

UiO : **Det juridiske fakultet**

Hvem eier hva?

Om rettigheter i filmverk

Kandidatnummer: 754

Leveringsfrist: 25. november 2017

Antall ord: 16 935



Innholdsfortegnelse

1	HVEM EIER HVA- EN VURDERING AV RETTIGHETER I FILMVERK.....	1
1.1	Innledning.....	1
1.2	Rettskildebildet.....	2
1.3	Filmskappingsprosessen: hvordan blir en film til?.....	6
2	REGELVERKET	9
2.1	Filmverket: et verk med flere rettighetshavere.....	9
2.2	Opphavsrett.....	11
2.2.1	Opphaveren: rettssubjektet for vern.....	11
2.2.2	Vilkår for opphavsrett	12
2.2.2.1	Opphavsretten presisert gjennom EU-retten.....	13
2.2.3	Omfanget av opphavsretten: økonomiske rettigheter	16
2.2.4	Ideelle rettigheter	17
2.3	Utøvende kunstners vern	19
2.3.1	Rettssubjektet for vernet	19
2.3.2	Vilkårene for utøververn.....	20
2.3.3	Vernets omfang	24
2.3.4	Ideelle rettigheter og personvern for den utøvende.....	25
2.4	Tilvirkere: produsentrettigheter.....	28
2.4.1	Rettssubjektet: hvem tilkommer produsentvern.....	28
2.4.2	Omfanget av vernet.....	28
2.4.2.1	Omfanget av eventuell overdragelse av utøverrettigheter: presumpsjonsregelen i åvl. §39f.....	29
3	ORIGINALITET I PRAKSIS? EN FILMARBEIDERS PROSESS.....	30
3.1	Innledning.....	30
3.2	Opphavere.....	31
3.2.1	Regissør - beskrivelse og prosess.....	31
3.2.2	Filmklipper - beskrivelse og prosess.....	34
3.2.3	Lyddesigner - beskrivelse og prosess.....	36
3.2.4	Filmkomponist - beskrivelse og prosess	39
3.2.5	Maskør - beskrivelse og prosess	41
3.2.6	Oppsummering.....	44

3.3	Utøvende kunstner	45
3.3.1	Skuespiller - beskrivelse og prosess	45
3.3.2	Vern av utøvende kunstnere: er tiden inne for et dobbeltvern eller en endring av vernet?	48
4	AVSLUTNING.....	50
	LITTERATURLISTE	52

1 Hvem eier hva- en vurdering av rettigheter i filmverk

1.1 Innledning

I 2017 vil hele 35 norske spillefilmer ha premiere på norske kinoer,¹ mot 25 spillefilmer i 2016. Tall fra NFI² viser at hele 444,5 millioner NOK ble bevilget gjennom instituttet i 2016 til utvikling, produksjon og promotering av spillefilm, dokumentar, kortfilmer og dramaserier.³

Et filmverk har vern etter lov av 12 mai 1961 nr. 2 om opphavsrett til åndsverk m.v (åndsverkloven/ åvl), §1, annet ledd, punkt fem- men et filmverk er satt sammen av flere bidrag med forskjellige opphavere. Det vil altså finnes flere typer rettigheter med ulik hjemmel i ett og samme verk. Det er denne dynamikken som er hovedtemaet for oppgaven.

Problemstillingen i oppgaven tar utgangspunkt i fremstillingens tittel; *hvem eier hva?* Den nærmere problemstillingen er: på hvilket grunnlag får den enkelte bidragsyter i et filmverk eventuelle rettigheter, og hva innebærer isåfall vernet?

Valg av problemstilling begrunnes med et ønske om å gå i dybden på det som oppleves som relativt upløyd mark i juridisk sammenheng. Norges økende popularitet som film-location for internasjonale produksjoner,⁴ samt et stadig økende marked av strømmetjenester, gjør dette til en svært aktuell og ikke minst praktisk problemstilling.

Strømmetjenestene gir et stadig bredere og internasjonalt publikum, også til norske filmer og serier. Flere norske serier filmes nå i både norsk og engelsk versjon for å etterkomme etterspørsel i markedet etter norske produksjoner.⁵

Filmbransjen er sterkt preget av kontraktsregulering med grunnlag i avtalefrihetsprinsippet. Likevel byr økt internasjonalisering på utfordringer i forhold til avtalerettslige kutymmer i filmbransjen.⁶ En nærmere vurdering av rettstilstanden kan derfor være ønskelig, slik jeg ser det.

¹ Norsk filminstitutt: "Norske kinopremierer 2017": <https://www.nfi.no/filmdatabasen/norske-kinopremierer> (sist besøkt: 24/11/17).

² Norsk filminstitutt.

³ "Norwegian Films at the Cinema- The Norwegian Film Institute- Facts & Figures 2016", s. 8-10. <https://indd.adobe.com/view/e7a0e8ac-11a7-46d8-bc6a-19fdd91cee6e> (sist besøkt: 24/11/17).

⁴ Artikkel: "Se Tom Cruise på Preikestolen", av journalistene Schibevaag, Topdahl og Kalstad for NRK Rogaland. <https://www.nrk.no/rogaland/se-tom-cruise-pa-preikestolen-1.13766683> (sist besøkt: 09/11/17).

⁵ Artikkel: "'Vikingane' er kjøpt av Netflix", av journalist Sigrud Sørungård Botheim for NRK Nyheter Kultur og Underholdning. <https://www.nrk.no/kultur/vikingane-er-kjopt-av-netflix-1.13581791> (sist besøkt: 09/11/17).

⁶ Artikkel: "Det var umenneskelig", av journalist Eirin Venås Sivertsen for NRK Nyheter. <https://www.nrk.no/kultur/xl/filmarbeider-om-storfilmen-snomannen--etter-jobben-var-gjort-satt-jeg-bare-og-stirret-i-veggen-1.13368670> (sist besøkt: 09/11/17).

Min bakgrunn som utdannet skuespiller har også gjort meg mer oppmerksom på problemstillingene som har reist seg i det siste. Innsikten som kunstnerutdannelsen og skuespillererfaringen bringer med seg, kan skinne nytt lys både på bestemmelsene om vern for utøvende kunstnere og vernet for opphavere i filmverk.

1.2 Rettskildebildet

Det rettslige utgangspunktet for vurdering av opphavsrettslige rettigheter er den tidligere nevnte åndsverkloven (åvl.). Loven er fra 1961 og hviler på en felles målsetting om nordisk rettsenhet på opphavsrettsområdet.⁷ Derfor er andre nordiske forarbeider⁸ samt andre nordiske rettsavgjørelser relevante rettskilder for fastleggelse av opphavsretten i norsk rett.⁹

Siden sekstitallet har det blitt foretatt mange endringer i loven. Endringene er blant annet foretatt som følge av folkerettslige forpliktelser¹⁰ og den teknologiske utviklingen som har nødvendiggjort endringer.¹¹ Loven fremstår derfor som ”fragmentert og vanskelig tilgjengelig”¹² og det foreligger i skrivende stund et lovforslag til ny åndsverklov. Proposisjonen til dette lovforslaget er en rettskilde for denne oppgaven, ettersom proposisjonen beskriver gjeldende rett.¹³

Norge er en del av EU gjennom ratifiseringen av EØS-avtalen i 1992.¹⁴ EUs direktiver og lovgivning som gjelder på områdene dekket av EØS-avtalen¹⁵ er inkorporert i norsk lov. Dette betyr at EUs direktiver, lovgivning og rettspraksis uforandret er gjort til norsk rett, og ved

⁷ Eidsvold Tøien (2016), ”Skapende, utøvende kunstnere” s. 31.

⁸ I Rt. 1985 s. 883 (Electric Circus) legger Høyesterett vekt på svenske forarbeider ved avgjørelse som gjaldt import av grammofonplater fra USA. Jf. SOU 1956:25 Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk.

⁹ Ibid. Jf. Ot. prp. nr. 26 (1959-1960), s. 6. Se også Rognstad (2012), ”Opphavsrett” s. 41-42.

¹⁰ Prop. 104 L (2016-2017), s. 12: ”EU har siden 1989 utvist stor aktivitet på opphavsrettsfeltet, og det er vedtatt en rekke direktiver for å harmonisere reglene for det indre marked. Disse direktivene er gjort til en del av EØS-avtalen, og gjennomført i norsk rett”.

¹¹ Prop. 104 L (2016-2017), s. 12: ”De omfattende endringene av åndsverkloven etter vedtakelsen har bakgrunn i forslag fra Opphavsrettsutvalget, som avga seks delinnstillinger på 1980-tallet, og i gjennomføring av en rekke EU-direktiver på området. Loven er også blitt endret på grunn av de senere års utvikling innen digitalisering og bruk av kommunikasjonsteknologi”.

¹² Prop. 104 L (2016-2017), s. 12.

¹³ Prop. 104 L (2016-2017).

¹⁴ Lov om gjennomføring i norsk rett av hoveddelen i avtale om Det europeiske økonomiske samarbeidsområde (EØS) (EØS-loven), nr 23, 1993.

¹⁵ EØS-avtalen dekker ”de fire friheter” som gjelder fritt varebytte, fri bevegelighet for personer, fri bevegelighet for tjenester og fri bevegelighet for kapital, jf EØS-loven Artikkel 1, punkt 2.

konflikt vil måtte gå foran norsk lovgivning.¹⁶ Ved konflikt mellom for eksempel åvl. og reglene i EØS-avtalen, vil EØS reglene ha forrang.¹⁷

Norsk opphavsrett må fastlegges i tråd med EUs direktiver¹⁸ som gjelder på områdene dekket av EØS-avtalen, og denne avtalens hoveddel vil legge føringer for tolkningen av opphavsrettslige regler i norsk rett.¹⁹ Ved tolkning av EU-retten, som ved annen folkerett som er forpliktende i norsk rett, gjelder presumpsjonsprinsippet. Det tar utgangspunkt i at norsk rett samsvarer med EU-rettens direktiver og tolkes deretter.²⁰ Dette har en parallell til direktivkonform tolkning.²¹

På opphavsrettsområdet har EU utgitt 9 direktiver,²² hvorav alle er en del av EØS-avtalen og dermed inkorporert i norsk rett.²³ Direktivenes hovedmål er å harmonisere opphavsretten i hele EU. Harmonisering er viktig for etablering av et indre europeisk marked, og for at den frie konkurransen i markedet skal fungere.²⁴ Det mest sentrale direktivet på opphavsrettsområdet, og som også er gjennomført i norsk rett,²⁵ er Infosoc-direktivet.²⁶ Det henvises til som opphavsrettsdirektivet.²⁷ Direktivet ble vedtatt i 2001 for å implementere WIPO sine opphavsrettslige traktater i EU-retten,²⁸ samt bidra til sikring av det indre markedet som tidligere nevnt.²⁹ Direktivet ble også innført for å ta høyde for den raske teknologiske utviklingen i informasjonssamfunnet, derav direktivets navn: Information Society Directive³⁰. Infosoc-direktivet er et såkalt horisontalt direktiv, hvilket vil si at det gjelder for alle former for ånds-

¹⁶ EØS-loven §2.

¹⁷ Rognstad (2012), s. 54.

¹⁸ Eidsvold Tøien (2016), s. 29.

¹⁹ Jf. EØS-loven §2.

²⁰ Fredrik Sejersted m.fl., (2007), ”EØS-rett”, s. 242.

²¹ Ibid. Se også Sejerstedt (2007) s. 50. Kfr. Rt. 2000, s. 1811 ”Finanger”.

²² Prop. 104 L (2016-2017), s. 12.

²³ Direktivene er som følger: Edb-direktivet (tidligere dir. 91/250, nå dir. 2009/24), utleiedirektivet (tidligere dir. 92/100, nå dir. 2006/115), satellitt- og kabeldirektivet (dir. 93/83), vernetidsdirektivet (dir. 93/98, nå dir. 2006/116, jf også dir. 2011/77), databasedirektivet (dir. 96/9), opphavsrettsdirektivet (2001/29), ”følgerettsdirektivet” (2001/84), hitteverksdirektivet (2012/28), direktiv om kollektiv rettighetsforvaltning (2014/26).

²⁴ Jf. EØS-loven, Artikkel 1.

²⁵ Prop. 69 L (2014-2015) s. 7.

²⁶ Europaparlaments- og Rådsdirektiv 2001/29/EF av 22 mai 2001 om harmonisering av visse sider ved opphavsrett og beslektede rettigheter i informasjonssamfunnet (Infosoc-direktivet – Opphavsrettsdirektivet).

²⁷ Jf. Prop. 104 L, s. 30.

²⁸ Opphavsrettsdirektivet 2001/29/EF, betraktning (15) jf. betraktning (19).

²⁹ Opphavsrettsdirektivet 2001/29/EF, betraktning pkt. 1 og pkt. 2, jf. Eidsvold Tøien (2016), s. 28.

³⁰ Opphavsrettsdirektivet 2001/29/EF, betraktning (5).

verk og andre rettigheter som er omhandlet,³¹ i motsetning til vertikale direktiver som gjelder på spesielt angitte områder.³²

Det finnes lite rettspraksis på det opphavsrettslige området, og det kan derved hevdes å bære preg av et slags ”rettsvakum”.³³ Dette kan blant annet underbygges av at rettsapparatet i stor utstrekning bruker juridisk teori som begrunnelse for sine avgjørelser. Her er både Mauseth-saken³⁴ og Huldra-dommen³⁵ illustrerende eksempler.

I denne oppgaven vil derfor juridisk teori benyttes som rettskilde i en viss utstrekning, men kanskje i større grad enn det som er aktuelt på andre rettsområder.

Rettspraksis vil– og da som en mer sentral rettskilde enn juridisk teori– benyttes der det finnes aktuelle og anvendbare avgjørelser. Noen sentrale avgjørelser i norsk praksis vil gjennomgå for å vise utviklingen av vilkår for vern etter åvl. Også rettsavgjørelser fra EU-domstolen vil anvendes for å vise hvordan vilkår for opphavsrett har blitt presisert av EU-retten. Fordi EØS-avtalen er gjennomført i norsk rett, vil rettsutviklingen i EU ha betydning for opphavsretten og grenseoppgangen etter norsk rett.³⁶

Filmbransjen er en bransje som i det store og hele reguleres av kontrakter. Det er vanlig at en stor grad av rettighetene overføres fra opphaver eller utøver til en tilvirker, som oftest da en filmprodusent. Det avgrenses mot å behandle disse kontraktene i oppgaven, da de er av svært konkret natur og vil være forskjellige fra filmverk til filmverk og også rent rettskildemessig er av mindre sentral betydning.³⁷

Selve overdragelsesretten av opphavsrett og lignende rettigheter kan hjemles i åvl §39, men det er unntak for de ideelle rettighetene, jf åvl. §3, som er uoverdragelige rettigheter. De ideelle rettighetene vil behandles senere i fremstillingen. Hovedfokus i denne oppgaven vil være den konkrete praksisen i filmbransjen og forholdet til lovbestemmelsene og de lege lata drøftelser.

³¹ Opphavsrettsdirektivet 2001/29/EF, betraktning (4).

³² Eidsvold Tøien (2016), s. 28-29. Et eksempel på et vertikalt direktiv er Databasedirektivet (dir. 96/9) som kun gjelder rettslig beskyttelse av databaser.

³³ Rognstad, ”Spredning av verkseksemplar”, s. 32. Jf. Eidsvold Tøien (2016), s. 31.

³⁴ Rt. 2010 s. 366, jf. premiss 33.

³⁵ Rt.2007 s. 1329, jf. premiss 43 og 44.

³⁶ Se Sejersted m. fl. (2007), s. 195, jf Rt. 2000, s. 1811 ”Finanger”.

³⁷ Se Rognstad (2012), s. 41.

En opphaver er fri til å avtale overdragelse av de økonomiske rettighetene ved for eksempel inngåelse av forvaltningskontrakter med organisasjoner som kan kreve inn vederlag for bruk.³⁸ Det finnes flere forbund i Norge som organiserer filmarbeidere som har utformet kontrakter som medlemmene kan bruke i sine arbeids- og oppdragsforhold. Av de mest kjente forbundene kan nevnes Norsk Skuespillerforbund og Norsk filmforbund. Norsk filmforbund organiserer hele 1100 filmarbeidere i sitt forbund,³⁹ og alle som jobber profesjonelt i norsk film kan søke om medlemskap. Forbundet har nylig opprettet sin egen organisasjon for rettighetsforvaltning, etter sigende for bedre å kunne ivareta sine medlemmers krav om opphavsrettslig vern for sine bidrag.⁴⁰ Dette er som følge av at de tidligere har fått lite igjen for sine rettigheter, hevder representanter for organisasjonen. Det avgrenses mot å behandle følger av denne etableringen i denne fremstillingen, men det viser at bransjen er i endring og at det i økende grad er en oppfatning at rettigheter i filmverk tilkommer flere av bidragsyterne.

De opphavsrettslige reglenes formål er å sikre opphaveren kompensasjon for sitt arbeide. Dette er en tanke som har stor oppslutning i det kontinentale Europa,⁴¹ og var også en av hovedtankene bak opprettelsen av Bernkonvensjonen i 1886. Bernkonvensjonen⁴² regnes som den første opphavsrettslige traktat og er senere grunnlaget for WIPOs konvensjon om opprettelse av Verdensorganisasjonen for immateriell eiendomsrett.⁴³

Opphavsretten bærer med seg både et moralsk og et økonomisk aspekt. Det økonomiske aspektet ved opphavsretten kan begrunnes ut fra et samfunnsøkonomisk perspektiv. Økonomiske rettigheter vil kunne fungere som et incentiv for videre skapning for kunstnere.⁴⁴ Vissheten om at verkene er beskyttet og at kompensasjon kan kreves dersom andre utnytter verket, vil kunne virke motiverende og ikke minst, sikre et samfunn en viss minimumsproduksjon av

³⁸ Forvaltningsorganisasjonen Norwaco forvalter audiovisuelle rettigheter for alle rettighetshavere i et filmverk. Organisasjonen forvalter imidlertid bare "videresendingsrettigheter", jf åvl. §34. På grunn av strid om hva "videresending" innebærer ved bruk av ny teknologi, var det en rettsak mellom kabelselskapet Get og rettighetshavere i musikkverk (Rt 2016, s. 562). Saken konkluderte med at det kabelselskap som Get gjør i dag ikke er "videresending". Dommen konstaterte likevel at bruken av opphavsrettigheter er innenfor opphavers tilgjengeliggjøringsrett (se dommens premiss 64), slik at det må betales vederlag for slik overføring.

³⁹ <https://filmforbundet.no/Om-NFF/Om-Norsk-filmforbund>.

⁴⁰ <https://filmforbundet.no/Opphavsrett/FOR-rettighetsforvaltning>.

⁴¹ Rognstad (2012), s.31.

⁴² Bernkonvensjonen til beskyttelse av litterære og kunstneriske verk, av 9. september 1886. Tiltrådt av Norge den 13. april 1896.

