

Eötvös Lóránd Tudományegyetem
Állam- és Jogtudományi Kar
Polgári Jogi Tanszék

Szakedolgozat

*Az előadóművészek védelme a
magyar és a francia szabályozás tükrében*

Dr. Faludi Gábor
egyetemi docens

Bándy Krisztina
Jogász képzés
Nappali tagozat
2011

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
1. A szomszédos jogok fejlődési íve a nemzetközi egyezményekben	7
1.1 A Római Egyezmény és az ahhoz vezető út	7
1.2 A WPPT és a TRIPs Egyezmények	13
1.3 Az előadóművészek Európai Unió, regionális védelme	20
1.3.1 Az irányelvek	21
2. A nemzeti védelem rendszere	24
2.1. Az előadóművészi jog helye - elméleti megalapozás, - avagy a szellemi alkotások jogrendszerben elfoglalt helye a nemzetközi és a nemzeti jogban	24
2.2 Az előadóművészek köre	30
2.2.1 Így esett...a kezdetek Magyarországon és Franciaországban	34
2.2.2 A kodifikációk korszaka	38
2.3. Az előadóművészek nemzeti meghatározása	40
2.3.1 Esetek a határesetekhez	41
2.4. Az előadóművészek védelmének két oldala	48
2.4.1 A személyhez fűződő jogok	49
2.4.2 A vagyoni jogok	54
2.5 A szabad felhasználás esetei	62
2.6 A védelmi idő	65
3. A közös jogkezelés	68
3.1 Történelmi háttér	69
3.2 A nemzetközi közös jogkezelésről	72
3.3 Az európai szabályozás	73
3.3.1 A kezdetek	74
3.4 A nemzeti jogalkotások	77
3.4.1 Általános szabályok	78

3.4.2 Méltányos díjigényhez való jog és a magánmásolás jogának kezelése.....	83
3.5 Az egyedi jogkezelés és a közös jogkezelés problémája.....	84
3.6 A jövő zenéje: avagy a Bizottság „multi-stop-shop” rendszere.....	86
Zárszó.....	90
Bibliográfia.....	92

Bevezetés

A szerzői és szomszédos jogok védelme az egyetemes kulturális fejlődés, a XX. századi tudásalapú társadalomnak az egyik legszebb példája. A kultúra határokon átvéelő és a diszkrimináció falait lebontó ereje, oly sok más alapvető érték deklarálásával együtt a második világháború befejeztével az *ENSZ Alapokmányában* szerepelt először, majd pedig immáron jogi kötőerővel bírva a **Gazdasági, Szociális és Kulturális Jogok Nemzetközi Egységokmányában (GSZKJNE)**¹ került megerősítésre 1966-ban. Napjainkra a kultúra és a kulturális ipar szolgáltatásai iránti kereslet eredményeként soha nem látott mértékeket értek el és kerültek „kézzelfogható közelségbe” az alkotások és egyéb művészi produktumok. Ezzel egy időben újabb veszélyek és problémák is jelentkeztek a fejlemények nyomában.

Akárcsak a szerzői jog „megszületésekor” a XIX. században, mely akkor új problémaként érzékelt az alkotás, a szellemi tulajdon védelmének fontosságát, a XX. és a XXI. században is megoldást kellett találni számos új problémára úgy a társadalomnak, mint a jognak. Szemléltetésképpen vegyük az érem egyik oldalát, ahol a globalizáció és a jogi akadályok lebontása, uniformizáció – illetve harmonizáció az Európai Unió területén belül – figyelhető meg. Ezzel szemben a másikon az alkotó tevékenység egyedisége és egyéni megfogalmazódása, kifejeződése látható. A két ellentétes érdek között fenntartandó törekény egyensúlyt pedig tovább generálják az információs társadalom fogyasztói szempontú igényei, amelyek a gyors, azonnali, bárhol és bárki általi hozzáférhetőség mellett teszik le a voksot, átformálva így a szerzői jog hagyományos védelmi kereteit és lehetőségeit. Ebben az új környezetben egyúttal új igények és lehetőségek, kihívások jelentkeznek nemcsak a fogyasztók, de az „alkotók” oldalán is.

Ebből kiindulva azt mondhatjuk, hogy a XX. század egészét áthatotta a probléma felismerésén túl a megoldásra való törekvés, az útkeresés, aminek lavinaszerű elindítója Edison gramofonja volt 1870-ben. A szellemi alkotások „ipara” fokozatosan hatott az alkotó kedvre, ennek a tendenciának a felerősödése jellemző a második világháború utáni időszakra, mely a kilencvenes években addig elképzelhetetlen méreteket öltött. A nemzetközi közösség a határokon átnyúló problémára a jogosultak védelmi igényét

¹ Kihirdette az 1976. évi 9. tvr;

felismerve és a kultúra terjedésének sajátosságaira tekintettel, próbált egyezményes keretek között megoldást találni. Hiszen az egyes országok területiség elve alapján nyújtott védelmén túl, – amely ráadásul a külföldi művek, és alkotóik tekintetében a szerzői jogi jogképesség elismerését nem jelentette automatikusan és kikényszeríthetően védendőnek hasonlatosan a belföldi alkotókhoz és alkotásaikhoz, – az is egyértelművé vált, hogy a sokszínű, sokféle kulturális színvonalú ország védelmének közelítését, de legalábbis egy minimum védelmi rendszer kiépítését kell előmozdítani.² A klasszikus szerzői jog megszületése után – melyre az 1886-ban létrejött **Berni Uniós Egyezmény (BUE)**³ megalkotásával tekintünk – az új jogosultaknak már egy meglévő rendszerhez kellett megfelelően alkalmazkodniuk, elsősorban ehhez kellett megtalálni a megfelelő viszonyítási pontokat. Ezért nevezik ezt a területet a szerzői jog egyfajta „holdudvarának” jól érzékeltetve, hogy olyan jogintézményekről és jogi normákról van szó, melyeknek kapcsolata a hagyományos szerzői joggal és eszközeivel nem vitatható, mégis attól éppen sajátos belső lényege miatt másképpen kell kezelnie a jognak.⁴ Erre jó példa a szomszédos jogokkal kapcsolatban az a francia megfogalmazás, mely így szól: „*e jogok tulajdonképpen a szerzői jog színeit, jellegzetességeit viselik magukon, mégsem a szerzői jogról van szó...*”⁵ Erre a kapcsolatra utal a beszédes elnevezése is, mely a szerzői joghoz viszonyítja e jogokat. Innen erednek az egyes jogrendszerekben található elnevezések is, akár az angolszász, akár a kontinentális rendszert nézzük. Igaz ennek kapcsán megjelennek az egyes felfogásbeli különbségek is, melyek a sajátosságok miatt keletkeztek, mégis e viszonyítási pont körül alakult ki a közös elnevezése e jogoknak, mely az angolszász területeken *related rights* -nak – a szerzői joghoz kapcsolódó jognak – míg a kontinentális jogalkotásban, így a francia és a magyar jogban is „*neighbouring rights*”-nak, „*droits voisin*”-nak, vagyis szomszédos jogoknak nevezi el gyűjtőfogalomként a benne kezelt értékeket (teljesítményeket).⁶

² **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*. 653-654.o.

³ Az első ilyen jellegű konferenciát 1858-ban tartották Brüsszelben „Congrès Littéraire” néven, majd 1878-ban találkozott először a Victor Hugo elnökletével életre hívott ALAI (Association littéraire et Artistique international) **Elizabeth Adeney**, *The moral rights of authors and performers*, 98.o. A hazai jogba az 1975. évi 4 törvényerejű rendelet az *irodalmi és művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény Párizsban, az 1971. évi július hó 24. napján felülvizsgált szövegének kihirdetéséről* ültette át.

⁴ **Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás**, *Magyar polgári jog- Szellemi alkotások joga* 127.o.

⁵ „*Ces droits ont la couleur des droits d’auteur, mais il ne s’agit pas de droit d’auteur.*” R. Castelain mondása. **André Bertrand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 133.o.

⁶ Érdekes módon az Európai jogalkotásban konzekvensen jelenik meg a „*related rights to copyright*” fogalma, ezzel is utalva arra, hogy a kontinentális jogalkotás fogalomhasználatát nem akarják „ráerőltetni”

A szomszédos jogok alatt a „klasszikus hármast”, vagyis az előadóművészek, a hangfelvétel előállítók, a rádió és televízió szervezetek védelmét, illetőleg újabban a filmelőállítók védelmét (2001-től) értjük. E felsorolásból is érzékelhető, hogy egy meglehetősen vegyes összetételű „világról” beszélhetünk, akkor is, ha a négy területet egymással hasonlítjuk össze, illetve akkor is, ha csak az előadóművészek közötti különbségekre – világsztároktól az egyszerű előadóig – gondolunk. Egy egészen fiatal terület, aminek újabb és újabb fejlődési fázisainak lehetünk szemtanúi, hiszen az általa biztosított speciális védelem születése is olyan új keletű források eredménye, mint például a rádió, a televízió és illetőleg a kilencvenes évektől az internet megjelenése és tömeges használata. Ezen eszközök tették lehetővé az idő és a távolság eltörlését, fogalmainak „relativizálódását” napjainkra.

E gyűjtőfogalom alatt csokorba szedett tevékenységet végzőkben közös, hogy a jog a szerzői joghoz kapcsolódó viszonyuk alapján úgy határozza meg őket, mint akik nem alkotnak, hanem bizonyos teljesítményeket hajtanak végre. Ezen teljesítmények azonban nem csupán a polgári jogi védelemre, hanem speciális, de a szerzői jogtól különböző, a szerzői jog által védett értékeket tiszteletben tartó külön védelemre tarthatnak igényt.

Dolgozatom arra vállalkozik, hogy terjedelméhez képest megfelelő összehasonlítást nyújtson a szomszédos jogok egy szegmenséről, nevezetesen az előadóművészek védelméről két európai ország: a franciaországi és a magyarországi szabályozás tükrében. E két állam szabályainak bemutatása az európai kulturális sokszínűségről tesz tanúbizonyságot.

A dolgozat didaktikailag két egymástól elváló részből áll. Az első foglalkozik az előadóművészek fogalmának meghatározásával, kezdve a nemzetközi egyezményektől a nemzeti megfogalmazásig, illetve védelmi körig. A második rész pedig a védelem egy speciális jellegét mutatja be, amit jelenleg az Európai Unió huszónhét országa nemzeti szinten szabályoz és kezel: vagyis a közös jogkezelés hagyományos feladatával és konstrukciójával foglalkozik. Egyúttal bemutatásra kerül aktualitása miatt az Európai Bizottság a zenei közös jogkezelés területét érintő újfajta szemlélete.

A dolgozat címében két nemzeti jog összehasonlítását jelöltem meg. Az előadóművészek védelmének fejlődéstörténeti kialakulásához és megértéséhez azonban,

az angolszász EU tagállamokra, hanem ezen inkább neutrális megfogalmazzák egyértelműen, már a szabályozások kezdetétől. **Michel M. Walter és Silke von Lewinski** *European Copyright Law*, 560.

egy tágabb tér- és időkeretből kellett kiindulnom, mint a két nemzeti jog önmagában való bemutatása. Így szerkesztési ívében, mind az első, mind a második részben, először bemutatásra kerülnek a globális hatást kifejtő nemzetközi egyezmények, majd – hazánk és Franciaország Európai Unió tagja miatt – a regionális egységet és hatást kifejtő Unió szabályozások, majd mindezek után következik maga az összehasonlítás, amely így a nemzetközi jogban megjelenő technikákat és elveket az egyes jogrendszeri sajátosságokkal jeleníti meg.

1. A szomszédos jogok fejlődési íve a nemzetközi egyezményekben

1.1 A Római Egyezmény és az ahhoz vezető út

Miután a szerzői jog elfoglalta méltó helyét a kulturális alapjogokhoz tartozó jogok között, szükségessé vált a hatályos nemzetközi uniós keretek felülvizsgálata és az új igény megválaszolása, amelynek segítségével megoldást találhattak a hangfelvételek másolásával okozott károk mederben tartására, illetve elsődleges célként ezek megakadályozására. A védelem kiépítésére, első ránézésre egyértelműnek tűnt a szerzői jog kereteinek kitágítása, illetve a tisztességtelen verseny elleni védelemhez kapcsolása. Ez utóbbival az volt a probléma, hogy gyakorlatilag nem létesített külön alanyi jogot az igény érvényesítőjének, míg az előbbi megkísérlésére több esetben is sor került, egészen pontosan 1928-ben Rómában, 1939-ben Samadenben, illetve 1948-ban Brüsszelben próbálták meg a diplomáciai javaslatok alapján, az előadóművészek jogait a **BUE** rendszerébe beléptetni, és hozzácsatolni Jegyzőkönyv formájában, ám e próbálkozások sikertelenül végződtek. Ennek legfőbb oka a film és rádió alkotások szerzőinek tiltakozása volt, az ellen, hogy esetlegesen konkuráljon velük az előadóművészek joga.

E meddő tárgyalások nyomán született meg az az elgondolás, hogy létrehozzák a szomszédos jogok klasszikus hármásának védelmét, immáron elkülönítve a szerzői jogtól. Ennek a szerzői jogtól való elmozdulásnak a hatását visszatükrözték a nemzeti szabályozások is. Így jött létre külön, ún. zárt egyezményes keretek között a szomszédos jogok védelme,⁷ az 1961-es ún. **Római Egyezménybe** foglalva (a továbbiakban: **RE**)⁸ mind a három „hagyományos” területre, azaz az előadóművészekre, a műsorszolgáltatókra és a hangfelvétel előállítókra, egyaránt – ellentétben például a

⁷ Ez azt jelenti, hogy csupán azok az ENSZ tagországok csatlakozhatnak hozzá, amelyek tagjai vagy a **BUE**-nak vagy pedig az **ESZJE**-nek (**Egyetemes Szerzői Jogi Egyezmény**) biztosítva így az Egyezmények közötti szabályok közötti harmóniát. Ez utóbbi az *Unesco* által adminisztrált egyezménynek a **BUE**-nak nem tag országaival való, főleg Amerika és Latin-Amerika viszonylatában volt jelentős, mára mivel valamennyien uniós országok elvesztette jelentőségét. **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 686.o. Erre a zárt egyezményes rendszerre utalnak az Egyezmény 23., 24. cikk (2) paragrafusai.

⁸ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 684-685.o.

későbbi **HFE**-vel⁹, – a *WIPO*, az *International Labour Organisation (ILO)* és az *UNESCO* hármasának közreműködésével.

Immáron tehát a szerzői és a versenyjogi eszköztártól függetlenített új jogokat így 1961. óta nemzetközi minimum szabályok garantálják, amelyhez Franciaország 1987-ben, míg Magyarország pedig 1994-ben csatlakozott.¹⁰ Legfontosabb rendelkezései között említhetjük, a szerzői joggal való viszonyát rendező szakaszait, a nemzeti elbánás elvét, az egyes védett alanyi körök meghatározását, a minimum szabályok körét, és időtartamát. Tekintsük most át e rendelkezéseket.

A legelső cikkben kerül sor az Egyezményben magában is a szomszédos jogok és a szerzői jogok rendszere közötti viszony tisztázására. Ez a cikk azt mondja ki, hogy a **RE** „... *nem érinti és semmilyen módon nem befolyásolja az irodalmi és a művészeti művekre vonatkozó szerzői jogi védelmét. Ebből következően egy rendelkezése sem értelmezhető az ilyen védelem sérelmére.*” Ez tehát a törvényes garancia a szerzői jogi védelmet élvező alkotások számára. Szükséges mértékben előrevetítve e szöveghely jelentőségét, azt mondhatjuk, hogy az ebben foglaltak a mai napig referencia értékűek, akár a nemzetközi, akár az európai jogalkotásban.¹¹ E cikk megerősítéseként említhetjük még a 15. cikk (2) bekezdését, amely egy általános kivételként megengedi, hogy a nemzeti jogalkotások olyan további kivételeket szabjanak az előadóművészekre, hangfelvétel előállítókra és műsorszolgáltatókra tekintettel, amilyeneket a szerzői jogi jogosultakkal szemben is alkalmaznak abban az országban. Így próbálták megakadályozni a két terület közötti inkonzisztenciát, vagyis hogy a szomszédos jogi jogosultak, például az előadóművészek ne részesüljenek előnyösebb elbánásban.¹² Ennek megfelelően az **RE** által biztosított garancia mégsem állít fel egyfajta hierarchiát a két jogterület között,¹³ habár hierarchia hiányában sem vitatható az a tény, hogy a szomszédos jogok nagyon is kihatnak a szerzői jogi érdekeltek pénzügyi érdekeire.¹⁴

⁹ Az 1971-es Genfi Egyezmény (**HFE**) az előadóművészek és rádió előállítók védelmével nem foglalkozik, ezért ennek ismertetésére nem kerül sor.

¹⁰ Az 1998. évi XLIV. törvény az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi egyezmény kihirdetéséről ültette át hazánkban;

¹¹ Éppen ezért további ismertetésére nem kerül sor, hiszen mindegyik egyezmény e cikk szövegrészét emeli át és illeszti be kívánatos helyére.

¹² Ugyanakkor a **BUE**-val ellentétben a **RE** nem enged a fejlődő országokra való tekintettel például törvényes licenciát. Vagyis a kényszerengedélyeket csak az Egyezmény szabályaival összhangban lehet előírányozni (15. cikk (2)) **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz, Concise European Copyright** 141.o.

¹³ **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz, Concise European Copyright Law** 122.o. Habár ettől eltérő vélemények is vannak a francia jogirodalomban, amik éppen a **RE** által alapított hierarchiából építik fel a

Az egyezmények közötti átjárhatóságot és harmóniát biztosítja továbbá az is, hogy a nemzeti elbánás elvének fontosságát hangsúlyozza a **RE 2.** cikke, hasonlóan az elvet eredendően lefektető **BUE**-hoz. Jelen esetben az előadóművészek esetén ez úgy értendő, hogy külföldi személyeknek és entitásoknak ugyanolyan védelemben kell részesülniük a tagország területén, mint amilyen elbánásban a saját állampolgáraik illetőleg előadók, „... olyan előadásokra vonatkozóan, amelyeket a területén tartanak, sugároznak, vagy első ízben rögzítenek”. E három kapcsolódási pont lesz irányadó a külföldi előadóművészek számára. Az állampolgárság tehát, a másik két szomszédos jogi jogosulti körtől eltérően nem lesz meghatározó. Ennek oka nagyon egyszerű. Tétélezzük fel, hogy egy előadóművészi csoport, különböző nemzetiségű tagokkal rendelkezik. Ekkor, ha egy olyan másik országban adnak koncertet és készítenek róla felvételt, avagy sugározzák, mely csak a saját állampolgárait védi, könnyen joghézagos helyzetet idézhetne elő. A terület kapcsán meg kell jegyezni, ez nem feltételezi a nyilvános előadásokat, vagyis éppenséggel szó lehet például a stúdió keretein belül tevékenykedő művészekről is, habár nem ez a tipikus előadási forma, de ez is előfordulhat. Vannak olyan művészek és együttesek, akik kifejezetten ezt a tevékenységet részesítették előnyben (például a világhíres ABBA zenekar előszeretettel tartózkodott a színpalak mögött.)

Ahol azonban már nagyon meghatározó az állampolgársági kapocs, az az első ízben rögzítés védelmének esetei, amikor például a rögzítő producer más tagállam állampolgára, illetve ha a rögzítés vagy a kiadás egy másik tagállamban történik, ideértve harminc napig a szimultán nem tagállami kiadást is.

Megjegyzendő, hogy a sugárzáskori védelemre csak akkor lehet hivatkozni kiindulópontként, ha az előadás még nem volt rögzítve, továbbá ha a műsorszolgáltatónak egy másik tagállamban van a székhelye, vagy ha a sugárzást átvevő már egy másik tagállamban található. ¹⁵

szomszédos jogok helyzetének és szabályozásának magyarázatát. **André Bertand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet* 147.o.

¹⁴ Ez az ún. „*cake theory*” vagyis, hogy minél többen vannak jelen a piacon, annál többen óhajtják a részesedésüket ennek megfelelően ugyanabból a szolgáltatásból, „tortából” megszerezni, így a részesedési arány minden résztvevő számára egyértelműen romlik. Erre főleg a közös jogkezelők panaszkodtak már a 70-es években is, ám a Bizottsági felülvizsgálat ilyen jellegű károsodást nem tudott bizonyítani. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law* 123.o.

¹⁵ **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law* 127.o.

A **RE**, – mint a szomszédos jogi jogosultakkal foglalkozó első nemzetközi egyezmény, – határozhatta meg elsőként e jogosultak körét, vagyis, vizsgálódásunknak megfelelően azt, hogy mit is takar az előadóművész kategória. Az egyezmény meglehetősen tág teret engedett a nemzeti jogalkotásnak abban, hogy mit tekinthet előadóművészi tevékenységnek, – ezt a dolgot további részében fogjuk csak érzékelni, akár a magyar akár a francia jogszabályhelyek bemutatásakor –. Először egy példálózó felsorolást ad magukról az előadó művészekről, akik lehetnek „...színészek, énekesek, zenészek és táncosok, más olyan személyek,” majd magáról az előadóművészi tevékenységekről: „...akik irodalmi vagy művészeti műveket megjelenítenek, énekelnek, elmondanak, szavalnak, játszanak vagy bármely más módon előadnak.” Ezen megnevezett személyeken felül a tárgyalási folyamatok anyagaiban két olyan személyi kört találunk nevesítve, akiket kifejezetten irodalmi és művészeti tevékenységet végzőnek tekintettek a szerzők maguk is: a karmester és a karvezető. Érdekes továbbá megjegyezni, hogy a **RE** is a **BUE** megfogalmazásával azonosan kezeli az „irodalmi és művészeti műveket”. Így megfelelően fogalomrendszerébe ágyazza e kategóriát, ami már csak azért is elemi feltétel, hiszen meglétük nélkül nem is beszélhetnénk előadásról. Itt különösen a zenei és drámai művekre, illetve ezek kombinációjára kell gondolnunk (mint például a színdarab, a musical vagy akár az opera). Ugyanakkor el is rugaszkodott az irodalmi és művészeti művek szigorú értelemben vett példájától, és előadásnak minősített bármely olyan darabot, amelyet egyáltalán elő lehet adni (függetlenül attól, hogy a darabot előadásra szánták, avagy például egyszerű olvasgatásra). Gondoljunk csak a versek kapcsán tartott felolvasó estekre. Továbbá előadás alapjául mindezekon felül bármely olyan darab is választható, ami a szerzői jog által nem védett, de előadható. Ezen megengedő és ésszerű, azonban viszonylag nehezen körülhatárolható és folytonosan változó előadói tevékenységeken túl az Egyezmény 9. cikke tartalmaz egy olyan megengedést is, amelynek értelmében a nemzeti jogalkotások kiterjeszthetik az előadóművészek védelmét olyan esetekre is, amikor az előadó személyek egyáltalán nem az irodalmi és művészeti művek köréből adnak elő. Tipikusan ebbe a körbe tartoznak a varieték és cirkuszi mutatványok. Mindössze az korlátozza a jogalkotókat, hogy még ekkor sem eshetnek e megengedett körbe a pusztán technikai jellegű tevékenységek és bármilyen sport teljesítmények.

A megfogalmazásokból is jól látszik mostanra, hogy az előadóművészek által végbevitt cselekedeteket mesterségesen és technikai jelleggel próbálták elválasztani a szerzői jogból jól ismert és védett alkotás kategóriájától. Így mindig előadóművészi teljesítményről ejt szót a jogi megfogalmazás és soha nem alkotásról. Ennek „mű”-ségéről és megítéléséről majd a nemzeti jogalkotások bemutatásakor szólnunk. A **RE** meglehetősen embrionikus formában, illetőleg nagy szabadságot hagyva utal csak az előadóművészek jogainak kezeléséről, legyen szó akár átruházhatóságról vagy többes részvétel esetén a képviselőtről. Ebben az esetben a nemzeti jogok szabad kezet kaptak, hogy megállapítsák akár a képviselőlet feltételeit, akár pedig a jogok átruházhatóságát vagy annak kizárását.¹⁶

Mindezek után nem maradt más hátra az **RE** ismertetéséből, mint a minimum szabályok és a védelem korlátainak bemutatása. Előljáróban fontos leszögezni, hogy az előadóművészeket, ellentétben a többi szomszédos jogi jogosulttal, nem ruházta fel kizárólagos, vagyis alanyi joggal (azaz teljes körű engedélyezési és tiltási jogokkal). Csupán olyan eszközöket adott az előadóművészek kezébe, amelyek lehetővé teszik, hogy az általuk nem engedélyezett cselekedeteket, amelyeket a 7. cikk ismertet, vagyis hogy a) „élő előadásuk sugárzását,¹⁷ vagy egyéb módon való közönséghez közvetítését,¹⁸ b) rögzítését, továbbá c) rögzített előadásuk többszörözését,¹⁹ i.) ha ez hozzájárulásuk nélkül történt, vagy ii.) ha a többszörözés más célra készült, mint amire a hozzájárulás vonatkozott, vagy iii.) amelyre a **RE** a védelmet korlátozó kivételek körében lehetőséget ad”²⁰ megakadályozhassák. Arra, hogy a többi szomszédos jogi jogosulttal szemben miért került az előadóművészek joga ilyen jellegű korlátozásra vagy keretek közé, egy történelmi helyzet szolgál magyarázatul. Nevezetesen, hogy az Egyesült Királyságban, – amellyel egyébként a diplomáciai értekezések során nem elhanyagolható súllyal

¹⁶ **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law* 133.o.

¹⁷ A sugárzás esetében meg kell jegyezni, hogy nem tartozik ebbe az engedélyezési körbe, ha újra sugárzásról van szó.

¹⁸ Szükséges szem előtt tartanunk, hogy ez egy 1960-as évekből való egyezmény, amelyben, még nincsen meghatározva sem a közvetítés, sem pedig a közönség fogalma, valamint a kábel útján való sugárzás, hiszen még nem is láthatták előre ennek megjelenését. Éppen ezért ezt a megfogalmazást meglehetősen kezdetlegesnek kell vennünk a későbbi egyezmények „közönséghez való közvetítés”-hez képest. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law* 131.o.

¹⁹ Az a védelem, amely az előadóművészt a sugárzás céljára való rögzítéskor megilleti azonban kizárható, ha az előadóművész engedélyezte a sugárzást, illetve annak más célra való felhasználását, mint az első rögzítés engedélyezésekor, többszörözés esetén pedig a védelem szintén kizárható, ha az előadóművész hozzájárult a sugárzáshoz abban a tagállamban ahol a védelem megillette volna. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law* 132.o.

²⁰ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 687-688.o.

számolhattak, – ekkor még csupán büntető jogi szankciót lehetett igénybe venni a jogosulatlan, illetőleg engedély nélküli felhasználással szemben.²¹ Azaz csupán egy utólagos, és nem *a priori* igényérvényesítési lehetősége állt fenn az előadónak. Valamint azt is látni kell, hogy a „megakadályozhatják” kifejezés²² egyidejűleg nyitva hagyta más típusú intézmények igénybe vételét, mint például a személyiségi jogvédelem, a kártérítési jog, a tisztességtelen piaci verseny, illetve bármilyen egyéb mód, ami az előadó engedélyét kívánja meg, illetve ahhoz köthető.²³ Már ekkor is megjelent azonban az előadóművészeket megillető vagyoni jog hagyományos két megkülönböztetett területe, amely a rögzítetlen és a rögzített teljesítmények rendszerét követi. A rögzítés az egyszeri és megismételhetetlen „élő” élmény, a művészi teljesítmény megismételhetőségét, azaz többszörözését teszi lehetővé térből (sugárzás) és időből (hangfelvételre rögzítés) kilépve.

Az előadóművészek engedélyezési eszköztára a fent bemutatottakon felül, mivel a többszörözési jogaik csupán szűken értelmezendők, nem terjedt ki a terjesztés jogára. Az egyezmény nem tartalmazott rendelkezést az előadóművészek személyhez fűződő jogairól sem. Ez egyébként szintén főleg a kontinentális jogrendszer értelmezésében érvényesült csupán, ahol a személyiség védelme képezte a védelem gondolatának „magját”. E védelem nemzetközi szintű „befogadására” csak a kilencvenes években került sor.

Végezetül nézzük a védelmi időt (14. cikk), ami a szerzői jogi védelmi időhöz képest korlátozottabb, mindössze húsz év volt. Az előadóművészeknél kétféle számítási móddal találkozhatunk. Az egyik esetben, mikor az előadás rögzítésre került, (14. cikk a) pont) a rögzítéstől számított húsz év – ez egyébként a vélelem – a másik esetben, amikor értelemszerűen nem került még rögzítésre az előadás (14. cikk b) pont) akkor, amikor az előadást tartották.²⁴ Az egyezmény továbbá megenged minden olyan kivételt – ami megjelenik a BUE 15. cikkében is – és korlátozást, amely a szerzőkre vonatozik a nemzeti jogban (kivéve e körből a kötelező engedélyezést, ami nem lenne összhangban az egyezménnyel).²⁵

²¹ Ez következett ugyanis az 1925-ös ún. *Dramatic and Musical Performers Protection Act*-ből, és e helyzet annak módosításig, 1988-ig fennállt. Ekkortól, a törvény már kizárólagos jogot biztosított az előadóművészeknek. Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 688.o.

²² „*a possibility to prevent*”-ként szól az angol megfogalmazás.

²³ Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz, *Concise European Copyright Law* 129-130.o.

²⁴ Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz, *Concise European Copyright Law* 139.o.

²⁵ Silke von Lewinski, *La protection internationale des artist-interprètes ou exécutant*, 94.o.

A **RE** egy korszak problémáira kínált megoldást. Hamarosan azonban új kihívásnak kellett megfelelnie a **RE** „*acquis*”-jának, s itt elsősorban a digitális technológia és az internet használatának elterjedésére kell gondolnunk. Ezen körülményekre adott válaszként többféle megoldást fogunk látni a kilencvenes években. Elsőnek például azt a közel sem meglepő fejleményt, mely a *Kereskedelmi Világszervezet* modernizálása során következett be. A *Kereskedelmi Világszervezet* hatalmas méretű csomagjában többek között rendelkezéseket tartalmazott a kereskedelem ezen „peremterületére”, vagyis a szellemi tulajdonra vonatkozóan is. A **Trade Related Aspects of International Property Rights** (a továbbiakban: **TRIPs**) egyezmény mind a szerzői mind a szomszédos jogokra vonatkozóan tartalmazott szabályokat 1 C) Mellékletében.²⁶ Ellentétben azonban a szerzői jog területén tett újításokkal, a szomszédos jogok tekintetében a **TRIPs** egyezmény nem volt előre lépés, hanem egyfajta „status quo” deklarálása.²⁷ Szükséges volt tehát, hogy valóban megszülessen egy olyan Egyezmény, mely továbblépést jelentett e területen a hatvanas évekhez képest. Erre a *WIPO* keretein belül párhuzamosan a szerzői jog ilyen irányú tovább fejlesztésével került sor, mely **WIPO Performers and Phonographs Treaty**, (a továbbiakban: **WPPT**)²⁸ nevet viseli magán, s amely a **RE** kiegészítésére, pontosabban az általa nyújtott védelem kiszélesítésére, és nem pedig annak módosítására szolgált.²⁹

1.2 A WPPT és a TRIPs Egyezmények

„az új internetes környezethez csatlakozott valamennyi fogyasztó vagy egyszerre szerző, kiadó, jogsértő vagy egyik sem...”³⁰

²⁶ **Megállapodás a Szellemi Tulajdonjogok Kereskedelmi Vonatkozásairól**; Kihirdette az 1998. évi IX. törvény;

²⁷ Habár nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a *Kereskedelmi Világszervezet* keretei eddig soha nem látott globális jogérvényesítési és vitarendezési mechanizmust hívott életre, mely végső soron lehetővé teszi a szellemi alkotások ezen intézmény paneljein belüli hathatós védelmét. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 165.o.

²⁸ Kihirdette a 2004. évi XLIX. törvény;

²⁹ Hiszen a várakozással ellentétben az adott légkör nem volt megfelelő egy esetleges Jegyzőkönyv egyhangú elfogadásához. Így megmaradt kvázi anyaegyezménynek a **RE**, a **WPPT**-vel való viszonyában, hasonlóan a **BUE** a **WCT**-vel való kapcsolatához. **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 694.o.

³⁰ Delia Lipszyc in **Tattay Levente**, *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól* 17.o.

Talán ezen idézet segít megérteni azt a szerzői jogot megrengető folyamatot, ami az utóbbi húsz év során történt, s ami a maga nemében legalább annyira felkavaró volt, mint a könyvnyomtatás feltalálása és a *Gutenberg-galaxis* létrejötte. Ez utóbbi a szerzői jog születését és kibontakozását jelentette a XV. századtól folyamatosan, szinte napjainkig. Napjainkban viszont ez a galaxis egyszerre tágult ki és zsugorodott össze, hiszen a webháló eltüntette a távolságokat, ugyanakkor minden csupán „tartalomá” sűrűsödött, legyen szó a szerzői vagy akár ahhoz kapcsolódó, szomszédos jogi teljesítményekről. A kérdés napjainkban is ugyanaz, mint amire az 1990-es években az „Internet Egyezmények”³¹ megpróbálták választ adni. Vajon lépést tud-e tartani ez az off-line világra írt szabályrendszer az internet óceánjával vagy eltűnik minden, amit felépített ötszáz év hagyományán a nemzetközi közösség? Erre nézve kétféle választ ismertethetünk.

Az egyik oldal egyértelműen azt hangoztatja, hogy a hagyományos szerzőség és különleges, monopolisztikus pozíciója a művészeti és irodalmi alkotásoknak, valamint ezek előadásainak és felvételeinek megszűnik, mivel lehetetlen lesz őket azonosítani. Továbbá, mivel egy hatalmas „cyberspace” telíti ki a világot, megszűnnek az országok és határaik, ezáltal pedig meghaladottá válik a szerzői és szomszédos jogi közös jogkezelő szervezetek területiségi alapja, hiszen az internet segítségével minden szerző vagy akár előadó saját maga is kielégítően tudja igényeit érvényesíteni.³² A másik oldal,³³ ezzel szemben viszont kategorikusan kijelenti, hogy ha folyamatos további fejlesztésekkel is, ám az „Internet Egyezmények” megfelelő megoldásokat tudtak és tudnak is adni: akár a digitális környezetben fellépő problémákra is. Itt elsősorban tehát a jogok és kivételeik körére, és a közös jogkezelésre kell gondolnunk, vagyis, hogy hogyan lehet a felhasználást kedvezően, kedvezőbben kialakítani. Ennek alátámasztásául szolgál az is, hogy az Európai Unió is ezen egyezmények figyelembe vételével fejlesztette tovább jogalkotását, amely az információs társadalomban is megfelelő védelemben tudja részéssíteni a szerzői és szomszédos jogok jogosultjait.³⁴ A következőkben a kilencvenes évek két nagy nemzetközi szomszédos jogokat formáló egyezménye kerül összehasonlító bemutatásra, rámutatva a legfontosabb újításokra és változásokra ezen a területen.

