

Masteroppgave 2012

JUS399

**FILMPRODUSENTS ADGANG
TIL
OVERDRAGELSE AV REMAKERETTIGHETER**

Kandidatnr. 149108

Veileder: Thomas Rieber-Mohn

Antall ord: 14 609

31.5.2012

Innholdsfortegnelse

1. Innledning

- 1.1 Problemstilling
- 1.2 Metode og fremstilling

2. Filmverket som åndsverk

- 2.1 Filmverket
- 2.2 Manusforfatter som opphavsperson
- 2.3 Regissør som opphavsperson
- 2.4 Øvrige opphavsrettigheter

3. Overdragelse av remakerettigheter

- 3.1 Remake
- 3.2 Overdragelse av remakerettigheter til manus
 - 3.2.1 *Manus som objekt for overdragelse*
 - 3.2.2 *Arbeids- og oppdragsforhold*
 - 3.2.3 *Rett til videreoverdragelse*
 - 3.2.4 *Spesialitetsprinsippet*
 - 3.2.5 *Rett til endring*
 - 3.2.6 *Oppsummering*
- 3.3 Overdragelse av remakerettigheter til filmverket
 - 3.3.1 *Filmverket som objekt for overdragelse*
 - 3.3.2 *Arbeids- og oppdragsforhold*
 - 3.3.3 *Spesialitetsprinsippet*
 - 3.3.4 *Rett til endring*
 - 3.3.5 *Rett til videreoverdragelse*
 - 3.3.6 *Oppsummering*

4. Avslutning

5. Litteraturliste

1. Innledning

1.1 Problemstilling

Tema for denne avhandling er filmprodusentens adgang til å overdra nødvendige rettigheter for innspilling av en ny versjon av samme film til en annen produsent ("remake"): I hvilken grad må produsent foreta rettighetsklareringer for at slik overdragelse av remakerettigheter lovlig kan finne sted.

En remake er i korte trekk en nyinnspilling av en eksisterende film, enten basert direkte på den originale filmen eller på det originale manus. Remake vil mer utførlig defineres kap. 3.1.

Fokus vil være på den originale films produsents rettsstilling før inngåelse av avtale om remake, og ikke overdragelsen fra denne til den nye produsent. Sagt på en annen måte, avhandlingen søker å fastslå hvilke rettigheter filmprodusenten innehar og hvilke som evt. må innhentes særskilt for å kunne inngå avtale om remake med en annen produsent. Jeg skal ikke å behandle selve remakeavtalen mellom to produsenter.

Filmprodusent besitter etter åndsverksloven (lov av 12.05.1961 nr. 2, heretter åvl.) § 45, første ledd, "enerett til å råde over opptaket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og å gjøre opptaket tilgjengelig for allmennheten". Retten knytter seg til altså selve filmopptaket, ikke de åndsverk innspillingen er bærer av. Rett til å utnytte åndsverkene som innspillingen bærer eller er basert på, må som utgangspunkt klareres særskilt med opphavspersonene. Den siterte lovbestemmelsen er slik sett best egnet til å illustrere filmprodusentens i utgangspunktet *manglende* rettigheter. Denne avhandling vil fokusere på hvordan produsenten ved avtale kan sikre seg adgang til fremtidig overdragelse av remakerettigheter, og med hvem slike avtale må inngås med.

Selv om avhandlingens tema er overdragelse av rettigheter, vil problemstillingen nødvendiggjøre en grundig analyse av definisjonen av film

som åndsverk. Film som åndsverk består av flere elementer og innsats fra forskjellige aktører, og det fremstår ikke noe enhetlig definisjon på filmverk etter norsk rett¹. Ettersom den overordnede problemstillingen fordrer definisjon av hvilke rettigheter en film består av, herunder hvilke aktører som holder disse rettighetene, vil dette ta en del plass. Jeg mener dette er et elementært og praktisk spørsmål som verken norsk juridisk teori eller praksis har beskjeftiget seg med i særlig stor grad, og som er helt nødvendig å avklare for å kunne besvare de hovedproblemstillingene avhandlingen skal behandle.

Den økende grad av profesjonalisering og internasjonalisering som har preget norsk filmbransje de siste ti år tilsier at kartlegging av lovens definisjoner samt adgangen til overdragelser kan være praktisk relevante. Jeg håper at denne avhandlingen kan bidra til å belyse noen slike praktiske problemstillinger.

1.2 Metode og fremstilling

Problemstillingen fordrer gjennomgåelse av et snevert og spesialisert felt under åndsverkslovens bestemmelser. Jeg vil anvende alminnelig juridisk metode, basert på sedvanlig tolking, vekting og harmonisering. Filmrelatert jus er imidlertid lite utforsket i norsk rett, og det er krevende å finne kilder som belyser problemstillinger rundt film direkte.

Åndsverksloven er blitt til gjennom et tett nordisk lovsamarbeid². Det nære samarbeidet med våre naboland på rettsfeltet har gitt mulighet for å benytte svenske og danske kilder, hvor det finnes mer litteratur om avhandlingens problemstillinger. Både rundt de innledende definisjonene og vurderingen av adgang til overdragelse vil kilder fra de øvrige nordiske land benyttes.

Det finnes lite norsk rettspraksis knyttet til film. Imidlertid vil rettspraksis benyttes som kilder for en del generelle opphavsrettslige problemstillinger.

Videre er filmbransjens egen praksis og forståelse en naturlig kilde. I noen tilfeller fremgår slik praksis av standardavtaler, men bruken av disse er

¹ *Rognstad*, s. 106

² *Rognstad*, s 41

varierende. Fraværet av dokumenterbar praksis kan illustrere at det mangler klare og entydig forståelser av begreper også innad i bransjen, og at dermed ikke kan tales om innarbeidet kutyme som må gis stor rettskildevekt.

Rettskildemessig må et evt. bransjekutyme harmonere med åndsverkslovens bestemmelser og prinsipper. Videre vil enkelte punkter vurderes fra et mer generelt avtalerettslig perspektiv. I avhandlingen vil det søkes å plassere og anvende bransjebegrepene under åndsverksloven og benytte bransjeoppfatninger som støttende eller illustrerende momenter. Enkelte steder vil nok avhandlingen også utfordre bransjeoppfatninger.

Ettersom rettskildene ofte er lite konkrete i forhold til avhandlingens tema, vil en del drøftelser være *de lege ferenda*.

Remake av film har en åpenbar internasjonal dimensjon. Imidlertid er denne avhandlingens tema den norske filmproducents adgang til å overdra remakerettigheter, ikke selve overdragelsen som en internasjonal disposisjon. Av hensyn til avhandlingens omfang vil jeg avstå fra å drøfte filmrelatert jus i et internasjonalt perspektiv. Det bemerkes imidlertid at norsk opphavsrett må antas å harmonere med internasjonal opphavsrett, gjennom bl.a. Bernkonvensjonen, WIPO og EØS-avtalen.

Amerikansk rett er mindre relevant som formell rettskilde i norsk opphavsrett. USA er likevel det landet hvor filmrelatert jus er mest fremtredende. Det skal nevnes at også amerikanske kilder har bidratt til perspektiver og til å klargjøre problemstillinger, selv om dette i liten grad er benyttet som direkte kilder.

Av hensyn til oversikt og struktur er kapitlene om overdragelse (3.2 og 3.3) delt opp i underkapitler som stort sett samsvarer med åndsverkslovens forskjellige bestemmelser. Kronologien i disse er bestemt av det jeg finner praktisk og hensiktsmessig for temaet, ikke av loven. Grunnet tematikkens kompleksitet henger imidlertid alt sammen, og temaene glir noe over i hverandre. Disse underkapitlene må derfor leses som en helhet. Videre vil løsninger på problemstillingene i kap. 3.3 mange steder være de samme som kap 3.2, slik at det henvises til dette for å unngå gjentakende drøftelser.

Jeg vil treffe de juridiske konklusjonene underveis der det er relevant. Avslutningsvis vil jeg kort knytte disse konklusjonene til noen betraktninger rundt filmbransjen i praksis.

2. Filmverket som åndsverk

2.1 Filmverket

I drøftelsen av hvorvidt rettigheter til et verk er tilstrekkelig klarert for videreoverdragelse, som ved filmprodusents videreoverdragelse av remakerettigheter, vil både verkets karakter og videre hvem som besitter rettigheter være utgangspunktene. I det følgende vil jeg redegjøre for filmverket som åndsverk i rettslig forstand. For å etablere utgangspunktet for de videre vurderinger, vil kapitlet inneholde en kort, generell redegjørelse for åndsverksbegrepet etter norsk rett. De særskilte opphavsrettigheter og subjekter for disse vil redegjøres for i egne kapitler.

Begrepet "film" på norsk er sammenlignet med andre språk et noe uspesifikt begrep. Ordet kan bety et sett bilder satt sammen til en opplevelse av levendegjøring av disse, både profesjonell spillefilm, animasjon, dokumentar, reklamefilm eller en simpel ferievideo. Videre betyr ordet selve celluloidstrimmelen disse bildene er festet til når man taler om analog teknikk. Sistnevnte betydning har utviklet seg til å bety et hvilket som helt fysisk format som bærer filmen, slik at begrepet som definisjon av et åndsverk faller i skyggen. Amerikansk-engelske "motion picture" er et langt tydeligere begrep. Begrepet evner å sette fokus på verkets natur som sekvens av bilder gjort levende fremfor dets fysiske beholder. I tillegg brukes begrepet om en helaftens ikke-animert fiksjonsfilm (mer enn 40 minutter)³, dvs. avgrenset både mot dokumentar, animasjon, kortfilm og ikke minst enhver annen reklamesnutt eller ferievideo. Jeg vil i det videre bruke begrepene "film" og "filmverk" i betydningen engelske "motion picture", utover der begrepet "filmverk" er sitat fra Åndsverkloven. Avgrensningen mot kort- og

³ The Academy Award 84th Annual Rules, Rule two

animasjonsfilm er mindre relevant, da denne oppgavens tema også vil kunne anvendes på disse formater. Imidlertid er det grunn til å presisere at denne avhandlingen omhandler problemstillinger tilknyttet profesjonelt produsert fiksjonsfilm, og begrepet "film" må forstås deretter.

