

Harkai István*

ÚJ ÜZLETI MODELLEK AZ AUDIOVIZUÁLIS MŰVEK NYILVÁNOSSÁG- HOZ KÖZVETÍTÉSÉBEN – I. RÉSZ**

„Minden, ami digitális, a felhőben lesz. Az emberi kultúra majdnem minden bitje, minden zene, könyv, dokumentum és mozifilm, amelyet valaha készítettek.”¹

1. AZ ONLINE TARTALOMSZOLGÁLTATÁS HAJNALA

Az internet gyors térhódításának alapvető hatása, hogy létrehozott egy viszonylagosan szabad, dinamikusan fejlődő gazdasági-technológiai-társadalmi színteret, a szerzői művek és szomszédos jogi teljesítmények nyilvánossághoz juttatásának új platformját. Ez a platform némiképpen hasonlít, bár elemeiben el is tér attól, amelyet az eddig kialakult üzleti modellek esetében láttunk. Hasonlít annyiban, hogy az internet előtt is léteztek már technológiák, amelyekkel a műveket immateriális formában lehetett a közönséghez juttatni. A nyilvánossághoz közvetítés egyes formáira – rádiós és televíziós műsorsugárzás – felépült üzleti modellek is jelentős befektetést kívántak a művek nyilvánossághoz juttatásának technikai feltételei megteremtése tekintetében. Ebben a műsorokat sugárzó rádió- és televíziószervezetek, a jelek továbbközvetítését végző kábeltársaságok mindenképpen hasonlítanak az internethozzáférés-szolgáltatókra, amelyek lehetővé teszik, hogy a milliárdnyi, egymással összeköttetésben álló felhasználónak eljuttassák a műveket digitális formában, emellett biztosítsák a tárgyi, fizikai feltételeit annak, hogy egyáltalán létrejöhessenek ezek a kapcsolatok. A fent nevezett üzleti modellek nagy bevételre tesznek szert a hirdetésekkel, előfizetői díjakból. Ezzel egy időben továbbra is léteznek a művek és teljesítmények hasznosítására korábban létrejött, ma már hagyományosnak tekintett üzleti modellek, mint például a színház és a filmszínház, az újság- és könyvkiadás, a hanglezmezkadás.²

Békés Gergely az online felhasználásra épülő üzleti modellek kezdetét az ezredforduló időszakára helyezi. Az első kísérleti szolgáltatások a digitális tartalmak online disztribúciójára már igen korán, a 2000-es évek elején elindultak. Elsőként a hangfelvétel-előállítók pró-

* Tanársegéd, Szegedi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézet.

** A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3-IV kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.



¹ Daniel J. Gervais: Copyright, Culture and the Cloud. In: Sean A. Pager, Adam Candeub (szerk.): Transnational Culture in the Internet Age. Edward Elgar, Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA, 2012, p. 31.

² Sari Depreeuw: The Variable Scope of the Exclusive Economic Rights in Copyright. Kluwer Law International BV, Alphen aan den Rijn, 2014, p. 275.

bálták meg felvenni a versenyt a fájlcsere platformokkal.³ A Bertelsmann Music Group, a Warner Music és az EMI a MusicNetbe szállt be, a Sony és a Vivendi Universal a Pressplayt bocsátotta útjára. E szolgáltatások új alapokra helyezték a végfelhasználókkal fennálló jogviszonyt. Ennek lényege, hogy a végfelhasználókkal kötött felhasználási szerződésben szabták meg a használat feltételeit és a szolgáltatásért fizetendő előfizetői díjat. A szerződésekben a felhasználók jogot nyertek arra, hogy a digitális zenefájlokat eszkozeikre letöltsék, azokról korlátozott számban magáncélú másolatot készítsenek. A Pressplay igen szigorú feltételeket szabott. Egy előfizető egy hónapban „mindössze” 1000 zeneszámot tölthetett le. A lehíváshoz szükséges többszörözésen kívül más rögzítést vagy egyéb módon történő másolást a szerződés tiltott. Havonta 100 számról a felhasználók tartós magáncélú másolatot készíthettek saját személyi számítógépükön, az így többszörözött másolatok további másolatától azonban már el voltak tiltva. Ugyanennyi számot a felhasználó többszörözhetett CD-re, viszont a CD-t tilos volt továbbtöbbszörözni (ideértve a magáncélú másolást is), terjeszteni vagy egyéb módon felhasználni. További érdekesség, hogy a zeneszámok érzékelhetővé tétele csak érvényes szerződéssel rendelkező előfizető számára volt lehetséges. Ha letelt az előfizetési időszak, és nem újították meg, a hangfelvételek többé nem voltak érzékelhetővé tehetőek. A Pressplay használatához ráadásul a felhasználónak internetkapcsolatra is szüksége volt, amely nélkül a zenét nem lehetett meghallgatni. A felhasználási szerződésekben megtiltották azt is, hogy a felhasználást az előfizető másnak átengedje.⁴

Az olcsó, rugalmas, piaci alapú tartalomszolgáltatásra irányuló igény kialakulása egybeesik az első fájlcsere technológiák és az azokat követő jogviták felbukkanásával. A Napster-ügyben a zeneipar már igen korán ígéretet tett arra, hogy szolgáltatásait az új, online piaci igényekhez igazítja. Ez akkor nem történt meg. Az albumokat továbbra is jellemzően inkább fizikai adathordozókon adták ki, amelyek előállítási költségei továbbra is magasak voltak, miközben a digitális terjesztés a költségek töredékéért elvégezhető volt. Ezzel párhuzamosan a netes adatforgalom és a felhasználók száma egyre csak bővült. A zeneipar elmulasztotta felmérni az új technológia berobbanásának jelentőségét. Nem vette figyelembe, hogy egy új generáció nő fel az online bővüléssel párhuzamosan, amely generációnak teljesen eltérnek a fogyasztási szokásai. Ennek a generációnak az ingyenesség, a gyorsaság számított.⁵ Ezekre a szokásokra elsők között reagált az Apple, amely elindította az iTunes alkalmazást 2003-ban, 10 millió digitális zenét kínálva repertoárjában 99 centes

³ E munka fókuszában a jogszerűen működő üzleti modellek állnak, ezért az illegális, engedély nélkül működő fájlcsere és streamingoldalak üzleti modelljeivel nem foglalkozik. Vö. *Mezei Péter: A fájlcsere dilemma – A perek lassúak, az internet gyors.* HVG Orac Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 2012.

⁴ *Békés Gergely: A magáncélú másolás néhány kérdése – szomszédos jogi szemmel.* Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évf. 2. sz., 2002. április (http://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200204/a_magancelu.htm – a letöltés ideje: 2018. május 10.).

⁵ *Mezei Péter: Elképzelttem: nem lenne jó – Kritikai észrevételek egy szerzői jogi abolitionista tanulmány kapcsán.* In: *Pogácsás Anett* (szerk): *Quaerendo et Creaendo.* Ünnepi kötet Tattay Levente 70. születésnapja alkalmából. Szent István Társulat, Budapest, 2014, p. 416.

áron.⁶ Nem véletlen, hogy az Apple már ilyen korán felismerte az online disztribúcióban rejlő lehetőségeket. Steve Jobs akként vélekedett az ellenőrizetlen és jogosítatlan internetes műfelhasználásokról, hogy „[m]egállítani sosem fogod (a kalózkodást). Amit tehetsz az az, hogy versenyzel vele.”⁷

1.1. A streaming⁸ a statisztikai adatok tükrében

A Földön 2019 januárjában 7,676 milliárd ember élt. Ebből 4,388 milliárd hozzáfért a világhálóhoz, 3,484 milliárd aktívan használta a közösségi médiát, és 5,112 milliárd egyedi mobiltelefon-felhasználó volt.⁹ Soha egyetlen technológia sem volt képes még csak megközelíteni sem azokat a lehetőségeket, amelyeket az internet kínál a szolgáltatásoknak. Az online tartalomszolgáltatás 2019-re a világ egyik legjelentősebb gazdasági ágazatává nőtte ki magát. Amíg korábban a szórakoztatóipar termékeit különböző formátumban, különböző időben és platformon élvezhette a közönség, addig az internet egy csomagban kínálja a legkülönbözőbb tartalmakat a sporteseményektől kezdve, a televíziós és mozifilmeken és videojátékokon át a zenéig a világ szinte bármely országában, ahol széles sávú, nyílt internetkapcsolat elérhető.

A Marketwatch becslése szerint a globális videostreaming-piac 2025-re eléri a 124,57 milliárd dollárt. A növekvő tortán az Amazon Web Services, a Cisco Systems, a Google, a Kaltura, a Netflix, a Ustream, a Wowza Media Systems, az AT&T és a Hulu osztoznak majd.¹⁰ 2018-ban a videostreaming-szolgáltatók közül a Netflix érte el a legmagasabb árbevételt, 15,794 milliárd dollárt, amely 35%-os növekedés volt azt előző évhez képest. A teljesítmény mögött az évről évre növekvő számú felhasználó áll. Számuk a következőkép-

⁶ Megan Richardson: Downloading Music off the Internet: Copyright and Privacy in Conflict? *Journal of Law and Information Science*, 13. évf. 1. sz., 2002, p. 95–96.

⁷ Brett Danaher, Samita Danasobhon, Michale D. Smith, Rahul Telang: Converting Pirates without Cannibalizing Purchasers: The Impact of Digital Distribution on Physical Sales and Internet Piracy, Working Paper, 2010, p. 1. (<http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1056&context=heinzworks> – a letöltés ideje: 2019. december 21.).

⁸ A kifejezés már-már jövevénytásként beépült a magyar nyelvbe. Leginkább gyűjtőfogalomként hivatkozunk rá, értve ez alatt mindazon felhasználásokat, amikor audiovizuális vagy zeneműveket nézünk, illetve hallgatunk az interneten. A streamingnek sok változata van. Lu az online streamingszolgáltatásokat három kategóriába sorolja: gyűjtőszolgáltatás (aggregation), tárhelyszolgáltatás (storage) és terjesztőszolgáltatás (distribution). Mindhárom típus további három feltételt kíván meg: nagy központi számítógép-kapacitást (vagyis egy erős processzort), széles sávú internetkapcsolatot, amellyel a széles körű nyilvánosság hozzáférhet a tartalmakhoz. Lásd: Thomas Y. Lu: Understanding Streaming and Copyright: A comparison of the United States and European Regimes. *Journal of Business & Technology Law*, 13. évf. 2. sz., 2018, p. 187.

⁹ Simon Kemp: Digital in 2019: Global Internet Use Accelerates (<https://wearesocial.com/blog/2019/01/digital-2019-global-internet-use-accelerates> – a letöltés ideje: 2019. december 22.).

¹⁰ The global video streaming market size is anticipated to reach USD 124.57 billion by 2025 (<https://www.marketwatch.com/press-release/the-global-video-streaming-market-size-is-anticipated-to-reach-usd12457-billion-by-2025-2018-11-27> – a letöltés ideje: 2019. december 22.).

pen emelkedett 2015–2019 között: 70,84 millió (2015), 89,09 millió (2016), 110,64 millió (2017), 139,26 millió (2018) és 158,33 millió (2019 harmadik negyedévében).¹¹ A versenytársak közül a Hulu és az Amazon Prime Video kevesebb, mint 3 milliárd dollárral tudta növelni a forgalmát. A növekedés háttérében az áll, hogy a fogyasztók 70%-a gondolja azt, hogy a hagyományos televízió immár nem kínál minőségi tartalmat a kifizetett előfizetési díjért cserébe, ami egyértelműen mutat az ún. *cord-cutting* irányába a kábeltelevízió esetében, vagyis amikor a különböző előfizetési üzleti modelleket elhagyják a fogyasztók, majd átpártolnak az online tartalomszolgáltatókhoz. A videostreaming piacán a felhasználók számát tekintve a YouTube vezet 1 milliárd felhasználóval.¹² Érdekeség, hogy amíg a legtöbb előfizetővel a Netflix rendelkezik, a legnagyobb repertoárnak nem ő, hanem az Amazon Prime a birtokosa, több mint 20 ezer mozifilmmel és televíziós műsorral.¹³ Ez az adat előrevetíti a streamingpiac egyik legnagyobb, már most is látszó hátrányát, a tartalom töredezettségét, amiről a későbbiekben még lesz szó.

A zenei streamingpiac szintén növekszik. A legtöbb fogyasztó mára valamelyik zenei tartalomszolgáltató előfizetőjévé vált. 2017-ben a zenei világpiaci bevételeinek 38%-át a streaming tette ki, amely pénzben kifejezve 6,6 milliárd dollár volt. Ez az előző évhez képest 19%-os növekedést jelentett. Európában a digitális zenefogyasztás 70%-át, az Egyesült Államokban 47%-át tette ki a zeneipar éves bevételeinek. Ezzel egy időben a zenék letöltése több mint 20%-kal, az összes értékesített fizikai adathordozó forgalma 5%-kal csökkent. Az online zenei piac értékét jól mutatja, hogy az egy előfizetőre jutó haszon 20 dollárt, míg a videostreaming esetében csak másfél dollárt tett ki 2017-ben,¹⁴ 2018-ban az on-demand zenei streaming 49%-kal nőtt, 611 milliárd dollárra.¹⁵ 2019-ben a zeneipar legfőbb bevételi forrása továbbra is a streaming, 46,9%-os részesedéssel. Ezt követi a fizikai műpéldányok eladásából származó haszon, 24,7%-kal. Az előadóművészi tevékenység 14,2-ot tett ki.¹⁶ Az előfizetők létszámát tekintve a Spotify-nak 2017-ben 160 millió, 2018-ban 207 millió, 2019-ben pedig több mint 248 millió előfizetője volt világszerte.¹⁷ Az Apple Music ugyanebben az időszakban szintén jelentősen megnövelte előfizetői számát (2017: 30 millió, 2018: 56 millió, 2019: 60 millió fő).¹⁸

¹¹ Number of Netflix paying streaming subscribers worldwide from 3rd quarter 2011 to 3rd quarter 2019. (<https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> – a letöltés ideje: 2019. december 22.).

¹² Sam Cook: 60+ video and music streaming statistics (2019 edition) (<https://www.comparitech.com/tv-streaming/streaming-statistics/> – a letöltés ideje: 2019. december 22.).

¹³ I. m. (10).

¹⁴ I. m. (10). Amint azt a későbbiekben látni fogjuk, a zenei streaming jelenlegi legnagyobb problémája, hogy a dalszerzők és előadóművészek csak töredékét kapják meg a fent látott hatalmas forgalomnak.

¹⁵ 110 Key Streaming Statistics You Must Know: 2019 & 2020 Data Analysis & Market Share (<https://financesonline.com/streaming-statistics/#video> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

¹⁶ I. m. (10).

