

DIGITÁLIS SAMPLING AZ AMERIKAI SZERZŐI JOGBAN SÍRBA SZÁLLTOK, „GROOVE ROBBERS”?¹

Korunk zenei kultúrájának új dalok alkotása mellett szignifikáns részét képezik a korábbi művek feldolgozásai. A jelen tanulmány az ilyen felhasználások egyikét, az ún. *digitális samplingelés* egyesült államokbeli helyzetét vizsgálja.² Ennek aktualitását elsődlegesen az adja, hogy az elmúlt években két olyan ítélet is született, amely érdemben befolyásolhatja a kérdéskör addigi (a kilencvenes évek óta fennálló) megítélését. A *Newton*- és a *Bridgeport*-döntés ugyanis újdonságként kiterjesztette az addigi vizsgálatokat a hangfelvételek/zeneművészeti alkotások dimenziójára, azonban míg az előbbi a zenemű jogosultjának engedély hiányában történő felhasználás jogszerűségét – az addigi gyakorlatot követve – eseti vizsgálattól tette függővé,³ addig az utóbbi bíróság minden esetben jogellenesnek nyilvánította a hangfelvétel szerzői jogosultjának hozzájárulása nélküli samplingelést.⁴ Ez a konklúzió azonban – a kilencvenes évek elején hozott *Grand Upright*-döntéshez⁵ hasonlóan – komoly, elsősorban negatív következményekhez vezethet a samplingelést leginkább alkalmazó hip-hop piacán.

Az alábbi tanulmány a samplingelés támogatói mellett kíván kiállni, egyetértve azokkal, akik bár korlátozott keretek között, vagyis a szerzői művek engedély nélküli felhasználásával kapcsolatos tesztek (az alábbiakban ismertetésre kerülő „substantial similarity”, a „de minimis” és a „fair use” doktrína) alkalmazása mellett, de megengedhetőnek tartják a samplingelést. Ennek a nézőpontnak a kiinduló pontját az adja, hogy bár többen vitatják, de a samplingelés és az azt alkalmazó zenei stílusok – több más irányzathoz hasonlóan – alkalmasak arra, hogy megvalósítsák az amerikai alkotmány által kitűzött célt, vagyis a szerzői

* Szegedi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar, Összehasonlító Jogi Intézet, egyetemi tanársegéd; mezei@juris.hu-szeged.hu. A szerző köszönetet mond dr. Gyurcsy Franciskának, Kolozsvári Noéminek és Hettinger Sándornak a szöveg gondozásában nyújtott segítségükért.

¹ A címben használt kifejezés Jeffrey H. Brown szellemes megjegyzésére utal. A „grave robbers” angolul ugyanis sírrablókat jelent, vagyis ezzel az asszociációval a szerző arra akart utalni, hogy a samplingelők közönséges „zenei tolvajok”. Lásd: *Jeffrey H. Brown: „They Don’t Make Music The Way They Used To”: The Legal Implications of ‘Sampling’ in Contemporary Music.* Wisconsin Law Review, 1992, p. 1944.

² A kérdéskört hazánkban, ha csak minimálisan is, de érintette Gyenge Anikó zeneművekkel kapcsolatos tanulmánya. Lásd: *Gyenge Anikó: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 107. évf. 3. sz. 2002. június p. 26–27

³ *James W. Newton v. Michael Diamond*, 388 F.3d 1189 (2004)

⁴ *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films*, 410 F.3d 792 (2005)

⁵ *Grand Upright Music, Ltd. v. Warner Bros. Records, Inc.*, 780 F. Supp. 182 (1991)

jog továbbfejlesztését. A *Grand Upright*- vagy a *Bridgeport*-ítélethez hasonló döntések azonban pont e cél megvalósítását akadályozhatják.

A tanulmány első része a samplingelési eljárást, annak történeti kialakulását és fejlődését taglalja, ezt az első jelentősebb döntések bemutatása és elemzése, valamint azokon keresztül az irányadó elemzési módszer ismertetése követi. A harmadik rész az ezredfordulót követő két fajsúlyos döntést veti kritikai vizsgálat alá. A negyedik fejezet pedig a samplingelés jövőjével kapcsolatos elképzeléseket mutatja be.

I. A DIGITÁLIS SAMPLINGELÉSI ELJÁRÁS; TÖRTÉNETI KIALAKULÁS

A digitális sampling olyan eljárás, amelynek keretében valaki szerzői jogilag védett hanganyagokat digitális formában lemásol, majd azokat módosítva és más elemekkel kombinálva új zenét hoz létre.⁶ A samplingelési eljárás az alábbi részekből áll: a hangfelvétel digitalizálása (*digital recording* – habár erre napjainkban legtöbbször nincs szükség, hiszen a dalok többsége digitális formában is beszerezhető); a hanganyag analízise, vagyis a kérdéses részlet „kiemelése” s digitális módosítása (*computer sound analysis*); végül a kiemelt részletnek a másodlagos műbe való beillesztése (*playback*).⁷

A sampling történeti kialakulása egybeköthető a hip-hop (rap) megjelenésével.⁸ A gyökeireit különféle zenei stílusokból (például jazz, antebellum, doo-wop, R&B) merítő hip-hop alapvetően Jamaicában jött létre. Az ottani DJ-k gyakran választották a közönség szórakoztatásának azt a módját, hogy a lejátszott instrumentális zenei darabokra élőben „ráénekel-

⁶ „The conversion of analog sound waves into a digital code. The digital code that describes the sampled music ... can then be reused, manipulated or combined with other digitalized or recorded sounds using a machine with digital data processing capabilities, such as a ... computerized synthesizer.” Lásd: *Jarvis v. A&M Records*, 827 F. Supp. 282 (1993), p. 285. – Ezt Sanjek „rekontextualizálásnak”, vagyis „új környezetbe illesztésnek” nevezte. Lásd: *David Sanjek*: “Don’t Have to DJ No More”: Sampling and the “Autonomous” Creator. *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 1992, p. 608

⁷ Lásd részletesen: *Sanjek*: i. m. (6), p. 608–610. – *Robert M. Szymanski*: Audio Pastiche: Digital Sampling, Intermediate Copying, Fair Use. *UCLA Entertainment Law Review*, 1996, p. 275–277; *Rebecca Morris*: When Is a CD Factory Not Like a Dance Hall?: The Difficulty of Establishing Third-Party Liability for Infringing Digital Music Samples. *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 2000, p. 262–264; *Eric Shimanoff*: The Odd Couple: Postmodern Culture and Copyright Law. *Media Law and Policy*, 2002, p. 22–27. Mindezek alapján a samplingelést a kontinentális szerzői jogban a felhasznált részlet terjedelmének függvényében a hangfelvétel, és azon keresztül az alapul fekvő zeneművészeti alkotás idézéseként, átdolgozásaként avagy többszörözéseként tarthatjuk számon.

⁸ Gaither érzékletes, bár nem feltétlenül helyes megfogalmazásával: „a digitális sampling az a rap zene számára, mint a precedens a joggyakorlat számára”. *Ronald Gaither*: The Chillin’ Effect of Section 506: The Battle Over Digital Sampling in Rap Music. *Vanderbilt Journal of Entertainment Law & Practice*, 2001, p. 195. Egy másik megjegyzés szerint „a régi felvételek azok a hip-hop producerek számára, mint a festék a festő számára – nyersanyag, amit művészetté kell formálni”. *Amanda Webber*: Digital Sampling and the Legal Implications of its Use after Bridgeport, *Saint John’s Journal of Legal Commentary*, 2007, p. 373. A sampling történeti kialakulását lásd részletesen: *Sanjek*: i. m. (6), p. 610–612; *Brown*: i. m. (1), p. 1946–1953; *Shimanoff*: i. m. (7), p. 25–26

tek”⁹ A rap és rajta keresztül a sampling térhódítása az Egyesült Államokban a hetvenes években kezdődött, egybehangzó vélekedés szerint a jamaicai származású Clive Campbell (művésznevén DJ Kool Herc) bronxi koncertjeinek hatására. DJ Kool Herc és az őt követő előadók¹⁰ a kezdetekben „manuális” módon samplingletek, például számtalanszor megismételték az alapul szolgáló dal ritmusos részét, a felhasznált lemezzel „szkreccseltek”, a dalokat mixelték.¹¹ A digitális sampling megjelenését a Roland és a Yamaha által gyártott Musical Instrument Digital Interface (MIDI) szintetizátorok elterjedése gyorsította fel, melyekkel az egyes dallamokat digitális jelek formájában részekre lehetett bontani, s a készülék memóriáján voltak tárolhatók, lehetővé téve, hogy bármikor és bármennyiszer visszajátszassák azokat.

Az 1979-es év hozta meg az országos szintű áttörést a rapzenének, ekkor a Sugarhill Gang „Rapper’s Delight” című dala a Billboard R&B slágerlistáján negyedik helyezést ért el. A nyolcvanas évektől kezdve a hip-hop megállíthatatlan fejlődésnek indult, s mára vitathatatlanul az egyik legmeghatározóbb posztmodern zenei irányzattá vált, rengeteg zenészt és zenekart híressé téve.¹²

A hip-hop és a sampling térnyerésével egyenes arányban nőtt az ilyen felhasználásokból eredő jogviták száma, amelyeket eleinte hosszadalmas tárgyalások helyett tipikusan peren kívüli megegyezéssel zártak le a felek. Így mélyen a zsebébe kellett nyúlnia a Beastie Boysnak, mikor engedély nélkül samplinglete Jimmy Castor „Yo Leroy” című művének egy egészen kis részét (a dal címét is adó felkiáltást) az 1987-es „Hold It Now, Hit It” című dalban. Egy

⁹ Annak elsődleges oka, hogy a hip-hop a függetlenségét 1962-ben elnyerő korábbi brit gyarmaton alakult ki, elsősorban az ország szegénységében keresendő. Akkoriban ugyanis csak kevesen engedhették meg maguknak, hogy eredeti hanglemezeket vásároljanak vagy hogy élő koncertekre járjanak, ezért az emberek az országot erősítővel és hangfalakkal járó – a nevüket a soron következő dalok kiválasztásáról és felkonferálásáról kapó – „selectorok” által szervezett partikon ismerhették meg a slágereket. Az ötvenes évektől azonban mind több „selector” kezdett el a dalok közben is énekelni, melyre eredetileg a „dubbing”, „chatting” vagy „toasting” kifejezéseket használták. Ez az előadási mód aztán olyan sikert aratott, hogy idővel különvált a „selector” és az előadó, a „disc jockey” feladata. Érdekesség, hogy a DJ kifejezést a hip-hop észak-amerikai elterjedését követően nem az énekesre, hanem a korábbi „selectorra” alkalmazták, míg maga a „rapper” a „master of ceremonies” (MC) elnevezést kapta. Ezen kulturális okokról lásd *Henry Self: Digital Sampling: A Cultural Perspective*, UCLA Entertainment Law Review, 2002, p. 348

