

Opphavsrettens navngivelsesplikt og respektrett



Universitetet i Oslo
Det juridiske fakultet

Kandidatnummer: 718
Leveringsfrist: 25.april 2010

Til sammen 17160 ord

20.04.2010

Innholdsfortegnelse

<u>1</u>	<u>INNLEDNING</u>	<u>1</u>
1.1	Tema	1
1.2	Avgrensning og begrepsavklaring	1
1.2.1	Ideelle og økonomiske rettigheter	1
1.2.2	Opphavsrettens subjekt	2
1.2.3	Metode	3
<u>2</u>	<u>HENSYNENE BAK</u>	<u>4</u>
2.1	Betydning som tolkningsfaktor	7
<u>3</u>	<u>HISTORISK UTVIKLING</u>	<u>8</u>
<u>4</u>	<u>HVILKE TILFELLER REGULERER § 3?</u>	<u>11</u>
4.1	Forholdet til § 2	11
4.2	Forholdet til lånereglene	11
<u>5</u>	<u>RETTIGHETSOVERGANG</u>	<u>12</u>
5.1	De ideelle rettigheters uoverdragelighet	12
5.2	Fraskrivelser	13
5.3	Retten til å fralegge seg farskapet	16
5.4	Avsluttende betraktninger	17
<u>6</u>	<u>NAVNGIVELSESPLIKTEN</u>	<u>18</u>

6.1	Generelt	18
6.2	All skikk god skikk?	19
6.3	Norsk praksis	21
6.4	Eksemplarfremsstilling	21
6.5	Tilgjengeliggjøring	23
6.5.1	Flere opphavsmenn	28
6.6	Forholdet til kildeangivelsesplikten	29
6.6.1	Sammenligning av vernet	29
6.6.2	Begrunnelse for forskjellene	30
6.7	Forholdet til forskningsetiske retningslinjer	32
6.8	Avsluttende bemerkninger	33
7	<u>RESPEKTRETEN</u>	35
7.1	Med rett til å endre	35
7.2	Hva vernes?	36
7.2.1	Opphavsmann og verk	36
7.3	Hva vernes det mot?	37
7.3.1	Litterær, vitenskapelig eller kunstnerisk	37
7.3.2	Anseelse og egenart	37
7.3.3	Endringer	38
7.3.4	Krenkende sammenheng	42
7.4	Unntakene	44
7.4.1	Forholdet til parodier og travestier	44
7.4.2	Rett til å hindre ødeleggelse?	48
7.5	Forholdet til § 11	49

7.6	Krenkelsesvurderingen	50
7.6.1	Målestokken	50
7.6.2	Tidligere handlinger relevante?	51
<u>8</u>	<u>PÅTALE OG SANKSJONER</u>	<u>53</u>
<u>9</u>	<u>AVSLUTTENDE BEMERKNINGER</u>	<u>55</u>
<u>10</u>	<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>57</u>
10.1	Lover	57
10.2	Forarbeider	57
10.3	Traktater	58
10.4	Rettspraksis	58
10.4.1	Norsk rettspraksis	58
10.4.2	Utenlandsk rettspraksis	58
10.5	Litteratur	59
10.6	Artikler	60
10.7	Annet	61

1 Innledning

1.1 Tema

Lov av 12. mai 1961 nr. 2 – heretter omtalt som åndsverkloven – oppstiller en rekke rettigheter som skaperen av et åndsverk – opphavsmannen – kan påberope seg. Den beskyttelsen loven gir deles ofte i økonomiske og ideelle rettigheter. Tema for denne oppgaven er de ideelle rettighetene i § 3, og den beskyttelse disse reglene gir opphavsmannen. I oppgaven søker jeg å redegjøre for hva som ligger i navngivelsespliktens krav til ”god skikk”, respektrettens vern for krenkelse av opphavsmannens og verkets ”anseelse og egenart”, samt når og i hvilke tilfeller rettighetene er aktuelle. Videre vil jeg vurdere disse rettighetene opp mot åndsverkloven § 11 som gir uttrykk for de ideelle rettigheters stilling i lånesituasjonene. De ideelle rettighetenes betydning for avtaletolkning og rettighetsovergang vil også bli omtalt.

1.2 Avgrensning og begrepsavklaring

1.2.1 Ideelle og økonomiske rettigheter

Oppgaven er avgrenset til de ideelle rettigheter slik de har kommet til uttrykk i åndsverkloven § 3. Uttrykket ”droit moral”, og den mer vanlige betegnelsen i norsk rett; de ideelle rettigheter, brukes både i snever og vid forstand.¹ I vid forstand inkluderer uttrykket også de ideelle aspekter man finner blant annet i § 2. Selv om den eneretten som oppstilles her har en primært økonomisk begrunnelse, gir den samtidig opphavsmannen ideelle beføyelser, idet han kan føre kontroll med gjengivelsen, samt bestemme hvordan og hvorvidt offentliggjøring skal skje. I denne oppgaven vil imidlertid uttrykkene benyttes i snever forstand, og sikter da til de særskilte bestemmelsene i § 3 om navngivelsesplikt og respektrett. Dette innebærer at det i den videre fremstilling forutsettes å foreligge et vernet

¹ Se blant annet Rosén (1993) s. 355 flg.

verk som oppfyller de krav § 2 oppstiller, eventuelt nyter vern etter reglene i kapittel 5. Hva som ligger i kravet til verkshøyde, originalitet og individualitet vil således ikke bli behandlet.

Det avgrenses videre mot varslingsplikten ved ødeleggelse i § 49 første ledd, samt tilgangsretten etter samme bestemmelses andre ledd. Dette er bestemmelser med ideellrettslige aspekter, men vil ikke være tema for denne avhandling. Heller ikke klassikervernet i § 48 vil bli særskilt behandlet, jeg vil imidlertid komme noe inn på denne bestemmelsen i forhold til påtalerett og sanksjoner.

1.2.2 Opphavsrettens subjekt

Åndsverkloven gir rettigheter til *opphavsmannen*. Følgelig blir det nødvendig å fastslå hvem som har de aktuelle rettighetene – hvem som er opphavsmannen i relasjon til § 3. Dette er et spørsmål om opphavsrettens subjekt.

Etter åndsverklovens § 1 er utgangspunktet at den som ”skaper” verket er opphavsmannen. Dette innebærer at det er forfatteren, fotografen eller kunstneren personlig som er subjekt for de rettigheter åndsverkloven oppstiller. Dette omtales ofte som ”den originære opphavsmann”.² I følge samme lovs § 39 åpnes det imidlertid for at den originære opphavsmann kan overdra sine rettigheter, og dette skjer også ofte i praksis. Når åndsverkloven bruker uttrykket ”opphavsmann”, må man derfor gjennom tolkning vurdere om det er tale om rettigheter som kun den originære opphavsmannen har, eller om det er rettigheter også erververen kan påberope seg. § 39 oppstiller samtidig en begrensning, overdragelse kan skje, men med de begrensninger som § 3 oppstiller. De ideelle rettighetene etter § 3 er med andre ord i utgangspunktet uoverdragelige, og det er den originære opphavsmann – skaperen av verket – som er rettighetenes subjekt. Det samme følger av hensynene bak de ideellrettslige reglene, som er forankret i det personlige bånd mellom skaper og verk. Hensynene bak § 3 vil bli nærmere omtalt nedenfor. Opphavsmann i relasjon til § 3 er altså den originære, skaperen av åndsverket.

² Se blant annet Schönning (2008) s. 93 og Rognstad (2009) s. 119.

Videre trekkes det i praksis et skille mellom opphavsmann i vid og snever forstand.³ Opphavsmann i snever forstand er den som har skapt et *åndsverk* i relasjon til § 2. I dette ligger at han har frembrakt et verk som har tilstrekkelig originalitet, som er et resultat av ”*individuell preget åndsvirksomhet*”.⁴ Åndsverkloven gir imidlertid en del rettigheter også for prestasjoner som ikke er åndsverk. Disse er samlet i kapittel 5 og omtales gjerne som ”de nærstående rettighetene”.⁵ Opphavsmann i vid forstand inkluderer disse rettighetshaverne. Av de nærstående prestasjoner er det kun utøvende kunstner etter § 42 og skaperen av et fotografisk bilde etter § 43a, som også kan påberope seg de ideelle rettigheter etter § 3.

Begrepet opphavsmann vil i denne oppgaven, med mindre annet fremgår av teksten, brukes om originær opphavsmann i vid forstand, og inkludere både skapere av åndsverk, av fotografisk bilde og utøvende kunstnere.

1.2.3 Metode

De opphavsrettslige reglene slik de fremstår i den norske åndsverkloven er et resultat av et nært nordisk lovsamarbeid. Ønsket om nordisk rettsenhet er klart uttalt i de tidlige norske forarbeidene,⁶ og av nyere dato bekrefter eksempelvis Ot. prp. nr. 15 (1994–1995) s. 1 det samme. Også Høyesterett har i praksis lagt vekt på nordiske forarbeider og praksis ved forståelsen av norske opphavsrettslige regler.⁷ Dette innebærer at det er stor grad av rettsenhet på tvers av landegrensene. Følgelig vil nordiske forarbeider, praksis og teori ha større plass i denne oppgaven enn hva tradisjonell rettskildelære vil tilsi. Jeg vil søke støtte i norske rettskilder der dette finnes, men forarbeidenes ordknapphet samt mangel på rettspraksis vil innebære at svar søkes i og utdypes med utenlandsk praksis, forarbeider og

³ Se Stray (1989) s. 19 og Rognstad (2009) s. 15 om opphavsrett i vid og snever forstand.

⁴ Knoph (1936) s. 64.

⁵ Stray og Rognstad op. cit.

⁶ Se blant annet Innst. O. XI (1960–1961) s. 2.

⁷ Rt. 1985 s. 833 på s. 890.

teori også. Dette gjøres idet ønsket om rettsenhet, samt det langvarige nordiske samarbeidet, taler for at regelen etter stor sannsynlighet vil forstås på samme måte i Norge. Når dette er sagt, er jeg klar over at en tilsynelatende lik regel ikke nødvendigvis er å forstå på samme måte, og at ingenting er endelig avgjort før Høyesterett har sagt sitt.

2 Hensynene bak

I tråd med alminnelig rettskildelære er hensyn og formål bak en regel viktige momenter for å forstå og fastlegge en rettsregels innhold. For opphavsretten generelt trekkes rettferdighets- og rimelighetssynspunkter gjerne frem som begrunnelse for rettighetene – den som skaper noe skal også høste fruktene av det.⁸ Også de ideelle rettighetene kan dels begrunnes fra denne vinkel. Det er ikke mer en rett og rimelig at opphavsmannen får sitt navn knyttet til sitt verk, samt har vern for sin interesse i å holde sitt verk ”rent” og fri for krenkelser. Disse hensyn forklarer den kontroll opphavsmannen er gitt gjennom sin enerett etter § 2, men ikke nødvendigvis hvorfor rettighetene i § 3 er uoverdragelige, eller gjelder der tillatelse eller hjemmel for bruk allerede foreligger.

I forbindelse med innføringen av artikkel 6bis i Bernkonvensjonen, diskuteres det i de norske forarbeidene hvorvidt de ideelle rettighetene bestemmelsen gir er ubetinget uavhengelige. Til støtte for en slik oppfatning trekker forarbeidene frem ”... *de interessers strengt personlige natur som skal sikres gjennom den moralske rett...*”.⁹ Det vises også til uttalelser om at artikkelen ”*tydelig angir at det dreier sig om en rett, som er forskjellig og adskilt fra det eksklusive privilegium, og bekrefter dens spesielle og vesentlige karakter av den rett som tilkommer personligheten*”.¹⁰ Uttalelsene viser at det er andre hensyn som begrunner de ideelle rettighetene enn de økonomiske. Mens eneretten skal sikre

⁸ Rognstad (2009) s. 31.

⁹ Ot. prp. nr. 22 (1930) s. 18.

¹⁰ l.c.

opphavsmannen ”fruktene” av sitt arbeid, skal de ideelle rettighetene ivareta det spesielle forhold mellom opphavsmann og verk. De er personlige og knyttet til originær opphavsmann.

I følge Knoph er det bærende hensynet bak de ideelle rettighetene sannhetsretten.¹¹ ”*Har man skapt et åndsverk, har han naturlig krav på at dette regnes ham til ære – eller til skam; og han har også rett til å kreve at det ikke blir forfalsket og misdannet så han bli bedømt på falsk grunnlag i samtid og ettertid.*”¹² De svenske forarbeidene begrunner de ideelle rettighetene med ”*den särskilda karaktären*” til åndsverkene.¹³ Opphavsretten beskytter en form for menneskelig aktivitet hvor opphavsmannen i større grad legger sin personlighet, sine åndelige opplevelser og erfaringer ned i arbeidet, og får følgelig et sterkere bånd til sitt verk.¹⁴ Gjennom skapelsesprosessen blir opphavsmannen i større grad enn ved andre frembringelser knyttet til sitt verk. Dette gjør ham mer sårbar og følsom for krenkelser – navlestrengen klippes aldri helt over.¹⁵ Det er dette båndet lovgiver søker å beskytte gjennom § 3.

Blir et verk gjengitt i strid med § 3 andre ledd er det opphavsmannens person, eventuelt verket som sådan – ikke hans økonomiske interesser – som gjør at han kan gripe inn. For navngivelsesplikten er det tanken om at opphavsmannen har krav på å høste den heder, ære og berømmelse som verket kan skaffe ham som gjerne trekkes frem i begrunnelsen.¹⁶ Han skal kunne ”*sole seg i lyset av sitt verk og få «goodwill»*”.¹⁷ Det er imidlertid verdt å merke seg at også publikum og alminnelige kulturinteresser har interesse i å få vite hvem åndsproduktene stammer fra, samt holde et verk uforfalsket. Knoph fremmet et slikt

¹¹ *ibid.* s. 149.

¹² Knoph (1936) s. 149.

¹³ SOU 1956:25 s. 85.

¹⁴ *l.c.*

¹⁵ Knoph (1936) s. 53.

¹⁶ Se blant annet Rognstad (2009) s. 200 og Stray (1989) s. 65.

¹⁷ Stray *op. cit.* s. 65.

synspunkt, og det samme gjør Weincke og Vyrje.¹⁸ Disse interessene går stort sett hånd i hånd. Like lite som opphavsmannen ønsker krenkende endringer eller bruk av sitt verk, taler alminnelige kulturinteresser for å holde kulturarven uforfalsket.¹⁹ Kjøper en forbruker en bok merket med en kjent forfatters navn er han sikret å få en bestemt kjent verdi, og ikke en forfalskning. For navngivelsesplikten kan motstridende interesser imidlertid tenkes, og navngivelse kan være påkrevd, selv om opphavsmannen helst hadde sett det utelatt. En forfatter er ikke nødvendigvis like stolt av, eller interessert i, navngivelse av verk fra tidlig i karrieren eller der han siteres for kritikk. Like fullt gjelder navngivelsesplikten etter § 3 også for disse verkene.

Hvor aktuelt det er med navngivelse i strid med opphavsmannens ønske er en annen sak. Opphavsmannen bestemmer selv *om* og i så fall *hvilket* navn verket skal utgis eller offentliggjøres under,²⁰ og har gjennom denne retten mulighet til å kontrollere navngivelsen. Hertil kommer at problemet i praksis snarere er manglende navngivelse enn navngivelse i strid med hans ønsker. Særlig interesse i å ikke nyttes til sitt verk har opphavsmannen der respektretten er krenket. Her beskyttes han imidlertid gjennom § 3 fjerde ledd. Det sentrale hensyn bak navngivelsesplikten blir etter dette den anerkjennelsen som navngivelsen kan gi. Bestemmelsen står først og fremst til vern for opphavsmannen og ikke sannheten.²¹

Idet det ikke kan trekkes noen klar grense mellom økonomiske og ideelle rettigheter, vil de hensyn som her nevnes også kunne ha betydning for øvrige regler i åndsverkloven. De preger hele rettsområdet, og styrer rettstenkningen på en måte som ofte får avgjørende betydning for tolkningen av enkelte bestemmelser.²² De gjennomsyrrer opphavsretten.²³

¹⁸ Knoph (1936) s. 149 og (1931) s. 316, Weincke (1976) s. 60, samt Vyrje (1987) s. 216.

¹⁹ Knoph op. cit. s. 149, Meedom (1985) s. 155.

²⁰ SOU 1956:25 s. 118, Stray (1989) s. 65.

²¹ Stray (1989) s. 65, Ot. prp. nr. 22 (1930) s. 19.

²² Rognstad (2009) s. 197.

²³ Strömholm (1975) s. 306.

2.1 Betydning som tolkningsfaktor

Innledningsvis påpekte jeg at hensyn og formål er sentrale momenter i tolkningen av en rettsregel. I relasjon til § 3 innebærer dette at der hensynene er som sterkest, skal det mer til for at navngivelse ikke er god skikk, samt mindre til for at en endring ikke krenker respektretten. Hensynenes rolle er kanskje av særlig betydning i forhold til rettslige standarder, som skal tilpasses endringer i tid og samfunn. For de ideelle rettighetene innebærer dette at navngivelsens betydning for opphavsmannen er et sentralt moment. I saken om Torgny Björk²⁴ – som vil bli omtalt nedenfor – ble opphavsmannens ideelle interesse i navngivelse ansett å være stor. Björk var primært en nasjonal aktør, og hadde da stor interesse i kreditering på nasjonalt tv. Dette var i følge retten av stor betydning for krenkelsesvurderingen. Det samme gjelder der samfunnets interesse i å kjenne verkets opphavsmann gjør seg særlig gjeldende. Her vil det etter omstendighetene også være påkrevd med navngivelse selv der dette ikke er i opphavsmannens interesse.

