

Pázmány Péter Katolikus Egyetem,

Jog- és Államtudományi Kar

Polgári Jogi Tanszék

**Eredetiség és átdolgozások a zeneművek
körében**

(Diplomamunka)

Scholz Ildikó

Konzulens: Dr. Tattay Levente egyetemi tanár

Budapest, 2009

Tartalomjegyzék

1. A védett mű és a védett zenemű fogalma.....	4
1.1 A védett mű fogalma.....	4
1.2 A védett zenemű.....	4
2. Az egyéni, eredeti jelleg vizsgálata. Az eredetiség küszöbe.....	12
2.1. Az egyéni, eredeti jelleg.....	12
2.2. Die kleine Münze.....	15
2.3. „Minimális” alkotások a zenében.....	18
2.4. A zenemű egyéni jellegét hordozó tényezők.....	20
2.5. Az egyéni, eredeti jelleg az elektronikus zenében.....	24
2.6. Az egyéni, eredeti jelleg a common law-ban.....	25
3. Az átdolgozás fogalma és a zenei átdolgozások.....	27
3.1 Az átdolgozás szerzői jogi fogalma.....	27
3.2 Átdolgozás a zenében.....	30
3.3 Az átdolgozás okai.....	33
3.4 Az átdolgozás jellemző műfajai.....	35
3.4.1 Variáció.....	36
3.4.2 Chaconne és passacaglia.....	37
3.4.3 Fantázia.....	37
3.4.4 Paródia.....	38
3.4.5 Idézet.....	39
3.5 A modern kor és a zenei átdolgozások.....	42
4. Van-e alapvető építőkövek? Az ötlet vizsgálata.....	44
5. Párhuzamos alkotások létrejöttének lehetősége a zenében és a közös művek.....	46
5.1 Párhuzamos alkotások.....	46
5.2 Közös zenei művek.....	51
6. A jövő zenéje.....	54
Felhasznált irodalom.....	59

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném megköszönni külső konzulensemnek, Dr. Tóth Péter Benjaminnak (Artisjus), értékes észrevételeit, tanácsait, iránymutatásait.

Hálával tartozom továbbá a karlsruhe-i Badische Landesbibliothek munkatársainak is a felhasznált irodalom összeállításában nyújtott segítségért.

1. A védett mű és a védett zenemű fogalma.

1.1.A védett mű fogalma.

Szerzői jogi védelemben a hatályos szerzői jogi törvényünk szerint az irodalom, a művészet és a tudomány valamennyi alkotása részesül (1999. évi LXXVI. törvény, továbbiakban: Sztj., 1.§ (1)- (3).). A jogszabály második bekezdése példálózó jelleggel felsorolja azokat a műfajokat, amelyek a védelem tárgyát képezhetik. Ezek között szerepel e) pontban a „*zenemű, szöveggel vagy anélkül*”. A legfontosabb kritériumot az Sztj. 1.§ (3) bekezdése határozza meg, mely szerint „a szerzői jogi védelem az alkotást a szerző *szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege* alapján illeti meg”. Dolgozatomban nagy hangsúlyt fogok fektetni ezen egyéni, eredeti jelleg elemzésére és vizsgálatára, különösen pedig a zenei átdolgozásokra mint másodlagos művekre vonatkozóan. A különböző fajta átdolgozások elhatárolását követően megpróbálom megragadni, hogy létezik-e olyan egyértelműen meghatározható határvonal, amely elválasztja egymástól egy mű puszta másolását a tényleges átdolgozástól. Dolgozatomban a komolyzene és a könnyűzene területéről is egyaránt bemutatok majd példákat, melyek jól illusztrálják az éppen vizsgált kérdéseket.

1.2.A védett zenemű.

Heinrich Hubmann megfogalmazása szerint – amely valóban hízelgő a zeneszerzők számára – a zene az a terület a többi művészeti ág közül, amelyik leginkább a szabad fantáziára épül¹.

Általános, zenetudományi definíció nem létezik a zenemű fogalmára, minden szerző másképp határozza meg, más elemeket tart fontosnak és kiemelendőnek. Induljunk ki elsőként a Zenei Lexikon² meghatározásából: „a mű a zenében elsősorban az írásban rögzített, önmagában zárt, időtálló

¹ Hubmann, Heinrich: Das Recht des schöpferischen Geistes, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1954, 44. old.

² Brockhaus Riemann: Zenei Lexikon, II. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 599.old.

többszólamú kompozíció, amely egy szerző individuális alkotása.” A XIX. század kezdete óta terjedtek el az olyan meghatározások, amelyek a zenemű egyszerűségét és eredetiségét hangsúlyozzák. Érdekes megfigyelni, hogy a Lexikon a szerzői jogi törvényünkkel szemben egy szűkebb definíciót alkalmaz, tudniillik fogalmi elemként sorolja fel az „önmagában zártság” fogalmát, amely arra utal, hogy a mű egy befejezett, lezárt egységet alkot. A jog ezzel szemben nem határozza meg ezt a követelményt, nem szükséges a jogi védelemhez a mű befejezettsége. A Lexikon az „időtálló többszólamú kompozíció” kifejezéssel sajátos értelemben tovább szűkíti a „mű” fogalmát. Különös továbbá, hogy a Lexikon a többszólamúságot, mint fogalmi elemet lényeginek tekinti a zeneművek szempontjából. Ennek értelmében az egyszólamú zeneművek nem is zeneművek? A következő alfejezetben bemutatásra kerülnek majd azok az egységek, amelyekből az egyes zeneművek felépülnek, így megfigyelhetjük majd, hogy akár csekély számú hangból álló mű is hordozhat egyéni, eredeti jelleget, amely a jogi védelemben részesíthetőség alapvető feltétele. Az „időtálló” jelző helyenként félrevezető lehet, mivel burkoltan értékítéletet hordoz, azt sugallja, hogy csak az a mű tekinthető valóban zeneműnek, amely „kiállja az élet viharait”. Ám a jogban nem tehetünk ilyen megkülönböztetést az egyes alkotások között, minden alkotás védelemben részesül.

Ha a fent megjelölt zenetudományi definíciót a jog szempontjából akarjuk értékelni, a legfontosabbnak a „szerző individuális alkotása”- kifejezését tekinthetjük. Ez testesíti meg azt a szemléletet, amelyet a szerzői jogi törvény is képvisel, vagyis, hogy a mű a szerző *egyéni jelleget* felmutató alkotása. Ez az egyetlen kritérium, amelyet a törvény meghatároz a védelemben részesíthető alkotásokkal szemben, hiszen mennyiségi, minőségi szempontok szerint nem differenciálhat³.

A zenemű építőelemei.

a) A hangok.

A hangok testesítik meg minden zenemű legkisebb egységét, és mint olyanok, önmagukban – mivel a hangszín, hangerő és hanghosszúság által alakíthatóak - nem részesülnek szerzői jogi védelemben. A hang a hangsor

³ Sztj. 1.§ (3)

legkisebb eleme⁴. A hangok megjelenítési formája közömbös, lényegtelen, hogy egy vagy több hangszer szólaltatja meg, énekhang, vagy valamilyen gép (pl.: számítógép), vagy esetleg egy más hangforrás. Minden hang létének előfeltétele, hogy meghatározott hangmagasságot is hordozzon egyúttal, vagyis kapcsolódjon hozzá egy pontosan definiált frekvencia, amelyen rezeg⁵. Annak feltétele, hogy a hang valóban hallható legyen, a rezgések frekvenciájának és intenzitásának bizonyos határértékek között kell mozogniuk⁶. Ha ezt a definíciót elfogadjuk, akkor szükségszerűen el kell határolnunk a hangoktól az egyéb zörejeket és zajokat. Ezek olyan „hang-elegyek”, vagyis egyszerre (vagy egymás után) megszólaló több hangból álló keverékek, amelyek eltérő frekvenciákon, eltérő erősséggel szólnak. Legtöbbször a zörejhez nem tudunk egyetlen konkrét frekvenciát sem társítani, így végeredményben nem tudjuk pontosan meghatározni őket⁷. A zörejek és zajok mégis részei lehetnek a zenének, ha ki tudunk mutatni olyan periodikus frekvenciát, amely egy jellegzetes karaktert ad a zajnak, ezáltal elképzelhető, hogy ugyanúgy építőelemei legyenek a zenének, mint a hangok. Itt kapcsolódnak olyan kifejezőeszközök a zenébe mint a különböző fajta dobok, a csörgők, kalapácsütések⁸. Gondoljunk például Mahler 6. szimfóniájában megszólaló kalapácsra vagy Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok című operájának második felvonásában levő híres jelenetre, amelyben Beckmesser dalnok épp szerenádöt készül adni szerelmének, ám a dalt minduntalan félbeszakítják az éjjel is serényen dolgozó cipész kalapácsütései. Itt ugyan a hangokhoz képest alárendelt szerepet töltenek be a zörejek, de mégis a zene fontos elemei. Vagy gondolhatunk például a „sampling” egyes eseteire, amikor egy már meglévő műből egyetlen zörejt, sikolyt kerül beépítésre az új zeneműbe. Vagy talán a

⁴ Schlingloff, Jochen: Unfreie Benutzung und Zitierfreiheit bei urheberrechtlich geschützten Werken der Musik. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1990, 26. old.

⁵ Brauner, Frank: Die urheberrechtliche Stellung des Filmkomponisten. Schriftenreihe UFITA 189., Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2001, 19. old.

⁶ Ez általában 16-16000 Herz között van. (Zenei Lexikon)

⁷ A zörejek egy speciális fajtája a fehérzaj, amelynek az a jellegzetessége, hogy teljes vizsgált frekvenciatartományban (emberi érzékelő esetén 20Hz – 20kHz) a hangnyomásszintje állandó. Ld. Brauner: i.m. 19. old.

⁸ A XX. század egyik fontos irányzata a zenetörténetben a „musique concrete” vagyis a konkrét zene, amely Pierre Schaeffer nyomán olyan alkotásokat hozott létre, amelyek már meglévő, konkrét felvételek újra-felhasználásával készültek. A musique concrete a megszokott zenei munkamódszerekkel való szembenállást hangsúlyozza.

legjobb példa a DJ-k „scratching” eljárása, melynek során kezüket huzigálják a bakelit lemezen. Vagyis attól, hogy valaki önmagában rögzít valamilyen módon egy zörejt (például egy állat hangját), attól az még nem védhető jogilag. Ám mihelyst egy kompozíció részévé válik, és rendelkezik egyéni, eredeti jelleggel, a jog védeni fogja. Nem mint önálló egységet fogja védelemben részesíteni, hanem az egész zenét, mint összességet. Így lényegében minden zaj, zörejt és természetesen hang egy zenemű építőkövéjévé válhat. Filmzenék esetén gyakran találkozunk azzal, hogy a filmzene szerzője különböző zajokat épít be a zenébe, hogy még jobban aláfesse a film hangulatát.

b) A hangsor vagy dallam. A dallam hangok egymásutánja, amelyek horizontálisan vagyis időben előre haladóan harmóniailag követik egymást, és ezáltal egy zenei egységet képeznek⁹. A Zenei Lexikon megfogalmazásában: a hangsor hanglépések magasság szerint rendezett és kerethangok által határolt sora, amely a kerethangokon túl rendszerint megismételhető¹⁰. Azt szükséges ehhez a szigorú definícióhoz hozzátenni, hogy nem feltétlenül szükséges egy hangsor védetté nyilvánításához az, hogy a hangsor egyes hangjai magasság szerint sorba legyenek rendezve. Sőt, ha csak egymás után megszólaltatunk vagy leírunk például egy dúr hangsort, ez nem rendelkezik egyéni, eredeti jelleggel. Ehhez a meghatározáshoz viszonyítva egészen más megközelítést alkalmaz egy másik német szerző, aki szerint a dallam olyan hangok egymásutánja, amelyek megadják egy zenemű egyéni (egyedi) vonását, amelyen keresztül az összbenyomás meghatározható, és ennek egyedisége felismerhető, valamint amely más zeneművektől elhatárolhatóvá teszi¹¹. Ez a felismerhetőség és az elhatárolhatóság fogja azt jelenteni, hogy a dallam rendelkezik valamiféle eredeti jelleggel, amely a későbbiekben a hallgatók számára ismertetőjelként jelenik meg. (Hozzá kell tenni, hogy bizonyos esetekben nem csak a dallam eredményezheti ezt a bizonyos egyedi vonást, hanem annál kisebb egység is.) Ezen a ponton lép be tulajdonképpen a jog az alkotás világába azáltal, hogy a dallam védelemben részesíthetősége

⁹ Brauner: i.m. 20. old.

¹⁰ Zenei Lexikon, II. kötet, 118.old.

¹¹ Liebscher, Christopher: Der Schutz der Melodie im deutschen und im amerikanischen Recht, Europäische Hochschulschriften, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007, 41. old.

érdekében megköveteli azt, hogy azok személyes szellemi alkotásból fakadjanak (*persönliche geistige Schöpfung*). A (kezdő)dallam megjelenésével a zeneszerző mintegy megteremti a zenei történet alaphelyzetét, vázolja a kiindulópontot. Ez a kezdő dallam már önmagában olyan eredeti lehet, hogy védelemben részesül, ám korántsem biztos, hogy a hallgatók számára ez a kiinduló dallam fogja az egyedi jelleget hordozni, gondoljunk például a könnyűzenei számokra, melyeket a legtöbbször a refrén alapján ismernek fel. (A jog szempontjából azonban nem az a releváns, hogy ki miről ismeri fel az adott dallamot, hanem az, hogy mennyiben mutatja a szerző személyiségéből fakadó egyéni jellemzőket.) Az ilyen dallamokat, amelyek magukban hordozzák az újrafelismerés lehetőségét már *témának* szoktuk nevezni. Sokszor használják a dallam és téma fogalmakat szinonimaként, ám a kettő nem ugyanaz. Témának akkor nevezünk egy dallamot, ha már meghatározza egy zenemű karakterét. (A téma általában több alkalommal is elhangzik egy zeneműben, olykor variált, módosított formában is.) A dallam ennél általában kevesebb, rövidebb is és kevesebb információt és érzelmet közvetít, de vannak természetesen olyan dallamok is, amelyek önmagukban kielégítik a témává válás követelményeit. Egy téma általában több motívumból épül fel, de egyetlen motívumot is nevezhetünk bizonyos esetekben témának. Ezek alapján inkább a dallam és a motívum szinonimák. Itt kell említést tenni egy különleges motívumról, amelyet Richard Wagner¹² vezetett be a zenetörténetbe: ez a vezérmotívum¹³. A vezérmotívum olyan motívum, amely az egész alkotáson végigvonul, és mindvégig ugyanazt a meghatározott fogalmat, tárgyat, szereplőt, érzelmet testesíti meg. Ezek a motívumok a mű folyamán többféle változatban is előfordulhatnak: más hangnemben, dúr vagy moll változatban, augmentálva¹⁴ vagy diminuálva¹⁵. Wagner ezekből a vezérmotívumokból egy egész technikát kidolgozott (*Leitmotivtechnik*), melynek jellemzője, hogy lényegében az egész mű a vezérmotívumok szövevényéből épül fel. Például a híres Ring-tetralógiában szinte minden szereplőnek van vezérmotívuma, amely minden

¹² Wagner, Richard (1813-1883) német zeneszerző.

¹³ [ném. Leitmotiv]

¹⁴ Augmentáció: egy zenei téma hangértékeinek folyamatos arányos bővítése, növelése, ill. a téma lassított változata.

¹⁵ Diminúció: az augmentáció ellentéte, vagyis a hangértékek arányos csökkentése.

alkalommal elhangzik, mikor a szereplő a színpadra lép vagy ha egy másik szereplő róla mesél. De nem csak az egyes szereplők rendelkeznek ilyen „szignállal”, hanem a történet szempontjából fontos tárgyak is, mint például a gyűrű, kard, dárda, és ugyanilyen fontosak az érzelmek motívumai is (szerelem, fájdalom, félelem).

Visszatérve az egyes dallamokra azt mondhatjuk, hogy a zeneműben kell legyen legalább egy olyan dallam, amely megfelel a védelemben részesíthetőség fő követelményének, azaz egyéni, eredeti jellegű. Mi történik azonban akkor, ha valaki egy zeneművet lemásol, akár részben, akár egészben, de beleszó még egy dallamot, amely az ő személyiségének vonásait tükrözi? Mondhatjuk, hogy ez a mű az ő alkotása? Ilyen esetben alaposan meg kell vizsgálni, hogy valóban lemásolta-e a korábbi művet, valamint, hogy egyáltalán tett-e hozzá olyan elemeket, amelyek az ő egyéni vonásait tükrözik. Ez a kérdés átvezet minket az átdolgozásokhoz, amelyeket a harmadik fejezetben részletesen elemezni fogunk.

c) Harmónia. Ha az előbbi gondolatmenetet folytatva a hangokat nem horizontális, hanem vertikális irányban építjük fel, akkor akkordokat¹⁶ kapunk. Egy akkord létrejöttéhez legalább három hang kell¹⁷. Akkordok esetében már valószínűleg elmondhatjuk, hogy már egy is elegendő lehet ahhoz, hogy egyéni jelleget hordozzon^{18 19}. Most elsősorban ne a zenében alapakkordnak nevezett akkordokra gondoljunk, mert például egy egyszerre megszólaló dúr-háromhangzat²⁰ még nem tartalmaz olyan elemet, amely által rögtön felismerhetővé és elhatárolhatóvá válna az alkotás. Az ilyen esetre jó példát leginkább a modern zenében találunk, mivel a zeneszerzők kreativitása folytán egészen extrém akkordok is születhetnek, amelyek sok módosított hangot tartalmaznak. Sokkal gyakrabban fordul elő, hogy egy akkordpár, vagyis két

¹⁶ Az akkord szó jelentése „összhangban állni”, vagyis különböző hangok együtthangzása.