¹⁰ Például Afrika Bambaataa, Grand Wizard Theodor vagy a hazánkban is ismert Grandmaster Flash

¹¹ E hely tűnik alkalmasnak arra, hogy a samplinglelés négy „alapfogalmát” bemutassuk. Az első, az ún. „biting”, arra utal, amikor valaki egy másik hip-hop előadótól samplinglel. Ez a hip-hop világában komoly sértésnek tekinthető, mivel a műfaj alapetikája szerint e közösségen belül csak a kreativitás és a kemény munka tekinthető értéknek. S bár ez elsőre paradoxonnak tűnhet (miért kreatív az, aki eleve másról „vesz át”), valójában itt arra kell gondolni, hogy az az igazi művészet, ha valakinek sikerül egy idegen mű felhasználása útján egy új dalnak életet adni. A „flipping” a források lényeges módosításának követelményére utal, egy olyan elvre, mely szerint az alapul szolgáló műnek kreativitás útján kell új értéket kölcsönözni. A „chopping” kifejezés a forrásmű részletekre szedését, majd ezeknek az eredetitől eltérő sorrendben való összeillesztését takarja. Végül a „looping” a samplinglelt részletnek a másodlagos műben való, gyakran lényeges vagy bármiféle módosítás nélküli többszöri megismétlését (sok esetben zenei alap készítését) jelenti; lásd *Webber: i. m. (8)*, p. 380–382

¹² Csak példaként a Billboard 2005-ös Top 200 Album listájának első két legnagyobb forgalmat eredményező lemeze (50 Cent „The Massacre”, valamint Eminem „The Encore” című albuma), illetve a Billboard Hot 100 Ringtones listájának első 10 csengőhangjából hat a hip-hop világból származott. *Webber: i. m. (8)*, p. 382

másik mintapélda szerint a De La Soul 1,7 millió dolláros kártérítést fizetett a Turtlesnek a „You Showed Me” című 1968-as sláger néhány másodperces részletének felhasználása után, amely a hip-hop zenekar „Transmitting Live From Mars” című 1989-es dalának képezte jól felismerhetően a zenei alapját.¹³

Természetesen jogszerű samplingelés is elképzelhető, például ha a felhasznált dallam köztulajdonban (*public domain*) áll, mert a védelmi ideje lejárt. Így az Electric Light Orchestra „Roll Over Beethoven” című slágerében Beethoven Ötödik Szimfóniájából merített, az 1997-es „The Rhapsody Overture” című album pedig kizárólag komolyzenei művek (például a Hattyúk tava vagy a Tosca) hip-hop stílusú feldolgozásait tartalmazta.¹⁴ Ugyancsak jogszerű a felhasználás, ha arra a szerzői jogosulttal kötött megállapodás alapján kerül sor.¹⁵ Így Rick James 50%-ban részesedik „Super Freak” című dalának az MC Hammer általi feldolgozásából („U Can’t Touch This”) eredő minden bevételből, a 2 Live Crew pedig 5,5 centet fizet minden egyes eladott lemez után Bruce Springsteennek a „Banned in the USA” című alkotás samplingeléséért.¹⁶

II. A GRAND UPRIGHT- ÉS A JARVIS-ÜGY HATÁSA A SAMPLING ELMÉLETÉRE ÉS GYAKORLATÁRA

A kilencvenes évek elején jelent meg Biz Markie „I Need a Haircut” című albuma, amin helyet kapott az „Alone Again” című dal. Ennek elkészítése során a neves rapper engedély nélkül használt fel Gilbert O’Sullivan „Alone Again (Naturally)” című slágeréből a cím há-

¹³ A példákat illetően lásd: *Shimanoff*: i. m. (7), p. 28–29

¹⁴ További példák: *Shimanoff*: i. m. (7), p. 23–24

¹⁵ A zeneművészeti alkotások engedélyezésénél az amerikai gyakorlat – törvényi vagy kényszerengedély hiányában – legalább négy fontos (ad hoc alapon nyugvó) típust ismer (amelyeket átfogóan a „*synchronization license*” kifejezéssel illetnek). Az első az ún. „*flat-fee buyout agreement*”, vagyis egy olyan szerződés, melyben a szerzői jogosult fix összegért cserébe eladja a művéhez fűződő vagyoni jogosítványait. A gyakorlatban ez ritkán fordul elő, mivel a jogosultak jobban szeretnek pusztán engedélyt adni a használatra, semmint véglegesen értékesíteni vagyoni jogaikat. Gyakoribb az az eset, amikor a jogosult minden egyes értékesített példány után meghatározott összegű díjazásban részesül. A harmadik nagy típus szerint a szerzői jogosultak a felhasználók mellett társszerzőként kerülnek feltüntetésre, s így az új alkotásból származó bevételekből is automatikusan részesülnek. Végül ismert az amerikai szerzői jogi törvény (*United States Copyright Act*, a továbbiakban: USCA) 115. §-a által előírt kényszerengedély módosított változata (*modified compulsory mechanical license* vagy más néven *income share agreement*), ahol a módosítás arra utal, hogy bár e törvényhely a samplingelésre nem vonatkozik, de ad hoc alapon azzal összhangban lévő megállapodást köthetnek a felek. Ez alapján a szerzői jogosult minden egyes értékesített példány után megkapja a törvényben előírt jogdíj egy közösen kialakított százalékat, viszont egyáltalán nem illetik meg az új mű szerzői jogai. Az engedélyezési kötelezettség természetesen a hangfelvételre is vonatkozik, ezért annak előállítójával is megállapodást kell kötni (egy ún. *master license* keretei között). A hangfelvétel jogosultjai hagyományosan az első és a harmadik típus szerinti engedélyezést szokták választani. Mindezeket lásd részletesen: *Szymanski*, i. m. (7), p. 289–297; *Brown*: i. m. (1), p. 1953–1961

¹⁶ *Sanjek*: i. m. (6), p. 618; MC Hammer megfogalmazása találó az engedélyezések vonatkozásában: „Hey, I gotta pay Rick for this. I [don’t] need a lawyer to tell me that ... I’m borrowing enough of his song that he deserves to be compensated.” lásd: *Shimanoff*: i. m. (7), p. 28

rom szavát, illetve a dallam egy (összesen kb. húsz másodperces) részét. Az egyezség híján elkerülhetetlenné vált perben eljáró Duffy bíró Biz Markie cselekménye kapcsán velősen csak a Biblia alábbi parancsát idézte fel: „Thou shalt not steal!”, vagyis „Ne lopj!”.¹⁷ A jogellenes felhasználás egyértelmű bizonyítékeként értékelte a bíró azt, hogy Biz Markie előzetesen engedélyt kért a felhasználásra O’Sullivan kiadójától, azonban ennek megtagadása ellenére is elkészítette az „Alone Again”-t. A bíróság döntése gyakorlatilag annyit jelent, hogy ha a felperes képes bizonyítani a zeneművel kapcsolatos szerzői jogát, akkor a jogsértés minden további nélkül megállapítást nyer (*per se infringement*), tekintet nélkül például a *fair use* doktrína alkalmazhatóságára.¹⁸

Nem sokkal ezután a *Jarvis v. A&M*-ügyben ugyancsak lehetősége nyílt a bírónak a kérdéskör részletes elemzésére. Az eset tényállása szerint Boyd Jarvis 1982-ben elkészítette, majd szabályszerűen levédette „The Music’s Got Me” című alkotását, amelyet ugyanezen év novemberében a Prelude Records kiadott. Az alperesek (Robert Clivilles és David Cole) „Get Dumb! (Free Your Body)” című 1989-es dala szöveges és zenei részleteket egyaránt átvett Jarvis művéből. A bíróság valamennyi körülmény számbavétele után úgy találta, hogy a felhasználás során olyan mértékben samplingeltek a forrásul szolgáló dalból, hogy a jogsértés megállapítása indokolt.¹⁹

Az előbbi két ítélet tehát jogellenesnek nyilvánította az engedély nélküli samplingelést, komoly vitákat kirobbantva ezzel az amerikai szerzői jogi életben. A zeneipar boldogan kapott az alkalmon, és a legtöbb kiadó külön engedélyezési osztály felállításával kívánt gondoskodni a szerintük jogos bevételek beszedéséről, ami persze kiváltotta a másik oldal ellenérzését. Minden samplingelés jogellenes? Milyen mértékben, és mit kell ahhoz másolni, hogy az a felelősséget megalapozza, illetve az új műnek mennyiben kell hasonlónak lennie az előzőhöz? Törvényi rendelkezés hiányában milyen vizsgálati módszert, tesztet lehet alkalmazni, és ezzel együtt kimentésként igénybe vehető-e a *fair use* doktrína? Ilyen, és ehhez hasonló kérdések mentén tekintjük át a kilencvenes évektől a jelen évtized közepéig uralkodó megközelítést, külön hangsúlyozva, hogy ekkor még nem képezték vizsgálat tárgyát a hangfelvételek és a zeneművek elhatárolásából eredő különbségek.

A szerzői jogi viták kiindulópontját az USCA-nak a szerzők kizárólagos jogosítványait felsoroló rendelkezései adják.²⁰ Általánosságban elmondható, hogy az ezeket megsértő bármely másodlagos mű jogellenes, ha a felperes bizonyítja, hogy az eredeti mű szerzői jogai őt illetik, és hogy az alperes a mű egy vagy több lényeges és védett részét engedély nélkül

¹⁷ Grand Upright. v. Warner Bros., p. 183

¹⁸ Webber: i. m. (8), p. 396; A bíróság döntésének a fair use doktrína figyelmen kívül hagyásából eredő kritikái elemzését lásd: Shimanoff: i. m. (7), p. 31–39

¹⁹ Jarvis v. A&M Records, p. 285

²⁰ Ennek megfelelően a szerző kizárólagos joga művének többszörözése, abból származékos mű készítése, terjesztése, nyilvános előadása és a nyilvánosságához közvetítése; lásd: 17 U.S.C.A. §106 (2003).

használta fel. Ez utóbbi vonatkozásában a felperes a műhöz való hozzáférést, valamint azt köteles bizonyítani, hogy a másodlagos mű lényegesen hasonlít az eredeti alkotásra.²¹

Különösebb nehézséget általában nem szokott jelenteni a szerzői jogok meglétének igazolása, ezért a vizsgálat a második tényezőre koncentrálódik, amelyet a továbbiakban ugyancsak két részre szükséges bontani: *a*) a másolás tényének, illetve *b*) a másolás jogellenességének a bizonyítása.