I det følgende vil jeg kort redegjøre for åndsverk i rettslig forstand, for så å drøfte filmverkets plass under denne definisjonen. Utgangspunktet er at film består av mange fasetter, også opphavsrettslig sett. Denne redegjørelsen vil danne grunnlag for de nærmere vurderinger av filmens bestanddeler, som vil kunne gjøres til objekt for overdragelse.

Det fremgår av Åvl. § 1, andre ledd at med "åndsverk (...) forstås så som (...) 5) filmverk". De tre hovedvilkårene for åndsverk må være oppfylt: Det må foreligge en frembringelse, jf. "skape", jf. Åvl. § 1, 1 ledd, det som frembringes må være "litterære, vitenskapelige eller kunstneriske" verker, jf. Åvl. § 1, 2 ledd, og til sist ligger det i begrepet "åndsverk", jf. Åvl. § 1, 2. ledd, at det stilles krav til det som i teorien kalles verkshøyde: Originalitet og uttrykk for individuell skapende innsats⁴.

En ren gjengivelse av et eksisterende verk innebærer ikke noen skapelse i opphavsrettslig forstand, og er dermed ikke et åndsverk. Endringen fra ordlyden "frembringer" i åndsverkloven fra 1930 til "skaper" i 1961 er illustrerende. Endringen var begrunnet med at "frembringer" "ikke i tilstrekkelig grad leder oppmerksomheten hen på det må foreligge en individuell skapende åndsinnsett, i det ordet frembringe også lett kan brukes om produkter av rent rutinearbeid"⁵. Kravet om at verket skapes avgrenses mot resultatet av rutinepreget arbeid. Noe krav til prosessen mht. til dette vilkår stilles for øvrig ikke, da et åndsverk kan oppstå som et resultat av en tilfældighet eller et uhell.

Vilkåret om frembringelse krever en ytre realitet⁶, dvs. at den skapendes idé manifesteres på en slik måte at det kan løses fra opphavsmannens

⁴ Rognstad, s. 81-82

⁵ Innst. O. IX (1960-61), s. 14, jf. Rognstad, s. 77

⁶ Rognstad, s. 79

personlighet, og kan reproduseres og formidles til andre. Det opphavsrettslige vern avgrenses ved dette mot den blotte idé.

Når det gjelder filmverk, er det for de kreative aktørers del tale om et planlagt og nøye gjennomført arbeid, som samtidig er unikt for den planlagte filmen. Innsatsen manifesteres i en ytre realitet ved selve filmen. Produksjon av et filmverk krever innsats og samarbeid fra en rekke aktører, bl.a. regissør, manusforfatter, fotograf, klipper, komponist etc., og det er i utgangspunktet mindre klart hvem som "skaper", jf. Åvl. § 1, første ledd, verket enn ved for eksempel et litterært verk med én forfatter. Dette vil drøftes nærmere i kap. 2.2-2.4.

Ordlyden "litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk", jf. Åvl. § 1, 2. ledd, er egnet til å angi retningen for hvilke typer verker som er vernet av loven og avgrenser mot verker av for eksempel ren teknisk eller mekanisk art. Ifølge Knoph foreligger en frembringelse innen disse kategoriene "når det er den menneskelige erkjennelses- eller skjønnhetstrang verket tar sikte på å tjene"⁷. En fiksjonsfilm tar sikte på å formidle en fortelling i levende bilder, rettet mot mottakernes visuelle og auditative sanser. Det er dette *inntrykket*, estetisk og dramatisk, som er verkets natur, og som fordrer menneskelig bevissthet eller åndelighet for å kunne oppleves. Film vil etter alminnelig oppfatning fremstå som et kunstneriske verk. Et filmverk i opphavsrettslig forstand kan naturlig avgrenses mot rene gjengivelser i levende bilder, som opptak fra et overvåkningskamera.

Til sist må verket i opphavsrettslig forstand være et "åndsverk", jf. Åvl. § 1, 2. ledd, dvs. inneha såkalt verkshøyde: Det skapte verket må inneha tilstrekkelig originalitet og individuell karakter. I forarbeidene til Åvl. § 1 er det hentet et oppsummerende sitat fra Ragnar Knophs "Åndsretten" (1936): "Endelig må det som er frembragt være et åndsverk: Det må i alle fall i noen grad være et uttrykk for original og individuelt preget åndsvirksomhet fra opphavsmannens

⁷ Knoph, s. 63

side”⁸.

Kravet til originalitet og individuell skapende innsats som vilkår for status som åndsverk er uttrykt i flere norske Høyesterettsdommer, bl.a. Rt-1940-375 (Hallo, hallo-dommen) s. 329 og Rt-2007-1329 (Huldra i Kjosfossen-dommen), avsnitt 43.

Vilkåret om individuell skapende innsats skiller ikke mellom god eller dårlig kunst, men knytter seg til innsatsen. Resultatet må være noe nytt, men en ny fremstilling av for eksempel et eldre litterært eller visuelt tema kan inneha verkshøyde i form av en bearbeidelse. Nyhetskravet er i motsetning til andre deler av immaterialretten ikke objektivt, da uavhengige dobbeltfrembringelser lovlig kan forekomme.

I skandinavisk teori og praksis har man fremholdt to tilnæringsmåter for den noe vanskelige vurderingen av verkshøyde: Det første er risiko for dobbeltfrembringelse som et avgrensende kriterium: Er det usannsynlig at noen skal frembringe et identisk verk foreligger det verkshøyde, gitt at øvrige kriterier er oppfylte. Denne vurderingen lar den ”rene” kunst, for eksempel malerier og romaner, hvor sannsynligheten for et tilfeldig identisk verk er svært liten, med rette stort sett passere som åndsverk. Ved lite sannsynlighet for dobbeltfrembringelse har man fjernet seg fra rutinearbeid og opplagte løsninger, resultatet som foreligger fordrer en åndsinnsetning. Sannsynligheten for dobbeltfrembringelse ved et mangefasettert og kompleks verk som fiksjonsfilm er også svært liten: Selv om tematikk, dramatisk struktur og t.o.m. visuell stil skulle sammenfalle, skal det svært mye til at et filmverk fremstår som identisk med et annet.

Et annet vurderingstema er det såkalte valgfrihetssynspunktet: Desto flere valg opphavsmannen står over ved utformingen av verket, desto høyere grad kan man tale om et resultat av originalitet og individuell skapende innsats. Setter man seg fore å utføre et arbeid hvor veien til resultatet er gitt, yter man

⁸ Ot.prp. nr 26 (1959-60), s. 12, jf. *Knoph* s. 64

ikke den innsats åndsretten er egnet til å beskytte. Terskelen for verkshøyde settes dermed høyere for eksempel for brukskunst og kunsthåndverk, hvor de praktiske funksjonene innsnevrer valgfriheten. Når det gjelder filmverk er valgfriheten nærmest uendelig. Ettersom filmmediet er en sammensmeltningen av flere "rene" kunstformer, deriblant bildekomposisjon, litteratur og musikk, blir kombinasjonsmulighetene enorme, og valgfriheten deretter. Selv basert på samme manus kan og vil mest sannsynlig filmens uttrykk bli helt forskjellig. Etter denne vurderingen blir terskelen for at et filmverk skal inneha den nødvendige verkshøyde meget lav.

Den innsats og det resultat som et filmverk fordrer og består av vil i alminnelighet nå opp som åndsverk etter Åvl.s definisjon. I NOU 1983:35 s. 53, om endringer i Åvl., heter det "Utvalget tar for sitt vedkommende utgangspunkt i at begrepet « filmverk » i forhold til de spesielle bestemmelser for slike verk i loven, forutsetter at det med sikte på innspillingen eller i forbindelse med denne foreligger en selvstendig skapende innsats ved at det skapes nye selvstendige verk eller ved at foreliggende verk bearbeides for film." Denne uttalelsen peker på at selve innspillingen, uavhengig av det underliggende verk, må være et åndsverk, herunder inneha den nødvendige originalitet og være resultat av individuell skapende innsats, for å at man kan tale om "filmverk" i opphavsrettslig forstand.

For øvrig uttaler utvalget i nevnte NOU at "Det har vært hevdet at det bare kan stilles meget beskjedne krav til denne innsats [den individuelle skapende innsats i filmverket, min merknad], se note 2 s 52-53. Utvalget er ikke enig i dette."⁹ Her legges det til grunn at terskelen for verkshøyde ikke settes lavere ved filmverk enn ved en generell vurdering.

Etter mitt syn vil man ved en generell opphavsrettslig vurdering av en fiksjonsfilm, basert på de over nevnte vurderinger av risiko for dobbeltfrembringelse og valgfrihetssynspunktet, stort sett komme til at kravet til verkshøyde er oppfylt. Et filmverk består av en symbiose av bl.a. tekst,

⁹ NOU 1983:35, s. 53

bilder, herunder både bildekomposisjon og sammensetning av bildene (redigering), lyd, musikk og design. Den koordinering av fagfelter som utøves og de valgene som treffes av filmens kunstneriske ansvarlige vil stort sett oppfylle kravene om originalitet og individuell skapende innsats.