¹⁷ A két hangból álló akkordot üres akkordnak nevezzük.

¹⁸ Az akkordok egymásután rendezésének szabályait az összhangzattan rögzíti.

¹⁹ Ennek vizsgálatához és igazolásához bővebb elemzés szükséges, amelyre ez a dolgozat nem nyújt lehetőséget.

²⁰ Adott hangnemben az egyszerre megszólaló első, harmadik és ötödik fokot nevezzük dúr-háromhangzatnak.

egymást követő akkord (különösen, ha azok akkordfordítások²¹ vagy alterált akkordok²²) már olyan egyéni vonást hordoz, amely már megkülönböztethetővé teszi más művektől az adott zeneművet.

d) Ritmus. A ritmus jelentősége is döntő a vizsgálatunk szempontjából. Ma már gyakorlatilag nem lehet egészen új ritmust létrehozni, ám a már meglévő ritmusok kombinációja hordozhat egyéni jelleget. Ez különösen fontos a jazz-ben valamint az ütőhangszerekre írt és azok által megszólaltatott zenében. Ebben az esetben lehetséges, hogy maga a dallam (amennyiben van dallam) önmagában nem részesülne védelemben, hanem csak a ritmussal együtt alkot olyan egységet, amely egyéni jelleget hordozhat.

A zene felépítésének egészen más módja, ha azt az egyes hangközök alapján vizsgáljuk. Ebben az esetben már az alaphelyzetben legalább két hangból indulunk ki, hiszen csak így tudunk egy hangközt²³ meghatározni²⁴. Ha elkezdünk felépíteni egy hangsort, a kis és nagy szekund²⁵ vagy terc²⁶ használata önmagában még nem hordoz egy megkülönböztető jelleget, ám adott esetben mégis lehet, hogy ezekről a hangközök egymásutánjáról fogjuk a későbbiekben a művet felismerni. Ezek a hangközök oly mértékben a zene alapegységének tekinthetők, hogy ha önmagukban megszólalnak, nem testesítenek meg olyan megkülönböztető erőt, amely képessé teheti őket művek elhatárolására, de előfordulhat, hogy például csak ezt a két kezdő hangot halljuk meg egy műből, máris tudjuk, mi lesz a folytatás. Egészen ritka

²¹ Akkordfordításról akkor beszélünk, ha a basszus szólamba nem az akkord alaphangja kerül, hanem a terc vagy a kvint.

²² Alterált az az akkord, amelyben a hármashangzat hangjai módosító jelekkel vannak ellátva, ezáltal a hang félhanggal megemelt vagy leszállított változata szólal meg.

²³ Egy hangköz állhat két egyszerre (szimultán) vagy egymást követően (szukcesszív) megszólaló hangból.

²⁴ Egy hang megszólalásakor természetesen megszólalnak ezen hang felhangjai is, amelyek szintén meghatároznak egy-egy hangközt, ám ezeket a jelenlegi vizsgálat során figyelmen kívül hagyjuk.

²⁵ A diatonikus hangsor második foka. Ebben az összefüggésben az alaphang és a szekund egyszerre szólal meg.

²⁶ A diatonikus hangsor harmadik foka. Ebben az összefüggésben az alaphang és a terc egyszerre szólal meg.

esetektől eltekintve nem önmagukban megszólaló egyes hangokról (szóló hangok) ismerünk fel egy művet, hanem a velük együtt megszólaló akkordokról, amelyeket az előbbiekben mutattunk be.

Az már nyilvánvalóan sokkal összetettebb helyzet, ha a fent említett hangközöket egymás után rendezzük valamilyen szempont szerint, vagy akárcsak a szerző kreativitása állítja azokat valamilyen sorrendbe. Matematikailag természetesen meghatározható, hogy hányféleképpen tehetnénk egymás után ezt a két hangközt, de a zeneszerzők döntő többsége nem ezen szempontok figyelembe vételével alakítja ki műveinek kezdetét vagy bármely részét. Gondoljunk például a jellegzetes Mozart-névjegyre²⁷, amely mindössze négy hangból áll és a hangközök sorrendje: nagy szekund, kis terc, kis szekund. Látszólag nagyon egyszerű összeállítás, de a gyakorlottabb hallgató számára lehet, hogy egy fontos helyen való megjelenése azt fogja jelenteni, hogy felismeri a mű szerzőjében Mozartot.

Az eddigiekben bemutattuk, hogy a zenetudomány számára mit jelent a „zenemű”, milyen alapvető építőkövekből építkezik a zene, mint művészeti ág (hangok/zörejek, dallam, harmónia, ritmus). A következőkben a zeneművek jogi védelméről, az eredetiség küszöbéről szólunk.

²⁷ Egyik legjellegzetesebb megjelenési helye talán a No. 41. C-dúr (Jupiter) szimfónia IV. tételének kezdete. Az egyszerű bemutatás után egy pezsgő fúga bontakozik ki.

2. Az egyéni, eredeti jelleg vizsgálata. Az eredetiség küszöbe.

2.1. Az egyéni, eredeti jelleg.

A védelemben részesíthetőség legfontosabb feltétele az alkotás a szerző *szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege*²⁸. Ez egy olyan tulajdonságot jelent, amely az alkotást egyben megkülönböztethetővé, elhatárolhatóvá teszi a többi műtől. Lehetséges, hogy egy alkotásnak csupán bizonyos része felel meg ennek a követelménynek, ennek megfelelően csak ez a része fog védelemben részesülni.

Már most előrebocsáthatjuk, hogy a szerzői mű egyéni, eredeti jellege a dolog és az alkotási folyamat lényegéből következően csak viszonylagos lehet, mivel minden alkotás valamilyen mértékben felhasználja az elődök által összegyűjtött szellemi örökséget.

Az egyéni jelleg megállapításához a megkülönböztethetőség²⁹ mint sajátos jellemző (amely az addig fennállótól való megkülönböztethetőséget jelenti) szükséges, amely magában foglalja a mű sajátos értelemben vett újdonságát is. Ez az újdonság mindenképpen szubjektív³⁰ értelemben értendő, vagyis minden esetben a szerző saját egyéni alkotó tevékenységének eredményét kell, hogy tükrözze az elkészült alkotás. Ezenkívül az alkotások sosem lehetnek teljes mértékben újak, és ez nem is várható el³¹. Nem lehet ezt a szubjektív újdonságot (ezért a szerzői jogban az „újdonság” helyett inkább az „eredetiség” kifejezést használjuk³²) objektívvá tenni már csak amiatt sem, mivel az Szjt. 1.§ (2) bekezdése egyértelműen kimondja, hogy az irodalom, művészet és

²⁸ Szjt. 1.§ (3)

²⁹ Petrik Ferenc (szerk.): A szerzői jog, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990. 26.old.

³⁰ Gyertyánfy Péter (szerk.): A szerzői jogi törvény magyarázata, CompLex Kiadó, Budapest, 2006. 30.old. (továbbiakban: Kommentár 2006)

³¹ Schulze, Gernot: Die kleine Münze und ihre Abgrenzungsproblematik bei den Werkarten des Urheberrechts. Schriftenreihe der UFITA 66, HochschulVerlag, Freiburg, 1983, 153. old.

³² Gyertyánfy Péter (szerk.): A szerzői jogi törvény magyarázata, KJK-Kerszöv Jogi és Üzleti Kiadó, Budapest, 2000. 27.old. (továbbiakban: Kommentár 2000.)

tudomány *minden* alkotása védelemben részesül. Felmerülhet a kérdés, hogy nem túl széles-e ez a meghatározás, nem kellene-e valamilyen minimális minőségbeli, mennyiségbeli, technikai, színvonalbeli vagy esztétikai követelményt felállítani a védelemben részesíthető alkotásokkal szemben? Meddig is terjedjen valójában ez a „védőernyő”?³³ Véleményem szerint, ha az egyéni, eredeti jelleg fogalmát helyesen értelmezzük, erre az alsó határra nincsen szükség. Ezenkívül a Szjt. 1.§ (3) bekezdése értelmében a védelem nem függ mennyiségi, minőségi, esztétikai jellemzőktől vagy az alkotás színvonalára vonatkozó értékítélettől. Az az alkotás, amely magán hordozza alkotója szellemiségének stílusjegyeit megfelel az egyéni, eredeti jelleg követelményének. Ezt támasztja alá a német irodalom is, amelyben kifejezésre jut, hogy az egyéni jelleg semmiképp nem jelenthet művészeti vagy esztétikai értékítéletet³⁴. A Magyar Királyi Kúria már egy 1934-ben keletkezett ítéletében kifejtette álláspontját (az 1921. évi LIV. törvénycikk értelmében), amely szerint a szerzői jogi védelem tárgya csak olyan mű lehet, amely a „megalkotójának önálló, egyéni szellemi terméke” és amely magán viseli az „újszerűség bélyegét”³⁵.

Az egyéniesség megnyilvánulhat a mű tartalmában vagy a formájában is és természetesen mindkettőben egyszerre. A csupán a külső formában jelentkező egyéni vonás megnyilvánulhat az alkotások összerendezésében, kiválogatásában, elrendezésében, ha ez a szerző egyéni gondolatait kifejezésre juttatja. Ebben az esetben a szerző az addig ismert elemekből egy új, addig még nem létező kombinációt hoz létre. A szubjektív újdonság követelményének ott van a határa, ahol a közkinccs kezdődik. A már ismert elemek újrendezésének fogalmát a magyar szerzői jogi törvény is ismeri (7.§ (1)) a gyűjteményes mű fogalmának meghatározásánál, mikor az egyéni, eredeti jelleg követelményét felállítja. A zene világában értelmezve egy pillanatra az egyéniességet, az kifejezést nyerhet a dallamban, annak átdolgozásában, a

³³ Gyertyánfy Péter: Meddig terjedjen még a szerzői jog?, Jogtudományi Közlöny 9/2001, Budapest, 338.old.

³⁴ Reh binder, Manfred: Urheberrecht. Juristische Kurz-Lehrbücher, Verlag C.H.Beck, München, 2006, 25.old.

³⁵ Kúria, P.I. 3581/1934. in Alföldy Dezső: A magyar szerzői jog – különös tekintettel a M. Kir. Kuria gyakorlatára, Grill Károly Könyvkiadó vállalata, Budapest, 1936. 13.old. Korábbi ítéleteiben Kúria az „önálló egyéni” ill. „egyéni sajátos jelleg” kifejezéseket használta.

ritmusban, a hangszerelésben³⁶. Az is előfordulhat a könnyűzene területén, hogy a zene és a szöveg együttesében jelenik meg az egyéni jelleg.

A magyar szerzői jogi törvénnyel szemben a német szerzői jogi törvény a védett művek körét - a példálózó felsoroláson túl - úgy határozza meg, hogy azok „személyes szellemi alkotások” (*persönliche geistige Schöpfungen*)³⁷. Vagyis ez a megfogalmazás egy olyan eredményt takar, amely tartalmában vagy külső formájában (vagy e kettő kapcsolatában) valamilyen újat vagy egyénit mutat be.

Ugyanezt a megfogalmazást tartalmazza az osztrák szerzői jogi törvény is azzal a kiegészítéssel, hogy a személyes szellemi alkotások további jellemzőjeként határozza meg a „sajátosságot” (*eigentümliche geistige Schöpfung*)³⁸, azaz a létrejött műnek a szerző saját személyes stílusjegyeit kell bizonyos mértékben tükröznie.

Érdekes röviden összefoglalni, hogy tulajdonképpen milyen rétegekre is lehet felbontani egy művet. Ehhez használjuk kiindulópontul Heinrich Hubmann rendszerét³⁹. Minden alkotás több különféle rétegre tagozódik. A kiinduló szempontunk az érzékelhetőség, vagyis valamilyen formában meg kell, hogy jelenjen a mű ahhoz, hogy végeredményben majd egyéni, eredeti jellegről tudjunk beszélni⁴⁰. A különböző művészeti ágakban ez lehet papír, vászon, fa, de ide tartozik annak ellenére, hogy elszáll, a megszólaltatott hang és a kimondott szó is. Ezekhez az „alapanyagokhoz” tesz hozzá a szerző valami többletet a saját művészetéből. Az alap „hordozza” ezt, de ugyanakkor valamilyen formában megőrzi önállóságát is. Különböző anyagokból épül fel, és

³⁶ Fromm, Friedrich Karl - Nordemann, Wilhelm: Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz zum Verlagsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, 10. Auflage, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2008.

³⁷ Das Deutsche Urheberrechtsgesetz 2.§ (2): „Werke im sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.”

³⁸ Das Österreichische Urheberrechtsgesetz 1.§ (1): „Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst.”

³⁹ Hubmann: i.m. 46-48.old.

⁴⁰ A Berni Uniói Egyezmény értelmében a csatlakozott államok a jogi védettséghez előírhatják, hogy a mű valamilyen formában rögzítésre kerüljön, a magyar törvény ilyen nem tartalmaz. (2.cikk (2))

így éri el a mű az egységiséget. Ez a többlet ismét több elemre osztható fel: a belső ill. külső forma és a tartalom. Irodalmi alkotásoknál – csakúgy, mint a zeneművek körében – a tartalom fejezi ki az egész mondanivalót, vagyis az alap és a hozzátett elemek egy elválaszthatatlan és szétválaszthatatlan egységet képeznek. A három réteg mindegyike lényegében két alkotórészzé áll össze, amelyek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és így átszövik az egész művet. Az egyik az a szellemi közkinccs, amelyet a szerző a közös forrásokból, az ötletek birodalmából ismerhet meg és használhat fel, a másik pedig a szerző egyéniségének kifejeződései, belső gondolatai, egyéni jellemzői. Annak ellenére, hogy ez a kettő elválaszthatatlanul összefonódik, módszeres vizsgálattal el lehet különíteni az egyes részekhez tartozó elemeket⁴¹. A szerző mindehhez olyan szorosan kötődik, hogy szinte a lényének részévé válik a mű, de különösen annak belső tartalma.

Érdeemes még röviden bemutatni az angolszász rendszerekben jelen lévő szemléletet, amely abból indult ki, hogy bármilyen szellemi jellegű erőfeszítés („sweat-of-the-brow”) már elegendő ahhoz, hogy védelemben részesíthető legyen⁴². Ezzel szemben ugye a bemutatott kontinentális rendszerekben sokszor a szellemi alkotás ténye sem volt elegendő, hanem bizonyos minőségi követelményeknek is meg kellett felelni. Később azután a Berni Uniós Egyezmény rendelkezéseivel összefüggésben harmonizálták a szabályokat, ennek eredményeképpen fogalmazták meg, hogy az eredetiség „csupán azt kívánja meg, hogy a szerző saját szellemi alkotásáról legyen szó”⁴³, ezen kívül semmilyen más követelmény nem határozható meg a védelem feltételeként. Ezt erősíti meg az Szjt. 1.§ (3) bekezdése annak kimondásával, hogy semmilyen minőségi, mennyiségi vagy esztétikai jellemzőktől nem függ a szerzői jogi védelem.

2.2. Die kleine Münze.

⁴¹ 2.4. alfejezetben kerül részletes bemutatásra a módszer.

⁴² SzJSzT: 25/00.

⁴³ SzJSzT: 25/00.

Egyik fentebb idézett külföldi törvény sem fogalmaz meg további megkötéseket a védelemben részesíthető alkotásokkal kapcsolatban. A német bírói gyakorlatban azonban kialakult egy felfogás, amely azon minimális követelményeket rögzíti, amelyekkel egy alkotásnak rendelkeznie kell: ez az úgynevezett „*kleine Münze*”- elmélet⁴⁴. Ezzel a kifejezéssel azokat a műveket jelölik, amelyek olyan csekély egyéni jelleggel rendelkeznek, hogy még éppen védelemben részesíthetőek, bizonyos értelemben szinte a védelem határán táncolnak⁴⁵. (Másik szempontból megfogalmazva már éppen rendelkeznek megfelelő mértékű eredeti vonással ahhoz, hogy védelemben részesíthetők legyenek.) Első ránézésre legtöbbször igen nehéz eldönteni róluk, hogy még élveznek-e védelmet vagy már éppen kívül esnek ezen a kategórián, és nem érdemlik meg az oltalmat. Ilyen alkotások a szerzői jog körébe tartozó minden művészeti ágban megtalálhatók. Az irodalom területén ilyennek tekintik például a katalógusokat, úrlapokat, a reklámozás célját szolgáló prospektusokat, a gyűjteményes művek közül pedig a szakácskönyveket, menetrendeket, telefonkönyveket. A zenében „*kleine Münze*”- nek tekintik a szignálokat, katonai jeleket. A képzőművészet körében az iparművészeti bútorokat, lámpákat, divattermékeket. De természetesen minden egyéb művészeti ágban elképzelhetők ilyen sajátos értelemben vett „minimális” alkotások. Mint a fent említett példákból láthattuk, olyan „alkotásokról” van ebben az esetben szó, amelyek gyakran fordulnak elő a mindennapi használatban, inkább praktikusak és hasznosak, ám sem galériákban, sem koncerttermekben nem találkozunk velük. Sokkal inkább segédeszközöket testesítenek meg, egy fajta másodlagos szerepet töltenek be, és gyakran tömegesen előállított termékek formájában testesülnek meg. Gazdaságibb szemléletet öltve ezek az alkotások sokszor úgy jelennek meg a piacon, hogy egy valóban eredeti alkotást kissé olcsóbb és leegyszerűsített kivitelben gyártanak, ezáltal az ilyen „másolónak” sokkal jobban megéri az üzlet, és így nem utolsósorban nem kell pénzt kiadnia a jogdíjakra. (Gazdaságilag sokszor épp ezek a területek azok, amelyek komoly üzletet biztosítanak, a szerzői jog gazdasági jelentősége éppen ezekben jelentkezik.)

