

Dr. Békés Gergely*

AZ ELŐADÓMŰVÉSZ

1. AZ ELŐADÓMŰVÉSZI TELJESÍTMÉNY JOGI VÉDELME NEK CÉLJA

A szerzői jog elsősorban azt a célt szolgálja, hogy művészeti, illetve tudományos értékkel bíró új alkotások jöjjenek létre. Ennek biztosításaként a szerzői jog a személyhez fűződő jogok útján garantálja az alkotók társadalmi megbecsülését, az alkotó művében testet öltő megszemélyesülésének¹ védelmét, a vagyoni jogok útján pedig arról gondoskodik, hogy a szerzők munkája gazdasági értelemben is megtérüljön.

Az előadóművészi teljesítmény jogi oltalma a szerzői jog eredeti célkitűzéséhez igazodik, vagyis annak jogi biztosítékát szolgálja, hogy az alkotások minél szélesebb körben jussanak el a nyilvánossághoz. A szerzői jog által védett egyes műfajok, például a tudományos művek, az építészeti tervek, a számítógépi programalkotások, a fotóművészeti alkotások szinte semmilyen módon nem találkoznak az előadóművészi teljesítményekkel, mivel ezek előadása² lehetetlen, illetve – ha technikailag az előadás nem is lehetetlen – a közönség jellemzően másként találkozik a művel.³

Azonban más műfajok, például a színművek, zenei művek, filmalkotások, színpadra szánt irodalmi művek lényegében nem jutnának el a nyilvánossághoz, ha azok megjelenítésében nem működnének közre az előadóművészek. Vannak olyan műfajok, amelyek alkotásai az előadóművészek munkája nélkül nem is lennének érzékelhetőek, hiszen például a zenei alkotásokat vagy tánckoreográfiákat hagyományosan olyan karakterkészlettel (kottával, táncírással) rögzítik, amelyet az emberek többsége nem tud értelmezni. Más műfajok esetén az írásban rögzített forma ugyan könnyen hozzáférhető (olvasható), azonban azok értelmezése rendkívüli erőfeszítést kívánna meg a nyilvánosság tagjaitól. Ilyen műfaj például a film, amelynek a szöveggönyve, technikai forgatókönyve önmagában csak korlátozottan alkalmas az összetett művészeti forma megjelenítésére. A színművek jellegzetessége pedig az, hogy a primer szöveg mindenki számára hozzáférhető, elolvasható, azonban a mű egé-

* Ügyvéd, a Szerzői Jogi Szakértő Testület tagja, az SZTE ÁJTK PhD-hallgatója.

¹ Gyertyánfy Péter (szerk.): Nagykomentár a szerzői jogról. Wolters Kluwer, Budapest, 2014, p. 117.

² Az „előadás” fogalmát az írásban műfajfüggetlenül, az előadóművészeti tevékenység eredményeként létrejött produktum értelmében használja a szerző. Ennek értelmében előadás egy koncert, egy színházi előadás vagy egy film is.

³ Akár képzőművészeti alkotások is előadhatóak, amire jó példa a 19. században népszerűvé vált műfaj, a tableau vivant, amely során a jelmezbe öltözött előadók ismert képzőművészeti alkotásokat jelenítenek meg. Lásd részletesen Sam Ricketson, Jane C. Ginsburg: International Copyright and Neighbouring Rights, Volume II. Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 1240.

szének megértéséhez komoly intellektuális munka szükséges. Az előadóművész tevékenysége épp erre irányul: a szerzői szándék feltérképezésére és interpretálására.

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

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

Ebből következően elsősorban azért szükséges az előadóművészek, illetve az előadóművészi teljesítmények számára hatékony jogi védelmet biztosítani, hogy a szerzői művek számára biztosított jogi védelem beteljesíthesse társadalmi célját: az új alkotásokra való ösztönzést, a kulturális örökség védelmét, a társadalmi, kulturális fejlődéshez való hozzájárulást.

A szomszédos jogi⁴ teljesítmények két nagy csoportba sorolhatók aszerint, hogy a védelem elsősorban az intellektuális teljesítmény vagy a gazdasági befektetés megtérítését célozza-e. Míg a szomszédos jogi jogosultak többsége, így a hangfelvétel-előállító, a rádió- és televíziószervezet, a filmelőállító elsősorban anyagi befektetésével, kockázatvállalásával járul hozzá a művek közönséghez juttatásához, addig az előadóművész – ebben a tekintetben – anyagi befektetést nem végez. Az előadóművészek számára a jogi oltalom tehát elsősorban nem befektetésvédelem, annak ellenére sem, hogy az előadóművészek maguk is jelentős befektetést eszközölnek a művek interpretálása érdekében. A művészeti oktatás idő- és költségigénye, az előadáshoz szükséges eszközök (hangszerek, táncpírók, fellépő- és gyakorlóruhák, számítógépek) beszerzése, próbatermek bérlése abban a reményben eszközölt beruházás, hogy az előadóművészi tevékenység legalább a megélhetést biztosítani fogja. E ráfordításokkal az előadóművész a szerzőkhöz hasonló kockázatot vállal befektetése megtérülése tekintetében.

Az előadóművészi jogok biztosításának ha nem is célja, de járulékos hatása az élő és a rögzített előadások közötti egyensúly kialakítása, megőrzése. A nemzetközi szerződések és a magyar jog egységes abban, hogy vagyoni jogot csupán a rögzített előadásokkal összefüggésben és az élő előadások nyilvánosságához közvetítése kapcsán állapít meg az előadó-

⁴ Angolul neighbouring rights vagy related rights, németül: Leistungsschutzrechte vagy Verwandte Schutzrechte. A szerző a tanulmányban semmilyen módon nem tér ki az adatbázis-előállítók védelmére, ezért a „szomszédos jog” kifejezést használja, a szélesebb értelmű „kapcsolódó jog” helyett.

művészek számára.⁵ Az élő előadások közvetítése mint felhasználás mára marginálissá vált, elsősorban annak jelentős költségigénye és technikai összetettsége miatt.⁶ Paradox módon ez a szabályozási keret közvetlen az előadóművészi jogokkal nem védett élő előadások (élő színházi előadások, koncertek) számára biztosít nagyobb teret. Mivel az előadóművészi jogok rendezése a felhasználó oldalán esetenként jelentős költséggel, és mindenképp jelentős adminisztratív teherrel jár, ezért számukra sok esetben könnyebb, olcsóbb, egyszerűbb élő előadás megvalósításában gondolkodni.

Az állam számos kulturális feladatának megvalósítási eszközeként is tekinthetünk az előadóművészi jogok védelmére, az ugyanis hozzájárul a kulturális örökség ápolásához, megőrzéséhez, a kulturális intézmények fejlesztéséhez, a kulturális sokszínűség eléréséhez. Tényként állapítható meg, hogy professzionális előadóművészek nélkül a kulturális örökség élő szövege nem őrizhető meg. Az amatőr és a professzionális előadói tevékenység nem csak, sőt, nem elsősorban a termékenységben, hanem az egyes előadások létrehozására rendelkezésre álló erőforrásokban (idő, eszközök, külső segítők) tér el egymástól. Minél több területen biztosít az állam megfelelő, magas szintű védelmet az előadóművészeknek, minél magasabb jövedelmet lehet a nem populáris műfajokban tevékenykedő előadóművészek számára is biztosítani, potenciálisan annál többen választhatják e foglalkozást maguknak. Másként kifejezve: aktív előadóművészeti szektor nélkül a kulturális örökség szükségszerűen az archívumok falain belülre kényszerül,⁷ a kulturális sokszínűség pedig sérelmet szenved.

2. AZ ELŐADÓMŰVÉSZ, ILLETVE AZ ELŐADÓMŰVÉSZI TELJESÍTMÉNY FOGALMA

Az oltalom érvényesíthetőségének alapvető kelléke a jogi védelem tárgyi, illetve személyi hatályának a meghatározása. A nemzetközi szerződések és a nemzeti jogok két, egymást részben átfedő logikai megoldást járnak be a védelem hatályának meghatározásakor. A

⁵ Lásd részletesen az 5.1–5.2. fejezetben.

⁶ A 2020-as koronavírus-járvány alatt ugyanakkor tapasztalhatóvá vált, hogy – mind a színházi, mind a zenei színtéren – többen és gyakrabban próbálkoznak internetes élő sugárzások megszervezésével. Ennek elsődleges oka az volt, hogy a járvány megelőzésére bevezetett kormányzati intézkedések minden közönség előtti előadást megtiltottak, járványügyi szempontból engedélyezték azonban az előadások közvetítését. Az elmaradt színházi és zenei élő előadások olyan közönségigényt teremtettek, amely lehetővé tette az internetes közvetítésekkel kapcsolatos anyagi kockázatok vállalását a felhasználók számára (<https://24.hu/kultura/2020/12/05/online-szinhaz-eszinhaz-szinhaztv-stream/>).

⁷ Magyarország – mások mellett Kodály Zoltánnak és Bartók Bélának köszönhetően – nagyok sok energiát fordított népzenei kincsének feltárására, megőrzésére. Ezen erőfeszítéseknek köszönhetően nagyon jól dokumentált Magyarország népdalagyományára. Mindeközben drasztikusan csökkent az előadóművészek száma, akik képesek a népzene autentikus módon megszólaltatni, akik képesek a népi hangszereken értő módon játszani. A folyamat annyira aggasztó, hogy mára gyakorlatilag megszűnt a mester-tanítvány kapcsolat, vagyis azon kevesek, akik érdeklődnek a népzene fortélyainak megtanulása iránt, egyre nehezebben találnak maguk számára oktatót. Erre a helyzetre kínál megoldást a Folk Me projekt (<http://zti.hu/index.php/en/folkmusic/about-us/research/796-folk-me-eng>).

nemzetközi szerződések jellemzően az előadóművész fogalmát határozzák meg⁸ (vagy egyáltalán nem tartalmazzak fogalom meghatározást⁹). A nemzeti jogok egy nagyobb csoportja ezt a megközelítést követi. A nemzeti jogok egy másik része ugyanakkor nem a védelem alanyát, hanem a védendő tárgyat, az előadóművészi tevékenységet határozza meg.

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

A nemzeti jogrendszerek egy része végül semmilyen fogalom meghatározást nem tartalmaz e kérdésben.¹⁰

2.1. Az előadóművész fogalmának jogi meghatározása

Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi szerződés¹¹ (Római Egyezmény) 3. cikke szerint előadóművésznek kell tekinteni „a színészt, énekest, zenészt, táncost és más olyan személyt, aki irodalmi vagy művészeti műveket megjelenít, énekel, elmond, szaval, eljátszik vagy bármely más módon előad”.

