Rights in the 21st Century*, Group Larcier, Brussels, 2015, pp. 45-49.

TREBITS Herbert: *Az előadó művész védelmének fogyatékosságai a mai szerzői jogunkban*, In Jogtudományi Közlöny, Új folyam I. 17-18. szám, 1946. szeptember 20., pp. 245-248.

TRIAILLE, Jean-Paul (szerk.): *Study on the Application of Directive 2001/29/EC on Copyright and Related Rights in the Information Society (the „Infosoc Directive"),* Európai Unió, 2013

UJHELYI Dávid: *A paródiakivétel szükségessége és lehetséges keretrendszere a hazai szerzői jogban,* Ludovika Egyetemi Kiadó, Budapest, 2021

WALTER, Michel M. – VON LEWINSKI, Silke: *European Copyright Law*, Oxford University Press, Oxford, 2010

WEBBER, Amanda: *Digital sampling and the legal implications of its use after Bridgeport*, In Journal of Civil Rights and Economic Development, Volume 22, 2007, pp. 373-415.

WESTERLUND, Mika: *The Emergence of Deepfake Technology: A Review*, In Technology Innovation Management Review, 2019 november, pp. 39-52.

ZOLNAI Béla: *A látható nyelv*, In Minerva, 1926, V. évfolyam, Pécs, pp. 19-71.

Felhasznált jegyzőkönyvek, jelentések

A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság televíziós gyorsjelentése 2021. augusztus; https://nmhh.hu/dokumentum/224300/tvgyorsjelentes_2021_augusztus_hu.pdf

Annotated principles of protection of authors, performers, producers of phonograms and broadcasting organizations in connection with distribution by cable, In Copyright - Monthly Review of the WIPO, 1984/4, 1984. április

Az Előadóművészi Jogvédő Iroda Egyesület elnökségének 2020. évi beszámolója, Budapest, 2021, https://www.eji.hu/download/20210713013353_eji_2020_web_pdf

Az Európai Parlement jelentése a mesterséges intelligencián alapuló technológiák fejlesztéséhez kapcsolódó szellemitulajdon-jogokról (A9-0176/2020)

European Copyright Society: Comment of the European Copyright Society on the impact and consequences of the CJEU decision in C-265/19 (RAAP) https://europeancopyrightsocietydotorg.files.wordpress.com/2022/05/comment-of-the-european-copyright-society-on-the-impact-and-consequences-of-the-cjeu-decision-in-c-265.19-raap-1.pdf

IFPI Global Music Report 2021, International Federation of the Phonographic Industry https://gmr2021.ifpi.org/report

Implications of the TRIPS Agreement on treaties administered by WIPO, Geneva, World Intellectual Property Organization, 1996

Magyar Hangfelvétel-kiadók Szövetsége Közös Jogkezelő Egyesület által összegyűjtött, a hangfelvételek kereskedelmi forgalomára vonatkozó piaci adatok; https://mahasz.hu/piaci_adatok

Model provisions for national laws on the protection of expression of folklore against illicit exploitation and other prejudicial actions, UNESCO-WIPO, 1985

Records of the Diplomatic Conference on Certain Copyright and Neighboring Rights Questions, WIPO, Genf, 1999

Records of the Diplomatic Conference on the International Protection of performers, producers of phonograms and broadcasting organisations, ILO-UNESCO-BIRPI, 1968

Recording Industry Association of America (RIAA) által összegyűjtött, a hangfelvételek Amerikai Egyesült Államokban rögzített kereskedelmi forgalmára vonatkozó statisztikai adatok; https://www.riaa.com/u-s-sales-database/

A Spotify 2021. október 27. napján kelt részvényesi tájékoztatója https://s22.q4cdn.com/540910603/files/doc_financials/2021/q3/Shareholder-Letter-Q3-2021_FINAL.pdf

SZŐNYI Eszter – VÖRÖSMARTY-HORVÁTH Zsófia: *ProArt Zeneipari jelentés 2021*, ProArt Szövetség a Szerzői Jogokért, Budapest, 2021

Felhasznált újság- és folyóiratcikkek

BELROSE, Jack: *The first voice of radio,* In The Radioscientist, 1994/5*, 1994*

BODNÁR Judit Lola: „Ugyanúgy beszippantott, mintha ott lettem volna" – Az online színház néha még jobb is, mint az „igazi"; 2020. december 5., 24.hu portál, https://24.hu/kultura/2020/12/05/online-szinhaz-eszinhaz-szinhaztv-stream/

CANOVA, Brian: *"Metropolis" still gets its standing 'o,* Massachusetts Daily Collegian, 2011. február 22. (https://dailycollegian.com/2011/02/%E2%80%9Cmetropolis%E2%80%9D-still-gets-its-standing-%E2%80%98o/)

FORGÁCS Zsuzsa Bruria: *A visszaadás művészete*, In Magyar Narancs, 2007. január 11.