⁴⁴ A kifejezés Alexander Elstertől (1877-1942) származik, aki az Iparjogvédelem (Gewerblicher Rechtsschutz: Umfassend Urheber- und Verlagsrecht, Patent- und Musterschutzrecht, Warenzeichenrecht und Wettbewerbsrecht, de Gruyter, 1921.) című munkájában mutatta be elméletét.

⁴⁵ Schulze: i.m. 1. old.

Az elmélet fő kérdése tehát arra irányul, hogy vajon ezek az alkotások megérdemlik-e a védelmet, vagy már kívül kellene rekeszteni őket a védelem körén⁴⁶. Vannak olyan szituációk, például egy bírósági eljárás, amelyben határozottan el *kell* dönteni, hogy egy alkotás megérdemli-e a védelmet vagy sem. De ez a döntés, bármennyire igyekszünk is, túlon túl szubjektív lesz, hiába próbálja a döntéshozó a minimálisra redukálni a szubjektív elemeket a döntésében. Így ez a problematika bizonyos szempontból örök probléma marad. Még akkor is probléma maradna, ha lenne a törvényben konkrétan meghatározott minimális feltétel, mert egy művészeti alkotásnál a lényegéből fakadóan nem mindig lehet eldönteni, hogy bizonyos előre meghatározott objektív feltételeknek megfelel-e.

További kérdésként merülhet fel, hogy ha elfogadjuk, hogy az ilyen alkotás kielégíti az oltalom feltételeit, vajon megfelelő-e, ha a védelem időtartama ugyanolyan hosszú vagy éppen ugyanolyan tartamú, mint a többi egyéni, eredeti jelleget felmutató mű esetében? Nem lenne-e igazságosabb, ha ezeknek az alkotásoknak, mivel lényegükből fakadóan hétköznapi dolgokról van szó, rövidebb védelmi időt vagy kevesebb jogot biztosítanánk? Ez a szempont azonban megint csak ahhoz a kérdéshez vezetne vissza bennünket, hogy hogyan határoljuk is el valójában ezeket az alkotásokat. Hiszen ha a törvényben rögzítettek is ezen alkotások védelemben részesíthetőségéhez szükséges feltételek, akkor ahhoz a dilemmához fogunk eljutni egy-egy alkotás vizsgálatakor, hogy az „csak” az ilyen „minimális” alkotás követelményeit elégíti ki, vagy pedig ennél többet is magában hordoz, így hosszabb tartamú védelmet is élvezhet. Végiggondolva a kérdést az a gondolat fogalmazódhat meg bennünk, hogy továbbra is célravezetőbb, ha a törvényhozó nem határoz meg mindenféle további követelményt az alkotásokkal szemben, mivel az csak tovább bonyolítaná az elemzést, és nehezkessé tenné a rendszer működését, és az ilyen mértékű szubjektivitás végső soron még jogbizonytalanságot is eredményezhet.

A „minimális” alkotásokról egy további fontos észrevételt kell tennünk, mégpedig azt, hogy a fent bemutatott példák mindegyike valamilyen célra íródott. Ez az objektív célorientáltság megjelenik természetesen az egyéb

⁴⁶ Schulze: i.m. 3. old. A szerző találó szavai szerint az az eldöntendő kérdés, hogy a „kis érme” érme-e még egyáltalán, amely a határon van, de éppen beleér a szerzői jogi védelembe.

műveknél is, de ott a fő cél leginkább az, hogy a szerző gondolatait, érzelmeit vagy valamilyen történetet (gondoljunk a programzenékre, mint például Hector Berlioz: Fantasztikus szimfóniája) közvetítsen a hallgatókhoz, gyönyörködtesse őket. Ám ezen kicsiny művek esetében mindig meg lehet fogalmazni egy konkrét és egyben gyakorlatias célt. Például a különböző jelzések (szignálok, dуда-jelek, harangkongás) mindegyike a figyelemfelkeltésre, információközvetítésre szolgál. Ezen „szociális funkciója” miatt is lenne úgy megítélhető, hogy nem részesülhetnek védelemben. (Egy alkotás szociális funkciója alatt azt értjük, hogy dominánsan egy meghatározott célt szolgál, jelen esetben például a figyelemfelhívást⁴⁷.) A védettséget végső soron természetesen nem ez a szociális funkció határozza meg. Az ilyen jellegű „használati művek” jogvédelme a gazdaság szempontjából is jelentős.

2.3. „Minimális” alkotások a zenében.

Mint fentebb bemutatuk, ilyen „minimális” alkotások minden művészeti ágban előfordulnak. Vizsgálatomat most a zeneművek csoportjára fogom összpontosítani. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy egyes helyeken a szakirodalomban a „minimális” alkotásokra vonatkozóan egyéni, eredeti jelleg helyett egyéni-*esztétikai* jelleg kifejezéssel találkozunk⁴⁸. Ez a megfogalmazás bizonyos szempontból lehet, hogy nem egészen megfelelő, mivel burkoltan már valamiféle szubjektív értékítéletet hordoz. Aki esztétikai szempontból vizsgál egy művet, az önkéntelenül is elszakad az objektív vizsgálattól, és így saját szempontjait is belefoglalja a vizsgálatba.

A „minimális” zeneművek körébe leggyakrabban olyan zeneművek tartoznak, amelyek felépítése rendkívül egyszerű szerkezetet mutat, úgymond nem a szerzői kreativitás komplex megtestesítői. Ennek ellenére – ha jól vannak megírva – maradéktalanul ki tudják fejezni azt, amire az alkotó szándéka irányult. Gondoljunk például az egyes figyelemfelhívó szignálokra, jelzésekre (pl.: MÁV-szignál) vagy a napjainkban aktuális TV-műsorok háttérzenéjére vagy

⁴⁷ Schulze: i.m. 163.old.

⁴⁸ Schulze: i.m. 201.old.

a vetélkedőkben elhangzó jelzésekre. Általában csekély számú hangból állnak, rendeltetésük lényege, hogy valamilyen célra irányulnak. Ha ezen túlmenően még esztétikailag is képviselnek valamilyen értéket, az a szerzői jog szempontjából irreleváns. Ily módon mégis kihívást jelent a zeneszerzőnek, mert olyat alkothat, amelyről akár több évtizeden keresztül egy bizonyos dolog fog az embereknek eszükbe jutni.

Arról az esetről is röviden szólnunk kell, amelyben egy már létező zenemű részlete válik jelzéssé valamilyen formában. Vagyis egy már megkomponált zenemű egy részletét használják fel arra, hogy egy érzelmet, lelkiállapotot vagy akárcsak egy rádióműsort, vagy bármilyen más célt szolgáljon. Gondoljunk például napjainkban a BKV járművein elhangzó szignálra, amely a Kalácska együttes „Bőrönd Ödön” című számából egy rövidke részlet. Ezt a megnyilvánulási formát el kell határolnunk a fentebb bemutatottól, mivel itt egy már létező, szerzői jogilag védett mű későbbi felhasználásáról van szó, ily módon – a védelmi időn belül – a szerző engedélye szükséges hozzá. Ez természetesen úgy is megvalósulhat, hogy a védelmi idő lejártát követően valaki kiemeli a műből egy frázist, és valamilyen cél szolgálatába állítja azt. Ilyen esetben az ő szerzői tevékenysége a kiválogatásra és kiemelésre irányul csupán. Ezáltal elméletben lehetővé válik, hogy egy már létező védett vagy már nem védett alkotásból egy olyan részletet emeljünk ki – akár maga a szerző is – , amely csak a „minimális” alkotás kategóriájába esik bele. Legtöbbször ez a kiemelés a már amúgy is népszerű részletekre irányul, ám az is elképzelhető, hogy egy lényegtelen (rá kevésbé jellemző) részt választ ki a szerző. Lehetséges, hogy ez valamiféle minőségromlást is előidézhessen? Vagyis, hogy a mű szempontjából nézve csak azt az egy részletet fogják ismerni és értékelni? Ennek a kérdésnek jogi relevanciája a személyhez fűződő jogok körében lehet, mivel ilyenkor a mű egysége sérül. Természetesen igen, nagy valószínűséggel a későbbiekben ez a kiemelt részlet dominánssá fog válni, önálló életet fog élni. De a jog szempontjából mint már említettük, a környezetben és társadalomban elért hatás nem vehető figyelembe az egyéni, eredeti jelleg vizsgálatakor, így mind a két alkotás ugyanazt a jogi védelmet fogja élvezni.

A hazai gyakorlatban felmerült az a kérdés, hogy vajon a „techno” zene mennyiben élvez szerzői jogi védelmet. A Szakértő Testület egyértelműen

megfogalmazta⁴⁹, hogy igen, ez a fajta alkotás is védelmet élvez, mivel ez egy speciális műfaj, amely úgy keletkezik, hogy „különböző zörejek, effektusok és hangminták felhasználásával a DJ rögtönzésszerűen állít elő valamit”⁵⁰, amely ezek alapján egyéni, eredeti jellegű zeneműnek minősül, vagyis védelmet fog élvezni.

2.4. A zenemű egyéni jellegét hordozó tényezők.

Melyek azok a tényezők valójában, amelyek egy zenemű egyéni jellegét hordozhatják? Nem elegendő, ha csupán hangokat vagy akkordokat helyezünk egymás mellé, ezeknek tartalmat is kell közvetíteniük. Ennek a tartalomnak az egyéni, eredeti kifejtése lesz az, amit egyéni, eredeti vonásnak fogunk nevezni, amely elhatárolja az adott művet a többi alkotástól. Mint egyéni jelleget hordozó tényezőt, elsősorban a hangokat és az ebből felépülő hangsorokat kell említenünk, de ezekhez még számos egyéb tényező is kapcsolódik. Feloszthatjuk ezeket a tényezőket szubjektív és objektív tényezőket tartalmazó csoportokra. Objektív ismérv lehet a zenemű hangneme, hangszerelése, a hangok hosszúsága, de szubjektív tényező már a hangszín és a hangerő. Ahány ember van, annyiféleképpen hallja a megszólaló hangokat, így ezeket nem sorolhatjuk az objektív ismérvek közé. Szintén szubjektív ugyan, de meghatározó lehet például még a műről keletkező első benyomásunk is azáltal, hogy a meglepetés erejével hat, felkelti érdeklődésünket, vagy épp ellenkezőleg, negatívan determinálja szemünkben a mű sorsát. További szubjektív ismérv például még a mű értéke, hiszen mindenki számára más és más értéket hordoz egy adott műalkotás. Megkísérelhetjük pénzben kifejezni ezt az értéket, nap mint nap rá is kényszerülünk erre, ám korántsem biztos, hogy mindenki számára ugyanazt jelenti. A jog ebben a helyzetben kettős szerepet játszik, mivel az egyéni, eredeti jelleg megállapításakor nem veheti figyelembe, hogy pénzben kifejezve mennyit ér az adott mű, ám a bíróságoknak a felmerülő egyes ügyekben meg kell határozniuk egy-egy alkotás felhasználásának értékét.

⁴⁹ SzJSzT: 43/00

⁵⁰ SzJSzT: 43/00

Gernot Schulze tanulmányában találkozunk egy jól felépített vizsgálati módszerrel, amely segíthet eldönteni, hogy egy alkotás rendelkezik-e egyéni vonásokkal vagy sem, és ezáltal megérdemli-e a szerzői jogi védelmet⁵¹. Schulze elsősorban a „kleine Münze”- alkotásokra vonatkozóan mutatja be ezt a tesztet, de véleményem szerint bizonyos módosításokkal a későbbiekben elemzendő zenei átdolgozásokra is alkalmazni lehet. A módszerben először egyesével, majd összetetten kell vizsgálni a szubjektív és objektív ismérveket. A teszt a következő négy lépésből áll: Első lépésben azt kell vizsgálni, hogy a mű első pillantásra (hallásra) milyen benyomást tesz a nézőre (hallgatóra). Azt kell itt megjegyezni, hogy melyek azok az első impulzusok, reakciók, amelyek felébrednek a hallgatóban. Ahol nyilvánvalóan dominálnak a szellemi-esztétikai összetevők, ezt már itt az első lépésben rögzíteni kell. Második lépésben részletes vizsgálatnak⁵² kell alávetni az alkotást, alkotóelemeire kell felbontani, hogy kitűnjön, milyen elemekből és egységekből építette fel a szerző. Itt elviekben elhatárolhatóvá válik majd, hogy melyek azok az egységek vagy szempontok (pl.: összerendezési sorrend), amelyek már ismertek és melyek azok, amelyek az újdonság jellemzőit hordozzák. Ez a lépése a tesztnek véleményem szerint igencsak hasznos lehet a zenei átdolgozások esetében, ugyanis így megkíséreljük pontosan elhatárolni, hogy melyek az eredeti mű részei és melyek származnak a későbbi szerzőtől, így végső soron döntéssé érlelődhet, hogy az adott átdolgozás valóban megérdemli-e a szerzői jogi védelmet. Természetesen ez a vizsgálat sok esetben szinte lehetetlen és megoldhatatlan feladat, mégis több szempontból hasznos lehet egy ilyen részletes elemzés. Visszatérve a tesztre, a harmadik lépésben a környezet reakcióját kell megfigyelni (mint szubjektív ismérvet), amely elsősorban abban nyilvánul meg, mennyire találják az adott dolgot hasznosnak, mekkora a sikere az alkotásnak, és milyen mértékben vásárolják azt. Ezek azok a jellemzők, amelyek a műben megnyilvánuló egyéni jellemzőket kívülről a legjobban visszatükrözik és értékelik. Ebben a lépésben azt is figyelembe lehet venni (sőt célszerű is), hogy a szerző voltaképpen mire is szánta a művét, továbbá, hogy

⁵¹ Schulze: i.m. 181.old.

⁵² Ilyen részletes elemző vizsgálatot találunk például a „Magdalenenarie” híres esetében, amelynek részletes bemutatását a GRUR 1971, évf. 6. számában találjuk (266-269. old.)

milyen eljárással állította elő az alkotását. Negyedik és egyben utolsó lépésben az alkotás összbenyomását és összhatását kell megfigyelni. Össze kell vetni az egyes megfigyelt jellemzőket és azok intenzitását, összehasonlíteni ezek egymáshoz való viszonyát, meg kell határozni, hogy melyek a dominánsak, és ezek alapján kell kialakítani az álláspontot, mely szerint rendelkezik-e a mű egyéni és eredeti vonásokkal vagy sem.

Megfigyelhető egy olyan tendencia is, miszerint minél több elemből áll egy alkotás, annál biztosabb, hogy védelemben fog részesülni, hiszen a sok elem között biztosan akad olyan, amely egyéni vonásokat tükröz. A „minimális” alkotásokat ezért is nehéz illetve kérdéses védelemben részesíteni, mivel olyan csekély számú elemből épülnek fel, hogy nagyon nehéz ezeket oly módon összeválogatni, hogy az már önmagában egyéni jelleget testesítsen meg. Előfordulhat természetesen, hogy kevés elemből álló alkotás is védelmet élvezhet, ha ezek mindegyike önmagában olyan jelentős, hogy eléri az egyéni, eredeti jelleg küszöbét.

Tovább vizsgálva az egyéni jelleget befolyásoló tényezőket megállapíthatjuk, hogy elméletben nem szabadna differenciálni aszerint, hogy ki is alkotta a művet, a való életben azonban gyakran előfordul, hogy emiatt a szubjektív elem miatt értékelünk, vagyis azért lesz egy mű népszerű, mert azt egy – már amúgy is elismert – szerző alkotta. Másik oldalról kifejezve azt is vizsgálhatjuk, hogy mekkora energia-befektetéssel és –ráfordítással jött létre a mű. De ez a szempont is túlzottan szubjektív ismérv, mert lehet, hogy a zeneszerzés egyesek számára játszi könnyedségű feladat, míg mások számára bonyolultabb, így az objektív vélemény kialakításában nem vehetjük figyelembe. A törvény sem a szellemi tevékenységet védi, hanem az annak eredményeképpen megszülető alkotást, vagyis az eredményt⁵³.

Visszatérve az egyes hangok vizsgálatára korábban megállapítottuk, hogy egy hang – ellentétben a szavakkal – önmagában nem testesít meg olyan értéket, amely szerzői jogi értelemben védhető lenne. Ily módon – párhuzamba állítva a beszéddel – a szavak inkább már a motívumoknak felelhetnek meg,

⁵³ Gyertyánfy: Kommentár 2000, 24. old.

amelyek már önmagukban is értelmes egységet alkotnak. Szélsőséges esetben előfordulhat, hogy egyetlen hang, amely hangerőben és hangszínben változik, olyan magas fokú értéket testesít meg, hogy már egyéni vonásokat hordoz, ám ennek elfogadása nagyrészt azon múlik, hogy mit is fogadunk el tulajdonképpen zenének.

