

GENERATÍV MESTERSÉGES INTELLIGENCIA ÉS ELŐADÓMŰVÉSZET

A szerzői jogi tankönyvek szinte egyik első tételmondata rendszerint az, hogy a szerzői és szomszédos jogok fejlődése szétválaszthatatlanul összekapcsolódik a technológiai környezet változásával. Van is benne igazság, ugyanakkor ez a sommás megállapítás természetesen nem fedi le a teljes igazságot. A technológia változása ugyanis rendszerint csak akkor eredményezi a szerzői jogi szabályozás módosítását is, ha az egyben művek, illetve szomszédos jogi teljesítmények újszerű, tömeges, és már meglévő hasznosítási módokkal üzleti értelemben is konkuráló felhasználását teszi lehetővé.

A fenti – kevéssé cizellált – logikát azonban nem a művészet- vagy jogelméletnek, hanem a politika működési modelljének köszönhetjük. A politika által uralt jogalkotás ugyanis rendszerint akkor hajlandó csak a technológiai változás szerzői jogi következményeivel foglalkozni, ha a jogosultak – a potenciális jövőbeni vagy akár már el is szenvedett károk okán – nagyobb nyomást tudnak a jogalkotóra gyakorolni, mint az új technológia terjesztésében, ebből következően a korábbi szabályozási állapot fenntartásában érdekelt piaci vállalkozások és az általuk dominált közvélemény.

A generatív mesterséges intelligencia 2024 első felében épp abban a köztes állapotban van, amikor a jogosultak egy része már sürgeti a változást, a fejlesztők és az MI-megoldások piacosítói ugyanakkor aktívan lobbiznak a változások ellen. A szakpolitika pedig kivár, hezitál. Az alábbi tanulmány arra törekszik, hogy az előadóművészek szempontjából járuljon hozzá ehhez a diskurzushoz.

1. A GENERATÍV MESTERSÉGES INTELLIGENCIA ÉS AZ ELŐADÓMŰVÉSZET KAPCSOLÓDÁSA

Mindaddig, amíg a rögzített előadások utólagos befolyásolására nem volt technikai lehetőség, a felvételek lineáris módon készültek. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy az előadást mind időrendje, mind egyéb paraméterei szerint pontosan úgy kellett megvalósítani a mikrofonon, illetve a kamera előtt, ahogyan később azzal a közönség is találkozott. A technikai korlátozottság egyik következménye az volt, hogy a felvétel egyes részletei soha nem kerülhettek az eredeti felvétel kontextusán kívülre.

A felvételkedészítés technikájában – jogi szemmel nézve – a legfontosabb változást az jelentette, amikor lehetővé vált az előadások több részletben történő rögzítése, a felvételek utólagos szerkesztése. A technikai fejlesztés elsődleges célja az volt, hogy a film, illetve hangfelvétel végleges változata a lehető legnagyobb népszerűséget, legnagyobb kereskedelmi sikert érhesse el, illetve – egyéb műfajokban – a lehető legmagasabb művészi színvonalat tükrözze.

Az új technológia mellékhatásaként megtört ugyanakkor az előadás korábban szétszakíthatatlan térbeli és időbeli egysége, lehetővé téve az előadás különböző időpontokban való ismételt érzékelését, illetve az előadáson belül értelmezett időbeli linearitás elhomályosítását.

A digitális felvételkedészítés technológiai szempontból az analóg hangrögzítés és szerkesztés folyamatának logikus kiterjesztésének tekinthető, jelentősége azonban nyilvánvalóan túlmutat azon. A digitális technika szélesítette a felvételkedészítés során használható megoldásokat, forradalmasította továbbá a nyilvánossághoz közvetítés módját, és megkönnyítette a mintavételezést.

Az említett folyamat során új eszközök, új terjesztési módok jöttek létre, és ezek összességükben a kulturális közegre is kihatottak, a kulturális közeg változása pedig ismét ösztönzően hatott a technikai fejlesztésekre. E kölcsönhatás eredményeként terjedt el a mintavételezés mint technika, napjainkban pedig egyre nagyobb szeletet hasítanak ki maguknak a generatív mesterséges intelligencián¹ alapuló megoldások. A mintavételezés és az MI egymás mellett említése nem véletlen, hiszen azok alapvetően azonos célt szolgálnak: segítségükkel az előadások részletei kerülnek új kulturális kontextusba. Előadóművészi szempontból a generatív MI ugyanis nem más, mint a mintavételezés egy új formája.

E technika elterjedéséhez szükség volt a korábbi előadásokhoz való széles körű hozzáférésre és a támogató kulturális közegre. Ezek – a digitális technikának, illetve az internetnek köszönhetően – az ezredfordulóra megvalósultak, így az MI térnyeréséhez már „csupán” arra volt szükség, hogy a gépi tanuláson alapuló megoldások viszonylag kis költséggel hozzáférhetővé váljanak² a kreatív ipar szereplői számára.

A kulturális újrahasonosítás a korábbi eredmények megismerhetőségét feltételezi, ezért a mintavételezés egyik ösztönzője, egyben előfeltétele a korábban készített felvételek széles körű megismerhetősége, hozzáférhetősége. Ezt végül a digitális technika, illetve az internet elterjedése hozta el.³ Ezt megelőzően is használtak korábban rögzített előadásokból származó mintákat (a múlt század végén a DJ-k a mintákat például jellemzően vinyllemezekről emelték ki⁴), de mivel a vinylekhez való hozzáférés korlátozott volt, ez szűkítette is a kreatív

¹ A generatív mesterséges intelligencia fogalmának szerzői jogi értelmezése tekintetében lásd Csász Gergely: Áttekintés a generatív mesterséges intelligenciák szerzői jogi kérdéseiről. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 18. (128.) évf. 2. sz., 2023, p. 64–87.

² Mathilde Pavis: Artificial intelligence and performers' rights. Submission to the UK Intellectual Property Office, p. 6. (<https://zenodo.org/record/4298855>; (2022. május 16.).

³ Kembrew McLeod, Peter DiCola: Creative License, The Law and Culture of Digital Sampling. Duke University Press, London, 2011, p. 33.

⁴ Az Egyesült Államokban, a hetvenes évektől a lemezlovasok egy része a lemezjátszót, illetve a vinyllemezeket immár nem a reprodukció eszközeként, hanem egyfajta hangszerként alkalmazta, és azok – tehát a korábban már létező felvételek – segítségével önálló előadásokat hoztak létre. Az eredetileg fogyasztásra kitalált lemezjátszó ekként új előadások létrehozásának eszközévé, egyfajta „hangszerévé” vált. Lásd részletesen: Joyce Lee, Marc Mimler: „Do the right thing” or „Fight the power”: Hip-Hop music, sampling and copyright law. In Enrico Bonadio, Chen Wei Zhu (szerk.): Music borrowing and copyright law. Hart, London, 2023, p. 128–133 és McLeod, DiCola: i. m. (3), p. 4.

munka lehetőségeit. Az internet azonban – a most tárgyalt téma szempontjából – egyet jelentett a korábban rögzített előadásokhoz való szinte korlátlan, gyakran teljesen ingyenes hozzáféréssel.