Hvor sterkt hensynene gjør seg gjeldende vil variere med verkstype og situasjon. Schovbo trekker her et skille mellom verk av mer teknisk art, som dataprogrammer og databaser, hvor han hevder at de ideelle rettighetene er ”*temmelig begrenset*”, og de mer tradisjonelle verkene.²⁵ I forbindelse med innføring av opphavsrett også for datamaskinprogrammer ble forholdet til de ideelle rettighetene diskutert i forarbeidene. Her fremholdes det at disse frembringelsene primært er økonomisk motiverte, og at de ideelle rettighetene da spiller en underordnet rolle.²⁶ ”*Når loven viser til «god skikk» eller lignende i forbindelse med de ideelle rettigheter, må man derfor tolke standarden på bakgrunn av dette forholdet.*”²⁷ Uttalelsene viser at reglene må tolkes i lys av de formål de søker å beskytte. Da de ideelle rettighetene skal ivareta det personlige forhold mellom opphavsmann og åndsverk, vil de ha mindre betydning for verkstyper hvor økonomisk inntjening står i sentrum. Det er likevel verdt å merke seg at de ideelle rettighetene ikke er begrenset til de ”rene” åndsverk,

²⁴ NJA 1996 s. 354.

²⁵ Schovbo (2008) s. 139.

²⁶ NOU 1986:18 s. 12.

²⁷ l.c.

rettighetene gjelder fullt ut også for dataprogrammer og andre verk av teknisk karakter. En annen sak er at da de ideelle hensynene ikke står like sterk på disse områdene, vil dette kunne ha betydning for krenkelsesvurderingen. Eksempelvis trekker Auktorrättskommittén frem tekst og bilder til reklameprodukter som eksempel på et område hvor god skikk ikke krever navngivelse.²⁸ I tillegg til at navngivelse her vil kunne virke forstyrrende på utformingen, vil ikke navngivelse ha like stor betydning for skaperen eller samfunnet som sådan. Hans personlige bånd til verket er antatt mindre, og hensynene bak regelen gjør seg dermed ikke gjeldene i like stor grad som eksempelvis ved en kunstutstilling.

3 Historisk utvikling

Historien til de ideelle rettighetene som uttalte rettsregler er av forholdsvis ny dato. I det hele tatt er den tidlige opphavsrettslige historie i stor grad en historie om veien fra forleggerrett til økonomisk enerett for opphavsmannen. Det sentrale i kampen var muligheten til selv å høste fruktene av sitt arbeide.

Den manglende interessen for, og anerkjennelsen av, det spesielle bånd mellom opphavsmann og verk, kan kanskje forklares i de tidligere tiders oppfatning av litterært og kunstnerisk skapelse som håndtverksarbeid heller enn personlighetsytringer.²⁹ I oldtiden mente man at verkene tilhørte allmennheten, og det sentrale var ikke hvem som sa noe, men hva som ble sagt.³⁰ Strömholm trekker videre et skille mellom de ideelle rettigheters *historie* og dens *forhistorie*.³¹ Tidlige uttrykk for misnøye over andres utnyttelse kan ikke tas til inntekt for en rettsregel.³² Mens de ideelle rettigheters historie som rettsregel som påpekt innledningsvis er kort, kan man gå adskillig lengre tilbake i kartleggingen av dens

²⁸ SOU 1956:25 s. 117.

²⁹ Strömholm (1975) s. 296.

³⁰ Vyrje (1987) s. 23.

³¹ Strömholm (1975) s. 296.

³² *ibid.* s. 295.

forhistorie. I følge Knoph er tanken om opphavsmannens ideelle interesser eldre enn forsøk på å verne hans økonomiske interesse, og viser blant annet til oppfatninger fra gamle Rom.³³ Av hensyn til rammen rundt denne oppgaven kommer jeg ikke til å gå i detalj på dette, men viser til Strömholms artikkel som nærmere beskriver veien fra idé til rettsregel.

For norsk rett starter historien i 1896 da Norge tiltrådte Bernkonvensjonen om vern av litterære og kunstneriske verker. Ved revisjon av denne i 1928 ble det internasjonalt innført vern for opphavsmannens ideelle interesser gjennom artikkel 6bis. I følge denne artikkelen hadde opphavsmannen, uavhengig av eventuell overdragelse av økonomiske rettigheter, rett til navngivelse, samt vern mot endringer som kunne krenke hans ”*honor or reputation*”.³⁴ I Københavnerutkastet oversettes dette med vern for ære og anseelse.³⁵ De samme uttrykkene benyttes i norske forarbeiders gjengivelse av bestemmelsen.³⁶

I åndsverkloven av 1930 finner man de første spirene av rene ideellrettslige regler også i norsk rett. Etter lovens § 13 fjerde ledd kunne erververe ikke endre en opphavsmanns verk uten samtykke. For det tilfellet at samtykke forelå, og endringene *vesentlig* krenket hans personlige eller kunstneriske interesser, hadde opphavsmannen en ubetinget rett til å nekte navngivelse i forbindelse med gjengivelse, eventuelt presisering av at endringene ikke skrev seg fra han. Regelen har betydelige likhetspunkter til dagens § 3 fjerde ledd, og vi ser konturene av dagens respektrett. Samme bestemmelse fremholdt at opphavsmannen ikke kunne gi avkall på retten til å navngis på ”*vanlig måte*”, en formulering som implisitt innebærer navngivelsesplikt. Etter min mening er det ikke klart at den norske § 13 var i samsvar med Bernkonvensjonen. Å kunne unngå å knyttes til verket der endringene ”*vesentlig*” krenket hans personlige eller kunstneriske interesse, er ikke nødvendigvis sammenfallende med et generelt vern mot endringer som krenker ”*ære og anseelse*”. Den

³³ Knoph (1936) s. 147, 148.

³⁴ Bernkonvensjonen, Romaversjonen av 2. juni 1928.

³⁵ Københavnerutkastet (1951) s. 49.

³⁶ Ot. prp. nr. 22 (1930) s. 18.

danske lovgivningen ga på samme tidspunkt et vern som i hvert fall i form og uttrykk var bedre i samsvar med Bernkonvensjonens utforming.³⁷

Det var imidlertid først ved loven av 1961 at vernet for de ideelle rettigheter slik vi kjenner dem i dag trer frem. Loven ble til etter nordisk lovsamarbeid, og bestemmelsen slik den fremstod i § 3 brakte den norske regel nærmere konvensjonsteksten. Navngivelsesplikten ble gjort avhengig av hva ”*god skikk tilsier*”, og vern mot krenkelser av anseelse og egenart ble innført. Den tidligere loven ga i § 13 opphavsmannen en viss beskyttelse for krenkende *endringer*. Ved revisjon av Bernkonvensjonen i 1948 ble respektretten imidlertid utvidet til å gjelde også *sammenheng og omgivelser*.³⁸ Dette ble i Københavnrutkastet omtalt som et ”*viktig og sterkt savnet supplement ...*”.³⁹ Som det påpekes i forarbeidene er det ikke bare endringer i verket som kan være krenkende for opphavsmannens anseelse og egenart, men også den sammenheng de gjøres tilgjengelig i.⁴⁰ For å presisere at også dette var omfattet av den norske bestemmelsen ble uttrykket ”*i en sammenheng*” inntatt ved siden av uttrykket ”*på en måte*”. Dette til tross for at det førstnevnte uttrykket omfattes av det sistnevnte.⁴¹

§ 3 har ikke blitt endret siden vedtakelsen i 1961. Noe som tyder på at de jursteringsmekanismer som ligger innebygd i bestemmelsens formuleringer fungerer som de skal, og har tilpasset seg endrede samfunnsoppfatninger, teknologi og behov.

³⁷ Lov om forfatter- og kunstnerret av 1933 § 9.

³⁸ Bernkonvensjonen, Brusselteksten av 26. juni 1948 artikkel 6bis.

³⁹ Københavnrutkastet (1951) s. 108.

⁴⁰ Innst. O. XI (1960–1961) s. 15.

⁴¹ *ibid.* s. 16.

4 Hvilke tilfeller regulerer § 3?

4.1 Forholdet til § 2

§ 3 aktualiseres ved eksemplarframstilling, verksendringer, samt tilgjengeliggjøring for allmennheten.⁴² Dette vil først og fremst være tilfelle der rettighetene etter § 2 utøves, og særlig der rettighetene helt eller delvis er overdradd til tredjemann. Det er først i dette tilfellet at opphavsmannen har behov for den rettsbeskyttelse regelen gir. Har en forfatter overført sin rett til eksemplarframstilling til et forlag, er forlaget forpliktet av § 3. På samme måte er en musiker som har fått tillatelse av en låtskriver til å fremføre hans låter, også bundet av retten til navngivelse og respekt etter § 3.

For de tilfeller der den originære opphavsmannen alene står for utøvelsen av sin enerett, står han fritt til selv å ivareta sine ideelle interesser. Behovet for det vern som § 3 oppstiller er således ikke like stort. Rettsregelen er imidlertid ikke begrenset til tilfeller der rettighetene på et eller annet vis har skiftet hånd, og gjelder i prinsippet fullt ut også her.

Ikke sjeldent står det flere opphavsmenn bak et åndsverk. Det være seg fellesverk, sammensatte verk, samleverk, eller gjennom bearbeidelse av andres verk. Felles for disse tilfellene er at det er *flere* originære opphavsmenn, flere ”skapere”. Samtlige av disse har rettigheter ikke bare etter § 2, men også etter § 3. Jo flere personer som er involvert i den eksemplarframstilling eller tilgjengeliggjøring som tilhører opphavsmannens eneretter, desto større er faren for konflikt, og følgelig også behovet for rettsregler.

4.2 Forholdet til lånereglene

Åndsverklovens kapittel 2 hjemler en rekke tilfeller hvor allmennheten sikres tilgang til andres verk. Navngivelsesplikten og respektretten i § 3 gjelder også i disse tilfellene. Dette følger av § 11 første ledd hvor det slås fast at reglene i kapittel 2 ikke innebærer noen innskrenkning i den rett som følger av § 3. Regelen gjelder med et unntak som fremgår av § 29. Jeg kommer tilbake til denne bestemmelsen senere.

⁴² §3 første og andre ledd.

Dette innebærer at den eksemplarframstilling eller tilgjengeliggjøring som skjer med hjemmel i disse reglene, må skje i tråd med § 3. Dersom god skikk på området krever navngivelse av opphavsmannen må dette gjøres, og det i den utstrekning og på den måte som god skikk tilsier.⁴³ På samme vis må bruken ikke være krenkende for opphavsmannens anseelse og egenart. Den bruk av andres åndsverk som er hjemlet i kapittel 2, kan gjøres uten opphavsmannens samtykke, og i stor utstrekning også uten at opphavsmannen har krav på vederlag. Dette innebærer at opphavsmannen ikke har like stor grad av kontroll over bruken som han har ved utøvelse etter § 2 hvor han – i hvert fall i prinsippet – selv velger sine samarbeidspartnere, samt setter vilkår for bruk. Behovet for vern gjennom rettsregler er følgelig større på et slikt område. Denne sårbarheten reflekteres også i § 11 andre ledd som gir opphavsmannen ytterligere ideelle rettigheter. Disse vil bli grundigere omtalt i pkt. 6.6 og 7.5.

5 Rettighetsovergang

5.1 De ideelle rettigheters uoverdragelighet

Opphavsrett oppstår hos den som skaper åndsverket. For at andre skal ha rett til å råde over hans verk må det enten skje en rettighetsoverdragelse, eller være lovhjemlet.

Åndsverkloven § 39 regulerer opphavsmannens mulighet til å overdra sine rettigheter. Her presiseres det at overdragelse kan skje, men med den begrensning som følger av § 3. De ideelle rettigheters personlige karakter gjør at disse rettighetene ikke er overdragelige i den forstand at *andre* kan erverve rett til å påberope seg rett til navngivelse eller respekt.⁴⁴ Det er bare den originære opphavsmann som kan ha det personlige bånd til verket som § 3 søker å beskytte.⁴⁵ Følgelig vil den originære opphavsmann uavhengig av eventuell

⁴³ SOU 1956:25 s. 117.

⁴⁴ Rosén (1993) s. 366.

⁴⁵ Rosén (1998) s. 20.

rettighetsoverdragelse, i stor utstrekning kunne påberope seg navngivelsesplikten og respektretten. Bestemmelsen hjemler imidlertid mindre muligheter til fraskrivelse. Disse vil bli behandlet i det følgende.

5.2 Fraskrivelser

Selv om opphavsmannen ikke kan overdra rettighetene etter § 3, kan han i visse tilfeller gi avkall på rettighetene. Denne muligheten til å oppgi retten til å protestere reguleres i tredje ledd, og av bestemmelsen følger begrensninger – bruken av verket må være avgrenset etter *art og omfang*.

Det er rettighetenes ”*djupt personliga natur*”⁴⁶ som forklarer den snevre adgangen. Et generelt avkall vil kunne virke i lang tid, og for svært forskjellige former for utnyttelse.⁴⁷ Følgelig ville det være vanskelig for opphavsmannen å overskue konsekvensene og omfanget av fraskrivelsene. Av dette følger at regelen retter seg mot forhåndsfraskrivelser. For de tilfeller at verksanvendelsen allerede har funnet sted, oppstiller ikke loven noen begrensninger. Opphavsmannen kan i etterkant akseptere anvendelse, endringer og tillegg, samt gi avkall på retten til å påtale eventuell krenkelse.⁴⁸

Opphavsmannen kan med andre ord ikke på generelt grunnlag gi avkall på retten til respekt og navngivelse. Et slikt avkall vil være ugyldig, og ikke ha rettsvirkninger.⁴⁹ Bare hvor det dreier seg om en bruk av verket som er begrenset etter art og omfang, kan opphavsmannen på forhånd gi avkall på sin rett etter § 3.⁵⁰ Om dette utaler departementet; ”*[Det]må 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 [sic] vil ikke kunne godtas,*

⁴⁶ SOU 1956:25 s. 12.

⁴⁷ l.c.

⁴⁸ Rosén (1993) s. 367.

⁴⁹ l.c.

⁵⁰ Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 22.

selv om den er angitt ved en positiv oppregning av bruksbeføyelsene".⁵¹ For at et avkall skal være gyldig er det altså ikke tilstrekkelig at det klart uttrykkes hva som omfattes. Vilkårene er kumulative, bruken må være avgrenset både etter art og omfang. Dette er nødvendig for å gi den beskyttelsen loven søker å oppstille. En opphavsmann kan eksempelvis ikke gi avkall for all fremtidig teateroppføring av sitt verk. Dette vil være en begrensning i forhold til art, men ikke omfang.

En konkret utforming kan imidlertid være et moment i gyldighetsvurderingen.⁵²

Bestemmelsen søker primært å beskytte opphavsmannen mot avkall han ikke kan overskue konsekvensene av.⁵³ Der det er klart at opphavsmannen har oversikt over rekkevidden av fraskrivelsen, er det mindre grunn til å anse avkallet ugyldig. Også Nordell har kommet med uttalelser som støtter dette. I følge ham bør grensen trekkes mellom en utnyttelse hvor opphavsmannen kan overskue konsekvensene for de personlige interessene, og utnyttelser hvor opphavsmannen ved avtaleinngåelsen ikke har oversikt over rekkevidden på avkallet.⁵⁴ I sistnevnte tilfelle er avkallet ugyldig.⁵⁵ Har imidlertid opphavsmannen blitt forelagt og godkjent konkrete endringer, kan han ikke senere påberope seg tredje ledd.⁵⁶

Dette leder oss over i utformingen av fraskrivelsen. I opphavsretten, som i avtaleretten for øvrig, oppstilles det ikke formkrav.⁵⁷ Avkall etter tredje ledd kan således skje både muntlig, skriftlig, samt følge implisitt.⁵⁸ Der opphavsmannen har gitt tillatelse til anvendelse i en konkret sammenheng, vil man kunne innfortolke aksept av krenkelser som *normalt* skjer i en slik sammenheng.⁵⁹ Omfanget og konsekvensene av avtalen er i et slikt tilfelle lett

⁵¹ l.c.

⁵² Stray (1989) s. 71.

⁵³ l.c.

⁵⁴ Nordell (2003) s. 405.

⁵⁵ NJA 1961 s. 74.

⁵⁶ SOU 1956:25 s. 128.

⁵⁷ l.c.

⁵⁸ l.c.

⁵⁹ Rosén (1998) s. 123.

tilgjengelig for opphavsmannen. Avtaler om filmatisering av litterære verk er illustrerende. Filmatiseringer fordrer nødvendigvis en rekke endringer, og faren for krenkelser er dermed stor. Samtidig investeres det store summer i en filmproduksjon, og følgelig er interessen og behovet for opphavsmannens avkall stort.⁶⁰ Her vil man etter omstendighetene ofte kunne innfortolke et avkall for krenkelse som naturlig oppstår i en slik situasjon.