³¹ A WCT és a WPPT közös elnevezései;

³² **Tattay Levente**, *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*, 18-19.o.

³³ Ezt az álláspontot képviseli *Ficsor Mihály* is a szakirodalomban.

³⁴ **Michel M. Walter és Silke von Lewinski** *European Copyright Law*, 95 o.

Legfontosabb újítása a **WPPT**-nek, hogy bevezette az előadóművészek vagyoni jogain túl, – amely körben több újítás is szerepel – a személyhez fűződő, avagy „morális” jogokat a **BUE** 6bis cikkének mintájára és logikájára építve³⁵. Ez az a kör, amelynek befogadására, bár történt próbálkozás a **TRIPs** megalkotásának folyamatában is, ám sajnálatos módon az Amerikai Egyesült Államok folyamatos tiltakozása³⁶ miatt végül is nem került sor. Éppen ezért a *Kereskedelmi Világszövetség* paneljei előtt a vitarendezési mechanizmusban sem hozható fel semmilyen jellegű „morális” jogból eredő panasz.

Ezzel szemben nézzük, hogyan szabályozza a személyhez fűződő jogok kérdését a **WPPT** 5. cikke. „Az előadóművész vagyoni jogaitól függetlenül és e jogok átruházását követően is...” vagyis azután is fennállnak, miután vagyoni jogait átruházta az előadóművész, azonban azok lejártával egyúttal elenyészik a személyes jogok védelme is.³⁷ A személyhez fűződő jogok tekintetében két jogot különböztet meg az Egyezmény. Az egyik a névjog („*right of paternity / droit de paternité*”) vagyis, hogy beazonosítható legyen, mint a mű előadója: a **BUE**, illetőleg a **WCT** szerzői jogi mintájára.³⁸ Vagyis „...az előadóművészt hangokkal kifejezett élő előadásai, illetve hangfelvételein rögzített előadásai tekintetében megilleti az a jog: 1.) hogy előadóként feltüntessék...” illetve a („*right of respect / droit au respect*”) amelynek megfelelően az előadóművésznek jogában áll, 2.) „...hogy tiltakozzon előadásainak minden olyan torzítása, megcsonkítása vagy egyéb megváltoztatása ellen, amely hírnévére sérelmes.” E rendelkezés pedig a mű integritásához való védelmet ülteti át az előadóművészi szabály környezetbe. E jogok kapcsán meg kell jegyezni, hogy nem abszolút és nem is olyan általános jellegűek, mint a szerzőket megillető jogok. A névfeltüntetés joga az előadóművészt, csak e fenti két

³⁵**Ficsor Mihály**, *The Law of Copyright and the Internet*, 209.o.

³⁶E mögött az a gyanú áll, hogy az USA jogalkotása nem áll összhangban a BUE 6bis cikkével, így egy kereskedelmi vita esetében sérülékeny felületté tenné e jogszabályhely beemelése. **Elizabeth Adeney**, *The moral rights of authors and performers*, 151.o. Habár a **TRIPs** egyezmény tiszteletben tartja a **BUE**-ban megfogalmazottakat, ismét csak az USA miatt, - aki mindeközéig nem tagja a **RE**-nek- ugyanez a követési elv, az ún. *BUE plus* már nem mondható el a szomszédos jogok és így az előadóművészek irányába. Csupán a 14. cikk foglalkozik meglehetősen semleges megközelítéssel a szomszédos jogok klasszikus hármásával. Ennek további oka, hogy minden további nemzeti jog által e jog ernyője alatt védett terület a **TRIPs** keretein kívül marad. Vagyis nemhogy nem biztosít „szomszédos jog típusú” védelmet például az adatbázisnak, posztumusz kiadásoknak, nem eredeti film és fotó felvételeknek, de valójában e tárgykörök kívül is esnek az általa megfogalmazott szellemi tulajdonjogok köréből. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 206.o.

³⁷Sőt azokban az országokban, ahol a nemzeti jogalkotás nem teszi lehetővé a halál utáni személyes jogok érvényesítését, véget is ér. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 175.o.

³⁸Azonban a végleges szövegezés „*claim to be identified*” kifejezése nem ugyanazt takarja, miután nem fejezi ki a „*to claim authorship*” feltétlen és abszolút azonosítási szemléletét, annál enyhébbnek tekinthető. **Elizabeth Adeney**, *The moral rights of authors and performers*, 156.o.

esetben illeti meg és ekkor is köthető például ahhoz, hogy milyen típusú maga az előadás, illetőleg annak felhasználása. Bizonyos esetekben tehát a felhasználás jellegére tekintettel „kimenthető” lehet a név elhagyása. Az integritás védelmét pedig csak abban az esetben garantálja az Egyezmény, ha olyan változtatásokat hajtanak végre, amely az előadóművész hírnevét hátrányosan érinti, illetőleg őt megkárosítja. Nem történik ugyanakkor hivatkozás a művész becsületére sérelmes magatartásokra, mint a szerzőknél és kimaradt a más módon sértő, vagyis az „*other derogatory action*” a végső szövegezésből, így a **WPPT** alapján csak szintén a megnevezett körben alapítható védelem.³⁹ Ez jelentős különbség a szerzőket megillető jogokhoz képest. Ugyanakkor arra is rámutathatunk, hogy az informális vitaanyagban külön kiemelték, mennyivel nagyobb számban találkozhatunk például a paródiával az előadóművészi teljesítmények esetében, mint a szerzői jogban. Kimutathatóan nagyobb százalékban jelennek meg ugyanis olyan kritikai élű paródiák, melyek sérthetik az előadóművész becsületét. Erre alapozva hagyták ki az előadóművészek jogai közül a becsületre sérelmes esetekben való fellépés lehetőségét.⁴⁰

Az előadóművészek meghatározása során a **TRIPs** egyezmény nem tartalmaz rendelkezéseket, hanem a **RE** és a **WPPT** meghatározását rendeli alkalmazni. Így az előadóművész hagyományos a **RE** megfogalmazott megközelítését viszi tovább a **WPPT** és a **TRIPs** is, vagyis továbbra is az irodalmi és művészeti művek keretei között nyújtanak csak védelmet. A **WPPT** azonban keretei közé fogadja továbbá a folklór, vagyis „*népművészet kifejeződéseinek*”⁴¹ védelmét is.

A **WPPT** érdemei elsősorban az alapvető fogalmak „korszerűsítése” és a **RE** szöveghehelyeinek pontosítása terén, valamint a **RE**-ben garantált vagyoni jogok kiterjesztése kapcsán emelhetők ki. A **TRIPs** érdemei között pedig a nemzeti elbánás pontosabb megfogalmazását a 3. cikk (1) szerint és az egyezmény minimum szabályait illetően tartjuk számon. Kimondja ugyanis, hogy ott, ahol egy tagország a minimum szabályok feletti védelmi szintet biztosít, e magasabb védelmi szintet nem köteles más tagországgal, ahol ettől alacsonyabb védelmi szint szerepel, szemben érvényre juttatni.⁴²

³⁹ **Békés Gergely- Mezei Péter**, *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, 24.o.

⁴⁰ **Ficsor Mihály**, *The Law of Copyright and the Internet*, 618.o.

⁴¹ A meghatározás értelmezésére az *UNESCO-WIPO*-val közös 1982-es egyezmény tervezete szolgál, mely a fejlődő országok által leginkább támogatott igénynek tenne eleget, azonban mindezidáig nem történt meg Egyezménybe foglalása. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 170.o.

⁴² **Silke von Lewinski**, *La protection internationale des artist-interprètes ou exécutant*, 95.o.

Nézzük tehát először a vagyoni jogok tekintetében bekövetkezett változásokat a **WPPT**-ben. Míg a **TRIPs** (14. cikk (1)) fenntartotta a **RE** „*possibility to prevent*” engedélyezési, vagyis csupán megakadályozó eszköztárát,⁴³ addig az előbbi immáron egyeztetve a többi szomszédos jogi jogosult jogi eszköztárával kizárólagos engedélyezési jogként szabályozza (6. cikk) az előadóművészek azon jogát, hogy rögzítetlen előadásai sugárzását és nyilvánosságához közvetítését engedélyezzék – kivéve a sugárzott előadásokat –. A **WPPT** saját kompromisszuma, hogy a rögzítetlen előadásoknak csupán hangi (*musical*) rögzítését helyezi védelem alá, kihagyva ezáltal az audiovizuális terület védelmét.⁴⁴ Kizárólagos engedélyezési körébe emeli (7. cikk) a többszörözés – akár közvetlen akár közvetett, – valamint a terjesztés (8. cikk), illetőleg a bérbeadás (9. cikk) és hozzáférhetővé tétel (10. cikk) jogának gyakorlását egyaránt, azonban ezek bővebb kifejtést is igényelnek, főképp a többszörözés és a hozzáférhetővé tétel, hiszen ezek az „interaktív média” által leginkább érintett változás megjelenítői.⁴⁵

A többszörözés körében, – aminek nem csak a másolósos technika, hanem a digitalizált tárolás is számít a **Közös Nyilatkozatban** foglaltak alapján⁴⁶ – három olyan újítás történt, ami különbség úgy a **RE**-hez, mint a **TRIPs**-hez képest. Az elsőről, a kizárólagos jogról már fentebb történt említés, a második a közvetett mód beemelése, ami magában foglalja például azt az esetet is, amikor egy rögzített előadást interneten továbbítanak.⁴⁷ A harmadik újítás pedig, hogy a 7. cikk beemeli a **BUE** 9. cikkének megfogalmazását, amely így értelmezve azt mondja ki, hogy az előadásról másolat készülhet „bármely módon, vagy formában”. Vagyis a mód és forma tekintetében az előadóművészek és szerzők között immáron nincs lényegi különbség.⁴⁸ Mindehhez

⁴³ Viszonyítási pontként itt a **RE** 7. cikkét kell tekintenünk a c) pont három kivétele nélkül. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz, Concise European Copyright Law**, 206.o.

⁴⁴ Az audiovizuális előadások rögzítésének kivétele ismét csak a legnagyobb copyright ország, Amerika érdekeit vette alapul, és ezért is olyannyira nehézkes és került 2010-ben is további elnapolásra a szerződésbe foglalásuk. A meglévő egyensúlyt ugyanis, – ami a filmszakmában jelenleg a hollywood-i filmipart jellemzi leginkább – állításuk szerint „*alapjaiban rengetné meg az előadóművészek belépő és kiépített védelme*” M. van Eechoud. **Elizabeth Adeney, The moral rights of authors and performers**, 157-159.o. Mindössze a direkt rádióközvetítés joga áll fenn **WPPT** 6.cikk (i) **Silke von Lewinski, La protection internationale des artist-interprètes ou exécutant**, 99.o.

⁴⁵ **Békés Gergely, Előadóművészi jogok internetes környezetben**;

⁴⁶ A 7., 11. és 16. cikkekhez kapcsolódóan.

⁴⁷ Egy felvétel közvetlen többszörözésének ugyanazon vagy más médium általi készített folyamatot tekintjük. Így például, egy filmzenének a betét dalát, ha hangfelvételtként, újra kiadják. Közvetett többszörözés megkíván egy közvetítő elemet is az eredeti és többszörözött példány között. A hangfelvétel példáját felhasználva gondoljunk itt egy olyan műsorfelvétel sugárzására, ami éppen a felvétel alapján történik. **Michel M. Walter és Silke von Lewinski European Copyright Law**, 316-317.o.

⁴⁸ **Gyertyánfy Péter, A szerzői jogi törvény magyarázata**, 384-385.o.

tartozik még az is, hogy ez az irányadó a digitális környezetben egyaránt: az előadások digitális felhasználására is akár,⁴⁹ bármely időtartalmú többszörözésről legyen szó. Vagyis nem csupán a tartós, hanem az időleges, rövid élettartamú többszörözött műpéldányok esetében is fennáll az engedélykérési kötelezettség, kivéve a szabad felhasználás meghatározott eseteit.

A terjesztés jogának (8.cikk) *expressis verbis* bevezetése szintén a **WPPT** egyedi újítása, – amely bár nem definiált magában az Egyezményben, hiszen *mutatis mutandis* átvétele a **WCT** 6. cikkének, – elsősorban a fizikai értelemben vett terjesztésről, azaz a „tárgyi formában”⁵⁰ történő megjelenést foglalja magában.⁵¹ Vagyis a hangfelvételnek, eredeti vagy bármely másolatáról, azaz szerzői jogi kifejezéssel élve többszörözött példányról, amely magába foglalja az előadóművészi teljesítményt. E jog példa nélküli a **TRIPS** egyezményben. Általános megjelenése fontos előrelépést jelent az előadóművészek számára, „mégsem jött még el a Kánaán”. Ennek oka, hogy az adásvétel keretében tulajdon átruházás is történik és az ennek kapcsán felmerülő első eladás utáni jogkimerülés kérdésének megoldását az egyezmény a nemzeti jogalkotások hatáskörébe helyezi, ami akár problémák forrása is lehet. Ennek bemutatása azonban a második fejezet 2.4.2 pontjában történik.

Ezzel ellentétben az előadóművészek bérbeadási engedélyezési jogánál (9. cikk) nem beszélhetünk a jogkimerülés problémájáról, hiszen itt gyakorlatilag nem kerül sor végleges tulajdon átruházásra. Egyértelmű továbbá, hogy itt csak a kereskedelmi célú bérlet intézményéről van szó, a magánszemélyek bérletét nem fedi le a szabályozás. E rendelkezés is illeszkedik a terjesztés jogánál kifejtettekhez, és csak a fizikai értelemben megjelenő, azaz rögzített teljesítményekre vonatkoztatható.⁵²

A 10. cikkben megjelenítve szerepel a hozzáférhetővé tétel kategóriája, vagyoni jogok terén legújabb, amely a vezetékes és anélküli módok, az internet illetőleg egyéb hálózatok, – mint a LAN vagy WLAN vagy az ún. „Wi-fi” hálózat – útján igénybe vett „*on demand*” eseteket foglalja magában.⁵³ Ez azt jelenti, hogy az interneten szörfölő

⁴⁹ Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 704.o.

⁵⁰ WPPT-re vonatkozó közös nyilatkozatok a 2. cikk e) pontjához (rögzített előadás) és a 8. cikk (terjesztés), és 9. cikk (bérbeadás) valamint a 12. és, 13. cikkekhöz.

⁵¹ Ficsor Mihály, *The Law of Copyright and the Internet*, 626.o.

⁵² Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 704-705.o.

⁵³E szabályozási körbe meglehetősen sok vitát vált ki az, hogy hol is húzódik egészen pontosan a határvonal a hagyományos sugárzási tevékenység és a nyilvánossághoz közvetítés egyéb esetei és nyilvánossághoz közvetítésnek nem minősíthető esetek között, amelyre (az egyéb esetekre) példa lehet a

felhasználó szabadon érheti el a szerzői vagy szomszédos jogi teljesítményt, pontosabban megtekintheti vagy meghallgathatja azt, bármilyen helyi és időbeli kötöttségtől függetlenül. Különbség a **WCT** és a **WPPT** között, hogy az előbbi a 8. cikkben a hozzáférhetővé tételt a nyilvánossághoz közvetítés alkategóriának tekinti, ezáltal a hozzáférhetővé tétel a szomszédos jogi jogosultakat tekintve szűkebb kategória. A 10. cikk szabályaihoz illeszkedik továbbá a 15. cikk is, amely a díjigényt szabályozza. Ennek értelmében a 15. cikk (4) bekezdése, a kereskedelmi célú felhasználás eseteibe inkorporálja az off-line felhasználásokon túl az on-line, azaz fent említett „*on demand*” változatokat is,⁵⁴ így jogalapként lép elő a hagyományos kereskedelmi off-line felhasználások mellett az on-line felhasználás is.

A kivételek és korlátozások kapcsán megjegyzendő, hogy a **WPPT** alkalmazza a **RE** 15. cikk (2) szakaszát, azzal, hogy egyrészt a **WCT**-ben foglaltakhoz igazítja azokat – azzal a megkötéssel, hogy csak abban az esetben alkalmazható, ha a másik szerződő fél joga is ugyanazokat a kivételeket és korlátozásokat tartalmazza. – A 10. cikk (2) bekezdése pedig egyúttal alkalmazni rendeli a **BUE**-ban kiforrott ún. háromlépcsős tesztet. A háromlépcsős tesztet a **TRIPs** egyezmény is tartalmazza az előadóművészekre azonban a 14. cikk (6) bekezdésben foglaltak az irányadóak és nem a 13. cikk szabálya. Ezzel az is világossá válik, hogy **TRIPs** egyezményben a szomszédos jogi jogosultak számára továbbra is csupán a **RE**-be lefektetett korlátozások és kivételek maradnak fenn, rájuk nem lesz érvényes a 13. cikkben, a szerzői jogi jogosultak számára lefektetett kiterjesztés, az ún. *BUE plus* hozzáállás.⁵⁵

A két egyezmény kapcsán érdemes kiemelni az előadóművészek védelmét érintő rendelkezések taglalásakor azt is, ami mind a két Egyezményben egyaránt újdonságként jelent meg, hogy az eddigi húsz helyett, ötven évre terjesztették ki a védelmi időt. A **TRIPs** egyezményben megfogalmazott számítási logika azonban nem illeszkedik az eddigiekhez. Míg ez az egyezmény mindössze annyit mond, hogy az előadás illetőleg rögzítés évétől kezdődik a védelem, vagyis, hogy az előadás, illetőleg a rögzítés számít majd kezdetnek, addig a **WPPT** (17. cikke) egységesen azt jelöli meg kezdetnek, amikor a rögzítés történt – vagyis nem tér ki külön az előadás rögzítetlenségének problémájára.

digitális sugárzás, vagy éppen a *webcasting* esetei. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 180-181.o.

⁵⁴ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 706.o.

⁵⁵ **Ficsor Mihály**, *The Law of Copyright and the Internet*, 642.o.

Végül pedig a **WPPT** 20. cikkében sor került, első ízben a szomszédos jogi jogosultakkal kapcsolatban, a **BUE** 5. cikkének (2) bekezdése óta jól ismert szabály kimondására, mely megtiltja a védelem alaki feltételekhez kötését.⁵⁶ A nemzetközi megalapozás után, nézzük milyen formában és mértékben jelent meg egy „szűkebb” világban a szomszédos jogok és bennük az előadóművészek védelme.

1.3 Az előadóművészek Európai Unió, regionális védelme

Az EU területén belül jelenleg nem létezik önállóan egy egységben szabályozott szerzői jog, hanem másodlagos jogalkotási szinten történt meg a szabályok megalkotása. Ez egy a vámfelügyelettel érintett rendeletet és nyolc irányelvet foglal magában Ezek közül megkülönböztetünk első és második generációs irányelveket. Első generációnak számít a következőkben tárgyalt ún. **Bérlet Irányelv**,⁵⁷ a műholdas sugárzásról szóló ún. **Műhold Irányelv**⁵⁸ és a **Védelmi Idő** irányelvek,⁵⁹ melyek szektoriálisan rendezik a szerzői és szomszédos jogokat, így az előadóművészek kérdéskörét is. Ezen irányelvek korszerűsítésére – a **WPPT** egyezmény hatására – jelent meg az Európai jogalkotás egyik legvitatottabb, de mindenképpen előremutató, ezen a területen az ún. második generációs szerzői és szomszédos jogi védelmet biztosító irányelve az ún. **Infosoc Irányelv**.⁶⁰ Előljáróban e szabályozásról elmondható, hogy követi a nemzetközi fejleményeket, ezekhez „nivellálja” a szerzői és szomszédos jogok regionális védelmi szintjét és terjedelmét.

⁵⁶ „az Egyezményben biztosított jogok élvezete és gyakorlása nincs kötve semmilyen alakszerűséghez” **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 667.o.

⁵⁷ A Tanács 92/100/EGK irányelve a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joghoz kapcsolódó egyes jogokról; (**Bérleti irányelv**).

⁵⁸ A Tanács 93/83/EGK irányelve a műholdas műsorsugárzásra és a vezeték útján történő továbbközvetítésre alkalmazandó szerzői jogra és a szerzői joggal kapcsolatos jogokra vonatkozó egyes szabályok összehangolásáról; (**Műhold irányelv**).

⁵⁹ A Tanács 93/98/EGK irányelve a szerzői jog és egyes kapcsolódó jogok védelmi idejének összehangolásáról; és az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve a szerzői és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről; (**Védelmi idő irányelv**). A dolgozat nem tesz említést a legújabb, ám a dolgozat lezárása után elfogadásra kerülő és jelenleg hatályos: az Európai Tanács és a Parlament 2011/77/EU irányelvről, a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról.

⁶⁰ Az Európai Parlament és Tanács 2001/29/EK irányelve az információs társadalomban érvényesülő szerzői és kapcsolódó jogok egyes kérdésekben történő összehangolásáról; (**Infosoc-irányelv**).

1.3.1 Az irányelvek

Elsőként a **Bérlet Irányelv** volt az, ami érintette a szomszédos jogi jogosultak klasszikus hármásából az előadóművészeket is, ugyanakkor már a második szabályozás a szerzői jog területéről. A harmonizáció lehetővé tette az egységesebb szabályozást az előadóművészek által nyújtott szolgáltatásokra, felváltva az addigi eltérő és a szolgáltatások szabad áramlását gátló tagállami szabályozásokat.⁶¹ S bár az Európai Unió területén belül mindig is igyekeztek legalább a nemzetközileg biztosított szintre hozni a védelem rendszerét azonban, mind a mai napig a **WPPT**-vel szemben hátrányban maradt a térség, mivel nem került sor a szomszédos jogi jogosultak személyhez fűződő jogainak beépítésére. Így csupán a vagyoni jogok szabályozásáról beszélhetünk. Ezeket tekintjük most át, a **WPPT** cikkelyeinek sorrendjében végighaladva, az átláthatóság kedvéért.

Az előadóművészek és teljesítményeik meghatározását egyik irányelv sem végezte el. A **Bérlet Irányelv** azt nagyvonalúan a nemzeti jogalkotásokra hagyta. Ez egyben azt is jelenti, hogy a nemzeti jog segítségével, olyan teljesítményeket is az előadóművészi védelem alá sorolhattak, amelyet a **RE** is megengedett számukra. E védelemre mindaddig hivatkozhattak is, ameddig az kompatibilis volt az előadóművész tradicionális értelmezésével.⁶² A **RE** megengedő rendelkezéseinek figyelembe vételével maga az egyezmény általi meghatározás is irányadóvá vált „mögöttes” tartalomként az irányelv értelmezésekor.

A rögzítés tekintetében az Unió szabályok a **WPPT** szintjéhez zárkóztatják fel a nemzeti jogalkotásokat. Itt is az előadás vagy sugárzás első rögzítéséről szól a szabályozás, általános jelleggel, vagyis a rögzítés megörökítheti az előadás képét, hangját, vagy mind a kettőt egyszerre, azonban a 6. cikk (1) nem takarja ennek további többszörözésre vonatkozó szabályozást, mert ezt jelenleg már az **Infosoc Irányelv** 2. cikke szabályozza.⁶³ A többszörözés egyfajta horizontális és körülhatárolható megfogalmazását adja, amikor különböző kategóriákat használ a 2. cikk: „az

⁶¹ **Michel M. Walter és Silke von Lewinski**, *European Copyright Law*, 254-255.o.

⁶² **Michel M. Walter és Silke von Lewinski**, *European Copyright Law*, 274.o. Ez egyben követi azt a logikai elgondolást, mely egyik irányelvben sem zárta le a szomszédos jogok katalógusát, – hiszen a Védelmi Idő Irányelv maga is hozzáadja a filmproducerek védelmét a klasszikus hármashoz – így a nemzeti jogalkotások magába a szomszédos jogok védelmi körébe is beemelhetnek új elemeket, (nem csak előadóművészi tevékenységeket határozhatnak meg). Ebbe a körbe illő példák a kulturális vagy sportesemények rendezői. Ebben az esetben egyébként az ő védelmi idejük maximálisan harminc év lehet. **Michel M. Walter és Silke von Lewinski**, *European Copyright Law*, 559.o.

⁶³ Az irányelv megfogalmazása alapján csupán az előadóművészek és a műsorszolgáltatók rendelkeznek a rögzítés és a többszörözés kizárólagos jogával.

előadóművész kizárólagos joga, hogy engedélyezze, illetőleg tiltsa a közvetlen, vagy közvetett, időszakos vagy állandó bármely módszerrel illetve formában, akár részben, akár teljes egészében történő többszörözését”

A vezeték nélküli sugárzás engedélyezésének esetét pedig a **Műhold Irányelv** 8. cikkének (1) bekezdése szabályozza. Ennek az a lényege, hogy a tagállam csak akkor építheti be az előadóművésznek nyújtott „vezetékes” sugárzás esetén való engedélyezési jogát, ha az tiszteletben tartja a fenti irányelv rendelkezéseit.⁶⁴ E rendelkezés azonban csak az „élő” előadások esetében alkalmazható, vagyis amelyek még nem voltak rögzítve vagy sugározva. Ebből következően az előadóművész nem tilthatja meg már sugárzott előadásának újbóli sugárzását, ahogy vezetékes továbbközvetítését sem.

A többszörözési jog tekintetében a **Bérlet Irányelv** 7. cikke és az **Infosoc Irányelv** 2. cikke összhangban van a **WPPT** 7. cikkével, vagyis azt a rögzítéstől különálló fogalomként jelenítik meg, amelynek fényében a rögzítéshez engedélyt adó művésznek további jogosítványa, hogy annak többszörözéséhez hozzájáruljon. Az **Infosoc Irányelv** továbbá átveszi a többszörözött példány „bármilyen módon és formában,” való létrejöttének megfogalmazását, így a 2. cikk értelmében a művészt megilleti e jog gyakorlása az előadás egészére, vagy annak egy részletére is, akár on- akár off-line felhasználás keretei között kerül erre sor.

A terjesztés esetén a **Bérlet Irányelv** 9. cikkét és az **Infosoc Irányelv** 4. cikkét kell együttesen vizsgálnunk. Ez utóbbi szilárdította meg ugyanis a terjesztés esetére az Európai jogkimerülés fogalmát, amely csak annyiban tér el, illetve „komplexebb” a **WPPT**-ből ismert jogkimerülés esetétől, hogy itt az Európai Unió, mint térségnek az egészére vonatkozik a jogkimerülés. Vagyis arra az esetre, amikor az előadóművészi teljesítmény első rögzítését, először értékesítik az EGT területén belül a művész által vagy a hozzájárulásával.⁶⁵ Határozottan nem hivatkozható e szakasz viszont az ún. „nemzetközi jogkimerülésként”, vagyis az EGT területén kívüli terjesztés esetére a fentiekből kifolyólag.⁶⁶

⁶⁴ **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 254.o.

⁶⁵ Jelen esetben e feltételekre kell figyelni, hiszen bármelyik hiánya, akár a hozzájárulás, akár a nem Közösség területén való értékesítés esetét vesszük, nem beszélhetünk. EK-beli jogkimerülésről **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 256-257.o.

⁶⁶ Még külön adalékként megjegyzendő, hogy az EU és harmadik országok között létrejövő szabad kereskedelmi megállapodások esetén, az adott szerződő partnertől is elvárják a nemzetközi jogkimerülés tilalmának betartását. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 366.o.

Folytatva a sort a vagyoni jogok egyes szelvényeinek további bemutatásával, az előadóművészeket megilleti, mint első törvényes jogtulajdonosokat a bérleti és a haszonkölcsönbe adási jog is. E jogát a 2. cikk (1) bekezdésében megjelölt többi megnevezettel egyetemben átruházhatja, vagy licenciát adhat gyakorlására. Találhatunk itt ugyanakkor egy olyan törvényi vélelmet, amit arra az esetre állítottak fel, mikor egyszerre két érdekcsoportot is érint e kizárólagos engedélyezési jog. E két érdekcsoport egyrészt az előadóművészek másrészt a filmrendezők köre. A köztük fennálló szerződéses kapcsolatban az előadóművészt ellenkező szerződésbeli kikötés hiányában úgy tekintik, mint aki a film rendezőjével szemben lemondott bérleti jogának érvényesítéséről.⁶⁷ Azonban ekkor is fennmarad a díjigény, amelyről a művész nem mondhat le érvényesen. A bérbeadási joggal kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az irányelvben megfogalmazott bérleti és haszonkölcsönbe adási jogot, alapvetően különbözőképpen szabályozhatta a nemzeti jogalkotás. Dönthetett úgy, hogy mint külön vagyoni jog jeleníti meg, – ahogy ezt a **WPPT** 8. cikke is teszi egyébként, – vagy a terjesztési jogon belüli kategóriaként fogalmazza meg. Az első megoldás nyilvánvalóan az egyértelműség irányába mutat, míg a másik értelmezése akár nehezebb is lehet.⁶⁸ Megjegyzendő továbbá, hogy bármely esetet is választja a jogalkotó egyik esetben sem beszélhetünk azonban EGT területén jogkimerülésről, hiszen ez a bérleti jogviszony jellege nem teszi lehetővé.

Végül az utolsó vagyoni jogot, a lehívásra hozzáférhetővé tételt már kizárólagosan az **Infosoc Irányelv** szabályozza. A 3. cikk (2) a) pontja teljes egészében implementálta a **WPPT** ilyen irányú rendelkezéseit, sőt kiterjesztette a védelmet, az abból kirekesztett audiovizuális művekre is. Továbbra sem garantált a szomszédos jogok jogosultjainak az általános nyilvánossághoz közvetítés joga, – amelyre pontos definíciót nem adott az európai harmonizáció –⁶⁹ mert nem az általános, ezen irányelvben megfogalmazott kategóriát foglalja magában, hanem a **Bérlet Irányelv** már ismertetett 8. cikke és a **Műhold Irányelv** 4. cikkei maradnak érvényben.

⁶⁷ Már csak a szerződő feleken múlik, hogy egyénileg vagy kollektíven kötik a szerződést, amire e vélelem kikötés hiányában fennáll. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 247.o.

⁶⁸ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 386.o.

⁶⁹ Ezen mindazokat a nyilvánosságához közvetítési eseteket értjük, amikor a közönség nincs a közvetítés eredésének helyszínén, (sugárzás, *webcasting*, vezetékes vagy vezeték nélküli közvetítés), kizárva ezzel a helyi nyilvánosságához közvetítést, például az élő előadás esetét. Itt a legfontosabb elválasztó faktort az képezi, hogy a közönség más helyen van, mint ahonnan a közvetítés helye. **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, 360.o.

2. A nemzeti védelem rendszere

2.1. Az előadóművészi jog helye - elméleti megalapozás, - avagy a szellemi alkotások jogrendszerben elfoglalt helye a nemzetközi és a nemzeti jogokban

Az előadóművészek jogainak kiépítésére a nemzeti jogok a nemzetközi körülményekhez képest párhuzamosan reagáltak. A francia és a magyar jog közötti összehasonlításban, mindezen tény mellett még szerepet kapott az az elméleti és felfogásbeli különbség, ami országaink között meghúzódik, színesítve az európai kultúrát és számunkra még érzékenyebb területet: a jogot, ezen belül is a magánjogot. A két szabályozás közt megjelenő különbség első példája így a szellemi alkotások jogának, mint jogágnak a jogrendszerben való elhelyezkedésével kezdődhet meg.

Az alapvető különbség elsősorban a kontinensen kibontakozó különböző elméleti felfogások között fedezhető fel. Kiindulópontként azonban leszögezhetjük, hogy e sajátos jogterületet mind a két ország mindig is a polgári jog részeként értelmezte, – s bár napjainkra már hagyományos keretein kívül került és önállósodott – gyökereiben a tulajdoni jog „talajából” nőtt ki a szellemi tulajdon mind a két országban,⁷⁰ habár a francia jogalkotásban ez jobban kifejezésre került. A francia jog kiindulva a tulajdonjogi felfogásból a polgári jogon belül: az ún. „*droit réel*”, vagyis dologi jog kategóriájaként jelenítette meg a szellemi tulajdonjogokat. Ez egyúttal utalás arra is, hogy a francia polgári jog mind a ami napig megőrizte azt a kodifikációs alapvetet, melyet ún. tulajdoni elméletnek nevezünk.⁷¹ Ez a megközelítés, mely az „eredményt” és nem a személyt veszi védelme alapjául, könnyen egy csoportba rendezi a két elkülönült terület jogosultjait, anélkül, hogy személyiségi jogi kérdéseket kellene feszegetnie. Így a jogirodalom a szellemi tulajdont is tulajdonnak tartja, még ha annak különleges esetének is ugyan.⁷² Az elmélet leginkább a klasszikus francia és az angol kodifikációk szabályanyagában

⁷⁰ Lenkovics Barnabás, *Magyar polgári jog - Dologi jog*, 60.o.

⁷¹ Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás, *Magyar polgári jog - Szellemi alkotások joga*, 21. o.

⁷² Az elmélet csak alapvetően a vagyoni típusú jogokkal kapcsolatban magyarázható, ehhez pedig hozzátartozik, hogy ezen elmélet volt az első. A nemzetközi jogfejlődés tendenciái alapján ezzel párhuzamosan az is látszik, hogy a személyhez fűződő jogok egy későbbi időszak szüleményei.

