

UiO • **Det juridiske fakultet**

Regissørens rett til kreditering i Audiovisuelle verk

Kandidatnummer: 776

Leveringsfrist: 25.4.2014

Antall ord: 15963



Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	1
1.1	Oppgavens tema/ problemstilling.....	1
1.2	Et overordnet bilde	2
1.3	Avgrensinger og rettskildesituasjonen	3
1.3.1	Avgrensinger	3
1.3.2	Rettskildesituasjonen.....	4
1.4	Regissøren som opphavsmann	7
1.5	Aktørene til det audiovisuelle verket.....	9
1.5.1	Audiovisuelle verk	9
1.5.2	Regissøren	10
1.5.3	Produsenten	11
1.5.4	Manusforfatter	12
1.5.5	Andre aktører	13
2	RETTSITUASJONEN INTERNASJONALT	14
2.1	Sverige	14
2.2	Danmark	15
2.3	Storbritannia og USA	17
2.4	Frankrike og Tyskland.....	20
3	DE IDEELLE RETTIGHETENE.....	22
3.1	Historie	22
3.2	Særpreg ved ideelle rettigheter	25
3.2.1	Tidsubegrenset	25
3.2.2	Uoverdragelig.....	26
3.3	Nærmere om de ulike ideelle rettighetene.....	27
3.3.1	Navngivelsesretten	27
3.3.2	Respektretten.....	27
3.3.3	Klassikervernet.....	29
3.3.4	Andre ideelle rettigheter.....	30

3.4	Forholdet til de økonomiske rettighetene	32
4	REGISSØRENS RETT TIL KREDITERING	33
4.1	Navngivelsesretten	33
4.2	”God skikk”	34
4.2.1	Hvem skal navngis?	36
4.2.2	Når skal man navngis?	38
4.2.3	Hvordan skal man navngis?	39
4.2.4	Fraskrivelse	42
4.2.5	Retten til å fralegge seg farskapet	43
4.2.6	Sitatbruk	44
4.2.7	Krenkelse av navneretten	45
5	AVSLUTTENDE BEMERKNINGER	46
5.1	Rom for forbedring	46
5.2	Noen betraktninger	47
6	LITTERATURLISTE	49

1 Innledning

1.1 Oppgavens tema/ problemstilling

Tema for denne avhandlingen er regissørens rett til kreditering i audiovisuelle verk, eller retten til å bli navngitt, som det står i åndsverkloven. Avhandlingen tar for seg spørsmålet om hva som ligger i retten til å bli navngitt i samsvar med ”god skikk”. Og for det andre, om det er samsvar med dagens praksis på ”god skikk” opp mot reglene i åndsverkloven. Åndsverkloven i Norge er fra 1961, som tilsier at det er en gammel lov. Spørsmålet er om denne loven er samkjørt med dagens teknologi og utvikling. Loven er ment å være teknologinøytral og gi en rettslig standard. Problemstillingen blir om praksisen som har utarbeidet seg på feltet, er i samsvar med den rettslige standarden i § 3 første ledd om ”god skikk”. De ideelle rettighetene benevnes som ”droit moral” i internasjonal sammenheng. ”Droit moral” er et fransk uttrykk, som direkte oversatt betyr moralske rettigheter. Innen opphavsretten skiller man mellom de ideelle rettighetene som er en personlig rett, mens de økonomiske rettighetene er overdragelig og tidsbegrenset.

Navngivelsen er en del av de ideelle rettighetene. Det rettslige grunnlaget for navngivelsesretten er lov av 12 mai 1961 nr 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. (Åndsverkloven) § 3 første ledd. Navngivelsesretten er en populærbetegnelse for bestemmelsen. I hverken lovtekst, eller i de norske forarbeider, anvendes uttrykket. Det har likevel blitt benyttet i praksis og i teori, nettopp fordi det gir et bilde på hva som skal beskyttes. De ideelle rettighetene benevnes som ”droit moral” i internasjonal sammenheng. ”Droit moral” er et fransk uttrykk, som direkte oversatt betyr moralske rettigheter.

Det følger av ordlyden at opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik ”god skikk” tilsier. Med opphavsmannens krav på navngivelse, siktes det til retten til å bli navngitt for tingen/verket vedkommende har skapt når filmverket gjøres tilgjengelig for allmennheten.

Det er lite rettspraksis vedrørende navngivelsesretten i Norge. Jeg vil derfor i denne avhandlingen se henn til nordisk praksis og rettsregler, og videre ta for meg noen av de øvrige landene i verden. Videre vil det sammenliknes hvordan navngivelsesretten er tolket i disse landene, både i og utenfor TV og filmbransjen. I åndsverkloven § 1 nr 5 regnes filmverk som et ånds-

verk. Med betegnelsen filmverk tenker man ofte på filmer som vises på kino, nærmere bestemt spillefilmer. Filmverk kan også bestå av kortfilmer, TV-programmer, animasjonsfilmer, reklamefilmer og dokumentarfilmer. Jeg vil derfor i avhandlingen benytte meg av ordet audiovisuelle verk, fordi det dekker over en større del enn filmverk. Jeg vil gå dybden på spørsmålet rundt krediteringsskikken i Norge, og hvordan det fungerer per dags dato. Jeg vil i avhandlingen stille spørsmålsteget om det er rom for forbedring rundt de ideelle rettighetene i Norge.

1.2 Et overordnet bilde

Opphavsmannens ideelle rettigheter, ”droit moral”, er vernet for opphavsmannens personlige ikke-økonomiske interesser hun har skapt. De ideelle rettighetene er uoverdragelige og evigvarende, noe som gjør rettighetene særegne. De ideelle rettighetene består av to underkategorier; retten til å fremstå som opphavsmann (navngivelsesretten), samt opphavsmannens rett til å motsette seg krenkende utnyttelse av verket (respektretten).

Navngivelsesretten er retten til å stå som hjemmelshaver for verket hun har skapt jfr § 3, første ledd. Navngivelsesretten eller farskapsretten som den også blir kalt, krever at opphavsmannen skal navngis slik ”god skikk” tilsier. Dette skal jeg komme tilbake til under punkt 4. I åndsverkloven § 3, annet ledd gir respektretten beskyttelse mot krenkelse for både opphavsmannen og verket. Verket må ikke endres eller gjøres tilgjengelig i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannen eller hennes verk. Ved både navngivelsesretten og respektretten, kan opphavsmannen gi avkall på retten etter åndsverkloven § 3 fjerde ledd.

Den ideelle rett, er en rett som tilkommer opphavsmannen. Rettigheten gis ikke til de nærstående rettighetene i kapittel 5, hvor produsent, skuespillere, musikerne, danserne, sangerne, dirigentene og sceneinstruktøren blir vernet. Ragnar Knoph definerer i sin bok åndsretten fra 1936, den ideelle rett som ”positivt så vel som negativ”.¹ I sin negative form består den av alle ikke-økonomiske interesser knyttet til verket. I sin positive form er det både kunstneriske og personlige hensyn som ligger til grunn.

¹ Knoph (1936) side 149.

Opphavsmannens enerett til sitt åndsverk har tradisjonelt sett bestått av ikke-økonomiske og økonomiske beføyelser. Norge, Sverige og Danmark benytter seg av den dualistiske læren. Den dualistiske læren innebærer at de ideelle rettighetene kun kan overdras delvis i motsetning til de økonomiske rettighetene som kan overdras fullstendig. Dette står i motsetning til den monistiske læren som er et enhetlig rettsystem. Ole Andreas Rognstad sier at det viktigste for de ideelle rettighetene er det vern som følger automatisk med som en konsekvens av de økonomiske rettighetene opphavsmannen har.² Marianne Levin forklarer sammenhengen mellom de ideelle rettighetene og de økonomiske rettighetene ved at for å få den økonomiske ytelsen, må man kunne bli identifisert som opphavsmann til verket.³ Enerettighetene i åndsverkloven § 2 utgjør sammen med åndsverkloven § 3 det totale innhold av opphavsrettsbeskyttelsen. Åndsverkloven § 3 er derfor en utvidelse av opphavsretten etter § 2.⁴ Interessene av personlig karakter som følger av åndsverkloven § 3 er selvstendige og kan hevdes uavhengig og i tillegg til verket.

Etter åndsverkloven § 2 første ledd inneholder de økonomiske beføyelsene ”retten til å råde over verket ved eksemplarfremstilling og ved å gjøre verket tilgjengelig for allmennheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller i bearbeidelse, i annen litteratur- eller i kunstart, eller annen teknikk”. Opphavsmannen råder negativt ved å kunne forby andre å råde over verket uten hennes samtykke, og positivt med å råde over verket selv.

1.3 Avgrensinger og rettskildesituasjonen

1.3.1 Avgrensinger

Jeg skal redegjøre for de ideelle rettighetene i opphavsretten. Åndsverkloven § 3 første ledd om navngivelse, er kun en av flere ideelle rettigheter som opphavsmannen kan påberope seg ved krenkelse av ideell karakter. Hovedfokuset vil være på regissøren, men jeg vil for ordens skyld redegjøre for de andre rettighetshaverne og aktørene i audiovisuelle verk. Jeg skal spesifisere navngivelsesretten i § 3 første ledd. Jeg skal snakke kort om respektretten i annet ledd,

² Rognstad (2009) side 198.

³ Levin (2008) side 160.

⁴ Ot.prp.nr26 (1959-60) side 21-22.

men prøver å avgrense meg mot dette. Jeg skal ikke ta for meg krenkelsesvurderingen i § 3 andre ledd. Det skal redegjøre kort for rettskildebildet i noen viktige land utenfor Norge i punkt 2 nedenfor. Videre i fremstillingen forutsettes det at det foreligger et vern som oppfyller de krav § 2 oppstiller. Hva som ligger bak verkshøydekravet, originalitet og individualitet nevnes kort. Overdragelse av opphavsmannens rettigheter i § 39 (spesialitetsprinsippet) og presumsjonsreglene om filmavtaler i § 39f vil ikke bli behandlet i avhandlingen. Overdragelse kan forekomme, men med de begrensninger som § 3 oppstiller. Det skal ikke redegjøres for de ”nærstående rettighetene” som er oppstilt i kapittel 5. Oppgaven omhandler audiovisuelle verk som er TV- og filmverk. Det redegjøres ikke for ”teaterverk eller ”performance”.

1.3.2 Rettskildesituasjonen

Det vil bli tatt utgangspunkt i norsk lovgivning i denne avhandlingen. Videre vil jeg også ta for meg forarbeidene til loven. I norsk rett er det dessverre lite rettspraksis på navngivelsesretten i åndsverkloven § 3 første ledd. Det finnes heller ingen høyesterettsdommer (prejudikater) i Norge på dette feltet. Lovens ordlyd i § 3 er meget kort og upresis. Det er derfor andre rettskildedefaktorer som får betydning. Det behandles i punkt 4.

Loven har blitt til av et fellesnordisk samarbeid. En av hovedgrunnene til dette er at likhetene landene har imellom, skal hjelpe til med å sikre materielle og systematiske ensartede lover i Norden. Jeg velger derfor å trekke inn nordisk rett, fordi det har eksistert et nordisk samarbeid siden begynnelsen av 1900-tallet. Internasjonale reguleringer, konvensjoner og traktater hører også med til rettskildedefaktorene.

Forarbeidet til den norske loven, samt forarbeidene i de øvrige nordiske landene er generelt omfattende. Ønsket om nordisk rettsenhet er klart uttalt i forarbeidene til åndsverkloven jfr Ot.prp.nr. 26 (1959-60) og Innst.O.XI (1960-61). Kommentarene til § 3 i åndsverkloven er derimot korte og lite omfattende. Siden de nordiske opphavsrettslovene er utarbeidet ved et samarbeid samt at ordlyden er lik med noen modifikasjoner, er det ønskelig med en harmonisk tolkning lovene imellom. Ett av formålene med åndsverkloven var nettopp å oppnå mest

mulig nordisk rettsenhet på dette området.⁵ Av den grunn kan vi dra direkte nytte av de andre lands forarbeider.

Som nevnt tidligere er det et nordisk samarbeid, og av den grunn benyttes rettspraksisen som et fundament i de nordiske landene. Avhandlingen vil derfor bygges opp under nordisk rettspraksis, på bakgrunn av at rettspraksisen på navngivelsesretten er svært lite i Norge. Høyesterett har i praksis valgt å legge stor vekt på den nordiske rettspraksisen i forståelsen av de norske opphavsrettslige reglene, siden de i stor grad samkjører ordlyden i Norden.

Åndsverkloven gjennomfører både Bernkonvensjonen (1886), og er også preget en rekke harmoniseringsdirektiv i EU. Den nyeste av disse er «Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society», heretter kalt Opphavsrettsdirektivet. Internasjonalt nyter de litterære og kunstneriske verker beskyttelse via Bernkonvensjonen, samt Romakonvensjonen som skal beskytte utøvende kunstnere og visse produsenter (1961). Åndsverkloven, må suppleres med Bernkonvensjonen som styrker de ideelle rettigheter. Dette er regulert i åndsverkloven § 3 med forarbeidene. ”Droit moral” er ikke regulert i noe EU-direktiv. Edb-direktivet, infosoc-direktivet og beskyttelsesdirektivet vedrører bare de økonomiske enerettighetene.⁶

Bernkonvensjonen ble opprettet i 1886 med et internasjonalt vern av opphavsrettigheter og fastsetter minstekravet til opphavsmannens rettigheter. Bernkonvensjonen regulerer ikke opphavsmannens forhold i hjemlandet, men bare deres forpliktelser til å ”verne et verk fra opphavsmannen fra andre unionsland, dersom verket publiseres for første gang i et unionsland. Vernet i hjemlandet bestemmes av dette lands lovgivning. Dog skal opphavsmannen, når han ikke er undersøkt av hjemlandet til det verk som han har vern for etter nærværende konvensjon, i dette land ha samme rettigheter som dets egne opphavsmenn”.⁷ Vernet etter Bernkon-

⁵ Inns.O.XI (1960-61) side 2.

⁶ Schönning (2011) side 178.

⁷ Norsk oversettelse ved Astri M. Lund. Artikkel 5 (3).

vensjonen sikres etter bestemmelser om plikt til å gi nasjonal behandling, formfrihet og et minstekrav til beskyttelsens innhold.⁸

Norge tiltrådte Bernkonvensjonen med forpliktende virkning fra 13 april, 1896 som det første av de nordiske landene.⁹ Nå som Norge er tilsluttet konvensjonen er vi i denne egenskap også forpliktet til å følge den. Bernkonvensjonen artikkel 6 bis, fastsetter minimumskravet til ”droit moral”-beskyttelsen.¹⁰ I Bernkonvensjonen artikkel 6 bis står det nedfelt at opphavsmannen skal, uavhengig av sine økonomiske rettigheter, og selv om hun har overdratt disse, ha rett til ”å gjelde som opphavsmann til verket, og til å motsette seg enhver forvanskning, beskjæring eller annen endring av verket og enhver annen krenkelse av det, som kan skade hans ære eller anseelse.”¹¹ jfr artikkel 6 bis (1). Den nærmere utformingen av vernet bestemmes av lovgivningen i landet der beskyttelsen kreves jfr artikkel 6 bis (3), dette har medført at det har blitt store variasjoner på hvordan vernet har utformet seg i ulike land. De ideelle interessene skal som et minimum beskyttes frem til de økonomiske rettighetene har opphørt, men dette gjelder ikke alltid ubetinget. Særlig på grunn av at Storbritannia som ikke har de vanlige opphavsrettslige reglene om ”droit moral”, ble det artikkel 6 bis (2) nedført slik at det var mulighet for land, på ”tidspunktet for ratifikasjonen av nærværende akt eller for tiltredelsen til den”,¹² kunne bestemme selv om vern for de moralske rettighetene skulle sikre alt, for eksempel at noen av rettighetene ikke består etter opphavsmannens død. Dette valget, var en av grunnene til at USA til slutt valgte også å bli medlem av Bernkonvensjonen i 1989.¹³

Det kommer også videre i avhandlingen til å bli sett generelt på standardkontrakter, siden det finnes få standardkontrakter på filmområdet. Jeg tar utgangspunkt i avtaler som er utarbeidet av enkelte bransjeorganisasjoner som Norske Filmregissører, Danske Filminstruktører, Danmarks Radio og NRK i samarbeid med Norsk Sceneinstruktører.

