

Sápi Edit

A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGA

Sápi Edit

A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGA

Patrocinium
Budapest, 2019

Kiadja: A Patrocinium Kft.

Felelős vezető a Patrocinium Kft. ügyvezetője

A Kiadvány szerkesztéséért felelős: dr. Hegedűs Bulcsú

Nyomdai munkálatok: Vareg Hungary Kft.

© Dr. Sáp Edit, PhD, 2019

© Patrocinium Kiadó, 2019

Minden jog fenntartva, beleértve a mű sokszorosítását, bővített vagy rövidített változatban történő kiadását is. A szerző írásos hozzájárulása nélkül a mű, illetőleg annak része semmilyen formában nem sokszorozható.

Kézirat lezárva: 2018. december 22.

A borítón *Zichy Mihály: Ünnepi este a Bolsojban (1856)* c. festménye látható.

ISBN 978-963-413-234-9

A monográfia kiadását az Igazságügyi Minisztérium Jogászképzés színvonalának emelését célzó programja támogatta.

TARTALOMJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE	13
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	17
ELŐSZÓ	19
PROLÓGUS	21

I. A SZÍNHÁZMŰVÉSZET KULTÚRÁRA ÉS GAZDASÁGRA

GYAKOROLT HATÁSA	25
1. A SZERZŐI JOG ÉS A KULTÚRA KAPCSOLATÁRÓL ÁLTALÁNOSSÁGBAN	25
2. A SZÍNHÁZAK MŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉGÉRŐL	31
3. A SZERZŐI JOG SZEREPE A GAZDASÁGBAN	32
3.1. A zene-, színmű-, opera elsődleges szerzői jogi ágazat gazdaságra gyakorolt hatásáról	35

II. A JOGFEJLŐDÉS IRÁNYAI

1. A KEZDETEK	39
2. A SZÍNPADI MŰVEK JOGVÉDELMEINEK FEJLŐDÉSE AZ ANGOL ÉS A NÉMET JOGBAN	43
2.1. A brit szerzői jog alakulása	43
2.2. A német szerzői jog fejlődése a színpadi művek tükrében	48
3. A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGÁNAK FEJLŐDÉSE MAGYARORSZÁGON	50
3.1. A színházi intézményrendszer fejlődésének rövid áttekintése	50
3.2. A szerzői jogi kodifikáció fejlődéstörténete és a színpadi művek jogi oltalma hazánkban	52
3.3. A színművek jogi oltalma szerzői jogi törvényeinkben	54
3.3.1. Az 1884. évi XVI. törvénycikk	54
3.3.2. Az 1921. évi LIV. törvénycikk	58
3.3.2.1. Balás P. Elemér törvényjavaslata	59

3.3.3. Az 1969. évi Sztj.	63
3.3.4. Az 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról	65
III. A SZÍNPADI MŰVEK JOGI OLTALMA A NEMZETKÖZI	
EGYEZMÉNYEK BEN ÉS AZ EURÓPAI UNIÓ JOGÁBAN	69
1. A BERNI UNIÓS EGYEZMÉNY	71
1.1. Az Egyezmény első változata és az 1896-os Párizsi kiegészítés	73
1.2. A Berlini felülvizsgálat eredményei	75
1.3. Az 1928-as római, az 1948-as brüsszeli és az 1967-es stockholmi változatok	77
1.4. Az 1971-es párizsi szöveg	78
2. A RÓMAI EGYEZMÉNY ÉS A GENFI EGYEZMÉNY	82
3. A WIPO SZERZŐI JOGI SZERZŐDÉSE ÉS AZ ELŐADÁSOKRÓL ÉS HANGFELVÉTELEKRŐL SZÓLÓ SZERZŐDÉSE	84
4. A SZÍNPADI MŰVEK OLTALMA AZ EURÓPAI UNIÓ JOGÁBAN	86
4.1. A vonatkozó szabályozási környezet (hiánya)	86
4.2. Párhuzamok, jogi alapok keresése	88
4.2.1. Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve	91
4.2.2. A Jogérvényesítési irányelv	95
4.2.3. A 2006/115/EK irányelv	97
4.2.4. A védelmi idő irányelv	98
4.2.5. A 2012/28/EU irányelv az árva művek felhasználásáról	103
4.2.6. A 2014/26/EU irányelv a közös jogkezelésről	104
IV. A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGI FOGALMA ÉS JELLEMZŐI	107
1. A SZÍNPADI MŰVEK FOGALMI MAGYARÁZATA A MAGYAR SZERZŐI JOGBAN	110
1.1. A XIX. század jogtudósainak megállapításai	111
1.2. Az 1921. évi LIV. törvénycikk alatt munkálkodók megközelítései	112
1.3. A régi Sztj. hatálya alatt született elméletek	113
1.4. Napjaink szerzői jogának megközelítése	115

2. A SZÍNPADI MŰVEK FOGALMI MEGKÖZELÍTÉSE EGYES NEMZETKÖZI DOKUMENTUMOKBAN	118
3. A SZÍNPADI MŰ FOGALMA A NÉMET ÉS AZ ANGOLSZÁSZ JOGOKBAN ...	120
3.1. A színpadi művek fogalma a német szerzői jogban	121
3.2. Az angolszász rendszer fogalmi megközelítése	124
V. SZÍNPAD ÉS SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK	135
1. A SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK GYAKORLÁSÁNAK ÁLTALÁNOS SZABÁLYAI	137
2. A MŰ NYILVÁNOSSÁGRA HOZATALA	141
3. A NÉVFELTÜNTETÉS JOGA	143
4. A MŰ EGYSÉGÉNEK VÉDELME	145
4.1. A mű egységének védelme a hazai dogmatikában és gyakorlatban	145
4.2. Az integritás jogának érvényesülése a színpadon	151
4.2.1. Az integritást sértő színpadi módosítások	153
4.3. A német és angol értelmezések	158
VI. A SZÍNPADI MŰVEK HAGYOMÁNYOS FELHASZNÁLÁSA – A NYILVÁNOS ELŐADÁS, AZ ÁTDOLGOZÁS ÉS A SZÍNHÁZI MERCHANDISING	161
1. A NYILVÁNOS ELŐADÁS JOGA	162
1.1. A magyar szerzői jogi szabályozás	162
1.2. Színpadi nyilvános előadás a magyar bírói gyakorlatban	167
1.3. A színpadi nyilvános előadás, mint szabad felhasználás	169
1.4. Az UrhG és a CDPA vonatkozó szabályai	175
1.4.1. A német szabályozás	175
1.4.2. A brit minta	178
2. AZ ÁTDOLGOZÁS JOGA	184
2.1. Az átdolgozás joga a magyar szerzői jogban	185
2.1.1. Az átdolgozás fogalma	185
2.1.2. Az átdolgozás megítélése a jogirodalomban	187
2.1.3. Az átdolgozás legfontosabb gyakorlati kérdései	192
2.2. Az átdolgozás a német és angol szerzői jogban	194

2.3. Átdolgozás a színpadon	199
2.3.1. A jogirodalmi megközelítés	199
2.3.2. A színpadi átdolgozás megítélése a Szerzői Jogi Szakértő Testület gyakorlatában	203
2.3.2.1. A megtörtént eseményeken alapuló ötletfeldolgozás	205
2.3.3. Átdolgozás és színpadra adaptálás a színházi terminológiában	207
2.3.3.1. Külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítása	208
2.3.3.2. Epikus művek színpadra alkalmazása, a dramatizálás	213
2.3.3.3. Régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazása, aktualizálása, átstilizálása	214
2.3.4. A színházi és szerzői jogi átdolgozás egymáshoz való viszonya	217
3. ÚJ KÖZKEDVELT FELHASZNÁLÁS? – A MERCHANDISING TÉRNYERÉSE	220

VII. A SZÍNPADI MŰVEK JOGOSÍTÁSA

1. A SZÍNPADI MŰVEK JOGOSÍTÁSÁNAK FOLYAMATA ÉS AZ ABBAN RÉSZT VEVŐ ALANYOK	223
1.1. A felhasználás engedélyezéséről általánosságban	225
1.1.1. A színházi ügynökségek bekapcsolódása a jogosítási folyamatba	227
1.1.2. Színházi ügynökségek és közös jogkezelő szervezetek	229
1.1.2.1. A hazai ügynökségek színre lépésének történeti előzményei	229
1.1.2.2. Az ügynökségek jogállásáról	231
2. A SZÍNPADI FELHASZNÁLÁSI SZERZŐDÉSEK	239
2.1. Az előadási szerződés a magyar szerzői jogban	242
2.1.1. A szerződés alanya és tárgya	242
2.1.2. A szerződés további lényeges tartalmi elemei	244

2.1.2.1. A kizárólagosság	245
2.1.2.2. A replica és a non-replica engedélyek	246
2.2. A megírási szerződés	248
2.2.1. A szerződés alanya és tárgya	251
2.2.2. A szerződés tartalma	251
2.2.3. A szerződés teljesítése	253
3. AZ OPCIOS SZERZŐDÉS	254

VIII. SZEREPOSZTÁS – A SZÍNPADI MŰVEK LÉTREHOZATALÁBAN

ALKOTÓ KÖZÖSSÉGET VÁLLALÓK SZERZŐI JOGI HELYZETE	257
1. A SZÍNPADI SZERZŐ	259
2. A DRAMATURG	261
3. A DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ	267
3.1. A jelmezekkel és díszletekkel kapcsolatban megvalósuló jogsértések	273
4. A SZÍNHÁZI RENDEZŐ	275
4.1. A hazai elmélet és gyakorlat	276
4.2. A német megközelítés	280
4.3. Az angolszász nézetek	287

EPILÓGUS	293
1. A NEMZETKÖZI ÉS EURÓPAI UNIÓS JOGRÓL	294
2. A FOGALMI ANALÍZISRŐL ÉS A JOGSZABÁLYI TERMINOLÓGIÁRÓL	297
3. A MŰ EGYSÉGÉNEK VÉDELMEÉRŐL	300
4. A NYILVÁNOS ELŐADÁS- ÉS ÁTDOLGOZÁS JOGÁRÓL	303
5. A RENDEZŐ SZERZŐI JOGÁRÓL	306
6. ZÁRÓ GONDOLATOK	309

FELHASZNÁLT FORRÁSOK JEGYZÉKE	311
SZAKIRODALMAK	311
MAGYAR NYELVŰ IRODALMAK	311
IDEGEN NYELVŰ FELHASZNÁLT IRODALMAK	330
FELHASZNÁLT JOGFORRÁSOK LISTÁJA	341
HAZAI JOGSZABÁLYOK	341

KÜLFÖLDI JOGSZABÁLYOK	341
NEMZETKÖZI EGYEZMÉNYEK	342
EURÓPAI UNIÓS JOGI AKTUSOK ÉS EGYÉB DOKUMENTUMOK	343
HIVATKOZOTT JOGGYAKORLAT	344
HAZAI ÉS KÜLFÖLDI BÍRÓSÁGI HATÁROZATOK	344
SZERZŐI JOGI SZAKÉRTŐ TESTÜLET VÉLEMÉNYEI	347
 TÁRGYMUTATÓ	 349
 A SZERZŐ	 353

A könyvet ajánlom Férjemnek és Családomnak.

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

'21-es Szjt.	1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról
'84-es Szjt.	1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról
'69-es Szjt.	1969. évi III. törvény a szerzői jogról
ALAI	Association Littéraire et Artistique Internationale
BUE	Az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló Berni Egyezmény. (1886. szeptember 9.; hatályba lépés időpontja: 1887. december 4. Magyarországon kihirdette az 1975. évi 4. törvényerejű rendelet.)
CDPA	Copyright, Design and Patent Act, 1988.
Civil tv.	2011. évi CLXXV. törvény az egyesülési jogról, a közhasznú jogállásról, valamint a civil szervezetek működéséről és támogatásáról
Dramatic Writings Bill	Dramatic Literary Property Act Dramatic Literary Property Act, 1833.
EK Szerződés	A Bill To alter and extend the provisions of the 54 th George Third, cap.156, with respect to Dramatic Writings (1830)
EK Szerződés	Az Európai Közösséget létrehozó szerződés (a Maastrichti és az Amszterdami Szerződés által módosítva)
Emtv.	2008. évi XCIX. törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól
ESzJE	Egyetemes Szerzői Jogi Egyezmény (melyet 1952. szeptember 6-án Genfben fogadtak el és 1971-ben Párizsban felülvizsgáltak. Magyarországon kihirdette az 1975. évi 3. törvényerejű rendelet.)
EUMSz	Az Európai Unió Működéséről szóló Szerződés

GE	A hangfelvételek előállítóinak védelmére és hangfelvételeik engedély nélküli sokszorosítása ellen Genfben, az 1971. évi október hó 29. napján létrejött Egyezmény. (Magyarországon kihirdette a 1975. évi 18. törvényerejű rendelet.)
Formatv.	2001. évi XLVIII. törvény a formatervezési minták oltalmáról
Kjkt.	2016. évi XCIII. törvény a szerzői jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó jogok közös kezeléséről
Kjk irányelv	Az Európai Parlament és a Tanács 2014/26/EU irányelve (2014. február 26.) a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről
MM rendelet	2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról
MMA	Magyar Művészeti Akadémia
Mttv.	2010. évi CLXXXV. törvény a médiaszolgáltatásokról és tömegkommunikációról
Ptk.	2013. évi V. törvény a Polgári Törvénykönyvről
RE	Az előadóművészek, a hangfelvétel előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi Egyezmény. Magyarországon kihirdette az 1998. évi XLIV. törvény
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
Smtv.	2010. évi CIV. törvény a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól
Statute of Anne	An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned. (Copyright Act

	1709 8 Anne c.21.)
SzJSzT	Szerzői Jogi Szakértő Testület
Szjt.	1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról
SZTNH	Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala
TRIPS Egyezmény	Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (A szellemi tulajdonjogok kereskedelemmel összefüggő kérdéseit szabályozó egyezmény. Magyarországon kihirdette: 1998. évi IX. törvény)
U.S.C.	United States of America, U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 101 et seq. Copyright Law of 1976
UNESCO Egyezmény 2005	A kulturális kifejezések sokszínűségének védelméről és előmozdításáról szóló, Párizsban 2005. év október hó 20. napján elfogadott UNESCO Egyezmény. (Magyarországon kihirdette: 2008. évi VI. tv.)
UrhG	Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), 1965
UTE	Union des Théâtres de l'Europe (Európai Színházi Unió)
WCT	A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Szerzői Jogi Szerződés (Magyarországon kihirdette a 2004. évi XLIX. törvény)
WPPT	A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Előadásokról és Hangfelvételekről szóló Szerződés. (Magyarországon kihirdette a 2004. évi XLIX. törvény)
Zöld Könyv 1988	Green Paper on Copyright and the Challenge of Technology – Copyright Issues Requiring Immediate Action (COM(88) 172 final, 1988. 6. 7.)
Zöld Könyv 1995	Green Paper – Copyright and Related Rights in the Information Society (COM(1995) 382. final, 1995. 7. 19.)
Zöld Könyv 2008	Szerzői jog a tudásalapú gazdaságban (ZÖLD KÖNYV) (COM(2008) 466 final, 2008. 6. 17.)

Zöld Könyv 2010

Az Európai Bizottság Zöld Könyve a kulturális és kreatív iparágak potenciáljának felszabadításáról (COM (2010) 183, 2010. 04. 27.)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A monográfia eredeti változata 2018-ban megvédett doktori disszertáció. Az értekezés kéziratához fűzött értékes javaslatokért köszönetet szeretnék mondani témavezetőmnek, Barzó Tímeának, valamint a szerzői jogász szakma neves képviselőinek, így különösen Csécsy Györgynek, Faludi Gábornak, Görög Mártának, Grad-Gyenge Anikónak és Tattay Leventének. Köszönettel tartozom továbbá Béres Attilának, a Miskolci Nemzeti Színház Igazgatójának, hogy a színházi világ egy szeletébe bepillanthattam.

A monográfia kiadását az Igazságügyi Minisztérium Jogászképzés színvonalának emelését célzó programja támogatta.

ELŐSZÓ

Akik járatosak a szerzői jogban, pontosan tudják, hogy a színpadi művek vonatkozásában megjelent cikkek és könyv alakú kiadványok száma elenyészően csekély. Monográfia 1945 után a témával kapcsolatban egyáltalán nem jelent meg. Önmagában a témaválasztás dicséretes.

A szerző feltár számos, az Szerzői jogi törvényben nem szabályozott és sokak által nem ismert szakmai sajátosságot. Analizálja – többek között – a színpadi ügynökségek, a jelmeztervezők és díszlettervezők szerepét és jogi helyzetét. Különösen érdekes és értékes a színpadi rendező és a dramaturg jogi helyzetéről az átdolgozásról, feldolgozásról és a szerzői integritásról szóló rész. E körbe tartozik a szerzői jog és a színpadi előadások gazdasági jelentőségének bemutatása is.

Behatóan ismerteti a bírói gyakorlatot, ideértve az Európai Bíróság gyakorlatát is és feldolgozza a Szerzői Jogi Szakértői testület szinte valamennyi, színházra vonatkozó szakvéleményét. Ismerteti továbbá a legfontosabb szerzői jogi nemzetközi egyezményeket is. A munka egységes, újszerű, értékes és érett alkotás, mindemellett szemléletes és olvasható.

Sápi Edit bátran mond véleményt, körültekintően bírálja a hatályos jogi szabályozást. Nem riad vissza új fogalmak alkotásától sem. A színpadra vonatkozó szerzői jogi szabályozás pontosítása érdekében értékes javaslatokat tesz. Ez a művet egyedivé, különlegessé teszi.

A monográfia – és az azt megelőző doktori disszertáció – hiánypótló munka, amely a szerző jogi szakirodalmat jelentős mértékben gazdagítja. A továbbiakban Sápi Edit „*A színpadi művek szerzői joga*” című könyve nem hiányozhat egyetlen szerzői jogász könyvtárából sem.

2018. december 22.

Tattay Levente
egyetemi tanár

PROLÓGUS

*„Rendkívül bonyolult vállalkozás a színház:
Aki az előadás művészi élvezete érdekében a színház-
ban elfoglalja helyét, nehezen bírja elképzelni, milyen
óriási, szerteágazó apparátusnak kell kifogástalanul
működnie avégből, hogy a színpadon művészien és
bűn adják vissza a mű helyes tartalmát, a szerző
mondanivalóját.”*

/Palágyi Róbert/

Nem túlzó *Palágyi Róbert* iménti gondolata.¹ Az, hogy a színház világa misztikus és varázslatos – melyet a néző az egyes darabok megtekintésekor megtapasztalhat – vitathatatlan. Nem kevésbé érdekes és izgalmas kérdés a színház világának, a színpadi műveknek a vizsgálata a szerzői jog szemszögéből sem, hiszen egy komplex, sokrétű munkafolyamatról és alkotásról van szó.

A színpadi művek a szerzői jog és a kultúra szerves részét képezik. A színdarabok már jóval a szerzői jog megjelenése előtt szórakoztatták a közönséget anélkül, hogy a szerző szellemi alkotása tekintetében védelmet élvezhetett volna. A szerzői jog hosszú fejlődés eredményeként született meg, azonban szinte már kezdeti fázisától nagy szerep jutott benne a szóban forgó műtípusnak. E körben elég, ha arra gondolunk, hogy már első szerzői jogi törvényünk² védelemben részesítette a színműveket.

A szerzői jog a polgári jog viszonylagosan önálló területe, amely sajátos logikával, igen összetett szabályrendszerrel és az alkotó munka

1 PALÁGYI (1959) 149.

2 1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról

ösztönzésének alapvető céljával működik.³ Az Sztj.⁴ már első szakaszában rögzíti, hogy a színművek – amennyiben fennállnak a jogi oltalom alapvető feltételei – a szerzői jog védőernyője alá kerülnek.⁵ Az egyértelmű rendelkezés ellenére azonban a jogszabály nem alkot különös szabályokat a színpadi művekről, noha vannak olyan műtípusok, mint például a szoftver, az adatbázis, a filmalkotás, az építészeti alkotás, amelyek tekintetében – jórészt az Európai Unió jogával való harmonizáció okán – találunk speciális rendelkezéseket a törvényben. Ugyanakkora a különös szabályok hiánya nem azt jelzi, hogy a színpadi művek szerzői jogi szempontból nem érdemesek a figyelemre és nem rendelkeznek semmiféle specialitással, sőt a műtípus komplexitása számos kérdéses helyzetet generál. Ezekben a helyzetekben pedig a joggyakorlatnak érdemes lenne elrugaszkodnia a berögzült nézetektől a problémák hatékonyabb feloldása és a falak lebontása érdekében.

A munka célja alapvetően az, hogy átfogó módon mutassa be a színpadi művek szerzői jogát, végigvezetve azt a jogvédelem kezdetétől a máig rendezetlen kérdésekig, helyenként kitekintve a külföldi mintákra. Jelen munkának nem tárgya egy komplett színházi (szerzői) jog vizsgálata, így nem szól a színházakat érintő közjogi,⁶ valamint munkajogi szabályozással,⁷ hanem kifejezetten a szerzői jogra koncentrálnak. A munka tárgyköréből szintén kizorul az előadóművészek jogvédelmének részletekbe menő elemzése. Ennek oka nem az, hogy nem tekinthetőek fontosnak a színművészek egy darab sikerében, hanem éppen ellenkezőleg. Egyrészt a komplett jogvédelmük és szerepük elemzése egy önálló munkát érdemelne, másrészt a jelen mű célja, hogy azon személyek szerzői jogi helyzetét vizsgálja, akik szerzői jogi értelemben véve, *alkotó* tevékenységet végeznek a színdarab létrejöttében.

3 Ennek jogalkotó által rögzített kifejeződését olvashatjuk az Sztj. preambulumban.

4 1999. évi LXXXVI. törvény a szerzői jogról

5 Sztj. 1. § (2) bek. d)

6 E témában lásd: CSEPORÁN (2017)

7 E témában lásd: CASSELMAN (2003)

Az könyv kilenc részre tagolódik. Az első rész a színházművészet kultúrában és gazdaságban betöltött szerepét mutatja be. A második rész vizsgálja a színpadi művek szerzői jogi oltalmának fejlődéstörténetét, míg a harmadik rész foglalkozik a jogvédelem nemzetközi és uniós vonatásával. A mű gerincét az ezt követő fejezetek alkotják, melyek a színpadi művek szerzői jogi oltalmának elméleti és gyakorlati oldalára fókuszálnak. Ennek megfelelően a negyedik nagy egysége elemzi a színmű, színpadi mű szerzői jogi fogalmát. Az ötödik rész foglalkozik a személyhez fűződő jogok színpadspecifikus vonásaival, a hatodik pedig a színpadi művek hagyományos felhasználásának szerzői jogi kérdéseivel. A hetedik rész a színpadi művek jogosításának folyamatát mutatja be, kitérve a színpadi felhasználási szerződések jellegzetességeire. A nyolcadik részben a színpadi mű létrejöttében alkotó közösséget vállaló szereplők szerzői jogi helyzetével és jogállásával foglalkozunk. A monográfiát a leírtak összegzésével és értékelésével zárjuk.

Bízunk benne, hogy a munka hasznos olvasmányként fog szolgálni mind a jogászi-, mind pedig a színházi szakma számára.

Miskolc, 2019. január 6.

A szerző

I. A SZÍNHÁZMŰVÉSZET KULTÚRÁRA ÉS GAZDASÁGRA GYAKOROLT HATÁSA

„Különös épület a színház. Egyik végén van a pénztár, másikon a színpad. Ezt akár jelképnek vehetjük. Üzlettel kezdődik és művészettel végződik, ami nem is a legrosszabb eset.”

/Kárpáti Aurél/⁸

A színházi tevékenység kultúrára és művészetre gyakorolt hatása vitathatatlan. Szerzői jogi vonatkozásban e kérdéskör taglalása két, egymással összefüggő szempontból lényeges. Egyrészt amiatt, mert a szerzői jog célja az alkotás ösztönzése és a kultúra gyarapítása, melyben elengedhetetlen szerep jut a színdaraboknak. Másrészt pedig elismert tény, hogy a szerzői jog és a kultúra a gazdaságra is ösztönző, pozitív hatást gyakorol, mely szintén igényelné, hogy a színdarabok alkotása, előadása és az alkotási folyamatban hangsúlyos szerepet vállaló személyek jogvédelme letisztult szerzői jogi háttérrel rendelkezzen

1. A szerzői jog és a kultúra kapcsolatáról általánosságban

Vitán felül áll, hogy a kultúra a társadalom életében fontos helyet foglal el, ahogyan az is, hogy a színházművészet, a színjátszás nem csak a hazai, de az egyetemes kultúra szerves része is egyben. A szellemi alkotómunka már az emberi fejlődés igen korai szakaszában nagy szerephez jutott és hatással volt a társadalmi-gazdasági fejlődésre is.⁹ A színjátszás, mint művészi önkifejezés már az ókorban nagy népszerűségnek örvendett és népszerűsége azóta is töretlen. A „sötét középkor” ideje is lényegesen

8 Kárpáti Aurél Kossuth-díjas színikritikus, író, költő és színháztörténeti szakíró. SZÉKELY (1994) 360. Kárpáti Aurél idézett gondolatát *Színház* című könyvében olvashatjuk. KÁRPÁTI (1959) 80.

9 SLATTERY (2012) 365.

rövidebb ideig tartott a dráma számára. *Peter Gülke* egyenesen úgy fogalmaz – zenetörténeti vonatkozásban –, hogy „*A középkor semmiképpen sem volt sötét: még a csaknem teljes mozdulatlanságba merevedett korszakokat is kíváló elmék izgalmas felfedezései és kérdésfeltevői világították meg (...).*”¹⁰ A színháztörténettel foglalkozók kiemelik, hogy bár a drámát *Seneca* halála után nem művelték, de a 10. század közepén újonnan kezdett erőre kapni. Újjáéledését a keresztény liturgia keretében fedezhetjük fel, melyet a misztériumjátékok követtek,¹¹ amely Magyarországon az Árpád-kori keresztény egyházszervezet terjedésével a 11. században jelent meg.¹² Igaz, hogy a színház jelentősége az idők folyamán hol lecsökkent, hol megnövekedett¹³, de nem tűnt el, sőt a különböző társadalmi és politikai funkciók más-más formákba öltöztették.¹⁴ Nyugodt szívvel kijelenthető tehát, hogy társadalmi szempontból az egyik legkelendőbb szórakozási formáról van szó, míg kulturális, művészeti oldalról az egyik legősibb kifejezési módszer, amely az önkifejezésen túl adott esetben a társadalmi, politikai berendezkedés (görbe)tükre is.

Az alkotás és az ember alkotás iránti igénye már a korai időkben,¹⁵ és a történelem előrehaladásával egyre erősödött, mégpedig olyannyira, hogy a vérvivataros időszakok sem tudták az alkotási vágyat teljesen megtörni.¹⁶ Igaz, hogy ezek az időszakok új perspektívákat adtak a művészeknek, de az alkotókedvet eltörölni nem tudták, sőt a következő generációk számos esetben merítettek a régmúlt sötét időszakaiból.¹⁷ Úgy

10 GÜLKE (1979) 15.

11 KERÉNYI (1990) 12.

12 KERÉNYI (1990) 15.

13 ROUYER (1994) 14.

14 AXER (1970) 457.

15 Lásd bővebben: LENDVAI (2008) 57-79.

16 Elég, ha *Picasso Guernicájára*, *Radnóti Miklós* verseire, vagy a *Casablanca* című filmre gondolunk, hogy csak néhány kiugró példát említsünk, amelyek témájukban, megjelenési formájukban is a pszuzítás időszakait dolgozzák fel.

17 Gondolhatunk például a nagy sikerű háborús filmekre, mint a *Schindler listája*, a *Pearl Harbour*, vagy a viszonylag friss *Christopher Nolan*-film, a *Dunkirk*, mely egészen újszerű, egyedi módszerrel közelít a háborús téma feldolgozásához.

1. A szerzői jog és a kultúra kapcsolatáról általánosságban

tűnik tehát, hogy az alkotás, az alkotómunka mintegy elemi szükségletként, sajátos kifejezőmódként jelent meg a múltban és jelenik meg mindmáig az ember életében.

Nem véletlen, hogy a szerzői jogi törvény preambuluma is rögzíti, hogy a szerzői jogi jogalkotáspolitikai fő célkitűzései az alkotómunka, az alkotó ember védelme, a szellemi alkotások létrehozásának folyamatos ösztönzése, a nemzeti és egyetemes kultúra megőrzése és terjesztése.¹⁸ Az sem véletlen, hogy a szerzői jog a kulturális emberi jogok része is egyben.¹⁹ A szerzői jog és a kultúra kapcsolatrendszere az utóbbi években a jogalkotó figyelmét is magára vonta. Az InfoSoc irányelv²⁰ 11. preambulumbekzdése is kijelenti, hogy „*A szerzői jog és szomszédos jogok szigorú és hatékony védelme az egyik legfontosabb eszköze annak, hogy Európában a kulturális alkotótevékenység hozzájusson a szükséges forrásokhoz, illetve a szerzők és előadók megőrizhessék függetlenségüket és méltóságukat.*”, a következő preambulumbekzdésben pedig folytatva a gondolatmenetet, leszögezi, hogy „*A szerzői jogilag védett művek és egyéb teljesítmények megfelelő védelme kulturális szempontból is jelentős kérdés.*”²¹ Az UNESCO Egyezmény 2005²² egyenesen az alapelvei között mondja ki, hogy a kultúra a fejlődés egyik alapvető mozgatórugója és ugyanolyan lényeges, mint a gazdasági fejlődés.²³

Valójában a személyhez fűződő jogok biztosítása és hangsúlyozása az a politika, amellyel a szerzői jog szabályrendszere a leghatékonyabban fel tud lépni az alkotómunka ösztönzése érdekében.²⁴ Sőt, egyesek

18 Szjt. preambul. ugyanígy: FREEMAL (1996) 1019.; GYENGE (2003)

19 FALUDI (2008) 188.

20 Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról. (HL L 167., 2001. 6. 22., 10-19)

21 InfoSoc irányelv. 12. preambulumbekzdés, első mondat.

22 A kulturális kifejezések sokszínűségének védelméről és előmozdításáról szóló, Párizsban 2005. év október hó 20. napján elfogadott UNESCO Egyezmény.

23 A fejlődés gazdasági és kulturális vonatkozásai kiegészítő jellegének elve (UNESCO Egyezmény 2005, 2. cikk, 5. pont)

24 LIEDES (2009) 212.; TREBITS (1935) 186.

hangsúlyozzák, hogy a szerzőknek nem csak alanyi joguk, de egyenesen kötelezettségük, hogy a társadalom javára tevékenykedjenek, alkotósanak.²⁵ A személyhez fűződő jogok ezen funkcióját *Apáthy István* is hangsúlyozta, miszerint: „*Az anyagi haszon azonban, melyet az alkotás a szerzőnek biztosít és biztosítani hivatva van, nem egyedüli rugója tevékenységének; ahhoz ideális célok is fűződnek, melyeknek megvalósítása a legtöbb esetben, sokkal fontosabb az anyagiaknál. A szellemi munkás hírré, dicsőségre törekszik; nevének a tudomány, vagy a művészet történetében maradandó helyet és alkotásaiban emléket kíván biztosítani, mely nevét századokon át hirdeti és részére a késő utókor csodálatát és háláját fentartja.*”²⁶

A szerzői jog, a művészet és a kultúra kapcsolatának tagadása meddő vitát eredményezne, sőt a művészeti alkotások jogi megközelítéséhez is könnyen lehet alkalmazni a szerzői jog fogalomrendszerét.²⁷ *Id. Ficsor Mihály* egy helyen részletesen kifejti a szerzői jog kulturális védelmi funkcióját a vonatkozó nemzetközi és Európai Uniói jogforrások mentén. Kiemeli továbbá, hogy a szerzői és szomszédos jogoknak az alkotó tevékenység előmozdítása mellett a nemzeti identitás és a kulturális sokszínűség védelmében is fontos szerepe van,²⁸ hiszen a kreatív munka és a kreatív tevékenységek egyenesen hozzájárulnak a kulturális sokszínűség erősödéséhez.²⁹ A szellemi alkotómunka maga is hordozója a kulturális gazdagságnak és szabályozott keretet biztosít a védelmükre.³⁰

Fogalmi szinten már több alkalommal és különböző nézőpontokból, megközelítésekből görcső alá vonták a kultúra, kulturális iparág és művészet fogalmakat. A kultúra fogalma azonban tényleges definícióként igen nehezen megfogható. Leginkább úgy lehet megadni, hogy „*az valamely identitástudatból eredő és egyben azt tükröző jelenség, mely alkotó tevékenység útján manifesztálódik a világban.*”³¹ Az UNESCO Egyezmény

25 GROSHEIDE (2009) 246.

26 APÁTHY (1885) 5.

27 CSEHI (2008) 179.

28 FICSOR (2016) 77.

29 LIEDES (2009) 214.

30 KIRÁLY (2008) 246.

31 LÁNCOS (2007) 129.

1. A szerzői jog és a kultúra kapcsolatáról általánosságban

2005 szerint a *kulturális iparágak* azok az iparágak, amelyek a korábban meghatározott kulturális árukat vagy szolgáltatásokat állítják elő, illetve terjesztik.³² Szemléletes képet ad *Windhager Ákos* is a kultúra meghatározásáról, amikor azt mondja, hogy „[a] kultúra egy közösség életmódjának szellemi-tárgyi-vallási megnyilvánulása, noha az életmód többi elemétől nem különül el. Hangsúlyos tehát, hogy a kultúrát egy közösség élteti (vagyis a csoport tagjai teremtik, használják, valamint átalakítják azt), s hogy az az életmódbeli szellemi-tárgyi elemek használata révén létezik.”³³

A művészet, mint a kultúra egyik építőköve szintén egy viszonylag nehezen megfogható fogalom. A művészetet tág fogalomnak tekinthetjük, melybe a szellemi alkotómunka következtében létrejött alkotások, alkotás-csoportok tartoznak. Nem segíti elő a művészet fogalmának meghatározását az ember szubjektív véleménye sem, melyet egy adott alkotásról, egy művészről alkot, hiszen ízlése válogatja, hogy ki mit tart művészetnek. Ez egy „szubjektív művészet-megítélés”, mely az adott illető saját véleményén, ízlésén, lelki alkatán alapul. Nem lenne szerencsés a művészeti alkotásokat az egyes ember, vagy az adott társadalmi kor ízlésének megfelelően az „ez művészet” vagy „ez nem művészet” címszóval bélyegezni.³⁴ Ezért is szerencsés és jó megoldás az évszázadok alatt kikristályosodott szerzői jogi szabályozás, mely azt célozza, hogy esztétikai, szubjektív alapon ne lehessen megfosztani egy alkotást a jogi védelemtől. Különösen igaz ez a színdarabok tekintetében, ahol a darab – elsősorban gazdasági – sikere attól függ, hogy tetszik-e a közönségnek, azonban ez a megítélés a szerzői jogi védelmet nem fogja befolyásolni. A szerzői jog, ha egyéni, eredeti jellegű az alkotás és szellemi alkotómunka eredménye, akkor megadja az oltalmat a „rossz műnek” és a „jó műnek” egyaránt. Az már más kérdés és sokkal inkább a társadalom – de nem feltétlenül a szerző korának társadalma³⁵ – megítélésén múlik

32 UNESCO Egyezmény 2005, 4. cikk 5. pont

33 WINDHAGER (2016) 164.

34 Elég, ha példaként a modern, szinte már utópisztikus színpadi rendezések megosztó hatására gondolnunk.

35 Jócskán vannak például olyan művek, amelyeket a szerző kora nem ismert el, sőt, olyan színházi darabok – prózai és zenés egyaránt – amelyek a

az, hogy az adott alkotás beleírja-e magát a művészettörténetbe, helyet bérel-e magának a kultúra platformján. A szerzői jog célja, hogy minden alkotásnak – amely a minimális feltételeknek megfelel – védelmet biztosítson viszonylag hosszú időre³⁶ és ezzel adja meg a lehetőséget és az ösztönzést a szerzőknek és művészeknek arra, hogy maradandót alkossanak.³⁷ Az, hogy alkotásuk valóban maradandó lesz-e, már nem a szerzői jogon múlik és nem is lehet elvárni a szerzői jogi szabályozástól, hogy „örök hírnevet” biztosítson az alkotónak. Egy film, egy zene, egy festmény klasszikussá válásához már sokkal több kell, mint a jogalkotói hajlandóság: ez a lehetőség már az adott alkotón és talán legnagyobb részt a társadalom befogadóképességén múlik. Balás P. Elemér is kiemelte, hogy „*A művészi alkotás akkor jelentékeny, akkor valódi művészi alkotás, ha olyan, amilyen még nem volt, különben csak sablon, ennek kimeríthetetlen fokozatai szerint.*”³⁸

Az MMA³⁹ kilenc művészeti tagozatot⁴⁰ sorol fel, melyek mindegyike a szerzői jog által védett alkotások köré csoportosul, és külön művészeti tagozatot képvisel a színházművészet. Noha az MMA az Irodalmi Tagozatot is a művészeti tagozatok közé sorolja, a művészet és az irodalom már az ókori világban is egymástól elválasztható volt és külön kategóriákba tartoztak.⁴¹ A szerzői jogi törvény szóhasználata is erre utal, mikor az 1. §-ban külön nevesíti a művészet és az irodalom alkotásait, mint jogi oltalom alatt álló alkotásokat.

bemutatón megbuktak, ma azonban igazi klasszikusnak minősülnek. Csak hogy néhány példával éljünk: kifejezetten sikertelen volt a *Sevillai borbély*, a *Carmen*, a *Pillangókisasszony*, a *Traviata*, vagy a *Sirály* premierje is.

36 Az Szjt. 31. § alapján a szerzői jogok a szerző életében és halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben.

37 POGÁCSÁS (2009) 269.

38 BALÁS (1938) 8.

39 Magyar Művészeti Akadémia

40 Építőművészeti Tagozat, Film- és Fotóművészeti Tagozat, Iparművészeti és Tervezőművészeti Tagozat, Irodalmi Tagozat, Képzőművészeti Tagozat, Művészetelméleti Tagozat, Népművészeti Tagozat, Színházművészeti tagozat, Zeneművészeti Tagozat

41 BOYTHA (1973) 9.

A magyar szerzői jog fejlődésén végigtekintve láthatjuk, hogy már szinte a kodifikáció első lépéseitől kezdve védelem illette azokat a műtípusokat, művészeti tevékenységeket, melyeket ma az MMA kilenc tagozatában megtalálunk. Változó ugyanakkor, hogy egy adott műtípusnak, művészeti tevékenységnek mennyit kellett várnia a jogi oltalomra. Az irodalmi alkotások, zeneművek, színművek, képzőművészeti és építőművészeti alkotások esetén igen hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy alkotójuk a jog eszközei által védelemben részesüljön. A filmművészeti alkotások jogi oltalma viszonylag friss. A hazai jogszabályok közül is elsőként a második szerzői jogi törvény⁴² foglalkozott e műtípussal és hamar előkelő helyre került a kulturális iparágak között. Annak oka, hogy a színműveknek, valamint az irodalmi alkotásoknak és zeneműveknek is több száz évet kellett várniuk arra az oltalomra, amelyet a filmművészet alkotói igen hamar elnyertek, egyértelműen technikai és jogalkotás-technikai okai vannak. Minthogy a filmalkotáshoz szükséges technikai feltételek fennállásának idején már létezett szerzői jog, az oltalomig már csak néhány lépést kellett megtenni.⁴³ Ezzel szemben a fent említett többi műtípus már az ókorban elterjedt formái voltak a szórakoztatásnak és az önkifejezésnek.

2. A színházak művészeti tevékenységéről

Egyes szerzők hangsúlyozzák, hogy a színház egyedülálló a művészetek között, mert két elem, a szó és a játék vegyítéséből jön létre.⁴⁴ A színház olyan, mint egy művészeti olvasztótégely: számos művészeti alkotótevékenység, kreatív tevékenység⁴⁵ „összegyűréséből” jön létre egy új, egész alkotás, a színdarab. A színmű, a színpadi alkotás alapjául szolgáló irodalmi alkotás hagyományosan az egyik legősibb és legnépszerűbb fajtája

42 1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról

43 GRAD-GYENGE (2016) 13.

44 KELLER (1986) 909.

45 A kreatív tevékenység az egyéni képességeken és kreativitáson alapul, mely tevékenység szellemi javakat eredményezve járul hozzá a gazdasági jóléthez. SIMON (2014) 9.

a művészi önkifejezésnek. Ugyanakkor a kreatív tevékenységek ugyanúgy lényeges szerepet játszanak a színpadi művekben és különösen azok közönséget-szórakoztató jellegében. Mind a jelmez-, mind pedig a díszlet-tervezés kreatív tevékenység. Az előadóművészek – legyenek akár prózai, akár zenés darab, vagy opera előadói – maguk is művészek, művészeti tevékenységet végeznek. Zenés darabok esetén a zeneszerző, a karmester, a zenekar mind-mind saját művészi önkifejezésükkel élnek az előadás során. Mindezen önálló művészeti és kreatív tevékenységek, melyek a színpadi produkció élvezetének nélkülözhetetlen elemei, egyszerre érdemnek az egyetemes kultúrából és hozzá is járulnak annak megőrzéséhez.

A színművek jogi oltalma is azon a komplexitáson alapul, mely magára a műtípusra is jellemző. Hüen tükrözi ezt a komplexitást *Palágyi Róbert* gondolata: „*A színházak által nyújtott művészi teljesítmény széleskörű és bonyolult, különböző természetű tevékenység eredménye. E tevékenység középpontjában a színpadi szerző alkotása áll. A modern színpad azonban a művészet és technika számos területéről szerző segítségét az általa nyújtott teljesítmény színvonalának emelése érdekében.*”⁴⁶

A kulturális alkotások és az azokat előállító kulturális tevékenység nem csupán arra szolgálnak, hogy a társadalom tagjainak mindennapjait és kulturális életét színesítse, hanem az adott ország kulturális örökségének gyarapításában is nagy szerepük van. Egy ország kulturális erőssége okán nőhet az idelátogató turisták és művészek száma, amely hozzásegíthet a gazdasági növekedéshez is.⁴⁷

3. A szerzői jog szerepe a gazdaságban

Már a XIX. századi jogalkotásban figyelemmel voltak arra, hogy a szerzői művek létrehozása, a szerzői jogra vonatkozó jogalkalmazás szükségessége és az ezek következtében előretörő gazdasági fejlődés kölcsönösen hatást gyakorolhatnak egymásra.⁴⁸ Az Európai Bizottság is felhívta a figyelmet arra,

46 PALÁGYI (1959) 148-149.

47 KOSKINEN-OLSON – LOWE (2012) 10.

48 „*Gazdasági szempontként végül még azt híván ép a közvetlenül érdekelték figyelmébe, hogy a törvény-alkotás útján a szerzői munka gazdasági értéke – a minék eddig ugyan-csak potom ára van – némileg emelkedhetik.*” KOVÁTS (1879) 21.

hogy a kreatív és kulturális iparágak nagymértékű gazdasági és társadalmi potenciállal rendelkeznek.⁴⁹ *Tattay Levente* rámutat arra, hogy a kulturális iparág és a kreatív iparág, melyek mára a világ egyik leggyorsabban fejlődő ágazatává nőttek ki magukat,⁵⁰ az ún. tudástársadalom gazdasági vetületét jelentik.⁵¹ Ma már elismert tény, hogy a szerzői jogi tevékenységek az adott nemzet, vagy kontinens gazdaságára és versenyképességére is képesek komoly hatást gyakorolni,⁵² sőt, nem csupán ösztönözni, hanem generálni is képes a gazdaságot.⁵³ Ezt felismerve, a WIPO 2002 óta tanulmányozza a szerzői jogi ágazatok gazdasági súlyát.

E körben figyelmet érdemelnek azok az adatok, melyeket a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala immáron öt alkalommal közölt saját kiadvány formájában.⁵⁴ Ezek a statisztikai adatok mind azt mutatják, hogy Magyarországon a szerzői jog által oltalmazott ágazatok nem csupán kulturális, hanem gazdasági szempontból is jelentős szerepet töltenek be. *Bendzsel Miklós* utal a Szellemi Tulajdon Világszervezetének közzétett riportjaira és a hazai felmérésekre is. Ezen adatok szerint Magyarországon 7,62%-ban járulnak hozzá a szerzői jogi ágazatok az ország GDP-jéhez, míg a felmérések szerint ez a világon átlagosan 5,2%.⁵⁵ A WIPO 2014-es kimutatása szerint Magyarország a negyedik abban a rangsorban, amely a szerzői jogi ágazatok GDP-hez való hozzájárulását mutatja. Szintén az átlagon felüli a szerzői jogi ágazatok foglalkoztatási piachoz való hozzájárulása, ami az átlagos kb. 5,3%-hoz képest hazánkban csaknem eléri a 8%-ot.⁵⁶

49 Zöld Könyv 2010

50 TATTAY (2015) 18.

51 TATTAY (2015) 25.

52 E témakörben lásd bővebben: TATTAY (2015); TATTAY (2016); RAMCHARAN (2013) 1-7.; GRAD-GYENGE (2013b)

53 LIEDES (2009) 212.; ugyanígy: STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 1.

54 A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon (1-5) című kötetek eddig öt alkalommal jelentek meg, 2005-ben, 2010-ben, 2012-ben, 2014-ben és 2016-ban.

55 Lásd bővebben BENDZSEL (2016) 11-15.

56 WIPO (2014) 3-4.

Annak ellenére, hogy az utóbbi időben ütötte fel a fejét nagyobb gyakorisággal az, hogy a szerzői jogi ágazatok gazdasági szerepe vizsgálat alá kerüljenek, az ilyen tárgyú elemzések háta mögött valójában több mint 80 éves múlt áll.⁵⁷ Gazdasági szempontból a szerzői jogi ágazatokat négy csoportba lehet sorolni, mely ágazatokat a WIPO az International Intellectual Property Alliance 2002-es jelentésének módszertanával alakított ki.⁵⁸ Ezek az elsődleges (primer) szerzői jogi ágazatok (core copyright industries), a szerzőijog-függő technikai háttérágazatok,⁵⁹ a részlegesen szerzői jogi ágazatok⁶⁰ és az egyéb kiszolgáló ágazatok.⁶¹

Az elsődleges szerzői jogi ágazatokba tartozó tevékenységek köre egyrészt a kulturális szférához tartozó szerzői alkotásokat és szomszédos jogokat, másrészt pedig a szoftvert és az adatbázist foglalja magába.⁶² Az elsődleges szerzői jogi ágazatok körébe, azok a tevékenységek tartoznak, melyek a szerzői művek és egyéb teljesítmények létrehozását, előállítását terjesztését és fogyasztását végzik.⁶³ A primer szerzői jogi

57 SIMON (2014) 9.

58 PENYIGEY (2010) 13.; ugyanígy: TATTAY (2015) 19.

59 „A szerzőijog-függő technikai háttérágazatok („interdependent copyright industries”) közé azok az ágazatok, tevékenységi területek tartoznak, amelyek olyan eszközök, berendezések előállítását, gyártását és értékesítését végzik, amelyek feladata teljes egészében vagy elsődlegesen a szerzői jogi védelmet élvező művek vagy más alkotások létrehozásának, előállításának vagy ezen alkotások „fogyasztásának” előmozdítása.” PENYIGEY (2010) 35.

60 „A részleges szerzői jogi ágazatok („partial copyright industries”) közé azok az ágazatok tartoznak, amelyek csak részben hoznak létre szerzői jog által védett alkotásokat, tehát tevékenységüknek csak egy része irányul a szerzői jog által védett alkotások létrehozására.” PENYIGEY (2010) 38.

61 „A szerzői jogi tevékenységekhez kapcsolódó ún. egyéb kiszolgáló ágazatok („non-dedicated support industries”) hozzájárulnak a szerzői jogi védelem alatt álló művek és alkotások sugárzásának, közvetítésének, terjesztésének, értékesítésének a végrehajtásához.” PENYIGEY (2010) 40.

62 Ide tartozik sajtó és irodalom, zene, színművek, opera, filmalkotás és videó, rádió és televízió, fotóművészet, szoftver és adatbázis, reklám és hirdetés, valamint a közös jogkezelő szervezetek.

63 Lásd bővebben: PENYIGEY (2010) 15-16.; SIMON (2012) 16.; SIMON (2014) 16.; TATTAY (2015) 30.

ágazatok különböznek a szerzőijog-függő technikai háttérágazatoktól, a részlegesen szerzői jogi ágazatoktól és az egyéb kiszolgáló ágazatoktól, hiszen ezek tevékenysége teljes mértékben a szerzői művek létrehozását, előállítását, előadását, kiállítását és terjesztését jelentik.⁶⁴ Kulturális és művészeti szempontból is a primer szerzői jogi ágazatok bírnak a legnagyobb relevanciával, a téma szempontjából pedig a „zene, színmű, opera szerzői jogi ágazat”, így a továbbiakban erről olvashatunk bővebben.

3.1. *A zene-, színmű-, opera elsődleges szerzői jogi ágazat gazdaságra gyakorolt hatásáról*

A kulturális szektornak – ahogyan az majd az adatokból is látható – egyre nagyobb befolyása és jelentősége van mind a gazdasági növekedésben, mind pedig a foglalkoztatásban.⁶⁵ A zene, színház, opera csoportba az élő előadásokon túl olyan tevékenységek sorolhatóak, amelyek a zene létrehozásához, előadásához és rögzítéséhez kapcsolódnak. A legfontosabb alkategóriák ezen belül a következők: zeneszerzők, dalszövegírók, koreográfusok, rendezők, előadóművészek tevékenységei, a kották nyomtatása és kiadása, hangfelvételek sokszorosítása, hangfelvételek kis- és nagykereskedelme, művészeti és irodalmi alkotások létrehozása és interpretációja, előadások és ügynökségek.⁶⁶

2002-ben⁶⁷ a bruttó kibocsátáshoz való hozzájárulás alapján és a GDP-hez való hozzájárulás alapján is a legnagyobb gazdasági súllyal rendelkező tevékenységek között szerepelt a zene, színművek, és opera. Ebben az évben – a GDP alapján számítva – a zene, színművek és opera tevékenység az elsődleges szerzői jogi „iparhoz” 13,4%-ban járult hozzá. Ez a szám a primer szerzői jogi ágazatokon belül a harmadik legnagyobb hozzájárulást jelentette, amelyet csak a szoftver és az adatbázis (32,07%)

64 PICARD – TOIVONEN – GRÖNLUND (2003) 20.

65 TOWSE (2002) xviii.

66 PICARD – TOIVONEN – GRÖNLUND (2003) 21.

67 A kimutatás szerint ebben az évben a zene, színművek, opera tevékenység a nemzetgazdasághoz 78 579 millió Ft-tal járult hozzá. Forrás: PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 53.

valamint a sajtó és irodalom (31,0%) előzőtt meg.⁶⁸ 2006-ban is a primer szerzői jogi ágazatok közül – a bruttó hozzáadott értékhez való hozzájárulás alapján – a legnagyobb gazdasági súlyt képviselő tevékenységek között található a zene, színművek, opera tevékenység a szoftver és adatbázis, valamint a sajtó és irodalom területek mellett.⁶⁹ A 2009-es adatok azt mutatták, hogy a filmipar letaszította a bronzérmes helyről a zene, színművek és opera tevékenységet a hozzáadott érték tekintetében, köszönhetően a hazai filmstúdiók tevékenységének.⁷⁰ A zene, színmű, opera szektor a harmadik helyet 2011-re sem tudta visszaszerezni a filmipartól, de a korábbi évhez képest növekedés mutatkozott.⁷¹ A 2002-es adatok alapján szintén a harmadik legnagyobb hozzájárulást mutatta a foglalkoztatási piacon is az elsődleges szerzői jogi ágazatok között, 15,5%-kal.⁷² 2002-ben 61.000 főt foglalkoztatott a sajtó és irodalom területe, 45.000 főt a szoftver és adatbázis, a zene, színmű és opera területe pedig 25.000 főnek biztosított munkalehetőséget.⁷³ 2006-ra a szóban forgó szektornak a foglalkoztatottsághoz való hozzájárulása csekély számmal ugyan, de növekedett és továbbra is a harmadik legnagyobb hozzájárulást mutatta.⁷⁴ Bár 2009-re a filmipar megelőzte a zene, színművek, opera kategóriát a hozzáadott érték tekintetében, ez a helyzet a foglalkoztatási piacon nem mutatkozott meg. Sőt 2006-hoz képest ezen a kategórián belül nőtt meg leginkább a foglalkoztatottak száma,⁷⁵ mely létszám 2011-re további növekedést mutatott.⁷⁶

A színházi intézményhálózat 1990-től indult növekedésnek, beleértve mind a hazai színházak, színtársulatok (1990-ben 43, míg 2003-ban 54 színház), mind pedig az előadások (11.534-ről 14.097-re nőtt) és a színházi

68 PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 46.

69 PENYIGEY (2010)

70 SIMON (2012) 28.

71 SIMON (2014) 29.

72 PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 49.

73 PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 48.

74 PENYIGEY (2010) 32.

75 SIMON (2012) 30.

76 SIMON (2014) 30.

férőhelyek számának gyarapodását (7.000-rel nőtt).⁷⁷ Ugyanakkor ebben az időben a színházi látogatottág száma csökkent a korábbi évekhez képest (míg 1990-ben közel 5 millió volt, addig 2003-ra körülbelül 4 millióra csökkent). Ez a mérséklődés leginkább a kulturális szokások megváltozásának, valamint a jegyárak növekedésének volt betudható.⁷⁸ A 2000-2007 közötti időszakban a színházak, az előadások és a látogatottság tekintetében nem következett be drasztikus változás. Kisebb ingadozás volt megfigyelhető, amely 2000 és 2005 között pozitív, míg 2005 és 2007 között negatív irányba mozdult el.

Az előadások száma a 2007-es évre mutatott csökkenés (13.400) után 2008-ra ismét növekedett és újra elérte a korábbi 14.000-et.⁷⁹ 2009-re a színházak száma ugrásszerűen megemelkedett a 2006-os 56-ról 130-ra. Ugyanez a szám 2011-ben 170-re nőtt. Ehhez a növekedéshez hozzásegített a független⁸⁰ (korábban alternatív) színházak számbavétele is,⁸¹ melyek az Emtv.⁸² értelmében nyilvántartásba vett színháznak minősülnek.⁸³ Ezzel összhangban a nézők és az előadások száma is nőtt, 2009-ben 4,5 millió nézőt és 19.000 előadást,⁸⁴ míg 2011-ben 4,8 milliós nézőszámot és 21.000 előadást számláltak.⁸⁵

A színházi tevékenység gazdasági hatása a legfrissebb SZTNH kimutatás szerint 2013-ban jócskán nőtt a korábbi évekhez képest.⁸⁶

77 PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 95.

78 PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 96-97.

79 PENYIGEY (2010) 58.

80 Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. törvény. (Emtv.)
Emtv. 44. § 15. *független színház: állami vagy önkormányzati fenntartó nélkül működő színház, balett- vagy táncgyűttes*

81 SIMON (2012) 50.

82 A munkának nem tárgya a színházak közjogi és pénzügyi, finanszírozási szabályozása, melyeket az Emtv. rögzít. Erről lásd: SZABÓ (2012); HERCZEG (2012); valamint átfogó elemzésben: CSEPORÁN (2017)

83 Emtv. 7. § (2) bek.

84 SIMON (2012) 51.

85 SIMON (2014) 49.

86 SIMON (2016) 66-68.

Eszerint 2013-ban a nézők száma 5,8 millióra nőtt,⁸⁷ akik 23.000 darabot nézhettek meg.⁸⁸ A korábbi évekhez képest ez a változás ugrásszerű. A 2008-ban kirobbant nagy gazdasági világválság a magyar színházi szféra gazdasági mutatóin kevésbé látszik, inkább a 2005-2007-es években látszott visszaesés.

A 2016-os adatok szerint a látogatások számában megmutatkozó korábbi, 2013-as ugrásszerű növekedés tovább nőtt és 2016-ban 7,2 millióra rúgott.⁸⁹ Az előadások számában is növekedés mutatható ki (2016-ban 29.000), valamint a nyilvántartásba vett színházak száma is egy év alatt 170-ről 179-re növekedett.⁹⁰

Az eddig feldolgozott, legfrissebb adatok azt mutatják, hogy az intézmények száma 2017-ben⁹¹ 169-re rúgott, az előadások száma 32 ezer volt,⁹² a látogatások száma erősen nőtt a korábbi évekhez viszonyítva: 7,2-ről 8,5 millióra.⁹³

87 SIMON (2016) 67.

88 SIMON (2016) 68.

89 Központi Statisztikai Hivatal kimutatása https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_zkk001.html (Letöltve: 2019. 01. 06.)

90 Központi Statisztikai Hivatal kimutatása https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_eves/i_zkz001.html (Letöltve: 2019. 01. 06.)

91 A kézirat lezárásakor 2018-as adatok a KSH adatbázisában még nem érhetőek el.

92 https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_eves/i_zkz001.html (Letöltve: 2019. 01. 06.)

93 https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_zkk001.html (Letöltve: 2019. 01. 06.)

II. A JOGFEJLŐDÉS IRÁNYAI

„Mi a történelem? A múlt visszhangja a jövőben.
A jövő tükröződése a múlton.”
/Victor Hugo/

1. A kezdetek

Számos szerző kiemeli, hogy bár a kultúra és a művészet valódi megjelenését az ókorra datálhatjuk,⁹⁴ ez még nem jelenti azt, hogy a művészek, az alkotók a jogi oltalmat is ilyen korán elnyerték volna.⁹⁵ A szerzői jog kialakulása jóval az utánra tehető, hogy a művészet a kifejezés és önkifejezés közkedvelt formája lett.⁹⁶ Mezei Péter a szerzői jogi oltalom kialakulásának több feltételét is megemlíti: a könyvnyomtatás feltalálása révén a művek értékesíthetővé váltak, megjelent a társadalom azon igénye, hogy az alkotásokat széles körben megismerhessék, mindemellett pedig a jogalkotási környezet is abba az irányba változott, amely hajlandó volt az alkotókat védelemben részesíteni a jog eszközeivel is.⁹⁷

A szerzői jog kialakulása egy meglehetősen fokozatos fejlődés eredménye⁹⁸ és a jogi oltalmat szorgalmazó igények⁹⁹ mellett nagy szerepet játszott a könyvnyomtatás feltalálása is. A szerzői jog fejlődéstörténete

94 Tattay Levente összegyűjti a szellemi alkotásokhoz fűződő tudati elemek ókori megjelenését, mint pl. a szobrokon való névfeltüntetést. TATTAY (2011a) 34.

95 SENKEI-KIS (2007) 332.; LENDVAI (2008) 57-79.

96 A szerzői jog késői kialakulásának magyarázatával több alkalommal is foglalkoztak a szerzői jog nagy jogtudósai. Lásd pl.: BOYTHA (1973d) 9-16.; BALÁS (1938); ALFÖLDY (1948)

97 MEZEI (2012b) 198.

98 BOYTHA (1983/2015) 185.

99 A szerzői jog létrejöttét befolyásoló körülmények és azt szorgalmazó igények részletes bemutatása olvasható Mezei Péter tanulmányában. MEZEI (2004)

szempontjából *Gutenberg* újítása volt a szikra a puszkaporos hordóban, hiszen gyorsan hozzásegített az alkotások széles körben való terjesztéséhez, terjedéséhez.¹⁰⁰ A szerzők már a könyvnyomtatást megelőzően is érezték, hogy kiszolgáltatott helyzetben vannak,¹⁰¹ műveiket rendszerint csak úgy tudták elkészíteni és egyúttal áruba is bocsátani, ha elnyerték egy mecénás támogatását.¹⁰² Ez a helyzet azt eredményezte, hogy a szerzőknek nem volt valódi lehetőségük arra, hogy műveinek védelme érdekében fellépjen, hiszen a szerző és a mecénás között nem a mai magánjogi előírásoknak megfelelő mellérendelt viszony volt a jellemző. A könyvnyomtatás, hasonlatosan a mai digitális technológiákhoz, rengeteg pozitívummal járt és hozzájárult a kultúra terjedéséhez, azonban ezzel együtt utat nyitott a bitorlások, jogtalan másolások, terjesztések térhódításának is. Az uralkodók – felismerve a könyvnyomtatás jelentőségét – könyvnyomtató műhelyeket állítottak fel. Miután a könyvnyomtatás a vállalkozóktól komoly anyagi ráfordítást kívánt meg, az uralkodók privilégiumok (kiváltságlevelek) nyújtásával biztosították, hogy az adott üzletember egy bizonyos területen és meghatározott ideig kizárólagosan gyakorolhassa a könyvnyomtatási tevékenységet.¹⁰³

A törvényi szintű szabályozás elsőként Angliában, Anna királynő uralkodásának idején jelent meg, amikor 1709-ben kiadta Statutumát, amely 1710. április 10-én lépett hatályba.¹⁰⁴ Anna Királynő Statutumának

100 BOYTHA (1973a) 18.

101 A szerzők kiszolgáltatott helyzete általánosan – művészeti területtől függetlenül – fennállt. Anna Királynő Statútuma után még jó néhány évnek el kellett telnie ahhoz, hogy a szerzők érdekvéonyesítési nehézségeire jogi gyógyymódot találjanak, és hogy komolyan elgondolkodjanak a szerzői jog mibenlétéről és létjogosultságáról. E gondolat csírája kapcsán fogalmaz úgy *Vékás Lajos*, hogy „*Az újfajta jogvédelem elméleti alapját a 18. századi természetjogi gondolkodás teremtette meg. Ennek segítségével hozták létre a „szellemi tulajdon” fogalmát, amely azután a szerző és műve közötti jogi kapcsolatot kifejezését és a magánjogi védelem analógia útján történő megoldását tette lehetővé.*” VÉKÁS (2002) 397.

102 HORVÁTH (2016) 95.

103 GÉRA (2007) 15-17.; JAKAB (2012) 32.

104 http://avalon.law.yale.edu/18th_century/anne_1710.asp (Letöltve: 2019. 01. 06.) A Statutum 1707-es javaslatának címe: Bill for the Encouragement

(*Statute of Anne*) jelentőségét egyrészt az adta, hogy nem csak Nagy-Britannia, hanem az egész világ első szerzői jogi törvényeként tarthatjuk számon, másrészt pedig, hogy a polgári állam megteremtésére irányuló folyamat egyik jelentős állomása volt.¹⁰⁵ A *Statute of Anne* valójában egy *elidegeníthető copyright*-ot teremtett és a szerzők mellett a kiadók, mint jogutódok védelmét célozta.¹⁰⁶ A britek egyébként igen hamar törvénybe iktatták a drámai alkotásokra vonatkozó szerzői jogi oltalmat is, az 1833-as *Dramatic Literary Property Act* keretében.¹⁰⁷ A brit szerzői jogi törvényt követően 1790-ben került sor az Amerikai Egyesült Államok első szerzői jogi jogszabályának kiadására.¹⁰⁸ Még ugyanebben a században látott napvilágot az első modern francia szerzői jogi törvény¹⁰⁹, majd a 19. században a porosz¹¹⁰ és az osztrák¹¹¹ jogszabály.

of Learning and for Securing the Property of Copies of Books. Már ez a javaslat is használta a kifejezést, miszerint a szerzőknek könyveiken megkérdőjelezhetetlen tulajdonuk („undoubted property”) van. Ezt a kifejezést változtatták a már elfogadott törvényben a „sole right and liberty of printing” kifejezésre, elsősorban pozitivista nézetek miatt.

105 CSÉCSY (2006a) 97.

106 BOYTHA (1983/2015) 186-187.

107 DEAZLEY (2008)

108 Copyright Act of 1790. Teljes címmel: An Act for the encouragement of learning, by securing the copies of maps, Charts, And books, to the authors and proprietors of such copies, during the times therein mentioned. A jogszabály elérhető: <https://copyright.gov/about/1790-copyright-act.html> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

109 Franciaországban 1793. július 19-én fogadták el a vonatkozó jogszabályt, melynek eredeti címe: „*Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs (avec le rapport de Lakana)*”. Rövid ismertőt lásd: RIDEAU (2010)

110 1837. június 11-én született meg Poroszországban a szerzői jogról szóló törvény „*Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und der Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*” címmel. Lásd bővebben: http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=4961&url_tabelle=tab_quelle (Letöltve: 2019. 01. 06.)

111 Ausztriában az 1846. évben fogadták el azt a pátenst, ami a szerzői művek

Később, mind a szerzők, mind pedig a jogtudósok korán felfigyeltek a szerzői jogi alkotások azon sajátosságára, hogy az országhatárok nehezen szabnak gátat neki. Az 1840-es években már bilaterális egyezmények útján rendezték adott országok egymás közötti, szerzői jogi jogviszonyait.¹¹² Az első sokoldalú szerzői jogi nemzetközi egyezmény, az 1886-ban elfogadott Berni Uniók Egyezmény és Anna Statútuma között volt több olyan – sajnálatosan zátonyra futott – kezdeményezés¹¹³ is, melyek a szerzők jogainak nemzetközi szinten biztosított védelmét célozták.

Igaz ugyan, hogy a színművek történetében az ókori görög civilizáció vitathatatlan jelentőséggel bír,¹¹⁴ azonban a műtípus szerzői jogi oltalmának elismerése szempontjából a francia felvilágosodás időszaka bírt kiemelkedő jelentőséggel.¹¹⁵ A francia *Beaumarchais* – született nevén *Pierre Augustin Caron*¹¹⁶ – nemcsak mint színpadi szerző érdemel különös figyelmet, hanem mint jogszabály-kezdeményező is, aki – saját érintettsége okán is – szívén viselte a színpadi szerzők kiszolgáltatott helyzetét.¹¹⁷ A kor sajátosságai hozták magukkal azt az élethelyzetet, hogy abban az időben az előadóművészek sokkal jobb anyagi megbecsülésnek örvendhettek, mint a szerzők. Ebből a helyzetből is fakadóan, a *Comédie Française* színház – monopolhelyzetét kihasználva – arra

védelmére volt hivatott („*Gesetz zum Schutze des literarischen und artistischen Eigentums gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung*”). Lásd bővebben: LEGEZA (2017b) 34-38.

112 Ilyen volt például az Ausztria és Szardínia közötti kétoldalú egyezmény, mely 1840. május 22-én született, amely már tartalmazta a „mű” elméleti, általános meghatározását és jellemzőit. LEGEZA (2017b) 35.

113 Ezek között említhető *Johann Rudolf Thurneysen*, a Baseli Egyetem tanárának 1738-as kezdeményezése, ezt követően *Elie Luzac*, holland jogász – könyvtáros törvényhozási kezdeményezése 1745-ben, mely elsősorban a kalózkodás ellen irányult. Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 13-14.

114 Lásd bővebben: BACOPOULOU-HALLS (1994)

115 ROUYER – HUBERT (1994)

116 – 1799. május 18. Francia szerző, akinek művei több esetben színpadra állítottak. Legismertebb művei között szerepel a Figaró házassága és A sevillai borbély.

117 KRETSCHMER (2002) 144.

2. A színpadi művek jogvédelmének fejlődése az angol ...

szorította a szerzőket, hogy díjazás nélkül engedjék meg darabjaik előadását.¹¹⁸ Beaumarchais e helyzetre reagálva jegyezte meg elhíresült és a szerzői jogi irodalomban is többször idézett mondatát, miszerint: „*A színházak előcsarnokaiban az emberek arról beszélnek, hogy nem illő dolog az ismertséget kereső szerzőknek a mindennapi szükségleteikért küzdeniük. Az igaz, hogy az ismertség felmentő ok, de az emberek elfelejtik azt, hogy a természet arra kárhoztatott minket, hogy 365-ször ebédeljünk, hogy tudjuk élvezni a sikert egy éven át.*”¹¹⁹ Beaumarchais nevéhez fűződik az első olyan szervezet megalapítása, mely a közös jogkezelő szervezetek atyjának tekinthető: a *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)*.¹²⁰ Beaumarchais a szervezetet a színpadi szerzők és zeneszerzők érdekeinek képviselőjére 1777. július 3-án alapította, amely 1829-től máig folytatja tevékenységét.¹²¹

A következőkben – az időrendiség okán – először az angol és német szerzői jogban tekintjük át a színpadi művek jogi oltalmának fejlődését, majd ezt követően térünk rá a magyar jogtörténet ívének bemutatására.

2. A színpadi művek jogvédelmének fejlődése az angol és a német jogban

2.1. A brit szerzői jog alakulása

Az Egyesült Királyság szerzői jogának fejlődésére egyfajta töredezettség volt jellemző¹²² mely leginkább abban mutatkozott meg, hogy

118 GRAD-GYENGE – SARKADY (2014) 21.

119 Idézi: PART (2006) 140.; GRAD-GYENGE – SARKADY (2014.) 21.; POGÁCSÁS (2017a) 24.

120 KOSKINEN-OLSSON – LOWE (2012) 10.

121 GRAD-GYENGE – SARKADY (2014) 21.

122 Érzékeltetve a fragmentáltságot, összehasonlítóképpen: míg hazánkban a negyedik szerzői jogi törvény van hatályban, addig az Egyesült Királyságban jelenleg a kilencedik Copyright Act szabályozza a szerzői jogot. (Statute of Anne 1709, Engraving Copyright Act 1734, Sculpture Copyright Act 1798, Dramatic Copyright Act 1833, Lectures Copyright Act 1835, Fine Arts Copyright Act 1862, Copyright Act 1911, Copyright Act 1956 és

külön szerzői jogi törvények vonatkoztak az egyes műtípusokra. Ez a jogalkotás-technika alapvetően azt eredményezte, hogy nem voltak olyan egységes elvek, amelyekre a külön, egyes műtípusokra irányadó szabályokat fel lehetett volna fűzni.¹²³ A színművek jogi oltalmának törvényi szintű elismerésére Anna Királynő Statútumának kibocsátása után több mint száz évvel, 1833-ban került sor.¹²⁴

Ezt megelőzően azonban néhány fontosnak ítélt döntés és jogi aktus már született, amely érintőlegesen foglalkozott a műtípussal. 1769-ben mondta ki a King's Bench a *Millar v. Taylor* ügyben,¹²⁵ hogy a szerzőt saját művén megilletik bizonyos jogok. Egy évvel később egy másik ügy, a *Macklin v. Richardson* egy színmű kiadásának kérdéseit feszegette. A szóban forgó színmű¹²⁶ kiadására sosem került sor, de 1759 és 1766 között számtalanszor előadták. A jogvita kiindulópontja az volt, hogy egy újság tulajdonosa az egyik alkalmazottját elküldte a darab előadására azzal a megbízatással, hogy az előadás után írja le a darab történetét. A színművet 1766-ban publikálták az újságban, amely miatt a szerző keresetet indított. A perben a folyóirat képviselői a következővel védekeztek: „*az előadás a közönség bármely tagjának megadja a jogot arra, hogy magával vigyen belőle amit tud és ezt saját hasznára fordítsa.*”¹²⁷ Emellett érvel-

a jelenlegi Copyright, Design and Patent Act 1988. Ebben a felsorolásban nem tüntettük fel az egyes törvények módosításait, sem pedig a törvényjavaslatokat. A törvény címe mögött az az év szerepel, amikor a jogszabályt elfogadták.) Ebből a felsorolásból, a törvények címeiből is látható fent említett töredezettség, azaz, hogy egy-egy műtípusról, egy-egy szerzői alkotótevékenységről külön törvény rendelkezik.

123 PATTERSON (1968) 222.

124 Dramatic Literary Property Act, 1833, 3 & 4 Will.IV, c.15

125 *Millar v. Taylor* (1769) 4 Burr. 2303

126 Charles Macklin: *Love a la Mode*

127 „*gave a right to any of the audience to carry away what they could, and make any use of it.*” DEAZLEY (2008) Amellett, hogy manapság, a jelenlegi szerzői jogi szabályaink mellett egy ilyen érvelést a bíróság nem venne komolyan, szembevetendő, hogy a védekezésüket kifejezetten arra építik, hogy a közönségnek van joga (right), még csak nem is lehetősége (possibility) arra, hogy kiaknázza más személy alkotását. Ebből a védekezésből kitűnik – igaz, hogy

2. A színpadi művek jogvédelmének fejlődése az angol ...

tek azzal is, hogy „*a felperes nem igazolta és egyáltalán nem is tudta igazolni, hogy kára származott az esetből, ugyanakkor ő az, és ő is lesz az, aki élvezi a színpadi játékból eredő előnyöket*”.¹²⁸ A jogvitát a szerző nyerte, a bíróság pedig egyöntetűen azon az állásponton volt, hogy a szerző joga az, hogy eldöntse, mikor hozza először nyilvánosságra művét, mely joga kiterjed a mű nyomtatás útján történő megjelentetésére is. Az ítélet – reflektálva a jogsértő védekezésére – kiemelte, hogy „*(...) a szerző az előadásból egy teljesen más jellegű előnyt élvez, mint ami a mű publikálásából származik, következésképpen ugyanannyi joga van arra, hogy e jogokat is élvezze (...)*”.¹²⁹

Az angol Parlament a színmű első előadását, úgy kezelte, mintha az a mű első kiadását jelentené. A *Statute of Anne* előtti időben a színházi előadásokat erőteljesen cenzúrázták. Az 1737-es *Licensing Act*¹³⁰ értelmében a Lord Chamberlain kezében volt a színdarabok engedélyezésének joga és az engedélyezett színpadi műveket is csak a két kiváltságot élvező színház (*Drury Lane* és a *Covent Garden*¹³¹) adhatta elő, az egyikük az operákat, a másik pedig a tragédiákat és komédiákat. Ez a szabályozás jócskán visszavetette a színpadi írók tevékenységét. A 18. század végére sok színház úgy alakította ki a szerzőkkel a megállapodásaikat, hogy azok bár megtarthatták szerzői jogukat, azonban kevesebb pénzt kaptak. A privilégiumokkal rendelkező színházak működése nem volt

kicsavartan és az alperes képeire formáltan – a copyright rendszer azon sajátossága, hogy az alkotásban az üzletet, a felhasználás folytán adódott gazdasági nyereséget látják elsősorban.

128 „*The plaintiff has not sustained, nor can sustain, any damage, as he has, and will continue to receive the advantage arising from the representation upon the stage.*” DEAZLEY (2008) Érdekes azt látni az érvelésben, hogy az alperes a szerző etikai megbecsülésére fókuszál, annak morális jogaira. E megközelítés annál is inkább érdekes, hogy mint azt a fentebbi idézetnél már említettük, az angolszász jog sokkal inkább a szerzői jog vagyoni vetületére fókuszál, semmint a morális oldalára.

129 „*(...) the advantage from the performance, the author has another means of profit, from the printing and publishing; and there is as much reason that he should be protected in that right as any other author.*” DEAZLEY (2008)

130 Theatrical Licensing Act (1737. június 21.)

131 ALEXANDER (2010) 323.

problémamentes és az 1820-as évekre egyre inkább elmerültek az adóságokban. Ez a helyzet azt eredményezte, hogy fokozatosan egyre több, kisebb színház jött létre.

1830-ban került benyújtásra a *Dramatic Writings Bill*, a színművek szerzői jogának kiegészítését taglaló törvényjavaslat. A javaslat a szerzői jog védelmi idejét kiterjesztette 28 évre, illetve előírta, hogy ha a szerző még e 28 év elteltével életben van, akkor a védelem élete végéig tartson. Ezeket a védelmi idő szabályokat a színpadi művek szerzői esetében is alkalmazni rendelte a javaslat. Három évvel később megtörtént a nyilvános előadás jogának első jogszabályi említése, kifejezetten a drámai művekkel összefüggésben. Az 1830-as Javaslatot hosszú előkészítési és egyeztetési folyamat előzte meg.¹³² A Javaslat egyik lényeges rendelkezésében már megtalálható a nyilvános előadás kizárólagosságának gyökere. A szabály szerint ugyanis azt a személyt, aki a szerző engedélye nélkül adta elő a művet, minden egyes engedély nélküli előadásért kártérítésre és kétszeres perköltség viselésére kötelezték.¹³³

1832-ben *Bulwer Lytton* megalapította a *Select Committee of Dramatic Literatures* nevű szervezetet, amely keretében színpadi szerzőket hallgatott meg. Ahhoz azonban, hogy egy szerző az általa írt színműre oltalmat kaphasson, megkövetelték, hogy a művet nyilvánosságra hozza és irodalmi alkotásként nyilvántartásba vetesse.¹³⁴

1833-ban, *IV. Vilmos* uralkodásának idején lépett hatályba a színművek jogi oltalmára vonatkozó törvény, a *Dramatic Literary Property Act*, mely *Bulwer-Lytton törvény* néven is ismert. Elnevezését *George Bulwer-Lytton*ról kapta, aki korának írójaként, színészeként és költőként tevékenykedett.¹³⁵ *Bulwer-Lytton* szorgalmazta, hogy a színdarabírók ugyanazt a jogi védelmet élvezhessék, mint az egyéb írói alkotások szerzői. Kiemelte e körben, hogy a jogi oltalom fontos eleme az, hogy egyik színház, vagy társulat se adhassa elő a művet a szerző kifejezett és egyértelmű beleegyezése nélkül. A törvény értelmében a színmű szerzőjének kellett engedélyeznie

132 DEAZLEY (2008)

133 ALEXANDER (2010) 327.

134 Lásd bővebben: LITMAN (2010)

135 PART (2006) 143.; ugyanígy: ALEXANDER (2010) 321.

2. A színpadi művek jogvédelmének fejlődése az angol ...

a mű nyilvános előadását.¹³⁶ A jogszabály úttörő jellegét mutatja az a tény is, hogy elfogadását követően alakult meg az első olyan ügynökség Britanniában – a *Dramatic Authors Society* – amely az engedélyezésekkel foglalkozott.¹³⁷ 1833-ban jelent meg az előadási jog („*performing right*”), mint önálló, elkülönült kategória, kifejezetten a színművekre vonatkoztatva, mely addig az átfogó felhasználás fogalma alá tartozott. Pár évvel később, 1842-ben ezt a fogalmat kiterjesztették a zeneművekre is.¹³⁸

A színművek szerzői jogi oltalmára vonatkozó újabb jogfejlődési irány 1923-ig váratott magára. 1925-ben lépett hatályba a *Dramatic and Musical Performers' Protection Act*, amely az engedély nélkül rögzítések ellen nyújtott védelmet. Ezeket az engedély nélküli rögzítéseket nevezték *bootleg*-nek.¹³⁹ Az oltalom ugyanakkor kizárólag büntetőjogi alapon érvényesült egészen 1988-ig. 1963-ban lépett hatályba az új jogszabály, melynek alapját az 1961-es Római Egyezmény¹⁴⁰ szolgáltatta.¹⁴¹ Az 1956-os *Copyright Act* alapján az előadóművészek jogainak védelmét egyedül szerződéses jogviszonyok keretében rendezhették. A jogszabály ugyanis arra az álláspontra helyezkedett, hogy túlságosan megbonyolítaná a jogviszonyokat, ha az előadóművészek is szerzői jogi, vagy szerzői joghoz hasonló oltalmat nyernének el.¹⁴²

1988-ban került elfogadásra a jelenleg is hatályban lévő szerzői jogi törvény, a CDPA, amely a védendő alkotások között rögzíti a dramatizált műveket. Amikor a CDPA Javaslata a Parlament elé került, hangsú-

136 MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 38.

137 DEAZLEY (2008)

138 CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 402-403.

139 Maga a bootlegging kifejezés arra a jelenségre utalt, hogy a csizmák szárába rejtett hangfelvevővel mentek be a nézők az előadásokra és így rögzítették az előadások hanganyagát. Bővebben lásd: NAGHAVI – SCHULZE (2001)

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

141 MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 224.

142 CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 406.

lyozták a BUE¹⁴³ személyhez fűződő jogaira vonatkozó szabályainak való megfelelést és valójában a személyhez fűződő jogok rögzítése tette lehetővé, hogy Nagy Britannia ratifikálja a BUE-t.¹⁴⁴

2.2. *A német szerzői jog fejlődése a színpadi művek tükrében*

Német területen a XVIII. századra tehető a színházi kultúra fellendülésének időszaka, elsődlegesen a felvilágosodásnak és a *Sturm und Drang* mozgalomnak köszönhetően.¹⁴⁵ Ez az időszak nem csak kulturális és szellemi oldalról jelentett előrelépést, hanem a nagy – máig fennálló és hírnévnek örvendő – színházak tényleges megjelenése, kőszínházak építése is ebben az időben történt.¹⁴⁶ A színtársulatok privilégiumok alapján működhettek, amelyek területi hatályukat tekintve vagy az egész országra, vagy csak bizonyos területekre voltak érvényesek. A privilégium megszerzéséhez az adott színtársulatnak díjat kellett fizetnie, azonban ennek eredményeként kizárólagos jogosítványt kaptak az adott területen való működésre.¹⁴⁷ Kezdetben a privilégiumi rendszer erősen korlátozta a „versenyt”, azonban a későbbiek során sokat finomodott, így már nem csak egy színtársulat játszhatott az adott területen, hanem többen is jogosultak voltak a színjátszásra.¹⁴⁸ A XVIII. századra tehető a színházjog fejlődésének időszaka, amikor az egyes színházak működésének feltételeire vonatkozóan ún. színháztörvényeket (*Theatergesetze*) bocsátottak ki.¹⁴⁹

143 Az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló Berni Egyezmény. (1886. szeptember 9.) A Római Egyezményhez hasonlóan, itt a BUE szabályait sem kívánjuk részletezni, a részletesebb kifejtés a III. részben található.

144 ADENEY (2006) 285.

145 KURZ (2015) 27.

146 Erre az időre tehető többek között a Bayreuthi Festspielhaus (1745-1748) a Münchener Residenztheater (1751-1753), valamint a Hamburgi Nemzeti Színház (1767) alapítása. Lásd bővebben: KURZ (2015) 28.

147 Melyet értelmezhetünk a kizárólagos felhasználási engedélyek előképeként.

148 KURZ (2015) 26.

149 KURZ (2015) 29.

2. A színpadi művek jogvédelmének fejlődése az angol ...

Az előbb vázolt angol mintához hasonlóan tehát a színjátszás német területen is cenzúra alá esett. 1794-ben egy generálklauzula került bevezetésre az *Allgemeines Landrecht*-be, amelynek értelmében a közrend, közbiztonság és köznyugalom megóvása érdekében a rendőrség megtehetette a szükséges intézkedéseket a nézőközönség érdekében. E szabály rugalmas értelmezése jogalapot biztosított a színházi cenzúra intézményesülésének, melyet csak az 1848-as forradalom törölt el.¹⁵⁰

Bár a XIX. századra megindult a polgári színházak fejlődése, azok gazdasági helyzete továbbra is ingatag maradt. Ugyanakkor nagy jelentősége volt annak, hogy ebben az időben születtek meg azok a jogszabályok, melyek alapjául szolgáltak a színházjog kialakulásának.¹⁵¹ Ugyanezen időszakban indult útjára a szerzői jog fejlődése is. 1835. április 6-án a porosz *Geheimes Obertribunal* kimondta, hogy a szerzőnek joga van arra nézve, hogy a meg nem jelent drámáinak előadását megakadályozza és hogy e jog megsértéséért kártérítést követeljen.¹⁵² A következő fontos lépés az 1837. évi tudományos és művészeti művek utánnyomás és utánzás elleni védelméről szóló törvény volt (*Preußische Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*). 1870-ben született egy törvény az irodalmi művek, zeneművek és drámai művek szerzői jogáról (*Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken*), amely 1871-ben lépett hatályba.

A századforduló – és a BUE 1896-os Párizsi Kiegészítő Jegyzőkönyve – új szerzői jogi jogszabályt hozott, az irodalmi és zenei művek szerzői jogáról szóló birodalmi törvényt (*Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*), amelyet 1901-ben fogadtak el és 1902. január 1-jén lépett hatályba. A színházak működésében a két világháború közötti időszak éles váltást hozott, így kiemelés érdemel az 1933-ban elfogadott *Reichs-*

150 KURZ (2015) 30.

151 1850-ben különböző színházi rendszabályokat (Theaterordnungen) bocsátottak ki, melyek száma 1871-ben már elérte a 300-at. Lásd bővebben: KURZ (2015) 31.

152 KURZ (2015) 41.

*kulturkammergesetz*¹⁵³ mely létrehozta a propagandaminiszter felügyelete alá tartozó színházi kamarát.¹⁵⁴

3. A színpadi művek szerzői jogának fejlődése Magyarországon

3.1. *A színházi intézményrendszer fejlődésének rövid áttekintése*

A színházi kultúra és intézményrendszer az idők során a társadalmi és politikai berendezkedéssel együtt alakult. A színjátszás, színházlétesítés legaktívabb, legjelentősebb időszaka a XIX. század második felére tehető. Ugyanakkor a magyar színjátszás, színházi kultúra gyökerei a XI. századig nyúlnak vissza, szorosan kapcsolódva a keresztény hithez és annak gyakorlásához, elsősorban a misztériumjátékok okán. A hivatalos színházak megjelenése a XVIII. századra tehető, azonban az első magyar színtársulatok még nem használták és nem is ismerték a *színház* kifejezést, hanem a „*Theátrum*”, „*jádzószín*”, „*játékház*”, „*játékszín*”, „*komédiabáz*” és „*színjáték*” szavakkal illették az intézményesült színjátszást.¹⁵⁵ E kezdeti fejlődés egyik kulcsfigurája *Kelemen László* volt, akinek a társulata elsőként 1790-ben, a Várszínházban adott elő. Szintén a XVIII. századra tehető a bábszínházak megjelenése is, melyek darabjait kezdetben – egyéb darabokhoz hasonlóan – kastélyszínházakban mutatták be. A vándorszínházi évek után, 1833-ban egy társulat rendszeres színjátszásba, repertoár kiépítésébe kezdett, majd három évvel később egy színházat létesítettek, melynek már ekkor saját opera részlege volt.¹⁵⁶ Ez a színház az 1840-ben engedélyezett Nemzeti Színház¹⁵⁷ közvetlen jogelődje volt. Ettől az időponttól kezdve több színház is megalakult: 1875-ben a Népszínház, 1884-ben a Magyar Királyi Operaház, 1896-ban pedig a Vígszínház nyitotta meg kapuját.

153 RGBI. I S. 661

154 KURZ (2015) 37.

155 SCHÖPFLIN (1931) 273.

156 1836. évi XLI. törvénycikk a Pesten országos költségen felállítandó nemzeti Játékszinről

157 1840. évi XLIV. törvénycikk a pesti magyar színházról

1848-ban megszületett a színházakról szóló törvénycikk,¹⁵⁸ ami több tekintetben is szabadabban biztosította a működési feltételeket, mint korábban. Biztosította egyrészt, hogy szabadon alakulhassanak színházak,¹⁵⁹ másrészt pedig, hogy „*A színművek előadhatására nézve eddig a könyvvizsgálók által gyakorolt vizsgálat eltöröltetik.*”¹⁶⁰ Teljes mértékű szabadságot az előadások tekintetében még nem biztosított a jogszabály, mert a nyilvános színélőadásokhoz – kivéve a pesti magyar nemzeti színházat – megkövetelte az illetékes helyi hatóság engedélyét.¹⁶¹

A következő nagy mérföldkő 1884-ben érkezett el, amikor megszületett az első szerzői jogi törvényünk, mely már foglalkozott a színművek szerzői jogi kérdéseivel. Lényegében tehát már az első hivatalosan működő színház megjelenéstől számított pár éven belül reagált a jogalkotó az életviszonyra.¹⁶²

A színházi világ 19. századi virágzását követően, a második világháború előestélyén következett be nagy törés. A 20. század elején Bécsben a magyar szerzők operettjeit még igen nagy sikerrel játszották. Az 1935. évi nürnbergi zsidótörvények és az azok hatályát kiterjesztő Anschluss azonban sajnos igen negatív hatással volt a bécsi repertoárra és az azon elfogadottan és sikerrel szereplő magyar színpadi szerzők, zeneszerzők életére is. Az Anschlusst követően a bécsi színházak levették műsorukról az érintett magyar szerzők – többek között *Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Stella Adorján* – darbjait, az előadóművészeket pedig elbocsátották. Megtiltották továbbá *Kálmán Imre, Ábrahám Pál, Brodszky Miklós* és *Komjáthy Károly* műveinek előadását.¹⁶³

A második világháború kirobbanása nehéz helyzetbe hozta a művészeket és a színházakat egyaránt. Ez időknél a társadalmi és politikai berendezkedése és ideológiája hatással volt a színházi repertoárra is és rányomta a bélyegét a szerzőket képviselő egyesületek vezetőségének

158 1848. évi XXXI. törvénycikk a színházakról

159 1848. évi XXXI. tc. 1. §

160 1848. évi XXXI. tc. 2. §

161 1848. évi XXXI. tc. 3. §

162 SZÉKELY (1994a) 427-436.

163 GÉRA (2007) 74.

összetételére is. *Huszka Jenő* például, aki a Színpadí Szerzők Egyesületének alelnöke és a Zeneszerzők Szövetkezetének elnöke volt, a folyamatos politikai nyomás hatására 1944-ben lemondott mindkét említett tisztségéről.¹⁶⁴

A művészi szabadságnak az '50-es évek ideológiája sem kedvezett. Az adott ideológia megkerülhetlenné vált a színpadon is. Ez leginkább abban mutatkozott meg, hogy a színdarabok témája sokkal fontosabbá vált, mint az, hogy milyen azok művészi színvonala. Így esett meg, hogy *Illyés Gyula* Fáklyaláng és *Németh László* Galilei című művét a bemutatásuk után betiltották, ideológiai indokokra hivatkozással.¹⁶⁵

3.2. *A szerzői jogi kodifikáció fejlődéstörténete és a színpadi művek jogi oltalma hazánkban*

A magyar szerzői jog kodifikációs törekvései a reformkor idejére tehető, amikor a változás szele elérte a magyar írókat. Ebben az időben az írók és művészek körében egyre erőteljesebben merült fel az igény, hogy sor kerüljön a szerzői jog szabályozására.¹⁶⁶ A szerzői jog szabályozására vonatkozó első érdemi lépést *Toldy (Schedel) Ferenc* tette meg, aki 1838-ban és 1840-ben jelentetett meg olyan tanulmányokat, melyekben felvetette a törvényalkotás célszerűségét és definiálta többek között az írói tulajdönt és a bitorlást is.¹⁶⁷

A jogi szabályozás első lépéseként tartják számon az 1844. évi *Szemere Bertalan-féle* törvényjavaslatot, amely azonban az elmaradt királyi szentesítés miatt nem emelkedett törvényerőre. Noha a javaslatból nem lett jogszabály, érdemes megemlíteni, hogy foglalkozott a színművekkel, valamint a védelmi időt a szerző halától számított 50 évre javasolta ki-

164 GÉRA (2007) 84.

165 SZÉKELY (1994a) 437-445.

166 BOYTHA (1994) 52.; BOYTHA (1983/2015) 189.; MAGYAR LEXIKON (1881) 443.

167 NÓTÁRI (2010a) 35.; BAKOS (2011); DINÓK (2014); MEZEI (2004); TÖRÖK (2011); KISS (2002); NÓTÁRI (2018) 60-63.

terjeszteni.¹⁶⁸ Szemere előterjesztését követően a *Magyar Írók és Művészek Társasága* állt elő szabályozási javaslatával, melyet azonban ugyancsak nem koronázott siker.

Amíg az 1884. évi szerzői jogi törvény nem született meg, Magyarországon a már említett 1846. évi osztrák pátens szabályai voltak alkalmazandók a szerzői jogi ügyekben, amelyek a művek jogosítatlan közzététele, utánnyomása és utánképzése ellen biztosítottak védelmet.¹⁶⁹ Noha a védelmi idő 30 évben került meghatározásra, kifejezetten a zeneművek és színművek előadásának kizárólagos joga a szerző halála után 10 évvel megszűnt.¹⁷⁰

Az első jogszabály, mely már konkrétan tárgyalt szerzői jogi kérdéseket, az 1875. évi XXXVII. törvény, a Kereskedelmi Törvénykönyv volt, amely a kiadói ügyletet szabályozta,¹⁷¹ igaz, egyes gondolkodók szerint „A kiadói ügyletet a kereskedelmi törvényben egyáltalán nem kellett volna szabályozni.”¹⁷² Így furcsa módon a kiadói ügyletet, a szerzői művek egyik legtipikusabb felhasználási módját, hamarabb szabályozta a jogalkotó, mint az ügyletkezhez kapcsolódó alapjogviszonyt, a szerzői jogot.¹⁷³ Tekintettel arra, hogy a Kereskedelmi Törvénykönyv nem tartalmazott rendelkezéseket a színművek viszonylatában, e jogszabály rendelkezéseinek taglalásától eltekintünk,¹⁷⁴ és a továbbiakban rátérünk a téma szempontjából releváns szabályozástörténetre.

168 MEZEI (2004)

169 LEGEZA (2017b) 34.

170 MEZEI (2004)

171 Általános indokolás a szerzői jogi törvényről (a továbbiakban: Szjt. Indokolás). Továbbá lásd bővebben: NÓTÁRI (2010a) 32. Egyébként az 1974. évi porosz Allgemeines Landrecht szintén a kiadói jog felől közelített, szerzői jogi szabályozást pedig még nem tartalmazott. BOYTHA (1994) 51.

172 KOVÁTS (1879) 21.

173 E paradox helyzethez kapcsolódva utal Boytha György Arany László azon megjegyzésére, miszerint „szerzői jog lényegében még sehol, de felhasználásáról már törvény intézkedett.” BOYTHA (1973c) 52.

174 A jogszabályról lásd bővebben: BEDE (2011) 7.

3.3. *A színművek jogi oltalma szerzői jogi törvényeinkben*

3.3.1. Az 1884. évi XVI. törvénycikk

A színpadi művek szerzői jogi oltalmát hazánkban már az első kodifikált szerzői jogi törvény, az 1884. évi XVI. törvénycikk (a továbbiakban '84-es Szjt.) rögzítette. A törvény *Arany László* kezdeményezésére és *Apáthy István* előterjesztése nyomán született meg. Első szerzői jogi törvényünk a német szabályozást tekintette alapnak.¹⁷⁵ A jogszabály célja az volt, hogy a szerzői művek jogvédelmének alapjait lefedtesse. Annak ellenére, hogy a törvényt időközben – a technikai és társadalmi változásoknak köszönhetően – többször módosították és újrakodifikálták, a jogszabály olyan elméleti alapokat határozott meg, melyek máig sem koptak ki a szerzői jog rendszeréből.

A szóban forgó törvény a jelenleg hatályoshoz képest még egészen más rendszer szerint épült fel, hiszen a jogszabályban nem találunk általános részt, minden szerzői műre vonatkozó általános rendelkezéseket. A törvénycikk több mint felét az írói művekre irányadó szabályok tették ki, amelyeket a többi műtípus tekintetében „általános szabályoknak” tekintettek. Az összesen 82 szakaszból álló jogszabályban 44 szakasz tárgyalta az írói művekhez kapcsolódó jogviszonyokat, melyek között helyet kapott a szerző kizárólagos jogának elismerése és részletszabályainak taglalása.¹⁷⁶ A szerzői jog tartalmát érintő alapvető szabályokat szintén az írói művek tekintetében határozták meg,¹⁷⁷ csakúgy, mint a szerzői jogbitorlás következményeit,¹⁷⁸ valamint a jogbitorlás megállapításához kapcsolódó eljárás menetét,¹⁷⁹ és az elévülési szabályokat.¹⁸⁰ A jogszabály második fejezete a zeneművekre irányadó szabályokat tartalmazta,¹⁸¹ már lényegesen rövidebben.

175 TÖRÖK (2011); BAKOS – NÓTÁRI (2011a) 6.

176 '84-es Szjt. 1-10. §

177 '84-es Szjt. 11-18. §

178 '84-es Szjt. 19-24. §

179 '84-es Szjt. 25-35. §

180 '84-es Szjt. 36-41. §

181 '84-es Szjt. 45-48. §

A '84-es Szjt. külön fejezetben, a zeneműveket követően szabályozta a színművek, zenés színművek szerzői jogi oltalmát, a leginkább releváns vagyoni jog, a nyilvános előadás jogának oldaláról.¹⁸² A törvény a szerző számára kizárólagos jogot biztosított, azaz megkövetelte a szerző hozzájárulását, engedélyét ahhoz, hogy művét nyilvánosan előadják. A nyilvános előadás jogát ma is a szerző egyik nevesített vagyoni jogaként tartjuk számon.¹⁸³

A nyilvános előadás kizárólagosságát a törvény kiegészítette azzal a rendelkezéssel, hogy a „(...) *színművek és zenés színművek, a jogosult beleegyezése nélkül, színpadon akkor sem adhatók elő, ha nyomtatásban megjelentek és áruba bocsáttattak is.*”¹⁸⁴ Megfogalmazott ugyanakkor a jogszabály egy korlátozást a nyilvános előadási jog tekintetében. Színpadon kívül ugyanis ezen művekből a szerző beleegyezése nélkül is előadhatóak voltak a nyitányok, vagy a felvonásközi és egyéb zenerészek.¹⁸⁵ Ez a szabály – a mai terminológiával élve – egy szabad felhasználási esetköröt rögzített, ugyanakkor eltérően a jelenlegi jogszabálytól, nem szűkítette le az engedély nélküli előadás jogát az előadás célja, célközönsége tekintetében.¹⁸⁶ Érdekes ugyanakkor, hogy – ahogyan *Kenedi Géza* magyarázza – a nyilvános előadás, mint kizárólagos szerzői jogosítvány helyszínét a jogszabály nem határozta meg. Nyilvános előadás megvalósulhatott templomban, bármely nyílt helyiségben, azaz a helyszín jogszabályilag

182 '84-es Szjt. 49. § „*A színművek, zeneművek és zenés színművek nyilvános előadásának kizárólagos joga a szerzőt illeti.*”

183 Megjegyezzük, hogy az 1884. évi szerzői jogi törvényünk még felépítésében is eltért a jelenleg hatályos jogszabálytól, így pl. nem bontotta ketté a szerzőt megillető jogosultságokat személyhez fűződő és vagyoni jogokra.