érvényesült, majd a későbbiekben jelentősen finomodott. Ennek oka egyrészt a további elméletek megjelenése és beszivárgása, illetve olyan regionális hatások, mint például az Európa Tanács működése és az általa Rómában 1950. november 4-én elfogadott **Egyezmény az emberi jogok és szabadságok védelméről**. Ennek Franciaország is, további negyvenhat másik állammal egyetemben, köztük Magyarországgal, tagja. Az Egyezményhez már két évvel később hozzácsatolták az első ún. **Kiegészítő Jegyzőkönyvet**, mely azért jelentős, mert az 1. cikkében a tulajdon védelmének kategóriájába foglalva felvette a javakat (*biens*) és az e fogalom alá besorolható szellemi alkotásokat is, az alapvető emberi jogok regionális védelmébe.⁷³

E kitérő után, a francia elméleti alapozásnál maradva, azt folytatva – a szellemi tulajdon alkotó elemeit sorra véve, – azt látjuk, hogy a tulajdonosok rendelkeznek a klasszikus „*tulajdoni triász*” elemeivel: vagyis a birtoklás, a használat és hasznok szedésének és a rendelkezésnek a jogával. Hiszen a többi jogosult⁷⁴ mellett témánknál maradva, ezt úgy értelmezhetjük a fentieket absztrahálva, hogy az előadóművészeknek jogában áll engedélyezni: a többszörözést, terjesztést, bérbeadást és lehívásra hozzáférhetővé tételt, vagyis előadóművészi teljesítményét használni, hasznait, gyümölcseit élvezni és arról rendelkezni. Az előadóművészi teljesítmény így közelítve, egy testetlen tulajdon, (*propriété incorporelle*) amely az emberi kreativitás olyan megnyilvánulása, mely nem kézzel fogható, vagyis egy tárgy „*in jure et intellectu*”, amely csak a törvény meghatározása alapján kerülhet a kereskedelmi forgalom tárgyai közé. A francia jog „dologi jogi” kategóriája így a Polgárjogi és a Kereskedelmi Kódex elméletére alapozva sokkal tágabb, mint a magyar, mely nem foglalja magában a testetlen dolgok (*res incorporales*) kategóriáját.⁷⁵ A magyar jogban már *Kolosváry Bálint* megfogalmazása óta, a tulajdonjog tárgyának csak azt tekintették, ami beilleszthető volt a „*már létező testi tárgy, amely nem teljesen forgalmon kívüli*” megfogalmazásába. A tulajdonjog közvetett tárgyai a dolgok, tehát a magyar jogban, levezetve a **Ptk.** 94§ (1)

⁷³ A Bíróság saját értelmezést adott: a „javakra”, mely terjedelmében nem korlátozódik a korporális javakra és az egyes nemzeti jogalkotásokban használatos fogalmaktól függetlenül értelmezendő. A bíróság határozatában arra a következtetésre jutott, hogy a Kiegészítő Jegyzőkönyv alkalmazható a szellemi alkotások jogára is a maga egészében. Nagykamara, 2007. január 11, *Anhauser-Busch Inc./Portugal* határozat szám: 73049/01;

⁷⁴ Így a szellemi tulajdonjogok jogosultjai a szerzők, az előadóművészek, a feltalálók (szabadalom vagy ipari mintaoltalom), a formatervezési mintatervezők és a védjegy tulajdonosok. **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*. n°1. 4.o.

⁷⁵ **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*. n°1 3.o. A francia jogban a „*res incorporales*” kategóriájába tartoznak egyrészt a *fonds incorporels* (fonds de commerce, fonds artisanal, fonds agricole, clientèle civile és a fonds libéral) valamint a *propriété incorporelles* kategóriái.

bekezdéséből,⁷⁶ csak a birtokba vehető testi tárgyak körére terjedt ki, kiegészítve azt a pénzzel, az értékpapírral és az emberi uralom alá hajtható természeti erővel. A jelenlegi magyar szabályozási konstrukció tehát „röghöz köti” a tulajdonjog közvetett tárgyait a fizikai értelemben megkívánt birtokba vehetőség kritériumával. Ennek tükrében kijelenthetjük, hogy a magyar szabályozási technika egy másik utat választott és nem a dolog fogalmát szélesítette ki, hanem az átruházó szerződések kiszélesítését támogatta.

Ismét térjünk most vissza a tulajdonelmélet alátámasztásához, hogy megláthassuk a franciák a szellemi tulajdon esetében milyen kritériumokra hivatkoznak. A sort kezdve elsősorban arra, hogy a szellemi tulajdonjogok kategóriája: *erga omnes hatályú*, vagyis bárkivel szemben érvényesíthető, aki a jogosult jogait megsérti, nem csupán a „*droit de créance*” és a „*droits personel*” kategóriák által nyújtott relatív védelem vehető igénybe érvényesítésükhöz. *Abszolút jog*, kiindulva a tulajdon szentségéből, amellyel egyúttal rögtön arra a jogtörténeti momentumra asszociálunk, amit a tulajdon, mint eszme a Francia forradalom alatt és azt követő kodifikációs időszakban betöltött. Csak ezeknek a történelmi eseményeknek a fényében érthető meg teljesen a tulajdon, mint az emberi szabadság szinonimája.⁷⁷

Mára a tulajdonjog korlátozhatóságát, a jogintézmény rendeltetésében bekövetkezett változását, mint tény, mindannyian elismerjük, a hatályos francia jog is elismeri, akár a korporális, akár az inkorporális tulajdon tekintetében.⁷⁸ Mindezek mellett továbbá jellemzi a *kizárólagos, örök és időben korlátozott jelleg*. A szerzői és szomszédos jogok, valamint az iparjogvédelmi jogok sajátossága a *kizárólagosság*, ami így a tulajdoni viszonyhoz hasonló monopolisztikus helyzetet teremt ez vitathatatlan, míg a második, vagyis az örök jelleg már kikezdhető. Mert bár a tulajdoni igény sosem évül el, ugyanezt csak a személyhez fűződő jogokkal kapcsolatban állíthatjuk a szerzői és szomszédos jogi jogosultak esetében. Hiszen a vagyoni jogok tekintetében fennáll az időben korlátozott jelleg, amit a védelmi idő hossza jelent az előadóművészek számára, mely jelenleg mind a két ország esetében ötven évet biztosít. Jól látható e levezetésben az elméleti alapja e

⁷⁶ **Keserű Barna Arnold**, *A magyar védjegyek átruházására vonatkozó szabályozása a közösségi védjegyoltalom átruházásának szabályaival, különös tekintettel a szellemi tulajdon elméleteire*, 47-49.o.

⁷⁷ **Code Napoleon L- 544**: „*la propriété est le droit de juir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par la lois ou par les règlements*”. Továbbá az Ember és a Polgár Jogairól szóló Deklaráció (**DDCH**) L- 17 „*La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé...*” együttoivasásával érthetünk meg.

⁷⁸ **Code civil L-544**.: „*la propriété est le droit de jouir et disposer des choses á la manière la plus absolue, pourvu que'on n'en fasse pas un usage prohibé pas les lois ou pas les règlement*”

jogterületnek és az elvi elgondolások megjelenítései. Ezt tovább követhetjük napjainkban is, mert bár a kilencvenes években lezajlott egyfajta második kodifikációs hullám Franciaországban,⁷⁹ amelynek keretében külön kódexben kerültek szabályozásra a szellemi tulajdonjogok is, a tulajdonelmélet megjelenik a további besorolásokban és a fogalomhasználat kapcsán egyaránt, amikor is azt látjuk, hogy a modern megfogalmazások között is gyakorta használják az inkorporális tulajdonjog megjelölését (*le droit de la propriété intellectuelle*), az intellektuális (szellemi) jogokra.⁸⁰ Amikor pedig a szellemi tulajdonjogok két nagy kategóriájára gondolunk, akkor azt látjuk, hogy a francia jogirodalom megkülönbözteti egyrészt az irodalmi és művészeti tulajdonjogokat – a magyar megfogalmazás szerint a szerzői és azzal szomszédos jogokat – és az ipari tulajdonjogokat, amit a hazai jogirodalom az iparjogvédelem gyűjtőnév alatt használ. Ezt az elvet követi a *Conseil Constitutionnel* is a 2006-s ún. **DADVSI** törvénymódosítás kapcsán egyaránt, akkor, amikor az **1789-es Alkotmány** 2. cikkéhez kapcsolva, – az azzal kapcsolatos viszonyát megvilágítva, mely a tulajdonhoz való alapjoggal foglalkozik, – kifejti, hogy „15. Figyelembe véve a tulajdon célját és a gyakorolhatóságának feltételeit, az 1789 óta bekövetkezett fejlődések számos más területre is kiterjesztették tárgyi hatályát. Ezek között említhető a szellemi tulajdonjogok területe és különösen a szerzői és szomszédos jogok”⁸¹.

A magyar jogban is „alkotmányos helyre” került a szellemi alkotások joga, amikor a magyar *Alkotmánybíróság* definiálta a tulajdonhoz való alkotmányos alapjogot és ennek keretében a körébe vonta úgy a szerzői, mint az iparjogvédelmi jogot a 17/1992-es határozatában. Itt kell megjegyezni, hogy a polgárjogi és az alkotmányjogi tulajdonfogalom eltér, amennyiben az előbbi, sokkal szűkebb kategória. Az **Alkotmány** 13§ (1) bekezdése értelmében a tulajdonhoz való jogot általában, és nem, mint dologi jogi kategória jeleníti meg. A két védelem közti különbséget összehasonlítva rávilágíthatunk arra, hogy az alkotmányos tulajdonvédelem köre azért szélesebb, mert a tulajdonjoggal

⁷⁹ Az első a híres „Napóleoni” kodifikációk időszaka volt a XIX. század elején, melyet egy dekodifikációs korszak követett, majd a XX. század vége felé, a kilencvenes évektől figyelhető meg egy újabb kodifikációs hullám Franciaországban. Ekkor készült el a Fogyasztói Kódex (1994) és a Kereskedelmi Kódex rekodifikációja (2001).

⁸⁰ Más esetekben előfordul olyan nézet is, mely a „*droit de clientèle*” megfogalmazást használja. Ez utóbbi a francia jogtudós *Rubier* munkássága nyomán bontakozott ki, mely viszont tagadja az „igazi” tulajdonként való megfogalmazását, mert a kizárólagos jog felborítja szerinte azt az egyensúlyt, amit az alkotói érdek képvisel a közösséggel szemben. Másodsorban mert a tulajdoni igény sosem évül el ellenben az irodalmi és művészeti tulajdon, illetve az ipari tulajdon érvényesítése időben korlátozott (húsz, ötven, vagy akár hetvenöt év). E megközelítés nincs összhangban a személyhez fűződő jog érvényesítésére.

⁸¹ A szerző szabad fordítása az alábbi szövegből: *décision n.:2006-540 DC du 27 juillet, 2006;*

összefüggő valamennyi vagyoni jogra kiterjed. A védelem módja közti különbség pedig abban rejlik, hogy az alkotmányjogi védelem az egyéni cselekvési autonómiát, az emberi méltóság alapjogi védelembé részesítését tekinti feladatának. Ebből kifolyólag nem egyezik meg polgári jogban definiált tulajdon védelmével.⁸²

Az előzőekben ismertetett francia szemléletet vizsgálva, a vagyoni oldal „egyoldalúságát” fedezhettük fel. Érezhetően hiányzott belőle az a fajta absztrakció, elrugaszkodás, ami elég alkotóerővel rendelkezik és képes megfelelő választ adni a vagyoni jogokon túl a személyiséghez fűződő jogok elhelyezésére. Erre pedig kiváló példa a magyar szemlélet, amely a francia tulajdoni szemlélettel sosem tudott megbarátkozni, a francia befolyástól mentes maradt. A hazai jogirodalomban ugyanis találunk okfejtést arra vonatkozóan, hogy miért tekinthető a szellemi alkotások joga a dologi jog és más jogterületek „ütközpontjának”. A magyar jogban, ahol is a személy és a tulajdon éles elválasztása érvényesül, a személyhez fűződő jogok forgalomképtelenségének gondolata kizárja, hogy a szó szoros értelmében szellemi tulajdonjogokról beszélhessünk.⁸³ Ezen elméleti beállítottság annak köszönhető, hogy a hazai elméleti szakemberek inkább a német példát és *Joseph Kohler* elméleteit vették alapul. E szerint az immateriális, eszmei javak csak „szerkezeti rokonságot mutatnak a tulajdonjog abszolút szerkezetű jogviszonyával”⁸⁴ annak tárgyától különböznek, hiszen a jogviszony tárgya nem a fizikai értelemben vett dolog.

Ennél még tovább megy *Otto von Gierke* személyiségi jogi elmélete. E dogmatikai irányzat követői a személyes, személyhez kötődő jellegét hangsúlyozzák e területnek, és nem a szerzői jog mentén haladnak, – vagyis látszólag elhagyják a „szomszédságot” – hanem sokkal inkább a **Ptk.** 83 § (2) bekezdése által biztosított személyiségi jog irányába. Ezen értelmezés szerint a képmással való visszaélésre alapítva kellene kiépíteni olyan analógiát, amely alkalmas lenne a „hanggal”, mint zenei képmással való visszaélés szembeni védelemre.⁸⁵ További megerősítéseként ennek a

⁸² A polgárjogi és az alkotmányjogi fogalmak nem feltétlenül fedik egymást, ezt maga a testület mondta ki a **64/1993**-as határozatában, azonban tény, hogy a tulajdon fogalom körül kialakult inkonzisztencia, zavaró lehet. A **Ptk.** megfogalmazása nem felel meg a gazdasági élet jelenlegi kihívásainak. **Keserű Barna Arnold**, *A magyar védjegyek átruházására vonatkozó szabályozása a közösségi védjegyoltalom átruházásának szabályaival, különös tekintettel a szellemi tulajdon elméleteire*, 50-51.o.

⁸³ **Menyhárd Attila**, *Dologi jog*, 19.o.

⁸⁴ **Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás**, *Magyar polgári jog, Szellemi alkotások joga*, 21-22. o.

⁸⁵ Különösen izgalmas, hogy gyakorlatilag a személyiségi elméletnek ezen felvetése jelenik meg szó szerint egy 1980-as ítéletben ld. „*Callas ügy*”-nél. Persze a sort még egyéb előadóművészi tevékenységgel is ki lehetne egészíteni, mint például a mimika, gesztikuláció, a karmester vezényleti stílusa.

megközelítésnek érdemes megemlíteni *Nizsalovszki Endrétől* azt is, amikor nagyon frappánsan úgy fogalmaz, hogy „*a szerzői jog esetében lehet vagyoni jogokhoz kapcsolódó személyiségi jogokról beszélni, az előadóművész esetében – úgy látom – a helyzet fordított. Alapjában személyhez fűződő jogról van szó, amelyhez bizonyos vagyoni jogosítványok is kapcsolódnak.*”⁸⁶

Ezen elmélet problémái szintén kitapinthatóak, hiszen a személyiségi oldal a vagyoni jogokat mindössze „szükségképpeni elemének” tekinti.⁸⁷ Napjainkra az elméletek „kiegyezése” a dualista szemlélet a jellemző, elsősorban egy újabb polgári elmélet az ún. kombinációs teória hatására. *Eugen Ulmer* elmélete egyszerre teszi lehetővé a vagyoni és személyhez fűződő jogok egymás melletti, ún. párhuzamos védelmét éppen e jogosítványok szétválaszthatatlansága miatt, úgy a nemzetközi, mint a nemzeti szabályozásban.⁸⁸

Az előadóművészek védelmének fent ismertetett személyiségi jogi megoldása helyett ma, hazánkban a szomszédos jogok cím alatt találjuk az **1999. évi LXVI. törvényben a Szerzői jogról** (a továbbiakban: **Szjt.**) szabályozva, míg Franciaországban jelenleg, az 1992-ben megalkotott **Code de la Propriété Intellectuelle** (a továbbiakban: **CPI**)⁸⁹ teszi ugyanezt. Mind a két Kódex megalkotását az az igény inspirálta, – hazánkban 1969-ben, illetve reformja során 1999-ben, Franciaországban pedig 1985 illetve 1992-ben, – hogy ennek a jogterületnek megfelelő helyet találjanak, illetve megfelelően szinkronba kerüljön a nemzetközi és Európai Unió követelményekkel. Ezzel hazánk egyébként megelőzte Franciaországot, amely 1985-ig⁹⁰ csupán a jogalkalmazási gyakorlat változásaiban nyújtott hol kisebb, hol nagyobb védelmet az előadóművészeknek, és csupán 1992-ben született meg a szellemi alkotásokra vonatkozó egységes kódex. Ez megnyugtatóan rendszerezte a jogterület kérdéseit és a magyar szabályozástól eltérően az iparjogvédelem területét is egybefűzte a szellemi alkotásokra vonatkozó francia szabályok összességével. Mindezek után Tekintsük most át, hogy kiket is takar a szomszédos jogok elnevezés alatt az „előadóművészi” kategória úgy a magyar, mint a francia jogban.

⁸⁶ **Nizsalovszki Endre**, *Tanulmányok a jogról*, 160.o.

⁸⁷ **Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás**, *Magyar polgári jog, Szellemi alkotások joga*, 22. o.

⁸⁸ **Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás**, *Magyar polgári jog, Szellemi alkotások joga*, 23. o.

⁸⁹ **Loi n° 92-957**, 1992. július 1;

⁹⁰ **Loi n° 85-660** vezetett be, még nem egységes Kódex;

2.2 Az előadóművészek köre

A nemzetközi egyezmények meglehetősen tág teret hagytak az előadóművészi kör kitöltésére. Az előadóművészi tevékenység mesterségesen választódott le az alkotás szerzői jogi és a szerzőket védő fogalmáról, hogy a mindennapok emberének meglepetésére a gyakran csillogó világ felejthetetlen előadásait csupán „teljesítményként” és ne alkotásként értelmezze a jog. Kikről is van szó, milyen kulturális közegben és kikre értelmezhetőek jogi védelmük és kik a kivételek?

A francia jogalkotásban e kérdésekre adott válaszban először is arra a nyelvbeli sajátosságra bukkunk, mely perifrázisokban, – rövid meghatározásokban – tud csak egy fogalmat megfogalmazni. Esetünkben is erről van szó. Eredendően megmutatkozik két jogterülethez: a munka- és szerzői joghoz való kapcsolata. Az előadóművész, vagyis: „*artiste du spectacle*”, mint kategória – szó szerinti fordításként – a **Code du travail**-ban jelenik meg egyszer. Ezzel párhuzamos megjelenése az előadóművészi kategóriának a **CPI**-ben azonban már nem a státuszra, a foglalkozásra, hanem sokkal inkább a tevékenység szerepére és jellegére utal, akkor, amikor az „*artiste-interprète*” fogalmat használja. (A magyar fogalmat nem lehet és nem is szükséges ilyen szempontból vizsgálni, mert ez a fajta „kettősség” nem jellemzi.) A **Szjt.** és a **2008. évi XCIX. törvény** Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkozási szabályairól, egyaránt az előadóművész fogalmat használja, és e fogalom alatt egyben tartalmilag is megegyeznek. Ekképpen a munkajogi megfogalmazás, azaz az „*artiste du spectacle*” melynek szó szerinti jelentése előadóművész, tulajdonképpen magát a szakmát, a tevékenységi kört foglalja magában. Elsődleges és alapvető követelményévé a művész fizikai jelenlétét teszi meg.

Ugyanakkor a **CPI** számos olyan kritériumot jelöl meg, amely miatt az „*artiste-interprète*” kategóriája szűkebb lesz, így számos foglalkozása szerinti előadóművész kizorul belőle. Erre jó példa a statisztika, aki bár foglalkozása szerint előadó, mégsem esik az előadóművész szomszédos jogi kategóriájába.⁹¹ Mindennek a kettősségnek történelmi és élethelyzetbeli oka van. Elsősorban arra kell gondolnunk, hogy az előadóművészek elsőszámú védelmét a munka világában, mint munkavállalói státuszukból fakadó védelemben reméltek és remélnék ma is mind a két országban biztosítani. Ez a

⁹¹ A követhetőség miatt és mivel a hivatalos fordításokban is az „*artiste-interprète*” kategóriáját használja a **CPI**, a munkajogi különlegességeket külön említem meg ott, ahol ez elkerülhetetlenül szükséges.

„*munkavállalói vélelem*” mely gyakorlatilag egy védőburok a művészek számára. Ez foglalkozásukból kifolyólag megilleti a művészeket akkor is, mikor a **CPI** szerint nem minősülnek előadóművészek. Mindezen védelem egyúttal azonban nem zárja ki azt, hogy érvényre juttassanak egy másfajta a szomszédos jogok jogosultjait megillető jogosultságot is, amely művészi tevékenységük eredményeként jelenik meg a külvilág számára is érzékelhetően. Alapvetően ezért áll fenn egyfajta kettősség és ezért van szó gyakorlatilag egy megkettőzött védelemről az előadóművészek tekintetében, míg ilyenre példát a szerzőknél és feltalálóknál csak elvétve, legfeljebb a szolgálati jellegű művek, minták és találmányok tekintetében találhatunk. Ezekben az esetekben az előadóművészeknél megjelenő „főszabály” a munkaköri köteletség teljesítése külön vizsgálendő, mint speciális körülmény, hogy annak a keretében születnek-e meg az alkotások, avagy attól függetlenül, míg az előadóművészek esetében ez „*foglalkozási ártalom*”. Hiszen egy művészek elsődleges jövedelemforrása és megélhetési lehetősége foglalkozása elvégzése után kapott bére, az ún. „fellepti díj”, fraciául „*cachet*”.

Ahogy azonban a technikai fejlődés túllépte az „egyszeri és megismételhetetlen” előadások fogalmát, úgy az is szükségessé vált, hogy ezen túllépjen a szabályozás is és az előadások további felhasználása után is részesüljenek teljesítményük vagyoni kompenzációjából. Ennek alapján előzte meg az előadóművészek védelmi vonalainak kiépítésében a munkajogi védelem (mely gyakorlati és a mindennapi élet problémáit elsődlegesen rendező védelem) a speciális szomszédos jogi védelmet, 1969-ben,⁹² amelyet azonban húsz év múlva követett 1985-ben egy elkülönült szabályozás (megtartva továbbra is az „*acquis sociaux-t*”⁹³). Az időpont nem véletlenszerű, ebben az évben ratifikálta ugyanis Franciaország a **RE**-t.

Az előadóművészek védelmének kiépítésében a törekvés lényege az volt, hogy magát a tevékenységet is védjék, hiszen az előadóművész személye még úgy ahogy védhető volt, tevékenysége számára a védelem azonban nem mutatkozott kielégítőnek. Az előadóművészek teljesítményeinek védelme ugyanis nem akármilyen „cselekvés”, ahogyan azt humorosan megközelítették már a harmincas évek végén a jogirodalomban. Hiszen egy papírárus tevékenysége végzése közben nem lesz íróvá, és az építőmunkás sem lesz építésszé. Ellenben a művész munkája során létrejövő „művészi” cselekményt honorálni kell. Ennek során szükséges volt meghatározni magát a tevékenységet: az

⁹² **loi n° 69-1186** du 26 décembre 1969;

⁹³ **Stéphane Pessina-Dassonville** *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120.5.o.

interpretációt, avagy közvetítést. A **Code de travail** L-762-2 bekezdése úgy szól, hogy „a közvetítés olyan speciális művészi cselekvés, mely képes egy dolog formáját felvenni, függetlenül és megszakítva minden kapcsolatot a testtel és vagyontárggyá válni, amelynek szabályait a kereskedelmi szabályok szabályozzák”. Akadt olyan ebből kiinduló meglátás, amely szerint az előadóművészek tevékenységét az alkotás utolsó fázisának, mint megvalósításnak tekintette. Erre utal az is, hogy mind a mai napig „*artiste-interprète ou exécutant*”-ként jelennek meg az előadóművészek. Vagyis aki a művet „végrehajtja/megvalósítja” ha nyersfordításban értelmezzük, de a lényegét akarjuk érzékeltetni.⁹⁴ Emellett azonban úgy is értelmezhetjük, mint a cselekvés testet öltő eredményét. Ennek értelmében mondta ki az 1985-ös törvény, hogy a közvetítést, – mely az előadóművész szolgáltatásának eredménye – úgy kell értelmezni, mint anyagtalan ingóságot, ami képes különböző formában megjelenni, illetőleg különböző technikai eszközökkel továbbítható. Ennek alapján a **Code civil** L-527. cikkének körébe vonja az „interpretációt”, és mint testetlen ingó javakat kezeli, amelyek szerződés tárgyai lehetnek az L-1128. cikk értelmében.⁹⁵

Mind a két megközelítésben az a döntő, hogy az interpretáció, a közvetítés, nem hoz létre olyan egyéni-eredeti jelleget, mint amit a szerző műve megalkotásakor tesz. Megjegyzendő, hogy még e tételnek a kimondása során sem lehetünk egészen magabiztosak, hiszen látni fogjuk, hogy mind a francia mind a magyar jogalkotás választóvonalakat illeszt be annak megítélésekor, hogy mit tekint a szomszédos jogi védelemre „méltó” teljesítménynek és mit nem. Vagyis az egyéni jelleg közelebbről vizsgálva nagyon is szerepet kap az előadóművészeknél. Ezen nem is kell meglepődnünk, hiszen elég csak arra gondolnunk, az előadóművészek a „legközelebbi szomszédjai” a szerzőknek, így rájuk különösen helytállónak tűnik olyan kritériumok keresése, melyek sok tekintetben analógok, szinonimaként értelmezhetők a szomszédos jogok területén. Edit Piaf hangja nyilvánvalóan egyedi színfolt volt a sanzonéneklés terén, és mind a mai napig az ő hangjának utánpótlását hallhatjuk a párizsi cafékban visszaköszönni. Ez aligha – bár kétségtelenül nem vitathatóan – az egyéni-eredeti dalszöveget megalkotó szövegíró és a

⁹⁴ *Enoch c/Cie des Gramophones: Gaz. Pal. 1903, I, 468.* Fontos hozzátenni, hogy ez a legelső előadóművészeket is érintő határozat, mely élesen elválasztotta az előadóművészek jogainak terjedelmét a lemezek többszörözése során a szerzői tulajdontól és a mű kiadásától. A határozat azonban egyedi maradt meglátásában, és nem követte további hasonló csupán az 1955-ös *Furtwangler ügy.* **André Bertrand, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 127-128.o.**

⁹⁵ **Stéphane Pessina-Dassonville, *Droits des artist-interprètes*** Fasc. 6121. 4.o.

zeneszerző érdeme, hanem sokkal inkább az egyéni előadásnak köszönhető. Ennek alátámasztására vizsgáljuk azonban tovább, mit is értünk a közvetítésen és a „közvetítő” teljesítményeken.

A közvetítésnek magának is vehetjük két jelentését. Egyrészt jelentheti magát a cselekvést, de tekinthetünk rá úgyis, mint eredményre. A cselekvés szintén két elemre bontható. A kidolgozás stádiumára, majd az ezt követő megvalósításra, ez lesz maga a kifejeződés, az érzékelhetővé tétele a műnek.⁹⁶ Míg akkor ha, mint eredményre tekintünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a teljesítmény a művész aktivitásának gyümölcse, a megvalósítás eredménye. Ez egyben arra is utal, hogy a „közvetítő” tevékenység olyan aktivitás és eredmény, aminek előfeltétele egy mű megléte és a művészi tevékenység gyakorlatilag ennek „életre keltése”, közvetítése a közönséghez, vagyis nem eredendően egy mű megalkotásáról van szó, mint a szerzői jogban. Megállapítható tehát, hogy az előadóművész nem alkot, hanem reprodukál, közvetít egy már létező, megalkotott művet.

Nézzünk most egy példát, mégpedig az improvizációt arra, hogy milyen nehéz is ezt behatárolni, megtalálni az egyes határokat a gyakorlatban, még mielőtt rátérnénk a továbbiak bemutatására. Mert hiszen nem is a művészetről beszélünk, ha nem lenne bármilyen műfaji kivétel, jellegzetesség. Az improvizáció kategóriája azért bonyolult és egyben érdekes, mert itt a mű és az előadás egyszerre születik meg, illetve variálódik benne az egyéni eredeti jelleget elérő és a „klasszikus” közvetítő tevékenység. A határok elmosódása a zenei élvezet magas foka és a jogi káosz érdekes egyvelegét adja. Az improvizáló művész határesetet, hidat képez az előadóművész és a szerző között. Kétféleképpen is megközelíthetjük az ilyenfajta cselekvéseket. Egyfelől az improvizáció alapja lehet egy már létező mű. Ebben az esetben az interpretáció során megszülethet egy másodlagos mű az első megváltoztatásával és ekkor együttes műről beszélhetünk a **CPI** L-113-2 és a **Szjt.** 6§ szakaszai alapján. Abban az esetben azonban, amikor az interpretáció már teljesen elszakad a műtől és szabadon kelt életre bármely műtől függetlenül hangot vagy mozdulatot, akkor elsődleges alkotóvá válik, illetve saját „elsődleges művének” közvetítője egyben. Ilyen és ehhez hasonló problémák megoldására és a fentebb bemutatott elméleti síkok megalapozottságának megértéséhez kívánkozik a jogalkalmazás jogfejlesztő meglátásainak bemutatása is.

⁹⁶ **Patrick Tafforeau**, *Droit de la propriété intellectuelle*, 216.o.

2.2.1 Így esett...a kezdetek Magyarországon és Franciaországban

Az előadóművészek védelmének megszilárdítása végigkísérte a XX. századot, hiszen a jogalkalmazás váltakozó határozatai nem feleltek meg az előadóművészeket megillető jogbiztonság követelményének. Igaz maguk az országok sem mindig a jogállamiság kereteiben vezettek...

Az út keresése során a francia jogalkalmazás ingadozó megítélésével eltérő védelemben részesítette az előadóművészeket a nyolcvanas évekig, akárcsak a magyar szabályozás, mely ilyen téren üdvösebb volt a jogosultak számára, hiszen nálunk az előadóművészek teljesítményének terjedelmét szintén értelmezte a *Kúria*,⁹⁷ azonban „már” az **1969. évi III. törvénnyel** szabályozásra került a szomszédos jogok jogosultjainak köre, védelmük terjedelme és alapja. Ezen utóbbi kapcsán érdekes vizsgálni, hogy a számunkra ma már elfogadott nézet szerint, mely az előadóművészeket szomszédos jogok körébe sorolja, és mesterségesen elkülöníti a szerzői jogtól, egy nemzetközi hatásra történő fejlődés eredménye és nem volt mindig így egyik nemzeti jogban sem.

Az előadóművészek nemzeti védelmének kiépítésének íve a századelőtől napjainkig három szakaszra bontható. A század derekáig, vagyis az első szakaszban érvényes volt az a meglátás, mely felismerte, hogy a rögzítés tényével már nem lehet kielégítő az egyszeri fellépést kompenzáló fellépti díj megfizetése, és egyúttal foglalkozott a rögzített ún. „mechanikai művek” fogalmának meghatározásával. Német hatásra a magyar irodalom is elfogadta azt a fikciót, mely az előadóművészt alkotónak ismeri el, arra hivatkozva, hogy művészi teljesítménye, illetve ennek a mechanikai eszközzel történő rögzítése után átformálta az eredeti művet és létrejött egy „másodlagos mű.”⁹⁸ Ez jelenik meg az **1921. évi LVI. törvénycikk** 8§ értelmében a mechanikai előadás céljára szolgáló alkalmazásokra tekintettel (6§ 9. pont). Ez a meglátás jelenik meg Franciaországban is már a századelőn a következőképpen: *„annak a hangzó anyagnak többszörözése tekintetében fennálló jog, amihez (ő) az előadóművész a hangját, egyúttal saját személyiségét is kölcsönzi, kizárólag az előadóművészé.”*⁹⁹

A harmincas évekre azonban már „megfordult” az előadóművészeket érintő nemzetközi szabályozás szele, és kezdett kibontakozni a „szomszédos” jogok köre, ami

⁹⁷ 937. számú elvi határozat;

⁹⁸ **Silke von Lewinski**, *La protection internationale des artist-interprètes ou exécutant*, 89-90.o.

⁹⁹ Tribunal civile Seine mars 6. 1903;

végül is az előadóművészeket a szerzői jog keretén kívül helyezi el. Ezt a szerkezeti különválást a szabályozás azóta is magán viseli. Ez egyben a második szakaszba való átlépést is jelentette az előadóművészek védelmének. E meglátás szerint az előadóművészeket is az eredeti művekkel „egyenlő” védelem¹⁰⁰ illeti meg, ez azonban a valóságban már „csak” egy fokozott polgári jogi védelmet feltételezett. Ez mutatkozik meg a 937. elvi határozatban és először 1937-ben Franciaországban. *Nizsalovszki* rámutatott, hogy a bíróság is megérezte a változás igazolásának igényét, ezért indokolásában rámutatott arra, hogy a másodlagos mű fikciója már meghaladottnak tekinthető.¹⁰¹ E szerint járt a francia bíróság is, akkor, mikor kimondta, hogy „*a film- és színházi művészek nem támaszthatnak jogi igényt azon összességre alapítva, amit a filmalkotás és színházi mű képez, de szükséges, hogy részükre is elismerésre kerüljön olyan jog, ami az olyan általuk létrehozott személyes jellegű interpretáció során jön létre, amit a rájuk osztott szerep megformálásával nyújtanak.*”¹⁰² Ezen mezsgyén haladva jutott el a nemzetközi és ezáltal a nemzeti jogalkotás is „olyan jog” megformálásáig, ami elvezet bennünket a kizárólagos engedélyezés világába.

Ne siessünk azonban ennyire előre, hanem nézzük tovább az ötvenes évek egyik legismertebb és sajnálatos módon megszületésekor oly’ csekély hatással rendelkező határozatát a *Furtwängler ügyben* 1955-ből.¹⁰³ Az ügy legnagyobb jelentősége, hogy a deliktuális felelősség területéről – **Code civil** 1328-as cikke – a per előre haladtával, mely tizenegy évet ölel fel, a bíróság fokozatosan terelte át azt, az előadóművészi teljesítményre alapozott irodalmi és művészi tulajdonjog keretei közé. Az ügyben kidolgozott gyakorlat talán legfontosabb momentuma, hogy a per folyamán először állapította meg a francia bíróság azt, hogy „*az előadóművésznek alapos oka van arra, hogy megtiltsa a teljesítményének olyan felhasználását, amelyre nem adott engedélyt.*”¹⁰⁴

A tényállás szerint a népszerű német karmester vezényletével rögzített előadások Berlin ostromakor szovjet kézbe kerültek. A szovjet „tulajdonosok” a későbbiekben eladták a felvételek egy részét – meglehetősen alacsony áron, amerikai hanglemez

¹⁰⁰ Knorr in **Nótári Tamás**, *A magyar szerzői jog fejlődése*, 203-204.o.

¹⁰¹ **Nizsalovszki Endre**, *Tanulmányok a jogról*, 150-151.o.

¹⁰² Tribunal de la Seine avril 23, 1937;

¹⁰³ Itt főképpen az 1957-es szabályozásra kell gondolunk, mely végül is nem követte a bírói döntés irányát és nem alkotott speciális védelmet az előadóművészeknek.