⁸ Rognstad (2009) side 46.

⁹ Rognstad (2009) side 45.

¹⁰ Schønning (2011) side 178.

¹¹ Norsk oversettelse ved Astri M. Lund.

¹² Norsk Oversettelse ved Astri M. Lund

¹³ Rognstad (2009) side 198.

1.4 Regissøren som opphavsmann

Regissøren blir nesten alltid utpekt som det audiovisuelle verkets hovedopphavsmann. I Norske Filmregissørers (NFR) standardkontrakt mellom regissører og produsenter står det i forteksten punkt. 2 at ”regissøren er, etter åndsverkloven, den såkalte primære og opprinnelige (ordinære) opphavsperson til et filmverk og har det kunstneriske ansvaret for verket under hele produksjonsprosessen”.

I åndsverkloven § 1, første ledd heter det at ”den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket”. Den som ”skaper” et verk vil derfor være den ordinære opphavsmannen. Videre indikerer dette at opphavsmannen må være en fysisk person, da motstykket juridisk person, ikke kan være opphavsmann. Dette er imidlertid ikke et hinder for at flere opphavsmenn har skapt ett og samme verk. I slike tilfeller foreligger det et fellesverk, der samarbeidende subjekter erverver opphavsretten til verket i ”felleskap” jfr åndsverkloven § 6, første ledd.

I åndsverkloven fra 1961 var regissørene en del av de utøvende kunstnerne. Men i en endring i legaldefinisjonen i nr 4/1956 (fondsavgiftloven) i 1989 gjorde at regissøren ble fjernet, og fikk derfor betegnelse som ”opphavsmann”. Regissøren hørte derfor ikke lenger under vernet til de utøvende kunstnerne. Dette skjedde fordi regissørens rolle har et preg av en selvstendig skapende innsats og verket vil være opphavsrettslig beskyttet. Filmregissøren ble derfor ikke lenger betegnet som utøvende kunstner i fondsavgiftslovens legaldefinisjon jfr Ot.prp.nr. 36 (1988-1989) side 25. Et skille går mellom filmregissører og sceneinstruktører. Ulikheten er at filmregissørens frembringelse blir fiksert i motsetning til sceneinstruktørens som utageres på en scene ”live”. Sceneinstruktører har ikke status som opphavsmenn i henhold til åndsverkloven og går inn under utøvende kunstner- vernet og blir fortsatt definert i fondsloven. Det står i legaldefinisjonen i nr 4/1956 (fondsavgiftloven) § 1 med at utøvende kunstnere ”menes her musikere, sangere, skuespillere, dansere, dirigenter, sceneinstruktører og andre som gjennom sin kunst framfører åndsverk”.¹⁴

¹⁴ Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstners prestasjoner m.v.1956

I åndsverkloven § 40 står det at vernetiden for verket utløper 70 år etter opphavsmannens dødsår. Utløpstiden gjelder ikke for de ideelle rettighetene som er evigvarende. For filmverk utløper vernetiden 70 år etter dødsåret for den lengstlevende av hovedregissøren, forfatteren av filmmanuskript, dialogforfatteren og komponisten av musikk som er frembrakt med henblikk på filminnspillingen. Bernkonvensjonen artikkel 14 bis, 1 ledd sier at ”innehaveren av opphavsretten til det kinematografiske verk nyter de samme rettigheter som opphavsmannen til et originalverk”.¹⁵ Her kommer det frem at kan regissøren være opphavsmann til verket. Men videre i artikkel 14 bis, 2 ledd a) fremgår det at det er opp til medlemslandene selv å bestemme hvem som har opphavsrett til ”cinematographic work”. Her blir det klart at det ikke er noen garanti for regissøren å være opphavsmann, i flere av medlemslandene til Bernkonvensjonen regnes for så vidt ikke regissøren som opphavsmannen. EU har anerkjent regissøren som opphavsmann til verket i direktiv 92/100 artikkel 2 (2), direktiv 93/83 artikkel 1 (5) og direktiv 93/98 artikkel 2 (1).

En nyere dom fra EU i 2012, har gitt uttrykk for at filmregissører på generelt grunnlag antas å ha opphavsrettigheter i filmverket som opphavsmann eller medopphavsmann, avhengig av nasjonale bestemmelser. I *Martin Luksan vs. Petrus van der Let* stod tvisten mellom en østerriksk produsent og dokumentarregissør. Saken omhandlet rettighetene til visning av en dokumentarfilm som var lagt ut på internett. Domstolen kom med noen prinsipielle uttalelser om filmregissørs rettigheter i dommen: ”Article 2(1) of Directive 2006/116 sets out, under the heading, ”Cinematographic or audiovisual works”, the general rule that the principal director is to be considered its author or one of the authors, Member States being free to designate other co-authors”, (avsnitt 44) og uttaler videre ”Since the status of the author has been accorded to the principal director of a cinematographic work, it would prove incompatible with the aim pursued by Directive (2001/129 to accept creator be denied the exploitation rights at issue” (avsnitt 67).¹⁶ Denne avgjørelsen i EU-domstolen er relevante for norsk rettspraksis som følge av hensynet til de ensartede reglene, homogenitetsmålsettingen, i EØS-avtalen.

¹⁵ Norsk oversettelse ved Astri M. Lund.

¹⁶ Sak C- 277/10 av 9. Februar 2012.

1.5 Aktørene til det audiovisuelle verket.

Filmindustrien har endret seg dramatisk gjennom de siste 100 årene og har siden den gang utviklet seg til å bli til en industri med store summer i omløp. Kostnadene for å lage film og TV har økt, som igjen har gjort til at den kommersielle verdien i film- og TV industrien har vokst betraktelig. Det er få verk som lages med så mange mennesker involvert på alle nivåer som i film- og TV industrien. I film- og TV produksjoner er det mange opphavsmenn og det vil derfor være et fellesverk jfr åndsverkloven § 6. Regissøren peker seg imidlertid ut som en det er naturlig å tillegge rettighetene knyttet til verkets helhet.

1.5.1 Audiovisuelle verk

I åndsverkloven § 1 annet ledd nr 5 står det at et filmverk er et åndsverk. Hva filmverk er, sier loven ingenting om. For at det skal foreligge et filmverk, må derfor vilkårene for et åndsverk foreligge. Det er tre vilkår som må være oppfylt for at det skal foreligge et åndsverk, altså derfor også et filmverk. For det første må det foreligge en frembringelse som følger av ordlyden ”skaper”, her må en fysisk person ha skapt filmverket. Vilkåret gjelder ikke for juridiske personer og dyr. For det andre må det være på det ”kunstneriske området”, reelt sett er det kunstneriske området ganske bredt, derfor blir dette vilkåret nokså abstrakt. Det siste vilkåret er ”verkshøydekravet”. I forarbeidene til åndsverkloven § 1 er det hentet en formulering fra Ragnar Knoph som beskriver verkshøydekravet som: ”Endelig må det som er frembragt være et åndsverk, det må iallfall i noen grad være utrykk for original og individuelt preget ånds-virksomhet fra opphavsmannens side”.¹⁷ Kravet til originalitet og individuell skapende innsats er uttrykket klart i høyesterettsdommen Rt.2007 s.1329 (Huldra i Kjosfossen) hvor det kom frem at” for at en frembringelse skal ha karakter av ”åndsverk” i åndsverklovens forstand, må den være resultat av en individuelt preget skapende innsats, og ved denne innsatsen må det være frembrakt noe som fremstår som originalt”.¹⁸

Et eksempel på film som ikke er laget med individuelt skapende åndsinnsett, er film gjort gjennom overvåkningskamera. Kravene er heller ikke oppfylt hvis det går an å ettergjøre et

¹⁷ Knoph (1936) side 64.

¹⁸ Rt. 2007 s.1329 (Huldra i Kjosfossen)

arbeid som andre har gjort før, uten å tilføye nye ting. Vedkommende kan her få beskyttelse etter ”naborettighetene” gjennom åndsverkloven § 45.

Flere regissører kan teknisk sett skape en film med samme innhold som et verk som allerede er skapt, så lenge filmen tilfredsstillende en individuell skapende åndsinnsett. Flere kan også uavhengig av hverandre skape like verk hvor begge har vern som opphavsmann. Regissørene som lagde filmen KON TIKI har fortsatt opphavsrett til filmen, selv om det er laget både film og skrevet bok om KON TIKI tidligere av Thor Heyerdahl. Historisk fakta kan ikke ha opphavsrettslig beskyttelse. Dette gjelder så lenge regissøren ikke bruker den andre filmen på en slik måte at det blir rene etterligninger mellom filmene.

Det er en lav terskel for at filmverk skal få vern i åndsverklovens forstand ved at et audiovisuelt verk er satt sammen av flere forskjellige kunstformer, blant annet musikk, litteratur og bildekomposisjon, og av den grunn blir komposisjonsmulighetene enorme. Selv om filmverkene er laget på samme manus vil uttrykkene alltid bli forskjellige.

1.5.2 Regissøren

Ordet regissør kommer fra det franske språk og betyr ensbetydende å iscenesette dramatiske verk. På svensk heter regissøren ”regissör”, og på dansk heter hun ”instruktør”. Den engelske betegnelsen er ”director”.

Regissørens oppgave i en filmproduksjonen er å formidle og tolke filmanuset inn i filmen. Regissøren er som vanlig ansatt av produsentene, hvis ikke regissøren i tillegg også er produsent. Regissøren er den som skal utføre og implementere regissørens og manusforfatterens idéer og uttrykk. Regissøren bestemmer kamerainnstillingene, instruerer skuespillerne og bestemmer uttrykket filmen skal ha. Regissøren har frie hender innenfor de grensene produsenten gir henne.¹⁹ Regissøren er, etter åndsverkloven, den såkalte primære og opprinnelige opphavsmannen til et filmverk og blir ofte gitt det kunstneriske ansvaret for verket under hele produksjonen. Jobben inkluderer videre å instruere skuespillere, definere det artistiske uttryk-

¹⁹ Åkre (1967) side 112.

ket i filmen, gi instruksjon på hvor kameraene skal være og valg av spilletid.²⁰ De fleste regissører jobber frilans. Ved å jobbe frilans er det opp til regissøren selv å knytte kontakter med personer innefor bransjen samt forhandle frem kontrakter til nye prosjekter. For å bli regissør i Norge trengs det ikke utdanning innen film. De fleste er selvlærte eller har en form for skuespillerutdanning. Det har blitt vanligere i dagens filmbransje at produksjonsselskaper har fast ansatte regissører. Produksjonsselskapene er de som bevilger penger til nye prosjekter. De fortrekker derfor, og også presser bransjen, til å ha få men større enheter. Dette skjer oftere i sammenheng med reklame og dokumentarselskaper, enn spillefilmselskaper hvor man ofte har en ”stall” av regissører.

1.5.3 Produsenten

Produsenten blir definert som et ”produksjonsselskap” som har audiovisuell produksjon som hovednæring og som er registrert i foretaksregisteret.

Produsenten har det økonomiske ansvaret, men har relativt sett en svak posisjon i henhold til åndsverket fordi produsenten ikke regnes som opphavsmann. Produsenten tilhører de utøvende kunstnerne jfr § 45 første ledd. Det fremgår av åndsverkloven § 45 at den som ”tilvirker” av film har ”enerett” til å råde over opptaket ved å fremstille ”varig eller midlertidige” eksemplarer av det, og ved å gjøre det tilgjengelig for allmennheten. Ordet tilvirker betyr i denne sammenheng den som forestår produksjonen av selve filmverket, ikke fabrikanten. Filmselskapene er rettighetssubjekter, som betyr at den eller de som forestår i betydningen tilrettelegger og bærer omkostningene med produksjon av TV- og filminnspillingen er rettssubjekter etter § 45. Av den grunn betyr dette at juridiske personer kan og vil gjerne ha ordinære rettigheter, i motsetning til § 1.²¹

Filmfondet forvalter store deler av pengene som staten gir til audiovisuelle produksjoner og det er de som definerer produsent som et produksjonsselskap. Produksjonsselskapet er den ”juridiske enhet” som staten ønsker å forholde seg til som produsent. En produsent har som regel innsikt i film, dramaturgi, juss, økonomi, arbeidsledelse, produksjonsavvikling, markedsføring og salg.

²⁰ <http://no.wikipedia.org/wiki/Regissør> (26.2.2014)

²¹ Rognstad (2009) side 316.

Produsentfloraen i Norge består i den ene enden av store produksjonshus som Nordisk Film og små enkeltmannsforetak som består av en firma- attest og en eier som også er daglig leder. Her finnes det også små foretak hvor en person står som produsent og så vel som regissør. Det finnes også mellomstore produksjonsselskap som Motlys, som da er en mellomting mellom de nevnt ovenfor. Produksjonshusene og produksjonsselskapene har faste ansatte produksjonsansvarlige. Selskapene kaller disse for utøvende produsenter også kalt ”line producer”. Jobben til de utøvende produsentene er å delegere ansvaret for den praktiske gjennomføringen samt å ferdigstille de respektive prosjekter.

Produsentens rolle i en filmproduksjon er å ha ansvar for gjennomføringen og ferdigstillingen av produksjonen i henhold til manuskript, avtalt premiss og kalkyle. Videre skal produsenten søke gode løsninger på produksjonstekniske problemer som kan oppstå, samt tilrettelegge og forberede opptak og etterarbeid i samarbeid med hovedregissøren. Det er viktig at produsent, regissør og manusforfatter samarbeider tett i utviklingen og forarbeidsfasen og videre gjennom hele produksjonsprosessen.²²

1.5.4 Manusforfatter

Manuset er selve grunnpilaren i et filmverk. Manusforfattere er som regel også regissøren i tillegg til å skrive manuset, dette hender fordi regissøren arbeider så tett med filmen at det faller naturlig inn å skrive manuset. Mange ganger er det også personen som har skrevet boken ved en bokadapsjon som skriver manuset til TV- eller filmproduksjonen, slik at forfatterens intensjoner blir bevart slik hun vil. Manuset er en skriftlig beskrivelse av TV eller filmens hendelsesforløp. Manuset består av to elementer: dialog mellom skuespillerne og sceneanvisninger. Manuset kan enten være originalskrevet eller være en bearbeidelse av et eksisterende verk.