Verdt å merke seg er også opphavsmannens interesse i å ikke ha et ubetinget forbud mot avkall. Hadde det ikke vært mulig å gi gyldig avkall på retten, ville dette kunne vanskeliggjøre utnyttelsen av verket, eksempelvis gjennom inngåelse av filmatiseringavtaler.⁶¹

En dansk dom kan illustrere.⁶² Den amerikanske filmregissøren Pollack gikk til sak mot Danmarks radio for det han hevdet var krenkelse av respektretten etter § 3 andre ledd. Krenkelsen relaterte seg til den beskjæring av filmen som var skjedd i forbindelse med utarbeidelse av en tv-versjon. Pollack hevdet beskjæringene gjennom hadde ”*berøvet filmen sin kunstneriske verdi*”. Saksøkte hevdet på sin side at de hadde behandlet filmen som sedvanlig var, og at Pollack i alle tilfeller hadde gitt avkall på retten gjennom instruktøravtale. Pollack hevdet at avkallet var for generelt til å ha relevans – det var ikke begrenset etter art og omfang. Landretten var enig med Pollack i at panscanningen⁶³ hadde krenket respektretten, idet betydelige deler av bildet var kuttet bort med den følge at enkelte bildesekvenser fremsto lemlestet. Retten gikk så over til å vurdere anførlene om avkall, og fant at Pollack hadde gitt avkall på retten til å påberope seg krenkelsene gjennom instruktøravtalen. Han hadde gitt produsenten tillatelse til gjennom klipping og redigering å utarbeide en tv-versjon, og da panscanning var den vanlige metode benyttet for å tilpasse kinofilm til tv-format, var det nærliggende å anta at det også var tilfellet for denne filmen. Ved dette samtykket hadde han akseptert formatendringen. Avtalen ble videre funnet å

⁶⁰ SOU 1956:25 s. 128.

⁶¹ l.c.

⁶² UfR.1997.975.

⁶³ Metoden benyttet for tilpassing av filmen til tv-format.

være tilstrekkelig begrenset etter tredje ledd i det den var avgrenset etter art – utarbeidelse av tv-versjon, samt omfang – gjennom klipping og redigering. Avgjørelsen viser hvordan avkall kan følge implisitt og ikke uttrykkelig.

5.3 Retten til å fralegge seg farskapet

Åndsverkloven oppstiller i fjerde ledd en sikkerhetsventil. Her hjemles en rett for opphavsmannen til å kreve sitt navn utelatt ved krenkende gjengivelser etter andre ledd, alternativt kreve presisering av at endringene ikke skriver seg fra han. Dette er en absolutt rettighet til opphavsmannen, som han ikke kan råde over gjennom avtale eller gi avkall på.

Bestemmelsen er aktuell der opphavsmannen ikke ønsker å påtale krenkelsen, men likevel ikke ønsker å knyttes til de krenkende endringer eller den krenkende sammenheng verket gjengis i. Aktuell er bestemmelsen også der han gyldig har fraskrevet seg påtaleretten etter tredje ledd, men angrer seg. Opphavsmannen kan ikke da motsette seg krenkelsen, men kan forhindre at han selv knyttes til verket, eller det krenkende forhold. Eksempelvis var forfatteren av romanen ”Gråt elskede mann”, Bjørg Vik, ikke fornøyd med resultatet av filmatiseringen, og benyttet sin rett etter fjerde ledd til å nekte anvendelse av hennes navn i forbindelse med filmen.⁶⁴ Også i nyere tid ser vi eksempler på at retten benyttes. Lars Saabye Christensen trakk seg som manusforfatter til den kommende filmen ”Bastøy”, da det oppstod uenighet med en av medforfatterne hvis utkast avvek sterkt fra Saabye Christensens originale. ”*Slik situasjonen er nå, knytter ikke jeg navnet mitt til filmen*”, uttalte han til Dagbladet.⁶⁵ Uttalelsen viser det ideellrettslige aspekt i konflikten.

Etter § 29 kan byggverk og bruksgjenstander i en del tilfeller endres uavhengig av respektretten. Rettighetene i fjerde ledd vil være særlig aktuelle her, idet opphavsmannen har liten mulighet til å kontrollere endringene, da det ikke kreves samtykke. Selv om ordlyden i fjerde ledd antyder at regelen primært retter seg mot de tilfeller hvor det er gitt samtykke til bruken, er det gode grunner som taler for å gi den anvendelse også i disse

⁶⁴ Marcussen (1972)

⁶⁵ Jappeé 8.3.2009.

tilfellene. De ideellrettslige forhold bestemmelsen søker å beskytte, gjør seg i minst like stor grad gjeldene her.

5.4 Avsluttende betraktninger

Bestemmelsen regulerer muligheten til å på *forhånd* frasi seg retten til å påberope seg krenkelser. Det er opphavsmannens personlige bånd til verket, samt vanskelighetene med å se konsekvensene av et avkall, som begrunner den snevre adgangen. Hvorvidt opphavsmannen i etterkant ønsker å benytte seg av rettighetene, og påtale en eventuell krenkelse, er opp til opphavsmannen. Loven kan ikke hindre opphavsmannen i å ”*la det skure*” dersom han får kjennskap til krenkende bruk.⁶⁶

Videre kan man stille spørsmål ved om den begrensede muligheten til å disponere over de ideelle rettighetene er nødvendig. Bør man ikke selv være ansvarlig for egne handlinger og deres konsekvenser? Opphavsmannen kan riktignok være i en svak posisjon i møte med de store forlagene, plateselskapene med videre. Dette er hensyn som begrunner flere av de spesielle avtalerettslige reglene i åndsverkloven så som spesialitetsprinsippet.⁶⁷ For de ideelle rettigheter er forholdet enda tydeligere, da det er opphavsmannens personlige bånd som beskyttes. Men vil ikke de avtalerettslige reglene i alle tilfeller kunne gi tilstrekkelig beskyttelse? Nordell har tatt til orde for en slik ordning.⁶⁸ Krenkelsesvurderingens objektive utgangspunkt innebærer at selv om opphavsmannen føler seg krenket, er ikke det nødvendigvis nok til å få konstatert en krenkelse i retten. Dette hevder han er uheldig idet det er vanskelig for opphavsmannen på avtaletidspunktet å vite hvorvidt han har gitt et større avkall enn loven hjemler.⁶⁹ Han hevder videre at det rent faktisk skjer overdragelser av ideelle rettigheter, idet opphavsmannen eksempelvis tar høyere pris for anvendelser i kommersiell- enn redaksjonell sammenheng. På denne bakgrunn mener Nordell det hadde vært ønskelig med en dispositiv ideell rett. Dette ville få teori og praksis på lik linje, samt

⁶⁶ Vyrje (1987) s. 220.

⁶⁷ Rognstad (2009) s. 343 flg.

⁶⁸ Nordell (2003) s. 406.

⁶⁹ *ibid.* s. 400.

gi opphavsmannen større anledning til å forføye over eget verk. Eventuelle problemer vil kunne løses etter avtalelovens § 36.⁷⁰ Etter min mening bør man imidlertid ikke tape av syne at opphavsretten skiller seg fra avtaleretten. Det er spesielt personlige forhold som gjør seg gjeldene. Hertil kommer allmennhetens interesse i å bevare åndsverk uforfalsket jfr. § 48 og inneværende kapittel 2. Å gjøre rettighetene overdragelige vil gjøre dem til gjenstand for kjøp og salg, og kunne føre til at man ofrer integritet for økonomisk vinning. En ubegrenset mulighet til å fraskrive seg rettighetene vil ikke bare kunne ha store konsekvenser for opphavsmannen selv, men også de alminnelige kulturinteresser. I lys av hensynene bak opphavsretten fremstår dette etter min mening uheldig og uønskelig.

6 Navngivelsesplikten

6.1 Generelt

Etter åndsverkloven § 3 har opphavsmannen krav på å bli navngitt slik ”*god skikk tilsier*”. De norske forarbeidene til åndsverkloven er knappe i forhold til hva som ligger i kravet, og nøyer seg med å si at et ubetinget påbud om navngivelse ikke kan oppstilles.⁷¹

Departementet slutter seg til dette uten videre kommentar.⁷² Kravet om navngivelse i henhold til god skikk viser imidlertid til en rettslig standard. I dette ligger en henvisning til en vurderingsnorm utenfor rettsregelen, slik at regelen tilpasses samfunnsforholdene og tidens utvikling.⁷³ Plikten gjelder både for eksemplarfremstilling og tilgjengeliggjøring.

Navngivelsesplikten er således ikke absolutt, det sentrale er om den skikk og tradisjon som foreligger på området taler for navngivelse. I Københavnerutkastet påpekes det at det er gode grunner som taler for navngivelse av opphavsmann, men at det er tilfeller hvor en

⁷⁰ *ibid.* s. 406 flg.

⁷¹ Innst. 1950 s. 12.

⁷² Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 21.

⁷³ Gisle (2003) s. 245.

ubetinget rett vil være urimelig og i noen tilfeller umulig å gjennomføre.⁷⁴ Til illustrasjon nevnes ofte navngivelse i begravelser og på kunstindustrigjenstander. Knoph uttaler at en ubetinget navngivelsesplikt ”vilde strekke vernet for den ideelle rett ut over rimelighetens grenser”.⁷⁵ Det er slike tilfeller en søkte å hindre ved innføringen av kravet om ”god skikk”. Verdt å merke seg er også uttalelsene i Auktorrättskommittén om at hovedregelen og utgangspunktet bør være navngivelse.⁷⁶ Også Stray fremholder et utgangspunkt om navngivelse.⁷⁷ Det er unntakene som må begrunnes.

6.2 All skikk god skikk?

Skikken må videre anses som god. Som kjent fra avtaleretten er ikke all skikk god skikk,⁷⁸ og en praksis om ikke å navngi opphavsmannen på et område er ikke nødvendigvis i tråd med § 3. Dette fremgår også av de svenske forarbeidene til bestemmelsen hvor det uttales; ”Denne regel kan säges ha en dubbel innebörd: dels att sanktionera en rådande sedvänja, om den kan tagas för god, dels att främja en sedvanebildning på området, där en «god sed» i dette hänseende icke stadgat sig.”⁷⁹

I kravet ligger det en henvisning til hva som er rimelig og hederlig, og det er denne retningslinje man søker å lovfeste.⁸⁰ Illustrerende for skillet er en svensk avgjørelse.⁸¹ Det var her oppstått tvist mellom en rekke opphavsmenn og Sveriges Television – SVT – for det opphavsmennene hevdet var manglende navngivelse i strid med opphovsrättslagen § 3. For Högsta domstolen stod saken mellom musikeren Torgny Björk og SVT. SVT benyttet i programmet ”Kulturjournalen” seg av Torgny Björks musikk uten å oppgi ham som opphavsmann. SVT hevdet at god skikk på området ikke krevde navngivelse. Retten uttalte

⁷⁴ Københavnerutkastet (1951) s. 106.

⁷⁵ Knoph (1936) s. 155.

⁷⁶ SOU 1956:25 s. 116.

⁷⁷ Stray (1989) s. 65.

⁷⁸ Gisle (2003) s. 116.

⁷⁹ SOU 1956:25 s. 116.

⁸⁰ Dansk Udkast nr. 2 (1957) s. 18 sitert etter Rognstad (2009) s. 200.

⁸¹ NIR 1997 s. 294.

i samsvar med Auktorrättskommittén at bestemmelsen delvis skal sanksjonere gjeldende sedvane, dels skal ”*främja en sedvanebildning på områden där en god sed ... ännu inte stadgat sig*”.⁸² For de sistnevnte tilfellene er det opp til domstolen å bestemme hva som skal anses å være ”god sed” på området. Högsta domstolen fant i likhet med de tidligere instanser ingen fast sedvane på området, og kom på bakgrunn av mer generelle betraktninger til at god skikk i disse tilfellene krevde navngivelse. Retten trakk blant annet frem den betydning det har for opphavsmannen å bli navngitt, samt hvor enkelt det hadde vært å oppgi hans navn idet verket i sin helhet ble fremført, og det heller ikke var tale om live-sending. Hvordan navngivelse skulle skje kunne dermed fastlegges i forkant. Dommen viser hvordan retten går frem i de tilfeller hvor det ikke foreligger en skikk på området. Generelle betraktninger som betydning for opphavsmannen, praktiske og tekniske utfordringer, tidsfaktor, hvorvidt verksbenyttelsen kunne forutses er momenter av betydning for hvorvidt utgangspunktet om navngivelse kan fravikes.

En lignende vurdering finner man i dansk rettspraksis.⁸³ Saken gjaldt hvorvidt en biolog som på oppdrag av en kommune hadde utarbeidet en rapport om miljøstatusen i to av kommunens innsjøer, hadde krav på navngivelse i rapporten. Kommunen hevdet blant annet at navngivelse ikke var i overensstemmelse med god skikk. Retten uttalte at den fant ”*tilstrækkeligt godtgjort, at det, i hvert fald i et vist omfang, er sædvanligt ..., at anføre ophavsmændernes navne på lignende rapporter*”.⁸⁴ Retten viste her til den sedvane – den skikk – som fantes på området. Retten slo imidlertid fast at god skikk i dette tilfellet krevde navngivelse ”*da det af hensyn til sagsøgeren findes rimeligt, og da der ikke er anført grunde, der afgjørende taler herimod...*”.⁸⁵ Retten vurderte først hvorvidt det forelå en skikk på området, og fulgte så opp med å vurdere dens godhet. Dette viser hvordan en skikk ikke nødvendigvis er god skikk i relasjon til åndsverkloven, og at retten var parat til å sette til side skikken dersom avgjørende grunner talte mot opprettholdelse. Samtidig viser

⁸² *ibid.* s. 302.

⁸³ UfR 1995 s. 782.

⁸⁴ *ibid.* s. 788.

⁸⁵ *l.c.*

uttalelsen at for de tilfeller der det ikke er mulig å stadfeste klart hva som er skikk på området, vil rettens oppgave være å fylle tomrommene.

6.3 Norsk praksis

Det er lite norsk rettspraksis om navngivelsesplikten. Oslo byrett tilkjente i 1980 en billedhugger 500 kroner i oppreisning for brudd på § 3 første ledd.⁸⁶ Et reklamebyrå hadde brukt en av kunstnerens skulpturer som bakgrunn i annonse for gullsmykker, og hverken innhentet samtykke eller oppgitt henne som opphavsmann til skulpturen. Det var ikke omtvistet at det forelå et brudd på navngivelsesplikten, og saken for retten dreide seg i hovedsak om hvorvidt vilkårene for erstatning og oppreisning forelå. Saken er imidlertid illustrerende for hvordan krenkelser av opphavsmannens rett etter § 3 ofte er avledet av brudd på de økonomiske rettighetene etter § 2.

I sak for Agder lagmannsrett i 1999 var også spørsmål om krenkelse av navngivelsesplikten oppe.⁸⁷ En båtdesigner fremmet krav om erstatning av en båtprodusent blant annet på grunn av manglende navngivelse etter § 3. Retten ga designeren medhold i at navngivelsen avvek noe fra det avtalte, men fant ikke at det forelå brudd på åndsverkloven idet hans navn var kommet tydelig frem i forbindelse med omtale av båtene.⁸⁸ Retten gikk ikke i noen av sakene inn i en vurdering av hva som ligger i kravet til god skikk. Sistnevnte avgjørelse gir imidlertid visse indikasjoner på hvordan navngivelse bør skje, idet navngivelse i ”forbindelse med” omtale var tilstrekkelig.

6.4 Eksemplarframstilling

Som Schönning fremhever er det god skikk å navngi med mindre det er urimelig, vanskelig eller umulig å gjennomføre.⁸⁹ For eksemplarframstilling vil dette ofte innebære at

⁸⁶ RG 1981 s. 493.

⁸⁷ LA-1997-1424.

⁸⁸ *ibid.*

⁸⁹ Schönning (2008) s. 179, se også Københavnerutkastet (1951) s. 106.

navngivelse er påkrevd. I hvert fall for skriftlige litterære verk bør utgangspunktet være klart, god skikk krever navngivelse.⁹⁰ Det samme uttrykkes i ”Norsk Skribentrett” hvor det hevdes å være selvsagt at forfatter skal krediteres på omslag, tittelblad og ved markedsføring.⁹¹ Til støtte for et strengt krav om navngivelse ved eksemplarframstilling kan man blant annet trekke frem navngivelsens betydning for opphavsmannen, samt alternativene. Ved utgivelse av eksempelvis en roman vil navngivelse kunne ha stor betydning for skaperen, samt være enkelt og praktisk å gjennomføre. I praksis volder dette lite problemer. Forfattere til bøker – både til skjønnlitteratur, faglitteratur med videre – navngis ved utgivelse. I forhold til spørsmålet om *hvordan* navngivelse bør skje, uttaler Auktorrettskommittén at den bør ”*anbringas på den plats og den utstyrsel, som är brukligt*”.⁹² De konkrete forhold vil altså være avgjørende, men bestemmelsens formål gir veiledning. Navngivelsen må følgelig skje på en måte som gjør den *reell*, på en måte som sikrer at opphavsmannen knyttes til sitt verk. For eksemplarenes del vil dette i all hovedsak innebære navngivelse på, eller i forbindelse med det enkelte eksemplar. For de litterære verk vil dette gjerne være på bokens omslag, eventuelt i forbindelse med det enkelte verk. Det siste vil typisk være tilfellet hvor flere verk er samlet i en utgivelse, så som i en dikt-, eller novellesamling. Navngivelse på forsiden er ikke nødvendigvis påkrevd for eksemplar av musikkverk, cd-plater og lignende. Coveret vil i seg selv kunne være et vernet verk etter åndsverkloven, og navngivelse av samtlige opphavsmenn vil kunne være en krenkelse av denne opphavsmanns respektrett.