KEMP, Luke: *In the age of deepfakes, could virtual actors put humans out of business?,* In The Guardian, 2019. július 8

MAGYAR Miklós: *Plágium és vendégszöveg Esterházy Péter regényeiben*, In Élet és Irodalom, LXI. évfolyam, 27. szám, 2017. július 7.

PHILIPS, Chuck: *Songwriter wins large settlement in Rap Suit,* In Los Angeles Times, 1992. január 1.

RÉVÉSZ Sándor: Szexszimbólumból lett kém és polgárjogi harcos – 115 éve született Josephine Baker, hvg.hu 2021. június 3.

Stephen HILL: *Tool is a machine: an exclusive interview with Adam Jones* (https://www.loudersound.com/features/tool-adam-jones-interview-2022)

Hivatkozott jogszabályok, jogesetek jegyzéke

Nemzetközi szerződések

Párizsi szerződés az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény felülvizsgálatáról

Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi szerződés

Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény (GATT) keretében kialakított és 1995. január 1-jén hatályba lépett, a Kereskedelmi Világszervezetet létrehozó Marrakesh-i Egyezmény

Szellemi Tulajdon Világszervezete 1996. december 20-án, Genfben aláírt, szerzői jogi szerződése

Szellemi Tulajdon Világszervezete 1996. december 20-án, Genfben aláírt, Előadásokról és a hangfelvételekről szóló szerződése

Szellemi Tulajdon Világszervezete 2012. június 24-én, Pekingben elfogadott audiovizuális előadásokról szóló szerződése

A Szellemi Tulajdon Világszervezetének a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek megjelent művekhez való hozzáférésének megkönnyítéséről szóló Marrákesi Szerződése

Európai Unió és az Európai Atomenergia-közösség, és másrészről Nagy-Britannia és Észak-Írország Egyesült Királysága között létrejött Kereskedelmi Együttműködési Megállapodás

Az Európai Unió irányelvei és rendeletei

A bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról szóló 92/100/EGK irányelv

A Tanács 93/83/EGK irányelve (1993. szeptember 27.) a műholdas műsorsugárzásra és a vezeték útján történő továbbközvetítésre alkalmazandó szerzői jogra és a szerzői joghoz kapcsolódó jogokra vonatkozó egyes szabályok összehangolásáról

A Tanács 93/98/EGK tanácsi irányelve (1993. október 29.) szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejének összehangolásáról

Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban érvényesülő szerzői és kapcsolódó jogok egyes kérdésekben történő összehangolásáról

Az Európai Parlament és a Tanács 2001/84/EK irányelve (2001. szeptember 27.) az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról

Az Európai Parlament és a Tanács 2006/115/EK irányelve (2006. december 12.) a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joghoz kapcsolódó egyes jogokról

Az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve (2006. december 12.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről

Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve (2009. április 23.) a számítógépi programok jogi védelméről

Az Európai Parlament és a Tanács 2011/77/EU irányelve (2011. szeptember 27.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról

Az Európai Parlament és a Tanács 2012/28/EU irányelve (2012. október 25.) az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól

Az Európai Parlament és a Tanács 2014/26/EU irányelve (2014. február 26.) a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről

Az Európai Parlament és a Tanács (EU) 2017/1563 rendelete (2017. szeptember 13.) a szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes művek és más teljesítmények hozzáférhető formátumú példányainak a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló, határokon átnyúló, az Unió és harmadik országok közötti cseréjéről

A szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes műveknek és más teljesítményeknek a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló egyes megengedett felhasználási módjairól, valamint az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv módosításáról szóló, 2017. szeptember 13-ai (EU) 2017/1564 európai parlamenti és tanácsi irányelv

A műsorszolgáltató szervezetek egyes online közvetítéseire, valamint televíziós és rádiós műsorok továbbközvetítésére alkalmazandó szerzői jogok és szerzői joggal szomszédos jogok gyakorlására vonatkozó szabályok megállapításáról, valamint a 93/83/EGK tanácsi irányelv módosításáról szóló, 2019. április 17-i (EU) 2019/789 európai parlamenti és tanácsi irányelv

