

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
ÁLLAM- ÉS JOGTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

DR. BÉKÉS GERGELY

AZ ELŐADÓMŰVÉSZI JOGOK

DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

Témavezető

Dr. Mezei Péter, egyetemi tanár

Szeged, 2023.

1. A kutatás célja

A szerzői jog három évszázada kíséri, támogatja, óvja a kulturális piac szereplőit. Ebben a háromszáz évben a jogi kutatások fókuszában leginkább az alkotók álltak, hiszen a szerzői jog jogosultjai közül a szerzők azok, akik a legrégebben és legkiterjedtebb módon élvezik a jogi oltalmat.

A kulturális tartalmak jelentős része azonban nem közvetlenül, hanem a színészek, énekesek, táncosok, vagyis az előadóművészek interpretálása útján találják meg útjukat a széles közönséghez. A 20. század második felétől az előadóművészi teljesítmények gazdasági súlya jelentősen megnőtt, egy sor esetben az alkotókkal összemérhetővé vált. Magyarországon ugyanakkor egyetlen monográfia sem született kifejezetten az előadóművészi jogokról, sőt, a magyar nyelvű szakcikkek száma sem éri el a tucatnyit. Valójában az idegen nyelvű szakirodalom sem sokkal bővebb, az előadóművészi jogok témájában külföldön is alig néhány monográfia született eddig.

Ráadásul a kétezres évek elején a digitális technológiák, a mintavételezés és a mesterséges intelligencia elterjedése újszerű kihívásokkal állították, illetve állítják szembe a színészeket, zenészeket és táncosokat. Az ezredfordulón tömegessé váló internetes felhasználások elsődleges hatása ugyanis 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.

A disszertáció kettős célt szolgál. Elsődleges célja az előadóművészi jogok rendszerének összefoglalása a nemzetközi jog, az uniós jog és a magyar jog szintjén. A vizsgálat ennek során felméri, 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 különbségek fenntartása.

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 kutatás ezen túl támaszkodik a Római Egyezményt és a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciák jegyzőkönyveire is. 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 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. A vizsgálat ebben a tekintetben W. J. Kamba módszertanát követi, aki szerint alapvetően az azonos fejlettségi szinten lévő jogrendszerek összehasonlítása vezethet eredményre.¹

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

3. A disszertáció szerkezete

A disszertáció első bevezető fejezetét követően a második fejezet 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 az előadás tárgyának, a

¹ W. J. KAMBA: *Comparative Law: A Theoretical Framework*, In *International & Comparative Law Quarterly*, Volume 23, Issue 3, 1974. július, p. 506.

kommunikációs helyzetnek és a védett előadásban megmutatkozó személyességnek. A második rész a határterületek elemzésével zárul.

A harmadik fejezetben – 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 negyedik részében az előadóművész vagyoni jogait elemzem. Elsőként a kizárólagos jogokat, majd az engedélyezési jog nélkül létrehozott díjjigényeket veszem górcső alá, végül a magyar nemzeti jog fejlődésének eredményeit tárom fel. A vizsgálat minden esetben követi azt az időbeliséget, vagyis feltárja azt a folyamatot, ahogy az említett jogok megjelentek a nemzetközi szerződések szintjén, majd onnan kerültek átéléésre az Európai Unió jogába, és onnan a nemzeti jogok szövetébe. Az összevetés nyilvánvaló szempontja ezúttal is a szerzők azonos joga, így feltérképezhetővé válnak az azonosságok és különbözőségek.

A disszertáció ötödik 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.

4. A kutatás hipotézisei és eredményei

A kutatás kiinduló hipotézise, hogy az előadóművészek tevékenysége közelebb áll az alkotók munkájához, mint a többi szomszédos jogi jogosult működéséhez. A disszertáció keretei között igazoltam, hogy nem csak az alkotók, hanem az előadóművészek is – részben – amiatt részesülnek védelemben, mert személyiségük valamilyen módon visszatükröződik munkájuk eredményén. Ezzel szemben a többi szomszédos jogi jogosult oltalma kifejezetten befektetvédelmi jellegű, ennek következményeként azok védelme semmilyen módon nem függ a személyességtől.

A kutatás kimutatja, hogy az előadóművészi teljesítmények jogi védelme látszólag milyen erősen támaszkodik az előadás tárgyának szerzői jogi védelmére. Az elemzés azonban azt is igazolja, hogy az előadóművészi teljesítmények védelme 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, vagy soha nem is állhattak védelem alatt. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a nemzetközi szerződések ma kizárják a védelem köréből azokat az előadásokat, amelyek olyan „művön” alapulnak, amelyeket nem egy természetes személy szerző, hanem például a mesterséges intelligencia hozott létre. Teszi ezt annak ellenére, hogy 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, egy népművészeti művet vagy esetleg egy mesterséges intelligencia által generált „alkotást” kelt életre az előadó.