184 '84-es Szjt. 50. §

185 '84-es Szjt. 50. § második fordulat

186 *Géra Eleonóra Erzsébet* – hivatkozva *Palágyi Róbertre* is – kiemeli, hogy az első szerzői jogi törvény szellemiségén erőteljesen érződött, hogy az irodalmárok kezdeményezésére született, így érthető módon elsődlegesen az ő érdekeik védelmét tartotta szem előtt. Ennek az érdekszemléletnek volt az eredménye az a jogi rendelkezés is, amely a zeneszerzők rovására megengedte, hogy a nem színpadi előadásra szánt zenés művek nyitányait a jogosult beleegyezése nélkül is előadhassák. *GÉRA* (2007) 19.

kötetlen volt, a lényeges pont az előadás nyilvánosságának kritériuma volt.¹⁸⁷ Az általános, kizárólagos szabállyal ellentétben ugyanakkor a korlátozó rendelkezés már helyszínre koncentrált: „*színpadon kívül (...)*”, tehát, akár templomban, bármely nyílt helyiségben, vagy akár magánháznál. Ily módon, adott esetben a helyszín megegyezhetett a kizárólagos és a korlátozó szabály tekintetében is. Ez a szakasz a szerző kizárólagos jogának igen tágan és nehezen értelmezhető korlátozását eredményezte.

További korlátozó szabályt rögzítettek az 51. és az 52. §-ok. Az 51. §, mely a normaszöveg alapján a zeneművekre vonatkozott, azonban a vonatkozó magyarázat alapján a zenés színművekre is érteni kellett,¹⁸⁸ a szerzők jogait a többszörözve megjelent és áruba bocsátott zeneművek tekintetében korlátozta. Eszerint ezeket a műveket a jogosult beleegyezése nélkül is előadhatták, kivéve, ha a szerző az előadási jogot – a mű címlapján, vagy annak elején – magának fenn nem tartotta. Az előadási jog fenntartásának olyannyira konkrétnek, kifejezetten az előadási jogra vonatkozóknak kellett lennie, hogy nem tekintették elfogadhatónak, ha a szerző a „*Minden jog fenntartva*” fordulattal kívánta kikötni maga javára a kizárólagos jogot.¹⁸⁹

Az 52. § a többszerzős művek nyilvános előadására vonatkozott. A rendelkezés értelmében a szöveges zeneművek és a zenés színművek előadásához rendszerint elég volt a zeneszerző hozzájárulása, míg ezen művek zene nélküli előadásához nem volt szükséges megkérni a zeneszerző engedélyét.

A jogszabály külön szakaszokban szabályozta a színművekre vonatkozó bitorlás tényállását és jogkövetkezményeit.¹⁹⁰ A színművek, zenés színművek, zeneművek bitorlását megalapozó magatartás az volt, ha a művet jogosulatlanul, nyilvánosan előadják. A bitorló magatartás lehetett szándékos vagy gondatlan egyaránt. Noha hosszasan taglalta a törvény a bitorlás jogkövetkezményének részletszabályait, a bitorló magatartást kifejezetten az engedély nélküli nyilvános előadásra – mint

187 KENEDI (1908) 157.

188 KENEDI (1908) 158.

189 KENEDI (1908)

190 '84-es Szjt. 57-59. §

ahogyan magát a kizárólagos szerzői jogot is e jog oldaláról közelítette meg – korlátozta. Ezzel kapcsolatban fogalmazta meg *Márton Miksa*¹⁹¹ kritikáját. Szerinte hiánya a hazai törvénynek, hogy nem rendelkezett a színmű átdolgozásának kérdéséről. Indoklásaként utalt arra, hogy a bírói gyakorlat jogi szabályozás híján nem tudta hatékonyan megoldani azokat az eseteket, amikor egy novellából, vagy elbeszélésből drámát készítenek, mely magatartás egyértelműen megvalósítja az átdolgozást.¹⁹² A mű jogosulatlan fordítása szintén a szerzői jog bitorlását eredményezte.¹⁹³ A színműveknél a fordításnak az eredeti mű megjelenésétől számított hat hónap alatt teljesen be kellett fejeződnie.¹⁹⁴ *Márton Miksa* ezt a fordításra irányadó szabályt is bírálta – véleményünkkel megegyezően – hiszen egyrészt műfordítás elkészítéséhez nem elegendő a jogszabály által meghatározott idő és az sem volt szerencsés megoldás, hogy az eredeti mű megjelenésétől indult ez a hat hónapos határidő.

A fent említett szakmai kritikákon túlmenően volt egy másik fontos tényező is, amely elősegítette a második szerzői jogi törvény megszületését: a Berni Uniós Egyezményhez való csatlakozás feltételeinek megteremtése.¹⁹⁵ A Berni Unióba való belépés gondolata és előkészítése 1913 óta terítéken volt, azonban a tényleges csatlakozás feltétele az volt, hogy a hazai szerzői jogi szabályozás megfeleljen az Egyezmény által megkövetelt kritériumoknak.

191 Márton Miksa (1871-1936) Ügyvéd, színpadi szerzők egyesületének tagja, színikritikus, színházi és irodalmi ügynökség alapítója. Forrás: NÓTÁRI (2010b) 2. l.

192 NÓTÁRI (2010b); NÓTÁRI (2018) 73.

193 '84-es Szjt. 53-54. §

194 '84-es Szjt. 7. §

195 *Ranschburg Viktor* 1901-ben kiadott írásában nyomatékosan szorgalmazza, hogy a *szakmabeliek* „(...) a monarchiát mielőbb indítsák az irodalom és művészet alkotásainak védelmére alkotott berni unióhoz való csatlakozásra.” RANSCHBURG (1901) 10. Igaz ugyanakkor, hogy *Ranschburg* idézett művében másutt (RANSCHBURG (1901) 42.) aláhúzza, hogy „Nézetünk szerint azonban a szövetségbe való belépés szempontjából semmi szükség sincs arra, hogy saját törvényünket a berni egyezményhez idomítsuk. A mi törvényünk saját honosaink között felmerülő kérdésekre vonatkozik és ezek tekintetében teljesen érvényben is maradhat.”

3.3.2. Az 1921. évi LIV. törvénycikk

Az 1921. évi LIV. törvénycikk (a továbbiakban: '21-es Szjt.) felépítésében nagyban követte elődjét, hiszen annak újrakodifikálásaként jött létre. A jogszabály 8 fejezetből és 91 szakaszból állt. A szabályozás, hasonlóan elődjéhez, szintén műtípusonként történt, ezek között elsőként ismertette a törvény a továbbra is alaptípusnak, sok tekintetben háttérszabálynak tekintett írói műveket. A színművek fogalmi meghatározása e jogszabályban sem történt meg, azonban már e körbe vonta a némajátékokat és a koreográfiai műveket.¹⁹⁶ Szintén védelemben részesítette a fordítás útján keletkezett színműveket, zenés színműveket, zeneműveket azok nyilvános előadásai tekintetében.¹⁹⁷ Ezzel a szabállyal nyitott a törvény a külföldi színházi piac felé, igaz, hogy ezeket a műveket csak az eredeti mű szerzőjének engedélyével lehetett nyilvánosan előadni.¹⁹⁸

Második szerzői jogi törvényünk továbbra is a harmadik fejezetben szabályozta a színművek, zenés színművek és zeneművek nyilvános előadásának kérdéseit, amely kizárólagos jog a szerző életében és halálát követő 50 évben állt fenn.

Változás volt ugyanakkor, melyet *Palágyi Róbert* egyértelmű előnyként emelt ki, hogy a törvényi szabályozásban a zeneművek esetében jelentős előrelépés történt. Elhagyta ugyanis az új törvény elődjének azon szabályát, hogy „a színpadon kívül az ilyen művekből nyitányok, felvonásközi és egyéb zenerészek a jogosult beleegyezése nélkül is előadhatóak”.¹⁹⁹

A nyilvános előadás kizárólagos jogát csak a színművek, zeneművek, zenés színművek és filmek előadására vonatkozóan adta meg a törvény, a színműveknek nem minősülő egyéb írói művek számára nem.²⁰⁰ A törvény a szerzőt a nyilvános előadással szemben védte, ugyanakkor

196 '21-es Szjt. 50. § „Némajátékot és koreográfiai műveket minden vonatkozásban, tehát nyilvános előadásuk kizárólagos joga tekintetében is, tartalmuk szerint vagy színműveknek vagy zenés színműveknek kell tekinteni.”

197 '21-es Szjt. 51. §

198 '21-es Szjt. 51. § valamint NÓTÁRI (2010a) 164.

199 PALÁGYI (1959) 55.

200 SCÖPFLIN (1931) 237.

sokáig vitás volt, hogy mit értsen a joggyakorlat nyilvános előadás alatt. A Királyi Kúria elvi állásfoglalása²⁰¹ kimondta, hogy „*a családiasság és házasság körén túlmenő előadásokkal szemben kívánja védeni a törvény a szerzőt.*” Közömbös volt e tekintetben, hogy mi az előadás célja, vagy hogy szednek-e a résztvevőktől belépődíjat,²⁰² mert kizárólag a résztvevők száma volt mérvado.²⁰³ A nyilvános előadás jogának engedélyezése a már közzétett, egyéb írói művek esetén nem a szerző kizárólagos jogaként tűnt fel. Ily módon a nyilvános előadás kizárólagossága csak a színművek, zeneművek és zenés színművek esetén merülhetett fel, a már közzétett színmű, vagy egyes részeinek felolvasása megengedett volt, mert nem jelentette a mű nyilvános előadását, azonban a szerepek szerinti felolvasás e körbe tartozhatott, hiszen abban a szerepek szerinti játék is megmutatkozott.²⁰⁴

3.3.2.1. Balás P. Elemér törvényjavaslata

Az első két szerzői jogi törvény megtette azokat a szükséges lépéseket, melyeket az akkori társadalmi és kultúrpolitikai viszonyok megköveteltek. Ugyanakkor a szabályozás több szempontból is megérett az újbóli reformra. Egyrészt mindkét törvény azonos szempontrendszer szerint volt szerkesztve, de ez a felépítés nem volt kedvező. A színpadi művekre irányadó rendelkezések elhelyezése és egymással való összekapcsolása

201 P.I.980/1928

202 Megemlíti *Palágyi*, hogy a korabeli bírói gyakorlatban volt példa arra, hogy az érintettek „*jótekonny vagy nemes*” célokat koholtak pusztán acélból, hogy e látszat keltésével elkerüljék a szerzői díj megfizetését. Más esetekben nem kellett a résztvevőknek belépődíjat fizetniük, ugyanakkor ruhatári díj, vagy ún. műsormegváltási költség címen beszédtek tőlük a belépőnek megfelelő összeget. Ezeket a visszaéléseket szüntette meg a Királyi Kúria elvi állásfoglalása. *PALÁGYI* (1959) 55.

203 Ehhez lásd bővebben a jelenleg hatályos szerzői jogi törvényünk 24. § (3) bekezdését és kapcsolódó bírósági gyakorlatként a BH. 2005.144-es számú ítéletet.

204 NÓTÁRI (2012)

kazuisztikus hatást keltett. Noha a '21-es Szjt. elődjének sok hibáját kiküszöbölte és már jóval „szerző-érzékenyebb”²⁰⁵ volt, a szabályozás megreformálása továbbra is jogos követelés volt.

A reform-folyamat egyik igen jelentős lépése Balás P. Elemér törvényjavaslata volt, amely 1947 húsvétján került kiadásra a Magyar Jogászegylet jóvótárból. A szerző 1934-ben készítette a szerzői jogi törvényjavaslatot, amely tartalmazta a jogszabály általános és részletes indokolását is. A munka azonban sosem került az Országgyűlés elé. Balás P. Elemér a javaslat elkészítésekor az Igazságügyminisztérium törvényelőkészítő osztályán dolgozott. Miután távozott a Minisztériumból, megbízást kapott, hogy előkészítse a szerzői jog reformját, azonban úgy látta, hogy az idő nem volt alkalmas a szerzői jog maradandó megreformálására. A kiadás évében, 1947-ben már úgy vélekedett, hogy javaslata (eredeti formájában) alkalmas lehet arra, hogy elősegítse a szerzői jog megreformálását.²⁰⁶ A javaslat azonban ekkor sem emelkedett törvényerőre. Balás P. Elemér a szerzői jog reformját már nem élhette meg, munkája kiadása után fél évvel elhunyt, a szerzői jogi törvény újrakodifikálása és a szerzői jog megreformálása pedig még huszonkét évig, a harmadik szerzői jogi törvény hatálybalépéséig váratott magára. A Törvényjavaslat – melyhez a szerző több külföldi példát is figyelembe vett, így például a lengyelt, franciát, portugált, jugoszlávot, csehet, németet, olaszt, osztrákot és egyiptomit²⁰⁷ – mindezek ellenére előremutató volt, olyan alapvető elveket határozott meg és oly módon szabályozta a szerző és a felhasználó érdekeit, jogait, a szerzői jogi védelem körébe tartozó alkotásokat, hogy az sok tekintetben visszaköszönt a későbbi, 1969. évi és a jelenleg is hatályos jogszabályokban.

A Javaslat hat fejezetből és 108 szakaszból állt, és az általános rendelkezéseket tartalmazó első fejezet kezdő szakaszaként a szerző szellemi

205 Ugyanakkor a védelemben hézagok még továbbra is fellelhetők voltak. Palágyi Róbert szerint „Ezen a jogterületen a jelenleg hatályos jogszabályok nagyobb mértékben védik a *zeneszerzőt* és csak kisebb mértékben az *író*t.” PALÁGYI (1959) 159.

206 BALÁS (1947) (a továbbiakban: Javaslat) Előszó.

207 MEZEI (2018) 45.

alkotása feletti jogát az általános személyiségi joghoz való jogból vezette le. Hangsúlyozta a Javaslat a szerzői jog abszolút jellegét, miszerint a szerző joga, hogy alkotására vonatkozó szellemi és vagyoni érdekeit bizonyos korlátok között mindenkivel szemben megvédhesse.²⁰⁸ Balás a Javaslat indokolásában is rámutatott, hogy a szerző joga, melyet – eltérően a korábbi jogszabályoktól – szellemi és vagyoni érdekekre²⁰⁹ bontott szét, az általános magánjogi személyiségi jog²¹⁰ tartalmából ered. Ez a nézet megalapozta a következő szerzői jogi törvény azon felépítését, hogy a szerzőt megillető jogokat alapvetően két csoportra szerencsés bontani, személyhez fűződő és vagyoni jogokra. Meghatározta a Javaslat a szellemi alkotás fogalmát, mely szerint „szellemi alkotás a szellemi tevékenységnek eredetiséget mutató s ehhez képest egyénien újszerű, közlésre is alkalmas eredménye.” A szerző indokolásában kifejtette, hogy a szellemi alkotás lényege egyrészt az eredetiség,²¹¹ másrészt a más számára való felismerhetőség, azaz, hogy az alkotás közlésre alkalmas legyen. Közlésre alkalmasságot jelenti, ha a mű más számára felismerhető: „az alkotó műveletnek azt a szakát, amikor az alkotó szellemi világából kilép az alkotás és alkalmassá válik arra, hogy mint alkotás gyakoroljon hatást arra, akinek számára hozzáférhető.”²¹²

A Javaslat példálózó felsorolást alkalmazva meghatározta, hogy mely alkotások állhatnak a szerzői jogi oltalom alatt. E körbe tartoztak a szépirodalmi, tudományos, oktató, bíráló, ismeretterjesztő, hitbuzgalmi, nyelvi alkotások, ide értve a nem rögzített előadást, egyéb beszédet, továbbá zenei alkotást, némajátékot, táncművészeti alkotást, képzőművészeti, vagy iparművészeti alkotást.²¹³

Külön szakaszban határozta meg a szerző a színpadi művek alapvető szerzői jogi szabályait. „Meghatározott szellemi alkotás színrehozatalának módja, amennyiben a 2. §-ban meghatározott követelményeknek megfelel, maga is szellemi alkotásszámba megy, tekintet nélkül arra, hogy a díszletek, jelmezek és a

208 Javaslat 1. §

209 Mai terminológiával élve: személyhez fűződő és vagyoni jogok

210 Magánjogi Törvényjavaslat 107. §

211 FALUDI (2000) 26.; ugyanígy: NICOLOPULOS (2016) 56.

212 Javaslat. Részletes Indokolás 61.

213 Javaslat 4. §

színrehozatal egyéb ily segédeszközei e törvény oltalma alá eső szellemi alkotásokat bordoznak-e.”²¹⁴ Balás P. Elemér a színrehozatalt a gyűjteményes művekkel egy szakaszban említette, ezzel is kifejezve azon nézetét, hogy akkor tekinti szellemi alkotásnak a színrehozatalt, ha az egyénien újszerű, csakúgy, mint a gyűjteményes művek esetében a szerkesztés metódusát. Így a színpadi mű, mint egész az ismételhető közlésre alkalmasságánál fogva érdemel oltalmat, tekintet nélkül arra, hogy azok az egyes tárgyak, segédeszközök, melyek a színrevitelt elősegítették, önmagukban élveznek-e szerzői jogi oltalmat. Példaként hozta fel a szerző, hogy abban az esetben is megvalósul magának a színpadi műnek a szerzői jogi oltalma, ha a díszletül szolgáló bútorok a művészi jelleget nélkülözik, vagy ha a felhasznált jelmezek közismertek. Értelemszerűen ez fordítva is igaz, a felhasznált egyéni díszletek, jelmezek szerzői jogi oltalma nem szűnik meg, nem olvad bele a színpadi mű szerzői jogi oltalmába, hanem önállóan is megmarad. A színrevitel módja az egyébként oltalom alatt álló alkotásokat „a színrehozatal módjával egységre foglalja.”²¹⁵ Kiegészíti a színrevitel módjának általános szabályát a vélelmezett szerzőségről szóló rendelkezés, mely szerint a színrehozatal tekintetében a rendező szokásos megnevezésének hiányában annak a színházi, vagy más vállalatnak a tulajdonosát kell kétség esetén szerzőnek tekinteni, ahol a színrehozatal elsőként végbement.²¹⁶

További szabályként fogalmazta meg Balás P. Elemér az ún. közvetett elsajátítást,²¹⁷ mely alatt azt értette, ha más szellemi alkotásának visszatükröződése valósul meg. Ezáltal az így létrejött mű is szellemi alkotás, ha az az eredeti alkotástól eltér annyiban, hogy megállapítható az egyénien újszerűség és a közlésre alkalmasság vonása. A közvetett elsajátítás esetei közt említette meg az elbeszélésnek színművé, vagy színműnek elbeszéléssé, operaszöveggé alakítását, még akkor is, ha ez a szereplők nevének megváltoztatásával, vagy egyes események átalakításával, egyéb változtatásokkal történik, amelyek más alakot adnak a

214 Javaslat 5. § 2. bekezdés

215 Javaslat, Részletes indokolás az. 5. §-hoz. 64.

216 Javaslat 9. § 2. bekezdés

217 Javaslat 6. §

műnek, de nem hoznak létre új eredeti alkotást.²¹⁸ A közvetett elsajátítás fogalmával a szerző szemléletesen fejezte ki azt, hogy az így létrejött alkotás egy másik alkotásra támaszkodik, ezáltal másodlagos jelleget hordoz. Ez a vonás a mai, modern színreviteli módokban is igaz, hiszen a színpadi mű, általában egy rögzített, írói alkotásra támaszkodik. A közvetett elsajátítás értékesítését a Javaslat a szerző jogvédelme vagyoni érdekei közt szintén rögzítette.²¹⁹

Értékes Balás P. Elemér azon gondolata, mely szerint „*Az előadóművész tevékenységének eredménye, bármily jelentékeny is a művész értéke (...) mint pusztán közlés kívülesik a szellemi alkotásnak azon a körén, melyet a szerzői jog tart szem előtt.*”²²⁰ Folytatva gondolatmenetét, később konkrétan kimondta, hogy „*Az előadóművész oltalma ugyanis nem szerzői jogi természetű (...).*”²²¹ A Javaslat tehát nem szerzői jogi természetű védelmet írt elő az előadóművészek számára, amely egyezik a jelenlegi dogmatikával is.²²²

Ha a javaslat törvényerőre emelkedett volna, a színpadi művek szerzői jogi oltalmának egy igen részletgazdag szabályozása lépett volna életbe. Ezt a részletgazdaságot azonban a következő szerzői jogi törvényünk mellőzte és mellőzi mind a mai napig.

3.3.3. Az 1969. évi Szjt.

Az 1969. évi III. törvényt (a továbbiakban: '69-es Szjt.) elsősorban a társadalmi és állami berendezkedés gyökeres változásai hívták életre, mely szempontokra a törvény indokolása is kitért.²²³

Harmadik szerzői jogi törvényünk már egészen más szerkezetben épült fel, mint a két korábbi jogszabály. A kódex szerkezetében a legszembetűnőbb változás, – melyet Balás P. Elemér a javaslatában már szerepeltetett

218 Javaslat 6. § 3. pont.

219 Javaslat 14. § 4. bekezdés „*A szerző vagyoni érdeke kiterjed alkotása közvetett elsajátításának (6. §) értékesítésére is.*”

220 BALÁS (1947) 89.

221 BALÁS (1947) 90.

222 MEZEI (2018) 50.

223 Az 1969. évi III. törvény indokolása. Általános indokolás.

– hogy szakított a műfajonkénti szabályozással. Első körben rendelkezett a szerzői jog általános szabályairól, mint a törvény hatálya, a személyhez fűződő és vagyoni jogok, melyek két csoportba bontása e törvényben került rögzítésre, majd a szerzői jog korlátozásáról és a felhasználási szerződés általános szabályairól. A törvény második részében az egyes szerzői jogi oltalom alá tartozó műfajokra vonatkozó szabályokat részletezte, melyek között találjuk a színpadi művekre vonatkozó rendelkezéseket is.

A színpadi művek szabályait az Szjt. 38-39. szakaszai, a törvény végrehajtási rendeletének²²⁴ 28. §-a, valamint egy külön rendelet²²⁵ foglalták össze. Nem csak a színpadi művekre vonatkozó felhasználási szerződésekre állapította meg a jogalkotó külön rendeletben a részlet-szabályok, hanem pl. a zeneművekre is. Ezeknek a külön rendeleteknek, a fő célkitűzése az volt, hogy a szerződéses viszonyokban is minimum garanciákat biztosítsanak a szerzők javára.²²⁶

Az Szjt. a színpadi művek jogi oltalmát a színpadi előadási szerződés szemszögéből ragadta meg, melynek háttérszabályait a felhasználási szerződésekre vonatkozó általános szabályok²²⁷ adták. A színpadi előadási szerződés alapján a színpadi mű nyilvános előadására kötött szerződéssel a szerző köteles volt a művet a színház rendelkezésére bocsátani, a színház pedig jogot szerzett arra, hogy a művet a szerződésben meghatározott feltételekkel nyilvánosan előadhassa, cserébe a szerzőt díj illette.²²⁸ Hasonlóan a kiadói és a sugárzási szerződéshez,²²⁹ a színpadi előadási szerződés esetében is lényeges pont volt, hogy a színház nem volt köteles a mű előadására, arra csupán jogot szerzett. A szerzőt megillető díjazás²³⁰ ugyanakkor a színpadra állítási szerződés

224 9/1969. (XII. 29.) MM rendelet a szerzői jogi törvény végrehajtásáról

225 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról (továbbiakban: MM rendelet)

226 BOYTHA (1986/2015) 204.

227 '69-es Szjt. 25-30. §

228 '69-es Szjt. 39. § (1) bekezdés

229 Lásd továbbá: VILÁGHY (1982) 50.

230 A díjazás kérdéséről a korábban említett MM rendelet mellékletei rendelkeztek részletesen.

fogalmi elemeként jelent meg. A szerzői díjazás a szerződés tartalmának megfelelően kétféleképpen alakulhatott, attól függően, hogy színpadi mű megalkotására vonatkozó szerződésről (megírási szerződés), vagy színpadi mű nyilvános előadására irányuló szerződésről (előadási szerződés) volt szó.

Az MM rendelet részletesen szabályozta a szerző és a színház között fennálló szerződéses viszonyokat, valamint a fizetendő jogdíjak számítására vonatkozó szabályokat. Ehelyütt nem bocsátkozunk a rendeletben rögzített megírási és előadási szerződés szabályainak részletes áttekintésébe, mivel mindkét szerződéstípus ismert a mai szerzői jogi gyakorlatban is. Emiatt – a hatályos szabályok tükrében – a VII. részben olvashatunk a megírási és előadási szerződésekről bővebben.

Annak ellenére, hogy maga a '69-es Szjt. a színpadi művek szerzői jogi oltalmáról nem rendelkezett bőbeszédűen, a kapcsolódó rendelet részletes szabályokat adott. A '69-es Szjt. hatályon kívül helyezésével együtt az azt kiegészítő rendeletekre is ez a sors várt. Ennek oka egyrészt abban állt, hogy a jogalkotó az új szerzői jogi szabályokat a rendelkezési jog lehető legszélesebb körű visszaadásával a piacgazdaság viszonyaihoz igazítsa, és a szétszórt szabályokat összefoglalják egy jogszabályba,²³¹ valamint a szétagoltság megszüntetésével megkezdte az előkészítést az Európai Unió jogának való megfelelésre.²³²

A jelenlegi Szjt. hatálybalépésével a színpadi művek szabályozási környezetében további változás állt be.

3.3.4. Az 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról

A jelenleg hatályos szerzői jogi törvény – ellentétben a korábbi jogszabályokkal – rendezi a Polgári Törvénykönyvvel való kapcsolatát.²³³ Az Szjt. számos tartalmi változást hozott a korábbi évekhez képest, így például egységes módon szabályozza a szomszédos jogokat, beemelte

231 GYENGE (2004)

232 TATTAY (2009a) 160.

233 A témában lásd többek közt: FALUDI (2003a) 3-14.; FALUDI (2003b) 3-14.; BACHER (2000) 23-32.

rendelkezései közé a merchandisingra való jogot. Mindemellett első sorban a technikai fejlődés és az Európai Unió jogának való megfelelés okán szabályozza például a szoftver és az adatbázis védelmét is. Az Szjt. elsősorban az előbb említett két ok miatt dinamikus életet él, ugyanakkor joghézagok továbbra is találhatóak benne. A jogalkotó a színpadi művek jogi oltalmának szabályait szétdarabolta. Ellentétben korábbi törvényeinkkel, az Szjt.-ben nem találunk egy külön, összefüggő fejezetet vagy címet a színpadi művekről. Az ide vonatkozó rendelkezéseket – bár egy logikai rend szerint – de „keresgelnünk” kell. A továbbiakban e logikai rend mentén haladva kívánjuk bemutatni a színpadi művek hatályos szabályait.

A törvény 1. § (2) bekezdés d) pontja mondja ki, hogy a színmű, zenés színmű, táncjáték, némajáték szerzői jogi oltalom alatt álló alkotásnak minősül. A jogszabály 4. §-ában kimondja, hogy szerzői jogi védelem alatt áll az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül más szerző művének átdolgozása, feldolgozása, valamint fordítása is, ha az rendelkezik az oltalom feltételének számító eredeti, egyéni jelleggel. Ez a Balás P. *Elemér* által közvetett elsajátításnak nevezett alkotási mód, a színpadi művek esetében is nagy szerephez jut.²³⁴

Tekintettel arra, hogy egy színpadra állítás folyamán az alapul szolgáló írói művet több esetben szükséges átdolgozni²³⁵ ahhoz, hogy az színpadi előadásra alkalmas legyen, az átdolgozás joga szintén releváns e körben. Az átdolgozási jogot az Szjt. a szerző kizárólagos vagyoni jogaként²³⁶ szabályozza, melynek gyakorlására a szerző másnak engedélyt adhat.²³⁷ Az átdolgozás fogalmi eleme, hogy e folyamat során az eredeti műből más mű (származékos mű) jöjjön létre. Az átdolgozás joga kapcsán figyelemmel kell lennünk a már említett 4. § rendelkezésére, azaz, hogy az átdolgozás csak az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül valósulhat meg. Ha ez nem így történik, az a mű egységének védelmét,

234 Javaslat 6. §

235 Lásd pl. a SzJSzT 2014/16. számú véleményyt.

236 A szerző engedélye nélkül történő átdolgozás a szerzői jog megsértését jelenti.

237 Szjt. 29. §

3. A színpadi művek szerzői jogának fejlődése ...

mint a szerző személyhez fűződő jogát is sértheti.²³⁸ Színpadi mű esetében az integritás joga több szinten is figyelembe veendő, hiszen a színmű egy olyan alkotás, melyben a szöveg (az írói alkotás), a zene és a scenika (díszlet- és látványterv) külön-külön is szerzői jogi oltalmat élveznek.²³⁹

238 E témában lásd többek között: FALUDI (2011) 163-169.; GYERTYÁNFY (2012) 35-51.; GRAD-GYENGE (2013a)

239 E gondolathoz kapcsolódóan lásd a Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményei közül pl.: SzJSzT 39/07, SzJSzT 19/09, SzJSzT 30/2003, SzJSzT 18/10

III. A SZÍNPADI MŰVEK JOGI OLTALMA A NEMZETKÖZI EGYEZMÉNYEKBEN ÉS AZ EURÓPAI UNIÓ JOGÁBAN

*„Nem igen találunk a jogban nemzetközibb jellegű
és a nemzetközi szabályozásra alkalmasabb tárgyat,
mint az irodalmi és művészeti művek oltalmát.”*

/Ch. Constant/²⁴⁰

A szerzői jog – és összességében a szellemi alkotások joga is – szinte kialakulásától, a jogi védelem kezdetétől fogva olyan terület, melynél nem hagyhatjuk figyelmen kívül az internacionális elemet. Az elme alkotásainak nehezen szabnak gátat az országhatárok. Ha a nagy gondolatok nem áramolhatnának országokon és földrészekeken keresztül, hanem az alkotások arra a territóriumra lennének szorítva, ahol azt alkotójuk létrehozta, igen szegényes lenne a mindennapi ember élete.

Az első szerzői jogi tárgyú megállapodások viszonyossági alapon szabályozták a két szerződő állam közötti szerzői jogi viszonyokat.²⁴¹ Noha ez a megoldás nem volt problémamentes és a szerződő államok által kívánt hatást sem váltotta ki, e bilaterális szerződések elsődleges célja is ugyanaz volt, mint a később megszülető multilaterális megállapodásoké: a szerzői jogi védelem országhatárokon átnyúló kiterjesztése és a szerzők, valamint műveik idegen földön való védelme.²⁴²

A szerzői jogot érintő nemzetközi egyezmények közül fontos áttekinteni a Berni Uniós Egyezmény, a Római Egyezmény, a Genfi Egyezmény, valamint a WIPO Szerzői Jogi Szerződésének és az Előadásokról és

240 Az 1888-ból származó gondolatot idézi: TIMÁR (1973) 373.

241 Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 14-22.; BURGER (1988) 1-70.

242 BOYTHA (1973b) 46.; BOYTHA (1986) 587.

Hangfelvételekről szóló Szerződésének vonatkozó szabályait.²⁴³ Vitathatatlanul nagy jelentőséggel bír az 1967. július 14-én Stockholmban aláírt egyezmény is, mely létrehozta a WIPO-t, hiszen a szerződés kulcsfontosságú a szerzői jogok nemzetközi védelmében, ehelyütt azonban nem kerül ismertetésre, hiszen a szerzői jogi oltalom tárgyaira – így a színpadi művekre – vonatkozóan külön rendelkezéseket nem tartalmaz. Szintén lényeges a TRIPS Egyezmény is, amely a szellemi tulajdon oltalmának alapvető nemzetközi egyezménye, hiszen valamennyi oltalmi formára vonatkozóan minimumszabályokat rögzít.²⁴⁴ Ugyanakkor az egyezmény különös, specializáltan a színpadi művekre vonatkozó rendelkezéseket nem tartalmaz.

Ugyanígy érdemes röviden megemlíteni az 1952. szeptember 6-án, Genfben elfogadott *Egyetemes Szerzői Jogi Egyezményt* is, amely életre hívásának több kiváltó oka is volt. Az ESZJE elsősorban nem egy új szerzői jogi rezsim felállítását célozta, hanem sokkal inkább az volt a célkitűzés, hogy a Berni Unió tagállamai és azon országok, akik addig nem csatlakoztak az Unióhoz – többek között az Egyesült Államok – megtalálják a szerzői jogi oltalom közös nevezőit.²⁴⁵ Ezt a célkitűzést mutatja a XVII. cikk is, mely rendezi az Egyezmény és a BUE közötti viszonyt, és kijelenti, hogy az ESZJE semmiben sem érinti sem a Berni Egyezmény rendelkezéseit, sem pedig a Berni Unióban lévő tagságot.²⁴⁶ Az ESZJE céljai közt szerepel a hatékony jogvédelem²⁴⁷ biztosítása a

243 Az egyezmények egymáshoz való viszonyáról lásd: BOYTHA (1983)

244 Lásd bővebben: CSIKY (1998)

245 GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013) 44.; DAWID (1973-1974) 1-24.; DERENBERG (1955) 278-287.; DUBIN (1954) 89-119, NAGYKOMMENTÁR 43.; BOYTHA (1969/2015) 369.; WARNER (1952) 494.

246 E szabályhoz kapcsolódóan hívja fel a figyelmet Silke von Lewinski arra, hogy az ESZJE a BUE egyik rendelkezését sem módosíthatja, vagy helyezheti hatályon kívül, miután a 1952-ben az ESZJE-t elfogadó Genfi konferencia sem határozott a BUE felülvizsgálatáról. VON LEWINSKI (2006) 2. <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001578/157846e.pdf> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

247 „Adequate and effective protection” A kielégítő és hatékony jogvédelem kifejezésének értelmezését és elemzését lásd pl.: BOGSCH (1958) 3-5.

szerzők és a szerzői jog egyéb jogosultjai²⁴⁸ számára, valamint részletesebben taglalja a védelmi idő és a fordítás²⁴⁹ szabályait. A védelem általános rögzítésén túlmenően az Egylemény nem tartalmaz különösebb rendelkezéseket a színpadi művekre.

1. A Berni Unió Egylemény

A szerzői jogi egylemények anyjának,²⁵⁰ vagy egyenesen a nemzetközi szerzői jogi szerződések Magna Charta-jának²⁵¹ is nevezett Berni Unió Egylemény 1886-ban született. A BUE óriási hatást gyakorolt a szerzői jogra, a szerzők nemzetközi védelmére, és jelentősége máig vitathatatlan.²⁵² Ez volt az első olyan dokumentum, mely a szerzők számára hatékony és határokon átvéhető védelmet célzott biztosítani.²⁵³ Miután a technikai fejlődés erőteljesen érinti a szerzői jogot, az Egylemény elfogadását követően eddig nyolc alkalommal ment át kiegészítésen és felülvizsgálaton.²⁵⁴

248 Felhívja a figyelmet a szerzői jogi Nagykomentár arra, hogy a BUE-től eltérően – figyelemmel elsősorban az angolszász szerzői jogi rendszerre – nem csak a szerzőkre és jogutódokra terjeszti ki a védelmet, hanem egyéb jogosultakra is. Lásd: NAGYKOMENTÁR 44.

249 A BUE eredeti szövegében is rögzített fordítási jog nemzetközi szerzői jogi egyleményekben betöltött szerepe igazolja az Egylemény e jogra irányított kiemelt figyelmét. Lásd bővebben: FINKELSTEIN (1954-1955) 96-100.

250 RAMCHARAN (2013) 47.

251 KOUMANTOS (1986) 230.; TATTAY (2001) 49.

252 BENTLY – SHERMAN (2014) 40.; REINBOHE – VON LEWINSKI (2015) 3. 1.0.1; KOUMANTOS (1986) 225-237.

253 A BUE személyi hatályát a 2. cikk (6) bekezdés és a 3-4. cikkek határozzák meg. Elemzését lásd: NAGYKOMENTÁR 29.

254 Igaz ugyan, hogy a BUE 34. cikke értelmében egy ország sem csatlakozhat a BUE valamely korábbi verziójához, azonban az Egylemény egyes szövegváltozatait az újabbak nem írták fölül teljes mértékben. Bizonyos esetekben ugyanis azok egymás mellett alkalmazandók. Ez annak a következménye, hogy egyes országok nem csatlakoztak a BUE 1971-es változatához, hanem azt megelőzően, valamely korábbihoz. Ilyen példát láthatunk

A nemzetközi szerzői jogi oltalmat már hosszú ideje szorgalmazták az érintettek: könyvkiadók,²⁵⁵ szerzők és jogászok vegyesen.²⁵⁶ Az Egyezmény főbb eszmei szerzői között szerepelt *Victor Hugo*, az ALAI első elnöke, – aki bár magának az Egyezménynek a megszületését már nem élhette meg, miután annak elfogadását megelőző évben hunyt el – befolyását kihasználta az Egyezmény megalkotásának folyamatában.²⁵⁷ Abban, hogy az egyezmény egyáltalán megszülethetett, az is szerepet játszott, hogy bár a copyright és a szerzői jogi rendszerek több alapvető szabály tekintetében is különböznek, de mindkét rendszer ugyanúgy elismeri a szerzői vagyoni jogokat. Ez az elismerés és a nyomában kialakult jogi védelem segítette elő azt, hogy létrejöhessen egy egységesebb, nemzetközi szintű szerzői jogi védelem.²⁵⁸

A színművek szerzőit illető kizárólagos nyilvános előadási jogot az 1908. november 13-án, Berlinben felülvizsgált szöveg rögzítette először, mely változatot azonban 1948-ban Brüsszelben, majd 1967-ben Stockholmban átalakítottak.²⁵⁹ Ugyanakkor a színművek szerzői jogára vonatkozóan már a BUE eredeti, 1886. évi szövege is tartalmazott szabályokat. A táncjáték és a némajáték első rögzítése a berlini szövegben történt meg, melyek tekintetében az Egyezmény előírta a rögzítettség feltételét.²⁶⁰

Madagaszkár esetében, amely a brüsszeli (1948) és a stockholmi (1967) változathoz csatlakozott. Lásd bővebben: NAGYKOMMENTÁR 27. http://www.wipo.int/treaties/en/remarks.jsp?cnty_id=988C (Letöltve: 2019. 01. 06.)

255 BOYTHA (1986) 587.

256 A BUE előzményeinek átfogó ismertetését lásd: RICKETSON (1986) 9-32.

257 ATKINSON – FITZGERALD (2014) 50.

258 GROSHEIDE (2009) 243.

259 BOGSCH (1978) 64. 11.2. http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/615/wipo_pub_615.pdf (Letöltve: 2019. 01. 06.)

260 BUE 1908 Berlin Text Article 2 (1), valamint: GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013) 205. A szerzők a pantomim és a táncjáték szerzői jogának tárgyalásánál hivatkoznak a korai (XIX. és XX. századi) bírósági esetekre, melyek már szintén rögzítették, hogy a koreográfia akkor sorolható a színpadi művek körébe, ha megfelelő dramatikus vonással rendelkezik. Lásd: GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013) 138. l. Szintén lásd erről: FRYE (2016)

1.1. Az Egylem első változata és az 1896-os Párizsi kiegészítés

Az Egylem eredeti, 1886-ban elfogadott szövege biztosította a szerzői jogi oltalom alapjait és a legtipikusabb, védendő műveket.²⁶¹ Az oltalmi körbe tartozó alkotások példálózó felsorolásában már ekkor szerepeltek a színművek és zenés színművek, melyeket az Egylem az irodalmi és művészeti művek fogalma alá vont.²⁶² A BUE tehát már kezdeti fázisában kinyilvánította a színművek védeltségét.²⁶³ Az oltalom részletszabályai azonban – mind a szerzői jog egészét, mind pedig a színműveket tekintve – ekkor még gyerekcipőben jártak. A színművek relációjában a kezdetleges védelem minimum standardjai még nem foglalták magukba e művek szerzői számára a művek nyilvános előadásának és ezek engedélyezésének kizárólagos jogát. Az Egylem szerint a színművek és zenés színművek nyilvános előadásának joga és annak engedélyezése kizárólag a nemzeti elbánás elve alapján történhetett, így ha valamely ország biztosította szerzői számára színműveik nyilvános előadási jogának kizárólagos engedélyezését, ugyanezt a jogot fenn kellett tartania a külföldi szerzők számára is.²⁶⁴ E szabály azt eredményezte, hogy a szerzők abban az esetben voltak jogosultak színművük, vagy zenés színművük nyilvános előadásának kizárólagos engedélyezésére külföldön, ha az adott ország, ahol a védelmet igénylik, elismerte ezt a jogot. E szabály annak a jogalkotási technikának az eredménye, mely

261 TORREMANS (2016) 34.

262 BUE 1886. 4. cikk. Lásd bővebben: BURGER (1988) 1-70. Az 1910-es Buenos Aires-i Egylem 2. cikke szintén hasonlóképpen határozza meg az „irodalmi és művészeti” művek tartalmát. Eszerint a fogalom felöleli a könyveket, és egyéb írásos műveket, színműveket, zenés színműveket, táncművészeti alkotásokat és zenei műveket. A táncművészeti alkotások irodalmi és művészeti művek körébe vonása Európában is ez idő tájt történt, a BUE 1908-as berlini felülvizsgálattal.

263 RICKETSON – GINSBURG (2006) 419.

264 BUE 1886. 9. cikk. Lásd bővebben: BURGER (1988) 1-70.; VON LEWINSKI (2008) 147.; 253. l.

a BUE kezdeti fázisát jellemezte: a nemzeti elbánás és a minimumjogok vegyülése.²⁶⁵

Az 1896-os párizsi kiegészítés egyik eredménye az volt, hogy a nemzeti elbánás szabálya pontosításra került. Az új rendelkezés értelmében a nemzeti elbánás szabálya a nyilvánosságra hozott és a nyilvánosságra még nem hozott művekre egyaránt alkalmazandó lett.²⁶⁶ Az értelmező rendelkezések leszögezték, hogy egy mű akkor minősül nyilvánosságra hozottnak, ha annak példányai az Unió valamely államában a közönség számára elérhetőek, továbbá azt is, hogy egy színmű, zenés színmű, vagy zenemű előadása nem minősül nyilvánosságra hozatalnak.²⁶⁷ E szabály közbeiktatása újfent azt eredményezte, hogy a szóban forgó művek nyilvános előadása csak akkor volt védett külföldön is, ha az adott ország nemzeti joga ezt biztosította.²⁶⁸ Visszautalt továbbá a szöveg a BUE 10. cikkére az irodalmi művek színpadra alakítása vagy a színpadi előadás irodalmi formába öntése kapcsán.²⁶⁹ A 10. cikk szerint²⁷⁰ jogellenes az

265 Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 99-100.

266 II. cikk, Párizsi kiegészítő szöveg (1896)

267 Declaration Interpreting Certain Provisions of the Berne Convention of September 9, 1886, and the Additional Act Signed in Paris on May 4, 1896. 2. By published works (*oeuvres publiées*) must be understood works of which copies have been issued to the public (*oeuvres éditées*) in one of the countries of the Union. Consequently, representation of a dramatic or dramatico-musical work, the performance of a musical work, or the exhibition of a work of art shall not constitute publication within the meaning of the above-mentioned Instruments.

268 BURGER (1988) 1-70.

269 3. Transformation of a novel into a theatrical piece, or of a theatrical piece into a novel shall be governed by the provisions of Article 10.

270 Article 10. The following shall be specially included amongst the illicit reproductions to which the present Convention applies: unauthorized indirect appropriations of a literary or artistic work, of various kinds, such as adaptations, musical arrangements, etc., when they are only the reproduction of a particular work, in the same form, or in another form, without essential alterations, additions, or abridgments, so as not to present the character of a new original work. It is agreed that, in the application of the present Article, the tribunals of the various countries of the Union will, if there is occasion, conform themselves to the provisions of their respective laws.

irodalmi és művészeti művek engedély nélküli olyan közvetett felhasználása, amikor egy művet különösebb változtatás – így bizonyos elemeinek az elhagyása, vagy más elemekkel való kiegészítése – nélkül előadnak, hiszen az így létrejövő mű nem képvisel eredetiséget.²⁷¹ A BUE 1886-os időállapotában az átdolgozás az ún. közvetett felhasználás, közvetett elsajátítás fogalma alá tartozott,²⁷² ami – mint azt a fenti idézet alapján is láthatjuk – a mű jogellenes reprodukálását valósította meg.²⁷³

A BUE 9. cikke a színművek és zenés színművek szövegeinek fordítását illetően tartalmazott rendelkezéseket, mely szerint a színművek és zenés színművek szerzői vagy a szerzők jogutódai kizárólagos fordítási joguk időtartama alatt kölcsönös védelemben részesülnek a mű fordításának engedély nélküli színrevitel ellen.²⁷⁴

1.2. A Berlii felülvizsgálat eredményei

1908-ban, Berlinben került sor az Egylemény átfogó felülvizsgálatára, melynek eredményeként az egyezmény lényegében újrírásra került.²⁷⁵ Azon túl, hogy az eredeti 1886-os szövegbe megfelelően beledolgozták a párizsi kiegészítést és az értelmező rendelkezéseket, olyan új iránymutatásokat is az Egyleménybe foglaltak, melyek még hatékonyabbá tették a nemzetközi jogvédelmet²⁷⁶ és hatással voltak a színművek és zenés színművek szerzői jogi helyzetére is.

271 RANSCHBURG (1901) 59.

272 Az előző részben láthattuk, hogy Balás P. Elemér megfogalmazásában a színpadra alkalmazás szintén az ún. közvetett elsajátítás eseteként jelent meg.

273 Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 142-143.

274 BUE (1886) Article 9. *Authors of dramatic or dramatico-musical works, or their lawful representatives, shall be, during the existence of their exclusive right of translation, equally protected against the unauthorized public representation of translations of their works.*

275 Ugyanakkor voltak országok, melyek olyannyira nem értettek egyet a felülvizsgálat által eszközölt módosításokkal, hogy a BUE 1886-os szövegét tekintették magukra irányadónak. Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 69-70.

276 BURGER (1988) 3.

Érdemi változás volt, hogy az oltalmat élvező irodalmi és művészeti alkotások példálózó felsorolását kiterjesztették, és a színműveken, zenés színműveken túlmenően már a táncművészeti alkotásokat és a némajátékokat is nevesítették.²⁷⁷ Ezen kívül a berlini felülvizsgálat eredményezte azt is, hogy a fordítások, átdolgozások, zenei átírások illetve az irodalmi és művészeti művek egyéb átdolgozásai az eredeti szerző jogainak figyelembe vételével szintén oltalmat élveznek.²⁷⁸ Ily módon a szerzői jogi védelmet kiterjesztette a származékos alkotásokra is, mely módosítás a színművek oldaláról szintén előrelépésként értékelhető.²⁷⁹

A 4. cikk pontosította azt a szabályt, melyet a Párizsi kiegészítésben az értelmező rendelkezések taglaltak. Összhangban a korábbi normával: a mű akkor tekinthető megjelentnek, ha annak példányait a közönség rendelkezésére bocsátották. Tisztázta e szabály kapcsán a színművek és zenés színművek helyzetét is – tartalmilag a Párizsi kiegészítéssel egyezően –, miszerint a színművek és zenés színművek előadása, valamint irodalmi művek nyilvános előadása nem tekinthető megjelenésnek.²⁸⁰

Igaz ugyan, hogy 1908-ban a nyilvános előadás jogának, mint minimumjognak csupán a legalapvetőbb szabályai kerültek lefektetésre (11. cikk) és a részletesebb, cizelláltabb kidolgozásra a BUE további kiegészítései során került sor, már ez is nagy előrelépést jelentett a színművekre nézve.

A berlini szöveg szerint²⁸¹ a BUE rendelkezéseit egyaránt alkalmazni

277 Berlin Act 1908, 2. cikk. Lásd továbbá: VON LEWINSKI (2008) 76-77.; BURGER (1988) 1-70.

278 Berni Unió's Egyezmény (Berlini felülvizsgálat, 1908) 12. cikk

279 KOUMANTOS (1986) 226.

280 Berlin Act (1908) 4. cikk

281 Article 11. „*The stipulations of the present Convention shall apply to the public representation of dramatic or dramatico-musical works, and to the public performance of musical works, whether such works be published or not.*

Authors of dramatic or dramatico-musical works shall be protected during the existence of their right over the original work against the unauthorized public representation of translations of their works.

In order to enjoy the protection of the present Article, authors shall not be bound in publishing their works to forbid the public representation or performance thereof.”

kell a színművek, zenés színművek nyilvános megjelenítése²⁸² és a zeneművek nyilvános előadása²⁸³ során függetlenül attól, hogy a művet nyilvánosságra hozták-e vagy sem. E művek szerzői védettek műveik engedély nélküli fordításainak bemutatásától.²⁸⁴

A berlini felülvizsgálat után rövid időn belül egy kiegészítő jegyzőkönyvet fogadtak el 1914-ben (Berni Kiegészítő Jegyzőkönyv), mely a színművek helyzetében nem idézett elő változást.

1.3. Az 1928-as római, az 1948-as brüsszeli és az 1967-es stockholmi változatok

A berlini felülvizsgálat után húsz évvel ismét egy felülvizsgálati konferenciát tartottak, ezúttal Rómában, ami a berlini szöveghez képest nem hozott változást a színművek szerzői életében. A Római Kiegészítésnek tudható be azonban a szerzők személyhez fűződő jogaira vonatkozó rendelkezések beiktatása.²⁸⁵ Ezek közül – a téma szempontjából – külö-

282 Ahogyan az az előző lábjegyzetben is olvasható, a BUE ezen időállapotban, sőt egészen az 1948-as brüsszeli felülvizsgálatig a színművek és zenés színművek vonatkozásában nem a nyilvános előadás (public performance), hanem a „*public representation*” fogalmat használta, mely szó szerint nyilvános ábrázolásnak, nyilvános megjelenítésnek fordítható.

283 A public performance (nyilvános előadás) kifejezést ebben az időben egyedül a zeneművek tekintetében használta az Egylem.

284 Ez a szabály kifejezetten a színművek és zenés színművek szerzőire vonatkozott (lásd feljebb az idézetet is) és itt is konzekvensen a public representation-t használta az Egylem szövege. A zeneművek engedély nélküli felhasználásáról a BUE Berlini szövegének 12. cikke rendelkezett (szintén konzekvensen public performance kifejezéssel).

285 BUE, Római felülvizsgálat 6^{bis} Cikk, GROSHIDE (2009) 251.; BOYTHA (1969/2015) 368. Lásd bővebben: DAWID (1973-1974) 1-24.

Ahogyan azt *Silke von Lewinski* is kifejti, a személyhez fűződő jogok viszonylag késői nemzetközi elismerésének egyik fő oka az volt, hogy a nemzeti jogok – különösen az angolszász országok – sem helyeztek megfelelő hangsúlyt e jogokra egészen az 1920-as évekig. Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 133.

nösen a mű egységének védelme fontos.²⁸⁶ A személyhez fűződő jogokat szabályozó cikkek nem maradtak változatlanul, mind a brüsszeli, mind pedig a stockholmi felülvizsgálati konferencián napirenden szerepeltek.

A második világháború miatt a BUE következő – eredetileg 1938-ra tervezett – felülvizsgálata végül csak újabb húsz év elteltével, 1948. június 26-án, Brüsszelben történt meg. A brüsszeli felülvizsgálat volt az az esemény, mely talán a legnagyobb előrelépést jelentette a színművek szerzői számára. Számtalan korábbi cikket pontosítottak,²⁸⁷ így az 1908-ban beiktatott 11. cikket is. Ez utóbbi egyértelműen szólt a színművek és zenés színművek szerzőinek azon *kizárólagos jogáról*, hogy nemcsak műveik nyilvános bemutatását és nyilvános előadását, hanem e művek bemutatásának és előadásának terjesztését is engedélyezzék.²⁸⁸

1.4. Az 1971-es párizsi szöveg

A Berni Egyezmény 1971-ben, Párizsban felülvizsgált szövegének 2. cikk (1) bekezdése rögzíti, hogy az irodalmi és művészeti művek kifejezés alá tartozik az irodalom, a tudomány és a művészet minden alkotása, tekintet nélkül arra, hogy a művet milyen alakban és milyen módon hozták létre.

286 BUE, Római felülvizsgálat 6^{bis} cikk (1) bekezdés *Independently of the author's copyright, and even after transfer of the said copyright, the author shall have the right to claim authorship of the work, as well as the right to object to any distortion, mutilation or other modification of the said work which would be prejudicial to his honour or reputation.*

287 FISHER (1949) 53.

288 BUE, Brüsszeli felülvizsgálat (1948) 11. cikk

(1) *The authors of dramatic, dramatico-musical or musical works shall enjoy the exclusive right of authorizing:*

(i) *the public presentation and public performance of their works;*

(ii) *the public distribution by any means of the presentation and performance of their works. The application of the provisions of Articles 11 bis and 13 is, however, reserved.*

(2) *Authors of dramatic or dramatico-musical works, during the full term of their rights over the original works, shall enjoy the same rights with respect to translations thereof.*

(3) *In order to enjoy the protection of this Article, authors shall not be bound, when publishing their works, to forbid the public presentation or performance thereof.*

Az említett bekezdés két elemből tevődik össze: egyrészt meghatároz egy példálózó felsorolást, melyben a legtipikusabb alkotásokat nevesíti, másrészt pedig általánosságban szól az irodalmi és művészeti művek kifejezés jelentéstartalmáról.²⁸⁹ A példálózó felsorolásban megtalálhatjuk a színművet, zenés színművet, táncjátékot és némajátékot is. Ugyanezen cikk (3) bekezdésében rendelkezik a BUE a származékos művek oltalmáról, mely szabályt a magyar jogalkotó szinte szó szerint²⁹⁰ vette át. A BUE említett bekezdése szerint az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül az eredeti művel azonos védelemben részesül a fordítás, az adaptálás, a zenei átírás és irodalmi vagy művészeti műnek másfajta átdolgozása. *Ficsor Mihály* kiemeli, hogy a származékos művek vonatkozásában szükséges egy további elem az eredeti műhöz képest, amelynek köszönhetően beszélhetünk származékos alkotásokról. Ez pedig nem egyszerűen egyes elemek „kölcsonzését” jelenti egy korábbi műből, hanem önálló alkotótevékenységet feltételez.²⁹¹ A 8. cikk rögzíti a szerzők kizárólagos jogát a fordításra és a fordítás engedélyezésére, mely jog önmagban is nagy jelentőséggel bír a határon átnyúló szerzői jogi jogviszonyokban.²⁹²

Kifejezetten a színművekre vonatkozóan állít fel alapvető szabályokat a 11. cikk.²⁹³ Ebben a színművek, zenés színművek szerzőinek kizárólagos jogát írja elő az Egyezmény egyrészt műveik bemutatása és nyilvános előadása, másrészt pedig a művek bemutatásának és előadásának bármely eszközzel történő nyilvános közvetítése tekintetében. A nyilvánossággal kapcsolatban az Egyezmény nem rendelkezik arról, hogy mit is ért *konkrétan* nyilvánosság alatt. Az irodalom szerint arra lehet következtetni, hogy azokat az előadásokat kell *nyilvánosnak* tekinteni,

289 FICSOR (2003) 22.

290 Szjt. 4. §

291 FICSOR (2003) 28.

292 FICSOR (2003) 53.

293 Az 1886. évi BUE még nem kezelte önálló jogként a nyilvános előadás jogát, azonban a színpadi, és zenés színpadi művek jogi oltalmára vonatkozóan már tartalmazott rendelkezéseket. A nyilvános előadás (akkori kifejezéssel: right of representation)

amely nem *privát* előadás.²⁹⁴ A (2) bekezdés rendelkezik a színművek és zenés színművek fordításának szerzői monopoljogáról.

A BUE 11. cikke a klasszikus értelemben vett színpadi művekre (színmű, zenés színművek, operák) vonatkozóan ad szabályozást. A szerző azon kizárólagos jogát rögzíti, melyet a *nyilvános előadás joga* néven ismerünk. Előadás alatt a mű jelenlévők számára történő megjelenítése értendő.²⁹⁵ A 11. cikk több fajta szerzői alkotás tekintetében is rögzíti a nyilvános előadás szerzői monopoljogát. A 11. cikk (1) és (2) bekezdése kifejezetten a színpadi művekre, a zenés színpadi művekre és a zeneművekre vonatkoztatva tárgyalja e jogot. A további cikkeken (11^{bis} és 11^{ter} cikkeken) pedig az irodalmi és művészeti művek sugárzására és egyéb módokon történő nyilvános közvetítésére, valamint az irodalmi művek szerzőinek nyilvános előadására és ennek engedélyezésére vonatkozó kizárólagos jogát rögzíti az Egyezmény.²⁹⁶ A szabályozandó kizárólagos vagyoni jog szempontjából tehát a 11. és a 11^{ter} cikke állnak közel egymáshoz, ugyanazt a jogot más műtípusok tekintetében szabályozva. Míg az Egyezmény magyar nyelvű szövege mindkét műtípus esetében a „*nyilvános előadás*” terminológiát használja, addig a BUE angol nyelvű változata a „*public performance*”²⁹⁷ és a „*public recitation*”²⁹⁸ kifejezésekkel él.²⁹⁹

294 FICSOR (2003) 68.

295 BOYTHA (2000) 531.

296 BINDER (1985)

297 Article 11.

(1) *Authors of dramatic, dramatico-musical and musical works shall enjoy the exclusive right of authorizing:*

(i) *the public performance of their works, including such public performance by any means or process;*

(ii) *any communication to the public of the performance of their works.*

298 Article 11^{ter}

(1) *Authors of literary works shall enjoy the exclusive right of authorizing:*

(i) *the public recitation of their works, including such public recitation by any means or process;*

(ii) *any communication to the public of the recitation of their works.”*

299 VON LEWINSKI (2008) 147. Ficsor Mihály kifejti, hogy a „public recitation” valójában a „public performance” válfajaként kezelendő. FICSOR (2003) 68.

A BUE szerint a nyilvános előadás joga két részre osztható. Egyrészt a szerzőnek kizárólagos joga van arra, hogy engedélyt adjon a mű bemutatására és nyilvános előadására, másrészt pedig, hogy a mű bemutatásának és előadásának bármely eszközzel történő nyilvánossághoz közvetítését engedélyezze. Szintén külön terminológiával kezeli a BUE az első és a további előadások engedélyezését a színművek esetén, ahol külön megemlíti a *bemutató* engedélyezésének jogát is.³⁰⁰ Összefoglalva tehát, a nyilvános előadás és bemutatás engedélyezése magában foglalja az első bemutatás (premier) és a további előadások engedélyezésének jogát is.³⁰¹ Nem merül ki tehát a szerző joga az első előadás engedélyezésével, hanem minden egyes előadás tekintetében joga van azt engedélyezni.³⁰²

A téma szempontjából szintén releváns a 12. cikk, melynek értelmében az irodalmi és művészeti művek szerzőinek kizárólagos joga, hogy engedélyezzék műveik adaptálását, zenei átírását és egyéb átdolgozását. Az átdolgozás jogának konkrét tartalmát a BUE nem határozza meg és meglehetősen átlagos tartalommal tölti azt meg (művek adaptálása, zenei átírása és egyéb átdolgozása), ugyanakkor, ha BUE 2. cikk (3) bekezdéséhez visszanyúlunk, támpontot találunk e kérdésben. Az Egylem 2. cikk (3) bekezdésében már előrevetíti az átdolgozás jogát és származékos műként védelemben részesíti az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül a fordítás, az adaptálás, a zenei átírás és irodalmi vagy művészeti műnek átdolgozása folytán létrejött alkotást is. Az átdolgozáshoz – legyen az zenei, színpadi átírat, vagy fordítás, akár pedig ezek elegye – minden esetben szükség van a szerző engedélyére, hiszen a BUE előírja, hogy az átdolgozás az eredeti mű szerzőjét megillető jogok sérelme nélkül valósulhat meg (jogszerűen). A származékos művek bizonyos eseteiben a jogok duplikálása történhet, mely az engedélyezést is megkettőzheti. Hiába kér például a színház engedélyt a színpadi dráma

300 BOYTHA (2000) 531.

301 Ehhez lásd: Szjt. 24. §, továbbá a VI. rész 1.1. fejezetét.

302 Szjt. 16. § (1) *A szerzői jogi védelem alapján a szerzőnek kizárólagos joga van a mű egészének vagy valamely azonosítható részének anyagi formában és nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására és minden egyes felhasználás engedélyezésére.*

szerzőjétől, ha a darabba szeretne beépíteni egy zeneszámot, úgy arra nézve is engedély szükséges a jogszerű felhasználáshoz.

Az átdolgozás jogának fontossága nem vitatható el a szerzői jog területén. Maga az átdolgozás is szellemi alkotómunka, az átdolgozó fél saját egyéniségét, saját gondolatvilágát helyezi a műbe és az átdolgozási folyamat eredményeként egy új önálló alkotás jön létre. Ha pusztán arra gondolunk, hogy a szerzői jogi szabályozás kialakulásának hajnalán, a tulajdoni koncepcióval szembeni egyik ellenvélemény arra támaszkodott és azt hangsúlyozta, hogy a szerző mindig merít a körülötte lévő világból, emberekből, helyszínekből, általa, vagy mások által átélt élményekből és a történelem körforgásából, már ez a nézet is megalapozza az átdolgozási jog létjogosultságát.

2. A Római Egyezmény és a Genfi Egyezmény

Az előadóművészek, a hangfelvétel-előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló egyezményt 1961-ben fogadták el Rómában.³⁰³ A Római Egyezmény, mely a WIPO, az ILO és az UNESCO együttműködéséből született, a szomszédos jogok területének egyezményes szabályait tartalmazza. Amíg tehát a Berni Uniós Egyezményt a szerzői jogra irányadó legfontosabb nemzetközi jogforrásnak tartjuk, addig a szerzői joggal szomszédos jogok területén ezt a szerepet a Római Egyezmény tölti be.³⁰⁴ A Római Egyezmény egyik alapvető szabálya, hogy az általa biztosított védelem nem érinti és semmilyen módon nem befolyásolja az irodalmi és művészeti művek szerzői jogi védelmét.³⁰⁵ A téma szempontjából az Egyezmény azon szabályai relevánsak, melyek az előadóművészekre vonatkozó jogi keretet határozzák meg.³⁰⁶

303 Az Egyezmény Magyarországon az 1998. évi XLIV. törvénnyel került kihirdetésre.

304 REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 4.

305 RE, 1. cikk.

306 A RE személyi hatályát a 4-6. cikkek határozzák meg. Bővebben lásd: NAGYKOMMENTÁR 46-47.

2. A Római Egyezmény és a Genfi Egyezmény

Az Egyezmény a fogalom-meghatározások között szól arról, hogy alkalmazásában előadóművésznek számítanak „a színészek, énekesek, zenészek, táncosok és más olyan személyek, akik irodalmi, vagy művészeti műveket megjelenítenek, énekelnek, elmondanak, szavalnak, eljátszanak vagy bármely más módon előadnak.”³⁰⁷ Itt fontos megjegyezni, hogy az Egyezmény hatálya alatt csak az irodalmi és művészeti művek előadói élveznek oltalmat. A „mű” fogalmára a Berni Unió Egyezmény és az Egyetemes Szerzői Jogi Egyezmény szabályai irányadóak.³⁰⁸ A védelem szempontjából lényegtelen, hogy az adott alkotás, melyet a művész előad, még szerzői jogi oltalom alatt áll-e, vagy annak védelmi ideje már eltelt. Ugyanez a szabály fordítva is igaz: ha maga a produkció nem minősül „mű”-nek, az azt prezentáló személy sem lesz a Római Egyezmény hatálya alá tartozó „előadóművész”.³⁰⁹

Meghatározza az Egyezmény, hogy az előadóművészek milyen magatartásokkal szemben léphetnek fel.³¹⁰ A Római Egyezmény figyelemmel van arra, hogy ne „kizárólagos jogokat” biztosítson az előadóművészeknek – ahogyan a BUE a szerzőknek – hanem „hozzájárulást” és „megakadályo-

307 RE, 3. cikk, a) pont.

308 VON LEWINSKI (2008) 197.

309 A nemzetközi szerzői jogi szerződések „komentárjában” Silke von Lewinski szemléletes példaként említi, hogy egy Shakespeare darab előadása ugyanúgy a Római Egyezmény hatálya alá tartozik, mint egy kortárs színmű előadása. Negatív példaként hozza von Lewinski például a cirkuszi előadásokat, vagy műkorcsolya versenyeket.

310 RE 7. cikk

Az előadóművészek az ezzel az Egyezménnyel nyújtott védelem alapján megakadályozhatják:

a) előadásuk hozzájárulásuk nélküli sugárzását és közönséghez közvetítését, kivéve, ha a sugárzott, illetőleg a közönséghez közvetített előadás már önmaga is sugárzott előadás, vagy rögzítésről történt;

b) rögzítetlen előadásuk hozzájárulásuk nélküli rögzítését;

c) előadásuk rögzítésének hozzájárulásuk nélküli többszörözését,

(i) ha maga az eredeti rögzítés hozzájárulásuk nélkül készült,

(ii) ha a többszörözés más célra készül, mint amelyhez hozzájárulásukat adták,

(iii) ha az eredeti rögzítés a 15. Cikk rendelkezései alapján készült, és a többszörözést más célra készítették, mint amelyre ez a rendelkezés vonatkozik.

zást”. A Római Egyezmény – ellentétben a WIPO szomszédos jogokat taglaló Szerződésével – nem rendelkezik a személyhez fűződő jogokról.

Tíz évvel később, *Genfben* megszületett egy másik *egyezmény*,³¹¹ mely a *hangfelvételek előállítóinak védelmét és hangfelvételeik engedély nélküli sokszorosítása elleni fellépést* célozta. Az egyezmény a fogalommeghatározások közt rögzíti a hangfelvétel definícióját. Eszerint „*hangfelvétel*” *valamely előadás hangjainak vagy más hangoknak mindennemű – kizárólag hangzás útján történő – rögzítése*.³¹² Az egyezmény alapvetően az adott szerződő állam hatáskörébe utalt több kérdést is, így például a védelmi idő meghatározását egy húsz éves minimummal.³¹³ Az egyezmény relevanciája a színpadi művek esetében kizárólag ott mutatkozhat meg, amikor az egyes előadásokról „kalóz” hangfelvételek készülnek – a „hivatalos”, értékesítés céljából készített DVD vagy CD lemezek mellett –. Valójában e „kalózfelvételek” előképeinek tekinthető a – már korábban említett – bootleg.

3. A WIPO Szerzői Jogi Szerződése és az Előadásokról és Hangfelvételekről Szóló Szerződése

1996-ban a WIPO égisze alatt két szerződés került elfogadásra, az egyik a szerzői jogok, a másik a szomszédos jogok területén: a *WIPO Szerzői Jogi Szerződése* (a továbbiakban: WCT), mely a BUE-hoz képest speciális szabályokat tartalmaz³¹⁴ és a WIPO Előadásokról és Hangfelvételekről

311 A Genfi Egyezmény személyi hatályáról a 2., 4., 5., és 6. cikkek szólnak.

312 GE 1. cikk a) pont

313 GE 4. cikk

314 A BUE 20. Cikke biztosítja az Unióhoz tartozó országok számára, hogy egymás között olyan külön megállapodásokat létesíthessenek, amelyek a szerzők javára szélesebb körű jogokat nyújtanak, mint amelyeket a BUE biztosít, vagy a BUE szabályaival ellentétben nem álló egyéb kikötéseket fogalmazzanak meg. Bővebb kifejtését lásd pl.: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 61. Szintén a BUE-hez képesti *lex generalis – lex specialis* viszonyt mutatja, az a tény is, WCT nem határozza meg az oltalmi kört oly módon, mint a BUE, hanem kiegészítésként rendelkezik a BUE-ben nevesítetten nem szereplő szoftver és adatbázis szerzői jogi oltalmáról (WCT 4-5. cikk)

3. A WIPO Szerzői Jogi Szerződése és az Előadásokról ...

Szóló Szerződése (a továbbiakban: WPPT).³¹⁵

A WCT 1. cikkében rögzíti, hogy a Szerződés rendelkezései semmilyen módon nem csorbíják a BUE által megállapított szabályokat és semmilyen módon nem lehetnek ellentétesek a BUE szabályrendszerével. A WCT 6. cikkében olvasható kizárólagos terjesztési jog, melynek értelmében az irodalmi és művészeti alkotások szerzőinek kizárólagos joga, hogy engedélyezzék műveik eredeti példányának vagy többszörözött példányainak a nyilvánosság számára adásvétel vagy a tulajdonjog egyéb átruházása útján való hozzáférhetővé tételét, a BUE-ben még nem szerepelt. A nyilvánossághoz közvetítés joga tekintetében a WCT egyrészt megszünteti azt a töredezettséget, melyet a BUE tartalmaz, másrészt pedig a nyilvánossághoz közvetítésnek azon új esetkörét is szabályozza, amelyik a technikai fejlődés következtében vált (és válik) egyre inkább relevánssá.³¹⁶

Utal a WCT a BUE 11. cikk (1) (ii) pontjára,³¹⁷ miszerint e szabályt nem csorbíja, kiegészítésként pedig hozzáfűzi, hogy az irodalmi és művészeti alkotások szerzőinek kizárólagos joga, hogy műveiket *vezeték útján* vagy *bármely más eszközzel vagy módon a nyilvánossághoz közvetítsék*, és hogy erre másnak engedélyt adjanak, ideértve a műveiknek a nyilvánosság számára oly módon történő hozzáférhetővé tételét, hogy a közönség tagjai az említett művekhez való hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhassák meg.³¹⁸

A WPPT – hasonlóan a Római Egyezményhez – meghatározza azokat a fogalmakat, amelyek a Szerződés alkalmazása szempontjából lényegesek. A WPPT szerint előadóművészek a színészek, énekesek,

315 A két szerződést megelőző jogpolitikai és szakmai indokok ismertetését lásd többek között: GYENGE (2010) 64-65.; VON LEWINSK (2008) 428-433.; RAMCHARAN (2013) 49-51.

316 Silke von Lewinski ebben látja a WCT egyik legjelentősebb vívmányát. Forrás: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 598.

317 Színművek, zenés színművek és zeneművek szerzőinek kizárólagos joga, hogy engedélyt adjanak műveik bemutatásának és előadásának bármely eszközzel történő nyilvános közvetítésére.

318 WCT 8. cikk

zenészek, táncosok és más személyek, akik az irodalmi vagy művészeti alkotásokat vagy a népművészet kifejeződéseit megjelenítik, éneklik, elmondják, elszavalják, eljátsszák, tolmácsolják vagy más módon előadják.³¹⁹

Láthatjuk, hogy a WPPT és a Római Egyezmény előadóművész-meghatározása nem esik teljes mértékben egybe. Az első szembetűnő különbség, hogy míg a Római Egyezményben kizárólag az irodalmi és művészeti műveket prezentáló személyek minősülnek előadóművésznek, addig a WPPT szerint előadóművész az is, aki a népművészet kifejeződéseit megjeleníti. Ezen túlmenően a WPPT pontosításokat vezetett be az előadóművész tevékenységét illetően. Ahogyan a Római Egyezmény hatálya alatt csak azokat értjük előadóművésznek, akik „*irodalmi és művészeti műveket*” adnak elő – visszautalva ezzel a BUE 2. cikkére –, úgy ez a szemlélet megmaradt a WPPT-ben is, kiegészülve azzal, hogy előadóművész az is, aki a „*folklor kifejeződéseit*” közvetíti a közönség felé előadóművészi tevékenységével.³²⁰

A WPPT külön rendelkezik az előadóművészek személyhez fűződő jogairól, melyek között biztosítja az előadóként való feltüntetéshöz való jogot, valamint az integritáshoz fűződő jog szomszédos jogi „párját”. Így, az előadóművészt megilleti az a jog, hogy tiltakozzon előadásainak minden olyan torzítása, megcsonkítása vagy egyéb megváltoztatása ellen, amely hírnevére sérelmes lehet.³²¹

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

4.1. *A vonatkozó szabályozási környezet (hiánya)*

Tekintettel arra, hogy a fókuszban a színpadi művek szerzői jogi kérdéseinek hazai és külföldi ismertetése van, nem kívánunk részletekbe menően foglalkozni az – egyébként tetemes joganyaggal és jogirodalommal bíró – uniós szerzői joggal átfogóan. A szerzői jog területén

319 WPPT 2. cikk a) pont

320 Lásd bővebben: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 267-268.

321 WPPT 5. cikk (1) bekezdés

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

a jogharmonizáció fragmentált, hiszen nem foglalkozik valamennyi műtípussal és valamennyi felhasználási móddal. Mondhatjuk tehát, hogy nincs egységes szerzői jogi acquis³²² és például a személyhez fűződő jogok egységesítése sem szerepel az uniós jogalkotó napirendjén.³²³ Az Unió jogból szinte teljességgel hiányzik a színpadi művekre vonatkozó specifikus szabályanyag.

A hiány nem a színpadi művek számlájára írható, nem azt sugallja, hogy azok kevésbé lennének lényegesek, mint más műtípusok és végképp nem azt, hogy nem érdemlik meg a jogalkotó figyelmét és védelmét. Valójában a színpadi művekre vonatkozó konkrét szabályozás hiánya két okra vezethető vissza.

Az egyik az uniós szerzői jogi harmonizáció részlegességére és töredezettségére vezethető vissza. Ezzel kapcsolatban *Tattay Levente* említi egyrészt, hogy a szerzői jog természetét tekintve is távolabb áll az európai integráció kezdeti – gazdaságra és kereskedelemre koncentrááló – törekvéseitől, másrészt pedig, hogy az európai országok kultúra és oktatás terén megvalósuló együttműködése is csak a későbbiekben indult meg és ennek megfelelően a szerzői jogi alkotások versenyre gyakorolt hatását az iparjogvédelmi tárgykörbe tartozó megoldásokkal szemben csak később ismerték fel.³²⁴

A másik, specifikusabb tényező már kifejezetten arra utal, hogy miért hiányozhat a színpadi alkotásokra vonatkozóan az egységes jog. *Faludi Gábor* és *Grad-Gyenge Anikó* közös tanulmányukban kiemelik azt a különös helyzetet, hogy míg a szerzői élő nyilvános előadási jogot nem harmonizálja az uniós jogalkotó, addig a szomszédos jogi párját igen.³²⁵ A szerzők a harmonizáció hiányaként azt tudják be, hogy az élő nyilvános előadásnak az Unió belső piacára gyakorolt hatása elenyésző.³²⁶

Azon felhasználási módok harmonizációja, melyek a színművek viszonylatában a legnagyobb relevanciával bírnak, mint az átdolgozás

322 GROSHEIDE (2009) 256.

323 DE WERRA (2009) 267.

324 TATTAY (2012) 415.

325 2006/116/EK irányelv 8. cikke

326 FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 77.

és az élő nyilvános előadás, a mai napig elmaradt, így nem találunk összehangoló uniós jogi aktust e jogokra nézve.³²⁷ Fontos emellett megjegyezni azt is, hogy az átdolgozás és a nyilvános előadás joga mellett a személyhez fűződő jogok – melyek közül különösen az integritáshoz fűződő jog bír jelentőséggel a téma szempontjából – harmonizációja szintén hiányzik. Ugyanígy nem került uniformizálás alá a szerzői jogi viszonyokat rendező szerződésekre irányadó jog sem, tekintettel arra, hogy a szerződéses viszonyok rendezése hagyományosan is a tagállamok hatáskörébe tartozik.³²⁸ Így tehát az tapasztalható, hogy a színdarabok valamennyi lényegadó szerzői jogi eleme tekintetében – eddig – elmaradt az egységesítés. Ennek megfelelően – finoman szólva – nem bővelkedünk azokban az ítéletekben sem, melyek a színházi (vagy egyébként élő nyilvános) előadások szerzői jogi kérdéseivel foglalkoznának.

4.2. Párhuzamok, jogi alapok keresése

A Maastrichti Szerződés az Európai Közösség hatáskörébe vonta a kultúrpolitikát, melyet az Amszterdami Szerződés is fenntartott. Eszerint „A Közösség hozzájárul a tagállamok kultúrájának virágzásához, tiszteletben tartva nemzeti és regionális sokszínűségüket, ugyanakkor előtérbe helyezve a közös kulturális örökséget.”³²⁹ A kultúrpolitika fontosságát mutatja, hogy e szabályozást szinte teljes egészében fenntartotta a Lisszaboni Szerződés is. „Az Unió hozzájárul a tagállamok kultúrájának virágzásához, tiszteletben tartva nemzeti és regionális sokszínűségüket, ugyanakkor előtérbe helyezve a közös kulturális örökséget.” Hozzáteszi továbbá a hatályos szabályozás – a régiezhasonlóan –, hogy „Az Unió fellépésének célja a tagállamok közötti együttműködés előmozdítása és szükség esetén tevékenységük támogatása és kiegészítése a következő területeken:

327 GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013) 327.

328 Study on the conditions applicable to contracts relating to Intellectual Property in the European Union (Final Report). Institute for Information Law, Amsterdam, The Netherlands, 2002. 8.; GYERTYÁNFY (2002) 277.

329 EK Szerződés 151. cikk (A Maastrichti Szerződés korábbi számozása szerint EK Szerződés 128. cikk.)

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

- *az európai népek kultúrája és történelme ismeretének és terjesztésének javítása;*
- *az európai jelentőségű kulturális örökség megőrzése és védelme;*
- *nem kereskedelmi jellegű kulturális cserék;*
- *művészeti és irodalmi alkotás, beleértve az audiovizuális szektort is.”³³⁰*

Az Európai Közösséget és az Európai Uniót létrehozó szerződések mellett utalásokat találunk egyéb ajánlás jellegű dokumentumokban is. Az Európai Bizottság az 1995-ös Zöld Könyv kezdő soraiban, annak megalkotására utaló indokai között említi, hogy a szerzői jog lényeges szerepet tölt be az Unió belső piaca szempontjából egyrészt kulturálisan, másrészt gazdaságilag. Ugyanakkor kiemelte azt a tényt is, hogy a tagállamok belső jogában tapasztalható és fennálló jogalkotási különbségek hátráltathatják ezen művek jótékony hatásait.³³¹

Az Európai Unióban eddig az alábbi szerzői jogi témájú *irányelvek* születtek, melyek időrendi sorrendben a következők:

- A Tanács 93/83/EGK irányelve (1993. szeptember 27.) a műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról,³³²
- Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről,³³³
- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról,³³⁴
- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/84/EK irányelve (2001. szeptember 27.) az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról,³³⁵
- Az Európai Parlament és a Tanács 2004/48/EK irányelve (2004. április 29.) a szellemi tulajdonjogok érvényesítéséről,³³⁶

330 EUMSZ 167. cikk

331 Zöld Könyv 1995, 10.

332 HL L 248., 1993. 10. 6., 15-21.

333 HL L 77., 1996. 3. 27., 20-28.

334 HL L 167., 2001. 6. 22., 10-19.

335 HL L 272., 2001. 10. 13., 32-36.

336 HL L 157., 2004. 4. 30., 45-86

III. A SZÍNPADI MŰVEK JOGI OLTALMA A NEMZETKÖZI ...

- Az Európai Parlament és a Tanács 2006/115/EK irányelve (2006. december 12.) a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról,³³⁷
- Az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve (2006. december 12.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről,³³⁸
- Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve (2009. április 23.) a számítógépi programok jogi védelméről,³³⁹
- Az Európai Parlament és a Tanács 2011/77/EU irányelve (2011. szeptember 27.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról,³⁴⁰
- Az Európai Parlament és a Tanács 2012/28/EU irányelve (2012. október 25.) az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól,³⁴¹
- Az Európai Parlament és a Tanács 2014/26/EU irányelve (2014. február 26.) a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről,³⁴²
- Az Európai Parlament és a Tanács (EU) 2017/1564 irányelve (2017. szeptember 13.) a szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes műveknek és más teljesítményeknek a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló egyes megengedett felhasználási módjairól, valamint az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv módosításáról.³⁴³

337 HL L 376., 2006. 12. 27., 28-35.

338 HL L 372., 2006. 12. 27., 12-18.

339 HL L 111., 2009. 5. 5., 16-22.

340 HL L 265., 2011. 10. 11., 1-5.

341 HL L 299., 2012. 10. 27., 5-12.

342 HL L 84., 2014. 3. 20., 72-98.

343 HL L 242., 2017. 9. 20., 6-13.

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

A felsorolt irányelvek témakörüket tekintve két fő csoportra oszthatók: vagy kifejezetten valamely műtípus védelmét érintő szabályok összehangolásáról szólnak, vagy a szerzői jog valamely alapvető vetületével, több műtípusra, mintegy műtípus-semlegesen, általánosan alkalmazható jogintézményével foglalkoznak. Ugyanakkor a jogi védelem feltételeinek általános szabályaival nem foglalkoznak az uniós jogi aktusok.³⁴⁴ Ezt a gondolatot Gyertyánfy Péter 2002-ben vetette papírra, a jogi védelem általános feltételeinek – mint az egyéni, eredeti jelleg, vagy a szerző személyének – uniós szintű körülírására pedig azóta sem került sor. Míg az előbbi csoportba sorolható irányelvek témánk szempontjából teljességgel kizárhatóak, addig a másik csoport irányelveinek általános előírásai a színpadi művekre – kifejezett utalás nélkül is – alkalmazandók, hiszen azok „műtípus-semlegesek”. Az első csoportba sorolható a 93/83/EGK, a 96/9/EK, a 2001/84/EK, és a 2009/24/EK irányelv, míg a második csoportba tartozik a 2001/29/EK, a 2004/48/EK, a 2006/115/EK, a 2006/116/EK, a 2011/77/EU, a 2012/28/EU, a 2014/26/EU és a 2017/1564/EU direktíva.

A következőkben nagyvonalakban áttekintjük azokat az – általunk második csoportba sorolt – irányelveket, amelyek elviekben tartalmazhatnak rendelkezéseket a vizsgált tárgykörre.

4.2.1. Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve

Az *InfoSoc* irányelv, mely talán a legátfogóbb szerzői jogi irányelv, a II. fejezetében felsorolja azokat a vagyoni jogokat, melyek az irányelv hatálya alá tartoznak, így nevesítve a többszörözési jogot, a művek nyilvánosságához közvetítésének, illetve a védelem alatt álló egyéb teljesítmények nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételének jogát, valamint a terjesztés jogát és az e jogokhoz kapcsolódó kivételeket és korlátozásokat. Így lényegében az 1995-ös Zöld könyv hangsúlyos témái ebben az irányelvben kerültek rögzítésre.³⁴⁵ E három vagyoni jog közül a színházi

344 GYERTYÁNFY (2002) 273.

345 TÓTH (2016) 11.

produkciókkal és a nyilvános előadással leginkább rokoni kapcsolatban a nyilvánossághoz közvetítés joga („*communication to the public*”) áll.³⁴⁶

Az InfoSoc irányelv 3. cikk (1) bekezdésének értelmében a nyilvánossághoz közvetítés keretében a tagállamok kötelesek a szerzők számára kizárólagos jogot biztosítani műveik vezetékes vagy vezeték nélküli nyilvánossághoz közvetítésének engedélyezésére, illetve megtiltására, beleértve az oly módon történő hozzáférhetővé tételt is, hogy a nyilvánosság tagjai a hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhatják meg. A nyilvánossághoz közvetítés jogát az irányelv nem csak a szerzőkre, hanem négy szomszédos jogi körre is kiterjeszti, így: az előadóművészek számára előadásaik rögzítése tekintetében, a hangfelvétel-előállítók számára hangfelvételeik tekintetében, a filmek első rögzítése előállítói számára filmjeik eredeti és a többszörözött példányai tekintetében, valamint a műsorsugárzó számára műsoraik rögzítése tekintetében, függetlenül attól, hogy a műsor közvetítése vezetékes útján vagy vezeték nélkül történik (ideértve a kábelen keresztül vagy műhold útján történő közvetítést is).³⁴⁷ E szabály magyarázataként az irányelv 23. preambulumbekkezdése kimondja, hogy a nyilvánossághoz közvetítési jogot olyan tágan kell értelmezni, hogy az lefedjen minden olyan nyilvánossághoz közvetítést, amikor a nyilvánosság nincs jelen a közvetítés kiindulópontjául szolgáló helyszínen.³⁴⁸ Leszögezi továbbá az irányelv, hogy ennek a jognak magában kell foglalnia a művek bármilyen

346 Igaz, hogy lehetne beszélni többszörözési és terjesztési jogról is, abban az esetben, ha a színházi előadásról felvétel készült, amelyet kiadtak DVD formájában és a DVD többszörözésre, terjesztésre került, azonban ez esetben teljesen irreleváns az, hogy a DVD egy színházi előadás felvételét tartalmazza. Ekkor már van egy dologiasult műpéldány, a DVD lemez, amely szempontból ugyanúgy viselkedik egy zenei CD, mint egy színházi musical DVD-je, vagy egy könyv.

347 2001/29/EK irányelv, 3. cikk (2) bekezdés

348 Ugyanígy: C-283/10. sz. *Circul Globus București* (Circ & Variete Globus București) kontra *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România – Asociația pentru Drepturi de Autor* (UCMR – ADA) ügyben 2011. november 24-i ítélet [EBHT 2011 I-12031.]

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

vezetékes vagy vezetékek nélküli közvetítését, illetve továbbközvetítését, sugárzását is, ez a jog pedig más cselekményekre nem vonatkozik. Igaz ugyan, hogy az irányelvben rögzített nyilvánossághoz közvetítés egyfajta ernyőfogalom,³⁴⁹ mert kiterjed a művek minden vezetékes és vezetékek nélküli közvetítésére azon személyek irányába, akik nincsenek jelen, azonban ez az ernyő mégsem olyan nagy, hogy az élő nyilvános előadást is hatóköre alá vegye. Az irányelv rendelkezéseiből alapvetően az szűrhető le, hogy az élő nyilvános előadás, mely esetében a közvetítésre (előadásra) kerülő mű és a művet befogadó közönség ugyanazon a helyen tartózkodik, nem tartozik az InfoSoc hatálya alá,³⁵⁰ hiszen a színházi, színpadi előadások esetében:

- egyrészt a nyilvánosság tagjai nem egyedileg választják meg a hozzáférés helyét és idejét, hanem a színházi műsor idejében és a színház által meghatározott helyen tekinthetik meg a darabot,
- másrészt a nyilvánosságot alkotó nézőközönség jelen van, így nem beszélhetünk irányukban „*a mű vezetékes vagy vezetékek nélküli közvetítéséről*” sem.

A technika alapvetően megengedi azt, hogy egy éppen élőben is futó előadást felvételen rögzítsenek és időben egyszerre közvetítsenek is, ez azonban már más megítélés alá esik. Ha a színházi előadást – a sporteseményekhez hasonlóan – rögzítik, azonnal közvetítik, a TV pedig leadja az előadást, akkor az előadást a TV-n keresztül élvező nézőközönség esetében már nem élő előadásról, hanem nyilvánossághoz közvetítésről beszélünk. Ilyen esetben az adott színházi előadás két réteg számára válik elérhetővé egyszerre, két felhasználási mód gyakorlásával. A jelen lévő közönség esetében élő nyilvános előadásról („*public performance*”), míg a TV előtti közönség esetében nyilvánossághoz közvetítésről beszélhetünk.

349 STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 408.

350 Lásd bővebben: FALUDI–GRAD-GYENGE (2012) oldal, ugyanígy: STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 409. Vö. European copyright code (Wittem-project) Art. 4.5. (bővebben lásd lentebb)

Az Európai Bíróság 2011-es *Circus Globus Bucuresti ítélete*³⁵¹ nem színházi témakörben született, azonban az esetben zeneművek jelen lévő közönség számára érzékelhetővé tételének kérdéseiben kellett dűlőre jutni, mely esetkör témánk szempontjából szintén releváns, így röviden kitérünk a megállapításokra.³⁵²

Az ügy³⁵³ lényege az volt, hogy 2004 májusa és 2007 szeptembere között a Globus cirkusz cirkuszi-, valamint kabaréelőadásokat szervezett, ahol nyilvános előadás keretében zeneműveket tett érzékelhetővé a közönség számára jövedelemszerzési céllal. A felhasználásra vonatkozóan az UCMR-ADA³⁵⁴-tól engedéllyel nem rendelkezett és nem fizetett a szerzői vagyoni jogok felhasználásért járó megfelelő díjazást sem. Emiatt az UCMR-ADA bírósághoz fordult, és arra hivatkozott, hogy a szerzői jogi törvény rendelkezései szerint a zeneművek nyilvánossághoz közvetítésének gyakorlása kötelező közös jogkezelés alá tartozik. A Circus Globus erre úgy reagált, hogy a szerzői vagyoni jogok átruházására vonatkozóan szerződést kötött a felhasznált zeneművek szerzőivel és részükre megfizette a megfelelő díjazást, mivel a jogosultak a szerzői jogi törvény 123. cikke (1) bekezdésének megfelelően az egyéni jogkezelést választották, így a díjak közös jogkezelő szerv általi beszedésének nem volt jogalapja.³⁵⁵ Ugyanakkor a bíróság azt állapította meg, hogy a szerzői jogi törvény 123a. cikk (1) bekezdésének e) pontja³⁵⁶ kifejezetten úgy

351 C-283/10. sz. *Circul Globus București (Circ & Variete Globus București) kontra Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România – Asociația pentru Drepturi de Autor (UCMR – ADA)* ügyben 2011. november 24-i ítélet [EBHT 2011 I-12031.]

352 Az esetről és a román jogszabályi környezet elemzéséről lásd: VALLASEK (2017) 355–367.

353 *Faludi Gábor és Grad-Gyenge Anikó* fentebb idézett közös cikke kitér ezen ügy összefoglalására is. Lásd: FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 90-92.

354 Román közös jogkezelő szervezet

355 A román szerzői jogi törvény (No. 8 of March 14, 1996) hivatalos angol fordítása szerint: „Art. 123. (1) Owners of copyright and neighboring rights may exercise their rights recognized by the present law individually or through collective management organizations, according to the present law.”

356 Art. 123a (1) *Collective management is compulsory for the exercising of the following rights:*

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

rendelkezik, hogy a zeneművek nyilvánosságához közvetítési jogának gyakorlása kötelező közös jogkezelés alá tartozik, így a Circus a közös jogkezelő szervezet számára lett volna köteles megfizetni a kiszámított díjazást, tekintet nélkül arra, hogy a zeneszámok szerzőivel a különböző előadásokra vonatkozóan megkötötték-e a szerződéseket.

A Circus ezt követően a Legfelsőbb Bírósághoz fordult azzal, hogy az InfoSoc irányelvet nem megfelelő módon ültették át a belső jogba. A Legfelsőbb Bíróság az Európai Bírósághoz fordult előzetes döntéshozatali eljárás iránt. A felvetett kérdések közül a téma szempontjából az első kérdés tűnik fontosnak, ami arra irányult, hogy az InfoSoc irányelv 3. cikk (1) bekezdésében szereplő „nyilvánossághoz közvetítés” kifejezést kizárólag úgy kell-e érteni, hogy ez esetben a közönség nincsen jelen a közvetítés kiindulópontjául szolgáló helyszínen, vagy pedig azon a mű bármilyen más, a nyilvánosság számára nyitva álló helyen közvetlenül is érzékelhetővé tételét is érteni kell. A Bíróság válasza szerint az irányelv felhívott bekezdése alatt kizárólag az a felhasználási mód értendő, amely esetben a nyilvánosság nincs jelen a helyszínen.³⁵⁷

4.2.2. A Jogérvényesítési irányelv

A 2004/48-as EK irányelv megalkotása arra az alapvető igényre reagált, hogy a szellemi alkotások joga területén (nem kizárólag a szerzői jog

a) right to compensatory remuneration for private copy;

b) right to equitable remuneration for public lending provided for in Art. 144 paragraph (2);

c) resale right;

d) right to broadcast musical works;

e) right to communication to the public of musical works, except the public projection of cinematographic works;

f) right to equitable remuneration recognized to performers and producers of phonograms for communication to the public and broadcasting of phonograms of commerce or of the reproductions thereof;

g) right to retransmission by cable.

357 TATTAY (2016) 283.

területén) fellépő bitorló magatartásokkal szemben összehangolt jogi eszközökkel fel lehessen lépni.³⁵⁸ A jogérvényesítés szabályainak uniós szintű harmonizációja a lényegesebb vagyoni jogok uniformizálását követően történt meg.³⁵⁹

Ez az egyetlen olyan irányelv, mely a szellemi tulajdonjogok megsértése esetén alkalmazandó jogi eszközöket teljes körűen szabályozza és nem csak az iparjogvédelem vagy a szerzői jog területére koncentrálna, valamint nem korlátozza hatályát aszerint sem, hogy csak a már harmonizált műtípusokra vonatkozzon. Átfogó, komplett irányelvről beszélhetünk továbbá azért is, mert egyszerre tartalmaz anyagi jogi és eljárásjogi szabályokat.³⁶⁰ Az irányelv 13. preambulumbekzdése értelmében „*A lehető leg szélesebben szükséges meghatározni ezen irányelv hatályát annak érdekében, hogy az e területen elfogadott közösségi jogszabályok és/vagy az érintett tagállam nemzeti jogszabályai által lefedett valamennyi szellemi tulajdonjogra kiterjedjen.*” Az irányelv tág hatálya tehát magában foglalja mind a szerzői jogi mind pedig az iparjogvédelmi oltalmakat. Helyesen nem tesz megszorítást arra vonatkozóan, hogy a szerzői jog tárgyköréből mely alkotások tartoznak az irányelv hatálya alá, tehát nem zárja ki a hatálya alól a színműveket, (zenés) színpadi műveket sem. A szankcionálandó jogsértések³⁶¹ tekintetében szintén átfogó az irányelv, hiszen „valamennyi” jogsértés („*any infringement*”) esetére határozza meg a jogkövetkezményeket. Ugyanakkor vannak olyan szankciók³⁶², melyeket azon jogsértő tevékenységekkel szemben lehet alkalmazni, amelyek üzletszerűek.³⁶³ Az alkalmazandó jogkövetkezményeket – melyeket a harmonizációs kötelezettség miatt az Szjt. is tartalmaz³⁶⁴ – természetesen megfelelően alkalmazni kell a szín-

358 TATTAY (2016) 180.

359 GRAD-GYENGE (2017a) 7.

360 STAMATOU DI (2014) 530.

361 Az uniós bitorlások számszerűsítéséről lásd: TATTAY (2017)

362 2004/48/EK irányelv 6. cikk (2) bekezdés, 8 cikk (1) bek, 9 cikk (2) bekezdés

363 STAMATOU DI (2014) 541.

364 A témában lásd bővebben: BACHER – FALUDI (2005) 372-387.

műveket ért jogsértések esetén is.³⁶⁵ Színművek és színpadi produkciók szerzőit, jogosultjait ért jogsértés esetén a leggyakrabban a gazdagodás visszatérítését, valamint kártérítést követel a jogosult.

4.2.3. A 2006/115/EK irányelv

Az irányelv megalkotásában lényeges szerep jutott annak a ténynek, hogy a szerzői művek és a szomszédos jogi teljesítmények bérlete és haszonkölcsönzése a szerzők, előadóművészek, valamint a hangfelvétel-előállítók és filmelőállítók számára egyre jelentősebb szerepet tölt be.³⁶⁶ Ugyanakkor sem a bérlet, sem a haszonkölcsönzés nem az a felhasználási mód, amelyek a színpadi művek klasszikus felhasználási körét jelentenék. Ha felvesznek egy előadást, majd azt DVD-n kiadják, amely tekintetében biztosítják a haszonkölcsönbe adást, ennek tekintetében nincs különösebb specialitása, hogy a rögzített mű egy színházi előadás. Az irányelv fogalommeghatározása szerint a „*bérlet*” a *határozott időre történő használatba adás közvetlen vagy közvetett gazdasági vagy kereskedelmi előny érdekében*.³⁶⁷ Haszonkölcsönzés ezzel szemben a nyilvánosság számára nyitva álló intézmény útján határozott időre történő használatba adás, amely sem közvetlenül, sem közvetetten nem irányul gazdasági vagy kereskedelmi előny megszerzésére.³⁶⁸ A bérlet és haszonkölcsön irányelvbeli fogalmából ki kell zárni a hozzáférhetővé tétel bizonyos formáit, így például a hangfelvételek vagy filmek nyilvános előadás vagy sugárzás céljából történő hozzáférhetővé tételét, valamint a kiállítás vagy helyszíni megtekintés céljából történő hozzáférhetővé tételét.³⁶⁹ A szerzői jog hazai nagykommentárja alapvetően rávilágít arra, hogy „*A bérbeadás szerzői joga minden műfajára vonatkozik, de magukra az épületekre, iparművészeti és ipari tervezőművészi termékekre (például egy étkezéslet, illetve mintás szövet) nem, csak ezek terveire terjed ki.*” Ebből kifolyólag a színművek, a

365 Szjt. 94. §

366 2006/115/EK irányelv 2. preambulumbekkezdés

367 2006/115/EK irányelv 2. cikk (1) bekezdés a) pont

368 2006/115/EK irányelv 2. cikk (1) bekezdés b) pont

369 2006/115/EK irányelv 10. preambulumbekkezdés

színpadi előadás alapjául szolgáló irodalmi alkotás, zenei kotta, librettó, szöveggönyv bérbeadása, haszonkölcsönzése szintén megtörténhet, a műpéldány jogszerű bérbeadási aktusa önmagában nem valósítja meg a nyilvános előadás szerzői jogi jogosítását. Hiába történik meg például a szöveggönyv bérbeadása, vagy haszonkölcsöne, az még nem fogja azt eredményezni, hogy a szöveggönyv alapján színpadra lehetne állítani a drámát. Ily módon tehát a bérleti és haszonkölcsönzési irányelv sem igazít el minket a dramatikus művek rendes, megszokott felhasználási módjára vonatkozó szabályok keretében. Valójában ez alól csupán az a helyzet képez kivételt – mint szokásos szerzői jogi korlát – ha a mű védelmi ideje eltelt, vagy ha azt szabad felhasználás keretében adják elő. A szabad felhasználás vonatkozó szabályai³⁷⁰ azonban több problematikus kérdést is felvetnek, melyekre a későbbiekben térünk rá.