¹⁷ Number of Spotify monthly active users (MAUs) worldwide from 1st quarter 2015 to 3rd quarter 2019. (<https://www.statista.com/statistics/367739/spotify-global-mau/> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

¹⁸ Number of Apple Music Subscribers worldwide from October 2015 to June 2019 (<https://www.statista.com/statistics/604959/number-of-apple-music-subscribers/> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

Igen fontos adat, hogy az online, on-demand és más streamingplatformokon elhelyezett hirdetések összértéke meghaladta a televíziós hirdetéseket. Ennek az eseménynek a bekövetkezését 2017-re várták,¹⁹ ám már 2016-ban megtörtént.²⁰ Ebből a teljesítményből a Google részesedett a legnagyobb mértékben (35 milliárd dollár), őt követte a Facebook (közel 15 milliárd dollár) és más hirdető (közel 25 milliárd dollár).²¹ 2019-ben ez a trend fennmaradt, sőt, egy újabb tendencia is megfigyelhető volt. 2018-ban az összes hirdetés 33%-át mobileszközökön helyezték el, és ez mindössze egy százalékkal maradt el a televízió mögött. Ha ehhez hozzáadjuk a személyi számítógépeken elért, szintén online hirdetéseket, ami 18%, akkor az online tartalomszolgáltatás valóban meghaladta a hirdetésekre fordított összes kiadás tekintetében a televíziót és a rádiót.²²

Ha pedig adatot említettünk, akkor szintén rendkívül jelentős, hogy az alkalmazások személyre szabása miatt a felhasználók adatait az összes tartalomszolgáltató igyekszik kiaknázni. A Spotify 170 millió, a Netflix pedig 125 millió felhasználó adatait vizsgálta 2018-ban folyamatosan, hogy személyre szabott tartalmakkal tegye kényelmesebbé a műélvezetet.²³

A harmadik nagy iparág, amelyet e tanulmány is érint, a videojátékok online piaca. A teljes videojáték-ipar értéke 2018-ban 137,9 milliárd dollár volt. A játékfejlesztők 47%-a a Steamet használta fel termékeinek online eladására. További 26% preferálta saját online felületét a játékok közvetlen hozzáférhetővé tételére. Az érdeklődés pedig hatalmas, a játékosok számát több mint 2,3 milliárd főre tehetjük világszerte. A legjelentősebb online tartalomszolgáltató 2019-ben a már említett Steam volt, amely naponta 25 új játékot tett hozzáférhetővé. Nő ugyan az okostelefonokon töltött játékorák és elérhető tartalmak száma (a játékosok 41%-a választja ezt a platformot), a tartalomfejlesztő stúdiók 66%-a még mindig személyi számítógépre fejleszt játékot.²⁴ Ennek ellenére 2018-ban a legtöbb hasznot az okostelefonokra fejlesztett tartalmak hozták (54,9 milliárd dollár), második helyen a konzolok álltak (47,9 milliárd dollár), míg a dobozos és letölthető, asztali számítógépre fejlesztett játékok 32,2 milliárd dollár értékben fogytak.²⁵ Jelen tanulmány szempontjából különösen fontosak azok az adatok, amelyek a dobozos és a digitális műpéldányok eladásait számszerűsítik. 2013-ban még 16,3 milliárd dollárt tett ki a dobozos műpéldányok forgalma, szemben a digitális tartalmak (*Digital Download Contents* – DLC) 7,48 milliárdos forgalmával.

¹⁹ Lu: I. m. (8), p. 186.

²⁰ Mary Meeker: Internet Trends 2017, p. 14. (<https://www.bondcap.com/report/it17/#view/title> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

²¹ I. m. (18), p. 15.

²² Mary Meeker: Internet Trends 2019, p. 22. (<https://www.bondcap.com/report/itr19/#view/22> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

²³ Mary Meeker: Internet Trends 2018, p. 29. (<https://www.bondcap.com/report/it18/#view/29> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

²⁴ „G. Deyan”: 33 Out Of This World Video Games Industry Statistics in 2019 (<https://techjury.net/stats-about/video-games-industry/#gref> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

²⁵ 2020 Gaming Industry Statistics, Trends & Data (<https://www.gamingscan.com/gaming-statistics/> – a letöltés ideje: 2019. december 23.).

A trend mára egyértelműen megfordult. 2018-ban 12,1 milliárd dollár értékben vásároltak dobozos terméket és 14,6 milliárd dollár értékben digitális tartalmat. 2019-ben 11,1 milliárd dollárra csökkent az előbbi, míg 14,5 milliárd dollárra az utóbbi értéke.²⁶ A legnagyobb online játékaruház a Steam, amely közvetlen letöltést tesz lehetővé a fogyasztó személyi számítógépére, emellett pedig további digitális tartalmakat tesz hozzáférhetővé. Rajta kívül a legnagyobb fejlesztők, mint például az Electronic Arts (*Origin*), a Ubisoft (*Ubisoft Club*), a Microsoft (*Microsoft Store*) is üzemeltet online platformot, és a sort még lehet folytatni.²⁷

A statisztikai adatok egyértelműen mutatják, hogy az online tartalomfogyasztás mára meghaladott minden más szórakoztató műsorszolgáltatást, a rádiótól a televízióig. Egy átlagos amerikai felhasználó 2019-ben több időt töltött mobiltelefonja böngészésével (226 perc), mint a televízió előtt (216 perc).²⁸ A fenti folyamatot az alábbi, igen egyszerű „képlet-tel” lehet leírni: megnövekedett az internetkapcsolatok száma és a sávszélesség + kibővült az eszközpark, amellyel az internetre kapcsolódni lehet + növekedett az internet használóinak száma = átalakultak a fogyasztói szokások és elvárások, amelyeket új online üzleti modellek igyekeznek kielégíteni.

2. AZ ONLINE DISZTRIBÚCIÓ ÁLTAL ÉRINTETT SZERZŐI VAGYONI JOGOK

Az online műfelhasználások alapvetően két szerzői vagyoni jogot érinthetnek, a többszörözést és a nyilvánossághoz közvetítést, legalábbis a nemzetközi és az uniós szerzői jogi rezsimit figyelembe véve. Az Egyesült Államokban a védelem rendszere és terminológiája némiképpen eltér. Az alábbiakban röviden bemutatjuk a szerzői jogi rezsim vonatkozó rendelkezéseit. A választás háttérben az áll, hogy a határokon átnyúló online tartalomszolgáltatás szükségképpen magában hordozza a nemzetközi elemet, amely különösen jelentős az Európai Unióban, ahol a tagállamok törekvése a digitális egységes piac megteremtésére irányul. Az Egyesült Államok szabályozásának bemutatását az indokolja, hogy a legnagyobb tartalomgyártók és terjesztők amerikai honosságúak.

2.1. A többszörözés joga

Mivel minden online műfelhasználás szükségképpen feltételezi a műről való másolat készítését, ezért a többszörözés joga releváns. A nemzetközi szerzői jogi rezsimben több egyezmény és szerződés tartalmaz szabályt a szerzői művek és kapcsolódó jogi teljesítmények többszörözésére. A BUE²⁹ 9. cikkének (1) bekezdése tartalmazza a *többszörösítés* kizáróla-

²⁶ Meeker: i. m. (23).

²⁷ További online szolgáltatások listáját lásd: Top 10 Online Gaming Stores (<https://www.gamingscan.com/gaming-statistics/>).

²⁸ Meeker: i. m. (23), p. 46.

²⁹ Az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló 1886. szeptember 9-i Berni Egyezmény.

gos jogát, illetve annak engedélyezését az egyezmény alapján védett irodalmi és művészeti művek tekintetében.³⁰

Az előadóművészek tekintetében az 1961-es Római Egyezmény³¹ 7. cikk (1) bekezdése külön pontokban biztosítja a rögzítés [b] pont] és a rögzített előadás többszörözésének jogát [c] pont]. A Római Egyezmény nemcsak az előadóművészek, hanem a 13. cikk b) pontja a műsorsugárzó szervezetek esetében is külön szól a sugárzott műsoraik rögzítésének kizárólagos jogáról, illetve c) pontja a sugárzott műsoraikról készített rögzítések többszörözéséről.

A TRIPS-megállapodás a szerzőkről szólva a 9. cikkben visszautal a BUE 1–21. cikkére, amelyek a többszörözés jogát is magukban foglalják. Az előadóművészek, hangfelvételgyártók és műsorszórási szervezetek védelméről külön rendelkezik. Az 14. cikk 1. pont kimondja, hogy a hangfelvételen rögzített előadások tekintetében az előadóművészeknek jogukban áll megtiltani rögzítetlen előadásuk rögzítését és az ilyen rögzítés sokszorosítását, amennyiben e cselekményekhez előzőleg nem járultak hozzá. A 2. pont ugyanezt a jogot kiterjeszti a hangfelvételgyártókra, akik engedélyezhetik vagy megtilthatják hangfelvételeik közvetlen vagy közvetett sokszorosítását. A 3. pont szerint a műsorszórási szervezetek hozzájárulása nélkül nem lehet a sugárzott műsört rögzíteni, a rögzítéseket sokszorosítani. E cselekményeket a jogosultak meg is tilthatják.³²

A TRIPS-megállapodás³³ 14. cikk (1) bekezdése az előadóművészek számára tartja fenn rögzítetlen előadásuk rögzítését és az ilyen rögzítések sokszorosítását. A (2) bekezdés a hangfelvételgyártóknak biztosítja a hangfelvételek sokszorosítása engedélyezésének jogát, míg a (3) bekezdés a műsorszórási szervezetek részére biztosítja a jogot a sugárzott műsor rögzítésére, illetve a rögzítések sokszorosítására.³⁴

A WCT³⁵ a TRIPS-hez hasonlóan visszautal a BUE 1–21. cikkére.³⁶ Ezen túlmenően a „WCT-re vonatkozó közös nyilatkozatok” között, az 1. cikk (4) bekezdéséhez fűzött megjegyzések szerint a BUE 9. cikkében szabályozott többszörözési jog és az ott megengedett

³⁰ Paul Goldstein, Bernt Hugenholtz: *International Copyright – Principles, Law, and Practice*. Oxford University Press, 2010, p. 301. Vö. Jaap H. Spoor: *The Copyright Approach to Copying on the Internet: (Over)Stretching the Reproduction Right?* In: P. Bernt Hugenholtz: *The Future of Copyright in a Digital Environment*. Kluwer Law International, The Hague, London, Boston, 1996, p. 68.

³¹ Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben Rómában létrejött nemzetközi egyezmény.

³² Cathrine Seville: *EU Intellectual Property Law and Policy – Second Edition*. Edward Elgar, Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA, 2016, p. 16.

³³ Megállapodás a szellemi tulajdonjogok kereskedelmi vonatkozásairól. Magába foglalja: Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény (GATT) keretében kialakított, a Kereskedelmi Világszervezet létrehozó Marrakesh-i Egyezmény és mellékletei.

³⁴ Silke von Lewinski, Michel M. Walter: *Information Society Directive*. In: Michel M. Walter, Silke von Lewinski (szerk.): *European Copyright Law – A Commentary*. Oxford University Press, Oxford, 2013, p. 965.

³⁵ A Szellemi Tulajdon Világszervezete (WIPO) 1996. december 20-án, Genfben aláírt Szerzői Jogi Szerződése (WCT).

³⁶ WCT, 1. cikk (4) bekezdés.

kivételek „teljes körben alkalmazandók a digitális környezetben is, különösen a művek digitális formában történő felhasználására. Valamely védelem alatt álló mű elektronikus hordozón történő, digitális formában megvalósuló tárolása a Berni Egyezmény 9. cikke értelmében vett többszörözésnek minősül.”

A 6. és 7. cikkhez fűzött megjegyzés szerint a „többszörözött példányok” és az „eredeti és többszörözött példányok” kifejezés alatt kizárólag azok a többszörözött példányok értendők, amelyeket „tárgyi formában lehet forgalomba hozni.”

A közös nyilatkozatokban foglalt széles körű többszörözési fogalom lefed minden jelenlegi és jövőben kifejlesztésre kerülő technológiával végzett másolási cselekményt. A többszörözés a rögzítés mozzanatában gyökerezik. Ha a mű másolata a rögzítést követően elég ideig létezik ahhoz, hogy érzékelhető, többszörözhető vagy más módon közvetíthető legyen, akkor megvalósítja a közös nyilatkozatban foglalt felhasználási cselekményt. Ebből következik, hogy amennyiben érzékelhető és másolható, az időleges többszörözés is többszörözésnek minősül.³⁷

A WPPT³⁸ 7. cikke szerint az előadóművészeknek kizárólagos joguk, hogy „engedélyezzék a hangfelvételen rögzített előadásaik bármilyen módon vagy formában történő közvetlen vagy közvetett többszörözését.” Ugyanezt megteszi a 11. cikk a hangfelvétel-előállítók hangfelvételei tekintetében. A „Közös nyilatkozatok a 2. cikk e) pontjához és a 8–9. és 12–13. cikkekhez” arról rendelkeznek, hogy a „többszörözött példányok” és az „eredeti és többszörözött példányok” alatt kizárólag a tárgyi formában forgalomba hozott műpéldányokat kell érteni. A 7., 11. és 16. cikkhez fűzött közös nyilatkozat kimondja, hogy a WPPT-ben rögzített többszörözési jogot a kivételekkel együtt „teljes terjedelmében alkalmazni kell a digitális környezetben, különösen az előadások és hangfelvételek digitális formában történő felhasználására.” A védett előadás vagy felvétel „elektronikus hordozón való, digitális formában történő tárolása többszörözésnek minősül.”

A többszörözés jogát az Egyesült Államok szerzői jogi törvénye a 106. cikk (1) bekezdésében a következőképpen szabályozza: „A szerzői jogok jogosultját megilleti a kizárólagos jog, hogy a szerzői jog által védett műről vagy hangfelvételtől másolatot készítsen, vagy másnak erre engedélyt adjon.”³⁹

A rögzítésről szólva a 101. cikk kimondja, hogy másolatoknak (*copies*) kell tekinteni azokat a testi tárgyakat (*material objects*), ideértve a hangfelvételeket is, amelyekben a szerzői mű rögzítésre kerül, és ahonnan aztán a mű érzékelhetővé válik, lemásolható vagy bármilyen más módon közvetíthető. Másolatnak kell tekinteni azokat a testi tárgyakat is, ame-

³⁷ Jörg Reinbothe, *Silke von Lewinski*: The WIPO Treaties on Copyright – A Commentary on the WCT, the WPPT, and the BTAP, Second Edition. Oxford University Press, Oxford, 2015, p. 71.

³⁸ A Szellemi Tulajdon Világszervezete (WIPO) 1996. december 20-án, Genfben aláírt Előadásokról és a Hangfelvételekről szóló Szerződése (WPPT).