A fogalom meghatározás alapján látható, hogy az előadóművészi jogok nemzetközi alapját megteremtő szerződés arra törekszik, hogy a személyi hatály, vagyis a bemeneti szabályozás útján határozza meg a védelem határait. A Római Egyezményt tárgyaló konferencia alapjavaslatát képező, a Nemzetközi Munkaügyi Szervezet (ILO), az Egyesült Nemzetek Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális Szervezete (UNESCO) és a Berni Uniók Egyezmény kezelésére létrehozott BIRPI szakértői által Hágában kidolgozott tervezet – az ún. Hague Draft – egyébként még a védett előadóművészi tevékenység meghatározását is tartalmaz-

⁸ Római Egyezmény, WPPT, Pekingi Szerződés.

⁹ Ilyen nemzetközi szerződés az Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény (GATT) keretében kialakított, a Kereskedelmi Világszervezetet létrehozó Marrakesh-i Egyezmény, illetve annak a szellemi tulajdonjogok kereskedelmi vonatkozásairól szóló melléklete, a TRIPS-megállapodás.

¹⁰ Az EU tagállamai közül e körbe tartozik a magyar és a svéd nemzeti jog.

¹¹ Magyarországon kihirdette az 1998. évi XLIV. törvény.

ta.¹² Utóbb azonban az előadóművész fogalmának definiálása következtében ezt a szöveg-részt felesleges duplikátumnak tekintették a konferencián részt vevő államok képviselői, és kihagyták azt az elfogadott szerződés szövegéből.

A diplomáciai konferencia ideje alatt Ausztria és az USA delegációja tett javaslatot a fogalom finomítására, módosítására. A végül el nem fogadott osztrák megközelítés a tevékenységet ragadta meg,¹³ míg a későbbi szabályozással összezsugorított amerikai javaslat a védett tevékenységet végző személyre koncentrált.¹⁴ Érdeemes megjegyezni, hogy az amerikai javaslat külön kitért a karmesterek (karnagyok) kérdésére is. A Római Egyezmény azonban ezt a tevékenységet már nem nevesítette az előadóművészek között, bár a karnagyok és karmesterek előadóművészi minősítésében a konferencia résztvevői egyetértettek.¹⁵

A Szellemi Tulajdon Világszervezete 1996. december 20-án, Genfben aláírt, Előadásokról és a hangfelvételekről szóló szerződésének¹⁶ (WPPT) 2. cikk *a*) pontja a Római Egyezménnyel lényegében azonos módon határozza meg az előadóművész fogalmát. Eszerint előadóművésznek kell tekinteni azt a színészt, énekest, zenészt, táncost és más személyt, aki irodalmi vagy művészeti alkotásokat vagy a népművészet kifejeződéseit megjeleníti, énekl, elmondja, elszavalja, eljátssza, tolmácsolja vagy más módon előadja. A WPPT két – argentin javaslatra kidolgozott – olyan módosítással¹⁷ veszi át a Római Egyezmény fogalmát, amelyek nem érintik a védelem logikáját. Tehát a WPPT a Római Egyezménnyel azonos módon a védett személyi kör meghatározásából indult ki.

A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 2012. június 24. napján, Pekingben elfogadott Audiovizuális előadásokról szóló szerződés¹⁸ („Pekingi Szerződés”) 2. cikk *a*) bekezdése

¹² „For the purpose of this Convention, ‘performance’ means the recitation, presentation or performance of a literary or artistic work”; Records of the Diplomatic Conference on the International Protection of performers, producers of phonograms and broadcasting organisations. ILO-UNESCO-BIRPI, 1968, Genf, p. 208.

¹³ „‘Performer’ means anyone who takes part as an artist in the performance or presentation of a literary or artistic work or a variety show” Lásd: Records of the Diplomatic Conference on the International Protection of performers, producers of phonograms and broadcasting organisations (ILO-UNESCO-BIRPI, 1968, Genf, p. 209).

¹⁴ „‘Performer’ means actors, singers, musicians, dancers and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform works. Conductors of musicians or singers shall be considered as performers.” I. m. (13), p. 209.

¹⁵ I. m. (13), p. 39.

¹⁶ Magyarországon kihirdette a 2004. évi XLIX. törvény.

¹⁷ Records of the Diplomatic Conference on Certain Copyright and Neighboring Rights Questions, WIPO, 1999, Genf, p. 244.

Az egyik említett módosítás a védett tevékenységet végző személyek által tipikusan megvalósított magatartások közé beemelt „interpret” (tolmácsolás) fogalom felvétele, a másik pedig a népművészet kifejeződéseinak védelme. L. még Jörg Reinbothe, *Silke von Lewinski: The WIPO Treaties on Copyright, A commentary on WCT, the WPPT, and the BTAP*. Oxford University Press, Oxford, 2015, p. 263.

¹⁸ www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/ (utoljára meglátogatva 2020. január 18. napján).

a WPPT-vel szó szerint azonos módon határozza meg az előadóművész fogalmát.¹⁹ Az e cikkhez fűzött közös nyilatkozat szerint az előadóművész fogalma kiterjed azokra a személyekre is, akik az előadás során maguk is irodalmi vagy művészeti alkotást hoznak létre. A 2. cikkhez fűzött közös nyilatkozat egyértelművé teszi, hogy az improvizáción alapuló műfajok előadói akkor is előadóművésznek minősülnek, ha egyidejűleg alkotói is az előadott műnek.

Az EU-tagállamok nemzeti jogai közül a nemzetközi szerződések logikáját követve úgyszintén az előadóművész fogalmát határozza meg például a horvát,²⁰ észt,²¹ lett,²² litván,²³ máltai,²⁴ cseh,²⁵ bolgár,²⁶ ír²⁷ szerzői jogi törvény. A lista alapján jól látható, hogy az említett országok túlnyomó többsége az egykori Szovjetunió érdekszférájába tartozott a rendszer-váltást megelőzően. Ezekben az országokban viszonylag későn került sor a Római Egyezmény szabályainak átültetésére. Az említett nemzeti jogok általában a Római Egyezmény, illetve az arra épülő WPPT közel szó szerinti fordítását tartalmazzák.

A Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia által választott és fent ismertetett megoldás adja magát, bár némileg leegyszerűsítő, ugyanis az értelmező rendelkezésben szereplő egyes fogalmak („színész”, „énekes”, „zenész”, „táncos”) nem kerültek meghatározásra. E megoldás következménye tehát az, hogy a határterületek kapcsán felmerülő jogi kérdéseket egy lépéssel hátrébb kell megoldani, nevezetesen meg kell tudni határozni, hogy ki a színész, zenész, táncos, énekes. Ennek kapcsán pedig megkerülhetetlen és legalább a laikus jogértelmezés során rendre előforduló kérdés, hogy a színész, táncos, énekes, zenész minőséget valamilyen végzettség keletkezteti-e, vagy formális képzettségre e tevékenységek végzéséhez nincs szükség. A Római Egyezményt és a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferenciák jegyzőkönyvei azonban egyértelművé teszik, hogy a szerződéseknek nem volt célja végzettséghez kötni a jogi oltalmat. Ezzel összhangban áll, hogy nem ismert olyan bírósági döntés sem Magyarországon, sem az Európai Unió Bíróságának praxisában, amely azért tagadta volna meg a védelmet, mert az előadóművészi tevékenységet formális végzettség nélkül gyakorolta volna valaki. Mondani sem kell, hogy bár az intézményesített művészképzés története másfélszáz éves Magyarországon,²⁸ de nagyon könnyű olyan előadóművészt ne-

¹⁹ A Pekingi Szerződés jelen szócikk zárásakor még nem hatályos, mivel az ehhez szükséges 30 állam helyett még csupán 26 ország helyezte letétbe megerősítő vagy csatlakozási okmányát. Magyarország a Pekingi Szerződést aláírta, de azt még nem ratifikálta.

²⁰ The Copyright And Related Rights Act, Art122.

²¹ Copyright Act, 1992, Art 64.

²² Copyright Law, Art1(10).

²³ Law on Copyright and Related Rights, No VIII-1185, Art2(2).

²⁴ Copyright Act, Art. 2(1).

²⁵ Act No. 121/2000 on Copyright and Rights Related to Copyright, Art. 67.

²⁶ Law on Copyright and Related Rights, Art. 74.

²⁷ Copyright and Related Rights Act, 2000, Art. 202.

²⁸ A Zeneakadémiát 1875-ben alapította Liszt Ferenc, a Színművészeti Tanoda pedig 1865-ben jött létre.

vesíteni, aki semmilyen formális szakirányú képzésben nem részesült, mégis kiemelkedően tehetségesnek és sikeresnek bizonyult, tevékenysége pedig jogi oltalom alatt áll.

Fontos kiemelni, hogy az előadóművész fogalma mind a művet értelmező (interpretáló), mind a művet megjelenítő (kivitelező) előadót magába foglalja. Az első csoportba tartozik például a zenekar betanításáért felelős karmester, ha az előadást egyébként egy másik karmester vezényli. Miként arra Richard Arnold felhívja a figyelmet, a WPPT spanyol és francia szövege az előadóművészek mindkét csoportjára kifejezetten hivatkozik (franciául: artistes interprètes ou exécutants; spanyolul: artistas intérpretes o ejecutantes).²⁹

2.2. A védett teljesítmény középpontba helyezése

A nemzeti jogok szintjén gyakran előfordul a kimeneti szabályozás, amelynek esetében a védelmet a nyújtott teljesítmények valamilyen jellegzetességétől teszik függővé, és nem attól, hogy e tevékenységet ki nyújtja.

Az „előadás”, az „előadóművészi teljesítmény” az előadóművész jogi védelem alatt álló tevékenysége, a szomszédos jogi védelem tárgya. A teljesítmény kifejezés elsősorban arra utal, hogy ebben az esetben nem szerzői jogi oltalom alatt álló mű, „hanem attól eltérő, más 'teljesítmény' jön létre”³⁰. Az előadóművészet és az alkotás persze nem minden esetben választható hermetikusan szét egymástól, hiszen bizonyos műfajok esetén egyáltalán nem ritka, hogy az előadóművész egyben szerző is. Sőt, vannak olyan improvizatív műfajok, ahol az előadással egyidejűleg, attól szétválaszthatatlan módon új alkotás is születik. Mind-ebből azonban természetesen nem következik a jogvédelem tárgyának – a műnek és az előadásnak – a keveredése, mindössze azt eredményezi, hogy a jogosult több minőségben is védelmet élvez.

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

Az EU-tagállamok nemzeti jogai közül az előadóművészi teljesítményt határozza meg például Dánia,³¹ Finnország,³² Németország,³³ Spanyolország³⁴ szerzői jogi törvénye.

²⁹ Richard Arnold: *Performers' Rights*, Sweet & Maxwell, London, 2015, p. 74.

³⁰ Gyertyánfy: i. m. (1), p. 430.

³¹ Act No. 1144 of October 23rd, 2014, Art65(1).

³² Copyright Act, Art. 45.

³³ Urheberrechtsgesetz, Art. 73.

³⁴ Intellectual Property Act, Art. 105.