¹⁰⁴ „*Artist est fondé à interdire toute utilisation de son execution autre que celle qu'il avait autorisé*” T. Civil Seine, január 4. 1956: Droit d'auteur mai 1957, p88. **Stéphane Pessina-Dassonville** *Droits des artist-interprètes* Fasc. 6120. 6. o.

kiadóknak, – illetőleg az NDK területén újra forgalomba hozták őket feltüntetve a karmester nevét is a hanglemezeken. Minderre azonban sajnálatos módon a karmester tudta és beleegyezése nélkül került sor. A *Cour de Cassation* végül is 1964-ben odáig ment, hogy az interpretációt: műnek, szerzői alkotásnak minősítette, ami felett az előadóművész a szerzői jog által nyújtott védelmet élvez. ¹⁰⁵

Hasonló meglátásban részesítette a *SNEPA ügy*¹⁰⁶ is az előadóművészeket, ahol szintén megjelenik a *Cour de Cassation* érvelésében. Ezen döntésből idézve: „*a művészek alapos okkal hivatkozhatnak a polgári jog anyajogára, amikor azt követelik, hogy interpretációjukat ne használják fel másra, mint amire engedélyt adtak*”.¹⁰⁷ Az ügy háttérében az áll, hogy a szakszervezet kártérítési igénnyel lépett fel az előadóművészek nevében, mint e jogok engedményese, amiért a rádiótársaság engedélyük nélkül sugározta teljesítményeiket, amelyeket eredendően csupán rögzítésre engedélyeztek. A bíróság felhívta a figyelmet az engedélyezésnek a szűken vett értelmezésére, aminek a fényében ezáltal, nem tekinthető megadottnak az engedély kiterjesztően: egyben a rögzített mű sugárzására is. Ez az az érv, amely az előadóművészek javára billentette a mérleg nyelvét hasonlóképpen az *Orane Demazis ügyben*, amikor felhasználásra kerültek a rögzített művek a „*Marius*” és a „*Fanny*” nevű filmekben.¹⁰⁸

A szerzői joggal való analógia területéről tehát fokozatosan továbblépett a francia jogalkalmazás, megmaradva a deliktuális felelősség keretei között. A hangsúly ezúttal a személyhez fűződő jog „*droit de la personnalité*” területére tevődött át. Ennek lényege, hogy kimondja „*az előadóművészek teljesítménye nem szolgál másolása, illetve*

¹⁰⁵ Cass. Ire civ., 4 január 1964 Bull. civil, I n 7 p 5;

¹⁰⁶ Cass. Ire civ. november 5. 1980 Bull. civ. 1980 I. n 25 285, p 227. 6120 7. o;

¹⁰⁷ A bíróság ezen érvelése azonban már előre mutat az 1985-ös törvényhozásra, melynek szövege átveszi azt. **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120. 7. o.

¹⁰⁸ A bíróság meglátásainak hullámszását azonban mi sem tükrözi jobban, mint hogy a hetvenes évek *SPEDIDAM ügye* éppen ellentétes irányt vett és az előadóművészek közös jogkezelőjének valamint a producerek engedményesének (ORTF) harcában és ennek következményeként ez utóbbiak győzedelmeskedtek. A bíróság nem adott helyt az előadóművészek kártérítési igényének, arra hivatkozva, hogy az akkori törvényi szabályozás nem tette kötelességévé a producereknek, hogy egyéb felhasználás esetében külön engedélyt kérjenek, illetőleg jogdíjat folyósítsanak. Továbbá az előadóművészekre hárult egyéni vagy kollektív szerződések kikötésében, hogy gondoskodjanak jogaik producerekkel szemben való fellépéséről erre pedig akkoriban nem volt példa, így ezekre építve a bíróság úgy tekintette, hogy a művészek véglegesen lemondtak minden jogukról az ORTF javára akkor, amikor a szervezet rögzítette előadásukat, hiszen abban a hiszemben lehettek, illetőleg tudhatták, hogy az ORTF később, majd újra és újra felhasználja őket. Ez, az előadóművészek számára a legkedvezőtlenebb határozat, egyben vitatta a művészek **Code civilre** történő hivatkozását is. *SPEDIDAM* Cass. 1 re ch. Civ., 15 március 1977, Bull civ. 1977, I n135, p 103 **Stéphane Pessina-Dassonville** *Droits des artist-interprètes* Fasc. 6120. 7.o.

mechanikai többszörözése a műnek, mert ahhoz hozzátesznek valamilyen személyéhez köthető elemet is”.¹⁰⁹

Ennek egyik legszebb és e téren legkiforrottabb határozata a *Callas-ügyhöz* köthető 1982-ből.¹¹⁰ Az ügy tanulsága, hogy mindössze három évvel a törvényi szabály megszületése előtt, a személyhez fűződő jogának sérelmével elkövetett cselekményként értékelte, hogy a Maria Callas kételkedve hangjának erejében és színvonalában egy üres helységet bérelt, ahol a terem tulajdonosa a művésznő tudta nélkül rögzítette az énekeket, mi több halála után lejátszotta azokat egy külön műsorban az énekesnő emlékének szentelve. Nem kétséges, hogy ez napjainkban engedély nélküli rögzítésnek, illetve nyilvánossághoz való közvetítésnek minősülne. Ilyen eszközök azonban akkoriban nem álltak a bíróság rendelkezésére. A határozat megerősíti a *SNEPA ügyben* foglaltakat: „*az előadóművész alappal tagadhatja meg teljesítményének felhasználását, ahogy arra is leginkább ő hivatott, hogy meghatározza tehetségét milyen módon, és mikor aknázza ki.*” Fontos látni, továbbá a tényállásban, hogy a művésznő nem koncertet adott, nem felvételek rögzítésére vonult vissza – vagyis nem beszélhetünk ún. stúdió felvételtől és rögzítéstől – hanem tudatosan törekedett arra, hogy a közönséget távol tartsa, illetőleg nem törekedett arra, hogy valaha is a nyilvánosságra kerüljenek bármilyen formában a megénekelte „teljesítmények”. Ezzel is bizonyítható, hogy a teljesítmények ilyen felhasználása a Radio France által téves alapokon nyugszik. Más szavakkal a hang egy olyan személyes tulajdonság/attribútum, egyfajta „zenei képmás”¹¹¹, aminek külön és kifejezett engedély nélküli felhasználása nem lehet megalapozott. Összességében elmondható, hogy a jogalkalmazás a nyolcvanas évekre eljutott a kizárólagos jogok de facto elismeréséig. Az előadóművészek számára ennek talajára lépett a *de iure* elismerés ezután, mely immáron véglegesen szakított a polgári jog deliktuális felelősségi rezsimjével.¹¹²

¹⁰⁹ *SAMPLE c/Lamy*, CA Lyon 1re chambre, mars 11. 1971;

¹¹⁰ *Calogéropoulos c/Radio France (affaire Callas)*, TGI Paris, 1re ch, mai 19. 1982, **André Bertand**, *Musique et le droit*, 153.o.

¹¹¹ „*Une sorte d'image sonore*”;

¹¹² *René Urteger c/Société Musique Communication*, TGI Paris ch, mai 15. 1994. **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120. 8.o.

2.2.2 A kodifikációk korszaka

Az előadóművészeket megillető védelem harmadik szakaszának értékelhetjük azt a momentumot mind a két országban, amikor is megszülettek az önálló törvények és a továbbiakban, már nem a polgári jogra, mint anyajogra kellett közvetlenül hivatkozni, hanem rendelkezésre állt speciális védelmük is. Magyarországon 1969-ben került először törvényi szintű szabályozásra az előadóművészek joga. A törvény felépítése sok hasonlóságot mutatott a mai hatályos szabályozáshoz. A törvény általános rendelkezéseiben, a tárgyi hatály kijelölésében is helyet kaptak az előadóművészek a következők szerint: 1§ (2) „*a törvény védelemben részesíti az előadóművészi, valamint az azzal rokon más tevékenységeket (51§).*” Továbbá hasonlóan a mai szabályhoz megtörtént egy „kiutalás” a törvény egy többé-kevésbé „önálló” részre, amely akkoriban két paragrafusból állt a III. részben. A mai hatályos **Szjt.** 1§ (8) szerint: „*Az előadóművészek (...) teljesítményei az e törvényben meghatározott védelemben részesülnek.*” A jogirodalom fenntartja azt az álláspontot, hogy nem így áll fenn általános-különös viszony a szerző és szomszédos jogi védelem között¹¹³, – amelyek a XI és XI/A fejezetek között szerepelnek – hanem a személyhez fűződő illetőleg vagyoni jogok tekintetében, illetőleg ezeknek az egyes szerzői műfajtákra vonatkozó rendelkezéseknek az összehasonlításában. Ennél fogva az előadóművészeknél, akárcsak a szerzőknél, biztosított, hogy e két lábon, amit a személyhez fűződő és a vagyoni jogok jelentenek a számukra, biztos talajon állhassanak. A különbség csupán az, hogy ezek a jogok nem olyan teljes körűek a szomszédos jogi jogosultakat illetőleg, – sem a személyhez fűződő jogok, sem a vagyoni jogok esetében, ahol egyes jogok felsorolása történik meg, – mint a szerzők esetében.

Ugyanígy fennáll ez az általános/különleges kapcsolat a felhasználási szerződés – amelyet alkalmazni kell az előadóművészekre is – és az egyes külön említett szerződés típusok (megfilmesítési és kiadói szerződés) tekintetében.¹¹⁴ Ennek ellenére számos esetben utal a szerzői jogi rendelkezés a szomszédos jogokra és viszont megtalálhatók a kapcsolások. Az egyes előadóművészekre vonatkozó jogok értelmezésére pedig mind a két Kódex szerkesztése során együtt olvasandók a szerzőkre vonatkozó rendelkezésekkel. Ez némiképpen nehezen „kiolvashatóvá” teszi a törvényt, de konzekvenciája miatt, mint

¹¹³ Illetőleg korábban az I. illetve III. rész között.

¹¹⁴ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 36.o.

sajátos vonása e területnek meghonosodott. Egységes a szabályozás a szabad felhasználás, jogsértések tekintetében, valamint a közös jogkezelés terén is. A vagyoni jogi fogalmak nem minden esetben azonosak, egyes esetekben visszautalás történik, amelyre példa lehet a **Szjt.** 74§ (1) – (2) bekezdéseinek és a 27 § bekezdés viszonya.

A magyar jogi szabályozás is beemeli a **RE** óta beépített szerzői és szomszédos jogok viszonyát tartalmazó garanciát a **Szjt.** 83. § (1) szakaszába, és az egyezmény hagyományához híven, nem értékeli ezt kialakított hierarchiának. A szomszédos jogok védelme így érintetlenül hagyja a szerzői jogok védelmét, de nem annak érvényesülését. Ezzel szemben a francia szabályozásban, amely szintén tartalmazza a **RE**-ből jól ismert megfogalmazást¹¹⁵ a szabályozás bevezetésekor, vagyis a rendelkezéseknek a 1985-ös törvénybe foglalásakor találunk olyan érvelést, mely mégis hivatkozik egyfajta hierarchiára a következőképpen. „*A szerzői és szomszédos jogok közti „elengedhetetlen” hierarchia megítélésbeli kritériumot biztosít e két jogosult kör között, amely így biztosítja, hogy a szomszédos jogok nem a szerzői jog romjaira épültek.*”¹¹⁶ Erre a hierarchikus kapcsolatra hivatkozik egy ítéletében a bíróság is, amikor kimondja, hogy egy előadóművész, a filmalkotásban betöltött szerepe szerint nem rendelkezik a szerző kvalitásával, hanem a szomszédos jogi védelem illeti meg, így nem követelheti az eredeti műnek a megváltoztatását.¹¹⁷

Ezen hivatkozások azonban eseti jellegűek, valójában Franciaországban is elfogadott az a nézet, hogy e jogok kapcsán ilyen módon nem lehet hierarchiára hivatkozni, hiszen mást véd a szerzői és mást a szomszédos jogok. A védelem is erre épül, ehhez mérten húzza meg határait, amiből logikusan következik, hogy az előadóművész a mű minél tökéletesebb érzékelhetővé tételére, átadására törekszik és semmiképpen nem annak megváltoztatására. Ezen túl egy másik összefüggésben vizsgálva a példát, a megfilmesítési szerződés sajátos gazdasági logikára épül, ami kivételesnek számít, mind a szerzőt mind az előadóművészek jogait illetően, ahogy erre később, a vagyoni jogok bemutatásakor majd visszatérek.

¹¹⁵ Article L211-1 „*Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaire.*”

¹¹⁶ Rapport. Sénateur Ch. Jolibois, t.II p 80-82 **André Bertand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 133.o.

¹¹⁷ *Rostopovitch c/Erato* TGI Paris 1re ch, janvier 1. 1990;

Rátérve a francia szabályozásra, jelenleg a **CPI II.** könyve tartalmazza a szomszédos jogi jogosultak védelmét, amely számos rendelkezést beépített az előadóművészek jogát először szabályozó **loi n°85-660** rendelkezéseiből. Mai formájában a **CPI** az első fejezetben a szomszédos jogokra vonatkozó közös szabályokat, majd a jogosultakra vonatkozó külön rendelkezéseket tartalmazza. Így a második fejezet vonatkozik az előadóművészekre, illetőleg a negyedik tartalmazza az előadóművészekre és a hangfelvétel előállítókra vonatkozó közös szabályokat.

A kódex jellegű szabályozás mellett nagy felismerése volt mind a magyar, mind pedig a francia jogszabályalkotóknak az ágazati szintű kimunkálásban a Kódexek megalkotása után. Ezen felismerés nyomán születettek meg a különböző előadóművészi ághoz tartozó kollektív szerződések, Magyarországon pedig a **2008. évi XCIX. törvény**. Mind a két esetben a hivatásos művészek védelmének jobb kifejlesztésére koncentráltak, illetőleg a speciális munkajogi szabályokra, hiszen az esetek legnagyobb többségében előadóművészi munkáról van szó, és olyan művészekről, akik egyben intézményi foglalkoztatottak.¹¹⁸

2.3. Az előadóművészek nemzeti meghatározása

A **Szjt.** nem határozza meg az előadóművészek fogalmát, hanem a **RE 3.** cikkének a) pontjában és a **WPPT 2.** cikkének a) pontjában megfogalmazott meghatározásokból indul ki, a lehető legszélesebb védelmet kínálva így a lehetséges jogosulti körnek a **RE 9.** cikkének értelmezésével. Ezt a megközelítést követi a **CPI** is, azonban a francia szabályozás jobban kihasználja a nemzeti jogalkotásnak *expressis verbis* biztosította teret. A **CPI L-212-1** cikk ezáltal egyszerre él egy negatív meghatározással, amikor kizárja a foglalkozásuk szerint statisztaként nyilvántartott művészeket, és egy pozitív nem taxatív jellegű felsorolással, hasonlóan ahhoz, amit a **RE** is alkalmaz azt kiegészítve a *variété*, a cirkuszi mutatvánnyal illetőleg a bábszínház előadásaival.¹¹⁹ Ha a két meghatározást egybevetjük, akkor gyakorlatilag megegyező eredményre jutunk, hiszen az egyes kivételeket a francia szabályozás is a jogalkalmazási gyakorlatra bízta, hogy kitöltsék a

¹¹⁸ **2008. évi XCIX. törvényhez** fűzött indokolás illetőleg **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120. 14-16.o.

¹¹⁹ „A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.”

„*más módon előad*” törvény adta kereteit. Vagyis a magyar és a francia gyakorlat megegyezik az artista¹²⁰, a cirkuszban fellépő bűvész, a folklór előadó, vagy az olyan „közvetett művészi előadás” közreműködői tekintetében is, mint például a karmester.

Mind a két szabályozás szerint az elsődleges jogosultak: „*a színészek, zenészek, énekesek, táncosok és más természetes személyek*” körére korlátozódik. Fontos ezt kimondani bármely abszurdnak is tűnik első látásra, hiszen a mai technikai eszközökkel képesek lehetünk arra, hogy egy gép igénybevételével, avagy egy szoftver segítségével létrehozzunk akár egy háttérkórust, aláfestő zenét, de képesek lehetünk az intonáció megváltoztatására is. Éppen így számítógép által generált zenei szolgáltatást nyújthatnak virtuális klónok is. Ezek azon az alapon zárhatók ki az előadóművészi védelméből, hogy egy dolog által végbevitt cselekvés eredménye és nem egy ember személyes közreműködésének gyümölcsei.

2.3.1 Esetek a határesetekhez

A továbbiakban azokat a személyi köröket fogjuk áttekinteni, amelyek bizonyos kritériumok hiányában, bár első ránézésre mindenben megfelelőnek látszanak, mégsem felelnek meg az előadóművész „*más módon előad*” fogalmának, bár abban személyesen közreműködnek.

A francia szabályozás kategorikusan kizárja a statisztákat e körből, de ugyanígy viszonyul ehhez *de facto* a magyar irodalom is. Ennek egyik legfőbb oka, hogy az előadóművészi teljesítményhez is – alkalmazva a szerzői jog analógiáját, ahol egyéni-eredeti jellegű alkotást kell létrehozni – itt is szükséges egyfajta egyéni, személyes jelleg ahhoz, hogy a teljesítményt szomszédos jogi védelem illethesse meg. Lássuk miképpen.

2.3.1.1. A statiszták

Első példánkról elmondható, hogy a francia jogirodalom meglehetősen alaposan foglalkozik ezzel a témával, kezdve ott, hogy a statiszták köre korántsem egységes és nem korlátozható csupán a film és színházbeli művészekre, mert a zene és a tánc területén az előadóművészek, illetőleg statiszták megkülönböztetése nem azonos módon történik, mint a már említett két fenti esetben. Nézzük tehát, hogyan is mutatott rá a bírói gyakorlat

¹²⁰ SzJTSz 5/2000. határozat;

a sarkalatos kritériumokra, amelyek eldöntik esetről esetre, hogy miként kell e művészeket minősíteni.

Az első jelentős ítélet 1993-ból származik.¹²¹ E határozat három fő szempontra mutatott rá, melyet elsődlegesen vizsgálunk kell, majd ezek után további bírósági határozatok foglalkoztak a másodlagos szempontok értékelésével is. Elsődlegesen vizsgálni kell tehát a szerep megformálásakor 1.) annak fontosságát, 2.) a személyiség megjelenését majd 3.) a megformáló helyettesíthetőségét, illetőleg azonosíthatóságát.

Sorra véve ezeket megállapítható, hogy abban a pillanatban, hogy ha a művész szerepe másodlagos, statisztának minősül. Ez a kijelentés azonban csak annak fényében áll fenn, hogy a művész nem mellékszereplő, akinek szerepe – bár kevésbé hangsúlyos – de nélkülözhetetlen, így nem lehet „mellékesnek” tekinteni.¹²² Emellett fontos, hogy „a művész interpretációjában személyisége miként csillan át akkor, amikor akár a hang vagy gesztikuláció segítségével megvalósítja a szerepét.”¹²³ „Vagyis nem szubjektíve kell a megformálások részleteit, finomságait figyelni”.¹²⁴ Ez egyfajta *de facto* eredetiséget feltételez, ami képes arra, hogy megkülönböztesse az interpretációt a statisztériától és ugyanolyan józan mérlegelést tesz lehetővé, mint a szerzői mű egyéni-eredetiségének és az ezt nélkülöző technikai jellegű „művek” összehasonlítása esetén tesz. Végül pedig azt kell vizsgálni e körben, hogy a művész megőrzi-e teljesítménye során az anonimitást, vagyis hogy személyisége mindvégig semleges marad-e, és cselekvése bármelyi másik teljesítménnyel azonosnak mondható, avagy kilép ebből az anonimitásból. Így egy szöveg felolvasása lehet teljességgel technikai jellegű, illetőleg „eredményezhet olyan teljesítményt, amely úgy hordozza a személyiségi jegyeit, hogy egyetlen másik művész felolvasása sem vezetett volna ugyanarra az eredményre.”¹²⁵

A bíróság továbbá rámutatott a másodlagos szempontokra és értékelésükre. Ilyen lehet magának a művésznak a szerződésbeli vagy fizetési osztályban megjelölt megnevezése, illetőleg az intervenció időtartalma. Itt egyfajta arányosságot kell szem előtt tartani, vagyis mindig vizsgálni kell magának a műnek a hosszát és ezzel arányosan

¹²¹ CA Paris, 18e ch., février 18. 1993, *E. Ambruster c/Sté Téléma*:JurisData n°1993-020690 ;

¹²² CA Paris, mai 11. 1994, D 1995, jurisp. P 185, note Ravanas;

¹²³ Cass. soc., février 10. 1998: D. 1998 inf. Rap.p. 73;

¹²⁴ Cass. 1re civ., jillet 6. 1999, JurisData n°2001-151547;

¹²⁵ CA Paris 4e ch., B octobre 10, 2003;

a művészi teljesítmény idejét.¹²⁶ Ezen tények ismerete segíthet az eset elbírásakor, ám nem köti a bíróságot.

A magyar jogirodalomból ide kívánkozik a *Szerzői Jogi Szakértő Testületnek (SzJSzT)* az a határozata¹²⁷ is, mikor a dokumentumfilmbe teljesítményekről döntött, amelyek az eddig bemutatott személyes és egyéni vonásokkal is rendelkezhetnek, ám mégsem minősülnek előadóművészeknek, mert nem irodalmi, művészeti művet adnak elő.¹²⁸ A szakértői vélemény meglátása szerint a teljesítmény a dokumentum jellegéhez igazodott,¹²⁹ és ezt a fajta közreműködést nem minősítették közvetítésnek is egyben.

Ehhez kapcsolódva kell vizsgálni egy olyan komplex világot is, mint a dublőrök, akik tiszafavirág rövidségű időre jelennek meg a „sztárok” árnyékában. Ide tartoznak foglalkozásuk szerint a kaszkadőrök, az akt színészek, manökenek és a világosítók is. Az ő teljesítményük értékelési skálája az előadóművésztől a statisztán át, egészen az egyszerű technikai szakemberig terjed.¹³⁰ Pillantsunk most bele egy újabb esetkörbe, hogy betekintést nyerjünk egy további besorolás mikéntjére.

2.3.1.2. A manökenek

Franciaországban a manökenek jogi helyzete érezhetően megváltozott az 1985-ös törvény óta. Addig ugyanis az előadóművészi státusza megegyezett más foglalkozásbeli művészével, hiszen az 1969-es munkajogi szabályozás egységesen kezelte az „*artiste du spectacle*” kereteit. Mostanra a helyzet jelentősen megváltozott. A jogi szabályozás elkülönült a szomszédos jogok előadóművészeinek szabályozásától és külön került szabályzásra a **loi n° 90-603** keretében. A jelenlegi helyzetük nagy hasonlóságot mutat a vagyoni jogok körében a művészekével és az is egyértelmű, hogy a foglalkozásuk szintén a személyiségük, személyi adottságaik felhasználására irányul. A különbség mégis kimutatható, egyrészt abban, hogy a manökeneket semmiféle speciális személyhez fűződő jog nem illeti meg – hiszen a polgári jog egyéb eszközeivel élhetnek – illetőleg az imázs, a képmás felhasználása az előadóművészeknél nem elsődleges

¹²⁶ CA Paris mai 31. 1996: JurisData n°1996-023442

¹²⁷ SzJSzT 5/2000 határozat;

¹²⁸ A RE megengedte (9. cikk), hogy nem irodalmi, művészeti művekről formált előadást előadóművészeti teljesítménynek minősítsenek, ezt a magyar szakértők ez esetben azonban mégsem tették meg.

¹²⁹ Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 382.o.

¹³⁰ Stéphane Pessina-Dassonville, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120 21.o.

szempont, habár további érvényesülésükhöz kiváló lehetőség, mégsem a fő eleme teljesítményük megformálásának.¹³¹).

Nagyon tanulságos egyben ismertetni erre egy további esetet, aminek tényállása szerint Johnny Hallyday egy kávé népszerűsített, aminek a reklámjában semmiféle utalás nem történt sem a nevére, vagy a hangjára. Eme reklámban végzett „teljesítménye” azonban nem minősülhetett előadóművészi teljesítménynek a **CPI** alapján. Első ránézésre már pusztán azért sem, mert nem szellemi alkotást közvetített, de fontos arra rámutatni, hogy e cselekvésben pestiesen szólva mindösszesen „arcát adta”, statisztált a produktum népszerűsítéséhez,¹³² ami inkább a kereskedelmi hasznosítás területére visz el bennünket.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a manökenek csupán képmásukat kölcsönzik, csak ezt használják fel érvényesülésükhöz, míg az előadóművészek valamilyen előadói tevékenységet visznek végbe, ahol „*a hang vagy gesztikuláció segítségével fejezik ki/valósítják meg az adott szerepet.*”¹³³

2.3.1.3. A sportolók

Hagyományosan létezik egy kategória, amelyet kizártak a szomszédos jogi védelemből, már a **RE** megalkotói is. Ezek az általában vett sport teljesítmények, melyeknek azonban bizonyos formái, hasonlóképpen, ahogy azt a statisztáknál láttuk, egyes esetekben nem esnek az általános megítélés alá, és a kategória relativizációját kívánják meg, amikor nem annyira a sport jelleg, mint a művészi igényesség játszik szerepet.¹³⁴ Példának hozhatjuk fel a szinkron- és műkorcsolyát, az akrobatikus gimnasztikát, a szinkronúszói teljesítményeket, a szabadesést végzők által létrehozott különböző formációkat. Bármelyik esetet is vizsgáljuk, mindegyikről elmondható, hogy ezek a formációk másodpercre pontosan és előre meg vannak tervezve és a lehető legprecízebb végrehajtás jegyében folynak az előzetes gyakorlások, aminek a lényege végső soron, hogy a technikai tudást egy koreográfia segítségével összezsírolja és ezen túl valami egyedi színt vigyen a produkciókba. Nem véletlen, hogy az amatőr versenyeknél mindig megjelenik a technikai pontszámon túl a művészeti értékelés is,

¹³¹ Habár napjainkra az ún. *merchandising* tevékenység hatalmas méreteket öltött, valóságos iparággá nőtte ki magát. Elég, ha csak olyan sikerfilmek szereplőire gondolunk, mint a Star Wars, vagy a Harry Potter, akiknek műanyag figurális megjelenésétől kezdve bármilyen formát ölthet és lehet jelen úgy a játék, mint a szórakoztató ipar területeit képviselve.

¹³² Cass. 2e civ. ,décembre 13. 2005: JurisData n° 2005-031293;

¹³³ Cass. Soc., février 10. 1998. Bull. Civ. 1998;

¹³⁴ **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120. 23.o.

vagyis kétségtelen, hogy egyes képviselői ezen sporttevékenységnek, valóban olyan teljesítményt tudnak nyújtani, melyeket senki rajtuk kívül, akár az adott szakágon belül.

A kérdés csak az, hogy hol található a művészet és a sport közti határvonal. Ha a hagyományos szerzői és szomszédos jogi eszközöket próbáljuk ezen jogosultak kezébe adni, akkor hamar kiderül, hogy ezzel egyúttal felhígulna mind az alkotások, mind az interpretációk köre, és meggátolnánk olyan magatartásokat, amelyeket a közkincsbe tartozónak szoktunk meg. Vagyis saját eszközével oltanánk ki azt. Ezért is nem történt elmozdulás ez irányban mindezidáig.¹³⁵

2.3.1.4. A technikai szakemberek

„Minden olyan mérnöki, vagy technikai beavatkozás (analóg vagy digitális), amely azért történik, hogy a rögzített hanganyag minőségét javítsa, vagy hangnak, képnek a sugárzását segítse, anélkül hogy ők a mű interpretációjában megjelenjenek”¹³⁶ E definíció alatt az előadások technikai segítői tehát ki vannak zárva az előadóművészként való elismerésből. Franciaországban e körbe tartoznak a világosítók¹³⁷ és a hangmérnökök.

Mégis léteznek határesetek, melyek nem egészen illenek e körbe. Ilyen például a „remix” (újrakeverés) készítői. Nyilvánvaló, hogy a remix készítéséhez szellemi alkotást használ fel, azonban az már nem, hogy ő maga személyesen közvetít-e, megvalósít-e valami olyan jellegű teljesítményt, amilyen keresztül, – mármint a hangon – személyisége megjelenik. (Megint más kérdés, hogy e tevékenységgel nem csupán az eredeti mű, hanem, akár az előadóművészi teljesítmény lényegét is érintheti, torzíthatja, függetlenül attól, hogy esztétikailag milyen hatásként értékelendő)¹³⁸ A SzJSzT határozatában foglalkozott ezzel a problémával, igaz csak a szerzői jogot érintette a szakvélemény. Kijelentette, hogy az eset összes körülményét (hangsúlyokat, úsztatásokat, az alapelemek különböző és az eredeti mű lényegét érintő változtatásokat) vizsgálva a mixelés, mint elkészítési folyamat nem egy nevesített szerzői jogi fogalom, de az eredmény, mármint a „remixelt” hangfelvétel már járhat olyan önálló, az átdolgozás szintjét elérő egyéni-

¹³⁵ Stéphane Pessina-Dassonville *Droits des artist-interprètes* Fasc. 6120. 24.o.

¹³⁶ André .H.J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Fasc. 6120. 24.o.

¹³⁷ Habár létezik olyan határozat, mely őket is az előadóművész kategóriába veszi, de ezt a munkajogi rendelkezések és nem a szomszédos jogi szemlélettel teszi, vagyis a bíróság kedvezőbb adózási helyzetet eredményező státuszt ismert el, azonban ezt az irodalomban meglehetősen opportunistának és túlzónak tartják. Cass. Soc., juillet 8. 1999, *URSSAF de Lille c/Assoc.le Brughel et a.* Bull. Civ., 1999;

¹³⁸ SzJSzT20/2001/1-2 határozat;

eredeti jelleggel, ami szerzői jogi védelmet keletkeztet.¹³⁹ Tagadhatatlan, hogy ha eléri ezt a szintet a mixer, DJ, vagy lemezlovas beavatkozása, akkor esetleg ebből az is következik, hogy tartalmaz egy olyan „névjegyet” az új mű, mely felismerhetővé teszi a hallgatók felé, hogy ki ennek az új műnek a szerzője. E logika szerint pedig akár előadóművészi tevékenységet is kifejthet, annak ellenére, hogy a lemezlovas tevékenységét elsősorban a formát érintő beavatkozásnak szoktuk meg, vagyis személyük inkább az alkotók tábora felé húz, és nem az előadóművészek felé, ahol a gondolatok megformálásának, a közvetítésnek van hangsúlyos szerepe.

Ezen a ponton talán érdemes elgondolkodni azon az összetett problémán, hogy már maga a műfaji megjelenés, mint speciális önkifejezés és a gondolatok újszerű, másfajta közvetítése a közönségnek nem hordozza-e egyszerre a szerzői és az előadóművészi jellegzetességeket.

Egyúttal pedig elérkezünk e műfaj a „*sampling*” azaz (mintavétel) problémájához egyben. E műfaj megjelenése a könnyűzenében kétségtelenül, hogy ilyen jellegzetes „előadói” megoldás volt. E gyűjtőfogalom alatt egy közkedvelt, szintén pusztán technikai beavatkozás heterogén formái rejlenek, melynek lényege, hogy ismert művekből von el rövid egységeket, felhasználva azokat egy másik műben. Ebben az esetben sem értékeljük e cselekvést az előadóművészi tevékenység körében, hanem az szerzői jogi védelemre tarthat igényt.¹⁴⁰ Azonban az előadóművészek nem maradnak eszköztelenek. Részükre a személyhez fűződő jogok érvényesítésének eszközei állnak rendelkezésre, már amennyiben a felhasználás nem esik a szabad felhasználások közé.

Legvégül marad az ún. „*techno*” zene vizsgálata, amely alatt különböző berendezések segítségével létrehozott zenét értünk. A techno zenét szintén szerzői alkotásnak minősítette az SzJSzT egy határozatában.¹⁴¹ Az előadóművészi tevékenység kifejtésére a mögötte álló lemezlovasnak lehet lehetősége, hiszen ő a mögöttes alkotó, előadó személyiség.

2.3.1.5. A szinkronszínészek

A szinkron tevékenységet végzők kategóriáját tekinthetjük talán leginkább elfogadottnak az előadóművészek között, vagyis igazából nem határeset. A francia jog

¹³⁹ SzJSzT 11/2001 határozat;

¹⁴⁰ André Lucas, *Le droit d'auteur numérique*, 162.o.

¹⁴¹ SzJSzT 43/2000. határozat;

megkülönbözteti a szinkron és utószinkron tevékenységet végzőket. Mind a két csoportot kollektív szerződés (**DAD-R**) védi, amely kimondja, hogy „*a művészeket szinkrontevékenyséjük során megilleti mindazon védelem, ami a CPI L-212-1 értelmében az előadóművészeket megilleti*”.¹⁴² Szinkrontevékenység e szerződés 2. cikke szerint az, „*amikor egy audiovizuális műben hangjával kifejezésre juttatja a nézők által értett nyelven a karaktert, annak érzelmeit, és szándékainak megfelelően megformálja azt az előadóművészt, aki eredetileg a cselekményt véghezvitte.*” Az utószinkron ettől annyiban különbözik, hogy ekkor a művész saját tevékenységéhez építi be a szinkron tevékenységét az utómunkálatok során.

2.3.1.6. A rendezők

A rendező feladata az eredeti mű megjelenítése, „színre vitele”. Ebben a megfogalmazásban teljes mértékig helyet kap az előadóművészekre vonatkozó összes kritérium, hiszen szellemi alkotásról van szó, és ugyan ki vitatná el, hogy rendezés és rendezés között milyen különbségek lehetnek. Gondoljunk csak például arra a koncepcióra, mely a XVIII. századi operát modern eszközökkel kiegészítve tárja elénk, így közvetítve a szerző elképzeléseit, bármilyen fogadtatásra is talál.

Ha szigorúbban vizsgálódunk, akkor azonban megláthatjuk, hogy egy rendező közbeavatkozása nem feltétlen esik egybe az előadóművészével. A művész személyes meggyőződése és a rendező utasítása szerint cselekszik, tehát a rendező akár át is formálhatja az eredeti művet és végső soron másodlagos mű szerzője is lehet, míg egyértelmű, hogy egy előadóművészi megformálás ilyen nagy teret soha nem kap.¹⁴³

2.3.1.7. A műsorvezető

Utolsó határeseti példánkat tekintve, egy egészen friss kiadatlan határozatból táplálkozhatott a szakirodalom a közkedvelt tv-s vetélkedők kapcsán. Ugyanis Franciaországban úgy döntött a francia bíróság, hogy nem részesíti az ismert „*Legyen ön is milliomos*” című televíziós vetélkedő vezetőjét a **CPI** szerinti előadóművészi védelemben, mert meglátása szerint a kérdések feltétele, felolvasása és adásról adásra a

¹⁴² E kollektív szerződést 2005-ben kötötték, de visszamenőlegesen 1983-tól rendelkezik a szinkronszínészek kompenzálásáról, amely a szerződés értelmében megillette volna őket. **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6120 18.o.

