

PhD ÉRTEKEZÉS

dr. Sápi Edit

Miskolc

2018

MISKOLCI EGYETEM
ÁLLAM- ÉS JOGTUDOMÁNYI KAR
DEÁK FERENC ÁLLAM- ÉS JOGTUDOMÁNYI
DOKTORI ISKOLA

dr. Sági Edit

A színpadi művek szerzői jogi védelme

(PhD értekezés)

Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Bragyova András

A doktori program címe: A magyar állam- és jogrendszer, jogtudomány továbbfejlesztése, különös tekintettel az európai jogfejlődési tendenciákra

A doktori alprogram címe: A civilizisztikai tudományok fejlődési tendenciái

Tudományos vezető: Dr. Heinerné Dr. Barzó Tímea

A kézirat lezárásának dátuma: 2018. augusztus 17.

Miskolc

2018

TARTALOMJEGYZÉK

TÉMAVEZETŐI AJÁNLÁS.....	9
RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE	11
 I. RÉSZ BEVEZETÉS.....	 15
1. Az értekezés célja, tárgya és szerkezeti felépítése	15
2. A kutatás során alkalmazott módszerek.....	17
3. A színházművészet szerepe a kultúrában és a gazdaságban.....	21
3. 1. A szerzői jog és a kultúra kapcsolatáról általánosságban	21
3.2. A színházak művészeti tevékenységéről.....	26
3.3. A szerzői jog szerepe a gazdaságban	27
3.3.1. <i>A zene-, színmű-, opera elsődleges szerzői jogi ágazat gazdaságra gyakorolt hatásáról</i>	<i>29</i>
4. Részösszegzés az első részhez.....	33
 II. RÉSZ TÖRTÉNETI FEJLŐDÉS	 35
1. A jogfejlődés kezdetei	35
2. A jogfejlődés drámai művekre vonatkozó vizsgálata az angol és német jogban	39
2.1. A brit szerzői jog alakulása	39
2.2. A német szerzői jog fejlődése a színpadi művek tükrében	42
3. A színpadi művek jogi oltalmának fejlődése a magyar jogrendszerben	44
3.1. A színházi intézményrendszer fejlődésének rövid áttekintése.....	44
3.2. A szerzői jogi kodifikáció fejlődéstörténete és a színpadi művek jogi oltalma hazánkban.....	46
3.3. A színművek jogi oltalma szerzői jogi törvényeinkben.....	48
3.3.1. <i>Az 1884. évi XVI. törvénycikk.....</i>	<i>48</i>
3.3.2. <i>Az 1921. évi LIV. törvénycikk.....</i>	<i>51</i>
3.3.2.1. Balás P. Elemér törvényjavaslata	53

3.3.3 Az 1969. évi Szjt.....	56
3.3.4. Az 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról.....	58
4. Összegzés.....	59
 III. RÉSZ A SZÍNPADI MŰVEK JOGI OLTALMA A NEMZETKÖZI EGYEZMÉNYEKBEN ÉS AZ EURÓPAI UNIÓ JOGÁBAN	61
1. A Berni Uniós Egyezmény	63
1.1. Az Egyezmény első változata és az 1896-os Párizsi kiegészítés	64
1.2. A Berlini felülvizsgálat eredményei és a Berni Kiegészítő Jegyzőkönyv	66
1.3. Az 1928-as római, az 1948-as brüsszeli és az 1967-es stockholmi változatok...	68
1.4. Az 1971-es párizsi szöveg.....	69
2. A Római Egyezmény és a Genfi Egyezmény	73
3. A WIPO Szerzői Jogi Szerződése és az Előadásokról és Hangfelvételekről Szóló Szerződése.....	75
4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió joganyagában.....	77
4.1. A vonatkozó szabályozási környezet (hiánya).....	77
4.2. Párhuzamok, jogi alapok keresése	78
4.2.1. Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve.....	81
4.2.2. A Jogérvényesítési irányelv.....	85
4.2.3. A 2006/115/EK irányelv	86
4.2.4. A védelmi idő irányelv.....	87
4.2.5. A 2012/28/EU irányelv az árva művek felhasználásáról	91
4.2.6. A 2014/26/EU irányelv a közös jogkezelésről.....	92
4.3. Az Európai Színházi Unió támogatása.....	93
5. Összegző gondolatok.....	95
 IV. RÉSZ A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGI FOGALMA ÉS JELLEMZŐI	98
1. A színpadi művek fogalmi magyarázata a magyar szerzői jogban	101
1.1. A XIX. századi jogtudósok megállapításai	101
1.2. Az 1921. évi LIV. törvénycikk alatt munkálkodók megközelítései.....	103

1.3. A régi Szjt. hatálya alatt született elméletek	103
1.4. Napjaink szerzői jogának megközelítése	106
2. A színpadi művek fogalmi megközelítése egyes nemzetközi dokumentumokban	108
3. A színpadi mű fogalma a német és az angolszász jogokban	110
3.1. A színpadi művek fogalma a német szerzői jogban.....	111
3.2. Az angolszász rendszer fogalmi megközelítése.....	113
4. Összefoglalás, következtetések.....	120
 V. RÉSZ A SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK VIZSGÁLATA.....	123
1. A személyhez fűződő jogok gyakorlásának általános szabályai	125
2. A mű nyilvánosságra hozatala	128
3. A névfeltüntetés joga	130
4. A mű egységének védelme	132
4.1. A mű egységének védelme a hazai dogmatikában és gyakorlatban	132
4.2. Az integritás jogának érvényesülése a színpadon	137
4.2.1. <i>Az integritást sértő színpadi módosítások</i>	138
4.3. A német és angol értelmezések	143
5. Összefoglaló az V. részhez.....	145
 VI. RÉSZ A SZÍNPADI MŰVEKRE VONATKOZÓ FELHASZNÁLÁSI SZABÁLYOK	147
1. A nyilvános előadás joga	148
1.1. A magyar szerzői jogi szabályozás	148
1.2. Színpadi nyilvános előadás a magyar bírói gyakorlatban	152
1.3. A nyilvános előadás jogához kötődő szabad felhasználási szabályok színpadi vetülete	154
1.4. Az UrhG és a CDPA vonatkozó szabályai.....	160
1.4.1. <i>A német szabályozás</i>	160
1.4.2. <i>A brit minta</i>	162

2. Az átdolgozás joga	167
2.1. Az átdolgozás joga a magyar szerzői jogban	168
2.1.1. <i>Az átdolgozás fogalma.....</i>	<i>168</i>
2.1.2. <i>Az átdolgozás megítélése a jogirodalomban</i>	<i>171</i>
2.1.3. <i>Az átdolgozás legfontosabb gyakorlati kérdései</i>	<i>175</i>
2.2. Az átdolgozás a német és angol szerzői jogban	177
2.3. Átdolgozás a színpadon.....	181
2.3.1. <i>A jogirodalmi megközelítés</i>	<i>182</i>
2.3.2. <i>A színpadi átdolgozás megítélése a Szerzői Jogi Szakértő Testület gyakorlatában.....</i>	<i>185</i>
2.3.2.1. A megtörtént eseményeken alapuló ötletfeldolgozás	188
2.3.3. <i>Átdolgozás és színpadra adaptálás a színházi terminológiában.....</i>	<i>189</i>
2.3.3.1. Külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítása	190
2.3.3.2. Epikus művek színpadra alkalmazása, a dramatizálás	194
2.3.3.3. Régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazása, aktualizálása, átstilizálása	195
3. Új közkedvelt felhasználás? – a merchandising térnyerése	198
4. A VI. rész összefoglalása	200
 VII. RÉSZ A SZÍNPADI MŰVEK JOGOSÍTÁSA.....	206
1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban részt vevő alanyok....	206
1.1. A színpadi művek jogosítása.....	208
1.1.1. <i>A színházi ügynökségek bekapcsolódása a jogosítási folyamatba</i>	<i>210</i>
1.1.2. <i>Színházi ügynökségek és közös jogkezelő szervezetek.....</i>	<i>212</i>
1.1.2.1. A hazai ügynökségek színre lépésének történeti előzményei.....	212
1.1.2.2. Az ügynökségek jogállásáról.....	214
2. A színpadi felhasználási szerződések	221
2.1. Az előadási szerződés a magyar szerzői jogban	224
2.1.1. <i>A szerződés alanyai</i>	<i>224</i>
2.1.2. <i>Az előadási szerződés tárgya.....</i>	<i>225</i>

2.1.3. <i>A szerződés további lényeges tartalmi elemei</i>	226
2.1.3.1. A kizárólagosság.....	227
2.1.3.2. A replica és a non-replica engedélyek	228
2.2. A megírási szerződés.....	230
2.2.1. <i>A szerződés alanya és tárgya</i>	232
2.2.2. <i>A szerződés tartalma</i>	233
2.2.3. <i>A szerződés teljesítése</i>	234
2.3. Az opciós szerződés	235
3. Részösszegzés.....	236
 VIII. RÉSZ SZEREPOSZTÁS – A SZÍNPADI MŰVEK LÉTREHOZATALÁBAN ALKOTÓ	
KÖZÖSSÉGET VÁLLALÓK SZERZŐI JOGI HELYZETE	238
1. A színpadi szerző.....	240
2. A dramaturg.....	241
3. A díszlet- és jelmeztervező	247
3.1. A jelmezekkel és díszletekkel kapcsolatban megvalósuló jogsértések.....	252
4. A színházi rendező	254
4.1. A hazai elmélet és gyakorlat	256
4.2. A német megközelítés	260
4.3. Az angolszász nézetek.....	265
5. Összefoglalás és következtetések	269
 IX. RÉSZ KÖVETKEZTETÉSEK, JAVASLATOK	
1. Terminológiai helyesbítés	271
2. Jogtudományi fogalom.....	272
3. Az integritási jog szabályának alkalmazása	272
4. Az átdolgozás színházi és szerzői jogi fogalmának közelítése	273
5. A rendező szerzői jogi helyzetének tisztázása	274
6. Záró gondolatok	276

ÖSSZEFOGLALÓ	277
SUMMARY	279
FELHASZNÁLT FORRÁSOK JEGYZÉKE.....	281
Szakirodalmak	281
Magyar nyelvű irodalmak	281
Idegen nyelvű felhasznált irodalmak	301
Felhasznált jogforrások listája	314
Hazai jogszabályok	314
Külföldi jogszabályok	315
Nemzetközi egyezmények	316
Európai uniós jogi aktusok és egyéb dokumentumok.....	316
Hivatkozott joggyakorlat	318
Hazai és külföldi bírósági határozatok	318
Szerzői Jogi Szakértő Testület véleményei.....	321
A TÉMAKÖRHÖZ KAPCSOLÓDÓ SAJÁT KÖZLEMÉNYEK LISTÁJA	323
SZERZŐSÉGI NYILATKOZAT	326

TÉMAVEZETŐI AJÁNLÁS

dr. Sági Edit: A színpadi művek szerzői jogi védelme című

PhD-értekezéshez

Sági Edit PhD-értekezése a magyar szerzői jogban abszolút újszerű és aktuális, mivel eddig még nem született olyan mű, ami átfogóan foglalkozna a színházakat érintő szerzői jogi kérdésekkel. Természetesen több szerző is vizsgálat tárgyává tette a színpadi művek egyes elemeit, azonban a témakör komplex, valamennyi releváns szempontra kiterjedő elemzése mindezidáig hiányzott a magyar szerzői jogirodalom palettájáról. Ebben a tekintetben tehát dr. Sági Edit PhD-disszertációját túlzás nélkül tekinthetjük hiánypótló alkotásnak.

A PhD-értekezés felépítése, gondolatmenete logikus, a szerző fejezetről-fejezetre mélyrehatóan, rendkívüli alaposággal járta körül a választott témát. A dolgozat nyolc érdemi részen át mutatja be a színpadi művek legfontosabb szerzői jogi kérdéseit. Az első bevezető fejezetben a szerző rövid kitekintésként felvázolja a színház és a színházművészet gazdaságra és kultúrára gyakorolt hatásait. A történeti és nemzetközi fejezetet követően tér rá a szerző a színpadi művek szerzői jogi fogalmának meghatározására. Ez a fejezet különösen értékes része a munkának, hiszen a szerzői jogban máig nem alakult ki a színmű egységes fogalma. A szerző ezért – a releváns hazai és külföldi szakirodalmi álláspontok feldolgozását, összegzését és ütköztetését követően – maga is kísérletet tesz a fogalmi tisztázásra. A következő fejezetekben a disszertáns a színpadi művekre fókuszálva elemzi részletesen a szerző személyhez fűződő és vagyoni jogaival kapcsolatos speciális kérdéseket. Ezt követően foglalkozik a dolgozat a színpadi művek jogosításával és felhasználásával. Az utolsó érdemi fejezet a színpadi művek létrejöttében szerepet játszó személyek jogállását veszi górcső alá, mely során a szerző különösen a rendező jogállásával kapcsolatban fogalmaz meg értékes javaslatokat.

Az értekezés hangsúlyosan gyakorlatközpontú. Ennek megfelelően az egyes jogintézmények dogmatikai elemzése mellett a szerző minden esetben komoly hangsúlyt fordít a – hazai és külföldi – bírói gyakorlat, valamint a szakértői testület döntéseinek bemutatására. A gyakorlatorientált megközelítést segítette az is, hogy a

szerző több színházzal és színházi ügynökséggel is felvette a kapcsolatot, a velük folytatott konzultációk eredményei a dolgozatban szintén felhasználásra kerültek.

A PhD-értekezés elsődlegesen a magyar jogi helyzetet vizsgálja, emellett azonban a szerző szükségesnek tartotta, hogy az egyes jogintézmények elemzése során a hazai megoldást összehasonlítsa a német és az angolszász mintával. A külföldi jogrendszerek bemutatására eredményeképpen a disszertáns több olyan példát is megfogalmaz, ahol a német vagy az angol jog szabályozása mintaként szolgálhatna a magyar jogalkotó számára.

A dolgozat stílusa olvasmányos. Az értekezés jellegéből adódóan tartalmaz leíró részeket is, azonban a szerző minden esetben törekedett arra, hogy ezeket irodalmi és színházi példákkal vagy jogesetekkel színesítse. Valamennyi fejezet végén kisebb összefoglalás található, amelyben a szerző a szakirodalmi álláspontok szintetizálása alapján számos előremutató javaslatot fogalmaz meg. A záró gondolatok között a szerző tézisszerűen fogalmazza meg újszerű és progresszív gondolatait és ajánlásait, melyek bizonyítják, hogy a szerző alaposan elmélyült a választott kutatási területen és ennek eredményeképpen jutott a felvázolt, kellően megalapozott, a hazai szabályozás megreformálására irányuló javaslatok összeállítására

A közel háromszázötven felhasznált irodalom (amely több, mint harmada idegen nyelvű mű), a száznál is több feldolgozott jogszabály, bírósági ítélet és szakértői vélemény, a több mint ezeregyszáz lábjegyzet és a huszonegy témában született saját közlemény is bizonyítja, hogy a szerző a témában rendkívül alapos és körültekintő kutatómunkát végzett.

Összegzésképpen megállapítható, hogy dr. Sági Edit színvonalas – a formai és tartalmi követelmények maximális szem előtt tartásával megírt – dolgozata minden tekintetben megfelel a PhD-értekezéssel szemben támasztott követelményeknek, ezért a munka jövőbeli monografikus megjelentetését, a szerző részére pedig a PhD fokozat odaítélését messzemenően támogatom és ajánlom.

Miskolc, 2018. augusztus 27.

.....
Dr. Heinerné Dr. Barzó Tímea

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 Literary Property Act	Dramatic Literary Property Act, 1833.
Dramatic Writings Bill	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.)

I. RÉSZ

BEVEZETÉS

1. Az értekezés célja, tárgya és szerkezeti felépítése

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 törvényünk¹ védelemben részesítette a színműveket.

A szerzői jog a polgári jog viszonylagosan önálló területe, amely sajátos logikával, igen összetett szabályrendszerrel és az alkotó munka ösztönzésének alapvető céljával működik. Az Szjt.² már első szakaszában rögzíti, hogy a színművek – amennyiben fennállnak a jogi oltalom alapvető feltételei – a szerzői jog védőernyője alá kerülnek.³ 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 találunk speciális rendelkezéseket a törvényben. A magunk részéről úgy véljük, hogy a különös szabályok hiánya nem azt jelzi, hogy a színpadi művek szerzői jogi szempontból nem érdemesek a figyelemre és nem rendelkeznek semmiféle specialitással. Sokkal inkább úgy látjuk, hogy a műtípus komplexitása számos olyan helyzetet generál, amikor a joggyakorlatnak érdemes lenne elrugaszkodnia a berögzült nézetektől a hatékonyabb problémamegoldás érdekében.

Az értekezésben alapvetően azt tűztük ki célul, hogy *átfogó módon mutassuk be a színpadi művek szerzői jogát*, végigvezetve a jogvédelem fejlődésétől a máig rendezetlen kérdésekig. A dolgozat a jelenleg hatályos hazai szerzői jogi szabályozásra

¹ 1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról

² 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról

³ Szjt. 1.§ (2) bek. d)

koncentrál, azonban bizonyos, lényegesnek tartott kérdések tekintetében kitekint a német és az angolszász (elsődlegesen brit, helyenként amerikai) szerzői jogra. A dolgozat megírásakor realizálódott bennünk, hogy a komplett színházi (szerzői) jog vizsgálata olyan hatalmas területet érintene, amely már túlmutalna egy PhD értekezés keretein, így a kutatás tárgykörének meghatározása során fontosnak tartottuk, hogy azt több oldalról is korlátok közé szorítsuk. Mindemellett igyekeztünk a lehető legteljesebb képet adni a tárgyalt területről, és igyekeztünk végig megtartani a dolgozat holisztikus jellegét.

Nem kívánunk foglalkozni a dolgozatban a színházakat érintő közjogi,⁴ valamint munkajogi szabályozással,⁵ hanem kifejezetten a szerzői jogra koncentrálnak. Az értekezés tárgyköréből szintén kizorul az előadóművészek jogvédelmének részletekbe menő elemzése. Ennek oka nem az, hogy nem tekintjük fontosnak a színművészeket egy darab sikerében, hanem éppen ellenkezőleg. Komplet jogvédelmük és szerepük elemzése egy önálló munkát érdemelne, amely meghaladná e dolgozat terjedelmi kereteit. Emiatt a színpadi művek kapcsán azokra a szereplőkre helyezzük a hangsúlyt, akik *alkotó* tevékenységet végeznek a színdarabban, így csak a legszükségesebb mértékig, néhány gondolat erejéig térünk ki az előadóművészekre ott, ahol a színpadi művek komplett védelme szempontjából lényegesnek tartjuk.

Az értekezés kilenc részre tagolódik. Jelen rész második fejezetében – tartalmilag továbbra is bevezetőként – a színházművészet kultúrában és gazdaságban betöltött szerepét kívánjuk bemutatni. E kérdéskör taglalását két, egymással összefüggő szempontból tartjuk fontosnak. Egyrészt, a szerzői jog célja az alkotás ösztönzése, a kultúra gyarapítása, melyben elengedhetetlen szerep jut a színdaraboknak. Másrészt elismert tény, hogy a szerzői jog és a kultúra a gazdaságra is ösztönző, pozitív hatást gyakorol, mely szintén igényelné, hogy a színdarabok letisztult szerzői jogi háttérrel rendelkezzenek. Emiatt ebben a részben kitérünk a szerzőijog-intenzív ágazatok gazdasági súlyára is. A dolgozat második része vizsgálja a színpadi művek szerzői jogi oltalmának fejlődéstörténetét. Ebben a részben elsőként az angol és német fejlődést vázoljuk fel, melynek indoka, hogy a jogfejlődés ívére figyelemmel haladunk és mivel korábban foglalt állást e kérdésben az angol és a német jog, mint a hazai, így indokolt

⁴ E témában lásd: CSEPORÁN (2017)

⁵ E témában lásd: CASSELMAN (2003)

ezek hamarabbi ismertetése. Ezt követi a magyar szabályozás bemutatása. A harmadik rész foglalkozik a jogvédelem nemzetközi és uniós vonatásával. A disszertáció gerincét az ezt követő fejezetek alkotják, melyek a színpadi művek szerzői jogi oltalmának elméleti és gyakorlati oldalára fókuszálnak. A dolgozat negyedik nagy egysége elemzi a színmű, színpadi mű szerzői jogi fogalmát. Tekintettel arra, hogy egységesen elfogadott definíció nem áll rendelkezésre, a témával foglalkozó hazai és külföldi szerzők véleményének bemutatása és összegzése alapján magunk is kísérletet teszünk e műtípus fogalmának meghatározására. Az ötödik rész foglalkozik a személyhez fűződő jogok színpadspecifikus vonásaival, a hatodik pedig azzal a két vagyoni joggal, mely meglátásunk szerint a legfontosabb egy színpadi mű hagyományos felhasználása terén: ezek a nyilvános előadás joga és az átdolgozás joga. Az értekezés hetedik része 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. E körben leginkább a színházi rendezőre helyeztük a hangsúlyt, akinek jogállása hazánkban vitatott. Végül munkánkat a leírtak összegzésével, értékelésével, a gyakorlati nehézségek feloldásával, valamint a joghézagok kitöltésére vonatkozó javaslatainkkal, lehetséges megoldásokkal zárjuk.

2. A kutatás során alkalmazott módszerek

A következőkben röviden ismertetjük a felhasznált források körét, majd bemutatjuk a disszertáció elkészítése során alkalmazott kutatási módszereket. A dolgozat elkészítése során forrásként a releváns jogforrásokra, szakirodalmi bázisra, valamint joggyakorlatra és szakértői gyakorlatra támaszkodtunk.

Jogforrások terén a magyar szerzői jogi törvény értelemszerűen primátust élvezett, azonban a kutatás során nem kizárólag a jelenleg hatályos, hanem a korábbi szerzői jogi törvényeinket is többször vizsgáltuk.

A Szerzői Jogi Szakértő Testület véleményeire nagyban tudtunk támaszkodni, elsődlegesen a normák értelmezése és a szerzői jog sajátos logikája tekintetében. A

témában releváns bírósági határozatokat is áttekintettük, azonban azt fontosnak tartjuk kiemelni, hogy színpadi művekkel kapcsolatos bírósági döntések nagy számban nem állnak rendelkezésre, de egyúttal az is igaz, hogy a releváns határozatokat több témakör tekintetében is fel tudtuk használni, mert számos, általunk lényegesnek tartott kérdéskörre egyaránt tartalmaznak iránymutatásokat.

A kutatómunkában áttekintettük a hazai, igen színes szerzői jogi irodalmat. A hangsúlyt elsősorban az alpművekre helyeztük, amelyek, még ha nem is foglalkoznak kifejezetten a színpadi művekkel, de azokat az alapvető jogintézményeket – így a nyilvános előadás jogát, az átdolgozás jogát, felhasználási szerződéseket – taglalják, amelyek e téma szempontjából is nélkülözhetetlenek. E körben fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy a hazai jogirodalomban eddig nem született olyan mű, amely a színpadi művek szerzői jogi kérdéseivel koncentráltan, átfogóan foglalkozott volna. Ennek ellenére azonban az előbb említett alpművekre támaszkodva le tudtuk vonni a szóban forgó műtípus vonatkozásában a megfelelő következtetéseket, specialitásokat. A dolgozat nem jogösszehasonlító jellegű, így elsődlegesen a magyar szabályozást kívánja elemezni, azonban ahol szükséges, ott röviden kitérünk más országok – tipikusan Németország, az Egyesült Királyság és néhol az Egyesült Államok – példáira. A külföldi kitekintésekkel elsősorban azt kívánjuk megvizsgálni, hogy az egyes államok jogi megoldásai mennyiben jelenthetnek példát a magyar jogalkotás és jogalkalmazás számára. Különösen azért tartottuk lényegesnek az említett három ország szabályainak és szerzői jogászainak gondolkodását beleépíteni a dolgozatba, mert a színpadi művekkel kapcsolatos szerzői jogi kérdésekre több választ és megoldási javaslatot találunk az említett külföldi példákban.

A kutatás során alkalmazott módszerek közül elsőként az általunk leghangsúlyosabbnak tartott *normatív* és *dogmatikai módszert* emeljük ki. A disszertáció elsősorban a szerzői jogi törvény azon szabályainak elemzését célozza, melyek a színpadi művek létrehozatalában elsődleges fontossággal bírnak. A vizsgálat során – ahol szükséges volt – igénybe vettük a normaszövegek *nyelvtani*, *logikai*, *történeti és rendszertani értelmezésének* módszereit is. A vonatkozó jogintézmények tekintetében *kritikai*, *dogmatikai elemzést* folytattunk. E cél tényleges megvalósulása elsődlegesen a véleményünk szerinti helytelen terminológiahasználat ismertetése, az átdolgozás jogának eltérő színházi és szerzői jogi értelmezése, valamint a színházi

rendező helyzetének rendezetlensége kapcsán jelenik meg a dolgozatban.⁶ A gyakorlatban különösen nehéz ugyanis azt megállapítani, hogy egy adott mű módosítása szerzői jogi értelemben valóban átdolgozásnak tekinthető-e, vagy nem éri el, esetleg meghaladja azt a szintet. Ezzel kapcsolatosan merül fel a színpadi művek ún. aleatórikus jellege, valamint a szintén kapcsolódó interpretációs mozgástér, mely a rendező oldalán áll fenn. E három elemet figyelembe véve komoly vita áll fenn a – jellemzően külföldi – jogirodalomban a rendező szerzői jogi helyzete kapcsán. Mindezek miatt az egyes tárgykörök vizsgálata során különös hangsúlyt fektettünk a különböző szakirodalmi álláspontok bemutatására, ütköztetésére és ezek alapján saját álláspontunk megfogalmazására.

Különösen hangsúlyos szerepet játszik az értekezésben a *fogalomelemző és fogalomalkotó módszer*. A kutatásban lényeges célként tűztük ki a tárgykörrel kapcsolatos releváns fogalmak tisztázását. Nem találunk ugyanis egységes fogalmat a színműre, színpadi műre a szerzői jogi irodalomban és jogforrásokban sem. A disszertációban ezért bemutatásra kerülnek a témakörrel foglalkozó szerzők által használt fogalmi megközelítések, valamint az ezek közötti hasonlóságok és különbségek, amelyet követően magunk is kísérletet teszünk a színpadi művek fogalmának tisztázására és meghatározására.

Fontosnak tartjuk a *történeti módszert* is, ami azonban nem merül ki annyiban, hogy a disszertáció elején felvázoljuk a színpadi művek szerzői jogi oltalmának kialakulását. Noha a dolgozat alapvetően a jelenleg hatályos jogi helyzetet vizsgálja, az egyes tárgykörök elemzése során – ahol az lényeges – felvillantjuk a korábbi jogi szabályozást és az egyes jogintézmények fejlődési ívét. Ezt különösen hangsúlyosnak érezhetjük majd a színpadi művek előadására és megírására vonatkozó szerződések vizsgálatakor, valamint a terminológia használat (színmű – színpadi mű) vonatkozásában.

Noha a dolgozat nem jogösszehasonlító munka, annak minden részében használtuk az *összehasonlító módszert*, mely akképpen jelenik meg a dolgozatban, hogy ahol relevánsnak, vagy követendőnek tartjuk a külföldi – német és brit, esetleg amerikai – mintát, ott azt összevetjük a hazai szabályozással. Lényeges ugyanakkor annak kiemelése, hogy nem az egyes intézmények teljes rendszerben való összehasonlítását tűztük célul, hanem a vizsgált jogrendszerek azonos, vagy hasonló intézményeit,

⁶ Sorrendben: A disszertáció IV. része, VI. része, valamint VIII. része.

szabályait tekintettük át. A külföldi példákra ugyanakkor nem kívántunk a szükségesnél nagyobb hangsúlyt fektetni, hiszen ahogy említettük, a dolgozat önmagában nem jogösszehasonlító, azonban bizonyos kérdések tekintetében érdemes a külföldi mintákra is vetni egy pillantást.

Az értekezés megírása során gyakran alkalmaztuk a *deduktív* és *induktív módszert*. A *deduktív módszer* végig érezhető a dolgozaton. Tekintettel arra, hogy a szerzői jogi szabályrendszerben nincsenek különálló, csak kizárólag a színpadi művekre vonatkozó normák, így az általános szerzői jogi elveket, jogintézményeket kellett rávetíteni a színpadi művekre. Az *induktív módszer*, vagyis az esetjogi szemlélet úgy jelenik meg, hogy a vonatkozó – hazai és néhol releváns külföldi – bírósági döntésekből vonunk le a színpadi művekre irányadó általános következtetéseket. Ahogy korábban említettük, a színpadi művekkel kapcsolatos hazai döntések száma nem tetemes, azonban a bíróságok előtt felmerülő kérdések mind komplexek, igazodva a színpadi művek ezen – általunk kiemelt fontosságúnak tartott – jellegzetességéhez.

Végezetül az alkalmazott módszerek között érdemesnek tartjuk megemlíteni az *empirikus módszert* is. A kutatáshoz nagyban hozzásegített néhány színházzal és ügynökséggel kialakított szakmai kapcsolat, így az interjúk, konzultációk során számos olyan kérdésre kaptunk választ, amelyekre a szakirodalomban és a bírói gyakorlatban nem találtunk kellő iránymutatást. A szakmai együttműködések következtében bepillanthattunk konkrét felhasználási szerződésekre, valamint megbizonyosodtunk abbéli korábbi nézetünkről, hogy a színpadi műveket érintő jogviták széles palettája nem azért hiányzik a bírói gyakorlatból, mert a felek között sosem merül fel jogvita, hanem azért, mert a legtöbb esetben egymás között, békés úton rendezik azokat.

3. A színházművészet szerepe a kultúrában és a gazdaságban

„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.” – írja Kárpáti Aurél,⁷ Kossuth-díjas színikritikus, író, költő és színháztörténeti szakíró.⁸

Jelen fejezetben, dolgozatunk elején a színházi tevékenységet két olyan oldalról kívánjuk vizsgálni, melyek szoros összefüggésben vannak a szerzői jog intézményével. Így egyrészt figyelmet szentelünk a színházak kulturális és művészeti szerepének, másrészt pedig gazdasági hatásának.

3. 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 szakaszaiban 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”¹⁰ ideje is rövidebb ideig tartott a dráma számára. A színháztörténettel foglalkozók kiemelik, hogy bár a drámát *Seneca* halála után nem művelték, a 10. század közepén újra 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

⁷ KÁRPÁTI (1959) 80.

⁸ SZÉKELY (1994) 360.

⁹ SLATTERY (2012) 365.

¹⁰ A zenetudomány szemszögéből kritikával illeti a sötét középkor kifejezést *Peter Gülke*, aki szerint „A középkor semmiképpen sem volt sötét: még a csaknem teljes mozdulatlanlanságba merevedett korszakokat is kiváló elmék izgalmas felfedezései és kérdésfeltevései világították meg (...).” GÜLKE (1979) 15.

¹¹ KERÉNYI (1990) 12.

¹² KERÉNYI (1990) 15.

lecsökkent, hol megnövekedett¹³, de nem tűnt el, sőt a különböző társadalmi és politikai funkciók más-más formákba öltöztették.¹⁴ Nyugodt szívvel kijelenthetjük 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)tükrére is.

Az alkotás, és az ember alkotás iránti igénye már a korai időkben¹⁵, és a történelem előrehaladásával egyre erősödött, mégpedig olyannyira, hogy a vérzivataros időszakok sem tudták 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 idoszakaiból.¹⁷ Úgy tűnik tehát, hogy az alkotás, az alkotómunka mintegy elemi szükségletként, sajátos kifejezésmódként jelent meg a múltban és jelenik meg mindmáig az ember életében. Kifejező Balás P. Elemér gondolata, miszerint „*A művészet: kifejezés. A személyiségnek önkifejezése.*”¹⁸

Nem véletlen, hogy a szerzői jogi törvény preambuluma is rögzíti, hogy fő célkitűzései az alkotómunka, az alkotó ember védelme, a szellemi alkotások létrehozásának folyamatos ösztönzése, a nemzeti és egyetemes kultúra megőrzése és terjesztése.¹⁹ Az sem véletlen, hogy a szerzői jog a kulturális emberi jogok része is egyben.²⁰ A szerzői jog és a kultúra kapcsolatrendszere az utóbbi években a jogalkotó figyelmét is magára vonta. Az InfoSoc irányelv²¹ 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*

¹³ ROUYER (1994) 14.

¹⁴ AXER (1970) 457.

¹⁵ Lásd bővebben: LENDVAI (2008)

¹⁶ Elég, ha Picasso *Guernicájára*, Radnóti Miklós verseire, vagy a *Casablanca* című filmre gondolunk, hogy csak néhány kiugró példát említsünk.

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.

¹⁸ BALÁS (1938) 9.

¹⁹ Szjt. preambuluma. ugyanígy: FREEMAL (1996) 1019.; GYENGE (2003)

²⁰ FALUDI (2008) 188.

²¹ 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)

függetlenségüket és méltóságukat.”, a következő preambulumbekkezdésben pedig folytatva a gondolatmenetet, leszögezi, hogy „*A szerzői jogilag védett művek és egyéb teljesítmények megfelelő védelme kulturális szempontból is jelentős kérdés.*”²² Az UNESCO Egyezmény 2005²³ egyenesen az alapelvei között mondja ki, hogy a kultúra a fejlődés egyik alapvető mozgatórugója és ugyanolyan lényeges, mint a gazdasági fejlődés.²⁴

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.²⁵ Sőt, egyesek hangsúlyozzák, hogy a szerzőknek nem csak alanyi joguk, de egyenesen kötelezettségük, hogy a társadalom javára tevékenykedjenek, alkossanak.²⁶ 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 megva lósítása a legtöbb esetben, sokkal fontosabb az anyagiaknál. A szellemi munkás hírre, 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 hálóját fentartja.*”²⁷

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.²⁸ *Id. Ficsor Mihály* egy helyen részletesen kifejti a vonatkozó nemzetközi és Európai Unió jogszabályok mentén a szerzői jog kulturális védelmi funkcióját. 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,²⁹ hiszen a kreatív munka, a kreatív

²² InfoSoc irányelv. 12. preambulumbekkezdés, első mondat.

²³ A kulturális kifejezések sokszínűségének védelméről és előmozdításáról szóló, Párizsban 2005. év október hó 20. napján elfogadott UNESCO Egyezmény.

²⁴ A fejlődés gazdasági és kulturális vonatkozásai kiegészítő jellegének elve (UNESCO Egyezmény 2005, 2. cikk, 5. pont)

²⁵ LIEDES (2009) 212.; TREBITS (1935) 186.

²⁶ GROSHEIDE (2009) 246.

²⁷ APÁTHY (1885) 5.

²⁸ CSEHI (2008) 179.

²⁹ FICSOR (2016) 77.

tevékenységek egyenesen hozzájárulnak a kulturális sokszínűség erősödéséhez.³⁰ A szellemi alkotómunka maga is hordozója a kulturális gazdagságnak és szabályozott keretet biztosít a védelmükre.³¹

Fogalmi szinten már több alkalommal és különböző nézőpontokból, megközelítésekből górcső alá vonták a kultúra, kulturális iparág és művészet fogalmakat. A kultúra fogalma igen nehezen megfogható. Leginkább úgy lehet megadni, hogy *„az valamely identitástudatból eredő és egyben azt tükröző jelenség, mely alkotó tevékenység útján manifesztálódik a külvilágban.”*³² Az UNESCO Egyezmény 2005 szerint a *kulturális iparágak* azok az iparágak, amelyek a korábban meghatározott kulturális árukat vagy szolgáltatásokat állítják elő, illetve terjesztik.³³ Szemléletes képet ad *Windhager Ákos* is a kultúra meghatározásáról. A fogalomhoz a kultúra társadalomban betöltött szerepe felől közelít és állapítja meg, 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 létezett.”*³⁴

A művészet, mint a kultúra egyik építőköve szintén egy viszonylag nehezen megfogható fogalom. A művészetet tág fogalomnak tekintjük, 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. Ezt „szubjektív művészet” megítélésnek tartjuk, mely az adott illető saját véleményén 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.³⁵ Ezért is tartjuk szerencsés és jó megoldásnak az évszázadok alatt kikristályosodott szerzői jogi szabályozást, mely azt célozza, hogy esztétikai, szubjektív alapon ne lehessen megfosztani egy alkotást a jogi védelemtől.

³⁰ LIEDES (2009) 214.

³¹ KIRÁLY (2008) 246.

³² LÁNCOS (2007) 129.

³³ UNESCO Egyezmény 2005, 4. cikk 5. pont

³⁴ WINDHAGER (2016) 164.

³⁵ Elég, ha példaként a modern, szinte már utópisztikus színpadi rendezések megosztó hatására gondolnunk.

Különösen igaz ez a színdarabok tekintetében, ahol a darab – elsősorban gazdasági – sikere attól függ, hogy tetszik-e a közönségnek. A szerzői jog, ha egyéni, eredeti jellegű az alkotás és szellemi alkotómunka eredménye, akkor megadja az oltalmat a „rossz műveknek” is, és a „jó műveknek” is. Az már más kérdés, és sokkal inkább a társadalom – de nem feltétlenül a szerző korának társadalma³⁶ – megítélésén múlik, hogy az adott alkotás beleírja-e magát a művészet történetébe, helyet bérel-e magának a kultúra platformján. A szerzői jog célja, hogy minden alkotásnak – amely a minimális feltételeknek megfelel – védelmet biztosítson viszonylag hosszú időre,³⁷ és hogy ezzel megadja a lehetőséget és az ösztönzést a szerzőknek és művészeknek arra, hogy maradandót alkossanak.³⁸ 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 helyzet 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.*”³⁹

Az MMA⁴⁰ kilenc művészeti tagozatot⁴¹ sorol fel, melyek mindegyike a szerzői jog által védett alkotások köré csoportosult, melyek között külön művészeti tagozatot képvisel a színházművészet. Noha az MMA az Irodalmi Tagozatot is a művészeti tagozatok köré sorolja, a művészet és az irodalom már az ókori világban is egymástól elválasztható, külön kategóriákba tartoztak.⁴² 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.

³⁶ Jócskán vannak például olyan művek, amelyeket a szerző kora nem ismert el, sőt, olyan színházi darabok – prózai és zenés egyaránt, amelyek a 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.

³⁷ Az Szjt. 31.§ alapján a szerzői jogok a szerző életében és halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben

³⁸ POGÁCSÁS (2009) 269.

³⁹ BALÁS (1938) 8.

⁴⁰ Magyar Művészeti Akadémia

⁴¹ Építőművészeti Tagozat, Film- és Fotóművészeti Tagozat, Iparművészeti- és Tervezőművészeti Tagozat, Irodalmi Tagozat, Képzőművészeti Tagozat, Művészetelméleti Tagozat, Népművészeti Tagozat, Színházművészeti tagozat, Zeneművészeti Tagozat

⁴² BOYTHA (1973a) 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, a 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, 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 törvény⁴³ foglalkozott e műtípussal és hamar előkelő helyre került a kulturális iparágak között is. 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.⁴⁴ Ezzel szemben a fent említett többi műtípus már az ókorban elterjedt formái voltak a szórakoztatásnak és az önkifejezésnek.

3.2. 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.⁴⁵ A színház olyan, mint egy művészeti olvasztótégely: számos művészeti alkotótevékenység, kreatív tevékenység⁴⁶ „összegyúrásából” jön létre egy új, egész alkotás, a színdarab. A színmű, a színpadi alkotás alapjául szolgáló irodalmi alkotás hagyományosan az egyik legősibb és legnépszerűbb fajtája 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 díszlettervezés kreatív tevékenység. Az előadóművészek – legyenek akár prózai, akár zenés darab,

⁴³ 1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról

⁴⁴ GRAD-GYENGE (2016) 13.

⁴⁵ KELLER (1986) 909.

⁴⁶ A kreatív tevékenység az egyéni képességeken és kreativitáson alapul, mely tevékenység szellemi javakat eredményezve járul hozzá a gazdasági jóléthez. SIMON (2014) 9.

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 merítenek 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 szerez segítséget az általa nyújtott teljesítmény színvonalának emelése érdekében.*”⁴⁷

A kulturális alkotások, a kulturális tevékenység nem csupán arra szolgálnak, hogy a társadalom tagjainak mindennapjait és kulturális életét színesítse, de az adott ország kulturális örökségének gyarapításában is nagy szerepe van. Egy ország kulturális erőssége okán nőhet az idelátogató turisták és művészek száma, amely hozzásegíthet a gazdasági növekedéshez is.⁴⁸ E gondolattal átvezetve, a következő alfejezetben rátérünk a szerzői jogi ágazatok gazdaságra gyakorolt hatására és külön figyelmet fordítunk e körben a színházak világára.

3.3. 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.⁴⁹ Az Európai Bizottság is felhívta a figyelmet arra, hogy a kreatív és kulturális iparágak nagymértékű gazdasági és társadalmi potenciállal rendelkeznek.⁵⁰ *Tattay Levente* rámutat arra, hogy a kulturális iparág és a kreatív iparág, melyek mára a

⁴⁷ PALÁGYI (1959) 148-149.

⁴⁸ KOSKINEN-OLSON – LOWE (2012) 10.

⁴⁹ „Gazdasági szempontként végül még azt híván ép a közvetlenül érdekeltek figyelmébe, hogy a törvényalkotás útján a szerzői munka gazdasági értéke – a minék eddig ugyancsak potom ára van – némileg emelkedhetik.” KOVÁTS (1879) 21.

⁵⁰ Zöld Könyv 2010

világ egyik leggyorsabban fejlődő ágazatává nőttek ki magukat,⁵¹ az ún. tudástársadalom gazdasági vetületét jelentik.⁵² Ma már elismert tény, hogy a szerzői jogi tevékenységek az adott nemzet, vagy kontinens gazdaságára és versenyképességére is képesek komoly hatást gyakorolni,⁵³ sőt, nem csupán ösztönözni, hanem generálni is képes a gazdaságot.⁵⁴ 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.⁵⁵ 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, mely 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%.⁵⁶ 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.⁵⁷

Annak ellenére, hogy az utóbbi időben ütötte fel a fejét nagyobb gyakorisággal az, hogy a szerzői jogi ágazatok vizsgálat alá kerüljenek, az ilyen elemzések háta mögött valójában több mint 80 éves múlt áll.⁵⁸ 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.⁵⁹

⁵¹ TATTAY (2015) 18.

⁵² TATTAY (2015) 25.

⁵³ E témakörben lásd bővebben: TATTAY (2015); TATTAY (2016); RAMCHARAN (2013) 1-7.; GRAD-GYENGE (2013b)

⁵⁴ LIEDES (2009) 212.; ugyanígy: STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 1.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Lásd bővebben BENDZSEL (2016) 11-15.

⁵⁷ WIPO (2014) 3-4.

⁵⁸ SIMON (2014) 9.

⁵⁹ PENYIGE (2010) 13.; ugyanígy: TATTAY (2015) 19.

Ezek az elsődleges (primer) szerzői jogi ágazatok (core copyright industries), a szerzőijog-függő technikai háttérágazatok,⁶⁰ a részlegesen szerzői jogi ágazatok⁶¹ és az egyéb kiszolgáló ágazatok.⁶²

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.⁶³ Az elsődleges szerzői jogi ágazatok körébe, azok a tevékenységek tartoznak, melyek a szerzői művek és egyéb teljesítmények létrehozását, előállítását terjesztését és fogyasztását végzik.⁶⁴ A primer szerzői jogi ágazatok teljes egészében 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.⁶⁵ Kulturális és művészeti szempontból is a primer szerzői jogi ágazatok bírnak a legnagyobb relevanciával, témánk szempontjából pedig a zene, színmű, opera szerzői jogi ágazat, így a továbbiakban erre helyezzük a hangsúlyt.

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

A kulturális szektornak – mint az majd az adatokból is látható – egyre nagyobb befolyása és jelentősége van mind a gazdasági növekedésben, mind pedig a foglalkoztatásban.⁶⁶ A zene, színház, opera csoportba az élő előadásokon túl olyan tevékenységek sorolhatóak, amelyek a zene létrehozásához, előadásához és rögzítéséhez

⁶⁰ „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.

⁶¹ „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.

⁶² „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.

⁶³ 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.

⁶⁴ Lásd bővebben: PENYIGEY (2010) 15-16.; SIMON (2012) 16.; SIMON (2014) 16.; TATTAY (2015) 30.

⁶⁵ PICARD – TOIVONEN – GRÖNLUND (2003) 20.

⁶⁶ TOWSE (2002) xviii.

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.⁶⁷

2002-ben⁶⁸ 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%) valamint a sajtó és irodalom (31,0%) előzött meg.⁶⁹ 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.⁷⁰ 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.⁷¹ A zene, színmű, opera szektor a harmadik helyet 2011-re sem tudta visszaszerezni a filmipartól, de a korábbi évhez képest növekedés mutatkozott.⁷² A 2002-es adatok alapján szintén a harmadik legnagyobb hozzájárulást mutatta a foglalkoztatási piacon is az elsődleges szerzői jogi ágazatok között, 15,5%-kal.⁷³ 2002-ben 61 ezer főt foglalkoztatott a sajtó és irodalom területe, 45 ezer főt a szoftver és adatbázis, a zene, színmű és opera területe pedig 25 ezer főnek biztosított munkalehetőséget.⁷⁴ 2006-ra a szóban forgó szektornak a foglalkoztatottsághoz való hozzájárulása csekély számmal ugyan, de növekedett és továbbra is a harmadik

⁶⁷ PICARD – TOIVONEN – GRÖNLUND (2003) 21.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 46.

⁷⁰ PENYIGEY (2010)

⁷¹ SIMON (2012) 28.

⁷² SIMON (2014) 29.

⁷³ PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 49.

⁷⁴ PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 48.

legnagyobb hozzájárulást mutatta.⁷⁵ 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,⁷⁶ mely létszám 2011-re további növekedést mutatott.⁷⁷

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 férőhelyek számát (7000-rel nőtt).⁷⁸ 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 a kulturális szokások megváltozásának, valamint a jegyárak növekedésének volt betudható.⁷⁹ 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.⁸⁰ 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 független⁸¹ (korábban alternatív) színházak számbavétele is,⁸² melyek az Emtv.⁸³ értelmében nyilvántartásba vett színháznak minősülnek.⁸⁴ Ezzel összhangban a nézők és az előadások száma is nőtt, 2009-ben 4,5

⁷⁵ PENYIGEY (2010) 32.

⁷⁶ SIMON (2012) 30.

⁷⁷ SIMON (2014) 30.

⁷⁸ PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 95.

⁷⁹ PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005) 96-97.

⁸⁰ PENYIGEY (2010) 58.

⁸¹ 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*

⁸² SIMON (2012) 50.

⁸³ A dolgozat nem kíván kitérni a színházak közjogi és pénzügyi, finanszírozási szabályozására, melyeket az Emtv. rögzít. Erről lásd: SZABÓ (2012); HERCZEG (2012); valamint átfogó elemzésben: CSEPORÁN (2017)

⁸⁴ Emtv. 7. § (2) bek.

millió nézőt és 19.000 előadást,⁸⁵ míg 2011-ben 4,8 milliós nézőszámot és 21.000 előadást számláltak.⁸⁶

A színházi tevékenység gazdasági hatása a legfrissebb SZTNH kimutatás szerint 2013-ban jócskán nőtt a korábbi évekhez képest.⁸⁷ Eszerint 2013-ban a nézők száma 5,8 millióra nőtt,⁸⁸ akik 23.000 darabot nézhettek meg.⁸⁹ 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 7,1 millióra rúgott.⁹⁰ 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.⁹¹

Az eddig feldolgozott, legfrissebb adatok azt mutatják, hogy az intézmények száma 2017-ben 166-ra rúgott, az előadások száma 28 ezer volt,⁹² a látogatások száma azonban nőtt a korábbi évekhez viszonyítva: 7,1-ről 7,6 millióra.⁹³

⁸⁵ SIMON (2012) 51.

⁸⁶ SIMON (2014) 49.

⁸⁷ SIMON (2016) 66-68.

⁸⁸ SIMON (2016) 67.

⁸⁹ SIMON (2016) 68.

⁹⁰ Központi Statisztikai Hivatal kimutatása

https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_zkk001.html (Letöltve: 2018. 07. 30.)

⁹¹ Központi Statisztikai Hivatal kimutatása

https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_eves/i_zkz001.html (Letöltve: 2018. 07. 30.)

⁹² https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_eves/i_zkz001.html (Letöltve: 2018. 07. 30.)

⁹³ https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_zkk001.html (Letöltve: 2018. 07. 30.)

4. Részösszegzés az első részhez

A fent írtakból látható, hogy 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 a szerzői jogot, vagy fordítva.⁹⁴ Miután hamarabb voltak művészeti alkotások, hamarabb kezdett a kultúra formába rendeződni, mint ahogy a szerzői jogi szabályozás kialakult, így a kérdés megválaszolása első lépcsőben 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 Mihály*, külföldön pedig *Victor Hugo* vagy *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*.

A színházak tevékenysége üzleti szempontból sem elhanyagolható. A magyar színházi szakemberek – rendezők, előadóművészek, szerzők – elismertek nemzetközi szinten is. Példának okáért elég csak arra gondolnunk, hogy a Madách Színház a legtöbb Webber musical tekintetében a világon elsőként szerzett non-replica előadási jogot,⁹⁵ vagy arra, hogy Molnár Ferenc darabjait 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.

A színházművészet évezredek óta tartó fennállása azért kiemelkedő jelentőségű tény, mert a mai világban számos médium van, akik közvetlenebbül – és valljuk be, olcsóbban – tudják közvetíteni a kultúrát, mint a színházak. Igaz, hogy a szerzői jog az

⁹⁴ ORTLAND – SCHMÜCKER (2005) 1765-1770.; LENDVAI (2008) 57-79.

⁹⁵ A replica és non-replica engedélyekről az értekezés VII. részében olvashatunk.

első számú szabályrendszer, amely a művészeti alkotások és a kultúra ösztönzésében szerepet vállal⁹⁶, de ezek terjesztésében a modern média és az annak jogi keretet adó szabályok⁹⁷ szintén nem elhanyagolható szerepet játszanak.⁹⁸ 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 ok van, ami miatt a színház túlél: a drámaírók olyannyira értékelik a szerzői jogot, hogy folytatják érte az írást.*”⁹⁹

⁹⁶ E kapcsolat kritikai szempontú vizsgálatáról lásd: MACMILLAN (2002) 99-113.

⁹⁷ Így az Mttv., valamint az Smtv.

⁹⁸ SARKADY (2011) 69.

⁹⁹ „*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.

II. RÉSZ

TÖRTÉNETI FEJLŐDÉS

1. A jogfejlődés kezdetei

Számos szerző kiemeli, hogy bár a kultúra és a művészet valódi megjelenését az ókorra datálhatjuk,¹⁰⁰ ez még nem jelenti azt, hogy a művészek, az alkotók a jogi oltalmat is ilyen korán elnyerték volna.¹⁰¹ A szerzői jog kialakulása jóval az utánra tehető, hogy a művészet a kifejezés és önkifejezés közkedvelt formája lett.¹⁰² 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.¹⁰³

A szerzői jog kialakulása egy meglehetősen fokozatos fejlődés eredménye¹⁰⁴ és a jogi oltalmat szorgalmazó igények¹⁰⁵ mellett nagy szerepet játszott a könyvnyomtatás feltalálása is. A szerzői jog fejlődéstörténete szempontjából Gutenberg újítása volt a szikra a puskaporos hordóban, hiszen gyorsan hozzásegített az alkotások széles körben való terjesztéséhez, terjedéséhez.¹⁰⁶ A szerzők már a könyvnyomtatást megelőzően is érezték, hogy kiszolgáltatott helyzetben vannak,¹⁰⁷ műveiket rendszerint csak úgy

¹⁰⁰ Tattay Levente összegyűjti a szellemi alkotásokhoz fűződő tudati elemek ókori megjelenését, mint pl. a szobrokon való névfeltüntetést. TATTAY (2011a) 34.

¹⁰¹ SENKEI-KIS (2007) 332.; LENDVAI (2008) 57-79.

¹⁰² 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)

¹⁰³ MEZEI (2012b) 198.

¹⁰⁴ BOYTHA (1983/2015) 185.

¹⁰⁵ A szerzői jog létrejöttét befolyásoló körülmények és azt szorgalmazó igények részletes bemutatása olvasható Mezei Péter tanulmányában. MEZEI (2004)

¹⁰⁶ BOYTHA (1973a) 18.

¹⁰⁷ A szerzők kiszolgáltatott helyzete általánosan – művészeti területtől függetlenül – fennállt. Anna Királynő Statútuma után még jó néhány évnek el kellett telnie ahhoz, hogy a szerzők érdekvérvényesítési nehézségeire jogi gyógymódot találjanak, és hogy komolyan elgondolkodjanak a szerzői jog mibenlétéről és létjogosultságáról. E gondolat csírája kapcsán fogalmaz úgy Vékás Lajos, hogy „Az újfajta jogvédelem

tudták elkészíteni és egyúttal áruba is bocsátani, ha elnyerték egy mecénás támogatását.¹⁰⁸ 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 minél nagyobb számának 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.¹⁰⁹

A törvényi szintű szabályozás elsőként Angliában, Anna királynő uralkodásának idején jelent meg, amikor 1709-ben kiadta Statutumát, amely 1710. április 10-én lépett hatályba.¹¹⁰ Anna Királynő Statutumának (*Statute of Anne*) jelentőségét elsősorban az adta, hogy nem csak Nagy-Britannia, hanem az egész világ első szerzői jogi tárgyú törvényeként tarthatjuk számon, valamint a polgári állam megteremtésére irányuló folyamat egyik jelentős állomása volt.¹¹¹ A *Statute of Anne* valójában egy *elidegeníthető copyright*-ot teremtett, és a szerzők mellett a kiadók, mint jogutódok védelmét célozta.¹¹² A britek egyébként igen hamar törvénybe iktatták a drámai alkotásokra vonatkozó szerzői jogi oltalmat is, az 1833-as *Dramatic Literary Property Act* keretében.¹¹³ A brit szerzői jogi törvényt követően 1790-ben került sor az Amerikai

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 kapcsolat kifejezését és a magánjogi védelem analógia útján történő megoldását tette lehetővé.” VÉKÁS (2002) 397.

¹⁰⁸ HORVÁTH (2016) 95.

¹⁰⁹ GÉRA (2007) 15-17.; JAKAB (2012) 32.

¹¹⁰ http://avalon.law.yale.edu/18th_century/anne_1710.asp (Letöltve: 2016. 07. 19.) A Statutum 1707-es javaslatának címe: Bill for the Encouragement 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.