4.2.4. A védelmi idő irányelv

A szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv a 2011/77/EU irányelv által került módosításra, kiegészítésre. A védelmi idő irányelv³⁷¹ a művek kapcsán egyrészt utal a BUE 2. cikkére, másrészt pedig bizonyos műtípusokról külön rendelkezéseket is tartalmaz. Külön nevesített műtípusként a filmalkotások, audiovizuális alkotások (2. cikk) és a fényképek (6. cikk) jelennek meg az irányelvben. Rendelkezéseket tartalmaz továbbá az irányelv a szomszédos jogok védelmi idejére vonatkozóan (3. cikk). Nevesített műtípusként tehát nem látjuk az irányelvben a színműveket, ugyanakkor alapvetően ez nem jelenthet gondot, hiszen az 1. cikk (1) bekezdésének BUE-re való utalása értelmében kivétel nélkül minden műtípusra vonatkozik a 70 éves védelmi idő.³⁷² Amint azt fentebb írtuk, a BUE által irodalmi és művészeti műveknek nevezett csoportba beletartoznak a színművek is, így tehát az irányelv 1. cikkének szabályai is vonatkoznak rájuk. Mivel

370 Szjt. 38. §

371 Lásd bővebben: GRAD-GYENGE (2012a)

372 MINERO (2014) 254.; ugyanígy: WALTER (2010a) 520.

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

sok színpadi mű esetében – különösen a zenés színpadi műveknél – az a gyakori, hogy a művet nem egy szerző hozza létre, hanem többen közösen,³⁷³ például együtt szerzik a rockopera zenéjét és szövegét, így a védelmi idő az utoljára elhunyt szerző halálától számíthat.³⁷⁴

Az irányelv egyébként igen hosszasan taglalja a szomszédos jogok védelmi idejével kapcsolatos rendelkezéseket, melyek közül témánk szempontjából az előadóművészek jogai érdemelnek figyelmet. Az irányelv értelmében az előadóművészek – így a színházi, színpadi színészek – előadásai az előadás időpontjától számított 50 éven át részesülnek oltalomban.³⁷⁵ A 2011. évi módosítás következtében az irányelv ezen 50 éves általános szabálya alól beiktatásra kerültek az alábbi kivételes esetkörök:

„Mindazonáltal,

- ha az előadás hangfelvételtől eltérő rögzítését ezen az időn belül jogszzerűen nyilvánosságra hozzák, vagy nyilvánossághoz hozzátartozik, a védelmi idő az első ilyen nyilvánosságra hozataltól vagy – ha ez korábbi – az első ilyen nyilvánossághoz hozzátartozástól számított 50 év.
- ha az előadás hangfelvételen történt rögzítését ezen az időn belül jogszzerűen nyilvánosságra hozzák vagy jogszzerűen a nyilvánossághoz hozzátartozik, a védelmi idő az első ilyen nyilvánosságra hozataltól vagy – ha ez korábbi – az első ilyen nyilvánossághoz hozzátartozástól számított 70 év.”

Ezzel a szabállyal az irányelv szétválasztotta a helyzetét azon előadóművészeknek, akik zeneműveket adnak elő és előadásukról hangfelvétel készül, valamint azokat, akiknek előadásáról hangfelvétel nem készül és nem zeneműveket adnak elő.³⁷⁶ Gemma Minero ez utóbbi előadóművészekre példaként a filmszínészek alakításait említi.³⁷⁷

373 The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy, Institute for Information Law, University of Amsterdam, The Netherlands, 2006. 144.

374 Szjt. 31. § (2) bek.

375 2006/115/EK irányelv 3. cikk (1) bekezdés, első mondat

376 MINERO (2014) 269.

377 MINERO (2014) 269.

2002-ben született egy ítélet – az ún. *Ricordi-ügyben*³⁷⁸ – az Európai Unió Bírósága előtt, melynek színházi, zenés színpadi mű vonatkozásai voltak. Noha maga a döntés nem a színpadi művek lényegadó jellemzőivel, szerzői jogi természetével foglalkozik, még így is ez az egyetlen olyan ügy, amely színházi előadással kapcsolatos, így tehát a téma szempontjából releváns.³⁷⁹ Az előzetes döntéshozatali eljárás alapvetően két kérdésre irányította a figyelmet: az értelmezési kérdéseket elsődlegesen a diszkrimináció tilalmának előírása³⁸⁰ generálta és a védelmi idő intézménye szolgáltatta a szerzői jogi alapot. Az ügy egyébkénti kiindulópontját *Puccini Bobémélet* című operájának engedély nélküli felhasználása adta. A *Bobémélet* először 1896. február 1-jén került színpadra, *Arturo Toscanini* karmester vezényletével, a librettó *Luigi Illica* és *Giuseppe Giacosa* munkája volt. A történet alapjául *Henry Murger Scènes de la vie de bohème* című, 1847-ben megjelent novellasorozata szolgált. *Murger* művének nem az opera

378 C-360/00. sz. Land Hessen kontra G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH ügyben 2002. június 6-án hozott ítélet [EBHT 2002 I-05089.]

379 Az, hogy színpadi művekkel kapcsolatos jogvita az Európai Bíróság elé sem került, szintén nem sürgeti a vonatkozó harmonizációs szabályok megalkotását. A szerzői jog területén ugyanis az Európai Bíróság ítélkezési gyakorlatának különösen erőteljes jogfejlesztő és jogértelmező szerep jut, mely elősegíti a harmonizációt. Az uniós szerzői jog Bíróság általi közéletést emeli ki Gyertyánfy Péter is. GYERTYÁNFY (2002) 272. Ezt a tényt Christophe Geiger elemzi részletesen tanulmányában, vizsgálva a Bíróság gyakorlatát és szerepét a szerzői jog terén. Lásd: GEIGER (2016) 435-446.

380 Az ítélethozatal idején az EK-Szerződés 6. cikke szerint tilos az állampolgárság alapján történő különbségtétel. Nem ez volt az első eset, melyben a diszkrimináció tilalmát szerzői jogi eset kapcsán kellett értelmeznie az Európai Unió Bíróságának. A Phil Collins esetben emelte ki a Bíróság, hogy nem csak a szerző, hanem jogutódja javára is figyelembe lehet venni a diszkrimináció tilalmának előírását. Lásd: C-92/92. és C-326/92. sz. Phil Collins kontra Imtrat Handelsgesellschaft mbH és Patricia Im- und Export Verwaltungsgesellschaft mbH és Leif Emanuel Kraul kontra EMI Electrola GmbH. egyesített ügyekben 1993. október 20-án hozott ítélet [EBTH 1993 I-05145.] Jelen esetben is látható, hogy a diszkrimináció tilalmának uniós értelmezése összecseng a BUE által előírányzott nemzeti elbánás elvével.

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

volt az első színpadi adaptációja, hanem a *Murger* és *Théodore Barrière* által közösen írt, *La vie de bohème* című színdarab, amelyet 1849-ben mutattak be a *Théâtre des Variétés*-ben.³⁸¹ Az eset tényállása szerint az opera előadási joga a *G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musicverlag GmbH*, zene- és librettó kiadásokkal foglalkozó³⁸² társaságot illette. A Wiesbadenben működő *Staatstheater* számtalanszor játszotta a Bohéméletet az 1993/1994-es és az azt követő évadban is, anélkül, hogy a jogosulttól erre vonatkozó engedélye lett volna. Az engedély nélküli felhasználások miatt a vitából bírósági ügy lett. Mind az első fokon eljáró *Landgericht*, mind pedig a másodfokú *Oberlandesgericht* a felperesnek ítélte, a *Bundesgerichtshof* (német Szövetségi Legfelsőbb Bíróság) pedig végül az Európai Bírósághoz fordult előzetes döntéshozatal iránti kérelmében.³⁸³ A bonyodalmat elsődlegesen az okozta, hogy míg az UrhG akkoriban hatályos – 1965-ös – időállapota szerint a szerzői művek a szerző halálától számított 70 évig részesülnek védelemben, addig az olasz szerzői jogi törvény³⁸⁴ szerint a szerző halálától számított 56 évig áll fenn az oltalom ideje. Az alperes Hessen tartomány – amely a színházat fenntartotta – védekezését arra alapította, hogy az UrhG szabályai szerint különbséget kell tenni a

381 BUDDEN (2011) 153-157.

Egyébként a Bohémélet színpadra vitelekor Puccini, Illica és Giacosa elővigyázatosabban jártak el szerzői jogok tekintetében, mint a Bírósági eset alperesei. Illica és Giacosa tartottak attól, hogy a készülő opera szerzői jogot fog sérteni, azonban Puccini utánajárt, hogy *Murger* műve 1851-ben megjelent könyv alakban is, és mivel *Murger* 1861-ben, örökösök nélkül halt meg, a mű nem áll jogvédelem alatt (értelemszerűen az akkor szabályok okán), azonban mivel *Théodore Barrière* még életben volt, a közös színdarabjukon fennállt a szerzői jogi védelem. A helyzetet úgy küszöbölték ki, hogy a Bohémélet szigorúan a regény, nem pedig a színmű cselekménye mentén haladt. Lásd bővebben: WINKLER (2004-2006) 1945.

382 Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002, 13.

383 Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002. 21-23., MUNKÁCSI (2003)

384 Law No 633 of 22 April 1941 on the protection of copyright and related rights

német szerzők és a külföldi szerzők művei között. A különbség egyrészt azért áll fenn, mert a német szerzők művei megjelenésükre való tekintet nélkül oltalom alatt állnak,³⁸⁵ míg a külföldi szerzők művei akkor állnak oltalom alatt, ha először Németországban hozták őket nyilvánosságra, vagy első nyilvánosságra hozataluktól számított 30 napon belül Németországban is megjelentek.³⁸⁶ Az UrhG további szabályai értelmében, a külföldi szerzők művei a nemzetközi egyezmények alapján élvezték a szerzői jogi oltalmat.³⁸⁷ Ez a szabály alkalmat adott arra, hogy az alperes azzal védekezzen, hogy az elsőként Olaszországban színpadra állított Bohémélet védelmi idejére az olasz szerzői jog szabályai irányadók, azaz a védelem 1980 óta nem áll fenn.³⁸⁸ A színház azonban szelektált a BUE szabályai között és míg figyelembe vette a – számára kedvezőbb – 7. cikk (1) bekezdését,³⁸⁹ addig eltekintett ugyanezen cikk másik bekezdésének alkalmazásától. A (6) bekezdés ugyanis lehetőséget ad(ott) az 50 évnél hosszabb védelmi idő előírására.

Az Európai Bíróságnak elsőként arra kellett választ adnia – amely kétséges volt a *Bundesgerichtshof* előtt – hogy egyáltalán kell-e alkalmazni az EK Szerződés azon cikkét, amely az állampolgársági alapon történő megkülönböztetést tiltja egy olyan esetben, ahol az alapul szolgáló jogvita szerzője az Európai Közösség létrejöttét megelőzően, több mint 30 évvel korábban hunyt el.³⁹⁰ A Főtanácsnoki indítvány összefoglalójában *Ruiz-Jarabo Colomer* arra tett javaslatot, hogy a Bíróság nyilvánítsa diszk-

385 UrhG § 120 (1), ugyanígy: COOK (2010) 16.

386 UrhG § 121 (1) bekezdés. Ez a szabály azóta finomodott, mert az UrhG § 120 (2) szakasza értelmében a német szerzőkkel egyenlőnek kell tekinteni azon művek oltalmát, amelyek szerzői az EU valamely tagállamának, vagy az EGK szerződés valamely tagállamának állampolgárai.

387 UrhG § 121 (4) bekezdés. A BUE rendelkezései a védelmi idő minimumát a szerző halálától számított 50 évben szabta meg, azzal, hogy az adott ország szerzői joga ennél magasabb védelmi időt is előírhat.

388 SAPP (2016) 33.

389 „Az ezen Egyezményben biztosított védelem időtartama a szerző életére és halála után ötven évre terjed.”

390 Puccini 1924. november 29-én, vagyis a Római Szerződés előtt 33 évvel hunyt el.

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

riminatívna a német szerzői jogi törvény fent idézett rendelkezését, hiszen állampolgársági alapon különbözteti meg a szerzőket, melynek következtében a külföldi szerzők csekélyebb oltalmat élveznének.³⁹¹ A Bíróság *Colomer* véleményének kifejtését elfogadta és a Főtanácsnoki indítványnak megfelelően döntött.

4.2.5. A 2012/28/EU irányelv az árva művek felhasználásáról

Az Unió 2012-ben fogadta el az árva művek egyes megengedett felhasználási módjáról szóló irányelvet,³⁹² mely hatálya alá csak azok a művek tartoznak, amelyeket elsőként valamely tagállamban hoztak nyilvánosságra,³⁹³ azaz kizártak az irányelv hatálya alól azok a művek, amelyeket bárhol másutt a világon hoztak először nyilvánosságra.³⁹⁴ Ezen az általánosabb feltételen túlmenően az irányelv tisztázza, hogy mely művek tekintetében kell alkalmazni, így: könyv, folyóirat, hírlap, magazin vagy egyéb írásmű formájában kiadott olyan művekre, melyek nyilvánosan hozzáférhető könyvtárak, oktatási intézmények, múzeumok, archívumok, mozgóképorrökség-védelmi vagy hangzóorrökség-védelmi intézmények gyűjteményében találhatók. Valamint azon filmművészeti vagy audiovizuális művekre és hangfelvételekre, amelyek nyilvánosan hozzáférhető könyvtárak, oktatási intézmények, múzeumok, valamint archívumok, illetve közszolgálati műsorszolgáltatók által 2002. december 31-ig vagy aznap előállított és azok archívumaiban található filmművészeti vagy audiovizuális művekre és hangfelvételekre.

Ez a felsorolás kevésbé általánosító és ennek megfelelően kevésbé tág hatókörű, mint pl. a védelmi idő irányelv hatálya, amely a BUE által megnevezett irodalmi és művészeti művekre vonatkozik teljes egészében. Az is igaz ugyanakkor, hogy az első felsorolásban utolsóként rögzített

391 Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002. 61.

392 Erről ír bővebben: GRAD-GYENGE (2017b) 225-227., GRAD-GYENGE (2012b)

393 2012/28/EU irányelv 1. cikk (2) bekezdés

394 JANSSENS – TRYGGVADÓTTIR (2016) 193.

„*egyéb írásmű formájában kiadott mű*” meglehetősen általánosító kifejezés, különösen úgy, hogy a felsorolás többi eleme igen konkrét. *Uma Sutherland* és *Maria Mercedes Frabboni* felteszi ennek kapcsán a kérdést, hogy vajon lehet-e ezt az utolsó kifejezést olyan tágan értelmezni, hogy ebbe beletartoznak a szoftverek, fotók, valamint jelmeztervek és utalnak arra, hogy az irányelv által szerepeltetett „*egyéb írásmű*” („*other writings*”) kifejezésbe egyes értelmezések szerint beleférhet minden szöveges, vagy grafikai mű.³⁹⁵ Ez a hatály-meghatározás elviekben vonatkozhat az általuk említett művekre is és így akár színházi szövegekönvekre, színművekre, rendezői tervekre. Az irányelv 2. cikkének értelmében „*Egy mű vagy egy hangfelvétel akkor minősül árva műnek, ha – (...) gondos jogosultkutatás lefolytatását és rögzítését követően – a mű vagy hangfelvétel valamennyi jogosultja ismeretlen, vagy ha egy vagy több jogosult ismert ugyan, de mindegyikük ismeretlen helyen tartózkodik.*” Egyelőre azonban nem ismeretes előttünk olyan konkrét színmű, melynek felhasználására árva műként került volna sor.

4.2.6. A 2014/26/EU irányelv a közös jogkezelésről

Az egyik legújabb irányelv a szerzői jog területén a szerzői és szomszédos jogok közös kezeléséről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről szóló direktíva. Az irányelv jelentősége jelen téma szempontjából alapvetően ott jelenhet meg, hogy bizonyos országokban a színművek, zenés színművek felhasználását, színházi előadásokat a közös jogkezelő szervezeten keresztül lehet engedélyeztetni. Emiatt fogalmaz úgy az irányelv 19. preambulumbekzdése, hogy „*Tekintettel az EUMSZ-ben megállapított szabadságokra, a szerzői és szomszédos jogok közös jogkezelése maga után vonja, hogy az adott jogosult szabadon választhatja meg azt a közös jogkezelő szervezetet, amely a jogait – legyen szó akár a nyilvánossághoz közvetítési, akár a többszörözési jogokról – vagy a bizonyos felhasználási módokhoz kapcsolódó jogok fajtáit, például a műsorsugárzással, színházi előadással vagy az online forgalmazásra szánt többszörözéssel kapcsolatos jogokat kezeli, feltéve, hogy az adott jogosult által választani*

395 SUTHERSHANEN – FRABBONI (2014) 659.

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió jogában

kívánt közös jogkezelő szervezet már kezel ilyen jogokat vagy a jogok ilyen fajtáit. (...) Ez az irányelv nem akadályozhatja azt, hogy a jogosultak a jogaikat egyénileg kezelhessék, beleértve a nem kereskedelmi felhasználásokat is.” Noha a közös jogkezelési irányelv hazánkban is számos változással, így többek között egy új jogszabály, a Kjkt. megszületésével is járt, a téma tekintetében a relevanciája kisebb, hiszen itthon a színpadra szánt irodalmi művek, zenedrámai művek vagy jeleneteik, illetve keresztmetszeteik nyilvános előadásának engedélyezését az Szjt. 25. § (3) bekezdése alapján nem a közös jogkezelő szervezet végzi, hanem közvetlenül a jogosult.

Az irányelv idézett preambulumbekkezdése fenntartja a jogot arra, hogy amennyiben egy adott jogrendszerben a jogosultak bizonyos jogaik engedélyezését egyénileg végzik, úgy ez a jog továbbra is fennmaradhaszon. Az, hogy az engedélyezés KJK közbeiktatásával történik-e, alapvetően különböző az egyes országok jogrendszerében és gyakorlatában. Európában közös jogkezelő szervezet végzi a színművek engedélyezését például Franciaországban (SACD).³⁹⁶

396 KOSKINEN-OLSSON – LOWE (2012) 31-32.

IV. A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGI FOGALMA ÉS JELLEMZŐI

*„A gyakorlati életben, ahol a színműveknek és
zeneműveknek annyiféle műfajtája van, fontossággal
bír azok mivoltának a helyes meghatározása is.”*

/Kenedi Géza/³⁹⁷

A dráma, mint műfaj megjelenését és – több mind kétezer év óta tartó fennállására tekintettel, joggal mondhatjuk – örök életét és értékét az antik görög színjátszás hozta. A színjátszás történelmi és kulturális népszerűsége ellenére is megállapítható, hogy a szerzői jogban nem találunk egy egységes fogalmat arra vonatkozóan, hogy mit tekintünk színműnek, színpadi műnek. A fogalomalkotás hiánya nem kizárólag e műtípus sajátja, hiszen a zeneműre sem találunk sem egységes szerzői jogi, sem zenetudományi fogalmat.³⁹⁸ Ugyanakkor nem teljesen idegen a jogszabálytól a fogalmak meghatározása egy-egy műtípus vonatkozásában, hiszen például a szoftver³⁹⁹, az adatbázis,⁴⁰⁰ vagy a filmalkotás⁴⁰¹ definícióját megtaláljuk az Sztj.-ben.⁴⁰²

397 KENEDI (1908) 156.

398 SCHOLZ (2011) 30. A fogalomalkotás hiánya nem csak a művészeti oldalhoz tartozó alkotások tekintetében figyelhető meg, mert például az építészeti alkotások és a műszaki létesítmény fogalmát sem találjuk a jogszabályba. BARTA (2017) 231.

399 Sztj. 1. § (2) bek. c) pont

400 Sztj. 60/A. § (1) bek.

401 Sztj. 64. § (1) bek.

402 Igaz azonban, hogy ezen fogalmak jogszabályi szintű megfogalmazására jogharmonizációs kötelezettség következtében került sor.

Az egységes fogalom hiánya nem csupán a magyar jog sajátja. Mint azt később látni fogjuk, ugyanez a helyzet a német⁴⁰³ és az angolszász szerzői jogokban egyaránt, annak ellenére, hogy a színpadi művek köre a szerzői jog „gerincének egyik fő csigolyája”,⁴⁰⁴ ami jelentős helyet foglal el a szerzői jogi gazdasági ágazatokban is. Különösen amiatt érdekes, hogy nem találunk egységes fogalmat még az angol és amerikai copyright rendszerben sem, mert – ellentétben a kontinentális szerzői joggal – az angolszász szerzői jogra sokkal inkább jellemző a fogalom-meghatározások gyakorisága⁴⁰⁵, a definícióalkotás igénye és az ezekhez való ragaszkodás.

Mégsem érzünk pótolhatatlan hiányosságot amiatt, hogy nem látjuk rögzítve a törvényben a szóban forgó műtípus fogalmát. Felmerül tehát a kérdés, hogy van-e egyáltalán szükség a fogalom megalkotására, hiszen a joggyakorlat tudja kezelni egy adott eset kapcsán, hogy a kérdéses alkotás színműnek minősül-e, vagy sem. Másrészt az a tény sem elhanyagolható, hogy egy adott dolog fogalmi meghatározása sosem könnyű feladat, sőt egyes gondolkodók szerint kétséges, hogy egyáltalán meg lehet-e adni bárminek is a pontos fogalmát.⁴⁰⁶ Nem túlzó ez a gondolat, hiszen objektív, minden szempontból igaz és helyes fogalmat alkotni szinte lehetetlen, így nem véletlen, hogy a fogalommeghatározások legtöbbször absztraktak. A fogalmaknak kellőképpen rugalmasnak kell lenniük ahhoz, hogy ne legyenek túlságosan leszűkítettek, kirekesztőek a pontosságra törekvés miatt. Ugyanakkor fontos annak vizsgálata, hogy milyen szerzői jogi attribútumokkal, lényeges elemekkel bír a szóban forgó műtípus.

403 WANDTKE – OHST (2014) 267.

404 Nem tartjuk túlzónak e gondolatot hiszen a színpadhoz kötődő szerzői jogi tevékenység az International Intellectual Property Alliance 2002-es kategorizálása értelmében az elsődleges szerzői jogi ágazatokba tartozik. Igen szemléletes a magyar terminológiában elsődleges szerzői jogi tevékenység elnevezésének angol jogi megfelelője, a „core copyright industries”, hiszen ezek az ágazatok valóban a szerzői jog gerincét, törzsét képezik. CASSELMAN (2010) 2.

405 VON LEWINSKI (2008) 41.

406 SZABÓ (2006) 63.

Az alábbi rész hivatott bemutatni, hogy az egyes szerzői jogi jogrendszerekben, a hazai és külföldi szabályokat értelmező gyakorlatban melyek azok a jellegzetességek, fogalmi elemek, amelyek a színpadi művé minősítéshez szükségesek, és az adott műtípus sajátosságait hordozzák. Ez a fejtegetés azért is jelentőséggel bírhat, mert pusztán abból kiindulva, hogy az eddigi értelmezések során nem merült fel komolyabb probléma arról, hogy az adott alkotás szerzői jogi értelemben színmű-e, még nem állítható teljes bizonyossággal az, hogy értelmezési nehézségek és bizonytalanságok a későbbiek során sem fognak felmerülni. Így tehát szükséges meghatározni, hogy mit értünk szerzői jogi értelemben színmű, színpadi mű alatt, amely fogalom-meghatározásnak elsődlegesen akkor van relevanciája, ha a felek között jogvita merül fel. A bírói gyakorlatban⁴⁰⁷ a színmű, színpadi mű fogalmi körülírására, lényegének kiemelésére leginkább akkor kerül sor, amikor érdekek és jogok ütköznek egymással és ezekre tekintettel kell tisztázni a műtípus fogalmi körét, mégpedig oly módon, hogy az alkotási folyamatban részt vevők egymással milyen viszonyban állnak. Emellett vizsgálat alá kívánjuk helyezni, az Szjt. terminológiájának helyességét. Úgy véljük ugyanis, hogy a „színmű” elnevezés, amit az Szjt. 1. § (2) bekezdés d) pontban használ, nem a legszerencsésebb elnevezés. A színházi szakzsargonban ugyanis a *színművön* a középfajú dráma, a tragédia és a vígjáték jegyeit egyesítő drámatípust értjük.⁴⁰⁸ A *Színházművészeti Lexikon* a *színművet* egy általánosabb, tágabb értelemben is ismeri, mely tartalmilag megegyezik azzal az értelmezéssel, amelyet a jogtudomány is követ: „*dialogusban írt színjátékszöveg*”. Ily módon, tágabb értelemben a színmű fogalma alá tartozik a dráma, komédia, királydráma, opera, operett, musical, mesejáték, bábjáték. Úgy látjuk, hogy ezzel a tágabb értelmű színmű fogalommal operál a szerzői jogi törvény, a kapcsolódó bírói gyakorlat és a szerzői jogi irodalom is. Ugyanakkor nem egy helyen kifejezetten színpadi műről szólnak a magyarázatok – amelyet a magunk részéről szerencsésebbnek is tartunk.

407 Eddig egy eset ismert előttünk, melyben a bíróság fogalmi meghatározás szintjén foglalkozott azzal, hogy mit tekintünk színműnek, milyen „alkotó elemei” és lényegi ismérvei vannak e műtípusnak.

408 SZÉKELY (1994) 764.

Ha önmagában csupán a külföldi jogok terminológiáját vesszük figyelembe a színpadi művek esetében, pusztán ez alapján is szembeötlő a dramatizálás eleme, hiszen az angolszász szerzői jogi terminológiában a *dramatic works* kifejezés használatos, a német jogirodalom pedig a *Bühnenwerke* illetve a *dramatischen Werke* szakkifejezéseket használja. Noha a magyar szerzői jogi terminológiában nem igazán honosodott meg a *dramatikus művek* elnevezés és helyette egységesen a színművek, korábbi szerzői jogi törvényünk hatálya alatt pedig a színpadi művek kifejezés volt használatos, a színművek dramatikus természetéből kifolyólag helytálló és védhető lenne ezen elnevezés használata is. Lényeges az is, hogy míg az Szjt. jelenleg a *színmű* kifejezést használja, addig a korábbi, '69. évi szerzői jogi törvényünk a *színpadi mű* terminológiával operált.

Ebben a részben első körben a magyar jogi szabályozás és a magyar jogirodalom színpadi műveket érintő definíciójára vonatkozó álláspontjait mutatjuk be, melyekből levonhatóak a következtetések. Ezt követik a nemzetközi egyezmények és a vonatkozó nemzetközi szervezetek értelmezései. Végül áttekintjük a külföldi jogokban található magyarázatokat, melynek keretében külön fejezetet szentelünk a kontinentális német és osztrák jogalkotásnak és jogalkalmazásnak, majd szintén külön fejezetben térünk ki az Egyesült Királyság és az Egyesült Államok szerzői jogára. Mind a külföldi, mind a magyar szerzői jogok tekintetében a jogfejlődés időrendjében haladunk és igyekszünk figyelmet fordítani a normákon és a jogirodalmon túl az ítélkezési gyakorlat fogalomalkotó és fogalomfejlesztő tevékenységére is.

1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői jogban

Ahogy arra a történeti fejezetben már utaltunk, eddigi szerzői jogi törvényeink mind figyelmet szenteltek a színművek jogi oltalmának, ugyanakkor egyik sem határozta meg a színmű, színpadi mű fogalmát.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Fogalommeghatározások tekintetében egyébiránt meglehetősen hektikus az Szjt. Meghatározza például az adatbázis (60/A. §), valamint a filmalkotás fogalmát (64. §). Nem ad ugyanakkor fogalmat a színmű mellett a zeneműről, irodalmi alkotásról és a legtöbb esetben a színműhöz kapcsolódó

1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői ...

Az egyes szerzői jogi törvények hatálya alatt azonban, a szerzői joggal foglalkozó, a jogszabályokat elemző jogtudósok több ízben is igyekeztek meghatározni e műtípus definícióját, jellegzetességeit.

1.1. A XIX. század jogtudósainak megállapításai

Az első szerzői jogi törvény idején tevékenykedő *Knorr Alajos* és *Kenedi Géza* műveikben értékes megállapításokat tettek e fogalmi analízisre vonatkozóan.

Knorr Alajos a magyarázatot rögtön egy megkülönböztetéssel kezdte, és alapjaiban elhatárolta a színműveket és zenés színműveket az egyéb írói művektől. Úgy látta, hogy a színművek, zenés színművek abban különböznek az írói művektől, „*hogy azok szerzőit az írói művekhez biztosított többszörözési és közlési és forgalomba helyezési jog mellett a nyilvános előadásnak kizárólagos joga is megilleti.*” Folytatva e gondolatmenetet hozzáette, hogy „*(...) a vagyonjogi haszon legtöbb színműnél nem a sajtó útján többszörözésben, hanem a nyilvános előadásban áll.*”⁴¹⁰ A nyilvános előadás magyarázataként ismét tett egy elhatárolást, mégpedig a zeneművek és a színművek tekintetében. Kifejtette, hogy míg a zeneművek esetén előadásnak minősül az adott műnek minden nyilvános újraelőadása, addig a színműveknél előadás alatt csak azt kell érteni, ha a produkció színpadon, kiosztott szerepek által és jelenetes cselekmények keretében létesített színielőadásként valósul meg.⁴¹¹ Ezek alapján tehát azt látható, hogy nem tekintette relevánsnak a színművek olyan előadását, amely a színpadon kívül, kiosztott szerepek és konkrét jelenetek nélkül történik, mint pl. a színpadi mű próbája.

Knorr gondolatmenetében a színművek két olyan ismertetőjegyét fedezhető fel, mely azóta is meghatározza a műtípusra irányadó jogi szabályozás alapvető logikáját: az írói művekkel való rokon vonás és ezekből való származtatás, valamint a nyilvános előadás intézménye.

jelmezről és díszletről sem. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy a fent említett műtípusok definiálására harmonizációs kötelezettség következtében került sor.

410 KNORR (1890) 146.

411 KNORR (1890) 154.

IV. A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGI FOGALMA ÉS JELLEMZŐI

Látható abból, ahogyan Knorr a színműveket, zenés színműveket az „*egyéb írói művektől*” elhatárolta, hogy alapján véve ő is rokon vonásokat rajzol a két műtípus között. A további meghatározások és vélemények során ugyanez a jellemző fog körvonalazódni, hiszen a szerzők nagy része a színműveket kifejezetten az írói művekből származtatják, és a sajátosságokat a színművek speciális vonásaira tekintettel emelik ki.

Kenedi Géza szerint színmű alatt „(…) *mindenféle színpadi előadásra alkalmas, cselekményes írói művet kell érteni. Hogy előadásához kell-e színpad és jelmez: közömbös. A nem színpad számára írt, rendszeren filozófiai tartalmú drámai költemény (Madách: Ember tragédiája, Goethe: Faustja) szintén színmű, ha előadható.*”⁴¹²

E fogalommeghatározásból leszűrhető, hogy Kenedi olvasatában – hasonlóan Knorr Alajos nézetéhez – a színmű egy olyan írói alkotás, melynek esszenciális eleme az előadásra alkalmasság. Knorral ellentétben azonban lényegtelennek tartotta azon kérdést, hogy hol kerül sor az előadásra. Ez a nézet osztható, hiszen bár az a megszokott – és az esetek nagy százalékát az a helyzet teszi ki – hogy a színművet színpadon adják elő, az adott alkotás színművé minősítésének nem feltétele az, hogy technikailag hol kerül sor az előadásra. Tipikusan valóban színpadon valósul meg az előadás, de sokkal lényegesebb, hogy maga a tényleges előadhatóság feltétele fennálljon.

1.2. Az 1921. évi LIV. törvénycikk alatt munkálkodók megközelítései

Alföldy Dezső szerint színművek alatt *azon írói műveket értjük, melyek szerepekre osztottságuknál fogva alkalmasak a színpadi előadásra.*⁴¹³ E megközelítésben már megjelenik az a jellegzetesség, hogy a színművek létrehozatalához az írói alkotást a legtöbb esetben módosítani kell, szerepekre kell osztani, és az ekképpen lesz alkalmas az előadásra.

Palágyi Róbert szerint „*Színművön a legtágabb értelemben színpadi előadásra alkalmas, párbeszédek formájában készült írói alkotást értünk.*”⁴¹⁴ E fogalom kiemeli

412 KENEDI (1908) 156.

413 ALFÖLDY (1936) 130.

414 PALÁGYI (1959) 156.

1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői ...

a színművek színpadi előadásra alkalmas voltát, melyet tekinthetünk a színmű feltételének is. Utalt továbbá magyarázatában *Palágyi* arra is, hogy a színpadi művek igen komplex alkotások. A komplexitás – mely valójában a színpadi művek egyik legfontosabb jellegadó tulajdonsága – egyrészt e műtípus szerzői jogi természetének meghatározó volta, másrészt pedig a műtípus specialitását is adja. Ugyanakkor azt el kell ismerni, hogy ez a komplexitás az, amely másrésztől generálja is az esetlegesen felmerülő problémákat, valamint jog- és érdekösszeütközéseket.

1.3. *A régi Szjt. hatálya alatt született elméletek*

Világhy Miklós a színműveket úgy magyarázta, mint „minden dramatizált írói alkotás”.⁴¹⁵ Ő tehát szintén úgy közelítette meg a fogalmi analízist, hogy a színmű olyan műfajta, amely írói alkotáson alapul. *Világhy* fogalmának veleje a „dramatizálás”. Ismételten segítségül hívva a *Magyar Színházművészeti Lexikont*, megállapítható, hogy a dramatizálás valamely epikus történet (regény, novella, mese stb.) cselekményének színpadi művé, színjátékká való átdolgozása, dialogizálása, melyhez szükséges figyelembe venni a szituációk és az alakok színpadi megjeleníthetőségét.⁴¹⁶ Érdekes kérdésként merül fel szerzői jog szempontból, hogy a dramatizálás fogalma – ahogyan azt a Színházművészeti Lexikon is felfogja – azonosítható-e a szerzői jogi átdolgozás fogalommal. E kérdésről a későbbiekben részletesen szólunk.

Lontai Endre kiemelte, hogy a színpadi mű olyan hagyományos kategóriái, mint a dramatizált irodalmi mű, vagy a zenés színmű, jelentősen kitágultak, melynek okaként a zene, a tánc és a pantomim részben önálló, részben kombinált alkalmazása jelölhető meg. Továbbfűzve gondolatmenetét, a következő megközelítéssel adta meg a műtípus legfőbb jellegzetességeit: „A lényeg az, hogy az adott mű előadásra szánt, előadásra alkalmas, a színházművészet eszközeivel kifejezhető gondolatsövedéket tartalmazzon.”⁴¹⁷

415 VILÁGHY (1982) 31.

416 SZÉKELY (1994) 174.

417 LONTAI (1986) 81.

Rendkívül körültekintő és átfogó képet festett le Für Sándor és *Malonyai Dezső*⁴¹⁸ a színpadi művek fogalmát illetően. Felhívták arra a figyelmet, hogy a színpadi műveken belül ismerünk olyan alkotásokat is, melyek nem írói műveken alapulnak, azonban önállósult színpadi alkotásnak tekintendők, mint például a táncművészeti alkotások. Idézték *Világhy* azon gondolatát, hogy a színművet szerzői jogi szempontból nem feltétlenül irodalmi értelemben kell értenünk.⁴¹⁹ Nézetük szerint a színpadi mű fogalma nem teljes pusztán annak hangsúlyozásával, hogy az egy olyan dramatizált formájú műtípus, mely írói alkotáson alapul, mivel „*A színpadi mű mindig olyan nyilvános előadásra szánt alkotás, amelyet a színház sajátos eszközeivel, előadóművészek és rendszerint a társművészek (zene, képzőművészet, tánc, stb.) közreműködésével mutat be.*” Továbbfűzve e gondolatmenetet, a szerzők eljutottak addig a megállapításig, hogy „*a színpadi mű fogalma ma már kiegészült és magában foglalja a színpadi és színházművészeti alkotások szövegesen rögzíthető irodalmi formáit vagy csak részben leírható mozgásformáit, játékelemeit és az irodalom körébe nem tartozó szövegét vagy szövegtörredékeit.*”⁴²⁰ E fogalom-meghatározásban ismét előtérbe kerül a színmű összetett volta. Az eddigiek során felvonultatott nézetek közül ezt tartjuk a leginkább körültekintőnek, átfogónak és a színpadi művek jellegzetességeit leginkább kifejező megközelítésnek.

Pálos György szerint a színpadi művek lehetnek egyműfajúak, mint például a dráma és lehetnek több műfajúak, melyre példaként a zenedrámai műveket említi. Megemlítette további csoportosításként – a korábbiaktól eltérően –, hogy a színpadi művek szempontjából beszélhetünk eredeti és származékos művekről egyaránt.⁴²¹ Az eredetiség-származékoság megítélése a színpadi művek körében egyáltalán nem könnyű, ahogyan más művek esetében sem. *Lontai Endre* szerint az eredeti mű alapulvételével létrejött származékos, vagy másodlagos művek alkotása az irodalmi-művészeti élet mindennapos jelenségei, mely történhet az adott alkotás megzenésítése, dramatizálása, vagy megfilmesítése kap-

418 FÜR – MALONYAI (1973) 231-248.

419 FÜR – MALONYAI (1973) 231.

420 FÜR – MALONYAI (1973) 232.

421 PÁLOS (1990) 180.

1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői ...

csán.⁴²² Noha a színpadi művek sok esetben származékos alkotások, hiszen sok esetben egy alapul szolgáló műre támaszkodnak, és annak átdolgozásaként jönnek létre, azonban ezt a szabályt szintén nem alkalmazhatjuk egyértelműen minden mű tekintetében. Az, hogy egy művet alapul vesznek egy színdarab elkészítéséhez még egyáltalán nem biztos, hogy a szó szerzői jogi értelmében vett átdolgozási kapcsolatot hoz létre a művek között, hiszen az alapul szolgáló alkotás – például irodalmi mű – szolgálhat pusztán *ihletként* is a színdarab elkészültéhez. Ilyen esetben a színdarab – ha annak törvényi feltételei is fennállnak – új, eredeti alkotás lesz, nem pedig származékos.

Szilágyi István azt hangsúlyozta, hogy szerzői jogi értelemben színpadi műnek tekinthető minden olyan alkotás, amely valamilyen formában dramatizálva, színpadra adaptálva kerül bemutatásra. Ennek megfelelően a drámai művek, a zene-drámai művek, mint az opera, operett, musical, a táncművészeti alkotások (balett, táncjáték, néptánc, pantomim), valamint a bábművészeti alkotások sorolhatók ebbe a körbe, függetlenül attól, hogy hol kerülnek előadásra.⁴²³

1.4. Napjaink szerzői jogának megközelítése

A hatályos szerzői jogi törvény Nagykommentárja a színpadi mű fogalmát a műkedvelő színházi előadásokról szóló pontjában írja körül, azonban értelemszerűen ez nem jelenti azt, hogy az alábbi színpadi mű fogalom csak azon művek ismertetője, amelyek szabad felhasználását a törvény engedi. A Nagykommentár szerint: „*színpadi művön olyan műalkotást kell érteni, amely cselekményt mond el, ábrázol szereplőkkel, színpadi jelenetekben prózában vagy zenében, vagy tánccal, vagy vegyesen ezen műfajtákkal*”.⁴²⁴ Valójában ez a fogalmi megközelítés kellőképpen absztrakt ahhoz, hogy alakítani lehessen a konkrét jogviszonyhoz, a kérdéses műtípushoz. A meghatározás a színpadi mű tartalmi jellegzetességeire koncentrál és

422 LONTAI (1998) 36.

423 SZILÁGYI (1993) 179.

424 NAGYKOMMENTÁR 265.

azokra az elemekre (cselekmény, szereplők, színpadi jelenetek), amelyek nélkül nem beszélhetnénk színpadi műről. Nem arra utal a Nagykomentár, hogy mindegyik felsorakoztatott elem – zene, tánc, próza – megjelenítése szükségképpen része egy színpadi műnek, hanem arra, hogy *valamelyiknek* ezen elemek közül dominánsan kell megjelennie. A musicalek tipikusan azok a színpadi művek, ahol mindhárom fenti elem összegyúrásából jön létre a produkció. De nem tekinthetjük „kevesebbnek” a prózai darabokat sem pusztán amiatt, hogy a szereplők ének-és táncudásukat nem csillogtatják meg. Az alapvető különbség a prózai és zenés darabok között valójában a céljukban, a közönségre gyakorolt, vagy gyakorolni kívánt hatásukban van, amely kérdés azonban nem bír különösebb szerzői jogi relevanciával.

A jelenlegi *bírói gyakorlat* a rendező szerepe szempontjából közelítette meg a színmű fogalmi ismérveit. A vonatkozó ítélet olvasatában a színmű egy olyan társas alkotási folyamat, amely az alkotásban résztvevők közös tevékenységének eredményeképpen jön létre. Kiemeli az ítélet, hogy nem kétséges, hogy a rendezőnek ebben központi szerepe van, de nem tekinthető egyeduralkodónak, mert alkotónak kell tekinteni a szerzőt, a színészt, a karmestert, a díszlettervezőt és a többi, a színmű létrejöttében önálló alkotói tevékenységet végző személyt *is*, akik közös munkájának eredménye a színmű. Érdekes ezen a ponton látni azt, hogy a vonatkozó határozat a színházi rendezőt szintén alkotónak tekinti, ugyanúgy, ahogyan az Szjt. által egyértelműen szerzői joggal felruházott színpadi szerzőt és díszlettervezőt. Nem egységes ugyanakkor a szerzői jogi elmélet – sem itthon, sem a német és angolszász területen – a színpadi rendező szerzői jogi jogállásának tekintetében. Erre a témára a későbbiek során még visszatérünk.

A hivatkozott ítélet összegzőképpen megállapítja, hogy *„Színműről viszont csak akkor beszélhetünk, ha a produkciós értekezleten meghatározott anyagi, technikai keretek között megvalósított próbák eredményeképpen az alkotás színpadra kerül. A színmű tehát maga a színpadi esemény, amely a közönség számára a premierrel válik megismerhetővé.”*⁴²⁵ Ez a megközelítés egy meglehetősen

425 Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.

1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői ...

technikai jellegű fogalom és a „végtermék” szempontjából közelíti meg a kérdést. Kiemeli annak komplexitását, elsősorban a folyamatban résztvevő szereplők helyzete és a műre gyakorolt hatásuk szempontjából. Ebben a fogalomban ismét központi helyet foglal el a nyilvános előadás mozzanata, mely feltételként jelenik meg: mindaddig nem beszélhetünk színműről, amíg annak nyilvános előadása meg nem történik, hiszen „*a színmű maga a színpadi esemény*”. Ez a nézet azonban vitatható. *Színműről* beszélhetünk addig is, amíg nem történik meg az előadás, hiszen irodalmi műként, a színmű a dráma egyik típusa. A fent idézett megállapításból pedig azt lehet látni, hogy a bíróság összemosta a színmű és színpadi mű fogalmát és a színdarabot (színpadi művet) behelyezi a színmű fogalma alá. Igaz, hogy a *színmű* megnevezés az Szjt. terminológiájával összhangban van, azonban nem a legyszerencsebb fogalom, hiszen összekeverhető a „pusztán” irodalmi alkotásként létező színművel.

A *Szerzői Jogi Szakértő Testület* több véleményében is értelmezte már a színpadi művek kategóriáját és azok speciális fajtáit. A Testület 16/14. számú véleményében a zenés színpadi művek tekintetében úgy fogalmazott, hogy azok több elemből, zeneszerzői részből, szövegírói részből és koreográfiából állnak. Ezen túlmenően a balettművekkel kapcsolatban úgy vélekedett a Testület, hogy a balettprodukciók többsége egy már létező irodalmi művön, folklóralkotáson, zeneművön, vagy koreográfus által írt librettón alapul. Egy másik szakvéleményben – egy rockopera kapcsán – azt olvashatjuk, hogy a színpadi mű jellemzően közös műként születik és különösen igaz ez a zenés színpadi művekre.⁴²⁶ Az való igaz, hogy gyakorta alkotja több szerző együtt a színpadi művet, de ez nem kizárólagos esetkör.

Noha nem szerzői jogi természetű a fogalom-meghatározás és közvetlenül itt sem a színművek definíciójával találkozunk, az Emtv. értelmező rendelkezéseiben megtalálhatóak többek között a „bábszínház”, „előadás”, és a „zenés színpadi mű”, „opera”, „szabadtéri színház” fogalmak is.⁴²⁷ E fogalom-meghatározások tartalmukat tekintve legin-

426 SzJSzT 3/2003/1-2. számú szakvélemény

427 Emtv. 44. §

kább technikai jellegű magyarázatok. Ugyanakkor abból, hogy pl. az opera, vagy a zenés színpadi mű fogalmakat meghatározta a jogalkotó, az következik, hogy jogi szempontból a színpadi mű valójában egy olyan átfogó, gyűjtőfogalom, melybe az egyes színházi előadástípusok beletartoznak.

2. A színpadi művek fogalmi megközelítése egyes nemzetközi dokumentumokban

A BUE 2. cikk (1) bekezdésében azt olvashatjuk, hogy az irodalmi és művészeti művek kifejezés felöleli az irodalom, a tudomány, valamint a művészet minden alkotását, így ide tartozhat többek között a színmű, zenés színmű, némajáték és a táncmű is. A Berni Egyezmény elemzésekor *Silke von Lewinski* utal arra, hogy a BUE-ben az egyes műtípusokra vonatkozó definíció azért sem található meg, mert ezek a kategóriák valójában magától értetődőek.⁴²⁸

Az UNESCO és a WIPO 1987-es szakértői anyaga⁴²⁹ a színművek fogalmi körének fejtegetése kapcsán leszögezi, hogy a színpadi mű (*dramatic works*), mint fogalom értelmezhető egy tágabb és egy szűkebb értelemben egyaránt. A szakértői anyag megközelítésében a színművek és koreográfiai művek elnevezés (*dramatic and choreographic works*) a legtágabb értelemben használatos és minden olyan művet magában foglal,

1. bábszínház: előadó-művészeti tevékenységét jellemző módon bábművészek közreműködésével, a bábművészeti eszközök és megoldások felhasználásával végző, állandó játszóhellyel rendelkező színház;

6. előadás: prózai, zenés, táncos színpadi művek személyes előadóművészi teljesítménnyel, közönség jelenlétében történő nyilvános bemutatása,

26. opera: magánénekeselek, szimfonikus zenekar, esetenként énekkar, magántáncosok és balett-táncosok közreműködését igénylő zenés előadás,

31. szabadtéri színház: állandó – jellemzően természeti vagy építészeti örökséghez kötődő – játszóhellyel rendelkező, a nyári évadban (jellemzően május 1-jétől szeptember 30-ig) játszó színház;

39. zenés színpadi mű: az operett, a musical, a rockopera, a daljáték, a zenés játék,

428 VON LEWINSKI (2008) 125.

429 UNESCO – WIPO (1987)

2. A színpadi művek fogalmi megközelítése egyes ...

melynek létrehozatalában a színpad, illetve a színpadra való alkotás központi elem.

A Ficsor Mihály által jegyzett *WIPO Glossary* igen lényegre törően vizsgálja meg a színművek azon jellegzetességeit, melyek alapján fogalmat lehet alkotni. Az anyag szintén a színművek azon elemére helyezi a hangsúlyt, mely a leglényegesebb vonását adja ezeknek a műveknek, azaz, hogy ezek az alkotások *színpadi előadásra szántak*. Ez a jellegzetesség nem csupán a színművek és a zenés színművek sajátja, hanem a táncművészeti alkotások és a némajátékok lényegi ismérve is. A színpadi produkció definíciója a *Glossary* szerint az a mód, amely útján a színmű és a zenés színmű a közönség előtt előadásra kerül. Utal továbbá arra is, hogy néhány nemzeti jogban a színpadi produkció külön műtípusként védett, azzal a feltétellel, hogy az eredetiség követelményének meg kell felelnie. Ebben az esetben – általánosságban – a rendező a színpadi alkotás szerzőjének tekintendő.⁴³⁰

Érdekes, hogy míg a színművek tekintetében a *WIPO Glossary* sem ad egy egzakt fogalmat, megteszi ezt a táncművészeti alkotásokra (*choreographic works*) nézve. Eszerint a *táncművészeti alkotások lépés és mozgássorozatot tartalmaznak, általánosságban balett-táncok formájában, gyakran, de nem szükségszerűen pedig dramatikus elemeket hordoznak, zenei kísérettel együtt*.⁴³¹

A *Glossary* szerint a színművek magukban hordoznak egyfajta *aleatőrikus jelleget*, melynek okaként elsődlegesen a színpadi produkció rendezőjének közreműködése tudható be. A WIPO értelmezésében az aleatőrikus jellegű alkotások (*aleatoric works*) vonása, hogy a szerző enged a további kreatív hozzájárulásoknak, azok személyében, akik előadják, vagy más egyéb módon bemutatják a művet. A drámai művek esetén az aleatőrikus

430 „The way a dramatic or dramatico-musical work is performed and presented to the public, usually in a theater. Under certain national laws, stage productions are protected as a separate category of works, provided they correspond to the requirements of originality. In such a case, in general, the director of the stage presentation is recognized as the author thereof.” FICSOR (2003) 312.

431 „Choreographic works (...) consisting of a series of steps and movements, in general, in the form of dances in ballets, usually, but not necessarily, involving expressions of dramatic elements and being accompanied by music.” FICSOR (2003) 273.

jelleg amiatt lényeges, mert a szerző nem tartja fenn magának a színpadi produkció összes hangsúlyos, vagy hangsúlyozandó elemét. Ha a rendezői tevékenység kreatív jelleget hordoz, akkor maga a színpadi produkció egy sajátos átdolgozása egy másik alkotásnak, így maga is szerzői jogi oltalom által védett. Alapvetően az oltalom a „közreműködés” természetének és a tényleges eredmény jogi minősítésének a függvénye, összhangban az adott nemzeti joggal.⁴³² Ez az a pont, amiből a különböző nemzeti jogok szabályozásának és gondolkodásmódjának különbségei erednek a színházi rendező jogállásának értelmezése kapcsán. Az aleatórikus jelleget egyébként az SzJSzT is hangsúlyozta egyik véleményében. A vélemény alapjául szolgáló konkrét ügyben egy zenés színpadi mű, egy rockopera kapcsán kellett szakértői véleményt adnia a testületnek. Ez azonban nem azt jelenti, hogy az aleatórikus jelleg kizárólag a zenés színpadi művek jellemzője volna, hanem valójában valamennyi – akár prózai, akár zenés – színpadi mű sajátossága egyaránt. A Szakértő Testület úgy fogalmazott, hogy *„Zenés színpadi mű az ötlet megszületésétől a végső változat elkészüléséig számos átalakuláson mehet keresztül, amely jelentős változásokat eredményezhet. (...) Tapasztalataink szerint, e fajta teljes dokumentáció – az alkotói munka jellegénél fogva – szinte soha nem áll rendelkezésre.”*⁴³³

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

Az alábbiakban néhány külföldi példát mutatunk be a színmű fogalmi megközelítését illetően. E szempontból vizsgáljuk mind a kontinentális, mind pedig a copyright rendszerű jogokat. A copyright szerzői jogi rendszerből a brit és az amerikai megközelítést egyaránt bemutatjuk. A kontinentális szerzői jogból – a fent kifejtett hazai jogon túlmenően, ebben a részben – a német és az osztrák álláspontokra helyezzük a hangsúlyt. Előjáróban azonban néhány terminológiai szempontra szeretnénk kitérni.

A német és osztrák szerzői jogban a színműre leginkább a *„Bühnenwerk”* kifejezés használatos. Emellett a *„bühnenmäßige Aufführung”*, a

432 FICSOR (2003) 265.

433 SzJSzT 14/2003. számú szakvélemény

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

„*dramatischen Werke*”, és ritkábban – sokkal inkább a köznyelvben, mint a jogi terminológiában – találkozunk a „*Schauspiel*” szavakkal. Míg a „*Bühnenwerk*” kifejezés szó szerint jelenti a színművet, addig a szintén gyakran használatos „*bühnenmäßige Aufführung*” leginkább úgy fordítható, mint „színpadra alkalmas előadás”, így ez a kifejezés már magában foglalja a műtípus legfontosabb jellemzőjét is.

Az angol és amerikai szerzői jogi terminológiában az esetek nagy többségében a „*dramatic works*” kifejezéssel illetik a műtípust, mely – ahogyan az fentebb már említést nyert – ismét egy szemléletes, beszédes elnevezés a dramatizálási elem miatt. Az angolszász országokban a „*dramatic works*” kifejezés egy tágabb és szűkebb értelmet is jelöl, egyfajta gyűjtőfogalomként funkcionál, amely egyrészt magában foglalja a filmek forgatókönyvét, a színdarabok szövegekönyvét és a táncművészeti alkotásokat egyaránt.⁴³⁴ Míg a szűkebb értelmezése közvetlenül a színdarabot, jelenti, tágabb értelemben a „*dramatic works*” vagy „*dramatic format of a work*” minden olyan alkotást jelöl, mely dramatizált formában került rögzítésre. Erre a kérdésre többször is kitér a brit jogirodalom és ítélkezési gyakorlat, például televíziós műsorok forgatókönyvei kapcsán. Használja továbbá a „*dramatico-musical works*” kifejezést is, azokra az alkotásokra (jellemzően operákra vagy musicalekre), amelyekben a zene lényegi, sőt nélkülözhetetlen eleme a műnek, mégpedig oly módon, hogy az közvetlen hatással van a történetvezetésre is.⁴³⁵

3.1. A színpadi művek fogalma a német szerzői jogban

A német szerzői jogi törvény az oltalmi körbe tartozó műtípusokra irányadó felsorolásában nem említi a színműveket, mint tipikus szerzői alkotásokat. Rögzíti ugyanakkor az oltalmi tárgyak között a némajátékot (pantomim), melybe beleérti a táncművészeti alkotásokat is.⁴³⁶

434 BENTLY – SHERMAN (2014) 69.

435 KOHN – KOHN (2010) 1307.

436 UrhG § 2 Geschützte Werke

(1) Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere:

Kifejezetten érdekesnek tartjuk ezt a jogalkotói technikát, hiszen bár a magyar jogalkotó szintén rögzíti a felsorolásban, hogy a színművek mellett oltalom alá tartozik a némajáték és a táncművészeti alkotás is. Ily módon az UrhG nem említi a felsorolásban az „általánosabb” műtípust, míg az ahhoz képest speciálisabb kategóriát igen. *Beate Kehrl* szerint ez azért van így, mert nem az átfogó kategóriát nevesíti a jogszabály, hanem annak lényeges fajtáit (a pantomim és a táncművészeti alkotás), amelyek a színpadi mű típusaiként tartatnak számon.⁴³⁷ A német szerzői jogi irodalom értelmezése szerint a némajátékok és a táncművészeti alkotások legfontosabb jellemzője az, hogy a gondolati tartalmat mozdulatok, mimika és gesztusok révén közvetíti a nézők felé.⁴³⁸

Természetesen az, hogy a színpadi mű konkrétan nincs említve az UrhG felsorolásában, még nem jelenti azt, hogy az oltalmi körből is kiesne, hiszen egyrészt a magyar jogalkotás-technikához hasonlóan, a német is példálózó felsorolással él.⁴³⁹ Másrészt azért sem jelent gondot, hogy a felsorolás nem tartalmazza a színműveket, mert a Berni Egyezmény, melyet Németország 1887. szeptember 5-én ratifikált,⁴⁴⁰ minimum standardjai közt rögzíti a színművek oltalmát.

1. *Sprachwerke, wie Schriftwerke, Reden und Computerprogramme;*

2. *Werke der Musik;*

3. *pantomimische Werke einschließlich der Werke der Tanzkunst;*

4. *Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke;*

5. *Lichtbildwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden;*

6. *Filmwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden;*

7. *Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen und plastische Darstellungen.*

(2) *Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.*

437 KEHRL (2015) 584.

438 SCHACK (2010) 116.

439 NEUBER (1990); KURZ – KEHRL – NIX (2015) 584.

440 http://www.wipo.int/treaties/en/remarks.jsp?cnty_id=956C (Letöltve: 2019. 01. 06.)

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

Értelemszerűen azért, mert az UrhG a színművet, mint tipikus szerzői jogi alkotásokat nem jeleníti meg a listában, a fogalmára vonatkozóan sem találunk jogszabályi definíciót. Vannak ugyanakkor a német szerzői jogbanis konceptuális megközelítések a színművek fogalmára nézve, melyek a színházi-, színpadi gyakorlatból szivárogtak át.⁴⁴¹

Claire Dietz és *Jan Ehrhardt* szerint a színpadi mű egy olyan gyűjtőfogalom, melybe beletartoznak a prózai darabok, mint a dráma, és komédia, valamint a zeneművek és a zenés színművek, illetőleg a némajátékok és a táncművészeti alkotások. A színmű esetében nem csak a konkrét szöveg, hanem a gondolat átvétel útján történő közvetlen megformálása is védendő.⁴⁴²

Haimo Schack a bírói gyakorlat⁴⁴³ egyidejű hivatkozásával alkot fogalmat a színművekről. Eszerint a színpadi művet leginkább úgy lehet jellemezni, mint „*térben lezajló játék*”,⁴⁴⁴ amely egyszerre van hatással a nézők szemére és fülére. Igaz ugyan, hogy a jelmezek és a színpadi díszlet gyakorta együtt jár a színművel, de ez még nem jelenti azt, hogy ezek a „kiegészítők” a műtípus alapvető feltételei lennének. A színpadi előadás továbbá nem csupán színészek és balettáncosok útján valósulhat meg, hanem például bábok igénybevételével is.⁴⁴⁵

Richard Laub kifejezetten a színház- és színmű fogalom szerzői jogi és színháztudományi megközelítésével és ütköztetésével foglalkozik. Az osztrák szerzői jogi törvény⁴⁴⁶ az irodalmi művek cím alatt említi meg a színművet és ezzel egy időben a pantomimet és a táncművészeti alkotásokat.

441 DIETZ – EHRHARDT (2014) 267.

442 BGH GRUR 1959, 379, 381.

443 BGHZ 142, 388, 397 – Musical Gala; BGH GRUR 2008, 1081 f. – Musical Starlights,

444 „*bewegte Spiel im Raum*” SCHACK (2010) 219.

445 SCHACK (2010) 219.

446 Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) BGBl. Nr. 111/1936.

Az osztrák szerzői jog az alkotás, a teremtés folyamatát központi elemnek tekint a védendő tárgyak meghatározásában.

tásokat.⁴⁴⁷ *Laub* nem csak a színmű fogalmát taglalja, hanem hangsúlyt fektet a „rokon” műtípusok, a táncművészeti alkotás és a némajáték fogalmi elemeinek tisztázására, illetve a színművel való hasonlóságai és különbözőségeik kiemelésére is. Kiemeli, hogy a táncművészeti alkotások és a némajátékok – mint az adott színpadi előadás kreatív testmozgások sorozataként való megjelenítése – független egy adott irodalmi mű színpadra alkalmas előadásától.⁴⁴⁸

A fentiekből látható, hogy a német irodalom alapvetően arra helyezi a hangsúlyt, hogy a „színpadi mű” tulajdonképpen egy gyűjtőfogalmat jelöl, amelynek önállósult formái a zenés színpadi művek, a némajátékok, a táncművészeti alkotások és a bábjátékok. Lényeges pontként utalnak továbbá arra is, hogy a színpadi művek gyakran közös műként születnek.⁴⁴⁹

3.2. *Az angolszász rendszer fogalmi megközelítése*

A brit szerzői jogot taglaló irodalom szintén kiemeli, hogy a színművek jogi definíciója hiányzik, melynek elsődleges oka az, hogy a szerzői jog gyakorlata és a szerzői jogi oltalom következményeinek szempontjából kevésbé lényeges az irodalmi, színpadi és zenés művek fogalmi elhatárolása.⁴⁵⁰

Másutt kiemelik, hogy meglepően nehéz a színmű definíciójának meghatározása,⁴⁵¹ mert bár magától értetődőnek tűnik annak tartalmi jelentése, mégis el kell különíteni a színmű alapjául szolgáló szöveggönyt, vagy magát az alapul szolgáló színművet a komplett színdarabtól. Ennek oka, hogy az előbbiek nem színpadi előadásként, hanem irodalmi alkotásként élveznek jogi védelmet.⁴⁵²

447 §2. *Werke der Literatur im Sinne dieses Gesetzes sind:*

2. *Bühnenwerke, deren Ausdrucksmittel Gebärden und andere Körperbewegungen sind (choreographische und pantomimische Werke)*

448 LAUB (2012)

449 KEHRL (2015) 584.

450 MACQUEEN – WAEDEL – LAURIE – BROWN (2008) 70-71.; BENTLY – SHERMAN (2014) 69.

451 CORNISH – LLEWELYN – APLIN (2010) 450.

452 NICOLOPULOS (2016) 60.

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

A CDPA a dramatikus művek fogalmi köre alá vonja a tánc- és a némajátékot is.⁴⁵³ Fontos eltérés a többi hivatkozott szerzői jogi jogszabályhoz képest, hogy a CDPA-ban található felsorolás nem példálózó, hanem kizárólagos.⁴⁵⁴

Hasonlóan a hazai megközelítéshez a brit jogirodalom és jogértelmezés szerint a színpadi műveknek *szükségszerűen alkalmasnak kell lenniük előadásra*.⁴⁵⁵ E nézet alapvetően az 1989-es *Hugh Huges v Broadcasting Corporation of New Zealand* ügy⁴⁵⁶ megállapításaira vezethető vissza. Központi jelentőségű volt ebben az esetben a CDPA azon szabálya,⁴⁵⁷ melynek értelmében a szerzői jogi oltalom akkor áll fenn, ha az adott mű (irodalmi alkotás, színmű vagy zenemű) rögzített.⁴⁵⁸

Ugyanakkor más nézeteket is olvashatunk az előadásra alkalmasság kapcsán. Vannak, akik vitatják, hogy a drámai műveknek szükségképpen alkalmasnak kellene lenniük a fizikai előadásra, előadhatóságra.⁴⁵⁹ Ugyanakkor sokkal inkább elfogadható az a nézet, miszerint ennél a

453 CDPA Section 1(1)

„Copyright is a property right which subsists in accordance with this Part in the following descriptions of work - original literary, dramatic, musical or artistic works,”

CDPA Section 3(1)

„dramatic work’ includes a work of dance or mime”

454 APLIN (2009) 54.

455 MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 70-71.; BENTLY – SHERMAN (2014) 70. „The Privy Council has stated that a dramatic work must have sufficient unity to be capable of performance (...)” ugyanígy: TORREMANS (2016) 206.

456 Hugh Huges Green (Appeal No. 18 of 1989) v Broadcasting Corporation of New Zealand (New Zealand) [1989] UKPC 26 (18 July 1989)

457 CDPA Section 3 (2) Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise; and references in this Part to the time at which such a work is made are to the time at which it is so recorded.

458 E szabály kapcsán lásd még: GRIFFITHS (2012) 1061.; CRONE (1995) 45. Csupán a pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy e ponton nincs hasonlóság a magyar joggal, hiszen az Szjt. szerint nincs szükség a védelemhez a mű rögzítettségére.

459 CORNISH – LLEWELYN – APLIN (2010) 450.; BOXER (1961)

műtípusnál feltétel az előadásra való alkalmasság. Amennyiben ugyanis a „színmű” a nyilvános előadásra nem alkalmas, úgy nem feleltethető meg ennek a műtípusnak. Természetesen az előadásra való „alkalmatlanság” nem zárja ki az oltalomból ezeket a műveket, hiszen az írott mű irodalmi alkotásként oltalom alatt áll.

A brit jogirodalom és ítélkezési gyakorlat az irodalmi művek és drámai művek rokonságán túl különös figyelmet szentel a dramatizált mű és a filmalkotás között fennálló kapcsolatnak is.⁴⁶⁰ Az egyik leghíresebb és a jogtudomány által is sokat hivatkozott esetben,⁴⁶¹ a fő kérdés a filmalkotás és a dramatizált művek közötti határvonal meghúzása volt.⁴⁶² Azt a kérdést kellett megválaszolni, hogy vajon lehet-e – és ha igen milyen feltételekkel – egy film egyben drámai mű. A jogesetben a felperes szerint a *Joy* című művből az alperes egy lényeges részletet lemásolt saját filmjében, az *Anticipation*-ban. A *Joy* egy kifejezetten rövid – körülbelül egy perces – film, amelyben csupán egy szereplő van, aki a film alatt egy szót sem szól, a díszlet pedig mindössze egy vászon. A férfi egy londoni ház tetején ad elő egy sajátos mozdulatokból álló táncot. A film elkészítéséhez *Mehdi Norowzian* az ún. „*jump cutting*”⁴⁶³ technikát alkalmazta. Az alperes a Guinness sörhöz készített egy reklámot, *Anticipation* címmel, amelyben egy férfi – miközben várja, hogy a csapos kiszolgálja – egy furcsa táncot ad elő egy vászon előtt. A reklámban ugyanúgy a *jump cutting* technika figyelhető meg. *Norowzian* azzal érvelt, hogy a *Joy* egy filmen rögzített színjáték,⁴⁶⁴ és ennek lényegi részét emelte

460 Lásd bővebben a kérdéskörrel: KAMINA (2009) 77-101.

461 *Norowzian v Arks Ltd & Anor* (No. 2) [1999] EWCA Civ 3014 (04 November 1999)

462 Az eset és a következmények ismertetéséről lásd bővebben: KAMINA (2016) 74.

463 A technika lényege, hogy a teljes film úgy kerül megvágásra, hogy az a végén szürreális látszatot kelt. Az egyik pillanatban a művészt egész alakban látjuk tánc közben, a következő pillanatban pedig, minden átmenet nélkül közeli képet kapunk az arcáról.

464 Úgy véljük, ehelyütt a tágabb értelemben vett színmű fogalom az irányadó, melyet a CDPA is rögzít – a táncelemekből álló kategória.

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

át az alperes saját reklámjába, ezzel pedig megsértette *Norowzian* szerzői jogát. Az elsőfokú ítélet amellet, hogy *Norowzian* keresetét elutasította, kifejtette, hogy pusztán önmagában nem tekinthető egy film drámai alkotásnak,⁴⁶⁵ hiszen a jogszabály is külön kategorizálja a két műtípust. Továbbá, a Joy nem dramatizált műnek, hanem filmalkotásnak tekinthető és mint ilyen, csak abban az esetben valósul meg a jogsértés, ha tényleges képkockákat emelnek át. A stílus és a vágótechnika kölcsönzése nem valósítja meg a szerzői jogsértést. Igaz ugyan, hogy a jogorvoslatot követően sem változott meg az ítélet, de született egy másik vélemény a film és a színmű kapcsolatáról, valamint ez utóbbi fogalmáról, amelyet azóta is sokszor hivatkoznak az angol jogirodalomban. Eszerint *a színmű egy olyan cselekményes alkotás, amely megvalósulhat akár zenével, akár anélkül, szöveggel, vagy szöveg nélkül, és alkalmas arra, hogy közönség jelenlétében előadják*. Egy filmalkotás általánosságban egy olyan cselekményes alkotás, amely alkalmas a közönség előtti előadásra. A film tehát a (tágabb értelemben vett) dramatizált művek fogalmi körébe tartozhat.⁴⁶⁶ Az eset azért gyakorolt nagy hatást a brit szerzői jogra, mert ez alapján a filmalkotás drámai műként oltalom alá tartozó alkotásnak tekinthető. Az angol jogirodalom e gondolatsorra támaszkodva úgy véli, hogy a filmalkotás egy olyan műtípus, melyben keverednek az oltalmi formák és a film dramatizált műként is élvezhet védelmet.⁴⁶⁷

465 DAVIS (2012) 27.

466 Lord Justice Nourse: „*A dramatic work is a work of action, with or without words or music, which is capable of being performed before an audience. A film will often, though not always, be a work of action and it is capable of being performed before an audience. It can therefore fall within the expression „dramatic work” (...)*”

Lásd továbbá: MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 71.; BENTLY – SHERMAN (2014) 71.; APLIN (2009) 56.

467 MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 71.; BENTLY – SHERMAN (2014) 71.

Történeti síkon vizsgálódva megállapítható, hogy – elsősorban a technikai feltételek adottsága és azok hiánya miatt – a színművek jelentek meg hamarabb, így értelemszerűen a jogi szabályozás is hamarabb foglalkozott a színművek szerzői jogi oltalmával. A közös történeti gyökerekre utal a „*filmszínház*” elnevezés is, az angol szóhasználatban pedig az, hogy a „*cinema*” helyett sok esetben használják szinonimaként a „*theatre*” kifejezést.

Manapság a két műtípus „átjárhatóvá” vált. Számos példa található rá, hogy akár regény átdolgozásából, akár eredeti alkotófolyamat eredményeként születik egy színmű, zenés színmű, melyből utána film is készül, vagy fordítva, elsőként a filmet ismeri meg a közönség, később pedig abból készül színdarab.⁴⁶⁸

Másutt a brit joggyakorlat negatív módon adott meghatározást a színművek tekintetében. Az eset⁴⁶⁹ korábban született, mint a *Norowzian vs. Arks Ltd.* és alapvetően a színmű ugyanazon jellemzőit emeli ki. A jelen esetben egy fényképfelvételről mondta ki a bíróság, hogy önmagában az semmiféleképpen sem tekinthető színműnek, hiszen a fénykép eredendően statikus, nincs mozgása, története vagy cselekménye. Következésképpen az alkotásnak ahhoz, hogy színműnek minősülhessen, mindezekkel a jellemzőkkel rendelkeznie kell.

Az Egyesült Királyság szerzői jogának befolyása és mintája alapján fejlődő ausztrál szerzői jogi rezsim is védelemben részesíti a színpadi

468 Csupán egy-egy példa a sok közül, mintegy szemléltetésképpen: *George Bernard Shaw Pygmalion* című drámáját 1912-ben írta, melyből 1956-ban született Broadway musical *Frederick Loewe* és *Alan Jay Lerner* munkája nyomán *My Fair Lady* címmel. 1964-ben *Georg Cukor* rendezésében készült el a film, szintén *My Fair Lady* címmel. *Margaret Mitchell* 1936-ban megjelentette *Előjűta a szél* (*Gone with the Wind*) című regényét, amelyből három évvel később *Victor Fleming* nagysikerű filmklasszikust alkotott. Több évtizeddel a regény és a film sikerei után 2003-ban a francia zeneszerző és dalszövegíró *Gerard Presgurvic* színpadra vitte az *Előjűta a szél* történetét, musical formájában (*Autant en emporte le Vent*). További példákról és a gyakorlati problematikáról lásd: GERSHON (2005-2006)

469 *Creation Records Ltd. & Ors v News Graoup Newspapers Ltd* [1997] EWHC Ch 370 (25 April 1997)

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

műveket,⁴⁷⁰ és az 1968-as ausztrál szerzői jogi törvény⁴⁷¹ foglalkozik a színpadi művek jelentéstartamával. Eszerint a színmű fogalma alá sorolható egyrészt a táncművészeti alkotás és a némajáték, valamint a mozifilm szöveggönyve vagy forgatókönyve, ide nem értve természetesen magát a filmalkotást, mint különálló kategóriát.⁴⁷²

A színpadi mű az Amerikai Egyesült Államok szerzői jogi törvénye⁴⁷³ alapján is tárgya a jogi oltalomnak, azonban a műtípus definícióját itt sem találjuk meg. A jogirodalom arra hivatkozik a hiány kapcsán, hogy fogalom-meghatározás nélkül is kezelhető a kérdéskör.⁴⁷⁴

A jogalkalmazást megkönnyítendő céllal a *U.S. Copyright Office* kialakított egy fogalmat. A dramatizált alkotások (melybe beleértik a

470 Szintén *dramatic works* terminológiával.

471 Copyright Act No 63. 1968. (a továbbiakban: Cth)

472 *Dramatic work includes:*

(a) a choreographic show or other dumb show; and

(b) a scenario or script for a cinematograph film;

but does not include a cinematograph film as distinct from the scenario or script for a cinematograph film.

Lásd a témában például: CHRISTIE – LIDDICOAT (2012) 97.

473 U.S.C.

§ 102 Subject matter of copyright: In general

(a) Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device.

Works of authorship include the following categories:

(1) literary works;

(2) musical works, including any accompanying words;

(3) dramatic works, including any accompanying music;

(4) pantomimes and choreographic works;

(5) pictorial, graphic, and sculptural works;

(6) motion pictures and other audiovisual works;

(7) sound recordings; and

(8) architectural works.

Bővebben: WILLIAMSON (1984); RIMMER (2002)

474 PETTIT (2015) 747.; FREEDMAN (1963) 80.

színdarabon kívül a rádió vagy televíziós forgatókönyveket is) lényege általánosságban az, hogy előadásra szánták és cselekményből, valamint dialógusokból állnak.⁴⁷⁵ Az általános jellegű fogalom-meghatározás mellett a *Copyright Office* egy felsorolást is ad a dramatizált művek gyűjtőfogalma alá tartozó művekről. Eszerint e körbe sorolhatjuk a színdarabokat, musicaleket, operákat, a szövegekönyveket, vagy például a forgatókönyveket.⁴⁷⁶ Az amerikai bírói gyakorlat – összhangban a *Copyright Office* véleményével – szintén tágan értelmezi e kategóriát és ide sorolja a szűk értelemben vett színművek mellett az operákat, operettekét és Broadway előadásokat is.⁴⁷⁷

Roger E. Schechter és John R. Thomas szintén idézi a *Copyright Office* véleményét a műtípus fogalmi meghatározását illetően. Szerintük *akkor beszélhetünk drámáról, színpadi műről, ha az egy olyan történetet fest elénk a párbeszédre és a színészi játék eszközeivel, amelyet előadásra szántak*. A színdarab a cselekmény egészét, vagy lényegi részét mutatja be sokkal valóságosabban és közvetlenebbül, mint a pusztá narráció, vagy leírás.⁴⁷⁸ Utal a szerzőpáros továbbá arra a tényre, hogy a színmű melyik egyéb szerzői jogi műtípussal mutat rokon vonást. Így azon színművek, melyek zenei elemekkel átszöttek, értelemszerűen a zeneművek fogalmának átfedéseként, míg a filmen rögzített drámai művek az audio-vizuális művek kategóriájában jelenhetnek meg.⁴⁷⁹ Más szerzők azt emelik ki a színpadi művek esszenciális eleme kapcsán, hogy az maga a *dráma*, amely egy történet menetét, vagy emberi konfliktusokat ábrázol.⁴⁸⁰ Ez a gondolat – vagyis a történet fontossága – már 1902-ben megjelent *Edward S. Rogers* munkájában, aki hangsúlyozta, hogy a színpadi művek körében

475 <https://www.copyright.gov/fls/fl119.pdf> (Letöltve: 2017. 01. 11.)

476 Compendium of U.S. Copyright Office Practices, Third Edition. Chapter 500:7. <https://copyright.gov/comp3/chap500/ch500-identifying-works.pdf> (Letöltve: 2017. 01. 11.)

477 PETTIT (2015) 747.

478 SCHECHTER – THOMAS (2003) 51.

479 SCHECHTER – THOMAS (2003) 52.

480 KOHN – KOHN (2010) 1309.

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

lényeges azok irodalmi, vagy dramatikus természete, valamint az, hogy a műnek legyen egy összefüggő cselekménye, története.⁴⁸¹

Laura N. Gasaway nézete szerint a drámai alkotás egy olyan írott mű, amelyet azzal a céllal hoztak létre, hogy a történet a narráció helyett párbeszédek és cselekmények útján bontakozik ki, a szereplők pedig események sorozatán mennek keresztül, mely elemek egy komplett történetté állnak össze.⁴⁸² Ennél a fogalomnál az látható, hogy a szerző sokkal inkább a drámáról, mint az irodalmi alkotás egyik kategóriájáról beszél, semmint a színdarabról.

Paul Goldstein kiemeli, hogy a színpadi művek lényegi eleme a karakterek, szereplők játéka, amelyhez zenei elemek is társulhatnak.⁴⁸³ *Goldstein* továbbá azt vallja, hogy a színmű oltalmazható elemei még a szereplők, a párbeszédek, valamint a cselekmény. *A színpadi művek olyan alkotások, amelyek cselekményeket, párbeszédeket, és (váratlan) eseményeket tartalmaznak. Ezek a jellegzetességek egy témát, gondolatokat, emberi jellemeket közvetítenek a nézők felé.* Felhívja a figyelmet arra, hogy a színművek és a nem színpadra szánt irodalmi alkotások oltalmazható alkotó elemei egymástól eltérnek. A színművek esetén az irodalmi stílus helyett – mely a novellák, regények, versek esetén központi elem – sokkal inkább a kifejezőmódnak és a karaktereknek, a cselekménynek van jelentősége. Ennek köszönhetően a kész színdarab közönségre gyakorolt benyomása, hatása az, ami lényeges szerzői jogi szempontból is.⁴⁸⁴ Valójában ez a nézet is azt erősíti, hogy a színmű irodalmi alkotásként speciális jellegzetességekkel rendelkezik az írói művek között. Az írott színmű életében van egy pont – a színpadra állítás –, amikortól már nem „egyszerűen” irodalmi alkotásként kell tekintenünk a műre, hanem dramatizált, előadott írói műként, színdarabként, színpadi műként.

481 ROGERS (1902) 109-110.

482 GASAWAY (2009-2010) 248-249.

483 GOLDSTEIN (2016) 2:104-2:105.

484 GOLDSTEIN (2016) 2:109-2:110. §2.9.3.

Margit Livingston a színművek és irodalmi alkotások közötti fő különbséget abban látja, hogy a *színművek előadásra szántak, míg az irodalmi művek* (tipikusan a versek, novellák, rövid elbeszélések) *elsődlegesen olvasásra, esetlegesen elbeszélésre, szavalásra szánt alkotások*.

David Nimmer és *Melville B. Nimmer* megközelítésében a színpadi műnek két esszenciális eleme van: a történet és a sajátos forma. A történet fontosságát azért hangsúlyozzák a szerzők, mert a színpadi műveknél lényeges, hogy egy ívben haladjon a cselekmény. A forma sajátossága arra utal, hogy a történet lényegi része látható és hallható formában kerüljön a közönség elé, nem pusztán narráció vagy olvasás útján.⁴⁸⁵

Ugyanígy a cselekményes vonást, azaz a darabban kifejeződésre jutó történet fontosságát emeli ki *Robert Freedman*. Kitér a szerző arra is, hogy melyek az azonosságok és különbségek a színdarabok, valamint a koreográfiai művek között.⁴⁸⁶ A szerző idézi azt a bírói döntést is, amely szerint a színműveknek, színpadi műveknek a célja az, hogy egy történetet közvetítsenek.⁴⁸⁷ Következésképpen megállapítható, hogy ha a táncművészeti alkotás nem közvetít történetet, érzelmeket és nem jelenít meg karaktereket, hanem pusztán a mozgáselemek szépségére alapoz, nem tekinthető színpadi műnek. Ez esetben „pusztán” koreográfiai műként, táncművészeti alkotásként részesülhet védelemben.

485 NIMMER – NIMMER (1963) 2.06. §

486 A hivatkozott tanulmány születésekor az amerikai szerzői jogi törvényben még nem szerepelt a táncművészeti alkotások szerzői jogi védelme, így a tanulmányban hivatkozott esetben az oltalmat azon az alapon kívánták megragadni, hogy a táncművészeti alkotás színmű, drámai alkotás.

487 Daly v. Palmer, 6 Blatchfr. 264.

3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban

Összefoglalóan megállapítható, hogy mind a hazai, mind a vizsgált külföldi források hangsúlyozzák – közvetve vagy közvetlenül – a színpadi művek komplex voltát.

A *komplexitás* annak az eredménye, hogy e műtípus kapcsán rengeteg érdek találkozik és ebből kifolyólag szükségképpen ütközik is. A színpadi scenika kialakítása kapcsán a szintén szerzői jogi oltalmat élvező díszletek és jelmezek alkotóinak⁴⁸⁸ nézetei összeegyeztetésre kell hogy kerüljenek a rendező elképzeléseivel, akinek – legtöbb esetben – egy már kész, alapul fekvő írói alkotást kell színpadi előadásra alkalmassá tenni.

488 Az Sztj. 2013. évi módosítása eredményezte, hogy a korábbi vitás helyzetű díszletek, jelmezek és nem csak azok tervei megkapták a szerzői jogi oltalmat, ha azok egyéni, eredeti jelleggel bírnak.

V. SZÍNPAD ÉS SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK

„A művészet: kifejezés. A személyiségnek önkifejezése.”

/Balás P. Elemér/⁴⁸⁹

A szellemi alkotások joga és az alkotók védelme erőteljesen kötődik a személyiség védelméhez és több szerző szerint a személyiség védelméből vezethető le magának a szellemi alkotásoknak is a jogvédelme.⁴⁹⁰ A szerzőt megillető személyhez fűződő jogok közül értelemszerűen mind relevanciával bír a színpadi művek esetén is, azonban ezek közül is különösen jelentős a *mű egységének védelme*.⁴⁹¹

A személyhez fűződő jogok a szerzőt a mű megalkotásának pillanatától – azaz szerzői minőségének keletkezésétől – nyomban megilletik. A szerzői személyhez fűződő jogok, az általános, polgári jogi személyiségi jogok részét képezik, amely kapcsolatot az is erősíti, hogy a Ptk. szabályanyaga a szerzői jogi jogviszonyok háttérszabálya.⁴⁹² A Ptk-beli személyiségi jogokhoz hasonlóan, a szerző morális jogai is a szerzőhöz tapadnak. Ezen alapgondolat következménye az a törvényi szabály, hogy a szerző e jogairól nem mondhat le, azokat nem ruházhatja át és azok más módon sem szállhatnak át másra.⁴⁹³ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy teljes mértékben megegyeznének az általános polgári jogi személyiségi jogokkal, hiszen lényeges különbséggént könyvelhetjük el, hogy az Szjt. által biztosított személyhez fűződő jogok az adott alany, a szerző halála után is fennmaradnak, sőt, a névjog a védelmi idő leteltét is túléli. Szintén lényeges különbség, hogy a szerzői jogban nincs

489 BALÁS (1938) 9.

490 TÓTH (2004) 316.; BALÁS (1941) 675.; BALÁS (1947) 43.

491 Szjt. 13. §

492 Lásd bővebben: BOYTHA – FALUDI (2008) 172-178.

493 Szjt. 9. § (2) bekezdés

„személyiségi jogi generálklauzula”⁴⁹⁴, hiszen kizárólag azok a nevesített személyhez fűződő jogok elismertek e téren, amelyeket az Szjt. felsorol.

Az UrhG szintén rögzíti a szerzői személyhez fűződő jogok védelmét (*Urheberpersönlichkeitsrecht*) a 12-14. §-okban. Az UrhG a hazai Szjt.-hez hasonlóan a nyilvánosságra hozatal jogát (*Veröffentlichungsrecht*)⁴⁹⁵, a szerzői névjogot (*Anerkennung der Urheberschaft*)⁴⁹⁶ valamint a mű egységének védelmét (*Entstellung des Werkes*)⁴⁹⁷ biztosítja. A személyhez fűződő jogok területén ezek a központi rendelkezések, amelyeket a 25, 39 és 42. §-ok egészítenek ki.⁴⁹⁸

A CDPA a személyhez fűződő jogokkal a IV. fejezetében foglalkozik, és rögzíti a szerzői minőség elismeréséhez fűződő jogot (*Right to be identified as author or director*)⁴⁹⁹, illetve a mű torzításmentességéhez fűződő jogot, a torzítás elleni tiltakozás jogát (*Right to object to derogatory treatment of work*).⁵⁰⁰

A személyhez fűződő jogok kapcsán a problémát alapvetően az jelenti, hogy noha a jogszabály erőteljes védelemben részesíti őket elvi szinten – hiszen nem lehet róluk lemondani, vagy átruházni őket és arra hivatottak, hogy a szerzővel való szoros kapcsolatot a külvilág felé megjelenítsék –, a gyakorlatban mégis igen sérülékenyek. A sérülékenységgel bizonyos személyhez fűződő jogok tekintetében könnyebben felfedezhető és kimutatható, más esetben komoly értelmezési kérdéseket vet fel. A névfeltüntetés megsértése egyértelműbb és könnyebben tetten érhető, mint a mű egységének sérelme. Ennek az is oka, hogy „*A személyhez fűződő jogok által biztosított kontroll (...) messze nem terjed ki a mű sorsának valamennyi mozzanata feletti őrökedésre.*”⁵⁰¹

494 Ptk. 2:42. §

495 UrhG § 12

496 UrhG § 13

497 UrhG § 14

498 GROSHEIDE (2009) 262.

499 CDPA Section 77.; Itt jegyezzük meg, hogy a rendezői minőség elismeréséhez fűződő jognál nem szól a törvény a színházi rendezőről, hanem kifejezetten csak a filmek rendezőire vonatkoztatja a szabályt.

500 CDPA Section 80., bővebben: DE WERRA (2009)

501 POGÁCSÁS (2017b) 149.

A következőkben az általános szabályok után röviden be kívánjuk mutatni a szerzői névjog és a nyilvánosságra hozatal személyhez fűződő jogának vetületét a színházak világában, majd pedig az integritáshoz való jog általános és speciális, színpadi művekre vonatkozó kérdéseire térünk rá. E körben igyekszünk rávilágítani arra, hogy az integritás joga a színpadi művek viszonyában szintén sajátos kérdéseket vet fel és a színpadi mű egyes alkotóelemei tekintetében, valamint a komplett produkció vonatkozásában is szerephez juthat. Az integritás joga e műtípus tekintetében szoros összefüggésben van az átdolgozás jogával, valamint a rendező tevékenységével.

1. A személyhez fűződő jogok gyakorlásának általános szabályai

A személyhez fűződő jogok szerzőhöz tapadása mellett jól megférnek azok a szabályok, melyek a személyhez fűződő jogok gyakorlása során a szerzőn kívül más személyeket is feljogosítanak e jogok védelmére. Ezekben a helyzetekben azonban nem a személyhez fűződő jogok jogosultja lesz más, a szerzőtől eltérő személy, hanem – azok védelme érdekében – a fellépésre jogosult alanyok köre bővül. Kifejezetten a személyhez fűződő jogai védelme érdekében élhet azzal a joggal a szerző, hogy a felhasználási szerződésben felhatalmazza e jogai védelmére a felhasználót is.⁵⁰² Ez a fellépési jogosultság sem korlátlan, hiszen ahogyan a jogszabály is fogalmaz, kizárólag csak meghatározott személyhez fűződő jogok esetében történhet és csak a szerző ezt célzó nyilatkozatával. *Gyertyánfy Péter* ehhez kapcsolódóan említi meg, hogy „a kivételek kivétele a filmelőállító”⁵⁰³, aki ex lege fellépésre jogosult.⁵⁰⁴

A szerző halála után a személyhez fűződő jogok megsértése miatt a védelmi időn belül felléphet az, akit a szerző irodalmi, tudományos vagy művészi hagyatékának gondozásával megbízott. Ha ilyen személy nincs, vagy ha a megbízott nem intézkedik, az jogosult a fellépésre, aki

502 Szjt. 15. §

503 GYERTYÁNFY (2013) 90.

504 Szjt. 65. §

a szerzői vagyoni jogokat öröklés jogcímén megszerezte.⁵⁰⁵ A szerző személyhez fűződő jogai halála után örökösei, hozzátartozói által kerülhetnek érvényesítésre, speciális kegyeleti jog formájában.⁵⁰⁶ Az Szjt. értelmében a szerző személyhez fűződő jogainak megsértése miatt a védelmi időn belül az a személy is felléphet, akit a szerző irodalmi, tudományos vagy művészeti hagyatékának gondozásával megbízott. Amennyiben ilyen személy nincs, úgy az, aki a szerző vagyoni jogait megörökölte,⁵⁰⁷ akik az általános – Ptk.-ban nevesített – kegyeleti jogosultak személyi körét bővítik.⁵⁰⁸

Az örökösök részéről történő engedélyezés különös jelentőséggel bír a színpadi művek tekintetében, hiszen gyakori, hogy a mű felhasználására vonatkozó engedélyt nem a szerző adja, hanem örököse. Ez azért gyakori, mert a színpadi művek felhasználása tekintetében megfigyelhető egyfajta folytonosság, vagy időszakonként visszatérő jelleg. Nem egyszeri, egy alkalmas felhasználásra született művek ezek, hanem évszázadokon átívelő az ismertségük és a felhasználásuk. Az idézett szabály egyértelművé teszi, hogy nem csupán a szerző házastársa, leszármazói, vagy egyéb közeli hozzátartozói lehetnek a fellépésre feljogosított személyek, hanem akár (vérségi alapon) távolabbi rokonok is,⁵⁰⁹ ha szellemi hagyatékának gondozásával ezt a személyt bízta meg a szerző.⁵¹⁰ A német irodalom utal arra, hogy a színházi előadások engedélyezését a szerző örököseinek hozzáállása képes nagymértékben megnehezíteni, mert sok esetben erőteljesebben ragaszkodnak a művekhez, mint maga a szerző.⁵¹¹ Igaz, van ennek ellenpéldája is, ahol a szigorú szerzői instrukciók korlátoznak

505 Szjt. 14. § (1) bek.

506 GÖRÖG (2005a); GÖRÖG (2005b)

507 Szjt. 14. § (1) bek.

508 GÖRÖG (2007a) 265.

509 Az 1945-ben elhunyt *Bartók Béla* esetében például – akinek önálló művei tekintetében a védelmi idő már lejárt – Magyarország területén szellemi hagyatékát fia, *ifj. Bartók Béla* unokaöccse, *Vásárhelyi Gábor* gondozta. A Bartók-ügyről lásd: GAYER (2009)

510 TATTAY (2001b) 3-7.

511 SCHACK (2010) 560.

erőteljesen. *Samuel Beckett* például kifejezetten megtiltotta, hogy a *Godot-ra várva* című művébe beleírjanak, vagy egyéb módosítást hajtsanak végre rajta. Érdekes kérdésfeltevéssel reflektálnak az elutasító szerzői/örökös hozzátállásra egyes szerzők, amikor felvetik, hogy „*Tudja-e vajon a szerző, hogy mi a legjobb a művének?*”⁵¹² E kérdésre adandó válaszhoz – a magyar szerzői jog alapján – több szempontot is figyelembe kell venni. Egyrészt, általánosságban szükséges arra utalni, hogy ma már az integritási szabály nem olyan korlátozó és merev, mint a '69-es Szjt. idején, amikor a szerző személyhez fűződő jogát sértette művének minden jogosulatlan megváltoztatása vagy felhasználása,⁵¹³ akár a „jobbító szándákú” javítások is. A ma érvényben lévő szabályok szerint a mű egysége akkor sérül, ha az megfelel a többletkövetelményeket támasztó Szjt. szabálynak.⁵¹⁴ Ugyanakkor érdemes azt figyelembe venni, hogy az Szjt. egyes rendelkezései korlátozzák az integritást.⁵¹⁵ Amennyiben ugyanis a szerző a mű felhasználásához hozzájárult, a felhasználáshoz elengedhetetlen vagy nyilvánvalóan szükséges, a mű lényegét nem érintő változtatásokat köteles végrehajtani. Ha pedig ennek nem tesz eleget, vagy nem tud eleget tenni, a felhasználó a változtatásokat hozzájárulása nélkül is végrehajthatja. A szerző, ha színművét a színház be kívánja mutatni, felhasználási szerződés útján ad engedélyt az előadásra, vagyis életbe lép az Szjt. 50. §-a. Ez esetben az együttműködési kötelezettsége a szerzőt is terheli és a rendezővel, dramaturggal való egyeztetések következtében rajzolódhat ki, hogy mi a legideálisabb a mű szempontjából. Valójában tehát a felek együttműködése az, „*ami a legjobb a szerző művének*”.

A védelmi idő eltelte után a szerző emlékének megsértése címén⁵¹⁶

512 „Does the artist know what's best for his art?” McDONAGH (2014) 546. McDonagh idézi: A. M. Adler: Against Moral Rights, California Law Review, 2009, 271.

513 '69-s Szjt. 10. §

514 Szjt. 13. §

515 Szjt. 50. §

516 A Fővárosi Ítélőtábla egy hasonló tárgyú ügyben kimondta, hogy „Az elhalt szerző szellemi alkotásával kapcsolatos személyiségvédelemre egyrészt vonatkoznak a szerzői jogi szabályok, másrészt pedig a jogvédelem tartalmát a Ptk.-ban rendezett

az érintett közös jogkezelő szervezet vagy szerzői érdek-képviselői szervezet is felléphet olyan magatartás ellen, amely a védelmi időn belül sértené a szerző jogát arra, hogy a művén vagy a művére vonatkozó közleményen szerzőként feltüntessék.⁵¹⁷ A jogosult kör ilyen kitágítása mutatja a névjog jelentőségét, kiemelkedését a többi személyhez fűződő jog közül. Görög Márta szavaival élve, ez a jelenség a „*szerzői jog kegyeleti joggá transzformálódása*”.⁵¹⁸

Grad-Gyenge Anikó utal arra, hogy az Szjt. nem nevesít külön kegyeleti jogot, hanem a szerzői személyhez fűződő jogok gyakorolhatóságának feltételeit szabályozza, ezzel kerülve ki „*(...) azt a dogmatikai problémát, hogy miként létezhet olyan jog, amelynek nincs alanya, csak a gyakorlására jogosult személy.*”⁵¹⁹ Hozzáteszi továbbá, hogy amellet is lehet érvelni, hogy mégsem önálló kegyeleti jogokról van szó, hanem sokkal inkább „*(...) olyan alanytalanná vált jogokról, amelyek gyakorlására jogosultakat batároz meg a törvény.*”⁵²⁰

Noha a személyhez fűződő jogok a szerző és műve közötti leg-szorosabb kapcsolatot hivatottak kifejezni és ezt a kapcsolatot jogi garanciákkal kikényszeríteni, mégsem korlátozhatatlanok. Az, hogy a morális jogok is bizonyos esetekben törvény általi korlátozás alá kerülnek, alapvetően arra vezethetők vissza, hogy a jogalkotó folyamatosan törekszik a szerzők, a felhasználók és a legszélesebb értelemben vett közönség jogainak és érdekeinek kiegyenlítésére, a közöttük lévő ideális egyensúly megalkotására.⁵²¹

általános személyiségvédelmi szabályok batározák meg, a kegyeleti jogosultság társadalmi rendeltetésének megfelelő korlátok között. A Ptk. 2:42. §-ában megfogalmazott személyiségi jogok általános védelme alapján az alkotó emlékének a védelme kiterjed a szellemi alkotás védelmére is.” (Fővárosi Ítélőtábla 2.Pf.20.186/2017/3/II., közzétéve: PJD2017.16)

517 Szjt. 14. § (2) bek.

518 GÖRÖG (2005a) 40.

519 GRAD-GYENGE (2017c) [60]

520 GRAD-GYENGE (2017c) [61]

521 RIKOWSKI (2005) 3.; HILTY – NÉRISSON (2012)

A jogalkotó a szerzői jog e nem könnyű feladatát az Szjt. preambulumban

2. A mű nyilvánosságra hozatala

Az Szjt. 10. § értelmében a szerző dönti el, hogy művét nyilvánosságra hozza-e, vagy sem. A mű nyilvánosságra hozatala előtt annak lényeges tartalmáról csak a szerző hozzájárulásával szabad a nyilvánosság számára tájékoztatást adni. Színpadi produkciók esetén ennek tipikus platformja a brosúrák, színházi weboldalak, melyek a legtöbbször már ismert alap-történetek bemutatásán túl a rendezés fő irányvonalait is felvillantják. Nem tartoznak e körbe azonban a darabot reklámozó plakátok, hiszen azok a szerzők és előadóművészek megnevezésén túl általában nem tartalmaznak külön információt. Nyilván nem jelent jogsértést, ha egy már megjelent (adott esetben a védelmi időn is túli) irodalmi alkotás tartalmi összefoglalóját tartalmazza a színházi brosúra. Így például szerzői jogi szempontból nem jelenthet gondot, ha a *Szentiványi álom*, *Az ember tragédiája*, vagy az *Elfújta a szél* tartalmának kivonatolását olvashatjuk a következő színházi évadban szereplő előadások prospektusain, hiszen ezek a művek, mint irodalmi alkotások, már korábban nyilvánosságra kerültek. Ugyanakkor problémát jelenthet, ha az egyik előadóművész, kellékes vagy egyéb résztvevő a rendező engedélye nélkül, a nyilvánosság számára „kulisszatitkokat” árul el az újszerű rendezői koncepcióról.

Némiképp árnyaltabb a helyzet, ha a kortárs színpadi szerzőt a színház egy új darab megírására szerződteti és ennek az új, addig nem ismert színműnek a tartalmáról adnak a nyilvánosság számára engedély nélküli tájékoztatást. A helyzet árnyaltságát alapvetően az adja, hogy ilyen esetben a felek között eleve szerződéses kapcsolat – ún. megírási szerződés – jön létre, mely szükségszerűen tartalmazza a felhasználási engedélyt. Ilyen esetben az Szjt. 10. § (3) bekezdése ad útmutatást, miszerint ellenkező kikötés hiányában, a felhasználási szerződés alapján megadottnak kell tekinteni a szerző hozzájárulását ahhoz, hogy a felhasználó a mű tartalmáról a felhasználás céljának megfelelő módon a nyilvánosság számára tájékoztatást adjon. Ha a szerző és a színház között munkaviszony áll fenn és munkaviszonyból folyó kötelessége a

is hangsúlyozza. A témát lásd bővebben: CASO – GIOVANELLA (2015)

szerzőnek a színmű megírása, az Szjt. 30. §-át kell figyelembe vennünk. Ilyen esetben a mű átadása egyúttal a nyilvánosságra hozatalhoz való hozzájárulásnak minősül.⁵²² Így tehát magának a műnek az átadása, mint reálcselekmény a döntő, amely pillanattól kezdve a munkaadó döntheti el, hogy a művet valóban nyilvánosságra hozzák-e, vagy sem.⁵²³

A nyilvánosságra hozatal jogának (ellen)párja a mű visszavonásához fűződő jog, melyet az Szjt. 11. §-a rögzít. A visszavonás jogának gyakorlása a joggyakorlatban viszonylag ritkán fordul elő, így ezzel arányban áll, hogy a színpadi művek viszonylatában sem könnyű erre vonatkozó konkrét ügyet találni. E hiány oka a szabályrendszer összetettségében és a szerző oldalán felmerülő „terhekben” keresendő. Egyérszt, a jogszabály által meghatározott előfeltételek – mint az alapos ok, írásbeliség és a nyilatkozat időpontjáig felmerült kár megtérítése – leszűkítik a szerző mozgásterét. Másrészt pedig a Szjt. 11. § második mondata értelmében *„Ez nem érinti a munkáltató jogát a mű felhasználására, továbbá nem akadályozza a vagyoni jogok átruházása esetén a jogszerezőt az átruházott vagyoni jogokon alapuló felhasználásban.”* E szabályhoz adódik még, hogy a munkaviszonyban alkotott művek esetében – mely a színházi gyakorlatban is előfordulhat – valóban nem korlátozza a munkáltatót ez a szabály, hanem „pusztán” a szerző nevének feltüntetését kell mellőznie (Szjt. 30. § (5) bek.). Szintén további korlátot állít fel az Szjt. 53. § is a szerző oldalán abban az esetben, ha felhasználási szerződés áll fenn a felek között, hiszen bár megengedi a felhasználási szerződés felmondását, azonban ehhez biztosíték adásának a kötelezettséget hárítja a szerzőre. Egy, az operatörténelemben ismert példa, hogy *Puccini* az ősbemutató után a Pillangókisasszony visszavonása mellett döntött és az őt illető díjakat is visszafizette.⁵²⁴ A visszavonást alapvetően a premier kudarca és a konkurens hatása indokolta,⁵²⁵ amely helyzet megfeleltethető az Szjt. által is megkövetelt *„alapos oknak”*. Szerzői jogi szempontból ez ügyben a már nyilvánosságra hozott mű további felhasználásának megtiltásáról

522 Szjt. 30. § (5) bek. első mondat

523 GYENGE (2010)

524 WNKLER (2004-2006) 1966.

525 BUDDEN (2011) 276-277.

van inkább szó, amely a visszavonás jogának részét képezi.⁵²⁶ A *Nagykommentár* utal a visszavonás kapcsán arra, hogy annak célja „(...) az illető műcímével, tartalommal történt közönség elé lépést mintegy meg nem történtté tegye. Ez utóbbi persze valójában lehetetlen. Ha a nyilvánosságra hozatal megtörtént, itt lényegében csak egy erkölcsi gesztus tételére van mód és a megtagadott mű közönségre tett hatásának csökkentéséről.”⁵²⁷ Puccini a premiért követő három hónapon belül egyébként a művet átdolgozta és a mű újabb verzióját mutatták be.