A digitális egységes piacon a szerzői és szomszédos jogokról, valamint a 96/9/EK és a 2001/29/EK irányelv módosításáról szóló, 2019. április 17-i (EU) 2019/790 európai parlamenti és tanácsi irányelv

Magyar jogszabályok

1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról

1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról

1969. évi III. törvény a szerzői jogról és a szerzői jogi törvény végrehajtásáról szóló 9/1969. (XII. 29.) MM rendelet

1975. évi 4. törvényerejű rendelet az irodalmi és a művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény Párizsban, az 1971. évi július hó 24. napján felülvizsgált szövegének kihirdetéséről szóló

15/1982. (XI. 20.) MM rendelet a szerzői jogról szóló 1969. évi III. törvény végrehajtása tárgyában kiadott 9/1969. (XII. 29.) MM rendelet módosításáról

1994. évi VII. törvény egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi jogszabályok módosításáról

1998. évi IX. törvény az Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény (GATT) keretében kialakított, a Kereskedelmi Világszervezetet létrehozó Marrakesh-i Egyezmény és mellékleteinek kihirdetéséről

1998. évi XLIV. törvény az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi egyezmény kihirdetéséről

1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról

2003. évi CII. törvény az egyes iparjogvédelmi és szerzői jogi törvények módosításáról

2004. évi XLIX. törvény a Szellemi Tulajdon Világszervezete 1996. december 20-án, Genfben aláírt Szerzői Jogi Szerződésének, valamint Előadásokról és a Hangfelvételekről szóló Szerződésének kihirdetéséről

2010. évi LXXV. törvény az egyszerűsített foglalkoztatásról szóló

Az egyes művészi és művészeti munkakörökről, valamint a betöltésükhöz szükséges képesítési és egyéb feltételek részletes szabályairól szóló 122/2011. (VII. 15.) Korm. rendelet

2012. évi C. törvény a Büntető Törvénykönyvről

2013. évi V. törvény a Polgári Törvénykönyvről

26/2016. (IX. 8.) EMMI rendelet az emberi erőforrások minisztere által adományozható elismerésekről

2021. évi XXXVII. törvény a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény és a szerzői jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó jogok közös kezeléséről szóló 2016. évi XCIII. törvény jogharmonizációs célú módosításáról

Külföldi jogszabályok

Belgium – Law on Copyright and Neighboring Rights (of June 30, 1994)

Bulgária – Law on the copyright and related rights (Prom. SG. 56/29 Jun 1993)

Csehország – Copyright and Rights Related to Copyright (Act No. 121/2000)

Dánia – Act No. 1144 of October 23rd, 2014

Egyesült Királyság – Copyright, Designs and Patents Act (1988)

Észtország – Copyright Act (1992; RT I 1992, 49, 615)

Finnország – Copyright Act (204/1961)

Franciaország – Code de la propriété intellectuelle (No 92-597 1er juillet 1992)

Horvátország – Copyright and Related Rights Act (NN 167/2003)

Írország – Copyright and related rights act (Number 28 of 2000)

Lettország – Copyright Law (2000; Latvijas Vēstnesis, 148/150)

Litvánia – Law on copyright and related rights (1999, No VIII-1185)

Málta – Copyright Act (ACT XIII of 2000)

Németország – Urheberrechtsgesetz

Olaszország –Law for the Protection of Copyright and Neighbouring Rights (Law No. 633 of April 22, 1941)

Spanyolország – Royal legislative decree 1/1996

Szlovákia – Act on copyright and rights related to copyright (618/2003. coll.)

Szlovénia – Copyright and Related Rights Act (No. 21/95 of 14 April 1995)

Svédország – Act on copyright in literary and artistic works (1960:729)

Magyar bírósági ítéletek

Magyar Királyi Kúria 937. számú elvi jelentőségű határozata (P. I. 1333/1935. szám)

Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21.371/1975, BH 1976/11. sz. 492

BH1979.411

7/2014. (III. 7.) AB határozat,

13/2014 (IV. 18.) AB határozat

Fővárosi Ítélőtábla a BDT2016. 3524 számon publikált ítéletében is (Fővárosi Ítélőtábla Pf. 20.871/2015/5

IV/1628/2016. AB határozat

Fővárosi Ítélőtábla 8.Pf.212./2017/6.