Eddigi elemzésünk során a hangokat és azok összetételeit vizsgáltuk mint egyéni jelleget hordozó tényezőket, de a zeneműveknek nagyon fontos alkotóeleme a szünet, vagyis a csend is. Általában meghatározott értékig tartanak, és néha nagyon fontos szerephez jutnak. Elrendezésük és természetesen a hangokkal és harmóniákkal alkotott kombinációjuk meghatározó az egyéni, eredeti jelleg vizsgálatakor, beépülnek a dallamba, megszakítják azt, és ezáltal szerves részét képezik az alkotásnak. De vajon mindezeket szem előtt tartva előfordulhat-e, hogy egy zenemű csak szünetekből álljon? A 20. század egyik avantgárd zeneszerzőjének, John Cage⁵⁴-nek létezik egy olyan „zeneműve”, amely a 4'33” címet viseli, és lényegében abból áll, hogy a zongorista kimegy a zongorához, felnyitja azt, és 4 perc 33 másodpercig csendben ül, majd az idő leteltével lecsukja a zongorát. Vagy gondoljunk például a magyar szerző, Matuz István Három fuvoladarab zongorára című művére. Ez a mű abból áll, hogy a fuvolista a színpadon fogja a fuvoláját, szétszedi három részre, és az egyes részeket tetszőleges helyeken elhelyezi a zongorán. Ez vajon zeneműnek tekinthető? Kétségtelen, hogy hordoz bizonyos egyéni, eredeti jelleget, de vajon zenemű-e? Ha egészen szélsőségesek akarunk lenni, akkor mondhatjuk, hogy az is ad egyfajta hangot (zajt), ahogyan szétszedjük a fuvolát elemeire, majd koppan egyet, ahogy letesszük a zongorára, de mindez elegendő ahhoz, hogy zeneműnek minősítsük ezt a „darabot”? Vagyis általánosan feltéve a kérdést, feltétlenül szükséges, hogy egy zenemű valamilyen módon előállított hangokból épüljön fel? Vagy elegendő, ha csak meghatározott időtartamú csendet jelent? Lehet ezt többnek tekinteni mint pusztán tréfa? Úgy gondolom, hogy ezekben a művekben is rejlik valamilyen érték, ez azonban elsősorban az előadás folyamán kristályosodhat ki. Egyéni jelleggel kétségtelenül rendelkezik, amely a

⁵⁴ Cage, John: (1912-1992) amerikai avantgárd zeneszerző.

szerző szellemi teljesítményéből fakad (ez esetben talán inkább csak megszállja az ihlet), így a jog szempontjából védelemben részesíthető lesz. Ám ezen művek esetében véleményem szerint sokkal dominánsabb a mű szubjektív megítélése.

2.5. Az egyéni, eredeti jelleg az elektronikus zenében.

Szólnunk kell még pár szót az elektronikus zenéről. Hogyan függ össze az egyéni jelleg és például a számítógép vagy más elektronikus eszköz segítségével létrehozott zenemű? Alapjában véve elfogadhatjuk azt a megállapítást, hogy minél nagyobb mértékben a számítógép „alkotja” a művet, annál inkább elvesznek a szerző egyéni kifejezési lehetőségei. Szerzői jogi szempontból az a mű részesíthető védelemben, amelyen még tisztán és határozottan érzékelhetők az alkotó egyéni stílusjegyei. Német kifejezéssel élve, amelynek még „a szerző még uralkodik az alkotáson”⁵⁵. Ezen gondolatmenetből kiindulva mondhatjuk, hogy az aleatorikus zene⁵⁶ nem részesülhet védelemben⁵⁷.

Visszatérve az elektronikus zenéhez, ebben az esetben arról van szó, hogy egy elektronikus eszközzel generált hangzást rögzítünk valamilyen formában, majd ezt valamilyen módon még átformázzuk (például megvágjuk). Az elektronikus eszközt arra is felhasználhatjuk, hogy hagyományos zenei anyagot átalakítsunk⁵⁸. Ebben az esetben azonban összemosódhat, hogy kit is tekintünk valójában szerzőnek, a hangmérnököt, vagy akinek a kiinduló ötlete alapján végül megszületett a mű. Az elfogadott álláspont értelmében a jog azt tekinti az

⁵⁵ Fromm/Nordemann: i.m. 128. old. „der Komponist noch der Herr über die Komposition geblieben ist”.

⁵⁶ Aleatorikus zene: olyan 20. századi zenei irányzat, amelyben a véletlen szerepét is beépíti a művébe a zeneszerző. Az előadó(k)ra bízta egy-egy részlet megoldását, a motívum ismétlését, sorrendiségét, sőt egyes szakaszokban a hangok tetszőleges megválasztását is. A zeneszerző a kódokkal és számokkal jelölt részeket mint alkotó karmester improvizációszerűen kombinálhatja magán az előadáson is.

⁵⁷ Fromm/Nordemann: i.m. 128. old.

⁵⁸ Gyenge Anikó: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évfolyam, 3.szám, Budapest, 2002 június.

elektronikus mű szerzőjének, akinek a mű „gondolata és megvalósításának pontos terve tulajdonítható”⁵⁹.

2.6. Az egyéni, eredeti jelleg a common law-ban.

A korábban említett kontinentális rendszerekkel szemben a common law jogrendszerekben a védelemben részesítendő szellemi alkotásokkal kapcsolatban az eredetiség (*originality*) mint kritérium az elfogadott. Ezt a fajta eredetiség különböző fogalmak sajátos elegyeként jön létre: a munka (*labour and work*), az ítélezés (*judgement*), a szakértelem (*skill*), és a gazdasági tényező (*industry*)⁶⁰. Érdekes megfigyelni, hogy a common law rendszerben mennyire az értékelés szerves részének tekintik a bírói ítélezést, de ez valójában az egész jogrendszerben megnyilvánuló sajátosság. A fent hivatkozott cikk szerzője, William Hayhurst szerint az eredetiség fontos eleme lehet a kreativitás is. Ennek során az alkotó olyan nem szerzői jogi értelemben vett ötleteket használ fel, amelyek általában az ő műveit jellemzik. Nem mondhatjuk, hogy kizárólag csak ezen alkotóé, mert ilyen kreatív „ötlet” nagyon kevés van. Ritka az olyan megvalósítás vagy jellemző tulajdonság, amely egy másik – lehet, hogy a világ egy egészen másik pontján megtalálható – alkotó művében ne szerepelne. Nagyon kisarkítva ezt a szempontot megkockáztathatjuk azt a megállapítást is, hogy nincs olyan ötlet, amely minden részében maradéktalanul eredeti és egyéni lenne. (Ezért is zárja ki részben a szerzői jogi védelemből az Szjt. 1.§ (6) az ötleteket). Ha ezt elfogadjuk, akkor lényegében minden alkotás gyűjteményes mű lenne (Szjt. 7.§ (1)), mivel a szerző a már rendelkezésre álló elemeket rendezné csak el az ő általa meghatározott sorrendbe. Még tovább folytatva ezt a szélsőséges álláspontot arra juthatunk, hogy ily módon az egész szerzői jogunk arra redukálódna, hogy alkotóink már meghatározott részecskéket rendeznek „csak” sorba, és ennyit jelent csupán az egyéni, eredeti jelleg. De félretéve ezt a radikális álláspontot, azt mindenképpen elmondhatjuk, hogy az alkotó

⁵⁹ Gyenge: i.m. 9.old.

⁶⁰ Hayhurst, William: „Creativity” as an Aspect of Originality: Copyright in Works that are included in Other Works, E.I.P.R. 2003, issue 7, 326.old.

valamilyen mértékű szellemi erőfeszítése (*intellectual effort*)⁶¹ mindenképpen szükséges ahhoz, hogy egy alkotást eredetinek lehessen nevezni. Azt, hogy ez a bizonyos mértékű szellemi erőfeszítés milyen szintet ér el, azt mindig az egyedi esetben kell vizsgálni⁶².

⁶¹ Hayhurst: i.m. 326.old.

⁶² Szt. 101.§ A vitatott egyéni, eredeti jelleg vizsgálatára és eldöntésére a bíróság a Szerzői Jogi Szakértő Testületet rendeli ki.

3. Az átdolgozás fogalma és a zenei átdolgozások.

3.1 Az átdolgozás szerzői jogi fogalma.

A Sztj. 29.§ szerint átdolgozás a mű fordítása, színpadi, zenei feldolgozása, filmre való átdolgozása, a filmalkotás átdolgozása és a mű minden más olyan megváltoztatása is, amelynek eredményeképpen az eredeti műből származó más mű jön létre. Mindez a szerzőt megillető kizárólagos jog, átdolgozásra csak a szerző adhat másnak engedélyt. A szerzőnek a műve integritásához fűződő joga sérülhet, amennyiben engedélye nélkül készül átdolgozás valamelyik művéből, hiszen az átdolgozás olyan lényegi változtatásokat eszközöl az alkotáson, amelyek már önmagukban alkotói jelleget mutatnak fel. Az engedély kizárólagosságát erősíti meg bizonyos szempontból a 47.§ (1), amely szerint a felhasználási engedély csak kifejezett kikötés esetén terjed ki az átdolgozásra.

Általános követelményként megfogalmazhatjuk tehát, hogy az átdolgozott műnek is meg kell felelnie a Sztj.-ben meghatározott feltételnek, vagyis ki kell elégítenie az egyéni, eredeti jelleg követelményét, amely szellemi tevékenységből kell fakadjon⁶³. Valójában ez azt jelenti, hogy annak a „résznek” kell megfelelnie a szerzői jog követelményének, amelyet hozzátesz az átdolgozó, mivel maga az átdolgozott mű már amúgy is kielégíti ezeket a követelményeket. Fontos hangsúlyozni, hogy az átdolgozót – amennyiben műve kielégíti a védelemben részesíthetőség követelményét – *ugyanolyan* jogi védelem illeti meg mint az eredeti mű szerzőjét. (A törvény 29. §-a értelemszerűen a még szerzői jogilag védett alkotásokra vonatkozik, de – főleg a zenében – gyakori a már nem védett alkotások átdolgozása, amelyek esetében csak a hozzáadott elemek egyéni, eredeti jellegét szükséges vizsgálni.)

Az 1921. évi LIV. törvény is, mely korábban a szerzői jogi törvényünk volt, egyértelműen kimondja ezt⁶⁴. E törvény nem határozta meg egyértelműen az

⁶³ Sztj. 4.§ (2): Szerzői jogi védelem alatt áll más szerző művének átdolgozása, feldolgozása vagy fordítása is, ha annak egyéni, eredeti jellege van.

⁶⁴ 1921. évi LIV. törvény 8.§

átdolgozás fogalmát, így annak ismérveire csak a bírói gyakorlat segítségével lehet következtetni. (Ezzel szemben a törvény külön fejezetet szentelt a zeneműveknek.) Benárd Aurél egy konkrét bírói eljárás alapján – amelynek középpontjában egy Chopin zongora etűd táncdallá való átdolgozása állt – levezeti, hogy a törvény értelmében az átdolgozás fogalma ugyanúgy értelmezendő a szerzői jogi védelem és a bitorlás szempontjából⁶⁵. Ezt a megállapítását nem csupán a zenei átdolgozások vizsgálatánál teszi meg, hanem minden műfajra vonatkoztatja. Vagyis az átdolgozás fajtáit Benárd a bitorlás nézőpontjából közelíti meg, és ennek nyomán háromféle átdolgozást különböztet meg⁶⁶: az első csoportba azok tartoznak, amelyek - ha a szerző engedélye nélkül történnek -, kimerítik a bitorlás tényállását, és így nem részesülhetnek védelemben. Második csoportba azokat az átdolgozásokat sorolja, amelyek szoros értelemben véve jogszerűek. Ezalatt Benárd azokat az átdolgozásokat érti, amelyek „tartalmukban és a megjelenítés formájában nem térnek el alapvetően az eredeti műtől”, nem teljesen függetlenek tőle, valamint „nincs új és eredeti jellegük”⁶⁷. Végül a harmadik csoportba azok tartoznak, amelyek az eredeti alkotástól tartalomban és formában egyaránt alapvetően eltérnek, az eredeti alkotástól független alkotásnak minősülnek annak ellenére, hogy az ihletet az átdolgozó az eredeti műből merítette. Talán a szó legszorosabb értelmében véve ezek már nem is minősülnek átdolgozásnak. Különös, hogy a Legfelsőbb Bíróság ebben a cikkben kifejtett ítélete nyomán e csoportban nem elegendő csupán a tartalom vagy a forma megváltoztatása, hanem mindkettő szükséges feltétele annak, hogy átdolgozásnak lehessen minősíteni egy művet⁶⁸. Míg a Bíróság ítélete a ezen csoportokból csak az elsőt és a harmadikat tartalmazza, addig Benárd fontosnak tartja, hogy - a szerinte legnagyobb csoportot, - ezeket a jogszerű átdolgozásokat is beépítse az átdolgozás fajtáinak körébe.

⁶⁵ Benárd Aurél: Zeneművek átdolgozásának szerzői jogi védelme, Magyar Jog 3 (1961), 116. old.

⁶⁶ Benárd: i.m. 116.old.

⁶⁷ Az 1921. évi szerzői jogi törvény még nem használja az egyéni, eredeti jelleg kifejezést, ezt csak az 1969.évi III. törvény vezette be.

⁶⁸ A következőkben bemutatott Manfred Reh binder-féle csoportosítás is nyomatékosan kiemeli a tartalom és forma megváltoztatásának követelményét. Reh binder: i.m.84.old.

Érdekes és figyelemre méltó Manfred Rehbinder a szerzői jogról szóló könyvében kifejtett álláspontja az átdolgozásokról⁶⁹. Rehbinder is lényegében háromféle átdolgozást különböztet meg, ám merőben más szempont alapján határolja el ezeket, mint Benárd Aurél. Az első csoportba azok az átdolgozásokat sorolja, amelyeknél az eredeti műhöz hozzáadott anyag nem védett szerzői jogilag, mert nem tartalmaz egyéni, eredeti jellegű változtatásokat (*nicht-schöpferische Umgestaltungen*). Vagyis ebben az esetben az eredeti mű szerzőjének védelmében marad maga az átdolgozás is. A második csoport már jóval összetettebb, ebbe tartoznak az olyan átdolgozások, amelyek esetében a „hozzáadott anyag” már rendelkezik egyéni jelleggel (*Bearbeitung*). Rehbinder két fajta átdolgozást sorol ebbe a kategóriába, egyrészt azokat, amelyek az eredeti művet tartalmilag érintetlenül hagyják, attól különállóan próbálják további módokon kihasználni a benne rejlő értékeket (*Umformung*). Például ide tartozik a fordítás, vagy más művészeti ágban való feldolgozás, mint például a megfilmesítés. Másrészt pedig az olyan alkotásokat helyezi ebbe a csoportba, amelyek mutatnak egyéni, eredeti vonásokat, de nem lehet új, önálló műként kezelni, mivel túlzott mértékben felismerhető benne az eredeti mű egyéni, eredeti jellege (*inhaltliche Umgestaltung*). A harmadik csoport jelenti végül azokat az átdolgozásokat, amelyek az eredeti mű részeit egy teljesen sajátos módon átdolgozzák, és így egy teljesen új, egyéni mű jön létre (*Neugestaltung*).

	Hozzáadott anyag	Kinek a védelmében?
1.	nem védett, nem egyéni	eredeti szerző
2.a)	egyéni, de tartalmilag nem érinti az eredeti művet	átdolgozó (eredeti szerző engedélye)
b)	egyéni, de túlzottan függ az átdolgozott műtől	átdolgozó (engedély)
3.	egyéni	átdolgozó (engedély)

⁶⁹ Rehbinder: i.m. 83-84.old.

Rehbinder szerint az az átdolgozás lényege, hogy az eredeti műből átvesszük a belső formát, lényegét, majd ezt követően ellátjuk egy új külső formával.

E vizsgálatok és csoportosítások nyomán alapvető kérdésként vetődik fel, hogy milyen mértékben kell, hogy elhatárolható legyen az átdolgozás az eredeti műtől? Elegendő-e, ha megkülönböztethető tőle vagy el kell érnie azt a szintet, hogy már ne is lehessen felismerni, hogy milyen műből is készült valójában? De ha már nem is lehet ráismerni, hogy milyen műből készült – vagyis ilyenkor az eredmény csak az átdolgozó személyiségének vonásait tükrözi –, akkor miért lenne szükség az átdolgozáshoz az eredeti szerző engedélyére? Sok szerző a megkülönböztethető képességet, mint szubjektív ismérvet (és mint az egyéni, eredeti jelleg egyik fő ismérvét) emeli ki, ez azonban csak a minimális szintet rögzíti, de úgy vélem, ennél többre törvény és szakirodalom nem szorítkozhat. Ha további követelményeket fogalmazna meg az átdolgozásokkal kapcsolatban, az már beleütközne a Sztj. 1.§ (3) bekezdésébe. Minden egyes esetben külön-külön kell vizsgálni, hogy az mű az átdolgozás követelményét kielégíti-e, rendelkezik-e a „hozzáadott anyag” egyéni jelleggel, vagy pusztán plágiumról van szó.

3.2 Átdolgozás a zenében.

Hermann Riedel megfogalmazásával élve a zenei átdolgozások olyan egyedülálló területet alkotnak, hogy a fogalmi elhatárolás szinte lehetetlen⁷⁰. Megpróbálkozom egy átfogó képet nyújtani az átdolgozásokról, és arról, hogy milyen módszerekkel lehet egymástól elhatárolni az egyes átdolgozási formákat.

A zenei átdolgozások fogalmának pontos elemzéséhez vegyük kiindulási alapul a Zenei Lexikon meghatározását. Eszerint az átdolgozás „saját vagy

⁷⁰ Riedel, Hermann: Originalmusik und Musikbearbeitung, Schriftenreihe der UFITA, Heft 36, J. Schweitzer Verlag, Berlin, 1971, 4. old.

idegen mű alkotó jellegű újrafogalmazása, átalakítása, ill. az ennek eredményeképp létrejött önálló alkotói értékű új változat”⁷¹.