A másolás ténye többféleképpen is bizonyítható. A helyzet közvetlen bizonyíték esetén a legegyszerűbb, így például akkor, ha a felhasználó a felperes zenésztársa volt, mert ekkor szinte kizárt, hogy ne ismerte volna a művet. Samplingelni azonban hagyományosan más zenei stílusokból szoktak, ezért az érintettek közötti kapcsolat elvétve fordul elő. Ebben az esetben hagyományosan a „fordított arány szabályát” (*inverse ratio rule*) szokás alkalmazni, amely szerint a jogellenességre a hozzáférés és a hasonlóság mértékéből kell következtetni. A szabály nevéből következik, hogy minél nagyobb a hozzáférés lehetősége (például slágerlistás dalról van szó), annál kisebb mértékű hasonlóság elegendő a másolás tényének megállapításához, és fordítva: ha a forrásul szolgáló mű csak nehezen hozzáférhető (az előadó például kizárólag egy zenei szubkultúra számára vagy egy területi régióban ismert), annál nagyobb (bizonyító erejű) hasonlóságra van szükség.²² Az is előfordulhat, hogy a hozzáférés nem bizonyítható, ez azonban nem zárja ki a másolás tényének megállapíthatóságát. Ha ugyanis korábbi közös forrás, bármiféle váratlan (zenei) elem avagy a másodlagos mű egyedisége/összetettsége hiányában nyilvánvaló, hogy a származékos mű nem készülhetett önállóan, s a feltűnő hasonlóság még csak véletlen sem lehet, akkor ez elegendő az eljárás folytatásához.²³

Amennyiben a másolás ténye a fenti módok valamelyike révén bizonyítást nyert, a felhasználás jogszerűségének vizsgálata következik. A jogellenesség megállapításához az eredeti mű lényeges részének átvétele szükséges. A bírói gyakorlat szerint ennek vizsgálatakor

²¹ Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (1946), p. 468; Baxter v. MCA, Inc., 812 F.2d 421 (1987), p. 421–423; Jarvis v. A&M Records, p. 288–289; *Szymanski*: i. m. (7), p. 299; *Brown*: i. m. (1), p. 1962. Hasznosnak tűnik megjegyezni, hogy az alábbi elemzésben a „lényeges hasonlóság” kifejezés két ízben is megjelenik, egyrészt a másolás tényének, másrészt a jogszerűségi küszöbnek a vizsgálatokor. Latman, a félreértéseket elkerülendő, az első esetben a „*probative similarity*”, a második esetben pedig a „*substantial similarity*” kifejezést javasolta alkalmazni. Alan Latman: „Probative Similarity” as Proof of Copying: Toward Dispelling Some Myths in Copyright Infringement. Columbia Law Review, 1990, p. 1204

²² Így például egy szövetségi fellebbviteli bíróság szerint George Harrison a „My Sweet Lord” című dalában jogellenesen dolgozta fel a Chiffons „He’s So Fine” című slágerét, amelyet a két dal közötti hasonlóság bizonyított, valamint az a tény, hogy a Chiffons slágera az USA a „Billboard Top 100” 1963. áprilisi listáján első helyezést ért el. Lásd: Bright Tunes Music v. Harrisongs Music, 420 F. Supp. 177 (1976). Illetve a másik oldalról nézve: bár az Isley Brothers 1966-os „Love is a Wonderful Thing” című dala nem lett slágerlistás dal, annak Michael Bolton általi, azonos címmel elkészült 1991-es feldolgozását az első fokon eljáró esküdtszék – melynek verdiktjét a szövetségi bíróság is helybenhagyta – a két dal közötti (bár nem feltűnő, de jelentős) hasonlóság folytán nyilvánította jogellenesnek. Lásd: Three Boys Music Corp. v. Michael Bolton, 212 F.3d 477 (2000).

²³ Selle v. Gibb, 741 F.2d 896 (1984), p. 896

a védelemre nem jogosult elemeket figyelmen kívül kell hagyni.²⁴ Hagyományosan a dallam és a dalszöveg jogosult védelemre, míg a hangszerelés, a hangerő vagy a hangszín általában nem.²⁵ Az előbbieket megnevezésére gyakran alkalmazzák a szemléletes „aranyrögök” (*golden nuggets*) kifejezést.²⁶

Ha megtaláltuk az „aranyrögöket”, a bizonyítás rájuk szorítkozva folyik tovább. Ekkor több körülményt kell – az átlagos hallgató (*ordinary observer / listener / audience*) szemszögéből – megvizsgálni.²⁷ Elsőként azt, hogy vajon a két mű milyen emberek számára tűnhet hasonlóknak? Minél nagyobb hasonlóságot mutat ugyanis a két dal hallgatótáborra, annál valószínűbb, hogy az eredeti mű alkotója vagyoni hátrányt szenved a felhasználás következtében. Ahogy az már többször is elhangzott: a samplingelés általában külön műfajokat érint, ezért ez a körülmény hagyományosan a samplingelő mellett szól. Másrészt meg kell nézni, hogy milyen a hasonlóság „természete”, azaz a hasonlóság csak egy-egy „aranyrög”, vagy az egész mű vonatkozásában áll fenn? Ennek tisztázása azért fontos, mert ha a hasonlóság a teljes műre kiterjed, akkor samplingelés helyett nagy valószínűség szerint átdolgozásról vagy akár többszörözésről beszélhetünk. Harmadrészt a hasonlóság mértékét kell megvizsgálni, ahol ismét a „fordított arány szabálya” alkalmazandó.

E körülmények figyelembevételkor a bíróságok két módszert követhetnek. A „lényeges hasonlóság tesztjét” (*substantial similarity test*) akkor hívja segítségül a jogalkalmazó, ha a felhasznált részlet – elsősorban – mennyiségi szempontból veti fel annak a kérdését, hogy az átlagos hallgató képes-e felismerni (kihallani) az eredeti művet az új alkotásban.²⁸ Más

²⁴ *Jarvis v. A&M Records*, p. 291; Ismert ezzel ellentétes ítélet is, amelyben a bíróság kimondta, hogy a lényeges hasonlóság vizsgálatakor a bíróság a művek egészét vizsgálja meg, s nem bontja azokat részekre (*total concept and feel test*); lásd: *Tuff 'N' Rumble Management v. Profile Records*, 1997 WL 158364, at 1 (1997), p. 5.

²⁵ Annak eldöntése, hogy mi tekinthető védettnek, minden esetben ad hoc vizsgálatot igényel. Ahogy fentebb elhangzott, a jogellenesség megállapításának előfeltétele annak igazolása, hogy a felhasznált részlet vonatkozásában a szerző rendelkezik a szerzői jogokkal. Vagyis ha például valaki egy szurkolói ritmust, másvalaki versét, esetleg egy közmondást illeszt a saját művébe, akkor annak lemásolása esetén nem hivatkozhat jogsértésre a felperes. Ugyancsak bíróságonként változhat az is, hogy konkrétan mely „kifejezések” részesíthetők védelemben. Ismert olyan példa, amikor a bíróság szerint a „Brrr” vagy „Hugga Hugga” hangok elérték a védelemhez szükséges „minőségi mértéket”; *Tin Pan Apple, Inc. v. Miller Brewing Co., Inc.*, 30 U.S.P.Q.2d 1791 (1994), p. 1794. A tétel másik részének vonatkozásában ugyancsak elképzelhető, hogy az adott dalnak szignifikáns, ennek eredményeként védett tényezőjévé válik például a hangszerelés (különleges „népi hangszerek” használata esetén), ha az utánozhatatlan, vagyis ez adja a mű „lelkét”.

²⁶ Ezt az eljárást összességében „kivonatolási vagy elhatárolási eljárásnak” (*subtractive process*) nevezik.

²⁷ Ahogy az egy bírósági ítéletben elhangzott: a kérdés az, hogy „egy átlagos hallgató megítélése szerint az állítólagos másolat a szerzői jogilag védett műből származik-e [vagy sem]”; lásd: *Saul Steinberg v. Columbia Pictures Industries, Inc.*, 663 F.Supp. 706 (1987), p. 711. A felhasználás jogszerűségének vizsgálatakor az előbbi szakaszt „objektív tesztnek” nevezik, hiszen ott kizárólag a védelemre jogosult és nem jogosult elemek objektív szelekciójára kerül sor. A jelen, második részt pedig „szubjektívnek” tekintik, mivel a vizsgálat ott a hallgatóság oldaláról történik.

²⁸ *Lucille M. Ponte: The Emperor Has No Clothes: How Digital Sampling Infringement Cases Are Exposing Weaknesses in Traditional Copyright Law and the Need for Statutory Reform*. *American Business Law Journal*, 2006, p. 528. Ponte egyébként ugyanitt komoly kritikával illette a teszt alkalmazhatóságát digitális samplingelési jogvitákban.

szavakkal ha a két mű között olyan lényeges a hasonlóság, hogy az átlagos hallgató nem tud különbséget tenni közöttük, akkor a jogellenesség megállapítása biztosra vehető.²⁹

Amennyiben az eredeti műnek kizárólag egy kis részlete képezi a vita tárgyát, akkor a bíróságok a Melville B. Nimmer által kidolgozott „részletek szó szerinti hasonlósága” (*fragmented literal similarity*)-tesztet vehetik igénybe. Ha a felhasználó egy eredeti műnek pusztán egy rövidebb részletét – az eredetivel teljesen vagy majdnem teljesen megegyező módon, illetve az eredeti mű jellegének vagy szerkezetének módosítása nélkül – másolta le, akkor nem jöhet szóba a két mű egésze közötti lényeges hasonlóság. Ilyenkor kiemelkedő tényezővé válik, hogy a másolás az eredeti mű triviális vagy lényeges elemeire terjedt-e ki. A felhasználás ez alapján akkor tekinthető jogellenesnek, ha az átvett részlet az eredeti dal vonatkozásában minőségi szempontból mutatkozik lényegesnek.³⁰

Végso soron mindkét előbbi tételből az következik, hogy a jogellenesség megállapításához a felperesnek azt kell bizonyítania, hogy a felhasználás meghalad egy triviális, minimális mennyiséget, vagyis a két érintett mű között mennyiségi vagy minőségi értelemben fedezhető fel lényeges hasonlóság (*de minimis non curat lex*, röviden *de minimis*-szabály).³¹

Habár bizonyítási kötelezettsége a felperesnek van, az alperes védekezésének is érdemes figyelmet szentelni. A hagyományos védekezési módok közül többre már a fentiekből is következtetni lehet, így például az alperes bizonyíthatja, hogy a felhasznált részlet szerzői jogaival nem a felperes rendelkezik, avagy az átvett részlet nem jogosult védelemre.³² Ezen érvek alkalmazhatósága azonban a gyakorlatban ritkán fordul elő, ezért sokkal nagyobb lehetőségeket rejt magában a jogsértés hiányának bizonyítása. Ezen belül hivatkozni lehet rá, hogy a felhasználás sem mennyiségi, sem minőségi értelemben nem sértette meg a *de minimis*-szabályt, és arra is, hogy a két mű között a laikus fül nem fedezhet fel lényeges hasonlóságot. A *Jarvis*-bíróág viszont nem fogadta el az alperes azon érvelését, hogy a felhasználás nem befolyásolta negatívan a felperes karrierjét, s az így keletkezett hírverés közepette a felperes sikerrel tudná ismét kiadni az eredeti dalt, mivel ezek pusztán feltételezések, s nem konkrét tények.³³ Ugyancsak kizárt az olyan védekezés, amely az alperes művének az irányából közelíti meg a felhasználást: ha ugyanis az eredeti műben mennyiségileg vagy

²⁹ További bírósági megfogalmazások szerint a kérdés az, hogy vajon az alperes a felperes művének azon részét másolta-e le, „amin a mű nyilvános vonzereje és ezen keresztül kereskedelmi sikere múlik”, lásd: *Robertson v. Batten, Barton, Durstine & Osborn, Inc.*, 146 F.Supp. 795 (1956), p. 798.; avagy „ami a laikus hallgató füle számára kellemes”, lásd: *Arnstein v. Porter*, p. 473.