¹¹¹ CSÉCSY (2006a) 97.

¹¹² BOYTHA (1983/2015) 186-187.

¹¹³ DEAZLEY (2008)

Egyesült Államok első szerzői jogi jogszabályának kiadására.¹¹⁴ Még ugyanebben a században látott napvilágot az első modern francia szerzői jogi törvény¹¹⁵, majd a 19. században a porosz¹¹⁶ és az osztrák¹¹⁷ jogszabály.

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.¹¹⁸ Az első sokoldalú szerzői jogi nemzetközi egyezmény, az 1886-ban elfogadott Berni Unió Egyezmény és Anna Statútuma között volt több olyan – sajnálatosan zátonyra futott – kezdeményezés¹¹⁹ is, melyek a szerzők jogainak nemzetközi szinten biztosított védelmét célozták.

Igaz ugyan, hogy a színművek történetében az ókori görög civilizáció vitathatatlan jelentőséggel bír,¹²⁰ azonban a műtípus szerzői jogi oltalmának szempontjából kiemelkedő a francia felvilágosodás időszaka.¹²¹ A francia Beaumarchais – született nevén *Pierre Augustin Caron*¹²² – nemcsak mint színpadi szerző érdemel különös figyelmet, hanem mint jogszabály-kezdeményező is, aki – saját

¹¹⁴ 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: 2018. 07. 25.)

¹¹⁵ 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 Lakanal)*”. Rövid ismertőt lásd: RIDEAU (2010)

¹¹⁶ 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: 2018. 07. 25.)

¹¹⁷ Ausztriában az 1846. évben fogadták el azt a pátenst, ami a szerzői művek védelmére volt hivatott („*Gesetz zum Schutze des literarischen und artistischen Eigentums gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung*”). Lásd bővebben: LEGEZA (2017b) 34-38.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ Lásd bővebben: BACOPOULOU-HALLS (1994)

¹²¹ ROUYER – HUBERT (1994)

¹²² 1732. január 24. – 1799. május 18. Francia szerző, akinek művei több esetben színpadra állítottak. Legismertebb művei között szerepel a Figaró házassága és A sevillai borbély.

érintettsége okán is – szívén viselte a színpadi szerzők kiszolgáltatott helyzetét.¹²³ 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 szorította a szerzőket, hogy díjazás nélkül engedjék meg darabjaik előadását.¹²⁴ 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.*”¹²⁵ Beaumarchais nevéhez fűződik az első olyan szervezet megalapítása, mely a közös jogkezelő szervezetek atyjának tekinthető: a *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)*.¹²⁶ Beaumarchais a szervezetet a színpadi szerzők és zeneszerzők érdekeinek képviselőjére 1777. július 3-án alapította, amely 1829-től máig folytatja tevékenységét.¹²⁷

A következőkben, a rövid történeti bevezető után – 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 fejlődés bemutatására.

¹²³ KRETSCHMER (2002) 144.

¹²⁴ GRAD-GYENGE – SARKADY (2014) 21.

¹²⁵ Idézi: PART (2006) 140.; GRAD-GYENGE – SARKADY (2014.) 21.; POGÁCSÁS (2017a) 24.

¹²⁶ KOSKINEN-OLSSON – LOWE (2012) 10.

¹²⁷ GRAD-GYENGE – SARKADY (2014) 21.

2. A jogfejlődés drámai művekre vonatkozó vizsgálata az angol és német jogban

2.1. A brit szerzői jog alakulása

Az Egyesült Királyság szerzői jogának fejlődésére egyfajta töredezettség volt jellemző¹²⁸ mely leginkább abban mutatkozott meg, hogy 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.¹²⁹ A színművek jogi oltalmának törvényi szintű elismerésére Anna Királynő Statútumának kibocsátása után több mint száz évvel, 1833-ban került sor.¹³⁰

Ezt megelőzően, 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,¹³¹ hogy a szerzőt saját művén bizonyos jogok illetik. Egy évvel később, egy másik ügy, a *Macklin v. Richardson* egy színmű kiadásának kérdéseit feszegette. A szóban forgó színmű¹³² kiadására sosem került sor, de számtalanszor előadták 1759 és 1766 között. A jogvita kiindulópontja az volt, hogy egy újság tulajdonosa az egyik alkalmazottját elküldte a darab előadására azzal a megbízással, hogy utána írja le a történetet. A színművet 1766-ban publikálták az újságban, ami a szerzőt rosszul érintette. A perben a folyóirat képviselői a következővel védekeztek: „*az előadás a közönség bármely tagjának megadja a jogot arra, hogy magával vigyen belőle amit tud*

¹²⁸ Érzékeltetve a frekvenciát, összehasonlításképpen: 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 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.

¹²⁹ PATTERSON (1968) 222.

¹³⁰ Dramatic Literary Property Act, 1833, 3 & 4 Will.IV, c.15

¹³¹ *Millar v. Taylor* (1769) 4 Burr. 2303

¹³² Charles Macklin: *Love a la Mode*

és ezt saját hasznára fordítsa.”¹³³ Emellett érveltek 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*”.¹³⁴ A jogvitát a szerző nyerte, a bíróság pedig egyöntetűen azon az állásponton volt, hogy a szerző joga az, hogy eldöntse, művét mikor hozza először nyilvánosságra nyomtatásban 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 (...)*”.¹³⁵

Az angol Parlament a színmű első előadását, úgy kezelte, mintha az a mű első kiadását jelentené. A *Statute of Anne* előtti időben a színházi előadások erőteljesen cenzúra alá voltak vonva. Az 1737-es *Licensing Act*¹³⁶ alapján 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*¹³⁷) 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 problémamentes és az 1820-as évekre egyre inkább elmerültek az adósságokban. Ez a helyzet azt eredményezte, hogy fokozatosan egyre több, kisebb színház jött létre.

¹³³ „*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, szembetűnő, 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 kicsavartan és az alperes képére formáltan – a copyright rendszer azon sajátossága, hogy az alkotásban az üzletet, a felhasználás folytán adódott gazdasági nyereséget látják elsősorban.

¹³⁴ „*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.

¹³⁵ „*(...) 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)

¹³⁶ Theatrical Licensing Act (1737. június 21.)

¹³⁷ ALEXANDER (2010) 323.

1830-ban került benyújtásra a *Dramatic Writings Bill*, vagyis az a törvényjavaslat, mely a színművek szerzői jogának kiegészítésével foglalkozott. A javaslat a szerzői jog védelmi idejét kiterjesztette 28 évre, illetve abban az esetben, ha a szerző még e 28 év elteltével életben volt, úgy élete végéig. Ugyanilyen védelmi időt biztosított a törvényjavaslat a színpadi művek szerzőinek javára is. Három évvel később megtörtént a nyilvános előadás jogának első említése is, kifejezetten a drámai művekkel összefüggésben. Az 1830-as Javaslatot hosszú előkészítési és egyeztetési folyamat előzte meg.¹³⁸ 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.¹³⁹

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.¹⁴⁰

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-Lyttonról* kapta, aki korának írójaként, színészeként és költőként tevékenykedett.¹⁴¹ *Bulwer-Lytton* szorgalmazta, hogy a színdarabírók ugyanazt a jogi védelmet élvezhessék, mint az egyéb írói alkotások szerzői. Kiemelte továbbá, 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 a mű nyilvános előadását.¹⁴² A jogszabály fontosságát mutatja az a tény is, hogy elfogadását követően alakult meg az első olyan ügynökség Britanniában – a *Dramatic Authors Society* – amely az engedélyezésekkel foglalkozott.¹⁴³ 1833-ban jelent meg az előadási jog („*performing right*”), mint önálló, elkülönült kategória, kifejezetten a

¹³⁸ DEAZLEY (2008)

¹³⁹ ALEXANDER (2010) 327.

¹⁴⁰ Lásd bővebben: LITMAN (2010)

¹⁴¹ PART (2006) 143.; ugyanígy: ALEXANDER (2010) 321.

¹⁴² MACQUEEN – WAELDE – LAURIE – BROWN (2008) 38.

¹⁴³ DEAZLEY (2008)

színművekre vonatkoztatva, mely addig az átfogó felhasználás fogalma alá tartozott. Pár évvel később, 1842-ben ezt a fogalmat kiterjesztették a zeneművekre is.¹⁴⁴

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.¹⁴⁵ Az oltalom ugyanakkor kizárólag büntetőjogi alapon érvényesült egészen 1988-ig. 1963-ban lépett hatályba az új jogszabály, melynek alapját az 1961-es Római Egyezmény¹⁴⁶ szolgáltatta.¹⁴⁷ Az 1956-os *Copyright Act* alapján az előadóművészek jogaiknak 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.¹⁴⁸

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 Javaslat a Parlament elé került, hangsúlyozták a BUE¹⁴⁹ személyhez fűződő jogaira vonatkozó szabályainak való megfelelést és valójában a személyhez fűződő jogok rögzítése tette lehetővé, hogy Nagy Britannia ratifikálja a BUE-t.¹⁵⁰

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.¹⁵¹

¹⁴⁴ CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 402-403.

¹⁴⁵ 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)

¹⁴⁶ Az előadóművészek, a hangfelvétel előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi Egyezmény.

¹⁴⁷ MACQUEEN – WAEDE – LAURIE – BROWN (2008) 224.

¹⁴⁸ CORNISH - LLEWLYN – APLIN (2010) 406.

¹⁴⁹ 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.

¹⁵⁰ ADENEY (2006) 285.

¹⁵¹ KURZ (2015) 27.

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.¹⁵² 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.¹⁵³ Kezdetben a privilégiumi rendszer erősen korlátozta a „versenyt”, azonban a későbbiek során sokat finomodott ez a helyzet és már nem csak egy színtársulat játszhatott az adott területen, hanem többen is jogosultak voltak a színjátszásra.¹⁵⁴ A XVIII. századra tehető a színházjog fejlődésének időszaka, amikor az egyes színházak működésének feltételeire vonatkozóan ún. színháztörvényeket (*Theatergesetze*) bocsátottak ki.¹⁵⁵ Az előbb vázolt angol mintához hasonlóan, a színjátszás itt is cenzúra alatt volt. 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.¹⁵⁶

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.¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸ A következő fontos lépés az 1837. évi tudományos és művészeti művek utánnnyomás és utánzás elleni

¹⁵² 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.

¹⁵³ Melyet értelmezhetünk a kizárólagos felhasználási engedélyek előképeként.

¹⁵⁴ KURZ (2015) 26.

¹⁵⁵ KURZ (2015) 29.

¹⁵⁶ KURZ (2015) 30.

¹⁵⁷ 1850-ben különböző színházi rendszabályokat (*Theaterordnungen*) bocsátottak ki, melyek száma 1871-ben már elérte a 300-at. Lásd bővebben: KURZ (2015) 31.

¹⁵⁸ KURZ (2015) 41.

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. Ez volt az irodalmi és zenei művek szerzői jogáról szóló birodalmi törvény (*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. Az 1933-ban elfogadott *Reichskulturkammergesetz*¹⁵⁹ létrehozott egy színházi kamarát, amely a propagandaminiszter felügyelete alá tartozott.¹⁶⁰

3. A színpadi művek jogi oltalmának fejlődése a magyar jogrendszerben

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*”, „*komédiaház*” és „*színjáték*” szavakkal illették az intézményesült színjátszást.¹⁶¹ E kezdeti fejlődés egyik

¹⁵⁹ RGBL. I S. 661

¹⁶⁰ KURZ (2015) 37.

¹⁶¹ SCHÖPFLIN (1931) 273.

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.¹⁶² Ez a színház az 1840-ben engedélyezett Nemzeti Színház¹⁶³ 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.

1848-ban megszületett a színházakról szóló törvénycikk,¹⁶⁴ ami több tekintetben is szabadabban biztosította a működési feltételeket, mint korábban. Biztosította egyrészt, hogy szabadon alakulhassanak színházak,¹⁶⁵ másrészt pedig, hogy „*A színművek előadhatására nézve eddig a könyvvizsgálók által gyakorolt vizsgálat eltöröltetik.*”¹⁶⁶ Teljes mértékű szabadságot az előadások tekintetében még nem biztosított a jogszabály, mert a nyilvános színelőadásokhoz – kivéve a pesti magyar nemzeti színházat - megkövetelte az illetékes helyi hatóság engedélyét.¹⁶⁷

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.¹⁶⁸

A színházi világ 19. századi virágzását követően, a második világháború előestéjén 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*

¹⁶² 1836. évi XLI. törvénycikk a Pesten országos költségen felállítandó nemzeti Játékszinről

¹⁶³ 1840. évi XLIV. törvénycikk a pesti magyar színházról

¹⁶⁴ 1848. évi XXXI. törvénycikk a színházakról

¹⁶⁵ 1848. évi XXXI. tc. 1. §

¹⁶⁶ 1848. évi XXXI. tc. 2. §

¹⁶⁷ 1848. évi XXXI. tc. 3. §

¹⁶⁸ SZÉKELY (1994a) 427-436.

– darabjait, az előadóművészeket pedig elbocsátották. Megtiltották továbbá *Kálmán Imre, Ábrahám Pál, Brodsky Miklós és Komjáthy Károly* műveinek előadását.¹⁶⁹

A második világháborútól kezdve továbbra is nehéz helyzetben voltak a művészek és a színházak egyaránt. A világháborút követő társadalmi és politikai berendezkedés és ideológia hatással volt a színházi repertoárra is. A szerzőket képviselő egyesületek vezetőségének összetételére is rányomta a bélyegét a politika. *Huszka Jenő* például, aki a Színpadi Szerzők Egyesületének alelnöke és a Zeneszerzők Szövetkezetének elnöke volt, a folyamatos politikai nyomás hatására 1944-ben lemondott mindkét tisztségéről.¹⁷⁰

A művészi szabadságnak az '50-es évek időszakai sem kedveztek. Az adott ideológia megkerülhetetlenné 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.¹⁷¹

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

A magyar szerzői jog kodifikációs törekvései a reformkor idejére tehetők, 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.¹⁷² 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 tulajdont és a bitorlást is.¹⁷³

A jogi szabályozás első lépéseként tartják számon az 1844. évi *Szemere Bertalan-féle* törvényjavaslatot, amely azonban az elmaradt királyi szentesítés miatt nem

¹⁶⁹ GÉRA (2007) 74.

¹⁷⁰ GÉRA (2007) 84.

¹⁷¹ SZÉKELY (1994a) 437-445.

¹⁷² BOYTHA (1994) 52.; BOYTHA (1983/2015) 189.; MAGYAR LEXIKON (1881) 443.

¹⁷³ NÓTÁRI (2010a) 35.; BAKOS (2011); DINÓK (2014); MEZEI (2004); TÖRÖK (2011); KISS (2002); NÓTÁRI (2018) 60-63.

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 kiterjeszteni.¹⁷⁴ 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 alkalmazandóak a szerzői jogi ügyekben, amelyek a művek jogosítatlan közzététele, utánnyomása és utánképzése ellen biztosítottak védelmet.¹⁷⁵ Noha a védelmi idő 30 évben került meghatározásra, kifejezetten a zeneművek és színművek előadásának kizárólagos joga a szerző halála után 10 évvel megszűnt.¹⁷⁶

Az első jogszabály, mely már konkrétan tárgyalt szerzői jogi kérdéseket, az 1875. évi XXXVII. törvény, a Kereskedelmi Törvénykönyv volt, amely a kiadói ügyletet szabályozta,¹⁷⁷ igaz, egyes gondolkodók szerint „A kiadói ügyletet a kereskedelmi törvényben egyáltalán nem kellett volna szabályozni.”¹⁷⁸ Így furcsa módon a kiadói ügyletet, a szerzői művek egyik legtipikusabb felhasználási módját, hamarabb szabályozta a jogalkotó, mint az ügylethez kapcsolódó alapjogviszonyt, a szerzői jogot.¹⁷⁹ Tekintettel arra, hogy a Kereskedelmi Törvénykönyv nem tartalmazott rendelkezéseket a színművek viszonylatában, e jogszabály rendelkezéseinek taglalásától eltekintünk,¹⁸⁰ és a továbbiakban rátérünk a téma szempontjából releváns szabályozástörténetre.

¹⁷⁴ MEZEI (2004)

¹⁷⁵ LEGEZA (2017b) 34.

¹⁷⁶ MEZEI (2004)

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ KOVÁTS (1879) 21.

¹⁷⁹ 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.

¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ A jogszabály célja az volt, hogy a szerzői művek jogvédelmének alapjait lefektesse. 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 a 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.¹⁸² A szerzői jog tartalmát érintő alapvető szabályokat szintén az írói művek tekintetében határozták meg,¹⁸³ csakúgy, mint a szerzői jogbitorlás következményeit,¹⁸⁴ valamint a jogbitorlás megállapításához kapcsolódó eljárás menetét,¹⁸⁵ és az elévülési szabályokat.¹⁸⁶ A jogszabály második fejezete a zeneművekre irányadó szabályokat tartalmazta,¹⁸⁷ már lényegesen rövidebben.

A '84-es Szjt. külön fejezetben, a zeneműveket követően szabályozta a színművek, zenés színművek szerzői jogi oltalmát, a leginkább releváns vagyoni jog, a

¹⁸¹ TÖRÖK (2011); BAKOS – NÓTÁRI (2011a) 6.

¹⁸² '84-es Szjt. 1-10. §

¹⁸³ '84-es Szjt. 11-18. §

¹⁸⁴ '84-es Szjt. 19-24. §

¹⁸⁵ '84-es Szjt. 25-35. §

¹⁸⁶ '84-es Szjt. 36-41. §

¹⁸⁷ '84-es Szjt. 45-48. §

nyilvános előadás jogának oldaláról.¹⁸⁸ 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.¹⁸⁹

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.*”¹⁹⁰ 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.¹⁹¹ Ez a szabály – a mai terminológiával élve – egy szabad felhasználási esetként rögzített, ugyanakkor eltérően a jelenlegi jogszabálytól, nem szűkítette le az engedély nélküli előadás jogát az előadás célja, célközönsége tekintetében.¹⁹² 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 kötetlen volt, a lényeges pont az előadás nyilvánosságának kritériuma volt.¹⁹³ 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 tágra és nehezen értelmezhető korlátozását eredményezte.

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

¹⁸⁹ 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

¹⁹⁰ '84-es Szjt. 50. §

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

¹⁹² *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.

¹⁹³ KENEDI (1908) 157.

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,¹⁹⁴ 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 konkrétan, kifejezetten az előadási jogra vonatkozóan kellett lennie, hogy nem tekintették elfogadhatónak, ha a szerző a „*Minden jog fenntartva*” fordulattal kívánta kikötni maga javára a kizárólagos jogot.¹⁹⁵

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.¹⁹⁶ 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 ahogyan magát a kizárólagos szerzői jogot is e jog oldaláról közelítette meg – korlátozta. Ezzel kapcsolatban fogalmazta meg Márton Miksa¹⁹⁷ 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.¹⁹⁸ A mű jogosulatlan fordítása szintén a szerzői jog bitorlását eredményezte.¹⁹⁹ A színműveknél a fordításnak az eredeti mű megjelenésétől számított hat hónap alatt teljesen be kellett

¹⁹⁴ KENEDI (1908) 158.

¹⁹⁵ KENEDI (1908)

¹⁹⁶ '84-es Szjt. 57-59. §

¹⁹⁷ Márton Miksa (1871-1936) Ügyvéd, színpadi szerzők egyesületének tagja, színikritikus, színházi és irodalmi ügynökség alapítója. Forrás: NÓTÁRI (2010b) 2. lj.

¹⁹⁸ NÓTÁRI (2010b); NÓTÁRI (2018) 73.

¹⁹⁹ '84-es Szjt. 53-54. §

fejeződnie.²⁰⁰ 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 Uniók Egyezményéhez való csatlakozás feltételeinek megteremtése.²⁰¹ 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.

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.²⁰² Szintén védelemben részesítette a fordítás útján keletkezett színműveket, zenés színműveket, zeneműveket azok nyilvános előadásai tekintetében.²⁰³ 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.²⁰⁴

²⁰⁰ '84-es Szjt. 7. §

²⁰¹ 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.”

²⁰² '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.”

²⁰³ '21-es Szjt. 51. §

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

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*”.²⁰⁵

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.²⁰⁶ A törvény a szerzőt a nyilvános előadással szemben védte, ugyanakkor sokáig vitás volt, hogy mit értsen a joggyakorlat nyilvános előadás alatt. A Királyi Kúria elvi állásfoglalása²⁰⁷ kimondta, hogy „*a családiasság és háziasság 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,²⁰⁸ mert kizárólag a résztvevők száma volt mérvadó.²⁰⁹ 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.²¹⁰

²⁰⁵ PALÁGYI (1959) 55.

²⁰⁶ SCÖPFLIN (1931) 237.

²⁰⁷ P.I.980/1928

²⁰⁸ Megemlíti *Palágyi*, hogy a korabeli bírói gyakorlatban volt példa arra, hogy az érintettek „*jótekonyság 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.

²⁰⁹ Ehhez lásd bővebben a jelenleg hatályos szerzői jogi törvényünk 24. § (3) bekezdését és kapcsolódó bírósági gyakorlatként a BH. 2005.144-es számú ítéletet.

²¹⁰ NÓTÁRI (2012)

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 kazuisztikus hatást keltett. Noha a '21-es Szjt. elődjének sok hibáját kiküszöbölte és már jóval „szerző-érzékenyebb”²¹¹ 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 jóvoltából. 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.²¹² 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 huszonnégy 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 egyiptomit²¹³ – 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.

²¹¹ Ugyanakkor a védelemben hézagok még továbbra is fellelhetőek voltak. Palágyi Róbert szerint „Ezen a jogterületen a jelenleg hatályos jogszabályok nagyobb mértékben védik a zeneszerzőt és csak kisebb mértékben az író.” PALÁGYI (1959) 159.

²¹² BALÁS (1947) (a továbbiakban: Javaslat) Előszó.

²¹³ MEZEI (2018) 45.

A Javaslat hat fejezetből és 108 szakaszból állt, és az általános rendelkezéseket tartalmazó első fejezet kezdő szakaszaként a szerző szellemi 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.²¹⁴ Balás a Javaslat indokolásában is rámutatott, hogy a szerző joga, melyet – eltérően a korábbi jogszabályoktól – szellemi és vagyoni érdekekre²¹⁵ bontott szét, az általános magánjogi személyiségi jog²¹⁶ 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 indoklásában kifejtette, hogy a szellemi alkotás lényege egyrészt az eredetiség,²¹⁷ másrészt a más számára való felismerhetőség, azaz, hogy az alkotás közlésre alkalmas legyen. Közlésre alkalmasságot jelent, 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.”*²¹⁸

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.²¹⁹

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 színrehozatal egyéb ily*

²¹⁴ Javaslat 1. §

²¹⁵ Mai terminológiával élve: személyhez fűződő és vagyoni jogok

²¹⁶ Magánjogi Törvényjavaslat 107. §

²¹⁷ FALUDI (2000) 26.; ugyanígy: NICOLOPULOS (2016) 56.

²¹⁸ Javaslat. Részletes Indokolás 61.

²¹⁹ Javaslat 4. §

*segédeszközei e törvény oltalma alá eső szellemi alkotásokat hordoznak-e.*²²⁰ 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 egységbe foglalja.”²²¹ 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.²²²

További szabályként fogalmazta meg Balás P. Elemér az ún. közvetett elsajátítást,²²³ 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 műnek, de nem hoznak létre új eredeti alkotást.²²⁴ 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

²²⁰ Javaslat 5. § 2. bekezdés

²²¹ Javaslat, Részletes indokolás az 5. §-hoz. 64.

²²² Javaslat 9. § 2. bekezdés

²²³ Javaslat 6. §

²²⁴ Javaslat 6. § 3. pont.

színpadi mű, általában egy rögzített, írói alkotásra támaszkodik. A közvetett elsajátítás értékesítését a Javaslat a szerző jogvédelme vagyoni érdekei közt szintén rögzítette.²²⁵

Értékes Balás P. Elemér azon gondolata, mely szerint „Az előadóművész tevékenységének eredménye, bármily jelentékeny is a művészi értéke (...) mint puszta közlés kívülesik a szellemi alkotásnak azon a körén, melyet a szerzői jog tart szem előtt.”²²⁶ Folytatva gondolatmenetét, később konkrétan kimondta, hogy „Az előadóművész oltalma ugyanis nem szerzői jogi természetű (...)”.²²⁷ A Javaslat tehát nem szerzői jogi természetű védelmet írt elő az előadóművészek számára, amely egyezik a jelenlegi dogmatikával is.²²⁸

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.²²⁹

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

²²⁵ Javaslat 14. § 4. bekezdés „A szerző vagyoni érdeke kiterjed alkotása közvetett elsajátításának (6.§) értékesítésére is.”

²²⁶ BALÁS (1947) 89.

²²⁷ BALÁS (1947) 90.

²²⁸ MEZEI (2018) 50.

²²⁹ Az 1969. évi III. törvény indokolása. Általános indokolás.

A színpadi művek szabályait az Szjt. 38-39. szakaszai, a törvény végrehajtási rendeletének²³⁰ 28. §-a, valamint egy külön rendelet²³¹ foglalták össze. Nem csak a színpadi művekre vonatkozó felhasználási szerződésekre állapította meg a jogalkotó külön rendeletben a részletszabályok, 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.²³²

Az Szjt. a színpadi művek jogi oltalmát a színpadi előadási szerződés szemszögéből ragadta meg, melynek háttérszabályait a felhasználási szerződésekre vonatkozó általános szabályok²³³ 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.²³⁴ Hasonlóan a kiadói és a sugárzási szerződéshez,²³⁵ 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 díjazás²³⁶ ugyanakkor a színpadra állítási szerződés 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 – az értekezés VII. részében 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

²³⁰ 9/1969. (XII. 29.) MM rendelet a szerzői jogi törvény végrehajtásáról

²³¹ 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról (továbbiakban: MM rendelet)

²³² BOYTHA (1986/2015) 204.

²³³ '69-es Szjt. 25-30. §

²³⁴ '69-es Szjt. 39. § (1) bekezdés

²³⁵ Lásd továbbá: VILÁGHY (1982) 50.

²³⁶ A díjazás kérdéséről a korábban említett MM rendelet mellékletei rendelkeztek részletesen.

'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 piaczgazdaság viszonyaihoz igazítsa, és a szétszórt szabályokat összefoglalják egy jogszabályba,²³⁷ valamint a szétagoltság megszüntetésével megkezdte az előkészítést az Európai Unió jogának való megfelelésre.²³⁸

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.²³⁹ Az Szjt. számos tartalmi változást hozott a korábbi évekhez képest, így például egységes módon szabályozza a szomszédos jogokat, beemelte 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 találhatók benne. A jogalkotó a színpadi művek jogi oltalmának szabályait szétarabolta. 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

²³⁷ GYENGE (2004)

²³⁸ TATTAY (2009a) 160.

²³⁹ A témában lásd többek közt: FALUDI (2003a) 3-14.; FALUDI (2003b) 3-14.; BACHER (2000) 23-32.

Balás P. Elemér által közvetett elsajátításnak nevezett alkotási mód, a színpadi művek esetében is nagy szerephez jut.²⁴⁰

Tekintettel arra, hogy egy színpadra állítás folyamán az alapul szolgáló írói művet számos esetben szükséges átdolgozni²⁴¹ ahhoz, hogy az színpadi előadásra alkalmas legyen, az átdolgozás joga szintén releváns e körben. Az átdolgozási jogot az Szjt. a szerző kizárólagos vagyoni jogaként²⁴² szabályozza, melynek gyakorlására a szerző másnak engedélyt adhat.²⁴³ 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, mint a szerző személyhez fűződő jogát is sértheti.²⁴⁴ 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.²⁴⁵

4. Összegzés

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy a hazai szerzői jog töretlen ívben fejlődik, a jogalkotó a jogi oltalmat fokozatosan terjesztette ki az újonnan – elsősorban a technikai fejlődés következtében – megjelent műtípusokra.²⁴⁶ A színpadi művek szerzői jogi oltalmának elismerése már az első szerzői jogi törvény hatálya alatt megtörtént.

²⁴⁰ Javaslat 6. §

²⁴¹ Lásd pl. a SzJSzT 2014/16. számú véleményét.

²⁴² A szerző engedélye nélkül történő átdolgozás a szerzői jog megsértését jelenti.

²⁴³ Szjt. 29. §

²⁴⁴ E témában lásd többek között: FALUDI (2011) 163-169.; GYERTYÁNFY (2012) 35-51.; GRAD-GYENGE (2013a)

²⁴⁵ E gondolathoz kapcsolódóan lásd a Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményei közül pl.: SzJSzT 39/07, SzJSzT 19/09, SzJSzT 30/2003, SzJSzT 18/10

²⁴⁶ Pl. Szoftver, adatbázis, filmalkotások

A felvonultatott külföldi szabályozások – elsősorban a német – jó példaként szolgált a hazai jogfejlődésnek. Láthattuk, hogy mind az angol, mind a német jogban elsődlegesen az előadási jog oldaláról közelítették meg a színpadi művek szerzői jogi oltalmát. Ez a szabályozási koncepció elsősorban abban áll, hogy e művek hagyományos, klasszikus rendeltetése az, hogy a közönség előtt nyilvánosan előadásra kerüljenek. Másrészt, a szerző szemszögéből nézve a szabályt, azt állapíthatjuk meg, hogy a munkája ellenértékét – közvetett és közvetlen értelemben egyaránt – a mű nyilvános előadása biztosítja.²⁴⁷ Itthon ugyanúgy jellemzőek voltak a színházi rendeletek is, mint Németországban, azonban ezek témánk szempontjából kevésbé relevánsak, hiszen nem szerzői jogi szabályokat, hanem elsődlegesen közjogi jellegű rendelkezéseket tartalmaztak.

Első látásra azt lehetne mondani, hogy a színházak és a színpadi szerzők a legszerencsésebb helyzetben a harmadik szerzői jogi törvény idején voltak, hiszen a legkiterjedtebb szabályozás ebben az időben volt. Ugyanakkor az akkori jogszabályi környezet csak első látásra tűnik olyan kecsesnek, hiszen az akkoriban hatályban lévő, a külön műtípusokra vonatkozó rendeleti szintű szabályok túlszabályozták a területeket és a szerződési szabadságnak egyáltalán nem adtak teret. Ahogyan nem szerencsés az, ha nem találunk egy életviszonyra jogszabályi háttérrel, úgy annak az ellenkezője is veszélyes lehet, azaz, ha egy területet túlszabályoz a jogalkotó. Mindkét eset – igaz más háttér és más motiváció miatt – alkalmas arra, hogy a jogalanyok keressék a nekik kedvező, ámde kevésbé jogszerű utat. Nem véletlen, hogy a társadalmi és piaci berendezkedés változásával és a hatályos Szjt. megalkotásával együtt a külön rendeleteket nem tartották meg. A jelenlegi szerzői jog szakított az 1969. évi Szjt.-beli mintával. A túlszabályozottság helyett az absztraháltabb, a jogosulti és felhasználói igényeknek szélesebb teret engedő szabályalkotás a jellemző és az általános szabályok között kell megtalálnunk – ha lehet – az adott, specialitással rendelkező műtípusra és jogviszonyra alkalmazható előírásokat.

²⁴⁷ ALFÖLDY (1936) 26.; NÓTÁRI (2012)

III. RÉSZ

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

A szerzői jog – és összességében a szellemi alkotások joga is – szinte kialakulásától, a jogi oltalom 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 a gondolat alapján kifejeződő irodalmi, művészeti és tudományos alkotások arra a territóriumra lennének szorítva, ahol azt alkotójuk megálmodta, igen szegényes lenne a mindennapi ember élete.

Az első szerzői jogi tárgyú megállapodások viszonyossági alapon szabályozták a két szerződő állam közötti szerzői jogi jogviszonyokat.²⁴⁸ 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 oltalom országhatárokon átnyúló kiterjesztése és a szerzők, valamint műveik idegen földön való védelme.²⁴⁹

A szerzői jogot érintő nemzetközi egyezmények között a dolgozatban foglalkozunk a Berni Unió Egyezmény (BUE), a Római Egyezmény (RE) és a Genfi Egyezmény (GE), valamint a WIPO Szerzői Jogi Szerződésének (WCT) és az Előadásokról és Hangfelvételekről szóló Szerződésének (WPPT) vonatkozó szabályaival.²⁵⁰ E körben fontosnak tartjuk megemlíteni, hogy ebben a részben nem általánosságban kívánjuk vizsgálni és elemezni az egyes dokumentumok szabályait, hanem kifejezetten csak azokra a rendelkezésekre helyezzük a hangsúlyt, amelyek a színművekkel, mint jogi oltalom tárgyaival és felhasználásukkal összefüggésben adnak szabályanyagot.

²⁴⁸ Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 14-22.; BURGER (1988) 1-70.

²⁴⁹ BOYTHA (1973b) 46.; BOYTHA (1986) 587.

²⁵⁰ Az egyezmények egymáshoz való viszonyáról lásd: BOYTHA (1983)

Nyilván nagy jelentőséggel bír az *1967. július 14-én Stockholmban aláírt egyezmény is, mely létrehozta a WIPO-t*, és a szerződés ugyan tagadhatatlanul kulcsfontosságú a szerzői jogok nemzetközi védelmében, a dolgot azonban eltekint ismertetésétől, hiszen a szerzői jogi oltalom tárgyaira – így a színpadi művekre – vonatkozóan nem tartalmaz rendelkezéseket.

Szintén nagy jelentőséggel bír a *TRIPS Egyezmény is*, amely a szellemi tulajdon oltalmának alapvető nemzetközi egyezménye, hiszen valamennyi oltalmi formára vonatkozóan minimumszabályokat rögzít.²⁵¹ Ugyanakkor az egyezmény különös, specializáltan a színpadi művekre vonatkozó rendelkezéseket nem tartalmaz, emiatt részletesebb ismertetésétől eltekintünk.

Ugyanígy érdemes röviden megemlíteni az 1952. szeptember 6-án, Genfben elfogadott *Egyetemes Szerzői Jogi Egyezményt (ESZJE)* is, amely életre hívásának több kiváltó oka is volt. Az ESZJE elsősorban nem egy új szerzői jogi rendszer felállítását célozta, hanem sokkal inkább az volt a célkitűzése, 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.²⁵² 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.²⁵³ Az ESZJE céljai közt szerepel a hatékony jogvédelem²⁵⁴ biztosítása a szerzők és a szerzői jog egyéb jogosultjai²⁵⁵ javára, valamint részletesebben taglalja a védelmi idő és a fordítás²⁵⁶ szabályait. A védelem általános

²⁵¹ Lásd bővebben: CSIKY (1998)

²⁵² 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.

²⁵³ 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: 2017. 02. 12.)

²⁵⁴ „*Adequate and effective protection*” A kielégítő és hatékony jogvédelem kifejezésének értelmezését és elemzését lásd pl.: BOGSCH (1958) 3-5.

²⁵⁵ 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: NAGYKOMMENTÁR 44.

²⁵⁶ A BUE eredeti szövegében is rögzített fordítási jog nemzetközi szerzői jogi egyezményekben betöltött szerepe igazolja az Egyezmény e joga irányított kiemelt figyelmét. Lásd bővebben: FINKELSTEIN (1954-1955) 96-100.

rögzítésén túlmenően az Egyezmény nem tartalmaz különösebb rendelkezéseket a színpadi művekre vonatkozóan.

1. A Berni Unió Egyezmény

A minden szerzői jogi egyezmények anyjának,²⁵⁷ vagy egyenesen a nemzetközi szerzői jogi szerződések Magna Charta-jának²⁵⁸ is nevezett Berni Unió Egyezmény 1886-ban született. A BUE óriási hatást gyakorolt a szerzői jogra, a szerzők nemzetközi védelmére, és jelentősége máig vitathatatlan.²⁵⁹ Legnagyobb hatása abban mutatkozik meg, hogy ez volt az első olyan dokumentum, mely a szerzők számára hatékony és határokon átívelő védelmet célzott biztosítani.²⁶⁰ Miután a technikai fejlődés erőteljesen érinti a szerzői jogot, az Egyezmény elfogadását követően eddig nyolc alkalommal ment át kiegészítésen és felülvizsgálaton.²⁶¹

A nemzetközi szintű szerzői jogi oltalmat már hosszú ideje szorgalmazták az érintettek: könyvkiadók,²⁶² szerzők és jogászok vegyesen.²⁶³ 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.²⁶⁴ Abban, hogy az egyezmény egyáltalán megszülethetett, az is szerepet játszott, hogy bár a copyright és a szerzői jogi rendszereknek megvannak a maguk

²⁵⁷ RAMCHARAN (2013) 47.

²⁵⁸ KOUMANTOS (1986) 230.; TATTAY (2001) 49.

²⁵⁹ BENTLY – SHERMAN (2014) 40.; REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 3. 1.0.1; KOUMANTOS (1986) 225-237.

²⁶⁰ A BUE személyi hatályát a 2. cikk (6) bekezdés és a 3-4. cikkek határozzák meg. Elemzését lásd: NAGYKOMMENTÁR 29.

²⁶¹ Igaz ugyan, hogy a BUE 34. cikke értelmében egy ország sem csatlakozhat a BUE valamely korábbi verziójához, azonban az Egyezmény egyes szövegváltozatait az újabbak nem írták fölül teljes mértékben. Bizonyos esetekben ugyanis azok egymás mellett alkalmazandóak. Ez annak a következménye, hogy egyes országok nem csatlakoztak a BUE 1971-es változatához, hanem azt megelőzően, valamely korábbihoz. Ilyen példát láthatunk 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: 2018. 08. 14.)

²⁶² BOYTHA (1986) 587.

²⁶³ A BUE előzményeinek átfogó ismertetését lásd: RICKETSON (1986) 9-32.

²⁶⁴ ATKINSON – FITZGERALD (2014) 50.

különbségei, de mindkét rendszer ugyanúgy lényegesnek tekinti és 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.²⁶⁵

A színművek szerzőit illető kizárólagos nyilvános előadási jogot az 1908. november 13-án, Berlinben felülvizsgált szöveg rögzítette először, mely változat azonban 1948-ban Brüsszelben, majd 1967-ben Stockholmban átalakításra került.²⁶⁶ 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.²⁶⁷

Az értekezésben a teljesség kedvéért időrendben végighaladunk az Egyezmény egyes időállapotain és röviden áttekintjük, hogy az egyes kiegészítések és felülvizsgálatok mennyiben érintették a dolgozat témájára vonatkozó szabályokat.

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

Az Egyezmény eredeti, 1886-ban elfogadott szövege biztosította a szerzői jogi oltalom alapjait és a legtipikusabb, védendő műveket.²⁶⁸ Az oltalmi körbe tartozó alkotások példálózó felsorolásában már ekkor megtalálhatóak voltak a színművek és zenés színművek, melyeket az Egyezmény az irodalmi és művészeti művek fogalma alá vont.²⁶⁹ A BUE tehát már ekkor kinyilvánította a színművek védettségét.²⁷⁰ Az oltalom

²⁶⁵ GROSHEIDE (2009) 243.

²⁶⁶ BOGSCH (1978) 64. 11.2. http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/615/wipo_pub_615.pdf (Letöltve: 2018. 01. 29.)

²⁶⁷ 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.j. Szintén lásd erről: FRYE (2016)

²⁶⁸ TORREMANS (2016) 34.

²⁶⁹ BUE 1886. 4. cikk. Lásd bővebben: BURGER (1988) 1-70.

Az 1910-es Buenos Aires-i Egyezmény 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.

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 műveik nyilvános előadásának és az előadás engedélyezésének kizárólagos jogát. Az Egyezmény 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.²⁷¹ 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 eredményeként született meg, mely a BUE kezdeti fázisát jellemezte: a nemzeti elbánás és a minimumjogok vegyülése.²⁷²

Az 1896-ban, Párizsban eszközölt kiegészítés egyik eredménye az volt, hogy a nemzeti elbánás szabálya pontosításon esett át. Az új rendelkezés értelmében a nemzeti elbánás szabálya a nyilvánosságra hozott és a nyilvánosságra még nem hozott művekre egyaránt alkalmazandó lett.²⁷³ Az értelmező rendelkezések leszögezték, hogy akkor minősül egy mű 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.²⁷⁴ 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.²⁷⁵ Visszautalt továbbá a szöveg a BUE 10. cikkére az irodalmi művek színpadra alakítása

²⁷⁰ RICKETSON – GINSBURG (2006) 419.

²⁷¹ BUE 1886. 9. cikk

Lásd bővebben: BURGER (1988) 1-70.; VON LEWINSKI (2008) 147.; 253. lj.

²⁷² Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 99-100.

²⁷³ II. cikk, Párizsi kiegészítő szöveg (1896)

²⁷⁴ 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.

²⁷⁵ BURGER (1988) 1-70.

vagy a színpadi előadás irodalmi formába öntése kapcsán.²⁷⁶ A 10. cikk szerint²⁷⁷ jogellenes az 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.²⁷⁸ A BUE 1886-os időállapotában az átdolgozás az ún. közvetett felhasználás, közvetett elsajátítás fogalma alá tartozott,²⁷⁹ ami, mint azt a fenti idézet alapján is láthatjuk, a mű jogellenes reprodukálását valósította meg.²⁸⁰

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.²⁸¹

1.2. A Berliini felülvizsgálat eredményei és a Berni Kiegészítő Jegyzőkönyv

1908-ban, Berlinben került sor az Egyezmény átfogó felülvizsgálatára, melynek eredményeként az egyezmény valójában újraírásra került.²⁸² Azon túl, hogy az eredeti 1886-os szövegbe megfelelően beledolgozták a párizsi kiegészítést és az értelmező rendelkezéseket, olyan új iránymutatásokat is az Egyezménybe foglaltak, melyek még

²⁷⁶ 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.*

²⁷⁷ 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.*

²⁷⁸ RANSCHBURG (1901) 59.

²⁷⁹ Az előző részben láthattuk, hogy Balás P. Elemér megfogalmazásában a színpadra alkalmazás szintén az ún. közvetett elsajátítás eseteként jelent meg.

²⁸⁰ Lásd bővebben: VON LEWINSKI (2008) 142-143.

²⁸¹ 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.*

²⁸² 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.

hatékonyabbá tették a nemzetközi jogvédelmet²⁸³ és hatással voltak a színművek és zenés színművek szerzői jogi helyzetére is.

Érdemi változás volt, hogy az oltalmat élvező irodalmi és művészeti alkotások példálózó felsorolását kiterjesztették, és a színműveken, zenés színműveken túlmenően már a táncművészeti alkotások és a némajátékok is nevesítésre kerültek.²⁸⁴ Ezen túlmenően 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.²⁸⁵ Ily módon a szerzői jogi védelmet kiterjesztette a származékos alkotásokra is, mely módosítás a színművek oldaláról szintén előrelépésként értékelhető.²⁸⁶

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 a 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.²⁸⁷

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 szerint²⁸⁸ a BUE rendelkezéseit egyaránt alkalmazni kell a színművek, zenés színművek nyilvános megjelenítése²⁸⁹ és a zeneművek nyilvános

²⁸³ BURGER (1988) 3.

²⁸⁴ Berlin Act 1908, 2. cikk. Lásd továbbá: VON LEWINSKI (2008) 76-77.; BURGER (1988) 1-70.

²⁸⁵ Berni Unió Egyezmény (Berlini felülvizsgálat, 1908) 12. cikk

²⁸⁶ KOUMANTOS (1986) 226.

²⁸⁷ Berlin Act (1908) 4. cikk

²⁸⁸ 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.”

²⁸⁹ 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

előadása²⁹⁰ során függetlenül attól, hogy a művet nyilvánosságra hozták-e vagy sem. E művek szerzői védettek műveik engedély nélküli fordításainak bemutatásától.²⁹¹

A berlini felülvizsgálat után rövid időn belül egy kiegészítő jegyzőkönyv került elfogadásra 1914-ben. A Berni Kiegészítő Jegyzőkönyv ismertetésétől ehelyütt azonban eltekintünk, miután a színművek helyzetében egyik rendelkezése sem 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.²⁹² Ezek közül – témánk szempontjából – különösen a mű egységének védelme fontos.²⁹³ 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 – felülvizsgálatára végül csak újabb húsz év elteltével, 1948. június 26-án, Brüsszelben került sor. A brüsszeli felülvizsgálat volt az az esemény, mely talán a legnagyobb előrelépést jelentette a színművek szerzői számára. Számtalan korábbi cikk ment át

(public performance), hanem a „*public representation*” fogalmat használta, mely szó szerint nyilvános ábrázolásnak, nyilvános megjelenítésnek fordítható.

²⁹⁰ A public performance (nyilvános előadás) kifejezést ebben az időben egyedül a zeneművek tekintetében használta az Egyezmény.

²⁹¹ 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 Egyezmény szövege. A zeneművek engedély nélküli felhasználásáról a BUE Berlini szövegének 12. cikke rendelkezett (szintén konzekvensen public performance kifejezéssel).

²⁹² BUE, Római felülvizsgálat 6^{bis} Cikk, GROSHEIDE (2009) 251.; BOYTHA (1969/2015) 368. Lásd bővebben: DAWID (1973-1974) 1-24.

Ahogy 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.

²⁹³ 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.*

pontosításon²⁹⁴, így az 1908-ban beiktatott 11. cikk 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.²⁹⁵

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. 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.²⁹⁶ 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 szerint²⁹⁷ 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 elemek

²⁹⁴ FISHER (1949) 53.

²⁹⁵ 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.*

²⁹⁶ FICSOR (2003) 22.

²⁹⁷ Szjt. 4.§

„kölcsonzését” jelenti a korábbi műből, hanem önálló alkotótevékenységet feltételez.²⁹⁸

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.²⁹⁹

Kifejezetten a színművekre vonatkozóan állít fel alapvető szabályokat a 11. cikk.³⁰⁰ 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, amely nem *privát* előadás.³⁰¹ 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.³⁰² 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 előadásra és ennek engedélyezésére vonatkozó kizárólagos jogát rögzíti az Egyezmény.³⁰³ A szabályozandó kizárólagos vagyoni jog szempontjából tehát a 11. és a 11^{ter} cikkek állnak közel egymáshoz, ugyanazt a jogot más műtípusok tekintetében szabályozva. Míg az Egyezmény magyar nyelvű szövege mindkét műtípus esetében a „*nyilvános előadás*”

²⁹⁸ FICSOR (2003) 28.

²⁹⁹ FICSOR (2003) 53.

³⁰⁰ 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)

³⁰¹ FICSOR (2003) 68.

³⁰² BOYTHA (2000) 531.

³⁰³ BINDER (1985)

terminológiát használja, addig a BUE angol nyelvű változata a „*public performance*”³⁰⁴ és a „*public recitation*”³⁰⁵ kifejezésekkel él³⁰⁶. Elismerve természetesen azt, hogy a hazai szerzői jogi zsargon a vagyoni jogok közt a mű jelenlévők számára történő érzékelhetővé tétele vonatkozásában a nyilvános előadás joga terminológiát használja, szerencsésebbnek tartjuk a BUE szóhasználati megoldását, mely igyekszik érzékeltetni a különbséget az „*előadás*” és az „*szavalás*” között.

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.³⁰⁷ A bemutató, mint első előadás engedélyezésének külön nevesítése a szerző egyik személyhez fűződő jogának, a mű nyilvánosságra hozatalának jogára vezethető vissza.³⁰⁸ Összefoglalva tehát, a nyilvános előadás és bemutató engedélyezése magában foglalja az első bemutató (premier) és a további előadások engedélyezésének jogát is.³⁰⁹ Nem merül ki tehát a szerző joga az első előadás engedélyezésével, hanem minden egyes előadás tekintetében joga van azt engedélyezni.³¹⁰ Az előadás jogának szabályozásában tág fogalom a „*bármely eszközzel és eljárással*” fordulat, mely valójában azt jelenti, hogy minden olyan előadás engedélyezésére joga van, mely valamilyen módon rögzíti a művet, így közömbös mind a rögzítés célja, mind pedig a

³⁰⁴ 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.*

³⁰⁵ 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.*”

³⁰⁶ VON LEWINSKI (2008) 147. *Ficsor Mihály* kifejti, hogy a „public recitation” valójában a „public performance” válfajaként kezelendő. FICSOR (2003) 68.

³⁰⁷ BOYTHA (2000) 531.

³⁰⁸ BOYTHA (2000) 531.

³⁰⁹ Ehhez lásd: Szjt. 24. §, továbbá az értekezés VI. részének 1.1. fejezetét.

³¹⁰ 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.*

rögzítés módja. A „nyilvánossághoz közvetítés” és a „broadcasting” olyan fogalmak, melyek a különböző kontextusokban mást és mást jelentenek, hiszen eltérő a fogalom a BUE-ben és a Római Egyezményben, valamint a részes államok belső jogában is.

A téma szempontjából szintén relevanciával bír 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 Egyezmény a 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 szerzőjétől, ha a darabba szeretne beleépíteni 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 – melyet mi személy szerint is helyesnek tartunk – is megalapozza az átdolgozási jog létjogosultságát. A színművek világában pedig e jog fokozottan érvényesül, hiszen a számos esetben, mikor egy darabot színpadra állítanak, az átdolgozás elengedhetetlen.

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.³¹¹ A Római Egyezmény, mely a WIPO, az ILO és az UNESCO együttműködéséből született, a szomszédos jogok területének egyezményes szabályait tartalmazza. Amíg tehát a Berni Unió Egyezményt a szerzői jogra irányadó legfontosabb nemzetközi jogforrásnak tartjuk, addig a szerzői joggal szomszédos jogok területén ezt a szerepet a Római Egyezmény tölti be.³¹² A Római Egyezmény egyik alapvető szabálya, hogy az Egyezmény által biztosított védelem nem érinti és semmilyen módon nem befolyásolja az irodalmi és művészeti művek szerzői jogi védelmét.³¹³ Témánk szempontjából az Egyezmény azon szabályai relevánsak, melyek az előadóművészekre vonatkozó jogi keretet határozzák meg.³¹⁴

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.”*³¹⁵ 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.³¹⁶ 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”.³¹⁷

³¹¹ Az Egyezmény Magyarországon az 1998. évi XLIV. törvénnyel került kihirdetésre.

³¹² REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 4.

³¹³ RE, 1. cikk.

³¹⁴ A RE személyi hatályát a 4-6. cikkek határozzák meg. Bővebben lásd: NAGYKOMMENTÁR 46-47.

³¹⁵ RE, 3. cikk, a) pont.

³¹⁶ VON LEWINSKI (2008) 197.

³¹⁷ 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

Meghatározza az Egyezmény, hogy az előadóművészek milyen magatartásokkal szemben léphetnek fel.³¹⁸ A Római Egyezmény figyelemmel van arra, hogy ne „kizárólagos jogokat” biztosítson az előadóművészeknek – ahogyan a BUE a szerzőknek – hanem „hozzájárulást” és „megakadályozást”. A Római Egyezmény – ellentétben a WIPO szomszédos jogokat taglaló Szerződésével – nem rendelkezik a személyhez fűződő jogokról.

Tíz évvel később, *Genfben* megszületett egy másik *egyezmény*,³¹⁹ 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*.³²⁰ Az egyezmény alapvetően az adott szerződő állam hatáskörébe utalt több kérdést is, így például a védelmi idő meghatározását egy húsz éves minimummal.³²¹ 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” előképének tekinthető a dolgozat II. rész 2.1. alfejezetében már említett, ún. bootleg.

egy kortárs színmű előadása. Negatív példaként hozza von Lewinski például a cirkuszi előadásokat, vagy műkorcsolya versenyeket.

³¹⁸ 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.*

³¹⁹ A Genfi Egyezmény személyi hatályáról a 2., 4., 5., és 6. cikkek szólnak.

³²⁰ GE 1. cikk a) pont

³²¹ GE 4. cikk

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 tartalmaz³²² és a WIPO Előadásokról és Hangfelvételekről Szóló Szerződése (a továbbiakban: WPPT).³²³

A WCT 1. cikkében rögzíti, hogy a Szerződés rendelkezései semmilyen módon nem csorbítják 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.³²⁴

Utal a WCT a BUE 11. cikk (1) (ii) pontjára,³²⁵ miszerint e szabályt nem csorbítja, 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

³²² 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)

³²³ A két szerződést megelőző jogpolitikai és szakmai indokok ismertetését lásd többek között: GYENGE (2010) 64-65.; VON LEWINSKI (2008) 428-433.; RAMCHARAN (2013) 49-51.

³²⁴ Silke von Lewinski ebben látja a WCT egyik legjelentősebb vívmányát. Forrás: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 598.

³²⁵ Színművek, zenés színművek és zeneművek szerzőinek kizárólagos joga, hogy engedélyt adjanak műveik bemutatásának és előadásának bármely eszközzel történő nyilvános közvetítésére.

műveiknek a nyilvánosság számára oly módon történő hozzáférhetővé tételét, hogy a közönség tagjai az említett művekhez való hozzáférés helyét és idejét egyénileg választhassák meg.³²⁶

A WPPT – hasonlóan a Római Egyezményhez – meghatározza azokat a fogalmakat, amelyek a Szerződés alkalmazása szempontjából lényegesek. A WPPT szerint előadóművészek a színészek, énekesek, 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.³²⁷ 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 előadóművészeknek, 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 előadóművészeknek, 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 „*folklór kifejeződéseit*” közvetíti a közönség felé előadóművészi tevékenységével.³²⁸

A WPPT külön rendelkezik az előadóművészek személyhez fűződő jogairól, melyek között biztosítja az előadóként való feltüntetéshez 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.³²⁹

³²⁶ WCT 8. cikk

³²⁷ WPPT 2. cikk a) pont

³²⁸ Lásd bővebben: REINBOTHE – VON LEWINSKI (2015) 267-268.

³²⁹ WPPT 5. cikk (1) bekezdés

4. A színpadi művek oltalma az Európai Unió joganyagában

4.1. A vonatkozó szabályozási környezet (hiánya)

Tekintettel arra, hogy a dolgozat a fókusz a színpadi művek körében felmerülő szerzői jogi kérdések hazai és külföldi ismertetésének szenteli, nem kívánunk részletekbe menően foglalkozni az egyébként tetemes joganyaggal és jogirodalommal bíró, átfogó uniós szerzői joggal. A szerzői jog területén a jogharmonizáció fragmentált, hiszen nem foglalkozik valamennyi műtípussal és valamennyi felhasználási móddal. Mondhatjuk tehát, hogy nincs egységes szerzői jogi *acquis*³³⁰ és például a személyhez fűződő jogok egységesítése sem szerepel az uniós jogalkotó napirendjén.³³¹ A dolgozat e fejezetének írása és az azt megelőző kutatómunka során egyfajta hiányérzetet tapasztaltunk, hiszen 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 részlegességének és töredezettségének átfogó indokait foglalja magában. *Tattay Levente* a részleges harmonizáció okai között említi egyrészt, hogy a szerzői jog természetét tekintve is távolabb áll az európai integráció kezdeti – gazdaságra és kereskedelemre koncentráló – 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.³³²

A másik, specifikusabb tényező már kifejezetten arra vonatkozik, hogy a színpadi alkotásokra vonatkozóan miért hiányoznak az egységességre törekvő Unió lépések.