Míg a bemeneti megoldás az egyes előadóművészi tevékenység gyakorlójának (színész, zenész, táncos, énekes) fogalom meghatározását tette szükségessé, a kimeneti szabályozás a teljesítmény meghatározását igényli, a két megoldás tehát azonos fogalmi kört ír le, csak más nézőpontból. A következő fejezet ezért a védett előadóművészi teljesítmény fogalmát járja körbe.

3. A VÉDELEM FELTÉTELEI

3.1. Az előadás tárgya

3.1.1. Irodalmi vagy művészeti alkotás

A Római Egyezmény korábban már idézett 3. cikke szerint előadóművész az, aki irodalmi vagy művészeti alkotást ad valamilyen módon elő. Az „irodalmi vagy művészeti alkotás” fogalmát a Római Egyezmény nem határozza meg, ugyanakkor a Római Egyezményt elfogadó diplomáciai konferencia tagjai egyetértettek abban, hogy az említett fogalmat a Berni Uniók Egyezménynek megfelelően kell értelmezni,³⁵ ezt erősíti meg továbbá a szakirodalom is.³⁶

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

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

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

³⁵ I. m. (13), p.39

³⁶ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 263–264.

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

3.1.2. Népművészeti alkotás

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

Ahogy azt a korábbi fejezet bemutatta, a védett teljesítmény fogalmát a WPPT és a Pekingi Szerződés a Római Egyezményből emelte át, azzal, hogy az irodalmi vagy művészeti alkotások fogalmát kiegészítették a népművészet kifejeződéseivel. A WPPT és a Pekingi Szerződés azonban az említett fogalmat („népművészet kifejeződései”) nem határozza meg, erre vonatkozó fogalommeghatározás a szerzői jogi szerződésekben sem lelhető³⁷ fel. A fordulat meghatározása során kiindulópontként³⁸ az UNESCO és a WIPO által közösen, a nemzeti jogalkotók számára kidolgozott „modellrendeletek”³⁹ szolgálhatnak.⁴⁰ A folklór szerzői

³⁷ Mihály Ficsor: *The law of internet*. Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 76.

A BUE stockholmi (1967) felülvizsgálatának jegyzőkönyve ugyanakkor egyértelműen igazolja, hogy az akkor elfogadott 15. cikk (4) bekezdésének célja eredetileg a folklóralkotásokra is kiterjedő szabályozás megalkotása volt, akkor is, ha az egyezmény elfogadott szövege a népművészeti alkotásokra már nem utal. Lásd: *Model provisions for national laws on the protection of expression of folklore against illicit exploitation and other prejudicial actions*, UNESCO-WIPO, 1985, p. 5.

³⁸ *Ricketson, Ginsburg*: i. m. (3), p. 1238.

³⁹ *Model provisions ...*, i. m. (37).

⁴⁰ For the purposes of this [law], “expressions of folklore” means productions consisting of characteristic elements of the traditional artistic heritage developed and maintained by a community of [name of the country] or by individuals reflecting the traditional artistic expectations of such a community, in particular:

(i) verbal expressions, such as folk tales, folk poetry and riddles;
(ii) musical expressions, such as folk songs and instrumental music;
(iii) expressions by action, such as folk dances, plays and artistic forms or rituals; whether or not reduced to a material form; and
(iv) tangible expressions, such as:
(a) productions of folk art, in particular, drawings, paintings, carvings, sculptures, pottery, terracotta, mosaic, woodwork, metalware, jewellery, basket weaving, needlework, textiles, carpets, costumes;
(b) musical instruments;
[(c) architectural forms]. (L. Model provisions ..., i. m. (37), p. 10.)

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

3.1.3. Egyéb jellegű előadások védelme

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

Végül a konferencia megszövegezői azt a megoldást választották, hogy a Római Egyezmény 9. cikkében kifejezetten lehetőséget biztosítottak a tagállamok számára arra, hogy a védelmet ilyen tevékenységet végző személyekre is kiterjesszék.⁴¹ Jelzésértékű az is, hogy a Római Egyezmény említett cikkének – normatív tartalommal nem bíró – címe így szól: „Variety and Circus Artists”.

Az előző bekezdés fényében nem is meglepő, hogy számos nemzeti jog kifejezett rendelkezéssel terjeszti ki a védelem szintjét a cirkuszművészekre is. Ilyen rendelkezést találunk például Észtországban,⁴² Írországban,⁴³ Lettországban,⁴⁴ Litvániában,⁴⁵ Máltán,⁴⁶ Belgiumban,⁴⁷ Bulgáriában⁴⁸ és az Egyesült Királyságban.⁴⁹ Ezen országokban tehát a cirkuszművészek védelme független a műfajtól, vagyis attól, hogy az előadás művészeti alkotást állít-e színpadra. Egyes nemzeti jogok – saját hagyományaikhoz igazodó módon – más tevékenységre is kiterjesztették az eladóművészi jogokat. Például Indiában védett előadóművészi tel-

⁴¹ I. m. (13), p. 45. Érdekes megjegyezni, hogy a Római Szerződés elfogadott szövege nem tartalmazta az egyes cikkek címét, a szerződés WIPO honlapján ma közzétett szövege azonban az egyes cikkeket orientáló címekkel látta el. A 9. cikk címe – utalva az elfogadás történeti okaira, de eltérve a 9. cikk szövegétől – ez: „Cirkusz- és varietéművészek”.

⁴² I. m. (21).

⁴³ I. m. (27).

⁴⁴ I. m. (22), Art. 1.

⁴⁵ I. m. (23), Art. 2.

⁴⁶ I. m. (24), Art. 2.

⁴⁷ Law on Copyright and Neighbouring Rights, 1994, Art. 35.

⁴⁸ I. m. (26).

⁴⁹ Arnold: i. m., (29), p. 66.

jesítménynek minősül a kigyóbüvölés,⁵⁰ illetve egyes tradicionális sportformák mozdulat-sorának bemutatása is.⁵¹

Bár a WPPT-t elfogadó diplomáciai konferencián Szenegál és Peru küldöttsége részéről⁵² elhangzott a cirkuszművészek státusára vonatkozó javaslat, a WPPT szövege nem tartalmaz arra való utalást, hogy a védelem kiterjeszhető lenne olyan személyekre is, akik nem irodalmi vagy művészeti alkotást adnak elő. Silke von Lewinski azonban azon az állásponton van, hogy a WPPT semmilyen módon nem korlátozza a tagállamokat abban, hogy a védelmet kiterjesszék például a cirkuszművészekre.⁵³ Ehhez hasonlóan a Pekingi Szerződés sem tartalmaz arra való utalást, hogy a tagállamok a fogalmat olyan személyekre is kiterjeszthetik, akik tevékenysége nem a BUE 2. cikke szerinti művek előadására irányul. Ilyen kifejezett rendelkezésre azonban nincs is szükség, hiszen az összes multilaterális előadóművészi szerződés minimumszabályozást tartalmaz, vagyis a tagállamok külön felhatalmazás nélkül is biztosíthatnak szélesebb jogokat.

A magyar szerzői jogi törvény ugyan nem tartalmaz olyan kifejezett hivatkozást, amely a cirkuszművészekre is kiterjesztené az előadóművészi oltalom körét, de alacsonyabb szintű jogszabályok⁵⁴ egyértelműen az előadóművészet körébe helyezik a cirkuszművészetet. Megjegyzendő, hogy az alacsonyabb szintű jogszabályok hiányában is előadóművészi jogi védelem alatt állnának azok a cirkuszművészek, akik tevékenységük során irodalmi vagy művészeti alkotást adnak elő. Mivel a cirkuszművészek jelentős része ilyen jellegű előadást tart, valójában az alacsonyabb szintű jogszabály által kiterjesztett védelem kevés személyt érint a gyakorlatban.

3.2. A közönséggel való kommunikáció

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

Owen Morgan azon kevésszámú jogász közé tartozik, aki kísérletet tett a fogalom meghatározására. Értelmezése szerint az előadás fogalma a következő módon írható le: „Az

⁵⁰ Copyright Act 1957 2. §, idézi *Arnold*: i. m. (29), p. 381

⁵¹ *S. Sharma*: A Copyright Incentive for Promoting 'Aesthetic Sports' in India. *Entertainment and Sports Law Journal*, 17. évf. 1. sz., 2019: <https://www.entsportslawjournal.com/article/id/854/> (utoljára felkeresve 2021. február 11. napján).

⁵² *Records of the Diplomatic Conference on Certain Copyright and Neighbouring Rights Questions* WIPO, 1999, Genf, p. 686, 690

⁵³ *Reinbothe, von Lewinski*: i. m. (17), p. 270.

⁵⁴ Az egyes művészi és művészeti munkakörökről, valamint a betöltésükhöz szükséges képesítési és egyéb feltételek részletes szabályairól szóló 122/2011. (VII. 15.) Korm. rendelet melléklete az előadóművészi szervezeteknél lévő művészi munkakörök között határozza meg az artistaművészetet. Az emberi erőforrások minisztere által adományozható elismerésekről szóló 26/2016. (IX. 8.) EMMI rendelet ugyancsak a művészeti díjak körében említi az artistaművészek számára adományozható Hortobágyi Károly-díjat.

előadás az ember mások felé történő, kommunikáció szándékával végzett azon múlandó tevékenysége, amelyet technikai segítség nélkül lehet érzéklni szórakoztatás, oktatás vagy szertartás céljából.”⁵⁵ A meghatározás legfontosabb eleme a kommunikációs helyzet közép-pontba helyezése, amely azt a közlési szándékot emeli ki, amelynek során az előadó valamilyen információt, érzelmet vagy más közölnivalót ad át a közönségének.⁵⁶

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

Miként arra Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című monográfiájában⁵⁷ felhívta a figyelmet, a „19. század embere számára az előadott szövegen múltott, hogy művészinak tekintette-e az előadást. ... E felfogás értelmében a színház az irodalomtudomány tárgya”⁵⁸ volt. A 20. század első felében azonban – elsősorban Max Hermann munkásságának köszönhetően – uralkodóvá vált az a nézet, amely szerint nem az irodalom, hanem az előadás teszi művészetté a színházat.⁵⁹ Másként kifejezve „a színháztudomány Németországban az előadás tudományaként nyert létjogosultságot”⁶⁰ Max Hermann álláspontja szerint a „színház abból nyeri ... ősi értelmét, hogy társas játék – mindenki játéka mindenkéért. Játék, amelyben mindenki részt vesz – a résztvevő és a néző. ... A közönség is együtt játszik, s ily módon a közönség teremti meg a színházművészetet.” E viszonyrendszerben a „néző olyan játékos, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióval hozza létre az előadást. Az előadás tehát a játékosok és a nézők interakciójának eredményeként jön létre ...”⁶¹ A néző aktivitása „nem a fantázián és a képzelőerőn múlik, hanem olyan testi folyamat, amely az előadásban való részvétellel, méghozzá azzal az észleléssel veszi kezdetét, amelyet nem csak a szem és a fül, hanem a testézés, a szinesztétikusan működő test egésze hajt végre.”⁶² Erika Fischer-Lichte álláspontja szerint a „játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és a nézőtársakra.”⁶³

⁵⁵ „Performance is the transitory activity of a human individual that can be perceived without the aim of technology and that is intended as a form of communication to others for the purpose of entertainment, education or ritual.” *Owen Morgan: International protection of performers rights.* Haart Publishing, 2002.