¹⁴³ **André .H.J. Lucas**, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 181.o.

műsor irányítása önmagában „nem hordoz olyan művészi és személyes jegyeket, ami egy előadás cselekményéhez mérten ezt tükrözné, és ami túlmutatna egy a szakmában „megedződött” emberi teljesítményen”.¹⁴⁴

A határesetek „eseti” bemutatása után tekintsük át az előadóművészek védelmének nemzeti rendszerét és felépítését.

2.4. Az előadóművészek védelmének két oldala

Az előadóművészek védelme egyrészt kiterjed a személyhez fűződő jogokra másrészt a vagyoni jogokra. Egyik a másik nélkül nem élhet, a két védelem a művészek kiszolgáltatottságát védi eltérő eszközökkel. A kiszolgáltatottság talán azért is megfelelően írja le az előadóművészek piaci helyzetét, mert pontosan az ő szerepük hasonlít leginkább a szerzőkéhez. Alkotó tevékenységük valódi, széles e világi megjelenítéséhez nem rendelkeznek sem megfelelő anyagi forrással, sem pedig releváns információval. A személyhez fűződő és a vagyoni jogoknak a nemzeti jogok keretében történő bemutatásakor érezhetjük a nemzetközi és az Európai Unió szabályok hatásait, ezt tükrözik az egyes egyezések, illetőleg különbségek is, melyek viszont inkább arra mutatnak rá, hogy az adott ország által nyújtott megfogalmazásában inkább a gyengébb **RE**, vagy a **WPPT** gyakorolt nagyobb hatást. Magyarország rendkívül hamar ratifikálta a **WPPT**-t,¹⁴⁵ amely ilyen módon az 1999-es törvény szellemének alapja, míg Franciaország csupán 2008-ban tette meg ugyanezt a lépést. Éppen ezért a francia jogban a bírósági gyakorlat jogfejlesztő gyakorlata próbálja behozni azt a hiányt és késedelmet, ami az információs társadalomban az előadóművészek hathatós védelmét biztosítja. Látni fogjuk ezért a megfogalmazásbeli különbségeket és azt is megérthetjük, hogy miért alakulhatnak ki ellentétes bírói gyakorlatok ott, ahol ez nálunk a törvény által meghatározott. Erre példa a személyhez fűződő jogoknál a külön felhasználási módra tekintettel feltüntetendő névjog vagy az integritáshoz való jog kimunkálása, a vagyoni jogoknál a terjesztéshez való jog, illetőleg a bérletről és haszonkölcsönről való rendelkezés hiánya. Először tekintsük át a személyhez fűződő jogokat.

¹⁴⁴ *URSSAF de Paris c/La Française d'images et autres*: JurisData n°2003-294029 CA Versailles novembre 4. 2003.

¹⁴⁵ Az 57/1998 Ogy. határozattal került megerősítésre;

2.4.1 A személyhez fűződő jogok

A személyhez fűződő jogokkal kapcsolatban a legfontosabb rögzítési és viszonyítási pont, hogy a vagyoni jogoktól elkülönülnek, függetlenül attól a reflexiótól, hogy ezzel együtt akár jelentős vagyoni értéket képviselhetnek a valóságban. E jogok gyakorlását nem befolyásolja a vagyoni jogok átruházása, vagy a felhasználásra adott engedély, sőt inkább ennek segítségével árnyalható az előadóművész javára. Lényege akár a francia, akár a magyar jog szerint, hogy a művész személyéhez köthető, csak személyesen érvényesítheti azokat, vagy tartózkodhat érvényre juttatásuktól, ezért más személy nem rendelkezhet róla érvényesen. E jogok fennmaradnak a művész halálával is, létrehozva az örökösök szempontjából egyaránt egyfajta vagyoni jogot mégis¹⁴⁶ és kötelezettséget.

Hatályos szabályozásunkban a **Szjt.** szerint, az előadóművészt a személyhez fűződő jogként a magyar jogban, akárcsak a **CPI L-212-2** első mondata szerint, megilleti a 75 § (1) névjog és a (2) teljesítmény integritásához való jog, továbbá a **Ptk.**-ban biztosított egyéb személyiségi jogok. A morális jogok eme harmonikus együttes jelenlétére a *Legfelsőbb Bíróság* döntése is rávilágít egy 1975-ös határozatában,¹⁴⁷ amely a **Ptk.** 78§ és 80§ szakaszait alkalmazta arra az esetre, mikor operaénekesek által készített hangfelvételt használtak fel kifejezetten tiltakozásuk ellenére, ugyanazon műfilmbeli megjelenítése során.

Ez a jelenlegi szabályozás e két jogot ismeri el az előadóművészek javára, tehát egyfajta korlátozott személyhez fűződő jogi csoportot hozott létre. Így védelmük nélkülözi a szerzői jogban jól ismert személyhez fűződő jogok közül a nyilvánosságra hozatalt, „*droit de divulgation*” és ennek fordítottját a visszavonáshoz való jogot, „*droit à la retrait ou repentir*”. További eltérést jelent a szerzői jogi szabályozásához képest, ám csak magyar részről, hogy az előadóművészekre vonatkozóan nem találunk olyan rendelkezést, amely tiltaná az előadóművészi minőség kétségbe vonását, ahogy ez megjelenik a szerzők esetében (**Szjt.** 12 § (4)).

A korábbi szabályozás szövegénél ma már jóval árnyaltabb és egyértelmű, a kor igényeinek megfelelő a megfogalmazás:¹⁴⁸ „75 § a felhasználások esetén az

¹⁴⁶ **CPI L-212-2** második fordulat: „*Ce droit inaliénable et imprescriptible est attaché à sa personne. Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.*”

¹⁴⁷ Legf. Bir. III. 21. 371/1975;

¹⁴⁸ „50 § Forgalomba hozatal vagy nyilvános előadás céljára történő rögzítés, valamint közvetítés esetén az előadóművészt (az együttes vezetőjét és a főbb közreműködőket) a név feltüntetésére és a torzítás elleni védelemre kiterjedő személyhez fűződő jog illeti.” 1969. évi III. törvény közlönyállapot.

előadóművészt megilleti az a személyhez fűződő jog, hogy nevét- a felhasználás jellegétől függően, ahhoz igazodóan feltüntessék.” Illetőleg a **CPI L-212-2** szerint: „*L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.*” A két szakasz összehasonlításakor szembeűnő a **CPI** tömör megfogalmazása. E szakasz egyaránt értelmezési bázisa a névjognak és a teljesítmény integritásának. Továbbá megtalálható benne az előadóművészi minőségre utalás, ami a **Szjt.**-ből egyértelműen hiányzik. A francia megfogalmazás „*droit au respect*”, vagyis jog valaminek a „tisztetben tartására”, sokkal plasztikusabb, a jogalkalmazásnak nagyobb jogfejlesztő szerepet hagy, ahogy erre korábban is sor került.

A két nemzeti szabályozás a névfeltüntetéssel kapcsolatban bővebb jogokat enged az előadóművészeknek, nem korlátozza azokat, ahogy tette a **WPPT** két esetre. Ennek értelmében ez teljes körűen érvényesül a 73§ szakaszban megnevezett felhasználásokra.¹⁴⁹ A szerzői jogból ismert „*droit de paternité*” gondolata, mely meghúzódik e szakasz mögött, arra hívja fel a figyelmet, hogy az előadóművész és teljesítménye között olyan szoros kapcsolat áll fenn, mely igényli a művész megnevezését. Adott esetben tehát *a contrario* a helytelen előadóművészi név feltüntetése a művész névjogának sérelméhez vezet.¹⁵⁰ A művészi tevékenység folytatásakor ez egyaránt kiterjed: a szabad elhatározásból megalkotott álnévre, és a felvett névre is.¹⁵¹ Ennek kiegészítő szabályozásául a **Ptk.** 77§ (2) szolgál, ezért felvett név csak akkor használható, hogy ha nem sérti mások jogait és törvényes érdekeit. Ugyanígy érvényes ez a művészegyüttes alkotta közös névre.

Az együttesek nevének alakulása és feltüntetése mindenképpen további bemutatást igényel. Érdekes lehet a kiválás eseteit vizsgálni például. Általános az a megítélés, hogy az együttesben a tagok többsége viszi tovább a nevet, egészen a végső felbomlásig. Ezen állapot megválasztására a kivált tagok igényei a többséggel szemben pedig csak akkor nyernek elismerést, ha a megváltozott összetételű együttes teljesítménye olyan jellegű színvonalbeli viaszesést vagy karakterbeli változást hordoz, amely a kivált

¹⁴⁹ A jogtechnikai megoldás miatt azonban nem érvényesül minden további olyan felhasználásokra, amelyek az **Szjt.** más részeiben kerültek beillesztésre. (Például: rögzített előadás bérlete, haszonkölcsönbe adása **Szjt.** III. fejezete) **Békés Gergely- Mezei Péter**, *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, 24.o.

¹⁵⁰ **SzJSzT 20/1998.** határozat;

¹⁵¹ Akárcsak a szerzők esetében, itt sincs szükség bármilyen fajta hatósági eljárásra, engedélyre illetőleg nyilvántartásba vételre, ahhoz, hogy teljesítményét milyen név alatt nyújtja az adott művész. BH 1980/467;

művész hírnevére sérelmes a továbbiakban.¹⁵² Ebbe a körbe tartozik a **Szjt.** további rendelkezésének vizsgálata, mely szerint, az „... *előadóművészek együttese esetében ez a jog az együttes, valamint az együttes vezetője és a főbb közreműködők nevének feltüntetésére terjed ki.*” Az együttes vezetőjére előadóművészi szempontból gondoljunk, vagyis nincs feltétlen egybeesés a képviselő fogalmával. A főbb közreműködők köre sem egyértelmű. Ide tartoznak a karmester és a szólisták,¹⁵³ hiszen ők valóban felismerhetően kiválnak egy akár tömeges produkcióból, de ide tartoznak a speciális formációk esetei, ahol az összes tag megnevezése szükséges, hiszen éppen ez a formáció (duett, trió, kvartett és a sor még hosszasan folytatható lenne) alapgondolata, hogy mindannyian egyszerre és együtt képesek csak a művészi teljesítmény elérésére. Ugyanígy megjelenik a különbségtétel előadóművész és főbb közreműködő előadóművész között filmalkotásokban a szereplők felvonultatásakor, mégpedig a megjelenítési időközszob nagyságánál. Az egyéb szereplők esetében is olyannak kell azonban lennie e megjelenítésnek, hogy a nézők érzékelési küszöbét átlépje, annál ne legyen rövidebb.¹⁵⁴

A név feltüntetésére főszabályszerűen „teret kell hagyniuk” a felhasználóknak a felhasználás – szabad vagy egyéb esetek bármelyikét tekintjük akár, – az ésszerűség határain belül maradva, vagyis nyilvánvalóan nem, ha ez összeegyeztetetlen a felhasználás jellegével. Habár a teljes elhagyásra nem találunk utalást a törvényben.¹⁵⁵ Megengedőbb a szabályozás ugyanakkor a mód kiválasztásával szemben. Itt logikusnak tűnik, hogy ennek az adott felhasználás jellegzetességéhez kell igazodnia (például megjelenítése a televízió képernyőn, multimédia-hordozón egy menüpont alatt, vagy cím melletti beúszással).

E körben érdekes felvetés, hogy mennyire elsiklunk akár az egyszerű, akár a polifonikus csengőhangok tömeges jelenlétében amellet, hogy gyakorta a megjelenített csengőhangok igazából csak a zeneművet adják vissza és nem a teljesítményt. Annak megítéléséhez, hogy ez eredményezi-e a mű lényegét érintő változtatást egyedileg vizsgálendő. Ugyanakkor bár a vonatkozó *SzjSzT*¹⁵⁶ határozatban csak a szerzőkre vonatkozólag születtek válaszok, mégis analógia útján azt mondhatjuk, hogy a szerzőhöz hasonlóan az előadóművésznek is fennmarad azon joga, hogy személyhez fűződő jogait

¹⁵² BH 1979/411;

¹⁵³ Korábbi és hatályos Szjt. indoklásában egyaránt megjelent ez a jogalkotói megfontolás.

¹⁵⁴ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 398-399.o.

¹⁵⁵ **Békés Gergely- Mezei Péter**, *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, 25.o.

¹⁵⁶ **SzjSzT 37/2001** határozat;

érvényesítse, ha az adott műtípustól, a megváltoztatás módjától, mértékétől függően az következik, hogy hírnevét vagy becsületét sértő változtatást hajtottak végre az adott teljesítményen. Ebben az esetben meg lehetne akadályozni a közös jogkezelésbe tartozó felhasználásokat is.¹⁵⁷ Vagyis a teljesítmények „lebutított” verziója akár sérelmes is lehet az eredeti produkcióval szemben. Jól látható, hogy ezek a helyzetek egyúttal egy másik problémát is felvetnek a névjogon felül: az integritáshoz való jogot.

75§ (2) „Az előadóművész személyhez fűződő jogát sérti előadásának mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy más olyan megváltoztatása vagy megcsorbítása, amely az előadóművész becsületére vagy hírnevére sérelmes.” Visszafelé haladva a törvény szövegének értelmezésében, a **Szjt.** bevonja a becsület kategóriáját is a hírnév mellé, annak ellenére, hogy ezt a **WPPT** nem tette meg. Bár a fordulatokat nem elemzi, értelmezésükhöz visszanyúlhatunk a polgári jog fogalmaihoz. Mindezek fontosak az előadó társadalmi megítélése miatt, amennyiben például egy másik műfajban, stílusirányzatban jelenítik meg, amely „idegen” lehet a művésztől, nemkülönben az őt ismerő közönségtől. Ezt azonban a körülmények sokasága (ismertség és elismertség, munkásság, életkor, egyéb műfajbeli jellegzetességek)¹⁵⁸ határozza meg, tehát itt esetről esetre kell vizsgálnia a bíróságnak.

Szem előtt kell tartanunk, hogy csupán az a felhasználás, megváltoztatás illetőleg megcsorbítás sérti az előadóművész integritásához való jogát, amely negatív módon, valóban „sértő” a teljesítmény színvonalára tekintettel. Míg a torzítás és megcsonkítás alapvetően magában hordozza ezt a jelentés tartamot, itt ezt nem szükséges külön vizsgálni. Erre egyaránt találunk példát magyar és francia részről is. Az 1976/492-es bírósági határozatban egy ún. operafilmbe feltűnő „énekesek” mozdulataihoz illetve szereplőikhez vágják hozzá a már hangfelvételen rögzített teljesítményeket az előadóművészek engedélye nélkül. Ebben az esetben kimondásra került a jogsértés, ellenben a francia: „*Blier ügy*”-ben a megváltoztatás értelmezésére kapcsán erre nem került sor.¹⁵⁹ A tényállás szerint a híres francia színész egy filmjéből kivágásra kerültek bizonyos részek, azok manipulálásával (kiszínezésével) és így a végeredményként egy olyan részletet sugároztak, ahol a színész tréfás környezetben mutat be egy bankot, akinek a részére a hirdetés készült. A bank számos további régi francia filmből készített

¹⁵⁷ SzJSzT 37/2001, határozat;

¹⁵⁸ Békés Gergely- Mezei Péter, *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, 27.o.

¹⁵⁹ *Blier c/ Banque National, de Paris*, TGI Paris, 1 ch., avril 23. 1997;

kivágást használt fel reklámkampányában. A bíróság megállapította, hogy a reklámtevékenység során erősen megnövekedett a kereslet a régi filmek után, beleértve Blier úr filmes alakításait is. Ezen az alapon nem lehet úgy tekinteni ezt a felhasználást, mint amely objektíve sérelmes lett volna az elhunyt színész emlékére nézve.

A francia jog, ahogy arra már történt utalás nem tartalmaz erre vonatkozólag kifejezett rendelkezést, hanem hasonlóan a **WPPT** „*right of integrity*” megfogalmazásához a „*droit au respect de l'interprétation*”-ból vezette le a *Cour de Cassation* a „*Jean Ferrat ügy*”-ben.¹⁶⁰ Az interpretációt megillető tiszteletből, azaz a teljesítmény egységének törvényi védelméből következik annak megtiltása, hogy azt bármilyen módon megváltoztassák, avagy módosítsák. A bíróság így meglehetősen tágan értelmezte a káros, sértő módosítást, és egyáltalán nem tért ki a becsület vagy akár a hírnév kérdéskörére. Mégis a francia joggyakorlat megítélése egybeesik a magyarral, vagyis lényegében csak olyan változtatásokat értékel az előadás integritására tekintettel sértőnek, amelyek akár rossz minőségűek voltak, vagy egyéb körülmény folytán – jelen esetben amiatt, mert azok megváltoztatták az eredeti teljesítmények értelmét, más műfajjal keverték lettek, – végeredményben egy olyan módosított teljesítményt eredményeztek, amihez az adott művész egyébként „nem adta volna a nevét”.

Már fentebb utalás történt arra, mennyire kihatnak egymásra a személyhez fűződő és vagyoni jogok. Erre ékes bizonyíték a fenti döntés indokolásának más részeibe való betekintés, mely egyúttal átvezet bennünket a vagyoni jogok területére. A tényállás szerint Jean Ferrat énekes és előadóművész egyben, felhasználási szerződést kötött egy hangfelvétel előállítóval valamennyi interpretációját megillető vagyoni jogának egyidejű és kizárólagos átruházásáról. A felhasználási szerződés által hozzájárult teljesítményeinek általános felhasználásához. Mindezekre alapozva a lemezkiadó úgy döntött, hogy a különböző albumon megjelent teljesítményeket szétbontja és más előadók mellett új albumban megjelenítve adja ki. A bíróság indokolásában kimondta, hogy legyen bármely általános, azaz jogosítsa fel bármilyen széles felhasználásra a szerződés a hangfelvétel előállítót, mindez semmilyen kihatással nincs a személyhez fűződő jogok gyakorlására. Hiszen a személyhez fűződő jogokról, így az interpretáció tiszteletben tartásához fűződő jogról nem lehet lemondani, ahogy átruházni sem lehet annak elidegeníthetlensége¹⁶¹ miatt. Bármely szerződés, amely a személyhez fűződő jogok átruházását, vagy arról való

¹⁶⁰ *Jean Ferrat c/ Cour de cass. Chambre social juillet 22. 2002.*;

¹⁶¹ „*Principe d'inaliénabilité*”;

lemondását mondja ki: semmis. Talán azért is különösen érdekes az integritáshoz való jog vizsgálata, hiszen ez az a terület, ahol valóban megjelenik a felhasználás, illetőleg jogátruházás esetén alkalmazott olyan változtatás lehetősége, torzítás, avagy csorbítás, amely már ténylegesen sérti az előadóművész személyét.¹⁶²

Az ezt követő ún. „*második Jean Ferrat*” ítélet nyomán azonban mintha enyhült volna e tétel szigorúsága, amikor is lehetővé tetté a licencia szerződéseket. A bíróság gyakorlata nem egyértelmű és nem kimunkált. Felfedezhető, hogy alapvetően a belga példát követte, ahol ugyanis a morális jogok gyakorlásának lemondását csak abban az esetben tekintik semmisnek, ha az előzetesen és általános jelleggel történt. Ezt a fajta megközelítést az elmélet e jogok szemléletbeni „*elvagyonyiasodásaként*” emlegeti.¹⁶³ Ez pedig nem tűnik helyes irányúnak akkor, ha észben tartjuk a védelmünk célját, és azt, hogy a *Cour de Cassation* az „*első Jean Ferrat ügy*”-ben az interpretációt megillető tisztelet köré közrendi védelmet vont. Vagyis hasonlóan szerzőket megillető morális jog esetében már kimondott közrendi jelleggel ruházta fel az előadóművészeket is a Bíróság.¹⁶⁴ Ezáltal, mint biztonsági tartalék, fék jut szerephez akkor, amikor a művésznek a felhasználási túlkapásokkal szembeni védelméhez jogi alapra van szüksége. A személyhez fűződő jogra ilyen megközelítésben a vagyoni jogok árnyalásaként tekinthetünk, pontosan e védő funkciója miatt,¹⁶⁵ azért, hogy a klasszikus értelemben vett gyengébb fél pozíciójában lévő művész ne lehessen a kereskedelmi szemlélet játékszere.

2.4.2 A vagyoni jogok

Ahogy a nemzetközi fejleményeket láttuk, a kilencvenes évekre nemcsak a „morális jogok” megjelenése, hanem a vagyoni jogok adaptálása is megtörtént a kívánalmaknak megfelelően a szükséges szintre. Bár a nemzetközi fejezeti részben már bemutatásra kerültek az egyes jogok, most mégis tekintsük át őket a nemzeti megoldások bemutatása

¹⁶² **Faludi Gábor**, *A felhasználási szerződés*, 21.o.

¹⁶³ „*une patrimonialisation du droit moral*”. **Patrick Tafforeau**, *Contrats d'artiste, droit exclusif et droit moral*, 60.o.

¹⁶⁴ **Elizabeth Adeney**, *The moral rights of authors and performers*, 212.o

¹⁶⁵ **Patrick Tafforeau**, *Contrats d'artiste, droit exclusif et droit moral*, 59.o.

vége. A **Szjt.** 73§ szakasza illetve a **CPI** L-212-3 alatt találjuk meg a kizárólagos engedélyezés tárgyait, illetve a díjazáshoz való jogokat.¹⁶⁶

A vagyoni jogok gyakorlása hagyományosan kétféleképpen történik. Egyrészt egyénileg kötött felhasználói és egyéb szerződésekkel, másrészt pedig a közös jogkezelő társaságok által, akár a **Szjt.** akár a **CPI** logikáját nézzük. Az előadóművészekre vonatkozó vagyoni jogok átruházhatósága nem követi a szerzői jogból ismert kivételes jelleget, mivel az egyrészt nem tartalmaz erre való közvetlen utalást (**Szjt.** 9§ (6)), másrészt pedig a szomszédos jogi jogosultakra e szakasz eleve nem is alkalmazható. Nem mellékes az sem, hogy a francia dualista szemlélet mindig is lehetővé tette a vagyoni jogok átruházását, itt eleve nem jelentett a szerzői jogban sem akadályt. Ezért e téren egyaránt köthető felhasználási és más jogátruházási szerződés egyaránt. Avagy a művész – ez főleg jótékonyági előadások esetében gyakori – tehet egyoldalú nyilatkozatot is. Bármely esetet vesszük is, mögöttes értelmezésként fennmaradnak a **Ptk.** és a **Code civile** szerződések körében foglalt szabályai. Ezért jöhet számításba ennek kapcsán a tartalom szerinti minősítés és az egyoldalú nyilatkozatok kiterjesztő értelmezésétől való tartózkodás. Egyébként pedig a felhasználási szerződésekre a **Szjt.** 45§ szakasza lesz az előadóművészekre is irányadó. E szerint követelmény az írásbeliség és kétség esetén az előadóművészre kedvezőbb értelmezés.

A 73§ (1) bekezdésben foglalt vagyoni jogokra vonatkozóan kötött felhasználási szerződésekben az előadóművésznak nem feltétlenül kell általános engedélyt adnia minden vagyoni jogára tekintettel, továbbá egy jogon belül is korlátozhatja azt. Korlátozható még a szerződés területileg és időben egyaránt.¹⁶⁷

A **CPI**-ben egyetlen szerződés típust találunk meg elkülönítetten, mint speciális felhasználási szerződés típus az előadóművészeknél az L-212-4 bekezdésnél: ez a film előállítók és az előadóművészek közötti ún. megfilmesítési szerződés. Főszabálynak mégis a hangfelvétel rögzítési szerződést tekinti, az L-212-3 alapján, amely szintén érvényességi kellékként követeli meg az írásbeliséget. Vagyis a kétféle területnek megfelelően jelennek meg az előadóművészek jogai is. Így különválnak a hanggal

¹⁶⁶ Ahogy láttuk már korábban a francia jogban a **CPI** mellett a **Code de travailban** is megjelenik a párhuzamos szabályozás. Az **Szjt.** ma már nem tartalmaz az Mt-re vonatkozó utalást. L-212-3 második fordulata „*Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L-212-6 du présent code*”.

¹⁶⁷ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 390.o.

(rádiós) és az audiovizuális (filmes) terület szerződési és az ezzel kapcsolatosan az előadóművészek által gyakorolható vagyoni jogok is. Az előbbinél érvényesül a főszabályszerűség, vagyis „*présomption d'autorisation*”, az engedélyezés vélelme, míg a filmalkotásoknál a „*présomption de cession*”, azaz a jogátruházás vélelme lép életbe. Ugyanez a logikája a **Szjt.**-nek is, amit a 73 § (1) bekezdésének a (3) bekezdéssel való összevetésével igazolhatunk.

A **Szjt.** 73§ (3) bekezdése ugyanis, ahogy arra már a nemzeti kodifikációknál utalás történt, egy másik logikát követ, aminek az a jellegzetessége, hogy mind a szerző, mind az előadóművész átruhazza a felhasználásra és a felhasználás engedélyezésére való jogot, azaz a 73 § (1) szakaszában feltüntetett vagyoni jogaival kapcsolatos engedélyezési jogokat a film előállítójára. Mindez azért történik, mert a film előállítója köztudottan jelentős összegeket fektet be az alkotás létrejöttének folyamatába, ezért „kompenzálja” őt a jog azzal, hogy az előadóművészek ne tudják megakadályozni ennek érvényre juttatásában.

Ezt a logikát a **RE** vezette be annak idején, amikor úgy rendelkezett, hogy a művészek valamennyi jogukat átruházzák a film előállítójára. Ezt a mintát követte a régi **Szjt.** és a 1985-ös, de még a 92-es francia szabályozás is, továbbá a **Bérlet Irányelv** átültetése sem rendezte megfelelően a kérdést, így mai napig két álláspont tartható fenn. Az egyik az automatikus, fenntartás nélküli és valamennyi vagyoni jogra kiterjedő engedmény tételéből, az „*autorisation forcée*” elvét hangsúlyozza, míg a másik a magyar jognak megfelelően azt vallja, hogy csupán egy egyszerű, megdönthető vélelmet állít fel amellet, hogy ellenkező kikötés hiányában a jogok a film előállítójára szállnak át.¹⁶⁸ Ezáltal létrejön egy félig kogens félig diszpozitív rendelkezés.¹⁶⁹ Ebből kiindulva az előadóművésznek az írásban megkötött szerződésbe egyértelműen bele kell foglalnia, hogy bizonyos jogait nem engedi át, mert a bizonyítási teher ennek tekintetében őrá esik. A jogátszállási vélelem tehát, mint kiegészítő rendelkezés akkor lép életbe, ha semmilyen eltérő kikötésre nem került sor előadóművész és filmelőállító szerződéses kapcsolata során. A kogencia a díjfizetés esetére értendő, amelyről nem tud érvényesen lemondani a művész, így még a vélelem beálltával sem marad az előadóművész mindenfajta

¹⁶⁸ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 391-392.o. és **André .H.J. Lucas**, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, n °1088.CPI L212-4 „*La signature du contrat conclu entre un artiste interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprete.*”

¹⁶⁹ **SzJSzT 6/2006.** határozat;

védelemtől „csupaszon”, ugyanúgy mellesleg, mint ahogy nem tud lemondani személyhez fűződő jogairól sem. Ez három díjigényt foglal magában összhangban az európai irányelvekkel, – aminek értelmében a 73§ (3) hatálya nem terjed ki a 74 (2) bekezdésére. – Egyrészt a magáncélú másolást (*copie privée sonore, audiovisuel ou numérique* **CPI** L-311-1) a **Szjt.** 20§ szerint, az egyidejű vezetékes továbbközvetítést (*retransmission par cable simultanée et intégrale* **CPI** L-217-2), a **Szjt.** 28§ szerint. Végül a hangfelvétel sugárzása vagy más módon nyilvánossághoz közvetítést (*communication au public de phonogramme du commerce* **CPI** L-214-1) a **Szjt.** 77§ szerint, melyek a közös jogkezelő által kezelt díjigények esetei. Ezekről nem rendelkezhet érvényesen a szerződés tárgyaként. Míg a két első esetben az előadóművész kifejezetten nevesítve van, addig itt egy utaló szabályra volt szükség.¹⁷⁰ Ezekben az esetekben fontos hozzáfűzni még, hogy nem érvényesül a díjazás arányosítása a felhasználás során keletkező bevétellel, mert e díjigény nem épül az előadóművészek által adott engedélyezésre.¹⁷¹ A **CPI** nem teljesen ugyanezeket a kategóriákat ismeri el a közös jogkezelésre. Azt csak a **CPI** L-217-2 esetében teszi meg kötelező jelleggel, a másik két esetben az ún. *licence légal* alkalmazza.

Az engedélyezés területén akárcsak már a **RE** is, – azonban fejlettségi szintként már a **WPPT**-t követve, – a francia és a magyar szabályozás is megkülönbözteti a rögzítetlen és rögzített teljesítményeinek felhasználása esetén alkalmazott felosztást. Így a művész megillető kizárólagos jogok alatt értjük a: rögzítést, (*fixation*) 73§ a) a teljesítmény egészének vagy egy részének rögzítését, akár képre, akár hangfelvételre, akár mind a kettőre egyszerre, vagy annak 73§ b) – a rögzítetlen előadásnak – sugárzását és más nyilvánossághoz közvetítését, (*communication au public*) a 73§ c) rögzített előadás többszörözését, (*reproduction*) 73§ d) terjesztését és 73§ e) nyilvánosság számára való hozzáférhetővé tételét (*mis á la disposition du public*). Ezzel párhuzamosan a **CPI**-ben a következőképpen történik a szabályozás. L-212-3 „*Sont soumises a l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée a la fois pour le son et l'image.*”

A rögzítés esetén elsődleges szempontként külön figyelmet kap annak célja. Pontosabban, ha a rögzítést sugárzás és más nyilvánossághoz közvetítés céljára teszik,

¹⁷⁰ **SzJSzT 6/2006.** határozat;

¹⁷¹ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 427.o.

akkor hasonlóan a 73 szakasz e) pontjához az előadóművésznek megmarad egyedi engedélyezési joga, „azonban ehhez egy további feltétel társul, mégpedig az, hogy megállapodás szülessen a közös jogkezelő és a felhasználó között”¹⁷² a **Szjt.** 27§ szerint. Vagyis az érvényesítés nem az egyes előadóművészek által történik, hanem a közös jogkezelő szervezet érvényesíti jogait. Ezen előadások esetén tehát, a díjigény fennáll a 74§ (2) bekezdése szerint és nem érvényesül a 73§ (3) bekezdésében megfogalmazott jogátruházási vélelem. Vagyis a díjigény akkor is fennmarad, ha az előadóművész hozzájárult előadásának filmalkotásbeli rögzítéséhez és nem köti ki külön, hogy ez a jog nem száll át a rögzítést végzőre vagy az általa megjelölt egyéb kedvezményezettre.¹⁷³ Továbbá érdemes különbséget tenni a rögzítetlen előadások sugárzásának és a már rögzített előadások sugárzásának különbségére, és annak egyidejű továbbközvetítésére, melyre már nem áll fenn az előadóművész kizárólagos engedélyezési joga, de díjigénye igen.

A többszörözés (*reproduction*) tekintetében a **Szjt.** beépítette a nemzetközi és az ezzel megegyező Európai Közösségi szabályozást is a 73§ c) pontban. Ezt illetően fogunk majd szólni a szabad felhasználás eseteire bemutató magáncélú másolásról is. Mind a két ország alapvetően a szerzői jogban definiálja magát a többszörözést – a **Szjt.** 18§ (1) a) és **CPI L-122-3**¹⁷⁴ – ugyanolyan megfogalmazásban, kivéve, hogy a francia jogban csak a közvetetten megjelenő többszörözésről esik szó, a közvetlenről nem. Ezt azonban összhangban a nemzetközi meghatározással kiterjesztően értelmezhetik a következő érveléssel. A közvetlen többszörözés maga a reprezentáció, az előadás, aminek engedélyezésére az előadóművésznek joga van a L-212-3-ben foglalt „*communication au public*” szerint.¹⁷⁵ Itt kell megjegyezni, hogy amikor a **CPI** „*communication au public*”-et használ, ebbe a fogalomba egyúttal beletartoznak a nyilvánossághoz közvetítés, – akár sugárzással L-217-1 vagy más módon – illetőleg a nyilvánosság számára lehívással hozzáférhetővé tétel magyar kategóriái egyaránt. A francia jog tehát nagyon tágan értelmezi e jogokat, melyet összefoglalóan „*droit de représentation*” is megtalálhatunk hivatkozva. Ez egyúttal lehetővé teszi számukra a szóismétlés létrejöttének elkerülését.

¹⁷² 1999. évi LXVII. törvény indokolása.

¹⁷³ **SzJSzT 27/06.** határozat, in **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 395.o.

¹⁷⁴ L-122-3 „*La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'oeuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte.*”

¹⁷⁵ **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6121, 15.o. **Michel M. Walter és Silke von Lewinski** *European Copyright Law*, 1106.o.

Vagyis ugyanúgy említi őket, ahogy azt a **CPI** a L-122-1-ben a szerzőkkel kapcsolatban teszi.

A terjesztés joga, mely a 73§ d) pontjában szerepel, az új **Szjt.** érdeme, szintén szépen követi a **WPPT** és a Közösségi szabályozás előírásait. Nem így a francia szabályozás, ahonnan látszólag teljes egészében hiányzik *expressis verbis* e jog megjelölése. Ez egyrészt a **WPPT** kései ratifikációjának, másrészt a **Bérlet Irányelv** átültetési hiányának következményei mert a francia szabályozást még tíz évvel később sem hozták ezzel összhangba, pont az előadóművészeket illetőleg. A francia kormány ugyanis elegendőnek tartotta a szomszédos jogi jogosultak számára fennálló védelmet, amelyet a L-212-3, megfogalmaz számukra. Azóta ugyan történt a szerzőket illetőleg előrelépés, de az előadóművészekre nézve az **Infosoc Irányelvet** beépítő **DADVSI** törvényig mindez kétséges volt. E törvény foglalkozik a terjesztésre vonatkozó jogkimerüléssel, és az előadóművészek számára egy ún. „*right of destination*” ismer el. Ez a jog azonban nem rájuk szabott, hanem a hangfelvétel előállítókra, akik számára e doktrína lehetővé teszi, hogy minden szolgáltatásukat ellenőrizni tudják.¹⁷⁶ Így nem illeszkedik sem a nemzetközi, sem pedig az európai jogban használt fogalmak közé. Ennélfogva nehéz a bérlet és a haszonkölcsön fogalmairól is beszélnünk. Azonban mindezt egyszerűen megoldhatjuk, ha elfogadjuk a Közösségi jog elsőbbségének megfelelő érvelést, ami tehát az irányelvben megfogalmazott jogokat ténylegesen is kifejezésre juttatja a közvetlen alkalmazás miatt az előadóművészek számára, függetlenül attól, hogy az államot mulasztás terheli e téren.¹⁷⁷ Így végülis a „*droit de destination*”-t ki lehet tölteni a terjesztési jog hagyományos megfogalmazásával, továbbá a bérlet és haszonkölcsön engedélyezési jogával is egymás mellett, még ha áttételesen is.