Az Európai Unió Bíróságának ítéletei

Stichting ter Exploitatie van Naburige Rechten (SENA) kontra Nederlandse Omroep Stichting (NOS) (C-245/00)

Lagardère Active Broadcast kontra Société pour la perception de la rémunération équitable (SPRE) és Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH (GVL) (C-192/04)

Infopaq International A/S kontra Danske Dagblades Forening (C-5/08)

Società Consortile Fonografici (SCF) v Marco Del Corso (C-135/10)

Nils Svensson és társai kontra Retriever Sverige AB (C-466/12)

Johan Deckmyn kontra Vrijheidsfonds VZW kontra Helena Vandersteen és társai (C-201/13)

Public Relations Consultants Association Ltd kontra Newspaper Licensing Agency Ltd és társai (C-360/13)

SBS Belgium NV kontra Belgische Vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers (SABAM) (C-325/14)

Reha Training Gesellschaft für Sport- und Unfallrehabilitation mbH kontra Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte eV (GEMA) (C-117/15)

GS Media BV kontra Sanoma Media Netherlands BV és társai (C-160/15)

Stichting Brein kontra Ziggo BV és XS4All Internet BV (C-610/15)

Pelham GmbH és társai kontra Ralf Hütter és Florian Schneider-Esleben (C-476/17)

Frank Peterson és Elsevier Inc. kontra Google LLC és társai (C-683/18)

Atresmedia Corporación de Medios de Comunicación S.A. kontra Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI) és Artistas e Intérpretes o Ejecutantes, Sociedad de Gestión de España (AIE) (C-147/19)

Recorded Artists Actors Performers kontra Phonographic Performance (Ireland) (C-265/19)

VG Bild-Kunst kontra Stiftung Preußischer Kulturbesitz (C-392/19)

Lengyel Köztársaság kontra Európai Parlament és az Európai Unió Tanácsa (C-401/19)

Az Amerikai Egyesült Államok bíróságainak ítéletei

Metallica, E/M Ventures and Creeping Death Music v. Napster, INC. (United States District Court Northern District Of California, No. C 00-3997 MHP)

A&M Records, INC., Geffen Records, INC., Interscope Records, Sony Music Entertainment, INC., MCA Records, INC., Atlantic Recording Corp., Island Records, INC., Motown Record CO., Capitol Records, INC. v. Napster, INC. (U.S. District Court for the Northern District of California - 114 F. Supp. 2d 896 és United States Court of Appeals for The Ninth Circuit, 239 F.3d 1004 - 2001)

Grand Upright Music Limited v. Warner Bros. Records Inc., WEA International Inc., Marcel Hall, professionally known as Biz Markie, Biz Markie Productions Inc., Cool V Productions Inc., Cold Chillin' Records Inc., Biz Markie Music Inc., Cold Chillin' Music Publishing Inc., Tyrone Williams, and Benny Medina (United States District Court for the Southern District of New York, 780 F.Supp. 182 - 1991)

Bridgeport Music, Inc., et al. v. Dimension Films, et al. (United States Court of Appeals for the Sixth Circuit, 410 F.3d 792, 801 – 2005)

James W. Newton, Jr., dba Janew Music v. Michael Diamond, Adam Horowitz, Adam Yauch, dba Beastie Boys, Capitol Records, Inc., Grand Royal Records, Inc., Universal Polygram International Publishing, Inc., Brooklyn Dust Music, Mario Caldato, Jr., Janus Films, LLC, Criterion Collection, Voyager Publishing Company, Inc., Sony Music Entertainment Group,

BMG Direct Marketing, Inc., The Columbia House Company (United States Court of Appeals, Ninth Circuit 349 F.3d 591)

VMG Salsoul, LLC, v. Madonna Louise Ciccone, professionally known as Madonna, Shep Pettibone, WB Music Corporation, Webo Girl Publishing, Inc., Lexor Music, Inc., Warner Music Group, Warner Bros. Records, Inc. (United States Court of Appeals, Ninth Circuit, 824 F.3d 871 – 2016)

Estate of James Oscar Smith, et ano., Plaintiffs, v. Cash Money Records, INC., et al., Defendants., (United States District Court, S.D. New York, 253 F.Supp.3d 737 - 2017)

A Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményei

SZJSZT – 5/2000.

SZJSZT – 38/2000.

SZJSZT – 27/2006.

SZJSZT – 03/12.

SZJSZT – 09/14.