³³⁰ GROSHEIDE (2009) 256.

³³¹ DE WERRA (2009) 267.

³³² TATTAY (2012) 415.

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.³³³ A szerzők a harmonizáció hiányaként azt tudják be, hogy az élő nyilvános előadásnak³³⁴ az Unió belső piacára gyakorolt hatása elenyésző.³³⁵

Azon felhasználási módok harmonizációja, melyek a színművek viszonylatában a legnagyobb relevanciával bírnak, mint az átdolgozás és az élő nyilvános előadás, a mai napig elmaradt, így nem találunk összehangoló uniós jogi aktust e jogokra nézve.³³⁶ Fontos emellett megjegyeznünk azt is, hogy az átdolgozás és a nyilvános előadás joga mellett a személyhez fűződő jogok – melyek közül különösen a névfeltüntetés és az integritáshoz fűződő jog bír jelentőséggel a színházi előadások esetén – 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.³³⁷ 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 dolgozat I. részében már rámutattunk a kultúra és szerzői jog – és koncentráltan a kultúra és színpadi művek – kapcsolatára, így e körben is kiindulási alapot képezhet, a kultúrpolitika megjelenése az Európai Unió joganyagában.

A Maastrichti Szerződés az Európai Közösség hatáskörébe vonta a kultúrpolitikát, melyet az Amszterdami Szerződés is fenntartott. Eszerint „A Közösség hozzájárul a

³³³ 2006/116/EK irányelv 8. cikke

³³⁴ V.ö. VI. rész 1. fejezet

³³⁵ FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 77.

³³⁶ GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013) 327.

³³⁷ 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.

*tagállamok kultúrájának virágzásához, tiszteletben tartva nemzeti és regionális sokszínűségüket, ugyanakkor előtérbe helyezve a közös kulturális örökséget.*³³⁸ 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 régiezh hasonlóan –, hogy *„Az Unió fellépésének célja a tagállamok közötti együttműködés előmozdítása és szükség esetén tevékenységük támogatása és kiegészítése a következő területeken:*

- *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.*³³⁹

Az Európai Közösséget és az Európai Uniót létrehozó szerződések mellett utalásokat találunk egyéb ajánlás jellegű dokumentumokban is. 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.³⁴⁰

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,³⁴¹

- Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről,³⁴²

³³⁸ EK Szerződés 151. cikk (A Maastrichti Szerződés korábbi számozása szerint EK Szerződés 128. cikk.)

³³⁹ EUMSZ 167. cikk

³⁴⁰ Zöld Könyv 1995, 10.

³⁴¹ HL L 248., 1993. 10. 6., 15-21.

³⁴² HL L 77., 1996. 3. 27., 20-28.

- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról,³⁴³

- Az Európai Parlament és a Tanács 2001/84/EK irányelve (2001. szeptember 27.) az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról,³⁴⁴

- Az Európai Parlament és a Tanács 2004/48/EK irányelve (2004. április 29.) a szellemi tulajdonjogok érvényesítéséről,³⁴⁵

- 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,³⁴⁶

- Az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve (2006. december 12.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről,³⁴⁷

- Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve (2009. április 23.) a számítógépi programok jogi védelméről,³⁴⁸

- 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,³⁴⁹

- Az Európai Parlament és a Tanács 2012/28/EU irányelve (2012. október 25.) az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól,³⁵⁰

- 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,³⁵¹

- Az Európai Parlament és a Tanács (EU) 2017/1564 irányelve (2017. szeptember 13.) a szerzői és szomszédos jogi védelemben részesülő egyes műveknek és más

³⁴³ HL L 167., 2001. 6. 22., 10-19.

³⁴⁴ HL L 272., 2001. 10. 13., 32-36.

³⁴⁵ HL L 157., 2004. 4. 30., 45-86

³⁴⁶ HL L 376., 2006. 12. 27., 28-35.

³⁴⁷ HL L 372., 2006. 12. 27., 12-18.

³⁴⁸ HL L 111., 2009. 5. 5., 16-22.

³⁴⁹ HL L 265., 2011. 10. 11., 1-5.

³⁵⁰ HL L 299., 2012. 10. 27., 5-12.

³⁵¹ HL L 84., 2014. 3. 20., 72-98.

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.³⁵²

A felsorolt irányelvek témakörüket tekintve két fő csoportra oszthatók: vagy kifejezetten valamely műtípus jogi oltalmának 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.³⁵³ Ezt a gondolatot Gyertyánfy Péter 2002-ben vetette papírra, a jogi védelem általános feltételeinek uniós szintű körülírására – mint az egyéni, eredeti jelleg, vagy a szerző személyének körülírása – 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 – alkalmazandóak, 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 dolgozat tárgykörére vonatkoztatva. Nem bocsátkozunk ugyanakkor részletes elemzésbe, hiszen a dolgozatnak ez nem célja.

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 nyilvánossághoz közvetítésének, illetve a védelem alatt álló egyéb teljesítmények nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé

³⁵² HL L 242., 2017. 9. 20., 6-13.

³⁵³ GYERTYÁNFY (2002) 273.

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.³⁵⁴ E három vagyoni jog közül a színházi produkciókkal és a nyilvános előadással leginkább rokoni kapcsolatban a nyilvánossághoz közvetítés joga („*communication to the public*”) áll.³⁵⁵

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 szerzőkre, hanem négy szomszédos jogi körre is kiterjeszti, konkrétan 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 vezeték útján vagy vezeték nélkül történik (ideértve a kábelén keresztül vagy műhold útján történő közvetítést is).³⁵⁶ 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.³⁵⁷ Leszögezi továbbá az irányelv, hogy ennek a jognak magában kell foglalnia a művek bármilyen vezetékes vagy vezeték nélküli közvetítését, illetve továbbközvetítését, sugárzását is, ez a jog pedig más cselekményekre nem vonatkozik. Igaz ugyan, hogy az irányelvben rögzített nyilvánossághoz közvetítés egyfajta ernyőfogalom,³⁵⁸ mert kiterjed a művek minden

³⁵⁴ TÓTH (2016) 11.

³⁵⁵ 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.

³⁵⁶ 2001/29/EK irányelv, 3. cikk (2) bekezdés

³⁵⁷ 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.]

³⁵⁸ STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 408.

fajta vezetékes és vezeték 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,³⁵⁹ 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 vezeték 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, két felhasználási mód gyakorlásával. A jelen lévő közönség esetében élő nyilvános előadásról („*public performance*”), míg a TV előtti közönség esetében nyilvánossághoz közvetítésről beszélhetünk.

Az Európai Bíróság 2011-es *Circus Globus Bucuresti ítélete*³⁶⁰ 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.³⁶¹

Az ügy³⁶² lényege az volt, hogy 2004 májusa és 2007 szeptembere között a Globus cirkusz cirkuszi-, valamint kabaréelőadásokat szervezett. A tevékenység

³⁵⁹ Lásd bővebben: FALUDI–GRAD-GYENGE (2012) oldal, ugyanígy: STAMATOUDI – TORREMANS (2014) 409. Vö. European copyright code (Wittem-project) Art. 4.5. (bővebben lásd lentebb)

³⁶⁰ 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.]

³⁶¹ Az esetről és a román jogszabályi környezet elemzéséről lásd: VALLASEK (2017) 355–367.

³⁶² Faludi Gábor és Grad-Gyenge Anikó fentebb idézett közös cikke kitér ezen ügy összefoglalására is. Lásd: FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 90-92.

keretében nyilvános előadás keretében zeneműveket tett érzékelhetővé a közönség számára jövedelemszerzési céllal, anélkül, hogy erre az UCMR-ADA³⁶³-tól „nem kizárólagos” engedéllyel rendelkezett volna és hogy megfizette volna a szerzői vagyoni jogok felhasználásért járó megfelelő díjazást. Emiatt az UCMR-ADA bírósághoz fordult, és arra hivatkozott, hogy a szerzői jogi törvény rendelkezései szerint a zeneművek nyilvánosságához közvetítésének gyakorlása kötelező közös jogkezelés alá tartozik. A Circus Globus erre úgy reagált, hogy a szerzői vagyoni jogok átruházására vonatkozóan szerződést kötött az általa szervezett előadások során felhasznált zeneművek zeneszerzőivel 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.³⁶⁴ Ugyanakkor a bíróság azt állapította meg, hogy a szerzői jogi törvény 123a. cikk (1) bekezdésének e) pontja³⁶⁵ kifejezetten úgy rendelkezik, hogy a zeneművek nyilvánosságához közvetítési jogának gyakorlása kötelező közös jogkezelés alá tartozik, így a Circus köteles lett volna megfizetni a közös jogkezelő szervezet felperes számára a kiszámított díjazást, tekintet nélkül arra, hogy a zeneszámok szerzőivel a különböző előadásokra vonatkozóan megkötötték 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 témánk szempontjából az első kérdést tekintjük fontosnak, ami arra irányult, hogy az InfoSoc irányelv 3. cikk (1) bekezdésében szereplő „nyilvánosságához közvetítés” kifejezést kizárólag úgy kell-e értenünk, hogy ez esetben a közönség nincsen jelen a közvetítés kiindulópontjául szolgáló helyszínen, vagy pedig azon egy mű bármilyen

³⁶³ Román közös jogkezelő szervezet

³⁶⁴ 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.”

³⁶⁵ Art. 123a (1) Collective management is compulsory for the exercising of the following rights:

- 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.

más, a nyilvánosság számára nyitva álló helyen közvetlenül is érzékelhetővé tételét kell érteni. A Bíróság válasza szerint az irányelv felhívott bekezdése alatt kizárólag az a felhasználási mód értendő, amely esetben a nyilvánosság nincs jelen a helyszínen.³⁶⁶

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 területén) fellépő bitorló magatartásokkal szemben összehangolt jogi eszközökkel fel lehessen lépni.³⁶⁷ A jogérvényesítés szabályainak uniós szintű harmonizációja a lényegesebb vagyoni jogok uniformizálását követően történt meg.³⁶⁸

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 koncentrál, 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.³⁶⁹ Az irányelv 13. preambulumbekzdése értelmében „*A lehető legszélesebben 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 jogsértések³⁷⁰ tekintetében szintén átfogó az irányelv, hiszen „valamennyi” jogsértés („*any infringement*”) esetére határozza meg a jogkövetkezményeket, ugyanakkor vannak olyan jogkövetkezmények³⁷¹, melyeket az üzletszerű jogsértő tevékenységekkel

³⁶⁶ TATTAY (2016) 283.

³⁶⁷ TATTAY (2016) 180.

³⁶⁸ GRAD-GYENGE (2017a) 7.

³⁶⁹ STAMATOUDI (2014) 530.

³⁷⁰ Az uniós bitorlások számszerűsítéséről lásd: TATTAY (2017)

³⁷¹ 2004/48/EK irányelv 6. cikk (2) bekezdés, 8 cikk (1) bek, 9 cikk (2) bekezdés

szemben lehet alkalmazni.³⁷² Az alkalmazandó jogkövetkezményeket – melyeket a harmonizációs kötelezettség miatt az Szjt. is tartalmaz³⁷³ – megfelelően alkalmazni kell a színműveket ért jogsértések esetén is.³⁷⁴ 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.³⁷⁵ Ugyanakkor a témánk szempontjából lényeges annak kiemelése, hogy sem a bérlet, sem a haszonkölcsönzés nem az a felhasználási mód, amelyek a színpadi művek klasszikus felhasználási körét jelentenék. Az irányelv fogalm meghatározása szerint a „*bérlet*” a *határozott időre történő használatba adás közvetlen vagy közvetett gazdasági vagy kereskedelmi előny érdekében*.³⁷⁶ 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 szerzésére.³⁷⁷ A bérlet és haszonkölcsönzés 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.³⁷⁸ 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 étkezés, illetve mintás szövet) nem, csak ezek terveire terjed ki.*” Ebből kifolyólag a színművek, a

³⁷² STAMATOUDI (2014) 541.

³⁷³ A témában lásd bővebben: BACHER – FALUDI (2005) 372-387.

³⁷⁴ Szjt. 94. §

³⁷⁵ 2006/115/EK irányelv 2. preambulumbekkezdés

³⁷⁶ 2006/115/EK irányelv 2. cikk (1) bekezdés a) pont

³⁷⁷ 2006/115/EK irányelv 2. cikk (1) bekezdés b) pont

³⁷⁸ 2006/115/EK irányelv 10. preambulumbekkezdés

színpadi előadás alapjául szolgáló irodalmi alkotás, zenei kotta, librettó, szövegkönyv bérbeadása, haszonkölcsönzése szintén megtörténhet, azonban lényeges annak hangsúlyozása, hogy a műpéldány jogszerű bérbeadási aktusa önmagában nem valósítja meg a nyilvános előadás szerzői jogi jogosítását. Hiába történik meg például a szövegkönyv bérbeadása, vagy haszonkölcsöne, az még nem fogja azt eredményezni, hogy a szövegkönyv 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.

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 módosításra, kiegészítésre került. A védelmi idő irányelv³⁷⁹ a művek kapcsán egyrészt utal a BUE 2. cikkére, másrészt pedig bizonyos műtípusokról külön rendelkezéseket is tartalmaz. Külön nevesített műtípusként a filmalkotások és audiovizuális alkotások (2. cikk) és a fényképek (6. cikk) jelennek meg az irányelvben. Külön rendelkezéseket tartalmaz az irányelv a szomszédos jogok védelmi idejére vonatkozóan (3. cikk). Nevesített műtípusként tehát nem látjuk az irányelvben a színműveket, ugyanakkor alapvetően ez nem jelent gondot, hiszen az 1. cikk (1) bekezdésének BUE-re való utalása értelmében kivétel nélkül minden műtípusra vonatkozik a 70 éves védelmi idő.³⁸⁰ 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 sok színpadi mű esetében – különösen a zenés színpadi műveknél – az a gyakori tendencia, hogy a művet nem egy szerző szerezte, hanem többen közösen,³⁸¹ például együtt szerzik a rockopera zenéjét és szövegét, így a védelmi idő az utoljára elhunyt szerző haláltól számíthat.³⁸²

Az irányelv egyébként igen hosszasan taglalja a szomszédos jogok védelmi idejével kapcsolatos rendelkezéseket, melyek közül témánk szempontjából az

³⁷⁹ Lásd bővebben: GRAD-GYENGE (2012a)

³⁸⁰ MINERO (2014) 254.; ugyanígy: WALTER (2010a) 520.

³⁸¹ The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy, Institute for Information Law, University of Amsterdam, The Netherlands, 2006. 144.

³⁸² Szjt. 31. § (2) bek.

előadóművészek jogai érdemelnek figyelmet. Az irányelv értelmében az előadóművészek – így a színházi, színpadi színészek – előadásai az előadás időpontjától számított 50 éven át élvezik az oltalmat.³⁸³ 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 jogszerűen nyilvánosságra hozzák vagy nyilvánossághoz közvetítik, a védelmi idő az első ilyen nyilvánosságra hozataltól vagy – ha ez korábbi – az első ilyen nyilvánossághoz közvetítéstől számított 50 év.
- ha az előadás hangfelvételen történt rögzítését ezen az időn belül jogszerűen nyilvánosságra hozzák vagy jogszerűen a nyilvánossághoz közvetítik, a védelmi idő az első ilyen nyilvánosságra hozataltól vagy – ha ez korábbi – az első ilyen nyilvánossághoz közvetítéstől 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.³⁸⁴ Gemma Minero ez utóbbi előadóművészekre példaként a filmeket, filmszínészek alakításait említi.³⁸⁵ Felmerülhet a kérdés, hogy melyik esetkörbe tartozik az, ha az előadóművészek zenés színpadi műveket, operákat, operetteket adnak elő és előadásukról kép- és hangfelvétel készül.

2002-ben született egy ítélet – az ún. *Ricordi-ügyben*³⁸⁶ – 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 dolgozat szempontjából relevánsnak tekintjük, és néhány sort szentelünk az

³⁸³ 2006/115/EK irányelv 3. cikk (1) bekezdés, első mondat

³⁸⁴ MINERO (2014) 269.

³⁸⁵ MINERO (2014) 269.

³⁸⁶ 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.]

eset ismertetésére.³⁸⁷ Az előzetes döntéshozatali eljárás alapvetően két kérdésre irányította a figyelmet: az értelmezési kérdéseket elsődlegesen a diszkrimináció tilalmának előírása³⁸⁸ generálta és a védelmi idő intézménye szolgáltatta a szerzői jogi felhangot. Az ügy egyébkénti kiindulópontját *Puccini Bohémélet* című operájának engedély nélküli felhasználása adta. A *Bohémélet* először 1896. február 1-jén került színpadra, *Arturo Toscanini* karmester vezényletével, a librettó *Luigi Illica* és *Giuseppe Giacosa* munkája. A történet alapjául *Henry Murger Scènes de la vie de bohème* című, 1847-ben megjelent novellasorozata szolgált. Murger művének nem az opera 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.³⁸⁹ Az eset tényállása szerint az opera előadási joga a *G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musicverlag GmbH*, zene- és librettó kiadásokkal foglalkozó³⁹⁰ 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

³⁸⁷ 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 közelítést 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.

³⁸⁸ 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 előírt nemzeti elbánás elvével.

³⁸⁹ 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.

³⁹⁰ Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002, 13.

végül az Európai Bírósághoz fordult előzetes döntéshozatal iránti kérelmében.³⁹¹ 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 törvény³⁹² 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 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,³⁹³ 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.³⁹⁴ Az UrhG további szabályai értelmében, a külföldi szerzők művei a nemzetközi egyezmények alapján élvezték a szerzői jogi oltalmat.³⁹⁵ 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.³⁹⁶ A színház azonban szelektált a BUE szabályai között, és míg figyelembe vette a – a számára kedvezőbb – 7. cikk (1) bekezdését,³⁹⁷ 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

³⁹¹ Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002. 21-23., MUNKÁCSI (2003)

³⁹² Law No 633 of 22 April 1941 on the protection of copyright and related rights

³⁹³ UrhG § 120 (1), ugyanígy: COOK (2010) 16.

³⁹⁴ 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.

³⁹⁵ 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.

³⁹⁶ SAPP (2016) 33.

³⁹⁷ „Az ezen Egyezményben biztosított védelem időtartama a szerző életére és halála után ötven évre terjed.”

megelőzően, több mint 30 évvel korábban hunyt el.³⁹⁸ A Főtanácsnoki indítvány összefoglalójában *Ruiz-Jarabo Colomer* arra tett javaslatot, hogy a Bíróság nyilvánítsa diszkriminatívnak a német szerzői jogi törvény fent idézett rendelkezését, hiszen állampolgársági alapon különbözteti meg a szerzőket, melynek következtében a külföldi szerzők csekélyebb oltalmat élveznének.³⁹⁹ 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,⁴⁰⁰ mely hatálya alá csak azok a művek tartoznak, amelyeket elsőként valamely tagállamban hoztak nyilvánosságra,⁴⁰¹ azaz kizártak az irányelv hatálya alól azok a művek, amelyeket bárhol másutt a világon hoztak először nyilvánosságra.⁴⁰² 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, mozgóképörökség-védelmi vagy hangzóörökség-védelmi intézmények gyűjteményében találhatók,
- 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. Az is igaz ugyanakkor, hogy az első felsorolásban

³⁹⁸ Puccini 1924. november 29-én, vagyis a Római Szerződés előtt 33 évvel hunyt el.

³⁹⁹ Opinion of Advocate General Ruiz-Jarabo Colomer delivered on 28 February 2002. 61.

⁴⁰⁰ Erről ír bővebben: GRAD-GYENGE (2017b) 225-227., GRAD-GYENGE (2012b)

⁴⁰¹ 2012/28/EU irányelv 1. cikk (2) bekezdés

⁴⁰² JANSSENS – TRYGGVADÓTTIR (2016) 193.

utolsóként rögzített „*egyéb írásmű formájában kiadott mű*” meglehetősen általánosító kifejezés, különösen úgy, hogy a felsorolás többi eleme igen konkrét. *Uma Suthershanen* 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 jelmez tervek és utalnak arra, hogy az irányelv által szerepeltetett „*egyéb írásmű*” („*other writings*”) kifejezésbe egyes értelmezések szerint beleférhet minden szöveges, vagy grafikai mű.⁴⁰³ Álláspontunk szerint ez a hatály-meghatározás elviekben vonatkozhat az általuk említett művekre is és így akár színházi szövegkönyvekre, színművekre, rendezői tervekre, ugyanakkor a gyakorlatban ezek előfordulását csekélynek tartjuk, annál is inkább, mivel 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 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 jogokra vonatkozó közös jogkezelésről és a zeneművek belső piacon történő online felhasználásának több területre kiterjedő hatályú engedélyezéséről szóló direktíva. Az irányelv jelentősége témánk 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*

⁴⁰³ SUTHERSHANEN – FRABBONI (2014) 659.

választani 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 disszertáció témáját tekintve relevanciája kisebb, tekintettel arra, hogy hazánkban a színpadra szánt irodalmi művek, zenedrámai művek vagy jeleneteik, illetve keresztszetszeteik nyilvános előadásának engedélyezését az Szjt. 25. § (3) bekezdése alapján nem a közös jogkezelő szervezet végzi, hanem közvetlenül a jogosult.

Az irányelv idézett preambulumbekzdése fenntartja a jogot arra, hogy amennyiben egy adott jogrendszerben a jogosultak bizonyos jogaik engedélyezését egyénileg végzik, úgy ez a jog továbbra is fennmaradhasson. Igaz, hogy témánk szempontjából a fentiekben írtak miatt különösebben nincs relevanciája a KJK irányelvnek, azonban néhány országban a színművek, zenedrámai művek nyilvános előadásának engedélyezését a közös jogkezelő szervezet végzi. 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).⁴⁰⁴

4.3. Az Európai Színházi Unió támogatása

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 ezelőtre – nyúlnak vissza, amikor egy olasz, francia és spanyol színház összefogtak, hogy „*Théâtres de l’Europe*” név alatt lerakják a nemzetközi, színházi együttműködés alapjait. 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

⁴⁰⁴ KOSKINEN-OLSSON – LOWE (2012) 31-32. A téma részletesebb kifejtését – annak hazai viszonylatában – lásd a dolgozat VII. rész 1. fejezetében, ahol a közös jogkezelő szervezetek és színházi ügynökségek alapvető jellemzőit és feladatkörüket tekintjük át.

színházak közötti együttműködést és kulturális programokat, vendégjátékokat szervezzen.⁴⁰⁵ Magyarországról az alapító tagja a Katona József Színház volt, azonban 2015 óta a Vígszínház látja el a magyar képviselést a szervezetben.⁴⁰⁶ A szervezet kulturális fontosságára az Európai Unió is felfigyelt. Az Európai Parlament és a Tanács 1295/2013/EU rendelete⁴⁰⁷ 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 közt érdemes megemlíteni az európai kulturális és nyelvi sokszínűség megőrzését, fejlesztését, Európa kulturális örökségének előmozdítását,⁴⁰⁸ az európai kulturális és kreatív ágazatok országokon átívelő és nemzetközi működőképességének támogatását, valamint a kulturális és kreatív szereplők, így a művészek országokon átívelő mobilitásának elősegítését.⁴⁰⁹ A Kreatív Európa program kultúra alprogramjának keretében az Európai Színházi Unió anyagi támogatást nyert el a 2018-as évre,⁴¹⁰ mely mozzanat hozzájárulhat az európai színházi kultúra és színjátszás további felemelkedéséhez és elismertségének növeléséhez. Valójában ez a jogi aktus is – és a korábban, a disszertáció I. rész 3. fejezetében szerepeltetett dokumentumok is visszatükrözik azt a szemléletváltást, amelye az Európai Unióban a 2000-es évek elején jelent meg, nevezetesen: a kultúra és a kreativitás gazdasági hasznossága és hasznosíthatóságának támogatása.

⁴⁰⁵ <https://www.union-theatres-europe.eu/ute> (Letöltve: 2018. 07. 27.)

⁴⁰⁶ <https://www.union-theatres-europe.eu/theatres> (Letöltve: 2018. 07. 27.)

⁴⁰⁷ HL L 347., 2013.12.20., 221-237.

⁴⁰⁸ 1295/2013/EU rendelet 3. cikk a) pont

⁴⁰⁹ 1295/2013/EU rendelet 4. cikk a-b) pontok

⁴¹⁰ https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/1._coop1_list_of_selected_projects_.pdf (Letöltve: 2018. 07. 27.)

5. Összegző gondolatok

Összetett és több okra vezethető vissza az, hogy a színpadi művekre az uniós jogalkotó eddig még csekélyebb figyelmet szentelt. Alapjaiban hat a hézagosságra az a tény, hogy a Maastrichti Szerződést megelőzően az Európai Gazdasági Közösségben nem fordítottak figyelmet a szerzői jogra. Mint azt fentebb említettük, a Maastrichti Szerződés vonta a kultúrpolitikát az Európai Közösség hatáskörébe. E történetiségében is alapvető ok mellett további specifikált okok is felvonultathatók.

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.

Nézetünk szerint az is egy ok, hogy a színházi tevékenységek a klasszikus szerzői jogi területhez tartoznak, amelyet a technológiai kihívások közvetlenül kisebb mértékben tudnak befolyásolni. Az Európai Bizottság 1988-as Zöld Könyve is úgy fogalmazott, hogy a szerzői jog klasszikusnak számító területein, mint az irodalmi művek, zeneművek, drámák vonatkozásában nem érzékelhető jelentősebb probléma, hiszen egyrészt ezek az alkotások egymással megfelelően képesek együttműködni (*gondoljunk pl. a zenés színpadi művekre, ahol a zene és az irodalom alkotása együttesen alkotja a produkciót*), másrészt viszont a később megjelent művek tekintetében erőteljesebben érvényesül a szerzői jog korlátozó, megszorító hatása.⁴¹¹ 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.⁴¹² Az Európai Bizottság egyenesen az egységes „ötödik szabadságként” említi a tudás és innováció szabad mozgását a 2008-as Zöld Könyvében.⁴¹³ Miután a digitális világ kevésbé érinti a színpadi műveket, színházi produkciókat, 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

⁴¹¹ Zöld Könyv 1988, 5.

⁴¹² Ebben a témában lásd például Mezei Péter munkáit, aki kimerítően foglalkozik az internet, valamint a digitalizáció és szerzői jog kapcsolatával: MEZEI (2010); MEZEI (2012a)

⁴¹³ Zöld Könyv 2008, 4.

felfogásai miatt – kevéssé kíván harmonizálni: a szerződéses viszonyoknak⁴¹⁴ (a szerződés útján engedélyezett jogok közül a nyilvános előadás jogának) és a személyhez fűződő jogoknak. Úgy véljük, hogy a személyhez fűződő jogokhoz való eltérő viszonyulás, azok eltérő kezelése leginkább a gondolkodásmód és a társadalmi, kulturális berendezkedések okán lelhető fel. Ennek ellenére nem merjük teljes bizonyossággal azt állítani, hogy nem lenne pozitív hatása annak, ha a jogalkotó nagyobb figyelmet szentelne ennek a területnek, akár alapelvi szinten. Mindemellett elismerjük, hogy a szerzői jog fenti kérdéseinek harmonizációja nem lenne problémamentes, hiszen már régóta nehézkes az egységesítés nem csupán a jogrendszerek különbözősége, hanem a kulturális hagyományokban gyökerező különbségek okán is.⁴¹⁵

A kultúra szempontjából a jogegységesítés azért sem lenne problémamentes, mert a kultúra valójában az egyes nemzetek szintjén értelmezhető és ereje a sokszínűségében rejlik. Emellett azt is érdemes megemlíteni, hogy az egyes országokban más és más szervezetek és hatóságok foglalkoznak a kultúra és a kulturális intézmények felügyeletével és irányításával.

Úgy gondoljuk, hogy nem lenne káros, ha a jövőben készülné egy olyan – akár formális jogi kötőerővel nem bíró – anyag, amely a szerzői jog alapvető és átfogó kérdéseinek szentelné magát, anélkül, hogy túlságosan az online térre koncentrálna. Egy ilyen anyagban érdemes lenne fogalmi szinten tisztázni a szerzői jog olyan klasszikusnak számító elemeit, mint a szerző fogalmának pontosítása, vagy az egyes műtípusok fogalmának meghatározása (pl. a színmű, színpadi mű fogalma). Az uniós szerzői jog területén nem egy elvadult gondolat az, hogy átfogó, alapvető tételek kerüljenek rögzítésre, hiszen a *Wittem-project* keretében, 2010-ben megszületett *European copyright code* alkotóinak is az volt az elsődleges célja – még ha nem is foglaltak állást amellett, hogy szükséges lenne-e egy egységesített jogszabályi keret –, hogy előmozdítsák az európai szerzői jog átláthatóságát és állandóságát anélkül, hogy újraalkotnák az uniós szerzői jogot.⁴¹⁶ 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

⁴¹⁴ A szerződési jog harmonizációjának kérdéséről lásd: GRAD-GYENGE (2018)

⁴¹⁵ POGÁCSÁS (2008) 521.

⁴¹⁶ European Copyright Code (2010) 5-6.

művekkel egy sorban szerepelteti,⁴¹⁷ ugyanakkor az irányelvekkel ellentétben a személyhez fűződő jogok alapvető elveinek szentelt pár sort.⁴¹⁸ 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.⁴¹⁹ Annál is inkább figyelmet érdemel az anyag 4.5. pontja, mert a megfogalmazás szerint a nyilvánossághoz közvetítés joga magában foglalja – mégpedig nem kizárólagosan csak ezeket az eseteket, 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.

Természetesen szükséges, hogy a szerzői jogi szabályozás is képes legyen lépést tartani a technológiai fejlődéssel.⁴²⁰ 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.⁴²¹

Elismerjük, hogy a digitalizáció komoly hatást gyakorol a szerzői jogra, és egyes gondolkodók szerint ennek következtében központi helyre került a szerzői jogi jogalkotás,⁴²² álláspontunk szerint azonban nem biztos, hogy feltétlenül jó az a gyakorlat, 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 elismerten⁴²³ az egyik legnagyobb hatást gyakorolják Európa kulturális arculatára és örökségére.⁴²⁴

⁴¹⁷ Art. 1.1. (2) c) Plays and choreographies

⁴¹⁸ Article 3 – Moral rights

⁴¹⁹ Az átdolgozás joga például kifejezetten röviden és nagy vonalakban került 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.”

⁴²⁰ VAN DER PLOEG (2002) 3.

⁴²¹ Erről a helyzetről ír bővebben: GASSER-ERNST (2006) 1-19.

⁴²² STOKES (2012) 7.

⁴²³ Lásd a Zöld könyv 1995 fentebb már említett célkitűzéseiben.

⁴²⁴ Lásd bővebben: A disszertáció I. rész 2. fejezetét

IV. RÉSZ

A SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐI JOGI FOGALMA ÉS JELLEMZŐI

A dráma, mint műfaj megjelenését és – több mind kétezzer 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.⁴²⁵ Ugyanakkor nem teljesen idegen a jogszabálytól a fogalmak meghatározása egy-egy műtípus vonatkozásában, hiszen például a szoftver⁴²⁶, az adatbázis,⁴²⁷ vagy a filmalkotás⁴²⁸ definícióját megtaláljuk az Szjt.-ben.⁴²⁹

Az egységes fogalom hiánya nem csupán a magyar jog sajátja. Mint azt később látni fogjuk, ugyanez a helyzet a német⁴³⁰ és az angolszász szerzői jogokban egyaránt, annak ellenére, hogy a színpadi művek köre a szerzői jog „gerincének egyik fő csigolyája”,⁴³¹ 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–

⁴²⁵ 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.

⁴²⁶ Szjt. 1. § (2) bek. c) pont

⁴²⁷ Szjt. 60/A. § (1) bek.

⁴²⁸ Szjt. 64. § (1) bek.

⁴²⁹ Igaz azonban, hogy ezen fogalmak jogszabályi szintű megfogalmazására jogharmonizációs kötelezettség következtében került sor.

⁴³⁰ WANDTKE – OHST (2014) 267.

⁴³¹ 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.

az angolszász szerzői jogra sokkal inkább jellemző a fogalom-meghatározások gyakorisága⁴³², 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.⁴³³ 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. Mindennek ellenére úgy érezzük, hogy egy tudományos munkának ki kell terjednie annak vizsgálatára, hogy mi is az, amiről megteszi fejtegetéseit, milyen attribútumokkal bír az adott műtípus, amelynek jogi szabályozását, gyakorlatbeli kérdéseit, problémáit vizsgálja.

Az alábbi fejezet 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. Úgy gondoljuk, hogy ez a fejtegetés azért is jelentőséggel bírhat, mert pusztán abból kiindulva, hogy az eddigi értelmezések során nem merült fel komolyabb probléma annak tekintetében, hogy az adott alkotás szerzői jogi értelemben színmű-e, még nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy értelmezési nehézségek és bizonytalanságok a későbbiek során sem fognak felmerülni. Úgy véljük tehát, hogy szükséges meghatározni, mit értünk szerzői jogi értelemben színmű, színpadi mű alatt. Jelen fogalom-meghatározásának elsődlegesen akkor van relevanciája, ha a felek között jogvita merül fel. A bírói gyakorlatban⁴³⁴ a színmű, színpadi mű fogalmi körülírására, lényegének kiemelésére leginkább akkor kerül sor, amikor érdekek és jogok ütköznek egymással és ezekre tekintettel kell tisztázni a

⁴³² VON LEWINSKI (2008) 41.

⁴³³ SZABÓ (2006) 63.

⁴³⁴ 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. A vonatkozó ítélet a dolgozatban ismertetésre kerül.

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 szaksargonban ugyanis a *színművön* a középajú dráma, a tragédia és a vígjáték jegyeit egyesítő drámatípust értjük.⁴³⁵ A *Színházművészeti Lexikon* a *színművet* egy általánosabb, tágabb értelemben is ismeri, mely tartalmilag megegyezik azzal az értelmezéssel, amelyet a jogtudomány is követ: „*dialógusban 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.

Ha önmagában csupán a külföldi jogok terminológiát vesszük figyelembe a színpadi művek esetében, pusztán ez alapján is szembeötlő a dramatizálási elem, hiszen az angolszász szerzői jogi terminológiában a *dramatic works* kifejezés használatos, a német jogirodalom pedig a *Bühnenwerk* 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, úgy gondoljuk, hogy a színművek dramatikus természetéből kifolyólag helytálló és helyes lenne ezen elnevezés használata is, noha a hangzása kissé idegen a magyar fülnek. Lényeges az is, hogy míg az Szjt. jelenleg a *színmű* kifejezést használja, addig a korábbi, 1969. 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 kívánjuk bemutatni, melyekből levonjuk a következtetéseket. Ezt követően térünk át a nemzetközi egyezmények és a vonatkozó nemzetközi szervezetek értelmezéseire. 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

⁴³⁵ SZÉKELY (1994) 764.

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.⁴³⁶ 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. A következőkben ezeket a nézeteket tekintjük át.

1.1. A XIX. századi jogtudósok megállapításai

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

Knorr Alajos a magyarázatot rögtön egy megkülönböztetéssel kezdi, és alapjaiban elhatárolja 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 művekre biztosított többszörözési és közzétételi és forgalomba helyezési jog mellett a nyilvános előadásnak kizárólagos joga is megilleti.*” Folytatva e gondolatmenetet hozzáteszi, hogy „*(...) a vagyoni jogi haszon legtöbb színműnél nem a sajtó útján többszörözésben, hanem a nyilvános előadásban áll.*”⁴³⁷ A nyilvános

⁴³⁶ 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 jelmezről és díszletről sem. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy a fent említett műtípusok definiálására harmonizációs kötelezettség következtében került sor.

⁴³⁷ KNORR (1890) 146.

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 érti, ha a produkció színpadon, kiosztott szerepek által és jelenetes cselekmények keretében létesített színielőadásként valósul meg.⁴³⁸ Ezek alapján tehát azt látjuk, 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 láthatjuk, 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.

Ahogy Knorr a színműveket, zenés színműveket az „*egyéb írói művektől*” el kívánta határolni, látható, hogy alapjában véve ő is rokon vonásokat fedez fel a két műtípus között. A további meghatározások és vélemények során ugyanezt fogjuk látni. 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, rendesen filozófiai tartalmú drámai költemény (Madách: Ember tragédiája, Goethe: Faustja) szintén színmű, ha előadható.*”⁴³⁹

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. E körben mi magunk is úgy véljük, hogy 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.

⁴³⁸ KNORR (1890) 154.

⁴³⁹ KENEDI (1908) 156.

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.*⁴⁴⁰ E megközelítésben már megjelenik az a jellegzetesség, hogy a színművek létrehozatalához az írói alkotást a legtöbb esetben módosítani kell, szerepekre kell osztani, és ekképpen lesz alkalmas az előadásra.

Palágyi Róbert szerint „*Színművön a legtágabb értelemben színpadi előadásra alkalmas, párbeszédek formájában készült írói alkotást értünk.*”⁴⁴¹ E fogalom kiemeli a színművek színpadi előadásra alkalmas voltát, melyet tekinthetünk a színmű feltételének is. Utal továbbá magyarázatában *Palágyi* arra is, hogy a színpadi művek igen komplex alkotások. A komplexitás – melyet mi is az egyik leglényegesebb jellemzőnek tartunk – egyrészt e műtípus szerzői jogi természetének meghatározó volta, másrészt pedig a műtípus specialitását is adja. Ez a komplexitás az, amely másrésztől generálja is az esetlegesen felmerülő problémákat, jog- és érdekösszeütközéseket.

1.3. A régi Szjt. hatálya alatt született elméletek

Világhy Miklós a színműveket úgy magyarázta, mint „*minden dramatizált írói alkotás*”.⁴⁴² Amint látjuk, ő 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.⁴⁴³ Érdekes kérdés szerzői jog szempontból, hogy a dramatizálás fogalma – ahogyan azt a Színházművészeti Lexikon is felfogja – azonosítható-e a

⁴⁴⁰ ALFÖLDY (1936) 130.

⁴⁴¹ PALÁGYI (1959) 156.

⁴⁴² VILÁGHY (1982) 31.

⁴⁴³ SZÉKELY (1994) 174.

szerzői jogi átdolgozás fogalommal. E kérdés megválaszolására részletesen kitérünk a disszertáció VI. rész 2. fejezetének 2.3.3.2 alfejezetében, ehelyütt annyit kívánunk előrebecsátani, hogy meglátásunk szerint a dramatizálás fogalma általánosságban megfeleltethető a szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak, tekinthető az átdolgozás egyik tipikus példájának is.

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 gondolatszövedéket tartalmazzon.”*⁴⁴⁴ Itt az előadhatóság mellett megjelenik a szerzői művek egyik lényeges eleme, a „gondolatszövedék”.

Rendkívül körültekintő és átfogó képet festett le Für Sándor és Malonyai Dezső⁴⁴⁵ 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.⁴⁴⁶ 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 társművészetek (zene, képzőművészet, tánc, stb.) közreműködésével mutat be.”* Továbbfűzve e gondolatmenetet, a szerzők eljutottak addig a megállapításig, hogy *„a színpadi mű fogalma ma már kiszélesült 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 szövegtöredékeit.”*⁴⁴⁷ E fogalom-meghatározásban ismét előtérbe kerül a színmű összetett volta. Az eddigiek során felvonultatott nézetek közül

⁴⁴⁴ LONTAI (1986) 81.

⁴⁴⁵ FÜR – MALONYAI (1973) 231-248.

⁴⁴⁶ FÜR – MALONYAI (1973) 231.

⁴⁴⁷ FÜR – MALONYAI (1973) 232.

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.⁴⁴⁸ Az eredetiség-származékosság 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 kapcsán.⁴⁴⁹ Noha a színpadi művek sok esetben származékos alkotások, hiszen a esetben egy alapul szolgáló műre támaszkodnak, és annak átdolgozásaként jönnek létre, azonban ezt a szabályt szintén nem alkalmazhatjuk egyértelműen minden mű tekintetében. Egy adott mű alapulvétele egy színdarab elkészítéséhez még egyáltalán nem biztos, hogy a szó szerzői jogi értelmében vett átdolgozási kapcsolatot hoz létre a művek között, hiszen egy alapul szolgáló alkotás, például egy 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. Erről a témáról szintén a disszertáció VI. rész 2.3. fejezetének 2.3.2.1. alfejezetében bővebben szólnunk egy konkrét jogeset kapcsán.

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.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ PÁLOS (1990) 180.

⁴⁴⁹ LONTAI (1998) 36.

⁴⁵⁰ SZILÁGYI (1993) 179.

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 műfajtaikkal*”.⁴⁵¹ 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 azokra az elemekre (cselekmény, szereplők, színpadi jelenetek), amelyek nélkül nem beszélhetnénk színpadi műről. Nem arra utal a Nagykommentár, 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, amelyekben mindhárom fenti elem összegyűréséből jön létre a produkció. De nem tekinthetjük „kevesebbnek” a prózai darabokat sem pusztán amiatt, hogy a szereplők ének-és tánctudásukat 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 tartozik a szerzői jog hatóköre alá.

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

⁴⁵¹ NAGYKOMMENTÁR 265.

területen – a színpadi rendező szerzői jogi jogállásának tekintetében. Ebben a fejezetben erre a kérdésre nem kívánunk kitérni, erre a dolgot VIII. rész 4. fejezetében kerül sor.

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.”*⁴⁵² Ez a megközelítés egy meglehetősen 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”*. A magunk részéről ezzel a nézettel nem értünk egyet. Úgy véljük, hogy *színműről* beszélhetünk addig is, amíg nem történik előadás, hiszen irodalmi műként, a színmű a dráma egyik típusa. Azt láthatjuk tehát, hogy a bíróság összevonja a színmű és színpadi mű fogalmát és a színdarabot (színpadi művet) behelyezi a színmű fogalma alá. Ez azonban – mely visszavezethető az Szjt. terminológiájára – véleményünk szerint nem szerencsés.

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 valamilyen, 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.⁴⁵³

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 is⁴⁵⁴. E fogalom-meghatározások tartalmukat

⁴⁵² Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.

⁴⁵³ SzJSzT 3/2003/1-2. számú szakvélemény

⁴⁵⁴ Emtv. 44.§

tekintve leginkább technikai jellegű magyarázatok. Úgy véljük, 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 jelenti ki, 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.⁴⁵⁵

Az UNESCO és a WIPO 1987-es szakértői anyaga⁴⁵⁶ 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, melynek létrehozatalában a színpad, illetve a színpadra alkotás központi elem.

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: magánénekesek, 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,

⁴⁵⁵ VON LEWINSKI (2008) 125.

⁴⁵⁶ UNESCO – WIPO (1987)

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.⁴⁵⁷

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.*⁴⁵⁸

A *Glossary* szerint a színművek magukban hordoznak egyfajta *aleatórikus jelleget*, melynek okaként elsődlegesen a színpadi produkció rendezőjének közreműködése tudható be. A WIPO értelmezésében az aleatórikus alkotások (*aleatoric works*) jellemzője, hogy a szerző enged a további kreatív hozzájárulásoknak, azok személyében, akik előadják, vagy más egyéb módon bemutatják a művet. A drámai művek esetén az aleatórikus 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 minősül, 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.⁴⁵⁹ Ez az a pont, amiből a különböző nemzeti jogok szabályozásának és gondolkodásmódjának

⁴⁵⁷ „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.

⁴⁵⁸ „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.

⁴⁵⁹ FICSOR (2003) 265.

különbségei erednek a színházi rendező jogállásának értelmezése kapcsán.⁴⁶⁰ Az aleatórikus jelleget egyébként az SzJSzT is hangsúlyozta. Noha a vélemény alapjául szolgáló konkrét ügyben egy zenés színpadi mű, egy rockopera kapcsán kellett szakértői véleményt adnia a testületnek, az aleatórikus jelleg nem kizárólag a zenés színpadi művek jellemzője, hanem 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.”*⁴⁶¹

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. Elöljáróban néhány terminológiai szempontra szeretnénk kitérni.

A német és osztrák szerzői jogban a színműre leginkább a *„Bühnenwerk”* kifejezés használatos. Emellett a *„bühnenmäßige Aufführung”*, a *„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 színpadra alkalmas előadást jelent, 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 – mint fentebb említettük – ismét

⁴⁶⁰ Lásd bővebben: az értekezés VIII. rész 3. fejezetében

⁴⁶¹ SzJSzT 14/2003. számú szakvélemény

egy szemléletes, beszédes elnevezés a dramatizálási elem miatt. Az angolszász országokban a „*dramatic works*” kifejezés ugyanakkor tágabb és szűkebb értelmet is jelöl, egyfajta gyűjtőfogalomként funkcionál, amely magában foglalja a filmek forgatókönyvét, a színdarabok szövegkönyvét és a táncművészeti alkotásokat egyaránt.⁴⁶² Értelemszerűen 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 a történetvezetésre is hatása van.⁴⁶³

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.⁴⁶⁴ 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

⁴⁶² BENTLY – SHERMAN (2014) 69.

⁴⁶³ KOHN – KOHN (2010) 1307.

⁴⁶⁴ UrhG

§ 2 Geschützte Werke

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

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.

átfogó kategóriát nevesíti a jogszabály, hanem annak lényeges fajtáit (a pantomim és a táncművészeti alkotás), amelyek a színpadi mű típusaiként tartatnak számon.⁴⁶⁵ 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.⁴⁶⁶

Természetesen az, hogy a színpadi mű konkrétan nincs említve az UrhG felsorolásában, még nem jelenti azt, hogy az oltalmi körből is kiesne, hiszen egyrészt magyar jogalkotás-technikához hasonlóan, a német is példálózó felsorolással és feltételül azt szabja, hogy akkor élvez oltalmat az adott alkotás, ha szellemi tevékenységből fakad.⁴⁶⁷ Másrészt azért sem jelent gondot, hogy a felsorolás nem tartalmazza a színműveket, mert a Berni Egyezmény, melyet Németország 1887. szeptember 5-én ratifikált,⁴⁶⁸ minimum standardjai közt rögzíti a színművek oltalmát.

Értelemszerűen azért, mert az UrhG a színművet, mint tipikus szerzői jogi alkotásokat nem jeleníti meg a listában, a fogalmára vonatkozóan sem találunk definíciót a jogszabályban. A színművek fogalma a német jogba elsődlegesen a színházi-, színpadi gyakorlatból szivárgott át.⁴⁶⁹

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.⁴⁷⁰

Haimo Schack a bírói gyakorlat⁴⁷¹ egyidejű hivatkozásával alkot fogalmat a színművekről. Eszerint a színpadi művet leginkább úgy lehet jellemezni, mint „*térben lezajló játék*”,⁴⁷² 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

⁴⁶⁵ KEHRL (2015) 584.

⁴⁶⁶ SCHACK (2010) 116.

⁴⁶⁷ NEUBER (1990); KURZ – KEHRL – NIX (2015) 584.

⁴⁶⁸ http://www.wipo.int/treaties/en/remarks.jsp?cnty_id=956C (Letöltve: 2018. 08. 11.)

⁴⁶⁹ DIETZ – EHRHARDT (2014) 267.

⁴⁷⁰ BGH GRUR 1959, 379, 381.

⁴⁷¹ BGHZ 142, 388, 397 – Musical Gala; BGH GRUR 2008, 1081 f. – Musical Starlights,

⁴⁷² „bewegte Spiel im Raum” SCHACK (2010) 219.

előadás továbbá nem csupán színészek és balettáncosok útján valósulhat meg, hanem például bábok igénybevételével is.⁴⁷³

Richard Laub kifejezetten a színház- és színmű fogalom szerzői jogi és színháztudományi megközelítésével és ütköztetésével foglalkozik. Az osztrák szerzői jogi törvény⁴⁷⁴ az irodalmi művek cím alatt említi meg a színművet és ezzel egy időben a pantomimet és a táncművészeti alkotásokat.⁴⁷⁵ *Richard Laub* nem csak a színmű fogalmát taglalja, hanem hangsúlyt fektet a „rokon” műtípusok, a táncművészeti alkotás és a némajáték fogalmi elemeinek tisztázására, 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.⁴⁷⁶

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.⁴⁷⁷

3.2. Az angolszász rendszer fogalmi megközelítése

A brit szerzői jogot taglaló irodalom szintén kiemeli, hogy a színművek jogi definíciója hiányzik, melynek elsődleges okaként az tudható be, hogy a szerzői jog gyakorlata és a szerzői jogi oltalom következményeinek szempontjából kevésbé lényeges az irodalmi, színpadi és zenés művek fogalmi elhatárolása.⁴⁷⁸

⁴⁷³ SCHACK (2010) 219.

⁴⁷⁴ 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 tekinti a védendő tárgyak meghatározásában.

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

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

⁴⁷⁶ LAUB (2012)

⁴⁷⁷ KEHRL (2015) 584.

⁴⁷⁸ MACQUEEN – WAELDE – LAURIE – BROWN (2008) 70-71.; BENTLY – SHERMAN (2014) 69.

Másutt kiemelik, hogy meglepően nehéz a színmű definíciójának meghatározása,⁴⁷⁹ mert bár magától értetődőnek tűnik annak tartalmi jelentése, mégis el kell különíteni a színmű alapjául szolgáló szöveggönyvet, vagy magát az alapul szolgáló színművet a komplett színdarabtól. Ennek oka, hogy az előbbiek nem színpadi előadásként, hanem irodalmi alkotásként élveznek jogi védelmet.⁴⁸⁰

A CDPA a dramatikus művek fogalmi köre alá vonja a tánc- és a némajátékot is.⁴⁸¹ Fontos eltérés a többi hivatkozott szerzői jogi jogszabályhoz képest, hogy a CDPA-ban található felsorolás nem példálózó, hanem kizárólagos.⁴⁸²

Hasonlóan a hazai megközelítéshez a brit jogirodalom és jogértelmezés szerint a színpadi műveknek *szükségszerűen alkalmasnak kell lenniük előadásra*.⁴⁸³ E nézet alapvetően az 1989-es *Hugh Huges v Broadcasting Corporation of New Zealand* ügy⁴⁸⁴ megállapításaira vezethető vissza. Központi jelentőségű volt ebben az esetben a CDPA azon szabálya,⁴⁸⁵ melynek értelmében a szerzői jogi oltalom akkor áll fenn, ha az adott mű (irodalmi alkotás, színmű vagy zenemű) rögzített.⁴⁸⁶

Ugyanakkor más nézeteket is olvashatunk az előadásra alkalmasság kapcsán. Vannak, akik vitatják, hogy a drámai műveknek szükségképpen alkalmasnak kellene lenniük a fizikai előadásra, előadhatóságra.⁴⁸⁷ Mi sokkal inkább azokkal a megállapításokkal – és az ezzel egyező többségi magyar jogirodalmi álláspont képviselőivel – értünk egyet, mely szerint ennél a műtípusnál feltétel az előadásra való

⁴⁷⁹ CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 450.

⁴⁸⁰ NICOLOPULOS (2016) 60.

⁴⁸¹ CDPA Section 1(1)

"Copyright is a property right which subsists in accordance with this Part in the following descriptions of work -

(a) *original literary, dramatic, musical or artistic works,*"

CDPA Section 3(1)

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

⁴⁸² APLIN (2009) 54.

⁴⁸³ 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.

⁴⁸⁴ Hugh Huges Green (Appeal No. 18 of 1989) v Broadcasting Corporation of New Zealand (New Zealand) [1989] UKPC 26 (18 July 1989)

⁴⁸⁵ 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.

⁴⁸⁶ 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.

⁴⁸⁷ CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 450.; BOXER (1961)

alkalmasság. Úgy véljük, hogy amennyiben a „színmű” a nyilvános előadásra nem alkalmas, úgy nem tekinthető annak. Ez még nem zárja ki az oltalomból a művet, hiszen az írott történet irodalmi alkotásként oltalom alatt marad.

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.⁴⁸⁸ Az egyik leghíresebb és a jogtudomány által is sokat hivatkozott esetben,⁴⁸⁹ a fő kérdés a filmalkotás és a dramatizált művek közötti határvonal meghúzása volt.⁴⁹⁰ Azt a kérdést kellett megválaszolni, hogy vajon lehet-e és ha igen milyen feltételekkel egy film egyben dramatizált mű. A jogesetben a felperes szerint a *Joy* című művéből 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 sajtóságos mozdulatokból álló táncot. A film elkészítéséhez *Mehdi Norowzian* az ún. „*jump cutting*”⁴⁹¹ 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,⁴⁹² és ennek lényegi részét emelte át az alperes saját reklámjába, mely magatartás megsértette *Norowzian* szerzői jogát. Az elsőfokú ítélet amellett, hogy *Norowzian* keresetét elutasította, kifejtette, hogy pusztán önmagában nem tekinthető egy film dramatikus alkotásnak,⁴⁹³ hiszen a jogszabály is külön kategorizálja a két műtípust. Továbbá, a *Joy* nem dramatikus alkotásnak, 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

⁴⁸⁸ Lásd bővebben a kérdéskörrel: KAMINA (2009) 77-101.

⁴⁸⁹ *Norowzian v Arks Ltd & Anor* (No. 2) [1999] EWCA Civ 3014 (04 November 1999)

⁴⁹⁰ Az eset és a következmények ismertetéséről lásd bővebben: KAMINA (2016) 74.

⁴⁹¹ 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.

⁴⁹² Úgy véljük, ehelyütt a tágabb értelemben vett színmű fogalom az irányadó, melyet a CDPA is rögzít – a táncelemekből álló kategória.

⁴⁹³ DAVIS (2012) 27.

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.⁴⁹⁴ 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.⁴⁹⁵

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 régiesebb „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.⁴⁹⁶

Másutt a brit joggyakorlat negatív módon adott meghatározást a színművek tekintetében. Az eset⁴⁹⁷ korábban született, mint a Norowzian vs. Arks Ltd. és

⁴⁹⁴ 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.

⁴⁹⁵ MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 71.; BENTLY - SHERMAN (2014) 71.