³⁹ Megan Larkin: The Demise of the Copyright Act in the Digital Realm: Re-Engineering Digital Delivery Models to Circumvent Copyright Liability after Aereo. *Columbia Journal of Law & the Arts*, 37. évf. 3. sz., 2014, p. 408.

lyekben a mű először kerül rögzítésre.⁴⁰ A rögzítés mint a védelem keletkezésének egyik alapvető feltétele az alkotmány szövegéből is kitűnik: „a Kongresszus kizárólagos jogokkal ruházza fel a szerzőket irodalmi alkotásaik (writings) tekintetében.” Az irodalmi alkotás angol elnevezése, a writing utal rá, hogy a szerzői mű írott, fizikai formában létrejött, egyéni, eredeti gondolatot jelent. Egyúttal ezt úgy is kell érteni, hogy a védelem köréből ki vannak zárva azok a művek, amelyek nincsenek tartós formában anyagi hordozón rögzítve.⁴¹

Az alkotmányos alapokon építkezve az 1976-os USCA⁴² a 101. §-ban is meghatározta az élő műsorok sugárzásával kapcsolatban, hogy mit kell rögzített műnek tekinteni: „... ha a másolat eléggé tartós vagy stabil ahhoz, hogy lehetővé tegye az érzékelhetőséget, a többszörözést vagy a nyilvánossághoz való közvetítést, ha az az átmeneti időtartamnál időben tovább tart. ... Azokat a kép- és hangfelvételeket tartalmazó műveket is rögzítettnek kell tekinteni, amelyeket az átvitelhez szükséges mértékben, azzal egy időben készítettek.”⁴³

Európában a szoftverirányelv⁴⁴ a jogosultat megillető kizárólagos, engedélyhez kötött cselekmények között említi meg a számítógépi program bármely eszközzel és bármely formában, egészben vagy részben, tartósan vagy időleges jelleggel való többszörözését. Amennyiben a számítógépi program betáplálása, megjelenítése, futtatása, továbbítása vagy tárolása szükségessé teszi az ilyen többszörözést, az ilyen cselekményhez szükséges a jogosult engedélye.⁴⁵ Ez a jog kiterjed az olyan többszörözési cselekményekre is, amelyek a program betáplálásához, megjelenítéséhez, futtatásához, továbbításához vagy tárolásához szükségesek. Ezenfelül a többszörözés joga magában foglalja a szoftverből lefordítás, átdolgozás, feldolgozás vagy bármely más módosítást követően létrejött új mű többszörözésének engedélyezését, amennyiben az nem sérelmes a módosító személy jogaira.⁴⁶

A bérletirányelv⁴⁷ is tartalmaz rendelkezéseket, amelyek a többszörözési, illetve rögzítési cselekményekhez kapcsolódnak. A 6. cikk (1) bekezdése az előadóművészek vonatkozásában írja elő a tagállamok számára, hogy biztosítsák a kizárólagos jogot előadásaik rögzítésének engedélyezésére, illetve megtiltására. A (2) bekezdés ugyanezt mondja ki a műsorsugárzó szervezetek számára, kizárólagos jogként sugárzott műsoraik rögzítésének engedélyezésére, illetve megtiltására, függetlenül attól, hogy a közvetítés vezeték útján vagy vezeték nélkül történik, ideértve a kábelen keresztül vagy műhold útján történő közvetítést is. Ez a jog a (3) bekezdés szerint nem illeti meg azokat a kábeles műsorsugárzó szervezete-

⁴⁰ Spoor: i. m. (30), p. 69. Vö. Steven Foley: Buffering and the Reproduction Right: When is a Copy a Copy? *Cybaris Intellectual Property Law Review*, 1. évf. 1. sz., 2010, p. 102.

⁴¹ Aaron Perzanowski: Fixing Ram Copies. *Northwestern University Law Review*, 104. évf. 3. sz., p. 1089.

⁴² United States Code Title 17—Copyrights (Copyright Law of 1976 (Public Law 94–553 of October 19, 1976), as last amended by Public Law 104–39 of November 1, 1995).

⁴³ Perzanowski: i. m. (41) p. 1090.

⁴⁴ Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve a számítógépi programok jogi védelméről.

⁴⁵ Szoftverirányelv, 4. cikk (1) bekezdés, a) pont.

⁴⁶ Szoftverirányelv, 4. cikk (1) bekezdés, b)–c) pont.

⁴⁷ Az Európai Parlament és a Tanács 2006/115/EK irányelve a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról.

ket, amelyek kábel útján kizárólag továbbközvetítik a műsorsugárzó szervezetek sugárzott műsorait. A 7. cikk (1) bekezdése előírja a tagállamoknak, hogy biztosítsák az előadóművészek számára az előadásaik rögzítése engedélyezésének közvetlen vagy közvetett kizárólagos jogát, vagy a jogot e rögzítések megtiltására. A (2) bekezdés ugyancsak jogot biztosít a műsorsugárzó szervezetek számára sugárzott műsoraik rögzítésére vagy annak megtiltására mind a vezetékes, mind a vezeték nélküli, kábeles vagy műhold útján sugárzott műsorok esetén. A bérletirányelvben foglalt többszörözési jog a 7. cikk (2) bekezdés alapján átruházható, átengedhető, illetve felhasználási szerződés tárgyát képezheti.

Az adatbázis-irányelv⁴⁸ 5. cikke az engedélyhez kötött cselekmények között nevesíti a többszörözés jogát. Az 5. cikk (1) bekezdés *a*) pontja szerint az adatbázis egy részének vagy egészének időleges vagy végleges, bármilyen eszközzel és formában végrehajtott sokszorosítása többszörözésnek minősül és engedélyköteles. Az adatbázis-előállítók sui generis védelméről is rendelkezve az irányelv elhatárolja a többszörözéstől a kimásolást. A 7. cikk (2) bekezdése értelmében kimásolásnak kell tekinteni az adatbázis tartalma egészének vagy jelentős részének más hordozóra történő végleges vagy ideiglenes átvitelét. A (44) preambulumbekkezdés alapján az adatbázis képernyőn történő megjelenítése, amennyiben szükségessé teszi a tartalom egészének vagy jelentős részének másik hordozóra történő állandó, illetve ideiglenes jellegű átvitelét, csak a jogosult engedélyével végezhető.

Az Infosoc-irányelv⁴⁹ 2. cikke a szerzők és szomszédos jogi jogosultak tekintetében kizárólagos jogként határozza meg a közvetett vagy közvetlen, ideiglenes vagy tartós, bármely eszközzel vagy formában, egészben vagy részben történő többszörözés engedélyezését, illetve megtiltását. E jog megilleti a szerzőket, az előadóművészeket előadásaik rögzítése tekintetében, a hangfelvétel-előállítókat a hangfelvételek tekintetében, a filmelőállítókat a filmek első rögzítése, illetve azok eredeti és többszörözött példányai, valamint a műsorsugárzó szervezeteket műsoraik rögzítése tekintetében, függetlenül attól, hogy a műsor közvetítése vezeték útján vagy vezeték nélkül történik, ideértve a kábeles vagy műhold útján történő közvetítést is.⁵⁰

2.2. A nyilvánossághoz közvetítés joga

A BUE 11^{bis} cikk (1) bekezdése az irodalmi és művészeti művek szerzőinek kizárólagos jogként biztosítja, hogy engedélyt adjanak műveik sugárzására vagy minden más, hang vagy kép vezeték nélküli közvetítésére alkalmas eszközzel történő nyilvános átvitelére; sugárzott mű mindenfajta, akár vezeték útján történő, akár vezeték nélküli nyilvános átvételére, ha

⁴⁸ Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve az adatbázisok jogi védelméről.

⁴⁹ Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról.

⁵⁰ Infosoc-irányelv, 2. cikk *a)–e*) pont.

az átvitelt az eredetihez képest más szervezet végzi; a sugárzott mű hangszóró vagy egyéb, annak megfelelő jel-, hang- vagy képközvetítő eszközzel történő nyilvános átvitelére.

A Római Egyezmény a 3. cikk f)–g) pontjában meghatározza a sugárzás és a tovább sugárzás fogalmát. Sugárzásnak minősül a „hangoknak vagy képeknek és hangoknak a nyilvánosság által történő vétel céljából való, vezeték nélküli átvitele.” A tovább sugárzás „valamely műsorsugárzó szervezet sugárzásának más műsorsugárzó szervezet által történő egyidejű sugárzása.” A 7. cikk az előadóművészek vonatkozásában előírja, hogy azok megakadályozhatják az előadás hozzájárulásuk nélküli sugárzását és közönséghez közvetítését, kivéve ha a sugárzott, illetve a közönséghez közvetített előadás már önmaga is sugárzott előadás, vagy rögzítésről történt. A tovább sugárzás, sugárzás céljára rögzítés és az ilyen rögzítés többszörözése, valamint az efemer rögzítések engedélyezése, illetve szabályozása az adott állam nemzeti jogára tartozik. A 13. cikk a műsorsugárzó szervezeteknek tartja fenn a jogot arra, hogy engedélyezzék vagy megtiltsák sugárzott műsoraik tovább sugárzását; rögzítését; az engedély nélkül készített rögzítések többszörözését; a rögzítéseknek az e rendelkezésekben említettekől eltérő célokra történő többszörözését; illetve a televíziós sugárzott műsoraik nyilvánossághoz való közvetítését, ha az olyan helyen történik, amely a nyilvánosság számára belépődíj megfizetése ellenében áll nyitva.

A TRIPS-megállapodás a 14. cikk 1. pontjában kimondja, hogy az előadóművészek jogosultak megtiltani előadásaik sugárzását és közönséghez közvetítését, ha ahhoz előzőleg nem járultak hozzá. A 3. pont szerint a műsorszóró szervezeteket megilleti a jog, hogy megtiltsák műsoraiknak a hozzájárulásuk nélkül végzett tovább sugárzását, illetve azok közönséghez közvetítését.

A WCT 8. cikke alapján „... az irodalmi és művészeti alkotások szerzőinek kizárólagos joga, hogy műveiket vezeték útján vagy bármely más eszközzel vagy módon a nyilvánossághoz közvetítsék, és hogy erre másnak engedélyt adjanak, ideértve a műveiknek a nyilvánosság számára oly módon történő hozzáférhetővé tételét, hogy a közönség tagjai az említett művekhez való hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhassák meg.”

A fenti fogalom kiterjed mind a vezetékes, mind a vezeték nélküli közvetítésekre, ideértve az úgynevezett *on-demand* felhasználást.⁵¹ Ennek lényege, hogy a közönség tagjai dönthetnek az elérés helyéről és idejéről, vagyis a művet folyamatosan rendelkezésre tartják, azt a felhasználók bármikor és bárhol elérhetik. Éppen ez az interaktivitás az a motívum, amely miatt nem lehetett a hagyományos sugárzással történő nyilvánossághoz közvetítés alá szubszumálni az új online felhasználásokat. A sugárzásnál ugyanis egy időben történik a nyilvánossághoz juttatás, ami „egy a sokasághoz kapcsolat (*one to many relationship*).”⁵²

⁵¹ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (37), p. 129. Vö. Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30) p. 329, Jørgen Blomqvist: Primer on International Copyright and Related Rights. Edward Elgar, Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA, 2014, p. 144, Cheng Saw Lim: Linking on the Internet and Copyright Liability: A Clarion Call for Doctrinal Clarity and Legal Certainty. International Review of Intellectual Property and Competition Law, 49. évf. 5. sz., 2028. június, p. 538.

⁵² Von Lewinski, Walter: i. m. (34), p. 974.

Depreeuw a WCT legfontosabb vívmányának tekinti e felhasználási forma egyezmény-be iktatását. Az ilyen on-demand jellegű, interaktív felhasználás lehetővé teszi a kétirányú kommunikációt, miközben a hagyományos immateriális felhasználási cselekmények csak az egyirányú kommunikációt biztosítják. A hálózatban részt vevő felhasználó maga is kezdeményezheti az adatátvitelt, így ő maga is a nyilvánossághoz közvetítés hatálya alá eső tevékenységet végez, a releváns felhasználásra, a mű nyilvánosság számára hozzáférhetővé tételére az ő oldalán kerül sor, aki viszont egyben maga is a nyilvánosság része.⁵³

A védelmet a jogalkotó arra a mozzanatra már biztosítja, amikor a művet hozzáférhetővé teszik, vagyis hozzáférésre ajánlják (*offering of works for access*).⁵⁴ Így a művet a nyilvánosság tagjai bármikor és bárhol elérhetik, de a tényleges hozzáférés nem feltétel, hanem egy lehetőség a nyilvánosság oldalán. Ez a gyakorlatban jelentheti azt is, hogy azt a szerveret, amelyen a védett mű van, bekapcsolják és csatlakoztatják az internethez.⁵⁵ Nincs tehát egy kifejezett közvetítési cselekmény, csak a mű rendelkezésre tartása, amit ha a nyilvánosság egy tagja így dönt, akkor lehív. A jogosult engedélye tehát már a lehívásra hozzáférhetővé tétel pillanatában is megkívánt a jogalkotó által, mert ekkor és ezzel történik meg a releváns felhasználási cselekmény, amely nem teszi továbbá szükségessé az adatfolyam tényleges vételét. Ha erre, vagyis a közvetítési cselekményre is sor kerül, azt is lehívásra hozzáférhetővé tétel keretei között kell értékelni.⁵⁶

A felhasználás on-demand jellege szembevetendő eltérést mutat a többi nyilvánossághoz közvetítési cselekményhez képest. A *lineáris átvitel* (*linear transmission*) teljes egészében a felhasználást végző irányítása alá tartozik. Ami a végpontban történik, nem az ott lévő nyilvánosságtól, hanem a közvetítést végzőtől függ, vagyis a műsor időben és térben is kötött. Ezt a nyilvánosság legfeljebb azzal tudja befolyásolni, hogy nem tekinti, hallgatja meg a hozzá juttatott műsort. Ehhez képest az on-demand felhasználásoknál a nyilvánosság tagjai saját maguk dönthetnek a megtekintés helyéről és idejéről, mert a mű hosszabb ideig áll a rendelkezésükre. Az interaktivitás ugyanakkor nem jelent feltétlen és korlátlan hozzáférést a műhöz, mert a rendelkezésre tartás is lehet időben kötött.⁵⁷

Kitűnő példa erre a *Jurassic Park* című alkotás HBO Go és Netflix szolgáltatáson való hozzáférhetővé tétele. A film egy meghatározott idő után lekerült az HBO internetes streamingkínálatából, ám 2019 márciusától elérhetővé vált a Netflix online videotárában. A hozzáférés helye sem korlátlan. A Netflix a *Suits* (*Briliáns elmék*) című alkotásból magyarországi Netflix-előfizetőknek csak hét évadot kínál megtekintésre. Az Egyesült Királyságban

⁵³ Depreeuw: i. m. (2), p. 352–353.

⁵⁴ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (37), p. 136.

⁵⁵ Von Lewinski, Walter: i. m. (34), p. 974, p. 137.

⁵⁶ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (37), p. 136. Vö. Jane C. Ginsburg, Luke Ali Budiardjo: Liability for Providing Hyperlinks to Copyright-Infringing Content: International and Comparative Law Perspective. Columbia Journal of Law & the Arts, 41. évf. 2. sz., 2018, p. 157.