Selv om navngivelse på eksemplar i mange tilfeller er påkrevd, finnes det tilfeller hvor god skikk ikke nødvendigvis innebærer navngivelse. Eksempelvis vil navngivelse på brukskunst møte en del praktiske utfordringer. Særlig der bruksgjenstandene er små, vil navngivelse kunne være problematisk.⁹³ Dette er også eksempelet Københavnerutkastet

⁹⁰ Schovbo (2008) s. 138.

⁹¹ Graasvold (2006) s. 36.

⁹² SOU 1956:25 s. 117.

⁹³ Schovbo (2008) s. 139.

bruker som illustrasjon på når navngivelse kan være urimelig eller umulig.⁹⁴ Navngivelse vil kunne krenke verkets utseende, og virke skjemmende og ødeleggende for verksopplevelsen.⁹⁵ På den annen side vil navngivelse for eksempel ved utstilling i butikkhyller og emballasje være mulige alternativer. I det hele tatt vil eksemplarets størrelse kunne ha betydning for hva som med rimelighet kan kreves.

Arkitektur kan etter åndsverkloven § 1 nr. 9 være et åndsverk, og er følgelig på lik linje med øvrige verk beskyttet av de ideelle rettigheter i § 3. Dersom god skikk tilsier det har arkitekten krav på navngivelse på så vel bygning, som tegning og modeller. Selv om det ikke kan vises til særlige praktiske problemer med navngivelse her, er det sjeldent opphavsmannen navngis på bygningskunst. Som påpekt tidligere er det anerkjennelsen som står sentralt i navngivelsesplikten, og hvor muligheten til å høste ære er sterkest, gjør også plikten seg gjeldene i større grad. Samtidig verner § 3 også allmennhetens interesse i å vite hvem som står bak et verk. Det kan således være naturlig å sondre mellom hva slags bygningskunst det er tale om. Interessen i navngivelse må anses å være større for offentlige bygninger enn for privathus. Betydningen av navngivelse er antatt større for arkitektene bak Den Norske Operaen enn for en enebolig i et nabolag. Hertil kommer at det etter min mening er mer rimelig å kreve at offentlige instanser og privat næringsliv sørger for navngivelse av sine skulpturers og bygningers opphavsmenn, enn av en privatperson. På bakgrunn av dette er det grunn til å stille spørsmål ved hvorvidt gjeldende praksis på dette området er i tråd med navngivelsesplikten. Av interesse er også gjengivelser med hjemmel i åndsverkloven kapittel 2. For stedbundne verk vil navngivelse ved omtale ha stor betydning.

6.5 Tilgjengeliggjøring

Etter § 2 tredje ledd skjer tilgjengeliggjøring ved spredning, visning eller fremføring for allmennheten. Dette innebærer svært forskjellige handlinger og situasjoner, alt fra å sette en bok i et utstillingsvindu til store konserter og teateroppføringer. For navngivelsespliktens

⁹⁴ Københavnerutkastet (1951) s. 106.

⁹⁵ Vyrje (1987) s. 216.

del innebærer dette at hva som er god skikk nødvendigvis også vil variere med situasjonen. I det hele tatt er de måter man kan gjøre et verk tilgjengelig på så forskjelligartede, at man vanskelig kan oppstille noen klare retningslinjer for når navngivelse bør skje.

Forskjeller i varighet kan imidlertid være et moment i vurderingen av hva som er god skikk. Opphavsmannens interesse i navngivelse vil normalt sett være større ved varig tilgjengeliggjøring, mens verdien av navngivelse i midlertidige fremføringer er mindre prekær. Slik sett er det mer rimelig å kreve navngivelse når man legger ut bilder, tekst eller musikk på nett, enn ved opplesning av et dikt på et foreldremøte. Det er også slik jeg ser det mer rimelig å kreve en større innsats fra de som har rett til bruk av verket i de mer permanente situasjonene.

Også verkets utbredelse kan ha betydning for god skikk-vurderingen. Verdien av navngivelsen øker i takt med utbredelsen. En del tilgjengeliggjøringssituasjoner vil ha et stort publikum, det være seg gjennom konserter, fjernsyn, internett eller radio. Andre vil ha et lite publikum, slik som det tidligere omtalte foreldremøtet, eller underholdning på den lokale puben. Den ovenfor nevnte svenske avgjørelsen om Torgny Björk viser at utbredelse kan være et relevant moment. Retten trakk her frem at fjernsynet er et ”*slagkraftig medium*” som del av begrunnelsen for hvorfor navngivelse etter deres oppfatning var påkrevd.⁹⁶ Jo større utbredelse, desto større interesse har opphavsmannen i navngivelse.

Her, som ved eksemplarframstilling, spiller de praktiske mulighetene for navngivelse en sentral rolle i vurderingen av hva som er god skikk. Saken om Torgny Björk kan illustrere også her.⁹⁷ Högsta domstolen trakk i vurderingen frem de ulike alternativer og måter navngivelsen kunne skje på. Navngivelse kunne skje ved annonsering, muntlig eller ved en tekst under sendingen. Det forhold at det ikke kunne godtgjøres praktiske eller tekniske problemer med navngivelse, talte for opprettholdelse av utgangspunktet om navngivelse.

⁹⁶ NIR 1997 s. 294 på s. 299.

⁹⁷ *ibid.* s. 297.

For verkstyper som ikke er knyttet til et eksemplar, slik som teateroppstillinger, konserter med videre, kan navngivelse skje gjennom annonsering, på programmet, plakater eller muntlig før eller etter fremføringen.

Et annet moment av betydning, som retten også var inne på i Björk-saken, er tidsfaktoren. Det kan ikke forventes at store deler av en fremføring, eksempelvis et radio- eller tv-program blir satt av til navngivelse. Dette ville være lite praktisk, samt forstyrrende.⁹⁸ Samtidig kan muligheten til å forutse verksanvendelsen tale for navngivelse. I en slik situasjon har man mulighet og anledning til å vurdere alternativer for navngivelse, samt finne løsninger på eventuelle praktiske hindringer. Dette er forhold som taler for navngivelse. Ved direktesendte nyhetsendinger hvor verksanvendelsen kan være mer eller mindre tilfeldig, kan tidsfaktoren tale for et lempeligere krav. I Björk-saken var verksanvendelsen bestemt på forhånd, tidsfaktoren talte derfor for navngivelse.

Anvendelse av musikkverk er et område hvor navngivelsesplikten lett settes på spissen. Området spenner fra de klare tilfeller hvor navngivelse ikke kan kreves, så som i offentlige begravelser⁹⁹ og korps i opptog, til de mer uklare tilfeller som bakgrunnsmusikk i tv-programmer og radioavspilling.

Ved musikkavspilling på radio hører det til sjeldenhetene at opphavsmannen blir navngitt. Hvis det i det hele tatt foretas noen navngivelse, nøyer programlederen seg ofte med å kreditere artisten. Her foreligger det skikk, eller i det minste tradisjon, for ikke å navngi. Hvorvidt denne tradisjonen også er god skikk er imidlertid et annet spørsmål. Radioprogrammenes konsept og utforming kan tale for at manglende navngivelse er god skikk. Programlederne har ofte liten tid til rådighet, og blir til stadighet avbrutt av reklame- og nyhetsendinger. Å mellom hver fremføring måtte navngi komponist og tekstforfatter til de fremførte verkene, vil kunne virke forstyrrende på programmets helhet. I stor utstrekning er radiolytterne ute etter nettopp å høre musikk, og for mange og for store

⁹⁸ *ibid.* s. 300.

⁹⁹ Københavnerutkastet (1951) s. 106.

avbrudd vil kunne hindre radiokanalene i å tilby et godt program og følgelig miste utålmodige lyttere. Hertil kommer at en eventuell navngivelse kan bli omfattende, da radiokanalene ofte benytter seg av et større antall verk over et kortere tidsrom. Dette er momenter som taler for at det ikke kreves navngivelse. På den andre siden er radioavspilling en sentral måte for opphavsmenn til musikk i å nå frem med sitt arbeid, og navngivelse vil kunne ha stor betydning for utbredelsen av deres verk, samt renommé. Hertil kommer samfunnets interesse i navngivelse. Radio er en sentral kilde for musikk, og den interesserte lytter vil ikke nøye seg med å få verkets tittel, også artistens og komponistens identitet vil være av interesse. Det vil også slik jeg ser det være større grunn til å kreve navngivelse i de ”rene” musikkprogram. Der et program er viet en musikk sjanger, en artist eller lignende, vil navngivelse av komponist og tekstforfatter være både enklere og av større betydning for opphavsmennene selv. Også sjanger vil kunne ha betydning for tolkningen. Rollen til komponister og tekstforfattere er til en viss grad sjangerbestemt, og følgelig også deres interesse i navngivelse. Opphavsmennene bak en pop-sang er således mer interessert i å få artister til å fremføre sangene deres, enn de er av å bli navngitt overfor publikum. Dette til forskjell fra de klassiske verk, hvor komponisten spiller en sentral rolle.

En ny og stadig mer populær måte å tilegne seg musikk på, er gjennom streaming på nett. Den foreløpig mest kjente aktøren er Spotify.¹⁰⁰ Dette er en lovlig tjeneste som gjennom avtale med forvaltningsorganisasjonen TONO tilgjengeliggjør musikk for abonnentenes frie anvendelse. Her kan man lage, samt dele, spillelister og har til enhver tid gjennom søkefunksjonen en enorm mengde musikk tilgjengelig. Gjennom betalingsversjonen har man også tilgang til musikk offline, samt på en del nyere mobiltelefoner. Komponisten vil her ha stor ideell interesse i navngivelse. I likhet med fjernsynet når komponisten gjennom tjenesten et stort publikum, og med tiden er det ikke utenkelig at dette blir den primære kilden til musikk. For at komponistenes rettigheter etter § 3 skal ha realitet og betydning i en slik situasjon, er navngivelse sentralt. Navngivelse er viktig for utbredelse av egen

¹⁰⁰ Se <http://www.spotify.com/en/about/what/> for mer informasjon om tjenesten. (4.2.2010)

musikk, samt opparbeidelse av anseelse i markedet. Hertil kommer at mange musikere har et ønske om å nå ut med musikken sin, uavhengig av økonomisk vinning. Navngivelse gjør dem tilgjengelige og mer kjent. Jeg kan heller ikke se at det er spesielle tekniske eller praktiske utfordringer som taler i mot navngivelse ved online-streaming, og spørsmålet blir etter min mening snarere *hvordan* navngivelse skal skje enn *om*. I likhet med radioavspilling kreves det ikke nødvendigvis muntlig navngivelse. Dette vil av brukerne kunne oppfattes som unødige og forstyrrende avbrudd. Streamingen er imidlertid knyttet til et skjermbilde, og her vil man enkelt kunne kreditere i forbindelse med avspillingen eller på spillelisten. Per dags dato¹⁰¹ blir hverken komponister eller tekstforfattere kreditert i Spotify, og på bakgrunn av drøftelsen overfor, er det etter min mening mye som taler for at dette ikke kan karakteriseres som god skikk, og at det derfor foreligger en krenkelse av § 3.

Den teknologiske utvikling har ført til nye muligheter som også kan ha betydning for navngivelsesplikten. For navngivelse gjennom radio har man nå mulighet til å legge ut spillelister med kreditering både av artist, tekstforfatter og komponist på nett. Særlig aktuelt er dette for nettradioen, hvor man i likhet med streamingtjenestene har et skjermbilde tilgjengelig i forbindelse med fremføringen. En del radiokanaler gjør allerede dette. Eksempelvis legger NRK ut sine spillelister på nettsiden.¹⁰² Her navngis både verk, artist, komponist og tekstforfatter. Radiokanalen P4 har på sine nettsider også en database over spillelistene sine, men her nevnes kun artist og verkets tittel.¹⁰³ På forsiden blir den til enhver tid spilte sang oppgitt. Tilgjengeliggjøring av slike spillelister vil kunne gi opphavsmannen den navngivelsen han har interesse av, uten å virke forstyrrende for radioprogrammenes utforming. Nevneverdige tekniske utfordringer kan jeg heller ikke se at dette gir. Etter min mening er det ikke utenkelig at kreditering på nett kan anses å være påkrevd etter § 3. Det er imidlertid en forutsetning at navngivelsen blir reell, og spillelistene må dermed ikke være for vanskelig tilgjengelige på nettsidene. Det kan også tenkes at man bør opplyse om muligheten i selve programmet.

¹⁰¹ 1.2.2010

¹⁰² Se <http://www.nrk.no/spillelister/> (31.3.2010)

¹⁰³ Se <http://www.p4.no/musikk/spilleliste/> (31.3.2010)

6.5.1 Flere opphavsmenn

En filmproduksjon fordrer bidrag fra et større antall skapere. Forfattere, manusforfattere, skuespillere og musikere er noen av de involverte. Navngivelse vil for mange av disse opphavsmennene ha stor betydning, og sterke ideelle interesser står på spill. Antall bakmenn vil imidlertid kunne tale for et mindre strengt krav, da det har betydning for hva som er praktisk mulig og hva som rimeligvis kan kreves. Støtte for at dette er i tråd med kravet til god skikk finner man i de svenske forarbeider hvor det fremholdes; ”... *då ett verk har ett större antal upphövsmen, det ofta anses tillräckligt att angiva dem som står för mer av betydande insatser; dette förhållande är av särskild vikt inom filmbranschen*”.¹⁰⁴ Rimeligheten av en slik praksis finner man i navngivelsesplikdens formål. En ukritisk navngivelse av samtlige opphavsmenn, ville nøytralisert dens betydning. Større bidrag, og verkstyper hvor navngivelse ville ha stor betydning, ville forsvinne i mengden, og dermed ha liten effekt. Etter min mening er dette en rimelig løsning, som sikrer de med størst behov navngivelse.

Selv om god skikk i filmbransjen i en del tilfeller tilsier begrenset navngivelse, er det i forbindelse med filmfremføringen imidlertid vanlig å navngi bidragsytere utover de som har krav etter åndsverklovens § 3. Spørsmålet er således hvorvidt denne praksisen samsvarer med god skikk-kravet, idet utformingen av navngivelsen – det vil si om og hvordan navngivelsen skal finne sted – må vurderes i lys av formålet.¹⁰⁵ Dette innebærer at navngivelsen må skje på en måte som gjør mottakeren i stand til å oppfatte hvem som står bak verket. Navngivelsen må være reell, og gi publikum en faktisk mulighet til å oppfatte hvem som er opphavsmann. En utstrakt navngivelsespraksis vil kunne fortrenge de reelle opphavsmenns krav på navngivelse, slik at den navngivelsen som faktisk har funnet sted ikke får noe realitet. Jo lengre rulletekst, desto mindre sannsynlig er det at publikum får med seg skapernes identitet. Dette innebærer videre at en rask rulletekst¹⁰⁶, eller en med svært liten skrift står i fare for å krenke § 3. Ved fremføring av film på tv kan det stilles

¹⁰⁴ SOU 1956:25 s. 117.

¹⁰⁵ Rognstad (2009) s. 202.

¹⁰⁶ Graasvold (2006) s. 36.

spørsmål ved hvorvidt trenden med å dele skjermbildet ved rulleteksten – for eksempelvis å informere om kommende programmer – er i tråd med god skikk kravet. Har man her egentlig noen reell mulighet til å få med seg navngivelsen?

I tvist mellom NRK og manusforfattere til tv-serien ”Himmelblå” var det uenighet om NRKs navngivelsespraksis. I serien hadde NRK kreditert én manusforfatter per episode – den som hadde medvirket mest – mens øvrige ikke ble nevnt i rulletekst overhodet. Etter en rekke medieoppslag valgte NRK å endre praksis slik at samtlige medvirkende manusforfattere ble nevnt.¹⁰⁷ Dramasjef i NRK Hans Rossiné uttalte i den forbindelse at ”vi vil at alle som har bidratt til å gjøre Himmelblå til en suksess, skal få en del av æren”¹⁰⁸, og viser til det sentrale hensyn bak navngivelsesplikten – anerkjennelsen. Som vist over kan en selektiv navngivelse være i tråd med god skikk etter åndsverkloven § 3. Ut fra navngivelsespliktens formål er det rimelig å anta at det da er tale om å skille de store bidrag fra de av mindre betydning, og sikre navngivelse der hensynene gjør seg sterkest gjeldende. Det faktum at noen har bidratt mer enn andre innen samme verkstype, innebærer ikke nødvendigvis at øvriges bidrag er av så liten betydning at navngivelse ikke kreves. Idet NRK valgte å endre praksis, kom saken aldri for retten. Hvorvidt praksisen tilfredsstillende til god skikk, forblir derfor inntil videre et ubesvart spørsmål.