⁴⁹⁶ 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 *Elfújta 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 *Elfújta a szél* történetét, musical formájában (*Autant en emporte le Vent*). További példákról és a gyakorlati problematikáról lásd: GERSHON (2005-2006)

⁴⁹⁷ Creation Records Ltd. & Ors v News Graoup Newspapers Ltd [1997] EWHC Ch 370 (25 April 1997)

alapvetően mindkét vélemény ugyanazon jellemzőit emeli ki a színműnek. 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 rendszer is foglalkozik a színpadi művek⁴⁹⁸ szerzői jogával. Az 1968-as ausztrál szerzői jogi törvény⁴⁹⁹ 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.⁵⁰⁰

A színpadi mű az Amerikai Egyesült Államok szerzői jogi törvénye⁵⁰¹ 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.⁵⁰²

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

⁴⁹⁸ Szintén dramatic works terminológiával.

⁴⁹⁹ Copyright Act No 63. 1968. (a továbbiakban: Cth)

⁵⁰⁰ *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 – LIDDICOT (2012) 97.

⁵⁰¹ 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)

⁵⁰² PETTIT (2015) 747.; FREEDMAN (1963) 80.

televíziós forgatókönyveket is) lényege általánosságban az, hogy előadásra szánták és cselekményből, valamint dialógusokból állnak.⁵⁰³ 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 szövegekőnyveket, vagy például a forgatókönyveket.⁵⁰⁴ Az amerikai bírói gyakorlat tágan értelmezi e kategóriát – értelemszerűen összhangban a Copyright Office véleményével – és ide sorolja a szűk értelemben vett színművek mellett az operákat, operetteket és Broadway előadásokat is.⁵⁰⁵

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 párbeszédek és a színészi játék eszközeivel, amelyet előadásra szántak*. A színdarab a cselekmény egészét, vagy lényegi részét mutatja be sokkal valóságosabban és közvetlenebbül, mint a puszta narráció, vagy leírás.⁵⁰⁶ Utal a szerzőpáros továbbá arra a tényre, hogy a színmű melyik egyéb szerzői jogi műtípussal mutat rokon vonást. Így azon színművek, melyek zenei elemekkel vannak átszőve, értelemszerűen a zeneművek fogalmának átfedéseként, míg a filmen rögzített drámai művek az audio-vizuális művek kategóriájában jelenhetnek meg.⁵⁰⁷ Más szerzők azt emelik ki a színpadi művek esszenciális eleme kapcsán, hogy az maga a *dráma*, amely egy történet menetét, vagy emberi konfliktusokat ábrázol.⁵⁰⁸ Ez a gondolat – vagyis a történet fontossága – már 1902-ben megjelent Edward S. Rogers munkájában, aki hangsúlyozta, hogy a színpadi művek körében lényeges azok irodalmi, vagy dramatikus természete, valamint az, hogy a műnek legyen egy összefüggő cselekménye, története.⁵⁰⁹

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

⁵⁰³ <https://www.copyright.gov/fls/fl119.pdf> (Letöltve: 2017. 01. 11.)

⁵⁰⁴ 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.)

⁵⁰⁵ PETTIT (2015) 747.

⁵⁰⁶ SCHECHTER – THOMAS (2003) 51.

⁵⁰⁷ SCHECHTER – THOMAS (2003) 52.

⁵⁰⁸ KOHN – KOHN (2010) 1309.

⁵⁰⁹ ROGERS (1902) 109-110.

keresztül. Ezek az elemek egy komplett történeté állnak össze.⁵¹⁰ Ennél a fogalomnál azt látjuk, hogy a szerző inkább a drámáról, mint az irodalmi alkotás egyik kategóriájáról beszél, semmint színdarabról.

Paul Goldstein kiemeli, hogy a színpadi művek lényegi eleme a karakterek, szereplők játéka, amelyhez zenei elemek is társulhatnak.⁵¹¹ *Goldstein* továbbá azt vallja, hogy a színmű oltalmazható elemei még a szereplők, a párbeszéd, valamint a cselekmény. *A színpadi művek olyan alkotások, amelyek cselekményeket, párbeszédet, 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.⁵¹² 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.

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.⁵¹³

Ugyanígy a cselekményes vonást, azaz a darabban kifejeződésre jutó történet fontosságát emeli ki *Robert Freedman*. Rátér a szerző arra is, hogy melyek az

⁵¹⁰ GASAWAY (2009-2010) 248-249.

⁵¹¹ GOLDSTEIN (2016) 2:104-2:105.

⁵¹² GOLDSTEIN (2016) 2:109-2:110. §2.9.3.

⁵¹³ NIMMER – NIMMER (1963) 2.06.§

azonosságok és különbségek a színdarabok, valamint a koreográfiai művek között.⁵¹⁴ A szerző idézi azt a bírói döntést is, amely szerint a színműveknek, színpadi műveknek a célja az, hogy egy történetet közvetítsenek.⁵¹⁵ 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.

4. Összefoglalás, következtetések

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 szcenika kialakítása kapcsán a szintén szerzői jogi oltalmat élvező díszletek és jelmezek alkotóinak⁵¹⁶ nézetei összeegyeztetésre kell hogy kerüljenek a rendező elképzeléseivel, akinek – legtöbb esetben – egy már kész, alapul fekvő írói alkotást kell színpadi előadásra alkalmassá tenni.

A fentiekben láthattuk, hogy több jogirodalmi álláspont is utal arra, hogy *el kell különíteni egymástól a színművet, mint irodalmi kategóriát és a színpadi művet, magát a produkciót*. Mi is ezen az állásponton vagyunk. Vannak pontok, ahol megegyezik a színmű és a színpadi mű tartalma, ez a két elem pedig szükséges ahhoz, hogy egy alkotást színpadi műnek tekinthessünk. Ez a két minimális feltétel az előadásra alkalmasság és a történet megléte. Az előadásra alkalmasságot formai feltételnek tekinthetjük, ami az adott mű színpadi előadásra, nyilvános előadásra való alkalmasságát jelenti. Ha a mű erre nem alkalmas, nem sorolható be a színmű és

⁵¹⁴ 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.

⁵¹⁵ Daly v. Palmer, 6 Blatchfr. 264.

⁵¹⁶ Az Szjt. 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.

színpadi mű kategóriájába. Valójában ez a feltétel két oldalról is vizsgálható. Egyrészt, ha a színművet, mint irodalmi alkotást vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy az, struktúrája, felépítése, a szerzőtől származó utasításai következtében önmagában is alkalmas előadásra. Ennek következtében, szinte magától értetődő, hogy a színpadi mű is alkalmas az előadásra, különösen amiatt, hogy a mi értelmezésünkben a színpadi mű a színpadra állított darabot jelenti.

A másik lényeges feltétel, melyet egyfajta tartalmi feltételnek tekintünk az, hogy a szóban forgó műnek legyen egy „cselekménye”, egy íve.⁵¹⁷ 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, 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 színpadi művek szerzői jogi, jogtudományi fogalmát a következőképpen adnánk meg: *A színpadi mű tipikusan*⁵¹⁸ *egy olyan írói művön alapuló, cselekményes, rendezett alkotás, amely több személy alkotótevékenysége (díslettervező, jelmeztervező, rendező, szerző, színész, zeneszerző) eredményeként születik meg és alapvető rendeltetése következtében alkalmas arra, hogy nyilvánosan előadják.*

Meglátásunk szerint a színpadi mű szükségszerűen *rendezett alkotás*, függetlenül attól, hogy a rendezői szerepet egy professzionális, szakmabeli rendező végzi-e, vagy egy iskolai színjátszókör drámapedagógusa.

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, melynek egyik okaként

⁵¹⁷ A cselekmény alatt természetesen nem kívánjuk vizsgálat tárgyává tenni azt, 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 értjük, hogy az alkotás egy történetet mondjon el.

⁵¹⁸ Ellenpéldákat egy szűk mezsgyén lehet említeni, azonban a dolgozatban 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), sem jelmezt sajátos egyszemélyes színdarabjának bemutatásához.

jelentkezik, hogy eltérő érzékszervek használatát teszik szükségessé.⁵¹⁹ 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 szerzőtől művének átvételekén jelenik meg. Az egyéni jelleg azonban mindig esetenként ítélendő meg. Nem könnyű annak megítélése, 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 összehatásában, „hangulatában”.

Fontosnak tartjuk emellett annak hangsúlyozását, hogy *a színmű és a színpadi mű kifejezések összemosása és teljes mértékű azonosítása nem helyes*. Éppen emiatt nem tartjuk szerencsésnek az Szjt. szóhasználatát sem, amely a színmű terminológiát használja. Úgy gondoljuk, hogy megtévesztő lehet a *színmű* kifejezés használat a színdarabokra, színpadi művekre. Jelen rész elején már utaltunk arra, hogy a színmű kifejezés a színházi és irodalmi szakzsargonban milyen jelentéstartalommal bír. 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. Emiatt a lehetséges félreértés és tartalmi összemosás miatt szerencsésebb lenne, ha a jogszabályi terminológia visszatérne az 1969. évi szerzői jogi törvény szóhasználatához és a színpadi mű – és ezzel egyetemben a zenés színpadi mű – kifejezést használná. A terminológiai váltástól nem kell féltanünk az írott színműveket és szerzőiket, hiszen azok irodalmi műként egyébként is védelem alatt állnak.

⁵¹⁹ BÉKÉS – MEZEI (2018) 24-25.

V. RÉSZ

A SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK VIZSGÁLATA

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.⁵²⁰ 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*.⁵²¹

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.⁵²² 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.⁵²³ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy teljes mértékben megegyeznének az általános polgári jogi személyiségi jogokkal, hiszen lényeges különbségként 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 „személyiségi jogi generálklauzula”⁵²⁴, 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*)⁵²⁵, a szerzői névjogot

⁵²⁰ TÓTH (2004) 316.; BALÁS (1941) 675.; BALÁS (1947) 43.

⁵²¹ Szjt. 13.§

⁵²² Lásd bővebben: BOYTHA – FALUDI (2008) 172-178.

⁵²³ Szjt. 9.§ (2) bekezdés

⁵²⁴ Ptk. 2:42. §

⁵²⁵ UrhG § 12

(*Anerkennung der Urheberschaft*)⁵²⁶ valamint a mű egységének védelmét (*Entstellung des Werkes*)⁵²⁷ biztosítja. A személyhez fűződő jogok területén ezek a központi rendelkezések, amelyeket a 25, 39 és 42. §-ok egészítenek ki.⁵²⁸

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*)⁵²⁹, illetve a mű torzításmentességéhez fűződő jogot, a torzítás elleni tiltakozást (*Right to object to derogatory treatment of work*).⁵³⁰

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, mégis sérülékenyek. A sérülékenységek bizonyos személyhez fűződő jogok tekintetében könnyebben felfedezhető és kimutatható, más esetben komoly értelmezési kérdéseket vet fel. Ennek az is oka, hogy „*A személyhez fűződő jogok által biztosított kontroll (...) messze nem terjed ki a mű sorsának valamennyi mozzanata feletti örökösre.*”⁵³¹

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.

⁵²⁶ UrhG § 13

⁵²⁷ UrhG § 14

⁵²⁸ GROSHEIDE (2009) 262.

⁵²⁹ 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.

⁵³⁰ CDPA Section 80., bővebben: DE WERRA (2009)

⁵³¹ POGÁCSÁS (2017b) 149.

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.⁵³² 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*”⁵³³, aki ex lege fellépésre jogosult.⁵³⁴

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 a szerzői vagyoni jogokat öröklés jogcímén megszerezte.⁵³⁵ A szerző személyhez fűződő jogai halála után örökösei, hozzátartozói által kerülhetnek érvényesítésre, speciális kegyeleti jog formájában.⁵³⁶ 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,⁵³⁷ akik az általános – Ptk.-ban nevesített – kegyeleti jogosultak személyi körét bővítik.⁵³⁸

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

⁵³² Szjt. 15. §

⁵³³ GYERTYÁNFY (2013) 90.

⁵³⁴ Szjt. 65.§

⁵³⁵ Szjt. 14.§ (1) bek.

⁵³⁶ GÖRÖG (2005a); GÖRÖG (2005b)

⁵³⁷ Szjt. 14. § (1) bek.

⁵³⁸ GÖRÖG (2007a) 265.

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,⁵³⁹ ha szellemi hagyatékának gondozásával ezt a személyt bízta meg a szerző.⁵⁴⁰ A német irodalom utal arra, hogy a színházi előadások engedélyezését a szerző örökösei nagymértékben meg tudják nehezíteni, mert sok esetben erőteljesebben ragaszkodnak a művekhez, mint maga a szerző.⁵⁴¹ Igaz, van ennek ellenpéldája is, ahol a szigorú szerzői instrukciók korlátoznak 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/örököszi hozzáállásra egyes szerzők, amikor felvetik, hogy „*Tudja-e vajon a szerző, hogy mi a legjobb a művének?*”⁵⁴² E kérdésre adandó válaszhoz – melyet a magyar jog alapján kísérlünk meg megadni – több szempontot is figyelembe kell vennünk. Egyrészt, általánosságban szükséges arra utalni, hogy ma már az integritási szabály nem olyan korlátozó, merev, mint a korábbi, '69-es Szjt. idején, amikor a szerző személyhez fűződő jogát sértette művének minden jogosulatlan megváltoztatása vagy felhasználása,⁵⁴³ 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.⁵⁴⁴ A dolgozat ezen részében külön fejezetet szentelünk az integritás jogának, így a jelenlegi szabály elemzésére ehelyütt nem kerítünk sort. Ugyanakkor érdemes azt figyelembe venni, hogy az Szjt. egyes rendelkezései korlátozzák az integritást.⁵⁴⁵ Amennyiben ugyanis a szerző a mű felhasználásához hozzájárult, a felhasználáshoz elengedhetetlen vagy nyilvánvalóan szükséges, a mű lényegét nem érintő változtatásokat köteles végrehajtani. Ha pedig

⁵³⁹ Az 1945-ben elhunyt *Bartók Béla* esetében például – akinek önálló művei tekintetében a védelmi idő már lejárt – Magyarország területén szellemi hagyatékát fia, *iff. Bartók Béla* unokaöccse, *Vásárhelyi Gábor* gondozta. A Bartók-ügyről lásd: GAYER (2009)

⁵⁴⁰ TATTAY (2001b) 3-7.

⁵⁴¹ SCHACK (2010) 560.

⁵⁴² „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.

⁵⁴³ '69-s Szjt. 10. §

⁵⁴⁴ Szjt. 13. §

⁵⁴⁵ Szjt. 50. §

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, nézetünk szerint a felek együttműködése az, „*ami a legjobb a szerző művének*”.

A védelmi idő eltelte után a szerző emlékének megsértése címén⁵⁴⁶ az érintett közös jogkezelő szervezet vagy szerzői érdek-képviselői szervezet is felléphet olyan magatartás ellen, amely a védelmi időn belül sértene a szerző jogát arra, hogy a művén vagy a művére vonatkozó közleményen szerzőként feltüntessék.⁵⁴⁷ A jogosulti 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*”.⁵⁴⁸

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.*”⁵⁴⁹ Hozzáteszi továbbá, hogy amellett is lehet érvelni, hogy mégsem önálló kegyeleti jogokról van szó, hanem sokkal inkább „*(...) olyan alanytalanná vált jogokról, amelyek gyakorlására jogosultakat határoz meg a törvény.*”⁵⁵⁰

Noha a személyhez fűződő jogok a szerző és műve közötti legszorosabb 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 vezethetőek vissza, hogy a jogalkotó folyamatosan törekszik a szerzők, a felhasználók és a legszélesebb értelemben vett

⁵⁴⁶ 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 általános személyiségvédelmi szabályok határozzák 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)

⁵⁴⁷ Szjt. 14. § (2) bek.

⁵⁴⁸ GÖRÖG (2005a) 40.

⁵⁴⁹ GRAD-GYENGÉ (2017C) [60]

⁵⁵⁰ GRAD-GYENGÉ (2017C) [61]

közönség jogainak és érdekeinek kiegyenlítésére, a közöttük lévő ideális egyensúly megalkotására.⁵⁵¹

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 brosrák, színházi weboldalak, melyek a – legtöbbször már ismert – alaptörténetek ismertetésén 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 brosrá. Így például, ha a *Szentivánéji álom*, *Az ember tragédiája*, vagy az *Elfújta a szél* tartalmának kivonatolását olvashatjuk a következő színházi évadban szereplő előadások prospektusain, szerzői jogi szempontból nem jelent gondot, hiszen ezek, mint irodalmi alkotások, már korábban nyilvánosságra kerültek. Ugyanakkor problémát jelenthet, ha az egyik előadóművész, kellékes, 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 – megírási szerződés⁵⁵² – jön létre, mely szükségszerűen tartalmazza a felhasználási engedélyt. Ilyen esetben az Szjt. 10. § (3) bekezdése ad útmutatást, miszerint ellenkező

⁵⁵¹ RIKOWSKI (2005) 3.; HILTY – NÉRISSON (2012)

A jogalkotó a szerzői jog e nem könnyű feladatát az Szjt. preambulumban is hangsúlyozza. A témát lásd bővebben: CASO – GIOVANELLA (2015)

⁵⁵² Lásd bővebben a disszertáció VII. részében.

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 szerzőnek a színmű megírása, az Szjt. 30. §-át kell figyelembe vennünk. Ilyen esetben a mű átadása egyúttal a nyilvánosságra hozatalhoz való hozzájárulásnak minősül.⁵⁵³ Így tehát magának a műnek az átadása, mint reálcselekmény a döntő, mely pillanattól kezdve a munkaadó döntheti el, hogy a művet valóban nyilvánosságra hozzák-e, vagy sem.⁵⁵⁴

A nyilvánosságra hozatal jogának (ellen)párja a mű visszavonásához fűződő jog, melyet az Szjt. 11. §-a rögzít. A visszavonás jogának gyakorlása a szerzői jogi gyakorlatban viszonylag ritkán fordul elő,⁵⁵⁵ így ezzel arányban áll, hogy a színpadi művek viszonylatában sem könnyű erre vonatkozó konkrét ügyet találni. Egy, az operatörténelemben ismert példa, hogy *Puccini* az ősbemutató után Pillangókisasszony visszavonása mellett döntött és az őt illető díjakat is visszafizette.⁵⁵⁶ A visszavonást alapvetően a premier kudarca és a konkurensok hatása indokolta,⁵⁵⁷ mely megfelleltethető az Szjt. által is megkövetelt „*alapos oknak*”. Szerzői jogi szempontból ez ügyben a már nyilvánosságra hozott mű további felhasználásának megtiltásáról van inkább szó, mely részét képezi a visszavonás jogának.⁵⁵⁸ A *Nagykommentár* utal a visszavonás kapcsán arra, hogy „(...) az illető műcímmel, tartalommal történt közönség elé lépést mintegy meg nem történte 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.”⁵⁵⁹ Puccini a

⁵⁵³ Szjt. 30.§ (5) bek. első mondat

⁵⁵⁴ GYENGE (2010)

⁵⁵⁵ E hiány oka a szabályrendszer összetettségében és a szerző oldalán felmerülő „terhekben” keresendő. Egyrészt, 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 jogszerzőt 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.

⁵⁵⁶ WNKLER (2004-2006) 1966.

⁵⁵⁷ BUDDEN (2011) 276-277.

⁵⁵⁸ Szjt. 11.§

⁵⁵⁹ NAGYKOMMENTÁR 131.

premiert követő három hónapon belül a művet átdolgozta és a mű újabb verzióját mutatták be.

3. A névfeltüntetés joga

Az Szjt.-ben rögzített névfeltüntetés joga,⁵⁶⁰ 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.⁵⁶¹ A szerző a neve feltüntetéséhez való jogot a felhasználás jellegétől függően, ahhoz igazodó módon gyakorolhatja.⁵⁶² A névfeltüntetés joga nem húzódik háttérbe átdolgozások esetén sem, hiszen, ha egy mű átdolgozás útján jött 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 ügyben⁵⁶³ helybenhagyta az elsőfokú bíróság⁵⁶⁴ azon megállapítását, mely szerint nem jogellenes az a színházi gyakorlat, hogy az adott színdarabot hirdető szórólapon a *szövegkönyv 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

⁵⁶⁰ Szjt. 12. §

⁵⁶¹ POGÁCSÁS (2014a) 628.

⁵⁶² Szjt. 12.§ (1) bek.

⁵⁶³ Fővárosi Ítéltábla 8.Pf.20.323/2016/3.

⁵⁶⁴ Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16.

neve is feltüntetésre kerüljön. Nem ritka a színházi gyakorlatban – és úgy gondoljuk, helyes – 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 ihletként használták fel,⁵⁶⁵ melynek oka lehet a művészek egymás iránti tisztelete és megbecsülése is, ahogyan magának a névjog elismerésének szorgalmazása is a megbecsülésre, elismerésre vezethető vissza.⁵⁶⁶

Lényeges továbbá, hogy bár számos színpadi produkciónak az alapul szolgáló alkotása már közkincs (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.⁵⁶⁷

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 esetben⁵⁶⁸ 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. Meglátásunk szerint egyébként ez esetben hibás volt a felperes kereseti kérelme, mert azt egyedül a Ptk.-beli személyiségi jogokra alapította azt és nem hivatkozott a Szjt. vonatkozó rendelkezéseire. A kereseti kérelemben a felperes az 1959-es Ptk. 78. §-ára hivatkozott, valamint sajtó-helyreigazítást kívánt érvényesíteni. A Legfelsőbb Bíróság a kereseti kérelmet elutasította, arra hivatkozással, hogy a sajtó-helyreigazítási kérelem feltételei nem állnak fent. Álláspontunk szerint a felperesnek nem egyedül a Ptk.-ra kellett volna alapítania keresetét, hanem szerencsésebb lett volna az Szjt. 12. §-ra hivatkozni, hiszen a szerzők számára ez a szabály, speciális mivoltuknál fogva, erősebb jogi garanciát jelent, mint az általános személyiségi jogi normák.

⁵⁶⁵ Vö. SzJSzT 07/11. számú szakvélemény

⁵⁶⁶ POGÁCSÁS (2014b) 152. E gondolathoz kapcsolódóan lásd a dolgozat VI. rész 2.3.2.1. alfejezetében részletesen bemutatott SzJSzT 07/11. számú szakvéleményt.

⁵⁶⁷ Szjt. 14.§ (2) bek.

⁵⁶⁸ Legfelsőbb Bíróság Pfv.IV.21.865/2009/5.

4. A mű egységének védelme

4.1. A mű egységének védelme a hazai dogmatikában és gyakorlatban

E fejezetben arra a szerzői személyhez fűződő jogra és e jognak a színházspecifikus vonásaira helyezük a hangsúlyt, amely a legtöbb értelmezési kérdést veti fel a 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 bonyolultságok 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 konkrét jogvitákban kell alkalmazni. Harmadrészt pedig, a nehézségek feloldását az sem segíti elő, hogy a Szjt. konkrétan utal a becsület és jóhírnév fogalmára,⁵⁶⁹ mintegy az integritási jog megsértésének mércéjeként. Ez utóbbi problémakört mi magunk is dilemmákkal fogadjuk.

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.*”⁵⁷⁰ 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 változtatásoktól mentesen kerüljön a közönség elé. A szabály indokál 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 joga, hogy „*a mű sajátosságait a lehető legjobban megőrizze*”.⁵⁷¹ Van olyan nézet is, amely e szerzői személyhez fűződő jog sérelmét „elmaradt

⁵⁶⁹ FALUDI (2011) 163.

⁵⁷⁰ Szjt. 13. §

⁵⁷¹ BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009) 14.

megbecsülésnek” tekinti, az elmaradt vagyoni előnnyel párhuzamba állítva.⁵⁷² Jól mutatja ezt a törekvést az angol jogi terminológia, 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,⁵⁷³ 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 célöz: 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.⁵⁷⁴ Bonyolultabb példák pedig felmerülhetnek kifejezetten 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 figyelmet⁵⁷⁵ –, hogy a normaszöveg „(...) amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.” fordulata csupán a közvetlenül előtte szerepeltetett megváltoztatásra, visszaélésre vonatkozik, 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.⁵⁷⁶ Az

⁵⁷² CSIZMADIA (1996) 674.

⁵⁷³ LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 66.; SZINGER – TÓTH (2004) 61-62.

⁵⁷⁴ TATTAY (2001a) 78.

⁵⁷⁵ FALUDI (2011) 165.

⁵⁷⁶ 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.

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.⁵⁷⁷

A mű egységének védelmét a teljesség, sérthetetlenség fogalmával kell azonosítani,⁵⁷⁸ mely nem feltétlenül a fizikai egységet jelenti, hanem a szellemi egységet, a mondanivaló sérthetetlenségét hivatott biztosítani.⁵⁷⁹ 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.⁵⁸⁰ Ez utóbbi kijelentés kulcsfontosságú témánk szempontjából, hiszen a színdarabok, színpadi produkciók tipikusan nem dologi műpéldányok útján testesülnek meg.

Az integritás joga igen absztrakt főszabályának tényleges érvényesülése műtípusonként eltérő lehet,⁵⁸¹ mely variánsokra az Szjt. speciális szabályain⁵⁸² túlmenően a bírói gyakorlat⁵⁸³ és az SzJSzT is figyelmet fordít.⁵⁸⁴ Hasonlóképpen külön

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 fordulataiban, 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.”

⁵⁷⁷ LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 66. Több szerző is foglalkozik a szabály kritikai elemzésével. Lásd pl.: FALUDI (2011); GRAD-GYENGE (2013a); GYERTYÁNFY (2012a)

⁵⁷⁸ NAGYKOMMENTÁR 138.

⁵⁷⁹ Jogtár-kommentár

⁵⁸⁰ NAGYKOMMENTÁR 138.

⁵⁸¹ PROART (2013) 51.

⁵⁸² 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 megjelenést vagy a rendeltetésszerű használatot befolyásolja.

⁵⁸³ 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 rendeltetésszerű gyakorlásához kapcsolódó átépítés nem eredményezheti a tervező szerzői jogainak sérelmét. A tervező szerzői joga szempontjából a felhasználó hasznosítási

szabályban rendelkezik az Szjt. az előadóművészeket megillető torzításmentességről is.⁵⁸⁵ A színművek, színpadi művek tekintetében – ellentétben pl. az építészeti alkotásokkal – 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 ahogyan azt a korábbiakban, a III. részben már olvashattuk, az Egyezmény 1928-as, Római felülvizsgálatának köszönhető, hogy a szerzők személyhez fűződő jogai – így a névjog, és az integritás joga – kerültek rögzítésre.⁵⁸⁶ 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.”⁵⁸⁷ Ez a szigorú szabály sem volt azonban problémamentes, hiszen szélsőséges, merev nézetek táptalajául szolgált.⁵⁸⁸ Világhy is utalt arra, hogy bizonyos esetekben kifejezetten szükség van a mű változtatására, ezt pedig ez a merev szabály ellehetetlenítette.⁵⁸⁹

jogosultságait érdekösszeméréssel 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 a Fővárosi Bíróság és a szabályt értelmezése kapcsán kiemelte, hogy egy adott dal tévéműsorban 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.

⁵⁸⁴ Pl.: SzJSzT 2013/02, SzJSzT 2010/18, SzJSzT 2008/20, SzJSzT 2010/17, SzJSzT 2009/04, SzJSzT 2003/30. számú szakvélemények

⁵⁸⁵ Az Szjt. 75.§ (2) bekezdésének értelmében

⁵⁸⁶ BUE, római felülvizsgálat, 6^{bis} (1) bek.

⁵⁸⁷ 1969. évi Szjt. 10.§

⁵⁸⁸ Például a helyesírási hibák kijavítása is jogellenességhez vezetett. LONTAI (1986) 41.; BENÁRD (1973b) 106.

⁵⁸⁹ VILÁGHY (1982) 30.

Jelenleg hatályos szerzői jogi törvényünk szövegváltozatát az Szjt. 2013. április 1-jei módosítása⁵⁹⁰ vezette be.⁵⁹¹ 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 a 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.⁵⁹² Ugyanakkor az Indokolás szerint *„Egyértelművé kell tenni, hogy a mű bármiféle eltorzítása vagy megcsonkítása tiltott, és csak a megváltoztatás és egyéb visszaélés további feltétele a jogsértés 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

⁵⁹⁰ 2013. évi XVI. törvény a szellemi tulajdonra vonatkozó egyes törvények módosításáról.

⁵⁹¹ Lásd: GRAD-GYENGE (2013a)

⁵⁹² 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 Juhász 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 címén csak olyan változtatás ellen tiltakozhat, amely a szerzőnek az alkotásban rejlő személyiségét hátrányosan befolyásolná. CSÉCSY (2007) 36.

fennmaradnak, azok eloszlításában 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 ugyanúgy érvényesül, hiszen az Szjt. külön szabályban utal e jogukra.⁵⁹³ 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.⁵⁹⁴ Pusztán amiatt, hogy a színdarabban két felvonás között a szünetet hová rendelik el – különböző technikai megfontolásokból,⁵⁹⁵ – 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 tett szünet a mű egységének sérelmét eredményezné. Ugyanakkor nem zárjuk ki, hogy más esetekben a

⁵⁹³ Szjt. 75. § (2) bek.

⁵⁹⁴ NAGYKOMMENTÁR 136.

⁵⁹⁵ Például hosszabb idő szükséges a színpad átrendezéséhez, vagy a szereplők átöltöztetéséhez.

fizikai egység megbontása megvalósíthatná az integritás sérelmét. Például, ha a színpadi díszletet a szerzői joggal rendelkező díszlettervező hozzájárulása nélkül úgy módosítják, hogy a színpadkép megváltozik, az megvalósíthatja a jogsértést.⁵⁹⁶

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.⁵⁹⁷ Egyrészt tehet maga a szerző olyan nyilatkozatot, melyben hozzájárul, engedélyezi, hogy a művét felhasználáskor megváltoztassák, másrészt pedig korlátozhatja azt a jogszabály rendelkezése.⁵⁹⁸ A szerzői hozzájáruláson alapuló korlátozás szűk mezsgyén mozoghat, hiszen a szerző személyhez fűződő jogairól nem mondhat le.⁵⁹⁹ 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.⁶⁰⁰ Jogszabály rendelkezése korlátozza⁶⁰¹ a szerző fellépési jogát a torzításmentesség ellen egyrészt a felhasználás engedélyezése kapcsán,⁶⁰² valamint a munkaviszonyban alkotott művekkel⁶⁰³ és a szoftverekkel összefüggésben.⁶⁰⁴

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

⁵⁹⁶ E tárgykörben kellett szakértői véleményt adnia a Szerzői Jogi Szakértő Testületnek a 39/07 és a 12/09 ügyekben.

⁵⁹⁷ Pogácsás Anett az integritás jogát úgy fogja fel, mint ami „(...) maga is korlát, de erősen korlátozható.” POGÁCSÁS (2018) 335.

⁵⁹⁸ Jogtár kommentár

⁵⁹⁹ Szt. 9. § (2) bek.

⁶⁰⁰ A gyakorlatban többször lehet tapasztalni hasonlóan ködös, általánosító kikötéseket, melyek a legkevésbé szolgálják az Szt-nek való megfelelést és a szerző jogainak védelmét.

⁶⁰¹ Szt. 50., 59., 30. §§-ok

⁶⁰² Szt. 50. §

⁶⁰³ Szt. 30. §

⁶⁰⁴ Szt. 59. § (1) bek.

elhalványul, sőt adott esetben az eredeti mű kifacsartan, szinte felismerhetetlenül jelenik meg a közönség előtt. Valójában ezek a produkciók a rendező tevékenységére 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.⁶⁰⁵ Ezeket a példákat feldolgoztuk, azonban tekintettel arra, hogy a rendező szerzői jogi helyzete szempontjából is nagy relevanciával bírnak, így az azt tárgyaló fejezetben, a dolgozat VIII. Szereposztás című részében ismertetjük az eseteket.

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 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.⁶⁰⁶

Jogsértő lehet a mű mondanivalójának kiforgatása, egyes jelenetek túlhangsúlyozása és mások törlése, ha az összhatásában 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.⁶⁰⁷ A színház úgy kívánta előadni a darabot, hogy az eredeti szövegkönyvet jelentősen megváltoztatta és túlhangsúlyozta a történet politikai szálát a szerelmi rovására. Ezzel pedig durva, agresszív,

⁶⁰⁵ 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 a dolgozat VIII. rész 3. fejezetében ismertetjük bővebben.

⁶⁰⁶ SzJSzT 2003/30. számú szakvélemény

⁶⁰⁷ P. 20698/1995/17

rendszerellenes mondanivalót kölcsönzött a darabnak.⁶⁰⁸ A szerző idézi a hivatkozott tanulmányban Adamis Anna színháznak írott levelét is, miszerint „*A mű eredeti szellemiségében és integritásában adható elő, kicsengése sem változtatható. Tartalmi, formai, színpadi megjelenési arányai nem változtathatók. A koreográfiában a szex, a brutalitás, a lealacsonyodás jelzésének megjelenítése vagy hangsúlyozása kerülendő.*”⁶⁰⁹ Meglátásunk szerint 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, mint a valós tények hamis színben való feltüntetésekor, ami Ptk. 2:45. § (2) bekezdés szerint a jóhírnév megsértését eredményezi.

Szintén el tudjuk 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.*”⁶¹⁰ 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. Úgy gondoljuk, 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 ügyben⁶¹¹ 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*

⁶⁰⁸ GYENGE (2002) 9. lj.

⁶⁰⁹ GYENGE (2002) 9. lj.

⁶¹⁰ GYERTYÁNFY (2012a) 46-47. A teljesség kedvéért meg jegyezzük, hogy az idézett és Gyertyánfy által is hivatkozott ügyben a bíróság a konkrét körülmények figyelembe vételével nem állapította meg a jogsértést. (LB-H-PJ-2008-351 sz.) lásd még: POGÁCSÁS (2017b) 148-149.

⁶¹¹ SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

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 ez az integritás tekintetében, amit a törvény indokolása is rögzít, nevezetesen, hogy a mű bármely 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. Azt állítják 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. Úgy gondoljuk, hogy 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.⁶¹² A jóhírnév az adott személy közösségi, társadalmi, közéleti, gazdasági ismertségét, elismerését jelenti, amelynek bármilyen szintű rombolása személyhez fűződő jogot sért.⁶¹³ E két fogalommal összevetve úgy látjuk, hogy ha a módosított díszlet alkalmas volt arra, hogy szakmai körökben negatív vélemény alakuljon ki a szerzőről, az sérelmes a becsületére, jó hírnevére.

Szintén érdekes kérdésként merülhet fel, hogy a szerző által eszközölt olyan előírások, amelyek a mű előadására vonatkoznak, vajon eggyé 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 előidéz-e a személyhez fűződő jogsértést. Az „all black cast” előírása egyébként az opera bemutatásának idején, 1935-ben a legtöbb

⁶¹² BARZÓ (2013) 250.

⁶¹³ BARZÓ (2013) 251.

amerikai kulturális intézményben sem volt tartható, hiszen azok kapui zárva voltak a fekete művészek előtt, így maga a kikötés ezen politika elleni tiltakozásként is értelmezhető. Emiatt nem operaházban került bemutatásra a darab, hanem az Alvin Theatre-ben.⁶¹⁴

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. Úgy gondoljuk, hogy a szerzőnek figyelembe kellene vennie egy ilyen kikötés esetén, hogy az 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. Érdeemes 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. A szerzőtől is elvárható, hogy figyelemmel legyen mind a józan észre, mind pedig a jóhiszemű joggyakorlásra. Megoldás lehet, hogy egyfajta non-replica engedélyként⁶¹⁵ 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 oldanák meg. Ilyen megoldást a berlini színház már alkalmazott a *Clybourne Park* című darabban, igaz, a megoldás kimenetele nem volt sikerként elkönnyvelhető.⁶¹⁶ Sőt, a *Porgy és Bess*-nek a dániai bemutatóján, 1943-ban szintén „*all white cast*” volt látható ún. blackface-ben, vagyis fekete maszkkal. Úgy gondoljuk tehát, hogy ha egy szerző engedélyt ad a műve előadására, akkor olyan feltételek esetén, amelyeket a színház fel nem róható okból nem tud teljesíteni, a szerzőnek rugalmasságot kellene tanúsítania. Etekintetben logikusnak és helyesnek tartjuk az

⁶¹⁴ <https://www.nytimes.com/2002/03/20/arts/critic-s-notebook-all-black-casts-for-porgy-that-ain-t-necessarily-so.html> (Letöltve: 2018. 08. 13.)

⁶¹⁵ Ezekről lásd a dolgozat VII. részét.

⁶¹⁶ McDONAGH (2014) 541-542.

UrhG § 39-t, 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. Úgy gondoljuk, hogy nem teheti meg. Az integritás jogát olyannyira a szerzőhöz tapadónak, olyannyira *személyhez fűződőnek* tartjuk, hogy véleményünk szerint a jogutód nem „kreálhat” új egységet, új integritást egy műnek. Kizárólag az alkotó, a szerző az, aki tudja, hogy milyen tartalommal, milyen *egységben* kívánja közrebocsátani a művét, így úgy véljük, hogy 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.

4.3. A német és angol értelmezések

Sophia Sepperer utal arra, hogy az UrhG § 39 és 62 korlátozás alá helyezik az integritáshoz fűződő jogot.⁶¹⁷ A német szerzői jogi törvény külön szabályt alkalmaz a szerzők⁶¹⁸ és az előadóművészek⁶¹⁹ integritásvédelme tekintetében és ez utóbbiak vonatkozásában nem általános érvényben írja elő a módosítás tilalmát, hanem csak olyan változtatásokkal szemben 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,

⁶¹⁷ SEPPERER (2015) 60.

⁶¹⁸ UrhG § 14

⁶¹⁹ UrhG § 75

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.⁶²⁰

Egyes szerzők kiemelik, hogy az integritás joga *Walter Benjamin*, valamint *Bruno Latour* és *Adam Lowe* elméleteire vezethető vissza.⁶²¹ *Benjamin* koncepciója, a művek „aurájára” utal⁶²², míg *Latour* és *Lowe* a művek „karrierjét” hangsúlyozták. *Luke McDonagh* mindkét elméletet vonatkoztatja a színpadi művekre, kifejezetten a mű integritásának oldaláról. Így, szerinte – *Walter Benjamins* követve – beszélhetünk a színpadi mű „aurájáról”, amelynek értelmében a mű minden egyes felhasználással elveszít 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 hivatkozni⁶²³ a színháznál annak tiszteletben tartására, mert tartanak attól, hogy a közönség nem a valódi tartalmát ismeri meg a műnek.⁶²⁴ Ezzel szemben a karrier elmélet azt hangsúlyozza, hogy minden mű egy fejlődésen megy át, ez a fejlődés, 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.⁶²⁵

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 tartjuk azt

⁶²⁰ SCHACK (2010) 559.

⁶²¹ MCDONAGH (2014) 534.

⁶²² *Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Eredeti címén: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (1936)

⁶²³ CDPA Section 80.

⁶²⁴ MCDONAGH (2014) 534.

⁶²⁵ MCDONAGH (2014) 534-535.

feltétlenül igaznak, 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.

5. Összefoglaló az V. részhez

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 kapcsolatban felmerült jogösszeütközések lényegesen komplexebbek.⁶²⁶ 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,⁶²⁷ sőt a névjog megsértése nem egy esetben egyenesen a plágium fedezésére szolgál.

Noha végtelenül izgalmasnak tartjuk a mű egységének védelmét, mint személyhez fűződő jogot és kétségtelen, hogy a színpadi művekkel összefüggésben is érdemes foglalkozni a kérdéssel, azonban a bírói gyakorlatból – és különösen annak hiányából – egyértelműen leszűrhető, hogy a színpadi előadásokkal kapcsolatos integritásvédelem ritkán merül fel bírói döntés alapjaként. Meglátásunk szerint ennek a hiánynak két oka lehet és egyik sem annak tudható be, hogy a mű egysége sosem sérül a színpadra-állítás során. Az egyik oka az lehet, hogy a felek vagy megegyeznek peren kívül, vagy pedig

⁶²⁶ CSÍKYNÉ (2014) 60. ugyanígy: BARZÓ – SÁPI (2016); GÖRÖG (2007B)

⁶²⁷ CSÍKYNÉ (2014) 61.

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 azt láthatjuk, hogy a színművek esetén gondolkoznunk kell egyrészt az alapul szolgáló irodalmi alkotás szerzőjében és a színpadi alkotás (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 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 kivétele is megcsonkítást eredményezne még akkor is, ha egyébként a szerző jóhírnévét, 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. A magunk részéről közelebb állunk ez utóbbi nézőponthoz. Úgy látjuk, 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. Ha a megcsonkításhoz, eltorzításhoz nem párosul hozzá a mű egészére vonatkozó negatív töltet – például egy színpadi mű lényegtelen jelenetének „kiírása” 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 beszélhetnénk, hanem egyszerűen „módosításról”, „tömörítésről”, vagy „rövidítésről”. Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, 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 nem vizsgáljuk, akkor e két magatartás és ezáltal az Szjt. 13. § ezen első fordulata kiüresedne.

VI. RÉSZ

A SZÍNPADI MŰVEKRE VONATKOZÓ FELHASZNÁLÁSI SZABÁLYOK

A szerzői vagyoni jogok közül⁶²⁸ a nyilvános előadás joga és az átdolgozás joga azok, melyek a színművek tekintetében igazán és hagyományosan relevanciával bírnak. Jelen rész végén röviden kitekintünk arra felhasználási módra, amely a jövőben szintén egyre lényegesebbé válhat, a merchandisingra.

A dolgozat részletesen a nyilvános előadás és az átdolgozás színház-specifikus vonásait vizsgálja, hiszen azok a színpadi művek *hagyományos* felhasználási módjai. Mindkét felhasználási mód azon kevesek közé tartozik, melyek nem estek az Európai Unió jogharmonizációs tevékenysége alá.⁶²⁹ A két vizsgálandó 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 problémaként egyrészt a szabad felhasználás szigorú feltételeinek való megfelelés jelenhet meg, 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* folyamaton megy keresztül. Mindkét vagyoni jog tekintetében lényeges, hogy a felhasználó színház a jogosult engedélyének birtokában legyen.

⁶²⁸ A szerzőt megillető vagyoni jogok nem taxatív felsorolását az Szt. 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 nyilvánossághoz közvetítés sugárzással vagy másként (26-27. §), a sugárzott műnek az eredetihez képest más szervezet közbeiktatásával a nyilvánossághoz történő továbbközvetítése (28. §), az átdolgozás (29. §), valamint a kiállítás (69. §).

⁶²⁹ Lásd: III. rész 5. fejezet

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,⁶³⁰ amely összefoglalóan az előadás színpadon történő megjelenítését jelenti.⁶³¹ Kováts Gyula úgy fogalmazott a színművek nyilvános előadása kapcsán, hogy „*A nyilvános előadás helyhez kötött s mulékony, (...)*”⁶³², 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 közzététele.*”⁶³³

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. Ehelyütt – tekintettel arra, hogy a történeti fejezetben részletesebb elemzésre került – nem kívánunk kitérni a nyilvános előadás jogának jogtörténeti fejlődésére. 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 valójában az egész szerzői jog fejlődése is a vagyoni jogok miatt indult útjára.⁶³⁴ Ellentétben a korábbi szabályozási módszerrel, ahol a nyilvános előadás jogát műtípusonként szabályozta a

⁶³⁰ Jogtár-kommentár (Letöltve: 2017. 09. 11.)

⁶³¹ NAGYKOMMENTÁR 198.

⁶³² KOVÁTS (1879) 61.

⁶³³ KENEDI (1908) 155.

⁶³⁴ BENÁRD (1973c) 115.

jogalkotó, a jelenleg hatályos Szjt. valamennyi műtípusra, általános jelleggel adja a szabályozást.

Az értekezés III. részében már említettük, hogy a BUE külön is nevesíti a szerző kizárólagos engedélyezési jogát mind a mű első előadása (bemutatás 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”*⁶³⁵ fogalmi megközelítés további pontosításra kerül a következő szakaszban, ahol az előadás két legtipikusabb⁶³⁶ esetkörét részletezi a jogalkotó: így előadás különösen az ún. élő előadás, azaz a mű előadása közönség jelenlétében személyes előadóművészi teljesítménnyel,⁶³⁷ valamint a mű érzékelhetővé tétele bármilyen műszaki eszközzel vagy módszerrel.⁶³⁸ 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.”*⁶³⁹ A dolgozatban az élő előadásra – mint a színművek legtipikusabb és elsődleges felhasználási és előadási módjára – helyezzük a hangsúlyt.

⁶³⁵ Szjt. 24. § (1) bekezdés, második mondat

⁶³⁶ 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.

⁶³⁷ Szjt. 24. § (2) bek. a) pont. E körbe sorolja a jogszabály a színpadi előadás mellett a hangversenyt, szavalóestet és a felolvasást.

⁶³⁸ 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.

⁶³⁹ SCHÖPFLIN (1929) 403.

A színpadi műveknek egyfajta 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.⁶⁴⁰ Az élő előadás specialitása, hogy a mű anélkül válik érzékelhetővé, hogy dologi példányai még időlegesen sem kerülnek a közönséghez.⁶⁴¹ 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.⁶⁴²

A *Magyar Jogi Lexikon* elkülönítette egymástól a prózai és zenés színpadi műnek nyilvános előadását, mégpedig azon az alapon, hogy míg a prózai színművek esetében csak a *szcenikai előadást* értette e fogalom alá tartozónak, addig a zenés színpadi műnél e körbe sorolta mind a scenikai, mind pedig a tisztán instrumentális vagy vokális előadásokat is.⁶⁴³

A színpadi nyilvános előadás három együttes feltételét határozta meg *Für Sándor* és *Malonyai Dezső*, melyek a helyszín, a közönség és az előadóművészek közreműködése.⁶⁴⁴ 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 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 pusztá közvetítésnél.⁶⁴⁵

Az előadás *nyilvánosságával* kapcsolatos kritériumot az Szjt. 2005. évi⁶⁴⁶ – 2006. január 1-től hatályos – módosítása pontosította, melynek értelmében egy előadást akkor

⁶⁴⁰ SzJSzT 03/12. szűmú szakvélemény

⁶⁴¹ TATTAY (2001) 90., ugyanígy: NAGYKOMMENTÁR 198.

⁶⁴² NAGYKOMMENTÁR 198.

⁶⁴³ MÁRKUS (1907) 403.

⁶⁴⁴ FÜR – MALONYAI (1973) 244-245.

⁶⁴⁵ FÜR – MALONYAI (1973) 244.

⁶⁴⁶ Az egyes törvényeknek az iparjogvédelmi és a szerzői jogok érvényesítésével összefüggő módosításáról szóló 2005. évi CLXV. törvény, 20.§.

tekinthetünk nyilvánosnak, ha az megfelel bizonyos feltételeknek.⁶⁴⁷ 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.*”⁶⁴⁸ Az előadás nyilvánosságához mindenképpen szükség van arra, hogy az előadás helyszíne objektíve alkalmas legyen nagyobb számú nézősereg befogadására.⁶⁴⁹ 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.⁶⁵⁰

Kenedi Géza korábban hivatkozott művében a nyilvánosság fogalmát akként ragadja meg, hogy ide tartozik minden olyan előadás, amelyre a hallgatókat nem hívják meg személy szerint, hanem akárki elmehet.⁶⁵¹ A szerző idézett gondolata a nyilvánosság azon elemére reflektál, hogy az előadásra *bárki* szabadon elmehet.

A nyilvánosság fogalmával kapcsolatosan az 1993-as Magyar-Amerikai Megállapodás⁶⁵² 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*

⁶⁴⁷ 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.

⁶⁴⁸ Szjt. 24. § (3) bek. Ugyanezzel a tartalommal jelenik meg a nyilvánosság fogalma az USA vonatkozó gyakorlatában is, lásd: PETTIT (2015) 745.

⁶⁴⁹ 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 Ítéltábla 2.Pf.21.009/2008/4. számú határozatát, ahol büfében sugárzott zene tekintetében állapították meg a nyilvánosság fogalmának megfelelőségét.

⁶⁵⁰ LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2012) 73.

⁶⁵¹ KENEDI (1908) 156-157.

⁶⁵² 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.

helyen vagy bármely más helyen történő bemutatása, ahol az átlagos családon és annak társasági ismerősi körén felül jelentős számú személy gyűlik össze.”⁶⁵³

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,⁶⁵⁴ ami arra vezethető vissza, hogy az országhatárokon átnyúló *élő* nyilvános előadás igen nehezen értelmezhető,⁶⁵⁵ így tehát az Unió belső piacára sincs hatással.⁶⁵⁶ Az értelmezhetetlenséget abban a tekintetben értjük, hogy nehézkesen elképzelhető a közönség és az előadóművészek együttes, személyes jelenlétével megvalósuló, egyszerre több Unió tagállamban lezajló előadás. Ugyanakkor megjegyezzük, hogy nem ritka az, hogy egy külföldi, 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 a műveket hazai színházakban előadni. 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.⁶⁵⁷

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 után sem hajlandó jogdíjat fizetni a színház az előadások után. A legtöbb bírósági döntés zenés színpadi művekkel kapcsolatos és az is

⁶⁵³ Megállapodás II. Cikk 2 c) (i)

⁶⁵⁴ Infosoc (23)

⁶⁵⁵ NAGYKOMMENTÁR 198.

⁶⁵⁶ E témában lásd: FALUDI – GRAD-GYENGE (2012) 77-93., valamint: BENTLY – SHERMAN (2014) 155-156.

⁶⁵⁷ BUE 11. és 11^{bis} cikkek és a dolgozat III. rész 1.1. alfejezet

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 zeneszámokra beszerzik az engedélyt, míg másokra nem, vagy nem mindegyik előadást engedélyeztetik. Az előbbi esetkör fordult elő a Szegedi Ítéltábla egyik döntésének⁶⁵⁸ 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, ugyanakkor 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.⁶⁵⁹ 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 jogdíjat 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 eltúlzottnak 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 jogdíjat, 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,

⁶⁵⁸ Szegedi Ítéltábla Gf.II.30.523/2014/4. Előzményhatározata a Kecskeméti Törvényszék 9.G.20.575/2014/13. számon közzétett eseti döntése.

⁶⁵⁹ Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3. Előzményhatározat: Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16

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 együttműködések tehet tönkre, az ilyen helyzetek pedig hosszú távon előidézhetik, vagy adott esetben erősíthetik a színházak oldalán egyébként is fennálló szerzőijog-szkepticizmust, a szerzői joggal szembeni bizalmatlanságot.⁶⁶⁰

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 – amint azt fentebb már említettük az egyik bírósági döntés kapcsán – a zenés darabok előadásáért járó szerzői jogdíj nem csak az előadások számától függ, hanem a zeneszámok is mérvadóak. Emellett a másik problémát és jogvitát 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 jogdíjra vonatkozó igénye is eltérhet egymástól.

1.3. A nyilvános előadás jogához kötődő szabad felhasználási szabályok színpadi vetülete

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

Az Szjt. 38. §-a rendelkezik a nyilvános előadás joga kizárólagosságának kivételéről, mely 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.⁶⁶¹ Ezt a jogot nevezte *Világhy Miklós* szemléletesen „a

⁶⁶⁰ Vö. VEREB (2005)

⁶⁶¹ Szjt. 38. § (1) bek. a) pont

magánművelődés jogának”.⁶⁶² Az 1969. évi Szjt. indokolása a szabály magyarázataként utalt arra, hogy ez a kivétel a „*A tömegkulturális érdekeket méltányoló könnyítés*” céljából született meg.⁶⁶³ E szakasz további pontjainak értelmében a művek előadhatók iskolai oktatás céljára és iskolai ünnepélyeken, szociális és időskori gondozás keretében, vallási közösségek vallásos szertartásain és vallásos ünnepségein, magánhasználatra, valamint alkalomszerűen tartott zártkörű összejöveteleken.⁶⁶⁴ Értelmszerűen a szabad felhasználás általános – minden műtípus esetén irányadó feltételei⁶⁶⁵ – 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 körben ragadja meg. Jövedelemfokozás célját szolgálja a felhasználás, ha alkalmas arra, hogy a felhasználó (pl. üzlet, szórakozóhely) vevőkörét vagy látogatottságát növelje, 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.⁶⁶⁶ 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

⁶⁶² VILÁGHY (1982) 39.

⁶⁶³ TÖRVÉNYEK ÉS RENDELETEK HIVATALOS GYŰJTEMÉNYE (1970) 39.

⁶⁶⁴ Szjt. 38. § (1) bek. b)-f) pontok

⁶⁶⁵ Kizárólag már nyilvánosságra hozott mű esetében, valamint a háromlépcsős tesztnek megfelelően. (Szjt. 33. §)

⁶⁶⁶ Szjt. 38. § (2) bek.

után, ha a felhasználó bizonyítja,⁶⁶⁷ hogy a felhasználás nem okozott jövedelmében pozitív elmozdulást.⁶⁶⁸

Ad b) A színpadi művek szabad 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. Meglátásunk szerint az Szjt. által használt műkedvelő művészeti csoport terminológia alá tartozik az amatőr színtársulat⁶⁶⁹ 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 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, szimfonikus zenekart, énekkart, kamara-szimfonikus zenekart, kamarazenekart érti, amely létesítő okirata szerinti céljaként, vagy alap-, illetve főtevékenységeként előadó-művészeti színház-, tánc- vagy zeneművészeti tevékenységet lát el.⁶⁷⁰ Eszerint 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,⁶⁷¹ vagy gazdasági társasági – jellemzően korlátolt felelősségű társaság⁶⁷² vagy elvértve részvénytársaság⁶⁷³ – formájában folytatják működésüket.

⁶⁶⁷ A bizonyítási teher tekintetében egyébként is a felhasználót terheli annak bizonyítása, hogy a felhasználás a szabad felhasználás körébe esett. (BDT 2004. 1037.)

⁶⁶⁸ Jogtár kommentár (Letöltve: 2017. 09. 20.)

⁶⁶⁹ Az amatőr színjátszás kezdetei a 18. századi franciaországi kastélyszínházak 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: 2017. 09. 20.)

⁶⁷⁰ Emtv. 44. § 7. pont.

⁶⁷¹ 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

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,⁶⁷⁴ 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 színjátszás” tevékenységi körre.⁶⁷⁵

A műkedvelő (amatőr) színtársulat jellemzőjét továbbá abban ragadhatjuk meg, hogy a társulat tagjai nem rendelkeznek színész szakirányú felsőfokú végzettséggel. Az Emtv. értelmező rendelkezések 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 Lexikon* amatőr színjátszás és műkedvelő csoport fogalma is egybevág a fentiekkel. *Amatőr színjátszás* alatt a hivatásos színjátszáson kívüli, nyilvános színpadi előadásokat létrehozó műkedvelő tevékenységet érti a Lexikon, melynek alkotói szabadidejükben, közönségük szórakoztatására és művelődésére állítanak színre színpadi produkciókat.⁶⁷⁶ Az amatőr színjátszás egyik fajtája a diákszínház, iskolai színjátszó körök, drámakörök. A *műkedvelő színjáték* kifejezés a Lexikon szerint a nem hivatásos színpadi produkciót létrehozó csoport

(<http://www.allamkincstar.gov.hu/hu/ext/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>)

(Utolsó megtekintés: 2018. 08. 13.)