³⁰ *Melville B. Nimmer, David Nimmer: Nimmer on Copyright*. Matthew Bender & Company, Inc., 2005: § 13.03[A][2]. A teszt alkalmazását lásd konkrétan a *Jarvis*-ügyben: *Jarvis v. A&M Records*, p. 291. Nimmer tesztjének kritikáját lásd: *Ponte*: i. m. (28), p. 529–531

³¹ *Jarvis v. A&M Records*, p. 288; *Ringgold v. Black Entertainment Television Inc.*, 126 F.3d 70 (1997), p. 74; *Szymanski*: i. m. (7), p. 300–301; *Morris*: i. m. (7), p. 273

³² *Matthew R. Brodin: Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films: The Death of the Substantial Similarity Test in Digital Sampling Copyright Infringement Claims – The Sixth Circuit’s Flawed Attempt at a Bright-line Rule*. *Minnesota Journal of Law, Science & Technology*, 2005, p. 837–838

³³ *Jarvis v. A&M Records*, p. 291

minőségileg lényeges szerepe van az átvett részletnek, egyáltalán nem számít, hogy az az új dalban csak eseti vagy kiegészítő jellegű, úgymond háttérdallam.³⁴ Ugyancsak helytelen az olyan érv, amely szerint a másolás tényének megállapításához a két érintett dalnak egészében s nem csak az érintett rész vonatkozásában kell hasonlónak lennie.³⁵

Habár a *Jarvis*-bíróság alapos elemzést követően mondta ki a jogellenességet, a *Grand Upright*-ítélethez hasonlóan ezúttal is elmaradt annak vizsgálata, hogy kimentésként igénybe lehetett volna-e venni a *fair use*-doktrínát,³⁶ amely alapján a jogellenes felhasználók mentesülhetnek a felelősség alól.³⁷

Az amerikai szerzői jog alapját az alkotmány 1. cikk (8) bekezdésének 8. pontja adja, ami úgy rendelkezik, hogy „a Kongresszusnak joga van arra, hogy ... előmozdítsa a tudományok és hasznos művészetek fejlődését azáltal, hogy a szerzők és a feltalálók részére határozott időre kizárólagos jogot biztosít írásaik és találmányaik tekintetében”.³⁸ Erre a tételre hagyatkozva fejlesztette ki a bírósági gyakorlat a *fair use*-doktrínát, amely az 1976-os szerzői jogi törvény elemeként vált a szövetségi törvényi jog részévé.

A kontinentális szabad felhasználás kategóriájához hasonló, de attól jelentősen eltérő doktrína szigorú keretek között teszi lehetővé társadalmilag hasznos felhasználások esetén

³⁴ Az a körülmény, hogy a felhasznált rész a származékos műben milyen terjedelmű és milyen jelentőséggel bír, legfeljebb a jogkövetkezmény (a kiszabható szankció) megállapításánál játszhat szerepet. Lásd: *Newton v. Diamond*, p. 1195. Ettől eltérően a *Ringgold*-ügyben a bíróság megítélése szerint a felhasznált rész minőségét és mennyiségét a másodlagos mű vonatkozásában is vizsgálni kell. Lásd: *Ringgold v. Black Entertainment*, p. 70. Ezzel összefüggésben lásd még *Brodin*: i. m. (32), p. 836–837

³⁵ *Jarvis v. A&M Records*, p. 290. – Ezen érv alkalmazhatósága ugyanis a legtöbb esetben lehetetlenné tenné a szerzői jogosultak keresetét.

³⁶ U.S.C.A. §107 (2003): „A 106. és 106/A. szakaszok rendelkezései ellenére a szerzői joggal védett művek kritikai, magyarázati, híradási, oktatási (beleértve a tantermi használatra történő többszörözést is), tudományos vagy kutatási célú *fair* használata, beleértve a másolatok vagy hangfelvételek készítésével avagy az említett szakaszban meghatározott más módon való reprodukálással való felhasználást, nem képezi a szerzői jogok megsértését. Annak meghatározásakor, hogy a mű felhasználása az adott esetben *fair* volt-e vagy sem, a következő tényezőket kell figyelembe venni: (1) a használat célja és jellege, beleértve, hogy e használat kereskedelmi természetű vagy nonprofit oktatási célú-e; (2) a szerzői joggal védett mű természeté; (3) a felhasznált résznek a mértéke és lényegessége a szerzői joggal védett műhöz mint egészhez viszonyítva; és (4) a használatnak a szerzői joggal védett mű potenciális piacára vagy értékére kifejtett hatása. Az a tény, hogy a művet még nem publikálták, nem akadályozza a *fair* használat megállapításának, ha ezt a fent említett tényezők alátámasztják.”

³⁷ Itt érdemes világosan jelezni, hogy míg a fent említett valamennyi doktrína: a *de minimis*-szabály, a „substantial similarity”; a „fragmented literal similarity” és az „ordinary observer”-teszt mind a jogellenesség kizárására szolgáló *védékezési módok*, addig a *fair use*-doktrína a már jogellenesnek nyilvánított felhasználások számára – bizonyos feltételek és célok teljesülése esetén – nyújt *kimentési lehetőséget*. E tekintetben lásd *Jeremy Beck*: *Music Composition, Sound Recordings and Digital Sampling in the 21st Century: A Legislative and Legal Framework to Balance Competing Interests*. UCLA Entertainment Law Review, 2005, p. 8–9

³⁸ *American Legacy: The United States Constitution and other Essential Documents of American Democracy*. Center for Civic Education: Calabasas, 1997, p. 17

mások műveinek szabad igénybevétele.³⁹ Ilyen fair felhasználás célja lehet például oktatás, hírközlés, egy recenzió, egy paródia vagy egy tudományos publikáció elkészítése.⁴⁰ A doktrína alkalmazásának feltétele, hogy a törvényben megtalálható – nem taxatív – feltételek összhatásukban a felhasználás fair jellegét támasszák alá.

Az első faktor a használat céljával és jellegével foglalkozik. Habár a *Sony v. Universal*-ügyben az amerikai Szövetségi Legfelsőbb Bíróság kimondta, hogy a kereskedelmi célú felhasználás feltehetően nem „fair”,⁴¹ nem sokkal később maga revidálta álláspontját a *Campbell v. Acuff-Rose*-ügyben.⁴² A legújabb eljárásokban ezért az első faktor – végeredményben a teljes kérdéskör – vizsgálatakor a felhasználás átalakító jellege játssza a központi tényezőt (*transformative test*). A szerzői jogászok többsége szerint az első faktor csak akkor szólhat a samplingelő javára, ha az átalakítás nem kizárólag mechanikus (például felgyorsítják a ritmust), hanem valamilyen kreatív szellemi pluszt is hozzáad az eredeti műhöz.⁴³

A második tényező a forrásmű természetére összpontosít. Ennek megfelelően természetét tekintve minél tényszerűbb az elsődleges alkotás, annál kevesebb védelemre tarthat számot, és fordítva: minél több szellemi energia szükséges a létrehozásához, annál valószínűbb, hogy szerzői jogi védelemre jogosult. Egybehangzó megállapítások szerint habár a samplingelés során tipikusan védett alkotásokat használnak fel, ez a tényező, megfelelő átalakítás esetén, nem képes ellensúlyozni az első faktort.⁴⁴

A harmadik faktor a felhasznált rész mértékét és lényegességét a forrásmű egészéhez viszonyítva vizsgálja. Általánosan megfogalmazva: minél nagyobb terjedelmét vagy minél lényegesebb részét használta fel valaki a forrásműnek, annál valószínűbb, hogy cselekménye „unfair”. Mivel samplingelni legtöbbször csak néhány másodperces részleteket szoktak, ezért a mennyiségi teszt hagyományosan a felhasználók mellett szól. Épp ezért tekinthető jelentősebbnek a minőségi teszt: aki a forrás lényegi mondanivalóját (*heart of the work*), vagyis a mű olyan részét, amitől az híressé vált, például a refrént veszi át, csekély valószí-

³⁹ A doktrínát az amerikai bírósági gyakorlat olyan méltányos védekezésnek tekinti, amely alapján a jogosulton kívül bárki korlátozott keretek között (ésszerű célból), a jogosult engedélye nélkül használhat fel szerzői jogilag védett alkotásokat. Lásd: *Fisher v. Dees*, 795 F.2d 432 (1986), p. 435. Egy másik legfelsőbb bírósági ítélet szerint a doktrína „az ésszerűség egy méltányos szabálya, amely lehetővé teszi a bíróságok számára, hogy elkerüljék a szerzői jogi törvény merev alkalmazását olyankor, amikor esetleg az ilyen alkalmazás elnyomhatja az igazi kreativitást, amit a törvény támogatni hivatott”. *Stewart v. Abend*, 495 U.S. 207 (1989), p. 236

⁴⁰ Konkrét példák vonatkozásában lásd: *Mezei Péter: A fair use doktrína az amerikai szerzői jogban*. Acta Juridica et Politica, LXVII. évf., 13. sz., Szeged, 2005, p. 5–8. A leglényegesebb eltérés a szabad felhasználás és a fair use-doktrína között az, hogy az előbbi engedélykérést és díjfizetési kötelezettséget nélkülöző, a törvény rendelkezéseinél fogva *garantált*, azonban csak az ott meghatározott esetekre korlátozó (szabad) felhasználási formákat takar, amit azonban a jogalkotó nem a felhasználóknak biztosított jogként, hanem a jogosultakkal szemben felállított korlátokként kezel. Az utóbbi ezzel szemben *kimentésként* érvényesíthető bármely olyan esetben, amikor a felhasználó ugyan mellőzte az engedélykérést és a díjfizetést, azonban a 107. § feltételeinek betartása mellett fair módon járt el, vagyis nem okozott indokolatlan hátrányt az eredeti jogosultnak.