Továbbá, mivel az előadóművészi jogokat a szerzői művekkel szemben támasztott követelményekkel hasonló módon szükséges kezelni, nincsen semmiféle legitim jogpolitikai oka annak, hogy a jogalkotó az általános személyiségi jogokon túl további kizárólagos jogokat biztosítson a mű személyességet teljesen nélkülöző mechanikus megjelenítésének. 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. A jogi védelem szempontjából ezért – e körben – 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 kutatás kimutatta, hogy az előadás személyessége, mint a jogi védelmi feltétele, egyáltalán nem új gondolat, arra a német és a magyar szerzői jog is kifejezetten hivatkozott már a 20. század első negyedében is.

Az előadóművészi teljesítmény jogi védelme szempontjából kiemelt jelentősége van a kommunikációs szándéknak is. 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 eljuttatását szolgálták, ki kellett zárni a védelemből. Másként megfogalmazva, nem csak az előadóművészi helyzet, hanem a jogvédelem is abból az alaphoz kerül kibontásra,

hogy az előadó a közönsége számára kívánja interpretálni az előadás alapjául szolgáló művet. 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.

A disszertáció második hipotézise, hogy az előadóművészek jogvédelmi szintje érezhetően alacsonyabb, mint az alkotóké. A harmadik hipotézis szerint az előadóművészek számára biztosított, alacsonyabb védelmi szint elsősorban nem dogmatikai vagy jogi, hanem – a szerzők, az előállítók és felhasználók ellenérdekeltségére visszavezethető – gazdasági okokból eredeztethető. E hipotézisek igazolása érdekében az előadóművészi személyhez fűződő és vagyoni jogait tételesen, a nemzetközi szerződésektől a nemzeti jog irányába haladva elemzi a disszertáció.

Mivel a nemzetközi szerződések az előadóművészi személyhez fűződő jogokat – a hangfelvételben rögzített előadásokra koncentrálva – csak 1996. óta biztosítják, elmondható, hogy az előadóművészek e jogai rendkívül megkésve kerültek csak szabályozásra. Ez a késelem 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 Berni Uniós Egyezmény 6^{bis} cikke volt, attól végül terjedelmében jelentősen elmaradó szabályegyettest 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 személyhez fűződő

jogainak 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. A vizsgálat ebben a tekintetben azért elkerülhetetlen, mert az előadást a legritkább esetben használják pont úgy fel, 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 előadóművésznak jogos érdeke fűződik annak eldöntéséhez, hogy előadásának végleges változata alkalmas-e arra, hogy azt a közönség elé tárják. Mivel a nyilvánosságra hozatali joga a szerzők esetében sem nemzetközi szerződésen alapul, az analóg előadóművészi jog bevezetése a nemzeti jogalkotó feladata.

A disszertáció alapján jól szakaszolható az előadóművészi vagyoni jogok fejlődése is. 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. E körben az Infosoc irányelv 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 egyrésről

igazolást nyert az előadóművészi vagyoni jogok szükségessége, másrésztől 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 teljesebben ki az ezredfordulót követően. Az Infosoc irányelv elfogadását követően egymást érték azok a jogszabályok, amelyek minden tekintetben azonos szabályozási környezetet 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 jogosult 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 nőtt 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 nyilvánosságához közvetítése tekintetében mutatható ki a legszembetűnőbben.

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 nyilvánosságához 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 nyilvánossághoz közvetítésre vonatkozó szabályegyüttes a magyar jogon belül is kiemelésre érdemes, az ugyanis rendszertani és tartalmi szempontból is erősen kifogásolható.

Szabályozás egyik alappillére az Szt. 73. § (1) bekezdés b) pontja, amely szerint a rögzítetlen előadás nyilvánosságához közvetítése az előadóművész kizárólagos engedélyezési jogai körébe tartozik. E vagyoni jogot az előadóművészek egyedi módon gyakorolják.

Szabályozás második alapeleme az Szt. 77. §-a, amely nem valamennyi rögzített előadás, hanem kizárólag a kereskedelmi célból kiadott hangfelvétel nyilvánosságához közvetítése tekintetében biztosít az előadóművészek számára vagyoni jogot, azt sem kizárólagos jog, hanem díjigény formájában. E jog kötelező közös jogkezelés körébe tartozik Magyarországon. Az említett szabály tehát az audiovizuális előadóművészek számára semmilyen vagyoni jogot nem biztosít.