A hangfelvételek újrahasznosítását – vagy ennél bővebben, a remix kultúráját⁵ – kifejezetten támogatta a nyugat-európai és észak-amerikai kulturális közeg is. Ahogy Lawrence Lessig valamennyi kulturális tartalomra vonatkoztatva írja, a remix kultúrája az alkotók és fogyasztók csoportjának hermetikus és dogmatikus szétválasztása helyett azokon nyugszik, akik a korábbi alkotások egyszerű és kényelmes fogyasztása helyett a korábbi eredményeket újraalkotják, kiegészítik az őket körbeölelő kultúrával.⁶ Az informatikából kölcsönzött fogalom párral élve a remixkultúra a „read only” megközelítés helyett a „read/write” fogalom párral írható le.⁷ A technikai fejlődés szerepe ebben a folyamatban az volt, hogy könnyebbé tette a korábbi eredményekhez való hozzáférést,⁸ az azokból kiemelt részek új kontextusba emelését, újrahasznosítását. Ez a folyamat sem technikai, sem kulturális szempontból nem tekinthető lezártnak, amit jól demonstrál a generatív MI egyre intenzívebb jelenléte az alkotási folyamatban.⁹

A korábbi rögzített előadások újrahasznosítása ugyanakkor szükségszerűen ahhoz vezet, hogy a rögzített előadás egyes részei eredeti kontextusukból kiemelve folytatják élet pályájukat. A mintavételezés azonban az esetek jelentős részében nem tekinthető egy puzzle összeillesztéséhez hasonló mechanikus tevékenységnek. A folyamat során ugyanis az előadóművészi teljesítmények rétegei úgy rakódnak egymásra, hogy azok új elemekkel, új jelentésárnyalattal gazdagodnak. A korábbi felvételekből kiemelt minták tehát új előadások megteremtéséhez járulnak hozzá, és e folyamatban a mintaként szolgáló előadóművészi teljesítmény mellett az átvevő előadóművész személyessége is gyakorta megjelenik.

A generatív MI használatának sajátossága, hogy képes az előadás és a mű logikai, szellemi, gondolati egységének megszakítására. Így egy adott művön alapuló előadás egyben egy másik, a korábitól független mű érzékelhetővé tételét is lehetővé teheti. Ráadásul, bár kiindulási pontként jellemzően továbbra is korábban rögzített előadások szolgálnak, a hasznosított minták forrása már nem feltétlenül azonosítható be utólag, mivel azok sokszor szétválaszthatatlanul olvadnak össze egymással. A folyamatot mindeközben minden korábbinál kevésbé képesek kontrollálni az előadóművészek, hiszen az ő közreműködésük a felvétel elkészítésével jellemzően véget ér.

Az MI-n alapuló technológiák továbbá abban a tekintetben is másként hasznosítják a forrásokat, mint a zenei sampling, hogy a korábbi részleteket jellemzően nem átemelik,

⁵ McLeod, DiCola: i. m. (3), p. 33.

⁶ Lawrence Lessig: *Remix*. Bloomsbury, London, 2008, p. 28.

⁷ Uo., p. 56.

⁸ Bodó Balázs: *A szerzői jog kalózai*. Typotex Kiadó, Budapest, 2011, p. 150.

⁹ Páku Dorottya: *Digitális sampling a magyar és a német szerzői jogban*. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 14. (124.) évf. 4. sz., 2019. augusztus, p. 83.

hanem – szándékosan elkerülve az alkotás fogalmának használatát – hasonmást készítenek, imitálnak.¹⁰ Ebben a tekintetben az MI-n alapuló megoldások kevésbé támaszkodnak a konkrét előzményekre, mint a mintavétel „hagyományos” formái, mivel – úgy tűnik – az MI számára sokkal inkább az előadó személyessége, és nem maguk a forráselőadások érdekesek. A korábbi előadásokra elsősorban azért van szükség, mert az előadó jellegzetes hanghordozása, mozdulatai abból állapíthatók meg. Kétségtelen tény ugyanakkor, hogy előadóművészi helyzetben az előadó személyisége és előadása nem, vagy csak rendkívül kieroszakolt módon, mesterségesen választható ketté.

A generatív MI persze nemcsak technológiai, hanem kulturális szempontból is vizsgálható. Ráadásul a kulturális hatások sem önmagukban, hanem a kulturális termékek piaca útján fejtik ki hatásukat. Ebből pedig az következik, hogy elemzésük mindaddig nem lehet teljes, amíg ki nem alakul az „MI-előadások” állandósult piaca, üzleti modellje, amíg ki nem derül, hogy mennyire képes a generatív MI kiváltani, helyettesíteni a hús-vér előadók előadásait. A mintavételezés hagyományos formái esetén nagyságrendileg másfél-két évtizedre volt szükség mindehhez. Bár várható, hogy az MI – tömegessége okán – ennél gyorsabban fejtí majd ki hatását, ma még biztosan nem gyűlt össze elegendő tapasztalat valamennyi kérdés megválaszolására.

Mindaddig, amíg ez a komplex elemzés elvégezhető, a generatív MI által felvetett előadóművészi jogi kérdéseket elsősorban a védett előadóművészi teljesítmény feltételein és a személyhez fűződő jogokon keresztül lehetséges vizsgálni. A vizsgálati szempontok kiválasztása során kiemelt jelentősége volt annak a körülménynek, hogy ezek kapcsán – szemben a vagyoni jogokkal – Magyarországnak nincs harmonizációs kötelezettsége, így szabadon választhatja meg azokat az eszközöket, amelyek segítségével garantálható az előadóművészi jogoknak az Sztj. preambulumban előírt irányzott széles körű, hatékony érvényesülése.

2. A BETANÍTÁSRA HASZNÁLT ELŐADÁSOK ÉS A KIMENETI ADATOK JOGI ÉRTÉKELÉSE

Az előadóművészi teljesítmények jogi védelme szempontjából a mintavételezés során bemenetként, vagyis betanításra használt forráselőadásokat, továbbá a kimenetként létrehozott, vagyis az MI-vel generált felvételeket önállóan szükséges vizsgálni.

Bemeneti adatként egy vagy több korábban rögzített előadás is szolgálhat,¹¹ sőt az MI betanítására jellemzően kifejezetten sok forráselőadásra van szükség. Jogi szempontból azonban a forráselőadások mennyiségének önmagában nincs jelentősége; igaz, több előadás hasznosításához nyilván nehezebb és drágább a szükséges előadóművészi engedélyeket

¹⁰ Pavis: i. m. (2), p. 5.

¹¹ Bemenetként természetesen nemcsak előadóművészi teljesítmény, hanem például a természet hangjai is szolgálhatnak. Ezek ugyan az előadóművészi jogok szempontjából nem értékelték, hangfelvételtől azonban védelem alatt állnak.

beszerezni. A betanítás során azonban messze nem csak védett előadás használható, sőt, a védett előadások egyre inkább kihagyhatók a mintavételezés folyamatából.

Az előadóművészi teljesítmény jogi védelme három feltételtől függ: az előadás tárgyától, a közönséggel való kommunikáció szándékától és az előadások személyes jellegétől.¹² Ezek közül az előadás tárgya érdemel külön figyelmet, hiszen elvileg akár olyan korlátlan méretű „könyvtár” is létrehozható, amely a szerzői jogi oltalom alá nem tartozó szavak, hangok, mozdulatok „előadását” tartalmazza. Sem technikai, sem jogi akadálya nincs ugyanis annak, hogy egy nyelv valamennyi létező szavát felolvastassák valakivel. Egy ilyen adatbankból generált felvétel – a ma hatályos szabály szigorú, szűk értelmezése szerint – nem eredményezne védett előadóművészi teljesítményt, hiszen az előadóművészi oltalom akkor és csak akkor védi a felvételt, ha az szerzői jogi oltalom alatt álló vagy a népművészet körébe tartozó mű alapján készült.¹³ Nyilvánvaló, hogy egy lexikonban található kifejezések önmagukban nem állnak szerzői jogi oltalom alatt, így azok ilyen módon történő rögzítése sem eredményez védett teljesítményt. Ennek során még annak sincs jelentősége, hogy az önálló – e tekintetben védelmet nem élvező – felvételek segítségével szerzői művek is megszólaltathatók.