A **Szjt.** ezzel szemben a terjesztési jog keretén belül, önállósult elemként jeleníti meg a 78§ (1) bekezdésében az előadás forgalomba hozott példányainak nyilvános haszonkölcsönbe és bérbeadási jogát, valamint a (2) bekezdésében az engedélyezés, vagy e vagyoni jog átruházása utáni díjigényüket. Így hazánk szintén a „nehezebb” utat választotta e jogok megfogalmazása tekintetében, ám szerencsére ellentétben a francia szabályozással itt *expressis verbis* megjelenítve találhatjuk meg. A **Szjt.** nem rendelkezik

¹⁷⁶ **CPI** L-213-1 al.2 szerint „*L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise a la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées a l'article L. 214-1.*”

¹⁷⁷ **P.-Y. Gautier** in **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6121. 15-19.o.

arról, hogy fennmarad-e a terjesztési jog azokra a rögzített teljesítményekre, amelyeket újra forgalomba hoznak. Ez a jogkimerülés kérdését veti fel, amelyre tekintettel a szerződő Államok szabad kezet kaptak. A szerzői jogi kommentár szerint több körülmény mégis arra mutat ennek kapcsán, hogy a **Szjt.** 23§ (5) bekezdését a terjesztési jog kimerülése kapcsán is alkalmazni kell, azaz „*a bérbeadás és haszonkölcsönbe adás és behozatal joga kivételével a terjesztési jog nem alkalmazható*” Mellesleg ugyanezt írja elő a **Bérlet Irányelv** is, a közösségi jogkimerüléssel kapcsolatban.¹⁷⁸

Ezen vagyoni jogok ismertetése után nem marad más, csak a hozzáférhetővé tétel bemutatása. Összevetve az eddigi jogokkal azt mondhatjuk, hogy a terjesztés és a többszörözés jogának a **Szjt.** 73§ e) pontban szabályozott vagyoni jogától való, vagyis a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tételtől való elhatárolása meglehetősen szemléletes. Egyrészt azért, mert e jog tekintetében úgy az engedélyezést, mint a jogdíj kezelését az előadóművészek a közös jogkezelés útján gyakorolhatják. Másrészt pedig azért, mert az egyes vagyoni jogok értelmezésekor a terjesztés alatt a rögzített teljesítményt fizikai, azaz „anyagi hordozón” (*fixation materielle*) (**Szjt.** 18 (1)) közvetítik a nyilvánossághoz, míg az e) pont esetében az internetes közeg kívánalmainak tesz eleget a szabályozás. Ezért a lehívás során az immateriális, online tartalommal változik. Ahhoz pedig, hogy e tartalomról jogszerűen készülhessen másolat, azaz többszörözésre kerüljön sor, egy további engedély birtokában kerülhet csak sor. Az internetes felhasználás során azt tapasztaljuk, hogy vegyesen vannak jelen az előadóművészi vagyoni jogok és ez érvényes kezelésükre is. Vagyis a fogalmak tisztázásán túl azt láthatjuk, hogy e jogok, akár egymás ellen is hathatnak. Mivel azonban ez már alapvetően a közös jogkezelés területére visz el bennünket, csak ott kerül mélyebb bemutatásra.

2.4.2.1 A díjazás

Bármely kizárólagos jog engedélyezésével egyúttal az előadóművészeket megilleti a díjazáshoz való jog is a **Szjt.** 74§ illetőleg a **CPI L-212-3**¹⁷⁹ és a **L-212-4** al 2. alapján.¹⁸⁰ A **CPI** fenntartja a díjkiszabásnál az audiovizuális és a hang szektor elválasztását, ami némiképp megnehezíti a díjazással kapcsolatos kérdésekben az

¹⁷⁸ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 386.o.

¹⁷⁹ **CPI L-212-3** „*Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L-212-6 du présent code.*”

¹⁸⁰ „*Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre.*”

eligazodást. Mert egyértelműen csak az előbbi szektorra érvényes az egyes felhasználások során fizetett külön díjazás, a másik szektorban a kérdést a **Code de travail** rendezi. Így egy három lépcsős megoldással jutunk el a munkajog világából, amely végül is azt mondja ki, hogy miért nem tekinthető a díj (*redevance*) munkabérnek, azaz „fellepti díj”-nak (*cachet*), végeredményben ugyanoda: az elvi alap meghatározásához.

A magyar és francia kódex is rendelkezik a díj megállapításának elvi alapjáról (a **Szjt.** 83§ paragrafusa, ami visszautal a 16§ (4)-(5) bekezdésekre, és a **Code de travail** pedig végső soron a **CPI** 131-4 al. 1-re), amely eltérő rendelkezés hiányában a felhasználással kapcsolódó bevétellel állítja arányba a díjat. Ennek fényében a **Code de travail**-ban megkívánt első kritérium, hogy a felvétel felhasználásakor ne legyen követelmény az előadóművész jelenléte, a második, hogy nem töltheti be a munkabérnek a teljesítmény végrehajtása miatt járó funkcióját, hanem a kapott díjnak a hangfelvétel eladásából származó jövedelemmel kell arányban állnia¹⁸¹

Szem előtt kell tartanunk a vagyoni jogok vizsgálata során, hogy a díjazás akkor is fennáll, ha erről a felhasználási szerződés nem rendelkezik, minthogy a törvény alapján jár, bármely felhasználás esetén.¹⁸² Éppen ezért, minden egyes joggal kapcsolatban célszerű ezt rögzíteni, az esetleges jogviták elkerülése végett. Ez különösen igaz akkor, ha ráadásul az alkotó egyben saját művének előadója is. A díjazásról kifejezett nyilatkozattal le is lehet mondani, azonban ennek hiányában jár, még akkor is, ha azt a szerződés nem tartalmazza. A francia kódex a díjazással kapcsolatban azonban nem elégszik meg ennyivel. Ismét előtérbe kerül a munkajogi védelem akkor, amikor az összecszerűség meghatározásáról van szó, míg ez a **Szjt.**-től teljesen idegen, azt a szabad rendelkezés tárgyává teszi. Vagyis a megfilmesítési szerződések kötésekor kiegészítő szabályokat épített be a francia jogalkotó. Abban az esetben, ha a szerződés nem rendelkezik a díjazás összegéről, akkor a Kollektív Szerződésben meghatározottak lesznek irányadóak, ennek hiányában pedig az adott foglalkozási szektorban a munkavállalók és a munkáltatók által kötött egyezség által tartalmazott díjazási keret. Sőt e mértéket a miniszteri rendelet

¹⁸¹ **Code du travail** L-762-2 „*N'est pas considérée comme salaire la rémunération due à l'artiste à l'occasion de la vente ou l'exploitation de l'enregistrement de son interprétation, exécution ou préseantation par l'employeur ou tout autre utilisateur dès que présence physique de l'artiste ne plus requise pour exploiter ledit enregistrement et que cette rémunération ne rien fonction du salaire reçue pour la production se son interpétation, exécution ou préseantation mais ou contraire fonction deu produit de la vente ou l' exploitation de ledit enregistrement.*”

¹⁸² **SzJSzT 05/2000** határozat;

kötelezővé is teheti. Végső esetben, vagyis egyezség hiányában pedig akár egy független bizottság is megállapíthatja a díj összegét.¹⁸³

A díjazás alóli kivételek a szabad felhasználás esetei a **Szjt.** 34§- 41§ szakaszig jelennek meg, illetőleg ide tartoznak azok az esetek, amikor a szerzői jogi védelem alatt álló mű felhasználásakor sem kívánja meg a szerző hozzájárulását 83§ (2). A francia szabályozásban a **CPI L-211-3** bekezdése tartalmazza a megfelelő rendelkezéseket.

2.5 A szabad felhasználás esetei

A **Szjt.** szabályozási technikája visszautal az első részben foglaltakra, míg a **CPI** gyakorlatilag megismétli azt, egyúttal átformálva a szomszédos jogi jogosultak számára a **CPI L-211-3**-ban. A szabad felhasználásra úgy kell tekintenünk, mint törvényi belső korlát, amely esetében nem érvényesül sem az előadóművészi kizárólagos engedélyezési jog, sem pedig a díjazáshoz való jog. Éppen ezért csak megfelelő korlátok között értelmezhető és egyes eseteit a törvény taxatívén sorolja fel. Ilyen esetek a közoktatási, a tudományos kutatási, a kedvezményezett intézményi felhasználási,¹⁸⁴ a tájékoztatási, a kulturális ipari, az igazságszolgáltatáshoz és a közbiztonsághoz fűződő érdekek, de ugyanígy megjelenik társadalmi esélyegyenlőség, valamint az információs szabadság gondolata is. Ez azt eredményezi, hogy ezen célok keretében valósulhat csak meg, és a szabad felhasználás *„csak annyiban megengedett, illetve díjtalan, amennyiben nem sérelmes a mű rendes felhasználására és indokolatlanul nem károsítja a szerző jogos érdekeit, továbbá amennyiben megfelel a tisztesség követelményeinek és nem irányul a szabad felhasználás rendeltetésével össze nem férő célra.”* Ez a klasszikus három lépcsős teszt átvétele, a szabad felhasználás eseteire a **Szjt.** 33§ (2) bekezdésében.

¹⁸³ **CPI L-212-5** „Lorsque ni le contrat ni une convention collective ne mentionnent de rémunération pour un ou plusieurs modes d'exploitation, le niveau de celle-ci est fixé par référence à des barèmes établis par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations de salariés et d'employeurs représentatives de la profession.” A kötelezővé tételelt a **CPI L-212-8** tartalmazza, a független bizottságról pedig a 212-9 rendelkezik. **Stéphane Pessina-Dassonville** Droits des artist-interprètes, Fasc. 6121 30-35.o.

¹⁸⁴ Magán- és belső közoktatási, közművelődési és közgyűjteményi intézményi felhasználásokat jelenti összefoglalva, **Lontai, Faludi, Gyertyáfy, Vékás**, *Magyar polgári jog - Szellemi alkotások joga*, 89.o.

A Francia jogban 2006 óta található meg, a **CPI L-211-3** al. 2 pontjában szabályozva¹⁸⁵. A magyar szabályozás még hozzáteszi azt is, hogy a szabad felhasználás rendelkezései nem értelmezhetőek kiterjesztően (**Szjt.** 33§ (3)) és hogy azok csak a nyilvánosságra hozott művekkel szemben alkalmazhatóak (**Szjt.** 33§(1) második fordulat).

Elsőként nézzük a többszörözés alóli kivételt: a magáncélú másolatkészítést. A **Szjt.** a 35§ így fogalmaz: „*természetes személy magáncélra (l'usage privé) másolatot készíthet, ha az jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás célját közvetve sem szolgálja.*”¹⁸⁶ Ebből jól látható, hogy e szabály egyik fontos eleme, az üzletszerűség hiánya. Itt fontos továbbá kiemelni a másoló személyét, vagyis hogy csak ő készítheti el, egy másik személy nem készíthet számítógépen, vagy elektronikus hordozón másolatot e személy számára, mert az már kívül esik a szabad felhasználás körén (**Szjt.** 35§(3)). Ebben az esetben ugyanis fennállna annak az esélye, hogy a piacon forgalmazottal azonos minőségű példányok jelennének meg, azonban a jogosult érdekkörén kívül természetesen. A másoló magáncélra többszörözhet, vagyis nem magánszemélyre, például kedvezményezett intézményre további szabályok vonatkoznak. A francia jog is ismeri a **Szjt.** 35§ (4) a) és b) pontjait, – a tudományos kutatás célját, és az archiválás lehetőségét – csupán jelen esetben is eltérő technikát alkalmaz. E rendelkezések értelmében lehetővé válik a természetes személyek számára a helyszíni konzultáció, és hozzáférhetővé tétel, a szükséges részokről másolatkészítés, és a művek kölcsönzése. A terjesztésre azonban már nem jogosít. Ehhez a **CPI**-ben a vonatkozó rendelkezéseket össze kell olvasni a L-211-3-6° és 7° pontjaival¹⁸⁷ és a **Code du patrimoine** L- 132-5 rendelkezéseivel, ami így

¹⁸⁵ „*Les exceptions énumérées par le présent article ne peuvent porter atteinte à l'exploitation normale de l'interprétation, du phonogramme, du vidéogramme ou du programme ni causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'artiste-interprete, du producteur ou de l'entreprise de communication audiovisuelle.*”

¹⁸⁶ **CPI L-211-3 2°** „*Les reproductions strictement réservées a l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées a une utilisation collective*”.

¹⁸⁷ **6°** *La reproduction et la communication au public d'une interprétation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme dans les conditions définies aux deux premiers alinéas du 7° de l'article L.-122-5 : 7°, formulée dans les deux ans suivant le dépôt légal des oeuvres imprimées, les fichiers numériques ayant servi à l'édition de ces oeuvres sont déposés au Centre national du livre ou auprès d'un organisme désigné par décret qui les met à leur disposition dans un standard ouvert au sens de l'article 4 de la loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique. Le Centre national du livre ou l'organisme désigné par décret garantit la confidentialité de ces fichiers et la sécurisation de leur accès ;*

L-211-3 7° „*Les actes de reproduction et de représentation d'une interprétation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme réalisés a des fins de conservation ou destinés a préserver les conditions de sa consultation a des fins de recherche ou d'études privées par des particuliers, dans les locaux de l'établissement et sur des terminaux dédiés, effectués par des bibliothèques accessibles au public, par des*

megmutatja számunkra a központilag szervezett „*dépot légal*” azaz a kötelespéldányok körét. A francia szabályozásban nem találunk a „bootlegelés” tilalmára való utalást, vagyis a nyilvános előadásnak a kép és hang rögzítésére vonatkozó tilalmat.

A lehívásra hozzáférhetővé tétel szabálya alóli kivétel a **WPPT**-ben megfogalmazott időleges többszörözést a **Szjt.** 35§ (6) bekezdése és a **CPI L-211-3** és 5 pontjai tartalmazzák, amelyeknek legfontosabb elemei: a járulékoság, a műszaki folyamatban elválaszthatatlanság és az önálló gazdasági jelentőség hiánya. E szabály azt ismerte fel, hogy elkerülhetetlenül sor kerül a jogszerűen folytatott folyamatban olyan időszeri többszörözésre, mely azonban nem tudatos, és nem is befolyásolható a jogszerű tevékenység folytatásakor.¹⁸⁸

Sorban a következő a **Szjt.** 35§ (7) szakasza szerinti ún. Efemer rögzítést, azaz három hónapos időleges rögzítés a rádió- vagy televízió szervezet által. Ilyen kivételt a francia szabályozás nem ismer.

Az információs jog érvényre juttatásához, vagyis egyes eseményeknek, történéseknek a pontos, gyors és megbízható tájékoztatáshoz elengedhetetlen követelménye a társadalomnak a mai médiával szemben, ezért három esetben érvényesülhetnek a szabad felhasználás esetei a **Szjt.** 36§ és 37§ szakaszai szerint. Ezek a nyilvánosan tartott előadások részleteire és a politikai beszédekre tekintettel, mint speciális idézés, a napi eseményekhez kapcsolódó, időszeri gazdasági vagy politikai témában megjelent cikkek, vagy ezekről sugárzott művek átvétele, valamint az alkotások díszletként való felhasználása. Míg négy esetben a **CPI L-211-1-3°** pontjai alapján. Mind a két szabályozás kiemeli a forrás megnevezését, megjelölését. A francia szabályzás ezeket az eseteket más irányból közelíti meg,¹⁸⁹ ám tartalmában azok megegyeznek a

musées ou par des services d'archives, sous réserve que ceux-ci ne recherchent aucun avantage économique ou commercial.” Code du patrimoine L-132-5 „l'auteur ne peut interdire aux organismes dépositaires pour l'application du présent titre: 1° La consultation de l'oeuvre sur place par des chercheurs dûment accrédités par chaque organisme dépositaire sur des postes individuels de consultation dont l'usage est exclusivement réservé à ces chercheurs, 2° La reproduction d'une oeuvre sur tout support et par tout procédé, lorsque cette reproduction est nécessaire à la collecte, à la conservation et à la consultation sur place dans les conditions prévues au 1°”

¹⁸⁸ **CPI L-211-3 5°** „La reproduction provisoire présentant un caractère transitoire ou accessoire, lorsqu'elle est une partie intégrante et essentielle d'un procédé technique et qu'elle a pour unique objet de permettre l'utilisation licite de l'objet protégé par un droit voisin ou sa transmission entre tiers par la voie d'un réseau faisant appel à un intermédiaire ; toutefois, cette reproduction provisoire ne doit pas avoir de valeur économique propre”

¹⁸⁹ „Sous réserve d'éléments suffisants d'identification de la source :

-les analyses et courtes citations justifiées par les caractères critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'oeuvre à laquelle elles sont incorporées ;

magyar szabályozással, csupán szerkesztésileg bontja azt meg egy külön kategóriára: elkülönítve a cikkek és a sugárzott művek eseteit egymástól. Ami érdekes, hogy a francia szabályozás mindig külön kihangsúlyozza a tudományos, pedagógiai célt is.

Mind a két Kódexben megjelennek egyúttal a fogyatékos személyekre vonatkozó szabályok, mint speciális kedvezményezettjei a szabad felhasználási eseteknek a **Szjt.** 41§ szakaszánál, illetve a **CPI L-122-5** és **7** bekezdések szerint, meglehetősen bonyolult megfogalmazásában. Valamint megfogalmazzák az igazságszolgáltatási célokra vonatkozó rendelkezéseket is. Ezt a **Szjt.** 42§ szakasza és a **CPI L-331-4** bekezdése teszi meg, itt közérdekből lehet felhasználni, míg a magyar szabályozás a bizonyítékként felhasználhatóságot emeli ki.

A **CPI** az egyes szomszédos jogi teljesítmények alóli szabad felhasználásként szintén utat enged a paródia, és a karikatúra eseteinek.¹⁹⁰ Bár a **Szjt.** nem nevesíti külön, mint speciális átdolgozást, azonban mégis jelen van de facto, és foglalkozott e műfajjal a *SzJSzT* igaz nem az előadóművészekre tekintettel, hanem a szerzőkre vonatkoztatva.¹⁹¹ Ezen a téren különösen nehéz határvonalat húzni az engedélyköteles átdolgozás és a szabad paródia között.

2.6 A védelmi idő

A védelmi idő kezdete az előadóművészek esetében, akárcsak a többi szomszédos jogi jogosultnak egy meghatározott eseményhez köthető és nem a művész halálához, ahogy az a szerzői jogban megjelenik. A legfontosabb szempont, hogy az adott előadás rögzített-e vagy sem. Így a nem rögzített előadások esetében az ötven év kezdetét az

-les revues de presse ;

-la diffusion, meme intégrale, a titre d'information d'actualité, des discours destinés au public dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;

-la communication au public ou la reproduction d'extraits d'objets protégés par un droit voisin, sous réserve des objets conçus a des fins pédagogiques, a des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, a l'exclusion de toute activité ludique ou récréative, des lors que le public auquel cette communication ou cette reproduction est destinée est composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés, que l'utilisation de cette communication ou cette reproduction ne donne lieu a aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire”

¹⁹⁰ *4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.”*

¹⁹¹ E határozat kimondja, hogy a műfaj lényegi eleme, hogy valamely szerzőművét, vagy annak jellegetes vonásait bemutató humoros átdolgozásra kerüljön sor jobbra „összekacsintó rokonszenvvel” vagy kíméletlen bírálat szándékával. **Scholz Ildikó, Eredetiség és átdolgozások a zeneművek körében, 54-55.o.** és az **SzJSzT 39/02** határozata;

előadás megtartását követő év első napja jelenti, míg a rögzített előadások tekintetében a hangfelvétel első forgalomba hozatalát követő év első napja, illetőleg az elkészítést követő év első napja, ha valamely körülmény miatt nem hozták volna forgalomba a hangfelvételt. Akkor azonban, ha teljesül a **Szjt.** 84§ (2) szakasza, vagyis, ha a nyilvánossághoz közvetítés megtörtént, már nem az elkészítés, hanem az első nyilvánossághoz közvetítés napját követő év első napja lesz az irányadó a számítások szempontjából.

A két törvénykönyv ugyanolyan védelmet tesz lehetővé. Egyedüli különbség, hogy a **CPI** külön lebontva megadja mindegyik szomszédos jogi jogosult számára a kalkuláció kezdetét behatároló cselekményeket pontról pontra. Így az előadóművészeket az első bekezdés érinti. *„L-211-4 La durée des droits patrimoniaux objets du présent titre est de cinquante années a compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle : 1° De l'interprétation pour les artistes-interpretes. Toutefois, si une fixation de l'interprétation fait l'objet d'une mise a disposition du public, par des exemplaires matériels, ou d'une communication au public pendant la période définie au premier alinéa, les droits patrimoniaux de l'artiste-interprete n'expirent que cinquante ans apres le 1er janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits ;”*

Mind a **Szjt.** 84 § mind a **CPI** L-211-4 már az ötven évet tartja szem előtt, vagyis a **WPPT**-ben meghatározottakat követi. A két törvénykönyv eme rendelkezései azonban későbbi jogalkotási lépések. Franciaországban az 1985-ös törvény léptette életbe. Ennek közvetlen következménye lett, hogy minden felvétel, ami 1935 előtt került rögzítésre már nem részesülhetett e védelembe és közkinccsé lett. Magyarországon az 1994-es módosítások következtében emelték fel a korábbi húsz évet ötvenre, de ezen rendelkezés nem volt alkalmazható mindazon teljesítmények tekintetében, ahol a felhasználási cselekmény (bemutatás, rögzítés) már a húsz évet meghaladta. A védelmi idő tehát e teljesítményeket illetőleg nem hosszabbodott meg. Magyarországon tehát 1974-es évnél korábbi teljesítmények lettek szintén közkinccsé és csupán a még védelem alatt álló vagy azt követően szomszédos jogi oltalomra jogosultak esetében terjedt ki a védelem.¹⁹²Az új **Szjt.** átmeneti rendelkezést tartalmaz a 108§ paragrafusban a helyzet rendezésére, mert e rendelkezés ellentétes volt a nemzetközi jogi egyezmények azon óhajával, hogy az egyes államok visszamenőlegesen részesítsék védelembe a jogosultakat. Ennek megfelelően az

¹⁹² **Az 1969. évi III. törvény** indokolása az Szjt. 50/K§ szakaszához;

1948. december 31. és 1973. december 31. között forgalomba hozott vagy rögzített hangfelvételek, és a benne foglalt előadások, valamint – rögzítés hiányában – a megtartott előadások és sugárzott műsorok védelme feléled.¹⁹³

Meg kell még említeni azt a tendenciát is, mely nem elégszik meg a szomszédos jogi jogosultak számára biztosított ötven évnyi védelemmel, hanem azt a szerzői jogi védelmi idő hosszához igazítaná. Önmagában azonban a védelmi idő meghosszabbítása még nem feltétlenül nyújt megoldást az előadóművészek számos problémájára. Erre a legjobb példa az Egyesült Államok, ahol az előadóművészek csak a digitális rádiósugárzással történő előadásuk után jogosultak jogdíjat kapni, és nem általában bármely sugárzás esetén, függetlenül attól, hogy a szerzői jogi védelem kilencvenöt év. Éppen ezért mindig szükséges vizsgálni a védelem valódi mélységét egyúttal, ha nem elsődleges csak ezt.¹⁹⁴

¹⁹³ Az 1999. évi LXVI. törvény indokolása a 84§ szakaszhoz.

¹⁹⁴ *Singing a new tune*, Copyright World Issue 20.o.

3. A közös jogkezelés

A közös jogkezelés megjelenéséhez és működéséhez alapvető, és logikus lépések vezettek el, amelyek az egyes jogrendszerekben különböző jogi intézmények keretében működnek egy szűk kereten belül: a közös jogkezelés ugyanis ott kezdődik, ahol a művészek egyéni „jogkezelése” véget ér. Vagyis azon túl, hogy az előadóművészeket megilleti teljesítményük elismeréseként a kizárólagos jogok gyakorlása és a felhasználások kapcsán megfelelő díjazás, – melynek bemutatásával az előző rész foglalkozott – védeni kell az előadóművészeket olyan helyzetekben is, mikor ez a felhasználás „tömeges” jellege miatt egyénileg lehetetlenség lenne, mivel mind az előadóművészeknek, mind a felhasználóknak az egyes felhasználás megkezdése előtt fel kellene egymást keresniük, ami elképzelhetetlen több ezer akár párhuzamos felhasználás esetén. Ezért fejlődött ki egy „közvetítő” szerepkört végző szerveződés, amelynek célja megkönnyíteni a művész és a felhasználó feladatait egyaránt. Ennek fejében az előadóművészeket megilleti, egyfajta méltányos díj „*equitable remuneration*” is, mely megélhetésük alapja, s amelynek valódi működő elosztó rendszere a közös jogkezelő szervezetek közreműködése során fejlődött ki. Az ő közreműködésükkel valósul meg napjainkig is a honorárium „desztináriusaihoz” a szerzői és szomszédos jogok jogosultjainak való eljuttatása. Ez működésének életre hívó és valódi célja. Ezen állítás jegyében szükséges megvizsgálni természetesen a történelmi előzményeit az intézménynek, – illetve annak a rendszernek, amiben a nemzetközi szinten az együttműködésre való törekvés történik – majd kialakulásának és európai megszilárdulásának rövid bemutatása után az utóbbi évek fejleményeit e téren, mely igaz csupán a zenei közös jogkezelést érintette, mégis tanulságosnak mondható. A vizsgálat az első rész felépítése szerint, először a nemzetközi majd az európai fejlődés bemutatásától jut el a nemzeti szabályokig. A dolgozathoz a szerző azért látja fontosnak e rész hozzátartozását is, mert az európai unióban számos olyan jellegű változás látszik megjelenni, melynek aktualitása és jelentős súlya van a témában: úgy a nemzetközi, mint a hazai jogirodalomban. Erre való reflektálás igyekszik objektív módon bemutatni a kialakult helyzetet.

3.1 Történelmi háttér

Az előadóművészi „védelem” egy speciális megoldása a többi szerzői és szomszédos jogi jogosulttal egyetemben a közös jogkezelés. Ha erről definíciót szeretnénk adni, akkor azt mondhatnánk, hogy „...egy olyan rendszer, aminek a keretében a közös jogkezelő szervezet adminisztrálja, figyelemmel kíséri a jogokat, begyűjti és szétosztja a befojt jogdíjakat a jogosultak nevében és javára.”¹⁹⁵ Így az előző fejezetekben bemutatott, akár személyhez fűződő vagy vagyoni jogok tiszteletben tartására, a művészek e jogainak érvényesítésére, melyek az elmúlt ötven évben fejlődtek a szabályozási minimum szinttől és jelentek meg egyre egységesebben – főképp az európai uniós tagságból kifolyólag – az európai nemzeti jogalkotásokban, már sokkal korábban megjelent egy szerveződés. Ez napjainkra egy letisztult rendszert képez, s ami képes „közösségként” képviselni a művészek érdekeit akkor, amikor arra egyénileg nem lennének képesek. Ennek gyakorlati és jogi okai egyaránt vannak.¹⁹⁶

A gyakorlati oka az, hogy a XIX. század derekától kezdve egyre kevésbé lehetett önállóan figyelemmel kísérni és kontrollálni az egyes darabok előadásait. Franciaországban a kiadók és a drámaírók észlelték először ennek a nehézségét, és ekkor alakult az első közös jogkezelő társaság, amely a mai napig is működik. Ez a *SACD (Société des auteurs et compositeur dramatiques)*, amely a drámai és zenés művek jogait kezeli. Mára ez a szervezet képviseli az audiovizuális jogok jogosultjait, mint pl. a filmrendező és a forgatókönyvíró. Ezt követően nem sokkal 1851-ben pedig létrejött a zenei művek képviselője is a *SACEM (Société des auteurs, compositeur et éditeurs musicales)* által. E szerveződések alulról, közvetlenül a jogosultak együttműködésével és kooperációjával működtek, mint nonprofit szerveződések.

A tömeges felhasználás „elsődleges” jellege azonban a „zeneiparban” a XX. század új vívmányai nyomán egyben új jogosultakat is kitermelt és a hangsúly fokozatosan áttevődött a másodlagos hasznosításokra, melyre példa lehet a hangfelvétel kiadás, és az utánuk járó ún. mechanikai jogdíj,¹⁹⁷ melynek kapcsán már az előadóművészek is érintettek lettek és megtörtént az ő bekapcsolásuk is a közös jogkezelés rendszerébe. A cél az előadóművészek kapcsán az volt, hogy a porondon egyszerre megjelent három szereplő – az előadóművész, a hangfelvételgyártó és a felhasználó – érdekeit összhangba

¹⁹⁵ Idézet a 2004-es bizottsági közlemény 4 pontjából, **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1151.o.

¹⁹⁶ **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1150.o.

¹⁹⁷ **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 452.o.

hozzák. A művészek számára ez tárgyalási pozíciójuk erősítését jelentette a másik oldallal, főleg szervezett kiadói, szolgáltatói szerveződésekkel szemben, ahol az egyéni és eredményes érdekérvényesítés, akár a szerződés megkötésekor is eléggé csekély valószínűséggel lett volna sikeres. Ugyanakkor a hangfelvétel előállítók fáradságait is megfelelően kompenzálni kellett, abból az összegből, amit a felhasználó, aki számára törvényes hozzáférést nyújtottak a teljesítményekhez, ellenszolgáltatásként kifizetett. Egy olyan önálló rendszert kellett tehát kiépíteni és fenntartani, ami egyrészt védi a jogosultak érdekeit, másrészt segíti az újonnan érkező művészeket is.¹⁹⁸ A közös jogkezelőkkel szemben tehát nagyok az elvárások, akár a művészek akár a felhasználók felől közelítünk feljűk. A követelmények meglehetősen ésszerűek és érthetőek. Elvárás a közös jogkezelő szervezetekkel szemben, hogy könnyű és jogilag biztonságos engedélyezést tegyenek lehetővé, hogy minden felhasználóra ugyanazok a feltételek vonatkozzanak a felhasználás ellenértékként megjelenő „megfelelő/méltányos díjösszeg” megállapítása során, végül pedig, hogy csökkentsék a kezeléssel járó tranzakciós és egyéb adminisztrációs költségeket.¹⁹⁹

Napjaikban már számos közös jogkezelő szervezet jött létre, hogy lefedjék a számtalan repertoárt (szerzők és kiadók, filmrendezők és előadóművészek és a szomszédos jogok egyéb jogosultjai akár zenei, irodalmi vagy vizuális területről származó művekről, vagy teljesítményekről legyen szó). E jogkezelők szerződéseket kötnek, kezdve az egyéni „végső” felhasználóktól, akár más szervezetekig, miközben elsődleges feladatuk: tekintettel lenni a képviseltek érdekeire. Ez természetesen a jogdíj tarifák megállapításakor és a jogdíjak felosztásakor merül fel legkiélezettebben. Az egyes országok tarifái a hagyományok és az árviszonyok miatt akár jelentős eltéréseket mutathatnak, ám közös bennük, hogy a mű felhasználásával arányos szerződéseket kössenek az engedélyezés pillanatában a jogosultak érdekeit szem előtt tartva.²⁰⁰

E szervezetek akkor igazán hatékonyak, ha az adott előadóművész repertoárjának jelentős ún. „critical mass” részével²⁰¹ rendelkeznek egy kézben a hazai területen. Ez létrehoz egy ún. *one-stop-shop* rendszert, ami a teljes világrepertoár engedélyezését jelenti egy adott jogosultnak a közös jogkezelés működési területén. Így gyakorlatilag

¹⁹⁸ Anke Schierholz, *European Copyright Law*, 1152.o.

¹⁹⁹ Gyertyánfy Péter, In *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*;

²⁰⁰ Kiss Zoltán, *Útmutató a szerzői jogdíjakról*, 9-10.o.

²⁰¹ Ezt fogalmazta meg tartalmában az európai bíróság a *BRTvs SABAM* határozatában. Anke Schierholz, *European Copyright Law*, 1159.o.

mindeddig Európa területén „azonos területi” egységek rendelkeztek a külföldi vagy belföldi jogosultak hathatós védelméről, ismerve a „hazai” szabályozást és érdekérvényesítés leghatékonyabb módjait.

A jogok kezeléséhez fontos szem előtt tartanunk, hogy egy-egy területet csak egy szervezet képviseljen. Ez egyben egy természetes monopolisztikus helyzetet eredményez *de iure* és *de facto* egyaránt. Ennek oka e szervezetek működési alapja, hiszen e jogvédő szervezetek a szolidaritás és az együttműködés jegyében és nem a versengés szellemében tevékenykednek. Céljuk nem lehet az, hogy pont azoknak jogosultaknak járó jogdíjaknak a szintjét rontsák le párhuzamos működésükkel ugyanazon jogok tekintetében, amiknek a védelmében szerveződtek.²⁰² Ez a mentalitás Európában eddig sosem volt elfogadható a jogintézményt életre hívó ok és viszonyulás miatt ugyanúgy, ahogy például az Egyesült Államokban a történelmi fejlődés és a jogintézményhez való eltérő, főleg a vagyoni jogi aspektust szem előtt tartó viszonyból fakadó versenyszellem beférkőzése lehetővé tette az intézmény eltérő fejlődését. Nyilvánvaló, hogy ennek eredményeként kezeli e jogokat három-négy nagyobb szervezet, ott, ahol a kulturális, nyelvi és történelmi sokszínűség fenntartása sohasem volt szempont. Éppen ezért európai jellegzetesség a szerzői jog sajátosságaival egyetemben, hogy e szervezetek is területiség elve szerint működtek és működnek. A nemzetközi érdekérvényesítés eredményes működéséhez ezért eddig az egyes államok közös jogkezelő szervezetei különböző kölcsönös szerződéseket kötöttek az adott országban működő jogkezelő szervezetekkel. Ezek a kölcsönös képviselői szerződések garantálták a külföldi előadó védelmét, még hozzá a nemzeti elbánás alapján.²⁰³ E szerződésekben pontosan meghatározták az egyes jogokat, amelyek nem kívánják meg a művész beleegyezését, illetve amelyek az engedélyezést feltételezik, továbbá a részesedési arányokat. A nemzetközi együttműködés így az egyes nemzeti közös jogkezelők között létrehozott egyfajta „ernyős” együttműködő rendszert, hogy koordinálják és moderálják az együttműködést, valamint, hogy együtt megfogalmazzák a területen érvényesített politikát.²⁰⁴ Ezt a rendszert, illetőleg egy területét, a zenei szerzői közös jogkezelést érte az összehangolt magatartás tekintetében támadás. Ezt a nemzetközi együttműködést vizsgálva azt mondhatjuk, hogy témánk szempontjából a legjelentősebb

²⁰² Gyertyánfy Péter, *A szerzői és azzal szomszédos jogok közös kezelése*, I. 133.o. és a 83§ indokolása.