Det vil etter norsk opphavsrett stort sett være uproblematisk å rubrisere en fiksjonsfilm som et "åndsverk", jf. Åvl. § 1, 1 ledd.

Filmverk er stort sett basert på en underliggende tekst, filmmanuskriptet (heretter omtalt også som manus eller manuskript). I mange tilfeller er dette igjen en adaptasjon/bearbeidelse av en annen type litterært verk, for eksempel en roman eller et skuespill.

Adapsjon fra underliggende litterært verk til et filmmanus reguleres av Åvl. § 4, 2. ledd: "Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket." Følgelig må alle rettigheter til underliggende verk, det være skuespill eller roman, klareres med opphavsperson til dette verket før filmen kan utnyttes. Videre kan det spørres om bearbeidelsen av filmmanuset til selve filmen er en bearbeidelse av manusforfatterens verk. Jeg vil redegjøre nærmere for dette, herunder grensen mellom bearbeidelse og direkte bidrag til verket, under hhv. kap. 2.2 og 2.3, da vurderingen av bearbeidelser knytter seg i høyere grad til de spesifikke rettigheter i filmverket enn den generelle vurderingen av filmverk som åndsverk.

Åndsverket tilhører i utgangspunktet den som har ytet relevant åndsinnsetning. Filmprodusenten må få overdratt nødvendige rettigheter for å kunne utnytte filmen, men også til evt. videreoverdragelse. Det blir dermed avgjørende å bringe på det rene hvem som besitter hvilke rettigheter i filmen i utgangspunktet, dvs. hvilke parter skal filmprodusenten klarere de nødvendige rettigheter med. I det videre vil det redegjøres for hver enkelt av de primære opphavsrettene knyttet til filmverket, med henblikk på disse rettigheters status ved overdragelse.

2.2 Manusforfatter som opphavsperson

Manus er det litterære verket filmen bygger direkte på. Et filmmanus er en skriftlig beskrivelse av filmens hendelsesforløp, men også karakterer, kostymer, scenerier og noen ganger bildeutsnitt, musikk, lyder og spesialeffekter. Manus består kort fortalt av to elementer: Dialog, dvs. samtaler mellom karakterene, og sceneanvisninger, som beskriver det overnevnte. Manus kan være originalskrevet eller bearbeidelse av et underliggende litterært verk.

I det videre vil det redegjøres for manusforfatteres rettigheter, da det for filmproducents rett til videreoverdragelse av rettigheter er relevant å bringe på det rene hvilke rettigheter som må klareres med hvilke subjekter. Hovedfokus vil ligge på manusforfatteres plass som opphavsmann i selve filmverket, og forholdet mellom manus som skriftverk og filmverket som sådan. Forholdet til evt. forfatter av underliggende verker vil også berøres i dette kapitlet.

Det er lite tvilsomt at et filmmanus er opphavsrettslig beskyttet, jf. Åvl. § 1, 2 ledd, 1) "Skrifter av alle slag". Rettspraksis har satt en lav terskel for skriftverker, jf. Cirrus-dommen, hvor tvisten stod om rett til byggespesifikasjoner til en type luftputebåt: "Etter åndsverkloven er byggespesifikasjonene et åndsverk. Det faller inn under § 1 nr 1, "skrifter av alle slag", og kravet til verkshøyde her er ikke stort. Det må antas at også dette er oppfylt"¹⁰. Den innsats som nedlegges selv i det enkleste manus vil etter dette stort sett gi verket vern som åndsverk.

De fleste ordinære filmprosjekter har et manus i bunn. I praksis kan mye endre seg i løpet av regissørens bearbeidelse av manus frem mot innspilling, under innspilling og i etterarbeidsfasen (klipp, lydlegging, evt. animerte spesialeffekter og sekvenser etc.), men for det aller fleste filmprosjekter ligger det et manus til grunn som lar seg gjenkjenne ved filmens ferdiggjøring.

¹⁰ Rt.1997.199, s. 220

Videre er manuskriptet bærer av den grunnleggende fortellingen og den dramatiske oppbygningen i filmen.

Den manusforfatter som skriver et filmmanus basert på et eksisterende verk, må klarere rettighetene til det underliggende verk. Situasjonen reguleres av Åvl. § 4, andre ledd: "Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket."

"Bearbeidelse" etter § 4, andre ledd er egnet til å regulere den situasjon som oppstår når et eksisterende verk tilføres ny skapende åndsinnsetning, men på en slik måte at det eksisterende verk ikke fortrenses. Det stilles krav til at bearbeideren har "prestert det minstemål av skapende originalitet som alle åndsverker må være preget av"¹¹. Bearbeidelsen avgrenses nedad mot den rene kopiering av det opprinnelige verk, og oppad mot det nye uavhengige og selvstendige åndsverk.

Adapsjon av en roman eller annet litterært fiksjonsverk til filmmanuskript er en "bearbeid[else]" av "et åndsverk (...) til en annen litterær form", gitt at det er nedlagt ny skapende individuell åndsinnsetning. Manusforfatteren har opphavsrett til sitt filmmanuskript. Men en slik bearbeidelse fortrenser ikke den originære forfatters opphavsrett. En overdragelse av retten til å filmatisere filmmanuskriptet medfører således en utnyttelse også av det underliggende verk, dvs. en disposisjon som gjør "inngrep i opphavsretten til originalverket", jf. Åvl. § 4, 2. ledd. Filmmanuset forblir avhengig av det underliggende verk.

I lys av bestemmelsen om bearbeidelse av åndsverk som drøftet over, er det naturlig å stille spørsmålet om manusforfatterens rolle i selve filmverket: Er det slik at manusforfatter er opphavsperson til filmmanuskriptet, men at "filmverket" som sådan er en bearbeidelse av manus, og at den som gjør en slik bearbeidelse er opphavsmann til dette verket, jf. Åvl § 4, andre ledd.

¹¹ *Knoph*, s.108

For filmprodusentens adgang til videreoverdragelse er det relevant hvorvidt manusforfatter besitter rettigheter i selve filmverket, evt. sammen med regissør, da dette er avgjørende for hvilke rettigheter knyttet til hvilke verker som må klareres, jf. kap. 3.

Etter mitt syn kan man vurdere dette på to måter. Den første er nettopp å vurdere filmverket som en bearbeidelse av manus.

I over siterte NOU 1983:35 s. 53, om endringer i Åvl., heter det: "Utvalget tar for sitt vedkommende utgangspunkt i at begrepet « filmverk » i forhold til de spesielle bestemmelser for slike verk i loven, forutsetter at det med sikte på innspillingen eller i forbindelse med denne foreligger en selvstendig skapende innsats ved at det skapes nye selvstendige verk eller ved at foreliggende verk bearbeides for film." Utvalgets uttalelse kan forstås som at man legger til grunn at den skapende innsats som nedlegges ved *innspilling* er det som utgjør et "filmverk". Sitatet kan være egnet til å gi en pekepinn på den legislative forståelsen av "filmverk". Imidlertid defineres begrepet i forhold til lovens spesialbestemmelser om film, og kan forstås som å være ment snevrenn en endelig legislativ definisjon.

Ved slik bearbeidelse er det regissøren, som treffer kreative valg ved forberedelsene til, under og etter innspilling, som skaper "filmverket" alene. Et slikt system ville i større grad anerkjenne regissørrollen, og kanskje være mer i tråd med en populær oppfatning om hvem som skaper en film. Regissørens bearbeidelse av manuset fra tekst til levende bilder er en "bearbeidelse" etter Åvl. § 4, andre ledd. Dette fordrer at regissørens innsats er av den skapende, individuelle karakter som gir verkshøyde. Dette vil redegjøres mer for i kap. 2.3.

Manusforfatters rettigheter ville ivaretas ved at regissøren ikke kunne "råde over det [filmverket] på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket", jf. Åvl. § 4, andre ledd. All økonomisk utnyttelse av filmen, jf. Åvl. § 2, ville måtte klareres med manusforfatter, og moralske rettigheter, jf.

Åvl. § 3, måtte anerkjennes for at det ikke ville foreligge "inngrep i opphavsretten til originalverket", jf. Åvl. § 4, andre ledd.

Regissørens bearbeidelse er vernet særskilt kun så langt det skiller seg fra det underliggende verk, dvs. manus. Ved en videreoverdragelse vil uansett opphavspersoner til de underliggende verker samtykke. En slik oppdeling tilsier at begrepet "film" slik det brukes i dagligtalen består av flere verk, herunder skriftverk (manus) og filmverk (regi).

Den andre vurderingen er å anse filmverket som et fellesverk, jf. Åvl. § 6, oppstått mellom manusforfatter og regissør. Utgangspunktet er her at frembringelsen av manus er primært en del av frembringelsen av filmverket som sådan. Selve skriftverket, manuset, er et nødvendig men sekundært produkt av den skapende prosessen.

Åvl. § 6 definerer fellesverk: "Er det to eller flere opphavsmenn til et åndsverk uten at de enkeltes ytelser kan skilles ut som særskilte verk, erverver de opphavsrett til verket i fellesskap."