Mezei Péter kutatása rámutat arra, hogy a nemzeti jogok zöme jogrendszerrel függetlenül valamilyen módon a szerző személyiségéhez, az alkotó emberhez köti a szerzői jogi oltalmat,¹⁴ így a pusztán MI-vel generált „művek” nem állhatnak szerzői jogi védelem alatt.¹⁵ Ennek következtében azonban nemcsak az MI-vel generált „alkotás”, hanem annak előadása is a védelem határán kívülre szorul, ha a nemzeti jogalkotó a nemzetközi szerződések szabályait túl szűken tilteti át.¹⁶ Mivel a Római Egyezmény, a WPPT és a Pekingi Szerződés

¹² Lásd Békés Gergely: Az előadóművész. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 16. (126.) évf. 3. sz., 2021. június, p. 7–39, különösen 3.1., 3.2. és 3.3. fejezet.

¹³ Békés: i. m. (12), p. 14.

¹⁴ Mezei Péter: From Leonardo to the Next Rembrandt – The Need for AI-Pessimism in the Age of Algorithms. UFITA Archiv für Mediarecht und Medienwissenschaft, 84. évf. 2. sz., 2020, p. 14–16; Péter Mezei: “You AI’n’t Seen Nothing yet” – Arguments against the protectability of AI-generated outputs by copyright law. In Maurizio Borghi, Roger Brownsword (szerk.): Informational Rights and Informational Wrongs: A Tapestry for Our Times. Routledge, Abingdon, 2023, p. 126–143.

¹⁵ Ezt támasztja alá az a 2023 nyarán született amerikai bírósági ítélet is, amely elvi élel rögzítette, hogy az USA-ban a szerzői jogi védelem kizárólag az ember által alkotott műveket illeti meg. Az eljáró bíró szavaival: „United States copyright law protects only works of human creation”, illetve „human creativity is the sine qua non at the core of copyrightability, even as that human creativity is channeled through new tools or into new media”, vagy „human authorship is a bedrock requirement of copyright”. Lásd: Thaler v. Perlmutter-ügyben hozott ítélet [10] fejezetét: (https://ecf.dcd.uscourts.gov/cgi-bin/show_public_doc?2022cv1564-24). A szerzői művek USA-beli önkéntes nyilvántartását végző Copyright Office által közzétett útmutató szerint a Copyright Office kizárólag azokat az alkotásokat veszi nyilvántartásba, amelyek létrehozásakor az MI csupán segítette, támogatta, nem pedig kiváltotta az emberi alkotás folyamatát. A regisztrációs kérelmekben belül éppen ezért meg kell jelölni azokat a részeket, amelyek kialakításában nem a szerzőnek, hanem az MI-nek volt meghatározó szerepe. Lásd: www.copyright.gov/ai/ai_policy_guidance.pdf (2023. október 20.).

¹⁶ Study on copyright and new technologies: Copyright data management and artificial intelligence, 2022: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/cc293085-a4da-11ec-83e1-01aa75ed71a1/language-enu.m.>, p. 160.

is minimumszabályozást tartalmaz, így nincs annak akadálya, hogy a nemzeti jogalkotó az előadóművészi jogvédelem kereteit bőven, a nemzetközi szerződéseket meghaladó módon határozza meg. Sőt, indokolt is lenne egy ilyen bővítés, tekintetbe véve, hogy a gyakorlati előadóművészi munka szempontjából nem az előadás során interpretált mű keletkezéstörténetének, műfajának van elsősorban jelentősége. A próbák és előadások egymást követő rendje – adott műfajon belül – alapvetően azonos ugyanis, függetlenül attól, hogy egy több száz éve keletkezett klasszikus művet, egy kortárs alkotást, egy népművészeti művet vagy egy generatív MI-vel létrehozott „művet” kelt életre az előadó.

A kimeneti oldal részben független attól, hogy a betanítás során előadóművészi szempontból védett vagy ilyen védelmet nem élvező előadásokat használtak-e fel. A zenei mintavételezés gyakorlata azt mutatja, hogy kimeneti oldalon szinte minden esetben – tehát akkor is, ha bemeneti oldalon nem védett művek, illetve teljesítmények szerepeltek – védelmet élvező előadóművészi teljesítmény jön létre, mivel azok magukon viselik az előadóművész személyességét. Kétségtelen tény, hogy a kimeneti oldal származékos jellegű, hiszen azokban nem „csupán” a cél-, hanem a forrásfelvételek előadóművészeinek személyessége is megjelenik. Az is igaz ugyanakkor, hogy az MI-vel történő generálás során – szemben a hangfelvételek sampling útján történő újrahasznosításával – a cél előadás összeállításának folyamatát ma elsősorban nem az előadóművészek dominálják. A jelenleg hatályos jogi keret azonban a kimenet oldaláról nem ad megfelelő választ arra a kétségkívül létező jelenségre, amikor a korábban rögzített előadások alapján egy olyan újat generálnak, amely immár egyetlen létező előadóművész személyességét sem teszi beazonosíthatóvá, mivel abban felismerhetetlenül vegyíti a mintaadó forrásul szolgáló előadók személyiségjegyeit.

Az MI-n alapuló technológiák kimeneti oldalon nem feltétlenül jelenítik meg a forrásfelvételek azonosítható részeit, hiszen céljuk nem a másolás, hanem az imitálás. Ez a folyamat a pastiche-zsal, vagyis a stílusutánezat¹⁷ fogalmával rokonítható, amelynek szintén az a sajátja, hogy magát a kiindulópontként alkalmazott művet nem, „csupán” a szerző egyéni stílusjegyeit hasznosítja. Ebben a tekintetben – a hagyományos szerzői jogi felfogás szerint – a pastiche épp úgy nem valósítja meg magának a forrásműnek a szerzői jogilag releváns felhasználását, mint ahogyan az MI sem magát a forráselőadást reprodukálja. Az MI ehelyett kiemeli az előadóművész azon személyiségjegyeit, amelyek alapján a nyilvánosság tagjai az előadást egy adott előadóművésszel azonosítják. Ez jellemzően több mint az előadóművész pusztán külső megjelenése, mivel adott előadóművészhez a közönség a személyiségéből következő vagy azt kiegészítő hangot, hanghordozást, mozdulatokat társít, és csak akkor kelthet természetes hatást a szintetizált előadás, ha a külső megjelenés harmonikusan összeilleszthető a személyiség egyéb megnyilvánulásaival. Épp ennek köszönhető, hogy az utóbbi időben azok az MI-vel generált felvételek kaptak nagyobb visszhangot, amelyek esetén nem

¹⁷ A pastiche egyes értelmezések szerint több, mint stílusutánezat. Lásd részletesen *Mezei*: i. m. (14), p. 11–14.

„csak” az előadást, hanem az alapul fekvő művet is adott előadó-zeneszerző jellegzetességeit figyelembe véve generálták le.¹⁸

A fentiek egyben rá is vezetnek arra, hogy a kimenetként meghatározott előadásnak a betanításra használt előadások jogvédelmétől függetlenül vagyoni jogi oltalmat kell biztosítani minden olyan esetben, ha az alkalmas az előadóművész személyességét megjeleníteni.¹⁹ Ez a következtetés ma még csak jogelméleti levezetéssel olvasható ki a hatályos magyar szabályozásból, az aggálymentes jogértelmezést azonban nagymértékben elősegítené, ha azt a jogszabály kifejezett rendelkezéssel megerősítené.