Produsenten kan ikke foreta vesentlig forandring i manus eller endre verkets karakter eller tendens uten å snakke med manusforfatteren. Verkets tittel fastsettes i samarbeid med forfatteren. Manusforfatteren har i likhet med regissøren krav på å bli navngitt slik ”god skikk” tilsier, både på eksemplarer av verket samt ved offentlig visninger for allmennheten. Manusforfatteren har krav på å bli navngitt på lik linje med produsenten og regissøren på verkets kredi-

²² http://www.filmsos.com/filminfo/s_produsent.htm (20.2.2014)

teringsliste, i trailere, reklame og nettsider som produseres i forbindelse med lanseringen og promoteringen av TV- produksjoner eller spillefilmer.²³

1.5.5 Andre aktører

1.5.5.1 Klipper/redigerer

Klipperen er den som setter alle billedementene sammen med regissøren for å skape det audiovisuelle verkets helhet. Klipperen sitter på råmaterialene til et audiovisuelt verk som skal settes sammen for å skape fremdrift og overraske publikum. Klipperens viktigste oppgave er å formidle verket best mulig slik at publikum ikke mister interessen for historien. Film og TV klipping blir ofte referert til som den ”usynlige kunstarten”, grunnet kunsten av å plassere scener i en sekvens for å fortelle en historie kan være krevende. Når en film eller TV produksjon er godt klippet merker ofte ikke publikum dette og det er et tegn på godt utført arbeid. Hvordan vi leser filmen har veldig stor innvirkning på hvor god klipperen er og hvor flink hun er til å utvikle/formidle filmspråket.²⁴

1.5.5.2 Skuespiller

Skuespilleren er en person som uttrykker/formidler en karakter til et publikum. Skuespilleren tilhører gruppen de ”utøvende kunstnere” og er ikke opphavsmann slik regissøren er. De utøvende kunstnerne har likevel beskyttelse etter åndsverkloven § 42. Dette betyr at skuespilleren har et vern til sin skuespillerpresentasjon.

1.5.5.3 Øvrige aktører

Det er en betydelig kollektiv innsats som skal til for å skape et audiovisuelt verk. Fotografen, lydteknikeren, rekvisitører, scenografen og komponisten er et knippe av de viktigste aktørene å nevne. I tillegg kan casting directoren nevnes, som har sin oppgave å finne de rette skuespillerne til produksjonen.

²³ <http://dramatiker.no/wp-content/uploads/2012/09/Filmavtale-2005-justert-2012.pdf> (20.2.2014)

²⁴ <http://no.wikipedia.org/wiki/Filmklipping> (20.2.2014)

2 Retts situasjonen internasjonalt

2.1 Sverige

Sverige fikk sin første rudimentære opphavsrettslige bestemmelse gjennom trykkfrihetsforeningen i 1810.²⁵ Dagens svenske opphavsrettslov er fra 1960, Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.

Den moralske rettigheten i opphavsrettsloven i Sverige har hatt fremvekst ved å ha synet på opphavsretten som en slags menneskelig rett. Det er dette utgangspunktet som går tilbake til den franske revolusjonens ideer på 1700-tallet. På den tiden satte de naturrettslige filosofene enkeltindividet i fokus, og fremhevet behovet for å verne det bånd som eksisterer mellom skapers personlighet og dennes åndsinnset.²⁶ Sverige tilsluttet seg Bernkonvensjonen i 1904 som det siste landet i Norden.

I opphovrättslagen (URL) § 3 første ledd har opphavsmannen et krav på å bli navngitt på eksemplarer av verket som er blitt gjort tilgjengelig for allmennheten. Marianne Levin hevder i boken lærbok i Immaterialrätt at: retten til navngivelse i en viss grad er blitt utvannet i Sverige, dette er fordi de kan navngi kun basert på hva som er ”god sed”,²⁷ oversatt til norsk ”god skikk”.

I de svenske forarbeidene forklares den ideelle retten som ”den särskilda karaktären”.²⁸ Opphavsretten beskytter en slags aktivitet i form av menneskelig åndsinnset, i den grad personlighet, opplevelser og erfaringer teller for hva opphavsmannen har ført ned i arbeidet sitt.

I konkrete tilfeller kan en navngivelse av opphavsmannen virke støtende, som er for eksempel i en sammenheng der musikk blir spilt i en begravelse. I slike situasjoner kan det vært støtende/upassende å navngi opphavsmannen. Den generelle reservasjonen som finnes navngivel-

²⁵ Olsson (2009) side 30.

²⁶ Bretonnière, Defaux.

²⁷ Levin (2008) side 159.

²⁸ SOU 1956:25 s 85.

sesretten avhenger av sedvanen på området du befinner deg i, allmenne verdier og praktiske grunner. Den ideelle rettens nærmere innhold varieres ut ifra ulike type verk og sammenhenger verket befinner seg på. Ved musikkverk rådes det normalt ingen tvil om at artisten og låtskriveren skal navngis i et program eller i umiddelbar nærhet av en fremføring, her er bransjepraksisen vid. Ved TV-visning eller filmvisning skjer navngivelse ved at opphavsmannen og de tekniske medarbeiderne blir listet opp i en tekst hvor de blir anerkjent for sin deltakelse. Marianne Levin hevder denne listen blir ofte en tom gest uten reell forståelse for det publikum som ser den.²⁹

I prop 1960:17 s 64 til den svenske loven, er det klart at intensjonen var at hovedregelen bør være at navngivelse alltid skal gjennomføres. Noen avvik fra den generelle regelen er imidlertid tenkelige, for eksempel tekniske årsaker. Med valget av ordet hva "god praksis krever" betyr i denne sammenheng å indikere at bestemmelsen er ment dels å sanksjonere en rådende skikk. Ved å fremme sedvane på områder for hva som er god praksis ved navngiving, kan det påvirke rettspraksis hvor det ennå ikke endelig er avgjort. Denne bestemmelsen innebærer til slutt at det er opp til domstolen, som eventuelt vil avgjøre hva som skal anses som beste praksis på et område. For at verkutnyttelse skal stemme med paternitetsretten i § 3 første ledd, holder det ikke bare å gjennomføre skikken som er i den aktuelle bransjen. Opphavsmannen kan i samsvar med loven hevde at hennes ideelle interesser er krenket om bransjepraksisen ikke objektivt sett kan anses å være i ett med uttrykket "god sed"³⁰ jfr Prp.1960: 17 side 71.

2.2 Danmark

I 1995 fikk Danmark sin nye lov om opphavsrett som avløste to tidligere lover på opphavsrettsområdet. Danmarks opphavsrettslov (OHL) trådte i kraft 1 juli 1995, men har senest i desember 2009 blitt endret. Opphavsrettsloven bygger på et fellesnordisk samarbeid.³¹ Danmark tilsluttet seg til Bernkonvensjonen i 1903.

Danmark fikk en forordning for opphavsretten i 1741 om forbud mot ettertrykk av bøker, som da skulle gi boktrykkerne og forleggerne en rettsbeskyttelse. I 1857 ble det dannet en forfat-

²⁹ Levin (2008) side 159.

³⁰ Prp.1960: 17 side 71.

³¹ Schönning (2011) side 9.

terrettslov som senere ble utviklet til en kunsterrettslov fra 1864. Industrialiseringen på 1800-tallet gjorde at reproduksjonsmetodene ble mer effektive og det ble lettere å produsere bøker i større mengde enn før. Fotografier ble oppfunnet, grammofoner og de første radioutsendelsene ble utført i starten av det nye århundre.

Påvisningen av det grunnleggende behovet for beskyttelse i Danmark er ikke i seg selv tilstrekkelig til å begrunne en adekvat opphavsrettsbeskyttelse. Det må også foreligge en politisk vilje. Kulturpolitisk kan opphavsretten begrunnes med at samfunnet har en interesse av at det blir frembrakt og skapt ny litteratur og kunst. Opphavsmannen kan høste inn økonomisk fortjeneste og de ideelle interessene vokser frem slik at nye verk blir produsert, og at det kan forekomme kulturell utvikling.³²

Påbudet om navngivelse var absolutt etter den gamle loven fra 1933. I loven fra 1961 ble navngivelse påbudt i overensstemmelse med ”god skik”, oversatt til norsk ”god skikk”. Henvisningen er ikke til sedvaner på et bestemt område, men et uttrykk for rimelighetsbetraktninger. I likhet med de andre nordiske landene kan også navngivelsen unnlates hvor det enten er urimelig eller umulig. Rettspraksis på området om navngivelse fra Danmark finner vi i Urf. 1946p. 187, hvor en melodi ble benyttet etter avtale i en film, uten at komponisten ble navngitt i filmen.³³

De ideelle rettighetene i den danske opphavsrettsloven har som i Sverige og Norge to deler i § 3. Etter § 3 første ledd har opphavsmannen krav på å bli navngitt ved bruk av verket. I OHL § 3 annet ledd må verket ikke endres eller krenke opphavsmannens omdømme eller særpreg som kunstner. ”Droit moral”-beskyttelsen er i utgangspunktet uoverdragelige og evigvarende jfr § 75.³⁴ Bestemmelse i § 75 gir en beskyttelse av ideelle rettigheter etter opphavsrettens utløp, som vil si en evigvarende ”Droit moral”. Alle frembringelser som er skapt og som anses som et verk omfattes av beskyttelse, uansett hvilken tidsperiode verket tilhører.³⁵

³² Schönning (2011) side 60-61.

³³ Meedom (1985) side 156-157, Urf. 1946p. 187.

³⁴ Schönning (2011) side 64.

³⁵ Schönning (2011) side 639.

2.3 Storbritannia og USA

2.3.1.1 Storbritannia

Copyright er den engelske og angloamerikanske betegnelsen på opphavsrett. Historisk har Storbritannia vært tidlig ute med å beskytte de moralske rettighetene i common Law, som altså er en del av rettsordningen som skapes gjennom domstolsavgjørelser. En domstolsavgjørelse i følge engelsk rett er alltid prejudikat. Storbritannia hadde den første Copyright-loven fra 1709 som het ”Statue of Anne”. I denne loven ble det gitt rettigheter til forfattere som beskyttet deres verk for en kort periode. Storbritannia hadde også en moralsk rettighetslov kalt ”the Fine Arts Copyright Act” fra 1862.

I Storbritannia ble en bekymring for forfatterens interesse uttrykt i åndsverkloven fra 1862. Storbritannia var det første landet som opplevde denne type lovgivende utvikling, som også var med på å overtale Storbritannia til å undertegne både Romakonvensjonen og Bernkonvensjonen. Denne type lovgivning, og prinsipper som lå til grunn, var med på å skape tilstrekkeligheten av Storbritannias regime for beskyttelse. Dette var også med på å formulere hvordan Storbritannia bruker moralske rettigheter den dag i dag. Den nåværende loven for moralske rettigheter var den andre av en rekke nasjonale rekonstruksjoner på slutten av det 20. århundre som ga detaljert beskyttelse til kunstnere. Loven trådte i kraft i august 1989. Loven har påvirket andre lands lovgivning blant annet New Zealands sin lovgivning.³⁶

I Storbritannia er det en forskjell fra de andre nordiske åndsverklovene, ved at regissører ikke er klassifisert som opphavsmenn på bakgrunn av moralske rettigheter. Produsenten er den som har opphavsrett på filmverket som blir skapt. Regissøren har likevel moralske rettigheter som for eksempel retten til navngivelse. Produsenten har ikke en slik rett. En forskjell er at opphavsretten er avhengig hva slags arbeidsforhold regissøren er i. Rettighetene til en regissør som er i et ansettelsesforhold er mer begrenset i motsetning til regissører som jobber som frilans. Skillet mellom de fast ansatte og frilansregissører beskrives som en av de grunnleggende forskjellene i loven fra det som er nordisk rett. Regissøren som har skapt et verk i et arbeidsforhold har ingen rett til navngivelse hvis produsenten har avtalt at regissøren ikke skal navn-

³⁶ Adeney (2006) side 389.

gis.³⁷ Regissøren har likevel en rett til å bli identifisert når filmen blir vist for offentligheten, og også når den blir solgt til offentligheten uansett ansettelsesforhold. De moralske rettighetene er vesentlig snevrere enn i Norden. I tillegg gjelder de ideelle rettighetene bare i en kort periode,³⁸ i motsetning til Norden hvor de ideelle rettighetene er evigvarende.

2.3.1.2 USA

Det ideelle vernet har ikke stått like sterkt i den angloamerikanske retten som i den kontinental-europeiske, hvor hensynet til opphavsmannen står sterkest. I Angloamerikansk opphavsrett har ideelle rettigheter inntil nylig vært ubetydelig.³⁹ Opphavsrettsloven i USA heter ”Copyright Act of 1976”.

I USA finnes det flere ulike lover som delvis ivaretar ideelle rettigheter, og flere ble innført etter europeisk påtrykk i forbindelse med harmonisering med Bernkonvensjonen 1 mars i 1989. De ideelle rettigheter er en beskjeden del av copyright-lovgivningen i USA, ved at de bare følger minimumskravene som følger av Bernkonvensjonen. Angloamerikansk rett bygger på copyright-tradisjonen, hvor regissør innehar en beskjeden rolle i forhold til produsentens sterke økonomiske posisjon.

I angloamerikansk rett tilkommer opphavsretten til den som gir ut filmen, som til nesten alltid er produsenten. Det er først de senere årene at den ideelle retten for alvor har kommet inn i angloamerikansk retten,⁴⁰ etter et påtrykk fra internasjonal regulering.

De moralske rettighetene er forskjellige fra de kontinentale juridiske systemer i Europa, og hvor moralske rettigheter blir anerkjent. Angloamerikansk lov og europeisk lov bygger på forskjellige fundament. I angloamerikansk lov, er ”copyright” og oppmuntring av økonomiske rettigheter en meget viktig brikke, i motsetning til de moralske rettighetene til å beskytte det kunstneriske arbeidet i de kontinental Europeiske og nordiske landene. De ideelle rettighetene i USA har vært vanskelig å påberope seg for regissøren. USA har utarbeidet morals-

³⁷ Adeney (2006) side 392-293.

³⁸ Koktvedgaard (2005) side 136.

³⁹ Levin (2008) side 156.

⁴⁰ Koktvedgaard (2005) side 136.

ke rettigheter for malerier, skulpturer, tegninger og visse fotografiske bilder gjennom VARA ”Visual Artist Rights Act of 1990”. USA ekskluderer fortsatt filmskapere i VARA den dag i dag.

Canada har imidlertid importert fransk juridisk tenkning innen opphavsrett for regissører, valgte ikke USA å være medlem av Bernkonvensjonen før i 1989, og heller ikke ratifisert noen andre konvensjoner som beskyttet individuelle moralske rettigheter. Den kommersielle audiovisuelle sektoren i USA hadde mye å miste med utenlandsk import av rettsregler. Dette var med på å påvirke utformen til doktrinen USA sluttet seg til.⁴¹

Siden 1928, utfordret Bernkonvensjonen USAs uvilje mot å støtte de moralske rettigheter i sin lovreguleringen. I 1940 ble det tatt opp i senatet i USA, som ga godkjenning til at USA skulle tiltre Bernkonvensjonen. Likevel skulle det ta 60 år før de ratifiserte Bernkonvensjonen. Ved godkjenningen i 1940 var det store reaksjoner fra filmprodusentene og andre med store kreative arbeider som var imot at artikkel 6 bis skulle gjelde i USA. Filmprodusentene fryktet begrensinger til å endre ideer og andre aspekter av litterære og kunstneriske verk som ville bringe uro i filmbransjen.⁴²

”Droit moral” har hatt en stor fremgang i Europa. En av de viktigste årsakene til at USA ikke ble medlem av Bern-deklarasjonen før i 1989 var at de ideelle rettighetene hindrer kommersiell utnyttelse av åndsverk uten godkjenning fra kunstneren, noe som blir gjort hyppig i USA, hvor filmproduksjon er en viktig pengeindustri.