Spørsmålet er om manus som ytelse i et filmverk kan skilles ut som eget verk. Lovens ordlyd kan forstås slik at dersom enkeltytelsene oppnår verkshøyde i seg selv er det tale om "særskilte verk" som kan skilles, slik at det ikke blir tale om et fellesverk. et Manus er et selvstendig litterært verk. Men at denne ytelsene kan *identifiseres* er ikke ensbetydende med at de kan skilles ut fra verket. Det fremgår av juridisk teori at man må vurdere helheten ved en slik tenkt adskillelse: Selv om man skulle kunne skille ut manus eller fotografi som egne verk, ville det *gjenværende* stå som et selvstendig verk?¹² Ved filmverker blir et slikt tankeeksperiment nærmest absurd: Manus er en integrert del av verket, slik at selv om disse kan identifiseres som eget verk, kan det ikke skilles ut på en forsvarlig måte.

Det følger forutsetningsvis av forarbeidene at § 6 er ment til å favne om

¹² Rognstad, s. 127

filmverk: "Et særlig praktisk eksempel på samarbeid mellom flere opphavsmenn er frembringelsen av filmverk"¹³. Videre forutsetter spesialregelen om filmverkets vernetid, Åvl. § 40, tredje setning, at filmverk er fellesverk.

Knoph legger til grunn at filmverk må forstås som et fellesverk etter den tidligere åndsverkslov, lov av 6. Juni 1930 nr. 17: "Alle som gir sånne bidrag filmen at de fyller kravene til åndsverker, har andel i ophavsretten i overstemmelse med Å[ndsverksloven] § 8, idet den enkeltes bidrag ikke lar seg skille fra de andre"¹⁴. (Daværende lovs § 8 tilsvarte innholdsmessig Åvl.s § 6.)

Begrepet bearbeidelse etter Åvl. § 4, andre ledd, treffer heller ikke alltid helt prosessen fra manus til film: Filmmanuset frembringes med tanke på filminnspilling, og å beskrive dette som "en annen kunstform" blir ikke treffende. Manuset beskriver som nevnt selve filmen på filmens, ikke litteraturens, premisser, med scenehenvisninger, klipp etc. Selv om manus i seg selv åpenbart er et "skriftverk" og ikke et "filmverk", er det langt nærere knyttet til denne verkstypen enn øvrige tekstverker.

I teorien er det fremholdt at samarbeid er vilkår for fellesverk: "Skal det være tale om et fellesverk, må det foreligge et slikt samarbeid. Bearbeidelsene faller derfor utenfor, hvilket ikke tilstrekkelig fremgår av åvl. Loven oppstiller ikke strenge krav til samarbeidets innhold. Men det er et vilkår at det har bestått en eller annen form for forbindelse mellom frembringerne. Samarbeidet kan være vertikalt og/eller horisontalt organisert, samt foregå over tid. At den enkeltes ytelser lett kan bestemmes eller pekes ut, fratrar ikke verket karakter av fellesverk, og det gjør heller ikke muligheten for faktisk atskillelse."¹⁵ *Sijthoff Stray* stiller opp at det i det minste må være en

¹³ Ot.prp.nr.26 (1959-1960), s. 24

¹⁴ *Knoph*, s. 83

¹⁵ Gyldendal Rettsdata, Lovkommentar til bestemmelsen av Stray Vyrje, <http://abo.rechtsdata.no/browse.aspx?grid=05205701#gL19610512z2D2z2EzA76>

forbindelse mellom opphavspersonene¹⁶. Dette tjener til en klarere avgrensning mellom filmverk som fellesverk og bearbeidelse: Manusforfatter vil tilpasse sitt skiftverk til innspillingen, og noen ganger til og med den konkrete regissør, og på den måtte innrette seg med tanke på filmverket. I praksis hender det ofte at manusforfatter og regissør jobber tett sammen i overgangen fra skriving til forberedelser til innspilling¹⁷. Det er mer naturlig å tale om bearbeidelse når manusforfatter skriver sitt manus på eget initiativ, uten verken produsent, regissør eller noen sikkerhet om at et filmverk vil frembringes.

Videre må man ikke tape vilkårene for opphavsrett av syne: Det avgjørende må være den individuelle skapende innsats i verket. Det blir etter mitt syn lite hensiktsmessig å kategorisk fremstille "filmverk" som et resultat utelukkende av regissørens skapende innsats: Regissørens valg er stort sett gjort for å fremheve og understreke det som i mange filmteoretikers og filmentusiasters øyne er selve kjernen i filmkunsten: Dramaet. Den dramatiske fortellingen er det bærende skjellettet i de fleste fiksjonsfilmer. Film er et verk som baseres på en tidslinje, i motsetning til billedkunst eller arkitektur, og den dramatiske fremdrift må være en integrert del av verket. Forsøker man å skille ut det dramatiske hendelsesforløpet som et eget verk, et utelukkende litterært verk, åpner man etter mitt syn for at begrepet "filmverk", jf. Åvl. §1, 2. ledd, nr 5, hules ut å bli et krav kun om bilder i bevegelse. Man nærme seg med andre ord et vern tilsvarende det som vernes Åvl. § 43 a) om fotografiske verker, som ikke regnes som åndsverk.

Filmmanuskriptet er en egen litterær genre som skiller seg sterkt fra andre. Det er som nevnt skrevet for å filmatiseres, i motsetning til de fleste andre litterære verker. Et filmmanuskript utgis sjeldent, og i så fall er det stort sett etter innspilling og offentliggjøring av filmen, dvs. i sammenheng med filmverkets suksess. Filmmanusets kunstneriske verdi ligger i gestaltningen

¹⁶ *Sijthoff Stray*, s. 85

¹⁷ Dette kan også åpne for at regissør oppnår rettigheter i manus som fellesverk. I så fall må regissør også behandles som manusforfatter i klareringsprosessen, jf. kap. 3.

på film snarere enn de ofte nøkterne beskrivelsene i den litterære versjonen. Det ville ikke være riktig å henvise opphavspersonen til et filmverks dramatiske fortelling, herunder dramaturgi, fremdrift og kanskje særegne fortellergrep som tidsklipp og parallellhandlinger, til vern av kun sitt litterære verk, mens en annen, nemlig filmens regissør, ble opphavsmann til det filmverk manusforfatter i utgangspunktet så for seg da han la ned sin skapende innsats. Et slikt system ville stride mot Åvl.s bakenforliggende hensyn som identifikasjon mellom opphavsperson og verk¹⁸, ivaretagelse av opphavspersons integritet og stimulering til fortsatt åndelig produksjon.

Rognstad tar også til orde for at manuset blir en del av filmverket:

”Underliggende bidrag som filmmanus og dreiebok vil være litterære verk (språkverk), men må anses som en del av filmverket når de benyttes i dette.”¹⁹

Etter mitt syn vil de fleste ordinære filmer være et resultat av både regissørs og manusforfatters skapende innsats, og dermed være fellesverk med felles opphavsrett. Men det må bero på en konkret vurdering. Et nyttig praktisk utgangspunkt kan være at i de tilfeller hvor manusforfatter henvender seg til filmprodusenten med en tilnærmet ferdig manus, hvorpå produsenten så hyrer inn en regissør til å gjennomføre, kan det være nærliggende å tale om bearbeidelse. I de tilfeller hvor både filmprodusent og manusforfatter sammen starter å arbeide med et filmprosjekt, vil det være naturlig å forstå filmverket som et fellesverk. Ofte vil regissør også være med helt fra begynnelsen, og uansett tidlig i prosjektet. En slik vurdering tar opp i seg kravet til forbindelse mellom aktørene som nevnt over.

På den annen side hender det at film som er innspilt i tråd med manus endrer karakter i etterarbeidsfasen. Spesielt ved klippingen, dvs. redigering av bildene, kan det ferdige filmverket skille seg markant fra manus, slik at både uttrykk og fortelling fremstår som noe nytt. Her vil avstanden mellom manus og filmverk tilsi at det vil være mer naturlig å tale om bearbeidelse.

¹⁸ *Tande*, s. 147

¹⁹ *Rognstad*, s. 106.

Samarbeidsformen ved frembringelsen blir etter dette et viktig moment. Imidlertid må hvilke subjekter som har ytet hvilke innsats på de forskjellige verksnivåene også være avgjørende.

Etter dette kan manifestasjonen av manusforfatterens åndelige innsats ligge både i det litterære verket, filmmanuskriptet, og i filmverket som sådan, jf. vilkåret ”skaper”, jf. Åvl. § 1, 1. ledd. Manusforfatterens innsats vil ofte være en del av den individuelle skapende innsats som gir filmverket verkshøyde. I så fall vil manusforfatter være opphavsperson til filmverket, i fellesskap med andre bidragsytere, jf. Åvl. § 6.

I tilfeller hvor manus er basert på en roman eller et skuespill kan imidlertid resonnetet om manusforfatterens rett i filmverket åpne for at forfatter av det underliggende litterære verket også har opphavsrett til filmverket. Tidslinjen, den dramatiske oppbygning og kanskje særegne fortellergrep kan på lik linje med manusforfatterens innsats også spores til originærforfatterens innsats. For at filmprodusentens skal ha tilstrekkelig adgang til videreoverdragelse må nødvendige rettigheter på alle nivåer klareres med alle medkontrahenter. Følgelig må det være klart hvem som besitter rett i både underliggende verker og filmverket som sådan.

Samarbeidsformen som moment i fellesverksvurderingen vil her ha avgjørende betydning. Originærforfatter har sjeldent innrettet seg etter den fremtidige films manusforfatter og regissør, og langt mindre kan man tale om noe form for samarbeid. Det underliggende verk er ikke frembrakt for å filmatiseres. Filmmanus på sin side lever vanligvis intet liv uavhengig av en potensiell filminnspilling. Den underliggende roman eller skuespill vil nå publikum uavhengig av filmen, i motsetning til filmmanuset.