⁶⁷² Korlátolt 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, Körúti Színház, Katona József Színház, Karinthy Színház (Karinthy és Karinthy Nonprofit Kft.), József Attila Színház, Játékszín Teréz körúti Színház, Gózon Gyula Kamaraszínház, Éless-Szín, Centrál Színház, Bethlen Téri Színház, Bárka Színház, Gyulai Várszínház.

⁶⁷³ Részvénytársaságként működik a Nemzeti Színház.

⁶⁷⁴ Ezek főbb adatai elérhetőek a civil szervezetek országos nyilvántartásában.

⁶⁷⁵ <http://birosag.hu/allampolgaroknak/civil-szervezetek/civil-szervezetek-nevjegyzeke-kereses>

⁶⁷⁶ SZÉKELY (1994) 23.

elnevezése a hivatásos színjátszást megelőző időszakban (pl. iskolai színjáték, kastélyszínházak), majd azt követően a nemesi, polgári műkedvelés, amatőrszínjátszás is.⁶⁷⁷

Érdemes 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 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 színtársulatok előadásai tehát – függetlenül azok művészeti értékétől, melyeket nem vitatunk – nem minősülnek színházi előadásoknak.

Azt látjuk tehát, hogy az Szjt-beli műkedvelő művészeti csoport valójában az amatőr színtársulat, 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 színtársulatokig mind ide tartoznak. Az amatőr, félamatőr színtársulatok⁶⁷⁸ előadásait *általában* ingyenesen tartják, belépőjegyet nem szednek, azonban e tendencia alól vannak kivételek. Ezek a csoportok adott esetben működésükhöz szükséges támogatásokat kapnak és fogadnak a közönségtől (pl. támogató jegyek, vagy becsületkassa a belépéskor). Úgy látjuk, hogy 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 is 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

⁶⁷⁷ SZÉKELY (1994) 23.

⁶⁷⁸ http://szinhaz.lap.hu/amator_szinjatszo_tarsulatok/25599045 (Letöltve: 2017. 09. 20.)

mind 70 éve elhunytak. Például *Benedek Elek*⁶⁷⁹ 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 előadásához engedélyt kérni, addig a még ki nem adott kéziratot jogszerűen kell megszereznie vagy a szerzőtől vagy pedig ügynökségtől. A kézirat fogalma alá tartozik a kéziratos másolat is, ha a terjesztés jogát a szerző magának tartotta fenn.⁶⁸⁰

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.⁶⁸¹ Ez nem azt jelenti, hogy a BUE egyáltalán nem tartalmazna szabad felhasználási szabályokat, hanem csupán annyit, hogy kifejezetten a nyilvános előadás joga (BUE 11. Cikk)⁶⁸² 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.⁶⁸³

Álláspontunk szerint 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

⁶⁷⁹ Az író 1929-ben hunyt el.

⁶⁸⁰ NAGYKOMMENTÁR 265., FÜR – MALONYAI (1973) 238.

⁶⁸¹ NAGYKOMMENTÁR 265.

⁶⁸² Lásd: az értekezés III. rész 1. fejezet 1.1. alfejezete

⁶⁸³ GYENGE (2006) 172.

döntések, ezek nagyrészt a nyilvános zeneszolgáltatással összefüggésben születtek.⁶⁸⁴ Ennek ellenére nem jelenthetjük ki azt, hogy mivel nincs közzétett eseti döntés színművek szabad előadásával kapcsolatban, így az erre vonatkozó szabály megléte sem indokolt. Sokkal inkább azt látjuk az ilyen irányú ítélkezési gyakorlat hiánya mögött, hogy nincs szembetűnő 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 UrhG 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) bekezdése rögzíti a nyilvánosság fogalmának meghatározását is. A jogszabály definíciója szerint – mely fogalmi megközelítés *Haimo Schack* szerint egy meglehetősen tautológikus definíció⁶⁸⁵ – 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 nyilvánosság alatt. A német megközelítés tekintetében azonban lényeges további feltétel a nyilvánosság oldalán, hogy a jelen lévő személyek ne álljanak személyes kapcsolatban a felhasználóval.⁶⁸⁶ Ez a komponens nem valósul meg, ha a nyilvánosságot alkotó személyek egymással vagy a felhasználóval személyes kapcsolatban állnak. Fontos elem továbbá a nyilvánosság eldöntésében, hogy az nem azoknak a személyeknek számától függ, akiknek az adott művet közvetítik, hanem a tényleges kapcsolattól. Így például lehet nyilvános egy két fő számára történő előadás, míg elképzelhető, hogy a

⁶⁸⁴ Pl.: Szegedi Törvényszék 23.P.22.083/2015/7., Szegedi Ítéletábla Pf.II.20.334/2016/4., Fővárosi Bíróság P.24.771/2010/11., Legf. Bír. Pf. IV. 24.691/2002. (közzétéve: BH2005. 144.)

⁶⁸⁵ SCHACK (2010) 217.

⁶⁸⁶ MOVSESIAN – SEIFERT (1995) 155.

száz fős közönségnek (például az esküvőn az ifjú pár előad a násznépnek egy dalt) történő előadás nem valósítja meg ezt a tartalmat.⁶⁸⁷

A nyilvános előadás esetében az adott mű személyes teljesítmény, személyes alakítás eredményeként táru a közönség elé.⁶⁸⁸ 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 kevésbé szerzői jogi fogalommal, illetve *nyilvános ábrázolásnak* fordíthatnánk. Tartalmilag az *öffentliche Wiedergabe* a szerzői művek nem anyagi formában történő felhasználási eseteit jelenti, mintegy gyűjtőfogalomként.⁶⁸⁹ Témánk szempontjából az UrhG-ban nevesített nem 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 műveknek került sor az előadására és hol valósul meg az előadás.⁶⁹⁰ 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.⁶⁹¹ Ez utóbbinak lényege abban áll, hogy a mű színpadra alkalmas állapotban kerül ábrázolásra.⁶⁹² *Haimo Schack* hivatkozik a német ítélkezési gyakorlat azon megközelítésére, miszerint a színpadi előadás egy

⁶⁸⁷ SCHACK (2010) 217.

⁶⁸⁸ MOVSESSIAN – SEIFERT (1995) 157.

⁶⁸⁹ 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

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).”

⁶⁹⁰ 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 bühenmäßig darzustellen.*

⁶⁹¹ SCHACK (2010) 218.

⁶⁹² MOVSESSIAN – SEIFERT (1995) 157.

„*térben megvalósuló, mozgó játék*”⁶⁹³ 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.⁶⁹⁴

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.⁶⁹⁵ 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 nyilvános vagyoni jogok, így a nyilvános előadás gyakorlását is. Emiatt a CDPA vonatkozó szabályozásában megfigyelhető egy szankcionáló hangvétel, 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 olyan már egy jogsértés útján előállított műpéldánnyal kapcsolatban merülnek fel.⁶⁹⁶ Ennek megfelelően a CDPA vonatkozó szabályai alapján elsődleges jogsértés történik akkor, ha a művet a jogosult engedélye nélkül többszörözik, terjesztik, nyilvánosan előadják, nyilvánosságához közvetítik, vagy átdolgozzák.⁶⁹⁷ Ezzel szemben másodlagos jogsértés akkor történik, ha egy jogsértő módon előállított művet az Egyesült Királyságba behoznak, haszonszerzés céljából birtokolnak, jogsértéssel előállított példányok létrehozása céljából eszközöket biztosítanak, egy mű jogsértő előadását teszik lehetővé, vagy ahhoz apparátust biztosítanak.⁶⁹⁸ Az irodalom a két jogsértés

⁶⁹³ „bewegte Spiel im Raum” SCHACK (2010) 218.

⁶⁹⁴ SCHACK (2010) 219.

⁶⁹⁵ „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)”

⁶⁹⁶ PRESS (2013) 24-25.

⁶⁹⁷ CDPA Sections 17-21.

⁶⁹⁸ CDPA Sections 22-26.

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 jogsértéssel előállított, vagy előállítandó művel kapcsolatban fejt ki.⁶⁹⁹

Amennyiben az előadás engedély nélkül történik oly módon, hogy a nézőközönség száma nem esik korlátozás alá és az előadás profitszerzés érdekében történik, az felhasználás jogsértő lesz (elsődleges jogsértés).⁷⁰⁰ 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.⁷⁰¹ 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.⁷⁰² Rávilágított továbbá arra, hogy ugyanez az előadási jog⁷⁰³ alkalmas a zenei alkotások nyilvános előadására is.

A brit szerzői jogban nem csak a nyilvánosság és a magáncélú előadás közötti különbségtételt,⁷⁰⁴ de magának a nyilvános előadás jogának tartalmát is a bírói gyakorlat dolgozta ki,⁷⁰⁵ melynek eredménye pedig egy meglehetősen rugalmas fogalom.⁷⁰⁶ Tartalmát tekintve hasonlóan ragadják meg a magyar felfogáshoz, a vízvázlat az, hogy az előadás túlmegy-e a családi és baráti körön.⁷⁰⁷ Másutt is kiemelik, hogy az előadások esetében a nyilvánosság valójában azt jelenti, hogy az a

⁶⁹⁹ PRESS (2013) 25.

⁷⁰⁰ MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 152.

⁷⁰¹ BENTLY – SHERMAN (2014) 154.

⁷⁰² DRONE (1879) 553-554.

⁷⁰³ „right of representing a play” DRONE (1879) 553-554.

⁷⁰⁴ 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 Egyesült Királyságban, mind Magyarországon az ítélkezési gyakorlatból indult, azzal a különbséggel, hogy itthon már az Szjt. 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.

⁷⁰⁵ DAVIS (2012) 57.

⁷⁰⁶ APLIN (2005) 126.

⁷⁰⁷ Ugyanez az értelmezés jelenik meg az USA szerzői jogában is. (USC 106.§ (4)) Erre utal: GASAWAY (2009-2010) 251.

felhasználás kívül esik a hagyományos családi és ismerősi körön.⁷⁰⁸ 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 esetben egy kórházi szobában valósult meg egy amatőr előadás, a jogosult engedélye nélkül, a nézőközönséget pedig az orvosok, nővérek, valamint családtagjaik képezték.⁷⁰⁹ 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 kb. 170 ember vett részt az előadáson.⁷¹⁰ Az indokolás szerint ez a „quasi-házias” előadás privátnak minősül, azaz nem tekinthető nyilvános előadásnak, így 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.⁷¹¹ Az látható ebből az érvelésből, hogy meglehetősen tágra szabta a jogértelmezés 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.⁷¹² Az ilyen esetek megítélésében lényeges kérdés továbbá annak megítélése, hogy a jogosult elvárhatná-e azt, hogy az előadásért jogdíjat fizessenek neki, illetve, hogy az amatőr előadás kielégíti-e oly módon a közönség igényét a darab iránt, hogy ennek következtében a szerzői jogosult potenciális bevétele lecsökkenjen.⁷¹³

Álláspontunk szerint 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. Ennek az érvelésnek van ésszerűsége, hiszen optimális esetben egy amatőr előadás

⁷⁰⁸ STRONG (2014) 182.

⁷⁰⁹ Duck v. Bates (1884) 12 QBD 79

⁷¹⁰ BAINBRIDGE (2009) 162.

⁷¹¹ CORNISH – LLEWLYN – APLIN (2010) 498.

⁷¹² COLSTON – MIDDLETON (2005) 316.

⁷¹³ BAINBRIDGE (2009) 162., valamint: COLSTON – MIDDLETON (2005) 316.

megtekintése nem tartja vissza attól a nézőt, hogy amikor lehetősége van, a darabot színházban is megnézzé. Azonban úgy látjuk, hogy – noha az érvelés ésszerű – egy ilyen teszt eredménye meglehetősen esetleges lehet, hiszen nagyban függ a nézőktől, azok anyagi helyzetétől, fizikai állapotától.⁷¹⁴

A CDPA 19. szakasza rendelkezik továbbá részletesebben 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.⁷¹⁵ Ezen túlmenően az előadás meghatározását megtaláljuk a szomszédos jogokra vonatkozó rész rendelkezései között is, melynek értelmében az előadás a színpadi előadást (amely magába foglalja a tánc- és némajátékot is), a zenei előadást, az irodalmi művek felolvasását és szavalását, valamint a varieté előadásokat is.⁷¹⁶ A CDPA is különbséget tesz a nyilvános előadás („*public performance*”) és a nyilvánossághoz 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.⁷¹⁷ Tekintettel arra, hogy a jogszabály szövege ezeket az eszközöket példálózó jelleggel említi az előadás fogalma körében, ez nem jelent kimerítő felsorolást.⁷¹⁸ 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,⁷¹⁹ és melyeket nem lehet felelősnek tekinteni a jogsértésért.⁷²⁰

⁷¹⁴ 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.

⁷¹⁵ 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.

⁷¹⁶ CDPA Section 180 (2)

⁷¹⁷ BENTLY – SHERMAN (2014) 155.

⁷¹⁸ MACQUEEN – WAEDELDE – LAURIE – BROWN (2008) 151.

⁷¹⁹ CDPA Section 26

⁷²⁰ CDPA Section 19 (4)

Eszerint e jogsértés miatt nem tekinthető felelősnek az előadásban részt vevő előadóművész.⁷²¹ Rendelkezik továbbá a törvény az ún. másodlagos szerzői jogi jogsértésekről is.⁷²² A színművek előadásához kapcsolódó másodlagos szerzői jogsértés alanyairól két körben rendelkezik a törvény. Az egyik ilyen alany az a személy, aki engedélyezte az adott helyszínen a jogsértő előadás lefolytatását.⁷²³ 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.⁷²⁴ A CDPA ugyanezen szakasz második bekezdésében értelmező rendelkezésként kimondja, hogy a „nyilvános előadás helyszíne” alatt érteni kell mindazokat a létesítményeket, épületeket, amelyek egyébként más célra lettek létrehozva, de időről időre otthont adnak előadásoknak.⁷²⁵ 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.⁷²⁶ 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, a berendezés biztosítója megkövetelné az engedély bemutatását.

Az Szjt. 38. §-ának párja megtalálható a CDPA-ban is. A törvény 29 szakasza jelenti ki, hogy *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.⁷²⁷ A CDPA kifejezetten az oktatási intézményekben megvalósuló előadást helyezi kivételes helyzetbe és akként rendelkezik, hogy a tanárok, valamint diákok és az

⁷²¹ „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.”

⁷²² CDPA Sections 22-26.

⁷²³ CDPA Section 25 (1)

⁷²⁴ CDPA Section 25 (1) második fordulat

⁷²⁵ CDPA Section 25. (2)

⁷²⁶ CDPA Section 26.

⁷²⁷ TRIAILLE (2013) 370.

iskola működéséhez közvetlenül kapcsolódó egyéb személyek előtt előadott irodalmi-, színpadi- és zenemű előadása nem minősül a jogsértés fogalmai szerint nyilvános előadásnak.⁷²⁸ Tisztázásra kerül továbbá, hogy a rendelkezés értelmében a szülő nem tekinthető a „működéshez közvetlenül kapcsolódó egyéb személynek”.⁷²⁹ 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 esetkör is van, amely az iskolai szabad felhasználásokat engedi,⁷³⁰ 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 elvileg adott (...)”.⁷³¹ 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.⁷³²

⁷²⁸ CDPA Section 34 (1)

⁷²⁹ CDPA Section 34 (3)

⁷³⁰ Lásd bővebben: MACQUEEN – WAELE – LAURIE – BROWN (2008) 193.

⁷³¹ GYERTYÁNFY (1980) 539.

⁷³² Hasonló gondolatot láthatunk Kováts Gyulánál: „Igaz, hogy az alkotott törvény absolut 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. Kiválólág döntők e szempontok az írói és művészi jogokat szabályozandó törvénytől elannyira, hogy már a törvénykészítésnél figyelembe veendő.” KOVÁTS (1879) 4.

Az Szt. 29. §-ában, az átdolgozás törvényi fogalmában, kifejezetten utal a színpadi adaptációra, mint az átdolgozás egyik gyakori előfordulására. E fejezetben a színpadra alkalmazás mellett külön ki kívánunk térni, az átdolgozás másik, törvény által külön megemlített felhasználásra, a fordításra is.

A fejezetben érzékelteni kívánjuk azt a problémát, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás és a színházi gyakorlatban alkalmazott átdolgozás fogalom nem fedik egymást teljes egészében. Ez problémákat jelenthet a színház és a szerző jogviszonyában, valamint a rendező szerzői jogi helyzetének tisztázását sem segíti elő.

Jelen fejezetben felsorakoztatjuk az átdolgozással kapcsolatos jogirodalmat, majd ezt követően, az általánosból a különösre való következtetéssel térünk rá a színpadi művek e körben felvonultatható specialitásaira és összevetjük a szerzői jogi és a színházi átdolgozás-fogalmat.

2.1. Az átdolgozás joga a magyar szerzői jogban

2.1.1. Az átdolgozás fogalma

Az Szt. 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. Másrészt ugyanakkor, mindezzel együtt az átdolgozásra és annak engedélyezésére vonatkozó szerzői vagyoni jogot is biztosítania kell.⁷³³

Összekapcsolódik egymással az átdolgozás és a származékos alkotás, mivel a művek származékoská minősítése attól függ, hogy az eredeti műből további egyéni, eredeti jelleget hordozó alkotótevékenység eredményeként megszületett-e egy új

⁷³³ TATTAY (2001c) 9.

alkotás, vagy sem. A származékos mű esetében – éppúgy, ahogy az eredeti alkotásnál – a jogi oltalom feltétele, hogy az alkotás egyéni, eredeti jelleggel bírjon.⁷³⁴ Az egyéni, eredeti jelleg egyébként nem egykönnyen meghatározható fogalom, és minden esetben viszonylagos.⁷³⁵ Emellett figyelemmel kell lennünk arra, hogy bár kifejezésmódjában is sokszor együttesen említjük ezt a két elemet, mégsem szükségszerű, hogy egymásból vezessük le őket.⁷³⁶ Így tehát nem feltétlenül következik egymásból az egyéni jelleg és az eredetiség.⁷³⁷ 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.

Elképzelhető ugyanakkor az „átdolgozás átdolgozása” is.⁷³⁸ Megállapítható tehát, hogy az átdolgozás egy adott mű esetében nem korlátozódik egyetlen átdolgozási aktusra. Számos esetben előfordult már – és lentebb példákat is olvashatunk e körben –, hogy egy könyvet először színdarabbá, majd filmmé dolgoztak át, vagy fordítva. Ilyen esetben, mindegyik átdolgozás – természetesen a törvényi feltételek fennállása esetén – oltalmat élvez. Annak okát, hogy a szerzői jogi átdolgozás nem korlátozható az adott műre vonatkozó „példányszám szerint”, alapvetően abban látjuk, 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 alkotó 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.⁷³⁹ 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

⁷³⁴ Vö. Szjt. 4. § (2) bekezdés

⁷³⁵ SCHOLZ (2011) 36.

⁷³⁶ SZINGER (2004) 298. ugyanígy: SZINGER (2005) 121.

⁷³⁷ BALÁS (1941) 677.

⁷³⁸ STRONG (2014) 178.

⁷³⁹ DUDÁS (2005) 81.

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 háromszöge képezi. Az átdolgozás egyrészt egy felhasználási esetkör, mint az egymásra épülő felhasználások tipikus esetköre. *Gyertyánfy Péter* kiemeli továbbá, hogy az átdolgozás egy mű megváltoztatásának olyan szélsőséges esete, amikor a megváltoztatott részek, vonások önmagukban is megfelelnek a szerzői mű feltételeinek és alkotó jellegűek. Hangsúlyozza továbbá a szerző, hogy az átdolgozás kapcsán létrejött mű valójában együttesen tartalmazza az eredeti alkotó és az átdolgozó személyiségi jegyeit.⁷⁴⁰ 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.⁷⁴¹ Ez a szabály egyúttal azt is eredményezi, hogy ha a felhasználási szerződés nem szerepelteti az átdolgozási klauzulát, úgy jogszerűen (hangsúlyozzuk: jogszerűen!) nem beszélhetünk átdolgozási folyamatról. A harmadik kapcsolódási pont az átdolgozásnak az integritás jogával való szoros összefonódása. A mű egységének védelmét már tárgyaltuk a korábbi fejezetben. 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.⁷⁴² A disszertációban az átdolgozással foglalkozó SzJSzT véleményeket két körben tárgyaljuk: azokat a szakvéleményeket, amelyek kifejezetten a

⁷⁴⁰ Ugyanígy: GYERTYÁNFY (2000) 164.

⁷⁴¹ Szjt. 47. § (1) bek.

⁷⁴² A Fővárosi Törvényszék P.26.674/2008/64. számú határozata például megfilmesítés kapcsán felmerülő átdolgozási kérdésekkel is foglalkozik.

színházi világgal és a színpadi művekkel, vagy azok valamely elemével kapcsolatban felmerült kérdéseket tárgyalnak, a 2.3.2. pont alatt ismertetjük; azokat pedig amelyek nem kifejezetten színpadi művekkel összefüggésben születtek, az átdolgozás általános jellemzőinek magyarázatánál vonjuk a dolgozat körébe.

Az átdolgozásra vonatkozó jogirodalmi álláspontok és gyakorlati értelmezések bemutatását követően kívánunk kitérni az átdolgozás színművekkel kapcsolatos megjelenésére, magyarázatára.

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, hiszen e körben a szerző kizárólagos joga volt az, hogy engedélyezze műve fordításának, átdolgozásának értékesítését.⁷⁴³ 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.*”⁷⁴⁴ 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*”.⁷⁴⁵ 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

⁷⁴³ ALFÖLDY (1936) 18.

⁷⁴⁴ PALÁGYI (1959) 23.

⁷⁴⁵ PALÁGYI (1959) 34-35.

már eltelt, az átdolgozás cselekményéhez nem szükséges a jogosult hozzájárulása.⁷⁴⁶ 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.⁷⁴⁷ 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.⁷⁴⁸

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”,⁷⁴⁹ és ezek felhasználásával hoz létre egy új alkotást, az nem lesz átdolgozás a szó szerzői jogi értelmében, mivel az alapul szolgáló „mű” nem szerzői alkotás. Ilyen esetben új, önálló, eredeti mű születik, 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.⁷⁵⁰ Ezzel a gondolattal mi magunk is teljes mértékben egyetértünk, 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.⁷⁵¹

Für Sándor és *Malonyai Dezső* szerint az átdolgozás útján létrejött származékos mű – noha más szerző műve alapján készült –, még nem másodrendű, hanem „*teremtő*

⁷⁴⁶ PALÁGYI (1959) 35

⁷⁴⁷ TATTAY (2011b) 138.

⁷⁴⁸ STRONG (2014) 5.

⁷⁴⁹ A szövegben az idézőjel használatával tartjuk helyesnek az arra való utalást, 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.

⁷⁵⁰ BENÁRD (1961) 118.

⁷⁵¹ CSÉCSY (2007) 29.

*továbbvitele és származtatása egy gondolatnak.*⁷⁵² 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 viszonylatában fennáll, noha az átdolgozást „másodlagos”, „származékos”, „másodkézből való” alkotásnak hívjuk, ezeknek a kifejezéseknek nincs pejoratív értelmük, csupán azt hivatottak kifejezni, hogy az átdolgozó az alkotási folyamatában támaszkodik egy másik személy alkotására. A másodlagos alkotás kifejezés tehát nem tekinthető a másodrendű alkotás szinonimájának.

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 valójában a szakértői vélemények alapján, a bírói gyakorlatra hárul ennek eldöntése.⁷⁵³

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 eredetihez képest még lényegtelen, vagy csak technikai munkavégzési, nem pedig alkotói tevékenység eredménye (...)”.⁷⁵⁴ 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.⁷⁵⁵ 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 párbeszéddek 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

⁷⁵² FÜR – MALONYAI (1973) 235.

⁷⁵³ Jogtár-kommentár (2017. 11. 29.)

⁷⁵⁴ GYERTYÁNFY (1980) 541.

⁷⁵⁵ GYERTYÁNFY (1980) 541.

amiatt érdekes kérdés, mert „(...) az eredeti alkotás újabb, szintén értéket hordozó és akár továbbfelhasználható művek létrehozásához is kiindulópontként szolgálhat”⁷⁵⁶ és 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.⁷⁵⁷ A szerző hivatkozott tanulmányában az átdolgozás és a hasonló rokon jelenségek egymáshoz való viszonyát a zeneműveken keresztül vezeti végig. A jogi szabályozás és a konkrét művek átdolgozási formái közötti különbözőségek fontosságára mi is hangsúlyt fektetünk a dolgozatban és a fejezet későbbi részeiben azt vizsgáljuk, hogy a szerzői jogi átdolgozás és a színházművészetben ismert átdolgozás fogalom mennyiben feleltethető meg egymásnak.

Pogácsás Anett az átdolgozás kapcsán kiemeli, hogy ahhoz, hogy átdolgozásról beszélhessünk, alapvetően két feltételnek kell fennállnia. Az egyik feltétel, 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 bírjanak.⁷⁵⁸ 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 körében tehát megállapítható, hogy 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 átdolgozásról, hanem akár plágiumról is beszélhetünk.

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.”⁷⁵⁹ Ez a gondolat különösen érdekes számunkra amiatt, hogy vajon megáll-e az átdolgozás, ha a színpadi műbe új karaktereket, új jeleneteket helyez bele a rendező. Erre a kérdésre az elméleti

⁷⁵⁶ GYENGE (2002), ugyanez a gondolatsor fentebb megjelent, amikor Für Sándor és Malonyai Dezső gondolatát idéztük: FÜR – MALONYAI (1973) 235.

⁷⁵⁷ GYENGE (2002)

⁷⁵⁸ POGÁCSÁS (2011) 186.

⁷⁵⁹ SCHOLZ (2011) 47.

megalapozást követően a későbbiekben (a dolgozat VIII. rész 4. fejezetében) még vissza fogunk térni, konkrét jogesetek értelmezésén keresztül.

Másutt kiemelik, hogy alapvetően négy szinten lehet kezelni azokat a cselekményeket, mikor a felhasználó egy már létező művet alapul vesz és megkezdí annak felhasználását. Ebben a négyszintű elkülönítési rendszerben az 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.⁷⁶⁰ E gondolati 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.⁷⁶¹

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.⁷⁶² 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.⁷⁶³

⁷⁶⁰ LEGEZA (2017a) 120-121.

⁷⁶¹ GYERTYÁNFY (2000) 165.

⁷⁶² SzJSzT 16/14. számú szakvélemény

⁷⁶³ SzJSzT 19/2006. számú szakvélemény

Az SzJSzT 18/10. számú szakvéleményében hangsúlyozta, hogy minden felhasználás külön ítélendő meg, valamint hogy az átdolgozás megállapításához szükséges, hogy a műben létrejött módosítások, változtatások elérjék azt az egyéni-eredeti jelleget, amely miatt „*azok a mű egészéhez való alkotó hozzájárulásnak lennének tekinthetők.*”⁷⁶⁴ 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.*”⁷⁶⁵

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 előfordulhat, 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.⁷⁶⁶

Ugyanezt a gondolatot hangsúlyozta a szakértő testület, amikor úgy fogalmazott, hogy „*az átdolgozás megállapíthatóságának kérdése tehát összefügg azzal, hogy a műbe való beavatkozás új szerzői (alkotói) teljesítményt igényelt-e.*”⁷⁶⁷ Egy másik szakvéleményben, ahol egy színpadi lézerprodukció szerzői jogi kérdéseivel foglalkozott a Szakértő Testület egy olyan összetett műben, ahol a fényjáték és a

⁷⁶⁴ SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

⁷⁶⁵ SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

⁷⁶⁶ SzJSzT 18/10. számú szakvélemény

⁷⁶⁷ SzJSzT 02/13. számú szakvélemény

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 közkinccsét 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 egységes egyéni-eredeti kifejtésében áll.”⁷⁶⁸ Emellett úgy vélekedett – mely gondolatot mi magunk is osztjuk –, 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.⁷⁶⁹

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.⁷⁷⁰ 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.⁷⁷¹

⁷⁶⁸ SzJSzT 21/05. számú szakvélemény

⁷⁶⁹ SzJSzT 31/2005. számú szakvélemény

⁷⁷⁰ SCHULZE (1981) 117.

⁷⁷¹ 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 kizárólagos jog 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 művéből 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.⁷⁷²

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 – eredeti jelleg nem kötött objektíve magas eredetiség-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.⁷⁷³ Meglátásunk szerint ez a gondolatmenet tartalmilag azt tükrözi, hogy az átdolgozás megállapítása minden esetben egyéni mérlegelés eredménye, ahol a mérce nem szigorú és nem objektív. Nem értünk tehát egyet *Wöhrn* fent idézett gondolatával, miszerint az átdolgozás megállapításához objektív feltételek fennállása szükséges, hiszen bár a szerző saját szellemi termékét előíró törvényi feltételt⁷⁷⁴ objektívnak tekinthetjük abból a szempontból, hogy megvalósulása kötelező eleme az oltalomnak, a szerző szellemiségéből fakadó, egyéni jelleg azonban minden esetben a konkrét helyzet értelmezését és körültekintő vizsgálatát, azaz mérlegelést követel meg.

⁷⁷² SCHACK (2010) 134-135.

⁷⁷³ WÖHRN (2016) 89.

⁷⁷⁴ UrhG §2 (2)

Bár az alapul szolgáló mű egy új alkotás létrehozásául szolgál, de alkotójának sajátos személyiségjegyei és egyéni jellegzetességei elhalványulhatnak és azokat az új műben sokszor már nem lehet felismerni. Az átdolgozás folyamataként létrejövő új mű esetében azonban az alpmű szolgáltatja, de az átdolgozónak szükségképpen el kell rugaszkodnia az eredeti műtől ahhoz, hogy az átdolgozás következtében létrejövő alkotása magán viselje az ő sajátos személyiségjegyeit. Kiemeli a szerző, 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.⁷⁷⁵ 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.⁷⁷⁶ Ezzel a gondolatmenettel valójában *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 ismérv 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 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 szerzői jogosultjáié is. Ahhoz

⁷⁷⁵ WÖHRN (2016) 90.

⁷⁷⁶ WÖHRN (2016) 90.

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*).⁷⁷⁷ A magyar dogmatikához hasonlóan Schack szintén kiemeli, hogy amennyiben az átdolgozás nem éri el a szerzői művek jogszabály által meghatározott kritériumait, akkor szerzői jogi értelemben nem beszélhetünk átdolgozásról. Az így létrejött „művekre” a német terminológia az *Umgestaltung* kifejezést használja, amelyet „átalakításnak” nevezhetnénk. Így, a rutinszerű átalakítás, mint pl. egy étlap lefordítása vagy egy zenemű más hangnembe történő transzponálása nem eredményez szerzői jogi értelemben vett átdolgozást.⁷⁷⁸ Átdolgozó lesz azonban az a személy, aki pl. egy forgatókönyvet regénnyé átalakít, vagy egy zongorakivonatot meghangszerel.⁷⁷⁹ 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 jogokat az átdolgozás útján nem szerzi meg, ezért az átdolgozónak a saját műve felhasználáshoz szükség van az eredeti mű szerzőjének a hozzájárulásához. Ez a helyzet azonban fordítva is igaz, vagyis az eredeti jogosult a művének átdolgozását az átdolgozó hozzájárulása nélkül nem használhatja fel és nem dolgozhatja tovább.⁷⁸⁰ Következésképpen lényegében azt mondhatjuk, hogy az átdolgozás megkétszerezi a szerzői jogot és egyszerre védi a két szerzőt – az eredetit és az átdolgozót – mind egymással szemben, mind pedig harmadik személyek irányában.

⁷⁷⁷ SCHACK (2010) 135.

⁷⁷⁸ 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. (közzétéve: BH 1960/12.sz. 2781) In: CIVILISZTIKAI DÖNTVÉNYTÁR (1970-1995) 297-298.

⁷⁷⁹ Például Muszorgszkij *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 Muszorgszkij 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 előbbiek pusztán ihletként, inspirációként szolgáltak. Lásd bővebben: STRONG (2014) 5-6.

⁷⁸⁰ SCHACK (2010) 136.

A német szerzői jogi törvény tételes szabályként rögzíti a *freie Benutzung* szabályát az UrhG § 24-ban.⁷⁸¹ 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 esete. A vonatkozó szabály értelmében az átdolgozási jog kizárólag az irodalmi alkotások, színművek és zeneművek szerzői jogára korlátozódik.⁷⁸² Az átdolgozás az irodalmi és színpadi művekkel összefüggésben egyrészt azok fordítását jelenti, másrészt pedig lefedi egy dramatizált mű nem-dramatizálttá tételét és fordítva.⁷⁸³ 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.⁷⁸⁴

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,⁷⁸⁵ 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.

⁷⁸¹ 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.*

⁷⁸² CDPA Section 21 (1)

⁷⁸³ HOWELL – FARRAND (2014) 46.

⁷⁸⁴ PRESS (2013) 25.

⁷⁸⁵ GYENGE (2002) ugyanígy: CASSELMAN (2010) 18.

2.3.1. A jogirodalmi megközelítés

Für Sándor és Malonyai Dezső igen értékes megállapításokat tettek abban a tekintetben, 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.⁷⁸⁶ 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.”⁷⁸⁷ 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 szükségesek a klasszikusok modern színpadi rendezései. Úgy gondoljuk azonban, hogy ebben a kérdésben abszolút igazságra nem lehet jutni, az egymásnak feszülő érvek és ellenérvek pedig csupán meddő vitát generálnak. Emellett, e 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.⁷⁸⁸ Jogi szempontból egy kérdéskörben, akkor lehet relevanciája ezeknek a helyzeteknek, ha a – még oltalom alatt álló – mű szerzője, jogosultja úgy érzékeli, 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 a konkrét esetben, a színdarabban végrehajtott változtatások megvalósították-e az

⁷⁸⁶ FÜR – MALONYAI (1973) 234.

⁷⁸⁷ FÜR – MALONYAI (1973) 235.

⁷⁸⁸ SZTANYISZLAVSZKIJ (1970) 90.

integritás sérelmét. Azt sem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy ilyen helyzet akár anélkül is előállhat, hogy az átdolgozás szerzői jogi fogalma megvalósulna.⁷⁸⁹

Szintén mértékadónak ítéljük azt a dogmatikai megkülönböztetést, 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 úgy, 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.⁷⁹⁰

„A színpadi feldolgozás a különböző műfajú műveknek átalakítása színpadi művé. A különböző műfajú színpadi műveknek műfaji átalakítása is feldolgozás.”⁷⁹¹ A feldolgozás tehát egy sokkalta radikálisabb beavatkozást jelent az eredeti műbe, hiszen rendszerint nem tartja meg eredeti címét és műfaját. Emellett a tartalom is eltérhet részben, vagy egészben az eredeti műtől.⁷⁹²

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.⁷⁹³

Feldolgozás történt például akkor, amikor a Budapesti Operettszínház musicalként, „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.

⁷⁸⁹ lásd bővebben: FALUDI (2011) 164.

⁷⁹⁰ FÜR – MALONYAI (1973) 236.

⁷⁹¹ FÜR – MALONYAI (1973) 236-237.

⁷⁹² FÜR – MALONYAI (1973) 236.

⁷⁹³ PÁLOS (1990) 180.

Ugyanígy feldolgozás a Miskolci Nemzeti Színház friss, 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 – műfajbelli változást láthatunk. Amellett egyébként, hogy a film alapulvételével 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.

Andrew Lloyd Webber Macskák című világhírű musicalje *Thomas Stearns Eliot* versciklusa, az *Old Possum's Book of Practical Cats* (a magyar fordításban: *Macskák könyve*) alapján született. A mű formai változáson és – szigorúan nézve – címbéli változáson is átmert. A másik világhírű Webber musical, *Az Operaház fantomja* szintén irodalmi előzményekkel bír, mely *Gaston Leroux* 1910-ben megjelent azonos című művének 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 színművet. Ebben az esetben a szerzőnek mindkét művén külön – külön is létrejönnek a személyhez fűződő és vagyoni jogai.⁷⁹⁴ Ilyen esetben különös figyelmet kell szentelni arra, hogy melyik műnek a 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 tekintetében fennálló szerzői jog megsértése valósul meg. A (tiszt) ön-átdolgozás mellett olyan alkotófolyamat is megvalósulhat, hogy a szerző saját műve színművé történő átírásához egy másik szerzővel együtt dolgozik. Így, noha

⁷⁹⁴ GYENGE (2002)

az alapul szolgáló alkotáson kizárólag neki áll fenn szerzői joga, az átdolgozás útján létrejött színmű közös művé válik.⁷⁹⁵

Részleges ön-átdolgozás történt például a már korábban említett *Bohémélet* kapcsán, melynek részletesebb kifejtését lásd a III. rész 4. fejezet 4.2.4. alfejezetében és a 389. lábjegyzetben. 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.

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 eredménye, ha annak a jogszabályi feltételei is fennállnak. Így például nem beszélhetünk átdolgozásról akkor, ha csak technikailag lerövidítik az adott színművet, vagy a színpadtechnikához alakítják.⁷⁹⁶ Ilyen színpadtechnikához alakítás 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 különbséget mutat a korábbihoz képest.⁷⁹⁷ Színpadtechnikai vonatkozású volt az a szakvélemény is⁷⁹⁸, 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 túlment a „technikai” változtatáson és noha „általánosságban elmondható, hogy a közsínházi és szabadtéri előadások jellegének különbsége – még a

⁷⁹⁵ Lásd bővebben: TÖRÖ (1980)

⁷⁹⁶ SCHACK (2010) 136.

⁷⁹⁷ SzJSzT 12/09. számú szakvélemény

⁷⁹⁸ SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

színpadok méretazonosságának esetében is – a díszlet kisebb-nagyobb módosítását teheti szükségessé.”,⁷⁹⁹ a változtatások elérték azt a szintet, amely bizonyos színpadelemek tekintetében átdolgozásnak minősülnek, amelyre azonban a díszlettervező nem adott engedélyt. Aláhúzta a Szakértő Testület továbbá, 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 – engedélye nélkül.

Egy másik esetben, egy balettprodukció és az alapjául szolgáló irodalmi mű viszonyának vizsgálata kapcsán, a Testület úgy fogalmazott, hogy *„A koreográfia alapjául szolgáló irodalmi mű gyakran nem alkalmas arra, hogy egy az egyben felhasználható legyen színpadi műhöz, így szükséges azt átdolgozni, a színpadi elvárásokhoz, művészi és technikai feltételekhez adaptálni.*”⁸⁰⁰ 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. Kiemelte az eset kapcsán továbbá a testület azt is, hogy egy olyan alkotás esetében, amelynek alapjául megtörtént események szolgálnak és a cselekmény 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 nyilvánítani a Szakértő Testületnek, hogy egy táncjátékhoz felhasznált zenemű esetében a zeneszámok színpadi felhasználása megvalósította-e az átdolgozást. A Testület 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, átdolgozás útján.⁸⁰¹ Úgy született meg tehát egy új mű, hogy egy korábbi, más műtípusba tartozó művet használtak fel. Mint láttuk már a korábbiakban, a műfajváltás ténye szintén megalapozza az átdolgozást.

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. Tekintettel arra, hogy ez utóbbi kérdésre a

⁷⁹⁹ SzJSzT 39/07. számú szakvélemény

⁸⁰⁰ SzJSzT 16/14. számú szakvélemény

⁸⁰¹ SzJSzT 14/12. számú szakvélemény

dolgozatban külön kitérünk, a szakvélemény erre vonatkozó megállapításait az értekezés VIII. rész 4. fejezetben olvashatjuk. Ehelyütt az átdolgozásra vonatkozó értelmezésre szorítkozunk. 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 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.”*⁸⁰² Kiegészítésként még hozzáteszik, hogy ha a mű az eredeti szöveg és tartalom kereteit nem lépi túl a módosításokkal, akkor ezek – jelen esetben a 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 vizsgálták 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.”*⁸⁰³ E gondolatsor értelmében tehát, ha az adott műben bár történtek változtatások és jelentek meg új karakterek, de ezek a történet folyása, az eredeti mű mondanivaló, történetvezetése szempontjából a mű *lényegét*, mondanivalóját nem érintik, akkor nem történik átdolgozás. Valójában ez az érvelés – amellyel egyébként mi magunk is egyet értünk – szintén azt erősíti, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás megtörténtét csak akkor lehet érdemben eldönteni, ha konkrét művek és konkrét változtatások⁸⁰⁴ viszonylatában vizsgáljuk a kérdést.

⁸⁰² SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

⁸⁰³ SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

⁸⁰⁴ Számos szakértői vélemény is kiemelte már ezt a tényt, kifejezetten színpadi művekkel kapcsolatban is, így a SzJSzT 07/11. számú szakvélemény.

2.3.2.1. A megtörtént eseményeken alapuló ötletfeldolgozás

Érdekes kérdés annak megítélése, amikor a színpadi mű megtörtént, valós eseményeken alapszik. Tetézi ezt a kérdést, ha a színdarab előtt már egy másik alkotás is született e történelmi tények, adatok felhasználásával. E kérdéskörhöz kapcsolódik az SzJSzT 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 Nemzeti Színház játszotta *Egyszer élünk, avagy a tenger azon túl tűnik semmiségbe* címmel. 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.⁸⁰⁵ 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.*”⁸⁰⁶ Ezzel a megállapítással – mellyel mi magunk is egyet értünk – a Testület valójában a színpadi művek azon természetesen 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 summázként 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 (...)*

⁸⁰⁵ A színház weboldalán 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://nemzetisinhaz.hu/eloadas/egyszer-elunk-avagy-a-tenger-azontul-tunik-semmisegbe> (Letöltve: 2018. 02. 19.)

⁸⁰⁶ SzJSzT 17/10. számú szakvélemény

*vesz át, amelyek tekintetében sem a könyv szerzőjének, sem másnak nem állnak fenn szerzői jogai.*⁸⁰⁷

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 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 az alapveő tételt rögzíti, 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 megtévesztő 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 megjelenő történelmi események kerültek átvételre a darabban és nem készült szerzői jogi értelemben vett átdolgozás, a színház ezen megjelölése nem megtévesztő. 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.

⁸⁰⁷ SzJSzT 17/10. számú szakvélemény

A Lexikon tehát az adaptálás fogalmát a „színpadra alkalmazás” terminológiájával azonosítja és három fogalmi szinten ragadja meg.

Egyrészt jelenti a:

1. külföldi színpadi műnek hazai viszonyokra történő átdolgozással egybekötött fordítását,
2. epikus művek színpadra alkalmazását, azaz a dramatizálást,
3. régi színpadi műnek a mai követelményekhez való alkalmazását, aktualizálását, átstilizálását (e körben utal konkrétan az átdolgozásra a Lexikon).⁸⁰⁸

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.⁸⁰⁹ Sok esetben az ún. reáliák, vagyis a csak bizonyos nyelvközösségek által használt jeltárgyak elnevezései⁸¹⁰ indokolják azt, hogy a fordítandó művet muszáj „alakítani” az adott nézőközönség

⁸⁰⁸ SZÉKELY (1994) 15.

⁸⁰⁹ KLAUDY (1997) 89.

⁸¹⁰ KLAUDY (1997) 38.

számára. Ugyanakkor a színművek fordításával kapcsolatban az egyik leglényegesebb vita tárgyát az képezi, hogy vajon egy színmű fordítása esetén az képezze 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.⁸¹¹ A magunk részéről mi inkább ez utóbbi nézettel értünk egyet és úgy látjuk, hogy a szöveg célnyelvre történő lefordításakor is rendelkezésre állnak olyan eszközök, amelyek alkalmazásával érzékeltetni lehet az eredeti szöveg sajátosságait. A következőkben ezt kívánjuk néhány példával bemutatni.

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.⁸¹² 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.⁸¹³ Ez megjelenhet akár egyéni beszéd-sajátosságok 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 *gyüivök* szavakat használ, *Spártából* *jövök* helyett.⁸¹⁴

Kodály Zoltán a visszaemlékezéseiben sokat írt arról, hogy milyenek találja a *Háry János* különböző külföldi előadásait, különösen a szövegfordítások okán. Bizonyos előadások és fordítások kapcsán pozitívan nyilatkozott, mások esetében viszont nem volt elégedett. Azt írja a *Háry János* moszkvai bemutatója kapcsán, 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 népünnepélyen, ahol az egész falu népe

⁸¹¹ CHE SUH (2002) 54.

⁸¹² KLAUDY (1997) 95.

⁸¹³ KLAUDY (1997) 33.

⁸¹⁴ KLAUDY (1997) 33-34.

eljárja a Kállai kettőst. Csak ezután jön elő Hány és a szabadban mesél. Ez, bár eltér az eredeti gondolattól, elfogadható és egész kellemes megoldás. Ők azért ragaszkodtak ehhez, mert nekik rövid a darab – s hogy több zene legyen és így hosszabb legyen.”⁸¹⁵ 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 Hány egészében annyira magyar, hogy szinte lefordíthatatlan.”⁸¹⁶

Érdeemes figyelemmel fordulni afelé a tény felé és 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.”⁸¹⁷

A fogalmi megközelítésben szereplő „átdolgozással egybekötött fordítás” fordulat értelmezése kapcsán érdemes arra is ráirányítani a figyelmet, hogy az Szjt. és a vonatkozó irodalom és gyakorlat szerint a műfordítás eleve átdolgozásnak minősül, szemben a nyersfordítással.⁸¹⁸ A gyakorlat és az elmélet alapján az elfogadott, 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 az átdolgozásra.⁸¹⁹ Lényeges a fordítás kapcsán, hogy a műfordítás – mely önálló szerzői műként védett – és a nyersfordítás között ismert egy „köztes” esetkör is. Ez kifejezetten a színpadi fordítások kapcsán realizálódik, ahol az adott szöveg vizsgálata igazíthatja el a kérdést a származékoság kapcsán.⁸²⁰

⁸¹⁵ KODÁLY (1989) 532.

⁸¹⁶ KODÁLY (1989) 517.

⁸¹⁷ LÁNYI (1936) 148.

⁸¹⁸ PINTZ (2005) 116.

⁸¹⁹ UrhG § 3 Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die 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.

⁸²⁰ Fővárosi Bíróság P.26868/1972

Színpadi művek esetén a fordító tevékenysége az esetek nagy részében műfordításnak tekinthető. A Fővárosi Ítéltábla 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 Ítéltábla 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.⁸²¹ 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.

A fordítás, mint tevékenység eredendően egy összetett munkafolyamat, ami komoly koncentrációt és több síkú figyelmet követel meg a fordítótól. Akkor, amikor nem nyersfordításról, hanem műfordításról van szó, ez különösen igaz. Még nehezebb a helyzete a fordítást végzőnek akkor, ha a fordítás alá kerülő mű a közönség számára nem nyomtatásban lesz elérhető, hanem színpadon találkozik vele, hiszen nem egyszer 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

⁸²¹ Fővárosi Ítéltábla 8.Pf.20.539/2010/3.

magyarázat. Ilyenkor a fordító kulcsfontosságú feladata az, hogy azt az adott reáliát úgy fordítsa le, hogy azt a nézők anélkül megértsék, hogy különösebb magyarázatra lenne szükség. Emiatt a sajátosság miatt, amely megint csak a színpadi művek specialitásából, különleges természetéből fakad, véljük úgy, 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 az alkotóra nézve, hogy az személyiségi jogot sért. A drámafordításokkal kapcsolatban lényegében ugyanezt a gondolatot hangsúlyozza⁸²² – 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 (...)”.⁸²³

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, színjátékká való átdolgozása, dialogizálása a szituációk és az alakok színpadi megjeleníthetőségének figyelembevételével*”⁸²⁴

Itt nem kívánunk a dramaturg szerzői jogi szerepének vizsgálatába bocsátkozni, tekintettel arra, hogy a dolgozat VIII. rész 2. fejezetét ezen téma kifejtésének szenteljük. Az előző ponttal összefüggésben azonban utalni kívánunk arra, hogy 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

⁸²² Lásd bővebben: FÁBRI (2006) 132-139.

⁸²³ FÁBRI (2006) 14.

⁸²⁴ SZÉKELY (1994) 174.

hazai „piacra”, melyről kell elkészíteni 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*, melyet a musical világában elismert, *Michael Kunze–Sylvester Levay* szerzőpárosnak köszönhetünk. 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 a sokkal metaforikusabb jellegű „*Jégmosoly*” címet viseli.

Ezzel a példával is azt kívántuk érzékeltetni, hogy az átfordítások esetében és különösen akkor, ha a fordításnak a zene keretei közé kell igazodnia, a fordítónak nincs 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 szemünkben 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, a művek korszerűsítése céljából.

Az első kérdés, ami felmerülhet e körben, hogy mennyire „rég” a színpadi mű, amelyre a Lexikon utal, hiszen, ha elég „rég” ahhoz, hogy a szerző halála óta eltelt hetven év, akkor szerzői jogi szempontból annak van relevanciája, hogy a jogosult

engedélye nélkül történhet meg a „*mai követelményekhez való alkalmazás, aktualizálás, áttisztítás*”. Úgy véljük, hogy a Lexikon e körben azokra a művekre utal, amelyeknek védelmi ideje már valóban letelt és a nagy klasszikusok között tartatnak számon, mint *Shakespeare*, *Molière* művei, vagy akár az ókori görög drámák. Úgy gondoljuk, hogy a „*régi*” 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, áttisztítás, mai követelményekhez való alkalmazás. Úgy véljük, hogy egy régi mű áttisztítása, 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 valószínűbbnek látjuk, hogy az „*áttisztítás*” következtében jelennek meg egyéni *elemek*. Az sem véletlen ugyanakkor, hogy erőteljesebb változtatásokkal azokhoz a színpadi művekhez mernek hozzányúlni a színházak, melyek védelmi ideje már eltelt, hiszen adott esetben egy mű 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 áttisztítás, 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 is helyesnek tartjuk –, hogy a klasszikus művek adaptálása esetén az elhíresült, legjellemzőbb mondatokat, párbeszédeket érintetlenül hagyják, még akkor is, ha a mű nagy részét áttisztították. Például *Madách Imre* klasszikusában – még ha helyenként egyszerűsítene 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 bízva bízzál!*” szinte az összes színpadi előadásban ugyanazok és érintetlenek. A „tiszteletudó” áttisztításnak alapvetően lehet az – a nem szerzői jogban keresendő – oka, hogy ha a nagy klasszikusok az ismert párbeszédek, gyakran idézett sorok nélkül jelennének meg a közönség előtt, akkor nem lennének ugyanazok. Ez a helyzet pedig elképzelhető, hogy a nézők szubjektumában csalódottságot keltene, amely alkalmas lenne akár a darab sikerének negatív irányú befolyásolására. Érdekes egyébként azon is elgondolkodni, hogy ha olyan mű kerül áttisztításra, 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 – véleményünk szerint – felmerülhetne a mű egységének sérelme, mint a mű „megcsonkításának” egyik esete. Nyilván kategorikusan ezt nem lehet látatlanban kijelenteni és ha a szerzői jogosult nem érzi jogsértőnek az ilyen „csonkítást”, akkor ebből a szempontból az nem is releváns. Ezzel a példával azt kívántuk érzékeltetni, 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.⁸²⁵

Valójában tehát e körben többször is visszatérhetünk az átdolgozás – véleményünk szerinti – legerősebb korlátjához és a szerzőt legerősebben védő joghoz, 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 integritásra hivatkozva, hanem a szerző örököse, a szerzői hagyatékának kezelője. Ezt a helyzetet azért tartjuk némiképp problematikusnak, 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 hozzá közelálló személyek tudják, hogy az elhunyt szerzőnek mi volt az akarata, milyen változtatásokat gondolt volna integritást sértőnek. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy adott esetben akár az is előfordulhat, hogy a jogutód mintegy visszaélészerű 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 másként, csak az örökösök jogviszonyba történő bevonásával. Az alapvető jogalkotói cél abszolút helyes és becsülendő, azonban – mint

⁸²⁵ SCHACK (2010) 137.

annyi más szabály esetében is – megvan annak a veszélye, hogy a jog visszaélészerű gyakorlására ad lehetőséget.

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.*”⁸²⁶

Valójában tehát, a Lexikon értelmezésében az átdolgozás a fent bemutatott színpadra alkalmazás első és harmadik pontjában írtak elegye. 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 is, 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, az átdolgozást pedig az adaptálás egyik részelemeként értelmezi.

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

⁸²⁶ SZÉKELY (1994) 36.

művek sem. A merchandisingot az Szjt. az ún. cím – és szereplővédelem oldaláról rögzíti.⁸²⁷

A merchandising, mely valójában arculatátvitelt jelent⁸²⁸ 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 eladásösztönzésre.”⁸²⁹ A mi szempontunkból az ún. szerzői jogi merchandising a lényegesebb, mely jelentkezhethet képzeletbeli személy-, képzeletbeli figura-, vagy a szerzői mű sajátos címének merchandisingjában is.⁸³⁰ E dolgozatnak nem célja, hogy részletekbe menően elemezze magát a jogintézményt,⁸³¹ pusztán rá kívánunk világítani arra, hogy a színpadi művekkel kapcsolatos felhasználásoknak egyre nagyobb részét képezi e jogügylet.

Görög Márta említi, hogy „(...) a szerzői jogi merchandising tényeréséről elsősorban a filmek kapcsán beszélhetünk.”⁸³² 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”.⁸³³ Nem véletlen, hogy az USA-ban jelent meg a színházi arculatátvitel, hiszen egyrészt a merchandising kiötlőjének Walt Disney-t tartják,⁸³⁴ másrészt pedig a világsikerű Broadway darabok jó alapanyagot szolgáltatnak és szolgáltatnak a mai napig a kereskedelmi hasznosításnak. Külön működik például egy *Broadway Shop*,⁸³⁵ ami a Broadway musicalekhez 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

⁸²⁷ Szjt. 16. §

(2) A szerző engedélye szükséges 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.

⁸²⁸ TATTAY (2009b) 337.; GÖRÖG (2011) 20.

⁸²⁹ POGÁCSÁCS (2007) 26.

⁸³⁰ A merchandising tárgy szerinti felosztásait lásd: GÖRÖG (2011) 21.

⁸³¹ Részletekbe menő elemzést olvashatunk például: STRIHÓ (2011); CSÉCSY (2006b); TATTAY (2010); GÖRÖG (2011)

⁸³² GÖRÖG (2011) 27.