⁴¹ Adeney (2006) side 442.

⁴² Adeney (2006) side 446.

2.4 Frankrike og Tyskland

2.4.1.1 Frankrike

1 juli 1992 fikk Frankrike sin nye lov kalt "code de la propriété intellectuelle". De moralske rettighetene i Frankrike er kodifisert i artiklene L121-1 til L121-9.⁴³

I Frankrike anses opphavsretten å ha sin bakgrunn i opphavsmannens personlige rett til å bestemme over sitt verk, også kalt "droit d'auteur". "Droit d'auteur" ble utviklet på 18. hundre tallet på samme tidspunkt som Storbritannia utviklet sin copyright. I fransk opphavsrettsteori ble det forbeholdt at "droit moral" ikke skulle gjelde for vern for personligheten som sådan, men i den relasjon/kreative prosess som sto mellom dens skaper og verket.⁴⁴ "Droit d'auteur" eller "authors' rights" i Frankrike gir den moralske retten til fysiske personer som har skap et åndsverk.

Fransk rett har hatt stor innflytelse på den nasjonale lovgivningen i Bernkonvensjonen. Artikkel L 2.1-1 i fransk lovgivning, gjelder ikke bare for å overføre moralske rettigheter etter opphavsmannens død, men sørger også for i fremtiden at den moralske retten støttes oppunder fransk lov. Denne evigvarende "droit moral" kombinert med muligheten til å overføre moralske rettigheter etter dødsfall, gir derfor et sterkt verktøy for å opprettholde autonom kontroll. En annen viktig funksjon de moralske rettighetene har i Frankrike, er at de franske domstolene anser det å være et spørsmål om det er politisk, noe som betyr at ingen, ikke engang opphavsmannen har makt til å bestemme om eksistensen og eierskapet av deres rettigheter. Av den grunn kan ikke rettighetene overføres eller tildeles, de kan heller ikke fravikes. Selv om de ideelle rettighetene anses for å være absolutte, er de begrenset av praksis og rettslære. Det har vært tatt opp i debatt om hvorvidt de ideelle rettighetene kan være begrenset fordi opphavsmannen misbruker sine rettigheter.

⁴³ Bretonnière, Jean-François og Thomas Defaux French

⁴⁴ Rognstad (2009) side 199.

2.4.1.2 Tyskland

Tyskland utviklet opphavsretten på 1700 tallet, hvor forlagenes rettigheter ble gitt ved utstedte regler i en forlagsavtale. Senere kom bestemmelser som beskyttet skaperen av verket.⁴⁵ Opphavsrettloven i tysk rett kalles for "Urheberrechtsgesetz". Opphavsrettsloven er delt inn i to deler, hvor bare første del omhandler opphavsmannens ideelle rettigheter. Den andre delen tar for seg de "nærstående rettighetene" som beskytter de som ikke har status som opphavsmenn. Tyskland som Frankrike benytter seg av civil law systemet som bygger på rettsprinsipper og sedvaner, i motsetning til USA og Storbritannia som bruker common law systemet. Tyskland tilhører den monistiske retningen, ved at de benytter seg av "droit d'auteur", som er civil law prinsippet i opphavsretten. Civil law systemet har en tendens til å se på filmverket som et kommersielt verk som først og fremst er skapt av regissøren.⁴⁶

Tyskland har ikke utviklet loven likt med de andre europeiske landene, ved at det ikke er en automatisk liste over hvem som kan være opphavsmann, men rettspraksis har fremdeles anerkjent regissøren som opphavsmann. For å få opphavsrettsbeskyttelse etter tysk rett må vedkommende være en et menneske, juridiske personer har ikke opphavsrettsbeskyttelse. Den ideelle retten på det tyske språket heter "Urheberpersönlichkeitsrecht". De ideelle rettighetene i Tyskland, som Frankrike, har utarbeidet sin egen lov innlands med inspirasjon fra doktriner og rettspraksis. Som de franske rettighetene, er de tyske rettighetene samkjørte med konvensjonen, ved at både lokale og utenlandske opphavsmenn har vern. I motsetning til den franske loven, er den tyske loven detaljert og mangfoldig.

Videre etter den tyske lov, har opphavsmannen rett til anerkjennelse for verket hun har skapt. Opphavsmannen kan selv velge enten å oppgi et kunstnernavn, pseudonym eller velge å ikke bli navngitt i det hele tatt.

Det grunnleggende med den tyske retten, er at opphavsmannen må kreve å bli navngitt. Opphavsmannen kan ikke protestere dersom hennes navn blir brukt i forhold til et arbeid som ikke er hennes eget. Dette samsvarer ikke med den falske attribusjonsretten som unnfanget i Storbritannia, der en person kan nekte bruk av navnet hennes på arbeidet til en annen. Forfatteren

⁴⁵ Olsson (2009) side 30.

⁴⁶ Dutfield, Suthersanses (2008) side 87.

kan ha en slik rett under tysk lov, men det vil tilkomme fra en rett til personlighet og er tilgjengelig for alle mennesker. Av den grunn er Tyskland enestående fra de andre landene, ikke bare fra Storbritannia og USA, men også fra Frankrike, hvor de moralske rettigheter noen ganger er satt av domstolene for å beskytte forfatterne interesse i sitt eget navn, uavhengig av arbeidet.⁴⁷

3 De Ideelle rettighetene

3.1 Historie

Åndsretten omfatter hovedsakelig rettsregler som gir enerett til resultatene av intellektuell og skapende virksomhet. Åndsverkloven fastsetter de nærmere rettsreglene om beskyttelsen og utnyttelsen av et åndsverk som er skapt.⁴⁸ Åndsretten er relativt ny i forhold til andre rettigheter i norsk rett. Opphavsrettens virkeområde har blitt til i løpet av de siste århundrene.⁴⁹ For Norge sin del startet historien da Norge tiltrådte Bernkonvensjonen i 1886, om vern av litterære og kunstneriske verk.

Opphavsmannens ideelle rett kan tenkes som de mest sentrale i opphavsrettens normsystem. Den ideelle retten gir opphavsretten et preg som får betydning for tolkningen av de enkelte bestemmelsene i loven.⁵⁰ De ideelle rettighetene og spesielt navngivelsesretten, ble utviklet fordi man godtok at det forelå et sterkt bånd mellom verket og opphavsmannen. Dette åndelige båndet fantes fordi opphavsmannen hadde skapt noe unikt av hennes idé og sine kunnskaper.

Opphavsrettens grenseområde strekker seg over de forskjellige landene i verden, derfor har det ført til at opphavsretten består av internasjonale reguleringer som har vært med på å utforme den norske lovgivning til hva den er i dag. Selv om de ideelle rettighetene som rettsregel er forholdsvis ny, er forhistorien eldre og strekker seg flere århundre tilbake.

⁴⁷ Adeney (2009) side.

⁴⁸ <http://www.regjeringen.no/nb/dep/hod/dok/nouer/2005/nou-2005-01/16.html?id=389754#note1> (21.3.2014)

⁴⁹ Knoph (1936) side 18.

⁵⁰ Rognstad (2009) side 197.

Utrykket ”droit moral” kan sies å komme som et resultat av den økende innflytelsesrike forfatterskapet blant folket, og at domstolene utgjorde et økt press for lovregulering. Moralske rettigheter ble født på 1800 tallet, og utviklet av praksis fra Frankrike og Teori fra Tyskland. Denne utviklingen går helt tilbake til Immanuel Kants (1724-1804) ideer om litterære verk som en tale, der forfatteren gir noe til publikum ved hjelp av utgiveren som en entreprenør.⁵¹

”Droit moral” som positivrettslig fenomen dukket opp i fransk rettspraksis på begynnelsen av 1800 tallet, etter at opphavsmennene begynte å stå sammen for å bevare sine rettigheter ved å beskytte sine verk. Tidlig i 1814 avsa den franske domstol Tribunal civil de la Seine, at en forfatter beholdt en viss kontroll over bruken over hennes arbeid, selv etter at forfatteren hadde overført sine økonomiske rettigheter til forlaget. Domstolen fastslo at ”et arbeid som er solgt av en forfatter til en bokhandler eller boktrykker, og som bærer forfatterens navn, skal trykkes i den stand det blir solgt og levert”.⁵² Frankrike var det første landet til å anerkjenne de moralske rettighetene.

Før den tid var alle moralske rettigheter begrenset til et forbud mot plagiat. Den første personen til å benytte seg av begrepet ”droit moral” var den franske juristen André Morillot (1878). André Morillot forklarte at retten til en forfatter gir en komplett personlig suverenitet over arbeidet. Og dermed opphav til rettighetene til publisering, integritet og attribusjon.⁵³ André Morillot ble derfor en talsmann for den ”dualistiske” oppfattingen, som betydde at ved siden av den økonomiske delen finnes det en ”droit moral” av personlighetsrettslig karakter.

Det mest betydningsfulle fremskrittet for opphavsretten i den senere tid, var da det ble gjort et internasjonalt samarbeid med effektiv beskyttelse for både oppfinner og for åndsverker.⁵⁴ Det internasjonale samarbeidet i opphavsretten hadde sitt utspring i Bernkonvensjonen. Bernkonvensjonen ble utviklet på initiativ av Victor Hugo og foreningen ”The International Literary and Artistic Association (ALAI)”. Dermed påvirket Frankrike rett til forfatteren, ”droit d' au-

⁵¹ Strömholm side 652.

⁵² Strömholm (1975) side 300.

⁵³ Sainsbury (2003) Side 5-6 .

⁵⁴ Knoph (1936) side 29.

teur” i motsetning til angloamerikanske begrepet Copy right.⁵⁵ Den franske bakgrunnen, er grunnen til at vi fortsatt bruker franske betegnelser for de ideelle rettighetene på internasjonalt plan per dags dato.

Da den første Bernkonvensjonen ble undertegnet i 1886 var ikke filmen slik vi kjenner den i dag oppfunnet enda. Derfor ble ikke film gjort særskilte reguleringer i starten til konvensjonen. Den første offisielle visningen av film skjedde i 1895 i Paris av brødrene Lumière. Her ble filmen ”Arbeiderne forlater fabrikken” vist. I filmen ser vi en enkelt uklippet scene hvor arbeiderne forlater fabrikken.⁵⁶ Ved Bernkonvensjonen ferdigstillelse i Paris 1896, hadde den tekniske utviklingen på filmområdet ikke nådd så langt at opphavsrett til filmverk ble aktuelt. Det var ikke før i 1908 ved revisjonen av Bernkonvensjonen at det oppsto et samarbeid i samsvar med konvensjonen art 14.⁵⁷ Interessen for den ideelle siden av opphavsretten ble forsterket på 1900 tallet.⁵⁸ Etter lange diskusjoner kom det en ny artikkel, artikkel 6 bis i revisjonen i 1928. I den nye artikkelen hadde opphavsmannen, uavhengig av eventuell overdragelse av økonomiske rettigheter, rett til navngivelse, samt vern mot endringer som kunne krenke hennes ”honor or reputation”.⁵⁹ Artikkelen ble laget av et ønske, slik at den ideelle rett ble styrket. Her hadde alle unionslandene mulighet til å innføre artikkel 6 bis i sin lovgivning hvis de ønsket.⁶⁰

Utrykket ”ideell rett” har etter hvert kommet godt inn i opphavsretten og øvrig nordisk opphavsett. Ragnar Knoph uttaler sin terminologi i boken åndsretten:” Å finne et enkelt rammenende navn på den ikke-økonomiske siden av opphavsretten er ikke lett. I romansk rettsteori som har drøftet den særlige ivrige, er ”le droit moral” blitt den stående terminologi. I Tyskland taler man gjerne om ”persönlichkeitsrechtliche befugnisse”, men også her begynner uttrykket ”moralisches Recht” å få innpass. I Norge passer ikke uttrykket ”moralsk rett” synlig godt”. Knoph uttrykker videre at ;”sprogbruken gir det en form utpreget etisk farve, og det dekker under ingen omstendighet alle de ikke-økonomiske sidene ved opphavsretten. Et navn må dog

⁵⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Berne_Convention (10.3.2014)

⁵⁶ <http://no.wikipedia.org/wiki/Filmhistorie> (21.3.2014)

⁵⁷ Lögberg (1957) side 15.

⁵⁸ Lögberg (1957) side 45.

⁵⁹ Bernkonvensjonen art 6bis (1928)

⁶⁰ Knoph (1936) side 148.

retten ha, og skjønt det ingenlunde er ideelt, velger jeg å kalle le droit moral for opphavsmannens ideelle rett til verket. I positivt henseende er navnet ganske tomt, men gir da i hvert fall tydelig beskjed om at det ikke er økonomiske interesser det dreier seg om”.⁶¹

Den norske åndsverkloven fra 1930, finner vi de første inspirasjonskildene til de ideelle rettighetene i norsk lovgivning. I § 13 fjerde ledd kunne erververen ikke endre opphavsmannens verk uten samtykke. Det var ikke før loven fra 1961 at vernet for de ideelle rettighetene slik vi kjenner til i dag kom frem. Paragraf 3 i åndsverkloven har ikke blitt endret siden vedtakelsen i 1961. Dette kan tyde på å være en god grunn til at bestemmelsen fungerer som den skal, og har tilpasset seg samfunnsoppfatninger, teknologi og fremdrift.

3.2 Særpreg ved ideelle rettigheter

3.2.1 Tidsubegrenset

I Norge er de ideelle rettighetene er tidsubegrenset. I henhold til Bernkonvensjonen art 6 bis, skal beskyttelsen som et minimum vare inntil de økonomiske rettighetene er opphørt. Av hensyn til Storbritannia som ikke har de samme droit moral reglene som vi har i Skandinavia, ble artikkel 6 bis (2) gjort slik at det er adgang til for de landene som, på tidspunktet for tiltredelse eller ratifikasjon av Paristeksten, ikke har vern for ideelle rettigheter, kan velge hvorvidt de ideelle rettighetene ikke skal bestå etter opphavsmannens død.

Selv om vernetiden for verket i § 40 har utløpt, består de ideelle rettighetene jfr § 48 tredje ledd. Dette følger av § 3 tredje ledd. Navngivelsesplikten i § 3 første ledd får tilsvarende anvendelse, selv om vernetiden har utløpt eller det er uten vern i Norge jfr § 48 tredje ledd. Her kommer det klart frem av loven at den gir en evigvarende ”droit moral” i Norge.⁶² Paragraf 48 tredje ledd har ingen utløpstid.

⁶¹ Knoph (1936) side 150. Sitat.

⁶² Rognstad (2009) side 198.