A magyar szabályozás harmadik alapeleme az Szt. 28. § (2) bekezdése, amely a rögzített előadás egyidejű, változatlan és csonkítatlan továbbközvetítése után részesíti díjazásban az előadóművészeket, anélkül azonban, hogy e vagyoni jog kizárólagos vagy díjigény jellegét meghatározná. Ráadásul az előadóművészek e jog gyakorlására önállóan nem jogosultak, annak kezelésére – kizárólag történelmi okok miatt – az irodalmi és zenei szerzők közös jogkezelő szervezetét jelöli ki a jogalkotó. E jog is kötelező közös jogkezelés körébe tartozik Magyarországon.

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 vagyoni jog 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.

A nyilvánossághoz közvetítés egy negyedik formája, a lehívásra hozzáférhetővé tétel vonatkozásában a magyar jogalkotó – a nemzetközi szerződések és uniós irányelvek szabályait megfelelően átültetve – kizárólagos jogot hozott létre. E jog előírt jellegű, de nem kötelező, ugyanakkor kiterjesztett közös jogkezelés körébe tartozik.

Ötödikként a nyilvánossághoz közvetítés körében szükséges említeni az előadóművészek Szjt. 74. § (2) bekezdése szerinti ismétlési jogdíját is. Az említett vagyoni jog egy díjigény, amely előírt, de nem kötelező közös jogkezelés körébe tartozik.

A fentiek jól demonstrálják, hogy az előadóművészi teljesítmények nyilvánossághoz közvetítésének egyes aletei rendszertani és tartalmi szempontból is mennyire szétartanak egymástól. A ma tapasztalható kazuisztikus, tartalmilag is kifogásolható megoldás elnehezíti és elbizonytalanítja a joggyakorlatot, amelynek szinte valamennyi kockázatát az előadóművészek viselik.

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. A disszertáció igazolta azt a feltevést, 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.

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 paramétereit szerint pontosan úgy kellett megvalósítani a mikrofon, illetve a kamera előtt, ahogyan később azzal a közönséggel is találkozott. A technikai korlátozottság egyik következménye az volt, hogy a felvétel egyes részletei soha nem kerülhettek az eredeti felvétel kontextusán kívülre. A felvételt készítés 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. 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 digitális felvételt készítés technológiai szempontból az analóg hangrögzítés és szerkesztés folyamatának logikus kiteljesítésének tekinthető, jelentősége azonban nyilvánvalóan túlmutat azon. A digitális technika első megközelítésben szélesítette a felvételt készítés 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, megkönnyítette 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, napjainkban pedig egyre nagyobb szeletet hasítanak ki maguknak a generatív mesterséges intelligencián alapuló megoldások.

A mintavételezés gyakorlati 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, az MI térnyeréséhez már csupán arra volt szükség, hogy a gépi

tanuláson alapuló megoldások viszonylag kis költséggel hozzáférhetővé váljanak a kreatív ipar szereplői számára. Ez a feltétel az elmúlt években teljesült.

Az újrahasznosítás, mint kulturális jelenség egyáltalán nem köthető pusztán a műszaki fejlődéshez. A korábbi kulturális eredmények felhasználása ugyanis mindig is része volt az alkotási folyamatnak, legyen szó a klasszikus vagy a populáris művészetről. Ahogy Peter Burkholder például a nyugati zenei kultúra kapcsán írja, a meglévő alkotások újrahasznosítása nem anomáliának vagy szabálytalanságnak, hanem főcsapásnak tekintendő.² Igen jól dokumentált, miként támaszkodnak komplett zenei műfajok korábbi alkotásokra, például a 19. századi amerikai populáris zene az operairodalom előzményeire, a ragtime, a jazz, a blues és a rock and roll műfajai pedig az afrikai zenei struktúrákra.

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 felvételkedzés 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 korábbtól független mű érzékelhetővé tételét is lehetővé tette.

Az elemzés rámutatott arra is, hogy a mintavételezés és a mesterséges intelligencia alkalmazása más tekintetben is 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 előadórészlet 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

² J Peter BURKHOLDER: *A brief history and typology of musical borrowing and revorking*, In Enrico BONADIO – Chen Wei ZHU (ed.): *Music borrowing and copyright law*, Hart, London, 2023, p. 21.

előadó egyébként soha nem tartott meg. Előadóművészi szempontból a mintavételezés ugyanakkor nemcsak azért fontos, mert lehetővé teszi az elődök munkájának újrahasznosítását, hanem azért is, mert megteremti az előadóművészi ágak közötti műfaji határok átlépésének lehetőségét is. 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.