3. TERJEDELMI SZEMPONTOK

Az alkotók vonatkozásában alaptétel, hogy egy-egy zenei hang, egy-egy szó nem állhat szerzői jogi oltalom alatt.²⁰ Ennek oka, hogy a gondolat kifejezés legkisebb egységei nem képesek az alkotó személyiségét tükrözni, így azokat nem lehet egyéninek sem tekinteni. Ahogyan az alkotók szempontjából annak van gyakorlati jelentősége, hogy a részlet alapján a közönség képes-e a művet azonosítani,²¹ ugyanez igaz az előadóművészi teljesítményekre is. Bár kivételes esetekben az előadóművészek személyességét az előadásnak egy rendkívül rövid, akár egy-két másodperces részlete is képes megjeleníteni, ez nem tekinthető általánosnak.

A fenti okok miatt a mintavételezés tekintetében a felvételrészletek azonosíthatóságának vizsgálata elkerülhetetlen, hiszen a teljes előadások és azok azonosítható részei azonos szintű védelmet élveznek. Nyilvánvalónak látszik, hogy minél hosszabb az előadásból felhasznált

¹⁸ Lásd *Maggie Harrison Dupré*: David Guetta Faked Eminem's Vocals Using AI for New Song. *Futurism*. 2023. február 10. (<https://futurism.com/david-guetta-faked-eminem-vocals>, 2023. február 13.); *Laura Snaps*: AI song featuring fake Drake and Weeknd vocals pulled from streaming services. *The Guardian*, 2023. április 18. (www.theguardian.com/music/2023/apr/18/ai-song-featuring-fake-drake-and-weeknd-vocals-pulled-from-streaming-services, 2023. április 25.).

¹⁹ Mivel a személyesség és stílus nem szinonim fogalmak, ezért a fenti állítás sem teszi feltétlenül szükségessé annak a szerzői jogi alapelvek a módosítását, amely az alkotói stílus felhasználását a kizárólagos jogok körén kívül helyezi el. Lásd *Grad-Gyenge Anikó*: A mesterséges intelligencia által generált tartalmak értelmezésének lehetőségei a szerzői jog útján. *Eötvös Loránd Kutatási Hálózat*, 2023, p. 13. Ugyanakkor megfontolandó, hogy a személyesség említett védelme mellett fenntartható-e a stílus szerzői jogi oltalmának tilalma.

²⁰ *Békés Gergely, Mezei Péter*: A sampling megítélése a magyar szerzői jogban. *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 5. (115.), évf. 6. sz., 2010. december, p. 9.

²¹ Lásd az Európai Bíróság *Pelham kontra Hütter* (C-476/17. számú)-ügyben hozott ítélet rendelkező részének 4. pontját, amely szerint a „2001/29 irányelv 5. cikke (3) bekezdésének d) pontját úgy kell értelmezni, hogy az e rendelkezésben említett 'idézés' fogalma nem terjed ki arra az esetre, amikor a szóban forgó idézéssel érintett mű nem azonosítható be.” A beazonosíthatóság tekintetében Gyertyánfy Péter arra jutott, hogy az szakértői kérdés, ami végső soron szélesebbre nyitja a védelem kereteit és szűkebbre korlátozza az engedély nélkül felhasználható mű-, illetve teljesítményrészlet hosszát. Lásd: *Gyertyánfy Péter*: A mesterséges intelligencia hatályos szerzői jogi törvényünk szerint. *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 18. (128.) évf. 6. sz., 2023. december, p. 39.

részlet, a közönség számára annál könnyebb annak azonosíthatósága. A terjedelem tekintetében ezért nem is a hosszabb részletek felhasználásának jogi megítélése, hanem elsősorban az a megválaszolandó kérdés, hogy mi az a minimális tartalom, amely a közönség számára már azonosítható. Az említett kérdésre adott válasz azért rendelkezik kiemelt jelentőséggel, mivel azonosítható részletek mintavételezéssel történő hasznosítása a kizárólagos engedélyezési jogok körébe tartozó többszörözésnek minősül.

A mintavételezéssel összefüggő legtöbb és legnagyobb visszhangot kapó bírósági eljárásra az USA-ban került sor, a per tárgya általában a rendkívül rövid, esetenként alig másodperc terjedelmű részletek könnyűzenei felvételekben történő felhasználása volt. Kiemelt jelentőségű volt például a *Grand Upright v. Warner Bros. Records*-perben²² 1991-ben hozott ítélet, amely egy 15 másodperc terjedelmű részletet az engedélyköteles felhasználás körében értelmezett. Ehhez hasonlóan a *Bridgeport v. Dimension*-ügyben²³ hozott ítélet egy három hangot tartalmazó, két másodperc terjedelmű részlet felhasználását is csak előzetes engedély birtokában tekintette jogszerűnek.²⁴ A bíróságok tehát rendre arra jutottak, hogy a sampling nem tartozhat a *de minimis*²⁵ jellegű felhasználások körébe. Ezzel szemben alapvetően másra jutott azonban a *Newton v. Diamond*,²⁶ illetve pár évvel később a *VMG v. Ciccone*-ügyben²⁷ az eljáró bíróság. Az említett ítéletek következtetése az volt ugyanis, hogy hangfelvételek esetén igenis alkalmazható a *de minimis*-elv,²⁸ amely alapján a rendkívül rövid, a közönség számára nem azonosítható részletek felhasználása esetén nem szükséges a jogosultaktól e felhasználáshoz engedélyt kérni. Sőt, az említett ítéleteket követően olyan ítélet is született, amely már nem a *de minimis*-elv alkalmazásával, hanem a fair use-teszt alapján jutott arra, hogy akár terjedelmesebb részek is áttemelhetőek az eredeti jogosultak engedélye nélkül egy új felvételbe.²⁹ Az amerikai jogfejlődés tehát abba az irányba mutat, amely egyre nagyobb teret engedett a mintavételezés különböző technikai számára. E szempontok akár a generatív MI kapcsán is relevánsak lehetnek, hacsak a jogi környezet nem fordít a korábbiánál nagyobb súlyt a rögzített előadóművészi teljesítményben megmutatkozó személyességnek.

Európai jogi környezetben a mintavételezés jelenségét az EUB legmélyebben a Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) -ügyben elemezte. Az ítélet ugyan elsősorban a hangfel-

²² 780 F.Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991.).

²³ *Bridgeport Music v. Dimension Films*, 410 F.3d 792, 801. Lásd részletesen *William M. Schuster*: Fair Use Girl Talk, and Digital Sampling: An Empirical Study of Music Sampling's Effect on the Market for Copyrighted Works. *Oklahoma Law Review*, 67. évf., 2015, p. 461.

²⁴ *Amanda Webber*: Digital sampling and the legal implications of its use after Bridgeport. *Journal of Civil Rights and Economic Development*, 22. évf. 1. sz., 2007, p. 401.

²⁵ Lásd részletesen *Mezei Péter*: The dimensions of the *de minimis* exception and musical sampling. *Medien und Recht International*, 16. évf. 2. sz., 2019, p. 48–51.

²⁶ *James W. Newton v. Michael Diamond*, 349 F.3d 591 (2003).