3.2.2 Uoverdragelig

I Europa kan de ideelle rettighetene ikke overdras, Det samme gjelder for ”civil law” systemet i Storbritannia og i USA ved at de ikke overdras, men de kan gis avkall på hvis ønskelig. Det vil da si at opphavsmannen kan frasi seg sin ideelle rettighet hvis ønskelig fra opphavsmannes side. I Norge er de ideelle rettighetene uoverdragelige, som betyr at opphavsmannen ikke kan overdra retten til andre.

Utgangspunktet er at opphavsrettighetene er formuesgoder som kan disponeres ved avtale mellom partene. Imidlertid kan den tradisjonelle innstillingen i europeisk opphavsrett være at de sentrale ideelle rettighetene ikke kan overdras. I norsk rett følger dette av § 3 tredje og fjerde ledd, sett i sammenheng med § 39 første ledd. I åndsverkloven § 3 tredje ledd står det klart at paternitetsretten og respektretten ikke kan fraskrives, med mindre den aktuelle bruk av verket er avgrenset etter ”art og omfang”. Opphavsmannen kan videre ikke gi avkall på retten til å kreve at krenkende tilgjengeliggjøring ikke skjer under hennes navn jfr åndsverkloven § 3 fjerde ledd. I åndsverkloven § 39 første ledd kan opphavsmannen råde over verket, med den begrensingen som følger av § 3. Den ideelle rettigheten er personlige. Ole Andreas Rognstad uttrykker at konsekvensen av en fraskrivelse er derfor vanskelig å overskue, selv om hun likevel kan fraskrive seg retten for bruk som er avgrenset etter ”art og omfang”.⁶³

Forbudet mot overdragelse av paternitetsretten og respektretten kommer av at skaperen har et personlig forhold til sitt verk som den ideelle rettigheten beskytter. Denne relasjonen til gjenstanden som er skapt kan aldri overlates. Ved Opphavsmannens død kan gjenlevende ektefeller, slektinger i nedstigende eller oppstigende slekt, søsken eller adoptiv barn, alltid ha en rett til å reise søksmål på vegne av opphavsmannens rettighet selv etter hennes død. Etter åndsverkloven § 39k arver gjenlevende familie påtalerett i tillegg til de ideelle rettighetene i § 3⁶⁴. Selv om gjenlevende nærstående som hovedregel overtar den ideelle retten etter opphavsmannens død, kan det forekomme at opphavsmannen overlater utenforstående som ikke er familie til å bevare de ideelle rettighetene hennes dette blir da avtalt før opphavsmannen død.

⁶³ Rognstad (2009) side 212.

⁶⁴ Rognstad (2009) side 213.

3.3 Nærmere om de ulike ideelle rettighetene

3.3.1 Navngivelsesretten

Navngivelsesretten er hjemlet i åndsverkloven § 3 første ledd som har følgende ordlyd:

”Opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier, så vel på eksemplar av åndsverket som når det gjøres tilgjengelig for almenheten”.

Navngivelsesretten innebærer at opphavsmannens navn skal angis i forbindelse med hennes verk enten ved eksemplarfremstilling eller ved offentlig spredning av eksemplarer, offentlig visning av eksemplarer og ved offentlig fremføring av verket som på TV.⁶⁵ Opphavsmannen har krav på å bli navngitt, ved at det er en rett og ikke en plikt. Navngivelsesretten er av ideell karakter fordi den er personlig for kun opphavsmannen. Plikten til navngivelse er avhengig av hva som er ”god skikk”. ”God skikk” vil oppstå hvor en rimelig og hederlig handlemåte har blitt gjennomført. Det vil si at ved ikke å navngi opphavsmannen, må det være i samsvar med ”god skikk hvis” det var urimelig, vanskelig eller umulig å oppfylle navngivelse. Eksempler på hvor det kan være urimelig eller umulig å oppfylle kravet finner vi for eksempel i kirkelige handlinger som bryllup eller begravelser. Det samme gjelder for bakgrunnsmusikk i restauranter og kafeer.⁶⁶ Navngivelsesretten vil jeg komme tilbake til senere i avhandlingen i punkt 4.

3.3.2 Respektretten

Respektretten er hjemlet i åndsverkloven § 3 annet ledd som har følgende ordlyd:

”Har en annen rett til å endre et åndsverk eller å gjøre det tilgjengelig for almenheten, må dette ikke skje på en måte eller i sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskaplige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart”.

Åndsverkloven § 3 annet ledd tar sikte på å beskytte opphavsmannen og hennes verk mot krenkende bruk. Respektretten blir på fransk betegnelse kalt ”droit au respect”. Det er for enhver opphavsmann en stor interesse å kunne motsette seg at hennes verk krenkes. Etter åndsverkloven § 3 annet ledd, vernes opphavsmannen mot at det audiovisuelle verket endres eller

⁶⁵ Schönning (2011) side 179.

⁶⁶ Schönning (2009) side 180-181.

gjøres tilgjengelig for allmennheten på en måte eller i sammenheng som er krenkende for hennes litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart eller for verkets anseelse eller egenart. Dette fremgår forutsetningsvis av ordlyden, ”rett til å endre et åndsverk” og ”krenkende for opphavsmannen”. Sistnevnte ordlyd indikerer klart at vernet ikke kommer til anvendelse før vilkårene for at det foreligger et åndsverk er tilfredsstillt.

Haakon Aakre skriver i sin særavhandling, at vernet mot krenkende bruk etter den norske regelen § 3 annet ledd, gjelder i motsetning til de øvrige nordiske land, bare i de tilfeller en annen har en rett til å gjengi åndsverket, jfr ordlyden ” har en annen rett til å endre ett åndsverk eller å gjøre det tilgjengelig for almenheten”. Krenkende, uhjemlet bruk må møtes ved en påberopelse av eneretten i åndsverkloven § 2.⁶⁷ Det er dessverre ikke opphavsmannens egen oppfatning av hva som er krenket som er avgjørende. I forarbeidene står det klart at det avgjørende må være ”om handlingen etter en objektiv dom går ut over hva opphavsmannen må finne seg i”.⁶⁸ Det må derfor i det enkelte tilfelle foreta en konkret vurdering til hvorvidt regissøren til det audiovisuelle verket blir krenket ved endring eller tilgjengeliggjøringen.

I dommen NJA 2008 s.309 var det reklameavbrudd som var krenkelsesvurderingen. I den svenske Högsta domstolen mente de svenske regissørene Claes Ericsson og Vilgot Sjöman at reklameavbrudd i spillefilmer ble ansett som brudd på respektretten. Regissørene gikk til sak mot TV4, idet de mente reklameavbruddene ødela filmens rytme og atmosfære og også kom i konflikt med deres budskap i filmen. Det ble tatt opp i Högsta domstolen at spillefilmer er mer sårbare ovenfor inngrep enn i en episodefilm eller instruksjons- eller undervisningsfilm. Her var det snakk om et drama og en komedie. Dramaturgien og kontinuiteten i spillefilmen blir avbrutt ved reklameavbruddene, og at fremmede filmbilder inkorporeres i verket på en måte som er egnet til å krenke opphavsmannens egenart. Det ble videre lagt vekt på at reklamen har et kommersielt formål, og hele formålet med reklamen er å få seerne bort fra filmen til reklameinnslaget på hva som ble solgt. Interessene som lå bak reklameavbruddene, ble likevel ikke ansett for å veie tyngre enn rettighetshavernes interesse i at verket ikke ble gjen-gitt på den måten at den krenket deres ideelle rett. Ut fra denne bakgrunnen kom domstolen til

⁶⁷ Aakre, (2002) side 61.

⁶⁸ Ot. prp. Nr 26 (1959-60) s 21-22

at reklameavbruddene krenket regissørens egenart, men ikke deres litterære eller kunstneriske anseelse.⁶⁹

3.3.3 Klassikervernet

Klassikervernet er regulert i åndsverkloven § 48 første ledd og har følgende ordlyd:

”Selv om opphavsrettens vernetid er utløpet, kan et åndsverk ikke gjøres tilgjengelig for almenheten på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart, eller på annen måte antas å kunne skade almene kulturinteresser”.

Åndsverkloven § 48 redegjør at selv om opphavsmannen er død og vernetiden er ute, skal hennes åndsverk behandles med respekt. Det handler selvfølgelig om et ideelt vern og ikke en økonomisk tanke.

Klassikervernet blir styr av staten, nettopp ved at staten kan tre inn og ivareta kulturpolitiske hensyn. Så lenge åndsverket er vernet gjelder rettighetene i åndsverkloven § 3. I åndsverkloven § 48 finnes det imidlertid regler som supplerer vernet etter § 3. Selv når vernetiden har utløpt, kan et åndsverk ikke gjøres tilgjengelig for allmennheten i sammenhenger eller på måter som svarer til § 3 annet ledd, eller på ”på annen måte antas å kunne skade almene kulturinteresser” jfr § 48 første ledd.

Navngivelsesplikten i § 3 første ledd får tilsvarende anvendelse, selv om vernetiden har utløpt eller det er uten vern i Norge jfr § 48 tredje ledd. Her kommer det klart frem av loven at den gir en evigvarende ”droit moral” i Norge. Det ble uttalt i forarbeidene til 1930 loven at klassikervernet begrunnes i ”ønsket om å bevare menneskehetens åndskapital uforfalsket og beskyttet for vandalisering”.⁷⁰

I åndsverkloven § 48 annet ledd, kan vedkommende departement når opphavsmannen er død, forby krenkende tilgjengliggjøring av verket for allmennheten. Dette kalles særlige håndhevingsregler. Tanken er at respektretten etter åndsverkloven § 3 annet ledd, håndheves av opp-

⁶⁹ Rognstad (2009) side 203-205. NJA 2008 s.309

⁷⁰ Ot.prp.nr 22 (1930) side 21.

havsmannen selv i hennes levetid. Videre kan ektefeller eller nedstigende og oppstigende arvinger etter opphavsmannens død kreve denne retten jfr åndsverkloven § 39k.⁷¹ I forarbeidene står det ”I tiden mellom opphavsmannens død og utløpet av vernetiden vil det være naturlig at hans rettsetterfølgere fører tilsynet. Noe behov for at det offentlige skal kunne skride inn, vil det normalt ikke være. Gjelder det imidlertid verk av stor kulturell betydning, og rettsetterfølger forholder seg passive overfor slike krenkelser som nevnt i § 48 eller kanskje endog selv medvirker til dem, bør det være adgang for departementet til å påtale forholdet.”⁷² Her ble det sett et behov for en adgang for departementet å gripe inn. Saker om ”klassikervernet” har enda ikke vært oppe for domstolene til dags dato.

Åndsverkloven § 48 annet ledd må ses i sammenheng med § 53 første ledd og fjerde ledd. Sakskyndig departement (kulturdepartementet) kan utnevne et sakskyndig råd. Reglene for rådet er gitt i form av forskrifter fra 6. Februar og 21. Desember 1931 til loven av 1930. Rettslig grunnlag er i dag forskrifter av 10. April 1978 nr 3789 for det sakskyndige råd for åndsverker, med hjemmel i åndsverkloven § 53 fjerde ledd.⁷³ Rådet er den sentrale rettsanvender av åndsverkloven § 48.

3.3.4 Andre ideelle rettigheter

3.3.4.1 Ødeleggelser av originaleksemplarer

Eieren av originaleksemplarer, for eksempel eieren av betydningsfull kunst, må i noen grad utøve sin eiendomsrett med hensyn til allmenne kulturinteresser og til opphavsmannens interesser. I åndsverkloven § 49 første ledd står det at ”krever omstendighetene at originaleksemplarer må ødelegges, skal opphavsmannen, hvis han er i live, gis varsel i rimelig tid når det kan skje uten særlig oppofrelse. ”Ved ødeleggelser av originaleksemplaret skal opphavsmannen gis varsel i ”rimelig tid.” Originaleksemplaret skal etter forarbeidene ikke tolkes strengt. Varslingsplikten gjelder bare når den kan oppfylles uten rimelig oppofrelse, og den faller vekk når opphavsmannen dør. Overtredelsen av å ikke varsle er ikke straffbart, selv om den er overlatt. Det eneste som kan utgjøres er en økonomisk kompensasjon til opphavsmannen.

⁷¹ Rognstad (2009) side 208-209

⁷² Ot.prp.nr 26 (1959-60) side 104

⁷³ Lange (2000) side 9.

Oppreisning kan tilkjennes dersom krenkelsen er forsettlig eller grovt uaktsomt jfr § 55 første ledd.

I en dom fra Sør-Hedmarks Herredsrett i RGG 1992s. 652, hadde en kunststudent arbeidet med utsmykningen på veggene til et diskotek i over et halvt år. 5 måneder senere startet nye leietagere med oppussing av lokalet, og i den forbindelse ble kunstarbeidet til kunststudenten fjernet og kastet. Det forelå ikke noe økonomisk tap fra studentens side som kunne gi grunnlag for erstatning, og de nye leietakerne måtte ha en mulighet til å endre interiøret slikt de måtte ønske. likevel kunne de ikke bevise at de hadde oppfylt varslingsplikten etter § 49 første ledd. Kunststudenten vant saken og ble tilkjent oppreisning med 30.000 kroner.⁷⁴

3.3.4.2 Tilgangsrett "droit d'accès"

I fransk rett får opphavsmannen som nevnt en rett til å bli navngitt, retten til farskap. Adgangsretten gir en slags "samværsrett" med originaleksempelret som hun har gitt fra seg, jfr åndsverkloven § 39 annet ledd. Retten gjelder ikke bare det ideelle vernet, men kan også ha økonomiske interesser.

Tilgangsretten kan være å få lov til å låne ut verkseksempelret fra eierne, til for eksempel å stille ut et kunstverk til en jubileumsutstilling. Retten gjelder kun for opphavsmannen, selv om allmennheten også har en viss interesse her. For eksempel kan en privat eier av et kjent maleri nekte å utstille bildet slik at allmennheten ikke får sett det. Dette var aktuelt ved jubileumsåret til Munch i 2013, hvor mange ukjente bilder som ikke var vist tidlig, ble lånt ut av private eiere var i besittelse av bildene. Grunnen var at allmennheten hadde interesse av å se bildene.

Er eieren av verket motvillig til å gi tilgang til skaperen av verket, gir lovens § 49 annet ledd, skaperen av verket en rett til å tvinge verket frem. Innehaveren av originaleksempelret som uten "rimelig grunn" hindrer opphavsmannen i å utnytte sin opphavsrett, kan ved dom pålegges å gi opphavsmannen adgang til originaleksempelret som retten finner rimelig. Her kan

⁷⁴ Rognstad (2009) side 209-210. RGG 1992s. 652

retten treffe sin avgjørelse ved å stille vilkår ”under hensyn til alle de foreliggende omstendigheter”.⁷⁵

3.4 Forholdet til de økonomiske rettighetene

De økonomiske rettighetene er regulert i åndsverkloven § 2 som har følgende ordlyd:

”Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for allmennheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk. Som fremstilling av eksemplar regnes også overføring til innretning som kan gjengi verket.”

Selv om navngivelsesretten først og fremst er en moralsk rett, har det også en side mot de økonomiske rettighetene. Åndsverkloven § 2 gir regissøren enerett til å fremstille eksemplarer av filmverket og gjøre det tilgjengelig for allmennheten. Enerettsprinsippet finner vi også i Bernkonvensjonens artikkel 9 og artikkel 11 bis.