Man kan tenke seg at det underliggende tekstverket er skrevet på en slik

måte at det enkelt lar seg filmatisere uten noen særlig grad av bearbeidelse²⁰. Uansett vil veien frem til levende bilder i de fleste tilfeller være lang, og gå via et manus. Et relevant moment kan være intensjonene som forelå når den åndelige innsats ble ytet: Så opphavspersonen for seg levende bilder med klipp og bildeutsnitt projisert til publikum? Denne formen er felles både for filmmanuset og filmverket som sådan, og skaper en spesiell tilknytting mellom disse to, i langt større grad enn filmverket og den underliggende roman. Den kan også tjene til en praktisk avgrensing mellom bearbeidelse og innsats i selve filmverket.

Regelen om bearbeidelse, jf. Åvl. § 4, andre ledd, er bl.a. egnet til å ivareta mulighet for dynamikk og videreutvikling på åndsrettens område.

Bearbeidelse kan fungere som et naturlig skille mellom underliggende og nytt verk, og bidra til at selvstendige frembrakte verker får selvstendig vern. Videre vil bearbeidelse avgrenses mot fellesverk, jf. Åvl. § 6, ved sistnevntes krav om samarbeid/innrettelse. Dette systemet hindrer originærforfatter rettigheter i filmverket, og setter en naturlig terskel som bidrar et oversiktlig system.

På denne bakgrunn vil forfattere av underliggende verk kun i meget spesielle tilfeller få opphavsrett i selve filmverket, men ivaretas gjennom reglene om bearbeidelse i Åvl. § 4, andre ledd.

Etter dette vil manusforfatter vanligvis ha opphavsrett i filmverket som sådan, ved siden av manus som skriftverk, jf. Åvl. § 1. I mange tilfeller vil filmen dermed være et fellesverk, jf. Åvl. § 6. Alternativt kan filmverket være en bearbeidelse av forfatters filmmanus, jf. § 4, andre ledd, hvor manusforfatter ikke får rettigheter i filmverket, men filmverket er avhengig av manusforfatters verk. For originærforfattere vil det stort sett være tale om et bearbeidet verk, jf. Åvl. § 4, 2. ledd. Alt dette må imidlertid bero på en konkret helhetsvurdering av de respektives innsats og resultater, samt hvilken grad av innrettelse mellom aktørene som har funnet sted.

²⁰ For eksempel den japanske forfatteren Haruki Murakamis "After Dark" (eng. oversettelse) (2007) er skrevet delvis med både kamera- og klippeinstruksjoner som litterært virkemiddel.

2.3 Regissør som opphavsperson

Det er ikke uvanlig at regissøren i utpekes som et filmverks hovedopphavsmann. I bransjeforeningen Norske Filmregissørers anbefalte kontrakt²¹ mellom regissør og produsent heter det i forteksten pkt. 2 at "Regissøren er, etter åndsverksloven, den såkalte primære og opprinnelige (originære) opphavsperson til et filmverk og har det kunstneriske ansvaret for verket under hele produksjonsprosessen."²²

Regissøren har i praksis det overordnede kunstneriske ansvaret for filmens endelige utforming, og øvrige opphavsmenn (med unntak av manusforfatter som kan fullføre sin del av manus før regissør er involvert i prosjektet) er underlagt regissørens avgjørelser. Formelt sett er regissøren vanligvis hyret inn av produsenten, og produsenten har en arbeidsgiver- eller oppdragsgiverrolle overfor regissøren.

For filmprodusent er det avgjørende å få avklart hvilke subjekter som har opphavsrett til filmverket, både med hensyn til utnyttelse og videreoverdragelse. Regissøren treffer kunstneriske avgjørelser om filmens uttrykk. Dersom regissøren skal få beskyttelse som opphavsmann må det foreligge et åndsverk: "Den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket", jf. Åvl. § 1, første ledd.

Hvorvidt det er tale om en bearbeidelse av manus eller en andel i et fellesverk, som drøftet under kap. 2.2, spiller i denne sammenheng mindre

²¹ <http://www.filmdir.no/nfrs-anbefalte-regikontraktandre-avtaler.4475582-103689.html>

²² Ifølge Norske Filmregissører består henvisningen til Åvl. av en generell tolkning av denne. Jeg er ikke nødvendigvis enig i tolkningen som legges til grunn for en slik definisjon, jf. kap. 2.2. og 2.3. Sitatet er uansett et uttrykk for regissørens avgjørende rolle ved frembringelsen av et filmverk, og norsk filmbransjes holdning til dette. For øvrig er denne standardavtalen lite brukt i praksis i norsk filmbransje, da det produsentene stort sett tilbyr regissøren egne avtaler.

rolle. Det avgjørende må være hvorvidt regissørens innsats har selvstendig verkshøyde.

I et filmverk kan filmfortellingen og mye av uttrykket fremgå av manusforfatterens skriftlige verk. Et manus kan uttrykke i så stor nøyaktighet hva som skal skje i en scene, hvordan karakterene ser ut, hvordan de oppfører seg, hvordan rommet ser ut og til og med hva slags kameravinkler, klipp og musikk som skal benyttes. I tillegg kan dreiebok supplere med visuelle detaljer. Manus og dreiebok kan være egnet til å gi en så uttømmende instruksjon av hver enkelt scene at ved innspilling av filmverket at man kan tenke seg at regissøren kun innehar en ren instruktørrolle²³, hvor denne iscenesetter det som fremgår av tekstverkene.

I "Huldra"-dommen (Rt-2007-1329) stod tvisten mellom på den ene side produksjonsselskapet Hybris AS og på den andre side Flåm Utvikling AS. Flåm Utvikling inngikk avtale med Hybris AS om at dette selskapet skulle produsere en forestilling om folkeeventyrskikkelsen Huldra til fremvising for reisende med Flåmsbanen. Hybris AS satte opp forestillingen, men etter noen år med oppsetning satte Flåm Utvikling AS opp forestillingen på egenhånd uten medvirkning fra Hybris AS. Hybris AS saksøkte Flåm Utvikling for brudd på opphavsrett til forestillingen. Høyesterett kom til at forestillingen ikke hadde tilstrekkelig verkshøyde til å oppnå åndsverksbeskyttelse, hvorpå behovet for å holde en folkeeventyrskikkelse som Huldra i det fri var et moment i vurderingen.

I dommen uttaler førstvoterende "Siden det sceneverk vi her står overfor, ligger nært opp til en iscenesettelse, må det stilles særlige krav til originalitet. I forarbeidene til åndsverksloven blir det fremholdt at sceneinstruksjon "bare under meget bestemte vilkår og rent unntaksvis kan oppfylle kravene til åndsverk", se Ot.prp.nr.26 (1959-60), side 13. Selv om denne uttalelse ut fra dagens oppfatning nok stiller et noe for strengt originalitetskrav, må det etter min mening av hensyn til forfatterens opphavsrett stilles særlige krav til

²³ *Sijthoff Stray*, s. 229

originalitet for å gi en iscenesettelse opphavsrettslig beskyttelse. For at sceneinstruktør skal få opphavsrett til iscenesettelsen, må han ha endret verket eller tilført det noe vesentlig nytt.”²⁴

Sitatet må forstås slik at for sceneverk kan selve utøvelsen i seg selv mangle tilstrekkelig verkshøyde til å oppnå vern som åndsverk.

Den iscenesettelse det er tale om i førstvoterendes uttalelse i Huldra-dommen angår sceneregi. Man kan imidlertid enkelt overføre tanken til filmmediet: En sekvens filmet nøyaktig slik som det fremgår av manus. Ser man tilbake på filmens barndom tidlig på 1900-tallet var dette mer regelen enn unntaket. Selv opp på 1920-tallet, med filmkomikkens storheter som Charlie Chaplin og Buster Keaton, var underliggende fortelling (og naturligvis selve utøvelsen, men som ikke er opphavsrettslig vernet i seg selv) det sentrale fremfor regi, som stjernen i nevnte vedkommendes eksempler selv stod for²⁵. I det amerikanske studiosystemets tidlige dager, som nettopp på 1920-30-tallet la grunnlaget for den moderne filmindustrien, var regissøren ansett som en ansatt på lik linje med enhver annen sminkør eller lysassistent. Manusforfatteren var den som *skapte* verket, mens studioene eiet det.

Knoph gjør gjeldende et meget strengt syn på regissørens rolle: ”Heller ikke *regissøren eller instruktøren* ved en teaterforestilling kan gjøre krav på å ha bearbeidet det åndsverk de fører frem. I prinsippet skulde noe annet heller ikke gjelde den som står for regien eller instruksjonen av en film der spilles inn etter åndsverket. Men her ledsages vel dette nesten alltid av så mange og så betydningsfulle endringer av selve originalverket, at saken nok kan stille sig annerledes”²⁶. Sitatet må forstås som at filmregissøren til nød kan oppnå status som bearbeider av underliggende verk, men gir også uttrykk for at det primære verket er det underliggende tekstverket. Sitatet må imidlertid sees i lys av sin tid, hvor de overnevnte oppfatninger fra filmindustriens spydspiss Hollywood gjorde seg gjeldende også i Norge.