⁵⁷ Depreeuw: i. m. (2), p. 356.

azonban további évadok is hozzáférhetőek voltak 2019 novemberében. A Spotify online zenei szolgáltató kínálatában 2019 márciusában elérhetetlenné vált a Def Leppard *Pour Some Sugar On Me (Re-Recorded Version)* verziója, ám ugyanezen dal *Super Deluxe* változata továbbra is elérhető.⁵⁸

Az on-demand jelleg tehát nem az adatátvitel technikai, műszaki megoldására utal, hanem arra, hogy a felhasználó ott és akkor érheti el a tartalmat, amikor és ahol kívánja. Ennek megfelelően az olyan lineáris átviteli technikák, mint például a valós idejű streaming (*real time streaming*), nem tekinthetők on-demandnak, mert időben nincs meg az interaktivitás. Még akkor sem, ha az adatátvitel a felhasználó kérésére kezdődik meg, és csak hozzá irányul.⁵⁹ Nemcsak az ún. *pull technológiával*, hanem a *push technológiával* is megvalósítható ugyanakkor az on-demand felhasználás. Tipikus példa erre az olyan felhőalapú tárhelyszolgáltatás, ahol a felhasználó „fiókot” létesít, majd onnan a kérésére a szolgáltató hozzáférést biztosít a tárolt adatokhoz, legyenek azok zeneművek, filmek, szöveges alkotások, ideértve az e-maileket is.⁶⁰ Az interaktivitás sosem élvez teljes szabadságot, mivel a felhasználó rendszerint végfelhasználói szerződés keretei között élvezheti a rendelkezésre bocsátott tartalmakat. Igaz viszont az is, hogy a felhasználási cselekményt végző többé nem kontrollálhatja olyan mértékben a hozzáférést, mint teheti azt a hagyományos átviteli módok segítségével.⁶¹ A felhőalapú technológiák nem minden esetben alkalmasak arra, hogy a segítségükkel zajló adatáramlást hozzáférhetővé tételnek minősítsük. A felhasználó tárolhat digitális fájlokat egy külön ingyenes vagy visszerthes megállapodás alapján egy tárhelyszolgáltató szerverén, amihez bármikor, bárhonnan hozzáférhet. Ez a magatartás kétségtől on-demand jellegű, viszont nyilvánosság hiányában nincs szó hozzáférhetővé tételről.⁶² A hely egyéni megválasztása fogalmi elem megvalósul, ha a műhöz egynél több terminálról, számítógépről vagy más eszközről hozzá lehet férni.⁶³ Nem releváns felhasználás a mű vétele, legalábbis nem a hozzáférhetővé tétel talaján.⁶⁴ Többszörözés ettől még történhet, sőt, egy újabb hozzáférhetővé tétel is, amennyiben erre a végfelhasználó kezdeményezésére lehetőség nyílik, például P2P-fájlcseré formájában.

A WPPT is szabályozza a nyilvánossághoz közvetítés fogalmát. A g) pont így minősíti az előadás hangjainak vagy hangfelvételen rögzített hangoknak, illetve azok megjelenítésének a nyilvánosság számára „*a sugárzás kivételével*” bármilyen eszközzel történő átvitelét.

⁵⁸ Ezek az információk a szolgáltatásokra történő előfizetés után, saját tapasztalaton alapulnak, és a 2019. november 4-i állapotot tükrözik.

⁵⁹ *Depreeuw*: i. m. (2), p. 356.

⁶⁰ *Depreeuw*: i. m. (2), p. 357. Vö. *Reinbothe, von Lewinski*: i. m. (37), p. 140, *von Lewinski, Walter*: i. m. (34), p. 983.

⁶¹ *Depreeuw*: i. m. (2), p. 358.

⁶² *Depreeuw*: i. m. (2), p. 445.

⁶³ *Reinbothe, von Lewinski*: i. m. (37), p. 140.

⁶⁴ *Depreeuw*: i. m. (2), p. 358.

Ugyancsak nyilvánosságához közvetítés a hangfelvételen rögzített hangoknak, illetve azok megjelenítésének a nyilvánosság számára való hallhatóvá tétele is. Vagyis a WPPT külön kezeli a nyilvánosságához közvetítést és a sugárzást. Utóbbi csak a vezeték nélkül és műhold útján továbbított műfelhasználásokat fedi. Ami pedig ezeken túl van, vagyis például vezeték-adattovábbítás, azt nyilvánosságához közvetítésnek kell tekinteni.

A nyilvánosságához közvetítés azokat az átviteli cselekményeket fedi, amelyek a teljesítményeket nem vezeték nélküli sugárzással, hanem más módon, például vezeték nélküli nyilvánosságához közvetítéssel juttatják el a nyilvánosságához. Ez lényegében az átvitel bármilyen más formája lehet, amely nem esik a vezeték nélküli átvitel körébe. Mivel a 10. és 14. cikk külön szabályozza az interaktív hozzáférhetővé tételt, ezért a 2. cikk g) pontban nevesített nyilvánosságához közvetítés nem terjed ki a lehívásra hozzáférhetővé tételre.⁶⁵

A 6. cikk i) pontja az előadóművészeknek kizárólagos jelleggel biztosítja, hogy előadásai tekintetében engedélyezzék rögzítetlen előadásai sugárzását és nyilvánosságához közvetítését, kivéve ha az előadás már sugárzott előadás. Így tehát az élő koncert eredeti sugárzása e cikk hatálya alá tartozik, a sugárzás továbbközvetítése azonban már nem.⁶⁶ A 10. cikk ugyanezt lehetővé teszi a rögzített előadások tekintetében, míg a 14. cikk a hangfelvétel-előállítóknak biztosítja ugyanezt.

Az Egyesült Államokban az USCA 106. §-a több olyan vagyoni jogot is nevesít, amely alá a digitális műpéldányok nyilvánosságához juttatása beilleszthető lehet. Ilyen a (3) bekezdésben foglalt nyilvános terjesztés joga (*public distribution*), a (4) bekezdés nyilvános előadása (*public performance*), az (5) bekezdés nyilvános megjelenítése (*public display*) és a (6) bekezdés azon vagyoni joga, amely a hangfelvételek digitális audioátvitellel történő nyilvános előadását fedi (*digital performance right in sound recordings*).⁶⁷

A 101. § fogalom meghatározásai körében megtalálhatjuk, hogy mit kell megjelenítésnek (*display*) tekinteni. Eszerint a mű megjelenítése a mű másolatának bemutatása akár közvetlenül, akár film, dia, televíziós kép vagy bármilyen más eszközzel vagy eljárással, vagy mozgókép vagy más audiovizuális mű esetében egyedi képek nem szekvenciális (folytonos) bemutatása.⁶⁸ Az előadás (*perform*) alatt érteni kell a mű élőszóban történő elmondását, bemutatását, eljátszását, eltáncolását akár közvetlenül, akár bármilyen eszközzel vagy eljárással, vagy mozgókép vagy audiovizuális alkotás esetében a képek bármilyen sorban történő bemutatását, vagy a hozzá társuló hangok hallhatóvá tételét.⁶⁹

A nyilvános előadáshoz (*public performance*) kapcsolódik az 1976-ban törvénybe iktatott átviteli klauzula (*Transmit Clause*),⁷⁰ amely akként szól, hogy a mű nyilvános előadását vagy

⁶⁵ Depreeuw: i. m. (2), p. 281–282.

⁶⁶ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (37), p. 316–317.

⁶⁷ Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30), p. 318.

⁶⁸ Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30), p. 323.

⁶⁹ Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30), p. 321.

⁷⁰ USCA 101. § perform or display a work “publicly” (2).

megjelenítését jelenti az is, ha átvitelrel vagy egyébként a nyilvánossághoz közvetítve juttatják el a művet az előadás definíciójában foglalt helyre vagy a nyilvánossághoz. Az átvitelre sor kerülhet bármilyen eszközzel vagy eljárással, függetlenül attól, hogy a nyilvánosság tagjai képesek-e fogni a jeleket azonos helyen vagy különböző helyiségekben, azonos vagy különböző időben.

Az átviteli klauzula elfogadásával együtt a Kongresszus törvényi kényszerengedélyt (*compulsory licence*) biztosított⁷¹ a kábeltársaságoknak (műsorterjesztőknek) annak érdekében, hogy levegye a vállukról azon terhet, hogy minden jogosulttal egyenként kelljen megállapodniuk a felhasználás feltételeiről. Ehelyett szabadon készíthetnek másolatokat és továbbíthatják azokat a nyilvánosság felé hatósági árként meghatározott jogdíj megfizetése fejében. A klauzula úgy lett megfogalmazva, hogy az minden jövőben megalkotásra kerülő technológiát bevonjon a hatókörébe.⁷²

A terjesztés jogát az USCA 106. § (3) bekezdése határozza meg, kimondva, hogy a jogosult kizárólagos joga kiterjed a másolatok vagy hangfelvételek nyilvánossághoz terjesztésére, amely megtörténhet adásvétellel vagy a tulajdonjog más módon történő átruházásával, illetve bérbeadással, kölcsönzéssel vagy haszonkölcsönbe adással. Vagyis a jogosultnak lehetősége van arra, hogy a műről bármilyen formában készült másolatok első terjesztését ellenőrizze. Az interneten továbbított digitális másolatok tehát terjesztést valósíthatnak meg, viszont nem alkalmazható rájuk a *first sale* doktrína, mert az internetes átvitt kezdeményezőnél a mű azt követően is fennmarad, hogy arról az átvitel címzettje elkészítette a maga másolatát.⁷³

A művek nyilvános előadását az amerikai jogalkotó két részre bontja. Egyrésztől beszél az audiovizuális művek nyilvános előadásáról. Ezek on-demand felhasználása, a hangfelvételek digitális továbbítása audio streaming technológiával előadásnak minősül, ezért engedélyköteles. A digitális átvitel során ezenfelül két másik vagyoni jog is érintett, nevezetesen az imént említett terjesztés joga, valamint a többszörözés a végfelhasználó oldalán.⁷⁴ A nyilvános előadás másik esetköre a hangfelvételek digitális – audioátvitellel (*digital audio transmission*) végzett – előadásának kizárólagos joga.⁷⁵ E felhasználási módot az 1995-ös DPRA vezette be.⁷⁶

Európában a bérletirányelv 8. cikke a szomszédos jogok körében határozza meg a nyilvánossághoz közvetítés és sugárzás jogát, amelyet biztosít az előadóművészeknek előadásaik

⁷¹ 17 USCA 101. § Section 111.

⁷² Larkin: i. m. (39), p. 411. Vö. Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30), p. 327.

⁷³ Sharonda Williams: The Digital Millenium Copyright Act and the European Copyright Directive: Legislative Attempts to Control Digital Music Distribution, Comment. Loyola Intellectual Property & High Tech Journal, 3. évf. 2. sz., 2001, p. 43–44.

⁷⁴ Williams: i. m. (73), p. 44.

⁷⁵ Williams: i. m. (73), p. 44–45.

⁷⁶ Williams: i. m. (73), p. 39.

vezeték nélküli sugárzása és nyilvánosságához közvetítése tekintetében, lehetőséget adva az ilyen felhasználások megtiltására is.⁷⁷ Kivételt képez az olyan előadás, amely már maga is sugárzott előadás, vagy rögzített felvételen alapul. A műsorsugárzó szervezetek kizárólagos joga, hogy sugárzott műsoraik vezeték nélküli sugárzását, illetve nyilvánosságához közvetítését engedélyezzék vagy megtiltsák, ha e közvetítés olyan helyiségben történik, amely belépti díj ellenében hozzáférhető a nyilvánosság számára.⁷⁸

A műholdirányelv⁷⁹ 1. cikk (1) bekezdése megállapítja, hogy „nyilvánosság általi vételre szánt jelek sugárzása” azt jelenti, hogy a releváns felhasználási cselekmény a jelek érzékelhetővé tételére, átvitelére irányul, azok tényleges, nyilvánosság általi vétele nem szükségképpeni eleme a felhasználásnak.⁸⁰

Műholdas nyilvánosságához közvetítésnek kell tekinteni azt a cselekményt, amikor a műsorsugárzó szervezet ellenőrzése és felelőssége mellett a nyilvánosság általi vételre szánt műsorhordozó jeleket a műhold felé, majd onnan a Föld felé vezető megszakítatlan közvetítési láncba juttatják.⁸¹ Az *emissziós elv* szerint csak abban az államban kerül sor a nyilvánosságához közvetítésre, ahol a műsorsugárzó szervezet ellenőrzése és felelőssége mellett a műsorhordozó jeleket a műhold felé, majd onnan a Föld felé vezető megszakítatlan közvetítési láncba juttatják.⁸² Kódolt jelek nyilvánosságához közvetítéséről akkor beszélhetünk, ha a kód feloldásához szükséges eszközt a műsorsugárzó szervezet vagy annak hozzájárulásával más bocsátotta a nyilvánosság rendelkezésére.⁸³ Más szóval csak akkor minősül a kódolt jelek közvetítése releváns felhasználási cselekménynek, ha a vételhez és dekódoláshoz szükséges eszközzel bír a nyilvánosság.⁸⁴

A (3) bekezdés szerint a vezetékes továbbközvetítés alatt kell érteni a másik tagállamból származó, a nyilvánosság általi vételre szánt televíziós vagy rádiós műsor vezetékes vagy vezeték nélküli – ideértve a műholdas közvetítést is – eredeti közvetítésének egyidejű, változatlan és teljes terjedelmű, kábeles vagy mikrohullámos rendszeren keresztüli nyilvános átvitelére szánt továbbközvetítését.⁸⁵

A sugárzáshoz való jogot a tagállamok a szerzők számára biztosítják a védett művek műholdas nyilvánosságához közvetítésének engedélyezésére. Az e cikkben foglalt rendelkezések csak az 1. cikk (1) és (2) bekezdésével összhangban értelmezhetők.⁸⁶ A 4. cikk (1) bekezdése az előadók, hangfelvétel-előállítók és műsorsugárzó szervezetek műholdas

⁷⁷ 8. cikk (1) bekezdés.

⁷⁸ Uo. (3) bekezdés.

⁷⁹ A Tanács 93/83/EGK irányelve a műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról.

⁸⁰ *Thomas Dreier: Satellite and Cable Directive*. In: *Walter, von Lewinski*: i. m. (34), p. 409.

⁸¹ 1. cikk (2) bekezdés a) pont.

⁸² Uo. b) pont.

⁸³ Uo. c) pont.

⁸⁴ *Dreier*: i. m. (80), p. 416.

⁸⁵ 1. cikk (3) bekezdés.

⁸⁶ *Dreier*: i. m. (80), p. 423.

nyilvánosságához közvetítése tekintetében a bérletirányelv 6., 7., 8. és 10. cikkének irányadó szabályait rendeli alkalmazni. A vezeték nélküli sugárzás kiterjed a műholdas nyilvánosságához közvetítésre is.⁸⁷

Az adatbázis-irányelv 5. cikk *d)* pontja kizárólagos jogként határozza meg az adatbázis bármilyen módon történő nyilvánosságához közvetítését, nyilvános megjelenítését vagy nyilvános előadását. Az *e)* pont ugyanezt mondja ki a *b)* pontban említett, az eredeti adatbázisból származó fordításra, átdolgozásra. A sui generis védelmet keletkeztető 7. cikk (2) bekezdésének *b)* pontja az újrahasznosítás körében ilyennek tekinti az adatbázis tartalma egészének vagy egy jelentős részének a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételét, amely megvalósulhat többek között online közvetítés vagy egyéb módon történő közvetítés útján.