De økonomiske rettighetene er i hovedsak motivert av ønske om å gi opphavsmannen gunstige arbeidsforhold ved å gi henne en økonomisk kompensasjon. Den økonomiske rettigheten finner vi i åndsverkloven § 2. Etter § 2 først ledd har opphavsmannen enerett til å råde over verket ved å fremstille eksemplarer av det, og ved å gjøre det tilgjengelig for allmennheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller i bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk. Grunnen til at åndsverkloven § 2 blir kalt den økonomiske rett, er at opphavsmannen får retten til å nekte andres utnyttelse, slik at det øker potensialet for den økonomiske kompensasjonen man oppnår ved å bringe verket ut til allmennheten. Regissøren har som nevnt enerett til å fremstille eksemplarer av filmverket hun har opphavsrett til. Er det noen andre enn regissøren som skal fremstille eksemplaret av filmen, må samtykke som hovedregel innhentes på forhånd hos regissøren. Her kan opphavsmannen kreve penger for overdragelse av rettighetsposisjonen. Det er likevel viktig å ikke glemme at den økonomiske rettigheten også har et ideelt aspekt ved seg. Den økonomiske retten kan bestemme om den skal utnyttes og hvordan verket skal utnyttes, til hvilken tid den skal utnyttes og hvem som

⁷⁵ Rognstad (2009) side 210-2011.

skal styre at verket skal komme ut til offentligheten.⁷⁶ Denne siden ser man mye av i filmbransjen.

4 Regissørens rett til kreditering

4.1 Navngivelsesretten

I Frankrike er terminologien slik at navngivelsesretten i opphavsretten er en ” farskapsrett” ”Les droits de l’auteur d’une œuvre”. Retten til navngivelse er personlig og uoverdragelig slik retten til farskap er. Knoph kaller navngivelsesretten for ”personlighetens elementære rett”. I boken åndsretten fra 1936, uttaler Knoph at” Enhver skal kalles og gjelde for hva han er og har skapt, mens han kan protestere mot å forveksles med andre og holdes ansvarlig for deres meritter.⁷⁷

Grunntanken bak navngivelsesretten er at den som har skapt noe, skal høste heder og ære for det. Det kan nesten alltid være økonomisk gunstig for opphavsmannen at allmennheten får opplysninger om hvem som står bak verket. En regissør som er kjent og ettertraktet i filmbransjen, har en stor nytteverdi av å få sitt navn kreditert på det audiovisuelle verket. Det kan ofte hende at enkelte er villig til å betale ekstra mye, nettopp for å kunne ha regissøren sitt navn på filmen om vedkommende har et godt renommé og en lang liste med filmer med kvalitet bak seg.

Et eksempel på de økonomiske interessene som er knyttet til navngivelsesretten, er fra dansk rettspraksis U 1947.187 Ø, som omhandlet en komponist i filmen ”den lille Napoleon” fra 1943. Her fikk komponisten tildelt erstatning for manglende kreditering i filmen⁷⁸. Allmennheten har også en interesse av å få vite hvem som er opphavsmannen til verket, nettopp fordi de får en gylden mulighet til å se hvem som har skapt hva.

⁷⁶ Rognstad (2009) side 150.

⁷⁷ Knoph (1936) side 506 og 580

⁷⁸ U 1947.187 Ø (Lille Napoleon)

Plikten til navngivelse etter åndsverkloven § 3 første ledd, er uavhengig av den økonomiske verdien som kan oppstås ved skapelsen av et verk. Æren er her det sentrale temaet ved å bli navngitt for sitt verk, ikke de økonomiske verdiene. I det nordiske lovforarbeidet ble det ansett umulig å lovfeste alle unntakene som hadde mulighet til å begrense navngivelsesretten, slik at det ble i stedet gikk en regel som lot det være opp til rettspraksis og bransjen, å utvikle praksis som ga best mulig retningslinjer for vilkåret i § 3 første ledd ”god skikk”.⁷⁹ Problemstillingen blir her hva som er ”god skikk” og hvilken virkning dette får for opphavsmannens rett til navngivelse. Denne problemstillingen skal jeg ta for meg senere i oppgaven min.

I motsetning til vernet mot krenkende endringer i § 3 annet ledd, er ikke virkeområdet til navngivelsesregelen begrenset til de tilfeller hvor brukeren har en rett.⁸⁰ Dersom vilkårene for åndsverket er tilfredstilt jfr § 1, gir loven opphavsmannen etter § 2, enerett til å råde over åndsverket ved eksemplarframstilling og offentliggjørelse. Først her kommer de ideelle rettighetene i § 3 til anvendelse. Utgangspunktet er at opphavsmannen har en enerett til å råde over åndsverket jfr åndsverkloven § 2. Opphavsmannen råder i åndsverklovens betydning over verket ved å fremstille eksemplarer, og ved å gjøre verket tilgjengelig for allmennheten ved å spre verkseksemplarer eller ved fremføring jfr § 2 tredje ledd.

Tema for fremstillingen er som nevnt regissørens rett til kreditering. Det vil derfor videre i oppgavens fremstilling bli fokusert på regissørens rett til kreditering i audiovisuelle verk i henhold til § 3 første ledd.

4.2 ”God skikk”

Plikten til navngivelse er ikke absolutt, plikten gjelder som ”god skikk tilsier”.⁸¹ De norske forarbeidene til åndsverkloven er knappe med å beskrive hva som skal ligge i ordene ”god skikk”. For å finne ut av hva ”god skikk” er må man se på en bransjeetisk og juridisk sammenheng. Med bransjeetisk menes den sedvane som har etablert seg i forskjellige bransjer. Men juridisk sammenheng siktes det til hva som fremgår av rettspraksis. Henvisning til den rettslige standarden ”god skikk” blir dermed å ta utgangspunkt i disse to rettskildene. Videre i

⁷⁹ Ot.prp nr 26 1959-60 side 21.

⁸⁰ Aakre (2001) side 72.

⁸¹ Rognstad (2009) side 200.

denne vurderingen ligger en henvisning til en vurderingsnorm utenfor rettsregelen, slik navngivelsesregelen tilpasser seg tidens utvikling og samfunnsforholdene.⁸²

Loven oppstiller lite retningslinjer for hvordan man skal håndtere ”god skikk”. Det har derfor blitt en ”rettslig standard” på området. ”Rettslig standarden” betyr at åndsverkloven endrer innhold i takt med den tekniske og samfunnsmessige utviklingen.

Begrepet ”god skikk” har en sentral rolle i tolkningen av åndsverkloven. Samtidig står ”god skikk” i betydning til ”god henvisningsskikk” og ”redelighet”. ”God skikk” er et krav som går igjen flere steder i åndsverkloven, selv om det i utgangspunktet har samme betydning i bestemmelsene, vil det likevel omfatte ulike sider ved opphavsretten hvor ”god skikk” tolkes med ulikt utslag. ”God skikk” går igjen i åndsverkloven i § 22 i sitatretten, gjengivelse av kunstverk regelen i § 23 og åndsverkloven § 11 i kildehenvisningsregelen.

Det følger av forarbeidene et ubetinget påbud om at opphavsmannen alltid skal navngis, ikke med rimelighet alltid lar seg gjennomføre.⁸³ Kravet til ”god skikk” medfører at navn skal oppgis, med mindre det er umulig, vanskelig eller urimelig å oppfylle.

I en svensk høyesterettsavgjørelse, NJA 1996 s 354 (Torgny Björk), ble vurderingen ”god skikk” foretatt. Her måtte de tre instansene behandle vurderingen av hva som var passende og ”god bransjepraksis” i TV-sektoren. I saken hadde Sveriges Televisjon unnlatt å navngi en av opphavsmennene til musikken for en innslag på frokost TV. Torgny Björk, den fornærmede i saken, fikk medhold fra Høyesterett på krav på erstatning for ikke å ha blitt kreditert. Høyesterett presiserte at hovedregelen er at kreditering alltid skal skje, men at det ikke er tale om noen uinnskrenket rett, og at avvik fra hovedregelen kan oppstå. Domstolen anførte videre at det ikke forelå noen bransjesedvane for å oppgi opphavsmannens navn på området. Det forelå likevel en avtale mellom forvaltningsorganisasjonene SVT og STIM som ga instruksjoner på at opphavsmannen skal navngis med mindre programmet hadde tekniske eller kunstneriske årsaker, og det er klart umulig eller uhensiktsmessig å navngi personen. Videre uttalte Høyesterett at det kan ha stor betydning for opphavsmannen å få sitt navn kreditert når hans musikk-

⁸² Gisle (2007) side 273

⁸³ Ot.prp Nr. 26. (1959-60) side 21.

verk ble spilt på frokost TV. Torgny Björk var en nasjonal aktør, og hadde vesentlig interesse i kreditering på nasjonal TV. Innslaget varte i 6 minutter å var laget i sammenheng med 100 års jubileum til en kjent dikter i Sverige. Videre ble det tatt opp at Sveriges Televisjon kunne ha kreditert vedkommende på annen måte, dette ble ikke forbeholdt. Høyesterett kunne derfor ikke se at det forelå noen programtekniske eller andre årsaker som hindret TV-selskapet fra å ikke angi navnet på komponisten til hans verk.⁸⁴ En tilsvarende sak omhandlet manusforfatterne i TV-serien ”Himmelblå”. Her fikk NRK kritikk for manglende kreditering av manusforfatterne i flere av episodene.⁸⁵

Ved vurderingen av ”god skikk” er det viktig å se om den utøvende skikk ivaretar ”begge parters” interesser. En slik sedvane vil være om skikken er ”god”. Slik bransjesedvaner som kan anses som ganske allment akseptert av aktørene og som ikke krenker de legitime interesser må komme først i betraktningen.⁸⁶ I regiavtalen for spillefilm står bransjepraksisen for ideelle rettigheter i del 2. I NRK tariffavtalen om regiarbeid i fjernsyn, står det meget lite om de ideelle rettighetene. Avtalen er utarbeidet av Norsk rikskringkastning AS og Norsk Sceneinstruktørforening. Tariffavtalen ble hentet ut av den sistnevnte parten. I § 18 i avtalen redegjøres det for opphavsretten. I punkt 18.2 står det at ”ved sending av produksjonen skal regissøren krediteres i samsvar med ”god skikk”.

4.2.1 Hvem skal navngis?

I Danmarks Radio (DR) for TV står det i krediteringsregler: etter opphavsrettsloven og DRs avtaler, skal kreditering skje for opphavsmenn og utøvede kunstnere i overensstemmelse med hva som er ”god skikk”.

Den enkelte medarbeider kan kun krediteres én gang for funksjonen vedkommende har hatt på produksjonen. Hovedregelen er at det er kun hovedregissør som skal krediteres. Men man kan bli kreditert med to regissører, da er vilkåret at regissøren må ha skapt noe eget. Har vedkommende bare assistert hovedregissøren får vedkommende status som regiassistent. Navngi-

⁸⁴ NJA 1998 s. 354. (Torgny Björk)

⁸⁵ <http://dramatiker.no/krangel-om-himmelbla/> (11.3.2014)

⁸⁶ Aakre (2001) side 78.

velsesplikten er personlig. Regissørens navn skal derfor fremgå på verket. Det er ikke produksjonsselskapet hun arbeider i eller er engasjert av som skal navngis som regissør på verket.

Regissøren bestemmer videre om hun skal ha et dekknavn eller pseudonym istedenfor sitt virkelige navn, her gjelder naturlig nok ikke navngivelsesretten. Plikten til å kreditere opphavsmannens egentlige navn gjelder naturlig nok ikke der opphavsmannen selv har valgt å være anonym, eller opptrer under pseudonym. I pseudonyme verk er det en plikt til å angi det pseudonyme navnet samt bevare opphavsmannens anonymitet. I åndsverkloven § 3 første ledd nevnes retten til navngivelse, det stilles ikke krav om respekt for opphavsmannens anonymitet eller pseudonymitet. I motivene til den danske 1961-loven står det at det vil krenke opphavsmannens personlige interesser, hvis en angivelse av hennes navn ved anonyme verker eller hennes virkelige navn ved pseudonyme verker. Videre står det at bestemmelsen må oppfattes på den måte, at hvis verkene er offentliggjort under et kunster navn, skal pseudonymet angis, og hvis verket er offentliggjort uten angivelse av et navn, skal anonymiteten bevares.⁸⁷ Uttalelsen fra den danske loven fra 1961, var basert på bestemmelser i den tidligere danske forfatter og kunstnerlov fra 1933.⁸⁸ Plikten til å respektere opphavsmannens vilje står derfor sterkt. Plikten til å angi det pseudonyme navnet følger av åndsverkloven § 3 første ledd dersom det er under dette navnet opphavsmannen vil være kjent. Etter åndsverkloven § 3 annet ledd kan det neppe være en plikt å avstå å røpe opphavsmannens identitet, i så fall strekkes bestemmelsen langt ut over sin ordlyd. En slik plikt finner vi i straffeloven § 390 om krenkelse av privatlivets fred.⁸⁹

Opphavsmannens rett til navngivelse innebærer samtidig et forbud for andre til å sette sitt navn eller kjennetegn på verket, noe som vil si at navngivelsesretten er tett forbundet med plagiatvernet. Det er ikke bare den opprinnelige opphavsmann som skal angis, men også en bearbeider, som har opphavsrett til bearbeidelsen, har krav på å bli nevnt tilknyttet til verk.

⁸⁷ Københavnutkastet (1951)

⁸⁸ Schönning (2011) side 182.

⁸⁹ Rognstad (2009) side 203.

4.2.2 Når skal man navngis?

Hovedregelen for at opphavsmannen skal navngis, er at hun skal angis på eksemplarer som fremstilles av verket, eller når verket overføres, fremføres, spres eller vises.⁹⁰

Det er kun hvor det er ”god skikk” å navngi regissøren at navngivelse kan kreves. ”God skikk” betyr ikke nødvendigvis at man skal navngis på alle felter. Det å handle i ”god skikk” betyr det samme som hederlig og rimelig. I plakater eller annonser til audiovisuelle verk skjer det sjeldent at aktørene blir kreditert. Det er imidlertid vanlig at skuespillerne og i visse tilfeller regissøren blir kreditert for promoteringens skyld og for å lokke publikum.

Det er ikke vanlig i audiovisuelle verk som promo, trailers eller reklamefilmer å kreditere regissøren. Når det gjelder reklamefilmer er det fordi hun er ansatt av et firma for å lage en reklamefilm for et produksjonsselskap. Det er derfor ikke en plikt å kreditere regissøren i selve reklamefilmen, selv om regissøren kan helt lovlig kreditere seg selv på sin CV. Videre kan reklamebyrået skrive hvem som har regissert reklamefilmen på deres hjemmeside. I slike situasjoner har regissøren fått et oppdrag. Derfor har de ikke nødvendigvis skapt noe, men videreført noe klienten ønsker.