²⁰³ Amelyet pedig minimum szabályokkal a nemzetközi egyezmények szabályoznak, így egységesítve és részesítve egyenlő bánásmódban a külföldi jogosult jogi helyzetét a mindenkori „hazai” jogosult helyzetével.

²⁰⁴ Anke Schierholz, *European Copyright Law*, 1155.o.

ilyen nemzetközi szerveződés a *FIM (Federation of Musicians)* és a *FIA (Federation of Actors)*, szakszervezetek. Regionális szinten pedig az *AEPO-ARTIS (Association of European Performers' Organizations)*, említésre méltó. Ez utóbbi szervezetet 1984-ben hozták létre előadóművészeket képviselő jogkezelő szervezetek, abból a célból, hogy elősegítse a szervezetek közötti együttműködést, továbbá, hogy segítse az előadóművészek szomszédos jogi védelmét.²⁰⁵

3.2 A nemzetközi közös jogkezelésről

A közös jogkezelésre utalás megtörténik mindegyik első részben tárgyalt nemzetközi egyezményben egyaránt. A **RE** még úgy rendelkezik az egyszeri méltányos díjazásról, mint amit vagy az előadóművészek vagy pedig a hangfelvétel előállítók, vagy esetlegesen mind a két jogosulti kör megkaphat egyszerre, avagy csak az egyik jogosulti kör azzal a kötelezettséggel, hogy megosztja azt a másikkal. Bármely választása és bevezetése a Szerződő Állam választásán múlt, a **RE** tehát e megoldások végrehajtását a nemzeti törvényhozásokra bízta, azzal, hogy a fenntartások ellenére a „másodlagos felhasználásokat” egyúttal díjazáshoz kössék. Ehhez képest sürgette az előrelépést már 1974-ben a *WIPO/ILO/UNESCO* által létrehozott *Modell Törvény*, mely lehetővé tette volna, hogy a hangfelvétel előállítók által kapott összeg fele az előadóművészeket illesse meg. Ezen elméleti elgondolást a **WPPT** 15. (2) cikke valósította meg, amely immáron lehetővé tette szerződés hiányában, hogy az előadóművészek és hangfelvétel előállítók között, igaz feltételek felállításával, de feloszthatóvá teheték a nemzeti jogalkotásban a díjat. Az előadóművészi jogok tekintetében (is) további gazdasági szempontú „megerősítésként” jelentkezett, hogy ezen „egyszeri és méltányos” díjigény (15. cikk (1)), már nem oszlott meg köztük, illetőleg a hangfelvétel előállítók között. Ebből fakadóan az igényérvényesítésre bármely félnek módja volt, éppen úgy, ahogy azt együttesen is megtehették – kivéve persze, ha egy ország a fenntartások során ezt előirányozta (15. cikk (3)). – E díjigény megillette őket a „kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek közvetett vagy közvetlen, sugárzás vagy nyilvánosságoz való bármilyen közvetítés útján történő felhasználásáért”.

²⁰⁵Anke Schierholz, *European Copyright Law*, 1156.o.

A külföldieket érintve a **RE** 12. cikke lehetővé tette, hogy részesedjenek a felosztásra kerülő díjból a nemzeti elbánás alapján, avagy a reciprocitás alapján, ott ahol ez alkalmazandó. Ugyanez megtalálható a **WPPT** 4. cikkében egyaránt. Azonban két okból kezelik ezt a megoldást bizonyos korlátok között. Az első, hogy közös jogkezelő szervezetek közötti együttműködés és kétoldalú kölcsönös szerződések rendszere a mai napig sem terjed ki még minden országra. A második, hogy ezen külföldi előadókat megillető díjakat egyrészt felhasználhatják az adott országban szociális és kulturális célokra, vagy éppen ezzel kompenzálják a hazai előadóművészeket azért az összegért, amelyet egy másik ország szintén saját határain belül és kulturális, avagy szociális céljaira használt fel. A kör így bezárul.²⁰⁶ Tekintsük most át a jogkezelés megítélését az Európai Közösség területén belül.

3.3 Az európai szabályozás

Az európai szabályozás ezen a téren nagyon hamar elkezdődött, – természetesen csak az „analog világra” korlátozottan – méghozzá a Bizottság illetőleg a Bíróság jogfejlesztő tevékenységének a következményeként. Az első időkben az elsődleges jogforrásokból vezették le a közös jogkezelő szervezetek létének és működésének törvényességét, majd ezt követte a vertikális harmonizáció időszaka, mely 2004-ig tartott. Ekkor az akkori Bizottság hozzáállása jelentősen megváltozott a zenei közös jogkezelés irányába és úgy tűnt, szem elől veszítette a közös jogkezelés igazi jogosultjainak igényeit. Helyettük a zenei ipar más részvevőit helyezte előtérbe, és megkezdődött az ajánlások ideje, melyek, ha lehet még azon túl, hogy megváltozott a bizottsági hozzáállás, ezzel a „puha jogi” formával csak tovább növelte a bizonytalanságot és a jogi szabályozás rendezetlenségét. A sors iróniája, hogy a versenyjog szabályainak próbájával került a kezdetektől mérlegre e terület és most is a versenyjog a legfőbb támadási eszköz az európai kontinentális rendszer megdöntésére.²⁰⁷ Pillantsunk most bele a legfontosabb döntéseken keresztül ebbe a folyamatba.

²⁰⁶ **Ficsor Mihály**, *The collective Management of Copyright and Related rights*, 219-221. pontok.

²⁰⁷ Érdekes megjegyezni, hogy a kontinentális jog sokkalta türelmesebbnek és elfogadóbbnak tűnik, mint a *common law* lobbija. Gondoljunk csak a **RE** egyezményre és az Egyesült Királyságra, vagy a **TRIPs** egyezményre és a morális jogokra, avagy a **WPPT**-ben az audiovizuális művek kirekesztésére, amely szintén *common law* áldozata. E téren is meglehetősen felfordulást okoz a versenyjogias megközelítés.

3.3.1 A kezdetek

A Bíróság és a Bizottság már nagyon hamar vizsgálta a közös jogkezelő szervezeteket. Tevékenységük kapcsán különösen két fő vizsgálódási körre irányult a figyelmük. Elsőnek a közös jogkezelő szervezetek pozícióját vizsgálták, hogy esetlegesen eredményez-e, és ha igen, mikor visszaélészerű helyzetet a monopolisztikus szerveződési jelleg. Másodsorban a szervezetek és a felhasználók közötti kapcsolatot, illetőleg a közös jogkezelő szervezetek között megkötött kölcsönös képviseleti szerződéseket vizsgálták.

Az elsőre válaszként kijelentette a Bíróság, hogy általánosságban azt szükséges vizsgálni, hogy a jogok átruházásakor, azok már meglévő vagy jövőben megalkotott művekről rendelkeznek. E különbségtétel hiánya már vezethet „*unfair*” pozícióhoz a jogosult hátrányára.²⁰⁸ A jogok átruházása tehát történhet általánosan, de csak olyan terjedelemben, amely a jogosult védelméhez valóban szükséges és mindössze behatárolt időre, amelyet felülvizsgálat, illetve kiegészítés követhet.²⁰⁹ Más megközelítésben a Bíróság azt is hangsúlyozta, hogy a közös jogkezelő, hogy elkerülje az erőfölénnyel való visszaélést, lehetővé kell tennie a jogok egyéni kezelését, mint opció, azzal, hogy a többi, általa kezelt és engedélyezett jog tekintetében, emiatt a jogosultat nem érheti hátrány. A meghúzó gondolat az e helyen, hogy nem tehető kötelezővé a részvétel a közös jogkezelő szervezetben minden lehetséges jog kapcsán, illetőleg ország viszonylatában²¹⁰

Ugyanakkor a közös jogkezelő szervezet erőfölénnyel való visszaélését állapították újra akár csak korábban²¹¹ és diszkriminációnak minősítették azt, amikor a külföldi előadóművész, aki sem állampolgára nem volt, sem pedig lakóhellyel nem rendelkezett az NSZK területén, nem létesíthetett szerződéses viszonyt az NSZK területén lévő közös jogkezelő szervezettel.²¹²

²⁰⁸ *BRT vs SABAM* 127-73 határozat (1974);

²⁰⁹ **Anke Schierholz** III., *Collective Management European Copyright Law* 1160.o. Ezen időszak általánosságban egy évre vonatkozik, ezt fedeli le.

²¹⁰ *Banghalter and Homen Christo vs SACEM* (2002) Erre például az online felhasználásoknál jelentkezett probléma, melynek nagyon sok olyan képviselője van. Meglátásuk szerint az internet lehetővé teszi az egyéni jogkezelést és nincs többé szükség egyáltalán a közös jogkezelés hagyományos rendszerére.

²¹¹ A legkorábbi határozata e téren a Bizottságnak az ún. *GEMA döntés*, amely versenyjogi szempontokkal alátámasztva rámutat, hogy a zenei kiadók egységes piacának kialakulását gátolja, egyúttal visszaél domináns pozíciójával, azzal, ha diszkriminatív módon megkülönbözteti más államok állampolgárait a hazaiaktól. IV/26.760 határozat 1972. Június 2. **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1158.o.

²¹² *GVL vs Bizottság* 7-82 határozat (1983);

A második problémára válaszul rámutatott, hogy itt elsősorban a jogdíj mértéke és feltétele, – amiket a jogkezelő szervezetek a felhasználókra hárítanak – irányadó a vizsgálódások során. Ennek kapcsán került vizsgálatra akkoriban a francia jogalkotás által megkülönböztetett kétféle díj, a „regular” (egyéni másolás) és „supplementary mechanical reproduction fee” (minden más többszörözési technika, ideértve a sugárzással megvalósuló előadást a hotelekben, éttermekben, diszkókban stb). E díjak megkülönböztetése, amelyet a közös jogkezelő használt, önmagában nem minősült visszaélésnek, még akkor sem, ha az importra kimutatható hatása volt, de nem mindegyikre vonatkozott általában, hanem csak azokra, amelyeket felhasználtak a nyilvános előadások során. A „Tournier” határozatban pedig azt mondta ki a bíróság, hogy a szervezet mindaddig, amíg a törvényes célok keretei között marad, vagyis csak annak érdekében lép fel, hogy a képviselt jogosultak érdekeit minél jobban védje, nem sérti a felhasználók érdekeit. Ugyanebben a határozatban mondta ki a Bíróság, hogy a közös jogkezelő által kötött kétoldalú képviseleti szerződések nem minősülnek összehangolt magatartásnak, mert sajátos kétoldalú érdekeket tartanak szem előtt. Egyrésztől biztosítják a közös jogkezelőknek, hogy ellássák a jogkezeléssel járó feladatokat, így nekik nem kell hálózatukat arra az országra vonatkozóan is kiépíteni, ráadásul egy másik jogi környezethez sem kell alkalmazkodniuk, – ami a kezelési költségek növelésével járna – másrésztől a nemzetközi egyezményekhez is folyamatosan igazodnak. Vagyis azok nem a területi kizárólagosság megteremtését irányozzák elő, azért, hogy egy másik országból érkező engedélykérést megtagadjanak a későbbiekben.²¹³

A *SACEM ügyek* kapcsán került megfogalmazásra a szellemi alkotásoknak, mint önálló piacnak a szektorális elkülönülése sajátos jellegzetességei miatt. Ezen legfőbb jellegzetességek: a területiség, és a monopóliumok, melyek teljesen leszorítják a verseny szintjét. Minden más szektor tekintetében ez az Európai Közösség elveibe (régi 85. cikk) ütközne, azonban önmagában a közös jogkezelő szervezetek monopóliuma nem ellentétes az Európai Közösségi joggal mindaddig, míg nem kényszerítenek ésszerűtlen megszorításokat a tagjaikra és/vagy a felhasználókra.

A másodlagos jogforrások közül elsőként a **Bérlet Irányelvben** mondta ki először az előadóművészek elkülönült, és elidegeníthetetlen igényét méltányos díjigény

²¹³ Gyertyánfy Péter, *Tévúton az európai zenei közös jogkezelés*, 14.o.

követelésére a haszonkölcson és bérlet kapcsán, fenntartva még arra az esetre is, ha kizárólagos jogát már átruházta a hangfelvétel előállítókra, vagy a film előállítóira a 4. cikk (1) értelmében. Ennek beszedésére az egyes országokban akár fakultatív, akár kötelező közös jogkezelői rendszert is bevezethetnek. Ugyanakkor a **Műhold Irányelv** kifejezetten kötelező közös jogkezelést követelt meg a kábeles újasugárzásokra, érhetően, hiszen csak így tudják megakadályozni, hogy a rendszert esetlegesen blokkolják. Másrészt pedig így központilag lehet a jogokhoz hozzájutni. Az irányelv definiálja is a közös jogkezelő szervezeteket a 1. cikk (4) bekezdésében. E megfogalmazásban a közös jogkezelő szervezet „*egy szervezet, ami kezeli és dokumentálja a szerzői és szomszédos jogokat, egyedüli vagy egyik fő megjelölt céljaként.*”

Az **Infosoc Irányelv** esetében nem találunk a közös jogkezelőkre vonatkozó utalást a szabályozási részben, velük kapcsolatban mindössze azt irányozza elő, hogy szükséges hatékonyan megszervezni tevékenységüket. A szabályozási anyagból magából, tehát kimaradt egy olyan aktuális vitapont, amely a „*DRMs*”, vagyis „*digital rights managment system*” és a közös jogkezelők között feszült, hiszen a tartalom szolgáltatók és elektronikus hardvergyártók meglátása szerint a közös jogkezelés rendszerének fenntartása idejétmúlt. E vita időközben lecsendesült.²¹⁴ Egészen egyszerűen azért, mert a „Nagyalmából” végre belátták, hogy a „*DRM*”-ek rendszere²¹⁵, hogy megakadályozza a zenei kalózkodást sosem működött, és talán nem is fog...²¹⁶ A **Jogérvényesítési Irányelv**²¹⁷ kapcsán pedig arra ad módot a tagállamoknak, hogy tegyék lehetővé a 4. cikk c) pontja értelmében a közös jogkezelő szervezetek számára egyaránt azokat az eszközöket és eljárásokat, amiket a Második fejezet tartalmaz. Így tehát a jogok védelmében nem csupán a jogosultak, hanem a közös jogkezeléssel foglalkozó szervezetek is felléphetnek.

²¹⁴ **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1165.o.

²¹⁵ Ez egy alternatív megoldásnak számított az egyéni másolások kompenzálására, mert ez tulajdonképpen mindössze technikai védelem, nem foglalnak magukban szerzői jogi elveket és így önmagukban nem is nyújtanak megfelelő alternatívát a szerzői jog területén kialakult szabályozásnak. Amíg a közös jogkezelés, mint „*trustee*” minden végfelhasználó felé nyitott, elérhető, aki a közölt díjat megfizeti felhasználásért, miközben szem előtt tartja képviselt jogosulti kör- egyben a nem képviseltek- gazdasági érdekeit egyaránt, miközben a DRM rendszert fenntartó jogosultak, önkényesen biztosítják csak a hozzáférést. **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1169-1170.o.

²¹⁶ **Szinger András**, Az Apple vezetőjének bejelentése. in *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól.*

²¹⁷ Az Európai Parlament és a Tanács 2004/48/EK irányelve a szellemi tulajdonjogok érvényesítéséről;

Az európai közösség az eddigi nyolc irányelvben azonban sosem határozta meg a közös jogkezelés formáját. Ez főképp azzal magyarázható, hogy a tagországok a formákat és megoldásokat illetően rendkívül széles skálán mozognak. Éppúgy megtalálhatjuk a magánjogi, mint a közjog elemekkel átszőtt szerveződéseket, egészen a teljesen közjogias megoldásokig (Olaszország). Így tehát arra kell gondolnunk, hogy nem az eszköz, vagyis a forma a lényeg, a hangsúlyos, hanem maga a cél, amely ugyanakkor azonos vonásokkal ruházza fel és folyamatosan közelíti e szervezeteket egymáshoz.²¹⁸

A fentiekben láttuk, miért jött létre a kontinentális zenei közös jogkezelés és azt is, hogy mik az alapvető feladatai: a szerződéskötés, engedélyadás, képviselés, ellenőrzés, jogdíjbeszedés és jogdíj felosztás (azonosítás és kifizetés) a megfelelő jogosulti körnek adott működési területén.²¹⁹ Ezek láttán feltételezhetünk tehát egyfajta közérdekűséget, hiszen e szervezetek nem nyereségszerzési céllal folytatják tevékenységüket. A monopolisztikus pozíció ellensúlyozására pedig a legtöbb országban szigorú állami fennhatóságot találhatunk, ami az ilyen jellegű szervezetek létrejöttét és a létrehozott vagyonszövetség működését is figyelemmel kíséri biztosítva így, a jogosultak további „védelem a védelemben” helyzetét. Tekintsük most át ezt a jogintézményt a nemzeti jogalkotások segítségével.

3.4 A nemzeti jogalkotások

Magyarországban a közös jogkezelés „piaci” formáját a **146/1996-os (IX. 19.) Korm. rendelet** vezette be, majd ezt követően átkerült a **Szjt.** berkeibe, mint elkülönült fejezet (XII.) . E szabályozás a **Szjt.** azon rendelkezései közé tartozik, amely egyben meghatározást is ad a jogintézményre. Így a közös jogkezelő szervezetekre vonatkozóan a 85 § (1) bekezdése szerint: *„...közös jogkezelésnek minősül a szerzői művekhez, az előadóművészi teljesítményekhez, a hangfelvételekhez, a sugárzott vagy vezetékén átvitt műsorokhoz kapcsolódó és a felhasználás jellege, és körülményei miatt egyedileg nem gyakorolható szerzői és szomszédos jogok érvényesítése a jogosultak által erre létrehozott szervezet útján, függetlenül attól, hogy azt a törvény írja elő, vagy az a jogosultak elhatározásán alapul.”*

²¹⁸ Gyertyánfy Péter, *A szerzői és azzal szomszédos jogok közös kezelése*, 132.o.

²¹⁹ Gyertyánfy Péter, *Tévíton az európai zenei közös jogkezelés*, 12. o.

A szabályozásból kitűnik, hogy e kollektívák lehetnek kötelező vagy önkéntes közös jogkezelő szervezetek. Ezekre a törvény példálózó felsorolásában utal csak. Csupán egy kitételt szab meg, a 86§ (3) bekezdés második fordulata, azt, hogy: „*ugyanazon jogosulti csoport ugyanolyan jogosultságának a kezelését csak egy egyesület vehető nyilvántartásba*”. E szervezeti formára a magyar jog az egyesület szabályait rendeli alkalmazni (86§ (2)). Elsősorban azért mert e „*forma a tevékenység nonprofit jellege és a tagság számára biztosított folyamatos ellenőrzési lehetőség miatt indokolt*”²²⁰

A francia jogban egyaránt a **CPI** keretei között a III. könyv II. címe alatt találjuk szabályozva a közös jogkezelő szervezeteket. Mindössze a formára „*sociétés civiles*” találunk meghatározást a L-321-1 bekezdésében. Hasonlóan a magyar szervezet felépítéséhez, tagjai itt is a jogosultakból állnak. A jogérvényesítés során azonban már találunk eltérést. A francia szabályozás csupán azt teszi lehetővé, hogy a jogosultak mellett félként szerepeljenek, és nem a **Szjt.** 83§ szerinti törvényes képviselőre utal. Vagyis a közös jogkezelő nálunk a saját nevében jár el, azért, hogy elkerülje a **Pp.** 64 § szakaszból következően, hogy valamennyi félnek perben kelljen állnia, és ez ellehetetlenítené a valódi igényérvényesítést, míg Franciaországban csupán perbeli legitimációja van a jogosultak melletti fellépésre.²²¹

3.4.1 Általános szabályok

Mind a francia, mind a magyar jog előzetes kontrollnak teszi ki a közös jogkezelő szervezeteket. Ez lehet engedélyezés, avagy kijelölés. Hazánkban ezt a hatósági nyilvántartásba vétel jelenti, melyet jelenleg a *Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala* (a továbbiakban: *SZTNH*) végez újonnan szabályozva a **24/2010 (XII. 28.) KIM rendeleti** szabályozás alapján, míg Franciaországban ugyanezt a *Ministre de la culture* végzi a **CPI** L-321-3 bekezdése alapján.²²²

Ez a beépített kontroll nem sérti az Alkotmányban rögzített szabad egyesülési jog gyakorlását. Mert hiszen mindenki szabadon gyakorolhatja az egyesülési jogát e célból, ahogy a már létrejött szervezetek is eldönthetik, hogy végeznek e ilyen cselekvést, tehát

²²⁰ 86§ törvényhely indokolása;

²²¹ **CPI** L-321-1 al. 2., *Les associés doivent être des auteurs, des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, des éditeurs, ou leurs ayants droit. Ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pour ester en justice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge.*”

²²² **24/2010 (XII. 28.) KIM rendelet;**

nincs címzett kötelezettsége egy társadalmi szervezetnek sem.²²³ E nyilvántartásba vétel megkívánhat egyéb előfeltételeket is. Ilyen hazánkban az alapszabály benyújtásán túl, a működési szabályzat, a felosztási szabályzat, ami egyrészt a működésre, másrészt a jogosultak közötti kapcsolatra vonatkozik, annak érdekében például, hogy elkerülje az ellentétes érdekek befolyását. Hasonló feltétel és követelmény, e szervezetekkel kapcsolatban az egyenlő bánásmód követelménye továbbá a fix, közös jogkezelő által előre meghatározott és közzétett tarifák rendszere. Természetesen ez az az érzékeny pont, ahol a felügyeleti és ellenőrzési jelenlét a legintenzívebb. A speciális zenefelhasználásokra felhasználási körönként kerül sor, avagy a nyilvános előadás esetén figyelembe veendő a jegyárakból képzett bevétel összege, de számításba jöhet a jótékonyági cél is. A Jogdíjközleményeket kötelesek eljuttatni az igazságért felelős miniszterhez, aki azt a SZTNH véleményezési eljárása után hagyja csak jóvá, és csak ezután jelenhet meg a Hivatalos Értesítőben. Jól látható, hogyan alakul a feladatmegosztás a felügyelet és a nyilvántartás vezetése. Ezen előbbiek elsődlegesen az SZTNH hatáskörébe tartoznak, míg a díjszabás jóváhagyása miniszteri hatáskörbe került. A közös jogkezelő szervezet mindezekén túl továbbá köteles éves beszámolót küldeni tevékenységéről.²²⁴ A magyar szabályozás bemutatása után tekintsük meg a francia szabályozást e téren.

Franciaországban szintén érvényesül a működési szabályzat, illetőleg tagokkal és szervezeti tevékenységben résztvevőkkel kapcsolatos szabályozás, a lehetőség vagy kötelezettség keretegyezmények létrehozására az egyes szektorokban (kereskedelmi, közszolgálati rádió, televízió vagy diszkó stb.), illetőleg szociális intézményi és fejlesztési tevékenységek biztosítása. A francia szabályozás annyiban más, hogy itt egy független bizottság, – aminek összetételét a Ministre de la culture rendeletben állapítja meg, – határozza meg e szektoronként különböző tarifákat, amit ezt követően a Francia Köztársaság Hivatalos Lapjában közzé is tesznek.

A francia közös jogkezelő szervezetek számára is kötelező a CPI 321-12 bekezdésének első fordulata értelmében évenkénti beszámolót készíteni a Ministre de la culture felé, továbbá legalább két hónappal hamarabb értesíteni az esetleges olyan változtatásokkal kapcsolatban, ami érinti működési szabályzatukat vagy a jogdíjak felosztására vonatkozó megállapodást. A miniszter továbbá informálódhat, és kérelmére

²²³ Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 457.o.

²²⁴ A 90§ törvényhely indokolása;

bármilyen a szervezet és harmadik személyekkel kötött szerződésről számot kell tudni adnia a közös jogkezelő szervezetnek szintén a L-321-12 bekezdésének megfelelően. Az összes közös jogkezelő szervezet felügyeletére mindezek mellett létezik egy öttagú, öt évre kinevezett független bizottság is. E bizottság legfőbb feladata a számviteli ellenőrzés, amely eredményeiről évente beszámol egyrészt a közös jogkezelő szervezetek közgyűlésén, másrészt a Parlamentnek és a Kormánynak a L-321-13 bekezdésének megfelelően.

A magyar jogalkotás hat különböző kategóriába rendezi az egyes műtípusokat illetőleg szomszédos jogi teljesítményeket a **Szjt.** 86§ (2) bekezdésében az a)-f) **pontokig**, köztük az előadóművészi teljesítményeket is természetesen, melyet legfőképpen a *Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Előadóművészi Jogkezelő Iroda (MSZSZ-EJI)* kezel. Ezen csoportosításon felül érvényesül egy másik, mely a közös jogkezelés típusait határozza meg. Megkülönböztetünk tehát kötelező, kiterjesztett, és önkéntes közös jogkezelést. A kötelező jogkezelés esetén a jogosultnak nincsen választása, így joguk sincs arra, hogy „kivonják” műveiket, teljesítményeiket a kezelésből. Kötelező jogkezelést ír elő a törvény az előadóművészek számára a 1.) „sugárzott hang és képhordozón terjesztett...előadások és hangfelvételek magánmásolása miatti...előadóművészi igények „megfelelő díjazása” esetén (üreskazetta jogdíj) 73§3, továbbá 2.) „a hangfelvételek bérbeadásának és nyilvános haszonkölcsönzésének...előadóművészi engedélyezési jogai” (78§ (2)) (köncsönzési díj) a 3.) hangfelvétel és filmalkotás bérbeadása esetén...az előadóművészeknek járó megfelelő díjazás (73§ 3) esetén, valamint a 4.) hangfelvételek mindenfajta sugárzásáért, vezetékes nyilvánossághoz közvetítésért (kivéve a on-line felhasználást) és nyilvános előadásáért ... az előadóművészeket megillető megfelelő díjazása”, (játssási jogdíj) esetén és végül a 5.) sugárzott vagy vezetékes saját műsor egyidejű, változatlan és csonkítatlan továbbközvetítése miatti ... előadóművészi díjigények (kábel jogdíj 73§ 3) esetére. A kilépést engedő közös jogkezelés esetei között szerepel a (azaz vagy kiterjesztett vagy önkéntes) 1.) másként, mint sugárzással vagy saját műsor vezetékes nyilvánossághoz közvetítésével, így különösen a nyilvánosság számára lehívással hozzáférhetővé tételre vonatkozó előadóművészi ...engedélyezési jogok 74§ (2) és az 2.) előadás sugárzás vagy a nyilvánossághoz átvitel céljára készült rögzítésének szomszédos jogi díjazási igényei...

a 74§ (2) és 26 § (6) bekezdéseinek értelmében”.²²⁵ Az előadóművészeket illetően tehát fontos szerepet tölt be az *Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda (ARTISJUS)* a jogdíjak beszedése és érvényesítése tekintetében, a nyilvánossághoz közvetítésből a vendéglátó ipari felhasználások körében, a végső felosztás azonban már az *EJI* feladata. Ennek a felosztási közleményben meghatározottak szerint tesz eleget.

A francia szabályozásban egyrészt megtalálható a kötelező jogkezelés, másrésztől az ún. „*licence légal*” vagyis a törvényi engedélyezés. E technika elsősorban a felhasználóknak szól, míg a kötelező közös jogkezelés a szerzőknek és az előadóművészeknek egyaránt. A *licence légal*, kereskedelmi célból forgalomba hozott hangfelvételek tekintetében (CPI L-214-1) és a magáncélú másolás esetén érvényesül (CPI L-311-1), míg a **Műhold Irányelvben** lefektetett kötelező közös jogkezelés technikáját alkalmazzák kiadott hangfelvétel újrásugárzását egyidejű nyilvános átvitel (CPI L-217-2) eseteiben. A francia jog, a már ismertetett okokból, nem ismeri el a kölcsönzési díjat az előadóművészek számára.

Az előadóművészek jogainak kezelésére létesített közös jogkezelő szervezetek meglehetősen bonyolult rendszert követnek. Elsősorban megkülönböztetésre kerül külön a reprográfiai, azaz üres kazetta díjakat (*rémuneration pour la copie privée sonore et audiovisuelle*) és a „*communication public*”, vagyis a nyilvánossághoz közvetítésért cserébe az előadóművészt megillető méltányos díjigényt. Ezt, mint gyűjtő fogalmat a „**loi Lang**” vezette be Franciaországba és jelenleg a CPI L-214-1 bekezdése szabályozza.²²⁶ Tulajdonképpen nem fogalmazza meg a lehívásra hozzáférhetővé tétel eseteit, és ezért, mikor a kereskedelmi forgalomba hozott hangfelvételekről szól, azt nem hozza szinkronba a WPPT rendelkezéseivel. Vagyis a CPI elveivel összhangban, de nem kifejezett rendelkezése értelmében kerülnek az on demand esetek szabályozásra. Erre további példa a kísérleti jelleggel 2008-ban bevezetésre került a *VOD (video a la demande)* program. Ez gyakorlatilag televíziós műsorok internetes és mobiltelefonokon történő felhasználásához kapcsolódik, amit az *ADAMI (Société civile pour l'administration des droits des artistes et des musiciens interprètes)* adminisztrál az

²²⁵ Gyertyánfy Péter, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, 461-463.o.

²²⁶ CPI L-214-1 „Lorsqu'un phonogramme a été publié a des fins de commerce, l'artiste-interprete et le producteur ne peuvent s'opposer : 1° A sa communication directe dans un lieu public, des lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ; 2° A sa radiodiffusion et a sa câblo-distribution simultanée et intégrale, ainsi qu'a sa reproduction strictement réservée a ces fins, effectuée par ou pour le compte d'entreprises de communication audiovisuelle en vue de sonoriser leurs programmes propres diffusés sur leur antenne ainsi que sur celles des entreprises de communication audiovisuelle qui acquittent la rémunération équitable.”

előadóművészek számára. Valójában nem kifejezett jogdíj formáját veszi fel, hanem speciális fellépti díjnak, beépített munkabérnek tekintik. Az eset érdekessége, hogy Franciaországban tehát éppen az audiovizuális szektorban került bevezetésre a lehívásra való hozzáférés egy formája, mely azóta sem került a **CPI** rendelkezési közé.²²⁷ A díjigény fele-fele arányban oszlik meg az előadóművészek és a hangfelvétel előállítók között és az átalánydíjként illetőleg az eladott példányokkal áll arányban.²²⁸ Továbbá érdekességként említhető a játszási jogdíj mellett a francia jogban az „ismétlési jogdíj” csak a keret-megállapodásokban jut kifejeződésre az előadóművészek javára, ilyenre 1990 és 1992-ben volt példa, mely mind a mai napig hatályos.²²⁹

További felosztásként értékelhető magának az előadóművészi jogosulti körnek az elválasztása. Míg Magyarországon az egyes jogkezelő szervezetek csak az 1996-os rendelet után jöttek létre, a francia szabályozás régebbi múltra tekint vissza, és ezúttal is Franciaországra oly’ jellemző módon megjelentek a munkajogi meglátások és a jellegzetes francia szindikalista öntudat. Ennek köszönhető, hogy létrejött már a megalkotásuk után egy olyan elhatárolás a két szakszervezet között, amely végső soron mesterségesen kettéválasztja az előadóművészek körét, ami a Magyar piachoz képest jelentősebb méretekkel rendelkezik, ezért a felosztás önmagában nem meglepő. Egyrésztől ugyanis az *ADAMI* képviseli a szólistákat, a *SPEDIDAM* (*Société de perception et de distribution des droits des artist-interprètes de la musique et de la danse*) pedig minden más előadóművészt. Az *ADAMI*-t 1955-ben hozták létre, mint a *SFA-CGT*-nek vagyis az Francia Előadóművészek Szakszervezetének tagja, míg a *SPEDIDAM* 1959-ben jött létre a *SNAM* vagyis Zeneművészek Nemzeti Szakszervezetének tagjaként. Mind a két szakszervezet egyben tagja a *Federation National de Syndicats-nak* (*FNS*).²³⁰ Vagyis egy tőről fakadnak, ezért gyakorlatilag kettejük által nyújtott védelem természete nem sokban különbözik.

²²⁷ **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes*, Fasc. 6121. 16-17.o.

²²⁸ **CPI** L-214-1 al 5.6. „*Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, a défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus a l'article L. 131-4. Elle est répartie par moitié entre les artistes-interpretes et les producteurs de phonogrammes.*”

²²⁹ Convention collective TV de 1992 és l'accord Cinéma du 7 juin 1990. **Isabelle Feldman**, *Le statute de l'artiste, l'action de l'Adami perspectives d'actualité*, 129.o.

²³⁰ Jól láthatjuk, hogy a francia jogban az előadóművészi jogok védelmében is megjelenik a magánjogi szabályozás és az egyesületi jelleg, azonban egy olyan érdekességgel is, hogy e szervezetek közös jogkezelői feladatukon túl megőrizték a szakszervezeti szervekkel való kapcsolatot, amelyben így keveredhetnek az előadóművészi jogosultak és a szakszervezeti érdekek is. Ennek értékelése és messzemenő bemutatása azonban meghaladja a dolgozat kereteit. **André Bertrand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 162-163.o.