⁸³³ SZILÁGYI (1993) 183.

⁸³⁴ TATTAY (2010) 338.

⁸³⁵ Webáruházként is: <https://www.playbillstore.com/>

egyéb ajándéktárgyakat is árul. Nem egyedülálló az Operettszínház gyakorlata. Idén, a *Pécsi Országos Színházi Találkozón* először díjazták például az évad legjobb színházi merchandising termékét is.⁸³⁶

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 nehezen 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 termékeknél „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 azt bizonyosnak látjuk, hogy a jövőben egyre inkább teret fog hódítani a színházi világban is, hiszen kitűnő reklámként szolgál.

4. A VI. rész összefoglalása

„A nyilvános előadás színházi értelemben (...) a műveknek színpadi interpretációja, előadóművészek által a színházban, vagy színház-jellegű helyen”.⁸³⁷ 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

⁸³⁶ <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-hirek/2018/06/09/iden-dijazta-legkreativabb-szinhazakat-teatrumi-tarsasag/> (Letöltve: 2018. 08. 03.)

⁸³⁷ FÜR – MALONYAI (1973) 245.

lehetősége⁸³⁸ – ezen az „útvonalon” keresztül jut el a mű a közönséghez, a társadalom tagjaihoz.

Összegezve tehát 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 megléte 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. A legtöbb esetben, amikor vagyoni jog sérül, alaptalan gazdagodás visszatérítési, vagy kártérítési kötelezettség áll fenn a jogsértő – jelen esetben a színház – oldalán.⁸³⁹ Gyakrabban fordul elő egyébként az alaptalan gazdagodás visszatérítési igény a gyakorlatban,⁸⁴⁰ 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 pluszon, amennyivel a károsító vagyonában több van, mint amennyi a kárcselekmény nélkül volna (...)”.⁸⁴¹ Faludi Gábor egyszer úgy fogalmazott, hogy az „okos jogosult gazdagodás visszatérítést követel.”⁸⁴² 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.⁸⁴³ 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

⁸³⁸ BENÁRD (1973c) 115.

⁸³⁹ A téma bővebb, általános kifejtését lásd: SÁPI (2015a); SÁPI (2015b)

⁸⁴⁰ Pl.: Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3, Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16

⁸⁴¹ BECK (1930) 213.

⁸⁴² FALUDI (2015); lásd továbbá: BOYTHA (2009); POGÁCSÁS (2014c) 109-110.; POGÁCSÁS (2009)

⁸⁴³ 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,

kell megtéríteni. Abban az esetben azonban, ha a jogsértő ténylegesen gazdagodott a jogsértés folytán, akkor ezt az összeget is meg kell fizetnie.⁸⁴⁴

A nyilvános előadás jogával kapcsolatosan szükséges röviden megemlíteni a közös jogkezelő szervezetek szerepét. A jogkezelés, engedélyezés szempontjából megkülönböztetjük a kisjogos és nagyjogos felhasználásokat. Kisjogos a felhasználás, ha nem szükséges magától a szerzőtől kérni az engedélyt a felhasználásra, hanem az engedélyezés és a díjfizetés a közös jogkezelő szervezeten keresztül történik. Ezzel szemben nagyjogos a felhasználás, ha a mű felhasználását maga a szerzői jog jogosultja (a szerző vagy jogutódja) engedélyezheti. Főszabály szerint a közös jogkezelő szervezet köt szerződést a felhasználóval az írók, a zeneszerzők és a szövegírók képviselőiben a már nyilvánosságra hozott zenemű és irodalmi mű nyilvános előadásának engedélyezésére és az ennek fejében fizetendő díj mértékére vonatkozóan.⁸⁴⁵ A színpadra szánt irodalmi és zenedrámai művek, és jeleneteik nyilvános előadási engedélyezése nagyjogos felhasználásnak minősül, azaz az engedélyt közvetlenül a jogosulttól kell beszerezni, nem pedig a közös jogkezelő szervezettől.⁸⁴⁶ A színpadi művek engedélyezését a színpadi ügynökségek segítik elő,⁸⁴⁷ de nem közös jogkezelőként.⁸⁴⁸

A fentiekben láthattuk, hogy a színházi átdolgozás-fogalom alapvetően arra koncentrál, hogy egy *színpadi mű* átalakítása milyen módokon megy végbe. Így utal a módoszatok 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 meglátásunk szerint ez a színházi átdolgozás-fogalom nem feleltethető meg teljes mértékben az átdolgozás szerzői jogi fogalmának.

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.⁸⁴⁹ Való igaz, hogy az átdolgozás jogszerűségének feltétele az eredeti szerző hozzájárulása, azonban szerzői

⁸⁴⁴ NAGYKOMMENTÁR 581.; valamint SZINGER – TÓTH (2004) 66.; BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009) 39.

⁸⁴⁵ Szt. 25. § (1) bek.

⁸⁴⁶ Szt. 25. § (3) bek.

⁸⁴⁷ KOSKINEN – OLSSON – LOWE (2012) 9.

⁸⁴⁸ Lásd bővebben: VII. rész 1. fejezet

⁸⁴⁹ Ugyanez a gondolat jelenik meg *Beck Salamonnál*, a Palágyi Róbert könyvéről írt recenziójában. BECK (1957) 325.

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 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 színpadi mű „átalakításáról” van szó, addig a szerzői jogban az átdolgozás fogalma alá tartozik az is, ha a prózai irodalmi művet dolgoznak át színdarabbá, vagyis, ha a mű műfajt vált.

Úgy véljük, hogy a szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak a színházi terminológiából sokkal inkább a *színpadra alkalmazás*, az *adaptálás* felel meg. Amint fentebb 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.

Álláspontunk szerint a szerzői jogi értelemben vett átdolgozásnak van egy tágabb és van egy szűkebb jelentése. E gondolatmenetnek megfelelően is megragadhatjuk az átdolgozás és feldolgozás viszonyát. 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.

Meglátásunk szerint, az átdolgozásnak ugyanakkor lehet egy szűkebb fogalma is. Ennek a szűk értelemben vett átdolgozásnak a tartalmát *Für és Malonyai* fent hivatkozott gondolatmenete alapozhatja meg. A szűk értelemben vett átdolgozás alapvetően a színpadi átdolgozást jelentheti, így a könnyebb érthetőség miatt ezt a kategóriát a továbbiakban *színpadi átdolgozás* néven fogjuk nevezni. A színpadi átdolgozás és a feldolgozás egymáshoz való viszonyát, a közöttük lévő határvonal meghúzását továbbra is úgy tartjuk a legjobban elkülöníthetőnek, ahogyan azt *Für és Malonyai* tették. Az általuk megfogalmazott elkülönítés mellett, hogy pontos és szemléletes, a gyakorlatban is alkalmazható, gyakorlati példákkal szemléltethető.

Ha az átdolgozás tágabb fogalmát nézzük, és viszonyát a feldolgozáshoz, 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 színművé.

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.⁸⁵⁰ Az is igaz azonban, hogy szerzői jogi szempontból, adott esetben egy integritást érintő jogvita során, nem védekezhet 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 nézve, 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 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

⁸⁵⁰ A regények színpadra állításának művészeti nehézségeiről – egy konkrét mű, a Rokonok színpadi feldolgozása kapcsán – lásd: BELLYEI (1978)

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.⁸⁵¹ Ha a felhasználás, módosítás nem érinti a mű lényegét, úgy átdolgozás nem történik.⁸⁵² Úgy véljük, hogy 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* kifejezését. Bár a szerzői jogi irodalom, és a bírói gyakorlat elvétve szokta használni ezt a kifejezést, nem mindig konzekvensen, így célszerűnek tartanánk e kifejezés tényleges meghonosítását a jogi szaknyelvben is a fent körülírt esetekre.

⁸⁵¹ GYENGE (2002)

⁸⁵² Jogtár kommentár

VII. RÉSZ

A SZÍNPADI MŰVEK JOGOSÍTÁSA

A dolgozat hetedik része a színművek, színpadi művek jogosítása, mint komplex folyamat bemutatására törekszik.⁸⁵³ Jelen részben nem csupán magát a jogosítás folyamatát kívánjuk leírni, hanem arra is igyekszünk figyelmet fordítani, hogy a színpadi felhasználási szerződések milyen jellegzetességekkel rendelkeznek. A dolgozatban nem kívánjuk a felhasználási szerződés általános Szjt-beli szabályait a szükségesnél nagyobb mértékben elemezni, hiszen egyrészt azt a jogirodalom már részletességgel megtette,⁸⁵⁴ másrészt a dolgozatban igyekszünk kifejezetten a színpadi művekre koncentrálni jelen fejezetben is.

A VII. rész felépítését tekintve követi az eddig megszokott struktúrát: elsődlegesen a magyar szabályozásra és joggyakorlatra helyezi a hangsúlyt, egy-egy nagyobb egység végén pedig röviden kitekint a releváns német és az angolszász szabályozásra, valamint tendenciákra.

1. A színpadi művek jogosításának folyamata és az abban részt vevő alanyok

A szerzői művek jogszerű felhasználásának alapvető előírása⁸⁵⁵ 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.

⁸⁵³ A jogosítás folyamatának gyakorlati megismeréséhez kutatásunk során segítséget nyújtott a Hofra Színházi és Irodalmi Ügynökség.

⁸⁵⁴ Átfogó elemzést olvashatunk: FALUDI (1999); FALUDI (2001)

⁸⁵⁵ Szjt. 16. § (1) bek.

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 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.⁸⁵⁶

A kizárólagosság kapcsán – igaz, még a régi Szjt. 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.⁸⁵⁷ Ezzel összefügg egyebekben a szabad felhasználás azon szabálya is, miszerint a felhasználónak kell bizonyítania azt, hogy cselekménye valamely szabad felhasználási esetkört valósított meg.⁸⁵⁸

További megkötésként, az engedély formájára vonatkozóan hozzáteszi az Szjt. 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 Szjt.-vel ellentétben⁸⁵⁹ nem engedi meg az egyoldalú jognyilatkozat formájában tett szerzői hozzájárulást,⁸⁶⁰ hanem kizárólag szerződéssel engedi a jogszerű felhasználást.⁸⁶¹

⁸⁵⁶ GYERTYÁNFY (2000) 96.

⁸⁵⁷ BENÁRD (1973c) 117.

⁸⁵⁸ 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 terheli annak bizonyítása, hogy a szabad felhasználás körébe esett a felhasználás.” (Közzétéve: BDT 2004. 137.)

⁸⁵⁹ 13. § (1) A mű bármilyen felhasználásához - ha a törvény eltérően nem rendelkezik - a szerző hozzájárulása szükséges.

⁸⁶⁰ BENÁRD (1973c) 115.

⁸⁶¹ GYERTYÁNFY (2000) 100.

1.1. A színpadi művek jogosítása

A szerzői jogi jogszabályi környezet következtében 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 Szjt. 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.*”⁸⁶² Konkrét jogszabályi rendelkezés e körben az Szjt. 25. § (1) bekezdése – melyet korábban, a VI. rész 1 fejezetében már érintettünk –, hiszen ott a *nem színpadra szánt* irodalmi és zeneművek szerzőinek képviselőjében 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 indokoltá tenné.⁸⁶³

Gyertyánfy Péter egyszer úgy fogalmazott, hogy „*Erkölcsei szempontból sem közömbös a szerző számára, hogy műve kihez jut el, azt ki használja*”.⁸⁶⁴ Ha ezt a gondolatot rávetítjük a témára, akkor észlelhetjük, hogy – a kisjogosságot indokoltá 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 közömbös a szerző számára*”, hogy melyik színház lesz az, aki „hozzányúl” a művéhez.

⁸⁶² POGÁCSÁS (2017a) 120.

⁸⁶³ A teljesség kedvéért érdemes megjegyezni azonban, hogy a Kjkt. 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.

⁸⁶⁴ GYERTYÁNFY (1995) 451.

Igen lényeges, hogy ha a szereplők adják elő a zeneművet és a megéneklésnek a cselekmény szempontjából is lényeges szerepe van, úgy a kisjogos engedély megléte nem védi meg a felhasználót a jogsértés jogkövetkezményeitől, amennyiben a szerző igényt kíván érvényesíteni.⁸⁶⁵ 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.⁸⁶⁶ 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.⁸⁶⁷

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 jelenti, amelyet beleszóttek, átemeltek egy konkrét történetbe és annak részeként, kíséretként jelenik meg.⁸⁶⁸ 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

⁸⁶⁵ NAGYKOMMENTÁR 203.

⁸⁶⁶ PETTIT (2015)

⁸⁶⁷ SCHWERTNER (2014) 79.

⁸⁶⁸ KOHN – KOHN (2010) 1311.

kiadók (*Bühnenverlag*) kapcsolódnak be, akik a jogok megszerzése után rendszerint maguk egyeznek meg a színházakkal az egyes darabok tekintetében,⁸⁶⁹ vagy maga a szerzői jogosult adja a licenciát.⁸⁷⁰

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 – elsősorban amiatt, hogy itthon viszonylag kevés ügynökség van, amely színpadi művek közvetítésével foglalkozik⁸⁷¹ – a folyamatos közös munka következtében sok szerzőről azonnal tudható, hogy melyik ügynökség képviseli őt, melyik ügynökséghez kell fordulni az engedélyezés ügyében.⁸⁷² A *Pentaton* ügynökség például elsődlegesen azoknak a daraboknak a jogosításába kapcsolódik be, amelyek az *Operettszínházban*, és a *Tháliában* kerülnek bemutatásra, és nem csak az adott darabok hazai bemutatásának jogosításában közvetít, hanem az *operettszínházi* előadások külföldi vendégjátékának menedzsmentjét is végzi.⁸⁷³

A *Theatrum Mundi Színházi és Irodalmi Ügynökség* – amely egyébként a New York-i *The Marton Agency* kizárólagos hazai partnere – például kifejezetten hirdeti a honlapján, hogy „28 *Agatha Christie* színdarab jogainak kizárólagos képviselője” és az elérhető darabok listája nyilvánosan megtekinthető a honlapjukon.⁸⁷⁴ Az ügynökségek

⁸⁶⁹ TIMÁR (1966) 2.

⁸⁷⁰ SCHACK (2010) 218.

⁸⁷¹ 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*.

⁸⁷² Ezt a kapcsolatrendszert az ügynökségek fel is tüntetik saját „repertoárjukban”. A *Hofra* például listát vezet a partnernek számító szerzőkről is: http://hofra.hu/partnerek/szerzok_irok_forditok_zeneszerzok_stb (Letöltve: 2018. 02. 21.)

⁸⁷³ A jogosított darabok felsorolásában valójában az *Operettszínház* repertoárja köszön vissza, hiszen e körben megtalálhatjuk az *Elisabeth*, a *Rebecca*, a *Mozart!*, a *Romeó és Júlia*, az *Elfújta a szél*, a *Miss Saigon*, a *A Notre Dame-i toronyőr*, a *Fame-A Hírnév*, a *Szentivánéji álom*, az *Abigél*, vagy a *Szép nyári nap-Neoton musical* című zenés darabokat. <http://pentaton.hu/> (Letöltve: 2018. 02. 21.)

⁸⁷⁴ http://www.theatrum-mundi.hu/phocadownload/ac_original%20theatrical%20works.pdf (Letöltve: 2018. 02. 21.)

weboldalain egyébként az összes közvetített színdarab és azok legfontosabb adatai láthatóak,⁸⁷⁵ 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 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 szintérré lépése az utóbbi időben legtöbbször úgy történik, hogy a magyar ügynökségek külföldi partnerei⁸⁷⁶ 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 63 nyilvántartásba vett színházi kiadó tevékenykedik,⁸⁷⁷ akiket a *Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage* nevű szervezet fog össze.

⁸⁷⁵ http://hofra.hu/ajanlatok/szinpadi_muvek (Letöltve: 2018. 02. 21.)

http://hofra.hu/szerzodesek/szinpadi_eloadasok (Letöltve: 2018. 02. 21.)

http://www.theatrum-mundi.hu/index.php?option=com_content&view=category&id=20&Itemid=100003 (Letöltve: 2018. 02. 21.)

⁸⁷⁶ Ilyen munkakapcsolata áll fenn például a Theatrum Mundinak a The Marton Agency-vel és az Andrew Lloyd Webber műveit közvetítő The Really Useful Group-pal, vagy a Hofrának a felsorolt külföldi ügynökségekkel. <http://hofra.hu/partnerek/ugynoksegek> (Letöltve: 2018. 02. 21.)

⁸⁷⁷ <https://www.theatertexte.de/nav/1/2/5/1/?ini=&view=list> (Letöltve: 2018. 02. 22.)

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.⁸⁷⁸ Igaz ugyan, hogy ez a szabálygyűjtemény jogi kötőerővel nem bír, azonban a gyakorlatban irányadó szakmai szabályoknak tekintik és általában figyelmet szentelnek neki a szerződéses viszonyok rendezése során.⁸⁷⁹

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 bizonyos – 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 beszedése⁸⁸⁰ is a profiljába tartozott.⁸⁸¹ Maga a közös jogkezelés a hazai szerzői jogban 1907 óta létezik.⁸⁸² 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.⁸⁸³

A jogirodalom ugyanakkor kiemeli, hogy a *Hivatal* drámai művekkel kapcsolatos tevékenysége valójában a színpadi, irodalmi ügynöki és cenzori tevékenységnek felelt

⁸⁷⁸ KUCK (2017) 1321. ugyanígy: KEHRL (2015) 621.

⁸⁷⁹ KEHRL (2015) 621.

⁸⁸⁰ MM rendelet 18. § 20. §

⁸⁸¹ CSATÁRI (2007) 137.

⁸⁸² FALUDI (1998) 31.

⁸⁸³ SZABADHELYI (1992) 316.

meg, hiszen közreműködött a szerződéskötésben, illetve a szerzői jogosultak nemzetközi szintű képviselésében is.⁸⁸⁴ Ebben az időben terjedtek el a haknizások, amelyeknek bár pozitív következménye volt, hogy az előadóművészek keresetkiegészítéshez 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 hajlandók 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.⁸⁸⁵

A *Hivatal* nemzetközi színházi és ügynöki tevékenysége a '60-as években teljesedett ki, amelyben szerepet játszott a fordítókkal való jó kapcsolat kiépítése.⁸⁸⁶ Még ebben az évtizedben megindult a nyugati kultúra és a nyugati „színházi piac” felé irányuló nyitás is.⁸⁸⁷ 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.⁸⁸⁸ *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 Lilire* hagyta szerzői hagyatékának gondozását, aki egy bécsi ügynökséget bízott meg a darabok Kelet- és Közép Európában történő terjesztésével.⁸⁸⁹ 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 *Fehér Anna balladája*, valamint a külföldi zenés színpadi művek közül a *Nyomorultak*.⁸⁹⁰

⁸⁸⁴ CSATÁRI (2007) 138.

⁸⁸⁵ CSATÁRI (2007) 147-148.

⁸⁸⁶ CSATÁRI (2007) 184.

⁸⁸⁷ KÖRMENDI (1964) 10.

⁸⁸⁸ GÁCH (1973) 16.

⁸⁸⁹ CSATÁRI (2007) 195.

⁸⁹⁰ CSATÁRI (2007) 210-211.

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.⁸⁹¹ 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 jogkörben⁸⁹² tevékenykedőkként közelíti meg és kiemeli, hogy a közös jogkezelő szervezet „(...) *saját nevében és természetesen a képviselt jogosultak javára köt szerződést.*”⁸⁹³ Ez a gondolat köszön vissza a Kjkt. fogalommeghatározásában 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 (...)*”.⁸⁹⁴ A magyar jog szerint a közös jogkezelők nem minősülnek szerzői jogutódnak, mert rájuk a szerzői vagyoni jogok, vagy felhasználási jogok nem szállnak át.⁸⁹⁵ 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.*”⁸⁹⁶

A színpadi ügynökségek jogállásának bemutatásához kiindulási alapként használható *Faludi* fenti, közös jogkezelőkre vonatkozó 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

⁸⁹¹ CSATÁRI (2007) 232.

⁸⁹² LONTAI – FALUDI – GYERTYÁNFY – VÉKÁS (2017) 233.

⁸⁹³ FALUDI (2004) 88.,

⁸⁹⁴ Kjkt. 4. § 7. pont

⁸⁹⁵ FALUDI (2004) 89.

⁸⁹⁶ FALUDI (2004) 91.

bevezetett független jogkezelők csoportjában.⁸⁹⁷ A Kjkt. értelmében független jogkezelő szervezetről van szó, ha a szervezet, amely – céljaként vagy fő tevékenységeként – 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 nyereségszerzési céllal működik.⁸⁹⁸ Tartalmilag ugyanez a megközelítés jelenik meg a Kjk. irányelvben is⁸⁹⁹, amelynek szabályait a magyar jogalkotó implementálta. Az irodalom utal arra, hogy a független jogkezelés egy ügynöki jellegű intézmény, amely az angolszász jogrendszerből került átemelésre.⁹⁰⁰

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.”⁹⁰¹

A hazai színházi ügynökségek egyébként jobbra korlátolt felelősségű társaságként⁹⁰², elvétve pedig nonprofit közhasznú korlátolt felelősségű társaságként⁹⁰³ működnek, így formájukra vonatkozóan a Ptk. harmadik könyve és a Civil tv. rendelkezései irányadóak.

Ami közös vonás a független jogkezelők fogalmi körében és a színházi ügynökségekben, az a profitorientált vonás. Ennek megfelelően, az adott színpadi mű

⁸⁹⁷ Ahogyan említi ezt például az SZTNH honlapja a közös jogkezelés és független jogkezelés ismeretésekor: „Független jogkezelőre lehet példa egy színházi ügynökség, aki eddig például „nagyjogos” (nem közös jogkezelésbe tartozó) színpadi művek jogait képviselte.” <https://www.sztnh.gov.hu/hu/mivel-fordulhatok-a-hivatalhoz/szerzoi-jogi-vedelem/kozos-jogkezeles> (Letöltve: 2018. 08. 06.)

⁸⁹⁸ Kjkt. 4. § (4) bek.

⁸⁹⁹ KJK. irányelv (15) preambulumbekkezdés

⁹⁰⁰ KÁRPÁTI (2018) 39.

⁹⁰¹ FALUDI (1999) 73.

⁹⁰² Mint a Theatrum Mundi, a HoFra, a Pentaton és a Clavisagency.

⁹⁰³ Nonprofit formában működik a Zikkurat.

előadása és a jegybevétel után az ügynökséget is részesedés illeti meg a darab sikeréből. Ez a jellemző tehát található, hiszen a reprezentatív közös jogkezelő és az „egyszerű” közös jogkezelő szervezettel szemben a független jogkezelők egyik lényeges jellemvonása, a nyereség-orientáltság.⁹⁰⁴ Ugyanakkor, lényeges, hogy a független jogkezelő szervezetek, bár nem közös jogkezelők, mégis *jogkezelők*. 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 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 megvizsgálnunk egyrészt az „egyszerű” képviseletet és a közvetítői szerződést, valamint a bizományi szerződést. Az alaptípustól a speciálisabb jogviszony felé haladva vizsgáljuk meg röviden a lehetőségeket.

Alapesetnek tekintjük azt a helyzetet, 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 közvetítőként fog eljárni és saját nevében, a szerző javára felhasználási szerződést köt, majd később, a meghatározott időben beszedi a jogdíjat és – általában saját jutaléka levételével – elszámol a szerzővel.⁹⁰⁵ 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

⁹⁰⁴ Kjkt. 4. § 4. pont b)

⁹⁰⁵ NAGYKOMMENTÁR 283.

*felhasználási jog ellenértékét tartalmazó számlát csak akkor bocsáthatja ki, ha a felhasználási joggal maga is rendelkezik.*⁹⁰⁶ A közvetett képviselet 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. Meglátásunk szerint más lenne a helyzet akkor, ha az ügynökök 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 képviseleti megbízás egyik alfaja.⁹⁰⁷ 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, hogy a darabját közvetítse 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.”*⁹⁰⁸ 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

⁹⁰⁶ NAGYKOMMENTÁR 283.

⁹⁰⁷ NAGYKOMMENTÁR 284., UJVÁRINÉ (2014) 737.

⁹⁰⁸ Ptk. 6:289. §

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.*”⁹⁰⁹ 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,⁹¹⁰ holott egyrészt a szerzői mű nem felel meg a klasszikus dolog kategóriának, 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 esetünkben felhasználási szerződés megkötésére, nyilvános előadás jogosítására – vállal kötelezettséget.

A német *Bühnenvertriebsverlag* alapján a szerző szerződést köt a színpadi kiadóval, amelyben a szerző a kiadó részére kizárólagos jogot biztosít színpadi műve színházaknak történő kiközzvetítésére. Ezt követően, a konkrét darab tekintetében, a kiadó a színházakkal saját nevében köti 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 *ügyleti szerződések* képezik.⁹¹¹

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 Ítéltábla azon döntését,⁹¹² 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*

⁹⁰⁹ Ptk. 6:281. § (1) bek.

⁹¹⁰ MISKOLCZI-BODNÁR (2014b) 706.

⁹¹¹ SCHACK (2010) 559.

⁹¹² Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 749/2016/5.

*mű felhasználásának engedélyezésére harmadik személynek megbízást adott.*⁹¹³ 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 – Szenes 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 *Szenes 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 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 -r 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

⁹¹³ Megjelent: BDT2017. 3625.

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 színházról.

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 szerződéseinek a részletesebb szabályait taglalta, jelenleg már nincsen hatályban⁹¹⁴, az abban rögzített főbb szabályok és az az alapján kialakult gyakorlat beleivódott a színházi jogosítások gyakorlatába. A színpadi művek felhasználási szerződése 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*.⁹¹⁵ 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.⁹¹⁶

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

⁹¹⁴ 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról (a továbbiakban: MM rendelet)

⁹¹⁵ Szjt. 49. §

⁹¹⁶ PÁLOS (1990) 183.

díj fizetését vállalta,⁹¹⁷ addig az előadási szerződés alapján a színház jogosult – díjfizetési kötelezettség mellett – már létező művet a szerződés tartama alatt tetszés szerinti alkalommal nyilvánosan előadni.⁹¹⁸ 1988-ig a megírási szerződés esetében a szerzőt megillető díj mértékét a rendelet A) mellékletében⁹¹⁹ meghatározott keretek között a felek a szerződésben szabadon állapíthatták meg.⁹²⁰ 1988. március 1-je után, amikor a rendelet módosítása⁹²¹ életbe lépett, a rendelet A) mellékletét hatályon kívül helyezték, amely következtében a szerzői díj megállapítása a felek szerződésében történt.

A megírási szerződések általában tartalmilag nem csak a mű megrendelését foglalják magukba, 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 Szt.-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 jogszabályi alapján az UrhG §19 képezi – a szerző, vagy az őt képviselő ügynökség a színházzal köti meg a szerződést, a mű nyilvánosan előadására vonatkozóan, addig a *Bühnenvertriebsvertrag* esetében a szerző a saját kizárólagos felhasználási jogát adja át

⁹¹⁷ MM rendelet 2. §

⁹¹⁸ MM rendelet 8. §

⁹¹⁹ 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.

⁹²⁰ MM rendelet 6. §

⁹²¹ A módosításra a 4/1988. (II. 12.) MM rendelet az egyes felhasználási szerződések díjazásra vonatkozó rendelkezéseinek módosításáról szóló jogszabály alapján került sor.

a színházi ügynökségnek (*Bühnenverlag*) egyfajta sajátos vagyonkezelés gyakorlása céljából.⁹²²

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.⁹²³ Arról is szól a német jogirodalom, hogy ha egy színházban ősbemutatóra, vagy premierre készülnek, akkor gyakori, hogy a szerzők is szorgalmazzák a színház kizárólagosságát.⁹²⁴ Jó példa erre, *Wagner*, aki a *Parsifal* engedélyezése kapcsán kikötötte, hogy azt az ősbemutatót követően 30 évig kizárólag a *bayreuth-i Festspielhaus* játszhatja.⁹²⁵

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.⁹²⁶

Ahogy a magyar szerzői jog, úgy a német – és lentebb látni fogjuk, hogy az angol – is rendelkezik a jövőben alkotandó művek felhasználásáról,⁹²⁷ melynek tárgya természetesen lehet színmű is.

A CDPA V. fejezete szintén általános jelleggel foglalkozik a szerzői művekkel kapcsolatos felhasználással, a jogok átruházása mentén. A 90. szakasz (1) bekezdése szerint a szerzői jog átruházható végrendeletbe foglalt rendelkezés, átruházó nyilatkozat

⁹²² SCHACK (2010) 558.

⁹²³ 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.

⁹²⁴ SCHACK (2010) 559.

⁹²⁵ WINKLER (2004-2006) 3091.

⁹²⁶ KEHRL (2015) 621.

⁹²⁷ UrhG § 40 Verträge über künftige Werke

vagy a törvény erejénél fogva.⁹²⁸ A szerzői hozzájárulás alakiságára vonatkozóan a CDPA is előírja az írásbeli formát, melynek hiánya érvénytelenséget eredményez.⁹²⁹ Hasonlóan a magyar szerzői jogi törvényhez, a brit is rendelkezik a „*jövőbeli szerzői jog*” (*future copyright*) kiaknázásáról.⁹³⁰

A következőkben rátérünk a hazai szerződéskötési gyakorlatra és a színpadi művek nyilvános előadására és megírására vonatkozó szerződések jellemzőire.

2.1. Az előadási szerződés a magyar szerzői jogban

Az Szjt. V. fejezetének, felhasználási szerződésekre vonatkozó általános szabályait megfelelően kell alkalmaznunk a színpadi művek nyilvános előadására és megírására.

Az Szjt. 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 kifejezetten rendelkezett a színpadi előadási szerződések felől, melynek alapja egy már létező mű.

2.1.1. A szerződés alanyai

A szerződés alanyai között a biztos pontot a színház, mint felhasználó jelenti. Az engedélyező oldalán a szerző vagy jogutódja áll, akinek képviselésében sok esetben ügynökség jár el. Olyan esetben, ha a szerződést 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

⁹²⁸ CDPA Section 90 (1) „*Copyright is transmissible by assignment, by testamentary disposition or by operation of law, as personal or moveable property.*”

⁹²⁹ CDPA Section 90 (3) „*An assignment of copyright is not effective unless it is in writing signed by or on behalf of the assignor.*”

⁹³⁰ CDPA Section 91. Prospective ownership of copyright.

jár el. Az ügynökség jogszavatossággal tartozik azért, hogy a színdarab előadásának jogait a színház részére tovább engedélyezheti.

2.1.2. Az előadási szerződés tárgya

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.⁹³¹

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*⁹³² által kidolgozott modell szerződések egyes elemeit. Ilyen, a *Dramatists Guild* modellszerződéseiből származó konkrét szerződési kikötés például az ún. „*First-Class Production Requirement*”⁹³³, ami átszivárgott a hazai szerződési gyakorlatba is, és különösen olyan darabok jogosítása kapcsán kerülnek kikötésre, amikor amerikai szerzők – prózai és zenés – darabjait adják elő itthon. A hazai szerződésekben ez a következő megfogalmazásban jelenik meg: „*A szerződés tárgyát képezi a megjelölt színdarabnak a színházban több alkalommal, magyar nyelven, elsőosztályú nyilvános professzionális előadás keretében történő bemutatása.*” Az *elsőosztályú nyilvános professzionális* előadási mód szerződésben történő rögzítése azért lehet lényeges, hogy a jogosult biztosítva legyen a darab minőségét illetően. Megjelölik továbbá magyarázatként – szintén a *Dramatists Guild* mintáját követve – hogy mit is jelent az első osztályú nyilvános professzionális előadás: *Olyan előadás, amely*

⁹³¹ NAGYKOMMENTÁR 246.

⁹³² 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.

⁹³³ FARBER (1997) 37.

1. *a színház műsorrendjébe illesztve, előre meghatározott előadási napokon, ismételten történik,*
2. *elsőosztályú professzionális színház színpadán,*
3. *elsőosztályú professzionális szereposztásban, elsőosztályú professzionális rendező rendezésében,*
4. *a rendelkezésre álló legjobb díszlet, jelmez és kellékek felhasználásával,*
5. *élő előadásban, a közönség közvetlen jelenlétében.*

Úgy véljük, hogy e körben a színház azt köteles biztosítani, hogy legjobb tudása szerint, képzett színészgárdával viszi színpadra a művet, nem pedig 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 jogi oltalom nem függ esztétikai, minőségi, színvonalbeli kritériumoktól⁹³⁴. Az elsőosztályú, professzionális kitétel tehát szerzői jogi szempontból kevésbé lényeges.

Az előadások tekintetében a szerződések jellemzően rögzítik az előre látható 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 Szjt. is rögzít, a 42. § (2) bekezdésében.

⁹³⁴ Szjt. 1. § (3) bek.

2.1.3.1. 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,⁹³⁵ vagyis a jogszabály a nem kizárólagos engedélyt vélelmezi.⁹³⁶ 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.⁹³⁷ 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 visszaélést a kizárólagos jognak a szellemi tulajdonjog jogosultja részéről való gyakorlása.”⁹³⁸

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, azonban nem gondoljuk, hogy a (3) bekezdést csakis a kizárólagos engedélyekre lehetne vonatkoztatni.

⁹³⁵ 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.*

⁹³⁶ CSÉCSY (2007) 71.

⁹³⁷ BARTA (2013) 35-45.

⁹³⁸ BARTA (2013) 43.

2.1.3.2. *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. Ha egy színház replica engedélyt szerez egy darabra, annak az lesz a következménye, hogy a hazai darab tulajdonképpen az eredeti másolata lesz, ide értve a jelmezek, díszletek és a koreográfia másolatát is. Ezzel a módszerrel az eredeti darab tulajdonképpen duplikálásra kerül más színpadon. Ezzel szemben a *non-replica* előadás azt jelenti, hogy a külföldön bemutatott darab – természetesen az eredeti szerzőjének engedélyével – nem az eredeti másolata lesz.⁹³⁹ A *replica* engedélyek körében az előadás és a szükséges feltételek megteremtése jobbára úgy történik meg, hogy az eredeti darab kreatív csoportja kiutazik az adott országba, ahova az engedély szól, hogy elkészítsék az eredetivel egyező jelmezeket, díszleteket.⁹⁴⁰

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.⁹⁴¹ 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 bizonyos, hogy szerzői jogi szempontból nagyobb kreatív teret enged a *non-replica* licensz.

Magyarországon egyáltalán nem ritka, hogy a színházak a musicalekre *non-replica* engedélyeket kapnak. E körben említhető például a *Madách Színháztól* 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*

⁹³⁹ BOURSIQUOT (2014) 23.

⁹⁴⁰ Így történt például a *Wicked* című Broadway musical külföldi *replica* engedélyezései körében. BOURSIQUOT (2014) 29.

⁹⁴¹ LAMB – HAIR – MCDANIEL (2011) 67.

színpadra állítása.⁹⁴² De ugyanígy említhető az *Operettszínházban* színpadra állított *Szépség és a Szörnyeteg* musical is, ami eredetileg szintén egy Broadway zenés darab.

A non-replica engedély megnyerése egyébként szakmailag azért számít nagy szónak, mert az angolszász színházi gyakorlatban, ahonnan valójában 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 (egyes) 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.⁹⁴³

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 nélkülözi 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

⁹⁴² 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 esetben ezt egy hosszabb, több mint tíz éves tárgyalási folyamat előzte meg.

⁹⁴³ 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.

szinten kizárt, hogy az adott darab átdolgozása megvalósuljon. Megkockáztatható, hogy ezeknél a „kulcsrakész” daraboknál nem is beszélhetünk rendezőről sem az engedélyezett színház vonatkozásában, hanem csupán egy „technikai személyzetről”. Noha szerzői jogi értelemben a non-replica darabok tekintetében sem biztos, hogy megvalósul a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás, sőt, valójában olyan változtatások történhetnek csak a darabban, amelyek nem érnek fel az átdolgozás szintjéig, és nem érintik az egész művet, csak egy-egy elemét, az alkotóknak mégis nagyobb mozgásteret engednek. Ezekben a színpadi művekben a jelmez, a díszlet és a koreográfia új műnek számít, ami az eredeti *inspirációja* alapján készült.

2.2. A megírási szerződés

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.⁹⁴⁴

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 Szjt. 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 Szjt.-hez, elődje is általánosságban szólt a *jövőben megalkotandó műre* vonatkozó szerződés jellegzetességeiről.⁹⁴⁵ 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

⁹⁴⁴ NAGYKOMMENTÁR 317.

⁹⁴⁵ 1969. évi Szjt. 29. §

Szjt. tartalmazta, hanem az MM rendelet. A rendelet „*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 – 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.*”⁹⁴⁶

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,⁹⁴⁷ mind pedig a színpadi művek⁹⁴⁸ felhasználási szerződéseivel 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 intézkedés⁹⁴⁹, amely szerint a színházak az általuk előadni kívánt színpadi szerzőinek várható jogdíjuk terhére előleget adhattak.⁹⁵⁰

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*”.⁹⁵¹ 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.⁹⁵²

⁹⁴⁶ MM rendelet 2. § (1) bek., ugyanígy: KOLOZSVÁRI-KISS – KRICSFALVI

⁹⁴⁷ 3/1970 (III. 20.) MM rendelet a zeneművek megírására vonatkozó és első nyilvános előadására vonatkozó szerződésekről.

⁹⁴⁸ MM rendelet

⁹⁴⁹ 164/1958. számú művelődésügyi minisztériumi intézkedés

⁹⁵⁰ FÜR – MALONYAI (1973) 239-240.

⁹⁵¹ Ptk. 6:238. §

⁹⁵² Szegedi Ítéltábla Gf. I. 30 315/2010. (Közzétéve: BDT2011.2577.)

Barta Judit szerint a jövőben megalkotandó szellemi alkotások létrehozására irányuló vállalkozási szerződés olyan vegyes típusú szerződés, amely szükségképpen felhasználási szerződés is egyben.⁹⁵³ 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.⁹⁵⁴

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.⁹⁵⁵

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.⁹⁵⁶ 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.⁹⁵⁷ 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.⁹⁵⁸

⁹⁵³ BARTA (2014) 594.

⁹⁵⁴ BARTA (2014) 594.

⁹⁵⁵ NAGYKOMMENTÁR 318.

⁹⁵⁶ FÜR – MALONYAI (1973) 240.

⁹⁵⁷ FÜR – MALONYAI (1973) 240.

⁹⁵⁸ Szjt. 29. §

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 Szt. 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 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 Szt., 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.⁹⁵⁹

A felek jogainak és kötelezettségeinek részletezéséhez az Szt. 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 ismételt 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.”*⁹⁶⁰

Az előző Szt. 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.

⁹⁵⁹ Szt. 49. § (1) bek.

⁹⁶⁰ Szt. 49. § (2)-(4) bek.

Az Szjt. 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.”*⁹⁶¹ 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 Szjt.-vel –, hogy *„Az elfogadástól számított 15 nap alatt a színház köteles a mű nyilvános előadására szerződési ajánlatot tenni, a szerző pedig az ajánlatra 15 nap alatt nyilatkozni.”*⁹⁶² Az Szjt. ilyen szabályt nem tartalmaz és nézetünk szerint 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.⁹⁶³ 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.”*⁹⁶⁴

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

⁹⁶¹ MM rendelet 4. § (2) bek.

⁹⁶² MM rendelet 7. § (1) bek.

⁹⁶³ Szjt. 42. § (2) bek.

⁹⁶⁴ Kúria Pfv. V. 21.737/2013. (Közzétéve: BH 2005. 11.)

méretezett hangszerelésben a partitúrát és a zongorakivonatot is – a megjelölt határidőben átadta a színháznak.⁹⁶⁵

A jelenlegi Szjt. jövőben megalkotott művekkel kapcsolatos szabályaihoz fűzött kommentár kiemeli, hogy a szerző egyik fő kötelezettsége a mű elkészítése, a másik fő kötelezettsége, vagyis a jogok átengedése a szerződés megkötésével pedig feltételesen – a mű elkészítésének feltételével – már teljesült.⁹⁶⁶

2.3. 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.”⁹⁶⁷

Az opciós színházi szerződés a Ptk.-beli vételi jog⁹⁶⁸ mintájára szivárgott át a gyakorlatba. Ez alapján a szerző vagy a jogtulajdonos meghatározott időre jogot biztosít a színháznak műve felhasználási jogának megszerzésére,⁹⁶⁹ 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.⁹⁷⁰ Míg azonban a Ptk.-beli vételi jog a tulajdonátruházó

⁹⁶⁵ SZILÁGYI (1993) 179.

⁹⁶⁶ NAGYKOMMENTÁR 371.

⁹⁶⁷ FALUDI (1999) 148.

⁹⁶⁸ Ptk. 6:225. § (1) bek.

⁹⁶⁹ VEREB (2005) 44.

⁹⁷⁰ CASSELMAN (2010) 13.

szerződések alaptípusának, az adásvételnek a különös nemeként ismert, és emiatt alapvető rendeltetése is az, hogy a jogosult egyoldalú nyilatkozatának eredményeként tulajdonjogot szerezzen,⁹⁷¹ 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 megszerezni kívánt vagyontárgy ellenértéke – a vételár – magának a vagyontárgynak az értékéhez igazodjék* (...)”⁹⁷² 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 színházi szerződésben gyakorta határoznak meg mérföldköveket is, például, hogy mikorra kell kiválogatnia a színháznak a darabban játszó művészeket.⁹⁷³

Fontos azonban, hogy az opciós jog nem egyenértékű a felhasználási joggal, mert az opciós szerződés alapján még a színház nem mutathatja be a darabot,⁹⁷⁴ ahogyan a vételi jog sem teszi a jogosultját automatikusan tulajdonossá.

3. Részösszegzés

A színházi előadásokat és a színházhoz kötődő alkotómunkát övező viták egyik legnagyobb eredője az, hogy a felek sok esetben fölösleges formáságnak, bizalmatlanságnak tekintik a jogviszony pontos szerződési keretek közé szorítását. Emiatt, vagy nem kötnek írásbeli szerződést, vagy ha kötnek is, az tartalmilag sok esetben hiányos és a hiányzó elemek azok, amelyek képesek galibát okozni. Nem

⁹⁷¹ MISKOLCZI-BODNÁR (2014a) 540.

⁹⁷² BDT 1432/2006. I. – idézi: MISKOLCZI-BODNÁR (2014a) 541.

⁹⁷³ CASSELMAN (2010) 14.

⁹⁷⁴ VEREB (2005) 44.

véletlen, hogy A. A. Strong, ügyvéd már 1898-ban azt írta, hogy „*Valószínűleg nem létezik gyümölcsözőbb forrás a pereskedésre, mint egy szokásos színházi szerződés.*”⁹⁷⁵

Érdemes lenne tudatosítani a gyakorlatban, hogy a szerződések megkötése és tartalmi elemeiknek pontos rögzítése nem a bizalmatlanság, vagy jogász akadémikuskodás jele, hanem valójában a felek érdekeit szolgálja.

Különösen érdekes a replica és a non-replica engedélyek kérdésköre, leginkább amiatt, hogy a kontinentális jogi gondolkodástól kissé idegen a konstrukció azon pontja, hogy abban az esetben kell több jogdíjat fizetni a jogtulajdonos részére, ha a művét „le akarják másolni”. A mi gondolatmenetünknek az lenne a logikusabb, hogy a felhasználó színháznak akkor kellene több jogdíjat fizetnie, amikor változtatásokat eszközöl a művön és bizonyos elemeibe beavatkozik. Ezen a ponton ismét megmutatkozik, hogy az angolszász szerzői jogban – ahonnan ez az engedélyezési konstrukció származik – sokkal inkább vagyoni, üzleti oldalról tekintenek az alkotásra, mint a személyiséget tükröző teljesítményre. Ugyanakkor fontos arra is figyelemmel lenni, hogy a non-replica engedély nem szerzői jogi átdolgozást, csupán módosítási kötelezettséget ír elő. A replica engedélyek kapcsán ismételten felötlik a színpadi művek komplexitása, mint általános jellemző. A komplexitás miatt ugyanakkor mégiscsak érthető, hogy a replica engedélyek a drágábbak, hiszen ilyen esetben a színpadi szerzőn túlmenően a további alkotóknak is meg kell fizetni jogdíjukat.

⁹⁷⁵ „*There is, perhaps no more fruitful source of litigation than the ordinary theatrical contract.*” SRONG (1898) 1.

VIII. RÉSZ
SZEREPOSZTÁS –
A SZÍNPADI MŰVEK LÉTREHOZATALÁBAN ALKOTÓ KÖZÖSSÉGET
VÁLLALÓK SZERZŐI JOGI HELYZETE

Az értekezés utolsó, érdemi fejezetében a színpadi művek megalkotásában központi. alkotó szerepet játszó szereplők, közreműködők szerzői jogi helyzetét tekintjük át. E körben figyelmet szentelünk 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. Mindemellett az is gyakori – és nem segíti a tisztánlátást –, hogy egy szereplő nem csak a „rá kiosztott” szerepet végzi el, hanem egy másik munkájába is bekapcsolódik, például ma már nem ritka, hogy a darab egyes jeleneteit a rendező és a dramaturg közösen írják meg.

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.⁹⁷⁶ Az Sztj. 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

⁹⁷⁶ A magyar színházművészet bővelkedik e téren a klasszikus példákban, elsődlegesen az operetteknek köszönhetően. Ehelyütt csupán két példát említenénk: *Huszka Jenő* és *Martos Ferenc* műve, a *Lili bárónő*, valamint *Ábrahám Pál*, *Földes Imre* és *Harmath Imre Viktória* című operettje.

megsértése esetén bármelyik szerzőtárs önállóan is felléphet.⁹⁷⁷ A közös művek kapcsán utal arra az Szjt. Indokolása, hogy „*A törvény – tekintettel a joggyakorlatban jelentkező gondokra, értelmezési nehézségekre – kiigazítja 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.⁹⁷⁸

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.*”⁹⁷⁹ 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.

Messzemenőig elismerjük az előadóművészek hozzájárulását egy darab sikeréhez. Egy sikeres színdarab esetén a néző elsősorban a színészeket jegyzi meg és az ő alakításukat tudja be a darab elsőszámú sikerének. Mégsem kívánunk velük a dolgozatban bővebben foglalkozni, mert a felszíni kérdések alapvetően rendezettek, hiszen a jogszabály szomszédos jogi oltalmat biztosít számukra,⁹⁸⁰ a mélyreható vizsgálat⁹⁸¹ pedig meghaladná e munka kereteit.

*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.*⁹⁸² Míg a színészek, táncosok, énekesek az előadás legszembevetőbb szereplői, addig a háttérben megbúvóan, „láthatatlanul” a darab kialakításában szintén kulcsfontosságú szereplők, a rendező, a jelmez-és díszlettervezők, valamint a koreográfusok foglalják el helyüket.⁹⁸³

⁹⁷⁷ Szjt. 5. § (1) bek.

⁹⁷⁸ Ehhez kapcsolódóan részletes elemzést olvashatunk az SzJSzT 40/15. számú szakvéleményt

⁹⁷⁹ AMADA (2001) 681.

⁹⁸⁰ Szjt. 73-75. §

⁹⁸¹ TREBITS (1946)

⁹⁸² STEIN (2013) 1584.

⁹⁸³ STEIN (2013) 1575.

1. A színpadi szerző

Színpadi szerzőnek azt tekintjük, 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 ügyben⁹⁸⁴ 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 régi Szjt. 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 összefüggőek-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.”*⁹⁸⁵ Fontosnak tartjuk továbbá hangsúlyozni a bíróság azon álláspontját, miszerint *„(...) több szerző egységesnek ismert művét gyakran az egyik szerző kimagasló szellemi alkotása emeli ki*

⁹⁸⁴ Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21. 027/1974. (BH 1975/9. 411)

⁹⁸⁵ BENEDEK (1977) 29.

az átlagos színvonalú művek közül. Erre éppen az operák és más dalművek szolgáltatnak gyakori példát. Általánosan ismert, hogy a szöveggönyv gyakran messze elmarad a zeneszerző alkotásának értékétől és a kimagasló értékű zene műsoron tart olyan műveket, amelyeknek cselekménye, színpadi előadása iránt alig lenne érdeklődés.”⁹⁸⁶

A színpadi szerzők alkotásai ténylegesen a színdarab gerincét alkotják, hiszen alkotásuk nélkül nem beszélhetünk színpadi műről. Hiába áll ki egy professzionális színész egymaga a színpadra és ad elő egy verset, meglátásunk szerint ez 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 álláspontokkal⁹⁸⁷ – mi is úgy látjuk, hogy a színpadi szerző munkája képezi a színdarab lelkét.

Beszédes az angolszász terminológiában hosszú idő óta ismert ún. *playright*⁹⁸⁸ kifejezés, amely kifejezetten a szerzői jogosultat illető előadási jogot jelenti.⁹⁸⁹

Lényeges kiemelnünk, hogy a színpadi művek szempontjából elsősorban az szükséges, hogy legyen egy olyan „alapanyag”, amelyet nyilvánosan előadnak. Ez maga a színdarab szöveggönyve, melynek szerzői jogi oltalmát a drámaíró, musical esetében a zeneszerző és a dalszövegíró élvezi. Ez utóbbi elemei a színműnek (szöveggönyv és a zene – szöveggel, vagy anélkül) egyértelműen a szerzői jogi oltalom tárgyai.⁹⁹⁰

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

⁹⁸⁶ BENEDEK (1977) 30.

⁹⁸⁷ LIVINGSTON (2009) 428.

⁹⁸⁸ STRONG (1898) 68.; DRONE (1879) 553-554.

⁹⁸⁹ Korábban használatos volt a *stageright* kifejezés is, Charles Reade nyomán. DRONE (1879) 553

⁹⁹⁰ STEIN (2013) 1574.

rendező. 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 formáját – 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 színházművészettel, és fordítva.*”⁹⁹¹ 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!)⁹⁹² is szerepet játszanak.⁹⁹³

A hazai szerzői jogi szabályozás nem szól arról, hogy a dramaturgot szerzőnek kellene 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 (...)*”⁹⁹⁴. Ezzel a megállapítással mi nem tudunk maradéktalanul egyetérteni és nem zárkozunk el teljes mértékben attól, hogy egyes esetekben a dramaturgot is szerzőnek lehessen tekinteni egy színpadi 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.*”⁹⁹⁵ A dramaturg szerzői jogának kritikus szemlélete leginkább abból fakadhat, hogy nem a klasszikus értelemben vett szerzői tevékenységet, klasszikus alkotó tevékenységet végzi. Való igaz, hogy ha a színház egy alapul fekvő alkotást 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. Mi is úgy látjuk, hogy hasonló a helyzet a két esetben, azonban a dramaturgi tevékenység annyiival lehet „több” – és pontosan ezzel a többlettel kerülhet közelebb a szerzői alkotótevékenységhez – hogy megfelelő engedély birtokában a dramaturg

⁹⁹¹ DARIDA (2006) 844.

⁹⁹² Lásd: VI. rész 2. fejezet

⁹⁹³ DIETZ – EHRHARDT (2014) 285.; ugyanígy: DARIDA (2006)

⁹⁹⁴ BENÁRD (1973a) 87.

⁹⁹⁵ NAGYKOMMENTÁR 100.

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.

Álláspontunk szerint tehát – noha a tipikus valóban az, hogy kívül marad a szerzőség küszöbén, azt át nem lépve – mégsem lehet kategorikusan kijelenteni, hogy a dramaturg eredendően nem láthat el szerzői feladatokat, alkotó tevékenységet egy adott színpadi mű kapcsán. Ezen a nézőponton van a német jogirodalom több képviselője is,⁹⁹⁶ és egyes szerzők utalnak arra, hogy a dramaturg valójában a rendező jobbkeze, munkatársának tekinthető.⁹⁹⁷

A *Magyar Színházművészeti Lexikon* a dramaturg fogalmi megközelítésekor említést tesz arról, hogy a dramaturg szó annak régi értelmében drámaíróként 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. (...)”⁹⁹⁸ 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, azt állapíthatjuk meg, 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 véleményezése” szintén az előző pontban leírt szerzői jogi helyzet alá tartozik. Azonban a második nagyobb feladatkörként említett „színdarabok (...) átdolgozása (epikus művek

⁹⁹⁶ Például: KOCH (1927) 106.; DIETZ – EHRHARDT (2014) 285.; KEHRL (2015) 590.

⁹⁹⁷ KEHRL (2015) 590.

⁹⁹⁸ SZÉKELY (1994) 174.

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, színjátékká való átdolgozása, dialogizálása a szituációk és az alakok színpadi megjeleníthetőségének 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 áttisztítanak, átjavítanak.⁹⁹⁹ 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 *áttisztításban*. Úgy gondoljuk azonban, hogy a gyakorlatban túlnyomórészt valóban abban merül ki a dramaturgi tevékenység – elsősorban a szakmai szokások és berögzödések miatt –, hogy a dramaturg *áttisztítja, átfogalmazza* az eredeti szöveget, anélkül, hogy azon *lényegi* változtatásokat eszközölne.

Ad c) *A dramaturg és a szerző közötti együttműködés* nem feltétlenül jelenti azt – és talán a gyakorlatban a legkevésbé jelenti és eredményezi 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.¹⁰⁰⁰ 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

⁹⁹⁹ SZÉKELY (1994) 36.

¹⁰⁰⁰ KOVÁCS (2006) 288.

jogviszony kereteit, ahogyan egymásról gondolkodnak. Ehhez a ponthoz kapcsolódóan érdekes az angolszász ítélkezési gyakorlat, amely a dramaturg esetleges szerzőtársi minőségét taglalta.¹⁰⁰¹ 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.¹⁰⁰² Az adott esetben *Jonathan Larson, Rent* című musicalének – mely egyébként a *Bohémélet* modern változatának készült – 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.¹⁰⁰³ Zárójelben megjegyezzük, hogy a szerző és a dramaturg közötti vita fellángolásához valószínűleg az is hozzájárulhatott, hogy a darab kasszasiker lett a Broadway-en.¹⁰⁰⁴ A bíróság az eset eldöntéséhez az ún. *Childress tesztet* alkalmazta, amelynek alapja egy korábbi ügy, a *Childress v. Taylor* volt.¹⁰⁰⁵ 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 szöveggönyvet együtt vizsgálták felül, és közreműködött a történet kifejlesztésében, illetve a dialógusok és dalszövegek jelentős részét is átírta.¹⁰⁰⁶ Ugyanakkor, amikor a második feltételt kezdte vizsgálni, arra jutott, hogy a felek viszonyából egyértelműen tükröződött az – különösen a kapcsolódó szerződések miatt, amelyekben mind egyedül *Larson* jelent meg –, hogy a dramaturg oldalán nem volt meg a valódi szándék a szerzőtársi közreműködésre.¹⁰⁰⁷ Ehhez kapcsolódóan a vonatkozó jogirodalom úgy 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

¹⁰⁰¹ Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

¹⁰⁰² COHEN – LOREN – OKEDJI – O'ROURKE (2015)

¹⁰⁰³ Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

¹⁰⁰⁴ MCJOHN (2006)133.; WOMACK (2007) 227.