⁴³ Konvensjon om opprettelse av Verdensorganisasjonen for immateriell eiendomsrett (WIPO), av 14. Juli 1967. Tiltrådt av Norge den 8. mars 1974. Depositar: www.wipo.org

⁴⁴ Rognstad, (2012), s. 32. Se også Holyoak & Torremans, "Intellectual Property Law", (7th edition, 2013), s. 19: "Protection against the copying of the work, for example, will restrict competition between the right holder and his or her exploitation of the work, on the one hand, and copyist on the other. Such a restriction will encourage the right holder to create more works, thus enhancing competition at the higher, creative level, because there is now more of a prospect of securing a return".

kultur, som igjen vil kunne fremme historie, identitet og tilhørighet. Incentivtankegangen har vært mer fremtredende i angloamerikansk rett, men begynner også å få sitt inntog i Europa gjennom internasjonale traktater og en generell utvikling i retning av en mer global og verdensomspennende opphavsrett.⁴⁵ I nyere norske forarbeider begrunnes opphavsretten også ut ifra incentivargumentet.⁴⁶

Oppgaven vil først ta for seg regelverket som ligger til grunn for vern av filmminnsats i norsk rett, og den nærmere utpenslingen av rettighetene lovverket gir. Fremstillingen av regelverket deles opp i tre deler: opphavere, utøver og tilvirkere, fordi det gjelder ulike rettsregler for de ulike aktørene, og alle disse gruppene er bidragsytere i et filmverk.

Dernest, under punkt 3, vil det foretas en beskrivelse av utvalgte bidragsyteres arbeidsprosess, konkretisert av uttalelser fra bidragsytere i bransjen. Det vil deretter foretas en vurdering av deres prosess opp mot vilkårene for vern i regelverket.

Avslutningsvis foretas en drøftelse av vernets hensiktsmessighet og hva som skjer ved krenkelse av de ulike rettighetene. Vernet for utøvende kunstnere og deres nåværende plassering i lovverket vil også drøftes. I tillegg har jeg gjort meg noen refleksjoner rundt dagens lovgivning og dens mulige manglende kompatibilitet med en stadig større grad av internasjonalisering; av filmbransjen generelt og opphavsretten spesielt.

1.3 Filmskapningsprosessen: hvordan blir en film til?

For å kunne komme med en korrekt fremstilling av rettigheter i film, er det på sin plass å si noe om hvordan selve filmskapningsprosessen foregår og hvilke aktører som er fremtredende i en slik prosess.

En nødvendig aktør i filmskapningen er regissøren. Regissøren er ansvarlig for filmens kunstneriske uttrykk, og regnes også som filmens opphaver.⁴⁷ Man kan si at filmverket er uttrykk for regissørens visjon. Regissøren instruerer skuespillere, velger innspillingssted, lyssetting,

⁴⁵ Eleonora Rosati beskriver utviklingen som følger i sin bok, "Originality in EU Copyright: Full Harmonization through Case Law"(2013), s. 70: "As to legislative developments it can be said that the Berne Convention has bridged the two systems, with the result that its extensive minimum standards have dictated substantively similar rules. In addition, similarities in economic, political and social structures across the two systems have also led to a certain convergence."

⁴⁶ Jf. Prop. 104 L (2016-2017), s. 356, "Forslag til lov om åndsverk mv", §1, første ledd, litra a, "Formålsbestemmelsen".

⁴⁷ I lov av 12 mai 1961 nr 2 om opphavsrett til åndsverk m.v (åndsverkloven/ åvl) defineres opphaver i § 1 som "den som skaper et åndsverk". I paragrafens annet ledd, punkt fem regnes filmverk som åndsverk som kan oppnå vern etter loven.

kamera og andre visuelle uttrykk, samt har det overordnede ansvaret ved etterarbeidet med filmen som redigering og musikksetting. Regissøren jobber tett med manusforfatteren og filmens produsent.

Produsenten er ansvarlig for å finansiere og realisere filmen og holder tak i den økonomiske styringen av prosjektet. Produsenten fungerer som arbeidsgiver for mange av opphaverne og øvrige rettighetshavere. Det juridiske ansvaret for filmverket ligger hos produsenten, og i de fleste tilfelle overdras rettigheter til produsenten, og produsenten blir ansvarlig for ivaretagelse av dem. Produsentrettighetene vil gjennomgå nærmere under punkt 2.4.

En film starter med en idé. I noen tilfeller har regissøren skrevet manus selv. Et illustrerende eksempel her er Joachim Trier og hans film ”Thelma”, hvor Trier både er regissør og en av to manusforfattere.⁴⁸ Det kan også være at en regissør eller en produsent har lest en bok de vil bearbeide til filmformat, eller kanskje er en avisartikkel, en novelle eller en hendelse fra det virkelige liv er kilde til inspirasjon for et filmverk.

I den senere tid også vært populært med såkalte ”remakes”- hvilket vil si en nylaging av et allerede eksisterende filmverk. Disse vil falle innunder betegnelsen ”bearbeidelse” i åndsverkslovens forstand og er gjenstand for andre reguleringer enn originale filmverk, som jeg definerer til filmverk som ikke tidligere er laget.⁴⁹ Såkalte ”prequels” er også veldig populære å lage. En ”prequel” er en historie som baseres på et eksisterende verk, men som i kronologi vil være satt før hendelsene i det eksisterende verket. For eksempel er ”Hobbiten” prequel til triologien om ”Ringens Herre”, selv om filmverket ”Hobbiten” er utgitt etter triologien. Det samme gjelder for ”sequels” som er oppfølgerfilm til et allerede eksisterende verk. ”Børning 2” er for eksempel en sequel til publikumssuksessen ”Børning”.

Ofte er det økonomisk vinning som ligger til grunn for at ”prequels” og ”sequels” lages. Der som det første filmverket har spilt inn masse penger, vil det være enklere å appellere til publikum ved å fortsette en reise inn i det skapte universet, samtidig som investorer vil være enklere å sikre, da produsent og regissør allerede kan vise til økonomisk suksess.

Når manus er på plass, vil en produsent starte arbeidet med finansiering av filmen. Det kan være investering av egne penger, leting etter investorer, søknad om midler fra ulike fond eller en blanding av flere av disse finansieringsformene. I Norge er Norsk Filminstitutt (NFI) det

⁴⁸ Den andre manusforfatteren heter Eskil Vogt.

⁴⁹ Jf. Åvl §4.

mest kjente fondet og de har som oppgave å fremme produksjon i filmbransjen.⁵⁰ Også lån fra banker kan hjelpe med å reise disse midlene.⁵¹ Neste steg i prosessen er å ansette de andre kreative aktørene som bidrar til filmverket. Regissører har ofte foretrukne kameraoperatører de samarbeider med. Samarbeidet mellom regissør og kameraoperatør er veldig tett og det må være stor kunstnerisk forståelse dem imellom for hvilket uttrykk som skal skapes.

Scenograf, klipper, lydmann og post-produksjon ansettes ofte i denne perioden, samt casting-ansvarlige. Sistnevnte finner skuespillere til produksjonen, og samarbeider tett med regi og produsent for å finne den rette rollebesetningen til filmen.

Tidsperspektiv og kalender blir laget for produksjonen slik at skuespillere og annet kreativ personell kan være tilgjengelig i perioden filmingen skal skje. "Location-scouting"⁵² skjer, samt alle avtaler med logistikk og catering og annet praktisk som opphold og reiseplanlegging for besetningen. Dreieboken lages. Den forteller hvilken rekkefølge alt skal filmes i og detaljene for hver filmramme, som utsnitt og fokus.

Selve innspillingen varer i gjennomsnitt tre til fire måneder, selvsagt avhengig av filmens lengde og antall steder innspilling skal skje.

Når innspillingen er over begynner etterarbeidet med filmen. Filmen skal redigeres og farges. Lyden skal legges på og perfeksjoneres. Musikken skal også tilpasses. Dersom det ikke på forhånd er gjort en avtale om distribusjon av filmen, vil filmens produsent jobbe med å få dette på plass på dette tidspunktet. En distributør vil sørge for at filmen kan komme inn på de rette filmfestivalene og vil ta seg av markedsføring og dato for premiere av filmen.

I dagens marked er det stor interesse for norsk film, og det kan være en fordel at distributøren forsøker å få filmen inn på en av de store, internasjonale filmfestivalene. Norge var nylig representert med tre filmer på Toronto Film Festival.⁵³ De store festivalene bidrar ofte til det man i bransjen kaller "Oscar-buzz", og kan ofte være en indikasjon på hvilke filmer som kan

⁵⁰ "Mandat og organisasjon", Norsk filminstitutt: www.nfi.no

⁵¹ I en utredning som regjeringen nylig nedsatte, kom det næringspolitiske rådet til at økte muligheter for lånefinansiering ved filmproduksjon, ville kunne stimulere til økt norsk filmproduksjon. Dette vil også kunne muliggjøre produksjon av større internasjonale filmverk som ønsker å legge innspilling til Norge. Se Innspill fra Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring (2015-2017), punkt 3.5 "Optimalisering av insentivordningen for film- og TV-bransjen", side 18-22.

⁵² Location scouting betyr å se etter og/eller besøke steder som er potensielle lokasjoner for filming. Dette kan være alt fra hus og bygninger til natursteder i Norge og utlandet.

⁵³ Disse filmene var "Hva vil folk si?/ What will people say?" av Iram Haq, "Thelma" av Joachim Trier og "Skyggenes Dal" av Jonas Matzow Gulbrandsen.

hevde seg ved internasjonale prisutdelinger og oppnå stor suksess i utlandet. En stor festival fører også til mange presseoppslag, og vil bidra til å promotere filmen. Filmfestivaler er også et godt sted for å knytte kontakter i bransjen, og både regissør, produsent og skuespillere kan nyte godt av at filmen blir valgt ut til en festival.⁵⁴

2 Regelverket

2.1 Filmverket: et verk med flere rettighetshavere

Utgangspunktet for opphavsretten er altså lov av 12 mai 1961 nr. 2 om opphavsrett til åndsverk, heretter referert til som åvl.

I åvl. § 1, annet ledd, defineres åndsverk som

*”litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte og uttrykksform”.*⁵⁵

Deretter følger en eksempelliste, men denne er ikke uttømmende.⁵⁶ Filmverk står oppført som punkt fem i listen.

Åvl. §1 definerer hvem som regnes som opphavere i lovens forstand: *”Den som har skapt et verk”* (min kursivering).

Men et filmverk er et verk med flere mulige opphavere og andre lignende rettighetshavere. Regissør, sminkør, scenograf, kameraoperatør, skuespillere og ettarbeidsstab kan alle ha rettigheter til sitt bidrag i verket. Dette skal vurderes nærmere i oppgaven.

I kategorien *verk med flere enn en opphaver*, foreligger det ulike alternativer i åndsverkloven: Bearbeidelser, samleverk, fellesverk og sammensatte verk.

Bearbeidelsesverkene hjemles i §1, annet ledd nr. 13, jf. §4, annet ledd og karakteriseres gjennom at et verk overføres til *”annen litterær eller kunstnerisk form”*. Videre fremgår det av ordlyden at bearbeideren (opphaver til bearbeidelsen) kan råde over verket *”i den skikkelse”*,

⁵⁴ ”Thelma” av Joachim Trier fikk strålende kritikker av Andrew Barker i ”Variety” (15.09.17) samt David Rooney i ”Hollywood Reporter” (09.09.17). Begge publikasjonene er store amerikanske magasin i filmbransjen. ”Thelma” er også valgt ut til å være Norges Oscar-kandidat ved Academy Award utdelingen i Los Angeles i 2018, som regnes som en av filmbransjens gjeveste utdelinger (journalist Espen Alnes, NRK Nyheter, 05.09.17).

⁵⁵ Min kursivering.

⁵⁶ Ot. Prop. Nr 26 (1959-1960) s.12.

men ikke gjøre inngrep i rettighetene til det originale verket.⁵⁷ Her vil filmmanuset kunne være et godt eksempel. Filmmanuset er et litterært verk som bearbeides til ”filmen”, gjennom at manuset ”overføres til annen kunstnerisk form”. Den *andre formen* er et *audiovisuelt verk*. Ikke i noen av bestemmelsene fremgår det at det også for ”bearbeidelsen” etter åndsverkloven kreves at bearbeideren tilfører originalitet gjennom overføringen til annen kunst.⁵⁸ Dette fremgår imidlertid klart av de svenske forarbeidene og juridisk teori.⁵⁹ I utkast til ny åndsverklov fremmes det forslag om at vilkåret om originalitet for ”bearbeidelser” etter åvl. skal fremgå av ordlyden.⁶⁰

I §5 hjemles samleverkene. Et slik verk består av flere enkeltverk som noen har sammenstilt. Det er altså sammenstilleren som får opphavsrett til samleverket, men hun kan ikke av den grunn gjøre ”innskrenkinger i opphavsretten til det enkelte verk” sammenstillingen består av. Originaliteten ligger altså i selve sammenstillingen.

Et fellesverk karakteriseres av at de forskjellige opphavernes ytelser vanskelig kan skilles ut fra fellesverket, og er hjemlet i § 6.⁶¹

Sammensatte verk er den siste gruppen av verk med flere enn en opphaver, og her kan den enkelte opphavers bidrag alltid skilles fra hverandre.⁶² Et godt eksempel er en sang bestående av tekst og melodi.

Det finnes ingen særskilte lovbestemmelser for sammensatte verk, men det kan sluttet antite-tisk av åvl § 6, som betegner noe som fellesverk dersom den enkeltes innsats ikke kan skilles ut. Det motsatte er at innsatsene kan skilles fra hverandre. Ved sammensatte verk vil kontrakter mellom opphaverne være det sentrale rettsgrunnlag.⁶³

Et filmverk vil vanskelig kunne plasseres i noen av disse verkstypene, men kan ha med seg momenter av alle. Dette byr på et komplisert rettslig bilde. At rettighetsstrukturen er kompleks uttrykkes også i juridisk teori: ”I praksis kan opphavsforholdene filtre seg sammen på kryss og tvers av disse kategoriene. Når romanen skal filmatiseres, kan det for eksempel være to samarbeidende forfattere som bearbeider romanen til et filmmanuskript, scenarioforfatteren

⁵⁷ Jf. åvl. §4.

⁵⁸ Ikke i noen av bestemmelsene (åvl §1 eller i §4, annet ledd). Rognstad (2012), s.137. Jf. Koktvedgaard/Schovsbo (2005) s.150, jf. Prop 104 L (2016-2017), s. 50. Jf. Eidsvold-Toien (2016), s. 255.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Prop. 104 L (2016-2017) s. 357 §6. Jf. s.356 §1.

⁶¹ Rognstad (2012), s. 127.

⁶² Ibid, s. 125.

⁶³ Rognstad (2012), s. 125.

samarbeider kanskje med både romanforfatteren og regissøren om dialogen, som deretter stilles sammen med scenariet. Denne sammenstillingen bearbeides så av regissøren i samarbeid med sjeffotografen, og sluttresultatet blir til i tett samarbeid mellom regissør og klipper. Den ferdige spillefilmen kan da rettslig sett fremstå som et ganske uoversiktlig konglomerat av fellesverk, bearbeidelser, sammensatte verk og samleverk”.⁶⁴

Beskyttelse for et verk av ”*litterær, vitenskapelig eller kunstnerisk*”⁶⁵ art oppstår umiddelbart i det verket er skapt. Med det menes at man ikke behøver å registrere et verk for at det skal få vern. Kravet om formfrihet følger av Bernkonvensjonen, som Norge som det første landet i Norden signerte allerede i 1896.⁶⁶ Dette står i kontrast til patentretten,⁶⁷ en annen del av immaterialretten, der registrering er en forutsetning for vern.⁶⁸

Den videre fremstillingen av regelverket vil deles i tre: Opphavere (2.2), utøvende kunstnere (2.3) og for tilvirkere (2.4). Dette fordi det finnes tre ulike typer rettigheter som kan være aktuelle i et filmverk, og disse typene rettigheter har noe ulik karakter. Tilvirkerrettigheter, som også vil beskrives som produsentrettigheter, er egentlig en form for konkurransevern,⁶⁹ mens rettighetene for utøvende kunstnere og opphavere er avarter av skapende prestasjoner. At disse rettighetene er av likere karakter kan blant annet sies å fremgå av at det kun er opphavere og utøvende kunstnere som har ideelle rettigheter, jf. åvl. §3.⁷⁰

2.2 Opphavsrett

2.2.1 Opphaveren: rettssubjektet for vern

Åvl § 1 gir ”den som skaper et verk” opphavsrett til verket. Som nevnt er et filmverk ofte sammensatt av flere bidrag for å bli et endelig og helt verk.

Selv om filmverk står oppført i åvl. §1, annet ledd, punkt fem, er det likevel visse krav som må være oppfylt før filmverket kan få vern etter åvl. Kravene vil også gjelde for enkeltbidrag i filmverket; for eksempel komponistens bidrag til filmmusikk eller manusforfatterens tekst.

⁶⁴ Rognstad (2012) s. 122.

⁶⁵ Jf. åvl. §1.

⁶⁶ Bernkonvensjonen art. 5 (2), jf. Rognstad (2012), s. 46.

⁶⁷ Lov av 15. Desember 1967 nr. 9 om patenter (patentloven), § 1 ”rett til etter søknad å få patent på oppfinnelsen og derved oppnå enerett”.

⁶⁸ Rognstad (2012), s. 57.

⁶⁹ Eidsvold Tøien (2016), s. 273, samt fremstilling om tilvirkerens rettigheter i punkt 2.3.

⁷⁰ Jf. åvl. § 42, 5. ledd der det henvises til § 3.

Med opphaver i det følgende, menes den som ”skaper” et verk. Det er et viktig skille mellom selve opphavsmannen og verket. Det er *selve verket* som beskyttes av reglene i åvl., selv om det også finnes en viss beskyttelse for opphaveren i loven. Disse rettighetene vil behandles under punkt 2.5 om ideelle rettigheter.

2.2.2 Vilkår for opphavsrett

Ut fra ordlyden i åvl. §1 vil man kunne tro at ethvert verk opplistet har beskyttelse i loven. Man opererer likevel med en nedre grense for hva som kvalifiserer som verk i åndsverkslovens forstand.⁷¹ I norsk rett kalles betegnes dette som *verkshøyde* som beror på en konkret, helhetlig vurdering.⁷² Momentene i denne vurderingen har i stor grad blitt utviklet gjennom rettspraksis. I Rt 2007 s 1329 – ofte referert til som Huldra dommen, uttaler Høyesterett i premiss 44:

”For at en frembringelse skal ha karakter av ”åndsverk” i lovens forstand, må den være resultat av en *individuell preget skapende innsats*, og ved denne innsatsen må det være frembragt noe som fremstår som *originalt*”.⁷³

Verkshøydevurderingen etter åndsverkloven vil dermed være en konkret vurdering som impliserer et ”visst minimum av individualitet- eller originalitet”.⁷⁴

Et filmverk må dermed ha verkshøyde for å få vern etter loven. Filmen må være et resultat av en *”individuell preget skapende innsats”*⁷⁵ og ha en grad av originalitet. Et filmverk er som oftest ikke preget av *en* individualitet i så måte. Det er som oftest *flere enn en* opphaver til verket, som følge av at det trengs mange funksjoner for å ferdigstille en film, og det er sjelden at regissøren både har regi, er manusforfatter, kameraoperatør, skuespiller og lyddesigner. Kravet er også gjeldende for andre bidrag som utgjør *deler av* filmverket. Dersom innsatsen skal kvalifisere for opphavsrett må en verkshøydevurdering basert på originalitet legges til grunn.

⁷¹ Ot. Prop. Nr 26 (1959-1960) s. 12, jf. Knoph (1936), s.64 ”Endelig må det som er frembragt være et åndsverk: det må iallfall i noen grad være uttrykk for original og individuelt pregets åndsvirksomhet fra opphavsmannens side”, jf. Rognstad (2012), s. 81.