Az adatbázis-irányelv nem mondja ki egyértelműen, hogy az adatbázis online formában történő felhasználása nyilvánosságához közvetítésnek minősül, hanem azt egy szolgáltatási formaként fogta fel, amelyre a terjesztési jog kimerülését nem engedi alkalmazni, mivel az online nyilvánosságához juttatás önmagában sem volt a terjesztés joga alá vonható.⁸⁸

A 7. cikk (2) bekezdés *b)* pontja az újrahasznosítás körében tesz említést az adatbázis egészének vagy egy jelentős részének a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételéről bármilyen módon, ideértve a terjesztést, a bérbeadást, az online közvetítést vagy egyéb módon történő közvetítést. Ez jelentős különbség az 5. cikkhez képest, mert e helyütt kifejezetten kimondásra került, hogy az adatbázis online közvetítése újrahasznosításnak minősül. A (43) preambulumbekkezdés kimondja, hogy nem lehet a jogkimerülés intézményét az online közvetítések esetében alkalmazni.

Az Infosoc-irányelv generális, széles körű kommunikációs vagyoni jogot vezetett be, átültetve az internetszerződések vívmányait.⁸⁹ A célkitűzés kiolvasható a (23) preambulumbekkezdésből is, amely a nyilvánosságához közvetítés jogának harmonizálására irányul. Tárgan értelmezendő, hiszen magába foglal bármilyen vezetékes és vezeték nélküli közvetítési cselekményt. A (24) preambulumbekkezdés a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tétel úgy definiálja, hogy az „*lefed minden olyan cselekményt, amikor a védelem alatt álló teljesítményeket a nyilvánosság olyan tagjai számára teszik hozzáférhetővé, akik a hozzáférhetővé tétel kiindulópontjának helyszínén nincsenek jelen.*” Ez a (25) preambulumbekkezdés szerint az interaktív lehívásos átvitel útján történő hozzáférhetővé tételt is magába foglalja. A (27) preambulumbekkezdés világossá teszi, hogy a közvetítést lehetővé tevő, illetve azt megvalósító fizikai eszközök rendelkezésre bocsátása önmagában nem minősül közvetítésnek.

A nyilvánosságához közvetítés vagyoni joga magába foglalja a vezetékes és vezeték nélküli nyilvánosságához közvetítést és a művek nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tétel-

⁸⁷ Dreier: i. m. (80), p. 433.

⁸⁸ Depreeuw: i. m. (2), p. 411–412.

⁸⁹ Von Lewinski, Walter: i. m. (34), p. 980. Vö. Seville: i. m. (32) p. 64, Goldstein, Hugenholtz: i. m. (30), p. 324, Depreeuw: i. m. (2), p. 419, Ginsburg, Budiardjo: i. m. (56) p. 160.

lét, vagyis a hagyományos nyilvánossághoz közvetítési esetköröket, amelyek a művek távol levő közönséghez juttatásának módjait szabályozzák.⁹⁰

Az (1) bekezdés szerint „a tagállamok a szerzők számára kizárólagos jogot biztosítanak műveik vezetékes vagy vezeték nélküli nyilvánossághoz közvetítésének engedélyezésére, illetve megtiltására, beleértve az olyan módon történő hozzáférhetővé tételt is, hogy a nyilvánosság tagjai a hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhatják meg.”

A (2) bekezdés a hozzáférhetővé tétel, a vezetékes és a vezeték nélküli közvetítés jogát biztosítja az előadóművészeknek előadásaik rögzítése tekintetében [a] pont], a hangfelvétel-előállítóknak hangfelvételeik tekintetében [b] pont], a filmek első rögzítése előállítói számára filmjeik eredeti és többszörözött példányai tekintetében [c] pont], valamint a műsorsugárzó szervezetek számára műsoraik rögzítése tekintetében [d] pont]. Vagyis nemcsak a szerzői művek, hanem a szomszédos jogi teljesítmények is védettek, méghozzá szélesebb körben, mint azt az internetszerződéseknél láthattuk, amelyek közül a WPPT csak az előadóművészek és hangfelvétel-előállítók számára biztosította e vagyoni jogot.⁹¹

Az 1. cikk (2) bekezdés b) pontjában tett kitételből kiindulva a 3. cikk nem terjed ki a bérletirányelv 8. cikkében foglalt nyilvánossághoz közvetítési cselekményekre. A bérletirányelv a fent bemutatott módon ugyanis egyszer már szabályozza az előadóművészek és a műsorsugárzó szervezetek vezeték nélkül történő sugárással és nyilvánossághoz közvetítéssel kapcsolatos kizárólagos jogait. Ezért rájuk nézve csak az Infosoc-irányelv 3. cikk (2) bekezdésében foglalt vezetékes és vezeték nélküli hozzáférhetővé tétel alkalmazható.⁹²

A nyilvánossághoz közvetítés vagy a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tétel *nem merül ki e jogok gyakorlása révén*.⁹³ E rendelkezés gyökerei a (29) preambulumbekkezdésből erednek, amely az online szolgáltatásokat szolgáltatásnak tekinti. Ilyen szolgáltatásokra nem terjed ki a terjesztés jogánál ismert jogkimerülés. Ez vonatkozik azokra a műpéldányokra is, amelyeket a szolgáltatás igénybevevői által a jogosult engedélyével többszöröznek. A preambulumbekkezdés *természetükénél fogva* el is határolja az online szolgáltatásokat az anyagi hordozóban testet öltő művektől és más teljesítményektől. Von Lewinski és Walter kiegészítő magyarázata szerint amíg a terjesztés jogánál a műpéldány valóban gazdát cserél, a nyilvánossághoz közvetítés esetében a felhasznált műpéldány a kommunikáció kezdőpontjában megmarad, és a végpontjában is készül róla legalább egy ideiglenes másolat a felhasználás jellegétől függően.⁹⁴

⁹⁰ 3. cikk. (1) bekezdés.

⁹¹ Uo.

⁹² Von Lewinski, Walter: i. m. (34), p. 980–981. Vö. P. Bernt Hugenholtz, Sam C. van Velze: Communication to a New Public? Three Reasons Why EU Copyright Law Can Do Without a New Public. International Review of Intellectual Property and Competition Law, 47. évf. 7. sz., 2016, p. 801.

⁹³ 3. cikk (3) bekezdés.

⁹⁴ Von Lewinski, Walter: i. m. (34), p. 987. Vö. Mezei Péter: Copyright Exhaustion. Law and policy in the United States and the European Union. Cambridge University Press, 2018, p. 45.

3. AZ ONLINE ZENEI TARTALOMSZOLGÁLTATÁSOK

Az internetes műfelhasználások és a digitalizáció elsőként a zeneipart állította kihívás elé, és az a legális szolgáltatások elindulása után sem tudta pótolni azokat a veszteségeket, amelyek a fizikai műpéldányok eladásának elmaradásából származtak. Az utóbbi két évtizedben maga az online tartalomszolgáltatás is átalakult. A felhasználók egyre inkább az olyan, felhőalapú szolgáltatásokat veszik igénybe, amelyek nem igénylik a zeneszámok letöltését a saját eszközre. Elegendő egy alkalmazás, amellyel hozzá tudnak férni egy nagy zenei adatbázishoz, ahol kedvükre válogathatnak.⁹⁵ Ez a lehetőség maximálisan adva volt eddig is a fájlcsere által, csakhogy az mindenfajta jogszerűséget nélkülözött. A Pandora, az iTunes, majd az Apple Music,⁹⁶ a Deezer, a YouTube,⁹⁷ a Tidal, a Spotify és társaik ezzel szemben jogszerűen működnek. Működésük ugyan a fogyasztók szempontjából első ránézésre üdvös, ám számos kritika is megfogalmazható velük szemben. A zeneművek szerzői a nekik jutó alacsony jogdíjakra panaszkodnak, aminek nem elsősorban a szolgáltatók szűkmarúsága az oka, hanem sokkal inkább a sok szempontból – területi alapon és a jogosultak számát tekintve – töredezett jogosítási rendszer.⁹⁸

Kijelenthető, hogy a problémák gyökere maga az internet, illetve annak határok nélkülsége. Korábban semmilyen más technikai újítás nem forgatta fel ilyen mértékben a zeneipart. A fonográf, a bakelitlemez, a magnókazetta és a CD is ugyanazt az utat járta be. A dalszerzők megírták a zeneművet, az előadóművészek elénekelték, a hangfelvétel-előállító rögzítette, majd a lemezkiadó (*record label*) forgalomba hozta és terjesztette. Utóbbiak feleltek a folyamat finanszírozásáért, a gyártásért és a piacra vitelért.⁹⁹ A kész termékért a fogyasztónak el kellett mennie valamelyik kiskereskedőhöz, ahol megvásárolta a fizikai

⁹⁵ *Giuseppe Mazziotti*: Managing online music rights in the European Digital Single Market: current scenarios and future prospects. In: *Jan Rosén*: Intellectual Property at the Crossroads of Trade – ATRIP Intellectual Property series. Edward Elgar, Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA, 2012, p. 142.

⁹⁶ Az Apple Music 2015-ben kezdte meg szolgáltatását, amely jelenleg több mint 60 millió zeneszámot kínál. A három hónapos ingyenes próbaverzió után az előfizetési díj havi 10 dollár.

⁹⁷ A YouTube talán a legnagyobb online tartalomszolgáltató platform, amely lehetővé teszi zenék és videók on-demand megtekintését és egyben felhasználói tartalmak feltöltését is. A YouTube piaci és társadalmi értékét szemlélteti, hogy 2005-ös indulását követően a Google 2006-ban nem sajnált érte 1,65 milliárd dollárt, majd rögtön összehangolta saját keresőszolgáltatását a YouTube videótárával. Az online csatornán egy nap 1 milliárd órányi tartalmat tekintenek meg. További statisztikai érdekességekről lásd: YouTube by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts (<https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/> – a letöltés ideje: 2019. december 29.).

⁹⁸ *Alyssa Goldrich*: Streaming Moguls are Biting the Hand that Feeds Them: Artists Beg for a Change in Intellectual Property Laws. *The Journal of International Business & Law*, 15. évf. 2. sz., 2016, p. 288.

⁹⁹ *Morten Hviid, Sofia Izquierdo-Sanchez, Sabine Jacques*: Digitalisation and Intermediaries in the Music Industry: The Rise of the Entrepreneur? *SCRIPTed – A Journal of Law, Technology & Society*, 15. évf., 2. sz., 2018, p. 244.

adathordozót, majd egy másik kiskereskedőhöz is el kellett mennie, ahol azt az eszközt vásárolhatta meg, amely a műpéldány érzékelhetővé tételét, lejátszását biztosította.¹⁰⁰ Messze volt ez a mai bőséghez és könnyű tartalomeléréshez képest, amikor a világrepertoár egy, esetleg néhány kattintásnyira van. A határokon átnyúló elem ugyan ebben a modellben is megvolt, hiszen az amerikai albumokat Európában is forgalmazták, még a vasfüggönytől keletre is, ám a határelenőrzések és a vámkontroll hatékonyabban kívül tudta tartani a jogellenes műpéldányokat.

Egy CD formátumú album megvásárlása az Egyesült Államokban 2006-ban nagyjából 20 dollárba került. Ez az összeg az alábbiak szerint került megosztásra a zenemű előállításában és terjesztésében közreműködők között: zeneszerzők 4,5%, előadóművészek 6,6%, hangfelvétel-előállítók 2,2%, terjesztő 22%, a hordozót előállító gyártó 5%, viszonteladók és lemezkiadók 30%.¹⁰¹ Goldrich becsléséből jól látszik, hogy a dalszerzők és az előadók igen kis szeletet kaptak a tortából már az internetes felhasználásokat megelőzően is. Másképpen fogalmazva igen jelentős verseny volt és van a dalszerzők/előadóművészek között is, hiszen a tét a minél nagyobb számban eladott album volt, az online felhasználásoknál pedig a minél nagyobb számban streamelt dal.

A Pandora 2000-ben indult mint online webrádió,¹⁰² vagyis még nem a ma széles körben elterjedt interaktív, on-demand szolgáltatásként. Bevételeit nem előfizetési díjakból, hanem hirdetésekéből szerzi, amelyek a Spotify freemium változatához hasonlóan zenehallgatás közben rontják a felhasználói élményt. Ha valaki ettől meg akar szabadulni, megvásárolhatja a Pandora One szolgáltatást. A Pandora a jogosultaknak fizetett jogdíjat két kategória szerint fizeti ki. Az elsőbe tartoznak azok a számok, amelyeket a Pandora One felületén hallgatnak.

¹⁰⁰ Goldrich: i. m. (98), p. 289–290.

¹⁰¹ Goldrich: i. m. (98), p. 290.

¹⁰² A webrádió mint az online streaming lineáris, nem on-demand változata funkcióját tekintve hasonlít a hagyományos rádióhoz. E hasonlóság indokolja is, hogy miért esik kevésbé szigorú megítélés alá a jogosítás szempontjából, mint az interaktív, on-demand streamingszolgáltatások, ahol nemcsak a műsorhordozó jelek továbbítása történik meg, hanem lehetőség van legalább időleges másolat készítésére is a műről. Lásd: *Molly Hogan: The Upstream Effects of the Streaming Revolution: A Look into the Law and Economic of a Spotify-Dominated Music Industry*. Colorado Technology Law Journal, 14. évf. 1. sz., 2015, p. 137. A hagyományos rádió és az online streaming között további különbség, hogy az utóbbi az on-demand jellegnek köszönhetően mindig csak az adott hallgatót éri el a zenével. A rádió viszont több ezer potenciális hallgatóhoz tudja a hangfelvételt eljuttatni, akik viszont nem tudhatják előre, hogy ha bekapcsolják a rádiót, mit fognak benne hallani és – ha csak nincs kívánságműsor – nem is választhatják meg a zenéket. A széles körű nyilvánosság, amely az adott zenét az adott időpontban hallhatja, a promóció szempontjából különösen fontos a zeneipar szereplőinek. Lásd: *Caitlin Kowalke: How Spotify Killed the Radio Star: An Analysis on How the Songwriter Equity Act Could Aid the Current Online Music Distribution Market in Failing Artists*. Cybaris, an Intellectual Property Law Review, 6. évf. 1. sz., 2015, p. 200.