¹⁰⁰⁵ Childress v. Taylor 945 F.2d 500 (2nd Cir. 1991).

¹⁰⁰⁶ Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

¹⁰⁰⁷ MCJOHN (2006)133.; ugyanígy: NEVIN (2004) 1554.

önteni a szerző fogja.¹⁰⁰⁸ Úgy véljük, hogy a második feltétel, a szándék vizsgálata volt az a pont, ahol hatékonyan meg tudta fogni a bíróság a dramaturg álláspontját. A korábbi feltétel tekintetében azonban nem győzött meg bennünket a bírósági érvelés. A magunk részéről úgy látjuk, hogy 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. Noha megjegyezzük, hogy véleményünk szerint a dramaturg tevékenysége és a lektori tevékenység nem feleltethető meg teljesen egymásnak a hasonlóságok ellenére sem. A dramaturg adott esetben erőteljesebben „belenyúl” a szövegbe, átfogalmazza azt, így az ő tevékenysége már közelebb kerül a szerzői, alkotói tevékenységhez, mint a lektoré.

El kell ismerni ugyanakkor, hogy a színházi szakma igyekszik megmaradni annál a határvonalnál, hogy a dramaturg oldaláról maradjon meg a „(...) *klasszikus dramaturgi munka, amely a hatályos szerzői jogi törvény szerint nem tárgya a szerzői jogvédelemnek*”.¹⁰⁰⁹ Az idézett bírósági ítéletből is láthatjuk, 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 esetben¹⁰¹⁰ is, amely balett-adaptáció körüli jogvitából született.¹⁰¹¹ 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 évadjában műsorra tűzte a balettet, az alperesek nevének megjelölésével, maga a darab

¹⁰⁰⁸ LEE (1998) 95.

¹⁰⁰⁹ Fővárosi Ítéletábla 8.Pf.22.298/2012/7.

¹⁰¹⁰ Fővárosi Ítéletábla Pf. 22.298/2012/7., előzményhatározat: Fővárosi Törvényszék 25.P.25.137/2010/42.

¹⁰¹¹ Lásd a kapcsolódó véleményt: SzJSzT 20/11. számú szakvélemény

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 dramaturgiai segítségnyújtásra kérték fel és egyébként sem végzett olyan munkát, amely egyéni, eredeti jelleggel bírna.

A dramaturg szerzői jogi helyzetének tisztázását egyébként igencsak megnehezíti még 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.*”¹⁰¹² 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 Szjt. 1. § (2) bekezdés n) pontjában rögzítésre került, 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.

¹⁰¹² 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 bemutatandó mű által meghatározott korstílust, a szerző instrukcióit, a rendezői és díszlettervezői koncepciót megjelenítő építészeti-képzőművészeti alkotás.¹⁰¹³ 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.¹⁰¹⁴ Funkcióját tekintve a jelmez információkat tartalmaz a játék jellegéről, az ábrázolni kívánt korszakról, a játszott mű hangulatáról, esetleges torzító-parodisztikus céljairól.¹⁰¹⁵

A jelmez és díszlet, mint a tervezés tárgyiasult formái¹⁰¹⁶ szerzői jogi oltalma az Sztj. 2013. évi módosításával került rögzítésre,¹⁰¹⁷ 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,¹⁰¹⁸ míg a már tárgyiasult jelmezek és a díszletek olyan használati célú műtárgyak, amelyek a jellegüket tekintve a képző- és iparművészeti alkotásokhoz állnak közel.¹⁰¹⁹ Bár első látásra kecsegtethető lehet párhuzamot vonni, de nem részesülhetnek a szerzői joggal párhuzamos formatervezési oltalomban.¹⁰²⁰ Dogmatikailag sem indokolt a két műtípust azonosan kezelni, hiszen a formatervezési mintaoltalomban minden új és egyéni jellegű formatervezési minta részesülhet.¹⁰²¹ További magyarázatként hozzáteszi a törvény, hogy mintának minősül valamely termék

¹⁰¹³ SZÉKELY (1994) 164.

¹⁰¹⁴ WOMACK (2007) 232-234.

¹⁰¹⁵ SZÉKELY (1994) 339.

¹⁰¹⁶ A szerzői jogi törvény indokolása.

¹⁰¹⁷ 2013. évi XVI. törvény a szellemi tulajdonra vonatkozó egyes törvények módosításáról, 33. §

¹⁰¹⁸ SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

¹⁰¹⁹ A szerzői jogi törvény indokolása.

¹⁰²⁰ SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

¹⁰²¹ Formatv. 1. § (1) bek.

(azaz bármely ipari vagy kézműipari árucikk¹⁰²²) 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.¹⁰²³ 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.¹⁰²⁴ 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 még nem fogja azt eredményezni, 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.

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 látványterv. 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.¹⁰²⁵ A látványterv kifejezésre szokás használni a scenikát is. A scenika a színjáték terének, a színpadnak a kialakítása, technikai berendezése. A színház scenikusa felelős a színpadkép különböző elemeinek működéséért és feladatköre összekapcsolódhat a díszlettervezőével és a látványtervezőével.¹⁰²⁶ A scenikus és a látványtervező (vagy díszlettervező, jelmeztervező) nem ugyanazt a feladatot látja el, hiszen míg a scenikus

¹⁰²² Formatv. 1. § (3) bek.

¹⁰²³ Formatv. 1. § (2) bek.

¹⁰²⁴ Lásd bővebben: TATTAY (2013) 22.; TATTAY (1996) 203-209.; LONTAI (1986) 176.; HEPP (2011) 48-74.; SÁPI (2015c) 234-244.

¹⁰²⁵ SZÉKELY (1994) 449.

¹⁰²⁶ SZÉKELY (1994) 727.

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.¹⁰²⁷

A látványterv tehát magában foglalja nem csak a díszletek, hanem az általuk és a jelmezek által együttesen kialakított, komplett színpadképet is. Elképzelhetőnek tartjuk, 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 scenika kifejezés meghonosodása következtében is – a külső szemlélő szemszögéből összekapcsolódhat a jelmez- és a díszlet és a színpadi produkcióban sokszor egy egységként mutatkozik, nem jelenti azt, hogy a jogvédelmük is csak összekapcsolódva valósulhat meg. Az Szjt. 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.

A színházi gyakorlatában az a jellemző, hogy a jelmezek és díszletek megalkotása a szerző munkaviszonyból folyó kötelessége, így a munkaviszonyban létrehozott művek szabályai sok esetben alkalmazhatóak rájuk.¹⁰²⁸ A dolgozatban nem kívánunk részletesen foglalkozni e kérdéskörrel, csupán néhány gondolat erejéig. Az Szjt. 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.¹⁰²⁹ 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

¹⁰²⁷ SzJSzT-12/09/külső szakértő

¹⁰²⁸ Szjt. 30. §

¹⁰²⁹ Erről lásd pl. LEGEZA (2016)

alkotómunkájuk szárnyalásának gyakorta gátat szab egy másik szereplő – általában a rendező – elképzelése, valamint az adott színház technikai felszereltsége, a színpad mérete, valamint általánosságban a fizika törvényei (ez 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, akinek a fizika törvényeit figyelembe véve kell alkotnia, azzal az eltéréssel, hogy az építész alkotása elsődlegesen funkcionális, nem pedig esztétikai,¹⁰³⁰ addig a díszlettervező által létrehozott alkotás inkább esztétikai jellegű. Hiába, hogy egyes 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.”¹⁰³¹ Ezzel a nézettel mi nem értünk egyet, úgy gondoljuk, hogy ugyanaz a jelmez egy másik előadáshoz is könnyen felhasználható – ha például ugyanabban a történelmi korban játszódik két darab, a naivákat játszó színésznők jelmezét lehet(ne) kétszeresen hasznosítani. Úgy gondoljuk tehát, hogy elvi élel, általánosságban ez a megállapítás nem megkérdőjelezhetetlen.

Sajátossága a színházi díszletnek a változtathatósága, többfunkciós volta. Számos díszletelem egy előadásban egyszerre több funkciót is betölthet, mert úgy vannak megtervezve, hogy a jelenetek közötti gyors színpadrendezés után átalakul a rendeltetése. 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

¹⁰³⁰ FALUDI (2014) 119.

¹⁰³¹ SzJSzT 2/2006 számú szakvélemény

honoráriumát, nem pedig a bruttó jegybevétel arányában kapják meg szerzői díjukat.¹⁰³² Ez a jogdíjfizetési gyakorlat még mindig megfigyelhető,¹⁰³³ 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.¹⁰³⁴ Jogviszonyuk alapját a legtöbb esetben munkaviszony képezi, vagy pedig megbízási szerződés szolgáltatja. Hiába fordul elő többször a színházi gyakorlatban az, hogy a jelmeztervezői tevékenységet „megbízási” szerződés keretei között látja el a tervező, ezek a kötelek vegyesek, hiszen egyértelműen megfigyelhető bennük az eredmény-jelleg.¹⁰³⁵ 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 fedi le a valamennyi felmerülő felhasználást, például az engedély a kőszínházban történő felhasználásra vonatkozik csak és a kihelyezett előadásra nem.¹⁰³⁶ Az ilyen helyzetekben szinte kivétel nélkül mindig tapasztalható (részbeni) jogdíjmaradás is. A harmadik magatartási kör az engedély nélküli átdolgozásokban realizálódik.¹⁰³⁷

Sajátos megítélés alá esik a plágium a színpadi díszletek és jelmezek kapcsán amiatt, hogy 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

¹⁰³² SZILÁGYI (1993) 195.

¹⁰³³ Lásd pl. a Győri Ítélőtábla Gf.IV.20.228/2005/30. szám alatt közzétett eseti döntés alapjául szolgáló jogviszonyt.

¹⁰³⁴ Szjt. 16. § (4) bek. ugyanígy: GYENGE (2005)

¹⁰³⁵ Utal erre a fent idézett (Győri Ítélőtábla Gf.IV.20.228/2005/30.) ítélet is.

¹⁰³⁶ Lásd: Legfelsőbb Bíróság Pfv.IV.21.771/2008/7.; Fővárosi Bíróság 6.P.24.970/2006/7.;

¹⁰³⁷ Lásd: A Győri Ítélőtábla Pf.I.20.055/2011/7.

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 engedélyt szerző színház jelmeztervezője még ha be is segít a jelmezek elkészítésében nem támaszthat igényt szerzői jogra.

A felsorolt tipikus vagyoni jogsértési esetek körök 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 esetek körök között a legérdekesebb – önmagában az átdolgozás miatt is – a jelmez- és díszlet(tervek) engedély nélküli átdolgozásának kérdése. Itt már nem kívánunk kitérni az átdolgozás dogmatikájára és gyakorlatára, hanem két olyan jogesetet kívánunk példaként említeni, amelyeket színpadi díszletek jogosulatlan átdolgozása váltott ki. Ezek közül az egyik esetet már a dolgozat V. rész 4.2.1. fejezetében ismertettük, emiatt ehelyütt eltekintünk tőle.¹⁰³⁸ A másik ügyben¹⁰³⁹ 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 adott¹⁰⁴⁰ és

¹⁰³⁸ SzJSzT 39/07 számú szakvélemény

¹⁰³⁹ A Győri Ítéltábla Pf.I.20.055/2011/7. szám (előzményhatározat: Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság 3.P.21.040/2007/75.)

¹⁰⁴⁰ SzJSzT 12/09. számú szakvélemény

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 „átszabása” történt meg.

4. A színházi rendező

*„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 zseniális és művészi.”*¹⁰⁴¹ – írta Márkus László, az Operaház volt igazgatója, 1936-ban. 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.¹⁰⁴² A rendező szerepe – és a többi szereplőé is egyben – az idők során megváltozott. Látható ez abban, hogy 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.¹⁰⁴³ 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.¹⁰⁴⁴ 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

¹⁰⁴¹ MÁRKUS (1936) 315.

¹⁰⁴² SZÉKELY (1994) 646-647.

¹⁰⁴³ 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.

¹⁰⁴⁴ FÁBRI (2006) 11.

színházi viszonyok között a rendező számos kreatív funkciót ellát,¹⁰⁴⁵ Feladatainak sokrétűségét mutatja, hogy az első pillanattól fogva ő biztosítja a darab kreatív összefogását odáig, hogy lemegy a függöny az előadás végén, sőt sokszor még utána is, mindaddig, hogy 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 hozzász. Ő az, aki a jelmez- és díszlettervező munkáját irányítja, utasításokkal látja el őket a tervek elkészítésére. Meglátásunk szerint tehát 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 felé, hol a másik felé közelítve. Ez a lebegő státusz és az, hogy egy ennyire központi szereplőnek homályos helyzete, nem szerencsés. A rendező szerzői jogi helyzetét övező ködösséghez az is hozzájárul, hogy meglehetősen ellentmondás van a színházi- és joggyakorlat, valamint a jogirodalmi nézetek és az alapvető terminológia között is. Véleményünk szerint 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.*”¹⁰⁴⁶

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.

A következőkben a vonatkozó kérdéseket és megállapításokat földrajzi megoszlás szerint tárgyaljuk. Elsőként a hazai álláspontokat tekintjük át, majd a német és angolszász elméletre és gyakorlatra térünk ki. Láthatjuk majd, hogy nehéz egy olyan megoldást találni, ami egységesen, minden helyzetben elfogadható és minden szerzői jogilag releváns elem tekintetében támadhatatlan.

¹⁰⁴⁵ STEIN (2013) 1575.

¹⁰⁴⁶ Szjt. 64. § (2) bek. első mondat

4.1. A hazai elmélet és gyakorlat

A hazai jogélet – noha érintette¹⁰⁴⁷ – 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 *Timár István* is, miszerint „*A filmrendezők szerzői jogát, ha nem is minden országban, de nálunk 1969. óta elismerik. A színpadi rendező munkáját viszont legfőbb nívódíjjal jutalmazták. De könnyen megeshet például az, hogy Budapestre érkezik valamelyik külföldi rendező, megnézi a Popfesztivál 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 még meg (...)*”¹⁰⁴⁸

Egyes szerzők kiemelik, hogy „*A törvény alapján az bizonyosnak látszik, hogy a rendező szellemi alkotásának eredménye – a színpadraállítás – nem szerzői alkotás.*”¹⁰⁴⁹ Az idézett sorok szerzője hozzáteszi magyarázatként, hogy a színpadraállítás azért nem szerzői alkotás, mert noha bármennyire is elmélyült, vagy szuverén egy rendezés, „*új mű nem jön létre*”.¹⁰⁵⁰ Ezzel a megállapítással mi vitatkoznánk. Nem érezzük helyesnek ezt a megközelítést, 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*

¹⁰⁴⁷ Például: NAGYKOMMENTÁR 100.; SZILÁGYI (1993) 192-194.

¹⁰⁴⁸ GÁCH (1973) 16.

¹⁰⁴⁹ SZILÁGYI (1993) 192.

¹⁰⁵⁰ SZILÁGYI (1993) 193.

*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.*¹⁰⁵¹

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 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.*¹⁰⁵² 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.¹⁰⁵³ Az interpretációs mozgástér és a színpadi művek ezen jellemzője, az aleatórikus jelleg következtében az a jellemző, 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 Szakértő 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*

¹⁰⁵¹ NAGYKOMMENTÁR 100.

¹⁰⁵² SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

¹⁰⁵³ Lásd: a disszertáció III. rész 2. fejezete – a színpadi művek aleatórikus jellege

*közel, mint a szerzői művekhez.*¹⁰⁵⁴ Annak kifejtését, hogy a konkrét színpadi produkcióban a rendező által eszközölt módosítások a Szakértő Testület szerint elérték-e az átdolgozás szintjét, már olvashattuk a dolgozat átdolgozásról szóló fejezetében, így itt nem kívánjuk ezeket megismételni. Meglátásunk szerint a szakértői vélemény hivatkozott összegző megállapítása meglehetősen általánosító és nem tudunk vele elvi szinten egyet érteni. Úgy véljük, hogy azokban az esetekben, amikor átdolgozás útján kerül színpadra egy mű, akkor a rendezőnek szerzői joggal kellene rendelkeznie a származékos mű felett. Ugyanakkor méltánytalannak tartjuk, hogy ha nem valósul meg a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás, a rendező tevékenysége kívül reked a szerzői jogi oltalom körén. E tekintetben alapvetően azt látjuk problematikusnak, hogy – ahogyan azt az átdolgozási fejezetben olvashattuk – a színpadi és a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás fogalom nem minden esetben fedi 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 *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 *Bajazzók* és a *Parasztbecsület* című operák, valamint a *Marica grófnő* című operett 2007-2008-as évadban történő megrendezéséről. Bár a felek megállapodtak a próbakezdésről és a bemutató időpontjáról, de írásbeli szerződést nem kötöttek és a díjazásról sem állapodtak meg. 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*

¹⁰⁵⁴ SzJSzT 03/12. számú szakvélemény

végezte, akit az *Szjt-ben* nevesített vagyoni jog megillet.”¹⁰⁵⁵ 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.¹⁰⁵⁶ A másodfokú bíróság egyetértett az elsőfokú bírósággal abban, hogy 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 fejti ki a bíróság. A rendezőnek juttatandó kártérítés jogi alapján 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 Ítéltábla, 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 Ítéltábla döntése ellen az alperes színház felülvizsgálati kérelmet nyújtott be. Noha a Kúria döntése végül 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 alkotó tevékenységnek 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

¹⁰⁵⁵ Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság P.20.188/2010.

¹⁰⁵⁶ Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.

SzJSzT 12/03. véleményben összegzett gondolat, dogmatikailag lényegesen megalapozottabb. Ennek ellenére nem mindenben tudjuk osztani az álláspontot.¹⁰⁵⁷

4.2. A német megközelítés

A német szakirodalom több képviselője¹⁰⁵⁸ is utal arra, hogy a színházi rendező jogállása meglehetősen ködös, és a jogszabályban nincs egyértelmű szabály a rendező szerzői jogára vonatkozóan.¹⁰⁵⁹ 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.¹⁰⁶⁰ 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.¹⁰⁶¹ 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

¹⁰⁵⁷ Javaslatainkat lásd a Záró gondolatok részben

¹⁰⁵⁸ Így például: WANDTKE (2016); KEHRL (2015)

¹⁰⁵⁹ SEPPERER (2015) 58.

¹⁰⁶⁰ WANDTKE (2016) 343.

¹⁰⁶¹ KEHRL (2015) 588.

álló műhöz vezet-e, kizárólag a munka alkotói minőségétől függ.¹⁰⁶² Ez az álláspont valójában párhuzamos a *Nagykommentár* már idézett véleményével, 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. *Kehrl* 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 – megint csak az aleatórikus jellegből fakadóan – a színpadra állítási munkálatok folyamán maga a rendezői koncepció is változhat.¹⁰⁶³

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.¹⁰⁶⁴ 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.¹⁰⁶⁵ 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 a jóhírnevét és becsületét nem sértik ugyan, de a szellemi és személyes érdekeiket károsítják, vagy veszélyeztetik.

¹⁰⁶² KEHRL (2015) 590.; ugyanígy: SEPPERER (2015) 60.

¹⁰⁶³ KEHRL (2015) 593.

¹⁰⁶⁴ SEPPERER (2015) 60.

¹⁰⁶⁵ SEPPERER (2015) 61.

Ez elképzelhető például oly módon, hogy a rendezést oly módon „javítják fel”, hogy a botrányos részeket kihúzzák, felhívítják.

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) mozgalom¹⁰⁶⁶ 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 *Suhrkamp-Verlag* tehát beperelte a színházat arra hivatkozással, hogy a rendezés következtében szerzői jogot sértettek, valamint a köztük fennálló felhasználási szerződést is megsértették.¹⁰⁶⁷ A *Suhrkamp-Verlag* és a színház között fennálló felhasználási szerződés kikötése szerint egyébként a szöveg módosításához szükséges a kiadó előzetes engedélye.¹⁰⁶⁸ 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.¹⁰⁶⁹

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 bíróság¹⁰⁷⁰ majd a tartományi fellebbviteli bíróság.¹⁰⁷¹ 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

¹⁰⁶⁶ 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 meghökkentően(!) újra törekednek és a legtöbb esetben teljes mértékben elszakadnak az alapul szolgáló műtől, annak mondanivalójától, a történetek közegétől. MÜLLER (2014) 586.

¹⁰⁶⁷ LG München I - 21 O 1686/15

¹⁰⁶⁸ PODSZUN (2016) 3.

¹⁰⁶⁹ LG München I - 21 O 1686/15

¹⁰⁷⁰ LG Frankfurt/Main, 14.08.1975 - 2/6 O 229/75

¹⁰⁷¹ OLG Frankfurt, 04.12.1975 - 6 U 156/75

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.¹⁰⁷² 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 Mussbachnak* 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.¹⁰⁷³ 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 eldönteni, valamint figyelembe kell venni, hogy a rendezőnek nagyobb mértékben szükséges túrnie a változtatásokra való rászorítást, mint például egy irodalmi mű szerzőjének.¹⁰⁷⁴ 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,¹⁰⁷⁵ 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.¹⁰⁷⁶ 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* érvelését az UrhG § 39

¹⁰⁷² Azt zárójelben megjegyezzük, hogy 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

¹⁰⁷³ OLG Frankfurt, 04.12.1975 - 6 U 156/75

¹⁰⁷⁴ SEPPERER (2015) 140.

¹⁰⁷⁵ FICSOR (2003) 26.

¹⁰⁷⁶ OLG Frankfurt, 04.12.1975 - 6 U 156/75

(2) bekezdésére építette, amely szövegszerűen, kifejezetten a *szerző* oldalán felmerülő kötelezettségre vonatkozik.

Az ún. *Csárdásfürstin* ügyben¹⁰⁷⁷ a bíróság szintén a rendező szerzői jogi helyzetét kellett vizsgálnia a bíróságnak. A vitát *Peter Konwitschny, Csárdáskirálynő*¹⁰⁷⁸ 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 játszó darabot az első világháborús frontra helyezte és lövészárkokban táncoltatta és énekeltette a szereplőket. Emellett nem sajnálta a vért és a fejetlen testek látványát sem a színpadon. A közönséget felhőborította a darab, a színgazgató pedig emiatt úgy határozott, hogy a rendezést tompítani kell és három jelentet kihúzott az előadásból. Az „enyhített” változatot hét alkalommal adták elő, a rendező tiltakozásának 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.¹⁰⁷⁹

Az látható a fenti példákból, 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. Már korábban említettük abbéli nézetünket, hogy nem a jogtudomány feladata az, hogy megítélje, vajon helyes-e a *Regietheater*, helyes-e az, hogy a rendezők adott esetben hajlamosak saját kényük-kedvükre átírni és posztmodern köntösbe öltöztetni egy klasszikus művet. Emiatt, ebben a kérdésben nem is kívánunk állást foglalni. Ugyanakkor mindhárom döntés – különösen a *Baal-jogeset* és a *Csárdásfürstin* – kapcsán az elvitathatatlan, 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

¹⁰⁷⁷ LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000

¹⁰⁷⁸ 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.

¹⁰⁷⁹ SEPPERER (2015) 143.

kicsengése van annak a helyzetnek, hogy a rendező szerzői jogot sértett, szerződésszegést követett el, a mű egységét sértette, de mivel új művet alkotott, „megjutalmazzuk” a szerzői státusszal és a szerzői jog adta védelemmel. Úgy gondoljuk, hogy az ilyen helyzetek a legkevésbé szolgálják azt a jogalkotói törekvést, hogy egyensúly teremtesen 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. Véleményünk szerint a hiba ott keresendő, hogy a rendező hozzájárulásának szerzői jogi értékelése esetleges és joghézagos. Ennek okán is gondoljuk úgy – és emiatt állítottunk fel megoldási lehetőségeket a javaslatok között – hogy a rendező szerzői jogi jogállását rendezni szükséges és lehet is.

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.¹⁰⁸⁰ 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.¹⁰⁸¹ Van olyan szerző, aki szerint a rendező a szerzői

¹⁰⁸⁰ Az egyik elismert színházi rendezővel való konzultációnk során a következő választ kaptuk arra a kérdésre, hogy mit gondol, szerzőnek tekinti-e magát és többi kollégáját: „Nem, nem tekintem magamat szerzőnek. Alkotónak azonban igen.”

¹⁰⁸¹ AMADA (2001) 685.

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.¹⁰⁸²

Az elsőként felhívott értelmezés *Beth Freemal*-tól ered, akinek a megállapításával noha nagyszót nem tudunk egyet érteni, de több szempontból érdekes megközelítéseket vet fel. Ő egyértelműen tagadja, hogy a rendező szerzői jogi jogosult, 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 állítja színpadra a *Hamletet*, akkor bármelyik rendező megteheti ugyanezt, használva az ötletgazda ideáját.¹⁰⁸³ Ezzel a nézettel nem értünk egyet. Igaz ugyan, hogy az Szjt. szerint az ötlet, elv, elgondolás nem áll szerzői jogi oltalom alatt,¹⁰⁸⁴ azonban mi úgy gondoljuk, hogy a rendezői koncepció nem marad meg egy pusztán ötlet szintjén, hanem mint sajátos *formába öltött gondolat* a színpadi produkcióban realizálódik, és 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.¹⁰⁸⁵ Az első feltétel az, hogy a színházi rendezésnek bele kellene esnie valamely, a jogszabály által meghatározott kategóriába,¹⁰⁸⁶ másrészt szerzői tevékenységből fakadó, eredeti jellegű műnek kell lennie,¹⁰⁸⁷ harmadrészt pedig kézzelfogható formában rögzítettnek kell lennie.¹⁰⁸⁸

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,¹⁰⁸⁹ azonban összességében a rendezői tevékenység nem azonosítható a koreográfus tevékenységével.¹⁰⁹⁰ A szerző ezen nézetét

¹⁰⁸² NEVIN (2004) 1557.

¹⁰⁸³ FREEMAL (1996) 1019.

¹⁰⁸⁴ Szjt. 1. § (6) bek.

¹⁰⁸⁵ FREEMAL (1996) 1021.

¹⁰⁸⁶ U.S.C. § 102 a) (1)-(8)

¹⁰⁸⁷ U.S.C. § 102 a)

¹⁰⁸⁸ U.S.C. § 102 a) Lásd erről: GALLIA (2007)

¹⁰⁸⁹ FREEMAL (1996) 1023.

¹⁰⁹⁰ FREEMAL (1996) 1026.

sem tudjuk osztani, tekintettel arra, hogy a rendező tevékenysége nem merül ki pusztán a művészek instruálásában. A rendező összefogja a darabot, az egyes elemeket – sokszor újra értelmezve – egy komplett egésszé alakítja. Emellett úgy véljük, hogy a rendezői tevékenység alapját nem a koreográfiai művek között kell keresni – és megtalálni –, hanem a szintén nevesített dramatikus művek között, hiszen a rendező tevékenysége következtében nem koreográfiai mű születik, hanem minden esetben egy dramatizált mű.

A második, az eredetiséget firtató elem tekintetében úgy fogalmaz, hogy a színdarab nem egészében a rendezőtől ered, hiszen a színpadi szerző és a színészek is közreműködnek a színdarab egységében.¹⁰⁹¹ Ezzel az aspektussal nagyrészt egyet tudunk 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.¹⁰⁹² Ezt az észrevételt ismételtelen 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 véleményünk szerint ez valójában az alkotómunka velejárója és jellemzője.

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, alapvető rendeltetésének megfelelően.¹⁰⁹³ *Guerrero* több alternatívát is kínál, amelyek alapján a rendező oldalán jogvédelmet lehetne alapítani: közös művek, munkaviszonyban alkotott művek, származékos mű és gyűjteményes mű.¹⁰⁹⁴

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.*¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹¹ FREEMAL (1996) 1026.

¹⁰⁹² FREEMAL (1996) 1028.

¹⁰⁹³ GUERRERO (2007) 115.

¹⁰⁹⁴ GUERRERO (2007) 138-139.

¹⁰⁹⁵ STEIN (2013) 1584.

Margit Livingston úgy látja, hogy a színházi rendező egy speciális értelemben vett *fordító*, aki az írott szöveget fordítja le színpadi produkcióvá.¹⁰⁹⁶ Ő ellentétben *Beth Freemal*-al 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. Ezt a megállapítását mi is osztjuk. Másik megállapítása, amelyet szintén helyesnek tartunk, az, hogy a rendezői teljesítmény szerzői jogi oltalmát a származékos művek analógiáján keresztül is meg lehet állapítani.¹⁰⁹⁷ Nem ért egyet *Freemal*-al abban – amely feltételt mi is kifogásoltunk –, 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).¹⁰⁹⁸ *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.¹⁰⁹⁹ 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 annak a pusztá ötlete, hogy 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.¹¹⁰⁰ A *scénes a fair* doktrína gyakorlati megjelenésére tipikusan a színdarabok

¹⁰⁹⁶ LIVINGSTON (2009) 438.

¹⁰⁹⁷ LIVINGSTON (2009) 442.

¹⁰⁹⁸ LIVINGSTON (2009) 445.

¹⁰⁹⁹ LIVINGSTON (2009) 481.

¹¹⁰⁰ SCHECHTER – THOMAS (2003) 53.

szolgálnak jó példaként, hiszen a drámaírók gyakran vettek át egymástól témákat¹¹⁰¹ és „a színházak mégsem témákat játszanak, hanem darabokat.”¹¹⁰²

A fentiekből látható, hogy lehet érvelni mind a rendező szerzői joga mellett, mind pedig ellene. A legtöbb színpadi produkció alkotóinak jogösszeütközése kapcsán szerephez jut a rendező. A jogösszeütközések térképe 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.

5. Összefoglalás és következtetések

Vitathatatlan, hogy 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.

A dolgozat korábbi részében már említettük, hogy a WIPO Glossary a színműveket, színpadi műveket ún. aleatórikus jellegű alkotásoknak tekinti.¹¹⁰³ 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 helyzetünk, 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. Figyelemmel kell lennünk

¹¹⁰¹ 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.

¹¹⁰² FÁBRI (2006) 135.

¹¹⁰³ Ennek elemzéséről lásd: SÁPI (2017)

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 esetnek (a rendező szempontjából) azt látjuk, ha a módosítás érinti a mű lényegét, tehát a művet 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. Úgy gondoljuk, hogy ezek a feltételek – igaz lehet rájuk konkrét példákat találni, amelyeket a dolgozatban is szerepeltettünk, de – túlságosan leszűkítik a rendezők lehetséges lépéseit. A magunk részéről amellet foglalnunk állást, hogy a rendező helyzetét jogszabályi szinten lehetne és kellene is rendezni, melynek pedig ki kellene terjednie olyan esetekre is, amikor a színpadra állítás nem éri el az átdolgozás szintjét.¹¹⁰⁴ A rendező ugyanis – a replica előadásokat kivéve – szükségképpen beleviszi egyéniségét, szellemiségét az adott darabba.

Ez utóbbi gondolathoz kapcsolódóan, a VIII. rész zárásaként *Margit Livingston* gondolatait idézzük: „*A rendező olyan művész, akinek a színpad a festővászna és a színészek, a színpadkép, a kosztümök és a mozgások az ecsetei.*”¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁴ Az erre vonatkozó megoldási javaslatainkat a következő részben fejtettük ki.

¹¹⁰⁵ LIVINGSTON (2009) 444.

IX. RÉSZ

KÖVETKEZTETÉSEK, JAVASLATOK

A dolgozat kezdő soraiban kitűzött céloknak megfelelően áttekintettük a felvetett kérdéseket, jogintézményeket és a részösszegzésekben levontuk következtetéseinket.

A következőkben rátérünk azokra a koncepciókra, javaslatokra, megoldási lehetőségekre, amelyek megfontolandók lehetnek a dolgozat által felvetett kérdéses helyzetek rendezésére. E javaslatokban elsősorban elvi megoldásokat kínálunk, amelyek megfontolandóak lehetnek az elmélet, illetőleg a gyakorlat összehangolása, egységesítése, valamint egy esetleges, jövőbeli törvénymódosítás esetén.

1. Terminológiai helyesbítés

Úgy gondoljuk, hogy az Szjt. által használt terminológia és a „színmű” kifejezés helyett helyénvalóbb volna, ha a jogszabály visszatérne a ’69-es Szjt. és az azt kiegészítő MM rendelet által használt „színpadi mű” kifejezéshez.

A színpadi mű kifejezés egyáltalán nem lenne idegen a jogi nyelvhasználatról, 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” szóra való módosítás is, ugyanakkor úgy véljük, hogy az sokkal inkább köznapi értelemben, magyarázatként használatos – ahogy a dolgozatban egy-egy helyen mi is használtuk magyarázatképpen és a szóismétlések elkerülése érdekében –, azonban ez kevésbé lenne adekvát a jogszabály nyelvezete 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 drámára, mint

irodalmi alkotásra sem lenne káros hatással, hiszen az irodalmi műként továbbra is oltalom alatt állna.

2. Jogtudományi fogalom

A dolgozat IV. részében összegyűjtöttük és szintetizáltuk azokat a jogirodalmi megközelítéseket, melyek a tárgyalt műtípus fogalmi meghatározásával, magyarázatával foglalkoztak. Emellett feladatunknak tekintjük, hogy mi magunk is alkossunk egy jogtudományi fogalmat a színpadi művekről. Nézetünk szerint a jogtudományi fogalom a következőképpen alakulhatna:

„A színpadi mű egy írói alkotáson alapuló, zenével, vagy anélkül álló, cselekményes, rendezett, rendszerint több személy alkotótevékenysége eredményeként megszülető alkotás, amely alkalmas a nyilvános előadásra. Színpadi műnek minősül különösen a dráma, komédia, színjáték, musical, operett, opera, bábjáték vagy a balett.”

Lényeges hangsúlyozni a színpadi művek azon vonását, hogy azok *rendezett alkotások*. A *rendezett* „jellemvonás” minden színpadi műben megjelenik függetlenül attól, hogy a rendezői szerepet egy professzionális, szakmabeli rendező végzi, 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.

3. Az integritási jog szabályának alkalmazása

Kiemelt fontosságúnak tartjuk, hogy a művek olyan szellemiségben kerüljenek a közönség elé, ahogyan azokat a szerző megalkotta és ahogyan „szeretné viszontlátni”.

Nem tartjuk szerencsésnek a jogszabályi szövegben szereplő „*visszaélés*” kifejezést. Érdemesebb lenne egy kevésbé „ruganyos”, az Szjt. szóhasználatához jobban igazodó kifejezést találni. Zárójelben jegyezzük meg, hogy a visszaélés kifejezés az Szjt.-ben egyedül az integritási szabályban (Szjt. 13. § és 75. § (2) bek.) jelenik meg és a magunk részéről idegennek tekintjük a törvény szóhasználatában.

Az integritás kapcsán szólni kell a jogutódok, örökösök joggyakorlásáról is, mert számos esetben nem a szerző az, aki szigorúan őrökdi a mű felett, hanem az örökös. 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 őrökdenek a darab eredeti szellemisége felett, mint maga a szerző tette azt, és több esetben még a „jószándékú”, integritás-sértést nem célzó átdolgozásokat, módosításokat sem engedik. Nem vagyunk meggyőződve arról, hogy az örökösök a műbe való bármínemű beavatkozással szembeni abszolút tagadó és elutasító hozzáállása feltétlenül a mű érdekét szolgálja.

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. Az átdolgozás színházi és szerzői jogi fogalmának közelítése

Az értekezés VI. részében megvizsgáltuk, hogy mennyiben feleltethető meg egymásnak a színháztudományi és a szerzői jog által alkalmazott átdolgozás fogalom. A vizsgálat során arra jutottunk, 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 fontosnak tartjuk, hogy a gyakorlatban, a jogértelmezésben közelebb kerüljön egymáshoz a színházi és a szerzői jogi átdolgozás fogalom, noha az Szjt. 29. §-át szövegszerűen nem szükséges módosítani.

5. A rendező szerzői jogi helyzetének tisztázása

A magyar szerzői jogban egyelőre rendezetlen a színházi rendező jogállása. Úgy gondoljuk azonban, hogy helyzetét szükséges és lehet – jogszabályi szinten is – rendezni. A következőkben olyan helyzetekből indulunk ki, amikor a színház engedély birtokában állítja színpadra az adott darabot.

Ad 1) Abszolút kivételes esetkörnek azt tekintjük, 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 színpadra állítást 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 utalunk arra, hogy érdemes lenne figyelembe venni a színházi átdolgozás fogalmát, annak elemeit és a szerzői jogi átdolgozás fogalmát, továbbá szükséges lenne annak gyakorlati értelmezését közelíteni egymáshoz, adott esetben szélesíteni a szerzői jogi értelmezés keretét.

Ad 4) A rendező – a replica darabok kivételével – szükségszerűen beleviszi saját egyéniségét, látásmódját a darab színrevitelébe, ezt a tevékenységet szerzői jogi szempontból is értékelni szükséges. E körben az együttes művek védelmi konstrukciója tűnik a legmegfelelőbbnek és a rendező a gyűjteményes művek szerkesztőihez hasonlítható. Az Szjt. 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.*¹¹⁰⁶

*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.*¹¹⁰⁷ 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, színészi játékot, mozgásokat;¹¹⁰⁸
- ebben a tevékenységben megnyilvánul saját látásmódja, szellemi tevékenysége, ami egyéni, eredeti jellegű;¹¹⁰⁹
- maga a színpadi mű, mint komplett egész alkotás védelem alatt áll akkor is, ha egyes elemei (pl. egyes díszletelemek, egyes párbeszéddek) nem elégítik ki az oltalom feltételeit;¹¹¹⁰
- a rendező (mint quasi szerkesztő) szerzői joggal bírhat a komplett mű felett, az ő joga azonban nem ronthatja le a többi szerző (író, zeneszerző, jelmeztervező, díszlettervező) jogait.¹¹¹¹

Ad 5) Utolsó konstrukcióként felmerülhet a közös művek esetköre is. Az Szjt. 5. § (1) bekezdés szerint több szerző közös művére, ha annak részei nem használhatók fel önállóan, a szerzői jog együttesen és kétség 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.¹¹¹² 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 fentiekben vázoltuk azokat a helyzeteket és alternatívákat, amelyek a rendező szerzői jogi jogosultságát alapoznák meg. A fent említett öt esetből négyben szerzői

¹¹⁰⁶ Szjt. 7. § (1) bek.

¹¹⁰⁷ Szjt. 7. § (2) bek.

¹¹⁰⁸ Szjt. 7. § (1) bek. első mondat

¹¹⁰⁹ Szjt. 7. § (1) bek. első mondat

¹¹¹⁰ Szjt. 7. § (1) bek. második mondat

¹¹¹¹ Szjt. 7. § (2) bek.

¹¹¹² NAGYKOMMENTÁR

jogot biztosítanánk a rendezőnek. Álláspontunk szerint tehát *kizárólag akkor nem* rendelkezhet szerzői joggal a rendező, amikor *replica engedély* birtokában állítja színpadra a művet, hiszen ebben az esetben fogalmilag is kizárt, hogy egyéni jelleget vigyen a műbe.

6. Záró gondolatok

Kiemelt fontosságúnak tartjuk a technikai fejlődés és a digitális világ által a szerzői jogra gyakorolt hatások részletes elemzését, amelyre szerencsére a mai szerzői jogi irodalom és jogalkotás is kellő figyelmet fordít.

Ugyanakkor úgy véljük, hogy a szerzői jognak időnként visszafelé is kellene tekintenie, azokra a hagyományos műtípusokra – és az azok hatókörben felmerülő kérdésekre, jogintézményekre – amelyek már létrejöttének pillanatától elemi részét képezik.

Bízunk abban, hogy a dolgozat ráirányította a figyelmet az egyik ilyen műtípusra, hiszen vitathatatlan, hogy a színpadi mű az egyik legrégebbi műtípus. Reményeink szerint arra is felhívta a figyelmet a dolgozat, hogy az egyértelmű(nek tűnő) szabályok mögött számos esetben merülnek fel többértelmű értelmezést igénylő kérdések.

A dolgozat zárásaként azt a gondolatsort¹¹¹³ idézzük, amely kutatásunk kezdetén már bizonyossággal szolgált arra, hogy értekezésünk témája alappal tarthat számot mind a tudomány képviselői, mind pedig a jogban kevésbé járatos olvasók érdeklődésére.

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

/Palágyi Róbert/

¹¹¹³ PALÁGYI (1959) 149.

ÖSSZEFOGLALÓ

Az értekezésben bemutatunk a színpadi művek szerzői jogi védelmének általunk legfontosabbnak tartott kérdéseit: fejlődéstörténetét, a releváns személyhez fűződő és vagyoni jogok, valamint hagyományos felhasználások színházspecifikus jellemzőjét, a jogosítás folyamatát, valamint az alkotó közösséget vállaló szereplők szerzői jogi helyzetét. A színházak pozitív hatást gyakorolnak egy adott ország gazdaságára, kulturális életére, valamint a kulturális turizmusra egyaránt. Biztosak vagyunk abban, hogy egy letisztult, kikristályosított jogszabályi háttér szükséges ahhoz, hogy a színházak művészeti és gazdasági életre gyakorolt pozitív hatása a legmesszemenőbbekig kiaknázható legyen. Ehhez a joggyakorlatnak és a jogalkotásnak szükséges rendeznie a felmerülő homályos helyzeteket, melyekre a dolgozatban rámutattunk és lehetséges megoldási irányokat vázoltunk fel.

A színpadi művek tekintetében nem áll rendelkezésünkre egységes fogalom. Ennek okán a dolgozatban a fogalmi analízis után, felhasználva a hazai, valamint külföldi mintákat, javaslatot tettünk egy fogalmi meghatározásra. Nem tartjuk szerencsésnek az Szjt-ben szereplő „színmű” terminológiát. Kutatásunk során arra jutottunk, hogy helyesebb lenne visszatérnie az Szjt.-nek a '69-es Szjt.-beli „színpadi mű” elnevezéshez.

A szerzői személyhez fűződő jogok közül legfontosabbnak a mű egységének védelmét tekintjük. Úgy véljük, hogy leggyakrabban e jog sérülhet egy színpadra állítás során, ugyanakkor mégis alig van publikált hazai jogvita e témakörben. Ez a helyzet több okra vezethető vissza, amelyek mind leszűkítik az integritáshoz való jog tényleges érvényesíthetőségét. Egyrészt megfigyelhető, hogy az eredeti mű szellemiségébe való radikális beavatkozásokat legtöbbször az olyan művek esetén teszik, melyek védelmi ideje már lejárt. Másrészt a színház és a szerző közötti jogviták során gyakori a peren kívüli békés megegyezés. Harmadrészt, magának az Szjt-nek a rendelkezései (49. § és 50. §) is korlátozhatják a mű egységének védelmére való hivatkozást. Mindezek miatt számos alkalommal nehéz ténylegesen „tetten érni” az integritás sérelmét egy színpadra állítás során még abban az esetben is, ha érezhető, látható, hogy az eredeti darabból vajmi kevés maradt meg valami a színpadon.

A színpadi művek hagyományos felhasználása a nyilvános előadás és az átdolgozás jogának gyakorlásával valósul meg. A két vagyoni jog közül a nyilvános előadás joga az, amelyik kevesebb problémát és kérdést vet fel. E vagyoni jog kapcsán az esetlegesen felmerülő nehézségeket a szabad felhasználások szigorú szabályai jelenthetik, különösen a „műkedvelő művészeti csoport” alanyi körének meghatározása, valamint a nyilvános előadásra irányuló felhasználási engedélyek részlegessége. Az átdolgozás szerzői jogi megítélése ezzel szemben önmagában véve sem egyszerű kérdés. A munka során arra a következtetésre jutottunk, hogy a színházi és szerzői jogi átdolgozás, adaptálás fogalom nem feleltethető meg egymásnak teljesen. A színháztudományban és gyakorlatban ugyanis a színpadra adaptálás, melynek része az átdolgozás, bővebb kört fog át, mint a szerzői jogi értelemben vett átdolgozás. Ez a különbség problémaként jelentkezhet a színházi alkotóknál akkor, amikor saját alkotói tevékenységükre, hozzájárulásukra próbálnak szerzői jogi szemmel tekinteni, hiszen hivatásuknál fogva alapvetően a színháztudományi megközelítésből indulnak ki, nem pedig az egyébként szűkebb, szigorúbb szerzői jogiból.

A felhasználási szerződések szabályai között sem találunk olyan előírásokat, amelyek kifejezetten csak a színpadi művek felhasználási szerződéseinek sajátjai lennének. A dolgozatban áttekintettük a felhasználási szerződések két speciális válfájának tartható megírási szerződés és az előadási szerződés jellemzőit. Emellett kitértünk a zenés színpadi művek felhasználása körében elterjedt replica és non-replica engedélyek elméleti és gyakorlati jellemzőinek ismertetésére.

A színpadi művek létrehozásában alkotó közösséget vállaló szereplők szerzői jogi helyzetének tisztázását tartjuk a legfontosabbnak. A színpadi szerzőn, a díszlet-és jelmeztervezőn, valamint az előadóművészekén kívül még két másik elemi fontosságú szereplő – a rendező és a dramaturg – vesz részt a folyamatban, akik helyzete fontosságuk ellenére rendezetlen. A rendező a kulcsszereplő a színpadra állítás folyamatában, szerzői jogi jogállása mégis ködös és esetleges. Erre tekintettel a javaslatok között felvázoltunk több lehetőséget is helyzetének rendezése céljából. Az említett szereplők egymáshoz való viszonya és a műre gyakorolt hatásuk a gerince a színpadi művek szerzői jogának. A további kérdések – integritás, átdolgozás, szerződéses viszonyok – mind körjük épülnek fel, mind kapcsolódnak hozzájuk, különösen a rendezőhöz. Mindaddig azonban, amíg a kulcsfigura helyzete nem megfelelően tisztázott, a járulékos kérdések is sok esetben lógnak a levegőben.

SUMMARY

In the treatise we showed the most important questions in relation to dramatic works: the historical development, the theatre-specific features of the relevant economic and moral rights, the process of licensing and the legal status of theatre agencies, and the legal situation of participants who are in creative community.

Theatres have a positive impact on the economy, cultural life and cultural tourism in the given country. We are sure about that a clear, crystallized legislative background is needed to exploit all of the positive artistic and economic impact of theatres.

There is no coherent definition about dramatic works. Because of this, in the treatise we put a proposal about the notion of dramatic works after a conceptual analysis in line with the domestic and foreign interpretations. We think, the „plays” (színmű) terminology in the Hungarian Copyright Act (HCA) is not the most proper expression. Due to the research we ascertained that it would be better if the terminology returns to the former expression, which is „dramatic works”.

We think the right to integrity is the most important among the author’s moral rights. The right to integrity can often be harmed due to a theatrical adaptation, but there are only few such published legal disputes in relation to the right of integrity. This situation can be traced back to three reasons, which can limit the real enforceability of the harm of the right of integrity. On the one hand it can be observed, that such radical interventions into the spirit of the original work are often done for works whose term of protection has already been expired. On the other hand, disputes between the theatre and the author are often closed with a perpetual agreement. Thirdly, the provisions of the Act themselves (Articles 49 and 50) can limit the reference to the protection of the integrity of the work. For these reasons, it is difficult to “catch” the harm of the integrity of the given work in the stage, even if it is felt that the original piece has barely stayed on the stage.

Dramatic works are regularly exploited by public performance and adaptation. Between the two economic rights, public performance is the less problematic. In relation to public performance right, problems can occur in line with the strict regulations of free use, especially to define the subject of „amateur artistic groups” and the agreements which license only the part of the work. On the other hand, interpretation of copyright features of the adaptation right is much more difficult.

During the research we ascertained that the notion of adaptation in the field of copyright law and in the field of theatrical science is different. In theatrical literature and practice, the adaptation for stage has a broader sense than the adaptation in the area of copyright. The difference can cause problems in relation to theatrical participants and artists, when they are trying to form an opinion about their own artistic contribution through the eye of copyright law, since they are basically start from the theatrical approach rather than the narrower and more restrictive copyright approach.

There are no specific rules on license agreements which only refer to theatrical use of the given works. In practice there are two typical forms of license agreements on stage works: the writing contract and the performance contract. In the treatise we reviewed the theoretical and practical features of replica and non-replica licenses.

The most important is the clarification of the copyright status of the contributors who making up the stage works. In addition to the stage author, costume designer and scenery designer, and performers, two other elemental contributors – the director and the dramaturg – are involved in the process, whose situation is still unsettled despite their importance. The director is the key player in the process of stage adaptation, but his copyright status is foggy and accidental. Because of this, we have outlined several options as proposals to resolve the situation. The relationship between these participants and their impact on the given work is the backbone of the copyright protection of dramatic works. Other issues – such as the integrity, adaptation, contractual relations – are all around and linked to them, especially to the director. However, as long as the position of the key figure is not properly clarified, additional issues are often only hanging in the air.

FELHASZNÁLT FORRÁSOK JEGYZÉKE

Szakirodalmak

Magyar nyelvű irodalmak

1. 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.-cikkek és a velük összefüggő törvények és rendeletek szövegével.* Grill Károly könyvkiadó vállalata, Budapest, 1936.
2. ALFÖLDY (1948): Alföldy Dezső: A szerzői jog reformjai, *Jogtudományi Közlöny*, 1948/4. 70-74.
3. APÁTHY (1885): Apáthy István: *A szerzői jogról szóló törvény (1884. XVI. t.cz.) méltatása jogi és gazdasági szempontból* (székfoglaló értekezés). Budapest, 1885.
4. AXER (1970): Erwin Axer: A rendező helyzete korunk színházában. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma.* Gondolat, Budapest, 1970. 455-459.
5. BACHER – FALUDI (2005): Bacher Vilmos – Faludi Gábor: Jogérvényesítés a szellemi tulajdonjogok területén, *Jogtudományi Közlöny*, 2005/9. 372-387.
6. BACHER (2000): Bacher Vilmos: A szellemi tulajdon jogi védelme és a Ptk, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2000/3. 23-32.
7. BAKOS – NÓTÁRI (2011): Bakos Kitti – Nótári Tamás: Adalékok a szerzői jog nemzetközi és hazai fejlődéstörténetéhez, *De iurisprudentia et iure publico*, 2011/4. 2-17.
8. BAKOS (2011): Bakos Kitti: Nótári Tamás: A magyar szerzői jog fejlődése, *Scientia Iuris*, 2011/3-4. 125-127.
9. 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.

10. 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.
11. BALÁS (1947): Balás P. Elemér: *Törvényjavaslat a szerzői jogról.* Magyar Jogászegylet Kiadása, Budapest, 1947.
12. 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.
13. 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.
14. 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.
15. 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.
16. BARZÓ – SÁPI (2016): Barzó Tímea – Sági Edit: A sérelemdíj alkalmazhatósága a szerzői jogban. *Miskolci Jogi Szemle*, 2016/2. 55-75.
17. 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.
18. BECK (1930): Beck Salamon: *Joggyakorlat – Kártérítés és gazdagodás*, Polgári Jog, 1930.
19. BECK (1957): Beck Salamon: Palágyi Róbert: A magyar szerzői jog zsebkönyve, *Jogtudományi Közlöny*, 1957/7-9. 324-325.

20. 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)
21. 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.
22. BELYEI (1978): Bellyei László: A regény és a színpadi átdolgozás művészi hitelességéről, *Somogy*, 1978/2., 111-114.
23. BENÁRD (1961): Benárd Aurél: Zenemű átdolgozásának szerzői jogi védelme, *Magyar Jog*, 1961/3, 115-118.
24. BENÁRD (1973a): Benárd Aurél: Általános rendelkezések. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 79-95.
25. 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.
26. BENÁRD (1973c): Benárd Aurél: Vagyoni jogok. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 115-136.
27. 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.
28. BENEDEK (1977): Benedek Károly (szerk.): *Polgári jogi döntvénytár (Bíróági határozatok) 1973-1975. VI. kötet*. KJK, Budapest, 1977.
29. BÉRCZES – GYENGE – LENDVAI (2009): Bérczes László – Gyenge Anikó – Lendvai Zsófia: *A szerzői jogi jogsértések esetén alkalmazható jogi eszközökről. Segédanyag a gyakorlat számára*. ASVA, Budapest, 2009.

30. BOYTHA – FALUDI (2008): Boytha György – Faludi Gábor: Javaslat az új Ptk. szerzői jogi és iparjogvédelmi rendelkezéseire, *Jogtudományi Közlöny*, 2008/4. 172-178.
31. 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.
32. 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.
33. 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.
34. 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.
35. BOYTHA (1973d): Boytha György: Bevezetés. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1973. 9-16.
36. BOYTHA (1986): Boytha György: Questions of the genesis of international copyright protection, *Jogtudományi Közlöny*, 1986/11. 587.
37. 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.
38. 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.
39. BOYTHA (2009): Boytha György: Jogonalap nélküli gazdagodás szerzői jogosult rovasára. In: Kisfaludi András (szerk.): *Liber Amicorum, Studia L. Vékás dedicata. Ünnepi dolgozatok Vékás Lajos tiszteletére*. ELTE ÁJK, Budapest, 2009. 25-43.