⁴¹ *Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417 (1983), p. 451

⁴² *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569 (1993)

⁴³ *Morris: i. m. (7)*, p. 276–277; *Schimanoff: i. m. (7)*, p. 32–36; *Szymanski: i. m. (7)*, p. 313–315

⁴⁴ *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 586; *Morris: i. m. (7)*, p. 277–278; *Schimanoff: i. m. (7)*, p. 36–37; *Szymanski: i. m. (7)*, p. 316

nűséggel hivatkozhat sikerrel a doktrínára.⁴⁵ Általános vélekedés szerint viszont a forrás megfelelő mértékű átalakítása esetén ez a tényező, akárcsak a második, enyhébb elbírálás alá esik.⁴⁶

A negyedik törvényi tényező a felhasználás által a forrásmű értékére vagy aktuális/potenciális piacára gyakorolt hatást vizsgálja. Habár a Supreme Court a *Sony v. Universal*-ügyben (a kereskedelmi jellegű felhasználásból kiindulva) még ezt tartotta a legfontosabb körülménynek, a *Campbell v. Acuff-Rose*-ügyben már maga mondta ki, hogy transzformatív felhasználás esetén kevésbé valószínű a negatív piaci hatás.⁴⁷ Ezért annak kiderítése érdekében, hogy a felhasználás gyakorolt-e káros hatást a forrásműre, valamennyi körülményt esetről esetre szükséges megvizsgálni. Ha ugyanis a samplingelés eredményeként a másodlagos mű képes helyettesíteni az eredetit, akkor nem beszélhetünk fair használatról. S bár ez ritkán fordul elő, mivel a rapzene piaca tipikusan eltér a forrásműtől, vagy mert a két mű elkészülte között gyakran jelentősebb idő telik el, avagy mert az átvett részlet általában nem túlzottan hosszú, az olyan általánosítás is kerülendő, amely szerint a transzformatív rapzene inkább pozitív hatást gyakorol az eredeti mű piacára, semmint negatív.⁴⁸ Ugyancsak negatívan befolyásolhatja a forrásmű átdolgozásainak értékét/piacát az, ha például további művészek hagynak fel a dal feldolgozásával egy rosszul sikerült sampling hatására.⁴⁹

Morris szerint az utóbbi faktor kapcsán további két, a samplingelést támogató körülményt szükséges vizsgálni. Egyrészt a Legfelsőbb Bíróság szerint a forrásmű potenciális piaca csak olyan területekre (műfajokra) terjed ki, ahol a szerző maga is létrehozná a másodlagos művet, vagy amely területen az engedélyezésben érdekelt lenne.⁵⁰ Vagyis azért, mert az eredeti szerző nem érdekelt a művét érintő valamilyen másodlagos piac kiaknázásában, mások nem tilthatóak el ettől automatikusan. Másrészt egy ítélet szerint a *fair use*-analízis keretében a jogdíjak meg nem fizetése csak akkor vehető figyelembe, ha annak érvényesítésére létezik valamilyen általános engedélyezési szisztéma.⁵¹ Mivel a samplingelés vonatkozásában az en-

⁴⁵ *Morris*: i. m. (7), p. 278; *Shimanoff*: i. m. (7), p. 37; *Szymanski*: i. m. (7), p. 316–317

⁴⁶ Shimanoff túlment ezen, mikor azt állította, hogy a Szövetségi Legfelsőbb Bíróság *Campbell v. Acuff-Rose*-ügyben kidolgozott tétele a rapzene vonatkozásában is alkalmazható. A Supreme Court szerint a paródiák kimentésben részesülnek, ha valós kritikai tartalommal bírnak. Ez utóbbi teljesítéséhez szükség van arra, hogy a kritizálni kívánt művet a fogyasztó felismerhesse. Ennek megfelelően paródia esetén akár jelentősebb mennyiségű vagy kiemelkedő minőségű rész is átvehető annak érdekében, hogy azzal az eredeti művet „felidézzék” (*conjure up*). Lásd: *Shimanoff*: i. m. (7), p. 37. A bíróság érvelését lásd: *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 588. Ezzel azért nem lehet egyetérteni, mert a legfőbb bírák a fenti engedményt kifejezetten az eredeti művel szembeni kritikai célzat (mint a fair use-doktrína egyik nevesített célja) miatt adták, samplingelés során ez a motívum viszont csak ritkán fordul elő.

⁴⁷ *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 591

⁴⁸ Egy példa szerint Bobby Byrd karrierjének új lökést adott, amikor Eric B. & Rakim 1987-ben feldolgozta az „I Know You Got Soul” című dalát. Lásd: *Shimanoff*: i. m. (7), p. 38–39; *Brown*: i. m. (1), p. 1974–1975; *Szymanski*: i. m. (7), p. 321. Az, hogy Bobby Byrd soul, funky, R’n’B és gospel stílusban alkotott, nagymértékben közrejátszott abban, hogy a többségében ugyancsak afroamerikaiak által kedvelt rapfeldolgozás pozitív hatást gyakoroljon az eredeti dalra. Ezzel ellentétben, ha valaki egy musicalből vagy egy romantikus (fehérek által kedvelt) örökzöldből dolgozik, ez a tétel nem feltétlenül igaz.

⁴⁹ *Szymanski*: i. m. (7), p. 319–321

⁵⁰ *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 590

⁵¹ American Geophysical Union v. Texaco, 60 F.3d 913 (1994); habár ennek az ügynek folyóiratok fénymásolása képezte a tárgyát, az engedélyezési eljárás vonatkozásában relevánsnak tekinthető.

gedélyezés – a kiadók engedélyezési osztályaitól függetlenül – javarészt még napjainkban is *ad hoc* alapon történik, ezért nem várható el a felhasználóktól, hogy jelentős anyagi költségek mellett minden jogosultat felkutassanak.⁵²

Végeredményben elmondható, hogy elsősorban a nem kielégítő bírósági vizsgálatoknak köszönhetően főleg a *Grand Upright*-ügy, de részben a *Jarvis*-ítélet is negatív folyamatokat indított be a hip-hop piacán. Többen rámutattak arra, hogy a bírói tiltás miatt sokan elrettentek mások műveinek használatától, sokan pedig, akik az ítéletet betartani igyekeztek volna, szűkösebb anyagi háttérük miatt nem tudták a licenceket beszerezni. Ugyanígy a samplingelés ellen hatott, hogy az azzal szembeni védekezés csak a fenti eljárás útján elérhető, amely bár nem zárja ki a felhasználás jogszerűségét, azonban annak bizonyítását egy bonyodalmas (és költségigényes) eljárástól teszi függővé. Az engedélyezés terén ráadásul – törvényi vagy kényszerengedély hiányában – a jogosultak erőfölénye folytán sok felhasználási kérelem pusztán azért van bukásra ítélve, mert a jogosult a hip-hopot másodrangú zenei stílusnak tekinti.⁵³

III. A NEWTON- ÉS A BRIDGEPORT-ÜGY HATÁSA A SAMPLINGELÉSRE

A fenti összetett vizsgálat meglepő módon csak a századfordulót követően egészült ki egy új, fontos elemmel. A zeneművek (kotta, dalszöveg) és a hangfelvételek (a zenemű hangok útján rögzített formája) elkülönítését az 1972-ben hatályba lépő *Sound Recording Copyright Act* vezette be az amerikai jogrendben, s az új szerzői jogi törvénynek is szerves részévé vált annak 1978-as hatálybalépésétől kezdve.⁵⁴ Ennek ellenére a fenti jogvitáknál fel sem merült a samplingelés vizsgálatának kettéosztása. Ezt elsőként a *Newton*-ügyben eljáró bíró vetette fel, s a *Bridgeport*-ügy hatására vált kardinális kérdéssé.

A két jogeset közül időben elsőként született *Newton*-döntés alapját James W. Newton, ismert avantgárd dzsesszfuvalás és zeneszerző „Choir” című dalának hat másodperces, három hangból álló részletének samplingelése adta. Habár Newton a dalt (amelyben improvizatív fuvalójáték mellett tradicionális – afrikai-amerikai, japán – népzenei elemek csendültek fel) már 1978-ban megírta, azt csak 1981-ben rögzítette. A hangfelvételhez kapcsolódó jogosítványokat azonnal átruházta az ECM Records-ra, a zeneműhöz fűződő jogosítványok azonban az ő tulajdonában maradtak. Az alapügyben alperesként szereplő zenészek a kilencvenes évek egyik legismertebb hip-hop zenekarának, a Beastie Boys-nak voltak a tagjai. A három zenész az 1992-ben elkészített „Pass the Mic” című dalukban használta fel a „Choir”

⁵² *Morris*: i. m. (7), p. 280–281

⁵³ *Shimanoff*: i. m. (7), p. 30–31; *Brodin*: i. m. (32), p. 841–842; így például a Beatles szerzői jogait kezelő menedzsment sosem ad engedélyt a híres zenekar dalainak samplingelésére; *Beck*: i. m. (37), p. 18

⁵⁴ *Ryan C. Grelecki*: Can Law and Economics Bring the Funk ... or Efficiency? A Law and Economics Analysis of Digital Sampling. *Florida State University Law Review*, 2005, p. 302–303; *Webber*: i. m. (8), p. 389–392

részletét (még hozzá úgy, hogy ezt legkevesebb negyvenszer ismételték meg), azonban ehhez mindössze az ECM Records-tól szereztek engedélyt a hangfelvétel vonatkozásában, a zenemű tekintetében elmulasztották megszerezni Newton hozzájárulását.