3. A névfeltüntetés joga

Az Szjt.-ben rögzített névfeltüntetés joga,⁵²⁸ mely a Ptk. 2:43. §-án alapul, összekapcsolódik a szerzői minőség elismerésével is. Az Szjt. 12. § értelmében a szerzőt megilleti a jog, hogy művén és a művére vonatkozó közleményen őt szerzőként feltüntessék. A névfeltüntetés kiterjed a mű részletének átvétele, idézése vagy ismertetése vonatkozásában is, azonban ennek gyakorlása műtípusonként eltérő lehet.⁵²⁹ A szerző a neve feltüntetéséhez való jogot a felhasználás jellegetől függően, ahhoz igazodó módon gyakorolhatja.⁵³⁰ A névfeltüntetés joga nem húzódik háttérbe átdolgozások esetén sem, hiszen, ha egy mű átdolgozás útján jön létre – pl. színpadi adaptáció – az alapul szolgáló alkotás szerzőjének nevét az átdolgozott alkotáson is fel kell tüntetni.

E szabályra példaként hozhatók, a színházi előadásokat ismertető, beharangozó brossúrák, színlapok, plakátok, melyeken a produkcióban közreműködő *minden* olyan személy neve feltüntetendő, aki szerzői tevékenységet folytatott a darab tekintetében. A Fővárosi Ítéltábla egy ügyben⁵³¹ helybenhagyta az elsőfokú bíróság⁵³² azon megállapítását, mely szerint nem jogellenes az a színházi gyakorlat, hogy az adott színdarabot

526 Szjt. 11. §

527 NAGYKOMMENTÁR 131.

528 Szjt. 12. §

529 POGÁCSÁS (2014a) 628.

530 Szjt. 12. § (1) bek.

531 Fővárosi Ítéltábla 8.Pf.20.323/2016/3.

532 Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16.

hirdető szórólapon a *szövegekönyv kialakításában részt vevő szerzők* nevét tüntetik fel, míg a színházban, az előadás napján kifüggesztett ismertető táblákon valamennyi szerző nevét feltüntetik.

A színpadi előadáshoz felhasznált, alapul szolgáló irodalmi mű szerzőjének névfeltüntetése megkerülhetetlen, ahogyan az is, hogy a külföldi színmű fordítójának neve is feltüntetésre kerüljön. Nem ritka a színházi gyakorlatban, hogy akkor is feltüntetik az eredeti szerző nevét, ha a színdarab nem átdolgozás útján jött létre, hanem azt ihletként használták és a színdarab új, egyéni jellegű mű. Igaz azonban, hogy ilyen helyzetekben utalnak arra, hogy az alapul szolgáló művet gondolatébresztőként használták fel,⁵³³ melynek oka lehet a művészek egymás iránti tisztelete és megbecsülése is, ahogyan magának a névjog elismerésének szorgalmazása is a megbecsülésre, elismerésre vezethető vissza.⁵³⁴

Lényeges továbbá, hogy bár számos színpadi produkciónak az alapul szolgáló alkotása már közkinccs (a védelmi idő eltelte után), a névjog erősségét mutatja, hogy a szerzők nevét a védelmi idő eltelte után is fel kell tüntetni műveiken, valamint azok átdolgozásán is.⁵³⁵ A szerzői minőség elismeréséhez való jog elvi szinten kapcsolódik össze a névfeltüntetés jogával. Nem egy esetben a névfeltüntetés elmaradása, e jog megsértése valójában a plágium fedezésére szolgál.

E személyhez fűződő jog sérelmét nem csupán a színház idézheti elő. Egy konkrét esetben⁵³⁶ egy országos magazin tudósítást közölt egy színdarabról, melynek ismertetőjében a szerző mindössze a színmű íróját, a rendezőt és a színművészeket nevesítette, és kihagyta a darab zeneszerzőjének és szövegírójának a megnevezését. Nem volt szerencsés egyébként ez esetben a felperes kereseti kérelme, mert azt egyedül a Ptk.-beli személyiségi jogokra alapította és nem hivatkozott a Szjt. vonatkozó rendelkezéseire. A kereseti kérelemben a felperes az 1959-es Ptk. 78. §-ára hivatkozott, valamint sajtó-helyreigazítást kívánt

533 Vö. SzJSzT 07/11. számú szakvélemény

534 POGÁCSÁS (2014b) 152. E gondolathoz kapcsolódóan lásd a VI. rész 2.3.2.1. alfejezetében részletesen bemutatott SzJSzT 07/11. számú szakvéleményt.

535 Szjt. 14. § (2) bek.

536 Legfelsőbb Bíróság Pfv.IV.21.865/2009/5.

érvényesíteni. A Legfelsőbb Bíróság a kereseti kérelmet elutasította, arra hivatkozással, hogy a sajtó-helyreigazítási kérelem feltételei nem állnak fent. Szerencsésebb lett volna, ha a felperesnek nem egyedül a Ptk.-ra alapítják keresetüket, hanem az Szjt. 12. §-ra hivatkoznak, hiszen a szerzők számára ez a szabály – speciális mivoltuknál fogva – erősebb jogi garanciát jelent, mint az általános személyiségi jogi normák.

4. A mű egységének védelme

4.1. *A mű egységének védelme a hazai dogmatikában és gyakorlatban*

E fejezetben az a személyhez fűződő jog és annak színházspecifikus vonásai játszik a főszerepet, amely a legtöbb értelmezési kérdést veti fel a szerzői személyhez fűződő jogok között és számos jogvitát generál: a mű egységének védelme.

A mű egységének védelme (integritásvédelem, torzításmentesség) a szerző egyik legalapvetőbb személyhez fűződő joga, ugyanakkor az egyik legbonyolultabb is. *Faludi Gábor* kiemeli, hogy az integritás jogát övező kérdések eredője egyrészt abban lelhetők fel, hogy a nemzetközi egyezmények szabályai e körben hiányosak, ami platformot enged az eltérő értelmezéseknek. Másrészt azért is komplikált és összetett ez a jog, mert a legkülönbébb jogvitákban kell alkalmazni. Harmadrészt pedig, a nehézségek feloldását az sem segíti elő, hogy a Szjt. konkrétan utal a becsület és jóhírnév fogalmára,⁵³⁷ mintegy az integritási jog megsértésének mércéjeként, mely utóbbi problémakör szintén dilemmákat generál.

Az Szjt. szerint „*A szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása, vagy a mű más olyan megváltoztatása vagy a művel kapcsolatos más olyan visszaélés, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.*”⁵³⁸ Az integritáshoz fűződő jog a mű és a szerző közötti szoros erkölcsi kapcsolatot fejezi ki, így érthető a jogi norma alapvető rendeltetése is: a szerző műve torzításoktól, jóhírnevet és becsületet sértő

537 FALUDI (2011) 163.

538 Szjt. 13. §

változtatásoktól mentesen kerüljön a közönség elé. A szabály indokául az szolgál, hogy a szerzőt a művei alapján ítéli meg mind a társadalom, mind pedig a szakma, melynek következtében – a névfeltüntetés melletti – legszentebb joga, hogy a műve úgy kerüljön a nyilvánosság elé, ahogyan ő azt megalkotta, vagyis kifejeződésre jut azon joga, hogy „*a mű sajátosságait a lehető legjobban megőrizze*”.⁵³⁹ Van olyan nézet is, amely a szerzői személyhez fűződő jog *sérelmét* „*elmaradt megbecsülésnek*” tekinti, az elmaradt vagyoni előnnyel párhuzamba állítva.⁵⁴⁰ Jól tükrözi ezt a felfogást az angol jogi terminológia is, amely a *right of integrity* kifejezés mellett ismeri és használja a *right of respect* fordulatot is. A norma célja, hogy a szerző társadalmi és szakmai megítélését rajta kívül más, külső személy – akár jogszerű felhasználó,⁵⁴¹ akár jogsértő – ne tudja hátrányosan befolyásolni.

A mű *egysége* és annak védelme kettős jelentéstartalmat hordoz, magának az *egység* szónak és a magyar nyelv különlegességének köszönhetően. Az *egység* ebben az értelemben egyrészt azt hivatott kifejezni, amelyet maga a jogi norma is céloz: a szerző által képviselt szellemiségnek megbonthatatlan egységben kell érvényesülnie, és így a mű tiszteletben tartása kötelező. Másik oldalról az *egység* azt is jelenti, hogy ha a megváltoztatás, amelyet a felhasználó a műbe beiktatott, összességében nincs negatív kihatással a mű összképére – és a szerző becsületére, jóhírnevére –, mert annak *egységét* nem bontja meg, azt nem csorbítja, akkor a magatartás a személyhez fűződő jog sérelmét sem vonja maga után.

Az integritás jogának megsértése a „legegyszerűbb”, mindennapi esetektől az egészen bonyolult, összetett és súlyos értelmezési problémákat generáló esetekig terjed. *Tattay Levente* példaként említi a torzítás „mindennapi” előfordulására azt az esetkört, amikor a napilapban szereplő cikk címét a szerkesztő a szerző tudta és beleegyezése nélkül megváltoztatja.⁵⁴² Bonyolultabb példák pedig felmerülhetnek kifejezetten

539 BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009) 14.

540 CSIZMADIA (1996) 674.

541 LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 66.; SZINGER – TÓTH (2004) 61-62.

542 TATTAY (2001a) 78.

a színpadi művekkel összefüggésben, sok esetben – de nem szükségszerűen – az átdolgozással vegyítve.

A leglényegesebb, vízvázasztó kérdésként az mutatkozik – ahogyan arra *Faludi Gábor* is felhívja a figyelmet⁵⁴³ –, hogy a normaszöveg „(...) amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.” fordulata csupán a közvetlenül előtte szerepeltetett *megváltoztatásra, visszavételre* vonatkozik-e, vagy túlterjeszkedik e két magatartáson és az *eltorzítás*, és *megcsonkítás* is csak abban az esetben valósítja-e meg a személyhez fűződő jog megsértését, ha az egyben a szerző becsületére vagy jóhírnevére is sérelmes. Ez az értelmezési kérdés megosztja az álláspontokat.⁵⁴⁴ Az integritás joga alapján a szerző felléphet egyrészt a művét ért mindenfajta eltorzítás, megcsonkítás ellen, másrészt pedig azon változtatások és csorbítások ellen is, ami becsületére, vagy hírnevére sérelmes.⁵⁴⁵

543 FALUDI (2011) 165.

544 Ez a kérdésfeltevés a bírósági gyakorlatban is eltérő nézetek kialakulásához vezetett. A P.23.377/2009/34. ügyben a bíróság úgy határozott, hogy a mű bármilyen megváltoztatása csak abban az esetben minősül jogsértőnek, ha az a szerző becsületét vagy hírnevét sérti.

A Legfelsőbb Bíróság Pfv.IV.21.744/2007/6 számú ítélete (melyet fentebb hivatkozott cikkében Faludi Gábor is példaként említ) az integritáshoz fűződő jogot úgy értelmezte, hogy csupán a második fordulat megvalósulásához szükséges a jóhírnév vagy becsület megsértése. Az ítélet indokolása szerint „A jogerős ítélet indokolása szerint az Szjt. 13. §-a két fordulattal szabályozza a mű egységéhez fűződő szerzői személyiségi jogot. Első fordulatában, egyéb törvényi feltétel nélkül, a szerző személyhez fűződő jogát sértőnek minősíti a mű minden torzító, csonkító, azaz a mű lényegét érintő megváltoztatását. A jogszabály második fordulata ugyanakkor jogsértőnek minősíti a mű olyan megváltoztatását vagy megcsonkítását, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes. A mű lényeges vonásainak a szerző engedélye nélküli megváltoztatása, eltorzítása vagy megcsonkítása – függetlenül annak további esetleges hátrányos következményeitől – sérti a szerzőnek a mű integritásához fűződő személyiségi jogát. (...) Ezen túlmenően a mű egyéb olyan megváltoztatása vagy megcsonkítása, amely a szerző becsületét vagy hírnevét is sérti, ugyancsak a mű integritásához fűződő jog megsértésének minősül.”

545 LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 66. Több szerző is foglalkozik a szabály kritikai elemzésével. Lásd pl.: FALUDI (2011); GRAD-GYENGE (2013a); GYERTYÁNFY (2012a)

A mű egységének védelmét a teljesség, sérthetetlenség fogalmával kell azonosítani,⁵⁴⁶ amely nem feltétlenül a fizikai egységet jelenti, hanem sokkal inkább a szellemi egységet, a mondanivaló sérthetetlenségét hivatott biztosítani.⁵⁴⁷ Az integritás rendeltetése egyrészt az, hogy védőernyője alá vonja a mű egészét, beleértve annak címét is, másrészt pedig hogy e jog ne korlátozódjon pusztán azon művekre, amelyek anyagi formában, műpéldányokban testesülnek meg.⁵⁴⁸ Ez utóbbi kijelentés kulcsfontosságú témánk szempontjából, hiszen a színdarabok, színpadi produkciók tipikusan nem dologi műpéldányok útján testesülnek meg.

Az integritás igen absztrakt főszabályának tényleges érvényesülése műtípusonként eltérő lehet,⁵⁴⁹ mely variánsokra az Szjt. speciális szabályain⁵⁵⁰ túlmenően a bírói gyakorlat⁵⁵¹ és az SzJSzT is figyelmet

546 NAGYKOMMENTÁR 138.

547 Jogtár-kommentár

548 NAGYKOMMENTÁR 138.

549 PROART (2013) 51.

550 Az Szjt. 67. § (1) bekezdése szerint a mű jogosulatlan megváltoztatásának minősül az építészeti alkotás vagy a műszaki létesítmény tervének a szerző hozzájárulása nélkül történő olyan megváltoztatása, amely a külső megjelölést vagy a rendeltetésszerű használatot befolyásolja.

551 Számos esetben értelmezte a bíróság az integritáshoz fűződő jog tartalmát építészeti alkotások, műemlékek egyik helyszínről a másikra történő áthelyezése során. A Pest Megyei Bíróság P.23.377/2009/34. számú határozat kimondta például, hogy „A mű áthelyezése nyilvánvalóan érinti a műalkotás integritását, kifejezőmódjának megnyilvánulását, ezért a mű Szjt. 13. § szerinti megváltoztatásnak minősül. Az Szjt. 13. §-ának értelmezése szerint a mű bármilyen megváltoztatása akkor minősül jogsértőnek, ha az a szerző becsületét vagy hírnevét sérti.” Szintén építészeti alkotásokra vonatkozó integritásvédelemmel foglalkozott a BDT 2010. 2329. számú döntés, melynek értelmében „a tulajdonos használati jogának rendeltetészerű gyakorlásához kapcsolódó átépítés nem eredményezheti a tervező szerzői jogainak sérelmét. A tervező szerzői joga szempontjából a felhasználó hasznosítási jogosultságait érdekösszeméssel kell mérlegelni.” Ugyanígy építészeti alkotások torzításmentességével kapcsolatban született a Szegedi Ítéltábla Pf.II.20.595/2008/3. számú határozata is.

Egy másik esetben (8.P.632.410/2004/30.) zenemű tévéműsorban való felhasználásának jogsértő voltáról ítélt az Fővárosi Bíróság és a szabályt

fordít.⁵⁵² Hasonlóképpen külön szabályban rendelkezik az Szjt. az előadóművészeket megillető torzításmentességről is.⁵⁵³ A színművek, színpadi művek tekintetében – ellentétben pl. az építészeti alkotásokkal⁵⁵⁴ – nem rendelkezik külön integritási szabállyal az Szjt., hanem az általános rendelkezés irányadó erre a műtípusra is.

Szerzői jogi törvényeink közül a két első nem szabályozta a mű egységének védelmét. A rendelkezés hiányának oka, hogy összességében a személyhez fűződő jogok sem álltak a korabeli szerzői jogi gondolkodás középpontjában. A BUE sem az első szövegváltozatában tartalmazta a torzításmentesség jogát, hanem az Egyezmény 1928-as, Római felülvizsgálatának köszönhető, hogy a szerzők személyhez fűződő jogai – így a névjog, és az integritás joga – kerültek rögzítésre.⁵⁵⁵ E dátum ismeretében tehát aligha meglepő, hogy a korábbi években született hazai szerzői jogi törvényeink is eltekintettek e jogcsoport védelmének biztosításától.

Az 1969. évi Szjt. még igen szűk körű és szigorú szabályt tartalmazott a mű egységének védelméről. E rendelkezés értelmében „*a szerző személyhez fűződő jogát sérti művének minden jogosulatlan megváltoztatása vagy felhasználása.*”⁵⁵⁶ Ez a szigorú szabály sem volt azonban problémamentes, hiszen szélsőséges, merev nézetek táptalajául szolgált.⁵⁵⁷ Világgy is utalt

értelmezése kapcsán kiemelte, hogy egy adott dal tévműsorban való felhasználása nem minősül átdolgozásnak, hiszen az egyéni, eredeti alkotói többlet hiányzik, azonban a szöveg elhagyása, és a mű eredeti sajátosságaihoz nem mindenben ragaszkodó áthangszerelések mellett még a zenei anyag kurtítása is hozzájárult a mű sérelméhez. Kiemelte továbbá, hogy az Szjt.-ben rögzített törvényi feltételek mindegyike fennáll, mert a felperes művét olyan módon csonkították meg, és változtatták meg, amely a felperes hírnevére sérelmes.

552 Pl.: SzJSzT 2013/02, SzJSzT 2010/18, SzJSzT 2008/20, SzJSzT 2010/17, SzJSzT 2009/04, SzJSzT 2003/30. számú szakvélemények

553 Az Szjt. 75. § (2) bekezdésének értelmében

554 Az építészeti alkotásokkal kapcsolatos integritás egyes kérdéseiről lásd: BARTA (2018) 324-325.

555 BUE, római felülvizsgálat, 6^{bis} (1) bek.

556 1969. évi Szjt. 10. §

557 Például a helyesírási hibák kijavítása is jogellenességhez vezetett. LONTAI

arra, hogy bizonyos esetekben kifejezetten szükség van a mű változtatására, ezt pedig ez a merev szabály ellehetetlenítette.⁵⁵⁸

Jelenleg hatályos szerzői jogi törvényünk szövegváltoztatát az Szjt. 2013. április 1-jei módosítása⁵⁵⁹ vezette be.⁵⁶⁰ Az Szjt. a módosítás előtti időállapotban úgy rendelkezett, hogy *a szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy más olyan megváltoztatása vagy megcsorbítása, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes*. A módosításhoz kapcsolt Indokolás szerint a „visszaélés” kifejezés jobban szolgálja a BUE és az Szjt. közötti összhangot. A magunk részéről nem látjuk teljes mértékben indokoltnak sem azt, hogy a visszaélés kifejezés jobban szolgálja a szerző érdekeit, sem pedig azt, hogy az értelmezési nehézségek megoldásában különösebb segítséget nyújtana a „csorbítás” kifejezés lecserélése a „visszaélés” szóhasználatára. A fentebb már említett – leglényegesebb – értelmezési kérdést e módosítás nem oldotta meg. Továbbra is eltérő értelmezések mutatkoznak abban a tekintetben, hogy az eltorzításhoz, visszaéléshez szükséges-e a szerző jóhírnevének, vagy becsületének a sérelme, vagy sem.⁵⁶¹ Ugyanakkor

(1986) 41.; BENÁRD (1973b) 106.

558 VILÁGHY (1982) 30.

559 2013. évi XVI. törvény a szellemi tulajdonra vonatkozó egyes törvények módosításáról.

560 Lásd: GRAD-GYENGE (2013a)

561 Barta Judit szerint „Az Szjt. 13. §-a szerint a szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy *más olyan megváltoztatása vagy csorbítása, amely a szerző becsületére, vagy hírnevére sérelmes*. E passzus a megcsonkítást és az eltorzítást a megváltoztatás szélsőséges eseteként kezeli, ami már önmagában jogsértő, az ezt a szintet el nem érő megváltoztatás viszont csak akkor jogellenes, ha az a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.” BARTA (2011) 107.

Szintén ezt az álláspontot látjuk Júbász Ágnesnél is. JUHÁSZ (2013) 410.

Tattay Levente nézete szerint is az Szjt. (akkor még a módosítás előtti szabálya) a mű mindenfajta megcsonkítása és eltorzítása ellen nyújt védelmet, azaz a művet azonosító vonások megváltoztatása történik (pl. hibás, rossz műfordítás), valamint, ha a változtatás a szerző becsületére, vagy jóhírnevére sérelmes (műbe való közvetett beavatkozás). TATTAY (2001a) 78.

Csécsey György úgy fogalmaz, hogy a szerző az integritáshoz való jog sérelme

az Indokolás szerint „Egyértelművé kell tenni, hogy a mű bármiféle eltorzítása vagy megcsonkítása tiltott, és csak a megváltoztatás és egyéb visszaélés további feltétele a jogvértés megvalósulásához, hogy az a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes legyen.” Folytatva a sort, az Indokolás hozzáteszi, hogy „A Szjt. 13. §-ának hatályos szövegéről is bebizonyosodott, hogy életszerű, alkalmazható a gyakorlatban és megfelelő egyensúlyt teremt a szerző és mások (felhasználók, más alkotók stb.) érdekei között. Ez a pontosítás a fennmaradó aggályokat is eloszlatja.” Az idézett magyarázattal nem értünk egyet. Egyrészt, bár az integritás kapcsán élő problémák valóban vannak, azonban – sajnos a bírói gyakorlat azt mutatja, hogy – azok megoldása e szabályhely alapján kevésbé sikeres. Másrészt pedig aggályok és kérdések továbbra is fennmaradnak, azok elosztatásában a rendelkezés szövege nem segített, nem ritkán a színpadi művekkel kapcsolatban.

4.2. Az integritás jogának érvényesülése a színpadon

Az előző fejezetben említett komplexitás, amely a színpadi művek jellemzője, az integritás jogára is hatással van.

Az integritás színházi gyakorlata szempontjából az első és leginkább szembeötlő kapcsolat a *színmű eredeti szerzője* és az ahhoz „*hozzányúló*” *színház* – személy szerint általában a dramaturg és rendező – közötti viszonyból adódik. Az Szjt. 13. § alkalmazása azonban nem csak a szerző és a színház közötti viszonyban merülhet fel, hanem a színpadi mű többi, szerzői joggal felruházott szereplői tekintetében is. Így, a zeneszerző, díszlettervező, jelmeztervező, koreográfus személyhez fűződő jogai is ütközhetnek más szereplőkkel, általában a rendezővel. Ezeknek a jogösszeütközéseknek elsősorban az az oka, hogy a rendező az a személy, aki összefogja a színpadi művet, aki koordinálja az előbb felsorolt személyek munkáját, utasításokkal látja el őket. A torzításmentesség joga a művet interpretáló színművészek munkássága kapcsán

címén csak olyan változtatás ellen tiltakozhat, amely a szerzőnek az alkotásban rejlő személyiségét hátrányosan befolyásolná. Csécsy (2007) 36.

ugyanúgy érvényesül, hiszen az Szjt. külön szabályban utal e jogukra.⁵⁶² A szereplők személyhez fűződő jogainak ütközése során különösen érdekes kérdés, hogy a rendezőt – akinek szerzői jogi jogállásáról hallgat a törvény – megilletik-e a szerzői személyhez fűződő jogok.

A mű egysége egyrészt magában foglalja a fizikai egységet, másrészt pedig a tartalmi egységet. Nem lehet egzakt módon kijelenteni, hogy a fizikai egység megbontása minden esetben integritást sértő lenne.⁵⁶³ Pusztán amiatt, hogy a színdarabban két felvonás között a szünetet hová rendelik el – különböző technikai megfontolásokból,⁵⁶⁴ – még nem biztos, hogy megvalósul a mű torzulása, hiszen az alkotásra egységben kell tekintenünk. Ésszerűtlen lenne, a szabály olyan merev alkalmazása, ha például a díszletezés miatt, az eredetitől eltérő helyre beiktatott szünet a mű egységének sérelmét eredményezné. Ugyanakkor nem lehet teljes mértékben kizárni, hogy a fizikai egység megbontása sosem valósítana meg integritás-sértést. Például, ha a színpadi díszletet a szerzői joggal rendelkező díszlettervező hozzájárulása nélkül úgy módosítják, hogy a színpadkép megváltozik, az megvalósíthatja a jogsértést.⁵⁶⁵

Noha az integritás joga a szerző és műve közötti erkölcsi és szellemi egységet, a műben megjelenő szerzői individuum védelmét célozza, hasonlóan a többi személyhez fűződő joghoz, e védelem sem korlátlan.⁵⁶⁶ Egyrészt tehet maga a szerző olyan nyilatkozatot, melyben engedélyezi, hogy a művét felhasználáskor megváltoztassák, másrészt pedig korlátozhatja azt a jogszabály rendelkezése.⁵⁶⁷ A szerzői hozzájáruláson alapuló korlátozás ugyanakkor szűk mezsgyén mozoghat, hiszen a

562 Szjt. 75. § (2) bek.

563 NAGYKOMMENTÁR 136.

564 Például hosszabb idő szükséges a színpad átrendezéséhez, vagy a szereplők átváltásához.

565 E tárgykörben kellett szakértői véleményt adnia a Szerzői Jogi Szakértő Testületnek a 39/07 és a 12/09 ügyekben.

566 *Pogácsás Anett* az integritás jogát úgy fogja fel, mint ami „(...) maga is korlát, de erősen korlátozható.” *POGÁCSÁS* (2018) 335.

567 Jogtár kommentár

szerző személyhez fűződő jogairól nem mondhat le.⁵⁶⁸ Nem adhat tehát érvényesen olyan szerződéses, vagy egyoldalú nyilatkozatot előzetesen a színdarab írója, melynek értelmében nem támaszt igényt a színházzal szemben abban az esetben sem, ha a művébe engedélye nélkül *bármilyen módon* beavatkoznak.⁵⁶⁹ Jogszabály rendelkezése korlátozza⁵⁷⁰ a szerző fellépési jogát a torzításmentesség ellen egyrészt a felhasználás engedélyezése kapcsán,⁵⁷¹ valamint a munkaviszonyban alkotott művekkel⁵⁷² és a szoftverekkel összefüggésben.⁵⁷³

4.2.1. Az integritást sértő színpadi módosítások

A színházi előadások során többször találkozhatunk olyan esetekkel, hogy az – általában ismert, klasszikus – alkotás eredeti vonásai, eredeti szellemisége a színpadon elhalványul, sőt adott esetben az eredeti mű kifacsartan, szinte felismerhetetlenül jelenik meg a közönség előtt. Valójában ezek a radikális módosítások a rendező munkájára vezethetőek vissza, hiszen ő állítja színpadra a darabot. A német joggyakorlat kifejezetten bővelkedik olyan színpadi rendezésekben, amikor az eredeti művel, annak szellemiségével aligha találkozik a színpadra állított verzió.⁵⁷⁴

Az integritással kapcsolatban első kérdésként az merül fel, hogy mely változtatások azok, amelyek megvalósítják az integritáshoz fűződő jog sérelmét. E körben nehézséget jelent, hogy nem lehet egységesen

568 Szt. 9. § (2) bek.

569 A gyakorlatban többször lehet tapasztalni hasonlóan ködös, általánosító kikötéseket, melyek a legkevesbé szolgálják az Szt-nek való megfelelést és a szerző jogainak védelmét.

570 Szt. 50., 59., 30. §§-ok

571 Szt. 50. §

572 Szt. 30. §

573 Szt. 59. § (1) bek.

574 Elhíresült rendezések például: a Baal (LG München I – 21 O 1686/15), a Götterdämmerung (OLG Frankfurt, 04.12.1975 – 6 U 156/75), vagy a Csárdásfürstin (LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000). Ezeket az eseteket később ismertetjük bővebben.

meghatározni azokat a konkrét színpadi elemeket, amelyek alkalmazása esetén a személyhez fűződő jogsértést megállapíthatjuk. Ennek oka, hogy egyébként is minden alkotás tekintetében külön kell vizsgálni, hogy a módosítás sérti-e az eredeti mű egységét. Ez igaz a színpadi művekre is, hiszen csak konkrét ügy, konkrét tényállása kapcsán lehet azt megítélni, hogy hol húzódik a határ egy szerzői műnek az adott kor művészeti, erkölcsi értékrendjének megfelelő és/vagy műfaji sajátosságok miatt indokolható, a mű egységét tiszteletben tartó értelmezése, illetve jogsértő megváltoztatása között. Az egyik szakértői vélemény *Bartók Béla, A csodálatos mandarin* című művének táncfilmmé történő átdolgozása tárgyában született, ahol az SzJSzT hangsúlyozta, hogy nem lehet az integritást egzakt módon megfogni, meghatározni, hiszen minden esetben egyedi körülmények vizsgálata alapján állapítható meg, hogy a mű egysége sérelmet szenvedett-e.⁵⁷⁵

Jogsértő lehet a mű mondanivalójának kiforgatása, egyes jelenetek túlhangsúlyozása és mások törlése, ha az összhatasában káros a műre és szerzőjére. Ehhez kapcsolódóan említi *Grad-Gyenge Anikó a Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című musical egyik szerzőjének, *Adamis Annának* a keresetét a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházzal szemben.⁵⁷⁶ A színház úgy kívánta előadni a darabot, hogy az eredeti szöveggönyvet jelentősen megváltoztatta és túlhangsúlyozta a történet politikai szálát a szerelmi rovására. Ezzel pedig durva, agresszív, rendszerellenes mondanivalót kölcsönzött a darabnak.⁵⁷⁷ A szerző idézi a hivatkozott tanulmányban *Adamis Anna* színháznak írott levelét is, miszerint „*A mű eredeti szellemiségében és integritásában adható elő, kecsengése sem változtatható. Tartalmi, formai, színpadi megjelenési arányai nem változtathatók. A koreográfiában a szex, a brutalitás, a lealacsonyodás jelzésének megjelenítése vagy hangsúlyozása kerülendő.*”⁵⁷⁸ Ilyen esetben – mint a példa szerinti is – amikor a színház egy darab bizonyos vonásait, cselekményszálait túlságosan kidomborítja más, fontosabb történések kárára, hasonló helyzettel állunk szemben,

575 SzJSzT 2003/30. számú szakvélemény

576 P. 20698/1995/17

577 GYENGE (2002) 9. lj.

578 GYENGE (2002) 9. lj.

mint a valós tények hamis színben való feltüntetésekor, ami Ptk. 2:45. § (2) bekezdés szerint a jóhírnév megsértését eredményezi.

Szintén el lehet képzelni a jogsértést olyan esetben is, ha a színpadi mű díszletei, jelmezei és a komplett látványterv ellentétes a darab mondanivalójával, eszméjével, vagy a történettel, a helyszínnel. Ilyen helyzetre analógia útján alkalmazni lehet a Legfelsőbb Bíróság azon véleményét miszerint „*A mű környezetének méltatlanságot eredményező megváltoztatása vagy megváltozása, illetve a mű állagának ilyen mérvű romlása is megalapozhatja mű egységének védelméhez fűződő jog sérelmét.*”⁵⁷⁹ Igaz ugyan, hogy napjaink színházi divatjában jellemző, hogy a jelmezeket, díszleteket nem feltétlenül korhűen ábrázolják. Gyakori az operák olyan modernizálása, hogy minimalista díszletet alkalmaznak és a szereplők a mai kor divatjának megfelelő jelmezeket viselnek. El lehet fogadni, hogy pusztán ennyi módosítás a darab szellemiségén még nem lesz integritás-sértő. Azonban áttörheti ezt a gátat, ha a darabban a mű szellemiségétől távol álló obszcén, polgárpukkasztó jelmezeket és díszleteket alkalmaznak. A díszletekkel kapcsolatosan más kérdések is felmerülhetnek az integritás oldaláról. Egy konkrét ügyben⁵⁸⁰ arról kellett az SzJSzT-nek döntenie, hogy a színpadi díszletek engedély nélküli megváltoztatása, átdolgozása sértette-e a mű egységét. Az SzJSzT véleményének összefoglalása szerint „*A szabadtéri előadás díszlete több helyen lényegesen különbözött az eredeti, a korhű jelleget jobban követő felfogástól. A látványegység (...) megbontása, az egyes díszletelemek (kápolna, oltár) technikai követelmények által nem indokolható módosítása összességében azonban arra nem volt alkalmas, hogy a nézőben a szerző becsületére, vagy jóhírnevére sérelmes benyomás alakuljon ki. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az eredeti mű vonásai több helyen lényegesen megváltoztak és ez a szakmai körökben akár negatív megítélést is eredményezhet.*” Ezzel a véleménnyel nem értünk egyet. Egyrészt, ha azt a nézetet fogadjuk el az integritás tekintetében, amelyet a törvény indokolása is rögzít, nevezetesen, hogy a mű bármely

579 GYERTYÁNFY (2012a) 46-47. A teljesség kedvéért meg jegyezzük, hogy az idézett és Gyertyánfy által is hivatkozott ügyben a bíróság a konkrét körülmények figyelembe vételén nem állapította meg a jogsértést. (LB-H-PJ-2008-351 sz.) lásd még: POGÁCSÁS (2017b) 148-149.

580 SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

eltorzítása, megcsonkítása tiltott, és csak a megváltoztatás, valamint egyéb visszaélés jogsértő mivoltának további feltétele a szerző becsületére vagy hírnevére való sérelmes volta, akkor a díszletelemekben bekövetkezett „megbontás” és „nem indokolható módosítás” megvalósítja a jogsértést. Ha pedig azon a nézeten alapulva vizsgáljuk az esetet, hogy mind a négy feltétel jogsértő megállapításához szükségeltetik a jóhírnév vagy becsület megsértése, akkor ellentmondást fedezhetünk fel a véleményben. Azzal érvelnek ugyanis, hogy a díszlet *összességében nem volt alkalmas arra, hogy a szerző becsületére, vagy jóhírnevére sérelmes benyomást alakítson ki, azonban a szakmai körökben negatív megítélést is maga után vonhat a módosított díszlet.* Ezen a ponton ellentmondásos a vélemény, hiszen a becsület a személy társadalmi megítélése, ahol az adott személy saját akarata a kiindulópont arra vonatkozóan, hogy mit tekint személyesen értékesnek.⁵⁸¹ A jóhírnév az adott személy közösségi, társadalmi, közéleti, gazdasági ismertségét, elismerését jelenti, amelynek bármilyen szintű rombolása személyhez fűződő jogot sért.⁵⁸² E két fogalommal összevetve levonható a következtetés, hogy ha a módosított díszlet alkalmas volt arra, hogy szakmai körökben negatív vélemény alakuljon ki a szerzőről, akkor az *sérelmes* lehet a becsületére, jó hírnevére.

Szintén érdekes kérdésként merülhet fel, hogy a szerzőtől származó olyan előírások, amelyek a mű előadására vonatkoznak, vajon egyé válhatnak-e a mű integritásával, ily módon azok be nem tartása sérti-e a mű egységét. Erre jó példaként szolgál a *Gershwin-jogosultak* azon előírása, hogy a *Porgy és Bess*-t csak „*all black cast*”-tal lehet játszani – kivéve a kisebb, egyébként sem afroamerikai szerepeket illetően –, vagyis csak fekete bőrű színészeknek lehet adni a darab főbb szerepeit. Felmerül a kérdés, hogy egy ilyen szerzői utasítás úgy érvényesül-e, hogy az a mű egységét fejezi ki, vagyis a be nem tartása előidézi-e a személyhez fűződő jogsértést. Az „*all black cast*” előírása egyébként az opera bemutatásának idején, 1935-ben a legtöbb amerikai kulturális intézményben sem volt tartható, hiszen azok kapui zárva voltak a fekete művészek előtt,

581 BARZÓ (2013) 250.

582 BARZÓ (2013) 251.

így maga a kikötés ezen politika elleni tiltakozásként is értelmezhető. Emiatt nem operaházban került bemutatásra a darab, hanem az Alvin Theatre-ben.⁵⁸³ *Árnyalja a helyzetet, ha – ahogyan az nemrég Magyarországon is történt – az előadási jogot szerző színház nem tudja megoldani, hogy csak fekete színészekkel játssza a darabot. Különösen nehézkes az ilyen megkötés a zenés daraboknál – mint a szóban forgó is –, hiszen a művészekből is kisebb a merítés, aki az elvárt szinten el tudja énekelni a darabokat. Egy ilyen helyzetben érdemes lenne a szerzőnek figyelembe vennie, hogy a kikötése nem lehetetleníti-e el a darab bemutatását. Az „all black cast” Amerikán és Afrikán kívül gyakorlatilag nem sok helyen alkalmazható kompromisszumok nélkül, és a legtöbb színházat szinte megoldhatatlan anyagi és technikai nehézségekkel állítaná szembe. Érdemes arra is figyelemmel lenni, hogy a szerző merev nézete ilyen kikötés esetén valójában az ő érdekét sem szolgálja. A szerző érdeke – anyagi szempontból és művészeti szempontból egyaránt – az, hogy a művét minél több helyen bemutassák. Ha az előadást azért nem engedélyezi, mert a színház nem tud eleget tenni egy ilyen feltételnek, az valójában egyik szereplő érdekét sem szolgálja. A szerző elesik a jogdíjától, a színház a nézettségétől, a közönség pedig a kulturális, művészeti élménytől, így a szerzői jog által célul tűzött egyensúly nem valósul meg. A szerzőtől is elvárható, hogy figyelemmel legyen mind a józan észre, mind pedig a jóhiszemű joggyakorlásra. Megoldás lehet, hogy egyfajta non-replica engedélyként adja meg az előadási jogot a színháznak, ha az nem tudja teljesíteni ezeket a feltételeket. Egy másik megoldás az lehetne egy rugalmas szerző esetén, hogy a szereplők bőrszínének besötétítését – a jelmez sajátos részeként – sminkeléssel oldanak meg. Ilyen megoldást a berlini színház már alkalmazott a *Chybourne Park* című darabban, igaz, a megoldás kimenetele nem volt sikerként elkönnyvelhető.⁵⁸⁴ Sőt, a *Porgy és Bess*-nek a dániai bemutatóján, 1943-ban szintén „all white cast” volt látható ún. blackface-ben, vagyis fekete maszkkal. Indokolható lenne*

583 <https://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-s-notebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

584 MCDONAGH (2014) 541-542.

tehát a szerzői rugalmasság tanúsítása, olyan esetben, ha a színház neki fel nem róható okból nem tudja teljesíteni azokat a feltételeket, melyeket – az egyébként engedélyt megadó – szerző szab. Etekintetben logikus és helyes az UrhG § 39-a, amelynek értelmében a szerző a jóhiszeműség és tisztesség elvének megfelelően köteles a mű módosításaira vonatkozó engedélyét megadni.

Érdekes kérdésként merülhet fel az is, hogy vajon a szerző jogutódja előírhat-e olyan előadási feltételeket, amelyeket a szerző nem tett meg, és ezek be nem tartása esetén hivatkozhat-e a mű egységének védelmére. Álláspontunk szerint nem teheti meg. Az integritás jogát olyannyira a szerzőhöz tapadónak, olyannyira személyhez fűződőnek kell tekinteni, hogy a jogutód ne „kreálhasson” új egységet, új integritást egy műnek. Kizárólag az alkotó, a szerző az, aki tudja, hogy milyen tartalommal, milyen egységben kívánja közrebocsátani a művét, így az ilyen előírások is csak őt illethetik meg, jogutódját nem. Egy, az örökös akaratából származó, a mű egységére vonatkozó előírás már nem a szerző személyhez fűződő joga lenne, a szerzőn, szerzőkön kívüli személyt pedig nem illetik meg a szerzői személyhez fűződő jogok. Azok megsértése esetén felléphet az örökös, de ő maga nem hozhat létre a művel kapcsolatos saját személyhez fűződő jogokat. A szerző oldalán fennálló integritás joga felett őrködni helytálló, de a szerzői jogutód által saját magának vindikált integritás nem egyezik meg e jog eredeti rendeltetésével.

4.3. A német és angol értelmezések

Sophia Sepperer utal arra, hogy az UrhG § 39 és 62-ai korlátozás alá helyezi az integritáshoz fűződő jogot.⁵⁸⁵ A német szerzői jogi törvény külön szabályt alkalmaz a szerzők⁵⁸⁶ és az előadóművészek⁵⁸⁷ integritásvédelme tekintetében és ez utóbbiak vonatkozásában nem általános érvényben írja elő a módosítás tilalmát, hanem csak olyan változtatásokkal szem-

585 SEPPERER (2015) 60.

586 UrhG § 14

587 UrhG § 75

ben védi őket, amely a *jó hírnevükre és becsületükre* van negatív hatással. Az integritás jogának színpadi vetületével foglalkozó német jogirodalom kiemeli, hogy a szerző nem csak abban érdekelt, hogy az előre tervezett színpadi előadások megvalósuljanak és így megkapja a javadalmazását, hanem abban is, hogy a művét lehetőség szerint a saját szándéka alapján közvetítsék a publikum számára. Emiatt a szerzők – vagy örökösei – az előadási jogot biztosító szerződésben gyakorta előírnak saját részükre ellenőrzése jogot a színdarab tekintetében. Az integritáshoz fűződő jog védelmére gyakorta alkalmazzák azt a szerződéses kikötést, amely alapján a szerzőnek külön beleszólási jogot biztosítanak a színpadra állítással összefüggő lényeges kérdésekben. Ilyen lehet például az, hogy beleszólási joggal rendelkezik a rendező, a színészek, vagy a díszlettervező kiválasztásában.⁵⁸⁸

Egyes szerzők kiemelik, hogy az integritás joga *Walter Benjamin*, valamint *Bruno Latour* és *Adam Lowe* elméleteire vezethető vissza.⁵⁸⁹ *Benjamin* koncepciója, a művek „aurájára” utal⁵⁹⁰, míg *Latour* és *Lowe* a művek „karrierjét” hangsúlyozták. *Luke McDonagh* mindkét elméletet vonatkoztatja a színpadi művekre, kifejezetten a mű integritásának oldaláról. Így, szerinte – *Walter Benjaminget* követve – beszélhetünk a színpadi mű „aurájáról”, amelynek értelmében a mű minden egyes felhasználással elveszt valamit az eredeti értékéből, így minden egyes felhasználás hozzájárul ahhoz, hogy az eredeti mű végül teljes mértékben elhalványuljon. *McDonagh* ezzel magyarázza, hogy a színpadi szerzők igyekeznek a mű integritását védeni és adott esetben hivatkozni⁵⁹¹ a színháznál annak tiszteletben tartására, mert tartanak attól, hogy a közönség nem a valódi tartalmát ismeri meg a műnek.⁵⁹² Ezzel szemben a karrier-elmélet azt hangsúlyozza, hogy minden mű egy fejlődésen megy át, ez a fejlődés,

588 SCHACK (2010) 559.

589 McDONAGH (2014) 534.

590 *Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Eredeti címén: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (1936)

591 CDPA Section 80.

592 McDONAGH (2014) 534.

vagy másnéven „röppálya” pedig különösen igaz a színpadi alkotásokra, hiszen a szerző azt reméli, hogy a műve bejárja a teljes ranglétrát. A színpadi művek esetén három állomásról beszélhetünk, amelyek meghatározzák azok karrierjét és végső soron determinálják magát a művet is. Így, beszélhetünk *debütáló*, *kivételes* és *klasszikus* darabokról. A debütáló időszak a darab első néhány friss előadását, annak kezdeti szakaszát jelenti. Kivételessé akkor válik egy színdarab, ha a mű már több alkalommal és különböző színtársulatok által, más-más színházakban adatik elő. *Klasszikus* darabokról pedig akkor beszélhetünk, ha a darab a színházi repertoár elfogadott részévé válik.⁵⁹³

Magunk részéről a két elmélet összekapcsolását látjuk a legjobbnak. Minden színpadi műnek megvan a „karrierje”, melyek között a legtöbb eljut a *kivételes* életszakaszba, és néhányat a *klasszikusak* közé sorolhatunk. Azonban nem feltétlenül igaz az, hogy a minél gyakoribb felhasználás következtében elsorvad az eredeti mű. Adott esetben könnyen előfordulhat, hogy az eredeti alkotást (legyen az irodalmi vagy zenei mű) azért olvassák el vagy hallgatják meg a közönség tagjai, mert a színházi produkció elnyerte tetszésüket. Ezen a ponton összekapcsolódunk az átdolgozás azon jellemzőjével, hogy az elősegítheti az eredeti mű még szélesebb körökben való megismerését és alkalmas arra, hogy az eredeti mű értékét – mind kulturális, mind anyagi értelemben – növelje.

593 McDONAGH (2014) 534-535.

VI. A SZÍNPADI MŰVEK HAGYOMÁNYOS FELHASZNÁLÁSA – A NYILVÁNOS ELŐADÁS, AZ ÁTDOLGOZÁS ÉS A SZÍNHÁZI MERCHANDISING

A szerzői vagyoni jogok közül⁵⁹⁴ a nyilvános előadás joga és az átdolgozás joga azok, melyek a színművek tekintetében igazán és hagyományosan relevanciával bírnak. Mindkét felhasználási mód azon kevesek közé tartozik, melyek nem estek az Európai Unió jogharmonizációs tevékenysége alá.⁵⁹⁵ A két vagyoni jog közül a problematikusabb az átdolgozás joga, elsősorban amiatt, hogy önmagában az átdolgozás megvalósulásának megállapíthatósága minden esetben külön vizsgálódást kíván. A színpadi művek felhasználásának egyszerűbb, kevésbé problematikus esete a nyilvános előadás. A nyilvános előadás kapcsán problémát egyrészt a szabad felhasználás szigorú feltételeinek való megfelelés jelenthet, másrészt pedig a részleges engedélyezés. A színpadi mű több „úton” születhet meg. Létrejöhet úgy, hogy a színműírótól „pusztán” a mű nyilvános előadására kérnek engedélyt. Szerzői jogi szempontból a kissé nehezebb – de nem kevésbé izgalmas – helyzet az, amikor a mű a nyilvános előadást megelőzően, átdolgozás, vagy átdolgozásnak *tűnő*

594 A szerzőt megillető vagyoni jogok nem taxatív felsorolását az Sztj. 17. §-a tartalmazza. A vagyoni jogok tipikusan a mű kiaknázására, felhasználására adnak lehetőséget. A mű felhasználására és a felhasználás engedélyezésére a szerzőnek kizárólagos joga van. A nem taxatív felsorolás szerint a mű felhasználásának minősül tipikusan a többszörözés (18-19. §), a terjesztés (23. §), a nyilvános előadás (24-25. §), a nyilvánosságához közvetítés sugárzással vagy másként (26-27. §), a sugárzott műnek az eredetihez képest más szervezet közbeiktatásával a nyilvánosságához történő továbbközvetítése (28. §), az átdolgozás (29. §), valamint a kiállítás (69. §).

595 Lásd: III. rész 5. fejezet

folyamaton megy keresztül. Mindkét vagyoni jog tekintetében lényeges, hogy a felhasználó színház a jogosult engedélyének birtokában legyen.

1. A nyilvános előadás joga

1.1. *A magyar szerzői jogi szabályozás*

Az Szjt. 24. § (1) bekezdésének értelmében a szerző kizárólagos joga, hogy művét nyilvánosan előadja, és hogy erre másnak engedélyt adjon. A nyilvános előadás a művek élvezetének egyik legismertebb és legelterjedtebb módja, a nem anyagi formában történő felhasználás egyik jellegzetes esete,⁵⁹⁶ amely összefoglalóan az előadás színpadon történő megjelenítését jelenti.⁵⁹⁷ Kováts Gyula úgy fogalmazott a színművek nyilvános előadása kapcsán, hogy „*A nyilvános előadás helyhez kötött s mulékony, (...)*”⁵⁹⁸, mely gondolat abban a korban természetesen teljes egészében igaz volt, ugyanakkor ma már a nyilvános előadások *mulékony*sága háttérbe szorul, a technika vívmányainak köszönhetően, hiszen az előadások élőben is közvetíthetőek és teljes egészében rögzíthetőek.

Kenedi Géza megfogalmazása szerint a nyilvános előadás „*(...) lényegében a műnek nem gépi többszörözés útján, hanem máskülönben való közléstétele.*”⁵⁹⁹

A nyilvános előadás – mint a színművek egyik legtipikusabb és elsődleges felhasználási módja – már az első szerzői jogi törvényben is rögzítésre került és további szerzői jogi törvényeink is szabályozták e felhasználási formát. A történeti fejezetben láthattuk, hogy a nyilvános előadás jogának alapvető szabályait korábbi szerzői jogi törvényeink is elsődlegesen a színművekkel összefüggésben fektették le. Nem véletlen az, hogy a jogtörténeti fejlődés során, maguknak a színműveknek a szerzői jogi kérdéseit elsődlegesen a nyilvános előadás jogának oldaláról rendezték, hiszen a szerzői jog fejlődése is a vagyoni jogok garانتálása

596 Jogtár-kommentár (Letöltve: 2019. 01. 06.)

597 NAGYKOMMENTÁR 198.

598 KOVÁTS (1879) 61.

599 KENEDI (1908) 155.

miatt indult útjára.⁶⁰⁰ Ellentétben a korábbi szabályozási módszerrel, ahol a nyilvános előadás jogát műtípusonként szabályozta a jogalkotó, a jelenleg hatályos Szjt. valamennyi műtípusra, általános jelleggel adja a szabályozást.

A III. részben már említettük, hogy a BUE külön is nevesíti a szerző kizárólagos engedélyezési jogát mind a mű első előadása (bemutató joga) mind pedig a további előadások tekintetében. Az Szjt. 24. §-a *expressis verbis* nem mondja ki a bemutatás engedélyezését, azonban a kifejezett rendelkezés hiánya nem jelenti sem a BUE szabályainak megsértését, sem pedig azt, hogy a szerző kizárólagos joga nem terjedne ki az első előadás engedélyezésére. Egyrészt ellentmondana a logikának és az életszerűségnek is, ha arra a következtetésre jutnánk ez által, hogy az Szjt. csak az első előadást megelőző további előadások tekintetében kívánja védeni a jogosultat, másrészt pedig a bemutató engedélyezése levezethető a felhasználás általános szabályaiból. Az Szjt. 16. § (1) bekezdése szerint „*A szerzői jogi védelem alapján a szerzőnek kizárólagos joga van (...) minden egyes felhasználás engedélyezésére (...).*” Tartalmát tekintve tehát az Szjt. – a BUE-vel összhangban – engedélykötelessé teszi mind a színművek bemutatását mind pedig azok további előadásait.

Az Szjt. mind az előadás, mind pedig a nyilvánosság fogalmának meghatározásához is segítséget ad. Az előadás, mint „*a mű érzékelhetővé tétele jelenlévők számára*”⁶⁰¹ fogalmi megközelítés további pontosításra kerül a következő szakaszban, ahol az előadás két legtipikusabb⁶⁰² esetkörét részletezi a jogalkotó: így előadás különösen az ún. élő előadás, azaz a mű előadása közönség jelenlétében személyes előadóművészi teljesítménnyel,⁶⁰³ valamint a mű érzékelhetővé tétele bármilyen műszaki

600 BENÁRD (1973c) 115.

601 Szjt. 24. § (1) bekezdés, második mondat

602 Ezt az „előadás különösen” fordulattal fejezi ki, elviekben tehát elképzelhető e fenti két esetkörön túl is olyan felhasználási mód, mely az előadás fogalma alá vonható.

603 Szjt. 24. § (2) bek. a) pont. E körbe sorolja a jogszabály a színpadi előadás mellett a hangversenyt, szavalóestet és a felolvasást.

eszközzel vagy módszerrel.⁶⁰⁴ A *Magyar Színművészeti Lexikon* szerint az előadási jog „*Azon jogosítvány, amelyet bizonyos pénzösszeg, percent, vagy egyéb kötelezettség vállalása ellenében vagy ajándékban a szerzőtől kaphat a színház, hogy a darabját elő lehessen adni.*”⁶⁰⁵

A színpadi művek műfaji sajátossága az, hogy a felhasználásuk, vagyis a közönség számára történő elérhetővé tételük jellemzően nyilvános előadás, színrevitel útján valósul meg. A színrevitel kifejezése magában foglalja a szerző, valamint az előadóművészek teljesítményét, amelyet valamilyen koncepció mentén (rendezés) mutatnak be a közönségnek.⁶⁰⁶ Az élő előadás specialitása, hogy a mű anélkül válik érzékelhetővé, hogy dologi példányai még időlegesen sem kerülnek a közönséghez.⁶⁰⁷ Különösen az élő előadás egyik lényeges vonása az, hogy az előadó és a közönség egyszerre van jelen, az előadás helyhez kötött és korlátozott számú nézőközönség számára érhető el.⁶⁰⁸

A *Magyar Jogi Lexikon* elkülönítette egymástól a prózai és zenés színpadi művek nyilvános előadását, mégpedig azon az alapon, hogy míg a prózai művek esetében csak a *szcenikai előadást* értette e fogalom alá tartozónak, addig a zenés színpadi műnél e körbe sorolta mind a szcenikai, mind pedig a tisztán instrumentális vagy vokális előadásokat is.⁶⁰⁹

A színpadi nyilvános előadás három együttes feltételét határozta meg *Für Sándor* és *Malonyai Dezső*, melyek a helyszín, a közönség és az előadóművészek közreműködése.⁶¹⁰ Mindhárom elem valóban fontos, mintegy tartalmi eleme annak, hogy színházi előadásról beszélhessünk. Az előadás olyan helyen valósul meg, mely rendelkezik azokkal a művészi és technikai feltételekkel, hogy a művészek közreműködésével, nézőközönség

604 Szjt. 24. § (2) bek. b) pont. Példaként említi a jogalkotó itt a filmalkotás vetítését, valamint a közönséghez közvetített, vagy műpéldányon terjesztett mű hangszóróval való megszólaltatását, képernyőn való megjelenítését.

605 SCHÖPFLIN (1929) 403.

606 SzJSzT 03/12. szűmú szakvélemény

607 TAITAY (2001) 90., ugyanígy: NAGYKOMMENTÁR 198.

608 NAGYKOMMENTÁR 198.

609 MÁRKUS (1907) 403.

610 FÜR – MALONYAI (1973) 244-245.

jelenlétében megvalósulhasson a színpadi előadás. A közönség az a hallgatóság, akik abból a célból gyűlnek össze, hogy a művet megtekintsék. Az előadóművészek saját kifejezési eszköztárukon, érzéseiken keresztül interpretálják a művet, ezért tevékenységük több a puszta közvetítésnél.⁶¹¹

Az előadás *nyilvánosságával* kapcsolatos kritériumot az Szjt. 2005. évi⁶¹² – 2006. január 1-től hatályos – módosítása pontosította, melynek értelmében egy előadást akkor tekinthetünk nyilvánosnak, ha az megfelel bizonyos feltételeknek.⁶¹³ Az Szjt. valójában e körben két feltételt határoz meg, azzal, hogy nem feltétlenül konjunktív a két feltétel egymáshoz való viszonya. A jelenleg is hatályos normaszöveg szerint akkor nyilvános egy előadás, „*ha az a nyilvánosság számára hozzáférhető helyen vagy bármely más helyen történik, ahol a felhasználó családján és annak társasági, ismerősi körén kívüli személyek gyűlnek vagy gyűlhetnek össze.*”⁶¹⁴ Az előadás nyilvánosságához mindenképpen szükség van arra, hogy az előadás helyszíne objektíve alkalmas legyen nagyobb számú nézősereg befogadására.⁶¹⁵ Nyilvános tehát akkor lesz az előadás, ha az egyrészt vagy bárki számára hozzáférhető helyen valósul meg, *vagy* pedig bárhol másutt, ahol nem csak a felhasználó családja, barátai és ismerősei gyűlnek össze.⁶¹⁶

611 FÜR – MALONYAI (1973) 244.

612 Az egyes törvényeknek az iparjogvédelmi és a szerzői jogok érvényesítésével összefüggő módosításáról szóló 2005. évi CLXV. törvény, 20. §.

613 A korábbi megfogalmazás értelmében nyilvános az előadás, ha az a nyilvánosság számára hozzáférhető helyen vagy bármely más helyen történik, ahol a családon és annak társasági, ismerősi körén kívüli személyek gyűlnek vagy gyűlhetnek össze. A módosítás egyértelművé tette, hogy a családi, társasági, ismerősi kör a felhasználó vonatkozásában érvényesül.

614 Szjt. 24. § (3) bek. Ugyanezzel a tartalommal jelenik meg a nyilvánosság fogalma az USA vonatkozó gyakorlatában is, lásd: PETTIT (2015) 745.

615 A kérdéskörben klasszikusnak számító BH1992. 98. számú határozat mondta ki, hogy „*A fogyasztók részére nyitva álló helyiségben elhelyezett televíziós készülék útján szolgáltatott zene után a vendéglátó-ipari egységet üzemben tartó személynek szerzői jogdíjat kell fizetnie.*” Ezen túlmenően lásd például a Fővárosi Ítélőtábla 2.Pf.21.009/2008/4. számú határozatát, ahol büfében sugárzott zene tekintetében állapították meg a nyilvánosság fogalmának megfelelőségét.

616 LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 73.

Kenedi Géza korábban hivatkozott művében a nyilvánosság fogalmát akként ragadta meg, hogy ide tartozik minden olyan előadás, amelyre a hallgatókat nem hívják meg személy szerint, hanem akárki elmehet.⁶¹⁷ A szerző idézett gondolata a nyilvánosság azon elemére reflektál, hogy az előadásra *bárki* szabadon elmehet.

A nyilvánosság fogalmával kapcsolatosan az 1993-as Magyar-Amerikai Megállapodás⁶¹⁸ tartalmazott rendelkezéseket még a '99-es Szjt. megszületését megelőzően. A Megállapodás a II. Cikk 2. c) pontban rendelkezik a művek nyilvánossághoz történő közvetítéséről, mely a mű bármilyen eszközzel történő bemutatásán túl magába foglalja az élő előadást is. Az élő előadás fogalmát a nyilvánosság meghatározásán keresztül ragadja meg a Megállapodás, és a jelenleg hatályos Szjt. rendelkezéséhez hasonlóan „*a mű nyilvánosság számára hozzáférhető helyen vagy bármely más helyen történő bemutatása, ahol az átlagos családon és annak társasági ismerősi körén felül jelentős számú személy gyűlik össze.*”⁶¹⁹

A nyilvánosság fogalmának ezen Szjt.-beli értelmezése nem azonos az Európai Unió Bíróságának e fogalomra vonatkozó megközelítésével. Ennek oka, hogy az élő előadás nem tartozik az *InfoSoc-irányelv* hatálya alá,⁶²⁰ ami arra vezethető vissza, hogy az országhatárokon átnyúló élő nyilvános előadás igen nehezen értelmezhető,⁶²¹ így tehát az Unió belső piacára sincs hatással.⁶²² Az értelmezhetetlenség itt azt jelenti, hogy elképzelhetetlen a közönség és az előadóművészek együttes, személyes jelenlétével megvalósuló, egyszerre több Uniós tagállamban lezajló előadás. Ugyanakkor megjegyezzük, hogy nem ritka az, hogy egy külföldi,

617 KENEDI (1908) 156-157.

618 Az 1993/26. Nemzetközi Szerződéssel kihirdetett Megállapodás a Magyar Köztársaság Kormánya és az Amerikai Egyesült Államok Kormánya között a szellem tulajdonról. Hazánkban kihirdette az 1993/173-as Magyar Közlöny.

619 Megállapodás II. Cikk 2 c) (i)

620 InfoSoc (23)

621 NAGYKOMMENTÁR 198.

622 E témában lásd: FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 77-93., valamint: BENTLY – SHERMAN (2014) 155-156.

adott esetben az egyik Unió tagállam szerzőjének/jogosultjának színpadi produkcióját másik Unió tagállam színháza is elő kívánja adni. Elég, ha csak a Rómeó és Júlia musicalre, vagy *Andrew Lloyd Webber* műveire gondolunk, mely esetekben egy külföldi jogosult engedélye volt szükséges ahhoz, hogy a műveket hazai színházakban is elő lehessen adni. Nyilvánvalóan ez az esetkör nem egyezik meg a fent vázolt, „nehezen elképzelhető” helyzettel, hiszen a műveket eltérő közönség előtt adják elő, más előadóművészek, és a legtöbb esetben időben elcsúsztatva, a külföldi előadás után hónapokkal, vagy akár évekkel később. A jogharmonizáció hiánya nem akasztja meg ezeket a határon átnyúló engedélyezési helyzeteket, melyeknek alapvető szabályait – az adott országok belső jogán túlmenően – egyébként a BUE tartalmazza.⁶²³

1.2. Színpadi nyilvános előadás a magyar bírói gyakorlatban

A bírói gyakorlatban ismert esetek alapján – melyek száma egyébként nem tetemes – általánosságban megállapítható, hogy a színpadi művek engedély nélküli előadása együtt jár azzal, hogy jogosulti felszólítás ellenére sem hajlandó jogdíjat fizetni a színház az előadások után. A legtöbb bírósági döntés zenés színpadi művekkel kapcsolatos és az is viszonylag gyakori, hogy az engedélyek részlegesen megvannak, de nincs teljes körű lefedettség. Ez a részlegesség a gyakorlatban vagy tartalmi, vagy időbeli részlegességgént tapasztalható: bizonyos, elhangzó zenészművekre beszerzik az engedélyt, míg másokra nem, vagy nem mindegyik előadást engedélyeztetik. Az előbbi esetkör fordult elő a Szegedi Ítéltábla egyik döntésének⁶²⁴ alapját képező esetben is, ahol a „*Szívemben bomba van*” című zenés színpadi művet összesen öt alkalommal tűzte műsorára a színház. A felek 2011-ben a darabban szereplő zeneművek nyilvános előadására több jogviszonyt is létesítettek, és a szerződésekben rögzített zeneművek előadásáért járó jogdíjak is kiegyenlítésre kerültek, ugyan-

623 BUE 11. és 11^{bis} cikkek

624 Szegedi Ítéltábla Gf.II.30.523/2014/4. Előzményhatározata a Kecskeméti Törvényszék 9.G.20.575/2014/13. számon közzétett eseti döntése.

akkor fennmaradt néhány zenemű, amelyekre vonatkozó szerződést az alperes nem írta alá és ezeknek jogdíját sem fizette meg. Utóbbi esetkörre gyakori példa, hogy az előadás és az előadásban szereplő zeneszámok engedélyeztetve vannak az adott városi színházban, azonban a darab sikere magával hozhatja azt az élethelyzetet, hogy különböző vidéki helyszíneken, nyári színházakban, művelődési házakban, „turnékon” szintén előadják a darabot, mely utóbbi előadások nincsenek engedélyeztetve.

A legtöbb felhasználás kapcsán nem is az engedélyeztetés ténye az, amely a tényleges problémát jelenti, hanem a jogdíjfizetési kötelezettség. Ilyen eset kapcsán kellett döntenie a Fővárosi Ítéltáblának, mint másodfokú bíróságnak egy ügyben.⁶²⁵ A döntésben szintén egy zenés színpadi mű előadása kapcsán merült föl a vita, ahol a zenei betétek több szerző munkáiból tevődtek össze, a színház pedig nem állapodott meg minden szerzővel és ennek megfelelően jogdíját sem fizetett minden szerző részére. A jogosultakat az engedélyezés folyamata során ügynökség képviselte, akik el is küldtek a színháznak egy szerződéstervezetet, amelyben szereplő jogdíj összeget a színház képviselője eltűzottnak tartotta és később jelezte, hogy *méltányos* jogdíjat hajlandó fizetni. Ennek ellenére megállapodás nem jött létre a felek között. Az eljárás során a meg nem fizetett jogdíj mértéke is kérdéses volt, azonban mivel a színdarabban szereplő más zeneszámok szerzőinek a színház fizetett jogdíját, így ezekből kiindulva állapította meg az elmaradt jogdíj mértékét a bíróság. A bemutatott gyakorlat alapján az a következtetés vonható le, hogy a szerzőknek járó jogdíjat dalonként számítják, megszorozva azt az előadások számával. Ezzel a módszerrel ténylegesen a felhasználással arányban álló díjazást lehet kialakítani. Azonban meg kell jegyezni, hogy a szerzők által támasztott, esetenként túlzottan magas dalonkénti ár valóban nagy terheket ró a felhasználó színházra. A túlzott ár miatti jogsértések, jogdíjak meg nem fizetése olyan helyzeteket teremt a felek, a színház és a szerző között, amely szakmai együttműködéseket tehet tönkre, az ilyen helyzetek pedig hosszú távon előidézhetik, vagy adott

625 Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3. Előzményhatározat: Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16

esetben erősíthetik a színházak oldalán egyébként is fennálló szerzői jog-szkepticizmust.⁶²⁶

A bírói gyakorlatból alapvetően az szűrhető le, hogy a zenés színházi darabok jelentik engedélyezés terén a „kemény diót”. Az ítélkezési gyakorlat alapján látható, hogy a prózai darabok előadásának engedélyezése alapvetően nem eredményez annyi jogvitát, mint a zenés színdarabok, operák, operettek, musicalek előadása. Ennek egyrészt oka az, hogy a zenés darabok előadásáért járó szerzői jogdíj nem csak az előadások számától függ, hanem a zeneszámok is mérvadóak. Emellett a másik problémát generáló oknak az tudható be, hogy a zenés színpadi dalokat felhasználó műveknél – akár egy-egy zeneszám tekintetében is – jellemző a több szerzőség, vagy az, hogy a zenés színdarab nem kizárólag egy zeneszerző alkotásaiból áll, hanem az egyes dalokat más-más szerzők alkották, akiknek a díjazásra vonatkozó igénye is eltérhet egymástól.

1.3. *A színpadi nyilvános előadás, mint szabad felhasználás*

A nyilvános előadás jogát – és egyébként a szerző vagyoni jogait általánosságban is – a szabad felhasználási esetkörökkel összefüggésben kell értelmezni.

Az Sztj. 38. §-a rendelkezik a kizárólagos nyilvános előadási jog alóli kivételéről, amely szabály értelmében, ha az előadás jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás célját közvetve sem szolgálja, és a közreműködők sem részesülnek díjazásban, a színpadi művek előadhatók műkedvelő művészeti csoportok előadásain, kiadott szöveg vagy jogosan használt kézirat alapján, feltéve, hogy ez nem ütközik nemzetközi szerződésbe.⁶²⁷ Ezt a jogot nevezte *Világhy Miklós* szemléletesen „a magánművelődés jogának”.⁶²⁸ Az 1969. évi Sztj. indokolása a szabály magyarázataként utalt arra, hogy ez a kivétel a „*A tömegkulturális érdekeket méltányoló könnyítés*” céljából született meg.⁶²⁹ E szakasz további pontjainak értelmében a művek

626 Vö. VEREB (2005)

627 Sztj. 38. § (1) bek. a) pont

628 VILÁGHY (1982) 39.

629 TÖRVÉNYEK ÉS RENDELETEK HIVATALOS GYŰJTEMÉNYE (1970) 39.

előadhatók iskolai oktatás céljára és iskolai ünnepélyeken, szociális és időskori gondozás keretében, vallási közösségek vallásos szertartásain és vallásos ünnepségein, magánhasználatra, valamint alkalmyszerűen tartott zártkörű összejöveteleken.⁶³⁰ Értelemszerűen a szabad felhasználás általános – minden műtípus esetén irányadó feltételei⁶³¹ – ez esetben is érvényesülnek, melyekhez a műkedvelő színházi előadás további kritériumai járulnak. További feltétel tehát, hogy

- a) a jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás célját közvetve sem szolgálja és a közreműködők sem részesülnek díjazásban,
- b) műkedvelő művészeti csoport adja elő a színpadi művet,
- c) kiadott szöveg vagy jogosan használt kézirat alapján és
- d) nem ütközik nemzetközi szerződésbe.

Ad a) Az Szjt. a jövedelemfokozás és jövedelemszerzés fogalmát tág értelmezés alapján ragadja meg. Jövedelemfokozás célját akkor szolgálja a felhasználás, ha alkalmas arra, hogy a felhasználó vevőkörét vagy látogatottságát növelje (pl. üzlet, szórakozóhely esetében), vagy pedig, ha az üzlethelyiséget látogató vendégek vagy más fogyasztók szórakoztatását szolgálja. Jövedelemszerzésnek minősül különösen a belépődíj szedése, akkor is, ha egyéb elnevezés alatt történik. Díjazásnak minősül a fellépéssel kapcsolatban ténylegesen felmerült és indokolt költségeket meghaladó térítés is.⁶³² Lényeges, hogy nem kell bekövetkeznie a jövedelem emelkedésének, elegendő, ha a felhasználás alkalmas lenne erre. Ez azt eredményezi, hogy még abban az esetben is túllép a felhasználás a szabad felhasználás határain és jogdíjfizetési kötelezettséget von maga után, ha a felhasználó bizonyítja,⁶³³ hogy a felhasználás nem okozott jövedelmében pozitív elmozdulást.⁶³⁴

630 Szjt. 38. § (1) bek. b)-f) pontok

631 Kizárólag már nyilvánosságra hozott mű esetében, valamint a háromlépcsős tesztnek megfelelően. (Szjt. 33. §)

632 Szjt. 38. § (2) bek.

633 A bizonyítási teher tekintetében egyébként is a felhasználót terheli annak bizonyítása, hogy a felhasználás a szabad felhasználás körébe esett. (BDT 2004. 1037.)

634 Jogtár kommentár (Letöltve: 2019. 01. 06.)

Ad b) A színpadi művek engedélyhez nem kötött előadásának egyik alapvető feltétele, hogy azt műkedvelő művészeti csoport adhatja elő. E körben az első lépés annak tisztázása, hogy mi tartozik e fogalom alá, és hogy a műkedvelő művészeti csoportok, azonosak-e az amatőr színjátszó csoportokkal. Azt lehet megállapítani, hogy az Szjt. által használt *műkedvelő művészeti csoport* terminológia alá tartozik az amatőr színtársulat⁶³⁵ is, azonban a művészeti műkedvelő csoport tágabb kört fog át. Az amatőr színtársulatok esetében előfordul ugyanis, hogy képesítéssel rendelkeznek a színjátszók, azonban ez nem feltétlenül igaz minden amatőr társulatra, vagy az amatőr társulat minden egyes tagjára. A meghatározás tekintetében támpontként szolgálhat az Emtv. 44. §-ban található értelmező rendelkezések némelyike. Az Emtv. előadó-művészeti szervezet alatt az olyan önálló jogi személyiségű színházat, balett- vagy táncegyüttest, énekkart, szimfonikus zenekart, kamarazenekart érti, amely létesítő okirata szerinti céljaként, vagy alap-, illetve főtevékenységeként előadó-művészeti színház-, tánc- vagy zeneművészeti tevékenységet lát el.⁶³⁶ Eszerint tehát ez előadóművészeti szervezet alatt csak azokat a személyegyesüléseket értjük, melyek egyrészt jogi személyiséggel rendelkeznek, másrészt pedig alap, vagy főtevékenységükben előadóművészeti tevékenységet látnak el. Áttekintve az összes hazai „hivatásos” színház működési formáját, megállapíthatjuk, hogy azok vagy költségvetési szervként,⁶³⁷ vagy gazdasági társaság – jellemzően korlátolt felelősségű

635 Az amatőr színjátszás kezdetei a 18. századi franciaországi kastélyszínház idejére datálható. Kezdetben királyi udvarokban és főúri kastélyokban építettek kisméretű színházakat, amelyekben eleinte műkedvelő előadásokat tartottak, majd egyre inkább hivatásos együtteseket, operatársulatokat foglalkoztattak. Lásd: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/148.html> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

636 Emtv. 44. § 7. pont.

637 A Budapesti Operettszínház (http://www.operett.hu/file/egyeb/OVQqalapito_okirat_20160308.pdf), Magyar Állami Operaház (<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/torzskonyv/1/?ktsearch=1&ktpar1=2&ktpar2=309435>), Szegedi Nemzeti Színház (<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/torzskonyv/1/?ktsearch=1&ktpar1=2&ktpar2=484820>), Debreceni Csokonai Színház (<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/>

társaság⁶³⁸ vagy elvétve részvénytársaság⁶³⁹ – formájában folytatják működésüket.

Megfordítva a gondolatmenetet: művészeti műkedvelő csoportról egyrészt akkor beszélhetünk, ha a csoport tagjai nem tömörülnek jogi személyiségbe. Ennek ellenére, az amatőr színtársulatok között találunk olyanokat, melyek egyesületi formában működnek,⁶⁴⁰ azonban találhatók olyan társulatokat is, amelyeket nem jegyeztek be jogi személyként. A civil szervezetek névjegyzékében szereplő egyesületként működő színtársulatok cél szerinti leírásában több helyen olvasható konkrét utalás az „amatőr színjátszásra”, mint tevékenységi körre.

A műkedvelő (amatőr) színtársulat jellemzőjét továbbá abban ragadhatjuk meg, hogy a társulat tagjai nem rendelkeznek színész szakirányú felsőfokú végzettséggel. Az Emtv. értelmező rendelkezéseinek 48. pontjában olvasható a *színész (előadóművész) szakirányú felsőfokú végzettség* lényegi ismérve, amely a művészeti képzési területen a munkakörnek megfelelő alap- vagy mesterképzési szakon szerzett oklevéllel tanúsított végzettség és szakképzettség vagy annak megfeleltethető korábbi főiskolai vagy egyetemi oklevéllel tanúsított végzettség és szakképzettség megléte.

A *Magyar Színházművészeti Lexikonban* található amatőr színjátszás és műkedvelő csoport fogalmak is egybevágnak a fentiekkel. *Amatőr színját-*

torzskonyv/1/?ktsearch=1&ktpar1=2&ktpar2=460947), Győri Nemzeti Színház (<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/torzskonyv/1/?ktsearch=1&ktpar1=2&ktpar2=467012>), Egri Gárdonyi Géza Színház (<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/torzskonyv/1/?ktsearch=1&ktpar1=2&ktpar2=381202>) (Letöltve: 2019. 01. 06.)

638 Korlátozott Felelősségű Társaság formájában működik a: Miskolci Nemzeti Színház, Pécsi Nemzeti Színház, Madách Színház, Vígszínház, Vidám Színpad, Új Színház, Turay Ida Színház, Thália Színház, Radnóti Színház, Pincészház, Örkény István Színház, Nemzeti Táncszínház, MU Színház, Körüti Színház, Katona József Színház, Karinthy Színház (Karinthy és Karinthy Nonprofit Kft.), József Attila Színház, Játékszín Teréz körüti Színház, Gózon Gyula Kamaraszínház, Éless-Szín, Centrál Színház, Bethlen Téri Színház, Bárka Színház, Gyulai Várszínház.

639 Részvénytársaságként működik a Nemzeti Színház.

640 Ezek főbb adatai elérhetőek a civil szervezetek országos nyilvántartásában.

szás alatt a hivatásos színjátszáson kívüli, nyilvános színpadi előadásokat megvalósító műkedvelő tevékenységet érti a Lexikon, melynek alkotói szabadidejükben, közönségük szórakoztatására és művelődésére állítanak színre színpadi produkciókat.⁶⁴¹ Az amatőr színjátszás egyik fajtája a diákszínház, iskolai színjátszó körök, drámakörök. A *műkedvelő színjáték* kifejezés kapcsán a Lexikon leszögezi, hogy az a nem hivatásos színpadi produkciót létrehozó csoport elnevezése volt a hivatásos színjátszást megelőző időszakban (pl. iskolai színjáték, kastélyszínházak), majd azt követően a nemesi, polgári műkedvelés, amatőrszínjátszás is e körbe tartozott.⁶⁴²

Érdeemes összevetni a műkedvelő előadás lényegét – a művészeti csoport formája és személyi összetétele, a résztvevők képesítése – azzal a fogalmi meghatározással, melyet fentebb idéztünk *Für Sándortól* és *Malonyai Dezsőtől*. Ahogy fentebb is olvashattuk, ők a színházi nyilvános előadás lényegi elemeit három konjunktív elembe látták, melyek között az egyik az előadóművészek közreműködése. Mivel hivatalosan az amatőr színjátszók általában nem rendelkeznek azokkal a képesítésekkel, melyek az Emtv. szerint a színész végzettség feltételei, így előadóművésznek nem tekinthetjük őket. Az természetesen már egy külön kérdés, hogy az amatőr színjátszók előadásában is lehet igazán minőségi, élvezetes és hiteles egy színdarab, azonban jogi szempontból a színházi előadás három konjunktív eleméből ez esetben hiányzik az egyik elem. A műkedvelő-, amatőr szintársulatok előadásai tehát – függetlenül azok művészeti értékétől, melyeket nem lehet elvitatni – nem minősülnek színházi előadásoknak.

Azt lehet tehát látni, hogy az Szjt-beli műkedvelő művészeti csoport valójában az amatőr szintársulattal és amatőr színjátszással azonos tartalmat jelöl és igen tág kört ölelhet fel. Az iskolai színjátszó szakkörökön, egyetemi drámakörökön túl egészen az egyesületként bejegyzett amatőr, vagy félamatőr szintársulatokig mind ide tartoznak. Az amatőr, félamatőr szintársulatok⁶⁴³ előadásait általában ingyenesen tartják, belépőjegyet nem szednek, azonban e tendencia alól vannak kivételek. Ezek a cso-

641 SZÉKELY (1994) 23.

642 SZÉKELY (1994) 23.

643 http://szinhaz.lap.hu/amator_szinjatszo_tarsulatok/25599045 (Letöltve: 2019. 01. 06.)

portok adott esetben működésükhöz szükséges támogatásokat kapnak és fogadnak a közönségtől (pl. támogató jegyek, vagy becsületkassa a belépéskor). Szigorúan véve, ez esetben az ő tevékenységük nem felel meg a szerzői jogi törvény által meghatározott azon feltételnek, hogy a jövedelemfokozás és jövedelemszerzés közvetetten sem valósulhat meg. Szintén nem felelnek meg e kritériumnak az iskolai színjátszó körök által előadott gyermekdarabok sem abban az esetben, ha azért belépődíjat szednek, hiába történik akár az iskola falai között az előadás. Igaz azonban, hogy az iskolai színjátszó csoportok előadásainál viszonylag ritka, hogy olyan darabokat adjanak elő a gyerekek, amelyek védelmi ideje még nem telt el. Gyakoribb az, hogy klasszikus gyermekmeséket, népmeséket játszatnak el a gyerekekkel, amelyek szerzői már több mind 70 éve elhunytak. Például *Benedek Elek*⁶⁴⁴ meséi már 18 éve szabadon játszhatóak (nem csak szabad felhasználás címén) a védelmi idő lejártja miatt. Ugyanakkor *Lázár Ervin* meséinek színpadi előadásai – melyek közkedveltek az iskolai színjátszók körében – engedélykötelesek még, hiszen a szerző 2006-ban hunyt el.

Ad c) Szintén feltételül szabja az Szjt., hogy az előadás alapjául vagy kiadott műpéldány, vagy jogosan használt kézirat szolgáljon. A szabály ezen fordulatában az engedélyezés kivételének egy alkivételével találkozunk. Amíg ugyanis a már kiadott műpéldány esetében valóban nem kell a műkedvelő művészeti csoportnak az előadáshoz engedélyt kérni, addig a még ki nem adott kéziratot jogszerűen kell megszereznie vagy a szerzőtől vagy pedig ügynökségtől. A kézirat fogalma alá tartozik a kézirat másolat is, ha a terjesztés jogát a szerző magának tartotta fenn.⁶⁴⁵

Ad d) Amennyiben a fentebb ismertetett feltételek mindegyikének megfelel az adott felhasználás, még így is figyelemmel kell lenni arra, hogy kizárólag magyar mű adható elő, mert a szerzői jogi nemzetközi szerződések nem ismerik el ezt a szabad felhasználási esetkört.⁶⁴⁶ Ez nem azt jelenti, hogy a BUE egyáltalán nem tartalmazna szabad felhasználási

644 Az író 1929-ben hunyt el.

645 NAGYKOMMENTÁR 265., FÜR – MALONYAI (1973) 238.

646 NAGYKOMMENTÁR 265.

szabályokat, hanem csupán annyit, hogy kifejezetten a nyilvános előadás joga (BUE 11. Cikk) nem esik korlátozás alá a BUE szabályaiban. Az, hogy a magyar jogalkotó ennek ellenére elismeri és szabályozza a nyilvános előadás jogának korlátját, nem jelenti a BUE megsértését, hiszen a „*minor exceptions/reservations doctrine*” meghagyja a lehetőséget a BUE tagországainak arra, hogy e jogot korlátozzák.⁶⁴⁷

Az látható, hogy a színpadi művek szabad felhasználás keretében történő előadása a jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás meglétén áll, vagy bukik. Azzal, hogy a jogszabály tág körre szabta a jövedelemszerzés, jövedelemfokozás fogalma alá tartozó esetköröket, egyúttal azt is elérte, hogy a jogszerűen és ténylegesen szabad felhasználásnak minősülő felhasználási cselekmények szűk körben valósulhatnak meg. Áttekintve a bírói gyakorlatot, nem találtunk olyan döntést, mely a fent részletezett szabad felhasználási szabállyal való visszaéléssel kapcsolatban született volna. Noha vannak a nyilvános előadás szabad felhasználási formájával kapcsolatban közzétett döntések, ezek nagyrészt a nyilvános zeneszolgáltatással összefüggésben születtek.⁶⁴⁸ Ennek ellenére nem lehet azt kijelenteni, hogy mivel nincs közzétett eseti döntés színművek szabad előadásával kapcsolatban, így az erre vonatkozó szabály megléte sem indokolt. Sokkal inkább az lehet az ok az ilyen irányú ítélkezési gyakorlat hiánya mögött, hogy nincs szembeütnő probléma ezzel az élethelyzettel. Mivel a jogi normák konkrét élethelyzeteket szabályoznak, így annak is van üzenete, ha nincs jogvita egy adott kérdésben.

1.4. *Az UrbG és a CDPA vonatkozó szabályai*

1.4.1. A német szabályozás

A német szerzői jogi törvény 15. szakasza rendelkezik a felhasználásról és a felhasználási formákról általánosságban. Emellett a 15. § (3) bekez-

647 GYENGE (2006) 172.

648 Pl.: Szegedi Törvényszék 23.P.22.083/2015/7., Szegedi Ítélőtábla Pf.II.20.334/2016/4., Fővárosi Bíróság P.24.771/2010/11., Legf. Bír. Pf. IV. 24.691/2002. (közzétéve: BH2005. 144.)

dése rögzíti a nyilvánosság fogalmának meghatározását is. A jogszabály definíciója szerint – mely fogalmi megközelítés *Haimo Schack* szerint egy meglehetősen tautológikus definíció⁶⁴⁹ – az előadás akkor nyilvános, ha az a nyilvánosság nagyobb számának szól. Ebben a tekintetben úgy látjuk, hogy a magyar szerzői jogi törvény nyilvánosság-definíciója pontosabban és konkrétabban határozza meg, hogy mit is ért ez alatt. A német megközelítés tekintetében azonban lényeges további feltétel a nyilvánosság oldalán, hogy a jelen lévő személyek ne álljanak személyes kapcsolatban a felhasználóval.⁶⁵⁰ Ez a komponens nem valósul meg, ha a nyilvánosságot alkotó személyek egymással vagy a felhasználóval személyes kapcsolatban állnak. Fontos elem továbbá a nyilvánosság kérdésének eldöntésében, hogy az nem azoknak a személyeknek a számától függ, akik felé az adott művet közvetítik, hanem a tényleges kapcsolattól. Így például lehet nyilvános egy két fő számára történő előadás is, míg elképzelhető az is, hogy egy 100 fős közönségnek (például az esküvőn az ifjú pár előad a násznépnek egy dalt) történő előadás nem valósítja meg ezt a tartalmat.⁶⁵¹

A nyilvános előadás esetében az adott mű személyes teljesítmény, személyes alakítás eredményeként tárul a közönség elé.⁶⁵² A német rendszer a nyilvános előadás kapcsán különféle terminológiákat használ. Az öffentliche Wiedergabe kifejezést mintegy gyűjtőfogalomként használják, amelyet szó szerint – a szerzői jog fogalomtárából kölcsönözve – *nyilvános előadásnak*, vagy egy kevésbé szerzői jogi fogalommal *nyilvános ábrázolásnak* lehet fordítani. Tartalmilag az öffentliche Wiedergabe a szerzői művek nem anyagi formában történő felhasználási eseteit jelenti, mintegy gyűjtőfogalomként.⁶⁵³ Témánk szempontjából az UrhG-ban nevesített nem

649 SCHACK (2010) 217.

650 MOVSESSIAN – SEIFERT (1995) 155.

651 SCHACK (2010) 217.

652 MOVSESSIAN – SEIFERT (1995) 157.

653 UrhG § 15 (2) Der Urheber hat ferner das ausschließliche Recht, sein Werk in unkörperlicher Form öffentlich wiederzugeben (Recht der öffentlichen Wiedergabe). Das Recht der öffentlichen Wiedergabe umfasst insbesondere

anyagi felhasználási esetkörökből valójában kettő az, amelyik lényeges lehet. A 19. § (1)-(3) bekezdésekben szabályozott felhasználási módok jelentik a magyar terminológiának megfelelő élő *nyilvános előadást*.

A német jogalkotó ugyanakkor az élő előadást kettébontja aszerint, hogy milyen típusú mű került előadásra és hol valósul meg az előadás.⁶⁵⁴ A *Vortragsrecht* kifejezés tartalmilag azt a helyzetet jelenti, amikor egy irodalmi alkotás, írásmű előadására kerül sor személyes előadói teljesítmény útján (pl. felolvasóestek). Az *Aufführungsrecht* kettős tartalommal bír: egyrészt e fogalom alá vonható a zeneművek előadása, másrészt pedig zeneművek, drámák, vagy egyéb szerzői művek *színpadi előadása* (*bühnenmäßige Aufführung*) is.⁶⁵⁵ Ez utóbbinak lényege abban áll, hogy a mű színpadra alkalmas állapotban kerül ábrázolásra.⁶⁵⁶ *Haimo Schack* hivatkozik a német ítélkezési gyakorlat azon megközelítésére, miszerint a színpadi előadás egy „*térben megvalósuló, mozgó játék*”⁶⁵⁷ amely egyaránt hat a szemre és a fülre. Noha a jelmez és díszlet nem feltétlenül szükséges, azonban gyakori jellemzője a színpadi előadásnak. Leszögezi továbbá, hogy az előadás nem csak a színészek vagy balettáncosok előadását jelenti, hanem például a bábjátékosok műsorát is.⁶⁵⁸

-
1. das Vortrags-, Aufführungs- und Vorführungsrecht (§ 19),
 2. das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung (§ 19a),
 3. das Senderecht (§ 20),
 4. das Recht der Wiedergabe durch Bild- oder Tonträger (§ 21),
 5. das Recht der Wiedergabe von Funksendungen und von öffentlicher Zugänglichmachung (§ 22).”

654 UrhG § 19

(1) *Das Vortragsrecht ist das Recht, ein Sprachwerk durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen.*

(2) *Das Aufführungsrecht ist das Recht, ein Werk der Musik durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen oder ein Werk öffentlich Bühnenmäßig darzustellen.*

655 SCHACK (2010) 218.

656 MOVSESSIAN – SEIFERT (1995) 157.

657 „bewegte Spiel im Raum” SCHACK (2010) 218.

658 SCHACK (2010) 219.

1.4.2. A brit minta

A CDPA II. fejezetében rendelkezik a szerzőt megillető jogokról, 16. szakaszában pedig felsorolja a vagyoni jogokat. A 16. szakasz c) pontjában rögzíti a szerzői művek nyilvános előadására vonatkozó engedélyezési kötelezettséget.⁶⁵⁹ A szabályozási technika annyiban tér el a hazaitól – az eltérő dogmatikai rendszer okán –, hogy a jogsértés szemszögéből (ún. elsődleges jogsértés, „*primary infringement*”) közelíti meg a jogalkotó a vagyoni jogok, így a nyilvános előadás gyakorlását is. Emiatt a CDPA vonatkozó szabályozásában megfigyelhető egy szankcionáló jelleg, szemben a magyar szerzői jogi törvénnyel. A CDPA a szerzői jogi jogsértések két fajtáját különíti el: elsődleges és másodlagos jogsértéseket. A két fogalom között a különbség leginkább úgy ragadható meg, hogy míg az elsődleges jogsértést megvalósító esetek maguk után vonják a jogsértő magatartást, addig a másodlagos jogsértés esetei már egy jogsértés útján előállított műpéldánnyal kapcsolatban merülnek fel.⁶⁶⁰ Ennek megfelelően a CDPA vonatkozó szabályai alapján elsődleges jogsértés történik akkor, ha a művet a jogosult engedélye nélkül többszörözik, terjesztik, nyilvánosan előadják, nyilvánossághoz közvetítik, vagy átdolgozzák.⁶⁶¹ Ezzel szemben másodlagos jogsértés akkor történik, ha egy jogsértő módon előállított művet az Egyesült Királyságba behoznak, hasznoszerzés céljából birtokolnak, jogsértéssel előállított példányok létrehozása céljából eszközöket biztosítanak, egy mű jogsértő előadását teszik lehetővé, vagy ahhoz apparátust biztosítanak.⁶⁶² Az irodalom a két jogsértés közötti különbségtétel indokát azzal magyarázza, hogy a másodlagos jogsértések esetén megjelenik egy szubjektív, tudati elem, mégpedig az, hogy a jogsértőnek tudnia kell arról, hogy a magatartást egy

659 „*The owner of the copyright in a work has, in accordance with the following provisions of this Chapter, the exclusive right to do the following acts in the United Kingdom- (c) to perform, show or play the work in public (see section 19)*”

660 PRESS (2013) 24-25.

661 CDPA Sections 17-21.

662 CDPA Sections 22-26.

jogsértéssel előállított, vagy előállítandó művel kapcsolatban fejti ki.⁶⁶³

Amennyiben az előadás engedély nélkül történik oly módon, hogy a nézőközönség száma nem esik korlátozás alá és az előadás profitszerzés érdekében történik, a felhasználás jogsértő lesz (elsődleges jogsértés).⁶⁶⁴ A nyilvános előadás jogát elsőként az 1833-as – a történeti részben már említett *Dramatic Literary Property Act* – rögzítette, kifejezetten a színpadi alkotásokhoz kapcsolódóan, majd ezt követően került kiterjesztésre a zeneművek és irodalmi alkotások felhasználása körében is.⁶⁶⁵ A nyilvános előadás joga kapcsán kiemelik, hogy ez a színpadi művek hagyományos felhasználási módja. *Eaton S. Drone* már 1898-ban megfogalmazta, hogy a drámai művek természetüknél fogva valójában kétféle felhasználási módra alkalmasak: kiadhatóak könyvként (mint irodalmi alkotások), illetve előadhatóak színpadi produkcióként.⁶⁶⁶ Rávilágított továbbá arra, hogy ugyanez az előadási jog⁶⁶⁷ alkalmas a zenei alkotások nyilvános előadására is.

A brit szerzői jogban nem csak a nyilvánosság és a magáncélú előadás közötti különbségtételt,⁶⁶⁸ de magának a nyilvános előadás jogának tartalmát is a bírói gyakorlat dolgozta ki,⁶⁶⁹ melynek eredménye pedig egy meglehetősen rugalmas fogalom.⁶⁷⁰ Tartalmát tekintve hasonlóan ragadják meg a magyar felfogáshoz, hiszen a vízvázlatzó az, hogy az

663 PRESS (2013) 25.

664 MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 152.

665 BENTLY – SHERMAN (2014) 154.

666 DRONE (1879) 553-554.

667 „right of representing a play” DRONE (1879) 553-554.

668 Megjegyzést érdemel e körben, hogy hazánkban is a Királyi Kúria volt az, amely értelmezte a nyilvánosság fogalmát, 1928-ban (P.I.980/1928). A nyilvánosság fogalmának kidolgozása tehát mind az Egyesül Királyságban, mind Magyarországon az ítélkezési gyakorlatból indult, azzal a különbséggel, hogy itthon már az Sztj. normaszövege is tartalmazza a nyilvánosság fogalmát, míg a CDPA-ban ez nem található meg. A nyilvánosság tartalmilag hasonló a hazai és az angol jogban is.

669 DAVIS (2012) 57.

670 APLIN (2005) 126.

előadás túlmegy-e a családi és baráti körön.⁶⁷¹ Másutt is kiemelik, hogy az előadások esetében a nyilvánosság valójában azt jelenti, hogy az a felhasználás kívül esik a hagyományos családi és ismerősi körön.⁶⁷² A *Court of Appeal* egyébként először 1884-ben foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy mikor tekinthető az előadás nyilvánosnak. Az értelmezést egy amatőr előadás kapcsán vezették le. Az adott esetben egy kórházi szobában valósult meg egy amatőr előadás, a jogosult engedélye nélkül, a nézőközönséget pedig az orvosok, nővérek, valamint családtagjaik képezték.⁶⁷³ Az ítélet összefoglalása szerint a kórházi szoba, ahol az előadás megvalósult, nem tekinthető nyilvános előadási helyszínnek, következésképpen nem valósult meg a szerzői jogi jogsértés sem, holott körülbelül 170 ember vett részt az előadáson.⁶⁷⁴ Az indokolás szerint ez a „quasi-házias” előadás privátnak minősül, azaz nem tekinthető nyilvános előadásnak, így pedig jogsértést sem valósít meg. Ahhoz, hogy az előadás nyilvánosnak minősüljön, elsősorban az szükséges, hogy a helyszín objektíve alkalmas legyen a nyilvános szórakoztatásra. Nem feltétele az előadás nyilvánosságának az sem, hogy a közönség belépődíjat fizessen a produkció megtekintéséért vagy, hogy az előadók díjazásban részesüljenek, hanem elegendő annyi, hogy az előadás szereplői, közreműködői közvetetten, vagy közvetlenül előnyt szerezzenek az előadás jóvoltából.⁶⁷⁵ Ennél az esetnél a jogértelmezés meglehetősen tágra szabta a privát előadás kereteit. Az esetet magyarázó egyik szakirodalmi forrás rávilágít arra, hogy nem az a lényeges, hogy a közönség a darab lebonyolításához hogyan viszonyul, hanem hogy a szerzői jogosulthoz hogyan viszonyul.⁶⁷⁶ Az ilyen esetek megítélésében lényeges kérdés továbbá, hogy a jogosult elvárhatná-e azt, hogy az előadásért jogdíjat fizessenek neki, illetve, hogy az amatőr előadás kielégíti-e oly módon

671 Ugyanez az értelmezés jelenik meg az USA szerzői jogában is. (USC 106. § (4)) Erre utal: GASAWAY (2009-2010) 251.

672 STRONG (2014) 182.

673 Duck v. Bates (1884) 12 QBD 79

674 BAINBRIDGE (2009) 162.

675 CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 498.

676 COLSTON – MIDDLETON (2005) 316.

a közönség igényét a darab iránt, hogy ennek következtében a szerzői jogosult potenciális bevétele lecsökkenjen.⁶⁷⁷

Ez a magyarázat arra utalhat, hogy a közönségnek tudatában kell lennie, hogy nem egy valódi színpadi előadást, nem egy kihelyezett színházi produkciót látnak és ennek az előadásnak a megtekintése ne érjen el olyan célt náluk, hogy hagyományos színházi közegben már nem is kívánják megtekinteni a darabot. ez valójában egy ésszerű érvelés, hiszen optimális esetben egy amatőr előadás megtekintése nem tartja vissza attól a nézőt, hogy – amikor lehetősége van – a darabot színházban is megnézze. Azonban – noha az érvelés racinálisan elfogadható – egy ilyen teszt eredménye meglehetősen esetleges lehet, hiszen nagyban függ a nézőktől, azok anyagi helyzetétől, fizikai állapotától.⁶⁷⁸

A CDPA 19. szakasza rendelkezik továbbá részletesen a művek nyilvános előadásáról és e jog megsértéséről. A hazai jogalkotási gyakorlathoz hasonlóan, a brit jogalkotó is meghatározza, hogy mit ért a művek *előadása* alatt. Eszerint az általános megközelítés szerint előadásnak minősül a beszédek, szentbeszédek előadása, másrészt pedig magában foglalja a művek vizuális és akusztikus előadását, ide értve a hangfelvételek útján történő közvetítést is.⁶⁷⁹ Ezen túlmenően az előadás meghatározását megtaláljuk a szomszédos jogokra vonatkozó rész rendelkezései között is, melynek értelmében az előadás magában foglalja a színpadi előadást (beleértve a tánc- és némajátékot is), a zenei előadást, az irodalmi művek felolvasását és szavalását, valamint a varieté előadásokat is.⁶⁸⁰ A CDPA is különbséget tesz a nyilvános előadás („*public performance*”) és a nyilván-

677 BAINBRIDGE (2009) 162., valamint: COLSTON – MIDDLETON (2005) 316.

678 Különösen ebben az esetben, ahol egy kórházban adták elő a színdarabot és könnyen előfordulhatott több néző esetében is, hogy fizikailag nincs és nem is lesz abban a helyzetben, hogy el tudjon menni a színházba megnézni egy színdarabot.

679 CDPA Section 19 (2) *In this Part “performance”, in relation to a work*
(a) *includes delivery in the case of lectures, addresses, speeches and sermons,*
(b) *in general, includes any mode of visual or acoustic presentation, including presentation by means of a sound recording, film or broadcast of the work.*

680 CDPA Section 180 (2)

nossághoz közvetítés („*communication to the public*”) fogalma között. Az előadás fogalmi eleme – párhuzamban azzal a megközelítéssel, amelyet fentebb idéztünk *Malonyai és Für* tollából –, hogy a közönség *jelen* van ott, ahol az előadás zajlik, legyen az élő előadás vagy rögzített felvétel lejátszása.⁶⁸¹ Tekintettel arra, hogy a jogszabály szövege ezeket az eszközöket példálózó jelleggel említi az előadás fogalma körében, ez nem jelent kimerítő felsorolást.⁶⁸² A nyilvánosság fogalma azt feltételezi, hogy az előadásra közönség jelenlétében kerül sor.