Figyelemre méltó a Lexikon megjegyzése, amelyben arra utal, hogy a szerzői jog szerint átdolgozás az is, ha a művet az átdolgozással teszik alkalmassá valamely meghatározott célra. A szerzői jogi törvényben viszont nem találkozunk ezzel a célorientált megfogalmazással. Napjainkban is gyakran előfordul, hogy például oktatási céllal dolgoznak át egy művet, ám ez semmiképp sem tekinthető általánosnak. Mélyebben vizsgálva a kérdést, elmondhatjuk, hogy a célorientáltság minden alkotási folyamatban benne van, hiszen maga az alkotó nem kezdene bele a műve létrehozásába, ha nem volna valamilyen célja a művel. Általában az érzelmkifejezés a legalapvetőbb cél, melyre egy alkotás irányulhat. Ehhez járul az átdolgozásokhoz kapcsolódó többi – sokkal inkább gyakorlatias – cél, amelyek a következő alfejezetben kerülnek részletesebb bemutatásra.

Az „alkotó jellegű újrafogalmazás” magában foglalja, hogy az eredeti művet valamilyen új köntőssel látjuk el. De ugyanakkor az „alkotó” jelző használata kiemeli és hangsúlyozza, hogy új elemeket is hozzá kell tenni, nem elegendő csupán a meglévő elemek újrendezése. Ezek az új elemek adják meg az átdolgozás lényegét.

A Lexikon értelmében az átdolgozás akkor rendelkezik csak önálló szerzői joggal, ha az átdolgozás „egyéni teljesítmény”. A „teljesítmény” kifejezés véleményem szerint arra is engedhet következtetni, hogy ha már valamilyen mértékű „erőfeszítés” rejlik a létrehozott átdolgozás mögött, akkor azt a szerzői jog már elfogadja önálló műnek, ám ez a gyakorlatban nem így történik. Ugyan az Szjt. 1.§ (3) bekezdése értelmében nem lehet differenciálni a létrehozott művek között minőségi szempontok alapján, így nem lehet figyelembe venni, hogy mekkora energia-befektetéssel hozták létre azt, az átdolgozás elfogadásához egyéni, eredeti jelleget kell tükröznie a „hozzáadott anyagnak”, amely adott esetben lehet, hogy nagy teljesítmény, de előfordulhat, hogy minimális. Ezek alapján célravezetőbb a hatályos törvény „szellemi tevékenységből fakadó egyéni, eredeti jelleg” – kifejezése.

⁷¹ Brockhaus Riemann: Zenei Lexikon, I. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 78. old.

Nagyon leegyszerűsítve ezeket a definíciókat, annyit mindenképp elmondhatunk, hogy az átdolgozáshoz egyrészt szükség van egy „átdolgozandó” alap-zeneműre, amelyből kiindulunk, másrészt pedig egy átdolgozási folyamatra, amelynek eredményeképpen megszületik maga az átdolgozás. Az átdolgozási folyamatnak két véglet között kell megtalálnia egy középutat, egyik oldalról ez a szolgai másolás, másik oldalról pedig az eredetitől teljes mértékben független zenemű megalkotása. Ez az elhatárolás látszólag nagyon egyszerűnek tűnik, ám az életben sokkal bonyolultabb esetek fordulnak elő, így további elemzésre van szükség.

A fentebb Benárd Aurél nyomán elemzett bírósági ítélet indokolásában megfogalmazásra került az a határozott követelmény – immár konkrétan a zeneművek átdolgozására vonatkozóan –, hogy egy átdolgozás csak akkor minősülhet jogszerűnek, ha az új zenemű a korábitól „tartalomban és formában *merőben* eltér, és az átvett dallamnak az átdolgozás jelentőségéhez képest csak alárendelt jelentősége van”⁷². Vagyis csak akkor lehet jogszerű egy zenei átdolgozás, ha az átdolgozás egészéhez képest az eredeti dallam csupán másodlagos szerepet játszik. Sajátos szempontból másodlagos szerep ez, mivel végtére is az eredeti dallam adja az átdolgozás magját, ez a kiindulási alap, mégis a mű teljes egészéhez viszonyítva már meggyengül a szerepe, fontosabbá válik – és fontosabbá is kell váljon – az az anyag, amit az átdolgozó hozzátesz ehhez a dallamhoz, és amely a átdolgozó személyiségének jegyeit hordozza.

Történeti szempontból vizsgálva a zenei átdolgozásokra rendkívül nagy hatással volt az egyes hangszerek fejlődése. Az idő folyamán fokozatosan egyre nagyobb hangterjedelmet lehetett megszólaltatni a hangszereken (ehhez kapcsolódik továbbá, hogy a hivatalos egyvonalas „A”-hang a korábbi 415 Hz⁷³-ről fokozatosan 440 Hz-re emelkedett), és mindig újabb és újabb hangszerek jöttek létre. Gondoljunk például a mai zongora fejlődéstörténetére, amely a csembalón, a klavikordon, a fortepianón keresztül jutott el a mai állapotáig. Ám

⁷² Benárd: i.m. 116.old.

⁷³ A frekvencia mértékegysége, nevét Heinrich Hertzről kapta.

ezzel a fejlődéssel egy időben egy ellentétes irányú folyamat is végbement. Vannak olyan hangszerek, amelyek ma már teljesen kihaltak, vagy alig akad, aki ismeri őket, előadásokon, hangversenyeken sosem hallani. Ilyen például Mozart kedvelt üvegharmonikája, vagy Haydn barytonja, amely a mai hangszerek közül leginkább a csellóhoz hasonlít. Ezek az eltérő irányú folyamatok együtt járnak a fejlődéssel.

3.3 Az átdolgozás okai.

Érdekes megfigyelni és megvizsgálni, hogy vajon milyen okok készíthetnek valakit – akár zeneszerző, akár nem – arra, hogy átdolgozást készítsen egy zeneműből. Talán a leginkább kifejező, mikor a zeneszerzőt egy zenemű annyira megérint, olyan mértékben hatással lesz rá, hogy elhatározza, mintegy célkitűzésként, hogy átdolgozást készít, hogy a mű még teljesebben fejezze ki érzelmeit, gondolatait. Ez vezérli az alkotás egész folyamata alatt, minél érzelemgazdagabbá szeretné tenni a művet.

Az is gyakori, hogy egy mű olyan nagy népszerűsége tesz szert, hogy nem csak az adott hangszeren játszó művészek szeretnék játszani, hanem más hangszereket is szívesen megszólaltatnák, így készül egy *átirat* egy másik hangszerre is. Fontos itt megjegyezni, hogy ezen esetben az átdolgozót az a cél vezérli, hogy a másik hangszeren is éppolyan jól megszólaltatható legyen mint az eredetin, és ennek csak érdekében hajt végre bizonyos változtatásokat a művön. De nem csak hangszerek között lehetséges ez a fajta átirat, hanem énekhang és hangszerek között is. Gondoljunk például Franz Schubert híres Erkönyg dalára, amelyet Ernst dolgozott át bravúros hegedűdarabbá. Vagy akár Schubert zenekarra átírt dalait is említhetjük.

Sokkal prózaibb az a lehetőség, ha a zeneszerző valamilyen zenei kidolgozásbeli hibát (pl.: hangszerelési hibát) szeretne kiküszöbölni az átdolgozással. Előfordulhat, hogy a zeneszerző olyan szólamot ír bizonyos hangszerekre, amelyek egyáltalán nem, vagy csak nagy nehézségek árán szólaltathatók meg. A hangszeresekkel való együttműködés eredményeképpen létrejöhet egy olyan – újabb – változat az adott zeneműből, amely már „hangszer-szerűvé” teszi az adott szólamot. Ez az eset megvalósulhat úgy is

természetesen, hogy nem az eredeti szerző, hanem egy későbbi művész végzi el az átdolgozást ugyanarra vagy más hangszerre, hangszerekre. De nem feltétlenül szükséges, hogy valamilyen hiba legyen az adott műben, egy zeneszerző saját magától is dönthet úgy, hogy átdolgozza saját művét. Például Schubert Der Wanderer című dalából utóbb zongoraművet készített Wanderer-fantázia címmel⁷⁴.

Gyakori az a fajta átdolgozás is, amelynek során nehéz, akár monumentális zenekari darabokat tesznek eljátszhatóvá kezdő muzsikusok számára. Ez leggyakrabban pedagógiai, oktatási célzattal történik. Ki ne találkozott volna már például Ludwig van Beethoven IX. szimfóniájának 4. tételében szereplő Örömdával, amelyet a növendékek már a zeneiskolai tanulmányuk kezdetén ilyen fajta átdolgozásként elsajátítanak. Ez az eset nem tévesztendő össze a Sztj. 34.§ (2) bekezdésében szereplő szabad felhasználással, mikor is a nyilvánosságra hozott zenemű részletét szemléltetés érdekében oktatási vagy tudományos célra felhasználják. Itt csupán átvételről van szó, míg az általam vizsgált példa lényegében leegyszerűsítés, azaz átdolgozás. Ehhez kapcsolódik mindenképp a Szerzői Jogi Szakértő Testület egyik szakvéleménye, melyet a mobiltelefon-csengőhangokkal – mint napjaink egyik legnépszerűbb zenei újításával – kapcsolatban fejtett ki, hiszen ebben az esetben is egyfajta leegyszerűsítésről van szó. A Testület arra az álláspontra helyezkedik, hogy önmagában az, hogy egy dallam mellől elmarad a harmóniakíséret, a hangszerelés vagy a szöveg még nem jelenti a mű átdolgozását⁷⁵. Leggyakrabban ez a fajta átdolgozás valóban a dallamok leegyszerűsítésével történik, elmarad a harmóniakíséret, kevesebb szólamban szólaltatja meg a telefon, továbbá a hangszín is megváltozik a gépi hangra való átdolgozással. Tisztán átdolgozás ebben az esetben viszont csak akkor valósul meg, ha ez az egyszerűsítés egyéni, eredeti vonásokkal rendelkezik.

Előfordulhat, hogy egy zeneszerző mestere vagy példaképe előtti hódolata jeléül dolgoz át annak egy művét. Például Robert Schumann Karnevál zongoraciklusának 16. tétele a Paganini címet viseli, és Schumann hódolatát

⁷⁴ Schubert, Franz: C-dúr fantázia, op. 15, D. 76 "Wanderer"

⁷⁵ A Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményeinek gyűjteménye 1997-2003, 37/2001 számú szakvélemény, Complex Kiadó, Budapest, 289-290.old.

fejezi ki a hegedűvirtuóz előtt azzal, hogy saját művének részévé tett egy Paganini stílusában írt tételt⁷⁶. Schumann ezenkívül több zongorára írt etűdöt is komponált Paganini művei nyomán. Vagy gondoljunk például Liszt Ferenc híres B-A-C-H fantáziájára, melyet Johann Sebastian Bach előtti tisztelgésből írt.

3.4 Az átdolgozás jellemző műfajai.

Az átdolgozások jellemző műfajainak elemzése előtt röviden ki kell térnünk arra, hogy melyek azok a zenei változtatások, megoldások, amelyek nem elegendők a zenei és jogi értelemben vett átdolgozás elfogadásához. Olyan megoldásokról van itt szó, amelyek ugyan valamelyest megváltoztatják egy zenemű jellegét (például a hangnemét), de ez a változtatás önmagában nem éri el azt a mértéket, amely már bizonyos egyéni, eredeti jelleget felmutatna. Hubmann megfogalmazásában ezek a változtatások nem érintik a belső tartalmat, így az mindig ugyanaz marad⁷⁷. Azáltal például, hogy egy dallamot vagy egy egész zeneművet más hangnemben szólaltatunk meg, azaz transzponáljuk egy másik hangnembe, még nem hajtottunk végre olyan mértékű változtatást, hogy ez már átdolgozásnak minősüljön. Számtalanszor előfordul például énekesek gyakorlatában, hogy feljebb vagy lejjebb transzponálnak egy dalt, ahogy éppen kényelmesebb az énekesnek, mégsem születik ebben az esetben új mű. Ugyanígy nem tartozik az átdolgozások körébe a dúr és moll megváltoztatása, vagyis attól, mert mollban szólaltatjuk meg a dallamot, még nem történt átdolgozás. Szintén nem átdolgozás, ha egy melódiát vagy harmóniát csupán kis mértékben változtatunk meg, ezáltal még nem változik meg az adott dallam és ezen keresztül az egész mű jellege és karaktere. Nem jön létre átdolgozás, ha egy előadáson, hangversenyen a művész a játékmódot megváltoztatja. A fraziálás⁷⁸, különböző zenei megformálások, megoldások, a szerző utasításainak végrehajtása (vagy végre

⁷⁶ Paul W. Hertin értelmezésében ebben a műben csupán stílus-imitáció (Stilimitation) történik, amely a szerzői jog szempontjából irreleváns. Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht, GRUR 1989, Heft 3, 161.old.

⁷⁷ Hubmann: i.m. 48.old.

⁷⁸ A zenei mondanivaló értelmes tagolása, artikuláció.

nem hajtása) szintén nem jelenti a darab olyan fokú megváltoztatását, hogy az már kielégítse az átdolgozás kritériumait.

Több olyan változtatás is van, amelyek az átdolgozás határán mozognak, így minden egyes esetben külön nyomatékosan kell vizsgálni, kielégülnek-e az átdolgozás törvényi feltételei. Általában a már bemutatott átirat vagy leegyszerűsítés (vagyis, hogy más hangszerre vagy kisebb apparátusra dolgozzuk át a zeneművet) nem jelent átdolgozást, de bizonyos esetekben ez is olyan mértékben tartalmaz új elemeket, hogy kielégíti az átdolgozás feltételeit. Hasonlóképpen egy befejezetlen darab befejezése, amennyiben felmutat egyéni vonásokat, minősülhet átdolgozásnak. Egy meglévő mű folytatása is lehet átdolgozás, amennyiben az előző résztől való függőség megállapítható és felfedezhetőek az eredeti vonások⁷⁹. Gyakran találkozni magyarázatokkal a zeneművek kottáiban, amennyiben ezek külön szerepelnek (legtöbbször a mű előtt mintegy bevezetésként), mint szöveges mű kerülnek értékelésre a jog szempontjából.

3.4.1 Variáció.

Speciális változatát jelentik az átdolgozásoknak a variációk. Ebben az esetben arról van szó, hogy a zeneszerző vesz egy alaptémát, amelyet a mű elején bemutat, majd pedig a legkülönbözőbb módokon kidolgozza azt. Átteszi más hangnembe, lassítja, gyorsítja felbontást. Megkülönböztethetünk variációkat, amelyek saját témára készültek, és amelyek idegen témára. Ezekbe beletartoznak az olyan variációk, amelyek más zeneszerző témájára készültek valamint, amelyek ismeretlen szerző témája –mint a népdalok-alapján születtek. Saját téma variálására példa Johann Sebastian Bach Goldberg-variációi⁸⁰ vagy A fuga művészete, az idegen téma variációjára pedig Johannes Brahms: Variációk egy Haydn témára című zenekari műve vagy például Frederic Chopin két zongorára és zenekarra írt variációi a „La ci darem la mano” témára Mozart Don Giovanni című operájából. Híres népdal-variáció Mozart 12 variációja a kedvelt gyermekdalra, a „Hull a pelyhes...”-re⁸¹.

⁷⁹ Riedel: i.m. 179.old.

⁸⁰ J.S. Bach: Goldberg-variációk (BWV 988)

⁸¹ Mozart, Wolfgang Amadeus: 12 Variation über ein französisches Lied „Ah, vous dirai-je Maman”, K. 265.

3.4.2 Chaconne⁸² és passacaglia.

A variációk mint műfaj két speciális formája a chaconne és a passacaglia, amelyek annyiban hasonlítanak a variációra, hogy ebben az esetben is egy téma és annak különböző kidolgozásai szerepelnek, de míg a passacaglia esetében a meghatározott alaptéma különböző szólamokban ismétlődhet, addig a chaconne esetében ez az ismétlődés mindig a basszus szólamban történik. Így lényegében a mű folyamán végig ugyanazt a basszus szólamot halljuk. (Az alaptéma lehet saját vagy idegen téma is, itt elsősorban azokat vizsgálom, amelyek egy másik szerzőtől származnak, így merül fel az átdolgozás kérdése.) E fölött a szerző tetszőleges dallamsort bonthat ki, a kreativitására van bízva, hogy milyen elemeket épít be a darabba, csak az a fontos, hogy a basszus szólam végig ugyanaz maradjon. Így a felső szólamokban megjelenő egyéni, eredeti jelleget viszonylag könnyű megállapítani, mivel az a műfaj sajátosságaiból következően általában egyedi lesz. Az, hogy a mű során egy átvett dallam többször is felbukkan (jelen esetben például a basszusban), még nem jelenti azt, hogy a darab összességében ne rendelkezne eredeti vonásokkal, mivel a súlya a darab egészéhez viszonyítva csekély lesz. Mint korábban megállapítottuk, a „hozzáadott anyagnak” kell kielégítenie a törvényben foglalt feltételt.

3.4.3 Fantázia.

A fantázia mint zenei műfaj nagyban hasonlít a variációs felépítésű alkotásra, ám a mű szerkezete sokkal szabadabb. Lényegében arról van szó, hogy a szerző a kiindulópontul választott téma megszólaltatása után szabadon – már improvizáció-szerűen – kibont egy zenei anyagot. A fantázia esetében is elkülöníthetünk saját és idegen témára írt darabokat. Itt szintén például hozhatjuk Liszt Ferenc B-A-C-H fantáziáját, amelyben a mester nevének betűiből (a négy betű egyben zenei hangokat is jelöl) alkotott téma után egy virtuóz és monumentális mű bontakozik ki. A fantázia a jog szempontjából sokkal könnyebben megközelíthető, mint a variáció, mivel ebben az esetben

⁸² Chaconne: spanyol eredetű tánc, amely a XVII.-XVIII. Században vált hangszeres táncá.

csak egy kiindulási alapot jelent az (adott esetben más szerző által írt) téma, és a mű további felépítése a szerző „fantáziájára” van bízva. Vagyis itt sokkal nagyobb teret kap az alkotó személyisége, így jóval egyszerűbb felfedezni benne az egyéni, eredeti jelleget. Úgyszólván lehetetlen elképzelni, hogy valaki ugyanarra a témára ugyanazt a spontán előadási darabot alkotná meg (hacsak nem plágiumról van szó).