A kerületi bíróság elutasította a felperes kérelmét arra hivatkozva, hogy az említett három hang önmagában nem részesül szerzői jogi védelemben, s még ha részesülne is, akkor sem lenne jogellenes ennek felhasználása a részlet *de minimis* jellege miatt. A fellebbviteli bíróság az előbbi állítást ugyan nem találta helyénvalónak, azonban a *de minimis*-tétellel egyetértett, és nem találta jogsértőnek a Beastie Boys által történő felhasználást.⁵⁵

A bíróság hangsúlyozta, hogy mivel a Beastie Boys a hangfelvétel vonatkozásában a szükséges engedéllyel rendelkezett, ezért kizárólag a zenemű felhasználásának esetleges jogellenessége képezheti a vizsgálat tárgyát.⁵⁶ A bíróság, tekintettel arra, hogy mindössze három hang képezte a vita tárgyát, Nimmer „fragmented literal similarity”-tesztjét alkalmazta, s két tényezőre fókuszált. Egyrészt az érintett dallam minőségi szempontból lényeges részét képezte-e az eredeti dalnak, s ha igen, akkor lényeges jogsérelemmel járt-e a felhasználás? Az első kérdésre a bíróság nemleges választ adott, mivel szerinte a felhasznált hangok triviálisnak tekinthetők. Ezt alátámasztja az a tény, hogy az érintett részlet egyszer, s akkor is csak hat másodperc terjedelemben hangzott el az egyébként négy és fél perces eredeti műben, másrészt az alapvetően improvizációkból álló zenemű egészével összevetve sem tekinthető a dal „lelkének”. A felhasználás tehát „de minimis”, s mivel különösebb kárt sem okozott a felperesnek, a bíróság kizárta a jogellenességet.⁵⁷

Habár egyesek ezt a döntést hibásnak tartották,⁵⁸ inkább Grelecki azon megállapítása tűnik elfogadhatónak, mely szerint bár az ítélet csökkentette a zeneművek samplingelésével

⁵⁵ Newton v. Diamond, p. 1191–1192

⁵⁶ Newton v. Diamond, p. 1194–1195; ebből a szempontból kifejezetten elhibázottnak tekinthető a Newton által felkért szakértők véleménye, akik érvelésükben kizárólag arra hívták fel a figyelmet, hogy a felperes zenei előadásmódja olyan sajátos, hogy ennek felhasználása engedély nélkül jogsértő. Csakhogy, mint azt a bíróság tökéletesen érzékeltette, az előadóművész az „előadás” felett csak akkor rendelkezik jogokkal, amennyiben azt anyagi formában rögzíti. Erre 1981-ben sor is került, mivel azonban a felvétellel kapcsolatos valamennyi jogot a kiadó szerezte meg, szerzői jogokkal kizárólag az „eredeti kotta” vonatkozásában rendelkezett. A kotta azonban, ahogy arra az ellenérdekű fél szakértője rámutatott, nem volt más, mint „támpont” az előadáshoz: a „Choir” lényege annak improvizatív (előre leírhatatlan) részében rejlett. Vagyis mivel a hangfelvétel felhasználását a Beastie Boys engedéllyel tette, komoly tévedés a felperes részéről olyan körülményre hivatkozni, amivel összefüggésben semmiféle jogosítvánnyal nem rendelkezik.

⁵⁷ Newton v. Diamond, p. 1195–1196; a döntés ismertetését lásd még: *Grelecki*: i. m. (54), p. 306–308; *Webber*: i. m. (8), p. 397–401

⁵⁸ *Ponte*: i. m. (28), p. 535–537; *Ponte* érvelése szerint egyrésztől elfogadhatatlan, hogy míg a bíróság a hangfelvételek samplingelését engedélyhez kötné, addig ezt nem tartja szükségesnek az alapul szolgáló zeneművek vonatkozásában. Csakhogy ez a véleménye ellentmond a szerzői jogi viták esetére kialakított, a fentiekben már ismertetett bírósági gyakorlatnak. Másrészt szerinte a szerzői jogi jogosultaknak a származékos művek készítésére biztosított kizárólagos joga magában foglalja annak kizárólagosságát is, hogy más műfajokban (például a hip-hop stílusban) készíthesse el művének átdolgozását (avagy engedélyezze azt). Ez a tétel egyrészt azért nem helyes, mert a Supreme Court pont ennek ellentettjét mondta ki egy ügyben, lásd: *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 590; másrészt azért is téves, mert a szerzők ilyen joga csak akkor alkalmazható, ha a származékos mű lényegesen másolt (*substantially copied*) a forrásműből; lásd: *Nimmer*: i. m. (30), § 3.01. Az ezt a szintet el nem érő, például *de minimis*-felhasználások nem tekinthetők átdolgozásnak, s így a szerzők kizárólagos jogosítványa nem érvényesülhet; lásd: *Ponte*: i. m. (28), p. 535–537

kapcsolatos jogesetek elbírálásának kiszámíthatóságát amikor a döntés meghozatalát eseti vizsgálattól tette függővé, azonban ez összhangban áll az addig rögzült bírósági gyakorlattal, s inkább ennek segítségével tűnik biztosíthatónak az alkotmány által kitűzött cél, a szerzői jog továbbfejlesztésének lehetősége.⁵⁹

A *Newton*-ítélet meghozatalát követően nem sokkal lezárult *Bridgeport*-ügy tényállása szerint a *Niggaz With Attitude* „100 Miles and Runnin” című dalában, amely az „I Got the Hook Up” című film zenéjeként szolgált, a zenemű jogosultjának az engedélye mellett, azonban a hangfelvétel jogosultjának beleegyezése nélkül került sor George Clinton, Jr. and the Funkadelics „Get Off Your Ass and Jam” című dalának a nyitó gitárdallamából egy mindössze két másodperces részlet samplingelésére.⁶⁰

Az elsőfokú bíróság ugyan elutasította az alperes érvelését, hogy a felhasznált részlet nem tekinthető eredetinek, s ebből kifolyólag szerzői jogi védelemre sem jogosult, azonban megítélése szerint a samplingelés – függetlenül attól, hogy az érintett dallam ötször, alkalmanként kb. hét másodperces hosszúságúra nyújtva hangzott el – nem éri el a jogellenesség megállapításához szükséges minimális szintet, mivel az átlagos hallgató nem képes felismerni benne az eredeti dallamot. A fellebbviteli bíróság azonban arra hivatkozással módosította az ítéletet (jogellenesnek nyilvánítva a felhasználást, s ezért bizonyos vonatkozásokban annak újratárgyalását elrendelve), hogy a zeneművészeti alkotások samplingelése átdolgozásnak tekinthető, illetve, hogy a „substantial similarity”- és a de minimis-teszt hangfelvételek engedély nélküli samplingelése esetén nem alkalmazható.⁶¹

Guy bíró a döntés meghozatala során kettős megközelítést alkalmazott. Egyrészt – hasonló precedens híján – az USCA egyes rendelkezéseinek (szó szerinti) értelmezéséből indult ki. Az USCA 114(a) §-a alapján a hangfelvétellel kapcsolatos jogok gyakorlóját a hangfelvétel többszörözésének, terjesztésének, digitális hangsugárzás útján történő nyilvános előadásának, valamint származékos mű készítésének a jogosultsági illetik meg. A 114(b) § szerint a hangfelvétel jogosultjának a származékos mű készítésére vonatkozó joga csak olyan átdolgozásokra terjed ki, amelyeknél a rögzített hangfelvételt valamilyen módon átrendezik (*rearrange*), remixelik, avagy sorrendiségét vagy minőségét módosítják. Ezzel szemben a hangfelvétel jogosultja nem rendelkezik a származékos mű készítésének (és a többszörözésnek) a jogával olyan hangfelvételek vonatkozásában, amelyek az eredetitől független előadás útján kerültek rögzítésre, még akkor sem, ha ez az új dal az eredetit utánozza, imitálja. A bíróság e rendelkezésekből *a contrario* arra a következtetésre jutott, hogy ha az eredeti

⁵⁹ *Grelecki*: i. m. (54), p. 323

⁶⁰ Külön érdekesség, hogy mindkét jogosultság gyakorlója a *Bridgeport Music* volt, mégis csak az egyik vonatkozásában került sor engedélyezésre.

⁶¹ *Bridgeport v. Dimension Films*, p. 795–798; az ügy vonatkozásában lásd még: *Grelecki*: i. m. (54), p. 308–309; *Brodin*: i. m. (32), p. 849–856; *Steven D. Kim*: Taking De Minimis Out of the Mix: The Sixth Circuit Threatens to Pull the Plug on Digital Sampling in *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films*. *Villanova Sports and Entertainment Law Journal*, 2006, p. 104–107., 118–123; *Webber*: i. m. (8), p. 401–406

felvételtől bármilyen hanganyag átvételre kerül, akkor ez már csak az eredeti jogosult engedélyével történhet. A bíróság végkövetkeztetése ezért tömören az alábbi volt: „szerezzen engedélyt, vagy ne samplingelj!”⁶²

Az indokolás másik részét bizonyos célszerűségi szempontok adták. Ennek keretében kifejezetten utalt arra Guy bíró, hogy döntésével vezérelvet (*bright-line rule*) kíván lefektetni,⁶³ amely a zeneipar kiszámítható működése érdekében – mind a jogosultak, mind a felhasználók számára – hasznos lehet, elsősorban a jogok érvényesíthetősége szempontjából, ráadásul úgy, hogy ezzel még az alkotmányos garanciákkal bíró kreativitás eszméje sem csorbulna. Másrészt a bíróság szerint legyen bármilyen csekély az átvett részlet mennyiségileg vagy minőségileg, minden esetben védelmet érdemel a benne rejlő értékekre tekintettel. Végül az is elhangzott, hogy míg a zenemű szemszögéből nézve jelentkezhethet bizonyos „szellemi plusz” amikor a felhasználó a samplingelt részt saját alkotásával kiegészítve új művet hoz létre, addig a hangfelvétel vonatkozásában a samplingelés nem más, mint „fizikai átvétel”, egyszerű másolás és beillesztés.⁶⁴

A döntés hamar a kritika kereszttüzébe került, a bíróság érvelése ugyanis nem meggyőző. Az elemzők egyhangú véleménye szerint tévesen értelmezte a bíró a jogszabályt, mivel figyelmen kívül hagyta a jogalkotó vonatkozó kommentárját, amelynek útmutatása világos. A 114. §-ban biztosított jogosítványok vonatkozásában ugyanis jogsértésről csak akkor beszélhetünk, ha az alapul szolgáló mű egészét vagy bármely lényeges (*all or any substantial*) részét többszörözik.⁶⁵ Ebből kifolyólag a *de minimis*-szabály hangfelvételek vonatkozásában is alkalmazandó. Ha ez nem így lenne, olyan paradox helyzet jelentkezne, amelyben a zeneművek szélesebb jogkörrel bíró jogosultjait kötné a doktrína, de a hangfelvételek szűkebb jogokkal rendelkező jogosultjait nem.⁶⁶

A döntés által alkotott „vezérelv” is több sebből vérzik. Egyrészt több szempontból szembe megy a Supreme Court – különböző esetekben kifejtett – véleményével. A Legfelsőbb Bíróság több ügyben kiállt a *de minimis*-szabály használata mellett,⁶⁷ amelyet a *fair use*-

⁶² *Bridgeport v. Dimension Films*, p. 798–801

⁶³ Amit alapvetően az a tény indokolt, hogy a *Bridgeport*-ügy csupán egyike volt annak a 476 (!) külön pernek, amely a felperesek által indított monstre kereset elsőfokú bíróság általi 2001-es felosztása eredményeként kezdődött. Ezek a perek közel 500 vitatott felhasználást és megközelítőleg 800 alperest érintettek; *Bridgeport v. Dimension Films*, p. 795