Tekintettel arra, hogy a nyilvános előadás jogát a jogsértés oldaláról közelíti meg a CDPA, így arra vonatkozó rendelkezéseket is találunk, hogy a jogsértő előadás esetén mely személyeket lehet,⁶⁸³ és melyeket nem lehet felelősnek tekinteni a jogsértésért.⁶⁸⁴ Eszerint e jogsértés miatt nem tekinthető felelősnek az előadásban részt vevő előadóművész.⁶⁸⁵ Rendelkezik továbbá a törvény az ún. másodlagos szerzői jogi jogsértésekről is.⁶⁸⁶ A színművek előadásához kapcsolódó másodlagos szerzői jogsértés alanyairól két körben találunk jogszabályi utalást. A felelősség egyik alanya az a személy lesz, aki engedélyezte az adott helyszínen a jogsértő előadás lefolytatását.⁶⁸⁷ Ebben az esetben ez a személy *is* felelősségre vonható a jogsértéssel kapcsolatban, kivéve, ha megfelelő indokok alapján úgy gondolta, hogy az előadás nem sért szerzői jogot.⁶⁸⁸ A CDPA ugyanezen szakasz második bekezdésében kimondja, hogy a „*nyilvános előadás helyszíne*” alatt érteni kell mindazokat a létesítményeket, épületeket, amelyek egyébként más célra lettek létre-

681 BENTLY – SHERMAN (2014) 155.

682 MACQUEEN – WAELDE – LAURIE – BROWN (2008) 151.

683 CDPA Section 26

684 CDPA Section 19 (4)

685 „*Where copyright in a work is infringed by its being performed, played or shown in public by means of apparatus for receiving visual images or sounds conveyed by electronic means, the person by whom the visual images or sounds are sent, and in the case of a performance the performers, shall not be regarded as responsible for the infringement.*”

686 CDPA Sections 22-26.

687 CDPA Section 25 (1)

688 CDPA Section 25 (1) második fordulat

hozva, de időről időre otthont adnak előadásoknak.⁶⁸⁹ A másik személyi körként azokat is felelőssé teszi a jogszabály, akik a jogsértő előadáshoz szükséges berendezéseket, kellékeket biztosították, így aki szolgáltatta a berendezést, vagy annak valamely lényeges részét.⁶⁹⁰ A másodlagos jogsértés alanyi körében a jogszabály szigorú követelményeket támaszt, hiszen csak akkor mentesülhet az adott személy, ha okkal hihetett az előadás jogszerűségében. Ennek a szabálynak a helyes alkalmazása és értelmezése akkor történne meg, ha megkövetelnék a felelőssé tett személytől, hogy gondosan utánajárjon a jogosulti engedély meglétének. Ez a gondos utánajárás pedig akkor valósulna meg maradéktalanul, ha a helyszín szolgáltatója és a berendezés biztosítója megkövetelné az engedély bemutatását.

Az Szjt. 38. §-ának párja megtalálható a CDPA-ban is. A törvény 29 szakasza előírja, hogy a *fair dealing* keretében az irodalmi, drámai, zenei és művészeti alkotások nem kereskedelmi célú kutatási felhasználása és az oktatási célú felhasználása nem sért szerzői jogot. Kifejezetten határvonalat húz tehát a törvény a kutatási és az oktatási cél között.⁶⁹¹ A CDPA kifejezetten az oktatási intézményekben megvalósuló előadást helyezi kivételes helyzetbe és akként rendelkezik, hogy a tanárok, valamint diákok és az iskola működéséhez közvetlenül kapcsolódó egyéb személyek előtt előadott irodalmi-, színpadi- és zeneművek előadása nem minősül a jogsértés fogalmai szerint nyilvános előadásnak.⁶⁹² Tisztázásra kerül továbbá, hogy a rendelkezés értelmében a szülő nem tekinthető a „*működéshez közvetlenül kapcsolódó egyéb személynek*”.⁶⁹³ A CDPA az Szjt.-vel szemben szűkebb körben határozza meg a szabad nyilvános előadás lehetőségét. Míg a hazai terminológia szerinti *művészeti műkedvelő csoportok* – a törvény által szabott megfelelő feltételek mellett – előadhatják szabadon az adott színművet, addig a CDPA kifejezetten az iskolai célú előadásokról rendelkezik ehelyütt. Egyébként a CDPA-ban több

689 CDPA Section 25. (2)

690 CDPA Section 26.

691 TRIAILLE (2013) 370.

692 CDPA Section 34 (1)

693 CDPA Section 34 (3)

esetkör is van, amely az iskolai szabad felhasználásokat engedi,⁶⁹⁴ ebben a tekintetben pedig a magyar szerzői joggal azonos logikát követ.

2. Az átdolgozás joga

Az átdolgozás jogáról való gondolkodás a szerzői jog egyik örökzöld témája. Ez a vagyoni jog, ez a felhasználási forma valójában kiváló alapot ad arra, hogy magáról az alkotás folyamatáról, az alkotás mibenlétéről is egy kicsit elgondolkozzunk, annak ellenére, hogy Gyertyánfy Péter szavaival élve „(...) a jogi szabályozás ehvileg adott (...)”.⁶⁹⁵ Örökzöld tehát e téma, hiszen bármennyire is adott egy jogi szabályozás, az élet és a konkrét élethelyzetek képesek a legváratlanabb szituációk létrehozására is, amelyek egy meglévő és alkalmazható jogi szabályozás háttérével együtt is megkívánják az egyébként meglévő – és első pillantásra egyértelműnek tűnő – jogi normák értelmezését.⁶⁹⁶

Az Szt. 29. §-a, az átdolgozás törvényi fogalmában, kifejezetten utal a színpadi adaptációra, mint az átdolgozás egyik gyakori előfordulására.

Az elemzés során látható lesz majd, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás és a színházi gyakorlatban alkalmazott átdolgozás-fogalom nem fedt egymást teljes egészében. Ez a helyzet bár problémákat jelenthet a színház és a szerző jogviszonyában, valamint a rendező szerzői jogi helyzetének tisztázását sem segíti elő, megfelelően rugalmas értelmezéssel áthidalható lehet.

694 Lásd bővebben: MACQUEEN – WAELE – LAURIE – BROWN (2008) 193.

695 GYERTYÁNFY (1980) 539.

696 Hasonló gondolatot láthatunk Kováts Gyulánál: „Igaz, hogy az alkotott törvény abszolút fogalmazvány; lehet annak az életviszonyokat befolyásoló, itt-ott módosító hatása, de sikeres hatálya egy magánjogi törvénykönyvnek is csak úgy lehet, ha súlypontját nem önmagában keresi, de az az életviszonyban van adva. Kiválólólag döntők e szempontok az írói és művészi jogokat szabályozandó törvénytől elannyira, hogy már a törvényképzéskor figyelembe veendő.” KOVÁTS (1879) 4.

2.1. Az átdolgozás joga a magyar szerzői jogban

2.1.1. Az átdolgozás fogalma

Az Sztj. 29. § értelmében „A szerző kizárólagos joga, hogy a művét átdolgozza, illetve, hogy erre másnak engedélyt adjon. Átdolgozás a mű fordítása, színpadi, zenei feldolgozása, filmre való átdolgozása, a filmalkotás átdolgozása és a mű minden más olyan megváltoztatása is, amelynek eredményeképpen az eredeti műből származó más mű jön létre.”

A jogi szabályozásnak az átdolgozás esetében több fronton kell védelmet nyújtania, csak más-más nézőpontokból. Egyrészt védenie szükséges magát az átdolgozás cselekményét és az átdolgozás eredményeként létrejött új alkotást. Mindezzel együtt azonban biztosítani kell az átdolgozásra és annak engedélyezésére vonatkozó szerzői vagyoni jogot is.⁶⁹⁷

Összekapcsolódik egymással az átdolgozás és a származékos alkotás, mivel a művek származékossá minősítése attól függ, hogy az eredeti műből további egyéni, eredeti jelleget hordozó alkotótévékenység eredményeként megszületett-e egy új alkotás, vagy sem. A származékos mű esetében – éppúgy, ahogy az eredeti alkotásnál – a jogi oltalom feltétele, hogy az alkotás egyéni, eredeti jelleggel bírjon,⁶⁹⁸ mely feltételek közül az egyéni jelleg nehezebben megfogható.⁶⁹⁹ Emellett figyelemmel kell lennünk arra, hogy bár kifejezőmódjában is sokszor együttesen említjük ezt a két elemet, mégsem szükségszerű, hogy egymásból vezessük le őket.⁷⁰⁰ Így tehát nem feltétlenül következik egymásból az egyéni jelleg és az eredetiség.⁷⁰¹ Az átdolgozás származékos művet keletkeztet, tehát alapvetően azt a folyamatot jelöli, amelynek eredményeképpen egy szerzői alkotás felhasználásával, annak megváltoztatásával az eredeti alkotástól elkülönülő, új mű jön létre.

697 TATTAY (2001c) 9.

698 Vö. Sztj. 4. § (2) bekezdés

699 SCHOLZ (2011) 36.

700 SZINGER (2004) 298. ugyanígy: SZINGER (2005) 121.

701 BALÁS (1941) 677.

Elképzelhető ugyanakkor az „átdolgozás átdolgozása” is.⁷⁰² Az átdolgozás tehát egy adott mű esetében nem korlátozódik egyetlen átdolgozási aktusra. Számos esetben előfordult már, hogy egy könyvet először színdarabbá, majd filmmé dolgoznak át vagy fordítva. Ilyen esetben, mindegyik átdolgozás – természetesen a törvényi feltételek fennállása esetén – oltalmat élvez. Annak oka, hogy a szerzői jogi átdolgozás nem korlátozható egy adott mű esetén „példányszám szerint”, alapvetően az lehet, hogy a jogszabály igyekszik összhangban együttműködni az alkotó tevékenységgel. Az alkotó tevékenységnek és a szorosan hozzátapadó művészi önkifejezésnek pedig igen nehéz, ha egyáltalán lehetséges objektív határt szabni. Művészeti ellenállást váltana ki és a legkevésbé szolgálná az alkotói tevékenység ösztönzését, valamint a kultúra terjesztését, ha egy művet kizárólag egyszer lehetne átdolgozni.

A származékos mű létrejötté és az átdolgozás megtörténte alapvetően az alapul szolgáló és az újonnan létrejött mű között fellelhető kapcsolat megléte és mélysége alapján dönthető el.⁷⁰³ Az átdolgozás útján létrejött mű csak abban az esetben tekinthető származékos alkotásnak, ha a szerzői jogi oltalom feltételei megtalálhatóak benne, és kifejezetten az átdolgozással „hozzáadott” részek, elemek vonatkozásában is. Az átdolgozás tehát csak abban az esetben valósul meg szerzői jogi értelemben, ha az eredeti és a származékos, másodlagos mű között fennáll egy kapcsolat, amely magából az átdolgozás folyamatából ered.

Az átdolgozás jogához alapvetően három irányból közelíthetünk. A fő kapcsolódási pontokat a vagyoni jogok alapvető szabályai, a személyhez fűződő jogok, valamint a felhasználási szerződés által rajzolt háromszög képezi. Az átdolgozás egyrészt egy felhasználási esetkör, mint az egymásra épülő felhasználások tipikus esetköre. *Gyertyánfy Péter* kiemeli, hogy az átdolgozás egy mű megváltoztatásának olyan szélsőséges esete, amikor a megváltoztatott részek, vonások önmagukban is megfelelnek a szerzői mű feltételeinek és alkotó jellegűnek tekintendők. Hangsúlyozza továbbá a szerző, hogy az átdolgozás kapcsán létrejött

702 STRONG (2014) 178.

703 DUDÁS (2005) 81.

mű valójában együttesen tartalmazza az eredeti alkotó és az átdolgozó személyiségi jegyeit.⁷⁰⁴ Másik, az átdolgozással összefonódó szabály a felhasználási szerződések között található azon rendelkezés, amelynek értelmében a felhasználási szerződésbe külön bele kell foglalni azt, hogy a felhasználási jog kiterjed-e a mű átdolgozására. Amennyiben az engedélyben ez a kikötés nem szerepel, úgy a felhasználó jogszerűen nem dolgozhatja át a művet.⁷⁰⁵ Ez a szabály egyúttal azt is eredményezi, hogy ha a felhasználási szerződés nem szerepelteti az átdolgozási klauzulát, úgy jogszerűen (hangsúlyozandó: jogszerűen!) nem beszélhetünk átdolgozási folyamatról. A harmadik kapcsolódási pont az átdolgozásnak az integritás jogával való szoros összefonódása. A mű egységének védelme és az átdolgozás kapcsolata szintén a szerzői jog örök témköre, amelyről az előző rész részletesen szólt. Az átdolgozás és integritásvédelem szabálya a színház egyik kulcsfontosságú szereplője, a rendező személye kapcsán metszheti egymást, így a két alapvető jog összeütközéséről a rendező feladatát és jogállását tárgyaló fejezetben még olvashatunk.

Az átdolgozás értelmezése – pontosan annak ruganyos, flexibilis és olyannyira az adott mű sajátosságaihoz kötődő volta miatt – a bírói gyakorlatban és az SzJSzT gyakorlatában is időről időre felbukkanó jogintézmény és minden egyes esetben külön értelmezést igényel. Az átdolgozás gyakorlati megítélésével foglalkozó ítéletek és szakvélemények ennek megfelelően mindig adott műtípusok vonatkozásában értékelik az átdolgozás jelenségét.⁷⁰⁶

2.1.2. Az átdolgozás megítélése a jogirodalomban

Alföldy Dezső a második szerzői jogi törvény rendelkezéseinek magyarázata körében az átdolgozásra elsődlegesen a művek értékesítése szempontjából utalt: e körben a szerző kizárólagos joga volt, hogy engedélyezze műve

704 Ugyanígy: GYERTYÁNFY (2000) 164.

705 Szjt. 47. § (1) bek.

706 A Fővárosi Törvényszék P.26.674/2008/64. számú határozata például megfilmesítés kapcsán felmerülő átdolgozási kérdésekkel is foglalkozik.

fordításának, átdolgozásának értékesítését.⁷⁰⁷ Ahogyan azt a fejezet későbbi részeiben látni fogjuk, a német szerzői jogi törvény 23. §-a az átdolgozás kapcsán szintén ezt a megközelítést tartalmazza.

Palágyi Róbert hosszasan foglalkozott az átdolgozás természetével és az átdolgozás útján létrejött másodlagos művekkel. A származékos művek kapcsán hangsúlyozta, hogy „*A szerzői jogi oltalom azonban nem csak az önálló és más szellemi alkotásától független művekre terjed ki. Kiterjed azokra a művekre is, amelyek más, már megalkotott idegen mű tartalmát vagy megjelenési formáját veszik igénybe avégből, hogy a már megalkotott művet más – de nem önálló – alkotás céljaira felhasználják. Ilyen (...) valamely irodalmi vagy művészeti műnek egyéb átalakítása, például regénynek drámává, vagy megfordítva.*”⁷⁰⁸ Kiemelte továbbá *Palágyi*, hogy az átdolgozás esetén az eredeti mű formája vagy tartalma helyébe más forma és tartalom léphet. Példaként említette e körben „*valamely regénynek az ifjúság, vagy a színpad céljaira történő átdolgozását*”.⁷⁰⁹ További magyarázatként hozta *Palágyi*, hogy az átdolgozó egy már meglévő alkotásnak a tartalmát vagy formáját változtatja meg. Utalt arra is, hogy a származékos mű szerzői jogi oltalmának szempontjából közömbös, hogy az átdolgozott mű oltalom alatt áll-e, hiszen ennek a kérdésnek „csupán” abban a tekintetben van relevanciája, hogy ha az eredeti, átdolgozás alá kerülő mű védelmi ideje már eltelt, az átdolgozás cselekményéhez nem szükséges a jogosult engedélye.⁷¹⁰ Ezt a szabályt azonban nem értelmezhetjük kiterjesztően az olyan mű „átdolgozása” esetében, amely eredetileg sem állt oltalom alatt. Az átdolgozás szerzői jogi értelemben mindig a szerzői jogi oltalom kritériumainak megfelelő művek átdolgozását jelenti.⁷¹¹ Szintén ugyanezt a gondolatot látjuk *William S. Strong-nál*, aki rámutat, hogy származékos alkotás létrejöhet nemcsak szerzői jogi oltalom alatt álló, hanem közkinccsé vált művek átdolgozása során is.⁷¹²

707 ALFÖLDY (1936) 18.

708 PALÁGYI (1959) 23.

709 PALÁGYI (1959) 34-35.

710 PALÁGYI (1959) 35

711 TATTAY (2011b) 138.

712 STRONG (2014) 5.

A védelmi idő eltelte következtében közkinccsé váló mű esetében tehát ugyanúgy átdolgozásról beszélünk, mint a még oltalom alatt álló alkotásnál, azzal a különbséggel, hogy a védelmi idő eltelte következtében az átdolgozás tényének nem feltétele a jogosult engedélye. Amennyiben ötleteket, vagy a folklór kifejeződéseit „dolgozza át” a „felhasználó”⁷¹³ és ezek felhasználásával hoz létre egy új alkotást, az nem lesz átdolgozás a szó szerzői jogi értelmében, mivel az alapul szolgáló „mű” nem szerzői jogi oltalom alatt álló alkotás. Ilyen esetben új, önálló, eredeti mű születik, de természetesen csak akkor, ha rendelkezik a szükséges törvényi feltételekkel.

Benárd Aurél az átdolgozás létjogosultsága kapcsán hangsúlyozta, hogy az átdolgozó személyek tevékenysége segítséget nyújthat ahhoz, hogy a szerzők művei szélesebb körben eljussanak a társadalom tagjaihoz.⁷¹⁴ Ezzel a gondolattal teljes mértékben egyet lehet érteni, hiszen adott esetben könnyen elképzelhető, hogy az átdolgozás következtében ismeri meg a közönség az alapul szolgáló művet is.

Csécsy György is úgy fogalmaz, hogy a másodlagos szerzői alkotások tartalmukban, vagy formájukban, vagy mindkettőben függenek egy másik szerzői alkotástól.⁷¹⁵

Für Sándor és *Malonyai Dezső* szerint az átdolgozás útján létrejött származékos mű – noha más szerző műve alapján készült –, még nem másodrendű alkotás. „*teremtő továbbvitele és származtatása egy gondolatnak.*”⁷¹⁶ Nincs tehát a művek között hierarchikus, alá-fölérendeltségi viszony. Az már más kérdés, hogy az alkotók között van egyfajta „sorrendiség” abban a tekintetben, hogy az eredeti mű szerzőjének, jogosultjának engedélye szükséges az átdolgozás jogszerűségéhez. Amint azonban megtörténik a jogszerű átdolgozás és a szerzői jogi oltalom mind a két mű viszony-

713 A szövegben az idézőjel használata arra utal, hogy ilyen esetekben az átdolgozást végrehajtó személy valójában, a szó szerzői jogi értelmében nem tekinthető sem átdolgozónak, sem pedig felhasználónak és a cselekménye sem felel meg a szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak.

714 BENÁRD (1961) 118.

715 CSÉCSY (2007) 29.

716 FÜR – MALONYAI (1973) 235.

latában fennáll, noha az átdolgozást „másodlagos”, „származékos”, „másodkézből való” alkotásnak hívjuk, ezeknek a kifejezéseknek nincs pejoratív értelmük, csupán azt hivatottak kifejezni, hogy az átdolgozó az alkotás folyamatában egy másik személy alkotására támaszkodik. A „másodlagos alkotás”, mint kifejezés tehát nem a „másodrendű alkotás” szinonimája.

Kiss Zoltán rámutat arra, hogy amennyiben a származékos mű az eredetivel csupán távoli kapcsolatban áll, akkor nem átdolgozásról, hanem új, eredeti műről van szó. *Kiss* kiemeli továbbá az átdolgozás kapcsán, hogy a származékosság-eredetiség határvonalának meghúzása minden esetben a két alkotás egymáshoz való viszonyához igazodik, amely kérdés mindig az adott konkrét helyzettől függ, így ennek eldöntése valójában – a szakértői vélemények alapján – a bírói gyakorlatra hárul.⁷¹⁷

Gyertyánfy Péter az átdolgozás magyarázatakor megemlíti azonban, hogy az átdolgozás fogalma alól ki kell zárni azokat az alkotásokat, amelyek noha eltérnek az eredeti alkotástól, de „(...) *bennük a változtatás az eredetibez képest még lényegtelen, vagy csak technikai munkavégzési, nem pedig alkotói tevékenység eredménye* (...)”.⁷¹⁸ Szintén kizárja a szerző az átdolgozás fogalma alól azokat az eseteket, amikor egy mű létrehozatalához bár felhasználták egy korábbi mű tartalmi elemeit, de azok az új műben már nem szolgálnak lényeges tartalomként. Ilyen esetben ugyanis új, önálló műről beszélünk. *Gyertyánfy* szerint az átdolgozást valójában e két esetkör közötti mederben találjuk.⁷¹⁹ E körben fontos annak eldöntése, hogy mit tekinthetünk egy műben „lényeges tartalmi elemnek”. Lényegesek lehetnek például maguk a szereplők, a sorsuk, a helyszínek, vagy adott esetben akár lényegadó párbeszédek is.

Grad-Gyenge Anikó szintén hangsúlyozza, hogy bár ismertek az átdolgozás klasszikus példái, mégis nehézségekbe ütközhet annak megállapítása, hogy jogi szempontból valóban átdolgozásnak minősül-e egy adott mű, vagy sem. Ez különösen amiatt érdekes kérdés, mert „(...) az

717 Jogtár-kommentár (2017. 11. 29.)

718 GYERTYÁNFY (1980) 541.

719 GYERTYÁNFY (1980) 541.

eredeti alkotás újabb, szintén értéket hordozó és akár továbbfelhasználható művek létrehozásához is kiindulópontként szolgálhat”,⁷²⁰ de adott esetben nem könnyű annak megállapítása, hogy az új alkotás, mely valóban értéket hordoz, megvalósítja-e a szerzői jogi értelemben vett átdolgozást, vagy nem átdolgozásról, hanem egy más hasonló, rokon jelenségről van szó.⁷²¹

Pogácsás Anett az átdolgozás kapcsán kiemeli, hogy ahhoz, hogy átdolgozásról beszélhessünk, alapvetően két feltételnek kell fennállnia. Az egyik, hogy az átdolgozó komolyan támaszkodjon egy már meglévő alkotásra és annak nem pusztán a stílusát, vagy alapvető ötletét, de a lényegi elemeit vegye át. A másik feltétel, hogy az átdolgozás útján bekövetkezett változtatások az átdolgozó személy stílusjegyeit viseljék és egyéni, eredeti jelleggel bírijanak.⁷²² Ebben a gondolatban tisztán megjelenik az az elem, hogy az átdolgozás esetén egy korábbi műre oly módon támaszkodik az átdolgozó, hogy annak lényeges vonásait ülteti át saját művébe. A *lényeges elemek* kihangsúlyozása azért fontos, mert az átdolgozás mindig érinti a mű lényegét. A műben megjelenő lényeges elemek fontossága mellett szükséges még a *változtatás*, hiszen, ha változtatás nélkül valósul meg a mű újabb közzététele, akkor nem beszélhetünk átdolgozásról, sőt, akár plágium is megvalósulhat.

Scholz Ildikó szerint az átdolgozás szabályában szereplő minimumkövetelmény valójában azt jelenti, hogy „(...) *annak a résznek kell megfelelnie a szerzői jogi követelményeknek, amelyet hozzátesz az átdolgozó, mivel maga az átdolgozott mű már amúgy is kielégíti ezeket a követelményeket.*”⁷²³ Ez a gondolat különösen érdekes amiatt, hogy vajon megáll-e az átdolgozás, ha a színpadi műbe új karaktereket, új jeleneteket helyez bele a rendező.⁷²⁴

Másutt kiemelik, hogy négy szinten kezelhetőek azok a cselekmények, mikor a felhasználó egy már létező művet alapul vesz és megkezdni annak felhasználását. Ebben a négyszintű elkülönítési rendszerben az

720 GYENGE (2002), ugyanez a gondolatsor fentebb megjelent, amikor Für Sándor és Malonyai Dezső gondolatát idéztük: FÜR – MALONYAI (1973) 235.

721 GYENGE (2002)

722 POGÁCSÁS (2011) 186.

723 SCHOLZ (2011) 47.

724 Ennek kifejtését lásd bővebben: IX. rész 4. fejezet

első szintet az jelenti, amikor az eredeti művet változatlan formában, esetleg kisebb, relevanciával nem bíró változtatásokkal veszi át a felhasználó. Ez a helyzet az átdolgozás szintjét értelemszerűen nem éri el. A második lépcsőben már végrehajt a felhasználó változtatásokat a művön, azonban ezek a változtatások még mindig nem érnek fel odáig, hogy egyéni eredeti jelleget kölcsönözzenek a megváltoztatott műnek, így még mindig nem beszélhetünk átdolgozásról. A felhasználás cselekményei között a harmadik szinten érünk el a szerzői jogi értelemben vett átdolgozáshoz, amikor az eredeti mű alapulvételének következtében egy új, önálló, egyéni, eredeti jelleggel bíró alkotás jön létre, azonban az továbbra is magán viseli az eredeti mű fő vonásait. Az alapul szolgáló és az új mű közötti kapcsolat negyedik szintjét pedig az az esetkör jelenti, amikor a felhasználó teljes mértékben eltávolodik az eredeti alkotástól és azt csak ihletet, ötletet adó forrásként használja fel.⁷²⁵ E gondolat-sorhoz hasonlóan Gyertyánfy Péter szintén megemlíti, hogy azon művek esetében, ahol bár felhasználtak alapul szolgáló művet – akár formai, akár tartalmi szempontból – de az már nem lényeges alkotóelem az új mű tekintetében, ott új, eredeti műről beszélünk.⁷²⁶

2.1.3. Az átdolgozás legfontosabb gyakorlati kérdései

A SzJSzT az átdolgozás jelenségével már több ízben foglalkozott. Kifejtette többek között, hogy az átdolgozás az, amely valójában biztosítja az átjárhatóságot az egyes műfajok között.⁷²⁷ Szerzői jogi értelemben akkor beszélhetünk átdolgozásról, ha az új műben a korábbi mű gondolati tartalmának minden részlete nem, de annak lényegi elemei átemelésre és aktualizálásra kerülnek.⁷²⁸

Az SzJSzT 18/10. számú szakvéleményében hangsúlyozta, hogy minden felhasználás külön ítéendő meg, valamint hogy az átdolgozás megállapításához szükséges, hogy a műben létrejött módosítások, vál-

⁷²⁵ LEGEZA (2017a) 120-121.

⁷²⁶ GYERTYÁNFY (2000) 165.

⁷²⁷ SzJSzT 16/14. számú szakvélemény

⁷²⁸ SzJSzT 19/2006. számú szakvélemény

toztatások elérjék azt az egyéni-eredeti jelleget, amely miatt „*a azok a mű egészéhez való alkotó hozzájárulásnak lennének tekinthetők.*”⁷²⁹ Ugyanebben a szakvéleményben fejtette ki a szakértő testület az átdolgozás és a mű egységének védelme közötti kapcsolatot is, hangsúlyozva, hogy szerzői jogi szempontból egy mű megváltoztatásának akkor van jelentősége, ha az vagy átdolgozást valósít meg, vagy sérti a mű integritását. „*A művek megváltoztatása – mint alaphalmaz – a mű bármilyen, legkisebb megváltoztatását jelentheti. Ezen megváltoztatások jelentős része önmagában nem bír jogi relevanciával, csak azok a módosítások, amelyek az „átdolgozás” vagy az „integritás sérelme” halmaznak részét képezik.*”⁷³⁰

A kisebb mértékű módosítások tehát önmagukban, legtöbbször nem bírnak jogi relevanciával. Jogi relevanciával az a módosítás bír, amely az átdolgozás szintjét valósítja meg. Az átdolgozás minden esetben megváltoztatást is jelent egyben, de attól lesz átdolgozás, attól lesz „több”, mint a módosítás, hogy jogi relevanciával, jogi következménnyel is jár. Ennek a jogi relevanciának az oka az, hogy az átdolgozással új *mű* születik. Ebben a véleményben a testület az átdolgozást és az integritáshoz fűződő jogot egymás viszonylatában értékelte és négy lehetséges irányt vázolt fel. Egyrészt előfordulhat olyan eset, hogy a megváltoztatás eléri az átdolgozás szintjét, mégpedig akképpen, hogy egyúttal sérti a mű egységét. Más esetekben úgy valósulhat meg az átdolgozás, hogy a mű integritása nem sérül. Harmadik esetkörként felmerülhet, hogy a módosítás nem éri el az átdolgozáshoz szükséges alkotó tevékenység szintjét, mégis megsérti az integritást. Emellett lehet olyan módosítás is, mely sem átdolgozásnak nem minősül, sem pedig integritást nem sért.⁷³¹

Ugyanezt a gondolatot hangsúlyozta a szakértő testület, amikor úgy fogalmazott, hogy „*az átdolgozás megállapíthatóságának kérdése tehát összefügg azokkal, hogy a műbe való beavatkozás új szerzői (alkotói) teljesítményt igényelt-e.*”⁷³² Egy másik szakvéleményben, ahol egy színpadi lézerprodukció szerzői jogi kérdéseivel foglalkozott a Szakértő Testület egy olyan összetett

729 SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

730 SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

731 SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

732 SzJSzT 02/13. számú szakvélemény

műben, ahol a fényjáték és a táncelemek együttesen alkották magát a produkciót, egy külföldi előadás inspirációja alapján. Ebben a véleményben hangsúlyozta a testület, hogy a szerzői jog nem terjedhet ki az alkotó tevékenység közkincset képező alapvető elemeire, amelyekre az adott műtípusban a szerzők építik művüket.

A szakértő testület magának az alkotótevékenységnek az alapvető jellemzőjét is firtatta, és utalt egy korábbi véleményre, az ötlet-kifejezés dichotómia tétel keretében: „*A szerzői alkotó tevékenység egyrészt ezen 'építőelemek' összeválogatásában, másrészt pedig ezek egyénes egyéni-eredeti kifejtésében áll.*”⁷³³ Emellett úgy vélekedett, hogy ha az újonnan megszületett műben nem vették át a korábbi, inspirációként szolgáló mű egyéni-eredeti alkotóelemeit, hanem az újonnan létrehozott műnek minden eleme új, egyéni, eredeti jelleggel bír, akkor nem valósul meg átdolgozás és a két mű egymástól elkülönült, önálló védelemre hivatott.⁷³⁴

2.2. Az átdolgozás a német és angol szerzői jogban

A német szerzői jogi törvény a 3. §-ban említi az átdolgozást (*Bearbeitung*), annak fogalmi meghatározása szempontjából. A vonatkozó szakasz első mondata értelmében a művek fordítása és más átdolgozása, amelyek az átdolgozó szellemi munkájaként jönnek létre, önálló, független művekként védettek, az átdolgozás alá kerülő alkotásra vonatkozó jogok sérelme nélkül.

Az átdolgozás akkor állapítható meg, ha az eredeti mű formájába vagy tartalmába, esetleg mindkettőbe olyan változtatást iktat be az átdolgozó, amely magán viseli alkotójának saját személyiségjegyeit és egyéni jellegű.⁷³⁵ Átdolgozás történhet úgy, hogy az eredeti művet megváltoztatják, így például másik nyelvre lefordítják, vagy másik műfajjá alakítják, esetleg nyelvi szempontból aktualizálják, értelemszerűen ide nem értve azt az esetkört, ha a műben kizárólag technikai jellegű változtatásokat hajtanak végre.⁷³⁶

733 SzJSzT 21/05. számú szakvélemény

734 SzJSzT 31/2005. számú szakvélemény

735 SCHULZE (1981) 117.

736 WÖHRN (2016) 90.

Az UrhG § 23 is foglalkozik az átdolgozással és átalakítással (Bearbeitungen und Umgestaltungen). Ez a szakasz már nem magára az átdolgozás fogalmi körülírására és alapvető elemeinek megragadására szolgál, hanem itt már sokkal inkább benne rejlik a szerzői jog kizárólagos természete. A 23. § szerint ugyanis az átdolgozott, vagy átalakított mű közzétételéhez vagy felhasználásához a szerző engedélye szükséges.

A két szabály egymáshoz való viszonya úgy alakul, hogy míg a 23. § az eredeti mű szerzőjének jogait védi azáltal, hogy az ő engedélyét követeli meg a művből készült átdolgozás felhasználása esetére, addig a 3. § az átdolgozó szerzői jogát helyezi előtérbe úgy, hogy az átdolgozás következtében szerzői jogi védelem még akkor is megilleti, ha maga az átdolgozási cselekmény jogellenes volt az eredeti szerző hozzájárulásának hiánya miatt.⁷³⁷

Kirsten-Inger Wöhrn az átdolgozás jelensége kapcsán utal arra, hogy az átdolgozás megállapításához valójában objektív feltételek fennállása szükséges. Főszabály szerint az átdolgozás az alapul szolgáló mű formájának megváltoztatásán keresztül történik, azonban lényeges, hogy nem korlátozódik kizárólag erre az esetkörre. *Wöhrn* megemlíti, hogy az átdolgozás megállapítása – és a hozzá feltételként kapcsolódó – egyéni, eredeti jelleg nem kötött objektíve magas egyéniség-fokhoz, hiszen az átdolgozás függ az alapul szolgáló műtől is. Ha az alapul szolgáló mű magas színvonalú alkotói teljesítmény jegyeit viseli magán, akkor az átdolgozásnak is magas szintű szellemi tartalommal kell rendelkeznie. E gondolatmenetet megfordítva: amennyiben az eredeti, átdolgozás alá kerülő mű csekélyebb egyéni jelleget hordoz magában, akkor az átdolgozás következtében létrejött másodlagos műtől is elegendő csekélyebb egyéni jelleg megkövetelése.⁷³⁸ Vitatható *Wöhrn* ezen gondolata, hiszen bár a művek tekintetében a *szellemi tevékenységből fakadó* jelleg⁷³⁹ atekintetben objektív, hogy megvalósulása kötelező eleme az oltalomnak, az egyéni jelleg azonban minden esetben a konkrét mű vizsgálatát követeli meg.

737 SCHACK (2010) 134-135.

738 WÖHRN (2016) 89.

739 UrhG §2 (2)

Bár az alapul szolgáló mű egy új alkotás alapjául szolgál, de alkotójának sajátos személyiségjegyei és egyéni jellegzetességei elhalványulhatnak és azokat az új műben sokszor már nem lehet felismerni. Az átdolgozás folyamatoként létrejövő új mű esetében tehát az alpmű szolgáltatója a bázist, de az átdolgozónak szükségképpen el kell rugaszkodnia ettől ahhoz, hogy az átdolgozás következtében létrejövő alkotás magán viselje az ő sajátos személyiségjegyeit. Utal továbbá arra *Wöhrn*, hogy az eredeti mű megváltoztatása megvalósulhat tisztán tartalmi módosításokkal is. Ugyanakkor, ha az átdolgozás kizárólag az eredeti műből történő részletek törlésével, kihúzásával, az eredeti mű lerövidítésével valósul meg, akkor az átdolgozás megállapításának feltétele, hogy az új mű magán viseli-e az átdolgozó személyiségjegyeit, egyéni jellegét. Amennyiben az átdolgozó az eredeti szövegből csupán a kevésbé lényeges elemeket törli ki, egyébként pedig annak tartalmát, formáját, vagy karakterét egyszerűen átveszi, nem beszélhetünk átdolgozásról.⁷⁴⁰ Példaként említi továbbá, azt az esetkört is, amikor az alapul szolgáló mű jelentős részét egyéni módon összefoglalják. E tevékenység következményeként a gondolatmenet új struktúrája válik felismerhetővé, és egyúttal a szellemi tevékenységből folyó egyéni jelleg is megállapítható.⁷⁴¹ Ezzel a gondolatmenettel valóban *Wöhrn* is alátámasztja azt, hogy az átdolgozás fennállása bizonyos esetekben kizárólag körültekintő vizsgálattal lehetséges és elrugaszkodik az objektivitás talajától.

Haimo Schack is foglalkozik az átdolgozás megvalósulásával és annak elméleti alapjaival. Leszögezi, hogy a szerzői jog az eredeti mű szerzőjének sérelme nélkül, önálló műként abban az esetben védi az átdolgozást, ha az személyes, szellemi alkotómunka eredménye. A jogi oltalom fennállása szempontjából lényeges ismerv továbbá, hogy az átdolgozó szellemi tulajdona attól függetlenül létrejön, hogy az eredeti szerzői jogosult adott-e engedélyt az átdolgozásra és annak felhasználására. Az UrhG § 23 szerinti átdolgozás joga magában foglalja egyrészt az átdolgozó saját művének vagy más szerző művének átalakítását is. Maga az átdolgozás

740 WÖHRN (2016) 90.

741 WÖHRN (2016) 90.

cselekménye tulajdonképpen kettős természettel bír, hiszen gyakorlatilag önmagában egy alkotómunka folyamataként jön létre, ugyanakkor egyidejűleg az eredeti mű individualitását is megőrzi. Az átdolgozásban tehát – magának az alkotó folyamatnak az eredményeként nem csak az átdolgozó egyénisége fejeződik ki, hanem az eredeti mű szerzőjéé is. Ahhoz hogy szerzői jogi értelemben véve is átdolgozásról beszélhessünk, maga a munkafolyamat, az átdolgozás cselekménye feltételez az átdolgozó oldaláról egy olyan mozgásteret, amely lehetőséget ad arra, hogy saját szellemiségével saját képére formálja az átdolgozás alá kerülő művet (*Gestaltungsspielraum*).⁷⁴² A magyar dogmatikához hasonlóan Schack szintén kiemeli, hogy amennyiben az átdolgozás nem éri el a szerzői jogi oltalom jogszabály által meghatározott kritériumait, akkor szerzői jogi értelemben nem beszélhetünk átdolgozásról. Az így létrejött „művekre” a német terminológia az *Umgestaltung* kifejezést használja, amelyet „átalakításnak” nevezhetünk. Így, a rutinszerű átalakítás, mint pl. egy étlap lefordítása vagy egy zenemű más hangnembe történő transzponálása nem eredményez szerzői jogi értelemben vett átdolgozást.⁷⁴³ Átdolgozó lesz azonban az a személy, aki pl. egy forgatókönyvet regénnyé átalakít, vagy egy zongorakivonatot meghangszerel.⁷⁴⁴ Nem jelent átdolgozást pl. a színpadtechnikához hozzáigazítás, vagy egy mű technikai lerövidítése. Hangsúlyozza Schack, hogy az átdolgozó szerzői joga mindig csak az ő általa kifejlesztett változtatásokra terjed ki. Az eredeti művel kapcsolatos

742 SCHACK (2010) 135.

743 Például Verdi *Trubadúr* című operájában a címszereplő harmadik felvonás-beli áriáját az eredeti C-dúr fekvés helyett az élő előadásokon gyakran B vagy H-dúrban transzponálják. Lásd még: Legfelsőbb Bíróság Pf.IV.20.533/1959. (közjétéve: BH 1960/12.sz. 2781) In: CIVILISZTIKAI DÖNTÉNYTÁR (1970-1995) 297-298.

744 Például *Musorgszkij Egy kiállítás képei* című, eredetileg zongorára írt darabját Maurice Ravel dolgozta át nagyzenekarra. E két mű között az átdolgozás teremt kapcsolatot. [SCHACK (2010) 136.] Ugyanakkor *Musorgszkij* darabja és festmények, amelyek inspirálták őt az alkotásra, már nem tekinthetők egymásból származó alkotásnak, hiszen ebben az esetben olyannyira eltávolodtak egymástól a festmények és a zenemű, hogy előbbieket pusztán ihletként, inspirációként szolgálták. Lásd bővebben: STRONG (2014) 5-6.

jogokat az átdolgozás útján nem szerzi meg, ezért az átdolgozónak a saját műve felhasználásához szükség van az eredeti mű szerzőjének a hozzájárulásához. Ez a helyzet azonban fordítva is igaz, vagyis az eredeti jogosult az átdolgozott művet az átdolgozó hozzájárulása nélkül nem használhatja fel és nem dolgozhatja tovább.⁷⁴⁵ Következésképpen lényegében azt mondhatjuk, hogy bizonyos esetekben az átdolgozás az adott mű tekintetében megkétszerezi a szerzői jogot és egyszerre védi a két szerzőt – az eredetit és az átdolgozót – mind egymással szemben, mind pedig harmadik személyek irányában.

A német szerzői jogi törvény tételes szabályként rögzíti a *freie Benutzung* szabályát az UrhG § 24-ban.⁷⁴⁶ Ennek része, az ún. *freie Bearbeitung* jelensége, amely szerint, ha egy mű oly módon születik meg, hogy azt egy korábbi alkotás inspirálta, azonban az új mű e korábbtól elkülönült, új műként nyilvánul meg, a felhasználásához nem szükséges a korábbi alkotás szerzőjének engedélye. A szabályt azért hívják *freie Bearbeitung*-nak is, mert ténylegesen egyfajta „szabad átdolgozás” körét fogja át.

A CDPA a 21. szakasz alatt foglalkozik az átdolgozással (*adaptation*) és hasonlóan a nyilvános előadás jogához, itt is a jogsértés oldaláról közelíti meg a szabályt, mint az elsődleges jogsértés (*primary infringing acts*) egyik esetét. A vonatkozó szabály értelmében az átdolgozási jog kizárólag az irodalmi alkotások, színművek és zeneművek szerzői jogára korlátozódik.⁷⁴⁷ Az átdolgozás az irodalmi és színpadi művekkel összefüggésben egyrészt azok fordítását jelenti, másrészt pedig lefedi egy dramatizált mű nem-dramatizálttá tételét és fordítva.⁷⁴⁸ Másutt kiemelik az átdolgozással kapcsolatban, hogy nem lehet egy irodalmi, vagy drámai mű mindenféle módosítását, megváltoztatását átdolgozásként értékelni. Nem lesz átdolgozás pusztán egy irodalmi mű kivonatolása, rövidítése.⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ SCHACK (2010) 136.

⁷⁴⁶ UrhG § 24 (1) *Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.*

⁷⁴⁷ CDPA Section 21 (1)

⁷⁴⁸ HOWELL – FARRAND (2014) 46.

⁷⁴⁹ PRESS (2013) 25.

2.3. Átdolgozás a színpadon

Színházi környezetben az átdolgozás több szempontból is különös jelentőséggel bírhat. Amellett, hogy maga az átdolgozás – általánosságban, a legtöbb műtípus esetében is – pozitív hatással lehet a kultúra és a művészetek továbbfejlődésére,⁷⁵⁰ hozzájárulhat ahhoz, hogy az alapul fekvő, átdolgozás alá kerülő művet szélesebb körben megismerje a társadalom. Így adott esetben a szerzőnek, jogtulajdonosnak közvetlenül, akár anyagi értelemben szintén származhat előnye a felhasználásból.

2.3.1. A jogirodalmi megközelítés

Für Sándor és Malonyai Dezső igen értékes megállapításokat tettek atekintetben, hogy az átdolgozás milyen szerepet tölt be – nem pusztán jogi, de kulturális és művészeti szempontból is – a színház világában. E körben kiemelték a színházak mind a mai napig érvényes azon törekvését, hogy a kortárs darabok mellett a klasszikus művek oly módon kerüljenek színpadra, hogy az az adott kor társadalmi és erkölcsi viszonyaiba, gondolkodásmódjába beleilleszkedjenek.⁷⁵¹ Hangsúlyozták továbbá, hogy „(...) a színház természetesen azokhoz nyúl, akik értéküknél és rangjuknál fogva nemcsak hitelesek, hanem mindig érvényesek, örök emberi, etikai és esztétikai, egyéni és társadalmi magatartás vonzó kifejezői.”⁷⁵² E gondolatsorral messzemenőig egyet tudunk érteni, hiszen nem véletlen, hogy olyan klasszikusok, mint pl. *Az ember tragédiája* vagy a *Figaro házassága* évadról-évadra színpadra kerülnek, adott esetben különböző modernizációs törekvéseket mutató koncepciók keretében. Hosszasan lehetne arról vitatkozni, hogy mennyire tesznek jót a színházművészetnek, vagy mennyire szükséges a klasszikusokat modern színpadi rendezésekben bemutatni. Ebben a kérdésben abszolút igazságra nem lehet jutni, az egymásnak feszülő érvek és ellenérvek pedig csupán meddő vitát generálnak. Emellett, e

750 GYENGE (2002) ugyanígy: CASSELMAN (2010) 18.

751 FÜR – MALONYAI (1973) 234.

752 FÜR – MALONYAI (1973) 235.

kérdés megítélése, eldöntése valójában nem a (jog)tudomány feladata. Ez a téma a színházi szakembereket is megosztja. Vannak, akik a drámára a színpadi átdolgozás nyersanyagaként tekintenek és vannak, akik szerint a színpadra vitelnél a rendezőnek az a feladata, hogy a lehető legpontosabban adja vissza az író szándékát.⁷⁵³ Jogi szempontból ezeknek a helyzeteknek, kizárólag akkor lehet relevanciája, ha a – még oltalom alatt álló – mű szerzője, jogosultja úgy érzerkeli, hogy az eredeti mű „modernizálása” sérelmes a mű egységére. Az már más kérdés, hogy egy ilyen jogvitában sem az a vita fő tárgya, hogy „*Szabad-e egyáltalán a klasszikus darabokat modern, adott esetben szellemiségétől idegen köntösbe öltöztetni?*” hanem hogy az adott konkrét esetben, a színdarabon végrehajtott változtatások megvalósították-e az integritás sérelmét. Azt sem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy ilyen helyzet akár anélkül is előállhat, hogy az átdolgozás szerzői jogi fogalma megvalósulna.⁷⁵⁴

Szintén mértékadó az a dogmatikai megkülönböztetés is, amely hangsúlyozza, hogy az átdolgozás és feldolgozás fogalma között jogi szempontból, a jogvédelem oldaláról nincs különbség, hanem sokkal inkább a műbe való beavatkozás az, amely alapján elhatárolható a két fogalom.

Az átdolgozás az eredeti műnek ugyanazon cím alatt és ugyanazon műfajon belüli módosítása oly módon, hogy az átdolgozó a műbe anélkül viszi bele szubjektumát és teszi egyénivé, eredetivé a mű jellegét, hogy annak műfaja megváltozna. Másik, igen lényeges jellemző, hogy a származékos alkotás az eredeti mű tartalmának sérelme nélkül jön létre. Noha bővíülhet a tartalom az átdolgozó saját gondolataival, szellemi munkájával, azonban a tényleges mondanivaló és a szellemi egység megmarad az eredetihez hűen.⁷⁵⁵

„*A színpadi feldolgozás a különböző műfajú műveknek átalakítása színpadi művé. A különböző műfajú színpadi műveknek műfaji átalakítása is feldolgozás.*”⁷⁵⁶
A feldolgozás tehát egy sokkalta radikálisabb beavatkozást jelent az ere-

753 SZTANYISZLAVSZKIJ (1970) 90.

754 lásd bővebben: FALUDI (2011) 164.

755 FÜR – MALONYAI (1973) 236.

756 FÜR – MALONYAI (1973) 236-237.

deti műbe, hiszen rendszerint nem tartja meg eredeti címét és műfaját. Emellett a tartalom is eltérhet részben, vagy egészben az eredeti műtől.⁷⁵⁷

Ugyanezt a nézőpontot képviselte az átdolgozás-feldolgozás fogalompár között *Pálos György* is, aki hozzátette, hogy a feldolgozás során ügyelni kell arra, hogy az eredeti műnek bizonyos gondolati egységét és jellegzetességét meg kell tartania.⁷⁵⁸

Feldolgozás történt például akkor, amikor a Budapesti Operettszínház muscalként, „*Isten pénze*” cím alatt tűzte műsorára *Dickens Karácsonyi ének* című művéből készült darabot. A *Karácsonyi ének* eredetileg novella, melyből átdolgozás, egészen konkrétan – élve a *Für* és *Malonyai-féle* megkülönböztetéssel – feldolgozás útján készült el egy színpadi mű. Ez esetben a mű címe is megváltozott, azonban mind a publikus ismertető, mind pedig a darab megtekintése útján is egyértelmű az, hogy melyik irodalmi mű színpadi, musical változatát láthatjuk.

Ugyanígy feldolgozás a Miskolci Nemzeti Színház 2017/18-as évad-beli táncjátéka, a *Casablanca*, mely *Kertész Mihály* 1942-ben bemutatott, azonos című műve alapján készült. Ennek a műnek az esetében – bár a cím változatlan maradt – műfajbeli változás történt. Amellett egyébként, hogy a film alapulvételel színpadi művet készítettek, a színpadi műveken belül is egy különálló típust és az Szjt. által külön is nevesített „*koreográfiai művet*” alkottak. Így a feldolgozás következményeként nem egyszerűen „műfaj-váltás” ment végbe, hanem az új mű műfaján belül is egy különálló kategóriába sorolható mű született.

Victor Hugo Nyomorultak című regényének nyomán született színpadi mű, *A Nyomorultak* musical először 1980-ban került színpadra, Franciaországban. Zenéjét *Claude-Michel Schönberg* szerezte, a szövegkönyv pedig *Alain Boublil* és *Jean-Marc Natel* közös műveként született. Ha továbbra is követjük *Für* és *Malonyai* terminológiáját, akkor a *Nyomorultak* is a feldolgozás esetkörébe tartozik, hiszen műfaji változáson ment át, azzal, hogy a mű eredeti címét megtartotta.

757 FÜR – MALONYAI (1973) 236.

758 PÁLOS (1990) 180.

Andrew Lloyd Webber Macskák című világhírű musicalje *Thomas Stearns Eliot* versiklusa, az *Old Possum's Book of Practical Cats* (a magyar fordításban: *Macskák könyve*) alapján született. A mű formai változáson és címbéli változáson is átment. A másik világhírű Webber musical, *Az Operaház Fantomja* szintén irodalmi előzményekkel bír, mely *Gaston Leroux* 1910-ben megjelent, azonos című műve alapján készült.

A feldolgozásra vonatkozó konkrét példákat még hosszasan lehetne sorolni. Megállapítható ugyanakkor, hogy a regények, novellák és egyéb irodalmi alkotások nagy többségében zenés színpadi művek alakjában születnek újjá.

Színpadi művek esetében viszonylag gyakori az „ön-átdolgozás” amikor maga a szerző ír saját művéből, pl. regényéből egy színdarabot. Ebben az esetben a szerzőnek mindkét művén külön-külön is létrejönnek a személyhez fűződő és vagyoni jogai.⁷⁵⁹ Ilyen esetben különös figyelmet kell szentelni arra, hogy melyik műnek az újbóli felhasználása valósul meg. Így, hiába adott a szerző felhasználási jogot a színműre, ha a színház olyan elemeket vesz át a színdarabba, amelyek a regényben szerepelnek, a színműben viszont nem, akkor a regény oldalán fennálló szerzői jog megsértése valósul meg. A (tisztá) ön-átdolgozás mellett olyan alkotófolyamat is megvalósulhat, hogy a szerző saját műve színművé történő átírásához egy másik szerzővel együtt dolgozik. Így, noha az alapul szolgáló alkotáson kizárólag neki áll fenn szerzői joga, az átdolgozás útján létrejött színmű közös művé válik.⁷⁶⁰ Részleges ön-átdolgozás történt például a már korábban említett *Bobémélet* kapcsán. Hasonló volt a helyzet a *Furcsa pár* (*Odd couple*) című darabbal is. *Neil Simon* 1965-ben írta meg a *Furcsa párt*, amely a Broadwayon elért sikerét követően került megfilmesítésre. A film forgatókönyvét ugyanúgy *Simon* írta, a darab alapján. Ahogyan többszöri átdolgozások is megvalósulhatnak, úgy többszöri ön-átdolgozások is születhetnek. *Simon* például a *Furcsa pár* színházi és filmes sikere után körülbelül 20 évvel, 1986-ban megírta annak „női verzióját” is, *Odd couple* (*Female version*) címmel.

⁷⁵⁹ GYENGE (2002)

⁷⁶⁰ Lásd bővebben: TÖRÖ (1980)

2.3.2. A színpadi átdolgozás megítélése a Szerzői Jogi Szakértő Testület gyakorlatában

Általánosságban elmondható, hogy a színházi közegben is csak akkor tekinthető szerzői jogi értelemben átdolgozásnak a módosítás, ha annak a jogszabályi feltételei is fennállnak. Így például nem beszélhetünk átdolgozásról akkor, ha csak technikailag lerövidítik az adott színművet, vagy a színpadtechnikához igazítják.⁷⁶¹ Ilyen igazítás lehet például az, ha az adott előadásban nem tudják technikailag megoldani, hogy Júlia ténylegesen erkélyről beszéljen Rómeóval. Ugyanakkor a színpadtechnikai átalakítások minden esetben a konkrét jogviszonytól és a változtatásoktól függenek, így például átdolgozás történhet a színpadi díszleten, díszletterven akkor, ha a részletgazdagságban, kidolgozottságban különbözőséget mutat a korábbihoz képest.⁷⁶² Színpadtechnikai vonatkozású volt az a szakvélemény is,⁷⁶³ amelynek alapjául szolgáló jogvitában a Rómeó és Júlia musical Szegedi Szabadtéri Játékokon történő előadásában a színpadképet a szabadtéri színpad arányaihoz igazították. Ebben az esetben az alapvető problémát az jelentette, hogy a díszletek megváltoztatása túlmegy a „technikai” változtatáson és noha *„általánosságban elmondható, hogy a kőszínházi és szabadtéri előadások jellegének különbsége – még a színpadok méretazonosságának esetében is – a díszlet kisebb-nagyobb módosítását teszi szükségessé.”*⁷⁶⁴ a változtatások elérték azt a szintet, amely bizonyos színpadelemek tekintetében átdolgozásnak minősülnek, amelyre azonban a díszlettervező nem adott engedélyt. Kiemelte továbbá a Testület, hogy hiába vannak eltérő színpadi adottságok egy kőszínházban és egy szabadtéri színpadon, egyik rendezői koncepció sem terjeszkedhet odáig, hogy a szerzőnek minősülő díszlettervező engedélye nélkül átdolgozza a díszleteket.

Egy másik esetben, egy balettprodukció és az alapjául szolgáló irodalmi mű viszonyának vizsgálata kapcsán, a Testület úgy fogalmazott, hogy

761 SCHACK (2010) 136.

762 SzJSzT 12/09. számú szakvélemény

763 SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

764 SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

„A koreográfia alapjául szolgáló irodalmi mű gyakran nem alkalmas arra, hogy egy az egyben felhasználható legyen színpadi műből, így szükséges azt átdolgozni, a színpadi elvárásokhoz, művészi és technikai feltételekhez adaptálni.”⁷⁶⁵ Nem kizárólag a koreográfiai művek esetén képzelhető el az, hogy az alapul szolgáló irodalmi mű átdolgozásra, átalakításra szorul a színpadi előadás alkalmával, hanem olyan esetben is, amikor az irodalmi műből zenés vagy prózai színpadi mű születik. Megállapította a Testület azt is, hogy egy olyan alkotás esetében, amelynek alapjául megtörtént események szolgálnak és a cselekmény ily módon adott, sokkal nehezebb megállapítani azt, hogy melyek azok a részek, amelyek tények feldolgozásán alapulnak és melyek azok, amelyeket az alkotó tett hozzá.

Egy másik, színpadspecifikus ügy kapcsán arról kellett véleményt nyilvánítania a Testületnek, hogy egy táncjátékhoz felhasznált zenemű esetében a zeneszámok színpadi felhasználása megvalósította-e az átdolgozást. Az SzJSzT véleményében kifejtette, hogy a konkrét esetben egyrészt megvalósult a zeneművek nyilvános előadása, emellett pedig ezekhez a zeneművekhez oly módon kapcsoltak koreográfiát, hogy új, egyéni-eredeti táncművek jöttek létre, mégpedig átdolgozás útján.⁷⁶⁶ Úgy született meg tehát egy új mű, hogy egy korábbi, más műtípusba tartozó művet használtak fel.

Különös jelentőséggel bír a SzJSzT 03/12-es véleménye, amely a színpadi rendezői teljesítmény szerzői jogi és szomszédos jogi megítélésével foglalkozik. A szakvélemény alapvetően két kérdéskört vizsgált: az átdolgozás értelmezését és a színpadi rendező szerzői jogi helyzetét, melyek közül jelen fejezetben az átdolgozási kérdések kapnak helyet.⁷⁶⁷ Az ügyben *Lázár Ervin Berzsián és Dideki* című mesejátékának színpadra állítása kapcsán merült fel jogvita. Az egyik kérdésként az merült fel, hogy amennyiben egy műbe zenei elemeket építenek be, az önmagában elegendő-e az átdolgozás megállapításához. Az SzJSzT véleménye szerint ez a módosítás önmagában nem elég ahhoz, hogy az új, egyéni eredeti jelleget

⁷⁶⁵ SzJSzT 16/14. számú szakvélemény

⁷⁶⁶ SzJSzT 14/12. számú szakvélemény

⁷⁶⁷ A rendező helyzetének taglalását a IX. fejezet tartalmazza.

kölcsönözzön az alapul fekvő műnek – jelen esetben a színműnek – még akkor sem, ha maguk a zenei elemek egyébként önmagukban, jellemzően külön szerzői alkotásnak minősülnek. A Szakértő Testület érvelése szerint „*A zeneművek beépítése csak akkor eredményezi az eredeti színdarab átdolgozását, ha az eredeti prózai szövegek megzenésítése történik, illetve, ha az eredeti prózai színpadi mű átalakul operává, operetté vagy musicallé.*”⁷⁶⁸ Kiegészítésként még hozzáteszik, hogy ha a mű az eredeti szöveg és tartalom kereteit nem lépi túl a módosításokkal, akkor ezek a módosítások – jelen esetben zenei betétek alkalmazása – nem valósítják meg az átdolgozást. Az látható az érvelésből, tehát, hogy az átdolgozás kérdését ténylegesen ebben az esetben is a műfajváltás ténye alapján közelítették meg. Szintén kérdésként merült fel, hogy a színdarabban a további karakterek, szereplők megjelenítése megalapozza-e az átdolgozást. Hasonlóan foglalt állást e kérdéskörben is az SzJSzT, mint a zenei elemek kapcsán, hangsúlyozva azt, hogy „*a többletalakoknak a megjelenése nem minősül a történet szempontjából lényeges változásnak, csak a dramaturgiai sémát érinti.*”⁷⁶⁹ E gondolatsor értelmében tehát, ha az adott műben bár történtek változtatások és jelentek meg új karakterek, de ezek a történet folyása, az eredeti mű mondanivalója, történetvezetése szempontjából a mű *lényegét* nem érintik, akkor nem történik átdolgozás. Valójában ez az érvelés is azt erősíti, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás megtörténtét csak akkor lehet érdemben eldönteni, ha konkrét művek és azokhoz kapcsolt konkrét változtatások⁷⁷⁰ viszonylatában vizsgáljuk a kérdést.

2.3.2.1. A megtörtént eseményeken alapuló ötletfeldolgozás

Érdekes kérdés az átdolgozás létének megítélése olyan esetben, amikor a színpadi mű megtörtént, valós eseményeken alapszik. Nehezíti ezt a kérdést, ha a színdarab előtt már egy másik alkotás is született e történelmi tények, adatok felhasználásával. E kérdéskörhöz kapcsolódik az SzJSzT

⁷⁶⁸ SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

⁷⁶⁹ SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

⁷⁷⁰ Számos szakértői vélemény is kiemelte már ezt a tényt, kifejezetten színpadi művekkel kapcsolatban is, így a SzJSzT 07/11. számú szakvélemény.

07/11. számú véleménye, mely egy irodalmi mű színpadi átdolgozásával kapcsolatban felmerült kérdésekről szól. A vélemény tárgyát képező ügyben *Mong Attila János vitéz a Gulágon* című könyvének alapul vételével készült színdarab szerzői jogi megítélése volt a fő kérdés. A színdarabot a *Egyszer élünk, avagy a tenger azon túl tűnik semmiségbe* címmel játszotta a színház. A szakvélemény is utal arra a tényre, hogy a színdarab megírásához a rendezők a könyvben leírtakat használták fel, amely tény a színdarab sajtóanyagán szintén feltüntettek.⁷⁷¹ A tényállás ismertetésekor a szakvélemény ismerteti továbbá, hogy a színdarabot megrendelő és bemutató színház nem volt hajlandó megszerezni a felhasználási jogokat a könyv szerzőjétől vagy kiadójától, annak ellenére, hogy arra korábban, szóban ígéretet tett. Kiemeli a Testület a továbbiakban, hogy „*A prózai irodalmi művek színpadi feldolgozása bizonyos sajátosságokat is mutat, mert a drámai forma eleve, még a legszorosabb átalakítás-átdolgozás esetén is viszonylag nagy eltávolodást kíván az eredeti műtől.*”⁷⁷² Ezzel a nem vitatható megállapítással a Testület valójában a színpadi művek azon természetszerű jellegzetességére utal, hogy az új mű, a színdarab formai jellegénél fogva is megvalósítja az átdolgozást.

A szakértői vélemény azon megállapítása továbbá, mely szerint a (konkrét) színdarab szövege sok teret ad a rendezőnek és a színészi improvizációnak valójában a színpadi művek általános jellemzőjére, az aleatórikus jellegre utal. Számba veszi továbbá a szakvélemény a könyv és a színdarab közötti különbségeket és summáztatként úgy vélekedik, hogy „*(...) a színdarab szerzői jogi szempontból nem átdolgozása a „János vitéz a Gulágon” c. prózai írásműnek, hanem eredeti alkotás, emiatt szerzői jogi jogsértés sem valósult meg. A színdarab csak a szerzői jog által nem védett tényeket (...) vesz át, amelyek tekintetében sem a könyv szerzőjének, sem másnak nem állnak fenn szerzői jogai.*”⁷⁷³

771 A színház weboldálán egyébként a színlap a mai napig is elérhető és látható a megjelölés, miszerint „A színpadi mű Mong Attila: János vitéz a Gulágon című könyvében leírt történelmi események alapul vételével készült.” <https://nemzetiszhaz.hu/eloadas/egyszer-elunk-avagy-a-tenger-azon-tul-tunik-semmisegbe> (Letöltve: 2018. 02. 19.)

772 SzJSzT 17/10. számú szakvélemény

773 SzJSzT 17/10. számú szakvélemény

A szakvélemény végső konklúziója kapcsán hozzáfűzi még az SzJSzT, hogy az adott színdarab megtekintésekor nem a könyvre, hanem a könyv által leírt egyes, a valóságban megtörtént eseményekre lehet ráismerni és az átdolgozás megállapításához nem elegendő az, hogy egy mű tartalmilag azonos tényeket dolgoz fel, hiszen az azonos tények bemutatása jelen esetben olyan egyéni, eredeti gondolatmenettel, új szereplők közbeiktatásával és mások elhagyásával, valamint a könyvtől eltérő tagolással jelenik meg a színpadon, amelynek következtében új, eredeti mű jön létre.

Ez a szakvélemény azt is mutatja, hogy egy színpadi mű nem kizárólag egy másik mű átdolgozásával jöhet létre, vagyis nem kizárólag származékos műként születhet meg, hanem adott esetben eredeti alkotás is lehet, mégpedig oly módon, hogy az alkotómunka elszakad az alapul szolgáló műtől és csak ötlet, vagy témafeldolgozásként tekint rá. Ezesetben a szerzői jog megsértése sem valósul meg.

A testület konklúziójához kapcsolódóan jegyezzük meg, hogy noha első ránézésre furcsa és talán meglepetésszerű lehet a színház honlapján szereplő megjelölés, miszerint a színdarab Mong Attila János vitéz a Gulágon című könyvében leírt *történelmi események alapul vételével készült*, azonban tekintettel arra, hogy valóban „csupán” a könyvben olvasható történelmi események kerültek átvételre a darabban és nem készült szerzői jogi értelemben vett átdolgozás, a színház ezen megjelölése nem meglepetésszerű. Ha valóban szerzői jogi átdolgozás történt volna, úgy ugyanez a megfogalmazású „forrásmegjelölés” már nem lenne aggálytalan.

2.3.3. Átdolgozás és színpadra adaptálás a színházi terminológiában

A *Magyar Színházművészeti Lexikon* foglalkozik mind az átdolgozás, mind a színpadra alkalmazás, vagyis az adaptálás fogalmával. A következőkben áttekintjük a két fogalom magyarázatát és igyekszünk elemezni azokat, majd egybevetjük a szerzői jog fogalomtárával.

Elsőként az *adaptálás* fogalmának meghatározását tesszük vizsgálat tárgyává, mert ezt tágabb fogalmi körben értelmezi a Lexikon.

A Lexikon tehát az adaptálás fogalmát a „*színpadra alkalmazás*” terminológiájával azonosítja és három fogalmi szinten ragadja meg.

Egyrészt jelenti a:

- a) külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítását,
- b) epikus művek színpadra alkalmazását, azaz a dramatizálást,
- c) régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazását, aktualizálását, átstilizálását (e körben utal konkrétan az átdolgozásra a Lexikon).⁷⁷⁴

2.3.3.1. Külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítása

Az első pontban rögzített „*külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítása*” értelmezés azt a helyzetet jelöli, amikor egy külföldi szerző művét mutatja be hazai színház. Ez a jelenség fogalmi elemként és egyben a színpadi előadás technikai feltételeként rögzíti a mű fordításának meglétét. Egy másik nyelvre történő áttétel, vagy egy másik műfajra, pl. regény megfilmesítése, magas mértékben méltó a védelemre.

Ebben az adaptálási formában lényegi elem, hogy eredendően egy színpadi mű szolgáltatja az alapot, nem pedig egy epikus mű. A Lexikon megfogalmazásából azonban az a tartalom is kiolvasható – amely nem kevésbé lényeges –, hogy az adott külföldi művet nem „csak” a fordítás útján, a nyelv eszközeivel teszik a hazai színpadra alkalmassá, hanem a „*hazai viszonyokra történő átdolgozás*” is megtörténik ilyen esetben. Ez azt sugallja, hogy a mű szellemiségébe oly módon nyúlnak bele, hogy például az ismeretlen külföldi szokásokat, ételeket, babonákat a hazai viszonyokhoz alakítják abból a célból, hogy a nézőközönség számára közelebb hozzák a darabot, segítsék annak megértését. E körben konkrét példákat említhetünk. A példák indokát – és ezzel együtt a Lexikon felfogását is – a fordítási ekvivalencia szolgáltatja, mely a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg egyenértékűségét jelenti.⁷⁷⁵ Sok esetben az ún. reáliák, vagyis a csak bizonyos nyelvközösségek által használt jeltárgyak elne-

⁷⁷⁴ SZÉKELY (1994) 15.

⁷⁷⁵ KLAUDY (1997) 89.

vezései⁷⁷⁶ indokolják azt, hogy a fordítandó művet muszáj „alakítani” az adott nézőközönség számára. Ugyanakkor a színművek fordításával kapcsolatban az egyik leglényegesebb vita az, hogy vajon egy színmű fordítása esetén az képezze-e a fő irányvonalat, hogy megőrizzük az eredeti szöveg karakterét, egzotikumát, vagy pedig a fordítónak az adott nyelv jellegzetességeit a célnyelvre és a „célkultúrára” kell átültetnie.⁷⁷⁷ Ez utóbbi nézetet elfogadhatóbbnak tartjuk, hiszen a szöveg célnyelvre történő lefordításakor is rendelkezésre állnak olyan eszközök, amelyek alkalmazásával érzékeltetni lehet az eredeti szöveg sajátosságait, ahogyan azt a következő példák mutatják.

Az első példa bár nem színpadi művekkel kapcsolatos, de igen érdekes és szemléletes: a bibliafordításban az Isten báránya (*Lamb of God*) kifejezést olyan célközönségnek, akik nem ismerik a bárányt, például az eszkimóknak nem báránnyal, hanem fókával (*Seal of God*) használják.⁷⁷⁸ Ezzel az első, a színház hatókörén kívül eső példával valójában azt kívántuk érzékeltetni, hogy a népek életviteléből eredő különbségek indokolják azt, hogy az eredeti szöveget más nyelvezettel, ismert elemekkel ábrázolják.

Színpadi művek esetén is megfigyelhető az ún. pragmatikai adaptáció, vagyis a fordított műnek a célnyelvi olvasó (néző) igényeihez való alkalmazása.⁷⁷⁹ Ez megjelenhet akár egyéni beszédsajátosságok visszaadásában, például *Arisztophanész Lüsizisztratójában* a spártaiak és az athéniak dialektusa váltakozik, a vidéki és az előkelő beszédstílus kifejeződése miatt. A spártaiak a mű angol fordításában skót, amerikai kiadásában pedig déli dialektusban beszélnek. *Arany János* fordításában az athéni tanácsos választékos szóhasználatához képes a spártai hírnök *Spártából’* és *gyüvök* szavakat használ, *Spártából’* helyett.⁷⁸⁰

Kodály Zoltán a visszaemlékezéseiben sokat írt arról, hogy milyenek találja a *Háry János* különböző külföldi előadásait, különösen a szöveg-

776 KLAUDY (1997) 38.

777 CHE SUH (2002) 54.

778 KLAUDY (1997) 95.

779 KLAUDY (1997) 33.

780 KLAUDY (1997) 33-34.

fordítások kapcsán. Bizonyos előadások és fordítások esetében pozitívan nyilatkozott, máshol viszont nem volt elégedett. Azt írja a *Háry János* moszkvai bemutatójáról, hogy „*Az orosz Háry más, mint a magyar, bár a lényege benne van. (...) Amellett, hogy benne van az egész Háry, nagyon sok érdekes aprósággal van megtarkítva. Az eleje például nem a kocsmában játszódik, hanem egy népiünnepélyen, ahol az egész falu népe eljárván a Kállai kettőst. Csak ezután jön elő Háry és a szabadban mesél. Ez, bár eltér az eredeti gondolatától, elfogadható és egész kellemes megoldás. Ők azért ragaszkodtak ehhez, mert nekik rövid a darab- s hogy több zene legyen és így hosszabb legyen.*”⁷⁸¹ Ezzel szemben a mű német és olasz fordításai kapcsán úgy nyilatkozott, hogy „*Már két fordítása van, de egyik sem elégít ki, engem se, annál kevésbé a németeket. Éppen most írta a kiadó, hogy elhatározta: egy újabb, jobb német fordítást próbál készíttetni. Ezenkívül olaszra fordították: (...) De amennyire meg tudtam ítélni a rádióból: az se adja vissza a magyar karakterisztikumot. Nem csoda, hiszen a Háry egészében annyira magyar, hogy szinte lefordíthatatlan.*”⁷⁸²

Érdekes elismerni, hogy a színpadi művek – akár zenés, akár prózai színpadi műről van szó – fordítása egy igen összetett és nehéz feladat. Ennek kapcsán mondta azt *Lányi Viktor* – akinek számos operafordítást köszönhetünk –, hogy „*(...) az idegen nyelvből fordított operaszöveg csak akkor lesz igazán élvezhető, ha úgy hat, mintha a zeneszerző arra komponálta volna a muzsikáját.*”⁷⁸³

A fogalmi megközelítésben szereplő „*átdolgozással egybekötött fordítás*” fordulat értelmezése kapcsán érdemes arra is ráirányítani a figyelmet, hogy az Szjt. és a vonatkozó irodalom, valamint a gyakorlat szerint a műfordítás eleve átdolgozásnak minősül, szemben a nyersfordítással.⁷⁸⁴ A gyakorlat és az elmélet is elfogadja, hogy a nyersfordítás nem minősül átdolgozásnak, így nem eredményez származékos alkotást sem. A német egyenesen odáig megy, hogy a fordítást az átdolgozás egyik klasszikus eseteként írja körül és az UrhG § 3 első mondata példaként is említi, mint átdolgozási esetkört.⁷⁸⁵

781 KODÁLY (1989) 532.

782 KODÁLY (1989) 517.

783 LÁNYI (1936) 148.

784 PINTZ (2005) 116.

785 UrhG § 3 Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die

Színpadai művek esetén a fordító tevékenysége az esetek nagy részében műfordításnak tekinthető. A Fővárosi Ítélőtábla egyik döntésében foglalkozott a fordítás szerzői jogi megítélésével. A konkrét esetben igaz nem színmű, hanem film forgatókönyvének fordítása volt a vita tárgya, azonban a fordítási tevékenység megítélése szempontjából lényegesnek tekintjük. A szóban forgó esetben a felek felhasználási szerződést nem kötöttek és nem is tisztázták azt, hogy a fordítótól műfordítást, vagy annál sokkal technikaibb, nyersfordítást várnak el. A fordító azonban egyéni, eredeti jelleggel rendelkező műfordítást, szerzői alkotást hozott létre. Később, a perben az alperesek – akik felhasználási szerződés és ellenérték nélkül használták fel a fordítást – azzal védekeztek, hogy nem kérték meg a fordítót arra, hogy egy olyan műfordítást készítsen, ami származékos szerzői alkotásnak minősül, anyagi okok miatt ők csak egy technikai, nyersfordítást vártak el a fordítótól. Hangsúlyozta az Ítélőtábla a döntésében, hogy a megrendelés tartalmának abból a szempontból nincs jelentősége, hogy a fordítás elkészítésével szerzői mű jött-e létre, vagy sem. Mivel a fordítás „megütötte” a műfordítás szintjét és szerzői alkotásnak minősül, így a jogvita alapvetően a szerzői jogi szabályok alapján bírálendő el.⁷⁸⁶ Meglátásunk szerint ez az ítélet és az alapul szolgáló jogvita is szépen példázza azt, hogy a szerzőt, legyen az író, vagy műfordító, nem lehet arra szorítani, hogy alkosson, végezze el a munkáját, de ne hozzon létre szerzői művet. Egy ilyen kérés az adott szerzőt keretek közé szorítaná és ellent mondana az alkotási folyamat tényleges természetének is. Azért tartjuk ezt az ítéletet példásnak, mert itt ténylegesen megjelenik a szerzői jog azon funkciója, hogy védje az alkotókat és az alkotótevékenységet, hogy körülbástyázza a szerzőt azokkal a jogokkal, amelyek őt az alkotására tekintettel megilletik.

Lényeges azonban, hogy a műfordítás – mely szerzői műként védett – és a nyersfordítás között ismert egy „köztes” esetkör is, melyet különösen

persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt. Die nur unwesentliche Bearbeitung eines nicht geschützten Werkes der Musik wird nicht als selbständiges Werk geschützt.

786 Fővárosi Ítélőtábla 8.Pf.20.539/2010/3.

operák esetében lehet gyakorta tapasztalni. Ha az adott országban – mely nem a szerző országa – a művet eredeti nyelven adják elő a művészek, akkor „feliratozzák” azt a színpadon. Azt a kérdést, hogy maga a fordítás melyik halmazba esik – műfordítás, nyersfordítás, vagy az utóbb említett „köztes eset” –, mindig az adott szöveg vizsgálata dönti el.⁷⁸⁷

A fordítás, mint tevékenység eredendően egy összetett munkafolyamat, ami komoly koncentrációt és több síkú figyelmet követel meg a fordítótól. Amikor nem nyersfordításról, hanem műfordításról van szó, ez különösen igaz. Még nehezebb a helyzete a fordítást végzőnek akkor, ha a fordítandó mű a közönség számára nem nyomtatásban lesz elérhető, hanem színpadon találkozunk vele. Gyakorta találkozunk azzal, hogy a könyvek fordításakor az olyan idegen szavakat, melyek a szerző hazájában egyértelmű, hogy mit jelentenek, más országban nem ismertek. Ilyen például az ételek megnevezése, amit lábjegyzetben, vagy végjegyzetben körülírással magyaráznak meg. A színpadi művek esetén – azok természeténél fogva – kizárt ez a fajta magyarázat. Ilyenkor a fordító kulcsfontosságú feladata az, hogy azt az adott realitát úgy fordítsa le, hogy a nézők anélkül is megértsék, hogy különösebb magyarázatot kapnának. Emiatt a sajátosság miatt – amely ismételtelen a színpadi művek specialitásából, különleges természetéből fakad – állapítható meg, hogy a fordításnak, a fordítónak is az átlagostól eltérő – és sok esetben nehezebb – szerepe és feladata van akkor, ha prózai vagy zenés színpadi művet kell fordítania.

A fordítási tevékenység során azonban figyelmet kell fordítani az integritás jogának, hiszen egy szöveg félrefordításából adódhat olyan negatív következmény is az alkotóra nézve, hogy az személyiségi jogot sért. A drámafordításokkal kapcsolatban lényegében ugyanezt a gondolatot hangsúlyozza⁷⁸⁸ – nem szerzői jogi, hanem színházművészeti szempontból – *Fábri Péter*, amikor úgy fogalmaz, hogy „(...) úgy tenni, mintha Shakespeare nem azt írta volna, amit írt, szerintem súlyos szakmai hiba (...)”⁷⁸⁹

787 Fővárosi Bíróság P.26868/1972

788 Lásd bővebben: FÁBRI (2006) 132-139.

789 FÁBRI (2006) 14.

2.3.3.2. Epikus művek színpadra alkalmazása, a dramatizálás

A második pontban rögzített színpadra alkalmazási esetkör azt a helyzetet jelenti, amikor egy eredetileg nem színpadi mű kerül a közönség elé. Erre a kategóriára használja a színházi szaknyelv a *dramatizálás* fogalmát. Dramatizálásról tehát akkor beszélünk, amikor a dramaturg egy epikus művet színművé dolgoz át azzal a céllal, hogy azt a színpadon megfelelően elő lehessen adni. A Lexikon egy hosszabb meghatározását is adja a dramatizálásnak, mely egybevág a színpadra alkalmazás ezen elemével. Eszerint dramatizálás „*valamely epikus történet (regény, novella, mese stb.) cselekményének színpadi művé, színjáttékká való átdolgozása, dialogizálása a szituációk és az alakok színpadi megjeleníthetőségének figyelembevételével*”⁷⁹⁰. A dramatizálás folyamata összekapcsolódhat fordítási tevékenységgel is, olyan esetben, amikor a dramatizálás alá kerülő mű külföldi. Ez a helyzet előfordulhat úgy is, hogy az epikus külföldi művet az adott országban dramatizálták és a már dramatizált forma kerül a hazai „piacra”, melyről el kell készíteni a fordítást. Ez a helyzet fordult elő például *Daphne du Maurier A Manderley-ház asszonya* című, 1938-as regényével (eredeti címen: *Rebecca*), melyből 1939-ben maga a szerző készített színművet, ami egyébként *du Maurier* első színdarabja volt. A darab 1940-ben debütált Londonban, a *Queen's Theatre*-ben. Magyarországon a színdarabot 1943-ban mutatták be először, a Vígszínházban, amelynek fordítását *Dömötör Hanna* és *Makk Károly* készítették. A prózai darab sikere után több mint 60 évvel, 2006-ban, Bécsben színpadra állították a darab musical változatát, a *Rebeccát*, mely a musical világában igen elismert, *Michael Kunze* és *Sylvester Levay* szerzőpáros nevéhez fűződik. A musical 2010-ben került bemutatásra az Operettszínházban. A darab egyik ikonikus jelenete (és zeneszáma) az eredeti német szövegben a „*Kein Lächeln war je so kalt*” címet, míg magyar fordítása a tartalmi mondanivaló szempontjából azonos, de sokkal metaforikusabb jellegű „*Jégmosoly*” címet viseli.

Ez a példa is mutatja, hogy a fordítások esetében és különösen akkor, ha a fordításnak a zene keretei közé kell igazodnia, a fordítónak nincs

790 SZÉKELY (1994) 174.

könnyű helyzete, hiszen tartalmilag, lényegileg ugyanazt kell látnia a hazai nézőnek, mint a külföldinek, azonban a fordított szövegnek „bele kell férnie” a zenébe és mindemellett nem szabad magyartalannak lennie. Meglátásunk szerint a fordítás ilyen esetekben megkérdőjelezhetetlenül alkotó tevékenység és a lefordított szöveg ténylegesen magán viseli az alkotójának, a fordítónak az egyéni személyiségjegyeit. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy ez esetben származékos mű jön létre.

2.3.3.3. Régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazása, aktualizálása, átstilizálása

A harmadik pontban található elem, vagyis a régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazása, aktualizálása, átstilizálása mutatkozik a leginkább problematikusnak a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás tekintetében. Ez a pont valójában egybecseng *Für Sándor* és *Malonyai Dezső* fentebb idézett nézetével, amely szerint az átdolgozás – feldolgozás a színházak szorgalmazására történik, elsődlegesen a művek „korszerűsítése” céljából.

Az első kérdés, ami felmerülhet e körben, hogy mennyire „rég” a színpadi mű, amelyre a Lexikon utal, hiszen, ha annyira „rég”, hogy a szerző halála óta eltelt hetven év, akkor a jogosult engedélye nélkül történhet meg a „*mai követelményekhez való alkalmazás, aktualizálás, átstilizálás*”. E körben a Lexikon azokra a művekre utalhat, amelyeknek a védelmi ideje már valóban eltelt és a nagy klasszikusok között tartatnak számon, mint például *Shakespeare*, vagy *Molière* művei, vagy akár az ókori görög drámák. A „rég” mű alatt szerzői jogi szemmel nézve, valóban azokat a műveket kellene értenünk, amelyek védelmi ideje már eltelt.

A másik elem, amely értelmezésre szorul, az aktualizálás, átstilizálás, mai követelményekhez való alkalmazás. Ugyanakkor egy régi mű átstilizálása, aktualizálása nem biztos, hogy szerzői jogi szempontból is átdolgozásnak fog minősülni, hiszen nem automatikus az, hogy a régies szóhasználat modernebb nyelvre való átfordítása valóban alkotó munka következménye lenne. Különösen nem biztos ez egy komplett darab tekintetében. Azt sokkal valószínűbb lehet, hogy az „*átstilizálás*”

következtében jelennek meg egyéni *elemek*. Az sem véletlen, hogy erőteljesebb változtatásokkal azokhoz a színpadi művekhez mernek hozzányúlni a színházak, melyek védelmi ideje már eltelt, hiszen adott esetben egy mű radikális aktualizálása akár a mű egységét is sértheti. Ha azonban a mű védelmi ideje eltelt, bármennyit is alakítanak át a darabon, amíg az eredeti szerző nevét feltüntetik, addig személyiségi jogsértés nem történik meg.

Az átstilizálás, aktualizálás kifejezése alapvetően azt a tartalmat takarja, hogy a régi szöveget „modernizálják”, a régies kifejezéseket „lefordítják” újabb, a mai nyelvhasználatnak megfelelőbb kifejezésekre. Ugyanakkor nem ritka az sem – mely gyakorlatot művészeti szempontból sem kifogásolható –, hogy a klasszikus művek adaptálása esetén az elhíresült, legjellemzőbb mondatokat, párbeszédeket érintetlenül hagyják, még akkor is, ha a mű nagy részét átstilizálták. Például *Madách Imre* klasszikusában – még ha helyenként egyszerűsítenek is a színházak a szövegen – a *Nagy Mű* elhíresült első és utolsó mondatai, „*Be van fejezve a nagy mű, igen. A gép forog, az alkotó pihen.*” és „*Mondottam, ember: küzdj és bízza bízzál!*” szinte az összes színpadi előadásban ugyanúgy, érintetlenül hangzik el. A „tisztelet tudó” átstilizálásnak alapvetően lehet az – a nem szerzői jogban keresendő – oka, hogy ha a nagy klasszikusok az ismert párbeszédek, gyakran idézett soraik nélkül jelennének meg a közönség előtt, akkor nem lennének ugyanazok. Ez a helyzet pedig elképzelhető, hogy a nézőkben csalódottságot keltene, amely akár a darab sikerének negatív irányú befolyásolására is alkalmas lehet. Érdekes egyébként azon is elgondolkodni, hogy ha olyan mű kerül átstilizálásra, amelynek védelmi ideje még nem telt el, és az aktualizálás, átalakítás nyomán kihagynak a darabból egy ismert részletet, az érintené-e a mű integritását. A fenti példára visszakanyarodva: ha még *Az ember tragédiájának* védelmi ideje fennállna és a színház a jogosulti engedély nélkül kihagyná a fentebb idézett első és utolsó mondatokat, akár felmerülhetne a mű egységének sérelme, mint a mű „megcsonkításának” egyik esete. Nyilván kategorikusan és látatlanban ezt nem lehet kijelenteni és ha a szerzői jogosult nem érzi jogsértőnek az ilyen „csonkítást”, akkor ebből a szempontból az nem is releváns. az azonban lényeges, hogy a még oltalom alatt álló

művek átstilizálása, átalakítása az integritás szempontjából egy vékony jeget képezhet.

Az átdolgozás szerzői jogi dogmatikájával is összevetve ezt a kérdést, érdemes kitérni arra, hogy az átdolgozás fogalma és a nem engedélyezett felhasználás jogellenessége vonatkozásában nincs különbség aközött, hogy az átdolgozó ezzel az idegen mű érdekeit akarja szolgálni vagy azt önző módon kívánja bitorolni. Például *Alban Berg Lulu* című befejezetlen operájához a rendelkezésre álló vázlatok alapján egy harmadik felvonás hozzáillesztése noha tiszteletteljes szándéknak tűnhetett, de *Berg* özvegyének – aki egyben jogutódja is volt – ellenállása, tiltakozása folytán nem valósulhatott meg. Ellenkező esetben jogsértő magatartást keletkeztethetett volna.⁷⁹¹

Valójában tehát e körben többször is visszatérhetünk az átdolgozás egyik legerősebb korlátjához, az integritáshoz. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy az átdolgozás és az integritás sérelmének határa igen vékony vonalon található és sok esetben nem is maga a szerző az, aki ellenzi a változtatásokat az integritásra hivatkozva, hanem az örököse, szerzői hagyatékának kezelője. Ez a helyzet azért lehet némi-képp problematikus, mert adott esetben egyáltalán nem biztos, hogy a szerző is tiltakozna egy olyan átváltoztatás, stilizálás, kiegészítés ellen, ahogyan azt az örököse teszi. Ugyanakkor a jogalkotó vélelmezi, hogy a szerzőhöz közelálló személyek tudják, hogy az elhunyt szerzőnek mi volt az akarata, és milyen változtatásokat gondolna integritást sértőnek. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy adott esetben akár az is előfordulhat, hogy a jogutód mintegy visszaélsszerű magatartást tanúsít a mű egységének védelmére hivatkozva. Nyilvánvalóan az absztrakt jogi szabálynak az elsődleges feladata a szerző jogainak, jóhírnevének oltalma, ennek biztosítása pedig halála után nem történhet meg más-ként, csak az örökösök jogviszonyba történő bevonásával. Az alapvető jogalkotói cél abszolút helyes és becsülendő, azonban – mint annyi más szabály esetében is – megvan annak a veszélye, hogy a jog visszaélsszerű gyakorlására is lehetőséget ad.

⁷⁹¹ SCHACK (2010) 137.

A Színházművészeti Lexikon átdolgozás alatt a következőt érti: „*egy színházművészeti korszakhoz vagy nemzeti színházkultúrához kötődő színpadi mű átstilizálása, átjavítása egy másik korszak vagy színházkultúra hagyományainak, aktuális igényeinek megfelelően.*”⁷⁹²

Valójában tehát, a Lexikon értelmezésében az átdolgozás a fent bemutatott színpadra alkalmazás első és harmadik pontjában írtak elege. Ebből kifolyólag alapvetően azt láthatjuk, hogy a színházi szaknyelvben az átdolgozás egy szűkebb kört fog át, mint a színpadra alkalmazás, már csak azért is, mert míg a színpadra alkalmazás magában foglalja az epikus művek színpadra alkalmazását, vagyis a dramatizálást, addig az átdolgozás kifejezetten *színpadi mű* átstilizálását, átjavítását, illetve más korszak, más nemzet színházkultúrájába tartozó színpadi mű átalakítását jelenti. Az átstilizálás, átjavítás, aktuális igényeknek megfelelő alakítás alapvetően mindazokat jelenti, amelyeket fentebb, a színpadra alkalmazás harmadik pontja kapcsán kifejtettünk, azok jótékony és kockázatos jellemzőivel egyaránt.

Ebből a fogalmi felosztásból azt láthatjuk, hogy a Lexikon – és ennek nyomán a színházi szakma – az adaptálást a színpadra alkalmazás szinonimájának tekinti, és egy tágabb fogalmi körként ragadja meg, mint az átdolgozást, azt az adaptálás egyik részelemeként értelmezve.

2.3.4. A színházi és szerzői jogi átdolgozás egymáshoz való viszonya

Fentebb láthattuk, hogy a színházi átdolgozás-fogalom alapvetően arra koncentrál, hogy egy *színpadi mű* átalakítása milyen módokon megy végbe. Így utal a módozatok között a Lexikon a fordításra, átstilizálásra, átjavításra és aktualizálásra egyaránt. A színházi átdolgozások sokféleségének valójában csak a művészi képzelőerő szabhat gátat, hiszen ezek mind a művészi önkifejezés egy-egy formájához igazodnak. Ugyanakkor ez a színházi átdolgozás-fogalom nem feleltethető meg teljes mértékben az átdolgozás szerzői jogi fogalmának.

792 SZÉKELY (1994) 36.

A szerzői jogi átdolgozás-fogalom minimumfeltételként megköveteli azt, hogy egy új, származékos alkotás szülessen, amely rendelkezik az alkotójától származó egyéni, eredeti jelleggel. Ez a fogalmi elem nem szerepel a színházi átdolgozás fogalomban. Szintén különbség a két fogalmi megközelítés között, hogy míg a színházi fogalomban kifejezetten egy színpadi mű „átalakításáról” van szó, addig a szerzői jogban az átdolgozás fogalma alá tartozik az is (feldolgozás), ha egy epikus művet dolgoznak át színdarabbú, vagyis, ha a mű műfajt vált.

Arra a következtetésre lehet jutni ezek után, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak a színházi terminológiából sokkal inkább a *színpadra alkalmazás*, az *adaptálás* felel meg. Amint korábban láttuk, a Lexikon-szerinti adaptálás magában foglalja az átdolgozáson túlmenően a dramatizálást is, így sokkal inkább az adaptálással tudunk párhuzamot vonni a szerzői jogi átdolgozás szempontjából. A köznyelvben sokszor magát az átdolgozást is az adaptálás kifejezéssel illetik, az angol szerzői jogi terminológiában, pedig kifejezetten az *adaptation* szót használják az átdolgozásra.

A szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak van egy tágabb és van egy szűkebb jelentése. E gondolatmenetnek megfelelően is megragadható az átdolgozás és feldolgozás viszonya. Ha az átdolgozás Szjt.-beli, törvényi fogalmát vizsgáljuk, úgy azt láthatjuk, hogy az egy tágabb, átfogóbb átdolgozás fogalom, melynek egyes megjelenési formáit sorakoztatja fel a jogszabály példálózóan. Emellett azonban az átdolgozásnak lehet egy szűkebb fogalma is. Ennek a szűk értelemben vett átdolgozásnak a tartalmát *Für és Malonyai* korábban hivatkozott gondolatmenete alapozhatja meg. A szűk értelemben vett átdolgozás alapvetően a színpadi átdolgozást jelentheti.

Ha az átdolgozás tágabb fogalmát és a feldolgozáshoz való viszonyát nézzük, akkor az egyfajta „szerzői jogi bogár-rovar kapcsolatot” eredményez: minden feldolgozás átdolgozás, de nem minden átdolgozás feldolgozás. Ez bővebben annyit jelent, hogy az átdolgozás (tág értelemben) egyik esetköre lehet a feldolgozás, amikor az eredeti műbe drasztikusabban avatkozik bele a felhasználó színház, és az eredetileg nem színpadra szánt művet alakítja át színpadi előadásra alkalmassá.

Az átdolgozás útján született színpadi produkciók többféleképpen, különböző utakon jöhetnek létre. Egyrészt az átdolgozás célozhat egy epikus művet, amelyet színpadra állítanak. Tekintettel arra, hogy ebben az esetben műfaji változás következik be, a szó szerzői értelmében is átdolgozásról beszélhetünk. Ezt követően, a már átdolgozott epikus mű kerül nyilvános előadásra. Ilyen esetben tehát a színpadi mű kétszeres felhasználáson megy át, kétféle felhasználási mód következtében születik meg.

Más esetben, az átdolgozás során nem epikus művet kívánnak színpadra állítani, hanem egy külföldi drámai művet. Ilyenkor a színmű műfordítása eredményezi az átdolgozást.

Emellett előfordulnak olyan esetek is, hogy a mű, amelyet a színházban előadnak nem megy át szerzői jogi értelemben átdolgozáson, mert eredendően egy drámai művet, egy színművet állítanak színpadra. Ebben az esetben, ha a színműbe nem „nyúlnak bele” oly módon, hogy a változtatások egyéni, eredeti jelleggel bírnának, szerzői jogi értelemben nem történik átdolgozás, kizárólag a mű nyilvános előadása valósul meg.

Az átdolgozás absztrakt szabályának konkrét esetekre vonatkoztatott értelmezése kapcsán mindig az okozza a nehézséget, hogy az átdolgozás határvonalát hol kell meghúzni, mely módosítások azok, amelyek egy adott mű esetében elérik az átdolgozás szintjét, és melyek azok, amelyek e szint alatt maradnak. Mind az ítélkezési gyakorlat, mind pedig az SzjSzT gyakorlata arra mutat és több döntésben, véleményben is hangsúlyozza, hogy az átdolgozást megvalósító cselekmények megítélése alapvetően csak a konkrét eset és a szóban forgó művek egymáshoz való viszonya alapján dönthető el teljes mértékben. Ez a tényező valójában arra vezethető vissza, hogy egy alkotás szerzői művé való minősítése is csak a konkrét mű tényleges vizsgálata, annak egyéni és eredeti jellege alapján dönthető el.

Nem véletlen, hogy az ítélkezési és szakértői gyakorlat nem tud adni egy konkrét felsorolást arra vonatkozóan, hogy mely módosítások, mozzanatok minősülnek egyértelműen átdolgozásnak, hiszen az átdolgozás

tárháza felleltározhatatlan.⁷⁹³ Ha a felhasználás, módosítás nem érinti a mű lényegét, úgy átdolgozás nem történik.⁷⁹⁴ Így tehát attól, hogy egy regényt „összesűrítenek” abból a célból, hogy színdarabot csináljanak belőle, de egyébként a rendező nem tesz hozzá olyan új elemeket vagy nem hagy el az eredetiből olyan lényeges szálakat, szereplőket, amelyek a mű tényleges szellemiségét adják, akkor szerzői jogi értelemben nem átdolgozásról beszélhetünk, hanem sokkal inkább lehetne használni a *színpadra alkalmazás* kifejezést.

3. Új közkedvelt felhasználás? – a merchandising térnyerése

Igaz ugyan, hogy a merchandising nem tartozik a szerzői jog klasszikus, „ősi” felhasználási módjai közé, azonban egyre nagyobb teret hódít magának számos műtípus tekintetében. Ebből a „divatos” felhasználási módból nem maradnak ki a színpadi művek sem. A merchandisingot az Szjt. az ún. cím – és szereplővédelem oldaláról rögzíti.⁷⁹⁵

A merchandising, mely valójában arculátávitelt jelent⁷⁹⁶ jól használható üzleti, marketing fogásként. A merchandisingot reklámozási célokra is használják amiatt, mert „(...) a szerzői mű jellegzetes figuráinak, karaktereinek felhasználása kiválóan alkalmas figyelemfelkeltésre, a vásárlók meggyőzésére és eladásiösztönzésre.”⁷⁹⁷ Ehelyütt az ún. szerzői jogi merchandising a lényegesebb, mely jelentkezhet képzeletbeli személy-, képzeletbeli figura-, vagy a szerzői mű sajátos címének merchandisingjában is.⁷⁹⁸ E munkának nem célja, hogy részletekbe menően elemezze magát a jogintézményt,⁷⁹⁹

793 GYENGE (2002)

794 Jogtár kommentár

795 Szjt. 16. §

(2) A szerző engedélyre szűkséges a mű sajátos címének felhasználásához is.

(3) A szerzőt megilleti a műben szereplő jellegzetes és eredeti alak kereskedelmi hasznosításának és az ilyen hasznosítás engedélyezésének kizárólagos joga is.

796 TATTAY (2009b) 337.; GÖRÖG (2011) 20.

797 POGÁCSÁCS (2007) 26.

798 A merchandising tárgy szerinti felosztásait lásd: GÖRÖG (2011) 21.

799 Részletekbe menő elemzést olvashatunk például: STRIHÓ (2011); CSÉCSY

3. Új közkedvelt felhasználás? – a merchandising térnyerése

pusztán rá kíván világítani arra, hogy a színpadi művekkel kapcsolatos felhasználásoknak egyre nagyobb részét képezi e jogügylet.

Görög Márta említi, hogy „(...) a szerzői jogi merchandising térnyeréséről elsősorban a filmek kapcsán beszélhetünk.”⁸⁰⁰ Való igaz, hogy elsősorban ez az a műtípus amely a leginkább kiaknázható merchandising által, azonban az Egyesült Államokban már a '90-es években felütötte fejét a „színpadi merchandising”.⁸⁰¹ Nem véletlen, hogy az USA-ban jelent meg a színházi arculatátvitel, hiszen egyrészt a merchandising kiötlőjének *Walt Disney*-t tartják,⁸⁰² másrészt pedig a világsikerű Broadway darabok jó alapanyagot szolgáltatnak és szolgáltatnak a mai napig a kereskedelmi hasznosításnak. Külön működik például egy *Broadway Shop*,⁸⁰³ ami a Broadway musical-ekhez kapcsolódó relikviákat árulja (plakátok, bögrék, plüssfigurák, ruhadarabok és egyéb kiegészítők). Hazai példát is találhatunk a színházi merchandisingra – szintén leginkább a zenés darabok kapcsán –, hiszen a *Budapesti Operettszínházban* működő *Operett Shop* is a repertoárjához kapcsolódó plakátokat és egyéb ajándéktárgyakat is árul. Nem egyedülálló az Operettszínház gyakorlata. Idén, a *Pécsi Országos Színházi Találkozó*n először díjazták az évad legjobb színházi merchandising termékét is.⁸⁰⁴

A *merchandising* marketing szempontból kifejezetten jótékony hatást gyakorol a színházakra, így nem véletlen, hogy egyre inkább szorgalmazzák ezeket a törekvéseket itthon is. Ugyanakkor annak megítélése, hogy az adott termék, amelynek a kereskedelmi hasznosítása történik, mennyire kötődik „vegytisztán” a színpadi műhöz, már kifejezetten nehéz kérdés. A válaszadás bonyolultsága elsősorban amiatt merül fel, mert azoknál a daraboknál – így különösen a Broadway musicaleknél – ahol már valóban egy komplett iparág épült a merchandisingra sokszor nehe-

(2006b); TATTAY (2010); GÖRÖG (2011)

800 GÖRÖG (2011) 27.

801 SZILÁGYI (1993) 183.

802 TATTAY (2010) 338.

803 Webáruházként is: <https://www.playbillstore.com/>

804 <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-hirek/2018/06/09/iden-dijazta-legkreativabb-szinhazakat-teatrumi-tarsasag/> (Letöltve: 2018. 08. 03.)

zen választható el, hogy az adott termék a színpadi alkotáshoz kötődik, vagy az azt megelőzően, vagy azt követően elkészült filmalkotáshoz. Szemléletes példa erre a *The Lion King* musical, ahol a merchandising termékekénél „keveredik” a musical-alapú termék (pl. a musical plakátjával díszített strandtörölköző) és a mesefilmből ismert karakterek plüssfigurái. Másfelől az is igaz, hogy az ilyen volumenű műveknél nem egy esetben átfedés tapasztalható a színpadi produkció és az eredeti alkotás – jelen esetben a mesefilm – alkotói és a producerei között.