Et annet moment er at de som har ansatt en regissør har betalt for formatet, ved at de betaler for hvert sekund filmen varer. Det vil derfor være ugunstig at regissøren skal ta seg betalt for at de skal bruke sekunder til å kreditere de som har vært med på å skape reklamefilmen. Ofte varer reklameinnslagene bare i et minutt eller mindre. Det vil derfor være urimelig å skulle bruke den korte tiden på å kreditere etter hvert reklameinnslag. Disse hensynene gjelder også på promo, trailers for kino og fjernsyn. Formatet innebærer at de skal være veldig korte og gjerne bare vare noen få sekunder.

Det er heller ikke vanlig å navngi regissøren som har laget en reklamefilm ved fremvisningen på kino eller TV. Slike unnløtelser av å ikke navngi regissøren i reklamefilmer, betyr ikke nødvendigvis at dette samsvarer med ”god skikk”. Hvorvidt dette er en krenkelse av regissørens ideelle rett er noe usikkert. Ved navngivelse av regissørens navn i reklamefilmer kan

⁹⁰ Olsson (2009) side 110.

dette forringe budskapet i selve reklamefilmen, slik at det vil være urimelig å kreve at regissørens navn skal fremgå ved denne type verk.

I en helt ny dansk høyesterettsdom avsagt 18 mars 2014, ble TV2 saksøkt for ikke å ha navngitt komponisten i traileren for promoteringen til ”Dancing with the Stars” i Danmark. TV2 krediterte verken komponisten eller de andre rettighetshaverne. TV2 hadde heller ikke søkt om tillatelse til å bruke musikken i traileren. Her var spørsmålet om komponisten skulle ha blitt kreditert i traileren til TV2 eller om dette var unødvendig. TV2 Danmark ble frikjent på det punktet fordi det var i samsvar med ”god skikk” å ikke kreditere i de til sammen 45 sekundene traileren varte hvorav 15 sekunder hvor de brukte musikken. Høyesterett uttalte ” at det er sædvanlig praksis ikke at foretage kreditering af de medvirkende i korte programtrailere i TV, herunder af komponistene til anvendte musikværker”.⁹¹ Denne dommen er den første nordiske Høyesterettsavgjørelsen vedrørende de ideelle rettighetene de siste årene.⁹²

For spillefilmer og kortfilmer sitt vedkommende er det ingen tvil om at regissøren skal navngis. I regiavtalen står det nedfelt i punkt 2.2 (2): Ved filmvisning som skjer ved hjelp av interaktive løsninger, skal krediteringen stå umiddelbart etter filmens tittel. Videre står det at krediteringen videre skal skje i samsvar med ”god skikk”.⁹³

4.2.3 Hvordan skal man navngis?

Det har nå blitt redegjort for spørsmålet om når man skal navngis. Om man har kommet frem til at man skal navngis, blir neste spørsmål i hvilket omfang og på hvilken måte det skal gjøres. I Regiavtalen står det at regissøren har krav på å bli kreditert som filmverkets opphavsmann i alle sammenhenger hvor filmen blir presentert Ingen kan heller ikke bli presentert som filmens regissør eller på en måte som kan forveksles med filmverkets primære opphavsmannen. jfr punkt 2.2 (1).

⁹¹ U.2014 H side 6.

⁹² U.2014. H 18 mars

⁹³ Regiavtalen

Hvis ikke annet er avtalt skriftlig, skal krediteringen fremgå innledningsvis på filmens fortekst og avslutningsvis på filmens sluttekst. Videre står det i regiavtalen at krediteringen skal fremgå på alle plakater og på for- og bakside på alle omslag.⁹⁴

I standardavtalen mellom Norske Dramatikere Forbund (NDR) og Norsk film og tv-produsenters forening (NFTVPPF). Står det i § 6 om ideelle rettigheter. Når det gjelder retten til å bli navngitt, er det bestemt at det skal være opp til manusforfatteren og forfatteren å selv velge om hun ønsker å bli navngitt. Forfatteren har krav på å bli navngitt på lik linje med regissøren.

I dag har det ofte blitt slik at alle deltakerne i film og TV- produksjoner skal bli kreditert på en kredittliste enten før eller etter filmen. Det har da blitt en risiko for at de største og viktigste opphavsmennene forsvinner i mengden av navn som har blitt oppført i kredittlisten. Paternitetsretten kan i den sammenheng sies å ha mistet mye av sin faktiske mening.⁹⁵

Spørsmålet om hvordan navngivelse skal skje, må vurderes i lys av formålet med krediteringen. Krediteringen må gjøres slik at publikum har en gylden mulighet til å kunne finne ut av hvem som har skapt noe og er da opphavsmannen.⁹⁶ Det er vanlig at regissørens navn står enten i filmens fortekst, rulletekst eller begge deler. Her blir de navngitt sammen med andre som har opphavsrett eller rettigheter til filmen. Praksisen ved å bli navngitt i forteksten eller rulleteksten er en god praksis som er i overensstemmelse med ”god skikk”. Blir regissørens navn derimot gitt helt i slutten av rulleteksten, vil dette være i strid mot ”god skikk”. Det er en uskreven regel at de viktigste aktørene skal nevnes først i rulleteksten. Det vil også stride imot ”god skikk” ved en filmvisning for et større publikum i eventuelt viktige sammenhenger, hvor det unnlates å vise fortekstene hvor regissørens navn er angitt, eller om filmen stoppes før regissørens navn er vist på rulleteksten. Det har blitt vanlig med fortekst i filmen fordi det gir en gylden mulighet til å vise de største aktørene samtidig som filmen går. Det er da lettere å få publikum til å se hvem som har vært med på å skape filmen. I praksis har ikke publikum som regel interesse av å lese navnene til alle som har deltatt i en filmproduksjon, og vil derfor gå

⁹⁴ Regiavtale for spillefilm

⁹⁵ Strömholm (1997) side 539.

⁹⁶ Rognstad (2009) side 202.

fra kinosalen så fort filmen er ferdig. Av den grunn vil det være mest gunstig å vise regissøren sammen med hovedrolleinnehaverne av filmen i forteksten, mens de andre aktørene og produksjonsarbeiderne nevnes i til slutt på rulleteksten.

En annen ting er at norske kinoer velger å slå på lyset i kinosalen når filmen er ”ferdig”. Dette initierer at menneskene i salen skal gå ut av lokalet, og krediteringens mening faller vekk. Den eneste gangen i Norge jeg har opplevd at alle sitter i salen under hele visningen er på før-premierer, hvor som regel de som har vært med på filmen sitter i salen. Det er av sikkerhetsmessige årsaker riktig å skur på lyset slik at publikum har muligheten til å komme seg trygt ut. Praksisen er rettslig akseptabel fordi systemet fungerer, men det moralsk riktige ville vært at kinoene kunne benyttet muligheten til å ”oppdra” publikum til å skulle se hele rulleteksten. Netflix kan benytte seg av slike metoder, fordi de ikke tilhører norsk lov. Netflix har hovedkontor i California og hører derfor under Angloamerikansk rett.⁹⁷

Et triks Regissøren selv velger noen ganger i filmen, er å legge inn en sluttscene etter endt rulletekst for å ”lure” publikum til å bli igjen og følge med. Et annet triks som har blitt vanlig å vise ved siden av rulleteksten, er å vise bortklippede scener, såkalte ”bloopers” hvor filmen fortsetter rundt rulleteksten. Streamingtjenesten Netflix har utarbeidet en praksis som går ut på at seeren/kunden som ser på TV-serier eller filmer, blir automatisk ført til neste episode eller film innen få sekunder før rulleteksten er ferdig. For å få sett ferdig rulleteksten må kunden trykke spesifikt på det lille formatet til venstre i hjørnet.

Det kan stilles spørsmålsteget ved om TV3 alltid er i samsvar med ”god skikk” standarden når det kommer til rulleteksten, krediteringen og reklame. Ofte i serier de selv har produsert ”speeder” de opp rulleteksten slik at de har kreditert alle som har vært med, men rulleteksten går så fort at den i praksis blir uleselig. En grunn til at TV3 kan fritt gjøre slik, er at de har valgt å sende programmene fra London, noe som medfører at de er underlagt britisk lovgivning.⁹⁸ Selvsagt bør viktigheten til kreditering og hensynet til praktiske årsaker veies opp mot hverandre med hensyn til tidsfaktoren TV-selskapet har opp mot leservennligheten. Når det først er konstatert en plikt til navngivelse, er det viktig å passe på at dette ikke skjer på en slik

⁹⁷ <http://no.wikipedia.org/wiki/Netflix> (23.4.2014)

⁹⁸ <https://da.wikipedia.org/wiki/TV3> (17.3.2014)

måte at den praktiske effekten blir den samme som om navngivelse ikke hadde funnet sted i det hele tatt.⁹⁹

I en artikkel fra filmmagasinet Rushprint uttaler Advokat Georg Panzer at kringkastere gjør endringer i ettertekstens krediteringer, hvor ofte bare en fjerdedel av bildeskjermen er selve rulleteksten. Regissøren blir ofte kreditert i starten av etterteksten, samtidig som informasjon om neste program vises. Georg Panzer uttrykker videre at dette er i strid med åndsverkloven § 3 første ledd. Det skal være mulig å lese krediteringen uten at annen informasjon blir vist oppå.¹⁰⁰ Videre har praksisen i fjernsyn utviklet seg, ved at rulleteksten ruller forbi i en høy fart, slik at menneskeøyne har overhode ikke mulighet til å oppfatte hva som står på skjermen. Dette er en ugunstig bransjepraksis som har utarbeidet seg i TV-bransjen. Selvfølgelig skal hensynet til krediteringen avveies mot praktiske hensyn, som for eksempel tidsfaktorer. Men om det først har blitt konstatert en plikt til navngivelse, må det ikke skje på en slik måte at den praktiske effekten blir den samme som om krediteringen overhode ikke har funnet sted.¹⁰¹

4.2.4 Fraskrivelser

Selv om de ideelle rettighetene ikke kan overdras etter åndsverkloven § 3, har opphavsmannen rett til å gi avkall på rettigheten sin på forhånd. Denne reguleringen finner vi i åndsverkloven § 3 tredje ledd med begrensinger som at bruken må være avgrenset etter ”art og omfang”. Likevel finnes det unntak hvor det dreier seg om bruk av verk som er begrenset etter art og omfang. Opphavsmannen kan på forhånd frasi seg retten til navngivelse. Forarbeidene til åndsverkloven står det at ”det være angitt bestemte grenser for brukens art og omfang. Og i ordet «begrenset» ligger det også at det må dreie seg om en innskrenket bruk, en fra skrivelse vil ikke kunne godtas, selv om den er angitt ved en positiv oppregning av bruksbeføyelsene”.¹⁰² Svenske lovforarbeider utreder at det hensikten bak fraskrivelsesforbudet, er at et generelt avkall av de ideelle rettigheter ville kunne få virkninger for langt inn i fremtiden. Videre ville det være nærmest umulig for opphavsmannen å forutse hvilken betydning en slik fra-

⁹⁹ Rognstad (2009) side 202.

¹⁰⁰ <http://old.rushprint.no/2006/4/seier-for-regissorene/> (26.3.14)

¹⁰¹ Rognstad (2009) side 202.

¹⁰² Ot. Prp. Nr26 (1959-60) side 22.

skrivelse ville kunne få for hans personlige interesser.¹⁰³ I praksis innebærer dette at regissøren kan frasi seg rettigheten for krediteringen for bestemte verk, men ikke mer generelt alle fremtidige verk, dette vil være en begrensning i forhold til art, men ikke omfang.

4.2.5 Retten til å fralegge seg farskapet.

En opphavsmann som har rett til å bli navngitt samsvar med ”god skikk” kan i etterkant kreve å ikke bli kreditert. Det følger av åndsverkloven § 3 fjerde ledd, at selv om opphavsmannen har gitt gyldig samtykke til bruken, har hun hvis verket gjøres tilgjengelig på en måte som krenker opphavsmannen, ”rett til å kreve at det ikke skjer under hans navn”. På fransk kalles denne regelen for ”droit de non paternité”. Regelen i § 3 fjerde ledd er i nordisk sammenheng en særnorsk regel, ingen av de andre nordiske landene har en regel som tilsvarer den norske.¹⁰⁴

Et eksempel fra Norge hvor regissøren har trukket seg, finner vi i filmen ”Svein og Rotta” fra 2006. Her trakk regissøren seg 2 måneder før premieren på filmen. Regissøren Magnus Martens uttalte til NRK at han ikke ville kommentere hvorfor han trakk seg. I artikkelen videre gikk lederen for Norske Filmregissører, Nina Grünfeldt hardt ut mot filmprodusentene, for at de blander seg for mye inn i regissørens kunstneriske frihet. Nina Grünfeldt mener at grunnen til at Martens trakk seg fra filmen var konflikt mellom regissør og produsent på filmen ”Svein og Rotta”.

Det har vært en del tilfeller i Norge hvor produsenten krever å ha den siste kunstneriske avgjørelsen på filmen. Aage Aaberge fra produsentforeningen sier i artikkelen fra NRK.no, at Norge er det siste landet i verden som ikke praktiserer final cut. Final cut er en rett regissøren har til å si siste ordet over hvordan filmen skal se ut før visning til offentligheten. Filmprodusent Aage Aaberge uttrykker videre i artikkelen at det ikke blir skrevet noen avtaler i dag som ikke er innenfor det norske lovverket.¹⁰⁵ Filmen ”Svein og Rotta” er det eneste tilfellet av hvor regissøren har trukket seg fra å bli kreditert som regissør for en film han har opphavsretten til.

¹⁰³ SOU:1956:25 s. 128.

¹⁰⁴ Rognstad (2009) side 208.

¹⁰⁵ <http://nrk.no/nyheter/kultur/5517862.html> (23.1.2014)

Det som er interessant å se er at regissøren Magnus Martens står oppført som regissør på filmen når man går inn på IMDb.com med skriften etter følgende: uncredited, som betyr at han ikke fikk kreditert navnet sitt på rulleteksten i filmen eller på coveret av filmen. Det er motstridende at du kan nekte å bli kreditert, men likevel står anført som regissør med tittelen ukreditert. I andre tilfeller i filmsammenheng har vi forfatter Lars Saabye Christensen, som trakk seg som manusforfatter på filmen ”Kongen av Bastøy” fra 2010, da det oppsto uenigheter med en av manusforfatterne, Dennis Magnusson. Grunnen var at utkastet avvek sterkt fra Saabye Christensens originale. ”Slik situasjonen er nå, knytter ikke jeg navnet mitt til filmen”, uttalte han til Dagbladet.¹⁰⁶ Lars Saabye Christensen står oppført som forfatter på filmen på IMDb sin hjemmeside.

Et annet eksempel har vi fra 1971, hvor forfatter av boken ”gråt, elskede mann” trakk seg. Her krevde Bjørg Vik etter § 3 fjerde ledd, navnet sitt slettet fra filmens fortekst og all markedsføring for filmen fremover. Grunnen var at Bjørg Vik ikke var fornøyd med hvordan boken hennes var blitt filmatisert. Bjørg Vik står ikke oppført i IMDb. Her ser vi eksempler på hvordan de ideelle rettighetene kan påvirke konflikter i filmbransjen i Norge, men som aldri kom for retten.