⁶⁴ *Bridgeport v. Dimension Films*, p. 801–802

⁶⁵ Az amerikai Képviselőház által kiadott hivatalos indokolás vonatkozó szövegét lásd: *M. Leah Somoano*: *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films: Has Unlicensed Digital Sampling of Copyrighted Sound Recordings Come to an End?* *Berkeley Technology Law Journal*, 2006, p. 304–305; *Kim*: i. m. (61), p. 125

⁶⁶ *Somoano*: i. m. (65), p. 304; *Kim*: i. m. (61), p. 124–125; *Brodin*: i. m. (32), p. 860–862

⁶⁷ A Legfelsőbb Bíróság szerint a *de minimis*-szabály „része azon jogelvekből álló bevett háttérnek, amelyekre tekintettel kell minden jogszabályt elfogadni, és amelyet minden jogszabálynak (eltérő rendelkezés hiányában) tiszteletben kell tartani.” Lásd: *Wisconsin Department of Revenue v. William Wrigley, Jr., Co.*, 505 U.S. 214 (1992), p. 231

doktrínával való szoros összekapcsolódása is alátámaszt.⁶⁸ Ugyanígy több ízben rögzítésre került, hogy az engedély nélküli felhasználásokkal kapcsolatos esetekben nem szabad a vizsgálatot vezérelvek mentén leegyszerűsíteni, hanem mindig a változó tények alapos elemzése után szabad csak dönteni.⁶⁹ A *Bridgeport*-bíróóság azon megjegyzése, mely szerint bármilyen csekély az átvett részlet mennyiségi vagy minőségi szempontból, minden esetben védendő értékkel bír, Beck megítélése szerint nagyon közel áll a Supreme Court által elutasított „kemény munka gyümölcse” (*sweat of the brow*) doktrínához.⁷⁰ Ez utóbbi szerint a szerzői jog nem más, mint a kemény munkáért járó ellenszolgáltatás, melyet a Supreme Court arra való hivatkozással vetett el, hogy a szerzői jog célja az alkotmány szerint nem az alkotók munkájának honorálása, hanem a tudományok és hasznos művészetek fejlődésének előmozdítása.⁷¹

Ugyanígy bizonytalan, hogy a bíróság által adott vezérelv képes lenne-e létrehozni működőképessé, egységes engedélyezési piacot a samplingelés vonatkozásában. Nemcsak azért, mert a felhasználók sok esetben továbbra is ezen kívül próbálnának boldogulni, hanem mert sok zenész egyedi engedélyezés útján a garantált összegnél is nagyobb bevételre tudna szert tenni, és ugyanígy sokan a továbbiakban is elleneznének mindenféle ehhez hasonló felhasználást.⁷² Végül Greleckinek is igaza volt, amikor kétségbe vonta a bíróság fizikai átvétellel kapcsolatos megállapításának a jogosságát, az USCA ugyanis valóban nem tesz különbséget szellemi és fizikai átvétel között.⁷³

Azt sem szabad elfelejteni, hogy mivel az elsőfokú bíróság jogszerűnek minősítette a felhasználást, ezért az alperesnek nem kellett a *fair use*-doktrínára hivatkoznia, aminek alkalmazhatóságát így a fellebbviteli bíróság nem vizsgálta. Amikor azonban Guy bíró új tárgyalás lefolytatása céljából visszautalta az ügyet az elsőfokú bíróságra, nem formált véleményt a doktrínával összefüggésben,⁷⁴ pedig a törvény alapján a doktrína alkalmazandó lenne erre az esetre is, a hangfelvételek előállítását megillető vagyoni jogosítványokra ugyanis szintén kiterjednek az USCA által szabott korlátok.

⁶⁸ „Bizonys esetekben a szerzői jogi jogosultak nem szenvednek különösebb kárt a mű használata folytán. ... Itt fonódik részlegesen össze ismét a *fair use*-doktrína és a *de minimis non curat lex* jogi maxima”; *Sony v. Universal*, p. 451. Természetesen a legnyilvánvalóbb bizonyítéka a két tétel összetartozásának a *fair use*-doktrína harmadik törvényi faktora, amely a felhasználás mennyiségi/minőségi oldalát vizsgálja.

⁶⁹ *Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U.S. 539 (1985), p. 560; *Sony v. Universal*, p. 448; *Campbell v. Acuff-Rose*, p. 577

⁷⁰ Beck: i. m. (37), p. 14

⁷¹ *Feist Publications, Inc., v. Rural Telephone Company*, 499 U.S. 340 (1991), p. 352. Egy másik legfelsőbb bírósági ítélet szerint: „szerzői jogi törvényünk közvetlen értelme, hogy egy 'szerző' kreatív munkájáért *fair* ellenszolgáltatást nyújtson. Végül célja azonban az, hogy ezzel az ösztönzéssel a művészi kreativitást a közjó érdekében serkentse.” *Twentieth Century Music v. Aiken*, 422 U.S. 151 (1975), p. 156

⁷² *Kim*: i. m. (61), p. 126–127

⁷³ *Grelecki*: i. m. (54), p. 325–326

⁷⁴ Guy bíró annyit mondott, hogy „az eljáró bíró szabadon értékelheti ezt a védekezést, és mi nem nyilváníunk véleményt annak alkalmazhatóságáról a jelen tények vonatkozásában”. Lásd: *Bridgeport v. Dimension Films*, p. 805. Somoano helyesen mutatott rá arra, hogy az ítélező bíró ezáltal nehezebb feladat (több munka) elé állította hasonló ügyekben eljáró későbbi kollégáit, mivel a *fair use*-doktrína – összetettségé folytán – komolyabb elemzést igényel a jogalkalmazótól, mint a „substantial similarity”-teszt, lásd: *Somoano*: i. m. (65), p. 306

IV. MEGOLDÁSI LEHETŐSÉGEK

Világos, hogy a *Bridgeport*-ítélet nemhogy átláthatóbbá nem tette a helyzetet, hanem még inkább összekuszálta a szálakat. Ahogy azt Ponte jelezte: hiába a vezérelv a hangfelvételek vonatkozásában, ha a zeneművek jogosultjait ez érdeemben nem érinti, akiknek így továbbra is eseti jelleggel kell küzdeniük jogaik védelmében.⁷⁵

Már a *Grand Upright*-ügy után is felmerült a kérdés, hogy milyen megoldások képzelhetőek el a samplingelés kezelésére, és ez az igény az utóbbi döntések fényében csak tovább erősödött. A legtöbb szerző amellet érvel, hogy a témakört – elsősorban annak súlya és gyakorlati jelentősége miatt – a Kongresszusnak kellene szabályoznia.⁷⁶ A szabály tartalma szempontjából azonban már megoszlanak a vélemények.

Ismert olyan elképzelés, amely szerint a samplingelést mind a hangfelvételek, mind a zeneművek vonatkozásában *ab ovo* átdolgozásnak kellene nyilvánítani, ebből kifolyólag minden, a szerzői és szomszédos jogosultak engedélye nélküli és részükre a jogdíj meg nem fizetésével történő felhasználást – a *fair use*-doktrínától eltekintve – kivétel nélkül jogellenesnek kellene nyilvánítani.⁷⁷ Ponte szerint így a samplingelés „a piac keretei között marad”, ami a jogosultak érdekeit szolgálja, egyúttal a bíróságok számára is világos útmutatást biztosítana a törvény. Ez a nézet azonban több sebből vérzik. Egyrészt a Kongresszus már említett megfogalmazása szerint átdolgozásról csak akkor beszélhetünk, ha a korábbi mű egésze vagy valamely lényeges része kerül felhasználásra.⁷⁸ A rosszhiszemű, tehát szándékosan nagy terjedelmű samplingeléstől eltekintve ez nem jellemző erre a stílusra. Másrészt ugyancsak említésre került a szerzői jog alkotmányos célja. A Supreme Court egy olyan törvényi rendelkezést, amely a Legfelsőbb Bíróság szerint ezen célok megvalósításával összefüggésben alkalmazható eszközöket (a *de minimis*- és a „*substantial similarity*”-tesztet) kizárja a felhasználás jogszerűségének vizsgálatából, könnyen alkotmányellenesnek találhat. Végül Ponte szerint ha a felhasználó nem tudja megszerezni az engedélyt a jogosulttól (aminek a veszélye kényszerengedély híján fennáll), ez még nem zárja ki azt, hogy az USCA 115. §-ával összhangban stúdióba vonulva az eredetit imitáló, új dalt hozzon létre. Ez az érv azért nem helyes, mert figyelmen kívül hagyja a samplingelés lényegét, egyszerűen megfogalmazva: „aki samplingelni akar, az samplingelni akar”, s nem másképpen felhasználni az eredeti alkotást.⁷⁹ Ennek megakadályozása esetén ugyancsak sérülhet az alkotmányos cél.

⁷⁵ Ponte: i. m. (28), p. 545

⁷⁶ Sanjek: i. m. (6), p. 621

⁷⁷ Ponte: i. m. (28), p. 556–559

⁷⁸ Lásd a 65. lábjegyzetet, és az ahhoz tartozó szöveget

⁷⁹ Így például nem mindenki képes kifizetni a stúdiózenészek gázsiját, ami akár többre is kerülhet, mint maga a samplingelés, avagy például a régebbi alkotások eredeti hangzásvilágának a felidézése a jelenkor technikai eszközeivel komoly nehézségekbe ütközhet. Ezzel összefüggésben lásd: Sanjek, i. m. (6), p. 616

Egy másfajta jogalkotói aktivitást feltételező elképzelés szerint a 115. § kényszerengedélyvel kapcsolatos rendelkezéseit lehetne a samplingelésre is kiterjeszteni.⁸⁰ E javaslat több ponton nem világos. Egyrészt a jogdíjat hogyan kellene meghatározni? Legyen az egy minden esetre irányadó átalányösszeg? Ez azonban igazságtalansághoz vezethet abban a tekintetben, hogy hosszabb/rövidebb, avagy a lényeges/nem lényeges részletek kerültek felhasználásra. Legyen másodpercalapú a számítás? Ez esetben számítson-e az, ha valaki a részletet több ízben is felhasználja? Másrészt egy ilyen új kényszerengedélynek a nemzetközi szerzői joggal, elsősorban a Berni Uniók Egyezményével (BUE) való összeegyeztethetősége is kérdéses. Így a 115. § lényege szerint az új feldolgozás („cover” verzió) csak addig jogszerű, amíg az eredeti dal alapdallamát vagy alapvető jellegét nem változtatja meg a felhasználó, ezáltal nem veszélytetve a szerző személyhez fűződő jogait. Samplingelés során azonban az adott részletet az eredeti környezetből kiemelik, azt (akár a felismerhetetlenségig) megváltoztatják, ami sértheti a szerzők morális jogait. Márpedig a BUE 6^{bis} cikke alapján a szerző jogosult tiltakozni „a mű mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy más olyan megváltoztatása, illetve csorbítása ellen, amely a becsületére vagy hírnevére sérelmes.” Végül az amúgy kizárólag a zeneműveket érintő 115. §-t a Kongresszus nem kívánta eddig sem kiterjeszteni a hangfelvételekre, s ez alapjaiban kérdőjelezi meg a rendelkezés samplingelésre való alkalmazásának indokoltságát.⁸¹