Az előadóművészek ezen elhatárolásának pontosabb meghatározását egy 1987-es választott bírósági határozat tartalmazza, amely szerint szólistának számít egy előadóművész, ha neve feltüntetésre kerül a hangfelvételen, illetve a közreműködők között megjelenik a film borítóján. Minden más művész tehát kötelező jelleggel a *SPEDIDAM* körébe tartozik.²³¹ Ezzel gyakorlatilag az előadóművészek tekintetében látszólag fennáll a lehetőség, hogy bármelyik közös jogkezelőhöz csatlakozzanak, a valóságban azonban inkább kötelező jelleggel egyik vagy másik szervezethez tartozást eredményez.²³²

3.4.2 Méltányos díjigényhez való jog és a magánmásolás jogának kezelése

Az előadóművészeket megillető minden fajta méltányos díjat az ún. *SPRD* (*Société civile pour perception de la rémunération équitable de la communication au public des phonogrammes de commerce*) szed be, hasonlóan az üres kazetta díjakkal, melyeket, ha hanganyagra terjed ki, akkor a *SORECOP*, míg ha audiovizuális teljesítményekre, akkor a *COPIE France* szed be és juttat el az *ADAMI*-nak illetve a *SPEDIDAM*-nak.²³³ Az üreskazetta díjakat, illetőleg a *SORECOP* és a *COPIE France* hasonló szerepet tölt be, mint Magyarországon az *RSZ* vagyis a *Magyar Reprográfiai Szövetség*. E mechanizmusban azonban a magyar szervezet a megállapított jogdíjakat nem szedi be, hanem csupán, az adatokat kezeli, majd átadja őket a felosztásra illetékes közös jogkezelőknek.²³⁴

Az üres kazetta díj létrejötte Magyarországon meglehetősen hamar került bevezetésre már 1982-ben, a világon harmadikként. E díj kifejezi a zeneipart leginkább jellemző tendenciát, mely a korábbi biztos megélhetést jelentő helyzetéből kimozdult. A magnókazetták, majd a cd-k elterjedésével ugyanis a biztos jövedelmi forrásnak számító az eladott rögzített teljesítmények után járó díj mindinkább veszélybe került, mert ezen eszközök immáron lehetővé tették az olcsó, jó minőségű és „valós idejű” másolatok létrehozását. Ezáltal egyenesen arányosan csökkent a kereskedelmi forgalomban eladott műsoros lemezek forgalma. E kiesését próbálták kompenzálni különböző technikák

²³¹ **André Bertand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 160-161.o.

²³² **Isabelle Feldman**, *Le statute de l'artiste, l'action de l'Adami perspectives d'actualité* 129.o.,

²³³ **André Bertand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, 170.o.és www.adami.fr;

²³⁴ Különbség azonban, hogy az *RSZ* hatáskörében nem szerepel pénzösszeg beszedése, ellentétben francia „megfelelőjével”.

segítségével. Magyarországon éppen ezért az első forgalomba hozót terheli, vagyis azt a személyt, aki közvetlenül visszavezethetően üzleti haszonra tesz szert terméke forgalomba hozatalával,²³⁵ míg Franciaországban a hang és képhordozókhoz kapcsolódik az átalány díj,²³⁶ és e logika szerint oszlik meg a jogdíj beszedése is.

A magyar megoldáshoz ezután az *EJI* Felosztási szabályzata lesz irányadó, amely két módon osztja fel e díjat. Egy része a **Szjt.** 77§ sugárzási jogdíjjal együttesen felosztásra kerül, míg egy másik része szociális, és közösségi célokat tölt be, vagyis az eredeti, 1982-es elgondolás is megmaradt mind a mai napig.²³⁷ Ugyanez az elgondolás érvényesül a francia jogban is. Itt a befolyt összeg huszonöt százalékát fordítják erre a célra,²³⁸ valamint az alapba befolyt összegeket tovább gyarapíthatja a tíz éven keresztül felosztásra nem került összeg, amely így elévül.²³⁹

3.5 Az egyedi jogkezelés és a közös jogkezelés problémája

Az előadóművészek kizárólagos joga a többszörözés és a terjesztés, melyekkel hagyományosan eljuttatták a műveket a kereskedelmi forgalomba. Ebbe a körbe azonban ma már a tömeges felhasználások miatt, a közös jogkezelők közreműködésével végzett tevékenységek, például a nyilvánossághoz közvetítés is megjelentek. A hangfelvételek eladási krízisére már utaltunk, de egy újabb összefüggésben ez azt is jelenti, hogy a közös jogkezelők által gyakorolt jogosultsága egyre inkább erőfölényes helyzetbe kerül és egyre nagyobb gazdasági erővel bír, amennyiben persze ezen internetes felhasználások megfelelően lennének becsatornázva és biztosítani tudnák a lecsökkent jogdíj kompenzálását. Jelenleg ez az egyensúlyi helyzet nem áll fenn. Bár több üzleti modellt is vázolt a piac. Ilyen volt például a közmodell, amely állami támogatásokkal oldotta volna meg a helyzetet, a műszaki intézkedések teljes kiiktatásával. Létezett továbbá egy ún. kereskedelmi megoldás, amely a műszaki megoldások bevezetésével, amilyen a (*DRM*) is

²³⁵ **Békés Gergely**, *A magáncélú másolás néhány kérdése szomszédos jogi szemmel*;

²³⁶ CPI L-311-3 *La rémunération pour copie privée est, dans les conditions ci-apres définies, évaluée selon le mode forfaitaire prévu au deuxième alinéa de l'article L. 131-4.: Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;*

²³⁷ **Békés Gergely**, *A magáncélú másolás néhány kérdése szomszédos jogi szemmel*;

²³⁸ CPI L-321-9 *„Ces sociétés utilisent a des actions d'aide a la création, a la diffusion du spectacle vivant et a des actions de formation des artistes : 1° 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée”*

²³⁹ CPI L-321-1 al.3. *„Les actions en paiement des droits perçus par ces sociétés civiles se prescrivent par dix ans a compter de la date de leur perception”*

volt valósította volna meg a hangfelvételek védelmet, és a harmadik, a kooperatív modell, amely elgondolás a „Creative Commons” szabad elveit viselte magán. Ez utóbbi az első nyilvánosságra hozatal után a köz rendelkezésére bocsátotta volna a teljesítményeket, minden további díjigénytől megfosztva a jogosultakat. Egyik sem nyújt és nyújtott megfelelő megoldást a problémára.

A helyzetre a jelenlegi legjobb megoldás, ha a közös jogkezelő ügyelne a megfelelő egyensúly fenntartására. Hogy ezt hogyan érheti el, ezt illusztrálja a következő fantázia eset. Tegyük fel, hogy „Lel-cash Le-chel” előadóművész együttes hangfelvételben rögzített albumát szeretné minél nagyobb számban megjelentetni (többszörözni) és eljuttatni a végső felhasználókhöz (terjeszteni) is a piacon. Ugyanakkor népszerűségüket növelendő úgy határoznak, hogy az album tartalmát „közzéteszik” az interneten is. Ekkor azonban úgy tájékoztatják őket, hogy e jogokat már nem ők, hanem az előadóművészek jogait kezelő közös jogkezelő szervezet az *EJI* gyakorolja, aki többek között tájékoztatja őket, hogy várjanak még legalább tizenkét hónapot a teljes repertoár feltöltésével, illetve inkább rövid részleteket tegyenek közzé. Ha közelebbről megvizsgáljuk az *EJI* tanácsait, akkor azt látjuk, hogy a közös jogkezelő úgy próbálja meg az egyensúlyt elérni, hogy lehetőleg a gyors, és akár ingyenes felhasználás ne töltsön a piacot, hanem kellő idő maradjon a hagyományos eladási formák „befutása” számára is. Ez alól kivétel a rövid részlet értékesítése, ami tulajdonképpen reklámtevékenységnek minősül, és ez nem értékelhető az előadóművész érdekeivel ellentétesnek.²⁴⁰ Az eset befejezéséhez még hozzátartozik, hogy ebben az esetben a jogosultakból egyben felhasználók is lesznek. Ezért az előadóművészek számára, mint tartalomszolgáltatóknak ugyanúgy engedélyt kell kérniük a közös jogkezelő szervezettől, az ésszerűség azonban azt diktálja, hogy mentesüljenek a jogdíjfizetés alól. Ennek megfelelően a következőképpen szól a jogdíjközlemény 5.1 pontja. „Nem kell az előadóművészi jogdíjat megfizetni amennyiben kizárólag a saját hangfelvételben rögzített előadását teszi nyilvánosság számára hozzáférhetővé és a szolgáltató által a jogkezelés rendelkezésére bocsátott adatok alapján egyértelműen megállapítható, hogy a felhasználás ingyenessége a felvételben közreműködő valamennyi előadóművészre kiterjedően fenntartható és a jogkezelés ilyen módon hatékonyabban valósítható meg.”²⁴¹ Jól látható, hogy végső soron az esetleges

²⁴⁰ Ugyanebbe a körbe tartozik, ha a felhasználó maga hozza forgalomba a hangfelvételt. **Békés Gergely**, *A magánjogi másolás néhány kérdése szomszédos jogi szemmel*;

²⁴¹ **Békés Gergely**, *A magánjogi másolás néhány kérdése szomszédos jogi szemmel* és www.eji.hu;

egymás ellen ható hatásokat kivédi a közös jogkezelés rendszere. Nézzük meg mi történne, ha az előadóművészeket megfosztanánk ettől a lehetőségtől.

3.6 A jövő zenéje: avagy a Bizottság „multi-stop-shop” rendszere

„A közös jogkezelők megszervezik és hozzáférhetővé teszik a piacképes repertoárt, s ennek során az összesség értéke nagyobb, mint az egyes részek külön-külön értékének összege: a különbség a halmozódás előnyét tükrözi.²⁴²”

Európa eddigi az egyes területi „one-stop-shop” elvek alapján szerveződő közös jogkezelő szervezetek területe volt, amelyek a fenti elgondolás szerint illeszkedtek a szerzők és az egyéb jogosultak védelmi rendszerében, mint ahhoz nélkülözhetetlen elemek. Az előadóművészek és szerzők számára az „idilli” helyzet azonban már a hetvenes évektől kezdve megváltozni látszott. Ennek hátterében gazdasági érdekek húzódtak és húzódnak meg napjainkban is, méghozzá a nagy „major” zeneműkiadók: a *Sony*, *EMI*, az *UNIVERSAL*, *Warner Kiadók*, akik a világrepertoár legalább hetven százalékaival rendelkeznek. Az ő szemszögükből nézve sokkal egyszerűbbnek tűnt a jelenlegi huszonnégy közös jogkezelő helyett, csupán három-négy nagy közös jogkezelővel szerződést kötni és a hagyományos európai felépítést a saját szempontjaik szerint befolyásolni.²⁴³

Az a tény pedig, hogy mindezen elgondolás a valóságban is megjelenhetett Európában, az 2004-es új Bizottság megalakulásához fűződik. Az akkori új Bizottság szakított az addig tág versenyjogi értelmezéssel, – ami elfogadta a közös jogkezelők monopóliumainak szerepét, éppen azok célja miatt – és nagyon rövid idő alatt 2005-ben felforgatta ezt a szemléletet és egyúttal utat nyitott a gazdasági szemlélet beszivárgásának a zenei közös jogkezelés rendszerében mindössze, vagyis e folyamat nem érintette direkt az előadóművészeket. Az eset tanulsága és súlya mégis megkívánja, hogy foglalkozzunk vele. A folyamat 2005. július 7.-én kezdődött egy *Belső Tanulmány (Comission Staff*

²⁴² Gyertyánfy Péter, *A szerzői és azzal szomszédos jogok közös kezelése*;

²⁴³ Továbbá meg kell jegyezni, hogy a kontinentális és angolszász jogrendszerek másképpen kezelik a zeneműkiadókat. Míg az előbbieken a zeneműkiadók kiadói és egyéb promóciós tevékenységükért részesülnek a szerzőknek járó jogdíj egy részéből, addig az utóbbi területeken a mechanikai jogot a zeneműkiadók megszerzik a szerzőktől. Így szerzőnek, mivel a származási országot kell irányadónak venni, a zeneműkiadókat kell tekinteni. Más kérdés, hogy eddig az angolszász jogrendszerű országok zeneműkiadói is közös jogkezelő társaságon keresztül kaptak képviselési jogot. Gyertyánfy Péter, *Tévíton az európai zenei közös jogkezelés* 10.o.

Study) elkészítésével, amit véleményezésre szétküldtek az egyes országok érintettjeinek. Ezt követően október 11.-én kiadtak egy *Hatástanulmányt* ún. *Impact Studies-t*, amit viharos gyorsasággal követett minden további előkészület és egyeztetés nélkül egy bizottsági **Ajánlás** október 18-án. Már első ránézésre is látszik, hogy a Bizottság egy átfogó jogi kötőerővel rendelkező és a demokratikus szemlélet szem előtt tartó eljárás nélkül (hiszen nem konzultált a Parlament bizottságaival, a közös jogkezelők számára megadott lehetősége pedig csupán látszat volt, hiszen három hét a nyári időszakban nem lehet megfelelő egy átgondolt vélemény benyújtásra), hozta meg **Ajánlását**.²⁴⁴

Az **Ajánlás** kiindulási pontja egy ténykijelentés, amit úgy összegezhethetünk, hogy „...amíg az Egyesült Államokban felfutóban van az online zenei piac, addig Európa e téren számos problémával küzd.” Ebből pedig azt a konklúziót vonta le a Bizottság, hogy mindez a zenei közös jogkezelő szervezetek által rugalmatlanul kezelt engedélyezési rendszer miatt történt. Minden további nélkül tehát, átmásolta az amerikai rendszert az európaire²⁴⁵ egy háromopciós elképzelés keretében, aminek végülis a harmadik opcióját támogatta. E szerint a jogosultak választhatnak, az egyes zenei közös jogkezelő szervezetek között, vagyis nem léteznének a kölcsönös képviselői szerződések alapján összeállított világrepertoárok, hanem csak olyan rész repertoárokat kezelő szervezetek, amelyek tevékenységüket közvetlenül a jogosultaktól származó megbízások alapján teljesítik az eddigiektől „hatékonyabban”. Ennek értelmében jönne létre az ún. *community wide* (páneurópai) jogosítási rendszer. A lehetőség, mármint a jogosultak számára a képviselői szerződés megkötésére, csupán három-négy „powerful” közös jogkezelővel lenne adott és így tőlük lehetne az Unió területére kiterjedő „direkt” felhasználási engedélyt is megkapni,²⁴⁶ kihagyva az eddigi „közvetítő” partner közös képviselő szervezetet.²⁴⁷

Azt a tény, hogy ez mennyire felborítaná az eddigi zenei jogosítás rendjét a 2007-es bizottsági kérdőívre adott közös válaszukban hozták nyilvánosságra a Közös jogkezelők. Jobban mondva csupán azon kisebb országok közös jogkezelői, akik az Ajánlás hatására nem tettek eleget az oligopolisztikus piac kiépítésének. Az Ajánlás hatására ugyanis a nagy európai zeneműkiadók, – vitathatóan bár, de tényként kell

²⁴⁴ 2005/737/EK Ajánlás;

²⁴⁵ 1. számú opció: a status quo fenntartása, nincs szükség közösségi szabályozásra, 2. számú opció: a közös jogkezelő szervezetek között, a jogdíj rovására történő verseny fokozása.

²⁴⁶ **Szinger András**, *How the Net Was Won and Where It Got Us (Gondolatok a zeneipar helyzetéről)*;

²⁴⁷ **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1180.o.

értékelni, – hogy kivonták a közös jogkezelő társaságokból az online felhasználásra vonatkozó jogokat, illetőleg azok tekintetében új szerződéseket kötöttek nagy európai közös jogkezelő szervezetekkel. Ezúttal már páneurópai kiterjedéssel. Ilyen típusú együttműködés keretében jött létre és ad immáron páneurópai engedélyeket a *DEAL* a (francia) *SACEM* közös jogkezelő szervezet és az *Universal Music Publishing* vegyes házasságából, de példa lehet még a *CELAS* szervezet is, amely a *GEMA* (német) és a *MCPS-PRS* (angol) közös jogkezelők és az *EMI* torzszülöttje és ma már működő szervezet, mely valóban páneurópai engedélyeket ad. E közös jogkezelők számára nyilvánvalóan nem fenyegető szempont, hogy fenntartsák a kulturális sokszínűséget és törődjenek a kisebb tagállamok zenei repertoárjával. Arról nem is beszélve, hogy ez a rendszer nem teszi lehetővé, csupán repertoárok részeinek elérését, és a páneurópai jogosítás valójában csak elaprózza az engedélyszerzést és egyfajta „*multi-stop-shop*” rendszert hoz létre. Maga az azonosítása az egyes jogosított műveknek is előreláthatólag jelentős problémákat vethet fel.²⁴⁸

Ezen a csapáson haladva a Bizottság 2008-ban számos kötelezettségzegési eljárást is elindított, többek között hazánk ellen is, általában a közös jogkezelő szervezetek ellen a zenei közös jogkezelést támadva. Majd egy egyedi versenyjogi döntést is hozott: az ún. *CISAC-döntést*.²⁴⁹ E határozat többek között a kölcsönös képviseleti szerződések létrejöttének jogellenességét mondta ki, amelyek szerinte versenykorlátozó gyakorlat eredményeként jöttek létre. Ezen összehangolt magatartás nem hagy teret a versenynek az egyes felhasználókért a közös jogkezelő szervezetek között. A Bizottság abban látta erre a problémára a megoldást, ha a közös jogkezelő szervezetek közötti versenyt hoznának létre, mely által a kezelési költségek csökkennének anélkül azonban, hogy ez a folyamat a jogdíjak csökkenéséhez vezetne.²⁵⁰ Ezen megoldásból csupán egy érdekszféra számításai találnának megoldást: a zeneműkiadóké. Akik, mivel nem tudták a számukra befolyó jogdíjakat növelni az

²⁴⁸ **Szinger András**, *How the Net Was Won and Where It Got Us (Gondolatok a zeneipar helyzetéről)*;

²⁴⁹ Commission Decision C(2008) 3435 final COMP/C2/38.698- *CISAC case*;

²⁵⁰ Meglátásom szerint azonban a kezelési költségek a végsőig már csak azért sem csökkenthetők, hiszen a közös jogkezelők végső soron eddig is kötelesek voltak kigazdálkodni például a felügyeleti díjakat és egyéb költségeket. A végletekig való csökkentés hosszú távon nem lenne megfelelő módszer, hiszen e szervezetek nonprofit jellegűek, vagyis a Bizottság nem tartja szem előtt, hogy az eddigi piacokon, ahol a versenyt megnyitotta, alapvetően gazdasági társaságok, nagyobb szolgáltatókat szorított versenyhelyzetbe, ami a végső fogyasztók, mint gyengébb fél számára előnyösebb helyzetet eredményezhettek, itt azonban a gyengébb fél a jogosulti kör, akiknek a hátrányára nem növelhető az üzleti élet ún. kibontakozása. „*A kezelési költség-csökkentés egyenlő nagyobb hatékonyság tétel nagyfokú egyszerűsítés*”. **Gyertyánfy Péter**, *Tévéton az európai zenei közös jogkezelés* 19.o.

internetes környezetben, így pótolhatják e kiesést azzal, hogy a közös jogkezelők szolgáltatásait olcsóbbá teszik. A Bizottság azon lépése, hogy egy látszólag sikertörténeti forgatókönyvet adaptáljon az Európai valóságban, azonban nem következett be.²⁵¹ Csupán a világrepertoár szétdarabolását, egy feldarabolt piacot eredményezett a zenei jogkezelés terén. Amíg ugyanis a klasszikus modell esetében a felhasználóknak területek szerint kellett a gyűjteniük, jelenleg a Bizottság **Ajánlása** nyomán a különböző repertoárokat kell összegyűjteniük, vagyis végső soron a felhasználók nem sokat nyertek rajta, és az áhított „one-stop-shop” rendszert nem tudták létrehozni.²⁵² Talán azért sem, mert egy sajátos jogterületi problémát egy másik jogterületről származó orvossággal próbálták kezelni, így az igazi megoldásra, a jogszabálytervezet benyújtására. Pedig a Parlament 2007. márciusában egy külön határozatában adott hangot e véleményének, amely szerint a Bizottság nem vette figyelembe valamennyi érdekelt érdekeit.²⁵³ Továbbá a kifogások között szerepelhet még az is, hogy mennyire nem illeszkedik a Bizottság által támogatott **Ajánlás** szelleme az UNESCO által megfogalmazott kulturális sokszínűség szellemiségéhez, nem is beszélve arról, hogy az **Ajánlás** nyomán jogbizonytalanság született.²⁵⁴ Hiszen nem egyértelmű az **Ajánlás** tárgyi hatálya, mely csak az online felhasználásokra vonatkozik, azonban nem csupán e szolgáltatások nyújtanak határon átnyúló szolgáltatási lehetőségeket. Ide tartozhat még a sugárzás esete is, akár kábeles, akár webes felületen keresztül történik. A szolgáltatási területeken túl pedig elég csak belegondolnunk, hogy milyen alapon esik szó csupán egy kedvezményezett köréről az **Ajánlásban**, vagyis, hogy miért csak a nagy zeneműkiadók választhatnának egy közös jogkezelő szervezetet, akkor, mikor hasonló lehetőségben például a kiadók és filmelőállítók nem részesülnek?²⁵⁵

Az összképhez tartozik annak a megjegyzése is, hogy eddig versenyjogi szempontból azért vizsgálhatta a Bizottság és az Európai Bíróság is a közös jogkezelő szervezeteket, mert domináns pozícióval rendelkeztek egy adott területen és így

²⁵¹ Mert mindösszesen egy szerződés kötöttek 2008-ig.

²⁵² Ezt eddig olyan megállapodások keretében rendezték, mint az IFPI-Simulcating Egyezmény, a Santiago Egyezmény, avagy az OLA, amelyek könnyen elérhető és széles repertoárt érintő felhasználásra tudtak engedélyt adni. Természetesen ezeket a kölcsönös képviselői szálakkal létrehozott közös jogkezelő szervezetek útján tudták létrehozni.

²⁵³ Ez egyébként abból is látszik, hogy a Bizottság anyagaiban jószérivel sosem szerzők vagy előadóművészek, hanem a „jogtulajdonosi fordulat szerepel.” **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1184-1185.o.

²⁵⁴ UNESCO, **Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expression**. 2008.

²⁵⁵ **Anke Schierholz**, *European Copyright Law*, 1189.o.

szükséges volt az anti-diszkriminációs tendenciákat leszorítani és a nemzeti elbánást előirányozni működésük során. Abban a pillanatban azonban, hogy létrejön a Bizottság által óhajtott verseny a Közös jogkezelők között a domináns pozíció megszűnik és értelmét veszti a korábbi versenyjogi szemlélet alkalmazása tekintetükben.²⁵⁶ A 2010-ben megalakult új Bizottságtól éppen ezért azt várják, hogy más keretek közé tereli e folyamatot és nem a közös jogkezelőket teszi felelőssé olyan politikai döntésekért, amiket a kilencvenes évek közepén a politikai döntéshozók elmulasztottak.²⁵⁷

A dolgozat írásakor már zajlik egy irányelv előkészítése, azt azonban még nem tudni, hogy ez valójában az egész közös jogkezelést általánosságban, vagy csupán a megtépzott zenei jogkezelést fogja majd érinteni.

Zárszó

A dolgozat valódi célja az volt, hogy bemutassa egy jogterület aktív, ma napig tartó folyamatos fejlődésének újabb fázisát és megoldandó problémáit, mely kezdve a történeti rész bemutatásával jól látható irányvonalakkal rajzolódott ki a szemünk előtt. Jól látszik mindezek végig gondolásával, hogy mi a célja az alkotó társadalom köré szőtt védelemnek, illetve az is, hogy a jogi alap ezen alkotó és művészi teljesítmények számára az egyre hatékonyabb és kiforrottabb védelmük garantálására elképzelhetetlen a személyhez kötött és az ő szempontjaikat előtérben tartó szemlélet nélkül. *„Egy olyan sajátos szemlélet ez, mely a szerzői jog belső lényegéből ered: ami ahhoz a valóságos személyhez kapcsolódik, aki megalkotta.”*²⁵⁸

E megfogalmazás napjainkban is segíthet megérteni azt, hogy ha eltávolodunk e jogosultsági kör személyes érdekeinek védelmétől, akkor végső soron eljuthatunk egy olyan helyzetbe, amit a Bizottság 2004 óta létrehozott. Azonban az is tanulság, hogy nem bűnbakokat kell keresni egy ennyire összetett problémára, hanem a meglévő alapanyagokból kell olyan megoldást találni, ami a piac igazi védelemre szoruló

²⁵⁶ Anke Schierholz *European Copyright Law*, 1188.o.

²⁵⁷ Gyertyánfy Péter, *Tévtúton az európai zenei közös jogkezelés*, 21-24.o.

²⁵⁸ Ezt Boytha György fogalmazta meg, mindez az ő meglátása.

szereplőihez szól elsősorban. A polgárjogi védelem és a megerősített büntetőjogi védelem elengedhetetlen, ezért e téren kell a megoldást formába önteni, ám önmagában napjainkban úgy tűnik mindez nem elég. Szükséges a társadalom számára érzékelhetővé tenni a valódi problémát, hiszen az internet használatával a folyamat megállíthatatlanul őket is szereplőkké avatta ebben a történetben.

A dolgozat a maga terjedelmében, mely két látszólag elkülönült egységből áll, azt a finom és sérülékeny vázat igyekezett bemutatni, amit a jogi szabályozás képez az előadóművészek számára. Mindezeket látva azonban fontos megjegyezni, hogy az egyedi jogok, a díjigény mind üres szó, ha a valódi pozíciója az előadóművésznek nem teszi lehetővé az érdekeinek megfelelő érvényesítést.²⁵⁹ S éppen ekkor, ahol az egyén ereje véget ér, érvényesült eddig a jogosultakból álló, az ő védelmüket előtérbe helyező szervezet szerepe igazán, mely ezt „egyéni küldetésének”²⁶⁰ fogalmazta meg a külvilág számára. Hiszen e szervezetek küldetése pontosan ezen gyengébb pozíció megerősítése, képviselése és a helyi jogi sajátosságokkal való együttélés és a kooperáció lenne és lesz is reméljük úgy szűkebb hazánkban, mint az Európai Unióban és Nemzetközi Közösség területén egyaránt.

²⁵⁹ **Silke von Lewinski**, *La protection internationale des artist-interprètes ou exécutant*, 99.o.

²⁶⁰ www.artisjus.hu; A honlapon jól láthatóan jelenik meg a Küldetés fül, amelyet megnyitva bárki számára egyértelműen fogalmazza meg céljait e magyar Közös jogkezelő szervezet.

Bibliográfia

- 1.) **André H. J. Lucas**, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec 3ème Edition, Paris 2006.
- 2.) **André Bertand**, *Le musique et le droit de Bach á Internet*, Litec (Groupe Lexis Nexis) 2002.
- 3.) **André Bertand**, *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Dalloz 3ème Edition, 2009.
- 4.) **Daniel Gervais**, *The TRIPS Agreement, Drafting History and Analysis*, Sweet and Maxwell (3rd Edition), 2008
- 5.) **Elizabeth Adeney**, *The moral rights of authors and performers Internaitonal and Comparative Analysis*, Oxford University Press 2006.
- 6.) **Faludi Gábor**, *A felhasználási szerződés*, Közgazdaságtani és Jogi Könyvkiadó, Budapest 1999.
- 7.) **Faludi Gábor**, *Liber Amicorum Studia P. Gyertyánfy dedicata*, ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszék, Budapest 2008. Libri Amicorum (31)
- 8.) **Ficsor Mihály**, *Guide to the Copyright and Related Rigts Treaties Administered by WIPO And Glossary of Copyright and Related Rights terms*, Worls Intellectual Property Organisation, Genf 2003.
- 9.) **Ficsor Mihály**, *The collective Management of Copyright and Related rights*, World Intellectual Property Organisation, Second Edition, Genf 2002.
- 10.) **Ficsor Mihály**, *The Law of Copyright and the Internet, The 1996 WIPO Treaties, their Interpretation and Implementation*, Oxford University Press 2002.
- 11.) **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői jogi törvény magyarázata*, Kjk Kerszöv, Közgazdasági és Jogi Kiadványok 2006.
- 12.) **Henri Desbois**, *Propriété littéraire et artistique, République civil*, Dalloz 1974
- 13.) **Király Miklós és Gyertyánfy Péter**, *Liber Amicorum Studia Gy. Boytha dedicata*, ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszék, Nemzetközi Magánjogi és Európai Gazdasági Jogi Tanszék, Budapest 2004.
- 14.) **Lenkovics Barnabás**, *Magyar polgári jog – Dologi jog*, Eötvös József Könyv- és Lapkiadó Bt. Budapest 2006.

- 15.) **Lontai Endre, Faludi Gábor, Gyertyánfy Péter, Vékás Gusztáv**, *Magyar polgári jog – Szellemi alkotások joga*, Eötvös József Könyv- és Lapkiadó Bt. Budapest 2006.
- 16.) **Menyhárd Attila**, *Dologi jog*, ELTE Jogi Kari Tankönyvek, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest 2010.
- 17.) **M. Vivant**, *Les Grands arrêts de la propriété intellectuelle*, Édition Dalloz, Paris 2004.
- 18.) **Nizsalovszki Endre**, *Tanulmányok a jogról*, III. rész Polgár jogi írások, Az előadóművész jogállása, Akadémia kiadó, Budapest 1984.
- 19.) **Nótári Tamás**, *A magyar szerzői jog fejlődése*, Lectum Kiadó, Szeged 2010.
- 20.) **Palágyi Róbert**, *A magyar szerzői jog zsebkönyve*, Közgazdaságtani és Jogi Könyvkiadó, Budapest 1957.
- 21.) **Patrick Tafforeau**, *Droit de la propriété intellectuelle*, Gualine, 2e édition 2007.
- 22.) **Thomas Dreier, P. Bernt Hugenholtz**, *Concise European Copyright Law*, Kluwer Law International, The Netherlands 2006.
- 23.) **Michel M. Walter és Silke von Lewinski**, *European Copyright Law, A commentary*, Oxford University Press, 2010./ II. Directives on copyright and related rights: Rental and Lending Rights Directive 249-391, Satellite and Cable Directive 391-499, Term Directive 499-678, Information Society Directive 921-1145, **Anke Schierholz** III. Collective Management 1145-1193.
- 24.) **Tattay Levente**, *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*, Szent István Társulat, Budapest 2009.
- i. **Faludi Gábor**, *A szerzői közös jogkezelés szabályozási környezetének változásai*
 - ii. **Gyenge Anikó**, *A szerzői jog korlátozásának alkotmányos keretei és a háromlépcsős teszt*
 - iii. **Szinger András**, *How the Net Was Won and Where It Got Us (Gondolatok a zeneipar helyzetéről)*
 - iv. **Gyertyánfy Péter**, *The Legal Status of the Organizations of Collective Management*
- 25.) *Quel droits pour les artistes du spectacle?* Sous la direction de **Michel Viviant Nathalie, Mallet-Ponjöl et Jean-Michel Bruguière**, Thème commentaire (La propriété intellectuelle autrement) Édition Dalloz, Paris 2009.

- i. **Jean-Michel Bruguière**, *L'artiste et son image „La guerre des droits voisins”*
- ii. **Silke von Lewinski**, *La protection international des artist-interprètes ou exécutant*
- iii. **Stéphane Pessina-Dassonville**, *La qualité d'artiste, une qualité ambivalente*
- iv. **Tristan Azzi**, *Le statut de l'artist-interprète en droit international privé, Questions d'actualité,*
- v. **Isabelle Feldman**, *Le statute de l'artiste, l'action de l'Adami perspectives d'actualité*
- vi. **Patrick Tafforeau**, *Contrats d'artiste, droit exclusif et droit moral*

Tanulmányok

- 1.) **Békés Gergely- Mezei Péter**, *A sampling megítélése a magyar szerzői jogban*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 5. (115.) évf. 6. sz. 2010. december 5-33.o.
- 2.) **Békés Gergely**, *A magáncélú másolás néhány kérdése szomszédos jogi szemmel*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle elektronikus publikáció (107). évf. 2. szám, 2002. április
- 3.) **Békés Gergely**, *Előadóművészi jogok internetes környezetben*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle elektronikus publikáció 5. (115.) évf. 1. szám, 2010. február
- 4.) **Emma Way and Richard Taylor**, *Features Artists' Coalition- A Strong Voice in Shaping the Music Industry of the Future*, Entertainment Law Review vol. 20. issue 4. 2009. 149-151.o.
- 5.) **Graham Simkin and Kevin Smith**, *Singing a new tune, The debate over extending performer's rights*, Copyright World Issue (173) 2007 Szeptember 19-22.o.
- 6.) **Gyertyánfy Péter**, *A szerzői és azzal szomszédos jogok közös kezelése, I-II.*, Magyar Jog 44. évfolyam (1997.) 3. szám 129-137. oldal és 5. szám 257-265. oldal
- 7.) **Gyertyánfy Péter**, *Tévíton az európai zenei közös jogkezelés*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle 4. (114) évf. 6. szám 2009. december 5-34.o.

- 8.) **Jerôme Passa**, *La directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le société de l'information*, JCP G 2001, I, 331, n°15
- 9.) **Jerôme Passa**, *Propriété littéraire et artistique*, JCI, Fasc. 1970.
- 10.) **Keserű Barna Arnold**, *A magyar védjegyek átruházására vonatkozó szabályozása a közösségi védjegyoltalom átruházásának szabályaival, különös tekintettel a szellemi tulajdon elméleteire*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 6. (116.) évf. 4. sz. 2011. augusztus 42-74.o.
- 11.) **Kiss Zoltán**, *Útmutató a szerzői jogdíjakról*, Magyar Szabadalmi Hivatal, Budapest 2002.
- 12.) **Mezei Péter**, *Digitális Sampling a az amerikai szerzői jogban – Sírba szálltok groove robbers?”* Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 3. (113.) évf. 3. sz. 2008. június 5-24.o.
- 13.) **Robert Badinter**, *Le droit de l'artist sur son interprétation* JCP G 1964, I, 1844, n°28
- 14.) **Scholz Ildikó**, *Eredetiség és átdolgozások a zeneművek körében*, Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 6. (116.) évf. 3. sz. 2011. június 30-59.o.
- 15.) **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Les droits voisine du droit d'auteur*, Cours en ligne de Propriété Intellectuelle , n°1-7., Rouen 2009-2010.
- 16.) **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes, Fondements de la protection et définition de la qualité d'artist-interprètes*, Lexis-Nexis, Fascicule au Juris-Classeur Communication I. n°6120., 2008.
- 17.) **Stéphane Pessina-Dassonville**, *Droits des artist-interprètes, Définition de l'interprétation, objet de droits de propriété intellectuelle. Régime juridique des droits voisins de l'artist-interprètes*, Lexis-Nexis, Fascicule au Juris-Classeur Communication II. n°6121., 2008.