A fentiek mellett tény, hogy a mintavételezést leginkább az újrahasznosítás szemszögéből szokták vizsgálni. A korábbi rögzített előadások újrahasznosítása szükségszerűen ahhoz vezet, 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.

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. 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. A kimeneti oldal részben független attól, hogy bemeneti oldalon előadóművészi szempontból védett, vagy ilyen védelmet nem élvező előadásokat használtak-e fel. Az 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, vagyis a stílusutánezat fogalmával rokonítható, amelynek szintén 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 magának a forrásműnek a szerzői jogilag releváns felhasználását, mint ahogyan az MI sem magát a forráselőadást reprodukálja. Az MI ehelyett kiemeli az előadóművész azon személyiségjegyeit, amely alapján a nyilvánosság tagjai az előadást egy adott előadóművésszel azonosítják. 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.

A disszertációban öt lehetséges útvonalat dolgoztam ki a mintavételezés, illetve az MI által felvetett jogi kérdések megválaszolására. A megfogalmazott 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. 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.³ 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 kidolgozott 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 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 egyidejűleg fedné le – a disszertációban részletesen bemutatott – bemeneti-, és kimeneti logika követelményét is. Az új vagyoni jognak – bemeneti oldalról – át kell fognia az

³ GÖRÖG Márta: *Gondolatok a merchandising jelentéstartalmához, egyes típusaihoz*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 6. (116) évfolyam, 3. szám, 2011, p. 24.

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. 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.

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 mélységű – összeolvadásra nyújt jó példát a motion capture technika, amely során egyrészt az előadás,

másrészt az előadó számára létrehozott, szerzői jogi oltalom alatt álló külső megjelenés rétege egymástól nem szétválasztható. A disszertációban vázolt utolsó megoldás szimbolikus jellegű, ugyanis alkalmas arra, hogy véglegesen feloldja az összes olyan jogelméleti problémát, amelyet az előadóművészek és alkotók védelmi szintjének kieroszakolt, kellően nem indokolt szétválasztása hozott létre. A társszerzői minőség elismerése tehát a személyhez fűződő és vagyoni jogok teljes emancipációját eredményezi a szerzők és az előadók viszonyában. A megoldás kifejezésre juttatja, hogy a jogi védelem célja az alkotófolyamatban részes, önmagában gyenge érdekérvényesítő képességgel rendelkező természetes személy pozíciójának megerősítése.

5. A kutatási témában eddig megjelent publikációk

BÉKÉS Gergely: *Előadóművészi jogok internetes környezetben*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 106. évfolyam 5. szám, 2001

BÉKÉS Gergely: *A magáncélú másolás néhány kérdése - szomszédos jogi szemmel*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évfolyam 2. szám, 2002

BÉKÉS Gergely: *Az előadóművészek ismétlési jogdíjáról*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évfolyam 1. szám, 2002

BÉKÉS Gergely: *Behálózott jogosultak*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 109. évfolyam 1. szám, 2004

BÉKÉS Gergely: *Internetszolgáltatók a fájlcsere ellen?*, In Infokommunikáció és Jog 6. évfolyam 34. szám, 2009

BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 5(115). évfolyam 6. szám, 2010

BÉKÉS Gergely – MEZEI Péter: *Eredetiség és azonosíthatóság*, In: GRAD-GYENGE Anikó – KABAI Eszter – MENYHÁRD, Attila (szerk.): *Liber Amicorum - Studia G. Faludi Dedicata: Ünnepi tanulmányok Faludi Gábor 65. születésnapja tiszteletére*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018

BÉKÉS Gergely: *Az előadóművészi teljesítmény*, In: JAKAB András – KÖNCZÖL Miklós – MENYHÁRD Attila – SULYOK Gábor (szerk.): *Internetes Jogtudományi Enciklopédia*, HVG-Orac, Budapest, 2020

BÉKÉS Gergely: *Az előadóművész*, In Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 16(1026) évfolyam 3. szám, 2021

MEZEI Péter – BÉKÉS Gergely – POGÁCSÁS Anett: *The concept of originality in Hungarian copyright law*, In: Indranath GUPTA (szerk.): *Handbook on originality in copyright: cases and materials*, Szingapúr, Springer Nature Singapore, 2023

MEZEI Péter – BÉKÉS Gergely: *Hungarian Musical Heritage Goes Viral – Hungarian Folk Music from a Copyright Perspective*, In: Enrico BONADIO; Chen WEI ZHU (szerk.): *Music borrowing and copyright law*, Hart Publishing London, 2023

BÉKÉS Gergely: *The performers' economic rights in the international treaties and the EU directives*, In Comparative Law Working Papers, 7. évfolyam 2. szám