⁷² Jf. Rt. 2013 s.1187 ”Ambassadør”, premiss 40-41, jf premiss 73.

⁷³ Mine kursiveringer.

⁷⁴ Ole-Andreas Rognstad (2012), s. 83.

⁷⁵ Jf. Rt 2007 s. 1329, premiss 44.

Rt 2007 s. 1329 bygger på andre avgjørelser i norsk rett,⁷⁶ og de avgjørelsene understreker at en originalitetsvurdering alltid har vært det mest sentrale moment ved vurdering av opphavsrett. Avgjørelsene er blant annet Rt. 1997 s. 199, hvor retten behandlet spørsmålet om tegninger til bruk ved konstruksjon av en luftputekatamaran kunne få vern etter åvl. §1. Høyesterett uttaler på s. 219. ”Åndsverklovens regler beskytter tegningen som åndsverk, og vilkåret er at tegningen representerer en kunstnerisk eller annen åndelig innsats - *en originalitet* - som berettiger at den betegnes som et åndsverk.” (min kursivering). Det anerkjennes av retten at den åndelige innsats som ligger bak et åndsverk, vil være preg av originalitet og at denne originaliteten berettiger vern.

Det nå blitt fremmet forslag om at originalitetskravet skal lovfestet i ny åvl., som vilkår ved verkshøydevurderingen. Kravet vil ikke lenger kun være innbakt i lovens ordlyd. En lovfesting av originalitetsvilkåret vil også kunne virke fremmede for lovens formål- hvilket også er foreslått lovfestet i ny åvl.- som er å ”gi rettigheter til de som skaper.. og slik også gi insentiv til kulturell produksjon.”

2.2.2.1 Opphavsretten presisert gjennom EU-retten

EUs direktiver og lovgivning som gjelder på områdene dekket av EØS-avtalen⁷⁷ er som tidligere nevnt inkorporert i norsk lov. Rettsutviklingen i EU vil derfor ha stor betydning for opphavsretten og grenseoppgangen etter norsk rett.

Infosoc-direktivet er EUs hoveddirektiv på opphavsrettens område, og gjelder horisontalt.⁷⁸ Direktivet har siden utgivelsen i 2001 vært rettsgrunnlaget for flere saker for EU-domstolen.⁷⁹ Opphavsrettslige tolkningsspørsmål og grunnvilkår for vern har vært fremme i disse sakene.⁸⁰

Infopaq-avgjørelsen har hatt særlig betydning for rettsutviklingen på opphavsrettsområdet.

Saken gjaldt en nærmere fastleggelse av innholdet Infosoc-direktivet artikkel 2.

Et dansk selskap, Infopaq International AS, hadde uten samtykke sammenstilt avisartikler og gjort de søkbare i databaser. Tekstutdragene var på 11 ord, og spørsmålet var om disse tekstutdragene kvalifiserte som ”reproduksjon” (eksemplarframstilling) med hjemmel i bestemmelsen.

⁷⁶ Jf. Rt. 2007 s. 1329, premiss 43.

⁷⁷ EØS-avtalen dekker ”de fire friheter” som gjelder fritt varebytte, fri bevegelighet for personer, fri bevegelighet for tjenester og fri bevegelighet for kapital, jf EØS-loven Artikkel 1, punkt 2.

⁷⁸ Se punkt 1.2 om rettskildebildet.

⁷⁹ Infopaq C-5/08, BSA C-393/09, Painer C-145/10, Football Dataco C-604/10, SAS C-406/10.

⁸⁰ Eidsvold Tøien (2016), s.29.

EU-domstolen legger vekt på at dersom noe skal ha vern som reproduksjon, må det det reproduseres fra være et verk.⁸¹ Fastleggelsen av originalitetsbegrepet som Domstolen deretter gjør, gjøres med utgangspunkt i ordlyden i Bernkonvensjonens artikkel 2, hvor det forutsettes av at verket er en intellektuell frembringelse for at det skal gis vern.⁸² Domstolen slår deretter fast at opphavsrettsdirektivet hviler på samme prinsipp som tidligere direktiver, hvor opphavsrettslig vern har vært avhengig av at verket er originalt i den forstand at det er ”ophavsmandens egen intellektuelle frembringelse.”⁸³ Dette begrunnes med at det ”opstiller en harmonisert retlig ramme for opphavsrett”.⁸⁴

I premiss 45 av dommen, gir Domstolen mer konkrete holdepunkter for originalitetsvurderingen, ved å oppstille visse vilkår som beskriver prosessen bak originalitet:

”Det er først i kraft av valget, placeringen og kombinationen af disse ord, at ophavsmanden kan uttrykke sin kreative ånd på en original måde og skabe et resultat, der har karakter af en intellektuell frembringelse”.

Ved Infopaq-avgjørelsen fastslo EU-domstolen at tidligere definisjoner av originalitetsvilkåret gjelder på hele opphavsrettsområdet.⁸⁵ Originalitetsvilkåret, som tidligere hadde vært en kontinental tanke, ble nå standardvilkåret for verkshøydevurderingen i hele EU.⁸⁶

Denne utvidende tolkningen av Infosoc-direktivet skjedde ikke gjennom vanlig lovgivning, noe domstolen har høstet kritikk for.⁸⁷ Domstolen selv uttalte at den på områder der EU ikke har gitt medlemsstatene uttrykkelig kompetanse, fastlegge innhold i begreper av betydning for anvendelse av direktivene.⁸⁸ Tilsvarende fremgår av juridisk teori.⁸⁹

⁸¹ Infopaq C-5/08, premiss 33.

⁸² Infopaq C-5/08, premiss 33 og 34.

⁸³ Infopaq C-5/08, premiss 35.

⁸⁴ Infopaq C-5/08, premiss 36.

⁸⁵ Eidsvold Tøien (2016), s.173.

⁸⁶ Rosati (2013), s.4.

⁸⁷ Rosati (2013), s. 99: ”Harmonization not by policy reports or legislative innovations:

Indeed, copyright harmonization has been boosted by the jurisprudence of the CJEU which, through the decisions in Infopaq nad Bezpečnostni, has de facto harmonized the originality requirement at the EU level.” Jf. Eidsvold Tøien (2016), s. 29.

⁸⁸ Se Infopaq C-5/08, premiss 36 og premiss 28.

⁸⁹ Irina Eidsvold Tøien (2016), s.29.

Annen praksis fra EU-domstolen har stadfestet harmoniseringen som ble foretatt i Infopaq-avgjørelsen.⁹⁰ I Painer avgjørelsen ble originalitetsvilkåret ytterligere presisert og selve vurderingen mer konkretisert. Fordi originalitetsvilkåret ble harmonisert ved Infopaq-avgjørelsen, vil momentene under originalitetsvurderingen i Painer være av betydning for hvordan originalitetsvurderingen blir foretatt i norsk rett.

Painer avgjørelsen omhandler de opphavsrettslige rettighetene til fotografen Eva- Maria Painer som tok et skoleportrettfotografi av Natasha K., en jente som ble kidnappet og holdt fanget i mange år. Painers fotografi ble brukt i etterlysningen av jenta og i mediene, og det ble dessuten brukt som basis for en bildemanipulasjon av hvordan man trodde Natasha så ut flere år etter at bildet var tatt. Painer hevdet at hennes opphavsrett var krenket ved bruk av hennes fotografi. Mediene som hadde benyttet bildet og bearbeidet det mente at Painer ikke hadde opphavsrett til bearbeidelsen av bildet, fordi originaliteten i verket var liten.⁹¹

EU domstolen vurderer hvorvidt Painers opphavsrett omfattet bearbeidelse av fotografiet.⁹² Painer får medhold i sin anførsel, og EU-domstolen konstaterer at vernet for portrettfotografier ikke kan være svakere enn vern for andre verk.⁹³

Domstolen konkretiserer også hva som menes med en intellektuell frembringelse⁹⁴, og mener at en intellektuell frembringelse foreligger når verket ”avspeiler opphaverens personlighet”.⁹⁵ Det er tilfellet, mener domstolen, ”hvis opphavsmanden har kunnet uttrykke sine kreative evner ved frembringelsen av verket på grunnlag av frie og kreative valg”.⁹⁶ Når fotografen foretar disse valgene setter han sitt ”personlige preg” på verket.⁹⁷ Dette samsvarer med norsk retts krav til ”individuell åndsvirksomhet”.⁹⁸ Dette understrekes også i opphavsrettslig litteratur.⁹⁹

⁹⁰ BSA C-393/09, Football Dataco C-604/10, SAS C-406/10.

⁹¹ Painer C-145/10, premiss 42.

⁹² Painer C-145/10, premiss 86-87.

⁹³ Painer C-145/10, premiss 98.

⁹⁴ Painer C-145/10, premiss 88 flg. Jf. Dir. 93/98/EØF, direktiv om harmonisering av beskyttelsestiden for opphavsrett, fortalens punkt 17.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Painer C-145/10, premiss 89.

⁹⁷ Painer C-145/10, premiss 92.

⁹⁸ Ot. Prp. Nr 26 (1959-1960), s. 11.

⁹⁹ Eidsvold Tøien (2016), s.174, note 857.

Momentene i originalitetsvurderingen gjelder ikke bare *verket i seg selv*, også selve frembringelsesprosessen er av betydning.¹⁰⁰ Dommen slår fast at frembringelser som er foretatt gjennom frie, kreative valg kan kreves vernet av opphavsretten.¹⁰¹

Oppsummert viser EU-domstolens praksis at kreativ valgfrihet ved prosessen er det avgjørende for at grunnvilkåret for opphavsrett skal foreligge.¹⁰²

2.2.3 Omfanget av opphavsretten: økonomiske rettigheter

Forutsatt at filmverket oppfyller kravet til verkshøyde, vil beskyttelse etter åndsverksloven innebære et *vern mot etterligning* av verket. Men åndsverksloven gir også føringer på hvordan en opphaver *kan råde over sitt verk*, jf. åvl. § 2. Et verk regnes som et formuesgode.¹⁰³ Det vil si at det kan disponeres over rettslig og økonomisk. Råderetten er i tråd med selve filosofien bak og begrunnelsen for opphavsretten, og kan sees i lys av et rettferdighetssynspunkt; ”den som skaper noe, skal også høste fruktene av det”.¹⁰⁴

Råderetten antas å ha to sider: en negativ og en positiv.¹⁰⁵ Den negative siden av eneretten vil være muligheten man har til å nekte andre å råde over verket, og slik forhindre krenkelse av verket. Den positive siden refererer til opphaverens rett til å kunne råde over sitt eget verk og disponere over det.¹⁰⁶ Råderetten er dermed et utslag av eneretten. Eneretten gjelder verket i ”opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk”.¹⁰⁷ Det å nekte andre å for eksempel å bearbeide et verk, vil være et utslag av enerettens negative side.

Det er verkets identitet, altså det som utgjør selve åndsverket, som vil være bestemmende for hvor langt vernet etter eneretten rekker, og dette vil bero på en konkret vurdering i det enkelte tilfellet.¹⁰⁸

I åvl § 2 defineres råderetten nærmere:

¹⁰⁰ Eidsvold Tøien (2016), s. 202.

¹⁰¹ Eidsvold Tøien (2016), s.175, jf. Painer C-145/10, premiss 89.

¹⁰² Eidsvold Tøien (2016), s.177.

¹⁰³ Rognstad (2012), s. 337.

¹⁰⁴ Rognstad (2012), s.31. Se også om opphavsrettens begrunnelse under rettskildebildet i punkt 1.2.

¹⁰⁵ Rognstad (2012), s.150.

¹⁰⁶ Rognstad (2012), s.150.

¹⁰⁷ Jf. ordlyden i åvl. §2.

¹⁰⁸ Prop. 104 L (2016-2017), s. 30.

”Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne loven, *enerett til å råde* over åndsverket ved å *fremstille* varig eller midlertidig eksemplar av det og ved og *gjøre det tilgjengelig* for allmenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse..”

Av ordlyden i åvl §2 fremgår det at råderetten omfatter to hovedhandlinger. Retten til å fremstille eksemplar, enten i form av midlertidige eller varige eksempler, også kalt eksemplarframstillingsretten, og retten til å tilgjengeliggjøre verket for allmenheten, heretter kalt tilgjengeliggjøringsretten. Eksemplarframstillingsretten og tilgjengeliggjøringsretten er eksempler på opphavers økonomiske rettigheter.¹⁰⁹

Eksemplarframstillingsretten går rett inn i kjernen av vernet som oppstilles etter loven, nemlig vern mot uhjemlet reproduksjon av verket.¹¹⁰ Selve retten til eksemplarframstilling er teknologi- og medienøytral.¹¹¹ Det vil si at dagens digitale eksemplarer, for eksempel der et filmverk vil overføres for nedlastning gjennom internett, vil omfattes av eksemplarframstillingsretten.

Hva selve tilgjengeliggjøringen av verket kan gå ut på, utdypes videre i åvl § 2, annet ledd. Det kan leses tre alternativer for tilgjengeliggjøring ut av paragrafens ordlyd. Disse omtales som spredningsrett, visningsrett og fremføringsrett.¹¹² Det er uttrykket i §2 ”gjøre verket tilgjengelig for allmenheten” som setter rammene for tolkningen av paragrafens innhold og rekkevidde.¹¹³

2.2.4 Ideelle rettigheter

Opphavsrett handler først og fremst om vern for et verk, ikke nødvendigvis vern av opphaveren selv. Det oppstilles likevel noen regler som omhandler den moralske siden av verk som er vernet etter åndsverkloven. Disse reglene kalles for ideelle rettigheter og hjemles i åvl. §3. Her grenser opphavsretten mot hensynet til det alminnelige personlighetsrettsvern.¹¹⁴ Historisk sett har det vært større oppslutning vedrørende hensyn til opphaverens økonomiske rettigheter og ivaretagelse av disse, men ved lovfesting av de ideelle rettighetene i åvl. §3 i 1961

¹⁰⁹ Rognstad (2012), s.150.

¹¹⁰ Rognstad (2012), s. 152, jf. Ot. Prp. Nr. 46 (2004-2005) s. 19, jf. Rt. 2005, s. 41, premiss 42.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Prop. 104 L (2016-2017).

¹¹³ Rognstad (2012), s. 156.

¹¹⁴ Rognstad (2012), s. 199.

har disse rettighetene i mange sammenhenger styrt tolkningen av andre bestemmelser i loven og slik sett bidratt til et styrket vern for opphaverens ideelle interesser.¹¹⁵

De ideelle rettighetene skiller seg fra opphaverens økonomiske rettigheter i åvl. §2 idet de i stor grad er ufravikelige ved avtale (§3, jf §39, første ledd). Dessuten er det ingen vernetid oppstilt for de ideelle rettighetene, slik det er for de økonomiske.¹¹⁶

Man skiller i hovedsak mellom to typer av rettigheter etter §3. De to typene er opphavers rett til navngivelse og regler om respektretten.¹¹⁷

Selv om man gjør et skille mellom økonomiske rettigheter og ideelle rettigheter, vil det ikke si at de ideelle rettighetene er helt uten økonomisk betydning.¹¹⁸ En navngivelse kan gi økt salg av billetter til en film, og mange vil for eksempel se en film kun fordi en regissør har sitt navn på den og man liker denne regissørens arbeid. En anerkjent regissør vil også kunne være av betydning for produsenten som enklere kan sikre finansiering og distribusjon av en film med en anerkjent regissør. Markedsføringen vil også bli enklere dersom navngivelsen er på plakatene.¹¹⁹

Som sagt er en av de ideelle rettighetene et krav på navngivelse, og navngivelsen skal skje i tråd med ”god skikk”.¹²⁰ Opphaverens navn skal dermed oppgis på eksemplar av verket og ved verkets tilgjengeliggjøring for allmennheten. I filmbransjen skjer dette typisk ved navngivelse på rulletekst og, for de mer fremtredende aktørene¹²¹, ved navngivelse på reklameplakat og annet materiell som benyttes til markedsføring av verket. Navngivelse kan også forekomme på omslag til filmenes fysiske eksemplar, for eksempel et DVD-cover.

¹¹⁵ Rognstad (2012), s. 197-198.

¹¹⁶ Jf. åvl §48.

¹¹⁷ Prop. 104 L, punkt 3.6. s. 45.

¹¹⁸ Rognstad (2012), s. 200.

¹¹⁹ Joachim Trier har gjennom sine fire filmverk fått en trofast gjeng med filmglade følgere, og dette har gjort det enklere å få penger til prosjektene hans. Da hans produsent Thomas Robsahm ble spurt i forkant av visningen av ”Thelma” på BFI London Film Festival den 15. oktober 2017, om hvor vanskelig det var å finne penger til filmen svarte han ”at det var i grunn veldig lett”. Og la til: ”Joachim har en fast følgerskare både i Norge og utlandet, og flere filminstitutt ville være med å hjelpe denne filmen frem, blant annet har vi fått støtte fra Danmark og Frankrike i tillegg til støtte fra NFI.” Filmen skal åpne i hele 30 land på verdensbasis.

¹²⁰ Navngivelse; eller ”Droit de paternité”.

¹²¹ Fremtredende som i mer synlige; oftest skuespillere og regissør samt manusforfatter.

Navngivelsesplikten er ikke absolutt¹²², og kan tenkes tilsidesatt der det er svært uhensiktsmessig eller upraktisk, til og med umulig, å skulle angi navnet.¹²³ Hva som vil konstituere ”god skikk” kan avhenge av hvordan navngivelse praktiseres på ulike områder. En kan argumentere med at i filmverk er anledningen til navngivelse svært stor ved at filmens rulletekst muliggjør navngivelse. Det sedvanlige i bransjen er at samtlige bidragsytere til filmverket navngis her.

Respektretten hjemles i åvl. §3, annet ledd og slår fast at en endring i et verk ikke må skje på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphaverens anseelse eller renommé, eller for verkets som sådan.¹²⁴ Det vil si at ved endring eller bearbeidelse av et filmverk, må ikke dette gjøres til skade for opphaver(e) på en måte som vil sverte deres anseelse og heller ikke krenke filmverkets anseelse eller renommé.

Krenkelsesvurderingen ved ideelle rettigheter er subjektiv i den forstand at det ikke kommer an på hvorvidt opphaveren mener krenkelse har forekommet.¹²⁵ Det avgjørende er hvorvidt ”handlingen etter en objektiv dom går ut over hva opphavsmannen må finne seg i”.¹²⁶

2.3 Utøvende kunstners vern

2.3.1 Rettssubjektet for vernet

Reglene om utøvende kunstnere hjemles i åvl. kapittel 5 om ”Andre rettigheter”. I teorien vil disse rettighetene ofte omtales som ”naborettigheter” eller ”nærstående rettigheter”.¹²⁷ Denne betegnelsen foreslås også videreført i nytt lovforslag.¹²⁸

Utvøvende kunstnere defineres i Fondslovens¹²⁹ §1 som musikere, sangere, skuespillere, dansere, dirigenter, sceneinstruktører og andre som ”gjennom sin kunst fremfører åndsverk”.

At denne definisjonen kan benyttes i åvl. går klart frem av lovens forarbeider.¹³⁰ Filmregissører er tatt ut av ”utøvende kunstner”-begrepet i forhold til åndsverkloven¹³¹ og filmregissør

¹²² Rognstad (2012), s.200.

¹²³ Rognstad (2012), s.201.

¹²⁴ Prop. 104 L (2016-2017), side 45-46, punkt 2.2.3 ”Ideelle rettigheter”.