Egy-egy streamért 0,005 dollárt fizet. A második kategóriába a nem prémium felületen hallgatott zenék és az értük streamenként fizetett 0,0014 dolláros jogdíj tartozik.¹⁰³

2003-ban az iTunes forradalmasította a zenehallgatást. A fogyasztóknak többé nem kellett elzarándokolni a helyi kiskereskedőhöz, hanem a saját eszközükre tölthették le azt a zene-számot, amelyre kíváncsiak voltak.¹⁰⁴ Nem volt szükség immár az egész album megvételére, ha csak egy számot akart valaki meghallgatni, azt megtehetette 99 centért.¹⁰⁵ Az Apple újabb találmánya, az iPod pedig utat nyitott a zenék hordozhatósága előtt.¹⁰⁶ Az iPhone egybe-gyúrta az MP3-lejátszót és a mobiltelefont, ami közvetlen kapcsolatot jelentett az iCloud-hoz, egy digitális adatbázishoz, amely felhasználói adatokat tárol. Az Apple technikai inno-vációi 800 millió zenére éhes felhasználónak biztosították a napi zenei „betevőt”.¹⁰⁷

Innen már nem volt visszaút, sorra jelentek meg az újabb és újabb online szolgáltatások, amelyek a megváltozott fogyasztói igényekre építettek: zenét mindenki hallgat, viszont a többség ezt az internethez csatlakozó eszközzel teszi meg. A széles repertoárral bíró online adatbázisért pedig hajlandó is fizetni, feltéve, hogy nem kell az egész albumot megvenni. Ezt megteheti akár havi előfizetési díjért, vagy ha ezt is sokallja, akkor kénytelen elviselni, hogy a korlátlan(hoz közeli) zeneélvezetet reklámok szakítják meg. Az új modell nemcsak a fogyasztóknak, hanem a művészek számára is tartogatott előnyöket, akik kihasználhatták az országhatárokon átnyúló szolgáltatás lehetőségeit rajongótáboruk kibővítésére.¹⁰⁸

¹⁰³ Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 296.

¹⁰⁴ Ezt a modellt „közvetlenül a rajongónak” (*direct-to-fans – D2F*) nevezik. Lásd: Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 246.

¹⁰⁵ A 99 centes egységár súlyosan torzította a zenei piacot. Nem tett ugyanis különbséget a zenék minősége között. Korábban a lemezkiadók differenciálták az árképzést aszerint, hogy az adott hangfelvétel milyen kategóriába esett [egyedi dal (single), album, válogatás (compilation), legnagyobb sláger (gratest hit) stb.]. A felhasználásukért járó jogdíjat is ezeknek a kategóriáknak megfelelően kötötték ki. A tiltakozás hatására az Apple 2009-ben bevezette a változó árképzést, 69, 99 és 1,29 centet kérve a zenékért, ám hamarosan a legtöbb zene felzárkózott népszerűségben az 1,29 centes árhoz. A dalszerzés egyébként is jellemzően az albumokra fókuszál, nem jellemző, de legalábbis ritka az egy dalra való szerződés, mert igen nehéz megjósolni, hogy egy dal elég sikeres lesz-e ahhoz, hogy behozza a befektetett munka értékét. Ugyanakkor ennek ellentéte is igaz lehet, hiszen akadnak olyan dalszerzők, akik nem kívánnak albumokat írni, hanem az energiáikat inkább egy-egy sláger megírására koncentrálják. Lásd: Peter K. Yu: How copyright law may affect pop music without our knowing it. *UMKC Law Review*, 83. évf. 2. sz., 2014, p. 377–378.

¹⁰⁶ Ezt az utat igazából az MP3 fájlformátum nyitotta meg, amely lehetővé tette, hogy a hangfelvételeket hatékonyan, minőségromlás nélkül tömörítsék össze. Lásd: Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 246.

¹⁰⁷ Goldrich: i. m. (98), p. 290.

¹⁰⁸ Goldrich: i. m. (98), p. 291.

A zenefogyasztási szokások¹⁰⁹ és az azt kiszolgáló piac struktúrája gyökeresen átalakult, természetzerű, sőt gazdasági értelemben törvényszerű, hogy a zeneipar bevételei, amelyek a korábbi üzleti modellelre építettek, drasztikusan bezuhantak. Tíz év alatt, 2003-tól 2013-ig 11,8 milliárd dollárról 7,1 milliárdra estek vissza.¹¹⁰

Az egyik legfontosabb zenei streamingszolgáltatást, a Spotify-t, 2008-ban azzal a deklarált céllal indították,¹¹¹ hogy felveszi a versenyt a kalózkodással.¹¹² A szolgáltatás díja 2019. december 29-én az alábbiak szerint változott. Ha egy felhasználó nem kíván előfizetni, hozzáfér ugyan a teljes repertoárhoz, ám a zeneszámokat meghatározott időközökben kereskedelmi reklámok szakítják meg. Emellett nem élvezhet olyan előnyöket, mint az offline zene-

¹⁰⁹ Ezekre a változásokra már több helyen történt utalás a törzsszövegben. Összegezve, korábban a fogyasztók albumokat vásároltak, viselve a befektetésük kockázatát, hogy a megvásárolt zenék talán nem fognak tetszeni. Az MP3 és az abban rejlő lehetőségeket kiaknázó MP3-lejátszók, majd az okostelefonok és más eszközök, ideértve a személyi számítógépeket, tableteket, majd a webrádiók és az on-demand streamingszolgáltatások az albumok helyett az egyes zeneszámokra helyezték át a hangsúlyt. Sőt, a fogyasztók saját maguk állíthatják össze lejátszási listáikat, amire korábban legfeljebb csak egy magáncélra készített másolat adott lehetőséget, limitált számban. Az albumról az egyes zeneszámokra való hangsúlyeltolódás a kockázatvállalást is átrendezte. A pay-per-play modellben az alkotók viselik annak kockázatát, hogy a fogyasztónak esetleg nem tetszik majd a zenéjük, így nem hallgatja meg, ezáltal bevétel sem generálódik. Ez részben igaz volt az albummodellre is, bár igaz, hogy ott egy már megkedvelt előadó következő albumát a fogyasztó nagyobb eséllyel vásárolta meg. További változás, hogy az interaktív streaming (mint például a Spotify) lehetőséget biztosít arra, hogy a felhasználók egymással is interakcióba lépjenek, lejátszási listákat állítsanak össze és osszanak meg egymással, sőt, a szolgáltatáson kívül, a közösségi médiában is. Lásd: *Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 248–249. Von Weigandt megerősíti ezeket az állításokat. Tanulmánya szerint 2004-ben mindössze 200 ezer zeneszámot adtak el önállóan. Ez a szám 2010-re 1,2 millióra emelkedett. E folyamat a „mély zeneszámok” (deep tracks) eljelentéktelenedéséhez vezet. A teljes albumokat ugyanis a fogyasztók újra és újra meghallgatták, sőt, azoknak tematikája volt. A dalok között csak néhány volt olyan sláger, amelyet a rádiók rendszeresen játszottak, viszont a többi dalnak is volt mondanivalója, sőt, a dalszerzők és az előadóművészek ott tudtak talán igazán nagyot alkotni, művészetüket kiteljesíteni. Ahogy von Weigandt fogalmaz: „Ezek a dalok gyakran azok, amelyek kiállták az idők próbáját.” Lásd: *David Von Weigandt*: Spotify: Incetivizing Album Creation Through “The Facebook” of Music. *Berkeley Journal of Entertainment & Sports Law*, 2. évf. 1. sz., 2013, p. 189–190. Úgy véljük, hogy igaza van. Rengeteg olyan pillanatnyi sláger van, amelyet a rádió aktuálisan játszik, majd utána feledésbe merül. Azokhoz maguk a fogyasztók sem tudnak valódi kötődést kialakítani. Nem úgy egy mélyebb, a CD közepén, végén található számhoz. Vagyis a mai trendek nem kedveznek az igazi zenei művészetnek, mert a cél olyan zenék gyártása, amelyek pillanatnyilag a lehető legnagyobb népszerűséget tudják elérni és ezáltal a legmagasabb bevételt termelni. Ezért lehetnek jó néhányan, akik talán egyet értenek azzal, hogy a zenei kínálat ugyan felfoghatatlanul bővül, jó része csak silány iparos munka.

¹¹⁰ *Goldrich*: i. m. (98), p. 292.

¹¹¹ A szolgáltatás fejlesztése 2006-ban Svédországban indult. Lásd: How Spotify came to be worth billions (<https://www.bbc.com/news/newsbeat-43240886> – a letöltés ideje: 2019. december 30.).

¹¹² Ne feledjük, hogy a Spotify hazája az a Svédország, ahol a világ egyik, ha nem a legjelentősebb torrentoldala, a Pirate Bay megkezdte működését. Svédországban a szórakoztatóiparral és a szerzői joggal szemben szignifikáns volt a társadalmi kritika, amelyet kifejezésre juttat a „kalózkodalak” társadalmi támogatottsága, elsősorban a fiatalabb generációk körében, amely igen magas politikai szervezettséget is elért a Svéd Kalózpárt révén, amely az Európai Parlamentbe is bejutott 2009-ben. A Spotify ebben a környezetben kezdte meg pályafutását, sikerrel. Ma már sokakat csábított vissza a jogszerű zenefogyasztás fedélzetére. Lásd: *von Weigandt*: i. m. (109) p. 191. Vö: *Hogan*: i. m. (102) p. 142.

hallgatás, vagyis a kiválasztott zenék eszközre való letöltése. Aki elő akar fizetni, az három kategória között választhat: egyéni 4,99 euróért, családi csomag 7,99 euróért és „hallgatóknak” 2,49 euróért. Ezek mindegyikében közös, hogy hirdetésmentes és offline, gyakorlatilag korlátlan on-demand zenehallgatást tesz lehetővé.¹¹³

Már utaltunk rá, hogy az online streamingszolgáltatások nem állnak minden kritika nélkül.¹¹⁴ Ez a Spotify-ra is igaz. Yu szerint főként azok a dalszerzők elégedetlenkednek, akik maguk nem adnak elő, vagy akik idejük javát a stúdióban töltik hangfelvételek előállításával. Ők a korábbi üzleti modellben jobban megbecsülve érezték magukat.¹¹⁵ Ez a keresett összeget figyelembe véve igaz is. Damon Kurowski, a Galaxie 500 amerikai rockegyüttes tagja szerint ezer lemez elkészítése 1988-ban nagyjából annyi bevételt termelt, mint 2012-ben 13 millió stream.¹¹⁶ Az egyik sarkalatos pont, hogy ugyan a szolgáltatás egy jelentős részét bírja az online streamingpiacnak, igen kevés pénzt fizet ki jogdíjként az előadóművészeknek és zeneszerzőknek.¹¹⁷ Goldrich szerint 0,005 dollárt fizet a cég egy lejátszásért.¹¹⁸ A kifizetett jogdíjak 2018-ban a teljes bevétel 70%-ára rúgtak, amelyek 55-60%-át a hangfelvétel-előállítók, 10-15%-át a lemezkiadók tették zsebre.¹¹⁹ Az Apple az Apple Music alkalmazásban meghallgatott zenék után 0,2 centet fizet, vagyis 1 dollárt minden ötszázadik stream után.¹²⁰ Az elégedetlenséget fokozza, hogy a lemezkiadók akár tizenkétszer több jogdíjat is bezsebelhetnek, mint a dalszerzők és előadóművészek, miközben a terjesztésbe fektetett munka már régen nem kíván akkora befektetést, mint a fizikai műpéldányok esetében.¹²¹

Látva, hogy a tőlük függetlenül fejlődő tartalomszolgáltató iparág hogyan vonzza magához fogyasztók millióit, miközben igen szűkmarkúan osztja vissza a művészeknek a jogdíjakat, Jay-Z amerikai rapper elindította a Tidal nevű alkalmazást, amelynek előmozdításában Beyoncé, Rihanna, Kanye West és Madonna is közreműködött. A cél a lehető legmagasabb jogdíj elérése és kifizetése volt streamenként, ami 0,007 dolláros összeget jelent. A magasabb jogdíjak elérésében a szolgáltatás segítségére van, hogy nincs freemium változata, vagyis csak előfizetők részére érhető el a repertoár,¹²² bár igaz, hogy 30 napos próbaverzió itt is létezik.

¹¹³ „Próbáld ki a Premiumot 3 hónapig ingyen” (<https://www.spotify.com/hu/premium/#PLANS> – a letöltés ideje: 2019. december 29.).

¹¹⁴ Goldrich: i. m. (98), p. 288. Vö: Hogan: i. m. (102), p. 142.

¹¹⁵ Yu: i. m. (105), p. 372.

¹¹⁶ Damon Kurowski: Making Cents (<https://pitchfork.com/features/article/8993-the-cloud/> – a letöltés ideje: 2019. december 31.).

¹¹⁷ Lady Gaga „Poker Face” című dala például a Spotify kezdeti időszakában, 2009-ben több mint egymillió streamelést követően mindössze 167 dollár jogdíjat hozott a művésznőnek. Lásd: von Weigandt: i. m. (109), p. 193.

¹¹⁸ Goldrich: i. m. (98), p. 293.

¹¹⁹ Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 262.

¹²⁰ Goldrich: i. m. (98), p. 295.

¹²¹ Yu: i. m. (105), p. 374.

¹²² Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 296–297.

3.1. Az online zenei szolgáltatások jogszerű felhasználásának kérdései az Európai Unióban

A jogszerű működés feltételezi, hogy az összes érintett jogosulttal meg kell egyezni a felhasználásokat és a díjazást illetően. Ez az Egyesült Államokban könnyebb, mint Európában, ahol – e tanulmány írásakor még – 28 tagállam különböző érdekeit, egymással nem mindenben harmonizáló, saját hagyományyaiból építkező szerzői jogi rezsimet kell összehangolni.¹²³

A zeneművek felhasználásának jogosításában három jogosulti érdekkört különíthetünk el: a zeneszerzőket, akik a dalszöveget és magát a dallamot írják, az előadóművészeket, illetve a hangfelvétel-előállítókat mint kapcsolódó jogi jogosultakat¹²⁴ és a zeneműkiadókat. Az „offline” világban két, egymástól jól elkülönülő felhasználásra, a mechanikai többszörözésre és a nyilvános előadásra kell engedélyt kérni.¹²⁵ Az online térben más vagyoni jogok érintettek, legalábbis az Európai Unióban. Ha a szolgáltatás on-demand, interaktív jellegű, mint például a Spotify, akkor főszabály szerint engedélyköteles a nyilvánosságához közvetítés és a többszörözés cselekménye is. Az online felhasználás jogosítását megkönnyítendő az európai jogalkotó már 2005-ben törekedett egy egységes rendszer bevezetésére.¹²⁶ Ebben akadályt jelentett, hogy a szerzői és kapcsolódó jogi jogosultakat képviselő közös jogkezelő szervezetek tagállamonként eltérő szabályozással működtek, részükre jogi vagy *de facto* monopólium volt biztosítva. A kezelt jogok, illetve azok engedélyezése tekintetében is saját szerződéses gyakorlatot alakítottak ki. Egymásnak kölcsönösségen alapuló képviseletet nyújtottak a repertoárjukba tartozó művek és teljesítmények tekintetében. Mazziotti szerint ez párhuzamosan létező szerzői tulajdoni rendszerekhez vezetett.¹²⁷ A kontinens rendszereinek töredezettségét fokozta, hogy az egyik legnagyobb zeneipari előállító és egyben piac, az Egyesült Királyság a kontinentális szerzői jogtól különböző rendszert követ. Ebben a copyrightrendszerben a kiadók történelmileg az egyedüli birtokosai voltak a mechanikai jogoknak a saját jogkezelő szervezetükön keresztül, miután a jogokat megszerezték az alkotóktól. A kontinens Mazziotti szerint ezzel szemben a szerzők és az előállításban szerepet játszó más szereplők egyszerre jogosultak a felhasználásokat engedélyezni (*co-owners*).¹²⁸

Ilyen környezetben a zeneművek és hangfelvételek kereskedelmi felhasználóinak minden országbán engedélyt kellett kérni és jogdíjat kellett fizetni, amelyben a szolgáltatásukat

¹²³ Mazziotti: i. m. (95), p. 143.