⁵⁶ Morgan fogalom meghatározása ugyanakkor kifogásolható, mivel a technikára vonatkozó szűkítés számos előadóművészi műfajt kizár a védelem tárgyi hatályából.

⁵⁷ *Erika Fischer-Lichte: A performativitás esztétikája.* Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

⁵⁸ *Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 36.*

⁵⁹ A színház szó angol (theatre), német (Theater) és francia (théâtre) változata egyaránt a görög theatron szóból ered etimológiáját tekintve, amelynek eredeti jelentése: „a nézés színtere”, ami önmagában is arra utal, hogy a színház nem értelmezhető közönség nélkül. In *Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 87.*

⁶⁰ *Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 37.*

⁶¹ *Max Hermann: Über die Aufgaben theaterwissenschaftlichen Instituts, Vortrag vom 27. Juni 1920, idézi Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 39–40.*

⁶² *Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 45.*

⁶³ *Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 50.*

Jerzy Grotowski, a kiemelkedő hatású színházi rendező és gondolkodó a „szegény színház” fogalmát meghatározó írásában⁶⁴ a következőt írja: „Mindenesetre azért, hogy az előadásból fokozatosan lebontottunk mindent, amit le lehetett bontani, mintegy tapasztalatilag kimutattuk, hogy létezhet színház karakterizáció nélkül, autonóm jelmez és díszlet nélkül, elkülönített színpad nélkül, fényjáték, zenei aláfestés stb. nélkül. De nem létezhet, ha nincs meg a színész–néző viszony, a színész és a néző kézzel fogható, közvetlen, élő „érintkezése”.⁶⁵ Pályi András megfogalmazása szerint „Grotowski színháza csak egy termet igényel magának, amelyben minden előadás során mind a színészek, mind a nézők megkapják a maguk helyét”.⁶⁶

Peter Brook, az európai színház egyik emblemikus alakjának Üres tér című műve az alábbi meghatározással kezdődik: „Vehetünk akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”⁶⁷ Brook a színház számos formáját elemzi, amelyek lényegében egyetlen közös pontjaként a közönség kiemelt jelentőségét azonosítja. „Valamennyi színházi formának egyetlen közös vonása: szüksége van közönségre. Ez több mint közhely: a színházban a közönség teljesíti be az alkotás folyamatát. ... A legönteltebb színésznek sem jutna eszébe, hogy kizárólag magának játsszon, a tükre előtt.”⁶⁸ Peter Brook művében Brecht színházát is elemzi, amelynek sajátossága – megfogalmazása szerint – az, hogy a „színészek és a nézők között nem létezett negyedik fal – a színész egyedüli célja az volt, hogy az általa teljes mértékben tiszteletben tartott közönségből pontosan meghatározott reakciót váltson ki”.⁶⁹

A kommunikációs helyzet jogi értékelése az előadóművészi jogok alapvető céljából is következik. Mivel az előadóművészi jog nem önállóan létezik, hanem a szerzői jogi célokhoz igazodik, azok jobb megvalósítását szolgálja, ezért egyáltalán nem meglepő, ha e célok teljesítését nem elősegítő, nem a művek közönséghez való eljutását szolgáló előadások számára a jog nem biztosít további védelmet. Másként megfogalmazva, nemcsak az előadóművészi helyzet, hanem a jogvédelem is abból az alaptól kerül kibontásra, hogy az előadó a közönség számára kívánja interpretálni az előadás alapjául szolgáló művet. Az előadóművészi jogi oltalom szempontjából annak ugyanakkor nincs jelentősége, hogy a nyilvánosság tagjai az előadást a helyszínen érzékelték-e, vagy távolról, esetleg időben is elválasztva, valamilyen rögzítési, nyilvánossághoz közvetítési technikát vettek ehhez igénybe. Sőt, még annak sincs jelentősége, hogy ténylegesen volt-e közönség (a nézőtérén volt-e valaki, a televíziós sugár-

⁶⁴ Jerzy Grotowski: A szegény színház felé. Vigilia, 34. évf. 11. sz., 1969, p. 751–757.

⁶⁵ Grotowski: i. m. (64), p. 753.

⁶⁶ Pályi András: Grotowski színháza és laboratóriuma. Színház, 11. évf. 7. sz., 1969. július, p. 48.

⁶⁷ Peter Brook: Az üres tér. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, p. 1.

⁶⁸ Brook: i. m. (67), p. 92.

⁶⁹ Brook: i. m. (67), p. 49.

zást bárki megnézte-e), csak annak, hogy az előadóművész a potenciális közönsége számára kívánta-e megjeleníteni a művet.

Az előadások túlnyomó többsége abban a tekintetben nem spontán, hogy a felkészülési időszakban az előadóművészek – műfajtól, illetve egyéni felkészültségtől, szokásoktól függően – hol egyéni, hol csoportos próbákon vesznek részt.⁷⁰ A próbaidőszak esetenként rendkívül hosszú, színművek esetén a darab minden egyes percére akár egy óra próba is eshet.⁷¹ A próbafolyamat célja nem a közönség felé történő kommunikáció, hanem az arra való felkészülés. Ebben az időszakban az előadóművész esetenként a mű azonos részét újra- és újrajátssza, kísérletezik az előadás során alkalmazandó technika tökéletesítése, illetve az előadás tartalommal való feltöltése érdekében. Ebből következően a próbafolyamatot általában az előadóművészi jog nem védi, ennek során – magyar jogi környezetben – az általános személyiségi jogok állnak rendelkezésre, ezek közül is kiemelve a kép- és hangmás védelmét. Természetesen előfordul, hogy a próba és az előadás keveredik, például nyilvános főpróba esetén. Ezek az események jogi természetüket illetően védett előadások, és csak annyiban illeszkednek a próbafolyamathoz, hogy annak végeztével a közreműködők részletesen elemzik az előadást, és az alapján – szükség esetén – még módosítják is az előadásmódot.

A közönséggel való kommunikáció mint cél akkor is teljesülhet, ha – például érdeklődés hiányában – az előadást végül a közönség egyetlen tagja sem érzékelte. Ez a jelenség nem különbözik a szerzői művek nyilvános előadásától, amely akkor is engedélyköteles felhasználás, ha a mű végül – nézők hiányában – senkihez nem jut el. Miként a szerző, úgy az előadóművész sem feltétlenül van tudatában annak, hogy előadását ténylegesen bárki megtekinti-e. Az élő televíziós sugárzásban közreműködő előadó például soha nem tudhatja, hogy előadását valaki ténylegesen nézi-e. Az is előfordul, hogy a színpadot olyan éles fényvel világítják meg, amely az előadó számára rövidebb-hosszabb időre ellehetetleníti a közönség vizuális érzékelését.

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

3.3. Az előadások személyes jellege

Előadóművész fogalmát meghatározó és már idézett nemzetközi szerződések alapján megállapítható, hogy előadóművészként jogi oltalomban csak természetes személy részesül-

⁷⁰ Televíziós vagy más audiovizuális produkciók esetén például általában nincsen olyan próbaidőszak, amely a színházi vagy klasszikus zenei produkciók esetén nélkülözhetetlen.

⁷¹ *Robert Cohen: A színészmesterség alapjai.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, p. 79.

het.⁷² Nem élvezhetnek előadóművészi jogi oltalmat sem a számítógépi programmal, sem más technikával (például animációval, hologrammal) életre keltett figurák, mint ahogyan a számítógép vagy mesterséges intelligencia segítségével, közvetlen emberi beavatkozás nélkül generált szövegek (például GPS-eszközök által használt útmutató utasítások, automatikus pénztárgépek által adott utasításkészletek), énekek sem.

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

Az előadóművészi jogokat e tekintetben a szerzői művekkel szemben támasztott követelményekkel hasonló módon szükséges kezelni.⁷³ Nincs semmiféle legitim jogpolitikai oka annak, hogy a jogalkotó az általános személyiségi jogokon túl további kizárólagos jogokat biztosítson az iskolai irodalomórán verset felmondó diáknak vagy a fürdőszobában magának éneklő felnőtteknek. Jogi szempontból természetesen nem annak van jelentősége, hogy ezek az előadások esetleg pontatlanok, hamisak, hanem annak, hogy az előadás jellemzően megreked a mű mechanikus, technikai megjelenítése szintjén.⁷⁴ Miközben akár egy ilyen előadás is lehet precíz, az csak akkor áll jogi védelem alatt, ha alkalmas arra, hogy a közönségben leképezze az előadó személyességét. A jogvédelem jellemző hiánya szempontjából természetesen nem az életkornak vagy az iskolai helyzetnek van jelentősége, hiszen akár egy erre fogékony gyermek is képes egyéni, csak rá jellemző előadást tartani. Ráadásul a technikai értelemben vett precizitás nem is feltétele az előadóművészi oltalomnak, az előadóművészek akár hamis énekléssel vagy rontott szöveggel is képesek személyességük megjelenítésére. A jogi védelem szempontjából – e körben – csak annak van jelentősége, hogy az előadás az adott előadóhoz köthető-e, vagy sem. Az előadó és előadás kapcsolatát jellemzően az előadás személyes jellege, „hitelessége” jeleníti meg a közönség számára.

A személyes jelleg a mű interpretációja útján jelenik meg, amelynek során a bemutatott mű olyan jelentésrétegekkel, érzelmi töltettel gazdagodik, amely nem szükségszerűen vagy nem mindenki számára egyformán következik a műből. Ezt a jelenséget leginkább a színházelmélet vizsgálta korábban, mivel az előadóművészi ágak közül talán épp a színház biztosítja a legnagyobb mozgásteret az előadók számára. Miként arra Georg Simmel a 20. század elején felhívta a figyelmet, a „színpadi figura, ahogy a könyvben áll, hogy úgy mondjuk, nem egész ember, nem ember a szó érzéki értelmében – hanem annak komplexuma,

⁷² Ez következik egyebekben a Római Egyezmény 3. cikk a), a WPPT 2. cikk a) és a Pekingi Szerződés 2. cikk a) pontjában a fogalom meghatározásban szereplő „person” (angol), „personnes” (francia) fordulatból is.

⁷³ Ezt támasztja alá a magyar szakirodalom is, l. *Gyertyánfy*: i. m. (1), p. 434.