²⁴ Rt.2007.1329, avsnitt 47

²⁵ *Bordwell/Thompson*, s. 38

²⁶ *Knoph*, s. 113

Filmmanus er skrevet for den konkrete filmen, i motsetning til den underliggende roman eller skuespill som filmen baserer seg på. Filmregissøren *tolker* ikke manus i like utstrakt grad som teaterregissøren tolker skuespillet²⁷. Skuespillet er skrevet som et selvstendig litterært verk, og stort sett ment for *forskjellige* tolkninger, der en enkelt oppsetning kun eksisterer den tiden den spilles. Slik kan man hevde at filmverket som sådan er mer uløselig knyttet til manuskriptet, og manuskriptet er det opphavsrettslige fundament som utgjør filmverket

Men i tråd med utforskningen av filmmediets egenart ble etter hvert filmverket noe mer enn kun gjengivelse av manus. At "filmverk" i seg selv er opphavsrettbeskyttet, jf. Åvl. § 1, 2. ledd nr. 5, utover det vern manus som litterært verk har, er i seg selv illustrerende. Filmverket er noe mer enn manus eller gjengivelse av dette.

Filmmediets består av en lang rekke elementer, som nevnt i pkt. 2.1. Manuset kan stille opp en gjennomgående beskrivelse av alle filmens elementer, men i praksis er dette både lite vanlig og lite gjennomførbart. Det foreligger nærmest alltid rom for tolkning ved overføring fra tekst til levende bilder.

I den svenske åndsverkslovens forarbeider uttaler Auktorättskomitéen (det sakskyndige utvalget): "Det är viktig att ur rättslig synspunkt icke betrakta inspelningen enbart som ett fixerande på ett föremål av redan existerande verk, på sätt som renskrift av en dikt eller upptagning på grammofonskiva av ett musikstycke. I motsats till de flesta andra föremål för upphovsmannarätt uppkommer filmen egentlig först genom en dylik fixering, nämligen inspelningen, och tillblivelseprocessen är ej avslutad förrän filmen ligger färdig efter "klippning" och "mixning". Den som skapar en film mästa hele tiden tänka sig, hur resultatet uppfattas av den som sitter i biografsalongen. Denne intryck är sammensatt av en mängd olika faktorer: icke endast av det drämatiska händelsesforloppet och de uppträdandes spel och repliker uten

²⁷ Hammarén, s. 224

även ac sådant som kamerainställning (synvinklar), belysning, ljudeffekter, bildväxlingens rytm osv.”²⁸

Det svenske utvalget anerkjenner frembringelsen av et filmverk som noe langt mer enn iscenesettelse av en eksisterende tekst. Regissørens arbeid er å foreta kunstneriske valg innenfor de praktiske og økonomiske rammer produsenten har satt, og evt. innen de kunstneriske rammer manuset fordrer, i alle filmens produksjonsfaser. Valgene bærer sjeldent preg av rutinearbeid, da utgangspunktet for valgene vil variere fra prosjekt til prosjekt. Valgene manifesterer seg i den ferdige filmen. Vilkåret om frembringelse, ”skaper”, jf. Åvl. § 1, 1. ledd, er således oppfylt.

Jeg legger til grunn at regissørens innsats er på det ”kunstneriske” område, jf. Åvl. § 1, 2. ledd. Se for øvrig drøftelse av dette vilkår i kap. 2.1.

Videre må resultatet av regissørens arbeid ha verkshøyde, jf. redegjørelse i 2.1. Selve frembringelsen av det som kan kalles regiverket består som nevnt i høy grad av å treffe valg som utøves praktisk av andre. Dette er egnet til å illustrere den nære sammenheng mellom Åvl.s vilkår om frembringelse, ”skape”, og verkshøyde: Som nevnt er valgfrihetssynspunktet en tilnærming brukt i skandinavisk teori og praksis for å vurdere hvorvidt det foreligger verkshøyde. Regissørens valgfrihet ved filmmediet er nærmest endeløs. I dette illustrerer også spenningen mellom manuskriptet og regiverket: Manuskriptet kan beskrive svært detaljert det dramatiske hendelsesforløp, dialog og scenarier, men selv med detaljerte føringer har filmmediets et så bredt spekter av virkemidler at valg uansett må treffes. Evnen til å treffe valg, herunder vedrørende bildeutsnitt, lyssetting, spillestil, kostyme, klipperytme, musikk, lyd, bakgrunn etc., og sette dette sammen, utgjør en avgjørende del av kunstformen filmregi.

Her må åndsinnsetningen understrekes: Regissøren delegerer den praktiske gjennomføringen til en rekke avdelinger, heriblant kamera, lys, sminke,

²⁸ SOU 1956:25, s. 73, jf. *Hammarén*, s.222

scenografi etc. Deler av disse avdelingenes konkrete arbeid kan være preget av rutinearbeid, men det er regissørens valg og sammensetningen av disse som utgjør uttrykket.

Valgfriheten for en filmregissør er i prinsippet nærmest uendelig, men i praksis naturligvis begrenset av praktiske rammer. I åndsverksrettslig sammenheng spiller det imidlertid mindre rolle. Man kan seg for seg så trange rammer for en regissør at kunstneriske valg nærmest er gitt. På den annen side vil en dyktig regissør kunne foreta ukonvensjonelle og uventede valg under slike forhold, slik at verkshøyden forblir inntakt. Det avgjørende er at muligheten til å foreta valg, selv med utgangspunkt i et detaljert manus skrevet av en teknisk filmkyndig forfatter, er svært stor.

Dette er nært beslektet med risikoen for dobbeltfrembringelse som moment i verkshøydevurdering. Ved den store valgfrihet som foreligger filmregissøren, er risikoen for to identiske filmer svært liten, selv om manus er det samme, og til og med skuespillere, stab og ressurser for øvrig.

Regissørens valg som manifesteres i filmverket, regigrepene, må ha tilstrekkelig verkshøyde til å være "åndsverk" i opphavsrettslig forstand, jf. Åvl. § 1, 1. ledd. Regigrep som verk må avgrenses mot den rene iscenesettelse, men dette vil i praksis sjeldent være tilfellet ved moderne fiksjonsfilm.

I en nyere dom fra EU-domstolen, *Martin Luksan vs. Petrus van der Let*²⁹, stod tvisten mellom hhv. en østerriksk dokumentarregissør og -produsent om rettighetene til visning av en dokumentarfilm på internett. Domstolen kommer med noen prinsipielle uttalelser om filmregissørs rettigheter generelt: "Article 2(1) of Directive 2006/116 sets out, under the heading, "Cinematographic or audiovisual works", the general rule that the principal director is to be considered its author or one of the authors, Member States being free to designate other co-authors", (avsnitt 44) og videre "Since the status of the author has been accorded to the principal director of a cinematographic work,

²⁹ Sak C-277/10 av 9. Februar 2012

it would prove incompatible with the aim pursued by Directive (2001/129 to accept creator be denied the exploitation rights at issue" (avsnitt 67).

Avgjørelser i EU-domstolen er relevante for norsk rettspraksis som følge av hensynet til ensartede regler, homogenitetsmålsettingen, i EØS-avtalen³⁰. Uttalelsen gir uttrykk for at filmregissører på generelt grunnlag antas å ha opphavsrettigheter i filmverket.

Dette regiverket er imidlertid uadskillelig fra "filmverket" som sådan, grunnet åndsrettens krav om manifestering, dvs. noe som kan adskilles fra opphavspersonens person. Filmverket kan som drøftet i kap. 2.2 også vanligvis bestå av manusforfatters åndelige innsats. Regissørens opphavsrett til filmverket vil da deles med manusforfatter, og verket er et fellesverk, jf. Åvl. § 6. Alternativt kan regissørens innsats være en bearbeidelse av et eksisterende manus, jf. Åvl. § 4, andre ledd. Avgjørelsen av hvorvidt det foreligger fellesverk eller bearbeidelse må bero på en vurdering av den enkeltes innsats manifestert i det endelige verket, samt hvilken grad av innrettelse/samarbeid som har funnet sted. Se drøftelse i kap. 2.2 om dette.

2.4 Øvrige opphavsrettigheter

Filmverket er en kompleks og mangefasettert verkstype. Gjennomføringen av en filmproduksjon krever vanligvis flere aktører, og andre enn de som er drøftet til nå kan ha opphavsrettigheter i et filmverk. I utgangspunktet vil jeg avgrense denne avhandlingen til å ta for seg klarering av manusforfatter og regissørs rettigheter for remake, da disse er de mest relevante i remakeøyemed. Man kommer imidlertid ikke unna å redegjøre for øvrige potensielle opphavsrettigheter, både i fastsettelsen av manus- og regirettigheter som de mest fremtredende og produsents rett til videreoverdragelse som sådan. Jeg vil derfor gjøre noen betraktninger rundt slike øvrige rettigheter.

Filmprodusenten må ved klarering av rett til videreoverdragelse identifisere de

³⁰ EØS-avtalen Art. 1, jf. *Sejersted m.fl.*, s. 202

subjekter hvis rettigheter må klareres: Hvem regnes som opphavspersoner til filmverket, uansett om det er én eller flere.

Åvl.s spesialbestemmelse for innspilling av filmverk, § 39 f), andre ledd sikrer produsenten rett til å utnytte filmverket økonomisk ved inngåelse av avtaler med aktører som bidrar med opphavsrettsbelagte elementer. § 39f), tredje ledd, stiller opp unntak fra hovedregelen i andre ledd: Opphavspersoner som står bak underliggende litterære verk samt manus, regi og musikk stilles i en særstilling hvor deres rettigheter ikke klareres ved automatisk en avtale om filminnspilling, men en særskilt overdragelse kreves for at produsenten skal kunne eksemplarframstille og tilgjengeliggjøre filmverket. Bestemmelsen uttrykker en presumpsjon for at manusforfatter, regissør, komponist og evt. forfatter av underliggende verker har opphavsrett i filmen. Det ligger dermed implisitt at det kan oppstå opphavsrettigheter hos andre aktørers, hvis rettigheter automatisk klareres for økonomisk utnyttelse av filmverket i form av eksemplarframstilling, visning og spredning. Denne lovfestede klarering tar imidlertid ikke høyde for en videreoverdragelse, jf. kap 3.2.3.