További megoldási lehetőségeket kínál Webber, amikor a felhasználást a *fair use*-doktrínához köti.⁸² Egyik elképzelése szerint a samplingelést a *fair use*-doktrína alfajának lehetne tekinteni, ez azonban túlmutat a doktrína eredeti keretein. E tétel ugyanis egyedi esetek jogszerűségét vizsgálja, vagyis kérdéses, mi történik akkor, ha az általánosságban fairnek elismert samplingelést egy konkrét esetben pont a törvényi faktorok fényében nem lehetne megengedettnek tekinteni? Ennél talán még nehezebben kivitelezhető Webber második ötlete, ami a kényszerengedély és a *fair use*-doktrína „összeházasításából” áll. A szerző szerint minden samplingelőnek első lépésként (a felhasznált másodpercek alapján) egy kisösszegű jogdíjat kellene fizetni, hogy „ideiglenes engedélyt” szerezzen a másodlagos mű elkészítéséhez. Az alkotás befejezését követően a samplingelőnek be kellene nyújtania művét egy hatósághoz, amely a felhasznált mennyiség és minőség, illetve az eredeti mű potenciális piacára gyakorolt hatás törvényi faktorait szem előtt tartva megállapítaná, kell-e még további jogdíjat fizetni a jogosult(ak) részére. Ez az elképzelés azonban rengeteg kérdést vet fel, elsősorban a „hatóság” vonatkozásában (új vagy már létező szerv legyen-e ez, kik dolgoznak itt, a költségvetését miből teremti elő, lenne-e a jogosulti és a felhasználói oldalnak beleszólása a döntéshozatalba, lenne-e lehetőség fellebbezésre stb.), amelynek gyorsasága mellett mindenekelőtt hatékonysága kérdéses.

⁸⁰ Somoano: i. m. (65), p. 308–309; Ponte: i. m. (28), p. 547–552; Webber: i. m. (8), p. 408–410

⁸¹ Ponte: i. m. (28), p. 549–550

⁸² Webber: i. m. (8), pp. 407–408, 410–414

A törvénymódosítás azonban csak az egyik módja lehet a helyzet kezelésének. Nem kis mértékben az előző javaslatok hibás volta, de legalábbis vitatható kivitelezhetősége miatt, illetve az amerikai szerzői jog sajátosságaira tekintettel (a szövetségi szerzői jogi törvény továbbfejlesztése elsősorban a bíróságokra hárul) e sorok szerzője úgy véli, hogy a samplingelés kapcsán az immáron kétszáz éves alkotmányos célok megvalósításának garanciája – bármiféle vezérelv helyett – az eseti jellegű vizsgálat lehet.

Ebből a szempontból Mark Lemley csoportosítása tűnik a legelfogadhatóbbnak, amelyre a fentebb elhangzott tesztek is következetesen alkalmazni lehet. Lemley szerint léteznek ún. „csekély fejlesztők” (*minor improvers*), akik kevés szellemi pluszt tesznek hozzá az eredeti műhöz annak átalakítása során. Ilyennek tekinthetők az olyan zenészek, akik változtatás nélkül samplingelnek jelentős mennyiséget, vagy olyan csekély változtatást eszközölnek az eredetihez képest, hogy a laikus hallgató automatikusan az eredetire asszociál. Az ilyen felhasználások engedély hiányában nem kerülhetik el a felelősségre vonást.⁸³ Hozzájuk képest a „jelentős fejlesztők” (*significant improvers*) bár a minimálisnál jelentékenyebb mértékben járulnak hozzá a kultúra fejlesztéséhez, továbbra is jogellenesen járnak el, például azért, mert a felhasznált mennyiség jelentős, avagy az átlagos hallgató szerint a felhasznált részlet nélkül az új mű nem állná meg a helyét.⁸⁴ Végül „radikális fejlesztő” (*radical improver*) az, aki olyan mértékben továbbfejleszti a részletet, hogy az többé már nem ismerhető fel az átlagos hallgató számára, vagy olyan művet hoz létre, amely az átalakítás eredményeként az eredetitől független életet él. A radikális fejlesztő engedély nélküli felhasználás esetén – a felhasznált mennyiség függvényében – könnyedén elkövethet jogsértést is, azonban nagy valószínűséggel még ebben az esetben is eredményesen hivatkozhat a *fair use*-doktrínára.⁸⁵

Végül röviden érdemes azt is megemlíteni, hogy a samplingelésnek teljes szabadságot adni éppúgy helytelen lenne, mint azt tiltani. Egy ezzel kapcsolatos érdekes nézet szerint a samplingelés nem más, mint a szegény sorban élő népek tradíciójának folytatása (aminek a megértéséhez a történelmi körülmények ismerete elengedhetetlen). Henry Self „kultu-

⁸³ A korábban már elhangzott példák mellett az alábbiakban olyan dalok kerülnek megemlítésre, amelyek segítségével az elmélet könnyen megérthető. A csekély fejlesztés egy kiváló példája szerint a „The Queen and I” című dalban a KLF (Copyright Liberation Front, sic!) az ABBA slágerét, a „Dancing Queen”-t samplingelte feltűnően nagy terjedelemben. Az előbbi mű első perce majdnem egészében az ABBA dal nyitánya, minimálisan megváltoztatva, illetve egy kevésbé igényes zenei aláfestéssel bővítve azt. Az említett részlet aztán több ízben felcsendül még, fejlesztésnek pedig legfeljebb annyi tekinthető, hogy ezeket a részleteket új rapszöveggel kötötték össze.

⁸⁴ Ilyennek tekinthető Jay-Z 1998-as „Hard Knock Life (Ghetto Anthem)” című dala, amely az Annie című 1976-os musical ismert betétdalából („It’s a Hard Knock Life”) vette át annak leghíresebb kórusrészletét, valamint az ahhoz tartozó dallamot. S bár ez utóbbit olyan mértékben megváltoztatta Jay-Z, hogy azt egy átlagos hallgató nehezen tudná az eredeti műhöz kapcsolni, a kórusrészlet az Annie „lelkét” jelentette, s mivel különösebb átalakításon sem ment keresztül, a felhasználást egy esetleges perben a bíró nagy valószínűség szerint jogellenesnek nyilvánította volna.

⁸⁵ Erre kiváló példa a Naughty by Nature 1991-es „O.P.P.” című dala, melyben többször felhangzik a Jackson Five „ABC” című 1970-es slágeréből egy rövid zongoradallam, és a fiatal Michael Jackson hangján egy néhány szavas dalszövegrészlet. Mindezekről eltekintve az új dal – formájára, mondandójára és stílusára is – önálló életet él, ráadásul nagy valószínűség szerint a Jackson Five érdekeit sem lenne képes hátrányosan érinteni. Az elméletet lásd részletesen: *Mark A. Lemley: The Economics of Improvement in Intellectual Property Law*. Texas Law Review, 1997, p. 1019–1029

rális” elmélete alapján korunk zenészei (például Elvis Presley vagy Eric Clapton) korábbi afrikai-amerikai zenei elemek átvételéből, azoknak a „fémér hallgatóság számára való új-racsomagolásából” élt meg. Ezért azok az afrikai-amerikai zenészek, akik fehér zenészek alkotásaiból samplingelnek, végső soron nem tesznek mást, mint visszakövetelik „kollektív afrikai-amerikai identitásuk” egy meghatározott részét (*reclamation*). Self másik érve szerint vannak olyan színes bőrű zenészek, akik samplingelés útján teszik hallgathatóvá a nem afrikai-amerikaiak által készített dalokat, ezzel is mintegy integrálva, egymáshoz közelebb hozva a különböző kultúrák értékeit (*integration*). Végül Self megítélésében a sampling nem más, mint a korábbi művekhez adott szellemi hozzájárulás (*contribution*).⁸⁶ Az ilyen, túlzottan is politikai töltetű elméletek azonban semmi esetre sem ragadják meg a sampling valós jelentését, illetve jogi oldalról is erősen támadhatóak.

V. ZÁRÓ GONDOLATOK

Világos, hogy a samplingelés megosztja a szerzői jog világát. A szerzők minden olyan felhasználásban jogaik megsértését képesek látni, amely engedélyük nélkül történt, és piaci hatásai lehetnek. A samplingelők pedig előszeretettel hivatkoznak arra, hogy munkájuk puhta kreativitás, és dalaikkal a kultúra továbbfejlesztését szolgálják. Ahogy azonban az a fenti néhány jogesetből is kiderült, e nézőpontok egy-egy dal vonatkozásában egyedi értelmet nyernek. A fentiekből ráadásul az is világos, hogy a jog szemszögéből nézve „egyik félnek sem lehet teljesen igaza”. Épp ezért elég szerencsétlen lenne bármelyik oldalt – elsősorban törvényi rendelkezés formájában – előnyben részesíteni. Sokkal célravezetőbbnek tűnik, hogy a bíróságok valamennyi esetben mindkét oldal érdekeit figyelembe véve, egyedileg ítéljék meg a felhasználás jogos vagy jogtalan voltát.

Igazuk van azoknak, akik a soron következő leginkább várt lépésnek az tartják, mikor fog a Supreme Court egy – vizsgálatra alkalmas – samplingelési pert napirendre tűzni, s abban ítéletet hozni. Egyesek úgy érvelnek, hogy mivel a Supreme Court a *Newton*-ügyben elutasította a „certiorari” (az ügy tárgyalásához elengedhetetlen „befogadási engedély”) kiadását,⁸⁷ ez a felhasználást támogató, „megengedőbb” döntés helyben hagyását jelenti. Persze az érem másik oldala szerint ha a Supreme Court a *Bridgeport*-ügyben ugyanígy elutasítaná a certiorari kiadását, akkor ez az előző érv ellentettjére engedne következtetni,⁸⁸ aminek folytán az is elképzelhető lesz, hogy „sírba szálltok, 'groove robbers'”!

⁸⁶ *Henry Self: Digital Sampling. A Cultural Perspective. UCLA Entertainment Law Review, 2002, p. 352–355*

⁸⁷ *Newton v. Diamond, 125 S. Ct. 2905 (2005)*

⁸⁸ *Kim: i. m. (61), p. 131*