6.6 Forholdet til kildeangivelsesplikten

6.6.1 Sammenligning av vernet

I henhold til § 3 første ledd skal opphavsmann navngis ”som god skikk tilsier”. I § 11 andre ledd in fis heter det samtidig ”kilden må alltid angis slik som god skikk tilsier”. Dette er kildeangivelsesplikten. Den mest iøynefallende forskjellen på disse reglene er at mens navngivelsesplikten gjelder generelt, er kildeangivelsespliktens anvendelsesområde begrenset til å gjelde for lånereglene i kapittel 2.

¹⁰⁷ Se <http://www.dramatiker.no/index.php?id=20134> for oversikt over medieomtale. (1.2.2010)

¹⁰⁸ Kristiansen 17.9.2008 <http://www.adressa.no/kultur/tv/article1153389.ece> (Sitert 1.2.2010).

Etter § 11 første ledd gjelder navngivelsesplikten etter § 3 også for avgrensingsreglene i kapittel 2. Kildeangivelsesplikten og navngivelsesplikten gjelder med andre ord side om side. Dette indikerer at kildeangivelsesplikten supplerer navngivelsesplikten. De norske forarbeidene støtter dette. I følge departementet har opphavsmannen etter § 24 – nåværende § 11 – en videre beskyttelse enn etter § 3, og det er i disse tilfelle ikke tilstrekkelig at opphavsmannen navngis etter § 3 – det kreves også at kilden angis.¹⁰⁹

Ingen av reglene gjelder ubetinget. Også i forhold til kildeangivelsesplikten er spørsmålet om kilden må angis, samt *hvordan* avhengig av hva god skikk tilsier. De viser med andre ord begge til en rettslig standard. I dette ligger at plikten vil variere på bakgrunn av hvilken hjemmel i kapittel 2 som anvendes, samt verkstypen.

Det kan tenkes tilfeller der kildeangivelsesplikten ikke krever navngivelse. Rognstad nevner eksempelvis en henvisning til et samleverk med flere opphavsmenn.¹¹⁰ Sett i forhold til uttalelsene i forarbeidene, er det naturlig å forstå dette dit hen at der det ikke kreves navngivelse etter § 3 kreves det heller ikke etter § 11. Kildeangivelsesplikten vil imidlertid ofte kreve navngivelse av opphavsmann, og enda oftere samtidig noe mer. Ofte vil det være god skikk å opplyse om verkets tittel og eventuelt hvilken del av verket som anvendes. I enkelte tilfeller vil det rimeligvis også kunne kreves at situasjonen omtales. En slik angivelse kan være påkrevd der det siteres fra et innlegg i en offentlig diskusjon,¹¹¹ eller hvor det sitat som anvendes er en uttalelse fra et verks fiktive person og dermed ikke nødvendigvis representerer opphavsmannens meninger.

6.6.2 Begrunnelse for forskjellene

Bruken som hjemles i kapittel 2 skjer uten krav til samtykke fra opphavsmannen. Innenfor rammen av, og på de forutsetninger som de ulike bestemmelsene oppstiller, kan man fritt anvende andres åndsverk. I motsetning til de tilfeller som reguleres av § 2, har

¹⁰⁹ Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 65.

¹¹⁰ Rognstad (2009) s. 250.

¹¹¹ SOU 1956:25 s. 268.

opphavsmannen i disse tilfellene i liten grad kontroll og innflytelse over anvendelsen. I en slik sammenheng vil opphavsmannen ha større interesse av en ytterligere presisering av hva som "lånes" enn det som følger av navngivelsesplikten. Dette er hensyn som begrunner de utvidede ideelle rettigheter i § 11. I forhold til kildeangivelsesplikten vil dette gjøre seg gjeldende særlig i form av presisering av konteksten anvendelsen tas i fra.

Kildeangivelsesplikten gir samtidig en viss beskyttelse også for opphavsmannens anseelse. I de tilfeller hvor et sitat uten presisering av kontekst eller tidspunkt for avgivelse kan misforstås, vil god skikk etter § 11 med stor sannsynlighet kreve nettopp en slik presisering. En lojal oppfyllelse av de krav som § 11 oppstiller kan således forhindre brudd på opphavsmannens respektrett etter § 3 andre ledd. Et sitat med utilstrekkelig kildeangivelse kan være krenkende for opphavsmannens anseelse og egenart.

Kildeangivelsesplikten ivaretar også krav om etterrettelighet og etterprøvbarehet.¹¹² Disse hensyn er særlig aktuelle i faglitterær kontekst, men gjør seg også gjeldende for andre verk. En leser skal gjennom henvisninger kunne finne tilbake til de verk som er sitert eller gjengitt. Gjennom kildeangivelsen vil mottakerne ha mulighet til å se til at anvenderen faktisk baserer seg på verk av den omtalte opphavsmann, samt hvorvidt det siterte rent faktisk er et sitat. Muligheten til å finne tilbake til det originære verk har også betydning for hvordan kildeangivelsen skal finne sted.

Kildebruksutredningen antyder et skille mellom navngivelses- og kildeangivelsesplikten. Idet kildeangivelsesplikten delvis er begrunnet i etterviselighet, kan det etter forholdene her være akseptabelt å unnlate angivelse i direkte forbindelse med teksten. Videre fremholdes det at kildeangivelser er av større interesse for fagpersoner, hvor angivelse på annet sted enn direkte i forbindelse med tekst, kan oppleves tungvindt.¹¹³ Navngivelsen bør videre skje i de deler av fremstillingen som leserkretsen normalt må forventes å orientere seg i.¹¹⁴ Det kan således kreves mer av en leser av spesiell faglitteratur enn av

¹¹² Kildebruksutredningen (2006) s. 92, Stray (1989) s. 161.

¹¹³ Kildebruksutredningen (2006) s. 96.

¹¹⁴ *ibid.* s. 95.

populærvitenskapelige fremstillinger og skjønnlitteratur. For førstnevnte vil det kunne være tilstrekkelig med kortere henvisninger i fotnote, med mer utfyllende referanse i etterfølgende litteraturliste, mens det for sistnevnte er mer naturlig å innta navngivelsen direkte i teksten. De ulike oppfatningene kan etter min mening forklares i hensynene bak bestemmelsene. Mens navngivelsesplikten fremste formål er å sikre at verket knyttes til opphavsmann – som best ivaretas ved navngivelse direkte i forbindelse med verksanvendelsen – er en sentral del av kildeplikten å sikre notoritet. Dette formålet kan oppfylles også på andre vis. Synspunktene har således generell relevans.

En dansk avgjørelse kan illustrere noen av forskjellene.¹¹⁵ Danmarks radio hadde i sine sendinger lest opp sitater fra ”Naturlommekalenderen”. Det ble ofte referert til verkets tittel, men retten kom likevel til at kildeangivelsen var utilstrekkelig, da forlaget ikke ble oppgitt. Utgiver har ikke vern etter § 3, som beskytter den *originære* opphavsmanns ideelle interesser, og følgelig ikke juridiske personer. Idet kildeangivelsesplikten også skal sikre mulighet til å finne tilbake til originalverket, kan det etter omstendighetene være nødvendig å vise også til utgiver.

Oppsummeringsvis kan man se at kildeangivelsesplikten etter § 11 i en rekke tilfeller vil kreve mer enn navngivelsesplikten etter § 3. Ulikhetene er primært begrunnet i hensynet til opphavsmannen, som står i en langt mer sårbar posisjon ved verksanvendelse etter kapittel 2 enn etter § 2. Dette forsterkes av at anvendelse etter kapittel 2 ofte innebærer at bare deler av et verk ”lånes”, noe som igjen øker faren for misforståelser. Hertil kommer også hensynet til allmennheten, som skal ha mulighet til å finne tilbake til originalt verk, samt kontrollere sannheten av anvendelsen. De forskjellige hensynene forklarer også ulikheter i hvordan pliktene oppfylles.

6.7 Forholdet til forskningsetiske retningslinjer

I en fremstilling av hva som ligger i åndsverklovens krav til god skikk er en kommentar om forholdet til de forskningsetiske regler passende. Fagetikk dreier seg om redelighet og

¹¹⁵ UfR.1980.689.

åpenhet i arbeidet, og det er utarbeidet en rekke retningslinjer for de ulike fagområder.¹¹⁶ Disse regler kan gi uttrykk for hva som er skikk på et område, men som det fremholdes i Kildebruksutredningen er ikke de faglige og rettslige normene nødvendigvis sammenfallende.¹¹⁷ Et illustrerende eksempel er reglene for medforfatterskap. Reglene varierer med fagfelt, blant annet følger de medisinsk-vitenskaplige tidsskrifter egne retningslinjer for forfatterskap – de såkalte Vancouver-reglene.¹¹⁸ I følge disse reglene kan man ha krav på å bli oppgitt som medforfatter selv om man ikke har bidratt til å skrive noe av produktet, men for eksempel med datainnsamling. En slik medforfatter har ikke skapt et åndsverk etter åndsverkloven § 1, og er således ikke beskyttet av de opphavsrettslige regler. Dersom han ikke blir kreditert i henhold til retningslinjene, kan han ikke påberope seg navngivelsesplikten i § 3. I følge enkelte retningslinjer skal man også oppgi kilden der man siterer andres *ideer*.¹¹⁹ Dette skiller seg fra opphavsretten som beskytter form og uttrykk, men ikke ideer.¹²⁰ Er man imidlertid først inne på opphavsrettens område går retningslinjene og rettsreglene ofte hånd i hånd. De forskningsetiske retningslinjene vil etter omstendighetene kunne ha stor betydning for hva som er god skikk i relasjon til navngivelsesplikten i § 3 og ikke minst kildeangivelsesplikten i § 11. Det er likevel verdt å merke seg at dette ikke er opphavsrettslige regler, og at retningslinjer og skikk på et område ikke er annet enn veiledende, og at retten som vist over, vil sette til side en skikk den ikke anser god.

6.8 Avsluttende bemerkninger

Navngivelsesplikten etter § 3 gjelder både på eksemplar og ved tilgjengeliggjøring. Dette innebærer svært forskjellige former for bruk av verk. Alt fra å trykke en bok til livefremføring av musikk.

¹¹⁶ For oversikt og mer informasjon se; <http://www.etikkom.no/no/> (29.3.2010).

¹¹⁷ Kildebruksutredningen (2006) s. 29.

¹¹⁸ Se reglene her; <http://www.etikkom.no/no/Forskningsetikk/God-forskningspraksis/Medforfatter/> og http://www.icmje.org/urm_main.html (29.3.2010).

¹¹⁹ NESH 2006 pkt. 28 <http://www.etikkom.no/no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/D-Forskingsamfunnet-27---34/28-Plagiat/> (29.3.2010).

¹²⁰ Rt. 1962 s. 964.

Ovenfor har jeg pekt på momenter av betydning for vurderingen av hva som er god skikk. Hvor sterkt de ideelle interessene gjør seg gjeldene er en viktig faktor i vurderingen, og følgelig er utbredelse og varighet sentrale momenter. Hensynene bak regelen gjør seg gjeldende i varierende grad, og i de tilfeller hvor de står sterkest, bør det også kreves mer for å fravike et utgangspunkt om navngivelse. Der eksemplaret eller anvendelsen når et stort publikum øker interessen, og kravet til navngivelse skjerpes. Ved første øyekast vil det i forlengelsen av dette kunne være fristende å si at eksemplarframstillingen er noe mer permanent og endelig enn tilgjengeliggjøringen, og at navngivelse følgelig er viktigere i førstnevnte tilfelle. Den trykte bok er både av større utbredelse og av lengre varighet enn et skolekors fremføring av "Summer Nights". Tilgjengeliggjøringen kan imidlertid også, som vist, ha en mer eller mindre permanent karakter. Situasjonene er så varierende, at man vanskelig kan trekke noe skille på bakgrunn av hvorvidt det er tale om eksemplarframstilling eller tilgjengeliggjøring. En bok kan trykkes i et lite opplag, en skulptur i ett eksemplar, mens en musikkopptreden kan vises på nasjonaldekkende tv.

Vurderingen vil følgelig variere med verkstype og situasjon. Eksempelvis er skulpturer og bygningskunst stedbundne verk, og skaperen har da større interesse i navngivelse ved omtale enn det en komponist har ved en enkelt fremføring på radio. På eksemplar er navngivelse ofte praktisk og enkelt, mens det i tilgjengeliggjøringssituasjonene kan være mer problematisk. Videre kan praktiske og tekniske utfordringer være forhold som gjør at navngivelse ikke er påkrevd. For brukskunst er navngivelse ofte praktisk vanskelig, mens det er mindre problematisk å kreditere komponister på streamingtjenester som Spotify. Variasjoner vil også finnes innenfor verkstypene. Eksempelvis kan navngivelse ved musikkfremføring i begravelser virke forstyrrende og urimelig. Motsatt er eksemplariserte fremføringer som i Björk-saken, hvor mulighetene til å kreditere var mange. Her er det situasjonene som forklarer forskjellene.

7 Respektretten

Etter åndsverklovens § 3 andre ledd kan ingen endre eller tilgjengeliggjøre et verk på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens eller verkets ”*litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse og egenart*”. Dette er den såkalte respektretten – *droit au respect*. I det følgende vil jeg se nærmere på hva som ligger i respektretten, samt når retten er krenket.

7.1 Med rett til å endre

Respektretten gjelder der noen har ”*rett til*” å endre eller tilgjengeliggjøre et åndsverk. I Københavnerutkastet var det ikke i forslaget inntatt noe krav om rettmessig anvendelsesgrunnlag. Bestemmelsen ga opphavsmannen ”*krav på at verket ikke endres eller gjøres tilgjengelig for almenheten på en måte som er krenkende ...*”.¹²¹ Dette er heller ikke et krav etter de gjeldende nordiske regler, og vilkåret fremtrer derfor som en særnorsk regulering. Departementet fryktet imidlertid at en tilsvarende norsk regel kunne føre til misforståelser, og gi uttrykk for en oppfatning om at *enhver* endring og tilgjengeliggjøring var tillatt så lenge den ikke var krenkende for opphavsmannens anseelse og egenart.¹²² For å presisere at regelen ikke gjorde noe inngrep i opphavsmannens enerett etter § 2, og at den gjaldt også hvor noen lovlig utnyttet verket, foreslo derfor departementet å endre § 3 andre ledd slik at den tydeligere ga uttrykk for dette.¹²³ Slik fremstår regelen også i dag. I følge forarbeidene innebærer dette motsetningsvis at § 3 andre ledd ikke er anvendelig der man ikke har hjemmel for bruk; ”*For den som ikke har slik rett, er det ikke bruk for noen bestemmelse overhodet utover § 2. jfr. § 1 og lovens ansvars- og strafferegler for uberettiget bruk av åndsverk*”.¹²⁴

Denne forståelsen har møtt en viss kritikk i teorien. Rognstad mener løsningen ikke er helt vellykket, og uttaler at det ”*kan synes underlig, når en som uten lov utnytter et åndsverk, og*

¹²¹ Københavnerutkastet (1951) utkast til § 3 s. 13.

¹²² Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 21.

¹²³ l.c.

¹²⁴ *ibid.* s. 22.

på en grovt krenkende måte, nok kan dømmes for inngrep i eneretten, men ikke for å ha handlet i strid med lovens § 3 ...”.¹²⁵ Jeg kan til en viss grad slutte meg til hans oppfatning. Å få konstatert krenkelse av ideelle interesser kan ha en egenverdi for opphavsmannen, idet det er ulike hensyn som begrunner de forskjellige regler. Etter § 3 er det primært det spesielle forhold mellom opphavsmann og verk som søkes beskyttet, mens det etter § 2 er hans økonomiske interesser som står i fokus. Lar man respektretten gjelde ved siden av § 2, kan man tydeliggjøre de spesielle hensyn som gjør seg gjeldene i opphavsretten, samt unngå en oppfatning om at de ideelle interesser er underordnet de økonomiske. På den annen side bevarer også § 2 ideelle interesser, og for en opphavsmann er interessen i å hindre uberettiget bruk ofte viktigere enn å få konstatert krenkelser av ideelle rettigheter. De norske forarbeidene gir videre uttrykk for at deres forståelse av regelen er lik de øvrige nordiske.¹²⁶ I følge Aukträttskommittén er imidlertid den tilsvarende svenske regelen også anvendelig der det foreligger et inngrep i eneretten.¹²⁷ Det samme gjelder den danske regel.¹²⁸

Tar man lovtekst og forarbeider på ordet, retter respektretten seg mot de situasjoner der andre, gjennom avtale eller med hjemmel i særlige regler, har rett til råde over en annen opphavsmanns verk. Dette skiller seg fra navngivelsesplikten i første ledd som gjelder også der noen anvender verket i strid med lov eller avtale.

7.2 Hva vernes?

7.2.1 Opphavsmann og verk

Bestemmelsen gir vern både mot krenkelser av opphavsmannen og av verket. Om dette sier forarbeidene at selv om en krenkelse av verket ofte også vil være en krenkelse av opphavsmannen, vil det kunne tenkes tilfeller hvor det er mer naturlig å anse endringen

¹²⁵ Rognstad (2009) s. 204 petit.