²⁷ *VMG Salsoul, LLC. v. Madonna Louise Ciccone, et. al.*, 824 F.3d 871 (2016) 880.

²⁸ *Lee, Mimler*: i. m. (4), p. 136.

²⁹ *Estate of Smith v. Cash Money Records*, 253 F.Supp.3d 737 (2017).

vétel-előállítói jogokat vizsgálta, a kiadókra és az előadóművészekre azonban szó szerint azonos szabályok vonatkoznak, így a bíróság megállapításai – analógia útján és részben – az előadóművészekre is vonatkoznak. Az ügy tárgya az volt, hogy a kísérleti elektronikus popzenét játszó Kraftwerk nevű német zenekar egy 1977-ben kiadott, „Metall auf Metall” című hangfelvételének két másodperc terjedelmű részletét felhasználták a Sabrina Setlur által előadott és Moses Pelham által alkotott „Nur mir” című hangfelvételben.³⁰ A Kraftwerk két alapító tagja, Ralf Hütter és Florian Schneider a perben azt állította, hogy a felvételükből kiemelt ritmusszekvencia ismételt felhasználásával megsértették szerzői és szomszédos jogi jogait.

Az EUB legfontosabb megállapítása az volt, hogy a mintavételezés a művészi önkifejezés egyik formája,³¹ ezért azt olyan tevékenységnek kell tekinteni, amely bár nem korlátlanul, de engedély nélkül is végezhető. Az EUB kiindulópontja az volt, hogy az Infosoc-irányelv szerinti jogi védelem az Alapjogi Charta azon 17. cikkével együttesen értelmezendő, amely szerint a szellemi alkotásokkal kapcsolatos jogok nem eredményeznek abszolút védelmi helyzetet, tehát azok nem minősülnek korlátozhatatlannak. Az Alapjogi Charta 13. cikke szerinti művészi szabadság e körben olyan keretnek minősül, amely lehetővé teszi a hangfelvétel-előállítói jogok korlátozását, ha az egyébként nem veszélyezteti a ráfordítások kielégítő mértékben történő megtérülését.³² Az a jogi keret, amelyet a szerzői jogi irányelvek és az Alapjogi Charta együttesen rajzol körbe, a generatív MI-vel létrehozott előadások kapcsán is releváns lesz.

A terjedelmi kérdéseket az EUB az Infosoc-irányelv 2. cikk c) pontjában szabályozott többszörözés és a bérletirányelv 9. cikk (1) bekezdés b) pontja szerinti terjesztés keretei között is értelmezte.

A *többszörözési* jog szempontjából az EUB megítélése szerint annak van jelentősége, hogy az átvett részlet az elvégzett módosítások következtében ne legyen felismerhető meghallgatáskor.³³ Az EUB a minta felismerhetőségét a közönség, és nem a szakértő szempontjából vizsgálta, legalábbis erre lehet következtetni abból, hogy az ítélet a „meghallgatás” fordulatot (és nem a hangminta elemzését) használta. Nyilvánvaló, hogy a közönség számára annál könnyebb a beazonosíthatóság, minél hosszabb az átvett minta. Ugyancsak megkönnyíti a közönség tagjai számára a beazonosíthatóságot, ha az a forrásfelvétel jellegzetes részére – például a refrénre vagy az ún. hookra³⁴ – irányul. A beazonosíthatóság körében így részben szubjektív elemeket kell figyelembe venni, amely nagymértékben függ a hallgatóság kultu-

³⁰ A tényállást és az eljárás történetét részletesen lásd *Mencser Zita: A sampling megítélése az Európai Unióban. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 17. (127.) évf. 2. sz., 2022. április, p. 19–21., illetve *Lee, Mimler: i. m. (4)*, p. 137–139.

³¹ Lásd az Európai Bíróság Pelham kontra Hütter (C-476/17. számú) -ítélet 35. bekezdését.

³² Uo., 38. bekezdés.

³³ Uo., rendelkező rész 1. pont.

³⁴ A kifejezés a fülbemészó, oda „beakadó” horogra, vagyis a jellegzetes, könnyen megjegyezhető dallamokra utal.

rális érdeklődésétől, előzetes ismereteitől, illetve a forrás felhasználásának intenzitásától. Mint korábban már említettük, az MI számára sokkal inkább az előadó személyessége, és nem maguk a forráselőadások érdekesek. Ebből következően azonban a generatív MI esetén a forrásfelvételek beazonosíthatósága inkább a kivételek, mintsem a főszabály körébe tartozik, ezért – úgy tűnik – a jogi kereteket szükséges lesz majd az új helyzethez igazítani.

Az EUB szerint a *terjesztés* szempontjából annak van jelentősége, hogy az átvétel ne a felvétel összességét vagy annak lényeges részét érintse.³⁵ Az EUB e megállapítását a bérletirányelv (2) preambulumbekzdésére alapította, amely szerint az irányelv elsősorban a „kalózkodás” megakadályozása érdekében biztosított vagyoni jogokat az előállítóknak. Mivel pedig az EUB álláspontja szerint az előállító érdekét elsősorban az veszélyezteti, ha a felvételt a piacról egy engedély nélkül terjesztett példány kiszorítja, ezért a védelmet azokra a kalózfelvételekre kell szűkíteni, amelyek ilyen hatást gyakorolhatnak a piacra.³⁶ A generatív MI jogi megítélése során is e szempontot kell majd alkalmazni. Ha ugyanis a generatív MI-vel készített és a hagyományosan rögzített előadások azonos piacon versenyeznek majd, úgy az MI – változatlan gazdasági környezetben – szükségszerűen a hagyományos módon készített előadásokat fogja kiszorítani a piacról.

Az említett bírósági gyakorlat kapcsán ismét szükséges kiemelni, hogy az MI által generált felvételek esetén a forrásfelvételek gyakran nem közvetlenül felismerhető módon kerülnek felhasználásra. Ráadásul egy sor esetben még az MI betanításához sem szükséges a forrásfelvételek többszörözése, potenciálisan akár elegendő lehet azok – szerzői jogilag nem releváns – érzékelése.³⁷ Ha a bíróságok az MI-vel generált felvételek jogszerűségét azon szempontok szerint kívánnák megítélni, mint amit a mintavételezés „hagyományos” formái esetén alkalmaztak, a védelem összességében aligha lenne fenntartható. Ha ugyanis a közönség a célfelvétel alapján a forrásfelvételt nem tudja azonosítani, önmagában az előadóművész személyességét pedig az előadóművészi jog mai keretei között nem értékeli, úgy a jogi védelem is megszűnni látszik. Az előadóművészek közössége olyan kihívással szembe-sül az MI elterjedése miatt, mint amilyennel utoljára a rögzítés feltalálásakor találkozott. A helyzet azonban annyiban kétségkívül eltér a múlt század első évtizedében tapasztalttól, hogy az MI okozta technológiai kihívás az előadóművészeket és a szerzőket egyszerre kész-teti a jogi védelem határainak felülvizsgálatára.

4. TARTALMI SZEMPONTOK

Bár első pillanatra úgy tűnhet, hogy az azonosíthatóság szempontjából tartalmi elemzésnek csak az alkotások esetén lehet jelentősége, a valóságban ez messze nincs így. Ennek elsődle-

³⁵ Uo. rendelkező rész 2. pont.

³⁶ Uo., 45. bekezdés.