A merchandising háttérül szolgáló szerződéses (erő)viszonyok sok esetben milliónyi szálon futnak, ugyanakkor az bizonyosnak látszik, hogy a jövőben egyre inkább teret fog hódítani a színházi világban is, hiszen kitűnő reklámként szolgál.

VII. A SZÍNPADI MŰVEK JOGOSÍTÁSA

„Valószínűleg nem létezik gyümölcsözőbb forrás a pereskedésre, mint egy átlagos színházi szerződés.”
/A. A. Strong/⁸⁰⁵

A következőkben a színpadi előadások engedélyezésének sajátosságai kerülnek előtérbe, figyelemmel a színpadi felhasználási szerződések jellegzetességeire. Ugyanakkor itt a felhasználási szerződés általános Szjt-beli szabályai – a szükségesnél nagyobb mértékben – nem kerülnek elemzésre, hiszen egyrészt azt a jogirodalom már részletességgel megtette,⁸⁰⁶ másrészt célszerű kifejezetten a színpadi művekre koncentrálni.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban részt vevő alanyok

A szerzői művek jogszerű felhasználásának alapvető előírása⁸⁰⁷ tulajdonképpen a szabályozás – és a jogviszonyban részt vevő felek kapcsolatrendszerének – középpontját jelenti. Valójában a jogszerű felhasználás, amely leggyakrabban – a szabad felhasználási esetkörök kivételével – a művekre vonatkozó felhasználási szerződések megkötésével történik, ténylegesen a jogviszony gerincét alkotja, hiszen, ha a felek kapcsolatában a felhasználással összefüggésben problémák adódnak, jogviszonyuk könnyedén összeomolhat.

Az alapvető szabály a jogosításra, jogszerű felhasználásra vonatkozóan a szerzői jogi törvény 16. §-ának első mondata, mely kógens előírásként rögzíti, hogy „A szerzői jogi védelem alapján a szerzőnek kizárólagos joga van a mű

805 „There is, perhaps no more fruitful source of litigation than the ordinary theatrical contract.” STRONG (1898) 1.

806 Átfogó elemzést olvashatunk: FALUDI (1999); FALUDI (2001)

807 Szjt. 16. § (1) bek.

egészének vagy valamely azonosítható részének anyagi formában és nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására és minden egyes felhasználás engedélyezésére.” Ehhez a rendelkezéshez kapcsolódó magyarázatként Gyertyánfy Péter kifejti, hogy a vagyoni jogok abszolút jogosultságára épül a szerző kizárólagos felhasználási joga és annak engedélyezése. Emellett veleje a szabálynak, hogy a kizárólagos jog a mű teljes társadalmi felhasználási lehetőségeit átfogja.⁸⁰⁸

A kizárólagosság kapcsán – igaz, még a régi Sztj. hatálya alatt – fejtette ki Benárd Aurél, hogy a vagyoni jogok következménye az, hogy elegendő a szerző művének bármiféle felhasználását észlelni, a törvényi szabály a felhasználóra hárítja azt a terhet, hogy felhasználásának jogszerűségét igazolja, melyet leggyakrabban a szerzőtől kapott engedély legitimál.⁸⁰⁹ Ezzel összefügg egyebekben a szabad felhasználás azon szabálya is, miszerint a felhasználónak kell bizonyítania azt, hogy cselekménye valamely szabad felhasználási esetkört valósított meg.⁸¹⁰

További megköntésként, az engedély formájára vonatkozóan hozzáteszi az Sztj. 16. §-ának második mondata, hogy a törvény eltérő rendelkezése hiányában a felhasználásra engedély felhasználási szerződéssel szerezhető. A jogszabályi előírás tehát kifejezetten szerződéses, kontraktuális kötelmi helyzetet keletkeztet a felhasználó és a szerzői jogosult között és a korábbi, 1969. évi Sztj.-vel ellentétben⁸¹¹ nem engedi meg az egyoldalú jognyilatkozat formájában tett szerzői hozzájárulást,⁸¹² hanem kizárólag szerződéssel engedi a jogszerű felhasználást.⁸¹³

808 GYERTYÁNFY (2000) 96.

809 BENÁRD (1973c) 117.

810 A Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 112/2003/5. számon közzétett döntésében kimondta, hogy „*Szerzői mű engedély nélküli felhasználására alapított kereseti követelésekkel szemben a szabad felhasználással védekező alperest terbeli annak bizonyítása, hogy a szabad felhasználás körébe esett a felhasználás.*” (Közzétéve: BDT 2004. 137.)

811 13. § (1) A mű bármilyen felhasználásához – ha a törvény eltérően nem rendelkezik – a szerző hozzájárulása szükséges.

812 BENÁRD (1973c) 115.

813 GYERTYÁNFY (2000) 100.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

1.1. *A felhasználás engedélyezéséről általánosságban*

A szerzői jogi jogszabályi környezetben az általános szabály, miszerint a jogszerű felhasználáshoz engedély szükséges, természetesen a színpadi művek nyilvános előadása tekintetében is alkalmazandó szabály, ahogyan az is, hogy az engedély főszabály szerint a szerzőtől, vagy jogutódjától, felhasználási szerződés keretében szerezhető meg.

Az Sztj. 16. § (1) bekezdés második mondatában megfogalmazott *eltérő törvényi rendelkezés* valójában azokra a helyzetekre utal, amikor az engedélyt nem a szerzőtől kapja meg a felhasználó, hanem a közös jogkezelő szervezettől. A szerző által történő jogosítás kihívásaival kapcsolatban vélekedik úgy Pogácsás Anett, hogy „*A szerzői jogi egyedi engedélyezési rendszert egyre inkább szétfeszítő felhasználási lehetőségek és a kulturális ipar összetett működése új, az egyedi engedélyezést kiegészítő és segítő megoldás kidolgozását tették szükségessé. A kidolgozott módszer (...) a közös jogkezelés intézménye volt.*”⁸¹⁴ Konkrét jogszabályi rendelkezés e körben az Sztj. 25. § (1) bekezdése, hiszen ott a *nem színpadra szánt* irodalmi és zeneművek szerzőinek képviseletében a mű nyilvános előadásának engedélyezése esetén főszabály szerint a közös jogkezelő szervezet köt szerződést a felhasználóval. A színművek nyilvános előadásának engedélyezése a közös jogkezelő szervezet közbeiktatása nélkül történik. Ez a szabály elsősorban arra vezethető vissza, hogy a színházi előadások esetében nem jelenik meg az a fajta tömegesség, amely a közös jogkezelés létét indokolta tenné.⁸¹⁵

Gyertyánfy Péter egyszer úgy fogalmazott, hogy „*Erkölcsei szempontból sem közömbös a szerző számára, hogy műve kihez jut el, azt ki használja.*”⁸¹⁶

814 POGÁCSÁS (2017a) 120.

815 A teljesség kedvéért érdemes megjegyezni azonban, hogy a Kjt. szabályai szerint nem kizárólag azok az esetek tartoznak a közös jogkezelés körébe, amikor az egyedi joggyakorlást a felhasználás sajátossága nem teszi lehetővé, hanem az is, amikor a szervezet több jogosult javára, azok közös érdekében gyakorolja a vagyoni jogokat. LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2017) 234.

816 GYERTYÁNFY (1995) 451.

Ha ezt a gondolatot rávetítjük a témára, akkor észlelhetjük, hogy – a kisjogosságot indokoltta tevő tömegesség hiánya mellett – a színművek nyilvános előadásánál, színpadra állításánál szükséges legalább egy *minimális szintű* személyes kapcsolat a szerző/jogosult és a felhasználó színház között, hiszen adott esetben „nem közzömbös a szerző számára”, hogy melyik színház lesz az, aki „hozzányúl” a művéhez.

Igen lényeges, hogy ha a szereplők adják elő a zeneművet és a megéneklésnek a cselekmény szempontjából is lényeges szerepe van, úgy a kisjogos engedély meglete nem védi meg a felhasználót a jogsértés jogkövetkezményeitől, amennyiben a szerző igényt kíván érvényesíteni.⁸¹⁷ Itt tehát a megkülönböztetés egyrészt aszerint alakul, hogy a felhasználni kívánt zenerészlet eredetileg színpadra szánt-e, másrészt pedig, hogy ha eredetileg nem színpadra szánt a zenemű, akkor tartalmilag hogyan kapcsolódik a színházi előadáshoz, hozzákapcsolódik-e a cselekményhez, van-e dramatikus töltete a felhasználásnak, vagy sem.⁸¹⁸ Beszédes és segítőkész e tekintetben az angol terminológia, amely a nagyjogos felhasználásokat a „*grand rights*” mellett a „*dramatic rights*” kifejezéssel is illeti, míg a kisjogos felhasználásokra a „*small rights*”-on túl, a „*non-dramatic rights*” megnevezést is használja. Ez a szóhasználat kifejezésre juttatja a dramatikus művek nagyjogos felhasználását is egyben. A koncertelőadások, hangversenyek kisjogos előadásnak minősülnek még abban az esetben is, ha egyébként egy színpadi mű, pl. egy opera dalrészleteit adják elő, hiszen ezen előadások keretében egy nem-dramatikus felhasználás valósul meg, míg a színpadra szánt nagydrámai zeneművek dramatikus felhasználása a szerző engedélyével történhet meg.⁸¹⁹

Az angolszász szóhasználatban egyébként egyes szerzők szintén elkülönítik – véleményünk szerint helyesen – a *grand performance* és a *dramatic performance* kifejezéseket. Míg a *grand performance* egy teljes (zenés) színpadi mű, vagy annak valamely lényegi jelenetének, zeneszámának az előadását jelenti, addig a *dramatic performance* egy zeneszám olyan előadását

817 NAGYKOMMENTÁR 203.

818 PETTIT (2015)

819 SCHWERTNER (2014) 79.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

jelenti, amelyet beleszóttek, átemeltek egy konkrét történetbe és annak részeként, kíséretként jelenik meg.⁸²⁰ A zenei elemek tekintetében tehát nem mindegy, hogy egy eredendően összefüggő, önálló zenés színpadi művet, például operát vagy annak részletét adják elő, vagy egy zeneművet egy másik színpadi mű keretein belül.

A német rendszer szintén megkülönbözteti a kis- és nagyjogos felhasználást, mely megkülönböztetés alapvetően a magyar rendszerrel egyező eredményre vezet: a kisjogos, koncertszerű előadások engedélyezése a GEMA-n keresztül valósul meg, míg a nagyjogos színpadi előadások esetén az engedélyezés folyamatába különböző színpadi kiadók (*Bühnenverlag*) kapcsolódnak be, akik a jogok megszerzése után rendszerint maguk egyeznek meg a színházakkal az egyes darabok tekintetében,⁸²¹ vagy maga a szerzői jogosult adja a licenciát.⁸²²

1.1.1. A színházi ügynökségek bekapcsolódása a jogosítási folyamatba

Az ügynökségek és a színházak, valamint a jogosultak közötti kapcsolatfelvétel és a jogviszony alakítása nagyrészt úgy indul, hogy a színházak konzultálnak az ügynökséggel, ha összeáll a műsortervük. Ugyanakkor nem elhanyagolható tény az sem, hogy a folyamatos közös munka következtében sok szerzőről azonnal tudható, hogy melyik ügynökség képviseli őt, melyik ügynökséghez kell fordulni az engedélyezés ügyében. Ennek elsősorban az az oka, hogy itthon viszonylag kevés ügynökség van, amely színpadi művek közvetítésével foglalkozik.⁸²³ Az ügynökségek weboldalain az összes közvetített színdarab és azok legfontosabb adatai láthatóak, amelyekből a színházak „*a la carte*” alapon válogathatnak.

Noha a színházi jogosítás gyakorlatában az esetek nagy számában az ügynökség közbeékelődik az engedélyezés folyamatába, száz százalékban

820 KOHN – KOHN (2010) 1311.

821 TIMÁR (1966) 2.

822 SCHACK (2010) 218.

823 Ezek a Theatrum Mundi Színházi és Irodalmi Ügynökség, a HoFra Színházi és Irodalmi Ügynökség, a Pentaton művész- és koncertügynökség, a Zikkurat Színpadi ügynökség, valamint a Clavis Irodalmi Ügynökség.

mégsem ez a helyzet, hiszen vannak olyan jogosultak, akik – mivel nem rendelkeznek képviselővel – közvetlenül szerződnek le a színházakkal.

Bonyolultabb az eljárás olyan darabok esetén, amelyek külföldi szerzők művei és korábban még nem kerültek Magyarországon színpadra, így az ügynökségek kapcsolati hálózatában sem biztos, hogy szerepelnek. Ilyen esetben az a tendencia, hogy a színházak saját választásuk alapján bíznak meg egy ügynökséget, hogy az a színházat képviselve járjon el a jogok megszerzése érdekében. A külföldi szerzők műveinek hazai színtérre lépése az utóbbi időben legtöbbször úgy történik, hogy a magyar ügynökségek külföldi partnerei a külföldi kortárs szerzők új műveivel kapcsolatban számos ajánlatot kapnak, amelyeket a hazai ügynökség továbbít a magyar színházak felé. Ezekben az esetekben tehát az ügynökség az, aki a kezdő lépést teszi a színház felé és ajánlja fel, javasolja az adott darabot.

Összefoglalva a fentieket, megállapítható, hogy a gyakorlatban esete válogatja, hogy a mű színpadra kerülésében (egy konkrét színház tekintetében) ki teszi meg a kezdő lépést: a szerző, vagy az őt képviselő ügynökség, esetleg a színház. Az ügynökségek „reklámozási” és menedzselési feladatai között szerepelhet a művek tényleges kiközvetítése színházak részére, de ez a feladat már sokkal inkább promóciós munka és ilyen esetben a szerződéskötés még általában távlati cél.

Németországban szintén igen elterjedtek a színpadi ügynökségek, színházi kiadók (*Bühnenverlag*) és igen kiterjedt hálózattal rendelkeznek a német nyelvterületen. Németország, Ausztria és Svájc területén 66 nyilvántartásba vett színházi kiadó tevékenykedik,⁸²⁴ akiket a *Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage* nevű szervezet fog össze.

A színpadi kiadók általi előadásengedélyezéseknél gyakorta alkalmazzák Németországban a *Deutschen Bühnenverein* színpadi egyesület és a színpadi kiadók együttműködéséből megszületett *Regelsammlung der Verlage (Vertriebe)/Bühnen* (RS Verlage/Bühnen) szabályanyagot.⁸²⁵ Igaz ugyan, hogy ez a szabálygyűjtemény jogi kötéserővel nem bír, azonban

824 <https://www.theatertexte.de/nav/1/2/5/1/?ini=&view=list> (Letöltve: 2019. 01. 03.)

825 KUCK (2017) 1321. ugyanígy: KEHRL (2015) 621.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

a gyakorlatban irányadó szakmai szabályoknak tekintik és általában figyelmet szentelnek neki a szerződéses viszonyok rendezése során.⁸²⁶

1.1.2. Színházi ügynökségek és közös jogkezelő szervezetek

Látható tehát, hogy a színházi gyakorlat szempontjából fontos szerep hárul a színpadi ügynökségekre. Jogállásuk bemutatásához elsőként lényeges hangsúlyozni, hogy a színpadi ügynökségek nem közös jogkezelő szervezetek. Ugyanakkor „egy töről fakadnak”, így érdemes figyelmet szentelni a közös jogkezelés egyes – régi és új – szabályainak egyaránt.

1.1.2.1. A hazai ügynökségek színre lépésének történeti előzményei

Hazánkban, az 1953. január 1-jén életre hívott *Szerzői Jogvédő Hivatalnak* – a jelenlegi jogutódjával, az *Artisjus*-szal ellentétben – a kisjogos felhasználásokon túlmenően a nagyjogos, színpadi felhasználások engedélyezése és az előadásokhoz kapcsolódó jogdíjak beszedése⁸²⁷ is a profiljába tartozott.⁸²⁸ Maga a közös jogkezelés a hazai szerzői jogban 1907 óta létezik.⁸²⁹ A szintén 1907-ben útjára indult intézménytörténetben fontos szerepe volt a *Magyar Zeneszerzők és Szövegírók Szövetkezetének*, valamint a *Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének* és a *Szerzők Mechanikai Jogait Védő Részvénytársaságnak*, mint a *Szerzői Jogvédő Hivatal* elődjének.⁸³⁰

A jogirodalom ugyanakkor kiemeli, hogy a *Hivatal* drámai művekkel kapcsolatos tevékenysége valójában a színpadi, irodalmi ügynöki és cenzori tevékenységnek felelt meg, hiszen közreműködött a szerződés-kötésben, illetve a szerzői jogosultak nemzetközi szintű képviseletében is.⁸³¹ Ebben az időben terjedtek el a haknizások, amelyeknek bár pozitív következménye volt, hogy az előadóművészek keresetkiegészítéshez

826 KEHRL (2015) 621.

827 MM rendelet 18. § 20. §

828 CSATÁRI (2007) 137.

829 FALUDI (1998) 31.

830 SZABADHELYI (1992) 316.

831 CSATÁRI (2007) 138.

jutottak, de a szervezők sok esetben nem fizették meg a szerzői jogosultaknak járó jogdíjakat, sőt több esetben nem csak a „hakniknak” otthont adó kultúrházak maradtak adósok a fizetéssel, de a városi színházak sem voltak hajlandóak megfizetni a jogdíjat, vagy annak teljes összegét. Szintén problémát okozott – a jogdíjak terén – az a színházi gyakorlat, hogy a műsoranyagokat, szövegkönyveket a színházak egymás között cserélték el és mivel így az anyagokhoz való hozzájutásban meg tudták kerülni a *Hivatal*t, így jogdíjat sem fizettek.⁸³²

A *Hivatal* nemzetközi színházi és ügynöki tevékenysége a '60-as években teljeseedett ki, amelyben szerepet játszott a fordítókkal való jó kapcsolat kiépítése.⁸³³ Még ebben az évtizedben megindult a nyugati kultúra és a nyugati „színházi piac” felé irányuló nyitás is.⁸³⁴ Mindez abban is megmutatkozott, hogy a *Szerzői Jogvédő Hivatal*– hasonlóan a ma működő színpadi ügynökségekhez – promóciós feladatokat ellátott a színpadi előadásokkal kapcsolatban, egyfajta kulturális mecénás volt.⁸³⁵ *Csatári Bence* megemlíti, hogy szintén a '60-as évekre volt tehető a külföldön elhunyt magyar szerzők jogainak rendezése. Példaként említi, hogy amikor *Molnár Ferenc* 1952-ben Amerikában elhunyt, a feleségére, *Darvas Lili*re hagyta szerzői hagyatékának gondozását, aki egy bécsi ügynökséget bízott meg a darabok Kelet- és Közép Európában történő terjesztésével.⁸³⁶ Egyébként *Molnár Ferenc* önállóan született művei még 2023-ig részesülnek védelemben, jelenleg pedig a *HoFra* ügynökség közvetíti a felhasználási engedélyeket a *Molnár* darabokra.

A *Hivatal* színpadi jogosításokkal kapcsolatos tevékenysége a nyolcvanas évek végéhez közeledve kezdett alábbhagyni, ugyanakkor erre az időre tehető azoknak az azóta is nagysikerű daraboknak a debütálása, mint *A padlás*, a *Febér Anna balladája*, valamint a külföldi zenés színpadi művek közül a *Nyomorultak*.⁸³⁷

832 CSATÁRI (2007) 147-148.

833 CSATÁRI (2007) 184.

834 KÖRMENDI (1964) 10.

835 GÁCH (1973) 16.

836 CSATÁRI (2007) 195.

837 CSATÁRI (2007) 210-211.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

A *Szerzői Jogvédő Hivatal* nagyjogos tevékenységét 2000. január 1-jével szüntette meg teljes mértékben, két évvel azután, hogy az *Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület* a *Szerzői Jogvédő Hivatal* jogutódja lett.⁸³⁸ Az *Artisjus* színpadi ügynökségi feladatkörének megszűnésétől kezdtek megjelenni és a jogosítás folyamatát elősegíteni a színházi és irodalmi ügynökségek.

1.1.2.2. Az ügynökségek jogállásáról

Faludi Gábor a közös jogkezelő szervezeteket sajátos bizományosi jogkörben⁸³⁹ tevékenykedőkként közelíti meg és kiemeli, hogy a közös jogkezelő szervezet „(...) saját nevében és természetesen a képviselt jogosultak javára köt szerződést.”⁸⁴⁰ Ez a gondolat köszön vissza a Kjkt. fogalom-meghatározásában is, amikor a törvény a közös jogkezelést definiálja a következőképpen: „egyes szerzői vagyoni jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó vagyoni jogok több jogosult érdekében és közös javára közös jogkezelő szervezet által történő gyakorlása és érvényesítése függetlenül attól, hogy azt törvény írja elő vagy az a jogosultak elhatározásán alapul (...)”⁸⁴¹ A magyar jog szerint a közös jogkezelők nem minősülnek szerzői jogutódoknak, mert rájuk a szerzői vagyoni jogok, vagy felhasználási jogok nem szállnak át.⁸⁴² Jogállásuk összefoglalásakor Faludi megállapítja, hogy „(...) a közös jogkezelő egyesület szerződéskötési jogállása egy olyan bizományosi jogú kereskedelmi képviselőhöz áll közel, amelyet a képviseleti jogot létrehozó törvény, illetve jogügylet a saját nevében szerződéskötésre, ellenérték (szerzői jogdíj) átvételére, (...) az ellenérték tekintetében vagyonkezelésre és a vagyonkezelés eredményeképpen az ellenérték törvényes szét-, illetve felosztására kötelezik és jogosítják fel.”⁸⁴³

A színpadi ügynökségek jogállásának bemutatásához kiindulási alapként használható Faludi fenti, közös jogkezelőkre vonatkozó

838 CSATÁRI (2007) 232.

839 LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2017) 233.

840 FALUDI (2004) 88.,

841 Kjkt. 4. § 7. pont

842 FALUDI (2004) 89.

843 FALUDI (2004) 91.

gondolatmenete, ugyanakkor nehezíti az okfejtést, hogy a színházi ügynökségek nem közös jogkezelő szervezetek. Felmerülhet, hogy az ügynökségeket esetleg el lehet e helyezni a Kjkt. szabályai által bevezetett független jogkezelők csoportjában. A Kjkt. értelmében független jogkezelő szervezetről van szó, ha a szervezet, amely – céljaként vagy fő tevékenységként – szerzői jogot vagy kapcsolódó jogot kezel több jogosult érdekében és közös javára erre vonatkozó törvény, szerződés vagy egyéb jogviszony alapján. Emellett további feltétel, hogy a szervezet nem áll a jogosultak tulajdonában vagy ellenőrzése alatt, és nyereség-szerzési céllal működik.⁸⁴⁴ Tartalmilag ugyanez a megközelítés jelenik meg a Kjk. irányelvben is,⁸⁴⁵ amelynek szabályait a magyar jogalkotó implementálta. Az irodalom utal arra, hogy a független jogkezelés egy ügynöki jellegű intézmény, amely az angolszász jogrendszerből került áttemelésre.⁸⁴⁶

A színpadi ügynökségek tevékenységéről egyebekben nem találunk speciális jogszabályi rendelkezéseket és maga a Kjkt. sem utal kifejezetten arra, hogy a színpadi ügynökségeket a független jogkezelők körébe lehetne sorolni. Az Szjt. sem tartalmaz szabályokat velük kapcsolatban, sőt kifejezetten meg sem említi őket, hiszen a jogszabály értelmében a színpadi művek nyilvános előadásának engedélyezése nagyjogos tevékenység, a felhasználási engedély pedig a szerzőtől származhat. Sem az Emtv., sem pedig más jogszabály nem tartalmaz különös rendelkezéseket az ügynökségek tevékenységeire vonatkozóan. Ezzel kapcsolatban *Faludi Gábor* is utal arra, hogy ezek a „(...) konstrukciók sokszor kibogozhatatlanul összekeverednek, holott a mögöttes polgári jogi szabályok igen tiszta hátteret kínálnak.”⁸⁴⁷

A hazai színházi ügynökségek egyébként jobbára korlátolt felelősségű társaságként, elvétve pedig nonprofit közhasznú korlátolt felelősségű társaságként működnek, így formájukra vonatkozóan a Ptk. harmadik könyve és a Civil tv. rendelkezései irányadóak.

844 Kjkt. 4. § (4) bek.

845 KJK. irányelv (15) preambulumbekkezdés

846 KÁRPÁTI (2018) 39.

847 FALUDI (1999) 73.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

Ami közös vonás a független jogkezelők fogalmi körében és a színházi ügynökségekben, az a profitorientált vonás. Ennek megfelelően, az adott színpadi mű előadása és a jegybevétel után az ügynökséget is részesedés illeti meg a darab sikeréből. Ez a jellemző tehát találkozik, hiszen a reprezentatív közös jogkezelő és az „egyszerű” közös jogkezelő szervezettel szemben a független jogkezelők egyik lényeges jellemvonása, a nyereség-orientáltság.⁸⁴⁸ Ugyanakkor, lényeges, hogy a független jogkezelő szervezetek, bár nem közös jogkezelők, mégis *jogkezelők* – legalábbis névleg. A Kjk. irányelv (16) preambulumbekzdése szerint azonban: „(...) az *audiovizuális művek előállítói, a hangfelvételelőállítók, a műsorsugárzók és a kiadók sem tekintendők „független jogkezelő szervezeteknek”*. Továbbá a *szerzők és előadóművészek közvetítőjeként működő és a jogosultakat képviselő menedzserek és ügynökök a közös jogkezelő szervezetekkel való kapcsolataik során nem tekintendők „független jogkezelő szervezeteknek”, nem kezelik más személyek jogait: nem állapítanak meg díjakat nem adnak felhasználási engedélyeket, és nem szednek be jogdíjat.*”

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy bár a profitorientáltság közös vonás a független jogkezelők és a színpadi ügynökségek között, de *a színpadi ügynökségek mégsem tekinthetők független jogkezelőnek*, mert bár előadasközvetítő és szerződéselőkészítő szerepet töltenek be, de ők maguk nem kezelik a jogosultak jogait, nem állapítanak meg díjszabást, valamint olyan egyedi szerződéseket kötnek, melyeket az érintett szerzővel és a színházakkal alakítanak ki.

Az ügynökségek tevékenységeinek jogi keretét a Ptk.-ban kell keresnünk, alapvetően a megbízási típusú szerződések körében. Mint lehetséges polgári jogi alapot, érdemes megvizsgálni egyrészt az „egyszerű” képviseletet és a közvetítői szerződést, valamint a bizományi szerződést.

Alapesetnek tekinthető azt a helyzet, amikor az ügynökség „csupán” a szerző képviselőjeként jár el a jogosítás során. A szerző (jogtulajdonos) megbízza az ügynökséget, hogy járjon el ügyében és közvetítse ki a darabot a színházakhoz. Ez esetben az ügynök csak közvetítő és saját nevében, a szerző javára felhasználási szerződést köt, majd később, a

848 Kjkt. 4. § 4. pont b)

meghatározott időben beszedi a jogdíjat és – általában saját jutaléka levételével – elszámol a szerzővel.⁸⁴⁹ A szerzői jogi törvény Nagykommentárja utal arra, hogy ez a konstrukció valójában „zavaros”, mert „(...) felhasználási jogot csak akkor engedhet a saját nevében az ügynök és főképpen a felhasználási jog ellenértékét tartalmazó számlát csak akkor bocsáthatja ki, ha a felhasználási joggal maga is rendelkezik.”⁸⁵⁰ A közvetett képviselő intézménye az általános polgári jogi jogviszonyok esetén általában könnyebben kezelhető, azonban, mivel a szerzői jogi felhasználási engedély sajátossága, hogy annak a szerzői jogosulttól kell származnia, ha az ügynökség saját nevében köti meg a felhasználási szerződést a színházzal oly módon, hogy a szerzővel való mögöttes megállapodásában saját maga nem kapott felhasználási jogot, akkor szerzői jogi szempontból, nem is ruházhatná tovább a felhasználási engedélyt. Más lenne a helyzet akkor, ha az ügynök tevékenysége pusztán annyiban merülne ki, hogy „összehozzák” a szerzőt/jogtulajdonost és a színház képviselőjét, és a szerződést ők kötnék meg egymással, az ügynökség pedig nem szerepelne szerződő félként a jogviszonyban. Tekintettel azonban arra, hogy ez a jogosítási konstrukció a gyakorlatban nehézségekbe ütközne, mert adott esetben a szerzőt/jogtulajdonost és a színházat országhatárok sora választja el. Arról nem is beszélve, hogy a világhírű, befutott szerzők személyesen elérhetetlenek is lennének a színházaknak.

Érdemes ehhez kapcsolódóan még megvizsgálni – az általunk második esetkörnek tekintett – közvetítői szerződésre vonatkozó szabályokat is, amely valójában a képviselői megbízás egyik alfaja.⁸⁵¹ A Ptk. 6:288. § értelmében a közvetítői szerződés alapján a közvetítő megbízója és harmadik személy között szerződés megkötésének elősegítésére irányuló tevékenység folytatására, a megbízó pedig díj fizetésére köteles. Az, hogy a szerző, vagy a színház lesz az ügynök megbízója, attól függ, hogy kitől ered a jogviszony: a színház kereste fel az ügynököt, hogy szeretne egy darabot előadni, vagy pedig a szerző az ügynökséget, hogy

849 NAGYKOMMENTÁR 283.

850 NAGYKOMMENTÁR 283.

851 NAGYKOMMENTÁR 284., UJVÁRINÉ (2014) 737.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

a darabját közvetítsék ki színházak felé. A Ptk. következő szakasza a közvetítő képviseleti jogának terjedelmét taglalja és leszögezi, hogy „Ha e törvény eltérően nem rendelkezik, a közvetítő a megbízója nevében az általa közvetített szerződés megkötésére és az annak alapján történő teljesítés elfogadására nem jogosult.”⁸⁵² Tekintettel arra, hogy a Ptk. értelmében a közvetítő az általa közvetített szerződés megkötésére és a kapcsolódó teljesítés elfogadására nem jogosult, a színpadi ügynökségek tevékenységére és jogállására ezt a jogviszony formát csak abban az esetben tudjuk alkalmazni, ha az ügynökség a szerződéskötést a felekre hagyja. Ez a forma ugyanazokba a nehézségekbe ütközne, mint a fent említett egyszerű képviseleti megbízás. A gyakorlati szükségszerűség munkálta ki azt a – véleményünk szerint szerzői jogilag tisztább – konstrukciót, hogy az ügynökség bizományosi jogállásban végzi a tevékenységét.

A Ptk. rendelkezésének értelmében a „Bizományi szerződés alapján a bizományos a megbízó javára a saját nevében ingó dologra adásvételi szerződés kötésére, a megbízó a díj megfizetésére köteles.”⁸⁵³ Maga a Ptk. ugyanezen szakasz (2) bekezdésében oldja fel azt az első pillantásra problémásnak tűnő helyzetet, hogy a bizományi szerződés Ptk.-beli fogalma szerint *ingó dologra* vonatkozóan köt *adásvételi szerződést* a bizományos,⁸⁵⁴ holott egyrészt a szerzői mű nem felel meg a klasszikus dolog-fogalomnak, másrészt pedig az adásvételi szerződés útján megszerezhető műpéldány nem keletkeztet felhasználási jogot. Eszerint a bizományi szerződés rendelkezéseit megfelelően alkalmazni kell az olyan szerződésre, is amely alapján a bizományos más szerződés kötésére – jelen esetben felhasználási szerződés megkötésére, nyilvános előadás jogosítására – vállal kötelezettséget.

A német *Bühnvertriebsverlag* alapján a szerző szerződést köt a színpadi kiadóval, amelyben a szerző a kiadó részére kizárólagos jogot biztosít színpadi műve színházaknak történő kiközvetítésére. Ezt követően, a konkrét darab tekintetében, a kiadó a színházakkal saját nevében köti

852 Ptk. 6:289. §

853 Ptk. 6:281. § (1) bek.

854 MISKOLCZI-BODNÁR (2014b) 706.

meg az előadási szerződéseket. A szerző és a színpadi kiadó között fennálló szerződésben azt is szabályozzák, hogy a szerző a befolyó jövedelemből milyen formában fog részesülni. Kiemeli a német irodalom, hogy ezek a színházi kiadók a tevékenységüket visszterhesen folytatják, így a szerző és köztük fennálló szerződés háttérszabályát a BGB § 675 alatti ügypiteli szerződések képezik.⁸⁵⁵

Lényeges kérdés az is, hogy meddig terjed az ügynökségek szerepe a színpadi művek jogosításának folyamatában, és mire válik jogosulttá az ügynökség a szerzőtől vagy jogosulttól származó szerződés útján. E témakör szempontjából különösen lényegesnek tartjuk a Fővárosi Ítélőtábla azon döntését,⁸⁵⁶ melyben kimondta, hogy „*A szerzői jog jogosultjának – ezzel ellentétes, kifejezett kikötés hiányában – akkor is joga van saját nevében felhasználási szerződést kötni, ha szerzői joga kezelésére és a szerzői mű felhasználásának engedélyezésére harmadik személynek megbízást adott.*”⁸⁵⁷ Az alapul szolgáló tényállás szerint a felperes és Fényes Szabolcs zeneszerző örökösei közötti megállapodás szerint a felperes volt jogosult kezelni a zeneszerző szerzői jogait és engedélyezni műveinek felhasználását. A Michel André által írt *Lulu* című prózai művet, a Fényes Szabolcs – Szénes Iván szerzőpáros megzenésítette, oly módon, hogy új dalokat írtak hozzá és korábbi slágereket is beletettek. Az ügy alperese egy színházi társulat volt, aki be kívánta mutatni a zenés színpadi művet, és ehhez akarta megszerezni a szerzői jogi jogosultaktól az engedélyt a felperesi ügynökségen keresztül. A felperesi ügynökség eljárta Michel André és Szénes Iván, illetve jogutóda felé a szerzői jogok megszerzése érdekében, azonban azt végül az alperes nem a felperesi ügynökség közreműködésével szerezte meg. Az ügynökség és a színházi társulat között – Fényes Szabolcs szerzői jogaira vonatkozóan – két külön okiratba foglalt, zenés színpadi mű nyilvános előadására irányuló szerződés jött létre 2012. június 22-én. Az első szerződés szerint a színház a *Lulu* című zenés színpadi művet belföldön korlátlan számú előadásban előadhatta. A

855 SCHACK (2010) 559.

856 Fővárosi Ítélőtábla 8. Pf. 20 749/2016/5.

857 Megjelent: BDT2017. 3625.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban ...

szerződést a felek határozott időre kötötték, amely 2013. június 30-ig biztosította a felhasználási jogot. A másik okirat szerint a színház, mint megbízó megbízta az ügynökséget, hogy a *Lulu* című színpadi mű előadási-felhasználási jogát Fényes Szabolcs jogutódaitól szerezze meg. 2013. február 27-én a színház egy Művelődési Központban adta elő a művet, majd megküldte az ügynökségnek a lezajlott előadások jegybevételének kimutatását, köztük a kihelyezett előadásét is. Ezt követően a színház a nyár folyamán Siófokon, illetve Budapesten is előadta a művet. 2013. október 1-jén egy-egy okiratba foglaltan *Fényes Szabolcs* örökösei szerződést kötöttek az alperessel, melyben felhasználási engedélyt adtak a *Lulu* előadására, majd később az örökösök igazolták, hogy a színház a mű felhasználásáért nekik járó jogdíjjal maradéktalanul elszámolt. Az ügynökség, mint megbízott és a Fényes-örökösök, mint megbízók között 2009. június 1-jén létrejött egy megbízási szerződés, mely szerint az ügynökség volt jogosult *Fényes Szabolcs* műveinek engedélyezésére, felhasználásukra vonatkozó szerződések megkötésére és az ezzel kapcsolatos eljárásra annak visszavonásáig. 2013. szeptember 15-én azonban ezt a szerződést az örökösök felmondták. A felperes keresetében az alperest kötbér, késedelmi kamat, valamint további költségek megfizetésére kérte kötelezni, valamint a 2013. július 19. és július 27. napján tartott előadások (Siófok és Budapest) után felmerült szerzői jogdíj megfizetésére.

Az elsőfokú bíróság megállapította, hogy 2013 júliusában az alperes ügy használta fel két alkalommal a művet, hogy felhasználási szerződést nem kötött, ugyanakkor a díjat szerződés hiányában is megfizette a szerzői jog jogosultjainak, melynek tényét a jogosultak elismerték. A bíróság utalt arra továbbá, hogy az ügynökség és a színház közötti felhasználási szerződés akkorra már megszűnt, a felperes azonban, mivel jogosult volt a felhasználás engedélyezésére ebben az időszakban, még köthetett volna újabb szerződést az alperessel, ezt azonban nem tette meg. Megállapította továbbá az elsőfokú bíróság, hogy a bizományi szerződés szerinti felhasználás engedélyezésére való jogosultság az ügynökség oldalán nem teremt arra felhatalmazást, hogy az engedély nélküli felhasználás jogkövetkezményeit követelje, hiszen egyrészt e

jogok érvényesítésével a szerzői jog jogosultjai nem bízták meg a felperest, másrészt pedig a konkrét két előadással kapcsolatban maguknak a szerzői jog jogosultjainak sem lehet további igényük, hiszen a felhasználás díját megkapták a színháztól.

Az elsőfokú bíróság határozatával szemben a felperes fellebbezett. A Fővárosi Ítéltábla az elsőfokú bíróság ítéletét osztotta, valamint néhány további megállapítással kiegészítette. Utalt az Ítéltábla az Szjt. 24. § (1) bekezdésére, amely alapján a szerző kizárólagos joga, hogy művét nyilvánosan előadja, és hogy erre másnak engedélyt adjon. Hangsúlyozta a bíróság az Szjt. 43. §-ának (1) bekezdés első mondatát is, amely szerint a felhasználási szerződés csak kifejezett kikötés esetén ad kizárólagos jogot, következésképpen az erre irányuló kifejezett kikötés hiányában a szerző jogutódai az ügynökséggel kötött megbízási szerződésük hatálya alatt is jogosultak voltak saját nevükben felhasználási szerződést kötni. Így, a színházzal 2013. október 1-jén írásban létrejött, valójában a 2013. júliusi előadásokra vonatkozó szóbeli felhasználási engedély megerősítését tartalmazó szerződésük nem tekinthető jogellenesnek. Ennek megfelelően a 2013. júliusi előadások után járó jogdíjat az alperesi színház jogszerűen fizette meg a jogutódoknak, teljesen függetlenül attól, hogy a jogosultak és az ügynökség közötti szerződés csak 2013. szeptember 15-én szűnt meg.

Ez az eset szépen példázza, hogy a színpadi ügynökségek, bár fontos szerepet játszanak a színpadi művek jogosításában, még nem válnak a szerzővel, vagy jogutódjával egyenértékű jogosulttá. A szerzői jogosulttal kötött szerződésük az, amely tartalmilag meghatározza, hogy mely területeken képviselhetik a szerzőt és milyen tartalommal. Hiába van a háttérben egy olyan szerződési konstrukció, amely megengedi az ügynökség számára a felhasználási szerződés megkötését, mindez nem terjeszkedhet odáig, hogy a szerzőt megfosszák az – egyébként jogszabály által előírt – nagyjogos engedélyezéstől.

2. A színpadi felhasználási szerződések

Noha az a jogszabály, amely a színpadi művek felhasználási szerződésének a részletesebb szabályait taglalta, jelenleg már nincsen hatályban⁸⁵⁸, az abban rögzített főbb szabályok és az az alapján kialakult gyakorlat beleivódott a színházi jogosítások gyakorlatába. A színpadi művek felhasználási szerződésai során két szerződéses helyzetet kell egymástól elkülönítenünk. Az egyik eset, amikor egy már létező, hazai, vagy külföldi, prózai, vagy zenés színdarabot kíván a színház előadni. Ezt a szerződéses konstrukciót nevezte a korábbi jogszabályi terminológia *előadási szerződésnek*. A másik szerződéses konstrukció jellemzője, hogy a mű, amelyet bemutatásra szán a színház, előzetesen még nem áll rendelkezésre, mert nem létezik. Ilyen esetben, a színpadra állítást megelőzően, annak első lépcsőjeként meg kell alkotni a művet. Ennek céljából a művet bemutatni kívánó színház és a szerző *megírási szerződést* köt, amelyben a színház „megrendeli” a művet a szerző(k)től. A jelenleg hatályos Szjt. ezt nevezi *jövőben megalkotandó műre vonatkozó felhasználási szerződésnek*.⁸⁵⁹ A nyilvános előadási szerződés kapcsolódhat megírási szerződéshez is, de ez csak abban az esetben, ha új mű nyilvános előadásáról van szó, amelynek megírására is szerződést köt a színház a szerzővel.⁸⁶⁰

A megírási és az előadási szerződés szabályait rögzítette az MM rendelet is. Fogalmi szinten a két szerződés között az volt az alapvető különbség, hogy míg a megírási szerződésben a szerző műfajilag, esetleg tematikailag – egy meghatározott színpadi műnek az adott határidő alatt történő megalkotását és átadását, a színház pedig díj fizetését vállalta,⁸⁶¹ addig az előadási szerződés alapján a színház jogosult – díjfizetési kötelezettség mellett – már létező művet a szerződés tartama alatt tetszés szerinti alkalommal nyilvánosan előadni.⁸⁶² 1988-ig a megírási szerződés

858 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződésének feltételeiről és a szerzői díjakról (a továbbiakban: MM rendelet)

859 Szjt. 49. §

860 PÁLOS (1990) 183.

861 MM rendelet 2. §

862 MM rendelet 8. §

esetében a szerzőt megillető díj mértékét a rendelet A) mellékletében⁸⁶³ meghatározott keretek között a felek a szerződésben szabadon állapíthatták meg.⁸⁶⁴ 1988. március 1-je után, amikor a rendelet módosítása⁸⁶⁵ életbe lépett, az említett mellékletet hatályon kívül helyezték, amely következtében a szerzői díj megállapítása a felek szerződésében történt.

A megírási szerződések általában tartalmilag nem csak a mű megrendelését foglalják magukban, hanem már egyúttal annak a felhasználására is jogot biztosítanak a színháznak. Ennek megfelelően a színpadi felhasználási szerződéseket két csoportra bonthatjuk: már létező mű előadására, és jövőben megalkotandó mű felhasználására. E szerződések színházi sajátosságai már tartalmukban fellelhetők. A tartalmi sajátosságok megengedhetőségét valójában a szerződési szabadság elve biztosítja. Az Sztj.-ben kógens módon rögzített egyes szabályoktól természetesen eltérni nem lehet, azonban az általános jogszabályi keretet – a jogszerűség határain belül – lehet úgy alakítani, hogy a szerződés tartalmilag megfeleljen a színházi felhasználások sajátosságainak.

A német jogirodalom és joggyakorlat a színházi előadásokhoz kapcsolódóan két szerződésfajtát különít el. Egyrészt beszél az ún. *Bühnenaufführungsvertrag* intézményéről, amely a színpadi művek nyilvános előadására vonatkozó szerződés, másrészt pedig külön szól a *Bühnenvertriebsvertrag*-ről, amely a színdarabok értékesítésére irányuló szerződés. Egyszerűen szemlélve, a két szerződés közti különbséget úgy lehet megfogni, hogy míg az előadási szerződés esetében – melynek

863 A megírási szerződés alapján fizetendő díjak tekintetében a rendelet műfajonként tett különbséget. A legnagyobb szerzői díjra az operák, daljátékok, balettművek szerzői voltak jogosultak, ha a mű eredeti színpadi műnek minősült (10.000-40.000 Ft.), míg a legkisebb díjazásban a nem eredeti művek szerzői részesültek, ha a művet feldolgozás vagy átdolgozás keretében alkotta meg/alkották meg a szerző(k), illetőleg, ha a színpadi mű fordítás útján született meg.

864 MM rendelet 6. §

865 A módosításra a 4/1988. (II. 12.) MM rendelet az egyes felhasználási szerződések díjazásra vonatkozó rendelkezéseinek módosításáról szóló jogszabály alapján került sor.

jogszabályi alapiját az UrhG §19 képezi – a szerző, vagy az őt képviselő ügynökség a színházzal köti meg a szerződést a mű nyilvános előadására vonatkozóan, addig a *Bühnenvertriebsvertrag* esetében a szerző a saját kizárólagos felhasználási jogát adja át a színházi ügynökségnek (*Bühnenverlag*) egyfajta sajátos vagyonkezelés gyakorlása céljából.⁸⁶⁶

A *Bühnenaufführungsvertrag* tartalmi sajátosságai között megemlíthető, hogy az a szerző vagy a szerző által megbízott ügynökség és a színház közötti megállapodás. A szerződés célja, hogy a darabot színpadi előadásra alkalmas állapotban előadják. Ez a jogosultság általában helyileg (valamely városra, vagy régióra vonatkozóan) és időbelileg is (általában 1-2 évadra) korlátozás alá szokott esni. A szerződés elemei között kitérnek a szerzőt illető javadalmazásra is, melyet a tiszta bevétel arányában állapítanak meg.⁸⁶⁷ Arról is szól a német jogirodalom, hogy ha egy színházban ősbemutatóra, vagy premierre készülnek, akkor gyakori, hogy a szerzők is szorgalmazzák a színház kizárólagosságát.⁸⁶⁸ Jó példa erre, *Wagner*, aki a *Parsifal* engedélyezése kapcsán kikötötte, hogy azt az ősbemutatót követően 30 évig kizárólag a *bayreuth-i Festspielhaus* játszhatja.⁸⁶⁹

A német előadási szerződés alapján a színház speciális kötelezettségei közé tartozik a darab megfelelő előkészítése és felhasználása a játékterv alapján. Ugyanakkor, ha a darabban bárminemű módosítást kíván eszközölni a színház, ahhoz a színpadi kiadó előzetes írásbeli hozzájárulását be kell szerezni. Gyakorta előfordul az is – mely elemre kifejezett hangsúlyt is fektetnek a szerződésben –, hogy a színház kötelezettsége, hogy biztosítsa a szerző, valamint a kiadó képviselője részére, hogy a darab próbáin, valamint az előadásokon részt vegyenek.⁸⁷⁰

Ahogy a magyar szerzői jog, úgy a német – és lentebb látni fogjuk, hogy az angol – is rendelkezik a jövőben megalkotandó művek felhasználási

866 SCHACK (2010) 558.

867 A néhány évvel ezelőtti szakirodalom e körben utal a szokásos javadalmazásra: általában a szerzőnek a tiszta bevételből minimum 13, maximum 17% jár, magánszínháznál pedig 10%. SCHACK (2010) 559.

868 SCHACK (2010) 559.

869 WINKLER (2004-2006) 3091.

870 KEHRL (2015) 621.

nálásáról,⁸⁷¹ melynek tárgya természetesen lehet színmű is.

A CDPA V. fejezete szintén általános jelleggel foglalkozik a szerzői művekkel kapcsolatos felhasználásról, a jogok átruházása mentén. A 90. szakasz (1) bekezdése szerint a szerzői jog átruházható végrendeletbe foglalt rendelkezés, átruházó nyilatkozat vagy a törvény erejénél fogva.⁸⁷² A szerzői hozzájárulás alakiságára vonatkozóan a CDPA is előírja az írásbeli formát, melynek hiánya érvénytelenséget eredményez.⁸⁷³ Hasonlóan a magyar szerzői jogi törvényhez, a brit is rendelkezik a „jövőbeli szerzői jog” (*future copyright*) kiaknázásáról.⁸⁷⁴

2.1. Az előadási szerződés a magyar szerzői jogban

Az Szt. V. fejezetének, felhasználási szerződésekre vonatkozó általános szabályait megfelelően kell alkalmaznunk a színpadi művek nyilvános előadására és megírására vonatkozóan is.

Az Szt. 42. §-ában található általános felhasználási szerződés fogalom valójában aggálymentesen alkalmazható a színpadi művek előadására, hiszen az erre irányuló szerződés alapján a színház megkapja a jogosulttól az engedélyt a mű előadására, cserébe pedig díjazást fizet a jogosultnak.

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az előző szerzői jogi törvény ki-fejezetten rendelkezett a színpadi előadási szerződések felől, melynek alapja egy már létező mű.

2.1.1. A szerződés alanya és tárgya

A szerződés alanyai között a biztos pontot a színház, mint felhasználó jelenti. Az engedélyező oldalán a szerző vagy jogutódja áll, akinek kép-viseletében sok esetben ügynökség jár el. Olyan esetben, ha a szerződést

871 UrhG § 40 Verträge über künftige Werke

872 CDPA Section 90 (1) „Copyright is transmissible by assignment, by testamentary disposition or by operation of law, as personal or moveable property.”

873 CDPA Section 90 (3) „An assignment of copyright is not effective unless it is in writing signed by or on behalf of the assignor.”

874 CDPA Section 91. Prospective ownership of copyright.

az ügynökség és a színház köti, a szerződésben szükséges és szokásos is rögzíteni, hogy az ügynökség a jogtulajdonos megbízásából jár el. Ha a szerződést a színház ügynökséggel köti meg, az – a fent kifejtetteknek megfelelően – vagy bizományosi, vagy egyszerű képviseleti jogkörben jár el. Az ügynökség jogszavatossággal tartozik azért, hogy a színdarab előadásának jogait a színház részére tovább engedélyezheti.

Az előadási szerződés közvetett tárgya minden esetben maga a színdarab, amelynek a színház általi előadását a jogosult saját nevében, vagy megbízásából valamely ügynökség engedélyezi. Az adott előadási szerződésben a színdarabot szerzőjének megnevezésével együtt minden esetben pontosan meg kell jelölni, hiszen a felhasználási szerződés lényeges elemét képezi.⁸⁷⁵

A szerződés közvetlen tárgya a színdarab előadása. Az előadási szerződésekben gyakorta rögzítik az előadás minőségére vonatkozó szakmai feltételeket. Az is jellemző, hogy alapul veszik a szerződés egyes kikötései tekintetében, például az előadás minőségére vonatkozóan a *Dramatists Guild*⁸⁷⁶ által kidolgozott modellszerződések egyes elemeit. Ilyen, a *Dramatists Guild* modellszerződéseiből származó konkrét szerződési kikötés például az ún. „*First-Class Production Requirement*”⁸⁷⁷, ami átszivárgott a hazai szerződési gyakorlatba is, és különösen olyan darabok jogosítása kapcsán kerül kikötésre, amikor amerikai szerzők – prózai és zenés – darabjait adják elő itthon. A *First-Class Production Requirement* lényege, hogy a színház kötelezettséget vállal arra, hogy elsőosztályú, professzionális előadás keretében, ehhez igazodó színészekkel és rendezésben, valamint szcenikával adják elő a művet.

875 NAGYKOMMENTÁR 246.

876 A *Dramatists Guild* nevű szervezet kifejezetten azon írók, librettisták, zeneszerzők pártolására jött létre, akik a színházi világban alkotnak. Alakulása 1912-ig vezethető vissza, amikor megalapították az *Author's League of America* nevű szervezetet, amely később, 1921-ben kettévált és létrejött a *Dramatists Guild* és az *Authors Guild*. Ez utóbbi a nem színpadi szerzők érdekeinek védelmét célzó szervezet.

877 FARBER (1997) 37.

Vélelmezhető, hogy e körben a színház azt köteles biztosítani, hogy legjobb tudása szerint, képzett színészgárdával vigye színpadra a művet, ne egy amatőr színjátszócsoporthal. Nem lenne helyes azonban ebbe a körbe vonni az adott színdarab egyedi, szubjektív megítélését, amennyiben a professzionalitás objektíve adott. Még ha a jogosultnak vagy a jogait közvetítő ügynökségnek nem is tetszik a színrevitel, de a darab igényesen, szakmai hozzáértéssel került színpadra, akkor megfelel az idézett szerződési kikötésnek. Ezek a fenti megfogalmazások nem jogi kategóriák, hanem szakmai szabályok. Az, hogy melyik színész minősül „*elsőosztályú professzionális*” előadóművésznek, a szokásos szakmai megítélés döntheti el. Egyébként ebben a kikötésben az a rendkívül érdekes, hogy a szerzői jog egyik alaptétele szerint az oltalom nem függ esztétikai, minőségi, színvonalbeli kritériumoktól.⁸⁷⁸ Az „elsőosztályú, professzionális” kitétel tehát szerzői jogi szempontból kevésbé lényeges. Ennek lényege inkább ott lehet, hogy ha amatőr csoport, műkedvelő művészeti csoport ad elő egy darabot, hiszen – a korábban elemzetteknek megfelelően – az a helyzet szabad felhasználást is eredményezhet.

Az előadások tekintetében a szerződések jellemzően rögzítik az előrelátható előadásszámot is, amelyre a műsorterv összeállításakor figyelemmel kell lennie a színháznak. Ez egyrészt kötelezettséget is eredményez a színház oldalán, abban a tekintetben, hogy bár az „*előreláthatólag*” kifejezés enged minimális mozgásteret az előadások számában mind pozitív mind pedig negatív irányban, azonban nagy eltérést nem eszközölhet a színház.

2.1.3. A szerződés további lényeges tartalmi elemei

A színházi felhasználási szerződések esetén is a felek igyekeznek a szerződési szabadság által biztosított mozgásteret kihasználni, melyet nem csak a háttérszabályként funkcionáló Ptk., hanem maga az Sztj. is rögzít, a 42. § (2) bekezdésében.

⁸⁷⁸ Sztj. 1. § (3) bek.

2.1.2.1. A kizárólagosság

Ahogy a legtöbb felhasználási szerződés, úgy a színházi nyilvános előadási szerződések jellemzője is, hogy a felek rendelkeznek a kizárólagosság kérdéséről. Igaz ugyan, hogy az Szjt. szabályai alapján nem lenne kötelező rögzíteni, hogy a színház *nem* szerez kizárólagos jogot, hiszen az Szjt. 43. § (1) bekezdésének első mondata értelmében a felhasználási szerződés csak kifejezett kikötés esetén ad kizárólagos jogot,⁸⁷⁹ vagyis a jogszabály a nem kizárólagos engedélyt vélelmezi.⁸⁸⁰ Ugyanakkor mégis beleivódott a (színházi) szerződéskötési gyakorlatba, hogy a kizárólagosság kizártsága is megfogalmazásra kerüljön a szerződésben.

A kizárólagos felhasználási engedéllyel kapcsolatban érdekes kérdésként merül fel, hogy vajon tekinthető-e a kizárólagos jog kikötése versenykorlátozó kikötésnek.⁸⁸¹ Önmagában a kizárólagosan adott felhasználási engedély meglátásunk szerint nem ütközik a versenyjog szabályaiba. Úgy látjuk, hogy helyes a megállapítás, miszerint „*Csak kivételes körülmények fennállása esetén jelenthet visszauélést a kizárólagos jognak a szellemi tulajdonjog jogosultja részéről való gyakorlása.*”⁸⁸²

A színházi felhasználások esetén gyakorta előfordul, hogy a színház kizárólagos jogot szerez egy adott darab előadására. A színházi kizárólagos engedélyek körében arra is van példa, hogy a színház nem az egész ország területére kapja meg a kizárólagosságot, hanem egy adott részére. Ennek eredményeképpen kizárólag az a színház adhatja elő a darabot azon az adott tájegységen. Ennek a gyakorlatnak a létjogosultságát az Szjt. 43. § (3) bekezdése adja, amely szerint a felhasználási engedély korlátozható valamely területre. Az Szjt. 43. § (1) és (2) bekezdései kifejezetten a kizárólagos felhasználási engedéllyel foglalkoznak,

879 CDPA Section 92 (1) *In this Part an “exclusive licence” means a licence in writing signed by or on behalf of the copyright owner authorising the licensee to the exclusion of all other persons, including the person granting the licence, to exercise a right which would otherwise be exercisable exclusively by the copyright owner.*

880 CSÉCSY (2007) 71.

881 BARTA (2013) 35–45.

882 BARTA (2013) 43.

azonban ez nem jelenti azt, hogy a (3) bekezdést csakis a kizárólagos engedélyekre lehetne vonatkoztatni.

2.1.2.2. A replica és a non-replica engedélyek

A *replica* és *non-replica engedélyek* leginkább olyan esetekben jutnak szerephez, amikor külföldi – leggyakrabban a *Broadwayen* futó – nagysikerű zenés darabokat kívánnak bemutatni másutt, tipikusan külföldön. Ha egy színház replica engedélyt szerez egy darabra, annak az lesz a következménye, hogy a hazai darab – az engedély nevéhez hűen – tulajdonképpen az eredeti másolata lesz, ide értve a jelmezek, díszletek és a koreográfia másolatát is. Ezzel szemben a non-replica előadás azt jelenti, hogy a külföldön bemutatott darab – természetesen az eredeti szerzőjének engedélyével – nem az eredeti másolata lesz.⁸⁸³ A replica engedélyek körében az előadás és a szükséges feltételek megteremtése jobbra úgy történik, hogy az eredeti darab kreatív csoportja kiutazik az adott országba, ahova az engedély szól, hogy elkészítsék az eredetivel egyező jelmezeket, díszleteket.⁸⁸⁴

A replica és a non-replica engedélyek értelemszerűen más anyagi síkon mozognak. A jellemző az, hogy a színházaknak a non-replica engedélyekért kevesebb díjat kell fizetniük, mint a replica licenszekért. Ennek alapvetően az az oka, hogy míg a replica engedélyezésnél nem csak a darab szerzőjének (a szövegírónak és a zeneszerzőnek) kell jogdíjat fizetni – mint a non-replica engedélyeknél –, hanem a jelmez- és díszlettervező, a koreográfus és a színpadi mű megalkotásában részt vevő egyéb szerzők által alkotott művek jogdíját is meg kell fizetni.⁸⁸⁵ Attól, hogy egy non-replica engedély alapján kerül színpadra egy mű, és emiatt „olcsóbb”, nem jelenti azt, hogy az minőségben is elmaradna az eredeti, *Broadwayen* futó verziótól, másrészt pedig egyébként sem a jogtudomány feladata az, hogy megítélje, melyik előadás az értékesebb művészeti szempontból, a replica vagy a non-replica. Annyi azonban

883 BOURSICQUOT (2014) 23.

884 Így történt például a *Wicked* című Broadway musical külföldi replica engedélyezései körében. BOURSICQUOT (2014) 29.

885 LAMB – HAIR – MCDANIEL (2011) 67.

bizonyos, hogy nagyobb kreatív teret enged a non-replica licenz, így az szerzői jogi szempontból is hordoz eltéréseket.

Magyarországon egyáltalán nem ritka, hogy a színházak a musicalekre non-replica engedélyeket kapnak. E körben említhető például a *Madách Színház*tól a *Macskák*, *Az Operaház fantomja*, a *Mamma Mia! a Producerek*, a *József és a színes szélesvásznú álomkabát*, a *Jézus Krisztus Szupersztár*, valamint a *Mary Poppins* színpadra állítása.⁸⁸⁶ De ugyanígy említhető az *Operettszínházban* színpadra állított *Szépség és a Szörnyeteg* musical is, ami eredetileg szintén egy Broadway darab.

A non-replica engedély megléte egyébként szakmailag azért számít nagy szónak, mert az angolszász színházi gyakorlatban, ahonnan valószínűleg a musical műfaja is ered, sokkal inkább az a tendencia, hogy a szerzők kizárólag replica előadásokat engedélyeznek. Ez azt fogja tehát eredményezni, hogy a replica engedélyt kapó színházakban a darab teljesen ugyanolyan, mint az eredeti. Ehhez képest, a non-replica engedély alapján megvalósuló előadások keretében a szerzők felhatalmazást adnak arra, hogy ne teljes mértékben az eredeti darab másolatát állítsák színpadra, hanem saját alkotó tevékenységükre támaszkodva vigyék színre. A non-replica darabok ugyanúgy művészi értéket közvetítenek és az engedélynek köszönhetően a rendező és a többi alkotó saját szellemi tevékenységét, saját egyéniségét viheti bele a darab (egyres) elemeibe, jeleneteibe. Sőt, a non-replica engedélyek kifejezetten kiemelik, hogy az eredeti színpadi mű és a külföldi között nem lehet azonosság, például a jelmezek és a díszletek, vagy a koreográfia tekintetében.⁸⁸⁷ Annak

886 A Madách Színház a non-replica darabjainak körét a *Macskák* musicallel kezdte meg, 1983-ban, a darab londoni ősbemutatója után egy évvel és több darab tekintetében is a világon elsőként kapott non-replica engedélyt a darabok bemutatására. Később, *Az Operaház fantomja* és a *Mamma Mia!* musical tekintetében szintén a Madách Színház szerzett a világon elsőként non-replica engedélyt, igaz ez utóbbi esetében ezt egy hosszabb, több mint tíz éves tárgyalási folyamat előzte meg.

887 Érdekes például összevetni a *Macskák* hazai és Broadway előadását, ahol láthatóan különbözik a koreográfia vagy a *Szépség és a Szörnyeteg* hazai és eredeti jelmezeit, ahol szintén bőven fedezhetünk fel eltéréseket.

kiemelése azonban nagyon fontos, hogy ez a „kreatív tér” nem csaphat át átdolgozásba, hiszen az ezen esetekben kifejezetten tiltott.

Nem véletlen, hogy a replica és a non-replica engedélyek gyakorlati elkülönítésére csak musicaleket tudunk példaként sorolni, hiszen az engedélyek ilyen módon való megkülönböztetése kizárólag a zenés színpadi művekre irányadó, a prózai darabok tekintetében nem ismert ez a megkülönböztetés.

A replica engedély valójában teljes egészében lekorlátozza, gyakorlatilag kizárja a tényleges alkotótevékenységet és „csupán” az eredeti darab másolása történik meg. Ez a színpadra állítás nélküli a szerzői jogi értelemben vett *eredetiséget, egyéniséget*, hiszen gyakorlatilag – szerzői engedéllyel – történik meg a darab „lemásolása”. Ez egyfajta *engedélyezett szolgai másolás*, ami az engedély következtében nem jogsértő másolást fog megvalósítani, azonban a produkció nem fogja megvalósítani a szerzői jogi oltalom feltételeit, hiszen a darab nem *eredeti* szerzői jogi értelemben. Nem valósul meg ezesetben átdolgozás sem, hiszen egyrészt a szerző – a replica engedély tartalma miatt – nem járul hozzá semmiféle módosításhoz. Ennek következtében pedig fogalmi szinten kizárt, hogy az adott darab átdolgozása megvalósuljon. Noha szerzői jogi értelemben a non-replica darabok tekintetében is csak olyan változtatások történhetnek a darabban, amelyek nem érnek fel az átdolgozás szintjéig, és nem érintik az egész művet, csupám annak egy-egy elemét, az alkotóknak mégis nagyobb mozgásteret engednek. Itt pusztán zárójelben jegyezzük meg, hogy ezen a ponton ismét megfigyelhető a színpadi és szerzői jogi átdolgozás fogalom különbözősége. Ezekben a színpadi művekben a jelmez, a díszlet és a koreográfia új műnek számít, ami az eredeti *inspirációja* alapján készült.

2.2. A megírási szerződések

A jelenleg hatályos szerzői jogi törvény 49. §-a átfogó módon – műtípusra tekintet nélkül – utal az ún. *jövőben megalkotandó művek* kategóriájára és rögzíti a felhasználásukra vonatkozó szerződések sajátosságait. Általános jellemzője ezeknek a szerződéseknek, hogy a szerző oldalán megjelenő

egyik fő kötelezettség a mű megalkotása, amelynek következtében a felhasználási jog átengedésének hatálya a mű elkészültétől függ.⁸⁸⁸

Ez a felhasználási helyzet különös jelentőséggel bírhat a színpadi szerződések tekintetében is, hiszen – ahogyan arra már korábban utaltunk – a színpadi művek előadására oly módon is sor kerülhet, hogy a mű előzetesen még nem létezik és a szerző kifejezetten a színház megrendelésére írja meg a majdan bemutatásra kerülő színdarabot.

A '69-es Sztj. noha bővebben foglalkozott műfajspecifikus kérdésekkel, és külön rendelkezett a színpadi művek előadására vonatkozó szerződések legfontosabb szabályairól, a megírási szerződésről konkrétan, kifejezetten a színpadi művekre vonatkoztatva nem szólt. Hasonlóan a jelenlegi Sztj.-hez, elődje is általánosságban szólt a *jövőben megalkotandó műre* vonatkozó szerződés jellegzetességeiről.⁸⁸⁹ Ennek oka nem az volt, hogy egyáltalán nem léteztek műfajspecifikus szabályok a színpadi megírási szerződésre, hanem pusztán annyi, hogy ezeket a szabályokat nem a '69-es Sztj. tartalmazta, hanem az MM rendelet, amely „*A színpadi mű megalkotására irányuló szerződés feltételei*” cím alatt szólt e szerződések szabályairól. A rendelet megfogalmazta a színpadi művek megírási szerződésének definícióját is, amely – a rendelet hatálytalansága ellenére – alapvető vonásaiban a mai napig helytálló. Ennek megfelelően azt mondhatjuk, hogy „*a színpadi mű megalkotására vonatkozó szerződésben a szerző műfajilag – esetleg tematikailag is – meghatározott színpadi műnek, megállapított határidő alatt történő megalkotását és átadását, a színház pedig díj fizetését vállalja.*”⁸⁹⁰

Lényeges, hogy a megírási szerződés akkoriban sem – és most sem – csak a színházi világnak volt jellemzője. Az előző szerzői jogi törvény idején a kiegészítő, egyes műtípusokat taglaló rendeletek közül mind a zeneművek,⁸⁹¹ mind pedig a színpadi művek⁸⁹² felhasználási szerződése-

888 NAGYKOMMENTÁR 317.

889 1969. évi Sztj. 29. §

890 MM rendelet 2. § (1) bek., ugyanígy: KOLOZSVÁRI-KISS – KRICSFALVI

891 3/1970 (III. 20.) MM rendelet a zeneművek megírására vonatkozó és első nyilvános előadására vonatkozó szerződésekről.

892 MM rendelet

seivel foglalkozó MM rendeletek is tartalmazták a megírási szerződés leglényegesebb szabályait és elemeit.

A jogirodalom utal arra, hogy a színpadi művek megírására vonatkozó külön szerződés nevesítésének és szabályozásának előzményei között szerepelt egy művelődésügyi minisztériumi intézkedés⁸⁹³, amely szerint a színházak az általuk előadni kívánt színpadi művek szerzőinek várható jogdíjuk terhére előleget adhattak.⁸⁹⁴

A megírási szerződés természetét tekintve a polgári jogi vállalkozási szerződéssel mutat rokon vonásokat, hiszen a szerző, mint quasi vállalkozó „*tevékenységgel elérhető eredmény megvalósítására*”, a felhasználó színház pedig, mint quasi megrendelő „*annak átvételére és a vállalkozói díj* (jelen esetben szerzői díj) *megfizetésére köteles*”.⁸⁹⁵ A bírói gyakorlat szerint vállalkozási szerződés tárgya lehet szellemi alkotás előállítása is. Ilyen esetekben a szellemi alkotás jogvédelmet nem érintő kérdéseiben a vállalkozási szerződés szabályait kell alkalmazni, ha pedig a szellemi alkotás kielégíti a külön törvényben foglalt kritériumokat, az ezzel kapcsolatos jogvitában a jogvédelemre a külön törvény az irányadó.⁸⁹⁶

Barta Judit szerint a jövőben megalkotandó szellemi alkotások létrehozására irányuló vállalkozási szerződés olyan vegyes típusú szerződés, amely szükségképpen felhasználási szerződés is egyben.⁸⁹⁷ Utal továbbá arra is a szerző, hogy bár a vállalkozási szerződés tárgya is „mű”, azonban a szellemi alkotásoknak (művészi) többletértéke van a vállalkozási szerződések által célzott művekhez képest.⁸⁹⁸

Ugyanakkor az első pillantásra vállalkozási jelleg ellenére, azoknál a szerződéseknel, amelyeknek a tárgya szerzői jogi oltalom körébe tartozó mű – jelen esetben színpadi mű – elkészítése, elsődlegesen az Szjt. 49. §, nem pedig a Ptk. 6:238. § hatálya alá tartozó szerződéses helyzetek.⁸⁹⁹

893 164/1958. számú művelődésügyi minisztériumi intézkedés

894 FÜR – MALONYAI (1973) 239-240.

895 Ptk. 6:238. §

896 Szegedi Ítéletábra Gf. I. 30 315/2010. (Közzétéve: BDT2011.2577.)

897 BARTA (2014) 594.

898 BARTA (2014) 594.

899 NAGYKOMMENTÁR 318.

2.2.1. A szerződés alanya és tárgya

A korábbi jogszabályi rendelkezések óta változatlan jellemzője a színpadi megírási szerződésnek, hogy annak alanyai a színház (beleértve a színtársulatot is) mint „megrendelő” és későbbi felhasználó, valamint a szerző.⁹⁰⁰ Ilyen esetekben jellemzően „kimarad” az ügynökségek közvetítő szerepe és a szerző közvetlenül szerződik a színházzal, általában korábbi munkakapcsolat tapasztalatai alapján. Kiemeli a szakirodalom az alanyi kör kapcsán, hogy amennyiben a megírási szerződésnek tárgya más szerző művének lefordítása, vagy átdolgozása, az eredeti mű szerzője nem lesz a megírási szerződés alanya.⁹⁰¹ Ez a szabály valójában a ma hatályos szerzői jogi rendszerben is adott, azonban nem nélkülözheti ez a helyzet az eredeti mű szerzőjének hozzájárulását. Ha van is a színház és a megírási (pl. fordítási) kötelezettséget vállaló szerző között egy megírási szerződés, de az eredeti mű szerzőjének engedélyét nem szerezték be, közöttük hiába áll fenn szerződés a készülő műre vonatkozóan, az eredeti szerző szerzői jogainak sérelméhez vezet a helyzet. Nem pótolhatja tehát a megírási szerződés az eredeti mű szerzőjének hozzájárulását, hiszen az a szerzői jogi dogmatikával ellentétes lenne.⁹⁰²

Összefoglalva tehát, a színpadi megírási szerződés tárgya specifikusan egy jövőben megalkotandó színpadi mű. Ebben az esetben annyi a különbség az előadási szerződéshez képest, hogy itt – a szerződés természetének megfelelően – még nem létezik a színpadi mű a szerződés megkötésekor.

2.2.2. A szerződés tartalma

Az Szjt. a felhasználó – esetünkben a színház – kötelezettségeként rögzíti, hogy a jövőben megalkotandó műre vonatkozó szerződés alapján, az átadott mű elfogadásáról a felhasználó a mű átadásától számított

900 FÜR – MALONYAI (1973) 240.

901 FÜR – MALONYAI (1973) 240.

902 Szjt. 29. §

két hónapon belül köteles nyilatkozni. Tekintettel azonban arra, hogy ezeknek a szerződéseknek a tárgya egy olyan mű, amely a szerződés megkötésekor még nem létezik, szükséges rögzíteni szabályokat olyan helyzetekre is, amikor az elkészült mű nem egyezik meg maradéktalanul a felhasználó elképzeléseivel. Erre tekintettel írja elő az Sztj., hogy ha a művet a felhasználó kijavításra visszaadta, a határidő a kijavított mű átadásától számít. Ha azonban a felhasználó az elfogadásra nyitva álló határidőn belül nem nyilatkozik, a művet elfogadottnak kell tekinteni.⁹⁰³

A felek jogainak és kötelezettségeinek részletezéséhez az Sztj. egyfajta szavatossági szemléletből közelít, amikor előírja, hogy „*Ha a szerződés jövőben megalkotandó műre szól, a felhasználó jogosult az elkészült művet indokolt esetben – megfelelő határidő tűzésével – a szerzőnek kijavítás végett ismételtlen is visszaadni. Ha a szerző a kijavítást alapos ok nélkül megtagadja vagy határidőre nem végzi el, a felhasználó a szerződéstől díjfizetés kötelezettsége nélkül elállhat. Ha a mű javítás után sem alkalmas a felhasználásra, a szerzőt csak mérsékelt díjazás illeti meg.*”⁹⁰⁴

Az előző Sztj. tartalmilag ugyanígy rendelkezett e körben, azzal az eltéréssel, hogy nem írta elő a felhasználó kötelezettségeként e két hónapon belüli reagálást a mű elfogadásának tárgyában, hanem külön jogszabályi előírás körébe utalta. Az MM rendelet 4. §-a a színház oldalán egy négy hónapos határidőt állapított meg, amely a mű kézhezvételétől számított.

Az Sztj. egy körben írja elő a mű kijavítás céljából történő visszaadását, ezzel szemben a korábbi jogszabály úgy fogalmazott, hogy „*Kijavítás végett a kézirat két alkalommal adható vissza. Ha a színház a művet kijavítás végett visszaadja, annak elvégzésére legalább 30 napos határidőt kell tűznie.*”⁹⁰⁵ A rendelet elállási jogot alapított a színház oldalán, ha a mű kijavítás után sem alkalmas a felhasználásra, azonban előírta, hogy ilyenkor a szerzőt mérsékelt díjazás illeti meg, mégpedig a szerződésben meghatározott összeg 50%-a. Előírta továbbá a rendelet – ellentétben az Sztj.-vel –, hogy „*Az elfogadástól számított 15 nap alatt a színház köteles a mű nyilvános*

903 Sztj. 49. § (1) bek.

904 Sztj. 49. § (2)-(4) bek.

905 MM rendelet 4. § (2) bek.

*előadására szerződési ajánlatot tenni, a szerző pedig az ajánlatra 15 nap alatt nyilatkoznia.*⁹⁰⁶ Az Szjt. ilyen szabályt nem tartalmaz és talán ellentétes is lenne a felhasználási szerződésekre vonatkozó dogmatikával, hiszen a felhasználó nem köteles a mű felhasználására, hanem „csak” jogosult.

Noha első ránézésre szigorodott az Szjt., hiszen egy alkalommal történő kijavításról szól és nem határoz meg konkrét határidőt a kijavításra, valójában a jelenlegi előírásokat rugalmasabban lehet kezelni, mint elődjét. A felek viszonya és szabad megállapodásuk a meghatározó abban, hogy a színház valójában hányszor adja vissza a szerzőnek a művet kijavításra és abban is, hogy mennyi időt hagy neki a javításra.⁹⁰⁷ A mű kijavításával kapcsolatban döntött úgy a Kúria egy ügyben, hogy *„A jövőben megalkotandó szerzői műre vonatkozó szerződés hibás teljesítése esetén a jogosult a szerzői jogról szóló törvényben meghatározott szavatossági jogokat érvényesítheti. A szerződés eltérő rendelkezése hiányában a mással való kijavíttatás joga nem illeti meg.”*⁹⁰⁸

2.2.3. A szerződés teljesítése

A rendeleti szabályok értelmében a megírási szerződés a szerző részéről akkor került teljesítésre, ha a kéziratot – zenés művek esetén pedig az adott színház zenekarára méretezett hangszerelésben a partitúrát és a zongorakivonatot is – a megjelölt határidőben átadta a színháznak.⁹⁰⁹

A jelenlegi Szjt. jövőben megalkotott művekkel kapcsolatos szabályaihoz fűzött kommentár kiemeli, hogy a szerző egyik fő kötelezettsége a mű elkészítése, míg a másik fő kötelezettsége, vagyis a jogok átengedése a szerződés megkötésével feltételesen – a mű elkészítésének feltételével – már teljesült.⁹¹⁰

906 MM rendelet 7. § (1) bek.

907 Szjt. 42. § (2) bek.

908 Kúria Pfv. V. 21.737/2013. (Közzétéve: BH 2005. 11.)

909 SZILÁGYI (1993) 179.

910 NAGYKOMMENTÁR 371.

3. Az opciós szerződés

A színházi gyakorlatban meglehetősen gyakori az ún. opciós szerződések megkötése, melyekről azonban az Szjt. a felhasználási szerződések körében nem szól, azt a gyakorlat munkálta ki. *Faludi Gábor* a jogintézmény általános megközelítésekor úgy fogalmaz, hogy az opciós szerződés „(...) az adásvétel különös nemeként ismert vételi jog analógiászerű alkalmazása a művek (előadó-művészeti teljesítmények) és felhasználási jogok jövőbeli lekötésére. Az opciós szerződés abban különbözik az előszerződéstől, hogy nem teremt kölcsönös jövőbeli szerződéskötési kötelezettséget, csupán egyoldalú felhasználói alakító jogot azáltal, hogy az opció jogosultja a szerződés tartalma alatt egyoldalú nyilatkozatával létrehozhat egy felhasználási szerződést, vagyis felhasználási jogot keletkeztethet a maga javára.”⁹¹¹

Az opciós színházi szerződés a Ptk.-beli vételi jog⁹¹² mintájára szivárgott át a gyakorlatba. Ez alapján a szerző vagy a jogtulajdonos meghatározott időre jogot biztosít a színháznak műve felhasználási jogának megszerzésére,⁹¹³ aki aztán egyoldalú nyilatkozatával létrehozhatja – az általában – a mű nyilvános előadására vonatkozó felhasználási szerződést. Az opció célja e körben tulajdonképpen az, hogy garanciát biztosítson arra vonatkozóan, hogy a szerző a színdarab előadási jogát nem adja át másik színház részére.⁹¹⁴ Míg azonban a Ptk.-beli vételi jog a tulajdonát ruházó szerződések alaptípusának, az adásvételnek a különös nemeként ismert, és emiatt alapvető rendeltetése is az, hogy a jogosult egyoldalú nyilatkozatának eredményeként tulajdonjogot szerezzen,⁹¹⁵ addig a színházi – és általában a szerzői jogi – opciós szerződés a jogterület jellege folytán nem tulajdonjog megszerzésére, hanem felhasználási jog megszerzésére irányul. A vételi jog vonatkozásában a bírói gyakorlat szerint „(...) a jogintézmény lényegéhez tartozik, hogy a tulajdonjogként megszerzeni kívánt vagyontárgy ellenértéke – a vételár – magának a vagyontárgynak az

911 A régi Ptk. szabályai szerinti részletes elemzést lásd: FALUDI (1999) 148.

912 Ptk. 6:225. § (1) bek.

913 VEREB (2005) 44.

914 CASSELMAN (2010) 13.

915 MISKOLCZI-BODNÁR (2014a) 540.

*értékéhez igazodjék (...)*⁹¹⁶ A szerzői jogi opciós szerződésnek is – mind a Ptk-beli vételi jog, mind pedig az Szjt-beli felhasználási szerződés analógiáján – lényeges elemét képezi a díjazást. Míg a vételi jogot alapító szerződés esetében a vételár az adott vagyontárgy értékéhez igazodik, addig a színházi opciós szerződés az adott színpadi mű értékéhez igazodik, a felhasználással arányban. Az opciós szerződésben gyakorta határoznak meg mérőföldköveket is, például, hogy mikorra kell kiválogatnia a színháznak a darabban játszó művészeket.⁹¹⁷

Fontos azonban, hogy az opciós jog nem egyenértékű a felhasználási joggal, mert az opciós szerződés alapján a színház még nem mutathatja be a darabot,⁹¹⁸ ahogyan a vételi jog sem teszi a jogosultját automatikusan tulajdonossá.

916 BDT 1432/2006. I. – idézi: MISKOLCZI-BODNÁR (2014a) 541.

917 CASSELMAN (2010) 14.

918 VEREB (2005) 44.

VIII. SZEREPOSZTÁS – A SZÍNPADI MŰVEK LÉTREHOZATALÁBAN ALKOTÓ KÖZÖSSÉGET VÁLLALÓK SZERZŐI JOGI HELYZETE

„A rendezés stílusalkotás, – de persze csak a költő színházában, amely az ősi és örök színház. A rendezés nem öncélú mesterkedés, ahogy nem lehet öncélú a színpad és nem lehet az a zenekar. A rendezés papi funkció, amely az ígét hirdeti és közlésteljességében szeniális és művészi.”

/Márkus László/⁹¹⁹

Jelen részben a színpadi művek megalkotásában központi, alkotó szerepet játszó szereplők, közreműködők szerzői jogi helyzetének áttekintésére kerül sor. E körben figyelmet kell szentelni a színmű szerzőjének, a darab rendezőjének, a dramaturgnak, valamint a jelmez-és díszlettervezőnek. A felsorolt alkotók közül a leginkább kérdéseket felvető helyzettel a színpadi rendező bír, a többi szereplő helyzete és szerzői jogi jogállása lényegesen tisztább.

A szereplők szerzői jogi jogállásának tisztázását nehezíti a színpadi művekre jellemző komplexitás, hiszen a fent felsorolt valamennyi szereplő hathatós közreműködésére szükség van egy darab elkészülténél. Több esetben ezek a szerepek erőteljesen összegabalyodnak, adott esetben egy személynél több szerep is összpontosulhat. Mindemelllett az is gyakori – és nem segíti a tisztánlátást –, hogy egy szereplő nem csak a „rá kiosztott” szerepet játssza, hanem egy másiknak a munkájába is bekapcsolódik, például ma már nem ritka, hogy a darab egyes jeleneteit a rendező és a dramaturg közösen írják meg.

919 MÁRKUS (1936) 315.

Jellemzője a színpadi műveknek, hogy gyakorta közös műként jönnek létre, vagyis több szerző hozza létre magát a színpadi művet. Különösen gyakori ez a konstrukció a zenés színpadi műveknél, ahol a színmű íróján kívül a zeneszerző(k) alkotótevékenysége is nélkülözhetetlen.⁹²⁰ Az Szjt. értelmében a szerzőtársak által létrehozott művek esetén előfeltétel, hogy a mű részei önállóan nem használhatók. A több szerző következménye ebben az esetben, hogy a szerzői jog együttesen és – kétség esetén – egyenlő arányban illeti meg őket. További lényeges szabály, hogy a szerzői jog megsértése esetén bármelyik szerzőtárs önállóan is felléphet.⁹²¹ A közös művek kapcsán utal arra az Szjt. Indokolása, hogy „*A törvény – tekintettel a joggyakorlatban jelentkező gondokra, értelmezési nehézségekre – kiegészíti a többszerzős eredeti művekre vonatkozó szabályozást, meghaladva a szerzőtárs és a társszerző közötti, terminológiai is nehézkes különbségtételt.*”, így aszerint különbözteti meg a közös műveket, hogy részeik önállóan is felhasználhatóak-e.⁹²²

A legtöbb jogvita – nem csupán itthon, hanem külföldön is – a rendező és a szerző jogainak ütközéséből származik. Az egyik szerző egyenesen úgy nevezi őket és a viszonyukat, mint „*a jog drámájában szereplő Montaguek és Capuletek.*”⁹²³ Igaz ugyan, hogy a hazai ítélkezési gyakorlat nem bővelkedik színházi rendező és szerző(i örökösök) szembenállását boncolgató ítéletekben, de ez a hiány nem azt jelenti, a felek között ne lennének viták. Ez a hiány csupán annyit jelent, hogy viszonylag kevés esetben fordulnak bírósághoz és ehelyett megoldják egymás között a felmerülő vitákat.

Az előadóművészek hozzájárulása egy darab sikeréhez kulcsfontosságú és teljes mértékben vitathatatlan. Egy sikeres színdarab esetén a

920 A magyar színházművészet bővelkedik e téren a klasszikus példákban, elsődlegesen az operetteknek köszönhetően. Ehelyütt csupán két példát említenénk: *Huszeke Jenő* és *Martos Ferenc* műve, a *Lili bárónő*, valamint Ábrahám Pál, Földes Imre és Harmath Imre *Viktória* című operettje.

921 Szjt. 5. § (1) bek.

922 Ehhez kapcsolódóan részletes elemzést olvashatunk az SzJSzT 40/15. számú szakvéleményt

923 AMADA (2001) 681.

néző elsősorban a színészeket jegyzi meg és az ő alakításukat tudja be elsődlegesen a darab sikerének. E munkában azonban nem kerül sor helyzetük elemzésére, mert a felszíni kérdések alapvetően rendezettek, hiszen a jogszabály szomszédos jogi oltalmat biztosít számukra,⁹²⁴ a mélyreható vizsgálat⁹²⁵ pedig egy munkát követelne meg.

*A színdarab, amely a rendezés következtében a közönség elé tárul, maga a kész mű, a gondolat, az ötlet olyan kifejeződése, melyet a szerzői jog véd.*⁹²⁶ Míg a színészek, táncosok, énekesek az előadás legszembetűnőbb szereplői, addig a háttérben megbúvóan, „láthatatlanul” a darab kialakításában szintén kulcsfontosságú szereplők, a rendező, a jelmez-és díszlettervezők, valamint a koreográfusok foglalják el helyüket.⁹²⁷

1. A színpadi szerző

Színpadi szerző az, aki a színpadi előadás alapjául szolgáló írói művet, a színművet megalkotta. A színpadi szerző ugyanakkor nem csak az lehet, aki irodalmi alkotást hozott létre, hanem az a zeneszerző is, aki a zenés színpadi mű alapjául szolgáló zeneművet és a hozzá tartozó dalszöveget megalkotta.

A bírói gyakorlat és a jogirodalom is gyakorta hangsúlyozza, hogy a színpadi művek esetében gyakori, hogy megszületésük több szerző közös alkotótevékenységére vezethető vissza. Ennek kapcsán foglalkozott a bíróság egy konkrét ügyben⁹²⁸ egy daljáték szerzői jogi helyzetével, amelynek zenéjét és szövegét más-más szerző szerezte. A daljátékot az alperes színház rendszeresen műsoron tartotta és 1973 végéig meg is fizette a szerzői díjakat érte, majd 1974. januárjától kezdve elmaradt a szerzői díj megfizetése, arra való hivatkozással, hogy a zeneszerző halála óta eltelt idő alatt letelt a mű védelmi ideje. A felperes szerző arra hivatkozott, hogy a daljáték közös mű, az alperes viszont arra, hogy a

924 Szjt. 73-75. §

925 TREBITS (1946)

926 STEIN (2013) 1584.

927 STEIN (2013) 1575.

928 Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21. 027/1974. (BH 1975/9. 411)

régi Sztj. 5. § (2) bekezdése szerinti önálló műnek kell tekinteni. E körben a bíróság kifejtette, hogy valamely mű művészi szempontból vett oszthatósága nem azonos a fizikai oszthatósággal. Kimondta továbbá, hogy a perbeli dalmű, mint színpadi alkotás, oszthatatlan, egységes mű, amely mind a művészi megítélés, mind pedig a közfelfogás és így az általános megítélés szempontjából is egy olyan alkotásnak tekintendő, amely színpadi előadás formájában, a szerzők együttes munkájaként jelentkezik. A bíróság konkrét vizsgálata kitért arra is, hogy a dalmű zenéje, szövege és versei a mű sérelme nélkül vajon szétválaszthatók-e egymástól. Megállapította, hogy ebből a szempontból az a döntő, hogy a szerzők szellemi alkotásai egymással szorosan, elválaszthatatlanul összefüggők-e. Így, helytelen abból kiindulni, hogy a különböző szerzők alkotásai vajon egyidejűleg keletkeztek-e, vagy esetleg előadhatóak-e külön, hiszen „a perbeli mű ilyen egységként vált a nemzeti kultúra részévé, benne az egésznek és résznek olyan szoros összetartozása ismerhető fel, amely lehetetlenné teszi részeinek a mű sérelme nélküli szétválasztását.”⁹²⁹

Fontosnak tartjuk továbbá hangsúlyozni a bíróság azon álláspontját, miszerint „(...) több szerző egységesnek ismert művét gyakran az egyik szerző kimagasló szellemi alkotása emeli ki az átlagos színvonalú művek közül. Erre éppen az operák és más dalművek szolgáltatnak gyakori példát. Általánosan ismert, hogy a szövegkönyv gyakran messze elmarad a zeneszerző alkotásának értékétől és a kimagasló értékű zene műsoron tart olyan műveket, amelyeknek cselekménye, színpadi előadása iránt alig lenne érdeklődés.”⁹³⁰

A színpadi szerzők alkotásai ténylegesen a színdarab gerincét alkotják, hiszen alkotásuk nélkül nem beszélhetünk színpadi műről. Hiába áll ki egy színész egymaga a színpadra és ad elő egy verset, ez még nem lesz színpadi mű. Természetesen rendkívül fontos és megkerülhetetlen egy színpadi előadásban a színész tevékenysége, hiszen az előadóművészek nagyban hozzájárulnak a darab sikeréhez, de – egyet értve a vonatkozó jogirodalmi álláspontokkal⁹³¹ – a színpadi szerző munkája képezi a színdarab lelkét.

929 BENEDEK (1977) 29.

930 BENEDEK (1977) 30.

931 LIVINGSTON (2009) 428.

Beszédes az angolszász terminológiában hosszú idő óta ismert ún. *play-right*⁹³² kifejezés, amely kifejezetten a szerzői jogosultat illető előadási jogot jelenti.⁹³³

Lényeges kiemelni, hogy a színpadi művek szempontjából elsősorban az szükséges, hogy legyen egy olyan „alapanyag”, amelyet nyilvánosan előadnak. Ez maga a színdarab szövegkönyve, melynek szerzői jogi oltalmát a drámaíró, musical esetében a zeneszerző és a dalszövegíró élvezi. Ez utóbbi elemei a színműnek (szövegkönyv és a zene – szöveggel, vagy anélkül) egyértelműen a szerzői jogi oltalom tárgyai.⁹³⁴

2. A dramaturg

Nem véletlenül nevezi néhány dramaturg saját magát „láthatatlan kéznek”, hiszen egy sikeres színpadi mű esetében a közönség a legkevésbé a dramaturgnak hálás. Ezzel szemben elsőként jegyzi meg az előadóművészeket, majd utánuk a szerzőt és a rendezőt. Még a jelmez- és díszlettervező munkáját is hamarabb említi a néző, hiszen ezeknek a közreműködőknek a tevékenysége *látványos* és jobban a reflektorfénybe kerül. Ugyanakkor egy mű színpadra állításakor a dramaturgra is igen komoly feladat hárul, hiszen ő az a személy, aki az adott művet – akár prózai, akár drámai formájút – átalakítja oly módon, hogy azon az adott színpadon, a rendező és az előadás koncepciójának megfelelően „fogyaszthatóvá” váljon. „A hivatását gyakorló (...) dramaturg az írásművészetet próbálja összekapcsolni a színházművészetrel, és fordítva.”⁹³⁵ A dramaturg szerepe egyfajta irodalmi és zenei kritikusként is felfogható és általában segítséget nyújtanak a műsorterv összeállításában is, emellett pedig a darabok átalakításában (nem feltétlenül átdolgozásában!)⁹³⁶ is szerepet játszanak.⁹³⁷

932 STRONG (1898) 68.; DRONE (1879) 553-554.

933 Korábban használatos volt a *stageright* kifejezés is, Charles Reade nyomán. DRONE (1879) 553

934 STEIN (2013) 1574.

935 DARIDA (2006) 844.

936 Lásd: VI. rész 2. fejezet

937 DIETZ – EHRHARDT (2014) 285.; ugyanígy: DARIDA (2006)

A hazai szerzői jogi szabályozás nem szól arról, hogy a dramaturgot szerzőnek kell-e tekintenünk. A jogirodalmi megközelítések pedig inkább afelé hajlanak, hogy a dramaturgi tevékenység nem szerzői tevékenység. Benárd Aurél egy helyen konkrétan úgy fogalmaz, hogy „(...) *nem szerző a lektor vagy dramaturg, ha hasznos tanácsokat adott is (...)*”⁹³⁸. Ez a megállapodás vitatható és nem lehet teljes mértékben elzárkózni attól, hogy egyes esetekben a dramaturgot is szerzőnek lehessen tekinteni a mű bizonyos elemei tekintetében. A dramaturg szerzői jogi helyzetére vonatkozó megállapítást a szerzői jogi törvény *Nagykommentárja* már kissé óvatosabban kezeli. Eszerint „*Már a régi Szjt. előtti bírói gyakorlat is azon a véleményen volt, hogy dramaturgi, lektori tevékenység nem alapoz meg szerzői minőséget az alapul fekvő műnél.*”⁹³⁹ A Nagykommentár tehát csak arra utal, hogy ha a dramaturg „belenyúl” egy alapul fekvő mű szövegébe, attól azon az eredti művön nem keletkezik szerzői joga. A dramaturg szerzői jogának kritikus szemlélete leginkább abból fakadhat, hogy nem a klasszikus értelemben vett szerzői, alkotó tevékenységet végzi. Való igaz, hogy ha a színház egy már létező drámát állít színpadra, akkor a dramaturg – megfelelő felhasználási engedély megléte esetén – alakíthat a művön, „foldozgathatja” azt. Nem véletlen, hogy a szerzői jogi szakirodalom a dramaturg tevékenységét a lektori tevékenységhez hasonlítja. Igaz, hogy hasonló a helyzet a két esetben, azonban a dramaturgi tevékenység annyival lehet „több” – és pontosan ezzel a többlettel kerülhet közelebb a szerzői alkotótevékenységhez – hogy megfelelő engedély birtokában a dramaturg érdemben alakíthat a darabon és olyan változtatásokat, többlet elemeket, jeleneteket építhet egy színműbe, hogy az megüti az átdolgozás mércéjét, vagy adott esetben túlhalad azon és új mű jön létre. Amennyiben ez a helyzet áll elő, úgy természetesen vizsgálni kell, hogy az új mű megfelel-e a szerzői jogi védelem kritériumainak, hiszen ezek fogják a dramaturg részére is biztosítani a jogvédelmet.

Tehát – noha a tipikus valóban az, hogy kívül marad a szerzőség küszöbén, azt át nem lépve – mégsem lehet kategorikusan kijelenteni,

938 BENÁRD (1973a) 87.

939 NAGYKOMMENTÁR 100.

hogy a dramaturg soha nem látna el alkotó tevékenységet egy adott színpadi mű kapcsán. Ezen a nézőponton van a német jogirodalom több képviselője is,⁹⁴⁰ és egyes szerzők utalnak arra, hogy a dramaturg valójában a rendező jobbkeze, munkatársának tekinthető.⁹⁴¹

A *Magyar Színházművészeti Lexikon* a dramaturg fogalmi megközelítésekor említést tesz arról, hogy a dramaturg szó annak régi értelmében drámaíró, jelent. Emellett a dramaturgi feladatokhoz és a dramaturg szerepéhez az alábbi magyarázatot adja: „a színház irodalmi szakértője és tanácsadója. Feladatai közé tartozik a bemutatandó színdarabok lektorálása, véleményezése, átdolgozása (epikus művek dramatizálása), ill. a szerzővel való együttműködés a végső színpadi változat kialakításában a színpadi szempontok érvényesítésével. (...)”⁹⁴² A következőkben áttekintjük, hogy az idézett fogalom meghatározás elemei hol helyezkednek el a szerzői jogi dogmatikában.

Ad a) A szerzői jogi szerepekre és helyzetekre rávetítve a fenti, színháztudományi fogalmat, megállapítható, hogy a „színház irodalmi szakértője és tanácsadója” „feladatkör” ténylegesen leginkább a lektori feladatokhoz hasonlít, így nem meglepő, hogy a szerzői jogi jogirodalom is leginkább a lektorral tekinti rokon tevékenységnek a dramaturgot. Amennyiben a dramaturg tevékenysége egy adott színpadi mű kapcsán valóban kimerül annyiban, hogy tanácsot ad és szakértőként tevékenykedik, abban az esetben szerepe nélkülözi a szerzői, alkotó tevékenységet.

Ad b) „A színdarabok lektorálására és véleményezésére” szintén az előző pontban leírt szerzői jogi helyzet alá tartozik. Azonban a második nagyobb feladatkörként említett „színdarabok lektorálása (...) átdolgozása (epikus művek dramatizálása)” már más szituációt eredményezhet. Az átdolgozás színházi és szerzői jogi fogalmának összevetésekor már említettük, hogy a színházi közegben használatos átdolgozás fogalom nem lesz minden esetben szerzői jogi értelemben is átdolgozás. Korábban már bemutattuk, hogy a Színházművészeti Lexikon a dramatizálást, mint „valamely epikus történet (regény, novella, mese stb.) cselekményének színpadi művé, színdarabkává való

940 Például: KOCH (1927) 106.; DIETZ – EHRHARDT (2014) 285.; KEHRL (2015) 590.

941 KEHRL (2015) 590.

942 SZÉKELY (1994) 174.

átdolgozása, dialogizálása a szituációk és az alakok színpadi megjelölhetőségének figyelembevételével” az adaptálás fogalmi körébe tartozóként említi. A Lexikon ugyanakkor átdolgozás alatt azt érti, hogy egy adott színházművészeti korszakhoz vagy nemzeti színházkultúrához kötődő színpadi művet másik korszak vagy színházkultúra hagyományainak, aktuális igényeinek megfelelően átstilizálnak, átjavítanak.⁹⁴³ Elviekben ennél a pontnál felléphet a dramaturg a szerzői státuszhoz, hiszen egy színpadi mű kapcsán akkor lehetne szerzőnek tekinteni, ha az alapul szolgáló művön a szerzői jogi értelemben vett átdolgozást valósítja meg és az nem merül ki az átstilizálásban. Ugyanakkor a gyakorlatban túlnyomórészt valóban abban merül ki a dramaturgi tevékenység – elsősorban a szakmai szokások és berögződések miatt –, hogy a dramaturg átstilizálja, átfogalmazza az eredeti szöveget, anélkül, hogy azon *lényegi* változtatásokat eszközölne.