¹²⁵ Rognstad (2012), s.204.

¹²⁶ Ot. Prp. Nr.26 (1959-60) s.21-22, jf. Rognstad (2012), s.204.

¹²⁷ Eidsvold Tøien (2016), s. 77.

¹²⁸ Prop. 104 L (2016-2017), s. 358.

¹²⁹ Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstners prestasjoner, nr. 4, 1956, også kalt Fondsloven, ettersom denne lovvedtakelsen medførte en opprettelse av fond for utøvende kunstnere.

¹³⁰ Ot. Prp. nr. 26. (1959-1960). Se også Prop. 104 L (2016-2017), s. 73.

går under opphaver-definisjonen i åvl. §1. Det er verdt å merke seg at rettighetene til utøvende kunstnere derfor vil være annen enn opphaverens rettigheter, kfr. åvl. §1.

Bakgrunnen for reglene om utøvende kunstners rettigheter er den teknologiske utviklingen i midten av forrige århundre. Teknologien medførte en ny måte å utnytte utøvende kunstners prestasjoner på. Båndopptager og filmminnspilling gjorde at prestasjonen kunne vises flere ganger uten at den utøvende kunstner var til stede. Dette fikk store negative økonomiske konsekvenser for utøvende kunstnere i hele Europa, da utnyttelse av prestasjonene skjedde uten at kunstnerne fikk vederlag for dette. Det gav behov for beskyttelse gjennom lovgivning.¹³² Den nevnte teknologiske utviklingen gav også kunstnerne et større publikum enn tidligere, med muligheter for større inntjening.¹³³ En lovregulering som sikret en andel av økonomisk suksess ble nødvendig for de utøvende kunstnerne.¹³⁴

Det har likevel vært en viss reservasjon i norsk rett for å innlemme utøverrettigheter inn i åvl.¹³⁵ Det rådet en oppfatning om at det ville stride mot opphavsrettens grunnidé å la ”en som tolker åndsverk” få opphavsrett.¹³⁶ Dette tegner et bilde av at utøvende kunstnere ikke defineres som skapende i samme forstand som en opphaver vil være det, jf ordlyden i åvl §1 ”den som skaper et verk”, men at en utøvende kunstner nærmest kun er et verktøy for uttrykkelse eller gestaltning av en opphavers åndsverk.

Hvorvidt dette er en riktig oppfatning, og hvorvidt dette er en oppfatning som bør opprettholdes, vil drøftes under punkt 2.3.3.

2.3.2 Vilkårene for utøververn

Grunnlaget for den utøvende kunstnerens vern er åvl. §42.

Første ledd lyder:

”En utøvende kunstner har, innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over *sin fremføring* av et verk...”¹³⁷

¹³¹ Ot. prp. nr. 26 (1959-1960), s.93. Se Eidsvold Tøien (2016) , s. 86.

¹³² Ot. prp. nr. 26 (1959-1960) s. 84. Se Rognstad (2012), s. 309. Se Eidsvold Tøien (2016), s. 79.

¹³³ Eidsvold Tøien (2016), s.79.

¹³⁴ Ot. prp. nr. 26 (1959-1960), s. 85.

¹³⁵ Eidsvold Tøien (2016), s.80.

¹³⁶ Ot. prp. nr. 10 1956, Lov om avgift på offentlig fremføring av utøvende kunstners prestasjoner, s. 3. Se også Eidsvold Tøien (2016), s.80.

¹³⁷ Mine kursiveringer.

I et filmverk vil det være *skuespilleren* som er den utøvende kunstner og hennes rettighetsposisjon som vil være av interesse. Det er ikke den utøvende kunstneren selv som skal vernes.¹³⁸ Det er *selve fremføringen* som er gjenstand for vern, jf. ordlyden i § 42.¹³⁹ Spørsmålet er hva som skal til for at den utøvende skal få vern for sin fremføring som skuespiller i et filmverk og hva dette vernet eventuelt innebærer.

Som tidligere uttrykt, må åndsverk oppfylle kravet til verkshøyde for kvalifisere for opphavsrett.¹⁴⁰ I åvl. § 42 opereres det ikke med et krav til verkshøyde i en slik forstand. Dette kan begrunnes i at vernet etter åvl §1 i aller fremste grad er et vern mot plagiat, der originalitetsvilkåret blir et slags måleparameter for det som er beskyttet.; et vern mot etterlikning. Det gis ikke vern mot etterlikning etter åvl. §42. Det er den personlige fremføringen som vernes i § 42, ikke den utøvende kunstnerens framføringsmåte.¹⁴¹ En skuespiller vil ikke kunne få vern for *sin måte å fremføre* en monolog på, men for selve fremføringen i seg selv.

Det kan stilles spørsmål ved hva som ligger i selve utøvende kunstner-begrepet og om det også ligger et vilkår i selve begrepet? Utøvende kunstner er definert i fondsloven §1.¹⁴² Spørsmålet er om ordlyden innebærer et profesjonalitetskrav.

Ved presisering av hvem vernet gjelder for, kan det være naturlig å ta utgangspunkt i formålet bak opprettelsen av et vern for utøvende kunstnere; nemlig en sikring av vederlag for profesjonelle aktører. Vernet for utøvere ble også etablert etter krav fra Den Internasjonale arbeidsorganisasjonen (ILO).¹⁴³ Det kan også hevdes at jo mer profesjonell den utøvende kunstneren er, jo oftere vil behovet for vern være sterkere, slik at også reelle hensyn tilsier at det stilles profesjonalitetskrav. En veldig kjent skuespiller som lever av sin utøvende kunst vil kunne ha større behov, i alle fall større økonomiske behov, for å kunne verne sin fremføring enn en amatørskuespiller som er med i det lokale revylaget.

I §42 har man valgt en ordlyd som ”kunstner”- noe som kunne tilsi å peke på en viss profesjonsgruppe. Denne ordlyden finnes også i fondsloven §1, som ifølge forarbeidene kan brukes til å definere hvem som er utøvende kunstnere. Likevel finnes det ingen klar presisering av et profesjonskrav i ordlyden.¹⁴⁴ Det følger heller ingen eksplisitte krav til profesjonalitet overfor

¹³⁸ Grensen til personvernet for utøvende kunstnere generelt og skuespillere spesielt, vil drøftes under punkt 3.

¹³⁹ Eidsvold Tøien (2016), s.101.

¹⁴⁰ Jf. punkt 2.3.

¹⁴¹ Rognstad (2012), s. 308.

¹⁴² Ot. prp. nr. 26 (1959-1960), s. 93. Se også Eidsvold Tøien (2016), s. 86.

¹⁴³ Ot. prp. nr. 26 (1959-1960), s. 90.

¹⁴⁴ Jf. åvl. §42. Se Rognstad (2012), s. 309.

opphavere etter åvl. §1, selv om *åndsverket* må være av ”litterær, kunstnerisk eller vitenskapelig art”. Dette kan tilsi at det heller ikke skal knyttes en profesjonalitetskrav til ”utøvende kunstnere” etter §42.

Andre rimelighetshensyn trekker også i retning av at et profesjonalitetskrav ikke bør oppstilles. Det vil kunne innebære store omkostninger, samt virke svært urimelig å skulle ha en vurdering av hver utøvende kunstner som søker vern for sin fremføring med hjemmel i åvl. §42. Det vil også gi svært stor innflytelse til vedkommende som blir satt til å vurdere om profesjonskrav er oppfylt, og dersom kravene ikke er det, vil det kunne medføre at enkelte prestasjoner vil kunne stå ubeskyttet av loven.¹⁴⁵ Dette har grense til personvernet og den alminnelige rettsoppfatning om vern av den personlige autonomi.¹⁴⁶ Dessuten vil et profesjonalitetskrav kunne stride mot insentiv-formålet, som nå er foreslått lovfestet i utkast til ny åndsverklov,¹⁴⁷ og dessuten understrekes i EU-direktivs fortaler.¹⁴⁸

Reelle hensyn vil derfor tale for at terskelen skal være lav og at profesjonalitetskrav ikke skal oppstilles etter åvl. §42, slik at formålet bak reguleringen kan realiseres, uavhengig om det er profesjonelle utøvende kunstnere eller amatører som krever råderett til sin fremføring.

Ordlyden i åvl. §42 tilsier at en utøvende kunstner har enerett til sin fremføring. Spørsmålet er hvorvidt det stilles krav til selve fremføringen for at den skal få vern etter åvl. §42, og eventuelt hvilke krav dette er.

Når det gjelder ordlyden ”gjennom sin *kunst*” i åvl. §42, kan det muligens peke hen på en slags kvalitativ vurdering av selve prestasjonen.¹⁴⁹ Det er opplagt at det må være en vurdering av prestasjonen snarere enn en vurdering av utøverens person.¹⁵⁰ Det vil også stemme overens med vurderingen som gjøres etter åvl. §1; kravet til verkshøyde stilles til verket selv og ikke til opphaverens kvalifikasjoner eller person.

Det kan stilles spørsmål til om selve verket som fremføres må ha verkshøyde for at utøverprestasjonen skal være vernet. Det foreligger kun en sak fra norsk rettspraksis angående vern for utøvende kunstnere.

¹⁴⁵ Eidsvold Tøien (2016), s. 104-105.

¹⁴⁶ Are Stenvik, ”Rettsbeskyttelse av personlig særpreg”, i Tidsskrift for rettsvitenskap, 2003, s. 601-647, spesielt punkt 2.4. ”Utnyttelse av personlig særpreg”, s. 611-613.

¹⁴⁷ Se Prop. 104 L (2016-2017), s. 356, Forslag til ny åndsverklov, §1, litra a.

¹⁴⁸ Infosoc-direktivet 2001/29/EF, pkt. 4 og 9. Se Eidsvold Tøien (2016), s. 105.

¹⁴⁹ Min kursivering.

¹⁵⁰ Rognstad (2012), s. 310.

I Rt. 2010 s. 527 ”Mauseth” behandler Høyesterett spørsmålet om rekkevidden av vernet for utøvende kunstnere etter åvl. §42. Saken omhandlet et utsnitt på to sekunder fra en film hvor en kvinnelig skuespiller i en samleiescene ble vist naken forfra. Utsnittet ble vist i et NRK-program, og ble også liggende tilgjengelig på NRKs nettspiller. Skuespilleren hevdet at eneretten etter åvl. §42 var krenket, mens NRK motsatte seg dette og hevdet at retten til visning av klippet falt under sitatretten som hjemles i åvl. §22.

Høyesterett behandler blant annet spørsmålet om verket som fremføres må ha verkshøyde for at selve fremføringen skal ha vern. Retten kommer til at vern for utøvende kunstnere ikke er aksessorisk til selve åndsverkvernet.¹⁵¹ Det vil si at den utøvende kunstnerens rettigheter kan være krenket selv om det ikke foreligger krenkelse av det verket som fremføres.¹⁵² De bruker også juridisk teori for å støtte oppunder denne oppfatningen, når de i premiss 34 siterer professor Ole-Andreas Rognstad sin artikkel fra ”Nytt i privatretten” nr. 1 2010, s.26-27:

”Krenkelsesvurderingen for verk ikke skal trekkes inn i drøftelsen av om utøvende kunstners rettigheter er krenket”.

Høyesterett trekker også inn uttalelser fra forarbeidene i sin vurdering av hvorvidt verket som fremføres må ha verkshøyde for at den utøvende kunstnerens fremføring skal være vernet under §42. I forarbeidene står det ”.. uten hensyn til om det fremførte verk er gjenstand for opphavsrett eller falt i det fri”.¹⁵³ Dette er et moment som peker i retning av at vernet for utøvende kunstnere ikke er avhengig av at det er et opphavsrettslige beskyttet verk som fremføres.¹⁵⁴ Denne oppfatningen støttes også i nyere juridisk teori.¹⁵⁵

Som nevnt, vil det ikke foreligge en originalitetsvurdering av selve fremføringen, slik som for åndsverk etter åvl. §1.¹⁵⁶ Likevel virker det som om Høyesterett i Mauseth-saken setter en nedre grense for vern:

”Videre må det legges til grunn at Mauseths prestasjon innebar en opplevelse av kunstnerisk karakter som etter §42 gav henne enerett til å råde over sin fremføring. Det er nok så at det går en nedre grense for hva som kan ansees som ”fremføring” i lovens forstand. Men mitt syn

¹⁵¹ Rt. 2010 s.527, premiss 30.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Jf. Ot. prp. nr. 26 (1959-1960) s. 91, jf. Rt. 2010 s. 527, premiss 31.

¹⁵⁴ Rt. 2010 s. 527, premiss 32.

¹⁵⁵ Eidsvold Tøien (2016), s. 123.

¹⁵⁶ Eidsvold Tøien (2016), s. 112.

er at selv om selve nakenscenen var kort – to sekunder– og uten replikker, må også den ha vern etter bestemmelsen”.¹⁵⁷

En fremføring vil dermed etter åvl. §42 være vernet om den innebærer en ”opplevelse av kunstnerisk karakter”. Denne formuleringen er nokså vag og beror dessuten på svært objektive kriterier; hva som gir en opplevelse av kunstnerisk karakter vil være vanskelig å fastsette utfra holdepunktene retten gir i sin begrunnelse. Likevel kom Høyesterett til at utsnittet på to sekunder var vernet som ”fremføring” under §42. Dette tilsier at terskelen for å få vern er lav. At terskelen er lav kan også understrekes ved resultatet i Högsta Domstolens avgjørelse i den såkalte ”Skuespillerbilde-dommen”,¹⁵⁸ der et fotografisk bilde oppfylte kravet til prestasjon fordi fotoet slo fast at det foregikk en fremføring av et verk.¹⁵⁹ Domstolen mente at samtykke fra skuespilleren måtte innhentes før utnytting av bildet fordi bildet var en eksemplarframstilling av den utøvendes fremføring som gikk under skuespillerens råderett.¹⁶⁰

Det er etter dette klart at en utøverprestasjon overstiger terskelen for vern etter åvl. §42 når prestasjonen er av ”kunstnerisk karakter”.¹⁶¹ Det stilles ingen krav til selve prosessen, slik det gjør etter åvl. §1.¹⁶²

2.3.3 Vernets omfang

Dersom man som utøvende kunstner presterer en fremføring som har ”kunstnerisk karakter” og dermed kvalifiserer for vern etter åvl. §42, vil det gi en enerett til å råde over denne fremføringen, jf. ordlyden i §42.

Når det gjelder utøvende kunstners råderett, skiller man mellom primær- og sekundærbruk.¹⁶³ Primærbruken dreier seg om utnyttelse av den utøvende kunstners fremføring samtidig med at fremføringen finner sted.¹⁶⁴ Hovedregelen etter §42, første ledd, litra a, er at det er den utøvende kunstneren som har enerett til dette opptaket, og hun kan motsette seg at andre tar opptak av fremføringen. Sekundærbruk retter seg mot ”annenhånds utnyttelse av prestasjonen”. Denne rettigheten hjemles i §42, litra b. Under sekundærbruk vil også tilgjengelig-

¹⁵⁷ Rt. 2010 s. 527, premiss 35.

¹⁵⁸ NJA 1976 s.282.

¹⁵⁹ Eidsvold Tøien (2016), s.118. Se også punkt 1.2. om rettskildebildet hvor det vises til den nordiske rettsenhet på opphavsrettens område.

¹⁶⁰ NJA 1976, s. 285. Jf. Eidsvold Tøien (2016), s.118.

¹⁶¹ Eidsvold Tøien (2016), s.112.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Rognstad (2012), s.312-313.

¹⁶⁴ Rognstad (2012), s.312.

gjøringsrettigheten hjemles, ettersom den utøvende kunstneren har enerett på å spre eksemplaret. Også her er en klar parallell til tilgjengeliggjøringsretten som følger av åvl. §2.

Det finnes en konsumpsjonsregel, jf §42, tredje ledd, med grunnlag i EØS-avtalens bestemmelser.¹⁶⁵ Dette er også likt som for opphavere etter kapittel 1 i åvl. Det går ut på at dersom et eksemplar av fremføringen – det vil si et opptak av prestasjonen på et lagringsmedium- er lovlig spredd, det vil si med kunstnerens samtykke er solgt innenfor EØS-samarbeidsområdet, kan eksemplaret spres videre. Et opptak av fremføringen på DVD, solgt med skuespillerens samtykke, kan dermed spres og omfattes av konsumpsjonsregelen.

Når det gjelder spredning av digitale filer, for eksempel et opptak som er lagt ut på internett, vil de samme reglene gjelde.¹⁶⁶

Dersom et opptak av en fremføring legges ut på internett uten kunstnerens samtykke, vil konsumpsjonsregelen ikke inntre, og fremføringen kan dermed ikke lovlig spres. Da vil råderetten etter §42 være krenket, og kunstneren vil være i sin fulle rett til å påberope seg krenkelsen. Dette vil gjelde i hele EØS-samarbeidsområdet, jf. ordlyden.

I §42, tredje ledd hjemles også en presumpsjonsregel som går ut på at dersom den utøvende kunstnerens fremføring innspilles på film, vil denne avtalen også omfatte en rett til å leie ut eksemplarer av filmen. Dette er en bestemmelse som kan fravikes uttrykkelig ved avtale, jf. ordlyden. Dersom dette ikke er gjort, vil tilvirker, eller da avtalepart, ha rett til å leie ut eksemplarer av filmen hvor den utøvedes fremføring er innspilt.

Reglene om omfanget av utøververnet er ikke i veien for at den utøvende kunstneren kan overdra sin råderett over fremføringen til andre, jf. kapittel tre i åvl. §39.¹⁶⁷

2.3.4 Ideelle rettigheter og personvern for den utøvende

Ideelle rettigheter slik de oppstilles i åvl. § 3 gjelder også for utøvende kunstnere og dermed skuespillere i et filmverk, jf. åvl. §42, femte ledd. Det betyr at der gjengivelse av filmverket skjer, må det skje på en måte som ikke krenker skuespilleren eller fremføringens renommé.¹⁶⁸ Forøvrig henvises det til fremstillingen overfor i punkt 2.5 om ideelle rettigheter for opphavere, da de samme reglene gjelder.

¹⁶⁵ Rognstad (2012), s. 313.

¹⁶⁶ Ot. prp. Nr. 15 (1994-1995), s. 167. ”Eneretten gjelder uansett hvilken teknologi som benyttes for å fremstille eksemplarer som gjengir den utøvende kunstners fremføring.”

¹⁶⁷ Rognstad (2012), s.314.

¹⁶⁸ Jf. åvl. §3. Se også Eidsvold Tøien (2016), s.88.

Reglene om utøvende kunstners vern i åvl. §42 bærer likevel med seg en nærere grense til personvern enn det vernet etter §1, jf §3 gjør. Grensen til personvernregler er fremtredende her. I bidrag som hjemles i åvl.§1 er det bidragsyterens kreativitet og valgfrihet¹⁶⁹ gjennom håndverket som kommer til uttrykk, og opphaveren setter dermed sitt *personlige preg*¹⁷⁰ på verket. For mange av opphaverne skapes disse valgene som tilsammen blir verk, gjennom tekniske hjelpemidler. For eksempel vil filmklipperen bruke dataprogrammer for å foreta klipp i filmverkets bilder.