40. BUDDEN (2011): Julian Budden: *Életek és művek: Puccini*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011.
41. 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.
42. 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.
43. CSÉCSY (2006a): Csécsy György: A szellemi alkotások jogának fejlődéstörténete. In: Miskolczi Bodnár Péter (szerk.): *A civilisztika fejlődéstörténete*. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2006. 91-112.
44. CSÉCSY (2006b): Csécsy György: A merchandising, mint sajátos gazdasági és jogi jelenség. In: Pázmándi Kinga (szerk.): *Sárközy Tamás ünnepi kötet*. Hvg-Orac, Budapest, 2006.
45. CSÉCSY (2007) Csécsy György: *A szellemi alkotások joga*. Novotni Kiadó, Miskolc, 2007.
46. 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.
47. CSEPORÁN (2017): Cseporán Zsolt: *A művészeti élet alkotmányjogi keretei Magyarországon* (PhD értekezés). Pécsi Tudományegyetem, 2017.
48. 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>
49. 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.
50. CSIZMADIA (1996): Csizmadia Attila: A szerző személyiségének sérelme és a nem vagyoni kártérítés, *Magyar Jog*, 1996/11. 673-679.
51. DARIDA (2006): Darida Veronika: A dramaturg színháza, *Vigilia*, 2006. 844-849.
52. DINÓK (2014): Dinók Henriett: *Nótári Tamás: Development of Hungarian Copyright Law*, Acta Universitatis Sapientiae, Legal Studies, 2014/3, 232–242.
53. DUDÁS (2005): Dudás Ágnes: Az átdolgozás joga, azaz a szoftver és a zene, *Linuxvilág*, 2005/1. 80-81.
54. FÁBRI (2006): Fábri Péter: *A színész és a telefonkönyv. A színházi szöveg világa* (DLA dolgozat). Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2006.
55. FALUDI (1998): Faludi Gábor: A szerzői és szomszédos jogok közös jogkezelése, *Közjegyzők Közlönye*, 1998/7-8. 31-33.
56. FALUDI (1999): Faludi Gábor: *A felhasználási szerződés*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1999.
57. FALUDI (2000): Faludi Gábor: Az egyéni eredeti jelleg. In: Gyertyánfy Péter (szerk.): *A szerzői jogi törvény magyarázata*, KJK, Budapest, 2000.
58. FALUDI (2001): Faludi Gábor: A felhasználási szerződés és a Ptk. viszonyának egyes kérdései, *Gazdaság és Jog*, 2001/9. 3-10.
59. FALUDI (2003a): Faludi Gábor: Szerzői jog, iparjogvédelem és a Ptk. kodifikációja I. rész, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2003/2. 3-14.
60. FALUDI (2003b): Faludi Gábor: Szerzői jog, iparjogvédelem és a Ptk. kodifikációja II. rész, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2003/3. 3-14.
61. 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.

62. 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.
63. FALUDI (2011): Faludi Gábor: A szerzői mű egysége védelmének egyes kérdései, *Infokommunikáció és jog*, 2011/5. 163-169.
64. 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.
65. FALUDI (2015): Faludi Gábor: *A non-cumul szabály és a szellemi tulajdoni jogsértés*, <http://ptk2013.hu/szaccikkek/faludi-gabor-a-non-cumul-szabaly-es-a-szellemi-tulajdoni-jogsertes/5168>
66. 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.
67. 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.
68. FÜR – MALONYAI (1973): Für Sándor – Malonyai Dezső: Színpadi művek. In: Benárd Aurél – Tímár István (szerk.): *A szerzői jog kézikönyve*, Budapest, 1973. 231-248.
69. GÁCH (1973): Gách Marianne: Magyar drámák külföldön (Beszélgetés Tímár Istvánnal), *Film Színház Muzsika*, 1973/25. 16.
70. 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.

71. 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.
72. GÖRÖG (2005a): Görög Márta: Az elhunyt szerzőhöz kapcsolódó (személyhez fűződő) szerzői jogról, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2005/4-5, 38-42.
73. GÖRÖG (2005b): Görög Márta: A kegyeleti jog gyakorlásának jogosultjairól és az érvényesíthetőség időbeli korlátairól, *Polgári Jogi Kodifikáció*, 2005/3. 15-19.
74. GÖRÖG (2007a): Görög Márta: A posthumus személyiségi értékek védelmének egyes aspektusairól, *Acta Conventus De Iure Civili* 7, 2007. 261-269.
75. GÖRÖG (2007b): Görög Márta: A nem vagyoni kártérítés összege, *Acta Universitatis Szegediensis: Acta juridica et politica*, 2007. 203-215.
76. GÖRÖG (2011): Görög Márta: Gondolatok a merchandising jelentéstartalmához, egyes típusaihoz, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/3. 19-29.
77. GRAD-GYENGE – SARKADY (2014): Grad-Gyenge Anikó – Sarkady Ildikó: *Közös jogkezelés az audiovizuális médiában*, Médiatudományi Intézet, 2014.
78. GRAD-GYENGE (2012a): Grad-Gyenge Anikó: A védelmiidő-irányelv módosításáról szóló szabályok átültetése a magyar jogba, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/4. 16-34.
79. GRAD-GYENGE (2012b): Grad-Gyenge Anikó: Magyar árvák valahol Európában, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2012/6. 28-50.
80. GRAD-GYENGE (2013a): Grad-Gyenge Anikó: Első oldal, *Infokommunikáció és Jog*, 2013/3. <http://www.infojog.hu/szam/54>
81. 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/szaccikkek/grad-gyenge-aniko-bucsu-a-szellemi-alkotasok-jogato-a-szerzoi-jog-es-az-iparjogvedelmi-oltalmi-formak-polgari-jogi-vedelme-a-magyar-maganjogban/1776>

82. GRAD-GYENGE (2016): Grad-Gyenge Anikó: *Film és szerzői jog. A megfilmesítési szerződés*. Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság, Médiatanács, Médiatudományi Intézet, Budapest, 2016.
83. 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.
84. GRAD-GYENGE (2017b): Grad-Gyenge Anikó: Nincs új a nap alatt – avagy górcső 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.
85. 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.
86. 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.
87. GÜLKE (1979): Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgérok, trubadúrok. A középkor zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979.
88. GYENGE (2002): Gyenge Anikó: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2002/3.
<https://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200206/zenemuvek.htm>
89. GYENGE (2003): Gyenge Anikó: Alkotmányossági kérdések a szerzői jogban, *Iparjogvédelmi és Szerzői jogi Szemle*, 2003/5.
<https://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200310/01-gyenge.html>
90. GYENGE (2004): Gyenge Anikó: A szerzői mű ára - díjak az egyedi felhasználási szerződésekben 1. rész, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2004/6.
<https://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200412/01-gyenge-aniko.html>

91. GYENGE (2005): Gyenge Anikó: A szerzői mű ára - díjak az egyedi felhasználási szerződésekben 2. rész, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2005/1. <https://www.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200502/01-gyenge-aniko.html>
92. GYENGE (2006): Gyenge Anikó: A szerzői jogok korlátozásának általános szabályai: a háromlépcsős teszt és értelmezése, *Jogtudományi Közlöny*, 2006/5. 171-185.
93. GYENGE (2010a): Gyenge Anikó: *Szerzői jogi korlátozások és a szerzői jog emberi jogi háttere*, HVG-ORAC, Budapest, 2010.
94. GYENGE (2010b): Gyenge Anikó: A kivételek és korlátozások céljai a szerzői monopoljogban, *Verseny és szabályozás*, 2010/1. 72-119.
95. GYERTYÁNFY (1980): Gyertyánfy Péter: A zenei átdolgozások egyes szerzői jogi kérdéseiről, *Magyar Jog*, 1980/6. 539-543.
96. GYERTYÁNFY (1995): Gyertyánfy Péter: A szerzői vagyoni jogok újraszabályozásáról, *Jogtudományi Közlöny*, 1995/10. 451-466.
97. 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.
98. GYERTYÁNFY (2001): Gyertyánfy Péter: Meddig terjedjen még a szerzői jog?, *Jogtudományi Közlöny*, 2001/9. 337-348.
99. GYERTYÁNFY (2002): Gyertyánfy Péter: A szerzői jogi harmonizáció eredménye az EU-ban, *Jogtudományi Közlöny*, 2002/6. 271-283.
100. 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.
101. 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.
102. HEPP (2011): Hepp Nóra: A formatervezési minta oltalom szerzői jogi megközelítése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/5. 48-74.

103. HERCZEG (2012): Herczeg Tamás: Színházfinanszírozás mint operett. Reflexió Szabó István írására, *Színház*, 2012/9. 32-33.
104. 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.
105. INTERJÚ PINTÉR BÉLÁVAL (2014): Interjú Pintér Bélával: Úgy gondolok magunkra, mint nemzeti színházra, *Dal+Szerző*, 2014/2. 19-22.
106. INTERJÚ KERÉNYI MIKLÓS GÁBORRAL (2015): Interjú Kerényi Miklós Gáborral: Az operett az életörömről és a szerelemről szól, *Dal+Szerző*, 2015/4. szám 29-31.
107. JAKAB (2012): Jakab Éva: *Szerzők, kiadók, kalózok. A szellemi alkotások védelmének kialakulása Európában*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2012.
108. Jogtár-kommentár: Kiss Zoltán: *Kommentár a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvényhez*. (elérhető az uj.jogtar.hu oldalon)
109. JUHÁSZ (2013): Juhász Ágnes: Szerzői jog. In: Bíró György (főszerk.): *Általános tanok és személyek joga*, Novotni Alapítvány, Miskolc, 2013. 392-430.
110. KÁRPÁTI (1959): Kárpáti Aurél: *Színház*. Gondolat, Budapest, 1959.
111. KÁRPÁTI (2018): Kárpáti Zsuzsanna: A közös jogkezelés rendszerének átalakulása a független jogkezelés megjelenésére tekintettel, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2018/2, 25-47.
112. KENEDI (1908): Kenedi Géza: *A magyar szerzői jog. Az 1884:XVI. törvénycikk rendszeres magyarázata, valamint a vele egybefüggő törvények és rendeletek*. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, Budapest, 1908.
113. KERÉNYI (1990): Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet I. 1790–1873*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
<http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/index.html>
114. 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.

115. 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.
116. KLAUDY (1997): Klaudy Kinga: *Fordítás I. Bevezetés a fordítás elméletébe.* Scholastica, Budapest, 1997.
117. KNORR (1890): Knorr Alajos: *A szerzői jog magyarázata (1884. XVI. törvénycikk) magyarázata.* Ifj. Nagel Otto Kiadása, Budapest, 1890.
118. KODÁLY (1989): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok.* 3. Közreadta: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1989.
119. KOLOZSVÁRI-KISS – KRICSFALVI: Kolozsvári Kiss István – Kricsfalvi Anita: *Kommentár a szerzői jogról szóló 1969. évi III. törvényhez.* CompLex CD Jogtár
120. KOVÁCS (2006): Kovács László: A szerzői alkotás sokarcúságáról, *Magyar Jog*, 2006/5. 286-292.
121. KOVÁTS (1879): Kováts Gyula: *Az írói és művészi tulajdonjog.* Wilckens F.C. és fia könyvnyomdája, Budapest, 1879.
122. KÖRMENDI (1964): Körmendi Judit: Időszerű kérdéseink Dr. Tímár Istvánhoz, A Szerzői Jogvédő Hivatal főigazgatójához, *Film Színház Muzsika*, 1964/39. 10.
123. LÁNCOS (2007): Lánkos Petra Lea: A kultúra fogalmának és védelmének alakulása az unesco és az európai közösség jogforrásainak fényében, *Iustum Aequum Salutare*, 2007/4. 125-135.
124. LÁNYI (1936): Lányi Viktor: Az opera utja a vázlatkönyvtől a bemutatóig, *A Pesti Hírlap Nagy Naptára*, 1936, 143-152.
125. LEGEZA (2016): Legeza Dénes: A munkaviszonyban létrehozott művek joggyakorlata napjainkban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2016/3., 100-128.
126. LEGEZA (2017a): Legeza Dénes (szerk.): *Szerzői jog mindenkinek.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2017.

127. LEGEZA (2017b): Legeza Dénes: *„Egyszer mindenkorra és örökáron” a szerzői jog és forgalomképessége Magyarországon a reformkortól 1952-ig.* (PhD értekezés), Szeged, 2017.
128. LENDVAI (2008): Lendvai Zsófia: Szerzői jog az ókorban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2008/3, 57-79.
129. 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.
130. 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.
131. LONTAI (1986): Lontai Endre: *Polgári Jog, Szellemi alkotások joga (szerzői jog és iparjogvédelem)*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1986.
132. MAGYAR LEXIKON (1881): *Magyar Lexikon. Az egyetemes ismeretek encyklopaediája. IX. kötet.* Wilckens és Waidl Kiadóhivatala, Budapest, 1881.
133. MÁRKUS (1907): Márkus Dezső (szerk.): *Magyar Jogi Lexikon. VI. kötet.* Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 1907.
134. MÁRKUS (1936): Márkus László: A színházi rendező 1936-ban, *Literatura*, 1936. 312-317.
135. MESZLÉNY (1928): Meszlény Artúr: *Magyar Magánjog I. kötet, Jogforrások, személyi és családi jog I.* Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1928.
136. MEZEI (2004): Mezei Péter: A szerzői jog története a törvényi szabályozásig (1884: XVI. tc.), *Jogelméleti Szemle*, 2004/3.
137. MEZEI (2010): Mezei Péter: *Digitális sampling és fájlcsere*, Szegedi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, 2010.
138. MEZEI (2012a) Mezei Péter: *A fájlcsere dilemma – a perek lassúak, az internet gyors.* HVG-Orac, Budapest, 2012.

139. MEZEI (2012b): Mezei Péter: A technológia és a szerzői jog szimbiózisa, *Jogtudományi Közlöny*, 2012/5, 197-208.
140. MEZEI (2018): Mezei Péter: Balás P. Elemér 1934/1947-es szerzői jogi reformkonceptiója. In: Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv. Tisztelgés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálának 70. évfordulóján*. Wolters Kluwer Hungary, Budapest, 2018. 41-44.
141. 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.
142. 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.
143. 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.sztnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/200306/04-eurjog-munkacsi.html>
144. NAGYKOMMENTÁR: Gyertyánfy Péter (szerk.): *Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez*. Wolters Kluwer, Budapest, 2014.
145. NÓTÁRI (2010a): Nótári Tamás: *A magyar szerzői jog fejlődése*. Szeged, Lectum Kiadó, 2010
146. NÓTÁRI (2010b): Nótári Tamás: A Magyar Jogászegylet 1906-os vitája a szerzői jogi törvényről, *Jogelméleti Szemle*, 2010/3.
147. NÓTÁRI (2012): Nótári Tamás: A színpadi művek és a zeneművek szerzői jogvédelmének fejlődéstörténete Magyarországon, *Jogelméleti Szemle*, 2012/4.
148. NÓTÁRI (2018): Nótári Tamás: Szerzői jogi reformok és reformkísérletek. In: Koltay András (szerk.): *Balás P. Elemér emlékkönyv. Tisztelgés és antológia sajtójogi, szerzői jogi és személyiségi jogi műveiből, halálának 70. évfordulóján*. Wolters Kluwer Hungary, Budapest, 2018. 55-94.

149. PALÁGYI (1959): Palágyi Róbert: *A magyar szerzői jog zsebkönyve*. KJK, Budapest, 1959.
150. PÁLOS (1990): Pálos György: Színpadi művek (X. fejezet). In: Petrik Ferenc (szerk.): *A szerzői jog*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990.
151. 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.
152. PENYIGEY – MUNKÁCSI (2005): Penyigey Krisztina – Munkácsi Péter: *A szerzői jogi alapú gazdasági ágazatok súlya Magyarországon*. Magyar Szabadalmi Hivatal, Budapest, 2005.
153. PENYIGEY (2010): Penyigey Krisztina: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 2*. Magyar Szabadalmi Hivatal, Budapest, 2010.
154. PINTZ (2005): Pintz György: *Találd fel magad! Jó tanácsok szellemi alkotásunk védelméhez*. Akadémiai kiadó, Budapest, 2005.
155. POGÁCSÁS (2007): Pogácsás Anett: Szerzők és műveik a meggyőzés szolgálatában – reklámalkotók és reklámarcok, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2007/2. 21-31.
156. POGÁCSÁS (2008): Pogácsás Anett: Silke von Lewinski: International Copyright law and policy, *Jogtudományi Közlöny*, 2008/10. 520-522.
157. 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.
158. 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.
159. 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 Lábady Tamás 70. születésnapja alkalmából*. Pázmány Press, Budapest, 2014.
160. POGÁCSÁS (2014b): Pogácsás Anett: A szerző jelentősége és művével való kapcsolata. Hova tovább szerzői jog? *Iustum Aequum Salutare*, 2014/1. 149-162.
161. 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.
162. POGÁCSÁS (2017a): Pogácsás Anett: *Különbözőség az egységben. A szerzői jogi szabályozás differenciálódásának hatása a jogterület szerepére és hatékonyságára*. Pázmány Press, Budapest, 2017.
163. POGÁCSÁS (2017b): Pogácsás Anett: Mire jó a szerzői jog és mire nem? Gondolatok szerző 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.
164. 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.
165. PROART (2013): *Kézikönyv a szerzői jog érvényesítéséhez*. ProArt Szövetség a Szerzői Jogokért, 2013.
166. RANSCHBURG (1901): Ranschburg Viktor: *A szerzői jog nemzetközi védelmére alkotott Berni Egyezmény vonatkozással Magyarországra*. Eggen-Berger, Budapest, 1901.
167. 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.

168. SÁPI (2015b): SÁPI Edit: Alaptalan gazdagodás kontra kártérítés – gondolatok a szerzői jogi jogsértés jogkövetkezményeiről, *Tavaszi Szél Konferenciakiadvány*. 2015.
169. SÁPI (2015c): SÁPI Edit: Ítéljünk a külső alapján? – A formatervezési mintataltalomtárgya 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.
170. SÁPI (2017): SÁPI 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.
171. SARKADY (2011): Sarkady Ildikó: A médiajog szerzői jogi megközelítése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/6. 63-76.
172. SCHOLZ (2011): Scholz Ildikó: Eredetiség és átdolgozások a zeneművek körében, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2011/3. 30-58.
173. SCHÖPFLIN (1929): Schöpflin Aladár: *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája. I. kötet*. Kiadja az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1929.
174. SCHÖPFLIN (1931): Schöpflin Aladár: *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája. IV. kötet*. Kiadja az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1931.
175. SCHWERTNER (2014): Schwertner Nikolett Beatrix: A zeneművek szerzői jogi szabályozása egy zeneszerző szemszögéből, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2014/3. 66-86.
176. SENKEI-KIS (2007): Senkei-Kis Zoltán: A szerzői jog kialakulása és fejlődése, *Első Század*, 2007/1, 322-331.
177. SIMON (2012): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 3*. Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2012.

178. SIMON (2014): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági ágazatok súlya Magyarországon 4.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, Budapest, 2014.
179. SIMON (2016): Simon Dorottya: *A szerzői jogi ágazatok gazdasági súlya Magyarországon 5.* Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala, 2016. 68.
180. SZABADHELYI (1992): Szabadhelyi István (főszerkesztő): *Világirodalmi Lexikon. XIV. kötet.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.
181. SZABÓ (2006): Szabó Miklós: Jogforrás és jogalkotás. In: Szabó Miklós (szerk.): *Bevezetés az állam- és jogtudományokba.* Bíbor Kiadó, Miskolc, 2006. 63-88.
182. SZABÓ (2012): Szabó István: Valahol eltévedtünk. A színházak 2008-2012 közötti pénzügyi kálváriatörténetéről, *Színház*, 2012/7. 15-21.
183. SZÉKELY (1994): Székely György: *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
184. SZILÁGYI (1993): Szilágyi István: A szerzői jog. In: Juhász Sándor – Kalmár Péter (szerk.): *Mr. Producer. Színházi management könyv.* Operock, Budapest, 1993. 167-203.
185. SZINGER – TÓTH (2004): Szinger András – Tóth Péter Benjámín: *Gyakorlati útmutató a szerzői joghoz. Az EU csatlakozástól hatályos szabályokkal.* Novissima Kiadó, Budapest, 2004.
186. 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.
187. SZINGER (2005): Szinger András: Az eredetiség küszöbe, *Jogtudományi Közlöny*, 2005/3. 117-125.
188. SZTANYISZLAVSZKIJ (1970): Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező művészetéről. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma.* Gondolat, Budapest, 1970. 90-103.

189. TATTAY (2001a): Tattay Levente: *A szellemi alkotások joga*. Szent István Társulat, Budapest, 2001.
190. TATTAY (2001b): Tattay Levente: A szerzők személyiségi jogai, *Közjegyzők Közlönye*, 2001/3. 3-7.
191. TATTAY (2001c): Tattay Levente: A szerzők vagyoni jogai, *Közjegyzők Közlönye*, 2001/5. 3-11.
192. TATTAY (2009a): Tattay Levente: A szellemi alkotások teljeskörű újraszabályozása Magyarországon, *Iustum Aequum Salutare*, 2009/2. 149-164.
193. 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.
194. TATTAY (2010): Tattay Levente: A merchandising, a szellemi alkotások jogának interdiszciplináris területe, *Magyar Jog*, 2010/2. 85-93.
195. 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.
196. 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.
197. TATTAY (2012): Tattay Levente: A szellemi tulajdonjogok védelme az Európai Unióban, *Magyar Jog*, 2012/7. 406-418.
198. TATTAY (2013): Tattay Levente: A formatervezési minták. A szellemi alkotások mostohán kezelt területe, *Gazdaság és Jog*, 2013/2. 22-25.
199. TATTAY (2015): Tattay Levente: A szerzői jog versenyképességre gyakorolt hatása az Európai Unióban, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2015/4. 18-37.
200. TATTAY (2016) Tattay Levente: *Versenyképesség és szellemi alkotások az Európai Unióban*. Wolter Kluwer Kiadó, Budapest, 2016.

201. 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.
202. TIMÁR (1966): Timár István: A szerzői jogok nemzetközi értékesítése, *Külkereskedelmi jog*, 1966/1. 1-3.
203. TÓTH (2004): Tóth Péter Benjámin: 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.
204. TÓTH (2016): Tóth Andrea Katalin: Az európai szerzői jogi harmonizáció és a territorialitás kérdése, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2016/4. 9-43.
205. TÖRÖ (1980): Törő Károly: A szerzőtársaság és a társszerzőség elhatárolása zenés színpadi műveknél, *Magyar Jog* 1980/3, 219-226.
206. TÖRÖK (2011): Török Tamás: *Nótári Tamás: A magyar szerzői jog fejlődése*. http://www.debrecenijogimuhely.hu/archivum/1_2011/szerzoi_jog/
207. TÖRVÉNYEK ÉS RENDELETEK HIVATALOS GYŰJTEMÉNYE (1970): *Törvények és rendeletek hivatalos gyűjteménye. Közzéteszi az Igazságügyi Minisztérium közreműködésével a Magyar Forradalmi Munkás-Paraszt Kormány Titkársága*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1970.
208. TREBITS (1935): Trebits Herbert: A személyiségi jogok dologi jogi mivolta, *Polgári Jog: a hazai és külföldi magánjog és hiteljog szemléje*, 1935/11. 185-187.
209. TREBITS (1946): Trebits Herbert: Az előadó művész fogyatékoságai a mai szerzői jogunkban, *Jogtudományi Közlöny*, 1946/9. 245-248.
210. UJVÁRINÉ (2014): Ujváriné Antal Edit: A közvetítői szerződés. In: Osztovits András (szerk.): *A Polgári Törvénykönyvről szóló 2013. évi V. törvény és a kapcsolódó törvények nagykommentárja. III. kötet*. Opten Informatikai Kft., Budapest, 2014. 729-768.

211. VALLASEK (2017): A zenei művek színpadi felhasználásának kérdései a román jogban, *Acta Universitatis Sapientiae*, 2017/2. 355-370.
212. VÉKÁS (2002): Vékás Lajos: Joseph Haydn „szerződésszegései” és a modern szerzői jogvédelem kezdetei, *Magyar Tudomány*, 2002/4. 394-401.
213. VEREB (2005): Vereb Tamás: Amikor Shakespeare kabátját lopják – A szerzői jog magyarországi állapotáról, *Színház*, 2005/1. 43-48.
214. VILÁGHY (1982): Világhy Miklós: *A szellemi alkotások joga*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1982
215. WINDHAGER (2016): Windhager Ákos: „Fújd meg a tülköt, trombitálj, valamit játssz” avagy a zenekultúra civilizációs-szervező jelentősége. 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. 163-175.
216. WINKLER (2004-2006): Winkler Gábor: *Barangolás az operák világában*. Tudomány Kiadó, Budapest, 2004-2006.

Idegen nyelvű felhasznált irodalmak

1. ADENEY (2006): Adeney, Elizabeth: *The Moral Rights of Authors and Performers. An International and Comparative Analysis*, Oxford University Press, New York, 2006.
2. ADLER (2009): Adler: Against Moral Rights, *California Law Review*, 2009, 271.
3. 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 Publisher, Cambridge, 2010. 321-346.

4. AMADA (2001): Amada, Richard: Elvis karaoke Shakespeare and the search for a copyrightable stage direction, *Arizona Law Review*, 2001/3. 677-708.
5. APLIN (2005): Aplin, Tanya: *Copyright Law in the Digital Society: The Challenges of Multimedia*, Hart Publishing, Oxford – Portland Oregon, 2005.
6. 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.
7. ATKINSON – FITZGERALD (2014): Atkinson, Benedict – Fitzgerald, Brian: *A Short History of Copyright. The Genie of Information*, Springer International Publishing, Switzerland. 2014.
8. 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.
9. BAINBRIDGE (2009): Bainbridge, David I.: *Intellectual Property*, Pearson Education, 2009.
10. BENTLY – SHERMAN (2014): Bently, Lionel – Sherman, Brad: *Intellectual Property Law*, Oxford University Press, 2014.
11. 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.
12. BOGSCH (1958): Bogsch, Arpad: *Universal Copyright Convention. An analysis and commentary*, R.R.Bowker Co., New York, 1958
13. BOGSCH (1978): Bogsch, Arpad: *Guide To The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*, WIPO, Geneva, 1978.
14. BOURSICQUOT (2014): Boursiquot, Christina Marie: *Forging new roads: expanding the theatrical touring market internationally*, Columbia University, 2014.
15. BOXER (1961): Boxer, Lester: Dramatic performing rights in dramatico-musical compositions: scope of protection, *Southern California Law Review*, 1961/34, 447-467.

16. BOYTHA (1983): Boytha György: Interrelationship of Conventions on Copyright and Neighbouring Rights, *Acta Juridica Academie Scientiarum Hungaricae*, 1983/3-4, 403-409.
17. 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.
18. BOYTHA (1986): Boytha György: Questions of the genesis of international copyright protection, *Jogtudományi Közlöny*, 1986/11, 515-520.
19. 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.
20. 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.
21. CASO – GIOVANELLA (2015): Caso, Roberto – Giovanella, Federica (szerk.): *Balancing Copyright Law in the Digital Age*, Comparative Perspectives, Springer-Verlag, Berlin, 2015.
22. CASSELMAN (2003): Casselman, Carolyn: Staffing the 21st Century Theater: Technological Evolution and Collective Bargaining, *Columbia Journal of Law & The Arts*, 2003/4, 401-428.
23. 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
24. CHE SUH (2002): Che Suh, Joseph: Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts, *Meta*, 2002/1. 51-57.
25. COLSTON – MIDDLETON (2005): Colston, Catherine –Middleton, Kirsty: *Modern Intellectual Property Law*, Cavendish Publishing Limited, London – Sydney – Portland, Oregon, 2005.

26. *Compendium of U.S. Copyright Office Practices*, Third Edition. Chapter 500:7. <https://copyright.gov/comp3/chap500/ch500-identifying-works.pdf>
27. COOK (2010): Cook, Trevor: *EU Intellectual Property Law*, Oxford University Press, New York, 2010.
28. 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.
29. CRONE (1995): Crone, Tom: *Law and the Media*, Focal Press, Oxford, 1995.
30. DAVIS (2012): Davis, Jennifer: *Intellectual Property Law*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
31. DAWID (1973-1974): Dawid, Heinz: Basic Principles of International Copyright. *Bulletin. Copyright Society of the U.S.A.* 21. 1973-1974., 1-24.
32. 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.
33. 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.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord?id=commentary_uk_18
34. DERENBERG (1955): Derenberg, Walter J.: Copyright Law, *1 Ann. Surv. Am. L.* 278 1955., 278-287.
35. DIETZ – EHRHARDT (2014): Dietz, Claire – Ehrhardt, Jan: Theaterrecht. In: Axel-Wandtke, Artur – Ohst, Claudia: *Praxishandbuch Medienrecht. Band 2. – Schutz von Medienprodukten. 3. kiadás*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014. 239-340.
36. 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.
37. DUBIN (1954): Dubin, Joseph S.: The Universal Copyright Convention, *California Law Review*. Vol 42. 1954., 89-119.
38. FARBER (1997): Farber, Donald C.: *Producing Theatre: A Comprehensive Legal and Business Guide*. Limelight Editions, New Jersey, 1997.
39. 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.
40. FINKELSTEIN (1954-1955): Finkelstein, Herman: The Right of Translation – Article V. 2 *Bulletin Copyright Society U.S.A.* 96 1954-1955.
41. FISHER (1949): Fisher, Arthur: The 1948 Revision of the Berne Convention. *Journal of the federal communications bar association*, 1949/10. 53-
42. 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.
43. FREEMAL (1996): Freemal, Beth: Theatre, Stage Directions and Copyright Law, *Chicago-Kent Law Review*, 1996 April, 1017-1040.
44. FRYE (2016): Frye, Brian L.: Copyright in pantomime, *Cardozo Arts & Entertainment*, Vol.34. 2016. 307-355.
45. 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.
46. 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.
47. 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, *Harward Law School, Research Publication*, 2006/6. 1-19.
48. 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.
 49. GERSHON (2005-2006): Gershon, Freddie (moderator): What persmission? A Practicioner’s Guide to Copyright Licensing in Theater, *Columbia Journal of Law and the Arts*, 29/4. 2005-2006. 449-460.
 50. GOLDSTEIN – HUGENHOLTZ (2013): Goldstein, Paul – Hugenholtz, Bernt: *International Copyright. Principles, Law and Public*, Oxford University Press, 2013.
 51. GOLDSTEIN (2016): Goldstein, Paul: *Goldstein on Copyright. Third Edition*, Wolters Kluwer, New York, 2016.
 52. 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.
 53. 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.
 54. GUERRERO (2007): Guerrero, C. A.: „And if it wasn’t for me [Rick], 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.
 55. HILTY – NÉRISSEON (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.
56. 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.)
57. 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.
58. 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.
59. KAMINA (2016): Kamina, Pascal: *Film Copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2016.
60. KEHRL (2015): Kehrl, Beate: Urheber- und Leistungsschutz, Verwertungsgesellschaften. In: Kurz, Hanns – Kehrl, Beate – Nix, Christoph: *Praxishandbuch Theater- und Kulturveranstaltungsrecht*, C.H. Beck, München, 2015. 557-705.
61. KELLER (1986): Keller, Susan: Collaboration in theater: problems and copyright solutions, *UCLA Law Review*, 1986/33, 891-939.
62. KOCH (1927): Claus-Dietrich Koch: *Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs*, Berlin, 1927.
63. KOHN – KOHN (2010): Kohn, Al – Kohn, Bob: *Kohn on Music Licensing*, Aspen Publishers, 2010.
64. 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.

65. KOUMANTOS (1986): Koumantos Georges: The Future of the Berne Convention. *Columbia-VLA Journal of Law & the Arts*, Vol. 11:225. 1986, 225-237.
66. 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.
67. KUCK (2017): Kuck, Katja: Inhalt des Urheberrechts. In: Rolf Schwartmann (szerk.): *Praxishandbuch Medien-, IT-, und Urheberrecht*, CF Müller GmbH, Heidelberg, 2017. 1303-1328.
68. KURZ (2015): Hanns Kurz: Geschichtlicher Rückblick. In: Kurz, Hanns – Kehrl, Beate – Nix Christoph: *Praxishandbuch Theater- und Kulturveranstaltungsrecht*, C.H. Beck, München, 2015 1-43.
69. LAMB – HAIR – MCDANIEL (2011): Lamb, Charles – Hair, Joe – McDaniel, Carl: *MKTG 5.*, South Western, 2011.
70. LAUB (2012): Laub, Richard: *Der theaterwissenschaftliche und der urheberrechtliche Theaterbegriff. Eine Gegenüberstellung*, Universität Wien, 2012.
71. LEE (1998): Lee, Jane C.: Upstaging the playwright: the joint authorship entanglement between dramaturgs and playwrights, *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal*, 1998/19. 75-106.
72. 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.
73. 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.
74. LIVINGSTON (2009): Livingston, Margit: Inspiration of Imitation: Copyright Protection for Stage Directions. *50 Boston Collage Law Rev.* 427, 2009, 427-487.

75. MACMILLAN (2002): Macmillan, Fiona: Copyright and corporate power. In: Towse, Ruth (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, UK, 2002. 99-113.
76. MACQUEEN – WAEDEL – LAURIE – BROWN (2008): MacQueen, Hector – Waelde, Charlotte – Laurie, Graeme – Brown, Abbe: *Contemporary Intellectual Property. Law and Policy, Second Edition*, Oxford University Press, 2008.
77. 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.
78. MCJOHN (2006): McJohn, Stephen M.: *Copyright: Examples and Explanations*. Aspen Publishers, 2006.
79. 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.
80. MOVSESSIAN – SEIFERT (1995): Movsessian, Vera – Seifert, Fedor: *Einführung in das Urheberrecht der Musik*, Florian Noetzel, Heinrichshofer-Bücher, 1995.
81. 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.
82. 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.
83. 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.
84. NIMMER – NIMMER (1963): Nimmer, Melville B. – Nimmer, David: *Nimmer on Copyright*, Lexis Nexis, 1963.
85. ORTLAND – SCHMÜCKER (2005): Ortland, Eberhard – Schmücker, Reinold: Copyright & Art, *German Law Journal*, Vol. 6, No. 12., 2005, 1762-1776.

86. PATTERSON (1968): Patterson, Lyman Ray: *Copyright in Hyitorial Perspective*. Nashville, Vanderbilt University Press, 1968.
87. 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.
88. 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.
89. 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.
90. PRESS (2013): Press, Tim: *Intellectual Property Law Concentrate: Law Revision and Study Guide*, OUP Oxford, 2013.
91. RAMCHARAN (2013): Ramcharan, Robin: *International Intellectual Property Law and Human Security*, Asser Press, Springer, The Hague, 2013.
92. 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.
93. RHINE (2006): Rhine, Anthony S.: A great confusion in theater management, *The Journal of Arts Management, Law and Society*, Spring, 2006, 33-47.
94. 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.
95. RICKETSON (1986): Ricketson, Sam: The Birth of the Berne Union, *Columbia Journal of Law and the Arts*, 1986/9., 9-32.
96. 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

97. 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.
98. RIMMER (2002): Rimmer Matthew: Heretic: Copyright law and dramatic works, *QUT Law & Justice Journal*, 2002/1, 131-149.
99. ROGERS (1902): Rogers, Edward S.: The Law of Dramatic Copyright, *Michigan Law Review*, 1902. 102-120.
100. ROUYER – HUBERT (1994): Rouyer, Philippe – Hubert, Marie-Claude: France. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routledge, London – New York, 1994. 273-324.
101. ROUYER (1994): Rouyer, Philippe: Western Europe. In: Don Rubin (szerk.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Volume 1 (Europe)*, Routledge, London – New York, 1994. 14-16.
102. SAPPÀ (2016): Sappà, Cristiana: The Principle of Non-Discrimination. In: Stamatoudi, Irini – Torremans, Paul (szerk.): *EU Copyright Law. A Commentary*, Edward Elgar, Cheltenham, Northampton, 2016. 23-37.
103. SCHACK (2010): Schack, Haimo: *Urheber- und Urhebervertragsrecht. 5. Auflage*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010.
104. SCHECHTER – THOMAS (2003): Schechter, Roger E. – Thomas, John R.: *Intellectual Property. The Law of Copyrights, Patents and Trademarks*, Thomson West, 2003.
105. SCHULZE (1981): Schulze, Erich: *Urheberrecht in der Musik*, Walter de Gruyther, Berlin-New York, 1981.
106. SEPPERER (2015): Sepperer, Sophia: *Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung*, Berlin, 2015.
107. SLATTERY (2012): Slattery, Jeff W.: Art Law in Transactional Practice, *Wake Forest Intellectual Property Law Journal*, Vol. 12, No 3. 2012. 365-389.
108. 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.
109. 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.
110. 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.
111. STOKES (2012): Stokes, Simon: *Art and Copyright*, Hart Publishing, Oxford and Portland, Oregon, 2012.
112. STRONG (1898): Strong, A.A.: *Dramatic and musical law*, The Era Publishing, London, 1898.
113. STRONG (2014): Strong, William S.: *The Copyright Book. A practical guide*, The MIT Press, Cambridge, 2014.
114. *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.
115. 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.
116. 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.
117. TORREMANS (2016): Torremans, Paul (szerk.): *Holyoak and Torremans Intellectual Property Law*, Oxford University Press, United Kingdom, 2016.
118. TOWSE (2002): Towse, Ruth: Introduction. in: Towse, Ruth (szerk.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham, Uk, 2002. xiv-xxii.

119. 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.
120. UNESCO – WIPO: *Committee of governmental experts on dramatic, choreographic and musical works. Report*, Párizs, 1987.
121. 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.
122. VON LEWINSKI (2006): von Lewinski, Silke: The Role and Future of the Universal Copyright Convention. *e-Copyright Bulletin*. 2006
123. VON LEWINSKI (2008): von Lewinski, Silke: *International Copyright Law and Policy*, Oxford University Press, 2008.
124. WALTER (2010): Walter, Michael M.: Term Directive. In: Walter, Michael M. – von Lewinski, Silke: *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford University Press, 2010.
125. WANDTKE – OHST (2014): Wandtke, Artur-Axel – Ohst, Claudia: *Praxishandbuch Medienrecht*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2014.
126. WANDTKE (2016): Wandtke Artur-Axel: Verwandte Schutzrechte. In: Wandtke, Artur-Axel (szerk.): *Urheberrecht*, De Gruyter, Berlin, 2016. 337-360.
127. WARNER (1952): Warner, Sam B.: The Unesco Universal Copyright Convention, *Wisconsin Law Review*, May, 1952. 493-506.
128. WILLIAMSON (1983): Williamson, Andrew J.: Copyright in literary and dramatic plots and characters, *Melbourne University Law Review*, December, 1983. 300-373.
129. WIPO (2014): *WIPO Studies on the Economic Contribution of the Copyright Industries*, 2014.
130. WOMACK (2007): Jennifer Womack: Big shop of Horrors: Ownership in Theatrical Design, *Fordham Intellectual Property Media & Entertainment Law Journal*, 2007/1. 225-251.

131. WÖHRN (2016): Wöhrn, Kirsten-Inger: 2. Kapitel – Das Werk. In: Wandtke, Artur-Axel (szerk.): *Urheberrecht*, De Gruyter, Berlin, 2016. 64-114.
132. WRIGHT (2015): Wright, Doug: Playwrites and Copyright, *Columbia Journal of Law & Arts*, 2015/3. 301-307.

Felhasznált jogforrások listája

Hazai jogszabályok

1. 1836. évi XLI. törvénycikk a Pesten országos költségen felállítandó nemzeti Játékszinről
2. 1840. évi XLIV. törvénycikk a pesti magyar színházról
3. 1848. évi XXXI. törvénycikk a színházakról
4. 1884. évi XVI. törvénycikk a szerzői jogról
5. 1921. évi LIV. törvénycikk a szerzői jogról
6. 1969. évi III. törvény a szerzői jogról
7. 2/1970. (III. 20.) MM rendelet a színpadi művek felhasználási szerződéseinek feltételeiről és a szerzői díjakról
8. 3/1970 (III. 20.) MM rendelet a zeneművek megírására vonatkozó és első nyilvános előadására vonatkozó szerződésekről.
9. 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról
10. 2008. évi XCIX. törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól

11. 2010. évi CIV. törvény a sajtószabadságról és a médiatartalmak alapvető szabályairól
12. 2010. évi CLXXXV. törvény a médiaszolgáltatásokról és tömegkommunikációról
13. 2011. évi CLXXV. törvény az egyesülési jogról, a közhasznú jogállásról, valamint a civil szervezetek működéséről és támogatásáról
14. 2013. évi V. törvény a Polgári Törvénykönyvről
15. 2016. évi XCIII. törvény a szerzői jogok és a szerzői joghoz kapcsolódó jogok közös kezeléséről

Külföldi jogszabályok

1. 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.)
2. A Bill To alter and extend the provisions of the 54th George Third, cap.156, with respect to Dramatic Writings (1830)
3. Dramatic Literary Property Act, 1833.
4. Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) StF: BGBl. Nr. 111/1936
5. Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), 1965
6. Copyright Act No 63. 1968.
7. United States of America, U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. §§ 101 et seq. Copyright Law of 1976
8. Copyright, Design and Patent Act, 1988.

Nemzetközi egyezmények

1. A kulturális kifejezések sokszínűségének védelméről és előmozdításáról szóló, Párizsban 2005. év október hó 20. napján elfogadott UNESCO Egyezmény
2. Az irodalmi és művészeti művek védelméről szóló Berni Egyezmény
3. Egyetemes Szerzői Jogi Egyezmény
4. A hangfelvételek előállítóinak védelmére és hangfelvételeik engedély nélküli sokszorosítása ellen Genfben, 1971. október hó 29. napján létrejött Egyezmény
5. Az előadóművészek, a hangfelvétel előállítók és a műsorsugárzó szervezetek védelméről szóló, 1961-ben, Rómában létrejött nemzetközi Egyezmény.
6. A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Szerzői Jogi Szerződés
7. A Szellemi Tulajdon Világszervezete által 1996-ban elfogadott Előadásokról és Hangfelvételekről szóló Szerződés
8. A szellemi tulajdonjogok kereskedelemmel összefüggő kérdéseit szabályozó egyezmény (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights)

Európai uniós jogi aktusok és egyéb dokumentumok

1. 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.)

2. Lisszaboni Szerződés az Európai Unióról szóló szerződés és az Európai Közösséget létrehozó szerződés módosításáról (HL C 306., 2007. 12. 17., 1-271.)
3. Az Európai Unió működéséről szóló szerződés egységes szerkezetbe foglalt változata (HL C 83., 2010. 03. 30., 47-403.)
4. A Tanács 93/83/EGK irányelve (1993. szeptember 27.) a műholdas műsorsugárzásra és a vezetékes továbbközvetítésre alkalmazandó egyes szerzői és szomszédos jogi szabályok összehangolásáról
5. Az Európai Parlament és a Tanács 96/9/EK irányelve (1996. március 11.) az adatbázisok jogi védelméről
6. Az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban a szerzői és szomszédos jogok egyes vonatkozásainak összehangolásáról
7. Az Európai Parlament és a Tanács 2001/84/EK irányelve (2001. szeptember 27.) az eredeti műalkotás szerzőjét megillető követő jogról
8. Az Európai Parlament és a Tanács 2004/48/EK irányelve (2004. április 29.) a szellemi tulajdonjogok érvényesítéséről
9. 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
10. Az Európai Parlament és a Tanács 2006/116/EK irányelve (2006. december 12.) a szerzői jog és egyes szomszédos jogok védelmi idejéről
11. Az Európai Parlament és a Tanács 2009/24/EK irányelve (2009. április 23.) a számítógépi programok jogi védelméről
12. 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
13. Az Európai Parlament és a Tanács 2012/28/EU irányelve (2012. október 25.) az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól

14. 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.
15. 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
16. 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
17. Green Paper on Copyright and the Challenge of Technology - Copyright Issues Requiring Immediate Action (COM(88) 172 final, 1988. 6. 7.)
18. Green Paper – Copyright and Related Rights in the Information Society (COM(1995) 382. final, 1995. 7. 19.)
19. Szerzői jog a tudásalapú gazdaságban (ZÖLD KÖNYV) (COM(2008) 466 final, 2008. 6. 17.)
20. 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

1. BDT 1432. 2006.
2. BDT 2004. 1037.
3. BDT 2010. 2329.

4. BH 2005. 144.
5. Fővárosi Bíróság 6.P.24.970/2006/7
6. Fővárosi Bíróság P. 20698/1995/17
7. Fővárosi Bíróság P.24.771/2010/11.,
8. Fővárosi Ítéltábla 2. Pf.21.009/2008/4.
9. Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 112/2003/5.
10. Fővárosi Ítéltábla 8. Pf. 20 749/2016/5.
11. Fővárosi Ítéltábla 8. P.632.410/2004/30.
12. Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.20.323/2016/3.
13. Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.20.539/2010/3.
14. Fővárosi Ítéltábla 8. Pf.22.298/2012/7.
15. Fővárosi Ítéltábla Pf. 20.323/2016/3.
16. Fővárosi Ítéltábla 2.Pf.20.186/2017/3/II
17. Fővárosi Törvényszék 25. P.25.137/2010/42
18. Fővárosi Törvényszék P.25.862/2014/16
19. Fővárosi Törvényszék P.26.674/2008/64
20. Győri Ítéltábla Gf. IV.20.228/2005/30.
21. Győri Ítéltábla Pf.I.20.055/2011/7.
22. Győri Ítéltábla Pf.V.20.154/2014/7.
23. Győri Ítéltábla Pf.V.20.167/2011/4.
24. Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság 3. P.21.040/2007/75
25. Győr-Moson-Sopron Megyei Bíróság P.20.188/2010
26. Kecskeméti Törvényszék 9. G.20.575/2014/13.
27. Kúria Pfv. V. 21.737/2013.

28. Kúria Pfv.20.475/2015/4.
29. Legfelsőbb Bíróság -H-PJ-2008-351 sz
30. Legfelsőbb Bíróság Pf.IV.20.533/1959.
31. Legfelsőbb Bíróság Pf. IV. 24.691/2002.
32. Legfelsőbb Bíróság Pf. III. 21. 027/1974.
33. Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.744/2007/6
34. Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.771/2008/7.
35. Legfelsőbb Bíróság Pfv. IV.21.865/2009/5.
36. Magyar Királyi Kúria P.I.980/1928
37. Pest Megyei Bíróság P.23.377/2009/34.
38. Szegedi Ítéltábla Gf. I. 30 315/2010
39. Szegedi Ítéltábla Gf. II.30.523/2014/4.
40. Szegedi Ítéltábla Pf.II.20.334/2016/4.,
41. Szegedi Ítéltábla Pf.II.20.595/2008/3.
42. Szegedi Törvényszék 23. P.22.083/2015/7.
43. BGH GRUR 1959, 379, 381.
44. BGH GRUR 2008, 1081 f. – Musical Starlights,
45. BGHZ 142, 388, 397 – Musical Gala,
46. 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.]
47. 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.]

48. 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.]
49. Childress v. Taylor 945 F.2d 500 (2nd Cir. 1991).
50. Creation Records Ltd. & Ors v News Graoup Newspapers Ltd [1997] EWHC Ch 370 (25 April 1997)
51. Daly v. Palmer, 6 Blatchfr. 264.
52. Duck v. Bates (1884) 12 QBD 79
53. Hugh Huges Green (Appeal No. 18 of 1989) v Broadcasting Corporation of New Zealand (New Zealand) [1989] UKPC 26 (18 July 1989)
54. LG Frankfurt/Main, 14.08.1975 - 2/6 O 229/75
55. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000
56. LG München I - 21 O 1686/15
57. Norowzian v Arks Ltd & Anor (No. 2) [1999] EWCA Civ 3014 (04 November 1999)
58. OLG Frankfurt, 04.12.1975 - 6 U 156/75
59. Thomson v. Larson 147 F.3d 195 (2nd Cir. 1998)

Szerzői Jogi Szakértő Testület véleményei

1. SzJSzT 14/2003. számú szakvélemény
2. SzJSzT 16/14. számú szakvélemény
3. SzJSzT 19/2006. számú szakvélemény
4. SzJSzT 2003/30. számú szakvélemény
5. SzJSzT 2008/20. számú szakvélemény

6. SzJSzT 2010/17. számú szakvélemény
7. SzJSzT 2010/18. számú szakvélemény
8. SzJSzT 2014/16. számú szakvélemény
9. SzJSzT 30/2003. számú szakvélemény
10. SzJSzT 31/2005. számú szakvélemény
11. SzJSzT 39/07. számú szakvélemény
12. SzJSzT 2/2006. számú szakvélemény
13. SzJSzT 2009/04. számú szakvélemény
14. SzJSzT 2013/02. számú szakvélemény
15. SzJSzT 3/2003/1-2. számú szakvélemény
16. SzJSzT 02/13. számú szakvélemény
17. SzJSzT 03/12. számú szakvélemény
18. SzJSzT 21/05. számú szakvélemény
19. SzJSzT 07/11. számú szakvélemény
20. SzJSzT 19/09. számú szakvélemény
21. SzJSzT 17/10. számú szakvélemény
22. SzJSzT 18/10. számú szakvélemény
23. SzJSzT 20/11. számú szakvélemény
24. SzJSzT 12/09. számú szakvélemény
25. SzJSzT-12/09/külső szakértő
26. SzJSzT 14/12. számú szakvélemény
27. SzJSzT 40/15. számú szakvélemény

A TÉMAKÖRHÖZ KAPCSOLÓDÓ SAJÁT KÖZLEMÉNYEK LISTÁJA

1. SÁPI Edit: Átdolgozás vagy nem átdolgozás: ez itt a kérdés. Az átdolgozás jogának érvényesülése a színpadon, *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2018/4. 7-29.
2. SÁPI Edit: Copyright Protection of Dramatic Works in the Law of the European Union, *European Integration Studies*, Vol. 13, No. 1. 2018. 74-89.
3. SÁPI Edit: Aleatoric nature of dramatic works. In: Kékesi Tamás (szerk.): *MultiScience – XXXI. microCAD International Multidisciplinary Scientific Conference*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2017. 1-8.
4. SÁPI Edit: A színművek fogalma a szerzői jog rendszerében. In: Szabó Miklós (szerk.): *Doktoranduszok Fóruma. Állam- és Jogtudományi Kar szekciókiadványa*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2017. 305-310.
5. SÁPI Edit: A magyar szerzői jogi kodifikáció fejlődéstörténete, különös tekintettel a színpadi művekre, *Studia Iurisprudentiae Doctorandorum Miskolciensium – Miskolci Doktoranduszok Jogtudományi Tanulmányai*, Tomus 17, 2017. 341-361.
6. SÁPI Edit: A színpadi művek nyilvános előadásának egyes engedélyezési kérdései. In: Bragyova András (szerk.): *Miskolci Doktorandusz Konferencia Tanulmánykötet*, Bíbor Kiadó, Miskolc, 2017. 231-242.
7. SÁPI Edit: Vázlat a kultúra és a szerzői jog kölcsönhatásáról, különös tekintettel a színházművészet szerzői jogi vetületére, *Jogelméleti Szemle*, 2017/4. 124-133.
8. BARZÓ Tímea – SÁPI Edit: A sérelemdíj alkalmazhatósága a szerzői jogban, *Miskolci Jogi Szemle*, 2016/2. 55-75.
9. SÁPI Edit: Overview of the System of the European Union Legal Framework in the Field of Copyright Law. In: Hurdík, Jan – Dobrovolná, Eva – Valdhans Jirí (szerk.): *Dny Práva 2015 – Days of Law 2015: Část VIII. Systémové otázky soukromého práva*, Masaryk University, Brno, 2016. 244-260.

10. SÁPI Edit: Analysis of the definition of best-seller clause, *Revista Romana De Dreptul Proprietatii Intellectuale*, 2015/4. 115-133.
11. SÁPI Edit: A bestseller klauzula fogalmi vizsgálata. In: Róth Erika (szerk.) *Via scientiae iuris: International Conference of PhD Students in Law*, Gazdász Elasztik Kft., Miskolc, 2015. 353-363.
12. SÁPI Edit: Ítéljünk a külső alapján? – A formatervezési minta-oltalom tárgya 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 si răspunsuri în domeniul dreptului și sistemului judiciar din România și Ungaria*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2015. 234-244.
13. SÁPI Edit: A szerzői jogi jogsértés következményeiről – különös tekintettel a kártérítés, az alaptalan gazdagodás visszatérítése és a sérelemdíj alkalmazhatóságáról. In: SÁPI Edit (szerk.): *Decem anni in Europaea Unione III: Civilisztikai Tanulmányok*, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2015. 150-160.
14. SÁPI Edit: Alaptalan gazdagodás kontra kártérítés – gondolatok a szerzői jogi jogsértés jogkövetkezményeiről. In: Keresztes Gábor (szerk.): *Tavaszi Szél 2015 – Spring Wind 2015 Konferenciakötet. III. kötet*, Líceum Kiadó, Eger, 2015. 329-339.
15. SÁPI Edit: Exemination of invalidity in the licence agreements of Copyright Law. In: Szabó Miklós (szerk.): *Doktoranduszok Fóruma. Állam- és Jogtudományi Kar Szekciókiadványa*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2015. 20-25.
16. BÍRÓ György – SÁPI Edit: Az átruházás szerepe a polgári jogban, különös tekintettel a jogintézmény szerzői jogi vonatkozására, *Studia Iurisprudentiae Doctorandorum Miskolciensium – Miskolci Doktoranduszok Jogtudományi Tanulmányai*, Tomus 14, 2014. pp. 307-326.
17. SÁPI Edit: A szerzői jogi védelem alkotmányos alapjai, avagy van-e szerzői jogi védelem az Alaptörvényben? *Studia Iurisprudentiae Doctorandorum Miskolciensium – Miskolci Doktoranduszok Jogtudományi Tanulmányai*, Tomus 13, 2014. 425-448.

18. SÁPI Edit: Issues on rental right and lending right in relation to copyright law according to the law of the European Union. In: Universitatea "Nicolae Titulescu" (szerk.): *"Constant" 2014 – Conferința Studențească Anuală: Universitatea "Nicolae Titulescu" București*, Editura Universității din București, Bucarest, 2014. 165-173.
19. SÁPI Edit: A véleménynyilvánítás szabadságának vizsgálata szerzői jogi szempontból. In: Csiszár Imre – Kőmíves Péter Miklós (szerk.): *Tavaszi Szél 2014 – Spring Wind 2014 Konferenciakötet. II. kötet*, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Debrecen, 2014. 233-241.
20. SÁPI Edit: Szerzői jog és iparjogvédelem. In: Kriston Edit – Pusztahelyi Réka – SÁPI Edit: *Polgári Jogi Alapok*, Novotni Kiadó, Miskolc, 2014. 55-68.
21. SÁPI Edit: Az általános szerződési feltételek és a szerzői jog kapcsolódó pontjai. In: Zoványi Nikolett (szerk.): *Jogalkotás és jogalkalmazás a XXI. század Európájában*, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Debrecen, 2014. pp. 456-465.

SZERZŐSÉGI NYILATKOZAT

Alulírott dr. Sápi Edit ezennel kijelentem, hogy a doktori fokozat megszerzése céljából benyújtott értekezésem kizárólag saját, önálló munkám. A benne található, másoktól származó, nyilvánosságra hozott vagy közzé nem tett gondolatok és adatok eredeti lelőhelyét a hivatkozásokban (lábjegyzetekben), az irodalomjegyzékben, illetve a felhasznált források között hiánytalanul feltüntettem.

Kijelentem továbbá azt is, hogy a benyújtott értekezéssel azonos tartalmú értekezést más egyetemen nem nyújtottam be tudományos fokozat megszerzése céljából.

E kijelentésemet büntetőjogi felelősségem tudatában tettem.

Miskolc, 2018. augusztus 17.

dr. Sápi Edit