³⁷ *Grad-Gyenge Anikó*: i. m. (19), p. 13. Ugyanakkor a ma széles körben alkalmazott MI-megoldások még szükségessé teszik a betanítási adatok legalább időleges többszörözését.

ges oka, hogy az előadóművészi teljesítmény a személyesség okán új jelentésréteggel ruházta fel az alapul fekvő művet. Ez az előadóművész által létrehozott személyes jelentésréteg pedig sok tekintetben úgy működik, mint a szerzői mű.

Részben ez volt az a logika is, amely miatt az EUB Pelham kontra Hütter-ügyben hozott ítélete a sampling kapcsán nem csupán terjedelmi, hanem tartalmi szempontokat is beemelt az értékelés körébe. Az ítélet 47. bekezdése és rendelkező részének 2. pontja szerint a terjesztés során akkor nem szükséges a forrásul szolgáló hangfelvétel jogosultjától engedélyt kérni a mintavételezéshez, ha az nem az eredeti hangfelvétel egészét vagy lényeges részét veszi át. A „lényeges rész” fogalmát a bíróság nem fejtette ki, de minden bizonnyal ilyen lényeges résznek kell tekinteni a könnyűzenei felvételek elsődleges azonosítási pontjaként szolgáló refrént, amely sűrített formában összegzi és visszatérően visszaidézi a felvétel fő mondanivalóját.³⁸ Mivel a refrén maga is rendkívül tömör, az ebből való további kiemelés – az előadói személyesség jelenléte miatt – már akár egy-egy rendkívül rövid részlet esetén is azonosíthatóvá teszi a forrásként szolgáló előadást. A forrás- és a célelőadás ekként tartalmilag is összefüggésbe kerül, azok reagálnak egymásra. Analógiaként adódhat ugyanakkor az adatbázis-irányelv³⁹ 7. cikk (1) bekezdése is, amely a lényeges rész kimásolása kapcsán egymás mellett értékeli a mennyiségi és a minőségi szempontokat is. Ezt az útvonalat követve arra a következtetésre juthatunk, hogy a „lényeges rész” fogalma nemcsak terjedelmi, hanem tartalmi szempontból is vizsgálendő.

Egy ehhez hasonló tartalmi elemzés azonban a legkevésbé sem magától értetődő a hangfelvétel-előállítók esetében, hiszen a számukra biztosított jogi oltalom alapvetően befektetésvédelmi intézmény.⁴⁰ Másként megfogalmazva, a hangfelvétel szomszédos jogi oltalma független a felvételen rögzített jelek tartalmától. Kiindulva azonban abból, hogy az EUB ítélete a hangfelvétel és nem a hangfelvétel alapjául szolgáló mű lényegi részére utal, e feltételrendszer az előadóművészekre is alkalmazandó. Ez a megközelítés alátámasztja azt a kiindulópontot is, hogy az előadás új tartalmi rétegekkel ruházta fel az alapul fekvő művet, hiszen csak így értelmezhető a hangfelvétel (és nem a mű) „lényeges része” fordulat.

A tartalmi vizsgálat azonban nem állhat meg az előadás lényegét hordozó elemeknél, mivel az azonosítás képessége nem csak veszélyes lehet. Elsősorban a populáris kultúra sajátja, hogy egyes részek azok intenzív használata miatt önálló értelmet, önálló életet nyernek.⁴¹ A rövidítés, illetve kiemelés lehetőségét egy sor esetben épp az adja meg, hogy az elő-

³⁸ Békés Gergely, Mezei Péter: Eredetiség és azonosíthatóság. In *Grad-Gyenge Anikó, Kabai Eszter, Menyhárd Attila* (szerk.): *Liber Amicorum – Studia G. Faludi Dedicata*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018, p. 31.

³⁹ Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről.

⁴⁰ Békés Gergely: A hangfelvétel-előállítók szomszédos jogai. In *Jakab András, Könczöl Miklós, Menyhárd Attila, Sulyok Gábor* (szerk.): *Internetes Jogtudományi Enciklopédia (Szerzői jog és iparjogvédelem rovat, rovat szerkesztő: Grad-Gyenge Anikó, Pogácsás Anett): <http://joten.hu/szocikk/a-hangfelvetel-eloallitok-szomszedos-jogai>, 2023, [9] bekezdés és Péter Mezei: Thou Shalt (not) Sample? – New drifts in the ocean of sampling. *Zeitschrift für Geistiges Eigentum*, 11. évf. 2. sz., 2019, p. 189–192.*

⁴¹ Békés, Mezei: i. m. (38), p. 33.

adóművész személyessége olyan intenzíven jelen van az adott elemben, hogy az alkalmassá teszi a részletet akár egy teljes gondolat megjelenítésére is. A folyamat eredményeként a forrásul szolgáló előadások olyan részletei is beazonosíthatóvá válnak a közönség számára, amelyek ugyan nem az előadás lényegét, gondolati magvát hordozzák, valamiért mégis jellemzőek.

Az is az EUB Pelham kontra Hütter-ügyben hozott ítéletéből következik, hogy a többszörös tekintetben vizsgálni kell az átvett rész felismerhetőségét is. Az ítélet 31. bekezdése és rendelkező részének 1. pontja szerint az átvétel ugyanis – erre vonatkozó engedély nélkül – akkor jogszerű, ha az átvétellel érintett részt oly módon módosítják, hogy a nyilvánosság tagjai számára az ne legyen felismerhető. A felismerhetőség hiánya épp arra utal, hogy az átvett minta már nem hordozza az eredeti tartalmát, jelentését, így végső soron az a szellemi összekapcsolódás sem jöhet létre, amely a forrás- és a célelőadást összekötné.

5. A SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK ÉS A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

Az eladóművészi személyhez fűződő jog célja, hogy az előadás és az előadó közötti speciális, az előadó személyességéből fakadó kapcsolatot oltalmazza annak érdekében, hogy annak társadalmi szinten megjelenő értéke megőrizhető legyen.⁴² Ebből azonban az is következik, hogy az MI elterjedését megelőzően született bírósági ítéletek szerint azoknak a részleteknek mintavételezés útján történő hasznosítása, amelyek a közönség tagjai számára – például rövidségük vagy a minta utólagos módosítása miatt – nem azonosíthatóak, nem eredményezhetik a személyhez fűződő jog sérelmét. Mivel azonban az MI ezekben az esetekben is az előadóművész személyességére épít, a jogalkotónak az MI segítségével generált felvételek tekintetében is gondoskodnia szükséges az előadóművészek személyhez fűződő jogainak magas szintű védelméről.

Külön figyelmet érdemel az az eset, amikor a mintavételezéssel előállított előadás nem egy, hanem több előadóművész előadása. Miközben az Szjt. a vagyoni jogok és a névfeltüntetés joga kapcsán külön rendelkezik az előadóművészi együttesekről, ilyen szabályt az előadás integritása kapcsán nem találunk. Ebből – illetve a személyhez fűződő jogok egyéni kötődéséből – az következik, hogy az előadás integritásához fűződő jogot egyedileg érvényesíthetik a mintavételezéssel érintett előadás előadói. Ez azonban nem értelmezhető úgy, hogy csak azon előadók gyakorolhatják személyhez fűződő jogukat, akiknek előadása konkrétan „hallható”, „látható” a mintavételezéssel érintett részben, hiszen a hasznosított előadás annak valamennyi előadójához, így a konkrét részben nem érintett személyekhez is köthető.