Når den utøvende skuespilleren gjør en fremføring, er verktøyet skuespilleren selv.¹⁷¹ Det *personlige preget* er skuespillerens kropp, stemme, utseende og uttrykk i samarbeid med skuespillerens talent og håndverk, hvor hun bruker alt dette til å utøve sin fortolkning av en rolle. Selvsagt skal det være en grense for det ideelle vernet; man kan ikke påberope seg krenkelse for enhver fremføring som kanskje ikke er slik man ønsket. Men dette synes å kontrolleres ut fra at det er en objektiv standard som legges til grunn når det drøftes om krenkelse har funnet sted.¹⁷² Etter min mening bør det likevel kunne drøftes om de ideelle rettighetene for utøvende kunstnere i større grad bør suppleres av andre reelle hensyn for vern etter åvl. §42, jf. §3.

Den tidligere nevnte Mauseth-saken, Rt. 2010, s.527, er den eneste saken som har vært oppe i Høyesterett hvor retten har tatt stilling til vernet etter åvl. §42. Det er også skrevet lite om ideelle rettigheter for utøvende kunstnere i norsk rett, men oppfatningene i det som er skrevet er svært interessante.¹⁷³ Det snakkes her om vern for mennesker som oppsøker offentlighetens lys, og kanskje også lever av det. Mennesker som ikke nødvendigvis ønsker å unngå publisitet, men ”vil ha kontroll over måten det skjer på”. Det understrekes at det er snakk om en ”rett til å råde over sitt særpreg”.¹⁷⁴ Hensynene som begrunner dette vernet vil for det første være den personlige autonomi; altså retten til å bestemme over seg selv. Den andre begrunnelsen finnes i ”det arbeid og den innsats som har gitt enkelte mennesker en spesiell plass i offentligheten”.¹⁷⁵

Det er interessant å holde disse tankene opp mot det som ble resultatet i Mauseth-saken.

¹⁶⁹ Jf. fremstillingen om originalitetsvilkåret og momentene oppstilt av EU-domstolen i punkt 2.2.2.1.

¹⁷⁰ ”Personlig preg” er en av momentene som understrekes av EU-domstolen. Se fremstilling 2.2.2.1.

¹⁷¹ Eidsvold Tøien (2016), s. 39.

¹⁷² Ot. Prp. Nr. 26 (1959-1960), s. 21-22, jf. Rognstad (2012), s. 204.

¹⁷³ Are Stenvik ”Rettsbeskyttelse av personlig særpreg”, i ”Tidsskrift for rettsvitenskap”, 2003, s. 601-647. Se spesielt s. 611-613, punkt 2.4: ”Utnyttelse av personlig særpreg”.

¹⁷⁴ Ibid, se spesielt s. 613.

¹⁷⁵ Ibid.

Etter min mening kom Høyesterett til en korrekt avgjørelse- men jeg vil ikke si at jeg nødvendigvis er enig i begrunnelsen for resultatet.

Høyesterett løser spørsmålet i Mauseth-saken på grunnlag av sitatretten, og legger stor vekt på formålsvurderingen etter åvl. §22¹⁷⁶ - ikke på det andre vilkåret etter §22 – som er et kumulativt vilkår og som omhandler ”god skikk” og dermed peker tilbake på respektretten som hjemles i åvl. §3. Høyesterett påpeker i en bemerkning at de ideelle rettighetene kunne drøftes, men de unngår en videre behandling av spørsmålet.¹⁷⁷

Det virker nærmest som om retten kvier seg for å løse dette med grunnlag i mer moralske prinsipper. Det var på det rene at Mauseth motsatte seg visning av disse scenene,¹⁷⁸ både overfor NRK, samt at hun hadde en avtaleklausul i sin kontrakt med filmverkets produsent som sa at disse scenen ikke skulle vises utenfor filmverket og i markedsførings øyemed eller lignende. Mauseth har uttalt at hun ønsket å forhindre spredning av nakenbilder av seg selv på internett-¹⁷⁹ en svært forståelig grunn og også en grunn som etter min mening har en ”intuitiv appell”.¹⁸⁰

Her mener jeg at tanken om rett til å råde over sitt særpreg kommer særlig til uttrykk. Mauseth viste at hun ønsket å ha kontroll over måten publisitet og eksponeringen av henne skjedde. For det er ikke slik at selv om man har akseptert en rolletolkning og fremføringen kan bære preg av svært personlige momenter, så skal man akseptere at dette spres for alle vinder og brukes utenfor sin sammenheng. Etter ordlyden i §42 er det klart at det er utøvende kunstnere fremføring av ”kunst” som skal vernes- det peker på et visst krav til verkshøyde for verket, som drøftet ovenfor; men det peker etter min mening også på et visst krav til sammenheng. At man ønsker å skape kunst med sin tolkning er en av utøvende kunstneres motivasjoner og mål med sine tolkninger og fremføringer- men det er ikke dermed sagt at man skal akseptere enhver eksponering. Dette synes jeg også virker å være oppfatningen i juridisk teori når det snakker om hensynet til den arbeid og innsats som ”har gitt enkelte mennesker enn spesiell plass i offentligheten”. Her ser jeg igjen en parallell til respektretten, jf. åvl §3; den skal forhindre dårlig renommé for både verk og utøver- det må jo også bety at vi kan kunne verne respekten for selve arbeidet som ligger bak fremføringen? En slik uformålsbetinget vis-

¹⁷⁶ Rt. 2010 s. 527, premiss 43.

¹⁷⁷ Rt. 2010 s. 527, premiss 46.

¹⁷⁸ Rt. 2010 s. 527, premiss 46.

¹⁷⁹ Rt. 2010 s. 527, premiss 46.

¹⁸⁰ ”Tanken om at enhver har krav på fruktene av eget arbeid - iallfall så lenge det ikke skjer på bekostning av andre tungtveiende interesser - ligger grunnfestet i den alminnelige rettsbevissthet, og har intuitiv appell” Se Are Stenvik ”Rettsbeskyttelse av personlig særpreg” i ”Tidsskrift for rettsvitenskap”, 2003, s.601-647, spesielt s. 614.

ning som NRK tillot seg krenker, etter min mening, ikke kun sitatretten etter §22, men, kanskje enda viktigere, Mauseths rett til å råde over sitt eget særpreg.

Etter min mening har både ”god skikk”-vilkåret i åvl §22 samt respektretten i åvl §3 store paralleller til EMKs vern i artikkel 8 om retten til respekt for privatliv. Med den siste tidens avsløringer om svært seksualiserte og diskriminerende arbeidsforhold i film- og teaterbransjen, vil det kanskje være viktigere enn noen gang å ta sterk og klar stilling til omfanget av skuespillerens ideelle rettigheter og hva som virkelig utgjør ”god skikk”.

2.4 Tilvirkere: produsentrettigheter

2.4.1 Rettssubjektet: hvem tilkommer produsentvern

”Tilvirker” i åvl §45 sin betydning av ordet- er den eller de som forestår, altså tilrettelegger og bærer omkostningene med produksjonen av et filmverk. En filmprodusent vil dermed være rettighetssubjekt etter §45. Dette medfører at juridiske personer dermed kan ha originære rettigheter etter §45- noe som står i motsetning til både §1 og §42.¹⁸¹

I den følgende fremstilling vil både uttrykket tilvirker og filmprodusent bli brukt. De peker da hen på en og samme funksjon. I nytt lovforslag råder departementet å bruke ordlyden ”produsent” som erstatning for ”tilvirker”.¹⁸²

2.4.2 Omfanget av vernet

I 1988 får filmprodusenter vern etter åvl. for første gang, med den begrunnelse at det vil gi de bedre utgangspunkt for å forhindre ulovlig kopiering av filmverk, samt at de samme reglene bør gjelde for fonogram- og filmprodusenter.¹⁸³ Filmprodusentene hadde uansett vern for filmens lyd etter fonogramprodusentreglementet, men vernet ble nå utvidet til å gjelde hele filmverket.¹⁸⁴ En praktisk forskjell ligger i at filmselskapene, altså produsentene, oftere enn fonogramprodusentene får overdratt enerettighetene til filmverket via kontrakter med opphaverne og de utøvende kunstnerne som bidrar til filmverket med sin innsats.¹⁸⁵ Det hersker stor rettsenhet i de nordiske landene når det gjelder produsenters rettigheter.¹⁸⁶

¹⁸¹ Rognstad (2012), s. 316.

¹⁸² Prop. 104 L (2016-2017), s. 82.

¹⁸³ Rognstad (2012), s. 316.

¹⁸⁴ Rognstad (2012), s. 316.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Prop. 104 L (2016-2017), s. 81.

Ordlyden i §45 viser hen til en enerett/ råderett. Denne retten har de samme beføyelsene som utøvende kunstners sekundærrett etter §42, første ledd, litra b og c.¹⁸⁷ Retten hevdes å være likartet med den retten en opphaver har til å råde over sitt verk.¹⁸⁸ Det vil dermed være hjemmel i åvl. §45 for enerett på eksemplarframstillingsrett samt tilgjengeliggjøringsrett.

En tilvirker, altså en filmprodusent, vil etter åvl. §45 ha en enerett til å fremstille eksemplarer av filmverket, for eksempel DVD-eksemplarer, samt bruke tilgjengeliggjøringsretten for å spre verket til offentligheten, enten ved å vise filmen på kino, og også stille den tilgjengelig for nedlastning via internett.

I dagens marked inngår mange produsenter avtaler med ulike strømmingstjenester som gjør at filmverket kan ligge tilgjengelig på deres servere og kan lastes ned som midlertidig eksemplarer på abonnentenes datamaskiner. Dette vil være omfattet av eneretten etter åvl §45.

Eneretten vil også hjemle en overføring av verket, delvis eller helt, til for eksempel en distributør. Dette kan være i ett eller flere land av gangen. For eksempel kan en norsk filmprodusent med hjemmel i åvl §45, overdra noen av rettighetene, for eksempel spredningsretten, til en distributør i Danmark, som dermed får ansvaret for å forvalte filmverkets spredningsrett i det landet.

Det er viktig å merke seg at selv om eneretten etter §45 tar sikte på å ha like beføyelser som eneretten etter åvl. §1 og §42, vil ikke ideelle rettigheter, jf åvl. §3, komme til anvendelse når det gjelder tilvirkere.

2.4.2.1 Omfanget av eventuell overdragelse av uttøverrettigheter: presumpsjonsregelen i åvl. §39f

Åvl. §39 f hjemler en presumpsjonsregel. Bestemmelsen ble innført i 1961, men ble endret i 1995 for å tilpasses Bernkonvensjonen og for nordisk rettsenhets skyld.¹⁸⁹ Den er ment å skulle avhjelpe noe av kompleksiteten i filmverkenes kontrakter. Presumpsjon omhandler hvilke rettigheter som går over ved overdragelse av rett til innspilling av filmverk, og vil komme til anvendelse der slik avtale er inngått.¹⁹⁰ Presumpsjonen går ut på at rettighetene i størst mulig

¹⁸⁷ Rognstad (2012), s. 317. Se også fremstillingen om utøvende kunstners råderett, punkt 2.2.3.1.

¹⁸⁸ Prop. 104 L (2016-2017), s. 81.

¹⁸⁹ Ot. prp. nr. 15 (1994-1995), s. 106-107. Se også Rognstad (2012), s. 353

¹⁹⁰ Jf. ordlyden i åvl. §42 "har opphavsmannen overdratt rett".

grad samles på filmtilvirkerens hånd med mindre annet er avtalt. Eneretten derimot, bestemmes av de konkrete avtalene jf. avtalefrihetsprinsippet.¹⁹¹

Reglene i §39f er ikke gitt tilsvarende anvendelse for utøvende kunstneres rettigheter til sine prestasjoner etter åvl §42.¹⁹² Det vil si at skuespillerens enerett til offentlig fremføring og eksemplarframstilling, ikke omfattes av presumpsjonsregelen i åvl. §39.¹⁹³ Forholdet mellom filmprodusenten og skuespilleren og hvilke rettigheter som overdras fra skuespilleren til produsenten, vil dermed bli regulert av utøveravtalen, i tråd med avtalerettslige prinsipper.¹⁹⁴

I den forbindelse gjelder også det lovfestede spesialitetsprinsippet i åvl §39a.

Prinsippet, utviklet gjennom rettspraksis og juridisk teori, går ut på at uklare avtaler om overdragelse av opphavsrettigheter tolkes restriktivt i opphaverens favør.¹⁹⁵ Dette prinsippet vil også gjelde i avtalene mellom filmprodusent og skuespiller, jf åvl. §42, femte ledd.

Åvl. §39f hjemler også en plikt for filmprodusentene. Dersom en ”rett til å utnytte et verk” er overdratt til filmprodusenten, plikter produsenten ”innen rimelig tid” å innspille verket og gjøre det tilgjengelig for allmennheten. Utnyttelsesplikten består ifølge ordlyden av to kumulative vilkår. Ved vesentlig mislighold fra filmprodusentens side, kan originær opphaver heve avtale og kreve erstatning. Her kommer alminnelige kjøpsrettslige regler inn, og man kan se en side av konkurransehensynet som er forsøkt ivaretatt gjennom opprettelsen av filmprodusentvernet i åvl. §45.

3 Originalitet i praksis? En filmarbeiders prosess

3.1 Innledning

Nå har jeg gitt en fremstilling av hva som skal til for å få opphavsrett samt vern for en utøverprestasjon, og hva de øvrige rettigheter i åndsverkloven innebærer og hva innholdet i regelverket medfører.

I det følgende vil jeg vurdere hvilke av de angitte filmbidragsyterne som har rettigheter etter loven. Det vil bli gitt konkrete eksempler fra bidragsytere som jobber i bransjen, hvor de vil

¹⁹¹ Rognstad (2012), s. 353-354.

¹⁹² Rognstad (2012), s. 354.

¹⁹³ Ot. prp. nr. 46. (2004-2005), s. 25.

¹⁹⁴ Rognstad (2012), s. 354.

¹⁹⁵ Prop. 104 L (2016-2017), s. 225.

beskrive sin prosess ved arbeidet med et filmverk.¹⁹⁶ Det vil så bli foretatt en vurdering av deres innstas opp mot vilkårene for opphavsrettslig vern slik det forekommer etter norsk lov, og slik det er utdypet og konkretisert av EU-domstolen.

Vilkåret for opphavsrettslig vern beror på en originalitetsvurdering og det må foreligge *valgmuligheter for uttrykket under frembringelsen* av verket. Valgene må være kreative og frie slik at bidragsyteren setter sitt personlige preg på filmverket.

Beskrivelsen av bidragsyternes prosess er basert på like spørsmål for samtlige, unntatt for regissør og for utøvende kunstner. Dette fordi regissør anses som hovedopphaver til filmverket, og den hvis visjon som skal fremmes gjennom filmverket.¹⁹⁷ For den utøvende kunstnerens vedkommende vil vilkår for vern være annerledes enn vilkårene for vern for opphavere etter åvl. §1.¹⁹⁸ Spørsmålene er ellers satt opp i likt format, slik at det skal bli lettere å foreta en sammenligning av prosessene og se hva som er likt og ulikt.

Innebærer alle prosessene de kreative valg som gir et personlig preg på verket?

3.2 Opphavere

3.2.1 Regissør - beskrivelse og prosess

En filmregissørs innsats innebærer å bestemme hvilken historie som skal fortelles og hvilken måte den skal fortelles på. Kort sagt jobber regissøren rundt et tema for filmverket og tar avgjørelser knyttet til hvordan dette tema på best mulig måte kan uttrykkes og formidles.

Visjonen er regissørens, og det er den som hele tiden skal komme til uttrykk i filmverket når det er ferdigstilt.

I de to eksemplene som følger forteller to regissører litt om sin prosess og sitt forhold til de ulike bidragsyterne i filmverket. Det er av interesse for vurderingen av de andre bidragsyternes innsats å få en beskrivelse av arbeids- og samarbeidsprosessene av regissørene selv.

Praktisk eksempel: Kvinne (44)

Yrke: Regissør og skuespiller.

Antall år i bransjen: som skuespiller: 26 år. Som regissør: 10 år.

¹⁹⁶ Det gjøres oppmerksom på at grunnet personvern hensyn er disse bidragene anonymisert. Navn kan oppgis på forespørsel til veileder.

¹⁹⁷ Jf. ordlyden i åvl. §1 ”den som skaper”.

¹⁹⁸ Vennligst se fremstilling av regelverket, punkt 2.2 og punkt 2.3.

Medlem av Norsk Skuespillerforbund, Sceneinstruktørforbundet, Norsk Filmforbund, Director's Guild of America.

Prosjekter (regi): Amerikansk serie (2017), norsk serie (2016), norsk serie (2014-2016).

”Min jobb som regissør er å ta valg slik at prosjektet styres i retning av visjonen jeg har,” sier den kvinnelige regissøren, som også har utdanning og jobber som skuespiller. Hun forteller videre at hun liker å gi de andre bidragsyterne frihet til å gjøre det de kan best, og understreker viktigheten av å ha god kommunikasjon med de ulike fagsjefene. De andre bidragsyterne vil dermed utføre sin jobb med kreativ frihet for så å presentere til henne som regissør, men til slutt vil det være hun som tar avgjørelsene.

”Det er lurt å diskutere premissene for samarbeid når samarbeidet inngås. Noen produsenter vil for eksempel ha veldig mye å si på en produksjon og vil gjerne ha siste ordet når det gjelder klipp og mange andre avgjørelser ved produksjonen som casting og lignende.

Jeg opplever at det er store forskjeller om jeg har laget konseptet eller ikke. Dersom man kommer med et konsept så kan man gjerne ha mer makt enn om man skal regissere en annens konsept- da kan produsentene ha mer å si”.

Praktisk eksempel: Mann (42)

Yrke: Regissør.

Antall år i bransjen: 20 år.

Prosjekter: Norsk spillefilm (2015), amerikansk film (2011).

”Som regissør er målet å ha en klar visjon på alt, inkludert klipp, kostyme, lyd og musikk. Trikset er å kunne formidle denne visjonen på et tidlig tidspunkt til alle involverte slik at vi alle har lik oppfatning og forståelse av hvor vi skal med filmverket, og jobber mot et felles mål. Det er med andre ord et samarbeid hvor alle drar i samme retning.

Jeg bruker å gi en viss frihet, selvsagt innenfor rammene og da blir man ofte positivt overrasket. Men det blir som en slags brainstorming i samarbeid. "Skal vi prøve dette, la oss prøve dette, hva om man gjør sånn her plutselig" og så videre. Men de aktørene jeg gir mest frihet i filmen er definitivt skuespillerne. Det skuespillerne bidrar med kommer jo fra deres indre og de er håndplukket av meg til en særskilt rolle av en grunn. Det blir bedre resultat når de får lov til å bruke mye av seg selv. Ofte gir jeg lite regi med tanke på hvordan de skal uttrykke seg. Regien går mest på blokkering, det vil si det rent tekniske som hvordan de kan bevege seg i et rom med tanke på kamera.

Personlig er jeg ikke så flink med lys, så jeg stoler veldig på min fotograf når det gjelder lys-

setting av de ulike scenene. Vi har et meget tett samarbeid og han er flink til å tolke hva slags lys jeg ønsker.

Når det gjelder lys og annen filmteknikk, kan det være vanskelig å finne språk. Derfor er referansebilder og konsept-tegninger, som for eksempel dreiebok eller skisser jeg lager på iPhone, verktøy som er nyttig og nødvendig for meg å bruke for å få frem hva jeg ønsker å lage. Ofte lager jeg hele scener på forhånd filmet på en iPhone og viser dette til for eksempel kameraoperatør og den som designer settet, så de kan se min visjon mer tydelig.