¹²⁶ Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 22.

¹²⁷ SOU 1956:25 s. 126, 127.

¹²⁸ Schovbo (2008) s. 140.

eller tilgjengeliggjøringen som en krenkelse av verket alene.¹²⁹ Det trekkes frem det forhold at opphavsmannen på grunn av etterfølgende forhold kan ha tapt sin anseelse og egenart, og for at også disse skal ha rett til respekt for sine verks anseelse og egenart, bør det gå klart frem av loven at også verket vernes.¹³⁰ Det er verdt å merke seg at respektretten for verket er gitt opphavsmannen personlig, og ikke kan påtales av eksempelvis et forlag. Et slikt vern ville ikke samsvart med begrunnelsen for de ideelle rettighetene.¹³¹

7.3 Hva vernes det mot?

7.3.1 Litterær, vitenskapelig eller kunstnerisk

Krenkelser i relasjon til § 3 er handlinger som påvirker opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse og egenart. Det er med andre ord hans anseelse og egenart som *opphavsmann* som beskyttes.¹³² Dette samsvarer med formålet med regelen som er å verne det spesielle forhold mellom opphavsmann og verk. Forhold som påvirker hans borgerlige anseelse eller egenart som sådan, faller utenfor bestemmelsens anvendelsesområde. Det som beskyttes er altså en slags yrkesære.

7.3.2 Anseelse og egenart

I bestemmelsens kjerne ligger uttrykkene anseelse og egenart. Uttrykket *anseelse* retter seg mot noe eller noens rang, status eller stilling. Krenkelse av opphavsmannens anseelse kan med andre ord være forhold som påvirker hans rykte, renommé eller posisjon. Avgjørelsen inntatt i RG 1990 s. 843 er illustrerende. En leges artikkel fra et fagtidsskrift lå til grunn for artikkel i bladet ”Aktuell Rapport”. Sistnevntes artikkel var en bearbeidelse som i følge lagmannsretten var en vulgarisering og banalisering av førstnevntes åndsverk. I begrunnelsen trakk retten blant annet frem formålet med artikkelen, som den fant var å ”forsyne sine lesere med pornografi”. Artikkelenes språkform og illustrasjoner støttet opp om dette. En slik gjengivelse var skadelig for legens karriere, samt hans ”gode navn og

¹²⁹ Innst. O. XI (1960–1961) s. 16.

¹³⁰ I.c.

¹³¹ Stray (1989) s. 68, samt pkt. 2 over.

¹³² Olsson (1996) s. 77.

rykte”. Legen var en anerkjent forsker og artikkelen i ”Aktuell Rapport” kunne gi inntrykk av at han selv stod bak den. Hans vitenskapelige anseelse var således krenket. For de faglitterære verk er opphavsmannens integritet og renommé viktig. Hans mulighet til å oppfattes som en seriøs aktør er sentral, ikke bare for hans anseelse, men også for hans mulighet til å nå ut med sine oppfatninger og verk.

Uavhengig av betydning for anseelsen, har opphavsmannen også beskyttelse mot handlinger som utgjør inngrep i verkets integritet og den følelse han som kunstner har til sitt verk.¹³³ Opphavsmannen har med andre ord krav på beskyttelse av sin og sitt verks *egenart*. Begrepet viser til det særpreg eller den spesielle karakter han har som opphavsmann eller som preger hans verk. De nordiske reglene går med dette lenger enn det som kreves etter Bernkonvensjonen, hvis uttrykk ”honor and reputation” i stor grad er sammenfallende med anseelse.¹³⁴ Dersom et verk preges av en enkel og presis språkbruk, vil dette kunne være uttrykk for verkets egenart. En endring av dette preget vil således kunne være en krenkelse av respektretten. Erlend Loes enkle forfatterstil slik den har kommet til uttrykk i ”Naiv.Super” er et min mening et illustrerende eksempel på hva som ligger i uttrykket ”egenart”. En bearbeidelse av boken som ikke ivaretar det enkle og banale i historien vil kunne være en krenkelse av respektretten. En annen side av beskyttelsen for verkets og opphavsmannens egenart, er at det kan foreligge en krenkelse selv om de fleste skulle være av den oppfatning at de aktuelle endringene forbedrer verket.¹³⁵ Det sentrale er hvorvidt opphavsmannens intensjoner, eller hensikt med verket forsvinner.¹³⁶ Man må være tro mot det opphavsmannen ønsker å formidle.

7.3.3 Endringer

En som har rett til å endre et åndsverk er forpliktet til å respektere § 3 andre ledd.

Endringsrett kan man ha etter avtale med opphavsmannen – slik at man har rett til å foreta

¹³³ SOU 1956:25 s. 122.

¹³⁴ Lund (1961) s. 96, samt Bernkonvensjonen artikkel 6bis.

¹³⁵ l.c.

¹³⁶ Strömholm (1975) s. 322.

endringer som i utgangspunktet er omfattet av § 2 – eller gjennom avgrensningsreglene i åndsverklovens kapittel 2. Det sentrale i relasjon til respektretten er at denne bestemmelsen setter skranker for den endringsrett erververen har. Selv om en avtale om filmatisering av roman fordrer visse endringer, må erververen holde seg innenfor rammen av § 3.

Respektretten omfatter endringer i verket som sådan, både ved eksemplarfremstilling og ved tilgjengeliggjøring. Eksempler på krenkelser kan være overføring fra en kunstart til en annen, beskjæringer av fotografier og bilder, endring av et musikkverks rytme, samt hvor et dramatisk teaterstykke fremføres med en lykkelig slutt. Felles er at det gjøres inngrep i verket som er krenkende for opphavsmannens eller verkets anseelse og egenart. Det er særlig hvor det er lett å tro at endringene skriver seg fra opphavsmannen selv, krenkelser ofte konstateres. Men det er like fullt en krenkelse av respektretten der krenkeren opplyser om at de foretatte endringer ikke skriver seg fra originær opphavsmann.¹³⁷

Hvorvidt en endring krenker respektretten, er til en viss grad verksbetinget. Enkelte verkstyper er særlig sårbare for krenkelser. I likhet med navngivelsesplikten kan det trekkes et skille mellom den ”rene kunst”, og de mer praktiske og bruksorienterte verk.¹³⁸ Formålet og hensikten med sistnevnte gruppe, så som brukskunst, bruksanvisninger og dataprogrammer, tilsier en større aksept for endringer. De hensyn som begrunner regelen forklarer forskjellene. Desto sterkere opphavsmannens personlige forhold er til verket, jo sterkere gjør de ideelle hensyn seg gjeldene. Følgelig skjerpes også vernet etter andre ledd. Det personlige bånd mellom opphavsmann og verk er antatt sterkere for billedkunst enn for bruksanvisninger. Hertil kommer hensynet til de som skal anvende frembringelsen. Etter § 29 kan man endre bruksgjenstander og byggverk dersom det er nødvendig for utnyttelsen. I disse tilfellene har lovgiver ansett brukernes interesser viktigere enn å ivareta opphavsmannens anseelse og egenart. Endringene er berettigede, uavhengig av om de måtte være krenkende for anseelse og egenart.

¹³⁷ Schönning (2008) s. 183.

¹³⁸ l.c.

De samme synspunkter begrunner hvorfor det blant de nærstående prestasjoner bare er utøvende kunstner, samt skaperen av fotografisk bilde som kan påberope seg ideelle rettigheter. De øvrige prestasjonene beskyttes primært for den innsats og de investeringer som er nedlagt i arbeidet. For frembringelser som primært er økonomisk motiverte, eller skal dekke et praktisk behov, gjør ikke hensynene seg gjeldende i like stor grad. Båndet mellom skaper og prestasjon er svakere. Det skal da mer til før en krenkelse konstateres. Kvantitet vil også kunne spille inn. I mindre verk vil selv små endringer kunne ha stor betydning. Diktet er følgelig mer sårbart enn romanen.

Ved filmproduksjon settes ofte de respektrettslige forhold på spissen. Dette gjelder særlig for filmatisering av litterære verk. Overgangen fra verbalt til visuelt verk innebærer nødvendigvis store endringer. En viss endringsrett følger nødvendigvis direkte eller implisitt av filmatiseringsavtalen. Opphavsmannen til det originale verket beholder imidlertid sine ideelle rettigheter, og bearbeidelsen må skje innenfor rammen av respektretten.

Fra praksis på dette området kan nevnes den svenske saken om reklameavbrudd.¹³⁹ To regissører gikk til sak mot svensk TV4. Tema for retten var hvorvidt reklameavbrudd ved tv-visning av spillefilmene var krenkende for deres egenart som opphavsmenn. Högsta domstolen konkluderte med at respektretten var krenket, da reklamepausene medførte at kontinuiteten og dramaturgien i filmene ble brutt, og fremmede elementer trukket inn.¹⁴⁰ Avgjørelsen har møtt en viss kritikk, da den i følge enkelte teoretikere er for generell i uttalelsene.¹⁴¹ Krenkelsesvurderingen skal som vist nedenfor ta utgangspunkt i det konkrete tilfellet, mens man her kan få inntrykk av at retten uttaler seg om spillefilmer generelt. Saken illustrerer likevel mangfoldet i hva som kan utgjøre en krenkelse. Også sak omtalt i NIR 1976 s. 303 illustrerer variasjonene i måter en krenkelse kan fremgå på. Her hadde en regissør brukt stand-in i en nakenscene skuespilleren hverken kjente til eller hadde

¹³⁹ NIR 2008 s. 505.

¹⁴⁰ *ibid* s. 511.

¹⁴¹ Axham (2008) s. 482.

samtykket til. Dette krenket i følge Högsta domstolen skuespillerens anseelse og egenart. På filmområdet er faren for å krenke de involverte opphavsmenns respektrett stor, og følgelig spiller mulighetene for å gi avkall på de ideelle rettighetene stor rolle. Dette ble omtalt i pkt. 5.2.

Også forkortelser, beskjæringer og formatendringer kan utgjøre respektkrenkelser.¹⁴² Implisitt i RG 1966 s. 403 følger også at fargelegging av verk som opprinnelig er gjengitt i svart-hvitt kan omfattes. Nylig fikk bandet ”Pink Floyd” i britisk rett medhold i at enkeltspor fra deres konseptalbum ikke kunne selges separat. I følge dommeren var resultatet basert på en avtaleklausul som skulle ”beskytte albumenes artistiske integritet”.¹⁴³ Det var altså ideellrettslige forhold som begrunnet avgjørelsen. Det er ikke utenkelig at lignende forhold kan være krenkelser også etter § 3.

Også endringer av *eksemplar* kan rammes av respektretten. I følge de norske forarbeidene ville presiseringen av at også verket vernes mot krenkelser tydeliggjøre dette.¹⁴⁴ Særlig originale kunstverk er sårbare for slike endringer. Formålet med endringen blir her et moment i vurderingen av hvorvidt det foreligger en krenkelse. De svenske forarbeidene fremholder blant annet at endringer på grunn av restaureringsbehov alltid er tillatte.¹⁴⁵ Tegner man bart på ”Mona Lisa” kommer man imidlertid vanskelig unna karakteristikken krenkelse. Hvorvidt endringer av eksemplar krenker opphavsmannens anseelse og egenart, vil etter min mening også avhenge av verkets utbredelse. Der verket er sterk bundet til eksemplaret – slik som billedkunst og skulpturer – skal det mindre til før opphavsmannens anseelse og egenart er krenket enn eksempelvis ved endringer av et enkelt eksemplar av en bok.

¹⁴² NIR 1976 s. 223, UfR 1997:295.

¹⁴³ Hverven, 11.3.2010 <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.7034025> (14.3.2010).

¹⁴⁴ Innst. O. XI (1960–1961) s. 16.

¹⁴⁵ SOU 1956:25 s. 125.

7.3.4 Krenkende sammenheng

Respektretten gjelder også i de tilfeller hvor det ikke skjer en endring av åndsverket som sådan, men hvor man har ervervet en rett til bruke åndsverket – til å tilgjengeliggjøre det for allmennheten. Har man en slik rett er man forpliktet til å utøve denne på en måte som ikke innebærer noen krenkelse av hverken opphavsmann eller verket selv.

En krenkelse her kan eksempelvis være når en alvorlig sangtekst fremføres med en lystig melodi, eller hvor en religiøs tekst blir brukt i en blasfemisk sammenheng.¹⁴⁶ Verket i seg selv endres ikke, det er den *sammenheng og kontekst* verket presenteres i som utgjør krenkelsen. I dansk rett omtales dette som miljøregelen.¹⁴⁷

Bruk av åndsverk i reklamesammenheng innebærer alltid en viss risiko for at verket eller opphavsmannen knyttes til produktet. For de faglitterære verk kan dette være et problem for opphavsmannens integritet og anseelse, noe avgjørelse fra Eidsivating lagmannsrett viser.¹⁴⁸ Her ble kunsthistorikeren Koefoeds vitenskapelige anseelse ansett krenket. Et sitat fra hans bok om maleren Lars Hertevig ble brukt i reklame for legemidler. Etter rettens mening var sitatene brukt på en ”*grovt misvisende måte*”, og kunne gi uttrykk for ”*et syn som er stikk motsatt av det Koefoed forfekter*”. Hertil kom at sitatbruken var egnet til å skape mistanke om at Koefoed mot betaling kunne innta andre standpunkter enn i faglig sammenheng.¹⁴⁹ Sitatbruken kunne således ha betydning for hans rykte og omdømme i det kunsthistoriske fagmiljø. Også andre verkstyper kan krenkes ved å brukes i en slik sammenheng. De svenske forarbeidene trekker blant annet frem gjengivelse av kunstverk på forpakninger til tvilsomme varer,¹⁵⁰ men også bruk i markedsføring av helt legitime varer kan rammes. Eksempelvis vil ofte musikk knyttes til det produkt det reklameres for,

¹⁴⁶ NIR 1971 s. 219.

¹⁴⁷ Schönning (2008) s. 187.

¹⁴⁸ LE-1990-197.

¹⁴⁹ *ibid.*

¹⁵⁰ SOU 1956:25 s. 126.

og vanskeliggjøre videre utnyttelse av verket.¹⁵¹ Slik kan den opprinnelige intensjon og tanke bak verket miste sin relevans. Hvem tenker ikke automatisk på dr. Greves intimsåpe når ”Perfect Girl” av Lars Kielevold fremført av Åsa Lill spilles?

I avgjørelsen om ”Sveriges flagga” ble det konstatert krenkelse av musikkkomponistens ideelle rettigheter idet den tekst han hadde skrevet musikk til, ble endret og gitt et innhold som ikke samsvarte med den intensjon det opprinnelige verket hadde.¹⁵² Sistnevnte tekst var en kampsang mot krigen i Vietnam, og ga uttrykk for helt andre forhold enn den opprinnelige teksten som hadde karakter av nasjonalsang.¹⁵³ Også Inger Hagerup følte seg krenket da hennes dikt ”Våre små søsken”, ble benyttet i en kampanje mot selvbestemt abort. Diktet ble opprinnelig skrevet til åpningen av et hjem for psykisk utviklingshemmede, og kampanjen frontet et syn hun tok sterk avstand fra.¹⁵⁴ Saken kom aldri for retten da partene inngikk forlik, men illustrerer likevel hva en krenkende sammenheng kan være.

Også gjengivelse av verk i pornografisk sammenheng kan krenke respektretten. Illustrerende her er saken om Gunilla Rudling.¹⁵⁵ Reproduksjoner av hennes kunstverk som forestilte nakne kvinner ble montert utenfor en kino som viste pornografiske filmer. I forbindelse med verkene var det også montert en rekke fotografier av ulike samleiestillinger. Dette ble ansett som en krenkelse av hennes respektrett etter § 3 andre ledd. Kvinneskikkelsene var av Rudling benyttet som et romantisk motiv, og gjengivelse i pornografisk sammenheng var således krenkende. Også avgjørelse av Oslo byrett fra 1982 kan illustrere.¹⁵⁶ En amerikansk kunsthistoriker hadde på bakgrunn av spørreundersøkelse om kvinners seksualliv, utarbeidet en rapport for å belyse kvinners seksualitet med et

¹⁵¹ Schönning (2008) s. 187.

¹⁵² NIR 1975 s. 325.

¹⁵³ ibid s. 328.

¹⁵⁴ Lange (2000) s. 62.

¹⁵⁵ NIR 1974 s. 187.

¹⁵⁶ NIR 1983 s. 138.

vitenskapelig siktemål. I forbindelse med utgivelse av boken i Norge skrev bladet ”Alle Menn” en artikkel om boken. Forfatteren påstod sin rett etter § 3 andre ledd krenket, noe retten sa seg enig i idet utdragene var benyttet som pornografi, og gjengivelsen for øvrig kunne gi inntrykk av at artikkelen var et samarbeid mellom bladet og forfatteren. Den tidligere omtalte avgjørelsen fra Eidsivating lagmannsrett gir uttrykk for det samme.¹⁵⁷

I sak for Oslo tingrett påstod en billedkunstner sine ideelle rettigheter krenket.¹⁵⁸ Han hevdet blant annet at en utstilling av hans verk hadde en form og et innhold som var krenkende. Kunstneren fikk ikke medhold i anførselene idet retten ikke fant godgjort at det forelå slike krenkende omstendigheter. Implisitt i rettens uttalelser ligger imidlertid indikasjoner på at de nevnte handlinger etter omstendighetene kan utgjøre respektrettslige krenkelser. Bruk av verk for å fremme politiske oppfatninger står også i fare for å krenke respektretten.