⁷⁴ A mechanikus megjelenítés nem keverendő össze a végletekig letisztított – például a keleti kultúrákban gyakran megfigyelhető – előadásmódokkal. A néző számára mechanikusnak tűnő előadások nagyon is alkalmasak a személyesség kifejezésére.

ami az emberben irodalmilag megragadható”.⁷⁵ Az interpretálás tehát az a folyamat, amelyben a szerep, szólam és az előadó összeolvadva egyéni, sajátos megjelenést ér el, amelynek során az előadó saját tartalommal tölti fel, egészíti ki a szerep vagy szólam – egyébként sem üres – vázát. E tekintetben az előadóművészet a szerzői művek átdolgozásával rokonítható, hiszen eredményeként a megformált mű új jelentéstartalommal bővül.

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij, a modern színjátszás elméletét megteremtő, iskolateremtő színész, rendező az interpretálás folyamatát az „átélés” fogalmával írta le, amely a következőt jelenti: „a színpadi alak életének körülményei között, a szereppel teljes összhangban, logikusan, következetesen, emberi módra gondolkozni, akarni, igyekezni, cselekedni – s mindezt a színpadon”.⁷⁶ Az átélés érdekében a színész tudatos eszközökkel stimulálja a tudatalattiját annak érdekében, hogy létrejöhessen a „színpadi alak belső emberi élete”. A feladat tehát nem az, hogy a szerep külső megnyilvánulásai ábrázolásra kerüljenek, hanem az, hogy „a színpadon az ábrázolt személy ... belső életét megteremtjük, és ebbe plántáljuk át lelkünk minden organikus elemét”.⁷⁷ E belső azonosulás külső, testi megnyilvánulása az, amit a néző érzékel, amely azonban művészi színvonalon elképzelhetően a belső átélés nélkül. Sztanyiszlavszkij nagyon plasztikusan fejezi ki ezt a jelenséget: „... az alkotás során tett minden lépést, minden mozdulatot és cselekvést az érzéseinknek kell étellel megtölteni és igazolni. Mindazt, amit nem élünk át, halott marad, és tönkreteszi a színészi munkát. Átélés nélkül nincsen művészet.”⁷⁸

Hevesi Sándor, a magyar színjátszás korszakos zsenije is ehhez hasonlóan fogalmazza meg a színjátszás lényegét akkor, amikor megkülönbözteti a komédiást, a virtuózt⁷⁹ és a művészt. Hevesi meglátása szerint művész „felenged, felolvad a szerepben. Nem áll az író és a közönség között, hanem azt a hatást kelti, hogy maga a szerep elevenült meg szemünk láttára. A művész nem a személyével hat, hanem az egyéniségével. Mindig csak azt adja magából, amit a szerep csal ki belőle, egész embert ad s nem egész személyt, s úgy éri el azt, hogy bár mindig ugyanőt látjuk a színpadon, mégsem látjuk mindig ugyanazt. Sohasem a személyes szépségét látjuk, hanem mindig csak módosulásait – a szerepen keresztül”.⁸⁰

⁷⁵ Georg Simmel: A színész filozófiájáról. Nappali ház. Művészeti és Irodalmi Szemle, 10. évf. 4. sz., 1998, ford. Mesterházi Miklós (idézi Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 109.

⁷⁶ Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij: A színész munkája, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988, p. 29.

⁷⁷ Sztanyiszlavszkij: i. m. (76), p. 30.

⁷⁸ Sztanyiszlavszkij: i. m. (76), p. 532.

⁷⁹ „A komédiás tehetsége ne egyéb, mint bizonyos fokú utánzási és mimikai képesség, amelynél fogva látott és megfigyelt alakokat külsőleg elég híven reprodukál.” „A virtuóz már sokkal több. Nem az alakoskodással hat, hanem bizonyos személyi kvalitások okos és ügyes érvényesítésével. Hatása elsősorban személyes. Ha virtuóz van színen, a drámaíró mindig csak második személy. ... A virtuóz nem alakít, hanem átalakít. Mindent a maga képére.” [Hevesi Sándor: A színjátszás művészete, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal (Révai Testvérek Irod. Int. R.-társ), Budapest, 1908, p. 36. Ugyanezt Sztanyiszlavszkij így fogalmazza meg: „Maga jobban szereti magát a szerepben, mint a szerepet magában.” [Sztanyiszlavszkij: i. m. (76), p. 370]

⁸⁰ Hevesi: i. m. (79), p. 37.

Latinovits Zoltán ezt továbbgondolva a következő módon fogalmaz a művész-színészről: „Az egyéniség olyan sokszögű kristályhoz hasonlítható, mely mozdítva minden oldaláról másképp töri a fényt, ezáltal sokszínű, sokfényű tükröző tükör, csillogó és tört felületek összessége. A művész-színész születik. A mesterségbéli tudás csiszolja egyre több síkúvá, több fényűvé.”⁸¹

Végül álljon itt Jerzy Grotowski gondolata is ebben a témában: „a színész szervezetének a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, és pedig oly módon, hogy valójában semmi különbség ne legyen a belső impulzus és a külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszerűen, hogy a test mintegy eléjjen, megsemmisüljön, s a néző csak lelki impulzusok látható folyamatával találkozék.”⁸²

Az idézett színházi gondolkodók⁸³ bár némileg különböző módon, mégis mindannyian a színész sajátos, megismételhetetlen egyéniségét emelik ki.

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

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

A személyes jelleg megjelenése nem függ területi korlátoktól. Miként a kivételes képességekkel megáldott szerzők képesek akár extrém rövid terjedelemben is egyéni, eredeti jelleggel rendelkező művet alkotni, a kivételes képességekkel megáldott előadók is képesek rendkívül rövid idő alatt is személyes jelleggel megjeleníteni a művet. A személyes jelleg

⁸¹ Latinovits Zoltán: Ködszurkáló. Poket Publishing, Budapest, 2020, p. 126

⁸² Jerzy Grotowski: Für einen armen Theater. Zürich, 1986, p. 13. Idézi Fischer-Lichte: i. m. (57), p. 114.

⁸³ A színházelmélet egy korszakról korszakra változó, fejlődő tudomány, amelynek gondolkodói egymás eredményeire is építenek. A bemutatott gondolatok ennek megfelelően nem kizárólagosak.

eléréséhez még csak az sem szükséges, hogy a színész szerepe szöveges szerep legyen, hiszen a színész akár tekintetével, mozgásával is képes érzelmet kiváltani a közönségben. A személyes jelleg azonban teljesen hiányzik például egy tömeg „arctalan” tagját – ún. tömeges szerepet – megformáló szereplő esetén.

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

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

4. A VÉDELEM SORÁN NEM ÉRTÉKELT SZEMPONTOK

4.1. Az előadások eredetisége

A Berni Uniós Egyezmény – különösen annak 2. cikke – a művekben testet öltő intellektuális munka, szellemi erőfeszítés okán biztosít jogi oltalmat a szerzőnek. Az „eredetiség” mint elvárás szükségszerűen érvényesül az irodalmi vagy művészeti alkotások esetében, mivel az ilyen jelleggel nem rendelkező „termékek” nem tartoznak az irodalom vagy művészet körébe.⁸⁴ Ugyanakkor a BUE, a WCT, illetve a TRIPS az eredetiség feltételeit nem határozza meg, azt a nemzeti jogok szerint kell megítélni. Magyar jogi környezetben ezt a tesztet az Szjt. 1. § (3) bekezdése tartalmazza, amely szerint a „szerzői jogi védelem az alkotást a szerző szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege alapján illeti meg”.

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

⁸⁴ *Mihály Ficsor*: Guide to the copyright and related rights treaties administered by WIPO. WIPO, Genf, 2003, p. 24–25

Az előadások újszerűségének kérdése még kevésbé vethető fel zenei alkotások megformálása kapcsán. E műfajok közös jellemzője ugyanis, hogy az irodalmi művekhez képest még szűkebb teret engednek csupán az előadók számára „új jelentésrétegek” megjelenítésére. Klasszikus zenei műfajok esetén kifejezett elvárás, hogy az alapul fekvő művet az előadó-művész hangról hangra a lehető legpontosabban adja vissza.⁸⁵ Még inkább ez a helyzet a kollektív klasszikus zenei műfajok esetén, ahol kifejezetten kizárt, hogy az azonos szólamot játszó hangszeres zenészek egymástól eltérő módon, újszerűen vagy eredeti módon szólaltassák meg a művet.

Az előadó-művészi tevékenység esetén ezért sem az újszerűség, sem az eredetiség nem feltétele a jogi védelemnek.

4.2. Előadások esztétikai minősége

Az előadó-művészi jogok védelme nem függ az előadás esztétikai minőségétől. Az esztétikum sok egyéb szempontból bírhat jelentőséggel, az esztétikai minőség alapján különbséget lehet tenni például az állami költségvetésből származó támogatások felhasználása során, a jogi oltalom azonban érzéketlen erre a jellemzőre.

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

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

4.3. Az előadások terjedelme

Miként a szerzői művek esetén, az előadó-művészi teljesítmények esetén sincs terjedelmi korlátja a védelemnek. Ha az előadás egy – akár extrém rövid – népművészeti alkotást, szerzői művet vagy akár annak szerzői jogi oltalom alatt álló részletét interpretálja, úgy az védelem alatt áll. A teljes előadás és az előadás azonosítható részletének jogvédelme azonos terjedelmű.

⁸⁵ Az előadó személyessége az előadás során még akkor is megjelenhet, ha az előadáson a mű tökéletes precizitással, a szerző utasításainak betartásával szólal meg. Ez a megállapítás azokra a szélsőséges esetekre is igaz, amikor a művet olyan hangszer segítségével szólaltatják meg (például zongorán), amelyen az egyes hangok egyéni intonálására csak kevés lehetőség adódik.

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

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

Az előadás védelme végül nem függ attól sem, hogy annak kialakítása során az előadóművész miként, mely testrészeivel vagy milyen módon interpretálja a művet. Egy énekes a hangfelvételen „csupán” hangjával van jelen, mint ahogyan a szinkronszínész is „csupán” a hangjával formálja meg a karaktert, ezzel szemben a táncművész jellemzően a testével, a mozdulataival interpretálja a művet, a színpadi vagy filmszínész pedig egyszerre használja a testét és a hangját is. Miközben az egyes előadási módok rengeteg mindenben eltérnek egymástól, a jog nem tesz közöttük különbséget, mindegyik előadásnak minősül. Vannak azonban olyan előadási formák is, amelyek esetén az előadónak sem a teste, sem a hangja közvetlenül nem érzékelhető a közönség számára, mégis egyértelműen előadásról van szó. Hagyományosan ilyen előadási forma az árnyjáték. A digitális technika elterjedése azonban számos egyéb előadási forma kialakítását tette lehetővé, amelyek közül a motion capture vált a leginkább elterjedté. A motion capture lényege, hogy az előadóművész mozgását speciális érzékelők segítségével rögzítve a filmgyártás során új külsőt adnak a színésznek.⁸⁶ A motion capture több mint jelmez és maszk, hiszen képes arra, hogy az előadó alapvető fizikai jellemzőit, kiterjedését, tömegét is módosítsa. Mindez a tárgyalt téma szempontjából azonban jogi relevanciával nem bír, hiszen a motion capture útján megformált karakter akkor is védett előadásnak minősül, ha a nyilvánosság tagjai a megformált alakban nem vagy nem feltétlenül ismerik fel az előadó személyét.