Da jeg var i siste klipp med min film, ble det noen konflikter med produsenten. Jeg måtte gå via en svensk prisvinnende klipper for å få støtte for at min visjon var den beste løsningen for hvordan det skulle klippes, og for å få gjennom min mening om hvordan jeg ville at filmen skulle bli. Da gikk det bra. Det er finnes alltid for eksempel produsenter med sterke meninger, som misliker scener eller ting som er veldig originale. Da er det fort gjort at de tar en avgjørelse på å klippe det ut av filmen, men det er en regissørs oppgave å være sterk og arbeide for å beholde det man ønsker å ha med i filmen sin.”

Originalitetsvurdering av regissørenes bidrag:

Ifølge EU-retten og norsk rett innebærer kravet til opphavsrett at regissøren må ha skapt noe gjennom *kreativ valgfrihet*, og gjennom å ha foretatt valg på enten ”sammenstilling av bildene” eller ”uttrykket” i dem.¹⁹⁹ Prosessen på være individuelt skapende og regissøren må ha satt sitt personlige preg på verket gjennom sin valgfrihet.

Slik jeg ser det oppfyller regissøren disse kravene til kreativ valgfrihet gjennom at hun har det overordnede ansvaret for å bestemme rekkefølgen på bildene, men også innholdet i bildene. Regissøren bestemmer fortolkningen av manus, som i seg selv er tuftet på et kreativt valg; det kunne ha vært forstått på annen måte. Dernest får denne fortolkningen utslag i valg på hva og hvordan dette skal komme til uttrykk i hvert enkelt bilde. Det kan også for eksempel være valg angående hvor scenen skal klippes, kameraets utsnitt, lyssetting og musikk, og også instruksjoner til filmverkets utøvende kunstnere (skuespillerne). På den måten vil regissøren på ulike måter og ulike stadier bidra til det visuelle og intellektuelle innholdet i filmverket.

Det er regissørens visjon som skal komme til uttrykk i filmverket. Dette tilsier også at det er regissøren som tar de overordnede valg med tanke på det helhetlige uttrykket. Her kommer regissørens personlige preg inn i bildet; valgfriheten til hva som skal brukes for å fremme

¹⁹⁹ Jf. Painer C-145/10. Se også fremstillingen punkt 2.2.2.1

visjonen vil bære preg av regissørens personlige uttrykk og hvordan hun har sett for seg at historien skal fortelles.

Det er etter dette klart at originalitetsvilkåret etter åvl. §1 er oppfylt for regissørens vedkommende.

3.2.2 Filmklipper - beskrivelse og prosess

Bak et ferdig filmverk ligger det utallige timer med ikke offentlig fremført, innspilt materiale. Materiale som ikke ble brukt i den ferdige versjonen, av den grunn at de ikke passet inn i helheten, ikke var teknisk bra nok eller at den utøvende kunstneren leverte en prestasjon som kom bedre frem i et annet opptak. Det ferdige filmverket man ser er et resultat av en utvelgesprosess og en sammensetning av bilder som utføres av en profesjonell klipper. Utvelgesprosessen kan bestå av tosifret antall tagninger av en og samme scene. Det er et presist arbeide som foretas; overgangen mellom bildene skjer i løpet av millisekunder. Valg av snitt, bildets varighet, og hvilke bilder som best vil uttrykke regissørens visjon og historie vil være avgjørende for filmens helhetlige uttrykk og formidling.

Praktisk eksempel: Mann (38)

Yrke: Filmklipper.

Antall år i bransjen: 14 år.

Medlem av Norsk filmforbund og Norske Filmklippere (N;F;K).

Prosjekter: Norsk film (2015), norsk film (2018), amerikansk film (2018), med flere.

Arbeidsprosessen: når i prosjektet kommer du ombord?

Vanligvis starter min jobb når en film går i gang med opptak. I noen tilfeller blir jeg tilsendt manus mens prosjektet er i utvikling, slik at jeg kan komme med innspill og meninger rundt manusarbeidet. Dette gjelder hovedsakelig spillefilm.

Hvor stor grad av kreativitet og frihet opplever du rundt arbeidet?

Mitt arbeid innebærer en fortolkning av råmaterialet som blir filmet. Det vil for eksempel si hvordan scener løses billedmessig, hva slags rytme skal de ha, hvilke tagninger av skuespillerne som er best og så videre. Når jeg lager en førsteklipp prøver jeg holdt å følge manuset ganske slavisk, men det er likevel stort spillerom innenfor de rammene.

Videre arbeid med filmen forholder seg gjerne løsere til hva som var den opprinnelige intensjonen, da man prøver å skape den beste historien ut fra opptakene som ble gjort. Det kan ofte bety at man strukturerer fortellingen på nytt, fjerner replikker og kanskje hele karakterer, skrive nye replikker som spilles inn og i ytterste konsekvens at ekstra materiale blir filmet. Jeg vil

si at jeg opplever stor grad av kreativitet og frihet stort sett i min jobb, men det avhenger også mye av hvem jeg jobber med.

Hvor mye av arbeidsprosessen styres av regissør og produsent?

Siden filmproduksjon er en kollektiv arbeidsinnsats forandrer alltid dynamikken seg mellom de ulike fagfunksjonene. Noen regissører og produsenter ønsker å detaljstyre store deler av prosessen, mens andre gir mer spillerom. Samarbeidet med regissør er ofte den mest spennende delen av klippingen, siden man sammen forsøker å løse filmens utfordringer. Jeg opplever at resultatet ofte blir best når det er en god balanse og åpenhet i prosessen. Noen regissører tilbringer knapt en eneste dag i klipperommet, mens andre vil være tilstede hver eneste dag i månedsvis. Ingen av delene er nødvendigvis feil, så lenge kommunikasjonen er bra. Store kommersielle filmer er gjerne mer styrt av produsent, men her har jeg også opplevd bra arbeidsprosesser med den riktige balansen.

Opplever du at ditt bidrag blir ivaretatt? Isåfall på hvilken måte?

Det sies at en film skriver tre ganger; først på papiret, så når den filmes og til slutt når den klippes. Hvis man ser på klippingen som den siste omskrivningen av manuset, så blir gjerne klipperens bidrag alltid ivaretatt siden hun/han er den siste som har «hånden på verket».

Ved noen ytterst få tilfeller har jeg opplevd at noe i min klipp av filmen har blitt forandret etter at jeg har forlatt prosjektet, men da har jeg som regel blitt konsultert om endringene.

I måten jeg klipper film på vil jeg ofte lage en midlertidig lyd- og musikkside, som naturligvis skal lages ferdig av andre fagfunksjoner når klippen er ferdig. I blant brukes retningene eller ideene jeg har funnet og i blant forkastes de fullstendig, men det er stort sett til det beste. Siden filmen som ferdig produkt mer eller mindre alltid er filmen slik jeg klippet den, så opplever jeg at mitt bidrag er godt ivaretatt.

Originalitetsvurdering av filmklipperens bidrag:

Filmklipperen understreker at dersom kommunikasjonen er bra og regissørens visjon er klar, føler han stor frihet i sitt arbeid. Han tar valg som stemmer overens med regissørens visjon og fremmer den. Dette kunne ha vært et argument for at han nærmest jobber på kommando fra regissøren og ikke har mulighet for å ta selvstendige valg. Men å fremme visjonen krever en del kreativitet og også frihet til å ta de kreative valgene man føler er best for å tjene regissørens visjon. Dette er moment som trekker i retning av at originalitetsvilkåret er oppfylt.

Filmklipperen forteller videre at han som regel blir med fra begynnelsen og kan komme med innspill, så regissørens visjon er ikke nødvendigvis lukket hele tiden. Det viser at andres valg i prosessen med filmverket, som for eksempel filmklipperen sine valg angående klipping av de

ulike scenene, kan ha stor betydning for filmverket som helhet. Igjen peker dette på at friheten er ganske stor med tanke på hvilken prosess han foretar seg ved klippingen av filmverket.

Han sier selv at han fortolker råmaterialet slik at han velger bilder, tagninger og hvilken rekkefølge de forskjellige bildene skal ha. Dette viser hen til stor valgfrihet og kreativitet i prosessen- en prosess hvor filmklipperen i stor grad tilsetter sitt personlige preg på klippingen.

Dette er også i tråd med den individualitet som har blitt understreket som nødvendig for at vilkår om originalitet er oppfylt i norsk rett.²⁰⁰ Originalitet er resultatet av en individuelt skapende prosess, og når filmklipperen selv ”fortolker råmaterialet”, og også forteller at det er tilfeller der regissøren knapt er tilstede mens klippingen foregår, peker dette på stor grad av en individuelt skapende prosess.

Det synes etter dette klart at filmklipperen oppfylder vilkårene for originalitet etter åvl.§1 og etter momentene som har blitt konkretisert av EU-domstolen.

3.2.3 Lyddesigner - beskrivelse og prosess

En lyddesigner har ansvaret for lydbildet til filmverket og at lyden til hver eneste scene er perfekt- både med tanke på skuespillernes stemme når det er en replikk, bakgrunnslyden i de ulike miljøene filmverket er innspilt i, og nivået på musikken som brukes i filmverket. Dette er en svært presis jobb med mange detaljer å forholde seg til.

Lyddesigneren vil som regel få tilgang på filmverket når det enten er helt ferdig klippet, eller når deler av filmen er klippet og klar for lydlegging. Lyden for de ulike scenene skal dermed designes og perfektioneres; replikker skal klippes inn der de skal være, og være riktig justert i forhold til akseptabelt volum. Bakgrunnslyder, som telefoner, trafikkstøy, typisk skog-lyder og så videre skal dermed kreeres og legges inn i verket.

Praktisk eksempel: Mann (41)

Yrke: Lyddesigner.

Antall år i bransjen: 15 + 5 års relevant utdanning.

Medlem av Norsk Filmforbund og Motion Picture Editors Guild.

Prosjekter: norsk film (2017), norsk film (2017), norsk film (2016), norsk film (2014), med flere.

²⁰⁰ Se Rt. 2007 s.1329, premiss 43 og 44.

Arbeidsprosessen: når i prosjektet kommer du ombord?

Som regel kommer jeg ombord før en søknad sendes inn til Norsk Filmfond eller annen støtteorganisasjon. Da vil de sikre seg personer som sannsynliggjør realisering og kvalitet på prosjektet. Jeg leser ofte manus på forhånd. Det er endel prosjekter som søker men ikke får tilskudd, så ofte står jeg tilknyttet flere prosjekter i en søknadsfase selv om de sammenfaller sånn rent datomessig.

Hvor stor grad av kreativitet og frihet opplever du rundt arbeidet?

Personlig føler jeg en stor grad frihet og kreativitet. Fra opptak er det kun dialogen som brukes, så all annen lyd må skapes. Jeg sitter ofte alene og jobber i flere måneder før arbeid presenteres for regissør og om jeg har gjort jobben min godt vil lyden jeg har laget tjene filmen og blir som regel ganske lik i det ferdige produktet.

Noen ganger er det smaksdiskusjoner og som lyddesigner er jeg bundet til å velge regissørens smak ettersom hun/han er den kreative lederen for prosjektet. Men i en filmprosess tas det mange tusen valg, alt fra små detaljer til lyden av et dørknirk eller en fugl i atmosfæren, til hvordan et monster som er skapt utelukkende i VFX²⁰¹ skal høres ut. Det er kun en liten prosentandel som faktisk blir forandret på i en prosess med en regissør, så det meste av arbeidet jeg har gjort blir værende.

Og hvor mye styres av regissør og produsent?

På papiret styrer regi det kreative arbeidet, men ettersom jeg gjør mesteparten av mitt arbeid etter at filmen er skrevet, skutt og klippet, har jeg en veldig klar formening om hvor regi vil med filmen og jobber derfor ut ifra hvordan jeg tolker filmen. Men regi har siste ordet om det skulle oppstå uenighet.

Når det gjelder produsent er produsenter veldig forskjellig med tanke på hvor mye de blander seg i den kreative prosessen. Noen velger å kun blande seg i de deler som kan være vanskelig å forstå for publikum og derfor må klargjøres, mens andre mener noe om veldig mye mer, typ hvor det skal være musikk, hvordan lyder høres ut og så videre. Hvem som har ”siste klipp”²⁰² står i kontrakten mellom regi og produsent, men som regel enes de om en løsning som er best for filmen.

²⁰¹ En bransjeforkortelse for visuelle effekter. Dette er bilder som lages eller ”repareres” i ettertid ved hjelp av dataprogrammer som manipulerer det visuelle bildet.

²⁰² ”Siste klipp” eller ”final cut” er en betegnelse på hvem som bestemmer at filmen er ferdig og klar for visning.

Opplever du at ditt bidrag blir ivaretatt? Isåfall på hvilken måte?

Jeg føler bidraget blir ivaretatt på en medium måte. Komponister har et mye sterkere fagforbund og har også gjennom de siste femti årene vært veldig flinke til å beskytte åndsverket sitt. Selv om jeg skaper en lyd ut fra ingenting blir det ikke som musikk å regne, og det kan være litt ergerlig noen ganger. Hvorfor skal en fiolintone kvalifisere for vederlag når et komponert monsterhyl ikke kvalifiserer? Men i det store og det hele er det ikke noe jeg tenker veldig mye på. Man må bare passe på å forhandle gode nok lønnsavtaler før et prosjekt så man ikke går å irriterer seg over slikt. Rent faglig og mellommenneskelig føler jeg bidraget mitt som regel blir ivaretatt og satt pris på.

Originalitetsvurdering av lyddesigners bidrag:

Lyddesigneren beskriver over sin prosess som bidragsyter til et filmverk. Han forteller at han er bundet til å velge regissørens mening dersom det oppstår uenighet, siden han eller hun er kreativ leder for prosjektet. Dette kunne tale i disfavør for oppfyllelse av originalitetsvilkåret, siden valgfrihet er en av de sentrale momentene. Men samtidig forteller han at det tas mange tusen valg i prosessen med lyddesignarbeidet; de fleste av disse valgene tas av ham når han jobber alene og valgene blir værende i filmverket. Dette tilsier en stor grad av valgfrihet, som igjen peker på at verket får stort personlig preg av lyddesigneren sitt arbeid og hans kreativitet.

Lyddesignerens beskrivelse av sin arbeidsprosess synes også å innebære en stor grad av individualitet, noe som vektlegges for vurderingen av originalitet og trekkes frem av Høyesterett i Rt. 2007 s. 1329, premiss 43 og 44. At så mange valg tas av han og som også blir værende i filmverket, samt at arbeidsprosessen hans som regel foretas av ham alene, taler for denne individuelt skapende prosessen som er grunnlaget for originalitet etter åvl. §1.

Han forteller videre at han ser regissørens visjon og tar valg ut fra tolkningen han har av denne visjonen. Dette sammenholdt med at de fleste avgjørelsene han tar blir stående, bidrar i min mening til at originalitetsvilkåret er oppfylt. Han forteller også at han konstruerer lyd ”fra ingenting”- noe som peker på en kreativ prosess preget av hans valg og hans komposisjon, og også en prosess som bærer hans personlige preg, noe som understrekes av EU-domstolen i Painer-avgjørelsen.²⁰³

Lyddesign-bidraget oppfyller etter dette originalitetsvilkåret som kreves for vern etter åvl. §1.

²⁰³ Painer C-145/10.

3.2.4 Filmkomponist - beskrivelse og prosess

Musikk er et viktig virkemiddel i film. Musikken kan bidra til å sette en stemning, eller forsterke sinnsstemningen som blir uttrykt i en bestemt scene. Den kan understreke viktige momenter i filmverkets bilder som bidrar til at regissørens visjon blir enda klarere for publikum. Musikken er også i de fleste tilfeller original i den forstand at musikken er komponert spesielt til det bestemte filmverket. Filmkomponisten vil være en viktig bidragsyter, og mange originale musikkstykker til kjente filmverk har blitt så berømte og har også en slik tilknytning til filmverket, at de automatisk påminner lytteren om filmen.

Praktisk eksempel: Mann (58)

Yrke: Komponist.

Antall år i bransjen: Som film/mediekomponist er det samlet sett ca. 28 år.

Medlem av Nopa²⁰⁴ og Gramart.²⁰⁵

Prosjekter: norsk film (2016), norsk film (2015), med flere.

Arbeidsprosessen: når i prosjektet kommer du ombord?

Det er ulikt fra gang til gang når jeg kommer ombord. Det kan være fra lenge før opptak, til når klippen omtrent er ferdig, og det bare er å hive seg rundt og få skrevet musikken i en fart. Stort sett er det ett av disse ytterpunktene. Har man ikke bestemt komponist tidlig, blir det erfaringsmessig sett gjerne gjort i seneste laget.

Hvor stor grad av kreativitet og frihet opplever du rundt arbeidet?

Man må være bevisst på at man lager film, og at det man gjør er en del av et større verk. All musikken må tjene filmens story og konsept. Akkurat det synes jeg er kreativt utfordrende og morsomt når man får det til. Men lett er det jo ikke alltid.

Og hvor mye styres av regissør og produsent?

Om regissør og eller produsent ikke synes det man kommer opp med tjener filmen, er det bare å brette opp ermene og lage noe nytt. Det kan selvfølgelig være tilfeller hvor man er genuint uenig, og da må man jo forsøke å få sitt syn igjennom på et vis. Men man kan ikke tvinge på oppdragsgiveren noe de virkelig ikke vil ha. Jeg opplever liten grad av detaljstyring. De færreste flinke filmfolk med erfaring vet at det ikke fungerer så godt.

²⁰⁴ Norsk forening for komponister og tekstforfattere.

²⁰⁵ Interesseorganisasjon for artister, www.gramart.no

Opplever du at ditt bidrag blir ivaretatt? Isåfall på hvilken måte?

Om det er mulighet for det, ønsker jeg å være med på filmens lydmix. Dette både for å se at musikken er riktig plassert, og for å melde hvordan jeg ønsker å nivået på musikken skal være. Jeg har opplevd både for høyt og for lavt mikset musikk, og det er faktisk musikk som er mikset for sterkt som plager meg mest. Men i den store sammenhengen er dette småtter. Føler stort sett at bidragene mine blir godt tatt vare på.

Originalitetsvurdering av filmkomponistens bidrag:

Filmkomponisten trekker frem at han opplever liten grad av detaljstyring i sitt arbeide- med andre ord beskriver han en prosess som kan oppfattes som kreativ og preget av valgfrihet. Dersom musikken han lager ikke blir likt av regissør og produsent, må han lage det om igjen. Det viser at han får instruksjon, men han trekker ikke frem at hans skapende prosess nødvendig styres.

Han trekker frem at han er bevisst på at det han skaper er en del av et større verk. Dette trekker jo opp noen rammer for hans skapning av musikken, men at det da gjelder at han tar valg med sin kreativitet som skal tjene verket. Dette speiler hen på stor kreativitet, og en prosess hvor han setter sitt personlige preg på verket. En komponist vil jo skape musikk fra ”ingen-ting”, akkurat slik som lyddesigneren beskriver i forrige drøftelse at han lager lyd fra ”ingen-ting”.

Det understrekes i momentene som var sentrale for originalitetsvurderingen i Painer-avgjørelsen²⁰⁶ fra EU-domstolen, at de kreative evnene må ha kommet til uttrykk ved frembringelsen på grunnlag av frie valg. Selv om det trekkes opp en ramme for skapning, og i dette tilfellet vil rammen være at musikken skal tjene filmverket som helhet- vil ikke det si at prosessen er uten kreativitet og frihet når det gjelder hvilken valg man foretar seg ved komponering av musikken. Man kan heller si det slik at filmverket tjener til inspirasjon for den kreative og skapende prosessen.