4.2.6 Sitatbruk

Retten til å bruke sitatbruk er regulert i § 22. Åndsverkloven § 22 bruker ”god skikk” kravet for å kunne sitere fra et offentlig filmverk. Sitatene må være i samsvar med ”god skikk” kriteriet. Målestokkstandarden er den samme som i ”god skikk” kravet i § 3 første ledd. Det er to aspekter til ”god skikk” kravet. Den ene er å sanksjonere en rådende sedvane, og den andre er å fremme områder der man ikke har etablert noe skikk. På visse områder ved sitering av faglitteratur foreligger etiske normer som er nedskrevne. Kan det ikke settes likhetstegn mellom normen og loven, får normen mest tungtveiende betydning.¹⁰⁷

Har det vært flere opphavsmenn jfr åndsverkloven § 6, skal alle navnene angis, men ved sitat av filmverk med mange opphavsmenn er det forenelig i overensstemmelse med ”god skikk” kun å kreditere opphavsmennene til de viktigste bidrag. Ved bearbeidelser jfr § 4 skal den

¹⁰⁶ http://www.aftenposten.no/kultur/article2965821.ece#.UyA_I9xAvLg (2.2.2014)

¹⁰⁷ Rognstad (2009) side 244.

opprinnelige opphavsmann som opphavsmannen til bearbeidelsen nevnes.¹⁰⁸ Ved bruk av sitat i form av filmklipp på TV, krediteres innslaget med navnet på tittelen i en tekst nederst på skjermen. Det er praksis i bransjen at kun tittelen angis av hensyn til plass.

4.2.7 Krenkelse av navneretten.

Opphavsmannen kan i sin levetid bare være den som kan påtale krenkelse av de moralske rettighetene etter § 3. Dette følger av at rettigheten er uoverdragelig som nevnt tidligere i avhandlingen. Krenkelse av navneretten kan være straffbart. Straff og erstatning kan etter åndsverkloven §§ 54 og 55 tilkjennes ved krenkelse av retten til å navngis, respektretten, retten til å ikke navngis og klassikervernet.

Etter åndsverkloven § 54 første ledd litra a, kan krenkelser av § 3 straffes med bøter eller fengsel opp til 3 måneder, og ved særlige skjerpede forhold med fengsel inntil 3 år. Praksisen på området viser at fengselstraff forekommer sjeldent, med mindre de skjerpede forholdene i § 54 fjerde ledd foreligger.¹⁰⁹ I norsk rettspraksis finnes det ingen saker hvor en person har fått fengselstraff for brudd på de ideelle rettighetene. Regissøren kan ha interesse av å søke økonomisk kompensasjon ved rettighetsinngrep.

Åndsverkloven § 55 har regler om erstatning og annen økonomisk kompensasjon. Skade som er påført ved overtredelse etter § 54, kan kreves erstattet etter de alminnelige erstatningsreglene jfr § 55

Åndsverkloven § 55 både henviser til og må suppleres av alminnelige erstatningsrettslige regler, dette betyr at det må foreligge et ansvarsgrunnlag, et økonomisk tap og en årsakssammenheng.¹¹⁰ Ole Andreas Rognstad skrive at ved henvisningen til erstatningsreglene blir det som utgangspunkt simpel culpa for erstatning som kan kreves for krenkelse.¹¹¹ Erstatning kan etter åndsverkloven § 55 bare tilkomme ved ødeleggelse av originaleksemplarer og ved tilgangretten. Misligholder en av partene forsettlig eller ved grovt uaktsomhet avtalen eller kredite-

¹⁰⁸ Schönning (2011) side 179

¹⁰⁹ Rognstad (2009) side 396.

¹¹⁰ Lange (2000) side 95.

¹¹¹ Rognstad (2009) side 402.

ringen, kan en part påtale eller heve avtalen. For brudd på ”droit moral” vil oppreisning for ikke økonomiske skade ofte være den eneste mulige form for økonomiske kompensasjonen som kan gis. Selve utmålingsspørsmålet beror på en helhetsvurdering der alvorlighetsgraden og krenkelsens art, herunder skyldgrad, står sentralt.¹¹²

Bestemmelsen § 55 er særlig aktuell i forhold til de ideelle rettighetene. Ved tvisteløsning kan vanlige domstoler eller voldsavgift anvendes hvis det ikke er mulig å oppnå minnelig ordning. Mesteparten av tvistene som oppstår mellom regissør og produsenter ved kontrakter, blir løst gjennom minnelige ordninger eller ved forhandlinger mellom partenes interesseorganisasjoner. Som nevnt tidligere er det få saker å gå etter i Norge vedrørende krediteringsproblematikken. Til den dag i dag,¹¹³ foreligger det ingen høyesterettspraksis på krav om oppreisning, selv om det har vært i tingsretten og lagmannsretten dom på krenkelse av respektretten. Det er likevel gitt noen retningslinjer i regiavtalen til Norske Filmregissører.

I regiavtalen punkt 4-6, blir det redegjort for heving av avtalen, hvis en av partene vil heve avtalen. I punkt 4-6 (3) står det at vesentlig mislighold fra produsentens side kan være mislighold av retten til kreditering og de øvrige ideelle rettigheter. Her blir det klart at har produsenten misligholdt retten til kreditering av regissøren, kan regissøren heve avtalen og eventuelt gå til sak mot produksjonsselskapet.¹¹⁴

5 Avsluttende bemerkninger

5.1 Rom for forbedring

I denne avhandlingen har jeg prøvd å belyse ulike forhold og betydningen av de ideelle rettighetene, med hovedfokus på retten til navngivelse. Jeg har sett på hensynet bak bestemmelsen og ulike syn fra øvrige land har blitt lagt stor vekt på. Jeg har redegjort for hva som ligger i retten til å bli navngitt i samsvar med ”god skikk” og om dagens praksis samsvarer med reglene i åndsverkloven.

¹¹² Rognstad (2009) side 406.

¹¹³ 25.4.2014

¹¹⁴ Regiavtalen for spillefilm

De ideelle rettighetene kommer sjeldent for retten. I norsk rettspraksis har navngivelsesplikten for regissører aldri blitt påberopt. Det stadig økende antall produksjoner og stadig dyrere produksjoner av audiovisuelle verk i dagens samfunn, kan imidlertid tenkes å føre til at navngivelsesretten vil bli påberopt oftere i fremtiden. Dette vil i så fall kunne være gunstig for utviklingen av de ideelle rettighetene for regissørene, da domstolene i Norge med autorativ virkning kan gi retningslinjer for hvordan vurderingen skal gjøres i Norge. Dette vil kunne ha en mulig virkning for de andre nordiske landene, på grunn av det nordiske samarbeidet om lovverket. Det enorme tilfanget med informasjon på internett, gjør at vi har blitt bevisste på hvordan vi bruker andres verk. Dette kan bety at man i fremtiden bør vurdere å heve terskelen for bruk av andres verk og ved krediteringen av de ulike aktørene.

I Norske Filmregissørers (NFR) kontrakt er henvisningen til åndsverkloven en generell tolkning av standardavtalen. Her kommer det frem at regissøren har status som opphavsmann og er et uttrykk for regissørens avgjørende rolle ved frembringelsen av et filmverk og filmbransjens holdning til dette. For øvrig er standardavtalene blitt lite brukt i praksis i norsk filmbransje. Ingen av disse standardavtalene er prøvd rettslig til nå. Noe av grunnen til at det er lite rettspraksis i henhold til filmbransjen kan være at de som regel ordner opp innad i bransjen med egen mekling og egne advokater/agenter.

Vi har mye å lære av våre naboland. Jeg tror likevel det ta tid før vi ser stor forandring. Men vi nærmer oss et bra utgangspunkt. Filmbransjen i Norge nærmer seg et nivå på lik linje med Sverige og Danmark. Noe som betyr større produksjoner i samarbeid med utlandet og mer anerkjennelse å hente ved å ha regissører med anerkjente navn på store filmer. I og med at den norske stat gir mye filmstøtte og norske politikere er stolte av anerkjennelse ute i verden, vil nettopp kreditering være viktig å sikre gjennom mer presisering.

5.2 Noen betraktninger

Sannheten er likevel at det finnes mange gråsoner og frem til nå foreligger det ikke noe i norsk rettspraksis vedrørende retten til kreditering. Spørsmålet har derimot vært oppe til rettslig prøve i et knippe svenske og danske rettsavgjørelser, men som ikke omhandler regissøren. Disse er imidlertid ikke rettslig bindende for Norge, men vil likevel kunne fungere som illustrasjon på praksisen.

Det finnes per i dag ingen tilfeller i Norge på rettspraksis hvor regissøren ikke har blitt kreditert. En av grunnene ser ut til å være at filmbransjen løser konfliktene sine seg i mellom. Selv om det fortsatt kan oppstå hendelser der regissøren ikke blir kreditert. En forklaring kan være at Norge er et lite land med et lite filmmiljø. Det er grunn til å tro at etter hvert som vi nærmer oss våre naboland og ikke minst den amerikaniserte Hollywood kulturen, at også tilfeller vil dukke opp i det norske rettsvesen i nær fremtid. Man bør også være åpne for å diskutere og bearbeide norsk rettspraksis på dette i fremtiden. Regissøren vil også i fremtiden ha en sterk rolle og vil være den som fronter et filmverk.

Det har vært en enorm fart på den teknologisk utviklingen de siste årene. Det har blitt lettere å navngi opphavsmannen med dagens teknologi, men også blitt lettere å la være å navngi opphavsmenn. Der det før ikke var ansett som påkrevd å kreditere, har det blitt svært viktig å kreditere opphavsmannen og jeg mener skikken bør vurderes på nytt og strammes inn.

Bestemmelsen I åndsverkloven § 3 første ledd er tiltenkt fleksibilitet og har ikke blitt fornyet siden loven trådte i kraft i 1961. Dette kan indikere at bestemmelsen har fungert etter hensikten til lovgivers formål. Det må imidlertid tas betraktning I filmkulturen og teknologiens utvikling. Praksisen for når navngivelse er gitt etter ”god skikk” kan derfor tenkes å endres. Jeg mener denne praksisen bør gjøres strengere.

6 Litteraturliste

6.1 Bøker:

- Aakre, Haakon: Retten til å sitere fra Åndsverk (2002)
- Adeney, Elizabeth: The Moral Rights of Authors and Performers. An International and Comparative Analysis. (2006)
- Dutfield, Graham og Suthersansen, Uma: Global Intellectual Property Law (2008)
- Gisle, Jon: Jusleksikon 3. utgave (2007)
- Knoph, Ragnar: Åndsretten. Oslo Nationaltrykkeri (1936)
- Koktvedgaard, Morgens: lærebog i immaterialret 7.udgave (2005)
- Lange, Anne Beth: Klassikervernet i norsk åndsrett. I: COMPLEX 1 (2000)
- Lund, Torben: opphavsretten (1961)
- Lögberg, Åke: Auktorrett och film (1957)
- Levin, Marianne: Lärobok immaterialrett (2008)
- Olsson, Henry: Copyright. Svensk och Internationell Upphovsrett 8.upplagan. (2009)
- Rognstad, Ole- Andreas: Opphavsrett. (2009)
- Rosén, Jan: Upphovsrättens avtal. Regler för upphovsmäns, artisters, fonogram-, film- och databasproducenters, radio- och TV- bolags samt fotografers avtal 3.upplagan. (2006)
- Sainsbury, Maree: Moral Rights and their application in Australia (2003).
- Schønning, Peter: ophavsrets loven med kommentarer 5.utgave (2011)

6.2 Artikler:

- Bretonnière, Jean-François og Thomas Defaux French copyright law: a complex coexistence of moral and patrimonial prerogative.:
<http://www.iam-magazine.com/issues/Article.ashx?g=17e4662b-dbdd-4a41-9dcf-b58838853682> (19.3.2014)
- Meedom, Thorkild- Kan den stedseverende droit moralbeskyttelse opretholdes? (1985)
- Strömholm, Stig: Upphovsmans ideella rätt - några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 289-338
- Stig Strömholm: Tidskrift (Del II), Uppsala 1997, s. 539.

6.3 Avtaler:

- Tariffavtale om regiarbeid i fjernsyn mellom Norsk rikskringkasting AS (NRK) Og Norsk Sceneinstruktørforening (NScF).

- Rammeavtale mellom Norske Dramatikers forbund og Norsk film og tv- produsenters forening.
- DRs krediteringsregler for TV i Danmark.
- Regiavtale for spillefilm laget av Norske Filmregissører (NFR)

6.4 Nettsider:

<http://jolt.law.harvard.edu/digest/copyright/the-motion-picture-industry-critical-issues-concerning-moral-rights-and-authorship>

<http://www.aftenposten.no/kultur/article2965821.ece#.Uue893khYy4> f

<http://no.wikipedia.org/wiki/Opphavsrett>

http://www.stagedirectors.dk/UserFiles/File/pdf/DR_TVinstruksjon.pdf

<http://www.side2.no/film/article528523.ece>

<http://dramatiker.no/wp-content/uploads/2012/09/Filmavtale-2005-justert-2012.pdf>

http://www.filmsos.com/filminfo/s_producent.htmfunnet

25.2<http://nrk.no/nyheter/kultur/5517862.html>

<http://no.wikipedia.org/wiki/Filmklipping>

http://en.wikipedia.org/wiki/Berne_Convention

http://www.aftenposten.no/kultur/article2965821.ece#.UyA_I9xAvLg

<http://dramatiker.no/krangel-om-himmelbla/>

<https://da.wikipedia.org/wiki/TV3>

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/hod/dok/nouer/2005/nou-2005-01/16.html?id=389754#note>

<http://no.wikipedia.org/wiki/Filmhistorie>

<http://old.rushprint.no/2006/4/seier-for-regissorene/>

<http://no.wikipedia.org/wiki/Netflix>

6.5 Rettspraksis:

C-277/10 av 9. Februar 2012 (Martin Luksan vs. Petrus van der Let)

Herredsrett RGG 1992 s. 652

NJA 1996 s 354 (Torgny Björk)
Rt.2007.s 1329 (Huldra I Kjosfossen)
U.2014 H 18 mars (Dancing with the stars)
U 1947.187 Ø (Napoleon)
Urf. 1946p. 187

6.7 Konvensjoner:

Bernkonvensjonen – Bernkonvensjonen om vern av litterære og kunstneriske verker 9. September 1886, med endringer fra 14 juli 1971, Paris

6.8 Lover:

Åndsverkloven: Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. av 12. Mai 1961 nr 2 (Norge)
Upphovsrätt: Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk (Sverige)
Ophavsretsloven: Lovbekendtgørelse 2010-02-27 nr 202 Ophavsretsloven (Danmark)
Forfatterrettsloven: Lov nr.149 af 26.4.1933 om Forfatterret og Kunstnerret Opphevet ved 1961-loven (Danmark)
Code de la propriété intellectuelle 1 juli 1992 (Frankrike)
Copyright Act of 1976 (USA)
VARA "Visual Artist Rights Act of 1990" (USA)
Fondsloven: 1956-12-14 nr 04: Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstners prestasjoner m.v. (Norge)
Das deutsche Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz – UrhG) (Tyskland)
code de la propriété intellectuelle (Frankrike)
Statue of Anne (1709) (Storbritannia)
the Fine Arts Copyright Act (1862) (Storbritannia)

6.9 Forarbeider:

Ot.prp.nr 22 (1930)
Ot.prp.nr. 26 (1959-60)
Ot.prp.nr. 36 (1988-1989)
Innst.O.XI (1960-61)
Prop1960:17