Ad c) *A dramaturg és a szerző közötti együttműködés* nem feltétlenül jelenti – és talán a gyakorlatban a legkevésbé – azt, hogy a dramaturg és a szerző szerzőtársak lesznek. Ahhoz, hogy őket szerzőtársaknak lehessen tekinteni, sokkal több kell, mint hogy a dramaturg egy lektorhoz, tanácsadóhoz hasonlóan szakmai iránymutatásokkal látja el a szerzőt. E körben felmerülhet az is, hogy a dramaturgi útmutatásokat pusztán ötletnek tekintsük, és mint olyan, nem alapítható rájuk szerzői jogi oltalom, így hiába irányul az ötlet, elképzelés a szerzői alkotás létrehozatalára, vagy a létrehozatalában való közreműködésre. Ha a szerzőnek alkotó tevékenysége közben ad tanácsokat, ötleteket, a dramaturg, azok a szerzői alkotás részévé válnak.⁹⁴⁴ Más lehet a helyzet akkor, ha a dramaturg ténylegesen alkotóközösséget vállal a szerzővel és a színdarab egyes részeit ő írja meg. Ez esetben végeredményként a felek egymás szerzőtársai lehetnek. Ilyen esetben a dramaturgra nem dramaturgként kellene tekinteni, mert fellép szerzővé. Ezeknek a tényleges helyzeteknek leginkább a felek saját viszonya szabhat gátat és az adhatja meg a jogviszony kereteit, ahogyan egymásról gondolkodnak. Ehhez a ponthoz kapcsolódóan érdekes az angolszász ítélkezési gya-

943 SZÉKELY (1994) 36.

944 KOVÁCS (2006) 288.

korlat, amely a dramaturg esetleges szerzőtársi minőségét taglalta.⁹⁴⁵ A konkrét ügyben azt állapították meg, hogy ha a dramaturgnak nincs meg egy színdarab alakítása során a döntési jogköre, akkor ténylegesen szerzőnek sem lehet tekinteni, hiába dolgozott együtt a szerzővel.⁹⁴⁶ Az adott esetben *Jonathan Larson, Rent* című musicalének – mely egyébként a *Bobémélet* modern változataként ismert – szerzősége körül forgott a vita. Az alkotó folyamatba bekapcsolódott egy *Lynn Thomson* nevű dramaturg, aki keresetet nyújtott be *Larsonnal* szemben, arra hivatkozással, hogy a darab közös művük.⁹⁴⁷ Zárójelben megjegyzendő, hogy a szerző és a dramaturg közötti vita fellángolásához valószínűleg az is hozzájárulhatott, hogy a darab kasszasiker lett a Broadway-en.⁹⁴⁸ A bíróság az eset eldöntéséhez az ún. *Childress tesztet* alkalmazta, amelynek alapja egy korábbi ügy, a *Childress v. Taylor* volt.⁹⁴⁹ A *Childress teszt* lényege, hogy egyrészt meg kell állapítani a magát szerzőtársnak minősítő fél saját alkotó jellegű hozzájárulásait az adott mű viszonylatában (*independently copyrightable contribution*), másrészt pedig további feltétel, hogy a felek a munkafolyamat során is kölcsönösen szerzőként tekintsenek egymásra és megjelenjen náluk a kölcsönös szerzőtársi szándék (*mutual intent of co-authorship*). A bíróság az első feltétel tekintetében megállapította, hogy a dramaturg alkotó jellegű hozzájárulásokat tett a műben, mert a szövegekönvvet együtt vizsgálták felül, és közreműködött a történet kifejlesztésében, illetve a dialógusok és dalszövegek jelentős részét is átírta.⁹⁵⁰ Ugyanakkor, amikor a második feltételt kezdte vizsgálni, arra jutott, hogy a felek viszonyából egyértelműen tükröződött az – különösen a kapcsolódó szerződések miatt, amelyekben egyedül *Larson* jelent meg –, hogy a dramaturg oldalán nem volt meg a valódi szándék a szerzőtársi közreműködésre.⁹⁵¹ Ehhez kapcsolódóan a vonatkozó jogirodalom úgy

945 Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

946 COHEN – LOREN – OKEDIJI – O’ROURKE (2015)

947 Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

948 MCJOHN (2006)133.; WOMACK (2007) 227.

949 Childress v. Taylor 945 F.2d 500 (2nd Cir. 1991).

950 Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

951 MCJOHN (2006)133.; ugyanígy: NEVIN (2004) 1554.

látja, hogy a legtöbb dramaturg esetében nem lehet megállapítani a fenti két feltételt, különösen az önálló szerzői hozzájárulás feltételét, mert bár a saját javaslatainak ő a szerzője, a javaslatokat formába önteni a szerző fogja.⁹⁵² Így, a második feltétel, a szándék vizsgálata lehetett az a pont, ahol hatékonyan meg tudta fogni a bíróság a dramaturg álláspontját. A korábbi feltétel tekintetében azonban a bírósági érvelés nem különösebben meggyőző. Nem utasítható el élből az, hogy a dramaturg adott esetben szerző, vagy szerzőtárs lehessen. Igaz, más a helyzet, ha egy alapul szolgáló művet igazít, stilizál, aktualizál. Ebben az esetben valóban a lektori tevékenységhez hasonló munkát végez, amelyet nem lehet szerzői jogi értelemben vett alkotó munkának tekinteni.

El kell ismerni ugyanakkor, hogy a színházi szakma igyekszik megmaradni annál a határvonalnál, hogy a dramaturgnál maradjon meg a „(...) *klasszikus dramaturgi munka, amely a hatályos szerzői jogi törvény szerint nem tárgya a szerzői jogvédelemnek*”.⁹⁵³ Az idézett bírósági ítéletből is látható, hogy a színházi közeg próbálja erőteljesen meghúzni a határvonalat a szerző és a dramaturg között és abba az irányba terelni inkább, hogy a *klasszikus dramaturgi munka* nem szerzői alkotó tevékenység. Jellemző problémaként jelentkezik egyébként a színházaknál, hogy ha a dramaturg túlterjeszkedik ezen a „klasszikus szerepén” és szerzői jogot kíván vindikálni magának a közte és a szerző között megvalósuló együttműködés következtében, a szerzők azzal védekeznek, hogy a felkérésük nem terjedt ki alkotó munkára, nem „kértek” a dramaturgtól szerzői hozzájárulást. Ez történt például abban az esetben⁹⁵⁴ is, amely egy balett-adaptáció körüli jogvitákból született.⁹⁵⁵ A tényállás szerint a felperest megkereste az alperes azzal a munkával, hogy *Tennessee Williams* egyik legismertebb drámájából, *A vágy villamosából* készítsenek balett-adaptációt. A felek együtt kidolgozták a mű alapján a balettet, mind a cselekményszál, mind a jelenetek elhelyezése és a balett dinamikája tekintetében is. Ezt követően, a színház a 2010/11-es

952 LEE (1998) 95.

953 Fővárosi Ítéltábla 8.Pf.22.298/2012/7.

954 Fővárosi Ítéltábla Pf. 22.298/2012/7., előzményhatározat: Fővárosi Törvényszék 25.P.25.137/2010/42.

955 Lásd a kapcsolódó véleményt: SzJSzT 20/11. számú szakvélemény

évadjában műsorra tűzte a balettet, az alperesek nevének megjelölésével, maga a darab azonban mégsem került bemutatásra. 2010. július 21-én a felperes keresetet nyújtott be a Fővárosi Törvényszékhez, amelyben – többek között – kérte annak megállapítását, hogy az I. rendű felperes (a színház) megsértette névfeltüntetéshez való jogát. Alperesek azzal védekeztek, hogy a felperes nem látott el olyan feladatokat a balett adaptáció kapcsán, amely alapján őt a mű szerzőjének lehetne tekinteni, valójában őt dramaturgi segítségnyújtásra kérték fel és egyébként sem végzett olyan munkát, amely egyéni, eredeti jelleggel bírna.

A dramaturg szerzői jogi helyzetének tisztázását egyébként igencsak megnehezíti az is, hogy a gyakorlatban általában nem csak a szerzővel, de a rendezővel is együtt dolgozik, vagy az ő utasításai, iránymutatásai alapján végzi a tevékenységét. Emellett nehéz lenne a (színházi) gyakorlat számára beültetni azt a gondolatot, hogy adott esetben a dramaturg szerzői tevékenységet folytat.

A dramaturg színházi és szerzői jogi szerepének zárásaként ismét idézni kívánjuk *Darida Veronika* gondolatait: „*A színházi világban beszélhetünk az író vagy a rendező színházáról (írói vagy rendezői színházról); de nem beszélhetünk a dramaturg színházáról.*”⁹⁵⁶ Ez a gondolat nagyon szépen példázza azt, hogy a dramaturg szerzői jogi helyzete és a színházban betöltött szerepe tulajdonképpen egymással párhuzamos, ahogyan a színházban is a háttérben tevékenykedik és alárendeli magát egyrészt a szerzőnek, másrészt a rendezőnek, úgy a szerzői státusz esetleges elnyerésekor is e két szereplőtől messzebb elmaradva találjuk.

3. A díszlet- és jelmeztervező

Az Sztj. 1. § (2) bekezdés n) pontja rögzíti, hogy szerzői jogi oltalom alatt áll a jelmez, a díszlet, valamint ezek terve. E rendelkezés következtében tehát a jogszabály szerzői joggal ruházza fel a jelmez és díszlettervezőt, a törvényi feltételek megléte esetén.

956 DARIDA (2006) 845

A jelmez- és a díszlet a színpadi művek körében szintén nagy jelentőséggel bír. Noha nem állíthatjuk azt, hogy ezek a színpadi művek fogalmi elemeként jelentkeznének és nélkülözhetetlenek, azt alappal állíthatjuk, hogy befolyásoló tényezők egy darab sikerében, hiszen közvetlenül, vizuális eszközökkel hatnak a nézőre.

A színházelmélet megadja a díszlet és a jelmez fogalmát is. A díszlet eszerint a színpadi mű cselekményének helyszínét jelölő, változtatható, mozgatható és cserélhető színpadberendezés. Lényege, hogy a bemutató mű által meghatározott korstílust, a szerző instrukcióit, a rendezői és díszlettervezői koncepciót megjelenítő építészeti-képzőművészeti alkotás.⁹⁵⁷ A jelmez fogalmi meghatározásakor nem ott találjuk a fókuszpontot, hogy technikailag mit értünk jelmez alatt, hanem arra helyezik a hangsúlyt, hogy mire hivatott maga a jelmez a színpadi előadásban.⁹⁵⁸ Funkcióját tekintve a jelmez információkat tartalmaz a játék jellegéről, az ábrázolni kívánt korszakról, a játszott mű hangulatáról, esetleges torzító-parodisztikus céljairól.⁹⁵⁹

A jelmez és díszlet, mint a tervezés tárgyiasult formái⁹⁶⁰ szerzői jogi oltalma az Szjt. 2013. évi módosításával került rögzítésre,⁹⁶¹ korábban csak ezek tervei szerepeltek a jogszabályi felsorolásban, amely – az indokolás szerint – értelmezési nehézséget okozott a bírói gyakorlatban. A jelmez- és díszlet tervek komplex tervdokumentációk,⁹⁶² míg a már tárgyiasult jelmezek és a díszletek olyan használati célú műtárgyak, amelyek a jellegüket tekintve a képző- és iparművészeti alkotásokhoz állnak közel.⁹⁶³ Bár első látásra kecsegtethető lehet párhuzamot vonni, de nem részesülhetnek a szerzői joggal párhuzamos formatervezési

957 SZÉKELY (1994) 164.

958 WOMACK (2007) 232-234.

959 SZÉKELY (1994) 339.

960 A szerzői jogi törvény indokolása.

961 2013. évi XVI. törvény a szellemi tulajdonra vonatkozó egyes törvények módosításáról, 33. §

962 SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

963 A szerzői jogi törvény indokolása.

oltalomban.⁹⁶⁴ Dogmatikailag sem indokolt a két tárgykört azonosan kezelni, hiszen a formatervezési mintaoltalomban minden új és egyéni jellegű formatervezési minta részesülhet.⁹⁶⁵ További magyarázatként hozzátesszi a törvény, hogy mintának minősül valamely termék (azaz bármely ipari vagy kézműipari árucikk⁹⁶⁶) egészének vagy részének megjelenése, amelyet magának a terméknek, illetve a díszítésének a külső jellegzetességei, így a rajzolat, a körvonalak, a színek, az alak, a felület, illetve a felhasznált anyagok jellegzetességei eredményeznek.⁹⁶⁷ A jelmez nem árucikk, hanem a színpadi előadásban felhasznált, annak hangulatát, szellemiségét tükröző jelkép. Ugyanakkor érdemes elgondolkodni, hogy a párhuzamos oltalom a díszleteket érintheti-e. A jogirodalom kiemeli, hogy a szerzői jogi oltalom és a formatervezési minta közötti kapcsolat az alkalmazott művészeti alkotások esetében áll fenn, ahol az ilyen formába öntött kreatív megoldások esztétikai jellemzőkön kívül használati, műszaki és egyéb követelményeknek is megfelelnek. E körbe tartozónak tekinthetjük a lakberendezési tárgyakat is.⁹⁶⁸ A párhuzam egyes díszletelemek tekintetében akként merülhet fel, ha a színpadi díszlet elemei között vannak lakberendezési tárgyak, vagy formatervezett bútorok. Nem kizárt, hogy ezek a díszletelemek formatervezési minta oltalmat is élveznek. Ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy a komplett színpadi díszlet a szerzői jogi oltalom mellett automatikusan formatervezési minta oltalmat is kap, már csak azért sem, mert a formatervezési mintaoltalom a szerzői jogi oltalommal ellentétben nem a formalitásmentes oltalom elvén épül fel.⁹⁶⁹

Noha a jelmez és díszlet külön-külön kerültek nevesítésre az Szjt.-ben, a gyakorlatban szokás egyösszefoglaló név alatt illetni a jelmezek és a díszletek által kialakított színpadképet, színpadi világot: ez a látvány-

964 SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

965 Formatv. 1. § (1) bek.

966 Formatv. 1. § (3) bek.

967 Formatv. 1. § (2) bek.

968 Lásd bővebben: TATTAY (2013) 22.; TATTAY (1996) 203-209.; LONTAI (1986) 176.; HEPP (2011) 48-74.; SÁPI (2015c) 234-244.

969 Formatv. 15. §

terv. A látványterv a színielőadások vizuális keretének és a cselekmény lefolyásának átfogó megtervezése, amely a statikus építmények, díszletek mellett kiterjed a jelmezekre, a világításra, a színek alkalmazására, valamint a mozgásokból eredő képi változások színpadi hatására is.⁹⁷⁰ A látványterv kifejezésre szokás használni a szcenikát is. A szcenika a színjáték terének, a színpadnak a kialakítása, technikai berendezése. A színház szcenikusa felelős a színpadkép különböző elemeinek működéséért és feladatköre összekapcsolódhat a díszlettervezőével és a látványtervezőével.⁹⁷¹ A szcenikus és a látványtervező (vagy díszlettervező, jelmeztervező) nem ugyanazt a feladatot látja el, hiszen míg a szcenikus feladata sokkal inkább technikai jellegű, addig a díszlettervező, jelmeztervező, feladata általánosságban szellemi alkotás létrehozása, alkotó munka folytatása, az adott színdarab tekintetében pedig az írói kép színpadra tömörítése.⁹⁷²

A látványterv tehát magában foglalja nem csak a díszletek, hanem az általuk és a jelmezek által együttesen kialakított, komplett színpadképet is. Elképzelhető, hogy a látványtervező egy személyben tervezi a jelmezeket és a díszleteket. Ebben az esetben külön-külön fog fennállni szerzői joga a jelmezeken és azok tervein, valamint a díszleteken és azok tervein. Attól, hogy – a szcenika kifejezés meghonosodása következtében is – a külső szemlélő szemszögéből összekapcsolódhat a jelmez- és a díszlet és a színpadi produkcióban sokszor egységként mutatkoznak, nem azt jelenti, hogy a jogvédelmük is csak összekapcsolódva valósulhat meg. Az Sztj. szóhasználata is eligazít e körben, hiszen kifejezésmódjában sem úgy rögzíti őket, hogy „szerzői jogi oltalom alatt áll a jelmez és díszlet”. Azonban, még ha így is fogalmazna a jogszabály, könnyedén fel lehetne oldani értelmezéssel a helyzetet, hiszen a jelmez és a díszlet két különálló alkotásnak tekintendő és az ezekkel kapcsolatos jogsértések is megvalósulhatnak külön-külön.

970 SZÉKELY (1994) 449.

971 SZÉKELY (1994) 727.

972 SzJSzT-12/09/külső szakértő

A színházi gyakorlatban az a jellemző, hogy a jelmezek és díszletek megalkotása a szerző munkaviszonyból folyó kötelessége, így a munkaviszonyban létrehozott művek szabályai sok esetben alkalmazhatóak rájuk.⁹⁷³ Az Szt. 30. § értelmében, ha a mű elkészítése a szerző munkaviszonyból folyó kötelessége, – eltérő megállapodás hiányában – a mű átadásával a vagyoni jogokat a szerző jogutódjaként a munkáltató szerzi meg.⁹⁷⁴ Amennyiben tehát a tervező a színház alkalmazottja, az általa tervezett jelmezek és díszletek vonatkozásában nem kell külön felhasználási szerződést kötnie a színházzal, hanem a mű átadásával automatikusan megszerzi a színház a vagyoni jogokat.

Az is jellemző a jelmez és díszlettervező munkájára – ami elsődlegesen a munkaviszonyból folyó kötelezettség következménye – hogy a rendező elképzeléseinek megfelelően alakítják ki a műveket. A jelmeztervező és díszlettervező alkotómunkája kapcsán tehát egyfajta korlátok közé szorított alkotó munka jelenik meg, mert alkotómunkájuk szárnyalásának gyakorta gátat szab egy másik szereplő – általában a rendező – elképzelése, valamint az adott színház technikai felszereltsége, a színpad mérete, sőt általánosságban a fizika törvényei, mely korlát leginkább a díszletek tekintetében figyelhető meg. A tervezőnek tehát ezekre a technikai, fizikai adottságokra figyelemmel kell alkotnia. Az alkotómunka jellege lényegesen korlátozottabb a díszlettervezőnél, mint egy írónál, hiszen míg az író teljes mértékben szabadjára tudja engedni a gondolatát, addig a díszlettervező mindezt nem teheti meg, alkotó tevékenységét sokkal inkább a realitás talaján kell tartania. Ugyanakkor ez nem indokolja, hogy ne legyen védett az alkotása. E szempontból hasonló helyzetben van, mint az építész,⁹⁷⁵ akinek a fizika törvényeit figyelembe véve kell alkotnia, azzal az eltéréssel, hogy az építész alkotása elsődlegesen funkcionális, nem pedig esztétikai,⁹⁷⁶ addig a díszlettervező által létrehozott alkotás inkább esztétikai jellegű. Hiába, hogy egyes

973 Szt. 30. §

974 Erről lásd pl. LEGEZA (2016)

975 Az építészeti alkotásokkal kapcsolatos szerzői jogi kérdésekkel kapcsolatban lásd részletesen: BARTA (2018) 227-456

976 FALUDI (2014) 119.

díszletelemek konkrét funkciót tölthetnek be az előadás során, például szobabelső berendezései, bútorok mind-mind betölthetnek tényleges funkciót, azonban összességében maga a komplett díszlet sokkal inkább esztétikai célt szolgál. Az SzJSzT egyik véleménye szerint „(...) *a jelmezek – kiindulva az ismertetett szakmai fogalmak tartalmából – csak egy adott előadás összefüggésében speciálisak, az előadáson kívüli használatuk során csupán egyszerű kellékek.*”⁹⁷⁷ Ez a nézet vitatható, hiszen ugyanaz a jelmez egy másik előadáshoz is könnyen felhasználható: ha például ugyanabban a történelmi korban játszódik két darab, a naivákat játszó színésznők – akik általában még alkatilag is hasonlítanak egymásra – jelmezt lehet(ne) kétszeresen hasznosítani. Ez a megállapítás tehát általánosságban nem megkérdőjelezhetetlen.

Sajátossága a színházi díszletnek a változtathatósága, többfunkciós volta. Számos díszletelem egy előadásban egyszerre több funkciót is betölthet, mert úgy tervezték meg őket, hogy a jelenetek közötti gyors színpadrendezés után átalakuljon rendeltetésük. Gyakorta látni olyat például, hogy ugyanaz a tárgy az egyik jelentben még asztal, a másik jelentben pedig – elforgatva – már padként jelenik meg, ily módon az adott díszletelem képes egyszerre több célt is szolgálni.

A tervező szellemi alkotásának felhasználásáért fizetendő jogdíjak tekintetében már korábban az a gyakorlat alakult ki, hogy a tervezőnek egyösszegben fizetik ki a honoráriumát, nem pedig a bruttó jegybevétel arányában kapja meg szerzői díját.⁹⁷⁸ Ez a jogdíjfizetési gyakorlat még mindig él,⁹⁷⁹ melyet pragmatikus oldalról a szerző és a színház közötti kapcsolat és a már bevett, szokásos színházi gyakorlat indokol, elméleti oldalról pedig maga az Szjt. engedi meg, hogy eltérjenek a felek a bevétellel arányos díjfizetéstől.⁹⁸⁰ Jogviszonyuk alapját a legtöbb esetben munkaviszony képezi, vagy pedig megbízási szerződés szolgáltatja. Hiába fordul elő többször a színházi gyakorlatban az, hogy a jelmeztervezői

977 SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

978 SZILÁGYI (1993) 195.

979 Lásd pl. a Győri Ítéltábla Gf.IV.20.228/2005/30. szám alatt közzétett eseti döntés alapjául szolgáló jogviszonyt.

980 Szjt. 16. § (4) bek. ugyanígy: GYENGE (2005)

tevékenységet „megbízási” szerződés keretei között látja el a tervező, ezek a kötelek vegyesek, hiszen egyértelműen megfigyelhető bennük az eredmény-jelleg.⁹⁸¹ Szerzői jogi szempontból itt is a jövőben megalkotandó műre vonatkozó szerződésekkel találkozhatunk, csakúgy, ahogy a színmű megírására vonatkozó jogviszonynál is.

3.1. *A jelmezekkel és díszletekkel kapcsolatban megvalósuló jogsértések*

A jelmezek és díszletek szerzőivel szembeni vagyoni jogi jogsértések három tipikus magatartás útján valósulhatnak meg és mind az engedély nélküli felhasználás gerincén haladnak. Az egyik esetkör az, amikor a jelmezeket, díszleteket lemásolják egy másik színpadi műhöz is. Másik, leggyakoribb eset az, amikor az engedély nem fed le a valamennyi felmerülő felhasználást, például az engedély a kőszínházban történő felhasználásra vonatkozik csak és a kihelyezett előadásra nem.⁹⁸² Az ilyen helyzetekben szinte kivétel nélkül mindig tapasztalható (részbeni) jogdíjelmaradás is. A harmadik magatartási kör az engedély nélküli átdolgozásokban realizálódik.⁹⁸³

Sajátos megítélés alá esik a plágium a színpadi díszletek és jelmezek kapcsán amiatt, mert az általánosan jogsértő magatartás alól a színházi gyakorlat egy sajátos kivételt munkált ki. A díszletek és jelmezek plagizálása alól ugyanis értelemszerűen kivételt képez, ha a darab replica engedély keretében kerül bemutatásra. A kivétel indoka, hogy a replica engedély megléte esetén pontosan a „másolás a lényeg”. A replica engedélyek esetében valóban komplett látványtervről beszélhetünk, hiszen a darab teljes, minden részletre kiterjedő utánképzése történik, ami érinti a díszleteket és a jelmezeket is. Replica engedély esetében az engedélyt kapó színház jelmez- és a díszlettervezője sem végez alkotómunkát, nem lesznek szerzők a vonatkozó jelmezek és díszletek tekintetében, hiszen egy *engedélyezett szolgai másolás* történik. Ezekben az esetekben tehát az

981 Utal erre a fent idézett (Győri Ítélőtábla Gf.IV.20.228/2005/30.) ítélet is.

982 Lásd: Legfelsőbb Bíróság Pf.IV.21.771/2008/7.; Fővárosi Bíróság 6.P.24.970/2006/7.;

983 Lásd: A Győri Ítélőtábla Pf.I.20.055/2011/7.

engedélyt szerző színház jelmeztervezője még ha be is segít a jelmezek elkészítésében nem támaszthat igényt szerzői jogra.

A felsorolt tipikus vagyoni jogsértési esetkörök között a második körben szerepeltetett részleges engedélyezés tekintetében ugyanazok a jellemzők figyelhetők meg a jelmez- és díszlet(tervek) jogosulatlan felhasználása kapcsán, mint a színpadi mű nyilvános előadása tekintetében. A színházi világban gyakori, hogy egy adott színdarab a kőszínházból útjára indul és más helyszíneken, adott esetben más országokban is előadják azt vendégjáték keretében. A felhasználási engedélynek ki kell terjednie ezekre a kihelyezett előadásokra is, és nem csak a színmű nyilvános előadására vonatkozóan, hanem a színpadi mű egyéb, szerzői joggal védett elemei tekintetében is. Ezek a jogsértések szinte automatikusan maguk után vonják a jogdíjfizetés részleges, vagy teljes elmaradását.

A fenti jogosulatlan felhasználási esetkörök között a legérdekesebb – önmagában az átdolgozás miatt is – a jelmez- és díszlet(tervek) engedély nélküli átdolgozásának kérdése.⁹⁸⁴ Egy ügyben⁹⁸⁵ a *Légy jó mindhalálig* című musical díszleteinek engedély nélküli módosítása volt a jogvita tárgya. A rendező a díszlettervező engedélye nélkül módosította az eredeti díszleteket egy kihelyezett, soproni előadás alkalmával, valamint a díszlettervező nevének feltüntetését is mellőzték a színlapról. Az eljáró tanácsnak azt kellett megállapítania, hogy szerzői jogi értelemben átdolgozás történt-e, vagy új, eredeti mű jött létre a változtatások következtében. A perben az SzJSzT szakvéleményt adott⁹⁸⁶ és a konkrét díszletelemek figyelembe vételével megállapította, hogy átdolgozás történt. A szakértő testület kiemelte továbbá, hogy nem jött létre új szerzői alkotás az új díszletek tekintetében, mert csak a színpadi adottságokhoz kapcsolódó „átszabás” történt meg.

984 Az egyik ilyen tárgyú eset már elemzésre került korábban (SzJSzT 39/07 számú szakvélemény).

985 A Győri Ítéltábla Pf.I.20.055/2011/7. szám (előzményhatározat: Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság 3.P.21.040/2007/75.)

986 SzJSzT 12/09. számú szakvélemény

4. A színházi rendező

Jelen rész elején *Márkus László*, az Operaház volt igazgatójának 1936-os gondolata olvasható. Noha írásában végig meglehetősen kritikus hangvételt üt meg az akkori színházi rendezők tevékenységével szemben, írásának végén nagyon költőien, ám nagyon pontosan fogalmazza meg, hogy milyennek kell lennie a rendezők ars poeticájának.

A rendező elsődleges feladata, hogy a színházi előadást művészien megtervezze, betanítsa, és végül a színjáték egységét létrehozza.⁹⁸⁷ A rendező szerepe – és a többi szereplőé is egyben – az idők során megváltozott. A *Shakespeare*-i színház idejében még sokkal inkább az volt a jellemző, egy-egy színpadi előadás egy alkotói kézben összpontosult, hiszen a szerző egy személyben írta és rendezte a darabot.⁹⁸⁸ Sőt, még hamarabb, az ókori görög színház idején, a szöveget a kar adta elő és csak később vált ki a karból az első, második, majd harmadik színész. A nagy drámaírók egyúttal színészek és sokszor rendezők is voltak. *Molière* például társulatvezető színész, *Ibsen* dramaturg, *Brecht* pedig énekes és rendező is egyben.⁹⁸⁹ A 19. század második felétől indult meg a folyamat és tendencia, hogy a rendező a színpadi produkció valódi kontrollálásában és összefogásában vállal szerepet. A mai színházi viszonyok között a rendező számos kreatív funkciót ellát,⁹⁹⁰ Feladatainak sokrétűségét mutatja, hogy az első pillanattól fogva ő biztosítja a darab kreatív összefogását addig, amíg lemegy a függöny, sőt sokszor még utána is, mindaddig, amíg a darab lekerül a műsorról. Nagy szerepet játszik a színészek kiválasztásában, a szövegkönyv felülvizsgálatában, sőt a gyakorlatban a rendező az egyes színdarabokhoz új jeleneteket is hozzátesz. Ő az, aki a jelmez- és díszlettervező munkáját irányítja, utasításokkal látja el őket a tervek elkészítésére. Azt lehet mondani tehát,

987 SZÉKELY (1994) 646-647.

988 LIVINGSTON (2009) 437.; RHINE (2006) 33.; Azt hozzátesszük, hogy ez mára sem szűnt meg teljesen. Pintér Béla például egyszerre színész, rendező és maga írja saját darabjait. INTERJÚ PINTÉR BÉLÁVAL (2014) 21-20.

989 FÁBRI (2006) 11.

990 STEIN (2013) 1575.

hogy egy színpadi műben a rendező központi szerepet játszik, akinek a közreműködése nélkülözhetetlen. Ennek ellenére, a színházi rendezők szerzői jogi jogállása nem tisztázott. Ők egyfajta „lebegő” státuszban vannak, sodródnak a szerzői és a szomszédos jogi státusz között, hol az egyik, hol a másik part felé közelítve. Ez a lebegő státusz és az, hogy egy ennyire központi szereplőnek homályos a jogi helyzete, nem szerencsés. A rendező szerzői jogi helyzetét övező ködösséghez az is hozzájárul, hogy ellentmondás van a színházi- és joggyakorlat, valamint a jogirodalmi nézetek és az alapvető terminológia között is. Az alapvető problémát az generálja, hogy a szerzői jogi törvény egyáltalán nem szól a színházi rendezőről. Annak ellenére hallgat róla, hogy a filmrendező helyzetéről egyértelműen rendelkezik, hiszen *„A filmalkotás szerzői a film céljára készült irodalmi és zeneművek szerzői, a film rendezője és mindazok, akik a film egészének kialakításához szintén alkotó módon járultak hozzá.”*⁹⁹¹

A vonatkozó hazai és külföldi jogesetek azt mutatják, hogy a színházi rendező szerzői jogi helyzetének tisztázatlansága kapcsán egy élő problémáról van szó. Nem elhanyagolható kérdés az, hogy meddig terjedjen a rendező jogosultsága, mit tehet meg egy adott művel a művészi szabadságra való hivatkozás jegyében és mi lehet ennek a módosításnak az eredménye.

4.1. A hazai elmélet és gyakorlat

A hazai jogélet – noha érintette⁹⁹² – részletekbe menően nem feszegette még a rendező szerzői jogi helyzetét és nem csak a jelenlegi, de a korábbi szerzői jogi törvények, illetve a kapcsolódó rendeletek is hallgattak a kérdésről. Erre a hiányra és a következtében felmerülő problémára hívta fel a figyelmet *Tímár István* is, miszerint *„A filmrendezői szerzői jogát, ha nem is minden országban, de nálunk 1969. óta elismerik. A színpadi rendező munkáját viszont legfőképpen nívódíjjal jutalmazták. De könnyen megeshet például az, hogy Budapestre érkeznek valamelyik külföldi rendező, megnézi a Popfesztivál*

991 Szjt. 64. § (2) bek. első mondat

992 Például: NAGYKOMMENTÁR 100.; SZILÁGYI (1993) 192-194.

*előadását és az ő hazai színpadán lemásolja. (...) A szerzők megkapják a külföldi jogdíjakat, de a rendezőnek a darab külföldi életéhez és prosperálásához semmi köze többé. Ez nem elszigetelt magyar probléma, sehol nem oldották meg meg (...)”*⁹⁹³

Egyes szerzők kiemelik, hogy „A törvény alapján az bizonyosnak látszik, hogy a rendező szellemi alkotásának eredménye – a színpadraállítás – nem szerzői alkotás.”⁹⁹⁴ Az idézett sorok szerzője hozzáteszi magyarázatként, hogy a színpadra állítás azért nem szerzői alkotás, mert noha bármennyire is elmélyült, vagy szuverén egy rendezés, „új mű nem jön létre”.⁹⁹⁵ Ez a megállapítás vitatható, mert a színpadraállítás következtében létrejöhet új mű, mégpedig abban az esetben, ha az átdolgozással vegyül. A színházi gyakorlat egyébként a rendezőt alkotónak tekinti, ez abban is megmutatkozik, hogy „alkotói szerződés” keretében bízta meg a színpadra állítási munkálatokkal. Ezen a ponton tehát ismét az tapasztalható, hogy nincs összhangban a szerzői jogi elmélet és szabályozás a színházi gyakorlattal, ugyanúgy, ahogyan az átdolgozás értelmezésénél sem.

A szerzői jogi törvény *Nagykommentárja* és az SzJSzT leginkább egy köztes pályán határozza meg a rendező helyzetét. Ugyanakkor az SzJSzT véleménye és a bírói gyakorlat sem áll összhangban. A *Nagykommentár* magyarázata szerint „A színpadi előadás rendezője e minőségében a közönség számára interpretálja, tolmácsolja a darabot. Ha azonban a rendezés egyéni-eredeti elemekkel módosítja, változtatja az eredeti művet, ez – az eredeti szerző vagy jogutódja engedélyével – jogszerű átdolgozás lehet. A rendezői minőség szerzői minőségbe vált.”⁹⁹⁶

Az alább idézett SzJSzT vélemény a rendező helyzetét valójában egy középútra tereli, míg a lentebb olvasható győri bíróságok a szerzői státusz irányába terelik a rendezőt.

A korábban már tárgyalt SzJSzT 03/12. számú vélemény a rendező szerzői jogi helyzetével is foglalkozik. A szakértő testületi vélemény alapjául szolgáló ügyben egy 2009-es színpadra állítási szerződés volt a kiindulópont. Az ügyben a premiért megelőzően rendezőcsere történt és

993 GÁCH (1973) 16.

994 SZILÁGYI (1993)192.

995 SZILÁGYI (1993) 193.

996 NAGYKOMMENTÁR 100.

az új rendező jelentősen átdolgozta elődjének koncepcióját. A testületnek arra kellett választ találnia, hogy az előző rendező munkája szerzői jog által védett alkotásnak tekinthető-e, hiszen, ha igen, úgy engedélye szükséges a megváltoztatáshoz, máskülönben jogsértés állapítható meg. Az ügyben adandó válasz tekintetében a Testület a következőket állapította meg: maga a „színrevitel” a szerző és az előadóművészek teljesítményét ötvözi, méghozzá valamilyen koncepció mentén létrejött rendezésnek megfelelően. „*A rendezés – a színészi játékhoz hasonlóan – a mű interpretációjának, közönség számára történő tolmácsolásának, átvitt értelemben vett közvetítésének alapvető eszköze.*”⁹⁹⁷ Az SzJSzT utal az ún. interpretációs mozgástér lényegére is, amelyet egyébként a WIPO Glossary is említ, nevezetesen, hogy a színdarab leírt szövege a legalapvetőbb szerzői utasításokon túlmenően általában csak a dialógusokat tartalmazza és a szerző valójában annak tudatában alkot, hogy a mű a közönség számára a rendező interpretációja útján válik majd befogadhatóvá. Az interpretációs mozgástér és az aleatórikus jelleg következtében gyakori, hogy a szerző a legfontosabb instrukciókon túlmenően nem köti meg a rendező kezét és hagyja, hogy a rendező alakítsa a színpadképet, mozgásokat, díszleteket, jelmezeket, és a szereplői karakterjegyeket. Összegezve azt állapította meg a Szakértői Testület, hogy emiatt „*a rendezői interpretáció szükségszerűen egyéni, a rendező személyiségéből fakadó jellemzőket hordoz; funkciójából adódóan azonban, minthogy a művet a közönség számára közvetíti, a színpadi rendezés inkább az előadóművészi teljesítményhez áll közel, mint a szerzői művekhez.*”⁹⁹⁸ A szakértői vélemény hivatkozott összegző megállapítása meglehetősen általánosító és vitatható elvi szinten. Indokolható lenne, hogy amikor átdolgozás útján kerül színpadra egy mű, a rendezőt szerzői jog illesse meg e származékos mű felett. Ugyanakkor méltánytalan, hogy abban az esetben, ha nem valósul meg szerzői jogi értelemben vett átdolgozás, a rendező tevékenysége kívül reked a szerzői jogi oltalom körén. E tekintetben alapvetően az a problematikus, hogy – ahogyan azt az átdolgozási fejezetben olvashattuk – a színpadi és a szerzői jogi

997 SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

998 SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

értelemben vett átdolgozás-fogalom nem minden esetben fedí egymást. Számos esetben előfordulhat, hogy a rendező módosításokat eszközöl az eredeti művön, karaktereket tesz hozzá, jelenteket ír bele, szereplőket vesz el az eredetiből, azonban – mint láttuk – ezek a változtatások közel sem jelentenek biztos garanciát arra nézve, hogy az Szjt. szerinti átdolgozásnak és *szerzői alkotótevékenységnek* minősüljön a rendezés.

Amint azt fentebb említettük, a rendező helyzetének megítélése tekintetében a bírói gyakorlat nem halad párhuzamosan az SzJSzT véleményével. A Győr-Moson-Sopron megyei bíróságon indult az az ügy, mely aztán a Kúriáig jutott és a rendező szerzői jogi helyzetét érintő kérdésekkel foglalkozott. Az ügy tényállása szerint a felperes rendező megállapodott a színház megbízott igazgatójával a *Bajazétok* és a *Parasztbecsület* című operák, valamint a *Marica grófnő* című operett 2007-2008-as évadban történő megrendezéséről. Bár a felek megállapodtak a próbakezdekről és a bemutató időpontjáról, de írásbeli szerződést nem kötöttek és a díjazásról sem állapodtak meg. A felperes rendező megkezdte az operák szereplőinek válogatását és sor került a színészek egyeztetésére, a szerepek kiosztására, az aláírt szereposztás próbatáblán történő kifüggesztésére, a jelmez- és díszlettervező, valamint a karmester felkérésére is. Az előkészületekben a fordulat akkor következett be, amikor 2007. szeptember 29-én, a színház igazgatója bizalomvesztés miatt visszavonta a rendező megbízását. Ezt követően, a rendezői munkákat átadta egy másik rendezőnek. Az elsőfokú bíróság szerint „*A szerzői jogi védelem alatt álló tevékenységet a felperes végezte, akit az Szjt.-ben nevesített vagyoni jog megillet.*”⁹⁹⁹ Az elsőfokú bíróság nem feszegette, hogy a felperes rendezőnek milyen alapon ismeri el szerzői jogosultságát, egyszerűen csak kimondta, hogy a rendező szerzői jogi védelem alatt álló tevékenységet végzett. Ezen túlmenően az alperes által az utóbb felkért rendezőknek kifizetett összeget alkalmasnak tartotta a felperes teljes vagyoni kárpótlására. Az alperes fellebbezett és az ügy a Győri Ítéltábla elé került.¹⁰⁰⁰ A másodfokú bíróság egyetértett az elsőfokú bírósággal abban, hogy

⁹⁹⁹ Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság P.20.188/2010.

¹⁰⁰⁰ Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.

a peres felek tárgyalásai eredményeként megállapodtak arról, hogy a 2007-2008-as évadban a felperes rendezi az operettet és a két operát. Ezzel a megállapodással pedig „a felperes a szerzői joga által védett alkotói tevékenység, a rendezés elvégzésére vállalt kötelezettséget.” A másodfokú bíróság álláspontjából tehát egyértelműen azt látjuk, hogy a rendezés szerzői jog által védett alkotó tevékenység, noha ennek dogmatikai megalapozását itt sem fejt ki a bíróság. A rendezőnek juttatandó kártérítés jogalapját egyébként a biztatási kárban találta meg a bíróság (mind az első, mind a másodfok), azzal az indokkal, hogy a felperes rendező jóhiszeműen fogott a rendezés előkészületeibe, és a szerződéskötés elmaradása miatti kára nemcsak e tevékenységének ellenérték nélkül történő elvégzésében áll, hanem abban is, hogy ezt követően új előadásokra már nem tudott leszerződni más színházaknál. Megállapította továbbá az Ítéletőntábla, hogy a felperes az alperessel történő szerződéskötésben bízva mondta le az évadra vonatkozó, más színházaktól származó rendezői felkéréseket, mindezek alapján pedig a régi Ptk. 6. § alapján jogosult a kárának megtérítésére. Az Ítéletőntábla döntése ellen az alperes színház felülvizsgálati kérelmet nyújtott be. Noha a Kúria döntése végül a kár megtérítésének összegét érintette, hiszen a felperes rendező oldalán 50%-os önhibát állapított, a jogvita szerzői jogi oldalával nem foglalkozott. Ebből a jogesetből tehát azt látjuk, hogy a bíróság a rendező általi tevékenységet, a *rendezést* szerzői jogi oltalom alatt álló alkotótevékenységnek tartja, holott a jogirodalomban – a számos különböző nézet ellenére – abban értenek leginkább egyet a szerzők, hogy maga a rendezés nem áll szerzői jogi oltalom alatt. Igaz ugyan, hogy a hivatkozott döntések első ránézésre kedvezők a rendezők számára, azonban az ítéletekben nem találunk indokolást arra vonatkozóan, hogy milyen alapon tekinthetjük a rendezőt szerzőnek, és a rendezést szerzői alkotásnak. Hiába „szigorúbb” tehát az SzJSzT 12/03. véleményben összegezett gondolat, dogmatikailag lényegesen megalapozottabb. Ennek ellenére nem mindenben tudjuk osztani az álláspontot.

4.2. A német megközelítés

A német szakirodalom több képviselője¹⁰⁰¹ is utal arra, hogy a színházi rendező jogállása meglehetősen ködös, és a jogszabályban nincs egyértelmű szabály a rendező szerzői jogára vonatkozóan.¹⁰⁰² Ennek okát elsődlegesen abban látják, hogy a fő kérdés, melyre a legnehezebb választ találni valójában az, hogy vajon szerzőnek kell-e őt tekintenünk, vagy olyan személynek, aki „csak” interpretálja a művet.¹⁰⁰³ Megállapítható tehát, hogy a német képviselők hasonlóan a hazaival, elsődlegesen ugyanúgy e két szerep között őrlődnek. Ugyanakkor a német megközelítések között több forgatókönyvet olvashatunk a rendezőnek esetlegesen juttatandó szerzői jog elméleti megalapozásáról.

Beate Kehrl megjegyzi, hogy az UrhG a védendő művek között nem sorolja fel a színpadra alkalmazott művet (*Inszenierungswerk*), ellentétben például a koreográfus által megálmodott táncművekkel.¹⁰⁰⁴ Az érvelés ezen pontja minket amiatt nem győz meg, mert az UrhG a művek felsorolásáról nem taxatív felsorolást tartalmaz. Az az indok tehát, hogy a felsorolás nem tartalmazza a színpadra alkalmazott művet, számunkra nem meggyőző. Mint már arra korábban utaltunk, az UrhG nem tartalmazza a *Bühnenwerk*-et sem a védendő művek listájában, mégis egyértelműen védi a német szerzői jog. Megemlíti továbbá a szerző, hogy a német irodalomban számos nézet van a rendező helyzetéről, onnantól kezdve, hogy szerzőtársnak kell tekinteni, odáig, hogy saját, egyéni alkotói teljesítménnyel rendelkezik. Másutt azt hangsúlyozzák, hogy a rendezés egyfajta munkaviszonyban történő alkotás, megint másutt pedig, hogy tevékenysége a gyűjteményes művek szerkesztőjének feladatához áll legközelebb. Kiemeli, hogy annak eldöntése, hogy a rendező tevékenysége szerzői jogi védelem alatt álló műhöz vezet-e, kizárólag a munka alkotói minőségétől függ.¹⁰⁰⁵ Ez az álláspont valójában párhuzamos a *Nagykommentár* már idézett véleményével.

1001 Így például: WANDTKE (2016); KEHRL (2015)

1002 SEPPERER (2015) 58.

1003 WANDTKE (2016) 343.

1004 KEHRL (2015) 588.

1005 KEHRL (2015) 590.; ugyanígy: SEPPERER (2015) 60.

nyével, amely szerint, ha a rendező átdolgozás útján állítja színpadra a művet, az megalapozza a szerzői jogállását. Kétségtelen, hogy a rendező oldalán fennálló úgynevezett interpretációs mozgástér nagy szerephez jut akkor, amikor a lehetséges szerzői jogáról beszélünk. *Kebrl* szintén foglalkozik a rendezői koncepció szerzői jogi megítélésével is. Hangsúlyozza e körben, hogy a rendezői koncepció kapcsán a legnagyobb nehézséget szerzői jogi szempontból az okozza, hogy a rendezői tevékenység nem áll rendelkezésre tárgyasult formában. A rendező koncepciója függ a szokásos színházi lehetőségektől, valamint attól, hogy a szerző tett-e és ha igen, milyen mértékben, a színpadra állításra vonatkozóan utasításokat. A rendezői koncepció magában foglalja az előadás konkrét jelenetek szerinti megvalósítását és a jelenetek rendezését. Ugyanakkor – ismét az aleatórikus jellegből fakadóan – a színpadra állítási munkálatok folyamán maga a rendezői koncepció is változhat.¹⁰⁰⁶

Érdekes gondolatot vet fel *Sophia Sepperer*. Véleménye szerint az alapján lehet eldönteni, hogy a rendezőt szerzőnek tekinthetjük-e vagy sem – vagyis megfelel-e az UrhG § 2 (2) bekezdésében foglalt feltételeknek –, hogyha a színpadi rendezéshez fűződő integritást vizsgáljuk. Ennek megállapításához az UrhG 14. §-ban található elemeket kell vizsgálat tárgyává tenni. Ez alól kivételt jelent – beavatkozást enged meg a mű integritásába – az UrhG § 39 és 62 szabályai.¹⁰⁰⁷ Az előadóművészek joga ezzel ellentétben nem írja elő általános értelemben a módosítás tilalmát és csak olyan változtatásokkal szemben véd, amely a jóhírnevükre és becsületükre hat negatívan. Ez, a 75. § tehát sokkal szigorúbb követelményeket támaszt az előadókra, mint a szerzőkre.¹⁰⁰⁸ Az előadóművészek szerzőkhöz képesti korlátozott mértékű védelme főszabály szerint kielégíti az ő érdekeiket, igényeiket. *Sepperer* szerint azonban a rendezők esetében más a helyzet. A premiért követően ugyanis, az előadásokban bekövetkezett változtatások nem csak hogy lehetségesek, hanem gyakran elő is fordulnak. Olyan beavatkozások is elképzelhetők, amelyek

1006 KEHRL (2015) 593.

1007 SEPPERER (2015) 60.

1008 SEPPERER (2015) 61.

a jóhírnevét és becsületét nem sértik ugyan, de a szellemi és személyes érdekeiket károsítják, vagy veszélyeztetik. Ez elképzelhető például oly módon, hogy a rendezést oly módon „javítják fel”, hogy a botrányos részeket kihúzzák, felhígtják.

Németországban igen híres – és hírhedt – lett az a rendezés, amelyet egy *Frank Castorf* nevű rendező vitt végbe *Bertold Brecht*, *Baal* című művén. *Castorf* az ún. *Regietheater* (a rendező színháza) mozgalom¹⁰⁰⁹ egyik képviselője és már a *Baal* előtt is elhíresült volt a sajátos rendezéseiről. 2015-ben a *München Residenztheater*t beperelték, mert *Castorf* túlságosan szabadon értelmezte a színházi rendezés fogalmát és ennek eredményeképpen Brecht művét úgy állította színpadra, hogy az örökösök szerint az eredeti műből alig maradt meg valami. A sajátos rendezése leginkább abban nyilvánult meg, hogy számos más szerző művéből átvett szövegeket és beépítette a *Baal*-ba, valamint a cselekményt áthelyezte a vietnámi háború idejére és helyszínére. A *Brecht örökösöket* képviselő *Subkamp-Verlag* tehát beperelte a színházat arra hivatkozással, hogy a rendezés következtében szerzői jogot sértettek, valamint a köztük fennálló felhasználási szerződést is megsértették.¹⁰¹⁰ A *Subkamp-Verlag* és a színház között fennálló felhasználási szerződés kikötése szerint egyébként a szöveg módosításához szükséges a kiadó előzetes engedélye.¹⁰¹¹ Végül, a bíróság döntése alapján, a színház pervesztes lett. A *Baal* még egy alkalommal kerülhetett bemutatásra Münchenben és további egy alkalommal a berlini *Theatertreffen*-en.¹⁰¹²

1009 A *Regietheater* az 1960-as évek-beli Németországban szökkent szárba. A mozgalom lényege, hogy a rendezők nagyon nagy szabadságot élveznek a mű színpadra állításakor. Ez a szabadság leginkább a klasszikus darabok modernizálásában jelenik meg, de nem merül ki pusztán ennyiben. A *Regietheater* lényegi eleme a provokatív elemek színpadon történő megjelenítése, a rendezők e körben a meghökkenetően(!) újra törekednek és a legtöbb esetben teljes mértékben elszakadnak az alapul szolgáló műtől, annak mondanivalójától, a történesek közegétől. MÜLLER (2014) 586.

1010 LG München I – 21 O 1686/15

1011 PODSZUN (2016) 3.

1012 LG München I – 21 O 1686/15

A német ítélkezési gyakorlat egy másik esetben sem zárta ki a rendező oldalán fellépő önálló szerzői jog intézményét. Az úgynevezett *Götterdämmerung* ítéletben, 1975-ben döntött a frankfurti tartományi bíróság¹⁰¹³ majd a tartományi fellebbviteli bíróság.¹⁰¹⁴ A jogvitában *Peter Mussbach* rendező és a frankfurti városi színház állt egymással szemben. A színház szerződést kötött *Mussbach*-al, hogy rendezze meg *Wagner, A Nibelung gyűrűje* című tetralógiáját. A probléma a tetralógia utolsó részével, az *Istenek alkonyával* (*Götterdämmerung*) kapcsolatban merült fel. *Mussbach* ugyanis a szereplőknek olyan cselekményszálakat írt elő, amelyek meglehetősen távol álltak *Wagner* színpadi utasításaitól. Az „újítás” eredménye az lett, hogy a *Götterdämmerung*-ot egy színházi kudarcnak tekintették, amely miatt a színházvezetés változásokat követelt. *Mussbach* sokkal költségesebb és időigényesebb változtatásokat javasolt, mint a színház vezetése. Azt is követelte többek között, hogy a darabot csak az ő általa javasolt változtatásokkal lehessen előadni, ezzel szemben azonban, a színház egy új rendezőt akart felkérni.¹⁰¹⁵ Mivel nem született megállapodás a színházi vezetőség és a rendező között abban a kérdésben, hogy a premier után hogyan alakuljon a színpadra állítás, az ügy bíróság elé került. Az első fokon eljáró *Landesgericht Frankfurt* *Mussbach*-nak adott igazat és megtiltotta a frankfurti színháznak, hogy a *Götterdämmerung*-ot olyan jelenetekkel vigyék színpadra, amelyek nem *Mussbach*-tól származnak, vagy nem járult hozzá. A fellebbviteli bíróság ezzel szemben úgy foglalt állást, hogy a rendező az UrhG § 39 (2) bekezdésének értelmében a jóhiszeműség és tisztesség elve alapján nem tilthatja meg a színház által javasolt módosításokat, tekintettel arra, hogy a rendezés a közönség és a kritikusok által is egyhangúlag elutasításban részesült.¹⁰¹⁶ Azt a kérdést, hogy a szerzőnek a jóhiszeműség elve alapján hozzá kell-e járulnia a műve átdolgozásához, az érdekek felmérése, és azok egyensúlya alapján kell

1013 LG Frankfurt/Main, 14.08.1975 – 2/6 O 229/75

1014 OLG Frankfurt, 04.12.1975 – 6 U 156/75

1015 A felek viszonyára az is hatással lehetett, hogy a színházi gyakorlatban *A Nibelung gyűrűjének* általában mind a négy részét ugyanaz a rendező szokta színpadra állítani.

1016 OLG Frankfurt, 04.12.1975 – 6 U 156/75

eldönteni, valamint figyelembe kell venni, hogy a rendezőnek nagyobb mértékben szükséges túrnie a változtatásokra való rászorítást, mint például egy irodalmi mű szerzőjének.¹⁰¹⁷ Ez a nézet erősíti a színpadi művek aleatórikus jellegét, mert bár ennek értelmezésénél a WIPO Glossary leginkább arra utal, hogy az aleatórikus jelleg a szerző és a rendező közötti viszonyban jelenik meg,¹⁰¹⁸ valójában az a színpadi művek teljes életútján megmutatkozik. A bíróság kimondta, hogy értelemszerűen a szerzői jog nem lép vissza, nem „semmisül meg” pusztán azért, mert a művet a közönség változtatások nélkül nem hajlandó elfogadni.¹⁰¹⁹ A bíróság érveléséből alapvetően az szűrhető le, hogy a rendezőt olyan személyként kezeli, aki szerzői, alkotói tevékenységet végez. Ezt az is mutatja, hogy a *Landesgericht* az érvelését az UrhG § 39 (2) bekezdésére építette, amely szövegszerűen, kifejezetten a szerző oldalán felmerülő kötelezettségre vonatkozik.

Az ún. *Csárdásfürstin* ügyben¹⁰²⁰ a bíróság szintén a rendező szerzői jogi helyzetét vizsgálta. A vitát *Peter Konwitschny, Csárdáskirálynő*¹⁰²¹ rendezése robbantotta ki, amelyet az 1999/2000. évadban mutattak be, a drezdai *Semperoperben*. A Kálmán-operettet a rendező – a színházi vezetés hozzájárulásával – az 1915-ös ősbemutató időszakára helyezte, ami determinálta a világháborús közeget. Azonban az eredetileg palota- és szállodaszobákban játszódó darabot a rendező az első világháborús frontra helyezte és lövészárkokban táncoltatta, énekelte a szereplőket. Emellett nem sajnálta a vért és a fejetlen testek látványát sem a színpadon. A közönséget felháborította a darab, a színigazgató pedig emiatt úgy határozott, hogy a rendezést tompítani kell és három jelentet kihúzott az előadásból. Az „enyhített” változatot hét alkalommal adták elő, a

1017 SEPPERER (2015) 140.

1018 FICSOR (2003) 26.

1019 OLG Frankfurt, 04.12.1975 – 6 U 156/75

1020 LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000

1021 Egyébként a '80-as, '90-es években itthon is elindult egy irányzat, amikor a rendezők „(...) nem muzális nosztalgikus darabként fogták fel *A Csárdáskirálynőt*, hanem modern, zenés népszínházi produkcióként, melynek története és politikai jelenidejűsége van.” INTERJÚ KERÉNYI MIKLÓS GÁBORRAL. (2015) 30.

rendező tiltakozása ellenére. A bíróság úgy vélekedett, hogy a rendező saját művéhez fűződő jogai erősebbek, mint a színházigazgató műbe való beavatkozási joga és az érdekegyensúly vizsgálata során a rendezői tevékenységet – függetlenül attól, hogy szerzői joggal rendelkezik-e vagy sem – előtérbe kell helyezni a színház érdekeivel szemben.¹⁰²²

Az látható a fenti példákából, hogy a német ítélkezési gyakorlat nem utasítja el a rendező oldalán fellépő szerzői jog lehetőségét. Az is igaz ugyanakkor, hogy jogvita leginkább akkor merül fel, ha a rendező nagyon erőteljesen avatkozik bele az eredeti műbe, hiszen ez a szerző, vagy jogutódai érdekeit sértheti, azonban kétségtelen, hogy a legtöbb esetben új, egyéni jelleget kölcsönöz a darabnak. Nem a jogtudomány feladata az, hogy megítélje, vajon helyes-e a *Regietheater* mozgalom, helyes-e az, hogy a rendezők adott esetben hajlamosak saját kényük-kedvük szerint átírni és posztmodern köntösbe öltöztetni egy klasszikus művet. Ugyanakkor mindhárom döntés – különösen a *Baal-jogeset* és a *Csárdásfürstin* – kapcsán az vitathatatlan, hogy egy új, egyéni mű született a rendezés következtében, tehát ez esetekben megállja a helyét az, hogy a rendező alkotónak, szerzőnek tekinthető. Ugyanakkor érdekes, kissé paradox kicsengése van annak a helyzetnek, hogy a rendező szerzői jogot sértett, szerződésszegést követett el, a mű egységét sértette, de mivel új, egyéni jellegű művet alkotott, „megjutalmazzuk” a szerzői státusszal és a szerzői jog adta védelemmel. Az ilyen helyzetek pedig a legkevésbé szolgálják azt a jogalkotói törekvést, hogy egyensúly teremtsen a szerzői jog szereplői között, sőt kifejezetten ezen egyensúly ellen valók. Nem gondoljuk, hogy a szerzői jog azon alapvető tételében keresendő a hiba, amely „kizárólag” az egyéni, eredeti alkotótevékenységet követeli meg a védelem elnyeréséhez. A hiba inkább ott keresendő, hogy a rendező hozzájárulásának szerzői jogi értékelése esetleges és joghézagos, holott a rendező szerzői jogi jogállását rendezni szükséges és lehet is.

1022 SEPPERER (2015) 143.

4.3. Az angolszász nézetek

Nem tudott egységes álláspontra jutni az angolszász szerzői jogi irodalom sem a kérdésben és találunk olyan szerzőket, akik a rendező szerzői joga mellett foglalnak állást, valamint olyanokat is, akik úgy vélik, hogy a rendezőt nem tekinthetjük szerzőnek. Azok a szerzők, akik a rendező szerzői jogi jogállását feszegetik nagyrészt amerikaiak. Ez alapvetően oda vezethető vissza, hogy a nagysikerű Broadway darabok kapcsán több alkalommal is felmerült már jogvita a rendező és a szerző, vagy a rendező és egy másik színház rendezője között.

Kiemelik egyébként az angolszász irodalomban, hogy ha a rendező szerzői jogáról beszélünk, először meg kell vizsgálni, hogy *milyen* szerzői jog (lenne) az övé, hiszen a rendező nem ugyanabban az értelemben szerző, mint a színpadi szerző. Az alapvető különbség ugyanis, hogy míg ez utóbbi egy üres papírral kezdi meg az alkotó folyamatot, amelyet folyamatosan tölt föl karakterekkel, szituációkkal és számos egyéb eredeti elemmel. Ezzel szemben a rendező munkája rendszerint akkor kezdődik, amikor egy másik alkotás már elkészült.¹⁰²³ Van olyan szerző, aki szerint a rendező a szerzői jog vesztese, mert míg a színdarab írója, a zeneszerző, a koreográfus és a jelmez-, díszlettervezők igényelhetnek védelmet szerzői jogaik következtében, a rendező számára ez a jog nincs egyértelműen biztosítva.¹⁰²⁴

Az elsőként felhívott értelmezés *Beth Freemal*-tól ered, aki több szempontból is érdekes megközelítéseket vet fel. Ő egyértelműen tagadja, hogy a rendező szerzői jogi jogosult lenne, vagy hogy annak kellene lennie. Állásfoglalásának alapja, hogy a rendezői koncepció valójában egy ötlet és mint ilyen, nem lehet szerzői jogi oltalom tárgya. Példaként említi, hogy ha egy rendező kitalálja, hogy egy *all-female* verzióban állítsa színpadra a *Hamletet*, akkor bármelyik rendező megteheti ugyanezt, használva az ötletgazda ideáját.¹⁰²⁵ Ezzel a nézettel lehet vitatkozni. Igaz

1023 AMADA (2001) 685.

1024 NEVIN (2004) 1557.

1025 FREEMAL (1996) 1019.

ugyan, hogy az Szjt. szerint az ötlet, elv, elgondolás nem áll szerzői jogi oltalom alatt,¹⁰²⁶ azonban a rendezői koncepció nem marad meg egy pusztá ötlet szintjén, hiszen egyrészt, mint sajátos *formába öltött gondolat* a színpadi produkcióban realizálódik, másrészt pedig előzetesen is rögzítésre, leírásra kerül. A rendezői koncepció ötlet voltán túlmenően azzal is érvel a rendezői szerzői jog ellen, hogy a színházi rendezés nem elégíti ki a szerzői jogi oltalom feltételeit.¹⁰²⁷ Az első feltétel az, hogy a színházi rendezésnek bele kellene esnie valamely, a jogszabály által meghatározott kategóriába,¹⁰²⁸ másrészt szerzői tevékenységből fakadó, eredeti jellegű műnek kell lennie,¹⁰²⁹ harmadrészt pedig kézzelfogható formában rögzítettnek kell lennie.¹⁰³⁰

Az első feltétel magyarázata kapcsán a szerző azt említi, hogy a színpadi rendezés az U.S.C. § 102 a) (4) pontjában említett koreográfiai művekhez és pantomimhoz áll a legközelebb, mert a rendezői utasítás arra vonatkozik, hogy az előadóművész hogyan mozogjon, hogyan viselkedjen a darab során,¹⁰³¹ azonban összességében a rendezői tevékenység nem azonosítható a koreográfus tevékenységével.¹⁰³² A szerző ezen nézetével is lehet vitatkozni, tekintettel arra, hogy a rendező tevékenysége nem merül ki pusztán a művészek instruálásában. A rendező összefogja a darabot, az egyes elemeket – sokszor újraértelmezve – egy komplett egésszé alakítja. Emellett a rendezői tevékenység alapját nem a koreográfiai művek között kellene keresni – és megtalálni –, hanem a szintén nevesített dramatikus művek között, hiszen a rendező tevékenysége következtében nem koreográfiai mű születik, hanem egy dramatizált mű.

A második, az eredetiséget firtató elem tekintetében úgy fogalmaz, hogy a színdarab nem egészében a rendezőtől ered, hiszen a színpadi

1026 Szjt. 1. § (6) bek.

1027 FREEMAL (1996) 1021.

1028 U.S.C. § 102 a) (1)-(8)

1029 U.S.C. § 102 a)

1030 U.S.C. § 102 a) Lásd erről: GALLIA (2007)

1031 FREEMAL (1996) 1023.

1032 FREEMAL (1996) 1026.

szerző és a színészek is közreműködnek a színdarab egységében.¹⁰³³ Ezzel az aspektussal nagyrészt egyet lehet érteni, mert való igaz, hogy a legtöbb színdarab esetében nem a rendező az eredeti szerző, azonban ő az a személy, aki továbbviszi az irodalmi művet.

A harmadik kritérium meglétét is vitatja a szerző, mondván, hogy a rendezői koncepció nincs rögzítve.¹⁰³⁴ Ezt az észrevételt ismételten nem tudjuk elfogadni. A rendezői koncepció a gyakorlatban rögzítésre kerül a rendező által és a próbafolyamatok során ennek mentén követik végig a darabban közreműködők a színdarab menetét. Igaz ugyan, hogy a rendezői koncepció a próbafolyamatok során is többször változhat, de ez valójában tekinthető az alkotómunka velejárójának és jellemzőjének.

Az angolszász irodalomban kifejezetten a rendezőnek juttatandó szerzői jogi jogosultság mellett szól *Carlos A. Guerrero*. Egyrészt természetesen elismeri és nem vitatja, hogy a színházi rendező elsődleges forrásként használja az alapul szolgáló színművet az interpretációjához, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a rendező munkája szükséges ahhoz, hogy az írott színmű ténylegesen életre keljen az alapvető rendeltetésének megfelelően.¹⁰³⁵ *Guerrero* több alternatívát is kínál, amelyek alapján a rendező oldalán jogvédelmet lehetne alapítani: közös művek, munkaviszonyban alkotott művek, származékos mű és gyűjteményes mű.¹⁰³⁶

Másutt is kiemelik, hogy *a színdarab, a rendezés következtében tárul a közönség elé, és ez egy kész mű, ez a mű pedig a gondolat, az ötlet olyan kifejeződése, melyet a szerzői jog véd.*¹⁰³⁷

Margit Livingston úgy látja, hogy a színházi rendező egy speciális értelemben vett fordító, aki az írott szöveget fordítja le színpadi produkcióvá.¹⁰³⁸ Ő ellentétben *Beth Freeman*-lal úgy látja, hogy amennyiben el kell helyezni a színpadra állítást a szerzői jogi törvényben, akkor az nem a koreográfiai művekhez, hanem a dramatikus művek csoportjához áll közelebb. Másik

1033 FREEMAL (1996) 1026.

1034 FREEMAL (1996) 1028.

1035 GUERRERO (2007) 115.

1036 GUERRERO (2007) 138-139.

1037 STEIN (2013) 1584.

1038 LIVINGSTON (2009) 438.

megállapítása, amelyet szintén el lehet fogadni, hogy a rendezői teljesítmény szerzői jogi oltalmát a származékos művek analógiáján keresztül is meg lehet állapítani.¹⁰³⁹ Nem ért egyet *Freema*-lal abban, hogy a rendezői koncepció ne lenne, vagy ne lehetne rögzített. *Livingston* is azon az állásponton van, hogy a rögzítettség feltételét kielégíti az, hogy a rendezők leírják elképzeléseiket (ezt az angolszász terminológia ún. „*prompt book*”-nak nevezi).¹⁰⁴⁰ *Livingston* úgy véli, hogy nem az a kérdés, hogy a rendezők jogosítottak legyenek-e a jogi védelemre, hanem az, hogy milyen mértékben élvezzék a szerzői jogi szabályozás által biztosított oltalmat.¹⁰⁴¹ Ehhez a kérdéshez kapcsolódóan érdemes pár szót szólni az ún. *scénes a fair* doktrínáról. A *scénes a fair doktrína* azt jelenti, hogy a színpadi előadásban alkalmazott olyan elemek és jelenetek, amelyek a való élet tapasztalataiból merítenek és már ezáltal az általános közfelfogás részeivé váltak nem állhatnak szerzői jogi védelem alatt. Hasonlóan azok a szokásos elemek, amelyek az irodalomtörténetből vagy a kultúrtörténetből ismertek szintén nem tarthatnak igényt szerzői jogi oltalomra. Ezek az elemek abban az esetben kerülhetnek oltalom alá, ha a tolmácsolásuk, színpadi megjelenítésük módja egyéni, eredeti jellegű. Példaként említik, hogy a pusztá ötlet, miszerint két ellenséges család gyermekei egymásba szeretnek, még nem lesz szerzői jog által védett, de erre az ötletre építő *West Side Story*, mint konkrét zenés színpadi mű, már igen.¹⁰⁴² A *scénes a fair* doktrína gyakorlati megjelenésére tipikusan a színdarabok szolgálnak jó példaként, hiszen a drámaírók gyakran vettek át egymástól témákat¹⁰⁴³ és „*a színházak mégsem témákat játszanak, hanem darabokat.*”¹⁰⁴⁴

1039 LIVINGSTON (2009) 442.

1040 LIVINGSTON (2009) 445.

1041 LIVINGSTON (2009) 481.

1042 SCHECHTER – THOMAS (2003) 53.

1043 Shakespeare sem maga találta ki történeteinek alapját – ez alól kivételt képez *A vihar* – hanem latin szerzők és itáliai reneszánsz szerzők műveiből merített. Shakespeare műveinek eredeti, egyéni jellege nem a történetek abszolút eredetiségében áll, hanem a shakespeare-i egyedi szövegezésben. FÁBRI (2006) 135.

1044 FÁBRI (2006) 135.

A fentiekből látható, hogy lehet érvelni mind a rendező szerzői joga mellett, mind pedig ellene. A legtöbb színházi produkció alkotóinak jogösszeütközése kapcsán szerephez jut a rendező. A jogösszeütközések térképe legtöbbször vagy úgy rajzolódik ki, hogy két rendező jogai és érdekei ütköznek egymással, vagy úgy, hogy a rendező kerül konfliktusba a szerzővel vagy a jelmez-, vagy díszlettervezővel.

EPILÓGUS

*„Színház mindig volt, van és lesz;
Az élő szó és az élő megjelenés ereje az mindennél
erősebb.”*

/Mikó István/

A kultúra, a művészeti tevékenység és a szerzői jog elválaszthatatlan, egymástól függő kapcsolatban van. Joggal merülhet föl a kérdés, hogy vajon a kultúra, a művészet terjedése és erősödése ösztönözte-e a szerzői jogot, vagy fordítva.¹⁰⁴⁵ Miután hamarabb voltak művészeti alkotások, hamarabb kezdett a kultúra formába rendeződni, mint ahogy a szerzői jogi szabályozás kialakult, így a kérdés megválaszolása első lépésben könnyű: a kultúra, a művészet és ezek alkotói hatottak a szerzői jogi szabályozás megszületésére. Ugyanakkor a jogi védelem kialakulása és fejlődése tagadhatatlanul szükséges ahhoz, hogy a művészeti alkotókedv fennmaradjon. Ha nincsenek alkotók, művészek, akik hozzájárulnak a hazai és egyetemes kultúrához és a kulturális iparhoz, akkor a szerzői jognak is jócskán csökken a táptalaja. Ha nincs megfelelő jogi védelem, nincs hatékony szerzői jogi szabályozás, amely a művészeket és alkotásaikat védelemben részesíti, idővel csökkenne az alkotókedv, nem valósulna meg a jog által is kitűzött cél: a szellemi alkotótevékenység ösztönzése. A szerzői jog kialakulásában, a jogi oltalom szorgalmazásában nagy szerepük volt azoknak az alkotóknak, akik saját bőrükön érezték a jogi védelem hiányát. Nem volt véletlen, hogy hazánkban olyan embereknek kellett a szerzői jog rendszerének megteremtése mellett szót emelnie, mint *Arany László*, *Jókai Mór* vagy *Vörösmarty Mibály*, külföldön pedig *Victor Hugo* vagy *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*.

A színházak tevékenysége üzleti szempontból sem elhanyagolható. A magyar színházi szakemberek – rendezők, előadóművészek, szerzők

1045 ORTLAND – SCHMÜCKER (2005) 1765-1770.; LENDVAI (2008) 57-79.

– elismertek nemzetközi szinten is. Elég csak arra gondolnunk, hogy a *Madách Színház* a legtöbb *Webber-musical* tekintetében a világon elsőként szerzett non-replica előadási jogot, vagy arra, hogy *Molnár Ferenc* darbjait nem csak itthon, hanem külföldön is nagy sikerrel játsszák. A színházak fontos szerepet játszanak a kulturális turizmusban is, azonban ennek fellendítéséhez letisztult jogszabályi környezetre és a jogszabályi környezet hibáinak, hiányosságainak felismerésére van szükség.

1. A nemzetközi és európai uniós jogról

A fentiekben láthattuk, hogy az uniós jogalkotó koncentrált figyelmet eddig kevésbé szentelt a színpadi műveknek. El kell ismerni, hogy a színházak tevékenysége, tekintettel az előadások helyhez kötött és az adott ország kultúrájához kötődő voltára, vajmi kevés hatást gyakorol az Unió belső piacára. Ennek következtében pedig nincs akkora relevanciája jogalkotási szempontból sem.

Az eddigi irányelvek nagy száma az információs társadalom és a digitalizáció, a technológia kihívásaira adott válaszlehetőségekre koncentrált, amelyek a szerzői jog legégetőbb problémái közé tartoznak.¹⁰⁴⁶ Az Európai Bizottság egyenesen az egységes „ötödik szabadságként” említi a tudás és innováció szabad mozgását a 2008-as Zöld Könyvében.¹⁰⁴⁷ Miután a digitális világ kevésbé érinti a színpadi műveket, színházi produkciókat, e szemszögből tulajdonképpen érthető, hogy az Unió sem szentel különösebb figyelmet ennek az alkotás fajtának.

Másfelől az is igaz, hogy a színpadi művek kapcsán pont annak a két faktornak jut a legnagyobb szerep, amelyet az Európai Unió – a tagállamok eltérő hagyományai és felfogásai miatt – kevésbé kíván harmonizálni: a szerződéses viszonyoknak¹⁰⁴⁸ (a szerződés útján engedélyezett jogok

1046 Ebben a témában lásd például Mezei Péter munkáit, aki kimerítően foglalkozik az internet, valamint a digitalizáció és szerzői jog kapcsolatával: MEZEI (2010); MEZEI (2012a)

1047 Zöld Könyv 2008, 4.

1048 A szerződési jog harmonizációjának kérdéséről lásd: GRAD-GYENGE (2018)

közül a nyilvános előadás jogának) és a személyhez fűződő jogoknak. A személyhez fűződő jogokhoz való eltérő viszonyulás, azok eltérő kezelése leginkább a gondolkodásmód és a társadalmi, kulturális be rendezkedések okán lelhető fel. E kérdések harmonizációja nem lenne problémamentes, hiszen már régóta nehézkes az egységesítés nem csupán a jogrendszerek különbözősége, hanem a kulturális hagyományokban gyökerező különbségek okán is.¹⁰⁴⁹

A kultúra szempontjából a jogegységesítés azért sem lenne problémamentes, mert a kultúra valójában az egyes nemzetek szintjén értelmezhető és ennek ereje pontosan annak sokszínűségében rejlik. Érdemes arra is figyelmet szentelni, hogy az egyes országokban más és más szervezetek, hatóságok foglalkoznak a kultúra és a kulturális intézmények felügyeletével és irányításával.

Az uniós szerzői jog területén egyébként nem egy elvadult gondolat az, hogy átfogó, alapvető tételek kerüljenek rögzítésre. 2010-ben a *Wittem-project* keretében, megszületett a –később egyébként megbukott – *European copyright code*, mely alkotóinak az volt az elsődleges célja, hogy előmozdítsák az európai szerzői jog átláthatóságát és állandóságát anélkül, hogy újraalkotnák az uniós szerzői jogot.¹⁰⁵⁰ Bár a *European copyright code* sem foglalkozik a színpadi alkotásokkal azon túlmenően, hogy az 1.1. szakasz (2) bekezdésében a szerzői műveket alkotó irodalmi, tudományos és művészeti művek között, a táncművészeti művekkel egy sorban szerepelteti,¹⁰⁵¹ ugyanakkor az irányelvekkel ellentétben a személyhez fűződő jogok alapvető elveinek szentelt pár sort.¹⁰⁵² Ugyanígy megtaláljuk a vagyoni jogok felsorolását és annak a nyilvános előadás jogának, valamint átdolgozás jogának alapvető leírását, amely nem képezi harmonizáció tárgyát. Igaz ugyan, hogy nem szól terjengősen az anyag egyik említett vagyoni jogról sem, azonban legalább minimális figyelmet szentelt nekik.¹⁰⁵³ Annál is inkább figyelmet érdemel az anyag

1049 POGÁCSÁS (2008) 521.

1050 European Copyright Code (2010) 5-6.

1051 Art. 1.1. (2) c) Plays and choreographies

1052 Article 3 – Moral rights

1053 Az átdolgozás joga például kifejezetten röviden és nagy vonalakban került

4.5. pontja, mert a megfogalmazás szerint a nyilvánossághoz közvetítés joga magában foglalja – nem kizárólagosan, hanem példálózóan – a „*public performance*” esetét is. A public performance kifejezéséhez kapcsolt lábjegyzet szerint ez alatt értendő a „*public recitation*” is, mely az élő nyilvános előadásra használt terminológia. A Wittem-project *European copyright code*-ja tehát már így is továbbment, mint az uniós joganyag.

Ugyanakkor az unió a színházakra, mint kulturális intézményekre nagy figyelmet fordít. Az *Európai Színházi Uniót* (UTE), mely az európai színházi világ egyik legbefolyásosabb szervezete, 1990-ben alapították. Valójában azonban a szervezet gyökerei régebbre – több, mint harminc évvel ezelőttre – nyúlnak vissza, amikor egy olasz, francia és spanyol színház összefogott, hogy „*Théâtres de l'Europe*” név alatt lerakják a nemzetközi, színházi együttműködés alapköveit. A törekvés egyre több színházhoz ért el és így alapította meg a francia kulturális miniszter, *Jack Lang* és a milánói *Piccolo Teatro* igazgatója, *Giorgio Strehler* 1990-ben a *Union des Théâtres de l'Europe-t*, vagyis az Európai Színházi Uniót. A szervezet célja, hogy erősítse a nemzeti színházak közötti együttműködést és kulturális programokat, valamint vendéjátékokat szervezzon.¹⁰⁵⁴ Magyarországról az alapító tagja a Katona József Színház volt, azonban 2015 óta a Vígszínház látja el a magyar képviselőt a szervezetben.¹⁰⁵⁵ A szervezet kulturális fontosságára az Európai Unió is felfigyelt. Az Európai Parlament és a Tanács 1295/2013/EU rendelete¹⁰⁵⁶ létrehozta az európai kulturális és kreatív ágazatok támogatását célzó Kreatív Európa programot a 2014. január 1-től 2020. december 31-ig terjedő időszakra. A program céljai közül érdemes megemlíteni az európai kulturális és nyelvi sokszínűség megőrzését, fejlesztését, Európa kulturális örökségének előmozdítását,¹⁰⁵⁷ az európai kulturális és kreatív ágazatok országokon átívelő és nemzet-

megragadásra, de a lényegadó sajátosságok, az átdolgozás leggyakoribb esetei rögzítésre kerültek: „Art. 4.6 The right of adaptation is the right to adapt, translate, arrange or otherwise alter the work.”

1054 <https://www.union-theatres-europe.eu/ute> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

1055 <https://www.union-theatres-europe.eu/theatres> (Letöltve: 2019. 01. 06.)

1056 HL L 347., 2013.12.20., 221-237.

1057 1295/2013/EU rendelet 3. cikk a) pont

2. A fogalmi analízisről és a jogszabályi terminológiáról

közi működőképességének támogatását, valamint a kulturális és kreatív szereplők, így a művészek országokon átívelő mobilitásának elősegítését.¹⁰⁵⁸ A Kreatív Európa program kultúra alprogramjának keretében az Európai Színházi Unió anyagi támogatást nyert el a 2018-as évre,¹⁰⁵⁹ mely mozzanat hozzájárulhat az európai színházi kultúra és színjátszás további felemelkedéséhez és elismertségének növeléséhez.

Természetesen szükséges, hogy a szerzői jogi szabályozás képes legyen lépést tartani a technikai fejlődéssel.¹⁰⁶⁰ A technika és az internet térnyerésével és az általuk biztosított platformok kihasználásával a kreatív tevékenységek terjesztésére és megalkotására is több lehetőség nyílik. Ennek eredményeként a szerzői művek tág értelemben vett felhasználói, a társadalom tagjai saját kreativitásukat kihasználva maguk is egyre könnyebben szerzővé, alkotóvá válhatnak.¹⁰⁶¹

El kell ismerni, hogy a digitalizáció komoly hatást gyakorol a szerzői jogra, és egyes gondolkodók szerint ennek következtében központi helyre került a szerzői jogi jogalkotás,¹⁰⁶² de nembiztos, hogy feltétlenül jó az a jogpolitika, hogy olyannyira a digitalizációra és az online térre koncentrál a jogalkotó, hogy közben elfeledkezik a szerzői jog klasszikus területeiről. Annál is inkább, mert a szerzői jog hagyományos műtípusai elismerten¹⁰⁶³ az egyik legnagyobb hatást gyakorolják Európa kulturális arculatára és örökségére.

2. A fogalmi analízisről és a jogszabályi terminológiáról

A fogalmi analízis kapcsán megállapítottak értelmében előremutató lenne, ha *el lehetne különíteni egymástól a színművet, mint irodalmi kategóriát és a színpadi művet, vagyis magát a produkciót*. Vannak pontok, ahol megegyezik

1058 1295/2013/EU rendelet 4. cikk a-b) pontok

1059 https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/1_coop1_list_of_selected_projects.pdf (Letöltve: 2019. 01. 06.)

1060 VAN DER PLOEG (2002) 3.

1061 Erről a helyzetről ír bővebben: GASSER-ERNST (2006) 1-19.

1062 STOKES (2012) 7.

1063 Lásd a Zöld könyv 1995 fentebb már említett célkitűzéseiben.

a színmű és a színpadi mű tartalma, ezek a pontok pedig szükségesek ahhoz, hogy egy alkotást színpadi műnek tekinthessünk. Ez a két minimális feltétel az előadásra alkalmasság és a történet megléte. Az előadásra alkalmasság egyféle formai feltételnek tekinthető, ami az adott mű színpadi előadásra, nyilvános előadásra való alkalmasságát jelenti. Ha a mű erre nem alkalmas, nem sorolható be a színmű és színpadi mű kategóriájába. Valójában ez a feltétel két oldalról is vizsgálható. Egyrészt, ha a színművet, mint irodalmi alkotást vizsgáljuk, arra juthatunk, hogy az a struktúrája, felépítése, a szerzőtől származó utasításai következtében önmagában is alkalmas előadásra. Ennek következtében, szinte magától értetődő, hogy a színpadi mű, más néven a színdarab is alkalmas az előadásra.

A másik lényeges feltétel, melyet egyfajta tartalmi feltételnek is tekintünk, hogy a szóban forgó műnek legyen egy „cselekménye”, egy íve.¹⁰⁶⁴ Következésképpen, ha az alkotás bár színpadon előadható, de annak nincsen cselekménye, például egy színművész egymaga kiáll a színpadra és elszaval egy verset, vagy szintén egymaga felolvas egy prózai művet, az attól, hogy a közvetítő személy előadóművész és az előadásra színházban kerül sor, még nem lesz sem színmű, sem pedig színpadi mű, hanem megmarad az előadóművészet szintjén, az oltalom pedig szomszédos jogi alapon fogja megilletni magát a művészt.

A fentebb kifejtettek konklúziójaként megadható a színpadi művek *jogtudományi fogalma*, melyet a következőképpen lehet megadni:

„A színpadi mű tipikusan¹⁰⁶⁵ egy írói alkotáson alapuló, zenével, vagy anélkül

1064 A cselekmény alatt természetesen nem azt kell vizsgálat alá vetni, hogy a darab „története” jó-e, vagy sem, hiszen e vizsgálat ellentmondana a szerzői jog azon alapvető tételének, hogy az oltalom nem függ mennyiségi, minőségi, esztétikai jellemzőktől. A cselekmény alatt sokkal inkább azt kell érteni, hogy az alkotás egy történetet mondjon el, egy ívben haladjon.

1065 Ellenpéldákat egy szűk mezsgyén lehet említeni, azonban itt a tipikustól eltérő ellenpéldákat nem kívánjuk kifejteni és elemezni, csupán egy példával élni: speciális a helyzet, ha a forgatókönyvíró, rendező és előadóművész ugyanaz a személy, aki nem vesz igénybe klasszikus értelemben vett díszletet (pl. saját háztartási eszközeit, berendezési eszközeit használja),

2. A fogalmi analízisről és a jogszabályi terminológiáról

álló, cselekményes, rendezett, rendszerint több személy alkotótévékenysége (díszlettervező, jelmeztervező, rendező, szerző, színész, zeneszerző) eredményeként megszülető alkotás, amely alapvető rendeltetése következtében alkalmas a nyilvános előadásra. Színpadi műnek minősül különösen a dráma, komédia, színjáték, musical, operett, opera, bábjáték vagy a balett.”

Lényeges tehát, hogy a színpadi mű szükségszerűen *rendezett alkotás*, függetlenül attól, hogy a rendezői szerepet egy professzionális, szakmabeli rendező végzi-e, vagy egy iskolai színjátszókör drámapedagógusa. Ez a jellemző arra vezethető vissza, hogy a színpadi mű valójában egy „rendszer” is képvisel, hiszen egy koncepció mentén történik a darab bemutatása.

Természetesen szükségszerű és alapvető feltétele a jogi oltalomnak, hogy *a színpadi mű egyéni, eredeti jelleggel bírjon*. Az egyéni jelleg megítélése éppúgy nem könnyű feladat a színpadi műveknél, mint a többi műtípusnál sem. *Békés Gergely* és *Mezei Péter* utalnak arra, hogy az egyéni, eredeti jelleg azonosíthatósága a felhasználók szemében különbözően jelenhet meg az egyes műtípusoknál, hiszen azok eltérő érzékszervek használatát teszik szükségessé.¹⁰⁶⁶ Érdekes és értékes e gondolat, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy egy színpadi mű egyszerre képes hatni több érzékszervünkre is. A színdarab, amelyet a közönség lát, egyszerre hat a szemre és a fülre (különösen, ha zenés darabról van szó), míg maga az írott színmű, mint irodalmi alkotás – feltételezve, hogy nem hangoskönyv formában jut el a felhasználóhoz – egyedül a szemre hat. Az e szempontból, a nézőkre gyakorolt hatása tekintetében is az látható, hogy a színpadi művek valóban komplex alkotások. Könnyebb az eredetiség követelményének vizsgálata, hiszen a mű eredeti, ha nem más szerző művének átvételeként jelenik meg. Az egyéni jelleg azonban mindig esetenként ítélendő meg. Nem könnyű annak eldöntése, hogy az adott alkotás rendelkezik-e az egyéniség azon fokával, amely megalapozza a szerzői jogi oltalmat. Egy színpadi mű kapcsán az egyéni jelleg megjelenhet a karakterek személyiségjegyeiben, a történet folyásában, kitalált helyszínekben, vagy pusztán a darab összhatásában, „hangulatában”.

sem jelmez sajátos egyszemélyes színdarabjának bemutatásához.

1066 BÉKÉS – MEZEI (2018) 24-25.

Hangsúlyozandó, hogy *a színmű és a színpadi mű kifejezések összehasonlítása és teljes mértékű azonosítása nem helyes*. Éppen emiatt nem szerencsés az Szjt. szóhasználatát sem, amely a színmű terminológiát használja. Megtévesztő lehet a *színmű* kifejezés használata a színdarabokra, színpadi művekre, hiszen – mint az korábban szerepelt – a színmű a középfajú dráma, a tragédia és a vígjáték jegyeit egyesítő drámatípust jelenti.¹⁰⁶⁷ Az írott színmű életében van egy pont – mégpedig a színpadra állítás pillanata –, amiktől már nem „egyszerűen” irodalmi alkotásként kell tekintenünk a műre, hanem dramatizált, előadott írói műként, színdarabként, színpadi műként. Emiatt a lehetséges félreértés és tartalmi összehasonlás miatt szerencsésebb lenne, ha a jogszabályi terminológia visszatérne az 1969. évi szerzői jogi törvény szóhasználatához és a színpadi mű – valamint ezzel egyetemben a zenés színpadi mű – kifejezést használná. A „színpadi mű” kifejezés egyáltalán nem lenne idegen a jogi nyelvhasználatától sem, mivel nemcsak a korábbi törvényszöveg használta, de a jelenlegi gyakorlatban és irodalomban is elterjedt ez a kifejezés szinonimaként. A színpadi mű szemléletesebben fejezi ki, hogy maga a kész, színpadra állított produktum is védelem tárgya. Felvetődhet továbbá a színdarab szó jogszabályi terminológiában való használata is, azonban ez a kifejezés sokkal inkább köznapi értelemben, magyarázatként használatos és kevésbé lenne adekvát a jogszabályi nyelvezet szempontjából.

A módosított szóhasználat lendítene a színpadi rendező szerzői jogi helyzetén is, hiszen a nyelvtani értelmezés alapján egyértelműbbé válna, hogy az oltalom a komplett, rendezett, színpadra állított műre ugyanúgy kiterjed. Ugyanakkor a színműre, mint irodalmi alkotásra sem lenne káros hatással, hiszen az irodalmi műként továbbra is oltalom alatt állna.

3. A mű egységének védelméről

Általánosságban is megállapítható a szerzői jog területén, hogy lényegesen több jogvita merül fel a szerzői vagyoni jogok kapcsán, mint a személyhez fűződő jogokkal összefüggésben, azonban ez utóbbiakkal

1067 SZÉKELY (1994) 764.

kapcsolatban felmerült jogösszeütközések lényegesen komplexebbek.¹⁰⁶⁸ Ez a tendencia a színpadi művek viszonylatában is megmutatkozik. Noha összességében sem bővelkedünk színpadi művekkel kapcsolatos bírói döntésekben, a rendelkezésre álló határozatokból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy nagyobb részük a vagyoni jogokkal – különösen az engedély nélküli nyilvános előadással – összefüggésben születtek. Szintén általánosságban is megjelenik a szerzői jogi jogvitákban, hogy a személyhez fűződő jogok megsértése leginkább a névfeltüntetés elmaradásában realizálódik,¹⁰⁶⁹ sőt a névjog megsértése sok esetben egyenesen a plágium fedezésére szolgál.

A mű egységének védelme az egyik legizgalmasabb szabály a szerzői jogban és kétségtelen, hogy a színpadi művekkel összefüggésben is érdemes foglalkozni a kérdéssel, azonban a bírói gyakorlatból – és különösen annak hiányából – egyértelműen lesűrhető, hogy a színpadi előadásokkal kapcsolatos integritásvédelem ritkán merül fel konkrét döntés alapjaként. Ennek a hiánynak két oka lehet és egyik sem annak tudható be, hogy a mű egysége sosem sérül a színpadraállítás során. Az egyik ok az lehet, hogy a felek vagy megegyeznek peren kívül, vagy pedig az – és a színházi gyakorlatban inkább ez a jellemző –, hogy a színpadra állított mű védelmi ideje már eltelt.

Valójában a szerzői jog, mint egységes „jogcsomag”, minden egyes részjogosítványának vizsgálatakor láthatjuk, hogy a színművek esetén egyrészt gondolkoznunk kell az alapul szolgáló irodalmi alkotás szerzőjében és a színpadi mű – különösen, ha átdolgozás eredménye – alkotójában együtt és külön-külön is. Bonyolítja ezt a helyzetet, hogy a színpadi alkotás létrehozója, kidolgozója, kulcsfigurája, a rendező szerzői jogi státusza nem tisztázott megfelelően.

Az integritás jogának jelenlegi szövegezése nem oszlatott el minden kétséget a szabály alkalmazása tekintetében, nevezetesen, hogy a becsület, vagy jóhírnév megsértése mind a négy magatartásnak feltétele-e, vagy csak az utolsó kettőnek az. Az sem teljesen egyértelmű, hogy mit

1068 CSÍKYNÉ (2014) 60. ugyanígy: BARZÓ – SÁPI (2016); GÖRÖG (2007B)

1069 CSÍKYNÉ (2014) 61.

jelent az eltorzítás, vagy megcsonkítás. Megcsonkítást jelent-e, ha egy színdarabból kihúznak jeleneteket. Ha az Indokolást tartjuk szem előtt és úgy tekintjük, hogy a megcsonkításhoz, torzításhoz nem kell megvalósulnia a becsület és jóhírnév sérelmének, akkor a színdarab akár kevésbé lényeges jeleneteinek törlése is megcsonkítást eredményezne még akkor is, ha egyébként a szerző jóhírnevét, becsületét nem befolyásolná hátrányosan. Ha azonban azt az értelmezést követjük, hogy mind a négy feltételhez szükséges a becsület és jóhírnév megsértése, akkor sokkal szűkebb körben lehet alkalmazni a szabályt. E kérdés megválaszolásához érdemes figyelembe venni azt is, hogy az *eltorzítás* és a *megcsonkítás* eredendően olyan fogalmak, amelyek feltételeznek – már saját jelentéstartalmuk okán – egy erőteljes negatív hatást a mű vonatkozásában és így a szerző becsületére, hírnevére is negatív hatással vannak. Ha a megcsonkításhoz, eltorzításhoz nem párosul hozzá a mű egészére vonatkozó negatív töltet – például, ha a színpadi mű lényegtelen jelenetét „írják ki” a darabból – akkor az nem sérti a mű egységét sem. Következésképpen, ha az „eltorzítás” vagy „megcsonkítás” nem okoz jóhírnév vagy becsületsértést, akkor nem torzításról és csonkításról beszélhetünk, hanem egyszerűen „módosításról”, „tömörítésről”, vagy „rövidítésről”.

Összefoglalva tehát azt lehet mondani, hogy ha egy mű eltorzításának megvalósulását vizsgáljuk, akkor az eredendően magában hordozza azt a jelentéstartalmat, hogy káros a szerző becsületére, jó hírnevére. Amennyiben ez a káros hatás nem jelenik meg az „eltorzítás” és „megcsonkítás” esetében, vagy azt az értelmezést követjük, hogy ezt a feltételt nem kell vizsgálni, akkor e két magatartás és ezáltal az Sztj. 13. § ezen első fordulata kiüresedne.

Az integritás kapcsán szólni kell a jogutódok, örökösök joggyakorlásáról is, mert számos esetben nem a szerző az, aki szigorúan őrködik a mű felett, hanem az örököse. Ezt a helyzetet alapvetően azzal tudjuk magyarázni, hogy a szerzők jobban ismerik az alkotómunka folyamatát és az alkotás sajátosságait is, emiatt kezelik talán rugalmasabban a változtatási törekvéseket. Különösen Németországban tapasztalható, de hazánkban is van rá példa, hogy adott esetben a szerző örökösei sokkal

szigorúbban őrködnek a darab eredeti szellemisége felett, mint maga a szerző tette azt, és több esetben még a „jósándékú”, integritás-sértést nem célzó átdolgozásokat, módosításokat sem engedik. Nem biztos azonban, hogy az örökösök részéről a műbe való bárminemű beavatkozással szembeni abszolút tagadó és elutasító hozzáállás feltétlenül a mű érdekét szolgálja.

Összefoglalva tehát, az Szjt. 13. §-ban szereplő integritási szabály kapcsán a leglényegesebb annak figyelembe vétele, hogy e jog az egyes műtípusok és az egyes – kevésbé érzékeny – szerzők vonatkozásában eltérő lehet. Egy jogvitában az integritás értelmezésénél, azon kérdés megválaszolásánál, hogy a mű egysége sérült-e, csupán minden szempontra kiterjedő mérlegelés útján adhatunk helyes és helytálló választ.

4. A nyilvános előadás- és átdolgozás jogáról

„A nyilvános előadás színházi értelemben (...) a műveknek színpadi interpretációja, előadóművészek által a színházban, vagy színház-jellegű helyen”.¹⁰⁷⁰ A nyilvános előadás joga azért is oly lényeges a színművek tekintetében, mert – tekintettel arra, hogy a vagyoni jogokon keresztül valósul meg a művek társadalmi felhasználásának lehetősége¹⁰⁷¹ – ezen az „útvonalon” keresztül jut el a mű a közönséghez, a társadalom tagjaihoz.

Összegezve megállapítható, hogy a szerző, vagy – amennyiben a szerző már elhunyt, de a védelmi idő még nem telt el – az örököse, illetve más, arra jogosult személy kifejezett engedélye esetén lehet csak nyilvánosan előadni a színműveket, zenés színműveket. Amennyiben az előadás nélkülözi a jogosulti engedélyt, úgy beáll a szerzői jogi jogsértés és alkalmazni lehet annak következményeit.

Lényeges, hogy még ha jogsértő is az átdolgozás, az nem eredményezi azt, hogy az új mű és szerzője, az átdolgozó ne élvezzen szerzői jogi oltalmat.¹⁰⁷² Való igaz, hogy az átdolgozás jogszerűségének feltétele

1070 FÜR – MALONYAI (1973) 245.

1071 BENÁRD (1973c) 115.

1072 Ugyanez a gondolat jelenik meg *Beck Salamonnál*, a Palágyi Róbert könyvéről írt recenziójában. BECK (1957) 325.

az eredeti szerző hozzájárulása, azonban szerzői engedély hiányában is, ha az átdolgozás egyéni, eredeti jelleggel bír, a jogi oltalom létrejön. Természetesen a megfelelő jogkövetkezményeket lehet alkalmazni a jogsértő átdolgozóval szemben, de műve a jog oltalomtól nem fosztható meg emiatt.

A legtöbb esetben, amikor vagyoni jog sérül, alaptalan gazdagodás visszatérítési, vagy kártérítési kötelezettség áll fenn a jogsértő – jelen esetben a színház – oldalán.¹⁰⁷³ Gyakrabban fordul elő egyébként az alaptalan gazdagodás visszatérítése iránti igény a gyakorlatban,¹⁰⁷⁴ melynek praktikus okai vannak. A gazdagodás visszatérítése iránti igény – mely nem azonos a Ptk-beli jogalap nélküli gazdagodással – objektív, felróhatóságtól független, a kártérítés pedig a jogsértő felróhatóságától függő, szubjektív igény. Beck Salamon fogalmazott úgy hogy „(...) a kártérítés az a minus, amivel a károsult vagyonában kevesebb van, mint ami a kárcselekmény nélkül volna, illetve hogy a gazdagodás mérődik azon a pluson, amennyivel a károsító vagyonában több van, mint amennyi a kárcselekmény nélkül volna (...)”.¹⁰⁷⁵ Faludi Gábor egyszer úgy fogalmazott, hogy az „okos jogosult gazdagodás visszatérítést követel.”¹⁰⁷⁶ Valóban szerencsésebb, ha a jogosult nem kártérítés, hanem gazdagodás visszatérítési alapon kéri vagyoni kompenzációját, hiszen ez esetben egyrészt megspórolja magának a kártérítési követeléssel járó bizonyítási nehézségeket, másrészt azonban anyagilag sem jár rosszul, hiszen a gazdagodás visszatérítésének összege legalább az az összeg, mely a szerzőnek jogdíjként járt volna.¹⁰⁷⁷ Ha a jogsértés a bevétel és a költségek összevetése alapján a jogsértőnél veszteséget eredményezett, vagy a szerzőnek járó jogdíjjal összevetve kiegyenlítenék egymást, gazdagodás címén csak a jogdíjként járó összeget kell megtéríteni. Abban

1073 A téma bővebb, általános kifejtését lásd: SÁPI (2015a); SÁPI (2015b)

1074 Pl.: Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3, Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16

1075 BECK (1930) 213.

1076 FALUDI (2015); lásd továbbá: BOYTHA (2009); POGÁCSÁS (2014c) 109-110.; POGÁCSÁS (2009)

1077 Több bírói döntés is hangsúlyozta már ezt, így pl.: Kúria Pfv.20.475/2015/4., Győri Ítéltábla Pf.V.20.154/2014/7. közzétéve: ÍH 2015.25,

az esetben azonban, ha a jogsértő ténylegesen gazdagodott a jogsértés folytán, akkor ezt az összeget is meg kell fizetnie.¹⁰⁷⁸

Az vitathatatlan, hogy a színpadi átdolgozás, feldolgozás alapvetően nehéz feladatot ró a drámaíróra, és ez különösen akkor igaz, ha az alapul szolgáló mű, amelyből színmű készül egy ismert és elismert alkotás.¹⁰⁷⁹ Az is igaz azonban, hogy szerzői jogi szempontból, adott esetben egy integritást érintő jogvita során, nem védekezhet azzal a felhasználó/átdolgozó, hogy a regényből *nehéz* volt színdarabot írni, és a nehézség áthidalása miatt, szükségszerűen sérült az integritás. Egy bírósági perben ez a fajta védekezés – amely művészi szempontból, szélsőséges esetben még akár indokolt is lehetne – nem vezetne eredményre. Amennyiben jogvita merül föl, a jogszabályi előírások, a szerzői jogi szabályok felülírhatják a művészi önkifejezést és művészi szabadságot. Ha a feldolgozás, átdolgozás során, a személyhez fűződő jogok mezején ütközetre kerül sor a szerző és a felhasználó között, a jog egy erősebb pajzsot fog képezni a bíróság nézőpontjából, mint a művészi szabadság.