Disse avgjørelsene viser hvordan den sammenheng og de omgivelser verket brukes i, kan krenke respektretten. Dersom omgivelsene er forstyrrende for den intensjon og hensikt opphavsmannen har med verket, vil dette fort kunne være en krenkelse av egenart. I andre sammenhenger er det anseelsen som er truet, idet sammenhengen knytter han til områder eller holdninger han ikke representerer, eller står inne for. I likhet med endringer er noen verk mer sårbare enn andre, og krenkes lettere.

7.4 Unntakene

7.4.1 Forholdet til parodier og travestier

En bearbeidelse skiller seg fra det selvstendige verk ved at det benytter vernede trekk fra andres åndsverk. Det selvstendige verk kan i og for seg bygge på andres åndsverk, men da uten å benytte beskyttede verksdeler. Bearbeidelsene omfattes av opphavsmannens enerett etter § 2, og etterfølgende opphavsmann kan ikke råde over et bearbeidet verk uten den opprinnelige opphavsmanns samtykke. Har man slik tillatelse eller hjemmel for

¹⁵⁷ RG 1990 s. 843.

¹⁵⁸ TOSLO-2009-10444.

bearbeidelse, må dette skje innen respektrettens rammer.

Parodier og travestier¹⁵⁹ står her i en særstilling. I de norske forarbeidene uttrykkes det i klartekst at § 3 ikke vil være til hinder for parodier og travestier.¹⁶⁰ Kirke- og undervisningskomitéen fremholder at uansett hvilken utforming § 3 gis, vil den ikke være til hinder for parodier og travestier idet disse er tillatelige ”*etter fast tradisjon, og det er ikke meningen å endre dette*”.¹⁶¹ Også i følge de svenske forarbeidene er parodier tillatte etter ”*gammal hävd*”, og lovfestingen av respektretten innebar ikke noen innkrenkning i dette.¹⁶² Det samme fremgår av Københavnerutkastet som i relasjon til respektretten poengterer ”*at det i følge fast tradition, som det ikke har vært meningen at rokke ved, er tilladt at bringe travestier og parodier*”.¹⁶³ Det er, som vi ser, nordisk enighet om at respektretten ikke endrer mulighetene til å parodierte. Formålet med parodiene, samt hvordan verkene brukes, trekkes av teoretikerne frem som begrunnelse for oppfatningen. Det er forandringene snarere enn likhetene som står i fokus, og det er heller ikke et ønske om å høste fruktene av andres arbeid som står sentralt.¹⁶⁴ I følge Knoph er dette en alminnelig begrensning som ikke hjemles i lov, og en opphavsmann som er misfornøyd over at hans verk parodieres, kan ikke påberope seg eneretten for å hindre dette.¹⁶⁵

Parodier og travestier er altså selvstendige verk. Innebærer dette at parodier aldri kan krenke respektretten? Uttalelser av Högsta domstolen i Alfons Åberg-saken antyder annet.¹⁶⁶ Replikker fra barnebøkene om Albert Åberg var klippet sammen med replikker fra

¹⁵⁹ I følge Kunnskapsforlagets blå språk- og ordbokstjeneste, ordnett.no kan en parodi defineres som en ”spottende etterligning”, og en travesti som en ”spøkefull forvrengning” eller ”et komisk vrengebilde”.

¹⁶⁰ Innst. 1950 s. 12.

¹⁶¹ Innst. O. XI (1960–1961) s. 16.

¹⁶² SOU 1950:25 s. 124.

¹⁶³ Københavnerutkastet (1951) s. 107.

¹⁶⁴ Se bla. Knoph (1936) s. 90 og Rognstad (2009) s. 144.

¹⁶⁵ Knoph (1936) s. 90.

¹⁶⁶ NIR 2007 s. 311.

den danske filmen Pusher. Alfons – Albert Åbergs svenske navn – betyr på dansk hallik, og innslaget spilte på dette. Gjennom kryssklipping ble det tegnet et helt annet bilde av Åberg enn slik vi kjenner han fra bøkene, blant annet som medvirkende til narkotikasalg.¹⁶⁷ Forfatteren bak bøkene gikk til søksmål blant annet for påstått krenkelse av respektretten. Domstolen fant at innslaget var en parodi, og at det etter tradisjon og rettspraksis da var å anse som et selvstendig verk. Respektretten var ikke krenket. Verdt å merke seg er imidlertid uttalelsene om at det ikke var utelukket at slike verk kunne utgjøre en krenkelse av respektretten. ”Även om travestin var att betrakta som ett självstendig verk, kunde det tänkas återge originalverket i sådan form eller i sådant sammanhang som ... för upphovsmannen till originalverket var på ett otillåtet sätt kränkande med hänsyn till dennes litterära eller konstnärliga anseende.”¹⁶⁸ En slik oppfatning innebærer at krenkelsesvurderingen etter § 3 er uavhengig av eventuell krenkelse av § 2. I kommentar til avgjørelsen tar Nordell opp spørsmålet om hvorvidt krenkelse av respektretten forutsetter inngrep i eneretten.¹⁶⁹ Han slutter seg til rettens uttalelser i Alfons-saken, som han mener bør gjelde generelt.¹⁷⁰ I følge Nordell kan selvstendige verk, uavhengig av om de er parodier, travestier eller lignende, være krenkende for opphavsmanns anseelse og egenart. Han argumenterer med at eneretten og de ideelle rettigheter er ulike beføyelser, og at krenkelsesvurderingene følgelig da bør skje uavhengig av hverandre. Schovbo vil ikke tiltre dette synspunkt, men begrunner ikke standpunktet ytterligere.¹⁷¹

Den norske regelen om respektrett er anvendelig der noen har ”rett til” å endre eller tilgjengeliggjøre et åndsverk. I dette ligger en forutsetning om at handlingen i utgangspunktet faller inn under eneretten i § 2, og det kreves avtale eller annen lovhjemmel for bruken. Dette taler for at parodier som selvstendige verk faller utenfor respektrettens beskyttelsesområde.

¹⁶⁷ For eksempler se Rognstad (2009) s. 145.

¹⁶⁸ NIR 2007 s. 311.

¹⁶⁹ Nordell (2007) s. 319.

¹⁷⁰ *ibid* s. 321.

¹⁷¹ Schovsbo (2008) s. 142.

Selv om § 2 primært verner økonomiske interesser, har også denne – som påpekt tidligere – ideellrettslige momenter. Det samme gjelder respektretten som riktignok ikke er økonomisk motivert, men som likevel kan ha slike konsekvenser. Krenkelse av anseelse kan føre til mindre salg, og mindre inntekter. De ulike bestemmelsene er med andre ord kanskje ikke så uavhengige av hverandre som Nordell skal ha det til.

På den annen side er det hensyn som taler for at parodier, travestier med videre kan krenke respektretten. Selv om parodiene tradisjonelt er å anse som selvstendige verk, anvender de rent faktisk vernede trekk fra andres åndsverk. I tillegg oppleves parodiene ofte krenkende, og kan nok rent faktisk ha betydning for originær opphavsmanns anseelse. Det er mulig å gjenkjenne verket, og parodieringen kan latterliggjøre hans verk og hans person.

Parodienes status som selvstendige verk blir – som nevnt over – blant annet begrunnet med at de ikke står i konkurranseforhold med det opprinnelige verket. Eneretten i § 2 tar sikte på å hindre at noen skal høste fruktene av andres arbeid. Dette hensynet gjør seg i mindre grad gjeldende i forhold til respektretten. Det er her de ideelle forhold som står i fokus, og eventuelle økonomiske fordeler som måtte følge av denne, er ikke mer enn en utilsiktet konsekvens. Respektkrenkelser har videre blitt konstatert også i tilfeller hvor de ulike verkene ikke står i konkurranseforhold med hverandre. Eksempelvis vil sitatet fra Koefeds kunsthistoriske avhandling ikke kunne sies å stå i et konkurranseforhold til det opprinnelige verket, krenkelse ble likevel konstatert.¹⁷² Parodienes selvstendighet i forhold til § 3 er følgelig svakere enn i forhold til § 2.

Oppsummeringsvis er det en del forhold som taler for at parodier, travestier og lignende kan utgjøre respektkrenkelser til tross for den tradisjonelle oppfatning om deres selvstendighet. Begrunnelsen for tradisjonen, samt faktiske forhold trekker i denne retning. Hvorvidt man ser det slik at parodier ikke alltid er selvstendige eller at selvstendige verk i noen tilfeller kan krenke § 3, er mest av teoretisk interesse. Uansett hvilken vinkel eller

¹⁷² LE-1990-197.

standpunkt man velger, kan man ikke kategorisk utelukke krenkelse gjennom parodi. Som Rognstad påpeker er ikke begrepenes innhold klare, og vil videre i større eller mindre grad trekke på originalverket.¹⁷³ Hertil kommer at et verk kan bestå både av parodierende og ikke-parodierende elementer.¹⁷⁴

7.4.2 Rett til å hindre ødeleggelse?

Implisitt i respektretten ligger en forutsetning om at verket etter endringen fremdeles fremstår som et verk av opphavsmannen. Det er hans – eventuelt hans verks – anseelse og egenart som beskyttes. For det tilfellet at verket etter endringene ikke lenger kan identifiseres som opphavsmannens, foreligger det heller ingen krenkelse av hans anseelse og egenart. Dette innebærer at der andre har skapt selvstendige åndsverk jfr. § 4 første ledd, kan ikke respektretten etter § 3 påberopes. En annen side av dette er at respektretten ikke kan hindre ødeleggelse av eksemplar. Selv om en endring av et enkelt eksemplar kan utgjøre en krenkelse etter § 3 andre ledd, vil en total ødeleggelse falle utenfor.¹⁷⁵ I norsk rett har opphavsmannen et visst vern i en slik situasjon etter § 49 første ledd. At § 3 ikke beskytter mot ødeleggelse kan man implisitt se av RG 1992 s. 652, hvor en kunststudent som hadde dekorert veggene i et diskotek følte seg krenket når de kort tid senere ble fjernet og ødelagt. For retten var temaet hvorvidt varsel etter § 49 var gitt, ikke hvorvidt § 3 var brutt eller hvorvidt ødeleggelse var berettiget.

¹⁷³ Rognstad (2009) s. 207.

¹⁷⁴ I.c.

¹⁷⁵ SOU 1956:25 s. 125.

7.5 Forholdet til § 11

Som nevnt over kan man ha hjemmel til å endre og tilgjengeliggjøre åndsverk også gjennom avgrensningsreglene i åndsverklovens kapittel 2. Bestemmelsene hjemler i utgangspunktet rett til å gjengi andres verk, men for å gjøre dette må det nødvendigvis foretas endringer.¹⁷⁶ Et dikt må forkortes, et bilde formatbeskjæres, ord endres, tekst oversettes med videre.

Etter § 11 første ledd gjelder respektretten også for lånereglene. Dersom gjengivelsen fordrer endringer som er krenkende for opphavsmannens respektrett, er ikke gjengivelsen lovlig, og kan følgelig ikke foretas. Også gjengivelser i krenkende sammenheng omfattes. § 11 oppstiller imidlertid ytterligere begrensninger for anvenderen. I tillegg til at anvenderen må respektere opphavsmannens anseelse og egenart, kan endringer bare skje i ”den størrelse og skikkelse som øyemedet krever”. Selv om endringene ikke krenker respektretten kan anvenderen altså ikke gå lenger enn det formålet med bestemmelsen tilsier. I tillegg må gjengivelsen – det være seg om det innebærer endringer eller ei – under ingen omstendighet forandre eller forringe verkets karakter. Mulighetene for å benytte og endre et verk med hjemmel i lånereglene er altså betydelig snevrere enn gjennom avtale jfr. § 2.

Forarbeidene forklarer den videregående beskyttelsen etter § 11 med at opphavsmannens samtykke ikke er nødvendig etter bestemmelsene i kapittel 2.¹⁷⁷ Hertil kommer at det ofte er deler av et verk som anvendes etter kapittel 2, utvalget som sådan kan være krenkende. Opphavsmannen har følgelig mindre kontroll over anvendelsen, og er dermed særlig sårbar og utsatt for krenkelser.

¹⁷⁶ Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 65.

¹⁷⁷ l.c.

7.6 Krenkelsesvurderingen

7.6.1 Målestokken

Et sentralt spørsmål i krenkelsesvurderingen er hvilken målestokk som skal anvendes. Er det avgjørende hvorvidt opphavsmannen selv føler seg krenket, eller skal objektive kriterier legges til grunn? Etter de norske forarbeidene er vurderingstemaet om handlingen objektivt sett er noe opphavsmannen bør finne seg i.¹⁷⁸ Hvorvidt opphavsmannen *selv* finner handlingene krenkende eller støtende er ikke avgjørende. Det sentrale er om *enhver* opphavsmann i *samme* situasjon ville oppfattet handlingen krenkende. Det skal med andre ord foretas en konkret, men objektiv vurdering. Rognstad uttrykker den subjektive siden av vurderingen slik; ”... *det kommer an på om denne opphavsmanns eller dette verks anseelse eller egenart er krenket*”.¹⁷⁹

I forhold til hvorvidt det foreligger en krenkelse av opphavsmannens *anseelse*, er en objektiv målestokk et praktisk utgangspunkt. Hva slags renommé opphavsmannen har, og hvorvidt den aktuelle handling utgjør en krenkelse av denne, lar seg rimeligvis konstatere på objektivt grunnlag. Vanskeligere er det å konstatere brudd på opphavsmannens *egenart*.¹⁸⁰ Uttrykket viser til det personlige preg opphavsmannen har satt på sitt verk, samt den intensjon han har for det. Som Strömholm påpeker er den sikreste kilden, selv om forskere kan peke på enkelte trekk som uttrykk for hans egenart, opphavsmannen selv.¹⁸¹ I mange tilfeller er altså opphavsmannen nærmest til å vurdere krenkelsen. En ren objektiv vurdering kreves heller ikke. Som påpekt overfor skal man i vurderingen ta i betraktning de konkrete forhold som gjøre seg gjeldende, og opphavsmannens uttalelser og oppfatninger vil derfor ha betydning. Högsta domstolen har uttalt seg om dette. De originære opphavsmenn var i denne saken gått bort, og vurderingen måtte da ”*ske utifrån vad som kan anses kränkande för upphovsmannens personlighet såden den kommit till uttryck i*

¹⁷⁸ Innst. O. XI (1960–1961) s. 16.

¹⁷⁹ Rognstad (2009) s. 204.

¹⁸⁰ Strömholm (1975) s. 325.

¹⁸¹ l.c.

verket [min.uth]”.¹⁸² Motsetningvis innebærer dette at opphavsmannens egne oppfatninger er et moment som skal tas med i vurderingen. De ideelle rettighetene skal beskytte det spesielle forhold mellom opphavsmann og verk. Verket blir da en ”*förlangning av upphovsmannens personlighet, hans ”åndes barn”*”.¹⁸³ Fra et slikt synspunkt vil en subjektiv målestokk kunne rettferdiggjøres. Det er imidlertid ikke bare opphavsmannen som sådan som beskyttes, også allmennheten har visse interesser i krenkelsesvurderingen. Anvenderne kan overlate til retten å vurdere om det foreligger en krenkelse, og er ikke avhengige av en medgjørelig opphavsmann. Forutberegnelighets- og innrettelsessynspunkter taler for det samme. Tar man høyde for dette, blir en objektiv vurdering berettiget.

7.6.2 Tidligere handlinger relevante?

Et annet spørsmål i krenkelsesvurderingen er betydningen av opphavsmannens tidligere handlinger. Som påpekt tidligere er både verk og opphavsmann beskyttet mot respektkrenkelser. Dette innebærer at selv om opphavsmannen ikke lenger har noen anseelse og egenart å beskytte, vil verket som sådan likevel ha vern. Det kan imidlertid likevel spørres hvorvidt opphavsmannens utøvelse av enerett over verket, og tidligere avkall etter § 3 tredje ledd, kan ha betydning for krenkelsesvurderingen.

I den overfor omtalte saken om kunstneren Pushwagner var retten inne på problematikken. Kunstneren påstod respektretten krenket da bilder som inngikk i et større verk var solgt separat. Retten avviste anførselene da den ikke fant det godtgjort at verkene ikke kunne selges separat. I denne konklusjonen trakk retten frem det forhold at kunstneren selv hadde solgt flere verk som inngikk i frisen.¹⁸⁴ Kulturdepartementet antydte det samme i sak om anvendelse av Munchs ”Skrik”. Maleriet var her benyttet i en reklamekampanje for kjøttvareprodusenten Gilde. Forvaltningsorganisasjonen BONO reagerte på anvendelsen og sendte saken til Det sakkyndige råd for åndsverker, som i innstilling til Departementet hevdet at kampanjen var krenkende for opphavsmann og verk etter § 48. Departementet

¹⁸² NIR 1976 s. 325 på s. 329.

¹⁸³ Strömholm (1975) s. 324.