Mivel az előadóművészeket a név feltüntetéséhez fűződő jog kizárólag az Szjt. 73. § (1) bekezdésében meghatározott felhasználási módok – vagyis konkrét előadások többszörözé-

⁴² Békés Gergely: Előadóművészi teljesítmény. In *Jakab, Könczöl, Menyhárd, Sulyok*: i. m. (40), [50] bekezdés.

se, terjesztése, lehívásra hozzáférhetővé tétele – esetében illetik meg, ott is csupán a felhasználás jellegéhez igazodó módon, elmondható, hogy a mintavételezés esetén a névviselés joga egy sor esetben nem gyakorolható. Ezzel együtt a mintavételezés segítségével létrehozott felvétel hasznosítása természetesen már érinti a névfeltüntetés jogát is.

Kiemelésre érdemes, hogy az Sztj. 12. §-a a szerzők esetén a részletek és az idézés tekintetében is biztosítja a névfeltüntetés jogát, ilyen szabályt az előadóművészi fejezet nem tartalmaz. Mivel azonban a személyhez fűződő jogok tekintetében a szerzői és előadóművészi jogok hermetikusan szét vannak választva az Sztj. dogmatikai rendjében, a szerzői névfeltüntetésre vonatkozó szabályt nem lehet az előadókat is átölelő módon értelmezni. Ezt az indokolatlan különbségtételt – épp az MI alkalmazása miatt elterjedő mintavételezés miatt – mielőbb szükséges megszüntetni.

Az MI kapcsán külön kiemelendő a névfeltüntetési jog passzív párja is, amelynek célja, hogy a jogosult nevét ne társítsák olyan előadáshoz, amelynek elkészítésében ő egyébként nem vett részt. Ilyen jogot az Sztj. még a szerzők esetében sem nevesít, azt legfeljebb a névjog kiterjesztő értelmezésével lehet levezetni. Mivel azonban az MI kapcsán számos olyan eset vált ismertté⁴³ az elmúlt időszakban, amikor az előadóművész nevét olyan előadáshoz kapcsolták, amelynek az elkészítésében nem működött közre, e jog jelentősége érezhetően megnőtt. A névjog passzív párjának kifejezett rendelkezéssel való kimondása nem lenne egyébként példa nélküli, mivel az az előadóművészek esetén is megtalálható például az ír szerzői jogi törvényben.⁴⁴

A névjog büntetőjogi védelmét a bitorlás tényállása biztosítja Magyarországon.⁴⁵ Ez a szabályegyüttes azonban kizárólag a szerzőket és műveiket fogja át, a jogalkotó annak tárgyi hatályából az előadóművészi teljesítményeket teljesen kizorította. Az MI alkalmazásának elterjedése miatt egyre több olyan felvételt generálnak, amelyet a közönség tagjai csak azért kapcsolnak egy adott előadóművészhez, mert ebben a tekintetben – rosszhiszeműen – megtevéstik őket. Épp ezért szükségesnek látszik a bitorlás tényállását olyan módon kibővíteni, amely egyrészt átfogja az előadóművészi teljesítményeket is, másrészt a védelmet kiterjeszti arra az esetre is, amikor az alkotót, illetve előadóművészt olyan műhöz, előadáshoz kapcsolják, amelynek az elkészítésében ő nem működött közre.

Az előadás integritásvédelme kapcsán annak van elsődleges jelentősége, hogy az előadásba való beavatkozás (csonkolás vagy átalakítás) az előadóművész becsületére vagy jó hírnevére sérelmes-e. A mintavételezés kapcsán azonban figyelembe kell venni, hogy annak célja egy sor esetben éppen az, hogy – a részlet új kontextusba helyezésével – meggyengítse

⁴³ Lásd *Maggie Harrison Dupré*: David Guetta Faked Eminem's Vocals Using AI for New Song. *Futurism*, 2023. február 10. (<https://futurism.com/david-guetta-faked-eminem-vocals>, 2023. február 13.); *Laura Snapes*: AI song featuring fake Drake and Weeknd vocals pulled from streaming services. *The Guardian*, 2023. április 18. (www.theguardian.com/music/2023/apr/18/ai-song-featuring-fake-drake-and-weeknd-vocals-pulled-from-streaming-services, 2023. április 25.).

⁴⁴ Copyright and Related Rights Act, 2000, Art 314(1).

⁴⁵ A Büntető Törvénykönyvről szóló 2012. évi C. törvény 384. §.

a forrásfelvétel előadója és az átvett előadásrészlet között meglévő szellemi kapcsolatot. Ebben az esetben az átvett minta úgy vesz részt az új felvétel létrehozásában, mint egy önálló kulturális tartalommal is felvértezett „hangszer”. Az említett beavatkozásokat rutinszerűen használják egyes zenei műfajokban (például a populáris zenében), más műfajokban (például a historikus megközelítésű előadások esetén) viszont ezek előfordulása kivételesnek számít. Az MI e téren gyökeresen új helyzetet állít elő, mivel már a nagyközönség számára is elérhetőek azok az eszközök, amelyek korábban készített előadásokból kiindulva az MI segítségével generálnak új felvételeket. Ezek minősége 2023-ra alkalmassá vált arra, hogy megtévessze a közönséget, vagyis az előadóművészi teljesítmény legalább részben helyettesíthetővé vált. Ez a technika arra is alkalmas, hogy az előadó becsületét, jó hírnevét sértő új, például vulgáris, vagy az előadóművész világnézetével, művészi hitvallásával össze nem egyeztethető felvételeket generáljanak. Mindaddig, amíg a generált felvétel alkalmas az előadóművész és előadásának beazonosítására, az integritásvédelmi szabályokat következetesen alkalmazni szükséges a gyakorlatban az MI-vel generált felvételek tekintetében is.

Végül ki kell térni az Szjt. azon hiányosságára is, amely az előadóművészeket – szemben a szerzőkkel – kirekeszti a nyilvánosságra hozatali jog gyakorlására jogosultak köréből. E körben ki szükséges emelni, hogy a szerzői nyilvánosságra hozatali jogosítványnak sincs nemzetközi jogi alapja, ugyanis e jogról a szerzői jogi multilaterális egyezmények egyáltalán nem tesznek említést. Ebből következően kizárólag a nemzeti jogalkotón múlott és múlik, hogy a nyilvánosságra hozatal jogát az 1884-es Szjt. elfogadása óta töretlenül biztosítja hazánkban az alkotók számára. Az is tény ugyanakkor, hogy a nyilvánosságra hozatal joga nem tekinthető magyar sajátosságnak, annak gyökerei elsősorban a német⁴⁶ és a francia⁴⁷ jogban található, de a szabályozás az Európai Unió tagállamai közül megtalálható Belgiumban, Bulgáriában, Csehországban, Észtországban, Franciaországban, Horvátországban, Lengyelországban, Lettországban, Luxemburgban, Spanyolországban, Szlovákiában és Szlovéniában is.⁴⁸

A szerzői személyhez fűződő jogot Magyarországon az 1969. évi szerzői jogi törvény⁴⁹ szervezte külön fejezetbe. A hivatkozott jogszabály indokolása a nyilvánosságra hozatali jog tekintetében az alábbiakat tartalmazza: „A személyhez fűződő jogok sorában az első és talán a legjelentősebb jog annak eldöntése, hogy a művet a szerző társadalmi felhasználásra alkalmasnak, késznek találja-e, s ehhez képest hozzájárul-e a mű nyilvánosságra hozatalához. Ebben a szabályban az alkotó ember akaratának társadalmi megbecsülése nyilvánul meg, s a szabályt csak erősíti az a rendelkezés, amely szerint a nyilvánosságra hozatal előtt

⁴⁶ Gesetz über Urheberrecht und Verwandte Schutzrechte, Art 12.