Alle aktører må uansett oppfylle Åvl.s grunnleggende vilkår for opphavsrettslig vern, som redegjort for i kap. 2.1. Dersom en aktør har ytet en frembringelse som gjør seg gjeldende i filmen, for eksempel fotografens bildeutsnitt, scenografens rom eller klipperens sammensetning, og som når opp til verkshøydekravet, har denne rettigheter i filmen.

Under en slik vurdering kan det hevdes at andre fagfunksjoners innsats i høyere grad kan bære preg av rutinearbeid. Selv om resultat og prosessen samlet sett vil være unikt for hvert filmprosjekt, kan dette skyldes at elementene settes sammen av regissøren og evt. av manusforfatter, og den skapende innsats hos disse. En scene kan være stemningsfullt lyssatt, elegant fotografert og klippet, men likevel kan de respektive fagavdelinger bare ha ytet en innsats av teknisk fremfor åndelig karakter. Det er regissøren, evt. manusforfatter, som har valgt å skape og plassere scenen. Jeg understreker at dette er en mulighet, ikke en regel. Ofte vil regissøren få innspill av eller la sine fagsjefer bestemme hvordan noe best uttrykkes under

innspilling og etterarbeid. Det åpnes dermed for at øvrige bidragsytere får opphavsrett i filmverket, og medeiere i et fellesverk, jf. Åvl. § 6, som redegjort for over.

Av Åvl. § 40, tredje punktum, om opphavsrettens vernetid, fremgår det dessuten at komponisten av originalmusikk kan være opphavsmann til filmverket som fellesverk. En slik presumpsjon fremgår også av § 39f), tredje ledd, hvor denne spesialbehandles på lik linje med forfattere og regissør. Imidlertid er kan originalmusikk skilles ut på en annen måte enn øvrige verker, og er praktisk sett langt mindre relevant ved overdragelse av remakerettigheter. Jeg unngår derfor å drøftes dennes plass nærmere.

Det avgjørende vil være hvorvidt det foreligger en slik innsats at det er tale om opphavsrett i filmverket. Dette må bero på en konkret vurdering, jf. Kap 2.2 og 2.3. Klareringen av rettigheter i filmverket for videroverdragelse av remakerett vil uansett stort sett følge samme spor som det redegjøres for i kap. 3.3.

3. Overdragelse av remakerett

3.1 Remake

Med *remake* menes å lage en ny versjon av et eksisterende filmverk. På norsk kan man benytte uttrykket nyinnspilling. Jeg vil imidlertid for det meste benytte begrepet remake da dette er et innarbeidet uttrykk, og dets internasjonale karakter setter fokus på at det er gjerne nye aktører som står for den nye versjonen.

Rett til en slik ny versjon kan primært skje på to måter: 1) Rettighetene til manuskriptet til den originale filmen overdras en ny produsent, eller 2) rettigheter til en nyinnspilling av den originale filmen overdras fra den opprinnelige til en ny produsent. Et tredje alternativ kan være at rettighetene til filmatisering av et underliggende verk, for eksempel en roman eller et skuespill, som den originære filmen er basert på overdras til ny produsent. Det vil ikke være helt korrekt å kalle dette en remake, men de samme

praktiske problemstillingene mht. til opphavsrettigheter kan gjøres gjeldende.

Overdragelse av remakerett i betydning alternativ 1) innebærer at manuskriptet som et originært, litterært verk overdras til en ny produsent. En slik avtale kan inngås direkte mellom manusforfatteren og den nye produsent, dersom avtale om overdragelse av rett til filmatisering med den originale films produsent ikke er en full rettighetsoverdragelse eller eksklusiv overdragelse, men en ikke-eksklusiv lisens for filmatisering. Dersom tilfellet er en eksklusiv overdragelse besitter den originale films produsent en eksklusiv rett til filmatisering, og manusforfatter kan ikke på egenhånd gjøre denne gjeldende. Dette vil drøftes nærmere i kap. 3.2.

Alternativ 2) innebærer en overdragelse av rett til utnyttelse av *alle* opphavsrettigheter tilknyttet den originale filmen fra dennes produsent til produsent av nyinnspillingen. En slik overdragelse fordrer at førstnevnte produsent har klarert rettigheter fra alle involverte ikke bare til å utnytte den originale filmen, men til å videre overdra disse til bruk i et nytt originært filmverk.

Det siste alternativet tangerer de samme å problemstillingene mht. opphavspersoners overdragelse vs. lisens til filmprodusent. En romanforfatter kan ha enten overdratt filmrettighetene til sitt litterære verk til produsenten eller gitt en lisens til å gjøre en filmatisering av verket. I begge tilfeller vil det skrives et manus basert på det underliggende litterære verket, som nevnt blir en del av filmverket. Dersom førstnevnte er tilfellet, at forfatteren har eksklusivt overdratt filmrettighetene, kan ikke forfatteren overdra disse til tredjepart uten produsents samtykke. På den annen side må filmprodusent har sikret rett til videreoverdragelse med forfatter dersom remakeretten skal overdras fra produsenten. Alternativet kan i mindre grad være knyttet til betegnelsen remake, og vil ikke drøftes særskilt i det videre. Men det ikke er uvanlig at det lages flere filmer basert på verker falt i det fri, dvs. verker hvor vernetiden har utløpt, jf. Åvl. § 40, og enkelte av de problemstillinger som reises i det videre kan gjøre seg gjeldende. En produsent eller manusforfatter kan fritt gå i gang med å produsere film eller manus basert på slike verker,

men må se til at man unngår å benytte originale grep fra øvrige filmverk basert på samme verk (gitt at det foreligger kjennskap til disse, og at vernetiden ikke er utløpt).

3.2 Overdragelse av remakerettigheter til manus

3.2.1 Manus som objekt for overdragelse

Manusforfatteren kan, som redegjort for i kap. 2.2, ha to sett med opphavsrettigheter: Rettigheter til filmmanuskriptet som litterært verk, og videre rettigheter i selve filmverket, som deles med andre opphavspersoner.

Opphavspersoner står etter Åvl. § 39, første ledd fritt til å overdra råderett over sitt verk: "Opphavsmannen kan med den begrensning som følger av § 3 helt eller delvis overdra sin rett til å råde over åndsverket." Ordlyden "helt eller delvis" tilsier at både fullstendige eller partielle overdragelser er mulig. Partielle overdragelser omtales i teorien vanligvis som lisenser³¹, og kan være begrenset både mht. tid, rom og eksklusivitet. Omfanget av overdragelsen, herunder hvorvidt det er tale om en fullstendig råderett, må fremgå av avtale. Begrensningene etter Åvl. § 3 omhandler de såkalte moralske rettigheter: Retten til å bli navngitt, jf. 1. ledd, og retten til at verket ikke skal endres eller tilgjengeliggjøres på en måte som krenker verket eller opphavspersonens kunstneriske eller vitenskapelige integritet og egenart, jf. 2. ledd. Etter norsk rett kan opphavspersonen ikke overdra disse rettighetene, jf. Åvl. § 3, 3. og 4. ledd sammenholdt med § 39³². Manusforfatter kan etter dette overdra økonomiske rettigheter til manus helt eller delvis til filmprodusenten.

Filmprodusent må klarere benyttelsen av manus som grunnlag for innspillingen av filmverket. Denne omtales gjerne som "filmretten" knyttet til manus i norsk filmbransje³³. Videre må rettighetene til utnyttelsen av filmverket klareres. Forholdet til videreoverdragelse drøftes i det videre.

3.2.2 Arbeids- og oppdragsforhold

³¹ Rognstad, s. 338

³² Rognstad, s. 212

³³ Rammeavtale, NDF, § 2 g)

Det er ikke uvanlig at manus oppstår som følge av et arbeids eller oppdragsforhold: Produsenten hyrer manusforfatter for å skrive manus. Regelen etter norsk rett er at opphavsretten til verket alltid oppstår hos den som har skapt det, jf. Åvl. § 1. Det må skje en rettighetsoverdragelse for at arbeidsgiver skal kunne utnytte økonomiske rettigheter tilknyttet verket.

Knoph uttaler om overdragelse i arbeidsforhold at ”Synspunktet må være at prinsipalen vinner den rett over åndsverket som er nødvendig og rimelig, hvis arbeidsavtalen skal nå sitt formål, men heller ikke mer”³⁴. Denne såkalte ”Knophs maksime” som medfører at arbeidsgiver får råderett i den grad det følger av arbeidsforholdet og arbeidsgiverens virksomhet, har blitt stående som en ulovfestet regel om automatisk overgang av opphavsrettigheter i arbeidsforhold³⁵. En slik regel ivaretar de underliggende prinsippene i norsk opphavsrett om opphavspersonens personlige tilknytning til verket, og at opphavsretten oppstår hos den som skaper det, jf. Åvl. § 1. Imidlertid kan det avtales en mer omfattende rettighetsoverdragelse.

Utgangspunktet for vurderingen, arbeidsavtalens omfang og til dels arbeidsgivers virksomhet, tilsier at det vil stort sett alltid vil være tale om lisenser fremfor totale overdragelser, med mindre annet framgår av avtalen. Mer om de praktiske utsalg drøftes i det videre.

For selvstendige oppdragsforhold ligger mye av de samme vurderingstemaer til grunn som for arbeidsforhold³⁶.