¹²⁴ Mazziotti: i. m. (95). Vö: Schwemer, Sebastian Felix: The licensing of online music streaming services in Europe. In: Richard Watt (szerk.): Handbook on the Economics of Copyright – A Guide for Students and Teachers. Edward Elgar, Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA, 2014, p. 143–144.

¹²⁵ Mazziotti: i. m. (95), p. 144.

¹²⁶ EC Commission: Study on a Community Initiative on the Cross-border Collective Management of Copyright.

¹²⁷ Mazziotti: i. m. (95), p. 145.

¹²⁸ Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99).

elindították.¹²⁹ A 2005-ös törekvések lényege éppen az lett volna, hogy ne kelljen országonként elvégezni a jogosítást, hanem egy EU-szerte elismert felhasználási engedéllyel a felhasználás jogszerűvé válhatott volna.

Az Európai Bizottság a következő lépésként eljárást indított a közös jogkezelő szervezetek ellen azok kölcsönös képviselői szerződése miatt.¹³⁰ A CISAC¹³¹-ügyben¹³² azt kellett az eljáró fórumnak eldöntenie, hogy versenykorlátozó, összehangolt magatartásnak minősül-e, hogy az európai közös jogkezelő szervezetek kölcsönös képviselői megbízásait nem módosították a műholdas sugárzás, a vezetékes továbbközvetítés és a lehívásra hozzáférhetővé tétel joga területükön való gyakorlása tekintetében. A Bizottság azért támadta ezt a gyakorlatot, mert álláspontja szerint az egy adott országban működő egyetlen közös jogkezelő szervezet megbízása nem megengedett kizárólagosságot, területi korlátozást eredményez.¹³³ A Bizottság határozatának¹³⁴ a CISAC-ot érintő részét a Törvényszék megsemmisítette.¹³⁵

A hangfelvételek európai felhasználásának problémáit igyekszik orvosolni a KJK-irányelv.¹³⁶ Az irányelv célja többek között, hogy a zeneművek online felhasználása több területre kiterjedő hatályú engedélyezésével kapcsolatos tagállami jogszabályokat összehangolja.¹³⁷ A (30) preambulumbekzdés szerint „indokolt, hogy a közös jogkezelő szervezetek

¹²⁹ *Kárpáti Zsuzsanna*: A közös jogkezelés rendszerének átalakulása a független jogkezelés megjelenésére tekintettel. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 13. (123.) évf. 2. sz., 2018. április, p. 27.

¹³⁰ A kifogásolt képviselői szerződések tették lehetővé, hogy a zenei világrepertoárra az egyes tagállamokban működő közös jogkezelő szervezetek az adott állam területére kiterjedő felhasználási engedélyt adjanak. Vagyis a kölcsönös megállapodások éppen azt tették lehetővé, hogy az adott tagállamban képviselt, de más tagállamból származó repertoár is elérhető legyen anélkül, hogy a felhasználási engedélyt abban a tagállamban is meg kellene kérni. Lásd: *Faludi Gábor, Kabai Eszter*: A lényegtelené vált CISAC-ügy margójára. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 9. (119.) évf. 1. sz., 2014. február, p. 72.

¹³¹ International Confederation of Societies of Authors and Composers.

¹³² T442/08 CISAC vs. Európai Bizottság ECLI:EU:T:2013:188.

¹³³ *Faludi, Kabai*: i. m. (130), p. 71. Vö. *Schwemer*: i. m. (124), p. 152–153.

¹³⁴ C(2008) 3435 (Case COMP/C2/38.698 – CISAC).

¹³⁵ CISAC vs. Európai Bizottság-ítélet, 184. pont. A magyar Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesületet érintő részben a Törvényszék a T-411/08 Artisjus vs. Bizottság ECLI:EU:T:2013:172. döntésében megismételte.

¹³⁶ Az Európai Parlament és a Tanács 2014/26/EU irányelve a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről. A KJK-irányelv törekvéseit igyekszik előmozdítani az Európai Parlament és a Tanács 2019/790 irányelve a digitális egységes piacon a szerzői és szomszédos jogokról, valamint a 96/9/EK és a 2001/29/EK irányelv módosításáról (CDSM-irányelv) is. A 12. cikk a kiterjesztett hatályú közös jogkezelés kapcsán akként rendelkezik, hogy a tagállamok a területükön való felhasználás tekintetében, az előírt biztosítékok mellett, rendelkezhetnek úgy, hogy ha a KJK-irányelv és az azt végrehajtó nemzeti szabályok hatálya alá tartozó közös jogkezelő szervezet a jogosultaktól kapott megbízásával összhangban felhasználási szerződést köt művek vagy más, védelem alatt álló teljesítmények felhasználására. E szerződés az (1) bekezdés a) pontja szerint kiterjeszthető azon jogosultak jogaira is, akik átruházás, felhasználási engedély vagy más szerződéses megállapodás útján nem bízták meg a közös jogkezelő szervezetet a képviselőjükkel, vagy b) e szerződés tekintetében a szervezet jogszabályon alapuló megbízással rendelkezzen, vagy vélelmezendő legyen, hogy azon jogosultakat is képviseli, akik nem bízták meg megfelelően a szervezetet.

¹³⁷ KJK-irányelv, (7) preambulumbekzdés.

más közös jogkezelő szervezetekkel kötött képviseleti szerződés alapján jogokat kezelhessenek és beszedhessék az azok gyakorlásából származó bevételt.” Ennek során képviseleti szerződés alapján nem tehető különbség a kezelt jogok és a közvetlenül képviselt jogosultak számára általa kezelt jogok között. A (31) preambulumbekendés az engedélyek tekintetében előírja a tisztességes és megkülönböztetéstől mentes kereskedelmi feltételeket.

A (32) preambulumbekendés fontos rendelkezéseket tartalmaz a digitális műfelhasználások tekintetében, amelyek szükségessé teszik, hogy a „közös jogkezelő szervezetek teljesen új felhasználási módok és üzleti modellek számára engedélyezzék a repertoárjuk felhasználását.” Az ilyen felhasználások engedélyezése érdekében, a versenyjogi szabályok tiszteletben tartásával, „a közös jogkezelő szervezeteknek rendelkezniük kell az innovatív online szolgáltatók személyre szabott felhasználási engedélyeinek lehető leghamarabbi megadásához szükséges rugalmassággal.”

A (37) preambulumbekendés a zeneműveket felhasználó olyan online szolgáltatások tekintetében, amelyek „a fogyasztók részére lehetővé teszik zene letöltését vagy annak streaming-szolgáltatás útján történő hallgatását, valamint azok a ... szolgáltatók, amelyek fontos zenei elemet tartalmazó filmekhez vagy játékokhoz nyújtanak hozzáférést, először kötelesek megszerezni az ilyen művek felhasználására vonatkozó jogot.” A fent ismertetett többszörözés és nyilvánosságához közvetítés mellett az Infosoc-irányelv által nevesített minden vagyoni jog gyakorlása engedélyköteles. Az idézett rendelkezés maga is leírja, hogy „vannak olyan esetek, amikor ugyanazon mű tekintetében számos jogosult rendelkezik jogokkal, és előfordulhat az is, hogy különböző közös jogkezelő szervezeteket bíztak meg a mű vonatkozásában fennálló jogosultsági hányaduk tekintetében történő engedélyezésével.” Az irányelv világos elvárásként támasztja továbbá azon online szolgáltatókkal szemben, hogy „össze kell vonni a művek különböző jogosultaktól és közös jogkezelő szervezetektől származó jogait.”

Ez a kötelezettség nehézségekbe ütközhet, hiszen „a zeneszolgáltatások online piaca az Unióban még mindig szétaprózódott, és az egységes digitális piac még nem alakult ki teljes egészében. ... Ez a helyzet éles ellentétben áll a fogyasztók digitális tartalmak, valamint azokhoz kapcsolódóan – akár határokon átnyúló – innovatív szolgáltatások iránti, gyorsan növekvő igényeivel.”¹³⁸

A (40) preambulumbekendés utal rá, hogy a zenék tekintetében, mint főszabály, megmarad a jogok területi alapú közös kezelése. Ezért szükség van a leghatékonyabb felhasználási engedélyezési gyakorlatok kialakításának elősegítésére. Ennek egyik első lépése egy olyan szabályrendszer kidolgozása, amely rendelkezik a zeneművek szerzőt megillető online jogok körében a közös jogkezelő szervezetek által adott, több területre kiterjedő felhasználási engedélyezés alapfeltételeiről. Fontos továbbá a zenei repertoárok és jogok önkéntes összevo-

¹³⁸ KJK-irányelv, (38) preambulumbekendés.

násának támogatása, hogy a felhasználóknak ne kelljen egy időben, külön-külön megkérni a felhasználási engedélyeket a szolgáltatással érintett összes ország és terület tekintetében. Ez a gyakorlatban egy másik közös jogkezelő szervezet megkeresésével történhet.

Az engedélyek megszerzésének hatékonyságát és átláthatóságát elősegítendő szükséges egy pontos és átfogó adatbázis felépítése, az adatok pontos és gyors feldolgozása. A könnyen hozzáférhető adatbázis célja, hogy azonosíthatók legyenek az online szolgáltató által felhasználni kívánt művek, jogok és azok jogosultjai. Az adatbázist folyamatosan és késedelem nélkül frissíteni kell, hogy a repertoárra vonatkozó adatok a lehető legpontosabbak legyenek.¹³⁹

A KJK-irányelv a zeneművek online felhasználására vonatkozó, több területre kiterjedő hatályú engedélyezésre vonatkozó normákat a III. cím alatt bontja ki. A 23. és 24. cikk rendelkezik a belső piacon történő, több területre kiterjedő hatályú engedélyezésről és az engedélyek feldolgozására való képességről. A 25. és 26. cikk szabályozza a több területen felhasználható repertoárra vonatkozó adatok átláthatóságát és a vonatkozó információk pontosságát. A 27. cikk előírja a zeneművek kereskedelmi felhasználását végző online szolgáltatóknak, hogy a művek tényleges felhasználásáról pontos és időben történő tájékoztatást adjanak, amelyet követően a közös jogkezelő szervezet késedelem nélkül megküldi a pontos számlát. A 28. cikk a jogosultakat megillető pontos és időben történő kifizetés részletszabályait írja le. A 29–31. cikk a közös jogkezelő szervezetek közötti, több területre kiterjedő hatályú engedélyezési megállapodások, a képviseleti kötelezettség és a több területre kiterjedő hatályú engedélyezéshez való hozzáférésről rendelkezik. Releváns még a 32. cikk, amely a rádió- és televíziós műsorokhoz szükséges online zenei jogokra vonatkozó eltérésekkel foglalkozik.

3.2. Az online zenei szolgáltatások jogszerű felhasználásának kérdései az Egyesült Államokban

Ahogy Európában, úgy az Egyesült Államokban is egyszerre több szerzői jogilag érintett eleme van egy-egy felhasználni kívánt zeneszámnak: a hangfelvétel (*sound recording*) és a zenemű (*musical work*). Utóbbi magába foglalja a dalszöveget és a dallamot. Minden elem más jogosult nevéhez fűződhet, akik három különféle felhasználási engedélyt adhatnak a mechanikai többszörözésre, a terjesztésre, a nyilvános előadásra, beleértve a hangfelvétel digitális átvitelét az interneten (*digital transmission of the phonorecord*). A harmadik egy úgynevezett szinkronizálási engedély (*synchronization „synch” license*), amelyet harmadik

¹³⁹ KJK-irányelv, (41)–(42) preambulumbekzdés.

személyeknek időlegesen adnak, akik a hangfelvételt kereskedelmi reklámokban, filmekben és videojátékokban kívánják felhasználni.¹⁴⁰

Az Egyesült Államokban a zeneművek egy meghatározott felhasználása, nevezetesen a harmadik személyek által történő terjesztése anélkül, hogy erre kifejezett engedélyt kértek és kaptak volna a jogosultaktól, a törvény által megszabott kényszerengedély (*compulsory license*) hatálya alá tartozik.¹⁴¹ Az amerikai szerzői jogi törvény fentebb már említett 115. §-a szerint ha egy fél hangfelvételek másolatainak terjesztésére vállalkozik, e szándékát a terjesztés megkezdése előtt harminc nappal jeleznie kell a jogosult felé,¹⁴² megjelölve a terjeszteni kívánt mennyiséget, és megfizetve a törvényileg előírt jogdíjat a jogosultak felé.¹⁴³ A jogdíjakat a Copyright Royalty Board állapítja meg, és ötévente felülvizsgálja.¹⁴⁴ A fizetendő összeg maximalizálva van, amelyet nem lehet meghaladni egy esetleges, a jogosulttal folytatott jogdíjtárgyalás során.¹⁴⁵

Nem minden streamingszolgáltató követi a kényszerengedély által szabott utat, hanem helyette önkéntes felhasználási engedélyt szereznek a jogosultaktól (*voluntary license*), amelynek feltételeit egyedileg tárgyalják meg. A felhasználási engedély típusa és a fizetett jogdíj függ attól, hogy a szolgáltató milyen technikai úton nyújtja szolgáltatását. A webrádióként üzemelő Pandora, amelynek nincs interaktív eleme, egyszerűbb jogosítási út előtt áll, mint az olyan on-demand, interaktív versenytársa, mint a Spotify.¹⁴⁶

Az Egyesült Államokban a Pandora szolgáltatásához elengedhetetlen, hogy engedélyt kapjon a zeneművek nyilvános előadására,¹⁴⁷ amelyért cserébe díjat fizet a dalszerzőknek és a lemezkiadóknak, pontosabban a közös jogkezelő szervezeteknek,¹⁴⁸ akik aztán a díjat felosztják a képviselt jogosultak között.¹⁴⁹ A hangfelvételek nyilvános előadása digitális audioátvitellel (*digital audio transmission*) külön engedélyezés tárgya, erre az Egyesült Államok szerzői jogi törvényének 114. §-a vonatkozik, amely egy törvényen alapuló engedélyt

¹⁴⁰ Goldrich: i. m. (98), p. 298, Vö: Yu: i. m. (105), p. 386–387, Hogan: i. m. (102), p. 144.

¹⁴¹ Kowalke: i. m. (102) p. 200.

¹⁴² 17 U.S.C. § 115 (b) (1).

¹⁴³ 17 U.S.C. § 115 (c) (5).