Etter norsk rett legges det også vekt på at den skapende prosessen har et individuelt preg.²⁰⁷

Etter min mening synes jeg individualiteten til komponisten kommer godt frem når han forteller at han foretrekker å være med på lydmix av sitt verk, for å kontrollere at alt blir slik han ønsker.

²⁰⁶ C-145/10.

²⁰⁷ Vennligst se punkt 2.2.1 i fremstillingen om vilkår for opphavsrett.

Jeg har etter dette kommet til at komponisten oppfyller originalitetsvilkåret som oppstilles som grunnlag for vern etter åvl. §1.

3.2.5 Maskør - beskrivelse og prosess

Maskør er en bransjebetegnelse på en bidragsyter som utformer, designer og utfører hår- og sminke på de utøvende kunstnerne i et filmverk. Maskøren utformer det estetiske bildet av karakteren skuespilleren portretterer sammen med, eller aller oftest, etter instruks fra regissør.

Hvor intrikat, detaljert og dominerende hår- og sminke vil være i ett uttrykk, vil være forskjellig fra filmverk til filmverk og er selvsagt avhengig av regissørens visjon. Noen filmverk krever en stor del av maske- og sminke for at en karakter skal oppnå regissørens ønskede uttrykk; det vil for eksempel være veldig forskjellig sminke- og hårstyling i en "Vikingane"-episode på NRK, hvor situasjonen er historisk komedie og kanskje legger opp til en viss parodiering i sitt uttrykk, enn i en norsk dramafilm hvor regissør ønsker et så naturlig og sannferdig uttrykk som mulig.

Praktisk eksempel: Kvinne (38)

Yrke: Maskør.

Antall år i bransjen: 10 år, etter 3-årig bachelor grad i teatersminke og spesialeffekter.

Prosjekter: norsk film (2016), norsk film 2016), internasjonal tv-serie (2015), med flere.

Arbeidsprosessen: når i prosjektet kommer du ombord?

Jeg kommer inn i prosjektet relativt sent, men tidlig nok som regel, fordi ofte er det mye endring av manus. På de prosjektene jeg har vært mest fornøyd med å jobbe på, har jeg tidligere enn vanlig vært tiltenkt rollen som maskør. Det vil si at jeg har vært i dialog med produksjonsselskapet og fått beskjed om at jeg er ønsket på det prosjektet. Da har jeg kunnet lese manus, selv om det ikke er ferdig, og allerede da kunne begynne å designe karakterer i mitt hode. Når man da offisielt begynner å jobbe på prosjektet har underbevisstheten og kreativiteten fått lov til å jobbe litt på forhånd og da er det morsommere å rushe i gang med ting. Ofte er forarbeidsprosessen for kort. Jeg er en svoren tilhenger av begrepet: "Jo mer som er planlagt, jo mer kan vi improvisere".

Hvor stor grad av kreativitet og frihet opplever du?

Det varierer enormt! Jeg har nå kommet til et visst nivå i min karriere, som gjør at jeg til en stor grad kan velge hvilke prosjekter jeg ønsker å være en del av. Dette medfører at jeg nå ofte får mye frihet og stor grad av tillit i den kreative prosessen, men dette vil jeg ikke si er normen. Min erfaring er at veldig mange regissører har meget detaljerte ønsker for hva de ønsker seg, og at min jobb da blir å være kreativ i å levere det han eller hun ønsker, men i en form

som jeg kan stå inne for. Jeg ser på det som en del av mitt ansvar som maskør å jobbe for at regi tar best mulig beslutning med utgangspunkt i min fagkompetanse.

Og hvor mye bestemmes av regissør og produsent?

Mine beste prosjekt har selvfølgelig vært de hvor man får full tillit fra regi. En positiv effekt når regi har en sterk formening om noe, er jo at de har jobbet med prosjektet ofte i flere år, så det de ønsker seg er nøye gjennomtenkt og ofte for en god grunn.

Jeg velger av og til å jobbe for regissører jeg vet at har ett tydelig univers de ønsker å fortelle historien i, og da kan det være inspirerende for meg å gi meg hen i det, og at jeg må prøve å være kreativ innenfor det universet.

Produsenten setter de økonomiske rammene for hva jeg kan gjøre, men det sjelden at de har mange innvendinger ellers; bare hvis det får store økonomiske konsekvenser. Jeg melder inn til produsenten hvis jeg ser at regissør kommer med ønsker om noe som vil påvirke mitt budsjett i stor grad. Produsentens grad av involvering i den kreative prosessen varierer også, men som regel har de kun innvendinger hvis noe ikke er i tråd med konseptet.

Opplever du at ditt bidrag blir ivaretatt? I så fall på hvilken måte?

Jeg tenker på filmproduksjon som et teamarbeid. Mitt bidrag skapes av meg i samarbeid med regi, kostyme, scenograf, skuespillere. Jeg ser på meg selv mer som en håndverker. Jeg føler at mitt bidrag i filmen blir ivaretatt i filmens rulletekst og i andre medier som promoterer filmarbeidere, for eksempel. IMBD²⁰⁸ og bransjemagasiner.

Originalitetsvurdering av maskørens bidrag:

Maskøren mener at hennes arbeid blir best når hun får mye tid til forberedelse, og kommer tidlig med i prosessen på arbeidet med et filmverk. Da får hun tid til å designe karakterene i hodet, altså begynne å tenke på hvordan hun skal løse oppgaven kreativt. Dette er et moment som definitivt teller for at hun har kreativ valgfrihet i sitt uttrykk og kan sette et personlig preg på sin tolkning.

Samtidig sier hun at det meste styres av regissør og at hun forsøker å gjøre sin jobb så regissør kan ta en best mulig beslutning. Dette drar i retning av at prosessen kanskje ikke er så indivi-

²⁰⁸ IMDB er en forkortelse for Internet Movie Data Base, som er en internettside hvor alle filmer, tv-serier og audiovisuelle verk som er laget i verden kan oppføres, samt at alle bidragsyterne til et verk listes opp. Det fungerer dermed som et slags oversiktssystem over hvem som har jobbet på hvilken film, nærmest som en CV for filmarbeidere.

duell og merket med hennes personlige preg likevel. Dette virker som en mindre klar distinksjon enn ved noen av de andre bidragsyternes prosess.

At bidragsyttere som sminkør og maskør står i en mellomstilling har også vært drøftet i juridisk teori.²⁰⁹ Riktignok drøftes det her hvorvidt sminkør kan inngå under utøvende kunstnerbegrepet etter åvl. §42 og ikke om vern etter åvl §1, hvor originalitetsvilkåret er fremtredende, men det trekkes frem interessante tanker som samsvarer med prosessen maskøren selv beskriver når hun forteller om sin prosess.

I teorien trekkes det frem at en sminkør ikke er bestemmende for det kunstneriske uttrykket i en fremføring.²¹⁰ Det kan her sammenlignes med filmverket; en sminkør eller maskør er ikke bestemmende for uttrykket i et filmverk; det overordnede uttrykket bestemmes av regissøren, og dette understrekes også av maskøren når hun forteller at regissør som oftest har svært detaljerte ønsker til hvordan resultatet av sminke- og hår skal bli.

Celestina-dommen²¹¹ omtales i juridisk teori.²¹² Det er en tysk avgjørelse der en sminkør krevet medvirkerutøververn. Det avgrenses mot å behandle tysk retts betydning i norsk opphavsrett i denne fremstillingen, men jeg synes likevel at holdepunktene de bruker i sin vurdering har klare paralleller til hvordan originalitetsvurderingen foretas etter norsk rett.

Den tyske domstolen understreket her at for å kvalifisere til medvirker måtte man ha en ”bestemmende innflytelse” på det kunstneriske uttrykket, og at dette var en konkret vurdering i hvert enkelt tilfelle.²¹³

Her kan det dras en parallell til originalitetsvilkåret og filmverket; en ”bestemmende innflytelse” kan peke hen til en valgfrihet som er nødvendig for den individuelt skapende prosessen som legges til grunn for originalitet. ”Innflytelse” kan dessuten peke hen på en viss kreativ innflytelse i det kunstneriske uttrykket i filmverket- som vi jo allerede har sett at bestemmes ikke av maskøren, men av regissøren.

I Celestina-avgjørelsen uttales det videre at sminkøren bidrar med en håndverksmessig innsats,²¹⁴ og det ikke foreligger noen selvstendige kunstneriske krav.²¹⁵

²⁰⁹ Eidsvold Tøien (2016), s. 139.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ BGH GRUR 1974, s 672 (Celestina).

²¹² Eidsvold Tøien (2016), s. 139.

²¹³ Eidsvold Tøien (2016), s. 139.

²¹⁴ Eidsvold Tøien (2016), s 140.

I norsk rett, nærmere bestemt Rt. 2007 s. 1329, legges den individuelt pregede innsatsen til grunn for originalitet- noe som etter min mening impliserer et krav om en ”selvstendig kunstnerisk” prosess som det pekes hen på i den tyske avgjørelsen. Jeg mener å finne støtte for at den selvstendig kunstneriske prosessen ikke er så stor i maskørens bidrag- dette i form av hennes egen uttalelse om at hun ser på seg selv mer som en håndverker. Hun kan, med sitt spesielle håndverk, fremme regissørens ønsker og visjon, men hun vil ikke ha en bestemmende eller selvstendig innflytelse på filmverkets kunstneriske karakter og uttrykk.

Maskøren beskriver også at hun føler at bidraget skapes i samarbeid med de andre bidragsyterne i filmen- hvilket også peker hen på at hennes innsats verken oppleves som individuell eller i realiteten er individuell nok, til å kvalifisere til vern etter originalitetsvilkåret.

Det slås etter dette fast at maskør ikke oppfyller originalitetsvilkåret etter åvl §1.

3.2.6 Oppsummering

Som fremstilt under punkt 2 om regelverket er konsekvensene av at man har opphavsrett at man kan overdra sine økonomiske rettigheter med hjemmel i åvl. §39. De ideelle rettighetene er ikke overdragbare. Det vil si at samtlige bidragsytere unntatt maskøren vil kunne overdra sin råderett til verket til filmprodusent.

Mitt inntrykk er at det hersker en viss usikkerhet med tanke på hvilke rettigheter man har etter loven, basert på bidragsyternes utsagn. Blant annet uttaler lyddesigneren at han mener komponistene har vært flinkere til å ta vare på sine opphavsrettigheter enn det lyddesignerne har vært. Mulig sikter han her til utbetaling av vederlag, men de har eksakt like rettigheter etter åndsverkloven, og det virker som om dette fremstår som noe usikkert for opphaveren.

De fleste av bidragsyterne oppgir at de er medlem av forbund. Disse forbundene kan det gis tillatelse til at innhenter vederlag på medlemmenes vegne, og de også bistår med juridisk bistand dersom dette skulle trenge. Det avgrenses som sagt mot behandling av disse kontraktene i denne fremstillingen, men det kan påpekes at i kontraktene som for eksempel Filmforbundet tilbyr sine medlemmer for innhenting av vederlag på deres vegne, er relativt uklare når det gjelder hva slags rettigheter enkelte av medlemmene faktisk har.²¹⁶

²¹⁵ BGH GRUR 1974, s. 672 (Celestina), punkt 21, jf. Eidsvold Tøien (2016), s. 140.

²¹⁶ Link til kontrakt Filmforbundets vederlagsorganisasjon F©R tilbyr sine medlemmer: https://secure.na1.echosign.com/public/esignWidget?wid=CBFCIBAA3AAABLblqZhB6Ks5bZwO7f8Ngs9ymJK9KbVNzHLShxg2aGa0prAkVGE1nVc3w2aLihjffxQwy4S8*

Maskørens rettigheter, som jeg fant var den ene bidragsyteren som ikke oppfylte originalitetsvilkåret etter åvl §1, vil bero på konkrete kontraktsforhold med arbeidsgiver, som oftest da filmprodusenten, og reglene vil reguleres av arbeidsrettslige regler, som for eksempel arbeidsmiljøloven.²¹⁷

3.3 Utøvende kunstner

3.3.1 Skuespiller - beskrivelse og prosess

Praktisk eksempel: Kvinne (36)

Yrke: Skuespiller.

Antall år i bransjen: 10 år som utdannet skuespiller.

Medlem av Norsk Skuespillerforbund.

Prosjekt: norsk TV-serie (2013), norsk film (2015), blant flere.

”Som skuespiller ved film/tv er jo hver produksjon svært forskjellig, men jeg har stort sett opplevd at i det jeg har fått rollen- noe som er det vanskeligste nåløyet for oss skuespillere, og der produsent og regissør har all makt- da har jeg stor kunstnerisk frihet til å utvikle rollen.

I TV-seriene «Xx» (NRK) og «Yy»(TV2) for eksempel, der jeg hadde bærende roller, fikk jeg jobben over ett år før innspillingsstart og kunne da være med på hele prosessen. Det vil si å lese tidlige og uferdige manus, jobbe med dialog og situasjon med regissør og manusforfattere, ha samtale med kostyme og maske, samt gjøre mye bakgrunnsarbeid sånn at jeg er mest mulig forberedt til innspillingsstart. Dermed får jeg et eierskap til og kunnskap om rollen som, med en god regissør, er en stor ressurs for hele produksjonen.

Med kortere innstudering av rollen blir det selvsagt mindre tid til dette. Men jeg opplever likevel at jeg har stor påvirkningskraft i forhold til rollen. Det er jo meg og mitt uttrykk som er valgt til å uttrykke det regissøren vil ha og den visjonen de har. Sånn sett har man mye makt, når man først har fått rollen.

Man opplever jo til tider at ting man skulle ønske var med blir klippet bort eller klippet annerledes enn man hadde tenkt, men jeg har aldri opplevd å kjenne på at noe har blitt «feil» .

Kort oppsummert så er det publikum ser en blanding av regissørens visjon og skuespillerens uttrykk. Et samarbeid der det ene ofte overlappes og farges av det andre. Skuespilleren klarer

²¹⁷ Lov om arbeidsmiljø, arbeidstid og stillingsvern mv. (arbeidsmiljøloven), nr. 62, 2005.

seg ikke uten regissøren og hennes/hans øye og regissøren kan ikke lage noe uten skuespilleren.”

Vurdering av skuespillerens prestasjon:

Som det ble gjennomgått under regelverket, punkt 2.3 er det en nedre grense for vern etter åvl § 42 hvor reglene for utøvende kunstnere hjemles. Den ble oppstilt i Rt. 2010 s. 366, Mausestet-saken, hvor Høyesterett legger til grunn at en fremføring må bære preg av ”kunstnerisk karakter” for at vern skal oppnås.

Jeg nevnte tidligere i fremstillingen at kravet om fremføringens ”kunstnerisk karakter” er et svært objektivt kriterium, som mest sannsynlig vil bero på en konkret vurdering i hvert enkelt tilfelle. Det vil dermed være svært vanskelig å vurdere utfra den kvinnelige skuespillerens prosess beskrevet overfor, hvorvidt arbeidet med et filmverk er av ”kunstnerisk karakter” annet enn at man kan slå fast at en fremføring skjer- innspilling av fremføring har skjedd- og at fremføringene har vært gjort til bruk i store mediekanaler, noe som tilsier en viss grad av kunstnerisk karakter.

Det som er av større interesse i denne sammenhengen er etter min mening beskrivelsen skuespilleren gjør av sitt arbeide.

I åvl. §42 er det fremføringen som understrekes at er vernet og som det også tas utgangspunkt i. Men ved beskrivelsen av sitt arbeide trekker ikke skuespilleren frem fremføringen som hovedelementet ved sin jobb. Hun legger vekt på *prosessen* bak fremføringen; forberedelsestiden, det å gjøre bakgrunnsarbeid til rollen, samtaler med regissør og gjennomlesing av manus kanskje mange flere versjoner før det endelige manuset er på plass. Hun sier at ved de mest fremtredende rollene har hun fått tildelt rollen over ett år i forveien.

I det følgende vil jeg holde momentene fra originalitetsvurderingene for en opphaver opp mot den utøvende kunstnerens prosess og se om vilkårene for opphavsrett som opphaver kunne ha vært oppfylt.

Som nevnt i vurderingene overfor vil man når man vurderer originaliteten for en opphaver med utgangspunkt i momentene som er utarbeidet gjennom norsk rett og EU-domstolen, et blikk på prosessen bak verket. Det er prosessen som er viktig, og dersom prosessen ”ved frembringelse av verket” har bestått av kreative og frie valg slik at opphaveren har fått satt sitt

personlige preg på verket og opphaverens personlighet avspeiles, da er opphavsrett berettiget.²¹⁸

Ved ”frembringelsen av verket” vil jeg i det følgende legge til grunn hele prosessen en skuespiller går igjennom, fra rollen er tildelt, gjennom forberedelsesprosessen og til fremføring er gjennomført. Jeg vil ta utgangspunkt i både skuespillerens beskrivelse overfor, samt mine egne erfaringer og utdanning som utøvende kunstner.

Prosessen en skuespiller går gjennom for å forberede en fremføring, er en større del av arbeidet og tolkningsprosessen enn det selve fremføringen er. Det kan i den forbindelse nevnes at normal prøvetid ved norske institusjonsteatre er 8 uker.²¹⁹ Det finnes ingen tilsvarende prøvetid for innspilling av filmverk, men som den kvinnelige skuespilleren overfor forteller- hun har fått rollen i over ett år i forveien, noe som bør tilsi at ikke kun fremføringen som innspilles er det eneste som skjer ved hennes arbeide og prosess.

Fremføringen er riktignok der arbeidet og prosessen kommer til uttrykk for et publikum og denne fremføringen fortjener vern og bør også selvsagt ha det. Men selve anerkjennelsen av prosessen som ligger bak er også viktig. Den er minst like omfattende som for en opphaver.

Skuespillerens prosess er også preget av frie og kreative valg. Selv om skuespillere ofte instrueres av en regissør, er det fortsatt skuespilleren som tar sine frie og kreative valg med tanke på forming av karakteren og dermed også skaper essensen i en fremføring. Regi kan komme med forslag og ved filmverket produksjon er det ofte av helt teknisk karakter, som for eksempel ”kan du se på høyre side av katedralinsen når du leverer replikken?”, til ”ikke gå lenger enn denne streken, da faller du ut av fokus for katedralinsen”. Dette understrekes også i intervju tidligere i denne delen av oppgaven hvor regissør sier nettopp dette. Selvsagt kan regi også gi instruksjoner som omhandler karakteren og dens sinnsstemning og uttrykk. Men til syvende og siste er det skuespilleren selv som må gjennom prosessen for at karakteren skal gestaltes.

Denne prosessen betyr å ”bli kjent med” karakteren man skal spille. Dette innebærer alt fra å ta valg med tanke på personens bakgrunn og hvordan dette avspeiles i replikkene hun sier. Hvorfor sier hun akkurat dette akkurat da? Det må man som skuespiller kunne ha i mente for hver replikk karakteren sier. For at gestaltningen skal bli så troverdig som mulig for publikum, må den også oppleves som troverdig og sann for skuespilleren selv. Da må man bruke

²¹⁸ Se spesielt momentene som understrekes i Painer-avgjørelsen, C-145/10, jf. fremstillingens punkt 2.2.2.1.