Az átdolgozást tárgyaló fejezetben láthattuk, hogy a színházi átdolgozás-fogalom alapvetően arra koncentrál, hogy egy *színpadi mű* átalakítása milyen módokon megy végbe. Így utal a módozatok között a Lexikon a fordításra, átstilizálásra, átjavításra és aktualizálásra egyaránt. A színházi átdolgozások sokféleségének valójában csak a művészi képzelőerő szabhat gátat, hiszen ezek mind a művészi önkifejezés egy-egy formájához igazodnak. Ugyanakkor ez a színházi átdolgozás-fogalom nem feleltethető meg teljes mértékben az átdolgozás szerzői jogi fogalmának.

Összefoglalásként megállapítható, hogy a színháztudományban – és különösen a színházi gyakorlatban – ismert és alkalmazott átdolgozás fogalma sokkal bővebb körű fogalmi elemekkel és módosítási lehetőségekkel operál, mint az átdolgozás szerzői jogi fogalma. E különbözőségekből fakadó eltérések nem válnak a színházművészet és a szerzői jog kapcsolatának hasznára. Emiatt fontos lenne, hogy a gyakorlatban,

1078 NAGYKOMMENTÁR 581.; valamint SZINGER – TÓTH (2004) 66.; BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009) 39.

1079 A regények színpadra állításának művészeti nehézségeiről – egy konkrét mű, a Rokonok színpadi feldolgozása kapcsán – lásd: BILLYEI (1978)

a jogértelmezésben közelebb kerüljön egymáshoz a színházi és a szerzői jogi átdolgozás fogalom. Nem lenne továbbá káros, ha a *színpadra alkalmazás* kifejezése – melyet bár a szerzői jogi irodalom, és a bírói gyakorlat elvétve szokott használni – ténylegesen meghonosodna a jogi szaknyelvben is azon esetekre, amikor a szerzői jogi értelemben nem valósul meg átdolgozás, azonban a színháztudomány oldaláról igen.

5. A rendező szerzői jogáról

Vitathatatlan, hogy egy színpadi mű nem létezhet alapul szolgáló irodalmi alkotás nélkül. Ugyanakkor az is tény, hogy egy színpadi mű, mint komplex alkotás, a rendező tevékenysége nélkül ténylegesen nem jöhet létre.

Korábban már említést nyert, hogy a WIPO Glossary a színműveket, színpadi műveket ún. aleatórikus jellegű alkotásoknak tekinti.¹⁰⁸⁰ Ez azt jelenti, hogy a színmű szerzője annak tudatában alkot, hogy a mű a közönség számára a rendező tevékenysége útján válik befogadhatóvá. Ennek következtében teret hagy a rendezőnek, tudva és elfogadva azt, hogy az általa írt mű a rendező tevékenysége, kreatív munkája következtében fogja elnyerni végső alakját, amelyet aztán a közönség megismer. Így tehát azt mondhatjuk, hogy a színpadi produkció szükségszerűen hordozza a rendező egyéni eredeti gondolatait.

Némileg könnyebb a helyzet, ha a színdarab átdolgozás útján jött létre, származékos műként, hiszen akkor az átdolgozó felhasználó (jelen esetben a rendező) a származékos alkotás szerzője lesz. De, mint tudjuk, átdolgozásról csak akkor beszélhetünk, ha a módosítás érinti a mű lényegét – vagy legalábbis a szerzői jog szerint. Figyelemmel kell lenni ugyanakkor arra is, hogy a szerző személyhez fűződő joga gátat szabhat az átdolgozásnak, hiszen átdolgozási engedély megléte esetén sem sérülhet az integritás joga.

Az optimális és a legtisztább eset (a rendező szempontjából) az lehet, ha a módosítás érinti a mű lényegét, tehát a művet szerzői jogi

¹⁰⁸⁰ Ennek elemzéséről lásd: SÁPI (2017)

értelemben(!) átdolgozza és ez a változtatás a szerző becsületét és jóhírnevét nem sérti.

A másik lehetséges megoldás, hogy a rendező túllép az átdolgozáson, és új, önálló művet hoz létre. Ezek a feltételek – igaz lehet rájuk konkrét példákat találni, amelyek korábban szerepeltek¹⁰⁸¹ – túlságosan leszűkítik a rendezők lehetséges lépéseit. Úgy látjuk, hogy a rendező helyzetét jogszabályi szinten lehetne és kellene is rendezni, aminek pedig ki kellene terjednie olyan esetekre is, amikor a színpadra állítás nem éri el az átdolgozás szintjét. A rendező ugyanis – a replica előadásokat kivéve – szükségképpen beleviszi egyéniségét, szellemiségét az adott darabba. A következőkben néhány alternatívát mutatunk be arra vonatkozóan, hogy hogyan alakul(hat)na a rendező helyzete a szerzői jog szabályrendszerében.

Ad 1) Abszolút kivételes esetkör az, amikor a rendező egy replica, „kulcsrakész” engedély keretében állítja színpadra a művet. Az engedély sajátossága miatt ilyen esetben nem jogosult változtatást végrehajtani a darabon, sőt kifejezetten tartózkodnia kell attól. Valójában az engedélyt szerző rendező ilyen esetben nem is végez rendezési tevékenységet. A replica engedély tekinthető egy „engedélyezett szolgai másolásnak”, ami eredendően kizárja bárminemű egyéni jelleg megvalósulását a rendező részéről.

Ad 2) A másik „szélsőséges” helyzet az, amikor a rendező olyannyira egyéni, eredeti jellegű színpadraállítást visz véghez, hogy az alapul szolgáló mű eredeti jegyei elhomályosulnak és nem átdolgozott, származékos műként lesz számon tartva az új színpadi mű, hanem új, önálló műként. Ilyen esetekben a rendezőt a színpadi mű szerzőjének kellene tekinteni.

Ad 3) A rendező átdolgozó és ezáltal élvez szerzői jogi oltalmat, ha a színpadra állítás megfelel az átdolgozás törvényi feltételeinek. E körben ismét utalni kell arra, hogy érdemes lenne figyelembe venni a színházi átdolgozás-fogalmat, annak elemeit és a szerzői jog átdolgozás fogalmát, továbbá szükséges lenne annak gyakorlati értelmezését közelíteni egymáshoz, adott esetben szélesíteni a szerzői jogi értelmezés keretét.

1081 Lásd SzJSzT 07/11. számú szakvélemény

Ad 4) A rendező – a replica darabok kivételével – szükségszerűen beleviszi saját egyéniségét, látásmódját a darab színrevitelébe, ezt a tevékenységet szerzői jogi szempontból is érdemes lenne értékelni. E körben az együttes művek védelmi konstrukciója tűnik a legmegfelelőbbnek, amikor a rendező a gyűjteményes művek szerkesztőihez hasonlítható. Az Sztj. szerint *szerzői jogi védelemben részesül a gyűjtemény, ha tartalmának összeválogatása, elrendezése vagy szerkesztése egyéni, eredeti jellegű (gyűjteményes mű).* A védelem a gyűjteményes művet megilleti akkor is, ha annak részei, tartalmi elemei nem részesülnek, illetve nem részesülhetnek szerzői jogi védelemben.¹⁰⁸² A gyűjteményes mű egészére a szerzői jog a szerkesztőt illeti, ez azonban nem érinti a gyűjteménybe felvett egyes művek szerzőinek és kapcsolódó jogi teljesítmények jogosultjainak önálló jogait.¹⁰⁸³ Ez a szabály megfeleltethető a színpadi rendezés következtében létrejövő művekre is, hiszen:

- a rendező elrendezi, összefogja, „összeszerkeszti” egy komplett egész művészeti alkotássá a színművet, látványtervet, színeszi játékot, mozgásokat;¹⁰⁸⁴
- ebben a tevékenységben megnyilvánul saját látásmódja, szellemi tevékenysége, ami egyéni, eredeti jellegű;¹⁰⁸⁵
- maga a színpadi mű, mint komplett egész alkotás védelem alatt áll akkor is, ha egyes elemei (pl. egyes díszletelemek, egyes párbeszédek) nem elégítik ki az oltalom feltételeit;¹⁰⁸⁶
- a rendező (mint quasi szerkesztő) szerzői joggal bírhat a komplett mű felett, az ő joga azonban nem ronthatja le a többi szerző (író, zenészerző, jelmeztervező, díszlettervező) jogait.¹⁰⁸⁷

Ad 5) Utolsó konstrukcióként felmerülhet a közös művek esetköre is. Az Sztj. 5. § (1) bekezdés szerint több szerző közös művére, ha annak részei nem használhatók fel önállóan, a szerzői jog együttesen és kétség

1082 Sztj. 7. § (1) bek.

1083 Sztj. 7. § (2) bek.

1084 Sztj. 7. § (1) bek. első mondat

1085 Sztj. 7. § (1) bek. első mondat

1086 Sztj. 7. § (1) bek. második mondat

1087 Sztj. 7. § (2) bek.

esetén egyenlő arányban illeti meg a szerzőtársakat. Ez esetben azonban fontos feltétel, hogy a felek oldalán szerepeljen egy együttes elhatározás a mű közös megalkotására vonatkozóan.¹⁰⁸⁸ A szerző és a rendező közötti ilyen tartalmú megállapodás csak akkor jöhet létre, ha a darabot még a szerző életében állítja színpadra a rendező és közösen vesznek részt a színpadra állítás folyamatában, azaz abba a szerző is bekapcsolódik.

A fent említett öt esetből négyben tehát lehetne szerzői jogot biztosítani a rendezőnek, *kizárólag akkor nem*, amikor *replica engedély* birtokában állítja színpadra a művet, hiszen ebben az esetben fogalmilag is kizárt, hogy egyéni jelleget vigyen a műbe

Zárásként helyénvaló idézni *Margit Livingston* gondolatát, aki szerint „*A rendező olyan művész, akinek a színpad a festővászna és a színészek, a színpadkép, a kosztümök és a mozgások az ecsetei.*”¹⁰⁸⁹

6. Záró gondolatok

Kiemelt fontosságú a technikai fejlődés és a digitális világ által a szerzői jogra gyakorolt hatások részletes elemzése, amelyre szerencsére a mai szerzői jogi irodalom és jogalkotás is kellő figyelmet fordít.

Ugyanakkor érdemes lenne a szerzői jognak időnként visszafelé is tekintenie, azokra a hagyományos műtípusokra – és az azok hatókörben felmerülő kérdésekre, jogintézményekre – amelyek már létrejöttének pillanatától elemi részét képezik.

A színházművészet évezredek óta tartó fennállása azért kiemelkedő jelentőségű tény, mert a mai világban számos médium van, akik közvetlenebbül – és valljuk be, olcsóbban – tudja közvetíteni a kultúrát, mint a színházak. Igaz, hogy a szerzői jog az első számú szabályrendszer, amely a művészeti alkotások és a kultúra ösztönzésében szerepet vállal,¹⁰⁹⁰ de ezek terjesztésében a modern média és az annak jogi keretet

1088 NAGYKOMMENTÁR

1089 LIVINGSTON (2009) 444.

1090 E kapcsolat kritikai szempontú vizsgálatáról lásd: MACMILLAN (2002) 99-113.

adó szabályok¹⁰⁹¹ szintén nem elhanyagolható szerepet játszanak.¹⁰⁹²

És hogy mi a szerepe a színházművészet állandóságában a szerzői jognak? Erre a kérdésre tömör, ámde frappáns választ ad *Doug Wright*, amerikai drámaíró: „*Szerintem egyetlen oka van a színház túlélésének: a drámaírók olyannyira értékelik a szerzői jogot, hogy folytatják érte az írást.*”¹⁰⁹³

1091 Így az Mttv., valamint az Smtv.

1092 SARKADY (2011) 69.

1093 „*To my mind, there is one reason for the theater’s survival: dramatists so value copyright that they continue to write for it.*” WRIGHT (2015) 306-307.

FELHASZNÁLT FORRÁSOK JEGYZÉKE

SZAKIRODALMAK

MAGYAR NYELVŰ IRODALMAK

- ALFÖLDY (1936): Alföldy Dezső: *A magyar szerzői jog különös tekintettel a M. Kir. Kuria gyakorlatára. Az 1921:LIV., az 1992:XIII., az 1931:XXIV. t.-cikkék és a velük összefüggő törvények és rendeletek szövegével.* Grill Károly könyvkiadó vállalata, Budapest, 1936.
- ALFÖLDY (1948): Alföldy Dezső: A szerzői jog reformjai, *Jogtudományi Közöny*, 1948/4. 70-74.
- APÁTHY (1885): Apáthy István: *A szerzői jogról szóló törvény (1884. XVI. t.cz.) méltatása jogi és gazdasági szempontból* (székfoglaló értekezés). Budapest, 1885.
- AXER (1970): Erwin Axer: A rendező helyzete korunk színházában. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma.* Gondolat, Budapest, 1970. 455-459.
- BACHER – Faludi (2005): Bacher Vilmos – Faludi Gábor: Jogérvényesítés a szellemi tulajdonjogok területén, *Jogtudományi Közöny*, 2005/9. 372-387.
- BACHER (2000): Bacher Vilmos: A szellemi tulajdon jogi védelme és a Ptk, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2000/3. 23-32.
- BAKOS – NÓTÁRI (2011): Bakos Kitti – Nótári Tamás: Adalékok a szerzői jog nemzetközi és hazai fejlődéstörténetéhez, *De iurisprudentia et iure publico*, 2011/4. 2-17.
- BAKOS (2011): Bakos Kitti: Nótári Tamás: A magyar szerzői jog fejlődése, *Scientia Iuris*, 2011/3-4. 125-127.
- BALÁS (1938): Balás P. Elemér: Szerzői jog és dologi dinamizmus. In: *Emlékkönyv Dr. Szladits Károly tanári működésének harmincadik évfordulójára.* Grill Károly Könyvkiadó-vállalata, Budapest, 1938.

- BALÁS (1941): Balás P. Elemér: Szerzői jog. In: Szladics Károly (szerk.): *A magyar magánjog I. Általános rész, személyi jog*. Grill Károly Könyvkiadóvállalat, Budapest, 1941. 675-704.
- BALÁS (1947): Balás P. Elemér: *Törvényjavaslat a szerzői jogról*. Magyar Jogászegylet Kiadása, Budapest, 1947.
- BARTA (2011): Barta Judit: Építészeti alkotások szerzői jogi védelme és a gazdasági reklámozás némely összefüggései megtörtént esetek kapcsán, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/6. 104-118.
- BARTA (2013): Barta Judit: A szerzőt illető kizárólagos jogok a versenyjog szemszögéből. In: Nochta Tibor – Fabó Tibor – Márton Mária (szerk.): *Ünnepi tanulmányok Kecskés László Professzor 60. születésnapja tiszteletére*. Kódex Nyomda, Pécs, 2013, 35-45.
- BARTA (2014): Barta Judit: A vállalkozási típusú szerződések. In: Osztovits András (szerk.): *A Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény és a kapcsolódó törvények nagykommentárja. III. kötet*. Opten Informatikai Kft., Budapest, 2014. 584-640.
- BARTA (2017): Barta Judit: Az építészeti és műszaki alkotások és terveiket érintő egyes szerzői jogi kérdések a 21. századi Magyarországon, *Acta Universitatis Sapientiae*, 2017/2. 229-248.
- BARTA (2018): Barta Judit: *A tervezői tevékenység komplex bemutatása, valamint az építészeti, műszaki alkotások és tervek szerzői jogvédelme*. Patrocínium, Budapest, 2018.
- BARZÓ – SÁPI (2016): Barzó Tímea – Sági Edit: A sérelemdíj alkalmazhatósága a szerzői jogban. *Miskolci Jogi Szemle*, 2016/2. 55-75.
- BARZÓ (2013): Barzó Tímea: A személyiségi jogok. In: Bíró György (főszerk.): *Új Magyar Polgári Jog (I-VIII.) Tankönyv I. kötet Általános tanok és Személyek joga*. Novotni Kiadó, Miskolc, 2013. 234-311.
- BECK (1930): Beck Salamon: *Joggyakorlat – Kártérítés és gazdagodás*, Polgári Jog, 1930.
- BECK (1957): Beck Salamon: Palágyi Róbert: A magyar szerzői jog zsebkönyve, *Jogtudományi Közlöny*, 1957/7-9. 324-325.
- BEDE (2011): Bede Máté: *Kiadói szerződések*, 2011, Jogi Fórum Publikáció [http://www.jogiforum.hu/files/publikaciok/bede_mate__kiadoi_szerzodesek\[jogi_forum\].pdf](http://www.jogiforum.hu/files/publikaciok/bede_mate__kiadoi_szerzodesek[jogi_forum].pdf)

- BÉKÉS – MEZEI (2018): Békés Gergely – Mezei Péter: Eredetiség és azonosíthatóság. In: Grad-Gyenge Anikó – Kabai Eszter – Menyhárd Attila (szerk.): *Liber Amicorum. Studia G. Faludi Dedicata. Ünnepi tanulmányok Faludi Gábor 65. születésnapja tiszteletére*. ELTE, Állam- és Jogtudományi Kar, Budapest, 2018. 23-47.
- BELLYEI (1978): Bellyei László: A regény és a színpadi átdolgozás művészi hitelességéről, *Somogy*, 1978/2., 111-114.
- BENÁRD (1961): Benárd Aurél: Zenemű átdolgozásának szerzői jogi védelme, *Magyar Jog*, 1961/3, 115-118.
- BENÁRD (1973a): Benárd Aurél: Általános rendelkezések. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 79-95.
- BENÁRD (1973b): Benárd Aurél: Személyhez fűződő jogok. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 97-115.
- BENÁRD (1973c): Benárd Aurél: Vagyoni jogok. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 115-136.
- BENDZSEL (2016): Bendzsel Miklós köszöntője. In: Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely (sorozatszerk.): *Fundamenta Profunda 1. Cseporán Zsolt (szerk.): Az alkotás szabadsága és a szerzői jog metszéspontjai*. MMA MMKI, Budapest, 2016. 11-15.
- BENEDEK (1977): Benedek Károly (szerk.): *Polgári jogi döntvénytár (Bírósági határozatok) 1973-1975. VI. kötet*. KJK, Budapest, 1977.
- BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009): Bérczes László – Gyenge Anikó – Lendvai Zsófia: *A szerzői jogi jogvértések esetén alkalmazható jogi eszközökről. Segédanyag a gyakorlat számára*. ASVA, Budapest, 2009.
- BOYTHA – FALUDI (2008): Boytha György – Faludi Gábor: Javaslat az új Ptk. szerzői jogi és iparjogvédelmi rendelkezéseire, *Jogtudományi Közöny*, 2008/4. 172-178.
- BOYTHA (1969/2015): Boytha György: Új problémák a szerzői alkotások nemzetközi felhasználása terén. In: Csehi Zoltán (szerk.): *Boytha György válogatott írásai*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 367-379.

- BOYTHA (1973a): Boytha György: A szerzői jog kialakulása. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973. 17-28.
- BOYTHA (1973b): Boytha György: A polgári szerzői jog fejlődése. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973. 29-47.
- BOYTHA (1973c): Boytha György: A magyar szerzői jog története 1948-ig. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973. 49-54.
- BOYTHA (1973d): Boytha György: Bevezetés. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973. 9-16.
- BOYTHA (1986): Boytha György: Questions of the genesis of international copyright protection, *Jogtudományi Közlemény*, 1986/11. 587.
- BOYTHA (1994): Boytha György: Szemere Bertalan és a „jövő zenéje”. In: Mádl Ferenc – Vékás Lajos (szerk.): *Nizsalovszky Endre Emlékkönyv*. ELTE ÁJK, Budapest, 1994. 42-58.
- BOYTHA (2000): Boytha György: A hatályos szerzői és szomszédos jogi szakegyezmények. In: Gyertyánfy Péter (szerk.): *A szerzői jogi törvény magyarázata*. KJK-Kerszöv Jogi és Üzleti Kiadó Kft., Budapest, 2000.
- BOYTHA (2009): Boytha György: Jogonalp nélküli gazdagodás szerzői jogosult rovására. In: Kisfaludi András (szerk.): *Liber Amicorum, Studia L. Vékás dedicata. Ünnepi dolgozatok Vékás Lajos tiszteletére*. ELTE ÁJK, Budapest, 2009. 25-43.
- BUDDEN (2011): Julian Budden: Életek és művek: Puccini, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011.
- CIVILISZTIKAI DÖNTVÉNYTÁR (1970-1995): Dr. Horeczky Károly – Dr. Szilágyi Dénes – Dr. Zánthy János: *Polgári Jog, Civilisztikai Döntvénytár 1970-1995, A személyek, személyiségvédelem, szellemi alkotások joga, tulajdonjog*. Hvg-Orac, Budapest, 1996.
- CSATÁRI (2007): Csatári Bence: A Szerzői Jogvédő Hivatal és az Artisjus története – 1953-2007. In: Géra Eleonóra Erzsébet – Csatári Bence: *A Zeneszerzők Szövetkezetétől az Artisjus Egyesületig 1907-2007, A zenei közös jogkezelés száz éve Magyarországon*, Artisjus, Budapest, 2007. 135-253.

- CSÉCSY (2006a): Csécsy György: A szellemi alkotások jogának fejlődéstörténete. In: Miskolczi Bodnár Péter (szerk.): *A civilisztika fejlődéstörténete*. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2006. 91-112.
- CSÉCSY (2006b): Csécsy György: A merchandising, mint sajátos gazdasági és jogi jelenség. In: Pázmándi Kinga (szerk.): *Sárközy Tamás ünnepi kötet*. Hvg-Orac, Budapest, 2006.
- CSÉCSY (2007) Csécsy György: *A szellemi alkotások joga*. Novotni Kiadó, Miskolc, 2007.
- CSEHI (2008): Csehi Zoltán: A kulturális javak fogalmáról – egy univerzális dologkategória születésének történetéhez. In: Faludi Gábor (szerk.): *Liber Amicorum. Studia P. Gyertyánfy Dedicata. Ünnepi dolgozatok Gyertyánfy Péter tiszteletére*. ELTE ÁJK, Polgári jogi Tanszék, Budapest, 2008. 153-183.
- CSEPORÁN (2017): Cseporán Zsolt: *A művészeti élet alkotmányjogi keretei Magyarországon* (PhD értekezés). Pécsi Tudományegyetem, 2017.
- CSIKY (1998): Dr. Csiky Péter: A TRIPS Egyezmény szerepe a nemzetközi iparjogvédelmi rendszerben, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 1998/3.*, <http://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/199806tj.html>
- CSÍKYNÉ (2014): Csíky dr. Szobácsi Julianna: Szerzői jogi perek egy bíró szemszögéből. In: Legeza Dénes (szerk.): *A szerzői jog gyakorlati kérdései. Válogatás a Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményeiből (2010-2013) fennállásának 130. évfordulója alkalmából*. Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2014. 55-70.
- CSIZMADIA (1996): Csizmadia Attila: A szerző személyiségének sérelme és a nem vagyoni kártérítés, *Magyar Jog*, 1996/11. 673-679.
- DARIDA (2006): Darida Veronika: A dramaturg színháza, *Vigilia*, 2006. 844-849.
- DINÓK (2014): Dinók Henriett: Nótári Tamás: *Development of Hungarian Copyright Law*, Acta Universitatis Sapientiae, Legal Studies, 2014/3, 232–242.
- DUDÁS (2005): Dudás Ágnes: Az átdolgozás joga, azaz a szoftver és a zene, *Linuxvilág*, 2005/1. 80-81.
- FÁBRI (2006): Fábri Péter: *A színész és a telefonkönyv. A színházi szöveg világa* (DLA dolgozat). Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

- FALUDI (1998): Faludi Gábor: A szerzői és szomszédos jogok közös jogkezelése, *Közjegyzők Közlönye*, 1998/7-8. 31-33.
- FALUDI (1999): Faludi Gábor: *A felhasználási szerződés*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- FALUDI (2000): Faludi Gábor: Az egyéni eredeti jelleg. In: Gyertyánfy Péter (szerk.): *A szerzői jogi törvény magyarázata*, KJK, Budapest, 2000.
- FALUDI (2001): Faludi Gábor: A felhasználási szerződés és a Ptk. viszonyának egyes kérdései, *Gazdaság és Jog*, 2001/9. 3-10.
- FALUDI (2003a): Faludi Gábor: Szerzői jog, iparjogvédelem és a Ptk. kodifikációja I. rész, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2003/2. 3-14.
- FALUDI (2003b): Faludi Gábor: Szerzői jog, iparjogvédelem és a Ptk. kodifikációja II. rész, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2003/3. 3-14.
- FALUDI (2004): Faludi Gábor: A közös jogkezelő szervezetek felhasználási szerződése. In: Király Miklós–Gyertyánfy Péter (szerk.): *Liber Amicorum. Studia Gy. Boytha Dedicata. Ünnepi dolgozatok Boytha György tiszteletére*. ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszék, Budapest, 2004. 81-104.
- FALUDI (2008): Faludi Gábor: A szerzői jog alapjogi szemlélete az Európai Unióban. In: Faludi Gábor (szerk.): *Liber Amicorum. Studia P. Gyertyánfy Dedicata. Ünnepi dolgozatok Gyertyánfy Péter tiszteletére*. ELTE ÁJK, Polgári jogi Tanszék, Budapest, 2008. 185-208.
- FALUDI (2011): Faludi Gábor: A szerzői mű egysége védelmének egyes kérdései, *Infokommunikáció és jog*, 2011/5. 163-169.
- FALUDI (2014): Faludi Gábor: Az építészeti művek a Szerzői Jogi Szakértő Testület gyakorlatában. In: Legeza Dénes (szerk.): *A szerzői jog gyakorlati kérdései. Válogatás a Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményeiből (2010-2013) fennállásának 130. évfordulója alkalmából*. Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2014. 118-149.
- FALUDI (2015): Faludi Gábor: *A non-cumul szabály és a szellemi tulajdoni jogértés*, <http://ptk2013.hu/szakcikkek/faludi-gabor-a-non-cumul-szabaly-es-a-szellemi-tulajdoni-jogsertes/5168>
- FALUDI – GRAD-GYENGE (2012): Faludi Gábor – Grad-Gyenge Anikó: A nyilvánossághoz közvetítési (előadási) jog értelmezése az Európai Bíróság gyakorlatában, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/1. 77-93.

- FICSOR (2016): id. Dr. Ficsor Mihály: A szerzői jog és a kulturális sokszínűség védelme. In: Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely (sorozatszerk.): *Fundamenta Profunda 1*. Cseporán Zsolt (szerk.): *Az alkotás szabadsága és a szerzői jog metszéspontjai*. MMA MMKI, Budapest, 2016. 77-90.
- FÜR – MALONYAI (1973): Für Sándor – Malonyai Dezső: Színpadí művek. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*, Budapest, 1973. 231-248.
- GÁCH (1973): Gách Marianne: Magyar drámák külföldön (Beszélgetés Tímár Istvánnal), *Film Színház Muzsika*, 1973/25. 16.
- GAYER (2009): Gayer Gyula: A „Bartók-ügy”. In: Tattay Levente (szerk.): *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*. Szent István Társulat, Budapest, 2009, 93-104.
- GÉRA (2007): Géra Eleonóra Erzsébet: Magyar Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Szövetkezete – 1907-1952. In.: Géra Eleonóra Erzsébet – Csatári Bence: *A Zeneszerzők Szövetkezetétől az Artisjus Egyesületig 1907-2007, A zenei közös jogkezelés száz éve Magyarországon*. Artisjus, Budapest, 2007.
- GÖRÖG (2005a): Görög Márta: Az elhunyt szerzőhöz kapcsolódó (személyhez fűződő) szerzői jogról, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2005/4-5, 38-42.
- GÖRÖG (2005b): Görög Márta: A kegyeleti jog gyakorlásának jogosultjairól és az érvényesíthetőség időbeli korlátairól, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2005/3. 15-19.
- GÖRÖG (2007a): Görög Márta: A posthumus személyiségi értékek védelmének egyes aspektusairól, *Acta Conventus De Iure Civili* 7, 2007. 261-269.
- GÖRÖG (2007b): Görög Márta: A nem vagyoni kártérítés összege, *Acta Universitatis Szegediensis: Acta juridica et politica*, 2007. 203-215.
- GÖRÖG (2011): Görög Márta: Gondolatok a merchandising jelentés-tartalmához, egyes típusaihoz, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/3. 19-29.
- GRAD-GYENGE – SARKADY (2014): Grad-Gyenge Anikó – Sarkady Ildikó: *Közös jogkezelés az audiovizuális médiában*, Médiatudományi Intézet, 2014.

- GRAD-GYENGE (2012a): Grad-Gyenge Anikó: A védelmi idő-irányelv módosításáról szóló szabályok átültetése a magyar jogba, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/4. 16-34.
- GRAD-GYENGE (2012b): Grad-Gyenge Anikó: Magyar árvák valahol Európában, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/6. 28-50.
- GRAD-GYENGE (2013a): Grad-Gyenge Anikó: Első oldal, *Infokommunikáció és Jog*, 2013/3. <http://www.infojog.hu/szam/54>
- GRAD-GYENGE (2013b): Grad-Gyenge Anikó: Búcsú a szellemi alkotások jogától? – A szerzői jog és az iparjogvédelmi oltalmi formák polgári jogi védelme a magyar magánjogban. *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2013/1. <http://ptk2013.hu/szakcikkek/grad-gyenge-aniko-bucsu-a-szellemi-alkotasok-jogatos-a-szerzoi-jog-es-az-iparjogvedelmi-oltalmi-formak-polgari-jogi-vedelme-a-magyar-maganjogban/1776>
- GRAD-GYENGE (2016): Grad-Gyenge Anikó: *Film és szerzői jog. A megfilmesítési szerződés*. Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság, Médiatanács, Médiatudományi Intézet, Budapest, 2016.
- GRAD-GYENGE (2017a): Grad-Gyenge Anikó: A jogsértésért való felelősség vagy a nyilvánossághoz közvetítési jog új határai, *Iparjogvédelmi és Szerzői jogi Szemle*, 2017/5. 7-14.
- GRAD-GYENGE (2017b): Grad-Gyenge Anikó: Nincs új a nap alatt – avagy görcső alatt a Bizottság szerzői jogi reformjának szabad felhasználásai. In: Szikora Veronika – Török Éva (szerk.): Ünnepi tanulmányok Csécsy György 65. születésnapja tiszteletére, I kötet. Debreceni Egyetem Állam- és Jogtudományi Kar, Debrecen, 2017, 213-223.
- GRAD-GYENGE (2017c): Grad-Gyenge Anikó: Szellemi tulajdonjogok keletkezése és gyakorlása házastársi viszonyban – különös tekintettel a házastársi közös és különvagyon, valamint házastársi öröklés egyes kérdéseire, *Polgári Jog*, 2017/10.
- GRAD-GYENGE (2018): Grad-Gyenge Anikó: A szerződési jog harmonizációja rendelettel: új utak a szerzői jogi harmonizációban. In: Grad-Gyenge Anikó – Kabai Eszter – Menyhárd Attila (szerk.): *Liber Amicorum. Studia G. Faludi Dedicata. Ünnepi tanulmányok Faludi Gábor 65. születésnapja tiszteletére*. ELTE, Állam- és Jogtudományi Kar, Budapest, 2018. 122-137.

- GÜLKE (1979): Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgérok, trubadúrok. A középkor zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979.
- GYENGE (2002): Gyenge Anikó: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2002/3. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200206/zenemuvek.htm>
- GYENGE (2003): Gyenge Anikó: Alkotmányossági kérdések a szerzői jogban, *Iparjogvédelmi és Szerzői jogi Szemle*, 2003/5. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200310/01-gyenge.html>
- GYENGE (2004): Gyenge Anikó: A szerzői mű ára – díjak az egyedi felhasználási szerződésekben 1. rész, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2004/6. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200412/01-gyenge-aniko.html>
- GYENGE (2005): Gyenge Anikó: A szerzői mű ára – díjak az egyedi felhasználási szerződésekben 2. rész, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2005/1. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200502/01-gyenge-aniko.html>
- GYENGE (2006): Gyenge Anikó: A szerzői jogok korlátozásának általános szabályai: a háromlépcsős teszt és értelmezése, *Jogtudományi Közöny*, 2006/5. 171-185.
- GYENGE (2010a): Gyenge Anikó: *Szerzői jogi korlátozások és a szerzői jog emberi jogi háttere*, HVG-ORAC, Budapest, 2010.
- GYENGE (2010b): Gyenge Anikó: A kivételek és korlátozások céljai a szerzői monopoljogban, *Verseny és szabályozás*, 2010/1. 72-119.
- GYERTYÁNFY (1980): Gyertyánfy Péter: A zenei átdolgozások egyes szerzői jogi kérdéseiről, *Magyar Jog*, 1980/6. 539-543.
- GYERTYÁNFY (1995): Gyertyánfy Péter: A szerzői vagyoni jogok újraszabályozásáról, *Jogtudományi Közöny*, 1995/10. 451-466.
- GYERTYÁNFY (2000): Gyertyánfy Péter: Vagyoni jogok. In: Gyertyánfy Péter (szerk.): *A szerzői jogi törvény magyarázata*. KJK-Kerszöv Jogi és Üzleti Kiadó Kft., Budapest, 2000. 95-174.
- GYERTYÁNFY (2001): Gyertyánfy Péter: Meddig terjedjen még a szerzői jog?, *Jogtudományi Közöny*, 2001/9. 337-348.
- GYERTYÁNFY (2002): Gyertyánfy Péter: A szerzői jogi harmonizáció eredménye az EU-ban, *Jogtudományi Közöny*, 2002/6. 271-283.

- GYERTYÁNFY (2012a): Gyertyánfy Péter: A szerzői jog bírói gyakorlata 2006-tól: a védelem tárgya és a mű egysége, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/4. 35-51.
- GYERTYÁNFY (2013): Gyertyánfy Péter: A szerzői jog bírói gyakorlata 2006-tól: a jogok keletkezése, forgalmuk; a személyhez fűződő jogok, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2013/3. 70-92.
- HEPP (2011): Hepp Nóra: A formatervezési minta oltalom szerzői jogi megközelítése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/5. 48-74.
- HERCZEG (2012): Herczeg Tamás: Színházfinanszírozás mint operett. Reflexió Szabó István írására, *Színház*, 2012/9. 32-33.
- HORVÁTH (2016): Horváth Attila: A szellemi alkotások jogának története, a szerzői jogi védelem kialakulása, a jogalkotás kezdetei Magyarországon, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2016/4. 93-123.
- INTERJÚ PINTÉR BÉLÁVAL (2014): Interjú Pintér Bélával: Úgy gondolok magunkra, mint nemzeti színházra, *Dal+Szerző*, 2014/2. 19-22.
- INTERJÚ KERÉNYI MIKLÓS GÁBORRAL (2015): Interjú Kerényi Miklós Gáborral: Az operett az életörömről és a szerelemről szól, *Dal+Szerző*, 2015/4. szám 29-31.
- JAKAB (2012): Jakab Éva: *Szerzők, kiadók, kalózkodók. A szellemi alkotások védelmének kialakulása Európában*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2012.
- JOGTÁR-KOMMENTÁR: Kiss Zoltán: *Kommentár a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvényhez*, (elérhető az uj.jogtar.hu oldalon)
- JUHÁSZ (2013): Juhász Ágnes: Szerzői jog. In: Bíró György (főszerk.): Általános tanok és személyek joga, Novotni Alapítvány, Miskolc, 2013. 392-430.
- KÁRPÁTI (1959): Kárpáti Aurél: *Színház*. Gondolat, Budapest, 1959.
- KÁRPÁTI (2018): Kárpáti Zsuzsanna: A közös jogkezelés rendszerének átalakulása a független jogkezelés megjelenésére tekintettel, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2018/2, 25-47.
- KENEDI (1908): Kenedi Géza: *A magyar szerzői jog. Az 1884:XVI. törvény-cikk rendszeres magyarázata, valamint a vele egybefüggő törvények és rendeletek*. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, Budapest, 1908.

- KERÉNYI (1990): Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet I. 1790–1873*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/index.html>
- KIRÁLY (2008): Király Miklós: A kulturális sokszínűség védelméről szóló UNESCO Egyezmény és az Európai Unió. In: Faludi Gábor (szerk.): *Liber Amicorum. Studia P. Gyertyánfy Dedicata. Ünnepi dolgozatok Gyertyánfy Péter tiszteletére*. ELTE ÁJK, Polgári jogi Tanszék, Budapest, 2008. 243-252.
- KISS (2002): Kiss Tibor: A szerzői jog első kodifikációja Magyarországon: az 1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról. In: Szabó Béla (szerk.): *Collectio Iuridica Universitatis Debreceniensis III.*. Lícium Art, Debrecen, 2002. 159-188.
- KLAUDY (1997): Klaudy Kinga: *Fordítás I. Bevezetés a fordítás elméletébe*. Scholastica, Budapest, 1997.
- KNORR (1890): Knorr Alajos: *A szerzői jog magyarázata (1884. XVI. törvénycikk) magyarázata*. Ifj. Nagel Otto Kiadása, Budapest, 1890.
- KODÁLY (1989): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 3. Közreadta: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989.
- KOLOZSVÁRI-KISS – KRICSFALVI: Kolozsvári Kiss István – Kricsfalvi Anita: *Kommentár a szerzői jogról szóló 1969. évi III. törvényhez*. CompLex CD Jogtár
- KOVÁCS (2006): Kovács László: A szerzői alkotás sokarcúságáról, *Magyar Jog*, 2006/5. 286-292.
- KOVÁTS (1879): Kováts Gyula: *Az írói és művészi tulajdonjog*. Wilckens F.C. és fia könyvnyomdája, Budapest, 1879.
- KÖRMENDI (1964): Körmendi Judit: Időszerű kérdéseink Dr. Tímár Istvánhoz, A Szerzői Jogvédő Hivatal főigazgatójához, *Film Színház Művészet*, 1964/39. 10.
- LÁNCOS (2007): Lános Petra Lea: A kultúra fogalmának és védelmének alakulása az unesco és az európai közösség jogforrásainak fényében, *Iustum Aequum Salutare*, 2007/4. 125-135.
- LÁNYI (1936): Lányi Viktor: Az opera utja a vázlatkönyvtől a bemutatóig, *A Pesti Hírlap Nagy Naptára*, 1936, 143-152.

- LEGEZA (2016): Legeza Dénes: A munkaviszonyban létrehozott művek joggyakorlata napjainkban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2016/3.,100-128.
- LEGEZA (2017a): Legeza Dénes (szerk.): *Szerzői jog mindenkinek*. Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2017.
- LEGEZA (2017b): Legeza Dénes: „Egyszer mindenkorra és örökáron” a szerzői jog és forgalomképessége Magyarországon a reformkortól 1952-ig. (PhD értekezés), Szeged, 2017.
- LENDVAI (2008): Lendvai Zsófia: Szerzői jog az ókorban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2008/3, 57-79.
- LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012): Lontai Endre – Faludi Gábor – Gyertyánfy Péter – Vékás Gusztáv: *Magyar polgári jog. Szerzői jog és iparjogvédelem*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2012.
- LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2017): Lontai Endre – Faludi Gábor – Gyertyánfy Péter – Vékás Gusztáv: *Magyar polgári jog. Szerzői jog és iparjogvédelem*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2017.
- LONTAI (1986): Lontai Endre: *Polgári Jog, Szellemi alkotások joga (szerzői jog és iparjogvédelem)*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1986.
- MAGYAR LEXIKON (1881): *Magyar Lexikon. Az egyetemes ismeretek encyclopaediája. IX. kötet*. Wilckens és Waidl Kiadóhivatala, Budapest, 1881.
- MÁRKUS (1907): Márkus Dezső (szerk.): *Magyar Jogi Lexikon. VI. kötet*. Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 1907.
- MÁRKUS (1936): Márkus László: A színházi rendező 1936-ban, *Literatura*, 1936. 312-317.
- MESZLÉNY (1928): Meszlény Artúr: *Magyar Magánjog I. kötet, Jogforrások, személyi és családi jog I*. Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1928.
- MEZEI (2004): Mezei Péter: A szerzői jog története a törvényi szabályozásig (1884: XVI. tc.), *Jogelméleti Szemle*, 2004/3.
- MEZEI (2010): Mezei Péter: *Digitális sampling és fájlcsere*, Szegedi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, 2010.
- MEZEI (2012a) Mezei Péter: *A fájlcsere dilemma – a perek lassúak, az internet gyors*. HVG-Orac, Budapest, 2012.

- MEZEI (2012b): Mezei Péter: A technológia és a szerzői jog szimbiózisa, *Jogtudományi Közöny*, 2012/5, 197-208.
- MEZEI (2018): Mezei Péter: Balás P. Elemér 1934/1947-es szerzői jogi reformkonceptiója. In: Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv. Tiszteltetés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálának 70. évfordulóján*. Wolters Kluwer Hungary, Budapest, 2018. 41-44.
- MISKOLCZI-BODNÁR (2014a): Miskolczi-Bodnár Péter: A tulajdonátruházó szerződések. In: Osztovits András (szerk.): *A Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény és a kapcsolódó törvények nagykommentárja*. III. kötet. Opten Informatikai Kft., Budapest, 2014. 503-583.
- MISKOLCZI-BODNÁR (2014b): Miskolczi-Bodnár Péter: A megbízási típusú szerződések. In: Osztovits András (szerk.): *A Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény és a kapcsolódó törvények nagykommentárja*. III. kötet. Opten Informatikai Kft., Budapest, 2014. 688-729.
- MUNKÁCSI (2003): Munkácsi Péter: „Bohémélet” Luxemburgban – Két felvonás a közösségi jogi hátrányos megkülönböztetés tilalma és a szerzői jog viszonyához a „Ricordi”-eset kapcsán, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2003/6. <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200306/04-eurjog-munkacsi.html>
- NAGYKOMMENTÁR: Gyertyánfy Péter (szerk.): *Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez*. Wolters Kluwer, Budapest, 2014.
- NÓTÁRI (2010a): Nótári Tamás: *A magyar szerzői jog fejlődése*. Szeged, Lectum Kiadó, 2010
- NÓTÁRI (2010b): Nótári Tamás: A Magyar Jogászegylet 1906-os vitája a szerzői jogi törvényről, *Jogelméleti Szemle*, 2010/3.
- NÓTÁRI (2012): Nótári Tamás: A színpadi művek és a zeneművek szerzői jogvédelmének fejlődéstörténete Magyarországon, *Jogelméleti Szemle*, 2012/4.
- NÓTÁRI (2018): Nótári Tamás: Szerzői jogi reformok és reformkísérletek. In: Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv. Tiszteltetés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálának 70. évfordulóján*. Wolters Kluwer Hungary, Budapest, 2018. 55-94.
- PALÁGYI (1959): Palágyi Róbert: *A magyar szerzői jog zsebkönyve*. KJK, Budapest, 1959.

- PÁLOS (1990): Pálos György: Színpadi művek (X. fejezet). In: Petrik Ferenc (szerk.): *A szerzői jog*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990.
- PART (2006): Part Krisztina Katalin: A szerzői jogi szabályozás kialakulása Angliában, Németországban és az Egyesült Államokban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2006/4. 140-153.
- PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005): Penyigey Krisztina – Munkácsi Péter: *A szerzői jogi alapú gazdasági ágazatok súlya Magyarországon*. Magyar Szabadalmi Hivatal, Budapest, 2005.
- PENYIGEY (2010): Penyigey Krisztina: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 2*. Magyar Szabadalmi Hivatal, Budapest, 2010.
- PINTZ (2005): Pintz György: *Találd fel magad! Jó tanácsok szellemi alkotásunk védelméhez*. Akadémiai kiadó, Budapest, 2005.
- POGÁCSÁS (2007): Pogácsás Anett: Szerzők és műveik a meggyőzés szolgálatában – reklámalkotók és reklámarcok, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2007/2. 21-31.
- POGÁCSÁS (2008): Pogácsás Anett: Silke von Lewinski: International Copyright law and policy, *Jogtudományi Közlöny*, 2008/10. 520-522.
- POGÁCSÁS (2009): Pogácsás Anett: Szerzői jogdíj mint kártérítés? Egy szerződésszegés különös esete szerzői jogi szemmel. In: Tattay Levente (szerk.): *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*. Szent István Társulat, Budapest, 2009, 269-279.
- POGÁCSÁS (2011): Pogácsás Anett: Kizárólagos jogok a szerzői alkotásokon. In: Tattay Levente – Pintz György – Pogácsás Anett: *Szellemi alkotások joga*. Szent István Társulat, Budapest, 2011. 157-168.
- POGÁCSÁS (2014a): Pogácsás Anett: Mit veszíthet egy szerző? Gondolatok a sérelemdíj szerzői jogban betöltött szerepéről. In: Csehi Zoltán – Koltay András – Landi Balázs – Pogácsás Anett (szerk.): *(L)Ex Cathedra et Praxis. Ünnepi Kötet Lábadny Tamás 70. születésnapja alkalmából*. Pázmány Press, Budapest, 2014.
- POGÁCSÁS (2014b): Pogácsás Anett: A szerző jelentősége és művével való kapcsolata. Hova tovább szerzői jog? *Iustum Aequum Salutare*, 2014/1. 149-162.

- POGÁCSÁS (2014c): Pogácsás Anett: Vizuális művekkel kapcsolatos szerzői jogi kérdések. In: Legeza Dénes (szerk.): *A szerzői jog gyakorlati kérdései. Válogatás a Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményeiből (2010-2013) fennállásának 130. évfordulója alkalmából*. Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2014. 90-117.
- POGÁCSÁS (2017a): Pogácsás Anett: *Különbözőség az egységben. A szerzői jogi szabályozás differenciálódásának hatása a jogterület szerepére és hatékonyságára*. Pázmány Press, Budapest, 2017.
- POGÁCSÁS (2017b): Pogácsás Anett: Mire jó a szerzői jog és mire nem? Gondolatok szerzői jogi „határesetekről” és tanulságaikról. In: Szikora Veronika – Török Éva (szerk.): *Ünnepi tanulmányok Csécsy György 65. születésnapja tiszteletére*, II kötet. Debreceni Egyetem Állam- és Jogtudományi Kar, Debrecen, 2017. 145-151.
- POGÁCSÁS (2018): Pogácsás Anett: A digitális mű integritásvédelmének aktuális kérdései. In: Grad-Gyenge Anikó – Kabai Eszter – Menyhárd Attila (szerk.): *Liber Amicorum. Studia G. Faludi Dedicata. Ünnepi tanulmányok Faludi Gábor 65. születésnapja tiszteletére*. ELTE, Állam- és Jogtudományi Kar, Budapest, 2018. 320-336.
- PROART (2013): *Kézikönyv a szerzői jog érvényesítéséhez*. ProArt Szövetség a Szerzői Jogokért, 2013.
- RANSCHBURG (1901): Ranschburg Viktor: *A szerzői jog nemzetközi védelmére alkotott Berni Egyezmény vonatkozásával Magyarországra*. Eggen-Berger, Budapest, 1901.
- SÁPI (2015a): Sági Edit: A szerzői jogi jogsértés következményeiről – különös tekintettel a kártérítés, az alaptalan gazdagodás visszatérítése és a sérelemdíj alkalmazhatóságáról. In: Sági Edit (szerk.): *Decem anni in Europaea Unione III. Civilisztikai Tanulmányok*. Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2015. 150-160.
- SÁPI (2015b): Sági Edit: Alaptalan gazdagodás kontra kártérítés – gondolatok a szerzői jogi jogsértés jogkövetkezményeiről, *Tavaszi Szél Konferenciakiadvány*. 2015.
- SÁPI (2015c): Sági Edit: Ítéljünk a külső alapján? – A formatervezési minta-oltalomtárgya iparjogvédelmi és szerzői jogi oldalról. In: Dr Erika Váradi-Csema (szerk.): *Aktuális kérdések és európai válaszok a*

- jog és igazságszolgáltatás területén Romániában és Magyarországon: Current Questions and European Answers on the Field of law and justice in Romania and Hungary. Provocări și răspunsuri în domeniul dreptului și sistemului judiciar din România și Ungaria.* Miskolci Egyetem, Miskolc, 2015. 234-244.
- SÁPI (2017): Sági Edit Aleatoric nature of dramatic works. In: Kékesi Tamás (szerk.) *MultiScience – XXXI. microCAD International Multidisciplinary Scientific Conference*. Konferencia helye, ideje: Miskolc, Magyarország, 2017. 1-8.
- SARKADY (2011): Sarkady Ildikó: A médiajog szerzői jogi megközelítése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/6. 63-76.
- SCHOLZ (2011): Scholz Ildikó: Eredetiség és átdolgozások a zeneművek körében, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/3. 30-58.
- SCHÖPFLIN (1929): Schöpflin Aladár: *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátás és drámairodalom enciklopédiája. I. kötet.* Kiadja az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1929.
- SCHÖPFLIN (1931): Schöpflin Aladár: *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátás és drámairodalom enciklopédiája. IV. kötet.* Kiadja az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1931.
- SCHWERTNER (2014): Schwertner Nikolett Beatrix: A zeneművek szerzői jogi szabályozása egy zeneszerző szemszögéből, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2014/3. 66-86.
- SENKEI-KIS (2007): Senkei-Kis Zoltán: A szerzői jog kialakulása és fejlődése, *Első Század*, 2007/1, 322-331.
- SIMON (2012): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 3.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2012.
- SIMON (2014): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági ágazatok súlya Magyarországon 4.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2014.
- SIMON (2016): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 5.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2016. 68.
- SZABADHELYI (1992): Szabadhelyi István (főszerkesztő): *Világirodalmi Lexikon. XIV. kötet.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.
- SZABÓ (2006): Szabó Miklós: Jogforrás és jogalkotás. In: Szabó Miklós (szerk.): *Bevezetés az állam- és jogtudományokba.* Bíbor Kiadó, Miskolc, 2006. 63-88.

- SZABÓ (2012): Szabó István: Valahol eltévedtünk. A színházak 2008-2012 közötti pénzügyi kálváriatörténetéről, *Színház*, 2012/7. 15-21.
- SZÉKELY (1994): Székely György: *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
- SZILÁGYI (1993): Szilágyi István: A szerzői jog. In: Juhász Sándor – Kalmár Péter (szerk.): *Mr. Producer. Színházi management könyv*. OperocK, Budapest, 1993. 167-203.
- SZINGER – TÓTH (2004): Szinger András – Tóth Péter Benjámin: *Gyakorlati útmutató a szerzői joghoz. Az EU csatlakozástól hatályos szabályokkal*. Novissima Kiadó, Budapest, 2004.
- SZINGER (2004) Szinger András: Az eredetiség küszöbe – „gondolatszövedék” a fotó és a szerzői jogi oltalom kapcsolatáról. In: Király Miklós – Gyertyánfy Péter (szerk.): *Liber Amicorum Studia Gy. Boytha dedicata, Ünnepi dolgozatok Boytha György tiszteletére*. ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszék, Nemzetközi Magánjogi és Európai Gazdasági Jogi Tanszék, Budapest, 2004.
- SZINGER (2005): Szinger András: Az eredetiség küszöbe, *Jogtudományi Közöny*, 2005/3. 117-125.
- SZTANYISZLAVSZKIJ (1970): Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező művészetéről. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma*. Gondolat, Budapest, 1970. 90-103.
- TATTAY (2001a): Tattay Levente: *A szellemi alkotások joga*. Szent István Társulat, Budapest, 2001.
- TATTAY (2001b): Tattay Levente: A szerzők személyiségi jogai, *Közjegyzőkönyve*, 2001/3. 3-7.
- TATTAY (2001c): Tattay Levente: A szerzők vagyoni jogai, *Közjegyzőkönyve*, 2001/5. 3-11.
- TATTAY (2009a): Tattay Levente: A szellemi alkotások teljeskörű újraszabályozása Magyarországon, *Iustum Aequum Salutare*, 2009/2. 149-164.
- TATTAY (2009b): Tattay Levente: A merchandising és a film. In: Tattay Levente (szerk.): *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*. Szent István Társulat, Budapest, 2009, 337-357.
- TATTAY (2010): Tattay Levente: A merchandising, a szellemi alkotások jogának interdiszciplináris területe, *Magyar Jog*, 2010/2. 85-93.

- TATTAY (2011a): Tattay Levente: A szellemi alkotások szabályozásának történeti vonatkozásai. In: Tattay Levente – Pintz György – Pogácsás Anett: *Szellemi alkotások joga*. Szent István Társulat, Budapest, 2011. 32-37.
- TATTAY (2011b): Tattay Levente: Szerzői jog. A szerző, a szerzői jogi oltalom jogosultjai. In: Tattay Levente – Pintz György – Pogácsás Anett: *Szellemi alkotások joga*. Szent István Társulat, Budapest, 2011. 132-143.
- TATTAY (2012): Tattay Levente: A szellemi tulajdonjogok védelme az Európai Unióban, *Magyar Jog*, 2012/7. 406-418.
- TATTAY (2013): Tattay Levente: A formatervezési minták. A szellemi alkotások mostohán kezelt területe, *Gazdaság és Jog*, 2013/2. 22-25.
- TATTAY (2015): Tattay Levente: A szerzői jog versenyképességre gyakorolt hatása az Európai Unióban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2015/4. 18-37.
- TATTAY (2016) Tattay Levente: *Versenyképesség és szellemi alkotások az Európai Unióban*. Wolter Kluwer Kiadó, Budapest, 2016.
- TATTAY (2017): Tattay Levente: A szellemi alkotások bitorlása és a szellemi tulajdon jogok vámhatósági érvényesítése az Európai Unióban, In: Szikora Veronika – Török Éva (szerk.): Ünnepi tanulmányok Csécsy György 65. születésnapja tiszteletére, II. kötet. Debreceni Egyetem Állam-és jogtudományi Kar, Debrecen, 2017. 363-379.
- TIMÁR (1966): Timár István: A szerzői jogok nemzetközi értékesítése, *Külkereskedelmi jog*, 1966/1. 1-3.
- TÓTH (2004): Tóth Péter Benjámín: A közös jogkezelő szervezet által érvényesíthető szankciók köre, különös tekintettel a további jogsértéstől való eltiltás igényére. In: Király Miklós – Gyertyánfy Péter (szerk.): *Liber Amicorum. Studia Gy. Boytha dedicata*. ELTE ÁJK Polgári Jogi Tanszék, Budapest, 2004. 309-330.
- TÓTH (2016): Tóth Andrea Katalin: Az európai szerzői jogi harmonizáció és a territorialitás kérdése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2016/4. 9-43.
- TÖRÖ (1980): Törő Károly: A szerzőtársaság és a társszerzőség elhatárolása zenés színpadi műveknél, *Magyar Jog* 1980/3, 219-226.

- TÖRÖK (2011): Török Tamás: *Nótári Tamás: A magyar szerzői jog fejlődése.*
http://www.debreceinijogimuhely.hu/archivum/1_2011/szerzoi_jog/
- TÖRVÉNYEK ÉS RENDELETEK HIVATALOS GYŰJTEMÉNYE (1970): *Törvények és rendeletek hivatalos gyűjteménye. Közvetlen az Igazságügyi Minisztérium közreműködésével a Magyar Forradalmi Munkás-Paraszti Kormány Titkársága.* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1970.
- TREBITS (1935): Trebits Herbert: A személyiségi jogok dologi jogi mivolta, *Polgári Jog: a hazai és külföldi magánjog és hiteljog szemléje*, 1935/11. 185-187.
- TREBITS (1946): Trebits Herbert: Az előadó művész fogyatékosai a mai szerzői jogunkban, *Jogtudományi Közöny*, 1946/9. 245-248.
- UJVÁRINÉ (2014): Ujváriné Antal Edit: A közvetítői szerződés. In: Osztovíts András (szerk.): *A Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény és a kapcsolódó törvények magyarázatja. III. kötet.* Opten Informatikai Kft., Budapest, 2014. 729-768.
- VALLASEK (2017): A zenei művek színpadi felhasználásának kérdései a román jogban, *Acta Universitatis Sapientiae*, 2017/2. 355-370.
- VÉKÁS (2002): Vékás Lajos: Joseph Haydn „szerződésszegései” és a modern szerzői jogvédelem kezdetei, *Magyar Tudomány*, 2002/4. 394-401.
- VEREB (2005): Vereb Tamás: Amikor Shakespeare kabátját lopják – A szerzői jog magyarországi állapotáról, *Színház*, 2005/1. 43-48.
- VILÁGHY (1982): Világhy Miklós: *A szellemi alkotások joga.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1982
- WINDHAGER (2016): Windhager Ákos: „Fújd meg a túlköt, trombitálj, valamit játssz” avagy a zenekultúra civilizációs-szervező jelentősége. In: Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely (sorozatszerk.): *Fundamenta Profunda 1.* Csepőrá Zsolt (szerk.): *Az alkotás szabadsága és a szerzői jog metszéspontjai.* MMA MMKI, Budapest, 2016. 163-175.
- WINKLER (2004-2006): Winkler Gábor: *Barangolás az operák világában.* Tudomány Kiadó, Budapest, 2004-2006.

IDEGEN NYELVŰ FELHASZNÁLT IRODALMAK

- ADENEY (2006): Adeney, Elizabeth: *The Moral Rights of Authors and Performers. An International and Comparative Analysis*, Oxford University Press, New York, 2006.
- ADLER (2009): Adler: Against Moral Rights, *California Law Review*, 2009, 271.
- ALEXANDER (2010): Alexander, Isabella: 'Neither Bolt nor Chain, Iron Safe nor Private Watchman, Can Prevent the Theft of Words': The Birth of the Performing Right in Britain. In: Ronan Deazley – Martin Kretschmer – Lionel Bently (szerk.): *Privilege and Property, Essays on the History of Copyright*, Open Book Publishers, Cambridge, 2010. 321-346.
- AMADA (2001): Amada, Richard: Elvis karaoke Shakespeare and the search for a copyrightable stage direction, *Arizona Law Review*, 2001/3. 677-708.
- APLIN (2005): Aplin, Tanya: *Copyright Law in the Digital Society: The Challenges of Multimedia*, Hart Publishing, Oxford – Portland Oregon, 2005.
- APLIN (2009): Aplin, Tanya: Subject matter. In: Estelle Derclay (szerk.): *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2009. 49-76.
- ATKINSON – FITZGERALD (2014): Atkinson, Benedict – Fitzgerald, Brian: *A Short History of Copyright. The Genie of Information*, Springer International Publishing, Switzerland. 2014.
- BACOPOULOU-HALLS (1994): Bacopoulou-Halls, Alik: Greece. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routledge, London – New York, 1994. 401-426.
- BAINBRIDGE (2009): Bainbridge, David I.: *Intellectual Property*, Pearson Education, 2009.
- BENTLY – SHERMAN (2014): Bently, Lionel – Sherman, Brad: *Intellectual Property Law*, Oxford University Press, 2014.
- BINDER (1985): Binder, Michael: Article 11bis of the Berne Convention and Section 59A of the Austrian Copyright Act, *International Business Lawyer*, 1985, February, 81-84.

- BOGSCH (1958): Bogsch, Arpad: *Universal Copyright Convention. An analysis and commentary*, R.R.Bowker Co., New York, 1958
- BOGSCH (1978): Bogsch, Arpad: *Guide To The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*, WIPO, Geneva, 1978.
- BOURSIQUOT (2014): Boursiquot, Christina Marie: *Forging new roads: expanding the theatrical touring market internationally*, Columbia University, 2014.
- BOXER (1961): Boxer, Lester: Dramatic performing rights in dramatico-musical compositions: scope of protection, *Southern California Law Review*, 1961/34, 447-467.
- BOYTHA (1983): Boytha György: Interrelationship of Conventions on Copyright and Neighbouring Rights, *Acta Juridica Academie Scientiarum Hungaricae*, 1983/3-4, 403-409.
- BOYTHA (1983/2015): Boytha György: Whose Right is Copyright? In: Csehi Zoltán (szerk.): *Boytha György válogatott írásai*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 185-196. (A mű eredeti megjelenése: *Festschrift für Eugen Ulmer zum 80. Geburtstag*, GRUR, Int. 1983. 379-385.
- BOYTHA (1986): Boytha György: Questions of the genesis of international copyright protection, *Jogtudományi Közöny*, 1986/11, 515-520.
- BOYTHA (1986/2015) Boytha György: The development of legislative on authors provisions contracts. In: Csehi Zoltán (szerk.): *Boytha György válogatott írásai*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 197-206.
- BURGER (1988): Burger, Peter: The Berne Convention: Its history and its key role in the future. *The Journal of Law & Technology*. 1988/3, 1-70.
- CASO – GIOVANELLA (2015): Caso, Roberto – Giovanella, Federica (szerk.): *Balancing Copyright Law in the Digital Age*, Comparative Perspectives, Springer-Verlag, Berlin, 2015.
- CASSELMAN (2003): Casselman, Carolyn: Staffing the 21st Century Theater: Technological Evolution and Collective Bargaining, *Columbia Journal of Law & The Arts*, 2003/4, 401-428.
- CASSELMAN (2010): Casselman, Carolyn J.: *How to Produce and Perform: A Guide to Audio-Visual and Live Stage Licensing and Acquisition*, http://iipi.org/wp-content/uploads/2010/07/IP_Challenges_for_Theaters_and_Performing_Arts_Programs.pdf

- CHE SUH (2002): Che Suh, Joseph: Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts, *Meta*, 2002/1. 51-57.
- COLSTON – MIDDLETON (2005): Colston, Catherine – Middleton, Kirsty: *Modern Intellectual Property Law*, Cavendish Publishing Limited, London – Sydney – Portland, Oregon, 2005.
- COMPENDIUM OF U.S. COPYRIGHT OFFICE PRACTICES, Third Edition. Chapter 500:7. <https://copyright.gov/comp3/chap500/ch500-identifying-works.pdf>
- COOK (2010): Cook, Trevor: *EU Intellectual Property Law*, Oxford University Press, New York, 2010.
- CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010): Cornish, William – Llewlyn, David – Aplin, Tanya: *Intellectual Property: patents, copyright trade marks and allied rights. Seventh Edition*, Sweet and Maxwell, London, 2010.
- CRONE (1995): Crone, Tom: *Law and the Media*, Focal Press, Oxford, 1995.
- DAVIS (2012): Davis, Jennifer: *Intellectual Property Law*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- DAWID (1973-1974): Dawid, Heinz: Basic Principles of International Copyright. Bulletin. *Copyright Society of the U.S.A.* 21. 1973-1974., 1-24.
- DE WERRA (2009): De Werra, Jacques: The moral right of integrity. In: Derclay, Estelle (szerk.): *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2009. 267-285.
- DEAZLEY (2008): Deazley, Ronan: Commentary on Dramatic Literary Property Act 1833. In: Bently, Lionel – Kretschmer, Martin (szerk.): *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2008. http://www.copyright-history.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_18
- DERENBERG (1955): Derenberg, Walter J.: Copyright Law, *1 Ann. Surv. Am. L.* 278 1955., 278-287.
- DIETZ – EHRHARDT (2014): Dietz, Claire – Ehrhardt, Jan: Theaterrecht. In: Axel-Wandtke, Artur – Ohst, Claudia: *Praxisbandbuch Medienrecht. Band 2. – Schutz von Medienprodukten. 3. kiadás*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014. 239-340.
- DRONE (1879): Drone, Eaton S.: *A treatise on the law of property in intellectual productions in Great Britain and in the United States. Copyright in Works of Literature and Art, and playwright in Dramatic and Musical Compositions*, Little, Brown, and Company, Boston, 1879.

- DUBIN (1954): Dubin, Joseph S.: The Universal Copyright Convention, *California Law Review*. Vol 42. 1954., 89-119.
- FARBER (1997): Farber, Donald C.: *Producing Theatre: A Comprehensive Legal and Business Guide*. Limelight Editions, New Jersey, 1997.
- FICSOR (2003): Ficsor, Mihály: *Guide to the Copyright and Related Rights Treaties Administered by WIPO, and Glossary of Copyright and Related Rights Terms*. World Intellectual Property Organization, Geneva, 2003.
- FINKELSTEIN (1954-1955): Finkelstein, Herman: The Right of Translation – Article V. 2 *Bulletin Copyright Society U.S.A.* 96 1954-1955.
- FISHER (1949): Fisher, Arthur: The 1948 Revision of the Berne Convention. *Journal of the federal communications bar association*, 1949/10. 53-
- FREEDMAN (1963): Freedman, Robert: Is choreography copyrightable? A study of the American and English legal interpretations of „drama”. *Duquesne University Law Review*, Vol.2. 1963. 77-95.
- FREEMAN (1996): Freeman, Beth: Theatre, Stage Directions and Copyright Law, *Chicago-Kent Law Review*, 1996 April, 1017-1040.
- FRYE (2016): Frye, Brian L.: Copyright in pantomime, *Cardozo Arts & Entertainment*, Vol.34. 2016. 307-355.
- GALLIA (2007): Carrie Ryan Gallia: To Fix, or Not To Fix: Copyright’s Fixation Requirement and the Rights of Theatrical Collaborators, *Minnesota Law Review*, 2007/12-13, 231-264.
- GASAWAY (2009-2010): Gasaway, Laura N.: Copyright Basics: from Earliest Times to the Digital Age, *Wake Forest Intellectual Property Law Journal*, Vol. 10, No. 3. 2009-2010. 241-264.
- GASSER-ERNST (2006): Gasser, Urs – Ernst, Silke: From Shakespeare to DJ Danger Mouse: A Quick Look at Copyright and User Creativity in the Digital Age, Berkman Center for Internet and Society, *Harvard Law School, Research Publication*, 2006/6. 1-19.
- GEIGER (2016): Geiger, Christophe: The Role of the Court of Justice of the European Union: Harmonizing, Creating and sometimes Disrupting Copyright Law in the European Union. In: Irini Stamatoudi (szerk.): *New Developments in EU and International Copyright Law*, Wolters Kluwer, The Netherlands, 2016. 435-446.

- GERSHON (2005-2006): Gershon, Freddie (moderator): What permission? A Practitioner's Guide to Copyright Licensing in Theater, *Columbia Journal of Law and the Arts*, 29/4. 2005-2006. 449-460.
- GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013): Goldstein, Paul – Hugenholtz, Bernt: *International Copyright. Principles, Law and Public*, Oxford University Press, 2013.
- GOLDSTEIN (2016): Goldstein, Paul: *Goldstein on Copyright. Third Edition*, Wolters Kluwer, New York, 2016.
- GRIFFITHS (2012): Griffiths, Jonathan: United Kingdom. In: Hilty, Reto M. – Nérissou, Sylvie (szerk.): *Balancing Copyright – A Survey of National Approaches*, Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law, Munich, Springer-Verlag, Berlin–Heidelberg, 2012.
- GROSHEIDE (2009): Grosheide, William: Moral rights. In: Derclay, Estelle (szerk.): *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2009. 242-266.
- GUERRERO (2007): Guerrero, C. A.: „And if it wasn't for me [Rrick], then where would you be Ms. Gypsy Rose Lee?” an argument for copyright protection for theatre directors through a reasonable definition of theatrical stage directions and an understanding of the theatre community. *Akron Intellect Prop J.* 2007/1. 105-139.
- HILTY – NÉRISOU (2012): Hilty, Reto M. – Nérissou, Sylvie: The Balance of Copyright. In: Brown, Karen B. – Snyder, David V. (szerk.): *General Reports of the XVIIIth Congress of the International Academy of Comparative Law*, Springer, 2012.
- HOWELL – FARRAND (2014): Howell, Claire – Farrand, Benjamin: *Intellectual Property Law*, Pearson, Harlow, 2014.
- <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000784/078457eb.pdf> (Letöltés ideje: 2016. 12. 15.)
- JANSSENS – TRYGGVADÓTTIR (2016): Janssens, Marie-Christine – Tryggvadóttir, Rán: Orphan Works, Out-of-commerce Works, and Making the European Cultural Heritage Available: 'Are We Nearly There Yet?' In: Stamatoudi, Irini (szerk.): *New Developments in EU and International Copyright Law*, Wolters Kluwer, The Netherlands, 2016. 189-208.

- KAMINA (2009): Kamina, Pascal: The subject-matter for film protection in Europe. In: Derclay, Estelle (szerk.): *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2009. 77-101.
- KAMINA (2016): Kamina, Pascal: *Film Copyright in the Euroean Union*, Cambridge University Press, 2016.
- KEHRL (2015): Kehrl, Beate: Urheber- und Leistungsschutz, Verwertungsgesellschaften. In: Kurz, Hanns – Kehrl, Beate – Nix, Christoph: *Praxisbandbuch Theater- und Kulturveranstaltungsrecht*, C.H. Beck, München, 2015. 557-705.
- KELLER (1986): Keller, Susan: Collaboration in theater: problems and copyright solutions, *UCLA Law Review*, 1986/33, 891-939.
- KOCH (1927): Claus-Dietrich Koch: *Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs*, Berlin, 1927.
- KOHN – KOHN (2010): Kohn, Al – Kohn, Bob: *Kohn on Music Licensing*, Aspen Publishers, 2010.
- KOSKINEN-OLSSON – LOWE (2012): Koskinen-Olsson, Tarja – Lowe, Nicholas: *Educational Material on Collective Management of Copyright and Related Rights Module 6: Management of right sin dramatic works*, WIPO, 2012.
- KOUMANTOS (1986): Koumantos Georges: The Future of the Berne Convention. *Columbia-VLA Journal of Law & the Arts*, Vol. 11:225. 1986, 225-237.
- KRETSCHMER (2002): Kretschmer, Martin: Copyright societies do not administer individual property rights: the incoherence of institutional traditions in Germany and the UK. In: Ruth Towse (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, UK, 2002. 141-164.
- KUCK (2017): Kuck, Katja: Inhalt des Urheberrechts. In: Rolf Schwartmann (szerk.): *Praxisbandbuch Medien-, IT-, und Urheberrecht*, CF Müller GmbH, Heidelberg, 2017. 1303-1328.
- KURZ (2015): Hanns Kurz: Geschichtlicher Rückblick. In: Kurz, Hanns – Kehrl, Beate – Nix Christoph: *Praxisbandbuch Theater- und Kulturveranstaltungsrecht*, C.H. Beck, München, 2015 1-43.
- LAMB – HAIR – McDANIEL (2011): Lamb, Charles – Hair, Joe – McDaniel, Carl: *MKTG 5.*, South Western, 2011.

- LAUB (2012): Laub, Richard: *Der theaterwissenschaftliche und der urheberrechtliche Theaterbegriff. Eine Gegenüberstellung*, Universität Wien, 2012.
- LEE (1998): Lee, Jane C.: Upstaging the playwright: the joint authorship entanglement between dramatists and playwrights, *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal*, 1998/19. 75-106.
- LIEDES (2009): Liedes, Jukka: Cultural Diversity and Copyright. In: Tattay Levente (szerk.): *Emlékkönyv Ficsor Mihály 70. születésnapja alkalmából barátaitól*, Szent István Társulat, Budapest, 2009. 204-224.
- LITMAN (2010): Litman, Jessica D.: The Invention of Common Law Play Right. *University of Michigan Law School, ScholarshipRepository, Berkeley Tech. L. J.* Vol. 25, No. 3., 2010. 1381-1425.
- LIVINGSTON (2009): Livingston, Margit: Inspiration of Imitation: Copyright Protection for Stage Directions. *50 Boston College Law Rev.* 427, 2009, 427-487.
- MACMILLAN (2002): Macmillan, Fiona: Copyright and corporate power. In: Towse, Ruth (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, UK, 2002. 99-113.
- MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008): MacQueen, Hector – Waelde, Charlotte – Laurie, Graeme – Brown, Abbe: *Contemporary Intellectual Property. Law and Policy, Second Edition*, Oxford University Press, 2008.
- MCDONAGH (2014): Luke McDonagh: Plays, Performances and Power Struggles – Examining Copyright’s ‘Integrity’ in the Field of Theatre, *Modern Law Review*, 2014/4. 533-561.
- MCJOHN (2006): McJohn, Stephen M.: *Copyright: Examples and Explanations*. Aspen Publishers, 2006.
- MINERO (2014): Minero, Gemma: The Term Directive. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2014. 248-297.
- MOVSESSIAN – SEIFERT (1995): Movsessian, Vera – Seifert, Fedor: *Einführung in das Urheberrecht der Musik*, Florian Noetzel, Heinrichshofer-Bücher, 1995.
- MÜLLER (2014): Müller, Ulrich: Regietheater/Director’s Theater. In: Greenwald, Helen M. (szerk.): *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford University Press, New York, 2014. 582-605.

- NAGHAVI – SCHULZE (2001): Naghavi, Alireza Jay – Schulze, Günther G.: Bootlegging in the Music Industry: A Note, *European Journal of Law and Economics*, 2001/1, 57-72.
- NEVIN (2004): Nevin, Douglas M.: No business like show business: copyright law, the theater industry, and the dilemma of rewarding collaboration, *Emory Law Journal*, 2004/3. 1533-1570.
- NIMMER – NIMMER (1963): Nimmer, Melville B. – Nimmer, David: *Nimmer on Copyright*, Lexis Nexis, 1963.
- ORTLAND – SCHMÜCKER (2005): Ortland, Eberhard – Schmücker, Reinold: Copyright & Art, *German Law Journal*, Vol. 6, No. 12., 2005, 1762-1776.
- PATTERSON (1968): Patterson, Lyman Ray: *Copyright in Historical Perspective*. Nashville, Vanderbilt University Press, 1968.
- PETTIT (2015): Jeff Pettit: At Sea, Anything Goes? Don't Let Your Copyrights Sail Away, Sail Away, Sail Away. *Texas Law Review*, 2015, Vol. 93, 743-763.
- PICARD – TOIVONEN – GRÖNLUND (2003): Picard, Robert G. – Toivonen, Timo E. – Grönlund, Mikko: *The Contribution of Copyright and Related Rights to the European Economy Based on Data from the Year 2000. Final Report*, 2003.
- PODSZUN (2016): Podszun, Rupprecht: Frank Castorf's „Baal” – Director's Theater on Trial – Theater Directors in Conflict with Copyright Law in Germany, *SSRN Electronic Journal*, April 2016. 1-20.
- PRESS (2013): Press, Tim: *Intellectual Property Law Concentrate: Law Revision and Study Guide*, OUP Oxford, 2013.
- RAMCHARAN (2013): Ramcharan, Robin: *International Intellectual Property Law and Human Security*, Asser Press, Springer, The Hague, 2013.
- REINBOTHE – LEWINSKI (2015): Reinbothe, Jörg – von Lewinski, Silke: *The WIPO Treaties on Copyright: A Commentary on the WCT, the WPPT, and the BTAP*, Oxford University Press, 2015.
- RHINE (2006): Rhine, Anthony S.: A great confusion in theater management, *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Spring, 2006, 33-47.
- RICKETSON – GINSBURG (2006): Ricketson, Sam – Ginsburg, Jane C.: *International Copyright and Neighbouring Rights. The Berne Convention and Beyond, Second Edition*, Oxford University Press, New York, 2006.

- RICKETSON (1986): Ricketson, Sam: The Birth of the Berne Union, *Columbia Journal of Law and the Arts*, 1986/9., 9-32.
- RIDEAU (2010): Rideau, Frédéric: Commentary on the French Literary and Artistic Property Act (1793). In: Bently, Lionel – Kretschmer, Martin (szerk.): *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_f_1793
- RIKOWSKI (2005): Rikowski, Ruth: *Rethinking the „Balance in Copyright”: 3 parts to the balance, not just one!* Information for Social Change, 2005, Summer Issue 21.
- RIMMER (2002): Rimmer Matthew: Heretic: Copyright law and dramatic works, *QUT Law & Justice Journal*, 2002/1, 131-149.
- ROGERS (1902): Rogers, Edward S.: The Law of Dramatic Copyright, *Michigan Law Review*, 1902. 102-120.
- ROUYER – HUBERT (1994): Rouyer, Philippe – Hubert, Marie-Claude: France. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routedge, London – New York, 1994. 273-324.
- ROUYER (1994): Rouyer, Philippe: Western Europe. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routedge, London – New York, 1994. 14-16.
- SAPPA (2016): Sappa, Cristiana: The Principle of Non-Discrimination. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2016. 23-37.
- SCHACK (2010): Schack, Haimo: *Urheber- und Urhebervertragsrecht. 5. Auflage*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010.
- SCHECHTER – THOMAS (2003): Schechter, Roger E. – Thomas, John R.: *Intellectual Property. The Law of Copyrights, Patents and Trademarks*, Thomson West, 2003.
- SCHULZE (1981): Schulze, Erich: *Urheberrecht in der Musik*, Walter de Gruyther, Berlin-New York, 1981.
- SEPPERER (2015): Sepperer, Sophia: *Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung*, Berlin, 2015.
- SLATTERY (2012): Slattery, Jeff W.: Art Law in Transactional Practice, *Wake Forest Intellectual Property Law Journal*, Vol. 12, No 3. 2012. 365-389.

- STAMATOUDI – TORREMANS (2014): Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul: The Information Society Directive. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2014. 395-527.
- STAMATOUDI (2014): Stamatoudi, Irini: The Enforcement Directive. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2014, 528-651.
- STEIN (2013): Stein, Deana S.: „Every move that she makes”: Copyright protection for stage directions and the fictional character standard, *Cardozo Law Review*, Vol 34. 2013. 1571-1606.
- STOKES (2012): Stokes, Simon: *Art and Copyright*, Hart Publishing, Oxford and Portland, Oregon, 2012.
- STRONG (1898): Strong, A.A.: *Dramatic and musical law*, The Era Publishing, London, 1898.
- STRONG (2014): Strong, William S.: *The Copyright Book. A practical guide*, The MIT Press, Cambridge, 2014.
- STUDY ON THE CONDITIONS APPLICABLE TO CONTRACTS RELATING TO INTELLECTUAL PROPERTY IN THE EUROPEAN UNION (*Final Report*), Study contract No. ETD/2000 /B5-3001/E/69. Institute for Information Law Amsterdam, The Netherlands.
- SUTHERSHANEN – FRABBONI (2014): Suthershanen, Uma – Frabboni, Maria Mercedes: The Orphan Works Directive. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2014. 653-695.
- SZÉKELY (1994a): Székely György: Hungary. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routledge, London – New York, 1994. 427-451.
- TORREMANS (2016): Torremans, Paul (szerk.): *Holvoak and Torremans Intellectual Property Law*, Oxford University Press, United Kingdom, 2016.
- TOWSE (2002): Towse, Ruth: Introduction. in: Towse, Ruth (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, Uk, 2002. xiv-xxii.

- TRIAILLE (2013): Triaille, Jean-Paul (szerk.): *University of Namur: Study on the application of Directive 2001/29/EC on Copyright and Related Rights in the Information Society (The „InfoSoc Directive”)*, European Union, 2013.
- UNESCO – WIPO (1987): Unesco – WIPO: *Committee of governmental experts on dramatic, choreographic and musical works. Report*, Párizs, 1987.
- VAN DER PLOEG (2002): Van der Ploeg, Rick: Copyright and the cultural industries: the policy-maker's view. In: Towse, Ruth (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, Uk, 2002. 1-5.
- VON LEWINSKI (2006): von Lewinski, Silke: The Role and Future of the Universal Copyright Convention. *e-Copyright Bulletin*. 2006
- VON LEWINSKI (2008): von Lewinski, Silke: *International Copyright Law and Policy*, Oxford University Press, 2008.
- WALTER (2010): Walter, Michael M.: Term Directive. In: Walter, Michael M. – von Lewinski, Silke: *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford University Press, 2010.
- WANDTKE – OHST (2014): Wandtke, Artur-Axel – Ohst, Claudia: *Praxis-handbuch Medienrecht*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014.
- WANDTKE (2016): Wandtke Artur-Axel: Verwandte Schutzrechte. In: Wandtke, Artur-Axel (szerk.): *Urheberrecht*, De Gruyter, Berlin, 2016. 337-360.
- WARNER (1952): Warner, Sam B.: The Unesco Universal Copyright Convention, *Wisconsin Law Review*, May, 1952. 493-506.
- WILLIAMSON (1983): Williamson, Andrew J.: Copyright in literary and dramatic plots and characters, *Melbourne University Law Review*, December, 1983. 300-373.
- WIPO (2014): *WIPO Studies on the Economic Contribution of the Copyright Industries*, 2014.
- WOMACK (2007): Jennifer Womack: Big shop of Horrors: Ownership in Theatrical Design, *Fordham Intellectual Property Media & Entertainment Law Journal*, 2007/1. 225-251.
- WÖHRN (2016): Wöhrn, Kirsten-Inger: 2. Kapitel – Das Werk. In: Wandtke, Artur-Axel (szerk.): *Urheberrecht*, De Gruyter, Berlin, 2016. 64-114.
- WRIGHT (2015): Wright, Doug: Playwrites and Copyright, *Columbia Journal of Law & Arts*, 2015/3. 301-307.

FELHASZNÁLT JOGFORRÁSOK LISTÁJA

HAZAI JOGSZABÁLYOK

1836. évi XLI. törvénycikk a Pesten országos költségen felállítandó nemzeti Játékszinről
1840. évi XLIV. törvénycikk a pesti magyar színházról
1848. évi XXXI. törvénycikk a színházakról
1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról
1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról
1969. évi III. törvény a szerzői jogról
- 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról
- 3/1970 (III. 20.) MM rendelet a zeneművek megírására vonatkozó és első nyilvános előadására vonatkozó szerződésekről.
1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról
2008. évi XCIX. törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól
2010. évi CIV. törvény a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól
2010. évi CLXXXV. törvény a médiaszolgáltatásokról és tömegkommunikációról
2011. évi CLXXV. törvény az egyesülési jogról, a közhasznú jogállásról, valamint a civil szervezetek működéséről és támogatásáról
2013. évi V. törvény a Polgári Törvénykönyvről
2016. évi XCIII. törvény a szerzői jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó jogok közös kezeléséről

KÜLFÖLDI JOGSZABÁLYOK

- An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned. (Copyright Act 1709 8 Anne c.21.)
- A Bill To alter and extend the provisions of the 54th George Third,

- cap.156, with respect to Dramatic Writings (1830)
Dramatic Literary Property Act, 1833.
Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) StF: BGBl. Nr. 111/1936
Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), 1965
Copyright Act No 63. 1968.
United States of America, U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 101 et seq. Copyright Law of 1976
Copyright, Design and Patent Act, 1988.

NEMZETKÖZI EGYEZMÉNYEK

- A kulturális kifejezések sokszínűségének védelméről és előmozdításáról szóló, Párizsban 2005. év október hó 20. napján elfogadott UNESCO Egyezmény
Az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló Berni Egyezmény
Egyetemes Szerzői Jogi Egyezmény
A hangfelvételek előállítóinak védelmére és hangfelvételeik engedély nélküli sokszorosítása ellen Genfben, 1971. október hó 29. napján létrejött Egyezmény
Az előadóművészek, a hangfelvétel előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi Egyezmény.
A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Szerzői Jogi Szerződés
A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Előadásokról és Hangfelvételekről szóló Szerződés
A szellemi tulajdonjogok kereskedelemmel összefüggő kérdéseit szabályozó egyezmény (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights)

EURÓPAI UNIÓS JOGI AKTUSOK ÉS EGYÉB DOKUMENTUMOK

- Amszterdami Szerződés az Európai Unióról szóló Szerződés, az Európai Közösségeket létrehozó szerződések és egyes kapcsolódó okmányok módosításáról (HL C 340., 1997. 11. 10., 1-144.)
- Lisszaboni Szerződés az Európai Unióról szóló szerződés és az Európai Közösséget létrehozó szerződés módosításáról (HL C 306., 2007. 12. 17., 1-271.)
- Az Európai Unió működéséről szóló szerződés egységes szerkezetbe foglalt változata (HL C 83., 2010. 03. 30., 47-403.)
- A Tanács 93/83/EGK irányelve (1993. szeptember 27.) a műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról
- Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről
- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról
- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/84/EK irányelve (2001. szeptember 27.) az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról
- Az Európai Parlament és a Tanács 2004/48/EK irányelve (2004. április 29.) a szellemi tulajdonjogok érvényesítéséről
- Az Európai Parlament és a Tanács 2006/115/EK irányelve (2006. december 12.) a bérleti jogról és a haszonkölcsönzési jogról, valamint a szellemi tulajdon területén a szerzői joggal szomszédos bizonyos jogokról
- Az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve (2006. december 12.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről
- Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve (2009. április 23.) a számítógépi programok jogi védelméről
- Az Európai Parlament és a Tanács 2011/77/EU irányelve (2011. szeptember 27.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről szóló 2006/116/EK irányelv módosításáról
- Az Európai Parlament és a Tanács 2012/28/EU irányelve (2012. októ-

- ber 25.) az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól
- Az Európai Parlament és a Tanács 1295/2013/EU rendelete (2013. december 11.) a Kreatív Európa program (2014–2020) létrehozásáról és az 1718/2006/EK, az 1855/2006/EK és az 1041/2009/EK határozat hatályon kívül helyezéséről.
- Az Európai Parlament és a Tanács 2014/26/EU irányelve (2014. február 26.) a szerzői és szomszédos jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről
- Az Európai Parlament és a Tanács (EU) 2017/1564 irányelve (2017. szeptember 13.) a szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes műveknek és más teljesítményeknek a vakok, látáskárosultak és nyomtatott szöveget egyéb okból használni képtelen személyek érdekét szolgáló egyes megengedett felhasználási módjairól, valamint az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról szóló 2001/29/EK irányelv módosításáról
- Green Paper on Copyright and the Challenge of Technology – Copyright Issues Requiring Immediate Action (COM(88) 172 final, 1988. 6. 7.)
- Green Paper – Copyright and Related Rights in the Information Society (COM(1995) 382. final, 1995. 7. 19.)
- Szerzői jog a tudásalapú gazdaságban (ZÖLD KÖNYV) (COM(2008) 466 final, 2008. 6. 17.)
- Az Európai Bizottság Zöld Könyve a kulturális és kreatív iparágak potenciáljának felszabadításáról (COM (2010) 183, 2010. 04. 27.)

HIVATKOZOTT JOGGYAKORLAT

HAZAI ÉS KÜLFÖLDI BÍRÓSÁGI HATÁROZATOK

- BDT 1432. 2006.
BDT 2004. 1037.
BDT 2010. 2329.
BH 2005. 144.

Fővárosi Bíróság 6.P.24.970/2006/7
Fővárosi Bíróság P. 20698/1995/17
Fővárosi Bíróság P.24.771/2010/11.,
Fővárosi Ítéltábla 2. Pf.21.009/2008/4.
Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 112/2003/5.
Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 749/2016/5.
Fővárosi Ítéltábla 8. P.632.410/2004/30.
Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.20.323/2016/3.
Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.20.539/2010/3.
Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.22.298/2012/7.
Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3.
Fővárosi Ítéltábla 2.Pf.20.186/2017/3/II
Fővárosi Törvényszék 25. P.25.137/2010/42
Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16
Fővárosi Törvényszék P.26.674/2008/64
Győri Ítéltábla Gf. IV.20.228/2005/30.
Győri Ítéltábla Pf.I.20.055/2011/7.
Győri Ítéltábla Pf.V.20.154/2014/7.
Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.
Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság 3. P.21.040/2007/75
Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság P.20.188/2010
Kecskeméti Törvényszék 9. G.20.575/2014/13.
Kúria Pfv. V. 21.737/2013.
Kúria Pfv.20.475/2015/4.
Legfelsőbb Bíróság -H-PJ-2008-351 sz
Legfelsőbb Bíróság Pf.IV.20.533/1959.
Legfelsőbb Bíróság Pf. IV. 24.691/2002.
Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21. 027/1974.
Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.744/2007/6
Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.771/2008/7.
Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.865/2009/5.
Magyar Királyi Kúria P.I.980/1928
Pest Megyei Bíróság P.23.377/2009/34.
Szegedi Ítéltábla Gf. I. 30 315/2010

Szegedi Ítéltábla Gf. II.30.523/2014/4.

Szegedi Ítéltábla Pf.II.20.334/2016/4.,

Szegedi Ítéltábla Pf.II.20.595/2008/3.

Szegedi Törvényszék 23. P.22.083/2015/7.

BGH GRUR 1959, 379, 381.

BGH GRUR 2008, 1081 f. – Musical Starlights,

BGHZ 142, 388, 397 – Musical Gala,

C-283/10. sz. Circul Globus București (Circ & Variete Globus București) kontra Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România – Asociația pentru Drepturi de Autor (UCMR – ADA) ügyben 2011. november 24-i ítélet [EBHT 2011 I-12031.]

C-360/00. sz. Land Hessen kontra G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH ügyben 2002. június 6-án hozott ítélet [EBHT 2002 I-05089.]

C-92/92. és C-326/92. sz. Phil Collins kontra Imtrat Handelsgesellschaft GmbH és Patricia Im- und Export Verwaltungsgesellschaft mbH és Leif Emanuel Kraul kontra EMI Electrola GmbH. egyesített ügyekben 1993. október 20-án hozott ítélet [EBTH 1993 I-05145.]

Childress v. Taylor 945 F.2d 500 (2nd Cir. 1991).

Creation Records Ltd. & Ors v News Graoup Newspapers Ltd [1997] EWHC Ch 370 (25 April 1997)

Daly v. Palmer, 6 Blatchfr. 264.

Duck v. Bates (1884) 12 QBD 79

Hugh Huges Green (Appeal No. 18 of 1989) v Broadcasting Corporation of New Zealand (New Zealand) [1989] UKPC 26 (18 July 1989)

LG Frankfurt/Main, 14.08.1975 – 2/6 O 229/75

LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000

LG München I – 21 O 1686/15

Norowzian v Arks Ltd & Anor (No. 2) [1999] EWCA Civ 3014 (04 November 1999)

OLG Frankfurt, 04.12.1975 – 6 U 156/75

Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

SZERZŐI JOGI SZAKÉRTŐ TESTÜLET VÉLEMÉNYEI

SzJSzT 14/2003. számú szakvélemény
SzJSzT 16/14. számú szakvélemény
SzJSzT 19/2006. számú szakvélemény
SzJSzT 2003/30. számú szakvélemény
SzJSzT 2008/20. számú szakvélemény
SzJSzT 2010/17. számú szakvélemény
SzJSzT 2010/18. számú szakvélemény
SzJSzT 2014/16. számú szakvélemény
SzJSzT 30/2003. számú szakvélemény
SzJSzT 31/2005. számú szakvélemény
SzJSzT 39/07. számú szakvélemény
SzJSzT 2/2006. számú szakvélemény
SzJSzT 2009/04. számú szakvélemény
SzJSzT 2013/02. számú szakvélemény
SzJSzT 3/2003/1-2. számú szakvélemény
SzJSzT 02/13. számú szakvélemény
SzJSzT 03/12. számú szakvélemény
SzJSzT 21/05. számú szakvélemény
SzJSzT 07/11. számú szakvélemény
SzJSzT 19/09. számú szakvélemény
SzJSzT 17/10. számú szakvélemény
SzJSzT 18/10. számú szakvélemény
SzJSzT 20/11. számú szakvélemény
SzJSzT 12/09. számú szakvélemény
SzJSzT-12/09/külső szakértő
SzJSzT 14/12. számú szakvélemény
SzJSzT 40/15. számú szakvélemény

TÁRGYMUTATÓ

adaptálás	79, 81, 207, 208, 215, 217, 218, 264
aleatórikus jelleg	119, 120, 206, 278, 282, 285
amatőr színjátszó	
csoport	171
árva művek	103
átdolgozás	57, 66, 75, 76, 79, 81-82, 88, 113, 115, 120, 128, 137, 143-144, 184-189, 191, 198, 202, 204, 219, 278, 281, 306
bemutató joga	163
bérlet	97-98
Berni Unió	
Egyezmény	42, 57, 71-81
bizományos	231, 235, 243
díszlet	177, 203, 246-248, 267-274
díszlettervező	159, 257, 259, 261, 267-274
dramatizálás	110, 113, 114, 121, 208, 213, 217-218, 263
dramaturg,	139, 151, 205, 213, 256, 263-267
egyéni jelleg	66, 144, 185, 194-196, 269, 286, 299, 307, 309
Egyetemes Szerzői	
Jogi Egyezmény	83
élő előadás	35, 93, 163-164, 166, 173, 177, 182
előadási szerződés	64-65, 236, 239-243, 251
előadóművész	22, 32, 35, 42, 47, 51, 63, 82-86, 92, 97, 99, 114, 141, 163-167, 171-173, 182, 229, 233, 244, 258, 260-261, 278, 282, 288, 293, 298, 303
eredetiség	61, 75, 114, 119, 185, 190, 248, 288, 299
feldolgozás	66, 185, 200, 201-202, 204-207, 214, 218, 240, 305
fordítás	57, 58, 66, 71, 75-77, 79-81, 185, 188, 194, 197- 198, 202, 208-214, 217, 219, 251, 305
független jogkezelő	232-233

Genfi Egyezmény	82-84
hangfelvétel-előállító	82, 92, 97
haszonkölcsönzés	97-98
ihlet	115, 144, 192
InfoSoc irányelv	27, 91-92, 95, 166
inspiráció	194, 197, 248
integritás	86, 88, 137, 139, 145-159, 187, 193, 200, 212, 215, 216, 282, 301-303, 305-306
interpretációs	
mozgástér	278, 282
jelmez/jelmezterv	32, 61, 62, 104, 123, 133, 151, 155, 157, 177, 246-248, 257, 259, 261, 267-279, 291, 299, 308
jelmeztervező	151, 267, 270-272, 274, 299, 308
jogdíj	65, 157, 167, 168-170, 180, 229-231, 237, 246, 272-277, 304
Jogérvényesítési	
irányelv	95
jogsértés	96, 97, 127, 141, 151, 152, 154-156, 178-183, 198, 206, 215, 226, 270
jogutód	41, 75, 158, 216, 225, 229, 231, 236-238, 242, 271, 277, 286, 302
jövőbeli szerzői jog	242
jövőben	
megalkotandó mű	239-242, 248, 249, 252, 273
kizárólagos engedély	73, 163, 245-246
koreográfiai mű	58, 118, 132, 201, 204, 288-289
közös jogkezelés	94, 95, 104-105, 225, 229, 231
Közös jogkezelési	
irányelv	105
közös jogkezelő	
szervezet	43, 95, 104-105, 140, 225, 229, 231-233
közvetett felhasználás	
/ közvetett elsajátítás	75, 62, 63, 66, 75
közvetítői szerződés	233-234
kultúra	25-38

kultúrpolitika	59, 88
látványterv	67, 155, 270, 273, 308
látványtervező	270
másodlagos alkotás	190
megírási szerződés	65, 141, 239-240, 248-253
merchandising	66, 220-222
műfordítás	57, 210-212, 219
műkedvelő művészeti csoport	169, 174, 244
non-replica engedélyek	157, 246-248
nyersfordítás	210-212
nyilvános előadás	46, 47, 55-59, 64-65, 72-74, 76-81, 87-88, 92-94, 97-98, 105, 111, 114, 117, 126, 161-183, 198, 204, 219, 225-226, 232, 235-236, 239-249, 253, 274, 295-301, 303
nyilvánosság	
közvetítés	81, 85, 91-95, 99, 104, 296
nyilvánosságra hozatal	74, 99, 102, 136-137, 141-143
opciós szerződés	254-255
önálló mű	190, 196, 260, 307
ön-átdolgozás	202
rendező	104, 116, 119-120, 133, 137, 139, 141, 144, 151-153, 184, 187, 191, 203-206, 220, 247, 257, 261, 267, 271, 274-293, 298-301, 306
rendezői interpretáció	278
replica engedély	246-248, 273, 307, 309
Római Egyezmény	82-84
scénes a fair doktrína	290
szabad felhasználás	55, 98, 115, 161, 169-170, 174-175, 184, 223-224, 244
szcenika	67, 132, 164, 243, 270
szcenikai előadás	164
szerzői örökös	139
színpadi szerző	32, 42-43, 46, 51, 57, 116, 141, 159, 229, 243, 249, 259-260, 287

színpadra alkalmazás	207, 213, 217, 218, 220, 306
színrevitel	62-63, 75, 164, 244, 278, 308
táncjáték	66, 72, 79, 115, 201, 204
torzításmentesség	136, 145, 148-153
ügynökség	168, 174, 227-238, 241-244
védelmi idő	98-103, 135, 137-141, 144, 174, 189, 303
Védelmi idő irányelv	98-103
WIPO Szerződések	84-86
zenei átírás	38, 76, 79, 81

A Szerző

Sápi Edit 2013-ban végzett a Miskolci Egyetem Állam- és Jogtudományi Karán. Már egyetemi évei kezdetétől a polgári jog állt hozzá a legközelebb, így harmadéves korától a Polgári Jogi Tanszéken demonstrátorként tevékenykedett.

2013 szeptemberében felvételt nyert a Miskolci Egyetem Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Doktori Iskolájába nappali tagozatos PhD hallgatóként, szerzői jogi kutatási témájával. Első doktoranduszi éveiben Dr. Bíró György és Dr. Barzó Tímea közös témavezetése alatt folytatta kutatásait. 2017-ben abszolutóriumot szerzett.



PhD hallgatóként nem csupán a kutatást, hanem a doktoranduszi érdekképviselést és tudományszervezést is feladatának tekintette. 2014 szeptemberétől 2016 szeptemberéig a Miskolci Doktorandusz Önkormányzat tagja volt, mint jogász doktorandusz képviselő. 2013-ban, elsőéves PhD hallgatóként csatlakozott a Doktoranduszok Országos Szövetségének Jogtudományi Osztályához, mely szervezetnek 2015 szeptemberétől egy évig volt az elnöke.

A tudományos és szakmai közéletben való részvételt azóta is kiemelten fontosnak tartja. Tagja a Magánjogot Oktatók Egyesületének, valamint az MTA-MAB Állam-és Jogtudományi Szakmai Bizottság Civilisztikai Munkabizottságának.

Több kutatási projektben vett részt és tagja jelenleg is, amelyek közül kiemelés érdemel az Igazságügyi Minisztérium jogászképzés színvonalának emelését célzó programja keretében megvalósuló kutatások, az EFOP-3.6.1 „Fiatalodó és Megújuló Egyetem – Innovatív Tudásváros – a Miskolci Egyetem intelligens szakosodást szolgáló intézményi fejlesztése” című projektben történő kutatás folytatása. 2017-ben elnyerte az Emberi Erőforrások Minisztériumának Új Nemzeti Kiválóság Programja című predoktori ösztöndíját. Szintén ebben az évben nyerte el a Polgári Jogi

Tanszék a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Innovációs Hivatal négy évre szóló kutatási programját, melyben a tanszék tagjaként vesz részt. 2016 szeptemberétől a Miskolci Egyetem Állam- és Jogtudományi Karán tudományos segédmunkatársként dolgozik.