⁴⁷ Code de la propriété intellectuelle L121-2.

⁴⁸ Békés Gergely: Az előadóművészi jogok. Doktori disszertáció 2023, Szegedi Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Doktori Iskolája, p. 111–118 (<https://doktori.hu/index.php?menuid=193&lang=HU&v id=28110>).

⁴⁹ 1969. évi. III. törvény.

– a szerző hozzájárulása nélkül – a mű lényeges tartalmáról sem szabad a nyilvánosságot tájékoztatni (8. §).⁵⁰ Mivel a régi Szjt. elfogadásakor a törvény gyakorlatilag nem biztosított előadóművészi jogokat, a jogalkotó részéről nem volt elvárható, hogy az indokolásban megjelölt szempontokat az előadóművészek szempontjából is megvizsgálja.

A jelenleg hatályos Szjt. a régi Szjt., illetve annak végrehajtási rendelete alapján szabályozta a nyilvánosságra hozatali jogot. A jogszabály miniszteri indokolása a következőt tartalmazza e tekintetben: „A nyilvánosságra hozatalhoz való jog valójában a szerzőnek arra való felhatalmazását jelenti, hogy eldöntse: művét a nyilvánosság elé tárja vagy titokban tartja. Ez utóbbi esetben a szerzői jogi alapon fennálló jogosultságot kiegészítheti a magántitoknak a Ptk. 81. §-ával biztosított védelme is. ... A felhasználási szerződés teljesítéséhez a szerzőnek engedélyeznie kell a nyilvánosságra hozatalt is. Ha ezt megtagadja, szerződésszegést követ el, de nyilatkozatát ezen az alapon nem lehet pótolni.”⁵¹

Az Szjt. Nagykommentárja a jog lényegét akként összegzi, hogy az „a szerző azon érdekét fejezi ki, hogy a személyisége jeleit is mutató művének titokban tartásáról vagy közönség elé bocsátásáról maga döntsön. ... A nyilvánosságra hozatal személyhez fűződő jogának gyakorlati haszna lehet akkor is, ha a vagyoni jogok alapján nincs védekezés a mű nem kívánt nyilvánosságra hozatala ellen. Ez megtörténhet például zenemű vagy irodalmi mű írott példányának kiállításánál esetén, hiszen a kiállítási jog (Szjt. 69. §) csak a vizuális alkotások szerzőit illeti meg.”⁵²

A nyilvánosságra hozatali jog bevezetése és fenntartása kapcsán tehát a jogalkotó és a joggyakorlat olyan érdekeket említ a szerzők kapcsán, amelyek valóságos és méltánylandók. Ezek a szempontok azonban az előadók esetén legalább annyira, ha nem még fokozottabban érvényesülnek, mint a szerzőknél.

Figyelembe szükséges venni, hogy az előadás a legkritkább esetben kerül olyan módon felhasználásra, ahogyan annak rögzítésére sor kerül. Az előadás új jelentésrétegeinek megtalálása érdekében az előadást a felvételt követően nagyon sokszor szerkesztik, módosítják, effektezik, e munkafolyamatot ráadásul sokszor az előadó bevonása nélkül végzik el a film rendezője, a zenei rendező, a producer irányításával.

Ilyen kockázattal a szerző nem szembesül, az alkotófolyamatot a szerző akkor is mindvégig közvetlenül felügyelheti, ha egyébként összetett – sokszerzős – műfajról van szó. Ez alapján megállapítható, hogy az előadóművésznak méltányos, jogos érdeke fűződik annak eldöntéséhez, hogy az előadásnak az előadó ellenőrzése nélkül kialakított végeredménye alkalmas-e arra, hogy azt a közönség elé tárják. Tény, hogy megfelelő szabályozás nélkül a sokszereplős előadások esetén e jog gyakorlása akár az előadóművészek közötti konfliktushoz is vezethet, az ilyen helyzetek azonban az érdekek körültekintő mérlegelésével kezelhetőek.

⁵⁰ Lásd az 1969. évi III. törvény indokolásának 8–12. §-hoz fűzött részét.

⁵¹ 1999. évi LXXVI. törvény indokolásának 10–15. §-hoz írt része.

⁵² Gyertyánfy Péter (szerk.): Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez. Wolters Kluwer, Budapest, 2023, p. 129.

A nyilvánosságra hozatal joga kapcsán a jogalkotó által visszatérően említett másik érv az, hogy a mű idő előtti, engedély nélküli nyilvánosságra hozatala anyagi veszteséget eredményez a szerző számára. A szerzőnek valóban súlyos gazdasági érdeke fűződik ahhoz, hogy műve csak akkor és csak olyan módon találkozzon a nyilvánossággal, ahogyan azt ő kívánja. Csakhogy az említett szempont nemcsak a szerzőre, hanem az előadóművészre is tökéletesen igaz.

Mivel pedig az MI alkalmazása a korábban megszokottnál is kisebb kontrollt enged az előadóművésznek az előadás azon változatának elkészítésében, amellyel később a közönség tagjai találkoznak, ezért ez olyan egyensúlyvesztést eredményez az előadóművészi jogosultak és felhasználók (előállítók) között, amelyet a nyilvánosságra hozatali jog létrehozásával lehet csupán helyrebillenteni.

6. ZÁRÓGONDOLATOK

Az előadóművészi jogok alapvető társadalmi célja, hogy a széles közönség minél több – az előadóművész személyessége útján interpretált – alkotással, kulturális termékkel találkozzon. Ennek megfelelően az előadóművészi jogok kizárólag akkor tölthetik be társadalmi küldetésüket, ha megteremtik a személyesség védelmének jogi, kulturális és gazdasági feltételeit, függetlenül az előadás rögzítésének, előállításának technológiájától.

Az MI alkalmazása kétségekívül legalább részben újszerű kihívásokat támaszt az előadóművészek jogai tekintetében. Az MI alapvetően osztja a mintavételezés „hagyományos” formáinak jellegzetességét, vagyis azt, hogy az előadás csonkítása, torzítása mellett új kulturális kontextusba is helyezi az előadás részleteit. A mesterséges intelligencia azonban ezen túl újszerű abban az értelemben, hogy az így generált előadás elsősorban nem az előadást, hanem az előadó személyességét kívánja hasznosítani. Az eljárás eredménye ilyen esetben ezért az, hogy olyan előadás is gyakorta kötődik az előadóművész személyességéhez, amelyet az előadó egyébként soha nem tartott meg.

A jogi környezetnek ráadásul azt is figyelembe kell vennie, hogy az előadóművészi jogok szempontjából a „kulturális termék” fordulata messze nem helyettesíthető a „szerzői jogi oltalom alatt álló alkotások” fogalmával, mivel az előbbi – szemben az utóbbival – nemcsak a népművészet kifejeződéseit fogja át, hanem az MI-vel generált „művek” előadását is. Ha az előadás tárgyára vonatkozó jelenlegi korlátozottság továbbra is érvényesülne, az azzal lenne rokonítható, mintha a szerzői jogi védelemből bizonyos témákat vagy műfajokat kizárnánk a jövőre nézve. Ez nyilvánvalóan ellentétes lenne az előadóművészi jog társadalmi céljaival.

Az MI – ritkaságszámba menő módon – időben egyszerre támaszt az alkotókkal és az előadóművészekkel szemben kihívást. Indokolt és szükséges, hogy mindkét jogosulti csoport számára egyszerre, egymásra is tekintettel, egymást is támogató, kiegészítő módon kerüljenek kidolgozásra a jogi, társadalmi és gazdasági megoldások.