3.4.4 Paródia.

A paródia egészen sajátos műfajt testesít meg az átdolgozásokon belül. Itt ugyanis olyan műfajról van szó, amelyben jól felismerhetők az eredeti mű részletei vagy jellemző vonásai, hiszen pontosan ez a paródia lényege, hogy a legjellemzőbb vonásokat új, legtöbbször túlzó – gyakran szatirikus, groteszk – színben mutatja be. Fel *kei*⁸³ ismerni az eredeti művet, mivel a paródia csak így érheti el célját⁸⁴. Ezt a felismerhetőséget nevezi a Szerzői Jogi Szakértő Testület objektív ismérvnek⁸⁵. „A paródia azzal távolodik el a parodizált műtől, hogy a saját alkotó tevékenység révén önállóságra tesz szert. Ez az a belső távolságtartás, amely a vitatásból, az ellentétes megközelítésből és a paródia önállóságából együtt fakad”⁸⁶.

Különös módon a Zenei Lexikon definíciója értelmében a paródia csupán valamely „zenei kompozíció átformálása új darabbá”⁸⁷. Véleményem szerint ez a meghatározás túl tág, túl sok műfajra ráillik, így a jogi szempontokat vizsgálva szükséges a meghatározás további szűkítése azáltal, hogy definiáljuk, milyen módon kell átformálni az eredeti művet, hogy paródiáról beszélhessünk. A paródia esztétikai értéke⁸⁸ az eredeti műhöz való viszonyon alapul. Ahhoz, hogy a paródia egyéni, eredeti jellegét meg lehessen állapítani, szükséges tehát, hogy maga a parodizált mű bizonyos értelemben háttérbe szoruljon. Sajátos helyzet ez, mivel a paródia célja pontosan az, hogy az eredeti művet

⁸³ SzJSzT 16/08.

⁸⁴ Kucsko, Guido: Urheberrecht, Systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien, 2008, 165.old.

⁸⁵ SzJSzT 16/08.

⁸⁶ SzJSzT 16/08.

⁸⁷ Zenei Lexikon, III. kötet, 76.old.

⁸⁸ Kucsko: i.m. 165.old.

kifigurázza, és ezen keresztül kell felmutatnia a kifigurázó szerző személyiségének stílusjegyeit. Erre utal a Szakértő Testület egy szakvéleménye⁸⁹, amely szerint a parodizáló mű akkor egyéni, eredeti jellegű szerzői alkotás, ha „benne egyrészt az eredeti mű elhalványul, és főleg csak az egyéni stílusjegyek ismerhetők fel, másrészt ezekkel szemben lényeges új, egyéni, eredeti vonások kerülnek túlsúlyba”. Nem minősülhet paródiának például, ha egy slágerhez új szöveget készítünk, mivel zenei szempontból nem mutat fel új egyéni jellemzőket.

A Szerzői Jogi Szakértő Testület indirekt módon is meghatározza egy további szakvéleményében, hogy milyen jellemzői vannak egy paródiának⁹⁰. (A szakvéleményben ez egy mesefilmre vonatkoztatva jelenik meg, ám a megfogalmazás általános, így a zeneművekre is alkalmazhatjuk.) Ennek értelmében a paródia lényegi eleme, hogy valamely szerző művét vagy annak jellegzetes vonásait bemutató humoros átdolgozásra kerüljön sor jobbra „összekacsintó rokonszenvvel” vagy a kíméletlen bírálat szándékával.

Ahhoz tehát, hogy eldönthessük, egy mű egy korábbi alkotás paródiájaként értelmezhető-e, alaposan vizsgálnunk kell az eredeti mű és az ahhoz „hozzáadott” egyéni stílusjegyeket. Ha mindezek alapján megállapítható, hogy dominánsabbak a hozzáadott elemek, de ugyanakkor az eredeti mű felismerhető marad, megállapíthatjuk, hogy paródia, vagyis egy speciális fajta átdolgozás született, amely a jog által védendő.

3.4.5 Idézet.

Szerzői jogi törvényünk meghatározza, hogy a mű részletét – az átvevő mű jellege és célja által indokolt terjedelemben és az eredetihez híven – a forrás, valamint az ott megjelölt szerző megnevezésével bárki idézheti⁹¹. A törvény azt az igényt elégíti ki, hogy a tudomány és a művészet fejlődéséhez⁹², haladásához az elődökre való támaszkodás nélkülözhetetlen. Egy tudományos értekezés, cikk jelentőségét nagyban növeli, ha abban az adott tudományág

⁸⁹ SzJSzT 13/03.

⁹⁰ SzJSzT 39/02

⁹¹ Szt. 34.§ (1)

⁹² Liebscher:i.m. 65.old.

meghatározó képviselőinek műveiből szerepelnek rövid idézetek, melyek alátámasztják a szerző mondanivalóját. A német tudomány háromféle idézetet különböztet meg⁹³ – ezek közül elsősorban a zenei idézeteket fogom vizsgálni. A zenei idézetek lényege, hogy egy már meglévő zeneműből részletet vesz át egy későbbi szerző, vagy akár a szerző saját maga is idézhet művéből. Ezt nevezzük idegen vagy saját idézetnek. Az idézetek létrejöttéhez szükséges, hogy az idézett mű valamilyen formában rendelkezésre álljon, akár kotta formájában, akár valamilyen hanghordozón⁹⁴. A német szerzői jogi törvény szóhasználatában különös figyelmet fordítanak arra, hogy mit is jelent „az adott célra felhasználás”⁹⁵. A felhasználás (*anföhren*) fogalma nem egyenlő az alapul vétel (*zugrunde legen*⁹⁶) fogalmával, vagyis ha egy teljes zenemű a korábbi alkotásra épül fel. A idézet szerepét tekintve csak egy hivatkozást, egy jelentésbeli pontosítást jelent, nem alapozhatunk rá egy egész művet. Ha egyetlen idézetre épülne fel egy nagyobb zenemű, akkor az már beleesne a variáció vagy a fantázia műfaji körébe.

A zenei idézetekre is érvényes, hogy csak a célnak megfelelő mértékben használható fel szabadon az eredeti mű. A Kommentár értelmében a magyar szabályozás magja, hogy legyen egy „idézési cél”⁹⁷. Paul Hertin megfogalmazásában a cél az, hogy egy megfelelő asszociációt⁹⁸ létrehozzunk az idézet segítségével, ha ezt a mértéket túllépi, akkor már a mű alapjául szolgál⁹⁹. De mit is jelent valójában ez a „cél által indokolt terjedelem”? Műfajtól és az idézési céltól is függ, hogy mit is jelent ez az indokolt terjedelem, általános mércét azonban nem tudunk meghatározni. Egy rövidebb műben, például egy slágerben sokkal rövidebb lehet csak egy idézet, mivel máskülönben már szinte a mű egészét kitöltené, míg egy hosszabb lélegzetű darabban (pl.: opera) megengedettek a nagyobb terjedelmű átvételek is.

⁹³ Movsessian, Vera – Seifert, Fedor: Einführung in das Urheberrecht der Musik, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1995, 178. old. (Grosszitat, Kleinzitat, Musikzitat, azaz „nagy-idézet”, „kis-idézet” és zenei idézet)

⁹⁴ Hertin, Paul W.: Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht, GRUR, 1989 Heft 3, 160. old.

⁹⁵ Hertin: i.m. 161.old.

⁹⁶ Német szerzői jogi törvény 51.§ 3.

⁹⁷ Kommentár 2006: 198.old.

⁹⁸ Liebscher: i.m. 66.old.: az asszociatív kapcsolat hangsúlyozása.

⁹⁹ Hertin: i.m. 165.old.

Ahhoz, hogy az idézet elérje célját, szükséges-e az a feltétel, hogy a hallgatóság fel is fedezze azt? Vagy anélkül is megállja a helyét egy idézet, ha senki vagy csak nagyon kevesen veszik észre, hogy egy másik műből hallottak egy rövid részletet? Ilyen szempontok szerint nem differenciálhatunk, vagyis nem várhatjuk el minden hallgatótól, hogy minden zeneművet maximálisan ismerjen, és így minden aprócska idézetet felismerjen. Tovább elemezve a kérdést, azt is vizsgálhatjuk, hogy ha felfedezte az idézetet a zeneműben a hallgató, szükséges-e, hogy rájöjjön arra a kapcsolatra, kapcsolóelemre, amely a zeneműhöz fűzi a részletet? A könnyűzene területén gyakrabban előfordul, hogy az átlagos hallgató számára is világos, honnan és miért történt az idézés. Komolyzenében már nehezebb felfedezni az idézeteket (természetesen itt is vannak olyanok, amelyeket első hallásra felismerünk), vannak egészen elrejtettek, amelyeket csak a szakember tud hosszas munka eredményeként megtalálni. De vannak természetesen olyanok is, amelyeket a hallgató nagyon könnyen felfedez, például W. A. Mozart Don Giovanni című operájában egy saját idézetet találunk a szerző egy másik operájából, a Figaro házasságából. Ennek kapcsán valóban az a kérdés merül fel, hogy mennyiben szükséges, hogy a hallgató ne csak meghallja az idézetet, hanem meg is fejtse azt a kapcsolatot, amely a későbbi zeneműhöz fűzi. Véleményem szerint nem lehet differenciálni az egyes idézetek között aszerint, hogy milyen értéket testesítenek meg, vagyis hogy könnyen vagy nehezebben ismerhetőek fel, mivel ez túlonként szubjektív kategória, így a jog nem teheti releváns vizsgálati szemponttá. Vannak egészen extrém példái az idézeteknek (és az idézetekből kialakított egész jelrendszereknek), gondoljunk például Alban Berg vonósnégyesre írt Lírikus szvitjére¹⁰⁰, amelybe az idézetek és a számszimbolika segítségével szőtte bele érzéseit egy férjes asszony iránt. A kutatók több mint ötven évvel a mű születése után fedezték csak fel azt a jelrendszert, amelynek segítségével Berg megalkotta művét.

Kérdésként vetődik fel továbbá, hogy egy adott idézet hányszor szerepelhet a műben? Megengedett-e, hogy egy idézetet többször is tartalmazzon az alkotás? Szerzői jogi törvényünk erre vonatkozólag nem tartalmaz rendelkezést.

¹⁰⁰ Alban Berg: Lírikus szvit, 1926.

A német irodalom értelmében az irodalmi idézetek esetében megengedett¹⁰¹, hogy többször is szerepeljen egy idézet egy műben, de a zeneművek esetében jóval szigorúbbak a követelmények. Természetesen ha egy idézet például egy dal refrénjében szerepel, akkor megengedett, hogy többször is elhangozzon.

Maga a Zenei Lexikon is megfogalmazza¹⁰², hogy igen nehéz egymástól elhatárolni az egyes átdolgozási formákat, így azok vizsgálata minden egyes esetben külön-külön végzendő el.

3.5 A modern kor és a zenei átdolgozások.

A 20. és 21. századi technikai fejlődés eredményeképpen lehetővé vált, hogy ne csak az addig ismeretes hangszerekre írjanak a zeneszerzők műveket, hanem az újonnan megszületett gépeket is beépítsék valamilyen módon a kompozícióikba. Így jutott szerephez főként a számítógép és a különböző elektronikus eszközök, amelyek segítségével nem csupán rögzíteni lehetett különféle módokon az alkotásokat, hanem át is dolgozni azokat, sőt, ezek segítségével is új, egészen extrém hangzásokat el lehet érni, akár egy-egy szólamon belül is meg lehet változtatni a hangzásokat, hangszíneket. Mint korábban már említettük, fontos megállapítani és pontosan meghatározni, hogy milyen mértékben készült az adott mű számítógép vagy más eszköz segítségével ahhoz, hogy védelemben részesíthető legyen. Nyomatékosan el kell határolni a számítógép segítségével és a számítógép által létrehozott zeneműveket. Ha a számítógép csupán segédeszköz például a szerző gondolatainak lejegyzésében, akkor a mű egésze részesíthető lesz szerzői jogi oltalomban. Ám ha a mérleg nyelve a számítógép javára billen el, akkor a mű nem fogja teljesíteni a védelemben részesíthetőség kritériumait, így a szerzői jog területén kívülre fog esni. Az átdolgozásokra vonatkozó követelményeket is a fejlődés eredményeképpen módosítanunk kell, mivel a technika belépésével a zene világába egészen másféle kritériumokra lesz szükségünk. Különösen az az eset fontos a jog szempontjából, ha egy átdolgozó már meglévő

¹⁰¹ Hertin: i.m. 166.old.

¹⁰² Zenei Lexikon: I. kötet, 78.old.

felvételekből készít új fajta átdolgozást, mert ebben az esetben ezen felvételeken szereplő művek szerzői valamint az azt megszólaltató előadóknak is vannak jogaik. Átdolgozás itt is csak akkor történik, ha nem csupán a számítógéppel, mechanikus módon változtatjuk meg a felvételt, hanem hozzátevő jelleggel hozunk létre egy új művet. A csak mechanikus változtatás nem minősül átdolgozásnak.

4. Van-e alapvető építőköcka?

Eddigi vizsgálatunk során azt elemeztük, hogy melyek azok a tényezők, ismérvek, amelyek egy-egy alkotás (ezen belül különös tekintettel a zeneművekre) egyéni, eredeti jellegét hordozhatják. Megvizsgáltuk továbbá, hogy az egyes átdolgozási típusokat hogyan lehet elhatárolni egymástól, és ezek esetében miként alakul az egyéni, eredeti jelleg kérdése. Ezek nyomán akaratlanul is eljutunk addig a kérdésig, hogy létezik-e egyáltalán olyan legkisebb értelmes egység, amely egyértelműen elhatárolható mint az alkotások, különösen a zenemű egyéni, eredeti jellegének hordozója? Ha létezik, akkor ennek a mű tartalmában vagy a formájában kell megnyilvánulnia? Mint láttuk, van olyan zenemű, amelynél elegendő két-három hangot/akkordot megvizsgálni (ad absurdum van, ahol elég az első akkordot meghallani, és azonnal megkülönböztethető a mű) és van olyan is, amelyben 8-10 hangig is el kell jutni, míg meghatározható az a motívum, amely a szerző stílusjegyét hordozza. Van, ahol elegendő, ha meghalljuk például egy bizonyos énekes hangját, és nyomban tudjuk, ki énekel. Vagy meghallunk egy bizonyos hangszeret, amelynek olyan különleges hangja van, hogy rögtön felismerjük a zeneszerzőt róla. Vagy például egy adott műfaj is jelenthet olyan ismérvet, amely megkülönböztető lehet a vizsgálat szempontjából. Vagyis néhol a tartalmi közlendő, néha pedig a formai elemek lehetnek azok az ismérvek, amelyek relevánsak lesznek számunkra. Boytha György kifejezésével élve, hány elem szükséges ahhoz, hogy egy „gondolatszövedék” kifejezést nyerjen? Megállapítható-e egy olyan alapegység, amely már minden esetben kifejt egy gondolatot?

Mindezek alapján úgy vélem, túlon túl szubjektív mérlegelés tárgyát képezi, hogy egy-egy műnek mi is az a legkisebb egysége, amely már magában foglalja az egyéni, eredeti jellegét. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy az egyes embereknek is alapvetően más a benyomása a konkrét műről, így lehet, hogy az egyik hallgató a már korábban bemutatott Mozart-névjegyből azonnal ráismer a Jupiter-szimfóniára, míg egy másik csak a fuga hömpölygésekor ismeri fel, mert számára az testesíti meg Mozart egyéni, eredeti jellegét. Így

lényegében nem tudunk összeállítani egy olyan objektív ismérvekből álló „tesztet”, amelynek segítségével mindig minden műfajra és alkotásra vonatkozóan meg tudnánk állapítani azt a minimális egységet, amely az egyéni, eredeti jellemzőket hordozza.

A zenei átdolgozásokkal kapcsolatban a Szerzői Jogi Szakértő Testület kifejti, hogy ebben az esetben az „eredeti gondolatszövedék marad a középpontban, az átdolgozó annak másféle kifejezésével alkot egy származékos művet anélkül, hogy az eredeti alkotás gondolati felépítésének egészét mellőzné, szükségszerű, hogy szerzői többletet is magában foglal, és megfelel az egyéni, eredeti alkotás követelményeinek, hogy elkerülje a plágium vagy a mű merő csorbításának esetköreit”¹⁰³. Vagyis a „gondolatszövedék” egyértelműen a mű tartalmára vonatkozik. De mint bemutattuk, van, ahol a formai szempont is döntő lesz, így nem ítélnénk csupán a tartalom alapján. Összességében és összefüggésében kell minden ismérvet vizsgálnunk.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy nem tudjuk egyértelműen meghatározni, hogy hány hang jelentheti azt a minimális egységet, amely már egyéni jelleget hordoz magán, és amely egy alapvető építőkockának tekinthető. Minden egyes esetben így külön kell vizsgálni, mivel általános érvényű szabályt nem tudunk megfogalmazni.

¹⁰³ SzJSzT 15/06.

5. Párhuzamos alkotások létrejöttének lehetősége a zenében és a közös művek.

5.1 Párhuzamos alkotások.

Párhuzamos alkotásnak az olyan alkotások tekintendők, amelyeket két alkotó egymástól függetlenül, azonban azonos eredménnyel hoz létre. Felmerülhet az a kérdés, hogy ez a teljes mértékben való azonosság mit is jelent? Előfordulhat egyáltalán, hogy két művész egymástól teljesen függetlenül valóban azonos alkotást hozzon létre? Születhet bármikor is ugyanaz az eredmény?