5. A VÉDELME T BEFOLYÁSOLÓ SZEMPONTOK

5.1. Az előadás nyilvános jellege

A nemzetközi szerződések az előadások nyilvánossága kapcsán nem tartalmazzak előírást, vagyis a védelem nem függ attól, hogy az előadóművész tevékenységét a nyilvánosság tagjai érzékelik-e vagy sem.⁸⁷ A nemzeti jogok többsége ezzel azonos szabályozási logikát követ.

⁸⁶ *Matteo Menolotto, Dimitrios-Sokratis Komaris, Salvatore Tedesco, Brendan O’Flynn, Michael Walsh: Motion Capture Technology in Industrial Applications: A Systematic Review: <https://www.mdpi.com/1424-8220/20/19/5687> (utoljára megtekintve: 2021. február 12.).*

⁸⁷ *Ricketson, Ginsburg: i. m. (3), p. 1240.*

Az Egyesült Királyság vonatkozó szabálya⁸⁸ ugyan a védelem feltételeként előírja, hogy az előadás legyen „élő”, e feltétel azonban az előadás rögzítetlen jellegére utal és nem arra, hogy arra közönség előtt kellene sort keríteni.

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

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

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

A leggyakoribb előadói helyzet az, amikor az előadóművész élő előadást tart, vagyis a nyilvánosság tagjai az előadást közvetlenül, technikai eszközök igénybevétele nélkül érzékelik. Az ilyen élő előadások kapcsán a nemzetközi szerződések, illetve a nemzeti jogok többsége nem hoz létre az előadóművészek számára sajátos védelmi helyzetet, vagyis magára az élő előadás megtartására nem terjed ki az előadóművészi jog védelme. Az élő előadás rögzítésére, sugárzásra ugyanakkor természetesen igen, azonban magára az élő előadásra nem. E szabályozás logikája arra a 20. század végéig valóban érvényesülő törvényszerűsége épít, hogy az élő előadás nem tartható meg az előadóművész személyes közreműködése nélkül. Mivel az előadó személyes jelenléte nélkülözhetetlen volt, ezért maga az előadóművész érdekeit anélkül is viszonylag könnyen érvényre lehetett juttatni, hogy számára önálló kizárólagos jogot hoztak volna létre. Ez a jellegzetesség ma már messze nem tekinthető törvényszerűségnek, hiszen bizonyos műfajok esetén az élő előadások meglehetősen sok előre rögzített előadásrészletet hasznosítanak. Ez a helyzet az ún. playback, vagy félplayback technika alkalmazása során, amikor a vezető előadó élő előadását előre rögzített hangszeres kíséret visszajátszása segíti. Az elmúlt években azonban egyre gyakrabban került sor olyan előadásra is, amikor a vezető előadóművész játéka került technikai eszközről – például

⁸⁸ Copyright, Designs and Patents Act (1988) Article 180(2). A szakasz értelmezéséről lásd részletesen *Arnold: i. m.* (29), p. 62.

hologramvetítőről – megjelenítésre,⁸⁹ kíséretét azonban élő előadóművészek biztosították. A nemzetközi és uniós jog a mai napig adós azzal, hogy a rögzített előadás nyilvános előadása kapcsán az előadóművészek számára általánosan érvényesülő kizárólagos vagyoni jogot létesítsen.⁹⁰ Mindaddig, amíg egy ilyen jogosítványt a jogalkotó létrehoz, az előadóművészek a rögzítés engedélyezése kapcsán tett feltételekkel érvényesíthetik már rögzített előadásaik nyilvános előadásával összefüggő igényeiket.

Az előadások a legnagyobb közönséghez azonban nem színpadi előadások, hanem az előadás nyilvánosságához közvetítése útján jutnak el. A Római Egyezmény 7. cikk (1) bekezdése, a WPPT 6. cikke, továbbá a Pekingi Szerződés 6. cikke az audio és audiovizuális előadások ilyen felhasználása tekintetében kizárólagos jogot biztosít az előadóművészeknek. Ennek oka az, hogy az előadóművész a nyilvánosságához közvetítés útján elért közönség méretét ilyen kizárólagos jog nélkül már nem tudná hatékonyan ellenőrizni, illetve jogos érdekét nem tudná érvényesíteni. A fentiek alapján azonban a védelmi szint nem függ sem attól, hogy az előadást nyilvánosságához közvetítették-e, sem pedig attól, hogy a nyilvánosságához közvetített élő előadást milyen sokaság érzékelte.

5.2. Az előadás rögzített jellege

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

A rögzített előadás attól függetlenül védelem alatt áll, hogy annak bármely része végül felhasználásra került-e a nyilvánosság számára hozzáférhetővé tett verzióban. A felvételkedészeti technikák fejlődésével és különösen a digitális felvételkedészeti technikák mindennaposá válásával lehetővé vált ugyanis, hogy a hangfelvételeket és az audiovizuális előadásokat több kisebb szakaszban vagy több próbálkozással rögzítsék. Az előadás végleges változatában természetesen nem kerül valamennyi felvétel felhasználásra, csak azok, amelyek technikai értelemben megfelelő minőségűek, és esztétikájuk is megfelel az elérendő céloknak. Fontos azonban, hogy a végleges verzióban felhasznált, illetve abban nem megjelenő rögzített előadások védelmi szintje teljesen azonos. Ennek oka, hogy a végleges verzióban valamilyen okból végül fel nem használt részek minden tekintetben azonos

⁸⁹ Kory Grow: Live After Death: Inside Music's Booming New Hologram Touring Industry: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/hologram-tours-roy-orbison-frank-zappa-whitney-houston-873399/> (utoljára megnyitva 2021. január 1. napján).

⁹⁰ A Római Egyezmény 12. cikke, illetve a WPPT 15. cikke a kereskedelmi célból kiadott hangfelvételek nyilvánosságához közvetítése esetére (amely ebben a sajátos helyzetben a nyilvános előadást is magába öleli) az előadóművészek és a hangfelvétel-előállítók számára a kizárólagos jognál alacsonyabb védelmi szintet eredményező díjigényt biztosít. A Pekingi Szerződés 11. cikke is lehetővé teszi a rögzített előadás nyilvános előadása utáni kizárólagos jog vagy díjigény bevezetését, de ilyen jog létesítése még a Pekingi Szerződés tagállamai számára sem kötelező.

jellemzőkkel rendelkeznek azokkal a részekkel, amelyek végül helyet kaptak a végleges verzióban. Azonos az eljátszott mű, azonos a kommunikációs szándék, és azonos a személyes jelleg megjelenése is. A végleges verzióba befoglalt és onnan kihagyott részek közötti választás általában technikai vagy esztétikai szempontok alapján történik, ezek egyike sem hat ki az előadóművészi teljesítmény jogi védelmére.

A rögzítés nemcsak a jobb „minőségű” előadások elkészítését teszi lehetővé, hanem azt is, hogy a felvételkedzítést követően a rögzített előadást a rendező, illetve a producer az utómunka során átalakítsa. A felvételek vágása, szerkesztése évtizedek óta létező gyakorlat, de az elkészített felvételek módosítása (effektézése) szintén hosszabb ideje használatos technika.⁹¹ Fontos, hogy az előadóművészi jog az utómunkával még nem módosított rögzített előadásra, illetve annak bármilyen felhasználására kiterjed, a védelem tehát nemcsak az utómunkával tökéletesített előadást, hanem a „nyersanyagot” is, továbbá annak bármilyen új változatát is oltalmazza. A felvételek utólagos módosítása természetesen összefügg az előadóművész személyhez fűződő jogaival is, ezen belül is az integritás jogával.

5.3. Kollektív műfajok esetén figyelembe veendő további szempontok

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

A kollektív előadások két nagy csoportba sorolhatók aszerint, hogy az előadáson belül azonos szerepet, szót, funkciót egy vagy több előadóművész valósít-e meg. A nagyzenekari vagy kórusművek esetén azonos szót több előadó együttesen formál meg, ilyen esetben az azonos szótban dolgozó előadóművészek előadása szinte teljesen azonos. Ezzel szemben a könnyűzenei művek, színművek vagy filmek esetén az egyes szerepeket, szót, szövegeket egy-egy előadó önállóan interpretál, és a párhuzamos, egymást kiegészítő tevékenységek formálják teljessé az előadást. Az sem tekinthető rendkívülinek, ha egy-egy szerepet több előadóművész együttes előadása kelt életre, ezt láthatjuk például az idegen nyelvre szinkronizált filmek, vagy a nagyméretű bábok mozgatói esetén. Silke von Lewinski – az e tekintetben kialakult francia, illetve spanyol hagyományt követve – az első csoport tagjait a „megvalósító” (executive artist), a második csoport tagjait pedig értelmező (interpretative artist) előadóművésznek tekinti.⁹² Annak megítélése szempontjából ugyanakkor, hogy a kollektív előadások jogi értelemben is előadásnak minősülnek-e, nincs jelentősége, hogy az adott előadás az első vagy a második csoportba sorolható-e.

A kollektív előadásokat egészükből, és nem az egyes előadók tevékenysége alapján kell megítélni. Ha az előadóművészi együttes előadása megfelel a védett előadás fogalmának,

⁹¹ Giorgos Cheliotis, *Jude Yew: An analysis of the social structure of remix culture*: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1556460.1556485> (utoljára megtekintve: 2021. február 12. napján).

⁹² Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 270.

úgy az előadás egésze védettnek minősül. Ebben az esetben továbbá nemcsak az előadók tevékenységének eredménye (tehát maga az előadás) áll védelem alatt, hanem minden egyes előadóművész előadása önállóan is, akkor is, ha egyébként adott szöveget vagy szerepet többen formáltak meg. A védelem továbbá mindig az egyén tevékenységére vonatkozik, a jogok jogosultja tehát nem az együttes, társulat, hanem maga az előadóművész.⁹³ Kiemelendő az is, hogy annak nincs jelentősége, hogy az előadóművészek együttese állandó vagy ad-hoc jellegű.

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

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

Miként arra Sam Ricketson és Jane Ginsburg felhívja a figyelmet,⁹⁴ a Római Egyezmény 8. cikkébe foglalt felhatalmazás alapján a személyhez fűződő és vagyoni jogok esetén a kollektív előadásokra a tagállamok sajátos szabályokat fogadhatnak el, egyes esetekben a joggyakorlás a kollektíva, együttes egésze számára nyitott csupán,⁹⁵ e körülménytől függetlenül azonban a tevékenység védett előadást eredményez.