²¹⁹ Eidsvold Tøien (2016), s. 72.

av sine egne følelsesmessige erfaringer for å uttrykke karakterens sinnelag og motivasjon bak sine handlinger og sine ord.

Man må også ta stilling til hvordan karakteren forholder seg til de andre karakterene i historien som fortelles, og hva som preger deres forhold. Naturligvis er dette et svært personlig arbeide til tider, og det tar tid å arbeide seg frem til den sannheten som føles mest riktig og nært for en selv og dermed også for karakteren.

Når det gjelder personlig preg, er det vel ingen andre enn den utøvende skuespiller som setter mer personlig preg på et verk, eller en fremføring som sådan. Skuespilleren bruker sitt eget vesen og sine egne attributter, som stemme, ansiktuttrykk, fremtoning -mange kjente skuespillere har for eksempel gått gjennom store fysiske forandringer for å best kunne gestalte karakterene ved sin fremføring. Riktignok vil man ikke få vern for sine personlige egenskaper som sådan, de er medfødt og kan ikke vernes av opphavsrettslige regler,²²⁰ men det er viktig å kunne se hvilken rolle dette spiller i skuespillerens prosess og arbeide med en karakter.

En av regissørene tidligere i fremstillingen forteller at han velger skuespillere nettopp på grunnlag av det de har å bringe til rollen. Skuespilleren i avsnittet over forteller også at hun er valgt nettopp fordi hun er ment til å bringe visjonen og karakteren frem på en bra måte. Valgene baseres på en blanding av skuespillerens talent, følelsesmessig tilgjengelighet og fysiske egenskaper.

Skuespilleren bruker sitt talent og sitt følelsesregister, som med hennes håndverk kommer sammen for å uttrykke den valgte fortolkning skuespilleren har av en karakter.

Oppsummert vil jeg si at en skuespillers prosess handler om å ta valg og så uttrykke disse valgene i en tenkt realitet.

Det synes etter dette svært klart for meg at en skuespiller oppfyller krav til originalitet og dermed kunne ha oppnådd vern som opphaver etter villkårene som oppstilles med hjemmel i åvl §1.

3.3.2 Vern av utøvende kunstnere: er tiden inne for et dobbeltvern eller en endring av vernet?

Utøververnet har stått i en særstilling i opphavsretten, i det den ikke har vært vernet på samme måte som verk som får vern etter åvl. §1. Begrunnelsen for en annen plassering i lovverket

²²⁰ Eidsvold Tøien (2016), s. 283.

var at det var den skapende innsats som skulle beskyttes etter opphavsretten, og det ville være i strid med grunnidéen i opphavsretten å la ”en som tolker åndsverk” få opphavsrett på lik linje med den som skaper åndsverk.²²¹ Det har altså blitt lagt til grunn en oppfatning om at det å være utøvende kunstner ikke er å skape noe, og man har med andre ord tatt utgangspunkt i at vernet kun skal gjelde for fremføringen,²²² ikke for prosessen.

Heldigvis er ikke vern for fremføringen etter åvl. §42 avhengig av at det som fremføres faktisk er et åndsverk. Dette ville ha stilt den utøvende kunstneren i et urettmessig avhengighetsforhold til verkets verkshøyde. Men likevel vitner det om uvitenhet rundt skuespillerens prosess og arbeid når man kun ser hen til fremføringens vern, ikke prosessens vern. Spesielt når lovgiver viderefører denne oppfatningen i forslag til ny åndsverklov.²²³ Jeg mener oppfatningen er et udatert argument, noe som også fremheves i nyere juridisk teori.²²⁴ Advokatforeningen i Norge kan synes å være av tilsvarende oppfatning, da de i sitt Høringssvar til forslag til ny åndsverklov uttrykte at utøvende kunstnere burde få opphavsrett og at dette burde fremgå uttrykkelig av loven.²²⁵

Som jeg har vist i drøftelsen over, er fremføringen den minste delen som gjøres i forbindelse med en skuespillers arbeid med tolkning av en karakter. Riktignok er fremføringen det som er synlig for et publikum, men det er kun resultatet av et arbeid som vises for publikum også når det gjelder opphaveres innsats- ikke deres prosess. Likevel har de altså vern for prosessen. For eksempel ser vi kun resultatet av en filmklippers innsats med verket, selv om hans prosess har vært preget av frie og kreative valg; valg som sikkert har vært gjort om og om igjen i en skapende prosess hvor han har satt sitt preg på verket. Vi hører resultatet av lyddesigneres nitidige arbeide når vi lytter til filmverkets lydbilde. Dette lydbildet er også et verk som er resultatet av en individuelt preget skapende prosess. Det er opphaverens prosess som leder til vern for verket fordi prosessen impliserer originalitet ved skapningen. Hvorfor kan ikke også skuespillerens prosess ved sin utøvende og skapende kunst få vern for både sin prosess og sin fremføring? Det vil være rettssystematisk korrekt ettersom en skuespiller innfrir vilkårene for vern.²²⁶ Dessuten mener jeg rettferdighetshensynet om likhet for loven slår inn med full tyngde her: lik prosess bør tilsi like rettigheter.²²⁷

²²¹ Ot. prp. nr. 10 1956, Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstneres prestasjoner, s. 1 og s. 3. Se også Eidsvold Tøien (2016), s. 80.

²²² Jf. ordlyden i åvl. §42.

²²³ Se Prop. 104 L (2016-2017).

²²⁴ Eidsvold Tøien (2016), s. 285.

²²⁵ [file:///F:/Backup_UiO/Dokumenter/Høringssvar/advokatforeningen_mm%20\(003\).pdf](file:///F:/Backup_UiO/Dokumenter/Høringssvar/advokatforeningen_mm%20(003).pdf), s. 5 flg.

²²⁶ Eidsvold Tøien (2016), s. 284.

²²⁷ Ibid.

Et dobbeltvern, det vil si at utøvende kunstnere kan kunne velge å påberope seg opphavsrett i noen tilfeller, vil også gi lenger vernetid enn det vern etter kun åvl. §42 gjør, samt at det vil gi et etterlikningsvern som per dags dato ikke foreligger.²²⁸ Dette er også argument som taler i favør for en lovendring på dette området.

Det finnes eksempler på dobbeltvern i dagens åndsverklov; det gjelder for fotografier²²⁹ og databaser.²³⁰ Igjen synes jeg dette vitner om uvitenhet for skuespillerens prosess; Fotografier og databaser har sterkere vern etter dagens lovgivning enn en skuespiller har for sin tolkning av en karakter i et filmverk, hvor hun har brukt tid, tatt frie valg basert på sin kreativitet og satt sitt preg på det som etter en individuelt skapende prosess er karakteren vi ser på filmrrettet.

Når det gjelder hvilken løsning som lovgivningsmessig vil være den mest fordelaktige, er det flere måter å forandre dagens rettstilstand på. Enten kan utøvende kunstnere tas inn i opphavsverbegrepet i åvl. §1, for eksempel i opplistingen av hva som vernes etter paragrafen. Eller så kan et dobbeltvern i likhet med det som allerede stilles opp for noen verk etter loven, være en fordelaktig løsning. I alle tilfeller har jeg kommet til at dagens løsning, og som foreslås videreført i utkastet til ny lov, ikke gir verken tilstrekkelig eller rettferdig vern for den skapende prosess den utøvende kunstner legger til grunn for sitt uttrykk og arbeide.

4 Avslutning

Formålet med denne fremstillingen har vært å se på rettighetskonstruksjonen i et filmverk og klargjøre hvem som eier hva. Selv om filmverket med sine mange bidragsyttere tegner opp et relativt omfattende bilde av rettigheter, har det vært interessant å se at de fleste bidragsytterne i kraft av eget bidrag har opphavsrett i et filmverk etter åndsverkslovens bestemmelser.

Jeg ønsker spesielt å trekke frem at utøvende kunstners vern etter åvl. §42 etter min mening ikke er tilstrekkelig. Jeg mener dagens lovgivning for utøvende kunstners del er preget av utdaterte argumenter som gjenspeiler en uvitenhet og en manglende interesse for prosessen bak skapningen av utøvende kunst. Etter mitt syn vil en forsterkning av vernet for utøvende kunstnere, tjene opphavsrettens formål om incentiv til kulturell skapning, samt fremme norsk kultur.

²²⁸ Eidsvold Tøien (2016), s. 283-284.

²²⁹ Jf. åvl. §43a.

²³⁰ Jf. åvl. §43.

Det er også min oppfatning at det hersker noe uvitenhet blant bidragsyterne når det gjelder hva deres rettigheter er etter loven- spesielt når flesteparten av bidragene har likt vern etter åvl. §1. At de fleste rettighetsforholdene styres av kontrakter, sa jeg i innledningen at er karakteristisk for filmbransjen. Kanskje er ikke lovverket tilgjengelig nok, eller spesialisert nok til at bidragsyterne har hatt anledning til å sette seg godt nok inn i sine juridiske rettigheter og dermed aksepterer at alt kontrolleres av avtaler? Mange har nok også delegert de juridiske aspekt ved sitt arbeid til diverse forbund de er medlem av, som tar seg av vederlag og juridisk hjelp dersom krenkelse av opphavsrett forekommer. Likevel kunne kanskje lovgiver ha vært enda klarere i bestemmelser rundt filmverk slik at reglene kunne være lettere tilgjengelig. Filmverk passer ikke inn i noen av kategoriene for verk med flere rettighetshavere slik de beskrives i dagens lovverk. Dette gjør ikke det juridiske bildet mindre komplisert. Et arbeide for klarhet i dette gjør at man vil kunne bedre rettssikkerheten for alle som jobber med film.

Med den økende internasjonale produksjonen i bransjen- både norske produksjoner som sikter seg inn på et publikum både i og utenfor Norge, og utenlandske produksjoner som ønsker å filme i Norge og benytter seg av norske bidragsytere- tror jeg det er viktigere enn noensinne å ha en klar formening om hvilke rettigheter man har til sitt åndsverk dersom man jobber i filmbransjen.

Litteraturliste

Lov- og forarbeidsregister

Lover

Norske lover:

- Arbeidsmiljøloven (2005) Lov om arbeidsmiljø, arbeidstid og stillingsvern mv. (arbeidsmiljøloven). LOV-2005-06-17-62
- EØS-loven (1992) Lov om gjennomføring i norsk rett av hoveddelen i avtale om Det europeiske økonomiske samarbeidsområdet (EØS) m.v. (EØS-loven). LOV-1992-11-27-109
- Fondsloven (1956) Lov om avgift på offentlig fremføring av utøvende kunstners prestasjoner m.v. (fondsloven). LOV-1956-12-14-4.
- Patentloven (1967) Lov om patenter (patentloven). LOV-1967-12-15-9.
- Åndsverkloven (1961) Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven- åvl) LOV-1961-05-12-2.

Internasjonale traktater:

- Bernkonvensjonen Bernkonvensjonen til beskyttelse av litterære og kunstneriske verk. "Berne Convention for the protection of literary and artistic works", Bern 09.09.1886. Ratifisert av Norge: 13.04.1896. Depositær: www.wipo.org
- WIPO Konvensjon om opprettelse av Verdensorganisasjonen for immateriell eiendomsrett (WIPO). "Convention establishing the World Intellectual Property Organization (WIPO)". Stockholm, 14.07.1967. Ratifisert av Norge: 08.03.1974. Depositær: www.wipo.org

EU-direktiver:

- Opphavsrettsdirektivet "Europaparlamentet- og rådsdirektiv 2001/29/EF av 22. Mai 2001 om harmonisering av visse sider ved opphavsrett og beslektede rettigheter i informasjonssamfunnet (Infosoc-

direktivet- Opphavsrettsdirektivet).” Directive 2001/29/EF of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society.

Databasedirektivet

”Europaparlamentet- og rådsdirektiv av 11. Mars 1996 om rettslig vern av databaser (Databasedirektivet).” Directive 96/9/EF of the European Parliament and the Council of 11 March 1996 on the legal protection of databases.

Forarbeider/ proposisjoner:

Norske:

Ot. prp. nr. 10 (1956)

Lov om avgift på offentlig framføring av utøvende kunstners prestasjoner, s. 1 og s. 3.

Ot. prp. nr. 26 (1959-1960)

Om lov om opphavsrett til åndsverk

Ot. prp. nr. 15 (1994-1995)

Om lov om endringer i åndsverkloven

Ot. prp. nr. 46 (2005-2005)

Om lov om endringer i åndsverkloven

Prop. 104 L (2016-2017)

Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven)

Svenske forarbeider:

SOU 1956:25

Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk

Domsregister

Norske rettsavgjørelser:

Rt. 1985 s. 883 (Electric Circus)

Rt. 1997 s. 199 (Luftputekatamaran)

Rt. 2000 s. 1811 (Finanger)

Rt. 2005 s. 41

Rt. 2007 s. 1329 (Huldra-dommen)

Rt. 2010 s. 366 (Mauseth-saken)

Rt. 2013 s. 1187 (Ambassadør)

Rt. 2016 s. 562 (Get)

Avgjørelser fra Sverige:

NJA 1976 s. 282 (Skuespillerbilde)

Avgjørelser, EU-domstolen:

Sak C-5/08 ”Infopaq” Infopaq International A/S mot Danske Dagblades Forening. ECLI:EU:C:2009:465

Sak C-393/09 ”BSA” Bezpečnostní softwarová asociace – Svaz softwarové ochrany mot Ministerstvo kultury. ECLI:EU:C:2010:816.

Sak C-145/10 ”Painer” Eva-Maria Painer mot Standard VerlagsGmbH and Others. ECLI:EU:C:2011:798

Sak C-604/10 ”Football Dataco” Football Dataco Ltd and Others mot Yahoo! UK and Others. ECLI:EU:C:2012:115.

Sak C-406/10 ”SAS” SAS Institute Inc mot World Programming Ltd. ECLI:EU:C:2012:259.

Avgjørelser fra Tyskland:

GRUR 1974 s. 672 (Celestina)

Høringer/ utredninger:

Høringssvar fra Norsk Advokatforening vedrørende forslag til ny åndsverklov (2016):
[file:///F:/Backup_UiO/Dokumenter/Høringssvar/advokatforeningen_mm%20\(003\).pdf](file:///F:/Backup_UiO/Dokumenter/Høringssvar/advokatforeningen_mm%20(003).pdf)

Utredning: Innspill fra Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring (2015-2017), punkt 3.5: ”Optimalisering av insentivordningen for film- og TV-bransjen”, s. 18-22.

<https://www.regjeringen.no/contentassets/8aeb67b6217d41b29b18b5584a87f61c/naringspolitisk-rad-for-kulturell-og-kreativ-naring.pdf>

Juridisk litteratur

- Eidsvold Tøien (2016) Irina Eidsvold Tøien: "Skapende, utøvende kunstnere". 1. Utgave, 2016. Universitetsforlaget. ISBN 978-82-15-02690-9
- Rosati (2013) Eleonora Rosati: "Originality in EU Copyright: Full Harmonization through Case Law". 1st edition, 2013. Oxford University Press. ISBN 978-1-78254-893-5
- Holyoak & Torremans (2013) Holyoak & Torremans: "Intellectual Property Law". 7th edition, 2013. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-873477-2
- Rognstad (2012) Ole-Andreas Rognstad: "Opphavsrett". 2. Utgave, 2012. Universitetsforlaget. ISBN 978-82-15-00729-8
- Sejersted m.fl (2007) Fredrik Sejerstedt: "EØS-rett". 2. Utgave, 2007. Universitetsforlaget. ISBN 978-88-21-501773-0
- Stenvik (2003) Are Stenvik, "Rettsbeskyttelse av personlig særpreg", i Tidsskrift for rettsvitenskap, 2003, s. 601-647, spesielt punkt 2.4. "Utnyttelse av personlig særpreg", s. 611-613.
- Rognstad (1999) Ole-Andreas Rognstad: "Spredning av verkseksemplar". 1. Utgave, 1999. Universitetsforlaget. ISBN 978-82-45-60723-9
- Koktvedgaard (1996) Lærebog i immaterialret: ophavsrett, patentrett, brugsmodeller, mønsterret, varemærkeret (København, 1996)
- Knoph (1936) Ragnar Knoph: "Åndsretten". 1. Utgave, 1936. Oslo.

Artikler/ nettsider:

Nyhetsartikler:

- Artikkel: ”Se Tom Cruise på Preikestolen”, av journalistene Schibevaag, Topdahl og Kalstad for NRK Rogaland. <https://www.nrk.no/rogaland/se-tom-cruise-pa-preikestolen-1.13766683> (sist besøkt: 09/11/17).
- Artikkel: ””Vikingane” er kjøpt av Netflix”, av journalist Sigrid Sørungård Botheim for NRK Nyheter Kultur og Underholdning. <https://www.nrk.no/kultur/vikingane-er-kjopt-av-netflix-1.13581791> (sist besøkt: 09/11/17).
- Artikkel: ”Det var umenneskelig”, av journalist Eirin Venås Sivertsen for NRK Nyheter. <https://www.nrk.no/kultur/xl/filmarbeider-om-storfilmen-snomannen--etter-jobben-var-gjort-satt-jeg-bare-og-stirret-i-veggen-1.13368670> (sist besøkt: 09/11/17).
- Artikkel: ””Thelma” blir den norske Oscar-kandidaten”, av journalist Espen Alnes for NRK Nyheter Kultur og Underholdning. <https://www.nrk.no/kultur/thelma-blir-den-norske-oscar-kandidaten-1.13673658> (sist besøkt: 23/11/17).
- Artikkel: ”Film review: ’Thelma’” av journalist Andrew Baker for Variety. <http://variety.com/2017/film/reviews/toronto-film-review-thelma-1202560589/> (sist besøkt: 23/11/17)
- Artikkel: ’Thelma’ Film review- TIFF 2017” av journalist David Rooney for The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/review/thelma-tiff-1033327> (siste besøkt: 23/11/17).

Besøkte nettsteder:

- Norsk filminstitutt: ”Norwegian Films at the Cinema – The Norwegian Film Insitute-Facts & Figures, 2016”, s.8-10 <https://indd.adobe.com/view/e7a0e8ac-11a7-46d8-bc6a-19fdd91cee6e> (sist besøkt: 24/11/17)
- Norsk filminstiutt, ”Kinopremierer 2017” <https://www.nfi.no/filmdatabasen/norske-kinopremierer> (sist besøkt: 24/11/17)
- Norsk filminstitutt, ”Mandat og organisasjon”. <https://www.nfi.no/dette-gjor-nfi/mandat-og-organisasjon> (sist besøkt 23/11/17)
- Norsk filmforbund, ”Om norsk filmforbund”. <https://filmforbundet.no/Om-NFF/Om-Norsk-filmforbund> (sist besøkt: 23/11/17)
- Norsk filmforbunds rettighetsforvaltningsgruppe FØR. <https://filmforbundet.no/Opphavsrett/Forvaltningskontrakt-FOR> (sist besøkt: 23/11/17) og deres kontrakt som tilbys medlemmene for overføring av rettigheter til forvaltning: <https://secure.na1.echosign.com/public/esignWidget?wid=CBFCIBAA3AAABLblqZh>

[B6Ks5bZwO7f8Ngs9ymJK9KbVNzHLSHxg2aGa0prAkVGE1nVc3w2aLihjffxQwy4S8*](#) (sist besøkt: 23/11/17).

En spesiell takk rettes til bidragsytere fra filmbransjen som frivillig delte sin arbeidsprosess til illustrasjon i oppgaven.