Mint az első fejezetben bemutattuk, a szerzői jogi védelemhez elengedhetetlen egyfajta újdonság, ám a szerzői jog a szabadalmi joggal szemben megelégszik egy szubjektív jellegű újdonsággal. Ha csak ezt tartjuk szem előtt, vagyis hogy nem teljes mértékben, minden vonatkozásában kell az alkotásnak újnak lennie, akkor elméletben elképzelhető, hogy két, valóban azonos alkotás keletkezzen egymástól függetlenül¹⁰⁴. Gerhard Schricke találó kifejezésével élve, a párhuzamos alkotások, a szerzői jog „fehér hollói”¹⁰⁵.

A zenére vonatkoztatva mindezt, ha végiggondoljuk, hogy egy oktáv összesen 12 hangra bontható fel, és ezek variációiból születnek a témák, ez még inkább azt támasztja alá, hogy ezekből nem hozható létre olyan sokféle variáció, így szükségképpen előfordul, hogy azonos dallamok születnek. Ez főleg a komolyzenére jellemző. Ha a könnyűzene területét vizsgáljuk, mivel a különböző alkotások létrehozásának lehetősége erősen korlátozott (mind harmóniailag, mind ritmikailag), így a párhuzamos alkotások létrejöttének valószínűsége jelentősen megnövekszik. Semmiképp sem beszélhetünk párhuzamos alkotásokról abban az esetben, ha az egyik sláger nyilvánvalóan olyan nagy ismertségnek örvend, hogy a másik mű szerzője - mint a könnyűzenében járatos művész - minden bizonnyal ismeri, és ez alapján alkotta

¹⁰⁴ Schulze: i.m.161.old.

¹⁰⁵ GRUR: 1988, 815. old.

meg sajátjának nevezett művét, amely valójában a korábbi mű szolgai másolása. Mindezek alapján a párhuzamos alkotások esetében nyomatékosan kell vizsgálni, hogy nem szolgai utánpótlás történt-e.

Előfordulhat ezeken túlmenően olyan lehetőség is, hogy egy „tudattalan átvétel” történik (*unbewusste Entlehnung*¹⁰⁶), amely olyan eseteket foglal magában, amikor az újabb mű szerzője olyan korábbi művet vesz alapul, amely a tudattalanjában benne van, de nem emlékszik már rá, hogy az egy idegen műalkotás lenne. Számtalan ilyen eset előfordul, hogy valakinek eszébe jut egy dallam, amit valaha nagyon rég hallhatott (például a rádióban), de úgy tűnik, mintha a saját ötlete alapján született volna a mű. (Természetesen ilyenkor is ritka, hogy valaki pontosan ugyanazt a művet hozza létre, amelyet korábban már megalkottak, de elképzelhető, hogy olyan memóriája van valakinek, hogy első hallásra megjegyzi a dallamot, és évek múltán is képes hangról hangra pontosan felidézni azt.) Ennek az esetnek lehet speciális változata, ha a párhuzamos művek egy korábbi –már a közkinccs részévé vált- harmadik mű alapján születtek¹⁰⁷, vagyis mindkét mű visszavezethető egy korábban megalkotott, azóta már szabadon felhasználhatóvá vált műre.

Fontos kitérni ismét a korábban bemutatott „minimális alkotásokra” (*kleine Münze*¹⁰⁸), amelyek ezen a területen is szerephez juthatnak. Ha figyelembe vesszük, hogy ezen praktikus művek legtöbbször nagyon egyszerű szerkezetűek, így közöttük jóval gyakrabban előfordulhat, hogy két alkotó egymástól függetlenül azonos eredményre jut. Mindkettőjüket valahol azonos (vagy legalábbis hasonló) cél vezérli, így könnyebben elképzelhető, hogy ugyanazt a művet fogják létrehozni. Képzeld el, hogy két vagy több szerző ugyanannak a célnak az elérése érdekében alkot ilyen minimális művet. Ha a művek végeredményben azonosak lesznek, akkor az valószínűleg közel lesz ahhoz az „átlagos tudás”- hoz, amelynek mindegyik alkotó birtokában van. Ha viszont „csak” egy átlagos alkotás születik, akkor lehet, hogy egyáltalán nem vagy csak igen csekély mértékben lesz egyéni, eredeti jellegű, vagyis nem fogja kielégíteni a szerzői jogi védelemben részesíthetőség követelményét.

¹⁰⁶ Schlingloff: i.m. 55. old.

¹⁰⁷ GRUR: 1971, 266. old.

¹⁰⁸ Schulze: i.m. 2.old.

Ezt a gondolatmenetet tovább folytatva lehet, hogy nem is szükséges, hogy valamilyen cél érdekében akarjanak a szerzők művet létrehozni. Teljes mértékben egyforma művet nyilvánvalóan csak abból a tudás-állományból alkothatnak, amellyel mindkettőjük rendelkezik, különben előfordulnának az egyikben olyan elemek, amelyek a másik szerző számára teljességgel ismeretlenek. Ha csak ezt a közös tudást vesszük alapul, vagyis ha kizárólag ebből dolgozhatnak, akkor minél tágabb az alkotók köre, annál inkább közelíteni fog a hétköznapi „átlagos” tudáshoz és eszközkészlethez. Ha egészen kisarkítjuk, akkor végső soron nem is fog olyan egyedi stílusjegyekkel rendelkezni az elkészült mű, amely alapján azt lehetne mondani, hogy egyéni, eredeti jellegű, mivel csak azok az elemek szerepelnek benne, amelyeket minden egyes alkotó ismer és felhasznál.

Amit a párhuzamos alkotások körében még feltétlenül érdemes gondolat kísérletként megvizsgálni, az az időbeliség, mint meghatározó tényező. Ha elfogadjuk, hogy keletkezhetnek egymástól függetlenül azonos alkotások, akkor azt is meg kell határozni, hogy milyen időkereten belül lehet ezt elfogadni. Mi az az időkorlát, amelyen belül két teljesen azonos műre azt mondhatjuk, hogy egymástól függetlenül, azonos időben keletkeztek. Nyilvánvaló, hogy ez az időfaktor nem lehet túlságosan nagy, mivel akkor a későbbi szerzőnek alkalmá nyílik, hogy megismerje a korábbi művet, és azt lemásolja, amivel jogsértést követ el. Ma, a rohamos technikai fejlődés korában szinte másodpercek alatt közzétehető az alkotások, így semmi sem akadályozza a megismerésüket. Ha létezne valamilyen időkorlát, akkor lehet, hogy azt felül kellene bírálni olyan vonatkozásban, hogy leszűkítjük azt a keretet, amelyen belül még elfogadható az azonos alkotás. Természetesen, ha például több év eltelik a két mű keletkezése között, akkor rögtön megkérdőjelezhető, hogy valóban egymástól függetlenül jöttek-e létre. De mi történik abban az esetben, ha az egyik szerző nem hozza nyilvánosságra művét, és utóbb (talán hónapokkal vagy évekkel később) valaki más pontosan ugyanazt létrehozza? Hivatkozhat jogsértésre a korábbi szerző, ha egyértelműen bizonyítható, hogy a későbbi szerző nem ismerhette a korábbi alkotást? Egyáltalán ezt az esetet beemelhetjük a párhuzamos alkotások fogalmának körébe? Olyan tekintetben mindenképp beemelhetjük e fogalomba, hogy végeredményben két, egymással

megegyező mű született meg. De itt nem állhatunk meg, mert egy lépést visszamenve, vizsgálnunk kell, hogy az alkotás egyáltalán kielégíti-e a védelemben részesíthető mű fogalmát. Rendelkezik egyéni, eredeti jelleggel? Ez lesz a döntő szempont. Lehetséges, hogy két ember azonos alkotása, amelyekben (valószínű) ugyanazok az egyéni vonások vannak, belefér a védelemben részesíthetőség fogalmába? Vagy elképzelhető, hogy két teljesen egyforma műben más egyéni jelleget lehessen az egyik és mást a másik szerző javára írni? Vagyis az, hogy lényegében más vonás miatt legyen két egyforma mű védelemben részesíthető? Így azonban önkéntelenül és akaratlanul is differenciálnánk a szerzők között. Az Sztj. 1.§ (3) bekezdése értelmében a szerzői jogi védelem az alkotást a szerző szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege folytán illeti meg. A törvény nem határozza (és nem is határozhatja) meg egyénre szabva, hogy kinek mi tudható be egyéni jellegnek, így tehát nem fordulhat elő, hogy bizonyos egyéni vonást az egyik szerzőtől elfogadjunk, míg a másiktól viszont nem. Ha tehát mindkettőtől el kell fogadjuk az egyéni vonásokat, akkor mindkettőtől ugyanazokat fogadtuk el, azaz az többé már nem egyéni, mivel az egyéni vonásnak pontosan az a lényegi eleme, hogy megkülönböztethetővé teszi egy másik alkotástól.

Véleményem szerint ezeken az elméleti szempontokon túlmenően gyakorlatban is nehezen valósítható meg, hogy két alkotó ugyanolyan művet hozzon létre, mivel már maga az alkotás is túllontúl szubjektív folyamat. Ehhez kapcsolódik, hogy minden ember alapvetően másképp látja és érzékeli a dolgokat, főleg, ha művészetről van szó. Mindenkit másképp érint (vagy nem érint) meg egy-egy irodalmi mű, festmény, szobor, vagy akár zenemű. Szinte elképzelhetetlen, hogy két embert ugyanabba a helyzetbe, ugyanabba a lelkiállapotba, ugyanabba a hangulatba hozzunk, amelynek eredményeképpen ugyanaz az alkotás szülessen meg. Lehetetlen elérni, hogy két embert egész élete során ugyanazok a hatások érjenek, mert egy-egy alkotásra nem csak az adott helyzet nyomja rá bélyegét, hanem az alkotó egész addigi élete is. Ezenkívül minden alkotónak vannak speciális stílusjegyei, amely esetében elképzelhetetlen, hogy valaki más is pontosan azokat hordozza. Ha pedig nem teljesen ugyanazokat az egyéni vonásokat hordozza, hanem csak részben azonosakat, akkor lehetséges, hogy a két alkotás már átcsúszik az átdolgozás

fogalomkörébe. Még ha ugyanazokat az eszközöket is adjuk a kezükbe, akkor sem valószínű, hogy ugyanaz a végeredmény fog megszületni.

Korunk zenéjét vizsgálva mondhatjuk, hogy a számítógép megjelenése és rohamos gyorsaságú fejlődése bizonyos értelemben túllép a párhuzamos alkotások létrejöttének kérdésén. A számítógép segítségével szinte bármilyen hang rögzíthetővé vált, amely azután tetszőleges mennyiségben és formában lehívható a számítógép adatbázisából. Lehetővé vált, hogy szinte bármilyen zeneművet vagy akár zenemű részletét, vagy akár csak egy zörejt rögzítsünk a számítógép segítségével, azután átalakítsuk, feldolgozzuk azt. Ugyanakkor bármikor megvalósítható, hogy ugyanazokat az előzetes információkat tápláljuk be a gépbe, és ezek segítségével hozzuk létre a művet. Ennek végeredménye így szükségszerűen azonos lesz minden esetben, mivel a gép nem képes arra, hogy egyéni, szubjektív információkkal gazdagítsa a kompozíciót. Természetesen valamilyen szinten ezeket is be lehet „tanítani” a gépnek, ám ez véleményem szerint sosem lesz ugyanolyan, mint ha egy élő ember alkotta volna meg. Másrészt csekély a valószínűsége, hogy két különböző ember, egymástól teljesen függetlenül ugyanazokat a beállításokat eszközölné a gépen, így megint csak különböző eredmény fog születni.

De vegyünk példának egy olyan rendszert is, amelyben ugyancsak leszűkül az eszköztárunk, így megnő annak valószínűsége, hogy két szerző egymástól függetlenül ugyanazt a dallamot alkossa meg. Ez a rendszer pedig a tizenkétfokúság (dodekafónia¹⁰⁹) rendszere. Ez egy olyan rendszer, amelyben azt a fő alapelvet követik a szerzők, hogy – ha a tiszta oktávot 12 egyenlő félhangra bontjuk fel – addig nem szólalhat meg újra egy hang, amíg abba az oktávba tartozó másik 11 el nem hangzott. Ha a 12 hangot ezen elv szerint variáljuk, akkor összesen 48-féle sorrendben következhetnek egymás után. Ezt a sorrendet *reihe*-nek nevezik. Különös, de ez a 48 ugyancsak kevés, tehát hamar be kellett volna következnie, hogy egy zeneszerző olyan sorrendet állít

¹⁰⁹ Dodekafónia: 20. századi zenei irányzat, fő képviselője Arnold Schönberg. Az oktávot 12 félhangra bontva fő alapelve, hogy addig nem ismétlődhet meg egy hang, ameddig az egymással teljesen egyenlőnek tekintett többi 11 meg nem szólalt, amelyen keresztül a véletlenszerűség érzetét kelti.

fel, amelyet már valaki előtte felhasznált, ám mindezidáig ez nem következett be. Híres sorrendet állított fel például Alban Berg a Hegedűversenyében¹¹⁰.

A dodekafónia ellentétét képezheti az a szintén 20. századi irányzat, amelyet a „*musique concrète*” testesít meg. Ebben fel lehet használni minden olyan eszközt, amely szorosán értelmezve nem tartozik a hagyományos zenéhez. Vagyis be lehet építeni a műbe mindenféle zajokat, zörejeket, effektusokat, amelyek nem hangszerektől származnak, ezáltal is színesebbé téve az alkotást. Lényegében egy kollázst hoz létre a zeneszerző a rendelkezésére álló változatos eszközökből. Ezeket a műveket is lehet szerzői jogi oltalomban részesíteni, mivel ezen eszközök felhasználása, és a részletek sorrendbe rendezése rendelkezik olyan egyéni vonásokkal (és szellemi tevékenység eredménye is egyben), amelyek által kielégíti az oltalom feltételeit. A szerző a művéhez más szerzőktől vett részleteket is felhasználhat, ám ezek olyan csekély terjedelműek, és az egész mű egységéhez viszonyítottan olyan jelentéktelenek, hogy nem szükséges hozzájuk az eredeti szerző engedélye.

Elméletileg tehát arra jutottunk, hogy a dolog lényegéből kifolyólag nagyon nehéz létrehozni olyan feltételeket, hogy a párhuzamos alkotások egyáltalán megszülethessenek. Ha azonban megszülettek, akkor is nehéz igazolni, hogy milyen egyéni, eredeti vonások alapján részesíthetők szerzői jogi védelemben anélkül, hogy bármilyen más jog ne sérülne. Aki egyénileg alkot, nem követ el jogsértést még akkor sem, ha történetesen valaki más már előzőnek megalkotta ugyanazt¹¹¹.

5.2 Közös zenei művek.

Közös művön olyan alkotást értünk, amelyet több szerző közösen hoz létre¹¹². A közös műveket általában csoportosítani szoktuk aszerint, hogy az egyes szerzők által alkotott rész felhasználható-e önállóan vagy sem.

¹¹⁰ Alban Berg: Hegedűverseny („Egy angyal emlékének”), 1935.

¹¹¹ GRUR: 1988, 815. old.

¹¹² Sztj. 5-6.§.

Amennyiben az egyes részek önállóan is felhasználhatók, vagyis önállóan is megállják helyüket, ezeket a műveket *összekapcsolt mű*nek nevezzük. Ennek lényege, hogy a szerzőtársak, a saját részük tekintetében önállóan is gyakorolhatják szerzői jogaikat. Ha az egyes részek nem különíthetők el, ebben az esetben a szerzőtársak a jogaikat közösen gyakorolják. Jogsértés esetén bármelyik szerzőtárs önállóan felléphet, és a jogkövetkezmények a többi szerzőtársra is ugyanúgy kiterjednek. További fajtája a közös műveknek az *együttesen létrehozott mű*, amelynél több szerző műve oly mértékben egyesül a közös műben, hogy jogaikat saját részeik tekintetében egyedül már nem tudják egyesével gyakorolni azt. Az egyes részek még elkülöníthetők, ám a joggyakorlás nem lehetséges külön-külön. Melyek azok a szempontok tehát, amelyek alapján meg lehet állapítani, hogy egy közös mű valóban közösen született-e, és melyik szerző mit adott hozzá. Sokszor ennek meghatározása szinte lehetetlen feladat, lehet, hogy ilyenkor a vizsgálat eredményeként csak azt fogjuk tudni valószínűsíteni, hogy az adott művet szerezhette-e az illető szerző vagy sem. A Szerzői Jogi Szakértő Testület (a továbbiakban: SzJSzT) megállapította, hogy főleg a könnyűzene területén a közös művek legtöbbször „általában a zenekarok közös munkája eredményeképpen jönnek létre”¹¹³. Ilyenkor összejönnek a szerzők, és ki-ki hozzáadja, amit gondol, és végeredményben megszületik a mű ezen műhelymunka¹¹⁴ eredményeképpen. A Testület bizonyos szempontokat is meghatározott a szakvéleményében, amelyeket vizsgálni kell, ha felmerül a kérdés, a közös mű megalkotásában mely szerzők vehettek részt. Ilyen a dal stílusa, a zeneszerző képzettsége, hogy képes legyen megoldani egy bonyolultabb zenei feladatot, a dal harmóniavilága. Ez sokat elárulhat arról, hogy a dalt vajon olyan szerző szerezte-e, aki az adott hangszer világában járatos-e¹¹⁵, vagyis olyan fordulatokat használt-e, amelyek azon az adott hangszeren jól megszólaltathatók, vagy teljességgel „hangszer-idegen” szöveget hozott létre. Mindezeket a tényezőket –minden egyedi esetben külön-külön– összességükben és összefüggésükben kell vizsgálni ahhoz, hogy egy

¹¹³ Szerzői Jogi Szakértő Testület 26/96 számú szakvéleménye a közös zenei műről

¹¹⁴ SzJSzT 13/94 számú szakvéleménye a közös zenei műről

¹¹⁵ SzJSzT 13/94.

megalapozott véleményt tudjunk kialakítani az adott közös mű szerzőinek mibenlétéről.