¹⁸⁴ TOSLO-2009-10444.

fulgte ikke opp innstillingen, idet det mente at rettighetshaverne selv stod nærmere å påtale eventuell krenkelse. I redegjørelse for saken fremgår det imidlertid at Departementet i alle tilfelle stilte seg tvilsom til at anvendelsen kunne skade allmenne kulturinteresser, da allmennhetens oppfatning av verket kunne ha blitt påvirket ”gjennom rettsetterfølgernes egen utnyttelse av verket, gjennom produserte ballongdukker, kaffekopper mv.”¹⁸⁵ ”Skrik” har både før og etter denne saken – med rettighetshavernes samtykke – i stor utstrekning vært anvendt i kommersiell sammenheng.¹⁸⁶ Arvingers disponering av rettigheter vil således kunne utvanne den beskyttelse som loven har tilsiktet å gi opphavsmannen. Hvilken betydning dette vil ha for eventuelle saker etter § 48 når vernetiden for ”Skrik” i 2015 går ut, gjenstår å se.

I forarbeidene til loven av 1930 ble beskyttelsen for de ideelle interesser delt inn i tre faser; opphavsmannens levetid, etter hans død, samt etter vernetidens utløp. Videre var det ”i hovedsaken de samme interesser som beskyttes over hele linjen, skjønt deres innbyrdes gruppering og relative styrke forskyver seg endel”.¹⁸⁷ I det første tilfellet var det hensynet til opphavsmannen som primært søktes vernet, mens det i økende grad var allmennhetens interesse som begrunnet beskyttelsen for de to siste fasene. Lignende synspunkter kan slik jeg ser det gjøres gjeldende også i dag. Dette innebærer videre at opphavsmannens handlinger bør ha større betydning for krenkelsesvurderingen enn eksempelvis etterfølgende arvingers handlinger. Avkallene blir med årene i mindre grad relevante, da det er andre hensyn som søkes beskyttet.

Ingen av de overfor nevnte sakene uttaler direkte at handlingene vil ha betydning, og har liten rettskildemessig verdi. Det generelle utgangspunktet om at man fra et subjektivt synspunkt skal vurdere om det objektivt sett foreligger en krenkelse, indikerer imidlertid at tidligere handlinger kan være relevante. Hva opphavsmannen tidligere har samtykket til vil

¹⁸⁵ Lange (2000) s. 119 som gjengir Kulturdepartementets fremstilling i brev av 2.10.98.

¹⁸⁶ For eksempler se; <http://avis.dn.no/artikler/avis/article369895.ece> (20.4.2010).

¹⁸⁷ Ot. prp. nr. 22 (1930) s. 19.

således være et moment i vurderingen av om *denne* opphavsmannen i *denne* situasjonen er krenket.¹⁸⁸

8 Påtale og sanksjoner

I opphavsmannens levetid er det bare opphavsmannen selv som kan påtale krenkelser av rettighetene i § 3.¹⁸⁹ Dette følger av rettighetenes uoverdragelighet som er nærmere behandlet i pkt. 5. Kan han ikke overdra rettighetene, kan han heller ikke overdra retten til påtale.

Etter opphavsmannens død reguleres påtaleretten av § 39k og § 48. Etter § 39k fjerde ledd har arvingene rett til å påtale krenkelser av § 3. De berettigede arvinger inkluderer gjenlevende ektefelle, samtlige slektninger i rett opp- og nedstigende linje, eventuelle påtaleberettigede jfr. andre ledd, samt søsken. Bestemmelsen innebærer at samtlige av disse arvingene kan påtale krenkelser av § 3 så lenge vernetiden løper. Idet oppfatningene om hva som utgjør en krenkelse ofte vil være delte, vil dette kunne vanskeliggjøre utnyttelse av verket etter opphavsmannens død. Dette var også bekymringer som ble fremmet ved utarbeidelsen av åndsverkloven.¹⁹⁰ Departementet uttalte imidlertid at selv om påtaleretten innebar en viss risiko for uberettigede søksmål, var det viktig å opprettholde bestemmelsen og sikre at arvingene kunne skride inn overfor de virkelige krenkelser.¹⁹¹ Konsekvensene av dette er at samtlige påtaleberettigede, inkludert Kirke- og kulturdepartementet, må samtykke for at man skal være sikker på å unngå søksmål.

Etter vernetidens utløp reguleres påtaleretten alene av § 48. Kirke- og kulturdepartementet kan gripe inn mot krenkelser av opphavsmannens anseelse og egenart, eller gjengivelser

¹⁸⁸ Rognstad (2009) s. 204.

¹⁸⁹ Stray (1989) s. 309.

¹⁹⁰ Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) s. 22.

¹⁹¹ l.c.

som på andre måter kan antas å skade allmenne kulturinteresser. Denne retten gjelder også der opphavsmannen er død, men verket fremdeles er vernet. I denne perioden er det imidlertid primært arvingene som ivaretar opphavsmannens ideelle interesser.¹⁹²

Etter § 54 første ledd litra a kan krenkelser av § 3 straffes med bøter eller fengsel inntil tre måneder, og ved særlige skjerpene forhold med fengsel i inntil tre år. Praksis viser at fengselsstraff sjeldent blir idømt med mindre de skjerpene forholdene i fjerde ledd er oppfylt.¹⁹³ Det har ikke lyktes meg å finne rettspraksis hvor fengselsstraff har blitt idømt for brudd på ideelle rettigheter. Mer aktuelt er krav om erstatning, og i § 55 presiseres det at økonomisk tap kan kreves erstattet i samsvar med alminnelige erstatningsregler. Ved forsettelige og grove krenkelser kan opphavsmannen også kreve oppreisning for ikke-økonomiske skader. Denne bestemmelsen er særlig aktuell for de ideelle rettigheter. Per dags dato¹⁹⁴ foreligger det ikke høyesterettspraksis rundt krav om oppreisning, men oppreisning har blitt tilkjent i en rekke av de tidligere omtalte underrettsavgjørelsene i forbindelse med respektretten.¹⁹⁵ Hertil kommer at retten kan nedlegge forbud mot bruk.¹⁹⁶ I den tidligere omtalte avgjørelsen fra LE-1990-197 ble saksøkte kjent uberettiget til å benytte reklamemateriell som krenket respektretten. I tillegg finnes hjemmel for inndragelse og tilintetgjøring i § 56.

¹⁹² *ibid.* s. 104.

¹⁹³ Rognstad (2009) s. 396.

¹⁹⁴ 26.3.2010.

¹⁹⁵ Eksempelvis NIR 1983 s. 138, RG 1990 s. 843 og LE-1990-197.

¹⁹⁶ Rognstad (2009) s. 400.

9 Avsluttende bemerkninger

I denne oppgaven har jeg prøvd å peke på ulike forhold av betydning for forståelsen og anvendelsen av opphavsrettens ideelle rettigheter. Hensynene bak bestemmelsene har gjennomgående blitt tillagt stor vekt – både i forhold til om og hvordan navngivelse skal finne sted, for når respektretten anses krenket, samt i hvilken grad man kan gi avkall på rettighetene. Det er også hensynene som begrunner de ulike momenter man kan finne i rettspraksis og teori til veiledning i krenkelsesvurderingen.

Karakteristisk for de ideelle rettigheters særstilling i forhold til eneretten, er særlig forholdet til vernetid og avtale. Mens de økonomiske eneretter opphører 70 år etter opphavsmannens dødsår,¹⁹⁷ har de ideelle rettigheter i praksis et evigvarende vern. Etter § 48 tredje ledd gjelder navngivelsesplikten uavhengig av vernetid, og etter bestemmelsens første ledd opprettholdes en modifisert form for respektrett.¹⁹⁸ Videre kan opphavsmannen fritt disponere over eneretten gjennom avtale, men retten til å disponere over de ideelle rettighetene er som fremstillingen viser begrenset. Også her kan forskjellene forklares i hensynene. De ideelle rettighetene ivaretar det spesielle bånd mellom opphavsmann og verk – et bånd som gjør seg gjeldende utover de økonomiske interesser – og som tilsier et utvidet vern. I det hele tatt er hensynenes styrke i stor grad styrende for beskyttelsen og resultatet i de enkelte tilfeller. Mangfoldet både i verkstyper og situasjoner gjør det vanskelig å oppstille klare retningslinjer for hva som vil utgjøre en krenkelse, og følgelig blir hensynene sentrale. Der det personlige forhold mellom verk og opphavsmannen er utpreget nært, skjerpes reglene.

De ideelle rettighetene kommer sjeldent for retten. I norsk praksis ser man særlig navngivelsesplikten sjeldent påberopt. Det stadig økende varemerkefokuset i dagens

¹⁹⁷ Se § 40. For retten til fotografisk bilde, samt utøvende kunstners rett til egen prestasjon bestemmes vernetiden av henholdsvis § 43a andre ledd og § 42 andre ledd.

¹⁹⁸ I følge Ot. prp. nr. 22 (1930) s. 21 begrunnes klassikervernet i kulturpolitiske hensyn, noe som tyder på at respektretten etter denne er avhengig av at allmenne kulturhensyn gjør seg gjeldene. En slik forståelse støttes også av Lange (2000) s. 90.

samfunn kan imidlertid tenkes å føre til at retten vil påberopes oftere. Dette ville i så måte vært gunstig for den videre utvikling av de ideelle rettigheter, da norske domstoler med autoritativ virkning kan gi retningslinjer for utøvelsen av vurderingene. Dette vil igjen kunne ha preventiv effekt for senere krenkelser. Et annet utviklingstrekk er de muligheter som ligger i dagens og kommende teknologi. Gjennom internett og media brukes åndsverk i større utstrekning enn tidligere, samtidig er både utbredelsen og varigheten ofte stor. Dette innebærer videre at krenkelser lettere konstateres. For navngivelsesplikts del innebærer dette også at listen heves for når god skikk *ikke* innebærer navngivelse. Teknologien gjør det enklere å navngi, og områder hvor det tidligere ble antatt at navngivelse ikke var påkrevd må kanskje vurderes på nytt.

I bestemmelsens henvisninger til ”god skikk”, samt ”anseelse og egenart”, ligger innebygde justeringsmekanismer. Deres innhold vil variere med samfunnsforhold, praksis og konkrete omstendigheter. Som påpekt tidligere har ikke bestemmelsen blitt endret siden vedtakelsen, noe som innebærer at den i 2011 kan feire sitt 50 års jubileum. Dette indikerer at bestemmelsens tiltenkte fleksibilitet har fungert etter hensikten.

10 Litteraturliste

10.1 Lover

- Åndsverkloven Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. av 12. mai 1961 nr. 2 [Norge]
- Åndsverkloven Lov om vern for åndsverker av 6. juni 1930 nr. 17 [Norge]
- Ophavsretsloven Lovbekendtgørelse nr. 763 af 30. juni 2006 med de ændringer, der følger af lov nr. 231 af 8. april 2008. [Danmark]
- Upphovsättslagen Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk. (1960:729) [Sverige]
- Forfatteretsloven Lov nr.149 af 26.4.1933 om Forfatterret og Kunstnerret
Opphevet ved 1961-loven [Danmark]

10.2 Forarbeider

- Ot. prp. nr. 22 (1930) Lov om vern for åndsverker

Innstilling til lov om opphavsrett til litterære og kunstneriske verk. Oslo 1950.

- Ot. prp. nr. 26 (1959–1960) Lov om opphavsrett til åndsverk
Innst. O. XI (1960–1961) Om lov om opphavsrett til åndsverk

- NOU 1986:18 Opphavsrett og edb
Ot. prp. nr. 15 (1994–1995) Om lov om endringer i åndsverkloven m.m

SOU 1956:25 Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk
Lagförslag av Auktorrättskommittén

Dansk Udkast (1951) Udkast til lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker
Københavnertkastet

10.3 Traktater

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

10.4 Rettspraksis

10.4.1 Norsk rettspraksis

Rt. 1962 s. 964 (Wegner)
Rt. 1985 s. 883 (Electric Circus)
LA-1997-1424 (Windy)
RG 1992 s. 652
LE-1990-197 (Hertevig)
RG 1990 s. 843 (Purvis)
RG 1981 s. 493 (Wicklund)
RG 1966 s. 403
TOSLO-2009-10444 (Pushwagner)
NIR 1983 s. 183 (Shere Hite)
NIR 1976 s. 223

10.4.2 Utenlandsk rettspraksis

UfR 1995.782 (Biolog)
UfR 1980.689 (Naturlommekalender)
UfR 1997.975 (Pollack/Three Days of Condor)
NJA 1996 s. 354 i NIR 1997 s. 294 · (Björk)
NJA 1975 s. 609 i NIR 1975 s. 325 (Sveriges Flagga)
NJA 1974 s. 94 i NIR 1974 s. 187 (Gunilla Rudling)
NJA 2005 s. 905 i NIR 2007 s. 311 (Alfons Åberg)
NJA 2008 s. 309 i NIR 2008 s. 505 (Reklamavbrott)
NIR 1976 s. 303
NIR 1971 s. 219

10.5 Litteratur

- Gisle, Jon. *Jusleksikon.* 2. utg. Oslo, 2003.
- Graasvold, Hans Marius, Erik Djønne og Jon Bing. *Norsk skribentrett.* Oslo, 2006
- Knoph, Ragnar *Åndsretten.* Jevnaker, 1936
- Lange, Anne Beth *Klassikervernet i norsk åndsrett*
Oslo, 2000 (Complex 1/2000)
- Olsson, Henry *Upphovsrättslagstiftningen. En kommentar.*
Stockholm, 1996
- Rognstad, Ole- Andreas, *Opphavsrett.* Oslo, 2009.
- Rosén, Jan *Upphovsrättens avtal.* 2.utg. Stockholm, 1998
- Schovbo, Jens og Morten Rosenmeier *Immaterialret.* København, 2008
- Schønning, Peter *Ophavsretsloven med kommentarer.*
4. utg, København, 2008
- Sitjhoff Stray, Anne Lise *Opphavsretten.* Arendal, Haag, 1989
- Vyrje, Magnus *Opphavsrettens ABC.* Stabekk, 1987
- Weincke, Willi *Ophavsret.* København, 1976

10.6 Artikler

- Axhamn, Johan *Respekträttslig skydd för opphovsmannens anseende och egenart. Några refleksjoner med anledning av NJA 2008 s. 309*
Nordisk Immaterielt Rättsskydd (2008) s. 460–501
- Dramatikerforbundet *Krangel om Himmelblå*
Dramatikerforbundets nettsider 15.9.2008
<http://www.dramatiker.no/index.php?id=20134> [Sisert 1.2.2010]
- Hverven, Marit *Pink Floyd vant over EMI i retten*
Fra nrk.no 11.3.2010
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.7034025> |
[Lest 14.3.2010]
- Jappée, Gjermund *Trekker seg fra storfilm*
Dagbladets tekstarkiv på nett 8.3.2009
[http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001090043524
&tag=item&words=lars%3Bsaabye%3Bchristensen](http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001090043524&tag=item&words=lars%3Bsaabye%3Bchristensen) [Sisert 1.3.2010]
- Knoph, Ragnar *Om opphavsmannens "moralske" rett til sitt verk efter den nye norske lov om åndsverker.*
Festskrift til Erik Marks von Würtemberg, Stockholm 1931 s. 316–325
- Kristiansen, Kai *NRK snur i Himmelblåsaken*
Adressa.no - nettversjon 17.9.2008
<http://www.adressa.no/kultur/tv/article1153389.ece> [Sisert 1.2.2010]

- Marcussen, Elsa Brita *Gråt elskede mann*
 Filmanmeldelse fra 1972 på filmgrid.no
<http://www.filmgrid.no/movie/18126/grat-elskede-mann>
 [Lest 1.3.2010]
- Meedom, Thorkild *Kan den stedseverende droit moralbeskyttelse opretholdes?*
 Nordisk Immaterielt Rättsskydd (1985) s. 153–165
- Nordell, Per Jonas *Parodi, satir, travesti – intrång eller kränkning?*
Kommentar til NJA 2005 s. 905 (Alfons Åberg)
 Nordisk Immaterielt Rättsskydd (2007) s. 317–321
- Den ideelle rättens tvingande natur och ööverlåtbarhet*
 Festskrift til Mogens Koktvedgaard, København 2003, s. 383–407
- Rosén, Jan *Moral Right in Swedish Copyright Law - Focus on Waiver of Rights and Contract Practice Especially as Concerns Computer Programs*
 Nordisk Immaterielt Rättsskydd (1993) s. 355–373
- Strømholm, Stig *Upphovsmans ideella rätt – några huvudlinjer*
 Tidsskrift for rettsvitenskap (1975) s. 289–338.
- 10.7 Annet
- NESH 2006 *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi.*
 Utgitt av Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora i 2006
<http://www.etikkom.no/no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>
 [Lest 29.3.2010]

Vancouver-reglene *Uniform Requirements for Manuscripts Submitted to Biomedical Journals: Writing and Editing for Biomedical Publication*
International Committee of Medical Journal Editors
http://www.icmje.org/urm_main.html [Lest 29.3.2010]

Kildebruksutredningen

God skikk. Om bruk av litteratur og kilder i allmenne, historiske framstillinger.

Utredning fra et utvalg oppnevnt av Den norske Forleggerforening (DnF), Den norske historiske forening (HIFO) og Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFF).

Utrede; Rognstad, Ole-Andreas ...[et. al]. Oslo, 2006