¹⁴⁴ A fizetendő jogdíj 2018-ban a teljes bevétel 11,4%-a, 2019-ben 12,3%-a volt. 2020-ban 13,3%, 2021-ben 14,2%, 2022-ben 15,1% lesz. Az egyes jogdíjakról lásd: Library of Congress Copyright Royalty Board 37 CFR Part 385 [Docket No. 16-CRB-0003-PR (2018–2022)] (<https://www.govinfo.gov/content/pkg/FR-2019-02-05/pdf/2019-00249.pdf> – a letöltés ideje: 2019. december 29.).

¹⁴⁵ Goldrich: i. m. (98), p. 301.

¹⁴⁶ Sofia Ritala: Pandora & Spotify: Legal Issues and Licensing Requirements for Interactive and Non-Interactive Internet Radio Broadcasters. IDEA – The Intellectual Property Law Review, 54. évf. 1. sz., p. 25.

¹⁴⁷ Kowalke: i. m. (102), p. 201.

¹⁴⁸ Az ASCAP-nak (American Society of Composers, Authors and Publishers, a BMI-nak (Broadcast Music, Inc. és a SESAC-nak (Society of European Stage Authors and Composers). Lásd: Ritala: i. m. (146), p. 30.

¹⁴⁹ Ritala: i. m. (146), p. 30.

vezetett be (*statutory license*) az 1995-ben elfogadott Digital Performance Right in Sound Recording Act (DARPA) elfogadását követően.¹⁵⁰ Ahhoz, hogy egy szolgáltatás e rendelkezés hatálya alá essen, nem lehet interaktív, és szükséges, hogy eleget tegyen a DARPA által bevezetett korlátozott nyilvános előadási jog (*limited performance right*) feltételeinek.¹⁵¹ Utóbbi azt jelenti, hogy az egyazon jogosulttól származó hangfelvételek, illetve albumok száma, amelyeket a Pandora egy időintervallumon belül lejátszhat, limitált. A hangfelvételekért járó díjat a SoundExchange-nek kell megfizetni, amely felosztja a jogosultak között. Ha nem sikerül megállapodni, akkor a Copyright Royalty Board állapíthatja meg a jogdíj mértékét.¹⁵²

A Pandorától különböző utat jár be a jogosítási folyamatban a Spotify, amely szolgáltatását 2011-ben indította el az Egyesült Államokban.¹⁵³ Mivel interaktív¹⁵⁴ hozzáférést biztosít zenei adatbázisához, ezért egyszerre több felhasználás gyakorlásának engedélyezését kell elvégezni. Az egyik ezek közül a Spotify webrádió szolgáltatása, amely nem interaktív, lineáris streaming. A másik az interaktív streaming, illetve a harmadik a letöltést engedő offline mód. A rádióprogram esetében ugyanazokat az engedélyeket kell beszerezni, és ugyanazokat a jogdíjakat kell megfizetni, amelyeket a Pandora esetében láttunk.¹⁵⁵ Ezek esetében a Spotify a törvényen alapuló engedélyt választotta, nem pedig csomagban állapodott meg az interaktív és a nem interaktív felhasználások tekintetében. Ritala szerint ennek oka, hogy a Spotify alacsonyabb jogdíjakat fizethet így a hangfelvételek jogosultjainak, mintha azok külön megállapodás keretében engedélyznék a nem interaktív felhasználásokat is.¹⁵⁶

Az interaktív felhasználások esetében külön engedély kell a nyilvános előadás, a többszörösítés és a terjesztés gyakorlásához, külön-külön a zeneművekre és hangfelvételekre is. A zeneművek interaktív nyilvános előadása esetében a Spotify nem jogosult a törvény által engedélyezett felhasználásra, ezért külön állapodik meg a jogosultakkal. A zeneművek többszörösítése és terjesztése, amennyiben már jogszerűen előzőleg terjesztésre kerültek, kényszerengedély hatálya alá esik, amelyért a jogdíjat a Copyright Royalty Board állapítja meg, ennek mértéke függ attól, hogy sor kerül-e letöltés által időleges vagy tartós többszörösítésre. Ezeket a felhasználási jogokat gyakran nem a jogosulttól közvetlenül, hanem a Harry Fox Agency nevű szervezettől szerzik meg.¹⁵⁷

¹⁵⁰ Ritala: i. m. (146), p. 30. Vö. Hogan: i. m. (102), p. 147.

¹⁵¹ 17 U.S.C. § 114 (d) (2).

¹⁵² Ritala: i. m. (146), p. 30–31. Vö: Kowalke: i. m. (102), p. 203–204.

¹⁵³ Ritala: i. m. (146), p. 41. Vö: von Weigandt: i. m. (109), p. 185.

¹⁵⁴ Az Egyesült Államok szerzői jogi törvénye a 114. § (j) (7) pontjában megadja az interaktív szolgáltatás fogalmát: az interaktív szolgáltatás lehetővé teszi a nyilvánosság tagjainak, hogy vegyék a kifejezetten a fogadónak szánt műsort vagy kérésre a meghatározott hangfelvételt akár része a műsornak, akár nem, amelyet a fogadó vagy a nevében eljárva más személy választott ki.

¹⁵⁵ Ritala: i. m. (146), p. 45.

¹⁵⁶ Ritala: i. m. (146), p. 46. Vö: von Weigandt: i. m. (109), p. 186.

¹⁵⁷ Ritala: i. m. (146), p. 47. Vö: von Weigandt: i. m. (109), p. 184, Hogan: i. m. (102), p. 148.

A hangfelvételek tekintetében ugyancsak szükséges a többszörözés és terjesztés gyakorlásának engedélyezése. Ritala valószínűsíti, hogy a Spotify ezeket a jogokat a nyilvános előadással egy időben, egy szerződésben szerzi meg. Mivel ezek a szerződések üzleti titoknak minősülnek, így a kifizetett jogdíj szintén homályban marad. Feltehetően a szerződés megkötésekor megfizetésre kerül egy átalányösszeg, majd a további összegeket a hangfelvétel lejátszását követően fizetik ki.¹⁵⁸ Von Weigandt arról is beszámol, hogy a Spotify a legnagyobb lemezkiadóknak és hangfelvétel-előállítóknak a megállapodás részeként részesedést juttatott a vállalkozásban,¹⁵⁹ amely 18%-ot jelent 14 ezer dollár értékben, ez a Spotify tranzakció idején fennálló értékéhez képest – 280 millió dollár – elenyésző volt.¹⁶⁰

A szolgáltatások nem mindig alkalmazzák a törvény által előírt jogdíjakat, hanem külön állapodnak meg, mert a jogosultak egész egyszerűen rá vannak utalva a számukra kedvezőtlen megállapodásra. Ennek hátterében a tartalomszolgáltatók piaci erőfölénye és az online kalózkodástól való félelem áll.¹⁶¹ A jelenséget Hviid, Izquierdo-Sanchez és Jacques úgy írják le, mint szukcesszív oligopólium¹⁶² jegyeit mutató rendszert. Ebben a környezetben fennáll a veszélye annak, hogy a korábbi értékesítési láncban domináns lemezkiadók leértékelődnek, helyüket átadják az új közvetítőknek, az online tartalomszolgáltatóknak.¹⁶³

Olyan ez, mintha a fizikai műpéldányokat eladó kiskereskedők közül kiemelkedett volna néhány nagy bevásárlóközpont, amely képes lett volna magához vonzani vásárlók millióit. Ez nem történhetett meg, hiszen nem voltak meg a technikai feltételei. Most ugyan létrejöttek a növekvő szolgáltató erőközpontok, a korábbi jogosítási gyakorlat és jogszabályi környezet csak lassan idomul az újhoz, amelyben a nagy lemezkiadók még mindig a korábbi, központi szerepkörben vannak, amely lehetővé teszi számukra, hogy kontrollálják a jogosítás szerződéses gyakorlatát, és magát a tartalomgyártást is, viselve annak minden kockázatát. Cserébe magasabb jogdíjakat kötnek ki maguknak, mint amelyet visszaosztanak a művészeknek.¹⁶⁴ Ezek a jogdíjak a titoktartási megállapodásnak (*non-disclosure agreement*

¹⁵⁸ Ritala: i. m. (146), p. 48.

¹⁵⁹ Von Weigandt: i. m. (109), p. 180.

¹⁶⁰ Von Weigandt: i. m. (109), p. 186.

¹⁶¹ Goldrich: i. m. (98), p. 302.

¹⁶² Kozma az oligopóliumot akként határozza meg, hogy a piac szereplői ugyan nagyszámúak (amely megállapítás igaz az online streamingplatformokra, elég ha csak a zenei platformok közül említünk néhányat: iTunes, Apple Music, Spotify, Pandora, Tidal, iHeart Radio, Google Play, Rhapsody, Deezer, Amazon Prime Music, Amazon Music Unlimited, Sound Cloud), számuk és közöttük a munkamegosztás növekszik ugyan, viszont egyesek közülük kiemelkednek, megszüntetve a piac homogén jellegét. A súlypontok méretüknél és termelési tényezőinél fogva olyan helyzetbe kerülnek, hogy saját érdekeik és döntéseik szerint tudják a piacot befolyásolni. Lásd: Kozma Ferenc: Külgazdasági stratégia. Aula Kiadó, Budapest, 2001, p. 25–26.

¹⁶³ Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 242., 249.

¹⁶⁴ Hviid, Izquierdo-Sanchez, Jacques: i. m. (99), p. 244.

NDA) köszönhetően gyakran nem ismertek az alkotók előtt.¹⁶⁵ Sőt, miközben a dalszerzők és az előadóművészek már-már arcpirítóan alacsony jogdíjakat kapnak streamelt zenéik után, a legnagyobb hangfelvétel-előállítók és kiadók nem panaszkodnak az új terjesztési csatornákra az alacsony jogdíjak miatt. A Spotify példáján is látszik, hogy a legnagyobb amerikai iparági szereplők részvényesek magában a szolgáltatásban.¹⁶⁶ A fent említett részesedés mára bizonyosan önmagában is jövedelmező, tekintve, hogy a Spotify értéke 2018-ban a New York-i értéktőzsdén meghaladta a 20 milliárd dollárt.¹⁶⁷ A szerzőknek és az előadóknak juttatott alacsony jogdíjak fő oka mindezekben túlmenően a már sokszor emlegetett töredezett szerzői jogi rendszer, amely bonyolult engedélyezési rendszert és magas tranzakciós költségeket eredményez.¹⁶⁸ Kowalke utal rá továbbá, hogy a dalszerzők és a lemezkiadók viszonyrendszerében az alkuképesség tekintetében arányeltolódás figyelhető meg az utóbbiak javára. A dalszerzők pályájuk kezdetén nemigen rendelkeznek azokkal a pénzügyi és technikai feltételekkel, amelyek szükségesek a zenekiadáshoz és a rajongótábor toborzásához. Mivel az erőforrások a kiadóknál vannak, a felhasználási feltételek és a jogdíj megállapítására irányuló tárgyalások során gyakran a kiadóknak kedvező szerződések születnek. Ezeket a bíróság előtt csak akkor lehet támadni, ha a feltételek nyilvánvalóan rosszhiszeműek vagy méltánytalanok voltak.¹⁶⁹

A központi szerepnek köszönhető, hogy a világ legnagyobb lemezkiadói¹⁷⁰ többé-kevésbé megőrizték pozícióikat. Ez elsősorban a szükséges felhasználási engedélyek feltárása komplexitásának köszönhető.¹⁷¹ Segítségükre van az is, hogy a zenék terjesztése immár nem követeli meg az adathordozók nagy volumenű gyártását és raktározását, ezáltal csökken annak

¹⁶⁵ Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 271. Vö: *von Weigandt*: i. m. (109), p. 185.

¹⁶⁶ 2008-ban a Spotify-ban a Sony BMG-nek 6%, a Universal-nak 5%, az EMI-nek 2%, a Warner-nek pedig 4%-nyi részesedése volt. 2018 áprilisában a Sony eladta részvényeinek a felét 750 millió dollárért, a Warner ugyanezt tette 400 millióért. Mindannyian azzal az ígérettel váltak meg a részvények tetemes hányadától, hogy a befolyt összeget felosztják a szerzők és előadóművészek között. Lásd: *Mansoor Iqbal*: Spotify Usage and Revenue Statistics (2019) (<https://www.businessofapps.com/data/spotify-statistics/> – a letöltés ideje: 2019. december 30.).

¹⁶⁷ *Alex Hern*: Is Spotify really worth \$20bn? (<https://www.theguardian.com/technology/2018/mar/02/is-spotify-really-worth-20bn> – a letöltés ideje: 2019. december 30.).

¹⁶⁸ Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 276.

¹⁶⁹ *Kowalke*: i. m. (102) p. 209–211.

¹⁷⁰ 2019-ben a három legnagyobb lemezkiadó a Universal Music Group, a Sony BMG és a Warner Music Group volt. Lásd: *Heather McDonald*: How the Big Four Record Labels Became the Big Three (<https://www.thebalancecareers.com/big-three-record-labels-2460743> – a letöltés ideje: 2020. január 1.). Az első adja ki Ellie Goulding, a Fall Out Boy, az Imagine Dragons, Lady Gaga, a Maroon 5, Taylor Swift és Kanye West dalait. A Sony Music-kal szerződött Kelly Clarkson, Calvin Harris, Ricky Martin, Shakira, Britney Spears, Bruce Springsteen és Barbara Streisand. A Warnerrel dolgozik Michael Buble, a Coldplay, Madonna, a Paramore, Katy Perry és Ed Sheeran. Lásd: *Bill Lamb*: Top Three Major Pop Record Labels (<https://www.liveabout.com/top-major-pop-record-labels-3246997> – a letöltés ideje: 2020. január 1.).

¹⁷¹ Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 246.

a kockázata is, hogy egy-egy népszerűtlenebb album a lemezkiadó nyakán, de legalábbis raktárában marad.¹⁷² Ha egymással szembeállítjuk a lemezkiadókat és az új szolgáltatási modelleket, akkor azt láthatjuk, hogy a tartalom eredete továbbra is a zeneipar szereplőinél található, a felhasználókhöz való eljutásban viszont a szolgáltatóknak van megkerülhetetlen szerepük. Sőt, mögöttük ott áll az általuk kiszolgált felhasználóbázis, amely immár sokkal nagyobb befolyást gyakorol a zenefogyasztásra. Ez utóbbi pólus a fizikai műpéldányok esetében sokkal inkább a lemezkiadók oldalán volt, amelyek pozíciójuknál fogva nagyban befolyásolhatták, hogy a közönség milyen zenét fogyasszon.¹⁷³ E szerepkör ma sem veszett el teljesen. Az online szolgáltatások több tíz milliós repertoárral is bírhatnak, ami egyértelműen túlkínálatot jelent. Szüksége van tehát mind az alkotói, mind a fogyasztói oldalnak arra, hogy a hangfelvétel-előállítók és a kiadók promotálják az új alkotásokat, megfelelő megjelenést biztosítva a különböző platformokon, a rádiótól a streamingig.¹⁷⁴

¹⁷² Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 260. Vö. Kowalke: I. m. (103) p. 231.

¹⁷³ Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 261.

¹⁷⁴ Hviid, *Izquierdo-Sanchez, Jacques*: i. m. (99), p. 271.