6. A jövő zenéje.

Az előbbi fejezetekben megvizsgáltam, hogy mit is jelent a szerzői jogi védelem szempontjából fontos egyéni, eredeti jelleg kifejezés, továbbá, hogy a zenei átdolgozásokat mely módon lehet elhatárolni a plágiumtól. Vajon a jövőben milyen elmozdulás lesz megfigyelhető az egyéni, eredeti jelleg kritériumkénti meghatározásában? Elképzelhető, hogy szigorodni fognak a feltételek, és további kritériumokat építenek majd be a jogszabályokba, hogy mely alkotások részesíthetők jogi védelemben? Vagy ennek épp az ellenkezőjeként még szélesebben vonják majd meg az egyéni alkotás határvonalát?

A technika rohamos fejlődésének eredményeképpen már ma döntően megváltozott a társadalmi megítélése ezeknek a lehetőségeknek és módszereknek. Végig kell gondolni, és a jognak határozott lépéseket kell tennie, hogy melyek azok a modern eszközök, amelyeket elismer, és melyek azok, amelyeket minden eszközzel védeni kell. Szinte lehetőségek tárházát nyitotta meg a digitalizáció és az internet, minden rögzíthetővé vált, mindent át lehet dolgozni, és ezeken keresztül szinte egy korlátlan „adatbázis” áll az emberek rendelkezésére, amelyet bármikor, bármilyen mértékben használhatnak.

Mindezek alapján a jognak bizonyos értelemben újra kell definiálnia az egyéni, eredeti jelleg mint kritérium fogalmát, sőt, új elemeket kell beépíteni ebbe a fogalomba. „Modernizálnia” kell a fogalomrendszert (például a „jogosult” fogalmát is ezen belül), ennek hiányában örökös lemaradásban lesz, és így nem csak a jogsértések lesznek mind gyakoribbak, hanem a jog lépésképtelen lesz ezekkel az új intézményekkel szemben.

Vajon helyesen jár-e el a jog, ha a modern fogalmakat mind beépíti a fogalomtárába vagy éppen hogy az a helyes, ha semmit sem épít be ezáltal nagyobb teret hagyva a kreatitásnak és a technikának? Véleményem szerint egy olyan aranyközépút lehet a megoldás erre a kérdésre, amely egyrészt a fontosabb fogalmak bevezetésével lehetőséget teremt az alkotóknak a

tehetségük kibontakoztatására, másrésről viszont tág teret enged az alkotókban megbúvó kreativitás és egyéniesség kibontakozásának.

Már korábban új kihívást jelentettek például a mobiltelefonra írt csengőhangok, amelyek gyakran ismert zeneművek átíratái. Korábban csak egy szólamban, ma már a többszólamú, polifonikus csengőhangok is elterjedtek, melyek a digitális technika segítségével könnyen előállíthatók. Vajon, ezek a jog szempontjából vizsgálva átdolgozásnak minősülnek? Legtöbbször olyan formában történik ez az átírás, hogy akár a teljes kíséretet elhagyják a zenemű dallama alól, vagy pedig azt jelentősen leegyszerűsítik, és a dallamot még inkább dominánssá teszik. Ennek a kérdésnek az eldöntésében a Szerzői Jogi Szakértő Testület egyik szakvéleménye¹¹⁶ nyújt segítséget számunkra. Ebben a Testület kifejti, hogy olyan csengőhangok létrehozása, amelyek meglévő zeneművek felhasználásával készültek arra a célra, hogy ezeket az internetről letöltsék, nem minősülnek átdolgozásnak az Sztj. 29.§ értelmében. De csak abban az esetben nem tartoznak e szakasz alá, ha nem járnak az eredeti mű olyan fokú megváltoztatásával, hogy abból az eredeti műtől különböző, abból származó más mű jönne létre. Ha viszont már olyan mértékű változtatásokat hajtanak végre az eredeti művön, hogy új, egyéni, eredeti jelleggel rendelkező alkotás jön létre, akkor már az Sztj. 29.§-a fog érvényesülni.

Ennél jóval nagyobb jelentőségű az az eljárás, amelyet sampling-nek vagy samplingelésnek nevezünk. Egy speciális számítógép (sampler) segítségével lényegében bármilyen hang rögzíthető és tárolható, majd a későbbiekben reprodukálható és lehívható akár egészben, akár valamely részében. Leggyakrabban elektronikus hangszerek hangjának rögzítésére használják ezt a módszert, lehetőség van egész zeneművek felvételére majd „újrahasznosítására”. Ezekkel az eszközökkel az is megvalósítható, hogy már létező felvételekből gyűjtik össze az alapanyagot, majd ezekből készítenek egy újabb művet. A szerzői jog szempontjából ez az elsősorban érdekes eljárás, hiszen ha a hangfelvétel még védett, akkor nem csak az átdolgozáshoz van szükség a szerző/előadó engedélyére, hanem magához a többszörözéshez is.

¹¹⁶ SzJSzT 37/2001.

A sampling készítőjének azonban akkor is tekintettel kell lennie a hangfelvétel előállítójának jogára, ha a felvétel alapjául szolgáló hanganyag már nem részesül védelemben. A sampling – hasonlóan az átdolgozásokhoz és az idézéshez – keretében sem tudunk meghatározni olyan minimális mértéket, amelynek átvétele még nem engedélyköteles. Ha egy olyan egység – legyen az bármilyen rövid, akár csak néhány hangnyi is – átvétele vagy feldolgozása történik, amely már magán hordozza az egyéni jellemzőket, jogsértést követ el, aki nem kéri mindehhez a szerző/hangfelvétel előállító engedélyét. Ugyanakkor egyetlen hang átvétele még nem hordoz magán általában olyan tulajdonságokat, amelyek azt maximálisan egyedivé tennék. Természetesen ebben az esetben is vannak kivételek, mivel például énekhang esetén gyakran már egyetlen megszólaltatott hang is elegendő ahhoz, hogy azt a bizonyos énekest felismerjék, vagyis még ez a minimális egység is annyi egyéni jellemzőt foglal magában, hogy itt már szükség van az előadó engedélyére, amennyiben a felvételét ilyen módon szeretnék felhasználni. Kétségtelen, hogy ez az eljárás is egészen új dimenziókat nyitott meg a zenében, főként a könnyűzene területén. A hangzásoknak szinte már nincs is korlátja, mivel a gépek segítségével szinte bármilyen hang előállítható, és az előző korokkal ellentétben tetszőleges számban és időben korlátlanul reprodukálható. Mindezen tendenciák ellenére a jog továbbra sem tekinti magát a hangzást szerzői jogi műnek, mivel ez nem maga a zenemű, csupán az előadás kísérőeleme és az alkotási folyamatnak segédeszköze¹¹⁷.

Egy egészen új tendencia – mint egy szabadságharcos mozgalom – van kibontakozóban főként az internet lehetőségeit kihasználva az amerikai jogász, Lawrence Lessig hatására. Az ő műve¹¹⁸ indított el egy új mechanizmust: ez a Creative Commons. Ennek lényege, hogy a szerző az interneten szabadon közzéteheti alkotását (amely bármilyen jellegű mű lehet, nem feltétlenül csak zenemű), és ehhez kapcsolódóan különbözőféle előre meghatározott licencek közül választhat. Ez a törekvés azt kívánja elősegíteni, hogy a klasszikus „minden jog fenntartva” állapotát egy új fajta, rugalmasabb rendszerrel váltsák

¹¹⁷ Gyenge: i.m. 10.old.

¹¹⁸ Lessig, Lawrence: Szabad kultúra – A kreativitás természete és jövője, Kiskapu Kiadó, Budapest.

fel azáltal, hogy néhány – előre pontosan definiált – jogot tart fenn csak magának a szerző¹¹⁹. Aki ilyen módon teszi közzé alkotásait, az bizonyos mértékben fenntartja magának a szerzői jogokat, ám emellett pontosan meghatározza, hogy a művét milyen korlátok között lehet felhasználni. Minden licenc arra irányul, hogy mások szabadon terjesszék, bemutassák, másolják és az interneten közzétegyék az alkotást, amennyiben betartják a szerző által előre meghatározott feltételeket. Az első feltétel, hogy a szerző nevét fel kell tüntetni és egy linket kell elhelyezni, amely a licencre mutat (*attribution requirement*). Másodikként lehet azt választani, hogy csak a nem kereskedelmi célú felhasználás megengedett, vagyis ha valaki mégis kereskedelmi célra szeretné felhasználni az alkotást, akkor a szerző engedélyét kell már kérnie ehhez. Harmadik lehetőség, hogy csak a változatlan formában történő terjesztést engedélyezi a szerző (*no derivative works*), vagyis a mű bármilyen átalakítása kizárólag a szerző engedélyével történhet. A negyedik fajta licenc a „használati licenc” (*share alike*), amely arra irányul, hogy ha valaki a szerző művét felhasználja, vagy annak nyomán alkot egy másikat, akkor azt ugyanazokkal a feltételekkel kell közzétennie, mint azt az eredeti szerző tette. Ezeket a fajta licenceket a szerző szabadon kombinálhatja aszerint, hogy milyen jogokat kíván magának fenntartani. Ha minden jogáról lemond, vagyis a művet teljes egészében felajánlja a köz javára, akkor a Creative Commons biztosít egy helyet, ahol ezt deklarálhatja (*public domain*). Mint láthattuk, ez a mozgalom – amely nonprofit szervezet formájában működik – nagy mértékben elősegítheti a „szabad kultúra” terjedését. Mai szerzőink közül rendkívül sokan nem is tudják, hogy milyen lehetőségeket is rejt az internet. Természetesen sok jogsértésre is lehetőséget ad, egyre terjednek a hamis dolgok, az illegális letöltő helyek, de a Creative Commons egy olyan lehetőséget biztosít, amely egy könnyen áttekinthető rendszeren keresztül biztosítja a szerzőknek az őket megillető jogokat illetve ezek közül azokat, amelyeket fent szeretnének tartani a maguk számára. Ez a rendszer azonban nem jelent egy mindenre kiterjedő megoldást, mert vannak olyan műtípusok, amelyekben nehezen alkalmazható (például a filmiparban), és azáltal, hogy csak az újonnan született alkotásokkal foglalkozik, figyelmen kívül hagyja azokat, amelyek már most védelem alatt

¹¹⁹ www.creativecommons.hu

állnak, és a különböző felhasználók, rádió- és televízió-szervezetek még közvetíteni fognak.

Mindezek alapján mintegy rövid zárszóként elmondhatjuk, hogy egy olyan szerzői jogot kell létrehozunk, amely egy modern fogalomrendszerrel dolgozik, modern intézmények találhatóak benne, és mindezeket keresztül képes lesz követni a technika rohamos gyorsaságú fejlődésével indukált változásokat. Mert amennyiben sikerül egy hatékony, a fejlődéssel lépést tartani tudó szerzői jogot létrehozni a már meglévő intézmények és eszközök korszerűsítésével továbbá új intézmények bevezetésével, azzal jelentősen ösztönözni lehet az alkotási folyamatokat minden művészeti ágban, és ezen keresztül minden értelemben egy gazdagabb, korszerűbb és sokszínűbb kultúra születik majd meg.

Felhasznált irodalom

- Alföldy Dezső*: A magyar szerzői jog – különös tekintettel a M. Kir. Kuria gyakorlatára, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest, 1936.
- Anson, Weston*: What does it worth? *Copyright World*, 145, 2004 november, 21-25.o.
- Benárd Aurél*: Zenemű átdolgozásának szerzői jogi védelme. *Magyar Jog*, 3 (1961), 115-118.
- Benárd Aurél - Tímár István*: A szerzői jog kézikönyve, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973.
- Brauner, Frank*: Die urheberrechtliche Stellung des Filmkomponisten, UFITA-Schriftenreihe 189., Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2001.
- Brockhaus Riemann*: Zenei lexikon, I-III. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1983.
- Dieth, Mathias*: Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht. UFITA-Schriftenreihe 181., Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2000.
- Drewes, Stefan*: Neue Nutzungsarten im Urheberrecht, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2002.
- Fromm, Friedrich Karl - Nordemann, Wilhelm*: Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz zum Verlaggesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, 10. Auflage, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2008.
- Gyenge Anikó*: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban. *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*. (Elektronikus publikáció) 107.évfolyam 3. szám, 2002. június.
- Gyertyánfy Péter*: A zenei átdolgozások egyes szerzői jogi kérdéseiről. *Magyar Jog*, 6 (1980), 539-543.
- Gyertyánfy Péter*: Meddig terjedjen még a szerzői jog?, *Jogtudományi Közlöny* 9/2001, Budapest, 337.
- Gyertyánfy Péter (szerk.)*: A szerzői jogi törvény magyarázata, Complex Kiadó, Budapest, 2006.
- Gyertyánfy Péter (szerk.)*: A szerzői jogi törvény magyarázata, KJK-Kerszöv Jogi és Üzleti Kiadó, Budapest, 2000.
- Hayhurst, William*: „Creativity” as an Aspect of Originality: Copyright in Works that are Included in Other Works. *E.I.P.R.* 7/2003, 326-329.o.
- Hertin, Paul W.*: Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht, GRUR, 1989, Heft 3, 159.167.old.
- Hubmann, Heinrich*: Das Recht des schöpferischen Geistes, Walter de Gruyter&Co. Berlin, 1954.

- Kucsko, Guido* (szerk.): *Urheber.recht, Systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien, 2008.
- Laddie, Sir Hugh*: Intellectual property – What does the Gowers Review tell us? *Ingenia*, 31, 2007 június
(www.ingenia.org.uk/ingenia/articles.aspx?index=433)
- Lessig, Lawrence*: Szabad kultúra – A kreativitás természete és jövője, Kiskapu Kiadó, Budapest
- Liebscher, Christopher*: Der Schutz der Melodie im deutschen und im amerikanischen Recht. Europäische Hochschulschriften. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007.
- Lontai Endre - Faludi Gábor - Gyertyánfy Péter - Vékás Gusztáv*: Magyar polgári jog. Szellemi alkotások joga, Eötvös József Kiadó, Budapest, 2008.
- Mezei Péter*: Digitális sampling az amerikai szerzői jogban. *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 113. évfolyam 3. szám, 2008. június, 5-24.
- Morrison, Robert J.*: Deriver's licenses: An Argument for establishing a Statutory License for Derivative Works. *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*. 2006. 87-107.o.
- Movsessian, Vera - Seifert, Fedor*: Einführung in das Urheberrecht der Musik. Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1995.
- Noll, Alfred J.*: Parodie und Variation: Über spezifische Formen der Werkbenutzung im österreichischen Urheberrecht. *Medien und Recht*, 4/06, 196-203.o.
- Part Krisztina*: Jogdíjak – jól csengő muzsika a szerző füleinek, avagy lehet-e egy szerkesztő is szerző? *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 110. évfolyam 5. szám, 2005 október, 18-23. o.
- Petrik Ferenc* (szerk.): A szerzői jog, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990
- Rehbinder, Manfred*: Urheberrecht, Juristische Kurz-Lehrbücher, Verlag C.H.Beck, München, 2006.
- Riedel, Hermann*: Originalmusik und Musikbearbeitung, Schriftenreihe der UFITA, Heft 36, J. Schweitzer Verlag, Berlin, 1971.
- Sár Csaba*: A szerzői jog kihívásai a XXI. Században, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 112. évfolyam 1. különszám, 2007 május, 34-41.old.
- Schlingloff, Jochen*: Unfreie Benutzung und Zitierfreiheit bei urheberrechtlich geschützten Werken der Musik. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1990.
- Schulze, Gernot*: Die kleine Münze und ihre Abgrenzungsproblematik bei den Werkarten des Urheberrechts. Schriftenreihe der UFITA 66., HochschulVerlag, Freiburg, 1983.
- Schulze, Gernot*: Der Schutz der kleinen Münze im Urheberrecht. *GRUR*, 1987, Heft 11, 769-778. old.

Szinger András: Az eredetiség küszöbe –„gondolatszövedék” a fotó és a szerzői jogi oltalom kapcsolatáról.

Szerzői Jogi Szakértő Testület 13/1994. számú szakvéleménye (SzJSzT 13/94)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 26/1996. számú szakvéleménye (SzJSzT 26/96)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 25/2000. számú szakvéleménye (SzJSzT 25/00)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 37/2001. számú szakvéleménye (SzJSzT 37/01)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 39/2002. számú szakvéleménye (SzJSzT 39/02)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 13/2003. számú szakvéleménye (SzJSzT 13/03)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 33/2005. számú szakvéleménye (SzJSzT 33/05)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 15/2006. számú szakvéleménye (SzJSzT 15/06)

Szerzői Jogi Szakértő Testület 16/2008. számú szakvéleménye (SzJSzT 16/08)

Szinger András-Tóth Péter Benjamin: Gyakorlati útmutató a szerzői joghoz, Novissima Kiadó, Budapest, 2004.

Tattay Levente: A szellemi alkotások joga, Szent István Társulat, Budapest, 2007.

Wandtke, Artur-Axel - Bullinger, Winfried: Praxiskommentar zum Urheberrecht, 3. Auflage, Verlag C.H.Beck, München, 2009.

Zachar Balázs: Internetes zenefelhasználás az elmúlt évek jogeseteinek tükrében. *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*. (Elektronikus publikáció) 107.évfolyam 6. szám, 2002. december.

1969. évi III. törvény a szerzői jogról