A kollektív előadások esetében nagyon gyakori, hogy a közönség különbséget tesz az előadás létrehozásában közreműködő előadóművészek között, kiemelve az előadók közül a szöveget vagy főszereplőket. A közönség elsősorban az említett előadókkal azonosítja az előadást, az ő nevük kerül a filmek plakátjára, főcímébe, a színlap kiemelt helyére, a lemezborítóra. Azon előadóművészeket, akikkel az adott előadást a nyilvánosság azonosítja, vezető előadóművésznek nevezzük.⁹⁶ E körbe tartoznak jellemzően a hangszeres szöveget, a karmester, a karnagy, a filmek főszereplője, a kislétszámú zenei együttesek tagjai. Az előadás megvalósítását elősegítő többi előadóművészt a „közreműködő” kifejezéssel⁹⁷ szoktuk

⁹³ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 271.

⁹⁴ Ricketson, Ginsburg: i. m. (3), p. 1239.

⁹⁵ A személyhez fűződő jogok esetén ezt a korlátozást a WPPT 5. cikke tette lehetővé a tagállamok számára.

⁹⁶ Angol kifejezéssel: featured performer vagy main artist.

⁹⁷ Angol kifejezéssel: non-featured performer vagy (zenészek esetében) session musician.

jelezni. Közreműködő a nagylétszámú együttes tagja, a film mellékszereplője, a könnyűzenei produkcióban eseti alapon dolgozó stúdiózenész, vokalista. A vezető előadóművész és közreműködő közötti különbségtétel nem az esztétikai minőségen vagy az előadóművész tehetségének fokán múlik, a közreműködő sok esetben pont olyan magas színvonalú előadás megtartására képes, mint a vezető előadóművész. Az említett megkülönböztetés annak az objektív leírása, hogy egyes szerepek hangsúlyosabbak más szerepeknél. Az előadásban szereplő, előadóművészi teljesítményt nem nyújtó személyek a statiszták, akik tevékenységét az előadóművészi jog nem oltalmazza.

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

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

6. HATÁRTERÜLETEK JOGI MINŐSÍTÉSE

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

6.1. Színházi rendezés

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

A színházi rendező munkája a karmester tevékenységével rokonítható, azonban kétségkívül domináns különbség, hogy míg az előadás során a karmester a színpadon van, addig a színházi rendező munkája a főpróbát követően sok esetben lezárul. A színházi rendező Silke von Lewinski besorolása szerint⁹⁸ olyan interpretatív előadóművész, akinek fő feladata az előadás egységének megteremtése. A színházi rendező – miként a karmester – önmaga egyetlen szerepet sem formál meg.

⁹⁸ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 270.

Ahogy korábban bemutattuk, az előadóművészi teljesítmény jogi oltalmának feltétele, hogy sor kerüljön a bemutatandó mű interpretációjára, vagyis a mű kiegészüljön az előadó személyességével. Miként azt Sági Edit a Színpadi művek szerzői joga című művében bemutatta, a 19. század második felétől indult meg az a folyamat, amelynek eredményeként a rendező a színpadi produkció valódi kontrollálásában és összefogásában vállalt szerepet.⁹⁹ A színházi mű bemutatása elképzelhetetlen a mű rendezői interpretációja nélkül, ebből következően a színházi rendezés szükségszerűen előadóművészi teljesítménynek minősül. Ahogyan azt Peter Brook megfogalmazta, a „rendezőnek nagyon furcsa szerep jutott: nem tart igényt az Isten szerepére, ez a szerep mégis hozzá tartozik. Nem akar csalhatatlan lenni, a színészek ösztönös konspirációja mégis döntőbíróvá teszi, mert döntőbíróra mindig átkozottul szükség van. Egy bizonyos értelemben a rendező mindig csaló, éjszakai földérintő, aki nem ismeri a terepet, és mégis, nincsen más választása, vezetnie kell, meg kell ismernie az utat, amelyen jár.”¹⁰⁰

A fenti levezetést erősíti meg a Szerzői Jogi Szakérő Testület SZJSZT-03/2012 számú szakvéleménye is,¹⁰¹ amely szerint a „színpadi előadás rendezője a közönség számára interpretálja, tolmácsolja a színdarabot. Bár ő maga az előadásban személyesen nem működik közre, nincs a színpadon, mégis azon személyek közé sorolandó, akik a színpadon jelen lévő színészekhez képest ugyan 'más módon', de tolmácsolják a művet.” Ezt a megközelítést erősíti meg a magyar szerzői jogi törvény Nagykomentárja is, amely szerint a „színpadi előadás rendezője a minőségében a közönség számára interpretálja, tolmácsolja a darabot”.¹⁰²

A színházi rendező azonban nagyon sok esetben nem „csupán” interpretálja a művet, hanem azt – szerzői jogi értelemben – át is dolgozza, ezt a hivatkozott SZJSZT-szakvélemény is megerősíti.¹⁰³ A szakvélemény azonban hibásan azt feltételezi, hogy a rendező tevékenysége nem lehet egyszerre előadói és szerzői szempontból is releváns, mintha a két minőség között választani kellene. Miként a szakvélemény megfogalmazza, a kérdés „tehát az, hogy a felperesi rendezés megmarad-e a szomszédos jogi védelem keretein belül, vagy azt túllépve szerzői jog által védett teljesítménynek tekintendő-e”. Ez a dilemma valójában nem létezik. Ha a rendező a műbe intenzíven beavatkozik – például a dramaturg segítségével felcseréli a jelenetek sorrendjét, a dialógusokat átírja, új részek, szereplők kerülnek be vagy épp meglévő szereplők kerülnek ki az előadás megvalósítása során – úgy esetenként a műnek átdolgozott változata jön létre, amelynek szerzői jogi jogosultja lesz a rendező.¹⁰⁴ Ez a minőség azonban semmilyen módon nem találkozik a rendező interpretációs tevékenységével. Másként kifejezve, az előadóművészi minőség nem függ attól, hogy a rendező egyébként

⁹⁹ Sági Edit: A színpadi művek szerzői joga. Patrocinium Kiadó, Budapest, 2019, p. 275.

¹⁰⁰ Brook: i. m. (67), p. 24.

¹⁰¹ https://www.hipo.gov.hu/testuletek/szjszt/SZJSZT_szakvelemenyek/2012/PDF/szjszt_szakv_2012_03.pdf (utoljára felkeresve: 2021. január 8. napján).

¹⁰² Gyertyánfy: i. m. (1), p.100.

¹⁰³ I. m. (101), p. 4.

¹⁰⁴ Részletesen kifejtve itt: Sági: i. m. (99), p. 275–292.

alkotói munkát is végzett-e. Éppúgy nem függ össze a kettő, miként nem függ a zeneművész előadóművészi minősége attól, hogy saját vagy más által alkotott művet szólaltat-e meg. Ilyen esetben a rendező párhuzamosan gyakorolja a jogosítványokat, egyidejűleg minősül előadóművészi és szerzői jogosultnak.

6.2. Statiszták, extrák

A statisztá¹⁰⁵ fogalmát a nemzetközi szerződések, az uniós jog, illetve a magyar jogszabály nem határozza meg. A fogalom értelmezése kapcsán kiindulási pontként egyéb jogágak fogalommeghatározása, illetve a szakirodalom szolgálhat.

Richard Arnold hívja fel a figyelmet arra,¹⁰⁶ hogy a Római Egyezmény előkészítői úgy látták, a statiszták kizárhatók az előadóművészi jogok oltalmából. Silke von Lewinski a statisztá szerepét az előadás technikai kiegészítőjeként azonosítja, amely sokkal inkább rokonítható a díszlettel, mint az előadással magával.¹⁰⁷ Ezzel azonos megközelítést alkalmaz a német¹⁰⁸ és a francia¹⁰⁹ jog, amikor a statisztákat kizárja a védelemből. Lewinski hívja fel a figyelmet arra is, hogy a Pekingi Szerződést tárgyaló diplomáciai konferencia során az USA és néhány más állam arra tett javaslatot, hogy a statiszták védelmen kívüli státusára az aláírók közös nyilatkozatot fogadjanak el, erre azonban végül nem került sor.¹¹⁰ Miként továbbá azt Arnold jelzi, a védelem nem a megformált szerep „nagyságától” függ, hanem attól, hogy annak során megvalósul-e a védett előadás.¹¹¹

A Központi Statisztikai Hivatal által gondozott foglalkozások egységes osztályozási rendszere¹¹² a segédszínész és a statisztá fogalmát¹¹³ összevonva tárgyalja, feladatai közé az alábbiakat sorolja: „a szerepnek megfelelő mimika és mozgás kidolgozása, a szerep eljátszása, tömegjelenetekben való részvétel”. A fogalommeghatározás első fele a segédszínészre vonatkozik, második fele („tömegjelenetekben való részvétel”) pedig a statisztára.

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

¹⁰⁵ Angolul a kifejezést jellemzően többszámban alkalmazzák: extras.

¹⁰⁶ Arnold: i. m. (29), p. 75.

¹⁰⁷ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 269.

¹⁰⁸ Elizabeth Adeney: *The moral rights of authors and performers*. Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 260.

¹⁰⁹ Adeney: i. m. (108), p. 212.

¹¹⁰ Reinbothe, von Lewinski: i. m. (17), p. 489.

¹¹¹ Arnold: i. m. (29), p. 75.

¹¹² FEOR '08.

¹¹³ FEOR 3711.

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

A statisztá minősítés nem függ végzettségtől, így az egyetemi végzettséggel rendelkező színművész és a szakirányú végzettséggel nem rendelkező amatőr is végezhet statisztamunkát. Az a tény továbbá, hogy valaki statisztaszerepet játszik, önmagában semmilyen módon nem minősíti korábbi szakmai eredményeit, tehetségét, pusztán csak annak technikai jellemző leírása, hogy adott szerep nem igényli a személyesség megjelenését.

6.3. Improvizatív műfajok

A különböző előadóművészi ágak heterogén természetűek abból a szempontból, hogy milyen mértékben építenek az előadók improvizációjára. A klasszikus zenei, illetve hagyományos színházi előadások esetében a rögtönzések szerepe elhanyagolható, de például a dzsessz, a pantomim, a modern tánc esetében az előadások igen hangsúlyos részét teszi ki az improvizáció. Az előadóművészi jogi védelem szintje ugyanakkor semmilyen módon nem függ attól, hogy az előadott mű az előadást megelőzően került-e megalkotásra vagy ellenkezőleg, az alapul szolgáló alkotás (egy része) az előadás alatt születik meg. E körülménynek a szerzői jogok tekintetében van csupán jelentősége, hiszen az utóbbi esetben az előadó szerzőként, társszerzőként is védelmet élvez.

6.4. Dokumentumfilmek, reality műsorok szereplői

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

A fentiek mellett a dokumentarista műfajok alapvető jellegzetessége, hogy azok jelentős mennyiségben tartalmaznak olyan felvételeket is, amelyek során a cselekmények nem előadói helyzetben kerülnek rögzítésre. Ilyenről van szó például akkor, ha a szereplők a kame-

rák előtt egymással beszélgetnek. Nyilvánvaló, hogy a szereplők ilyenkor csak „elviselik”, tudomásul veszik a kamera jelenlétét, nem irodalmi vagy művészeti alkotást interpretálnak, hanem például a mindennapi élet során is végzett tevékenységüket végzik. Mivel az előadóművészek jogi védelmének alapvető feltétele a nyilvánosság tagjaival való kommunikáció, ebből az is következik, hogy a dokumentumfilmek említett jelenetei nem védett előadást rögzítenek. A dokumentumfilmek ugyanakkor természetesen védett előadóművészi teljesítményt is tartalmazhatnak, például ha a film egy koncertből emel ki egy részletet.

A fenti levezetést támasztja alá az SZJSZT-5/2000 számú szakvélemény¹¹⁴ is, amely megállapítja, hogy a dokumentumfilmben „látható artistaprodukciók (például a főcím alatti képsor, majd a cirkuszi előadás részlete) nyilvános előadás rögzítéseként fogható fel. Előadóművészi teljesítménynek tekinthetők a 'csak a kamerának szánt' felvételek is, akkor is, ha egyébként ez esetben nem közönség előtti előadást rögzítettek a kamerák. A további jelenetekben a felperes mint a dokumentumfilm amatőr (fő)szereplője vesz részt. Életéről, gondolatairól, terveiről beszél kép- és hangrögzítés mellett. ... Az elkészült mű alapján az állapítható meg, hogy a felperes részben előadóművészként, részben szereplőként működött közre a dokumentumfilmben.”¹¹⁵

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

6.5. Hírfelolvasó, rádiós/televíziós műsorvezető

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

A hírfelolvasó feladata ugyanakkor „csupán” az, hogy a hírszerkesztő által összeállított hírt könnyen érthetően megszólaltassa. Ez a munka jó ritmusérzék, kiváló hangképzést és egy sor további speciális tudást igényel, azt azonban nem, hogy a hírfelolvasó a felolvasott szöveget egyéni színnel egészítse ki. Az esetek túlnyomó többségében ennek megfelelően teljesen hiányzik a megszólaltatott mű személyes jelleget öltő interpretációja, amely az előadóművészi oltalom előfeltétele.

E tevékenységtől elválasztható azonban a rádiós, illetve televíziós műsorok, például showműsorok vezetőjének a munkája. A műsorvezetők kiválasztása során az esetek túlnyomó

¹¹⁴ https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/SZJSZT_szakvelemenyek_pdf/szjszt_szakv_2000_005.pdf (utoljára felkeresve: 2021. január 8. napján).

¹¹⁵ l. m. (114), p. 1.

mó többségében törekednek a szerkesztők az egyéni hang megtalálására. Ennek megfelelően ha a műsorvezető szövege szerzői műnek minősül, annak interpretáló jellegű előadása esetén az előadóművészi jogi védelem valamennyi feltétele teljesül.

6.6. Paródia

A paródia műfajának komoly hagyománya van Magyarországon. A paródia lényege az Európai Bíróság megfogalmazása szerint „egy létező mű felidézése, bemutatva ugyanakkor az e műtől való érzékelhető eltéréseket, másrészt a humor vagy gúny kifejezése”.¹¹⁶ Az EUB által elfogadott fogalomból kiindulva tehát a paródia egyszerre hordozza a forrásmű és paródia szerzőjének személyiségjeit.

Előadóművészi szempontból könnyűnek ígérkezik azt állítani, hogy a paródia a parodizált személy személyiségjeit hordozza csupán, ebből következőleg pedig hiányzik az előadóművészi jogvédelem egyik feltétele, az interpretáció. Miként azonban a művek kapcsán kimutatható, hogy a paródia egyszerre hordozza a forrásmű (parodizált alkotás) és a paródia alkotójának kézjegyét, ez az előadóművészi paródiákra is igaz. Az előadóművészi paródia valóban a parodizált személy legjellemzőbb tulajdonságait idézi vissza, azonban a humor forrása épp e jellegzetességek eltúlzott, kigúnyolt megjelenítése. A túlzás, a gúny megjelenítése minden tekintetben alkalmas a parodizáló előadóművész személyességének megjelenítésére, így nincsen jogi akadály annak, hogy a paródián alapuló előadás maga is védett előadás legyen.

6.7. Kaszkadőrök

A magyar szakképesítési rendszerhez kiadott programkövetelmények az alábbi módon írják le a kaszkadőr tevékenységét: „A kaszkadőr egy művészeti produkció (film és reklám forgatások, tévé felvételek, színházi-, show és más élő műsorok és minden kaszkadőrjelenlétet igénylő helyzet) során a valóságos veszélyes helyzeteket élethűen és biztonságosan leképező hivatásos szakember, előadó művész. A kaszkadőr egy produkcióban előforduló, az átlagostól magasabb veszélyességi fokozatú feladatokat végez el, színészeket/szereplőket helyettesít a veszélyes jelenetekben (dublőr/dublőz), szakképesítéssel rendelkező kaszkadőrszakértő irányítása alatt.”¹¹⁷

¹¹⁶ Az Európai Bíróság C201/13. számú ügyben (Decmyn-ügy) hozott ítéletének 20. pontja. Az Európai Bíróság gyakorlata a paródia kapcsán részletesen bemutatásra kerül *Mezei Péter: Paródia az Európai Unió Bíróságán* című írásában.

¹¹⁷ 02154085 számú Kaszkadőr (gyalogos kaszkadőr) megnevezésű szakképesítés megszerzésére irányuló szakmai képzéseket megalapozó programkövetelmény: https://api.ikk.hu/storage/uploads/files/02154085_kaszador_gyalogos_kaszadorpdf-1608551619051.pdf (utoljára megtekintve: 2021. február 13. napján).

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

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

A fentiek mellett sem zárható ki, hogy a kaszkadőr által megvalósított mozdulatsor művészeti alkotásnak minősüljön, továbbá a kaszkadőr személyességét is meg tudja jeleníteni tevékenysége során. Ebben az esetben a védelem utolsó feltétele, hogy a kaszkadőr tevékenysége során a közönséggel kívánjon kommunikálni. Ez utóbbi feltétel az esetek túlnyomó részében teljesül.

A kaszkadőrökön belül önálló csoportot alkotnak a dublőrök, akik feladata, hogy egy bizonyos mozgássort a közönség által ismert előadóművészek bőrébe bújva valósítsanak meg. Ebben az esetben tehát a meghatározott mozdulatsort úgy kell elvégezniük, hogy a közönség lehetőleg ne észlelje a szerepcserét. Nyilvánvaló, hogy ebben a helyzetben a dublőr – az illúzió megőrzése érdekében – az általa kiváltott személyéhez kénytelen igazodni, ami kizárja a személyesség megjelenítését.

6.8. Manökenek, modellek

Önmagában az esztétikus mozgás vagy a szemet gyönyörködtető külcsín nem alkalmas az előadóművészi jogvédelem kiváltására, még akkor sem, ha ezen tulajdonságok, illetve képességek nagy, üzletileg is értékes népszerűséget tudnak biztosítani. A manökenek és modellek tevékenysége ezért jellemzően nem áll előadóművészi oltalom alatt.

A védelem hiánya elsősorban abból következik, hogy a manökenek nem interpretálnak irodalmi, illetve művészeti alkotást. Természetesen nem zárható ki, hogy egy divatbemutató során a manökenek szerzői jogi védelem alatt álló koreográfiát, szélsőséges esetben akár dramatikus színpadi művet mutassanak be, de ez messze nem mondható általánosnak. Még

inkább ez a helyzet a magazinok, online portálok fotóin szereplő modellek esetén, akiknél végképp hiányzik az interpretált irodalmi vagy művészeti alkotás. Fontos ugyanakkor, hogy az állókép is származhat védett előadásból (ilyen például a filmforgatáson készített ún. standfotó vagy a színpadi előadásról készített fotó), és az ilyen fotón rögzített előadás védelem alatt is áll, azonban a fotózás mint önállóan értelmezett alkotási folyamat során egy manöken csak rendkívül ritka esetben képes irodalmi vagy művészeti alkotást interpretálni.

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

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

6.9. Sportolók, sportteljesítmények

A sportmozdulatok – néhány kivételtől eltekintve – nem állnak szerzői jogi oltalom alatt. Miként arra Mezei Péter a Copyright Protection of Sport Moves című tanulmányában¹¹⁸ felhívja a figyelmet, a sport a szerzői joghoz hasonlóan a kreativitásra épít, azonban a sport és a szerzői jog kreativitása jelentősen eltér egymástól. Az elemi sportmozdulatok jellemzően nem tekinthetők az irodalmi és művészeti alkotások kifejezésének („expression”), elsősorban azért, mivel azok alapvetően funkcionálisak, továbbá mivel azokat az adott sportág szabályai és az emberi fizikum határai határozzák meg.¹¹⁹ Egyes – jellemzően a gyakorlat művészi színvonalát is értékelő – sportágakban ugyanakkor az említett elemi mozdulatok olyan koreográfiává is összeállhatnak, amelyek összességükben már alkalmasak lehetnek a szerzői jogi oltalomra. Többségük mégis megreked az ötlet szintjén, mivel a mozdulatok önmagukon túlmutató jelentést nem hordoznak.¹²⁰ Ebből az következik, hogy a sportmozdulatok szerzői jogi oltalma inkább tartozik a kivételek közé. Ez a megállapítás a tárgyalt téma szempontjából azért jelentős, mivel az előadóművészi oltalom első feltétele az, hogy az

¹¹⁸ *Enrico Bonadio, Nicola Lucchi* (szerk): *Non-Conventional Copyright*. Edward Elgar, Cheltenham, 2018, p. 271–297: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2925195 (utoljára megtekintve: 2021. február 25.).

¹¹⁹ *Bonadio, Lucchi*: i. m. (118), p. 292.

¹²⁰ *Bonadio, Lucchi*: i. m. (118), p. 283.

előadott mű az irodalmi, illetve művészeti alkotások körébe tartozzon, amelynek hiányában az előadás maga sem áll védelem alatt.

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

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

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

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

Az elmondottak az e-sportolók kapcsán is vizsgálhatók. Ma nem ismert olyan e-sport, amelynek gyakorlása irodalmi vagy művészeti alkotást eredményezne, így az előadóművészeti oltalom első feltétele ismét nem teljesül. Másrészt az e-sport, mindaddig, amíg arra sportként tekintünk, az analóg világ szabályait és jellegzetességeit adaptálja digitális környezetbe. Az e-sportoló célja tehát ellenfeleinek legyőzése, és nem a nyilvánossággal való kommunikáció. Mindeközben az is elmondható, hogy az emberi mozdulatok digitális lenyomata tökéletesen alkalmas előadóművészeti teljesítmények létrehozására, ebből következően a jogvédelmet nem a maga az eszköz vagy digitális, esetleg virtuális valóság alkalmazása, hanem e technológiák konkrét felhasználási célja zárja ki.