3.2.3 Rett til videreoverdragelse

Særregelen for filmavtaler, Åvl. § 39 f), legger til grunn at avtaler om innspilling av film innebærer overdragelse av rett til eksemplarfremstilling, tilgjengeliggjøring og å forsyne verket med undertekster. Denne presumpsjonsregelen gjelder ikke manusforfatter, jf. Åvl. § 39 f), 3. ledd, men formuleringen tilsvarer det minimum av rettigheter filmprodusent må få

³⁴ *Knoph*, s. 84

³⁵ *Rognstad*, s. 361

³⁶ *Rognstad*, s. 363

overdratt fra filmverkets opphavspersoner for å kunne utnytte filmverket økonomisk.

Formuleringer som favner rett til eksemplarfremstilling og tilgjengeliggjøring er utbredt som kjerne i klausuler om rettighetsovergang mellom manusforfatter og produsent³⁷. Disse rettighetene tilsvarer som nevnt et minimum av rettigheter som må klareres for at produsenten kan utnytte filmen økonomisk, jf. Åvl. § 2. En slik utnyttelse av filmen må stort sett forstås som produsentens primære formål, også med de arbeids- og oppdragsavtaler som inngås. Oppdragets "formål", jf. overnevnte *maksime*, er å produsere en film som så kan utnyttes kommersielt. En videreoverdragelse av remakerettighetene er en sekundær utnyttelse som ikke kan forstås nødvendig for at oppdragsavtalen skal nå sitt formål.

Klarering av nevnte rettigheter gir filmprodusenten en begrenset råderett over manusrettighetene. En remake basert utelukkende på samme manus er en overdragelse av en likelydende rett som for den originale innspillingen. Dersom produsent av den originale filmen foretar en slik overdragelse er det tale om en videreoverdragelse.

Åvl. § 39b), andre ledd, begrenser rett til videreoverdragelse: "Retten kan heller ikke overdras videre uten samtykke med mindre den går inn i en forretning eller forretningsavdeling og overdras sammen med denne." Ordlyden "overdragelse" må forstås å dekke både hele og partielle overdragelser. Opphavspersonens nærhet til sitt verk tilsier at denne vil vite hvem som skal utnytte verket. Dette fremgår av bestemmelsens forarbeider: "Like viktig er det imidlertid at forholdet mellom en opphavsmann og den som skal utnytte hans verk, svært ofte er basert på gjensidig tillit mellom partene, - ofte forutsettes endog et preg av personlig kjennskap og sympati. Og der hvor slikt, gjør seg gjeldende innen kontraktretten, er det jo vanlig at overføring av rettigheter etter en avtale ikke kan finne sted uten medkontrahentens

³⁷ Rammeavtale, NDF, § 3.1

samtykke.”³⁸

I skandinavisk filmbransje jobber manusforfatter og produsent ofte lenge og tett sammen om det enkelte prosjekt. En manusforfatters ønske om å la en produsent filmatisere manus kan være tuftet på en opplevelse av at denne produsenten forstår og evner å ivareta verkets opprinnelige intensjoner. Eller det kan være produsentens evne til profesjonell gjennomføringsevne, som gir manusforfatter tro på at filmen blir god og når ut til et bredt publikum.

Den klare hovedregel er etter dette at særskilt samtykke fra opphavsperson kreves for videreoverdragelse av rettigheter. Det må bringes på det rene hvorvidt det foreligger tilstrekkelig samtykke fra manusforfatter til filmprodusents videreoverdragelse av rettigheter knyttet til manus.

I forarbeidene til § 39b), andre ledd, heter det at ”Samtykke må kunne gis stilltiende eller må i visse situasjoner kunne ansees underforstått (visse tjenesteavtaler)”³⁹. Uttalelsen åpner for adgang til stilltiende og underforståtte disposisjoner i noen tilfeller.

Rognstad anfører at hensynene bak regelen kan fungere som et sentralt tolkningsmoment for hvilke krav som stilles til samtykke: Jo høyere grad av identifikasjon mellom person og frembringelse, desto sterkere vil interessene både i hvem som utnytter verket og de ideelle rettigheter som sådan gjøres gjeldende, og desto høyere krav må det stilles til at konkrete holdepunkter for samtykke foreligger⁴⁰.

Manusforfatters arbeid med filmmanuskript er en krevende prosess som gjerne kan strekke seg over år. Vanligvis foreligger manus i uttallige versjoner før man begynner å tenke på innspilling av filmverket. Arbeidets tidsmessige omfang er illustrerende for den åndelige innsatsen i dette tilfellet: En forfatter som arbeider over år med et manus vil naturlig nok fordype seg grundig i sine

³⁸ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 69

³⁹ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 69

⁴⁰ *Rognstad*, s. 342

karakterer, deres utvikling, dramaturgi og fortellergrep for øvrig. Prosessen vil skape en sterk tilknytning mellom forfatter og det ferdige manus, som trekker i retning av strenge krav til samtykke.

Videre er formålet for avtale mellom produsent og manusforfatter om filminnspilling basert på manus nettopp å produsere den originale filmen. Avtale om filminnspilling har en ganske annen type utnyttelse enn videreoverdragelse. Partielle manusrettigheter er overdratt original produsent for å utnyttes til denne innspillingen. Videreoverdragelse av rettigheter til å utnytte manuset må sees på som en særegen disposisjon, som har mer til felles med forlagsvirksomhet enn filminnspilling. En slik avtale kan vanskelig ansees som noe implisitt samtykke til videreoverdragelse, jf. forarbeidsuttalelse om samtykke som "stilltiende eller må i visse situasjoner kunne ansees underforstått (visse tjenesteavtaler)"⁴¹. Det er neppe noe grunnlag for å legge til grunn at forfatteren har som intensjon å utstyre filmprodusenten med en rett til å disponere over manusrettighetens som et formuesgode utover filmretten og råderett over filmverket. En slik tolkning vil frata opphavspersonen kontroll over eget verk, og følgelig stride mot Åvl.s bakenforliggende hensyn. Dette trekker mot krav om eksplisitt samtykke fra manusforfatter.

Etter vanlige avtalerettslige prinsipper må også partenes profesjonalitet fungere som tolkningsmoment. En filmprodusent som ønsker å videreoverdra rettighetene knyttet til manus til en ny produsent må forventes å være i stand til å foreta de nødvendige klareringer.

Det må bemerkes at i den internasjonale underholdningsindustrien vil ofte også manusforfatter regnes som profesjonelle aktører, som har tilknyttet agenter, managere og advokater. Følgelig må det stilles krav at disse er i stand til å få frem sine intensjoner ved avtaler og andre etterprøvbare samtykker. På den annen side kommer man ikke unna at Åvl. er strukturert på en måte som først og fremst beskytter opphavspersonene, og at reglene går i

⁴¹ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 69

favør av disse ved tolkning av avtaler og andre dispositive utsagn.

Etter dette er hovedregelen at det kreves særskilt samtykke fra manusforfatter, enten i den opprinnelige avtale eller i etterkant, om videreoverdragelse for at filmprodusenten kan videreoverdra rett til å gjøre en nyinnspilling basert på det opprinnelige manus, jf. Åvl. § 39b), andre ledd.

3.2.4 Spesialitetsprinsippet

Det må videre undersøkes *hvilke* rettigheter produsent har ervervet fra manusforfatter. At ingen kan overføre større rett enn man selv har er et formuerettslig prinsipp, og gjelder uten unntak på opphavsrettens område⁴². Produsenten kan dermed kun overføre de rettigheter han selv har fått overført av manusforfatter.

Dette har sammenheng med hvilke formuleringer i den opprinnelige avtalen som når opp til tolkning som et samtykke til videreoverdragelse av retten til innspilling. Dersom avtalens ordlyd uttrykker partenes intensjoner om at produsenten får rett til å videreoverdra rettighetene, kan denne videreoverdra de rettigheten han selv har ervervet. Dersom det fremgår rett til remakerettigheter kan dette forstås som en rett som går utover lisens til å spille inn én film: Selv om produsenten har produsert sin egen film, ligger det i begrepene remake og nyinnspilling at det er tale om en *ny*, dvs. en ytterligere innspilling.

Avtaler om overdragelse av rettigheter begrenses av Åvl. § 39 a), det såkalte spesialitetsprinsippet: "Har opphavsmannen overdratt rett til å bruke verket på en bestemt måte eller ved bestemte midler, har erververen ikke rett til å gjøre det på andre måter eller ved andre midler." Av ordlyden fremgår det opplagte: Den som får overdratt rettigheter kan ikke utnytte disse utover det avtalen tilsier. Regelens anvendelse fremgår av Løkke-Sørensen-dommen (Rt-2001-871): "Bestemmelsen har vært forstått slik at erverver får de rettigheter som følger direkte av avtalen, mens opphavsmannen beholder de øvrige

⁴² Lilleholt, s. 123

rettigheter og beføyelser (...) Dette betyr at uklare avtaler tolkes restriktivt i opphavsmannens favør.⁴³

Åvl. § 39 a) må forstås som en tolkningsregel om rettighetsoverdragelser som tilsier at avtaler skal tolkes restriktivt til gunst for opphavsmann.

Spesialitetsprinsippet som utledes av bestemmelsen må forstås å favne bredere en bestemmelsens ordlyd tilsier⁴⁴. Bakgrunnen for prinsippet er i følge teorien dels identifikasjonen mellom opphavsmannens person og verker, og dels hensyn til beskyttelse av opphavsmannen som den presumptivt svake part i et avtaleforhold om overdragelse av rettigheter⁴⁵.

Dersom avtale mellom filmprodusent og manus regulerer en lisens til å spille inn én film basert på manus og utnytte denne, vil produsentens rett til å utnytte manus være begrenset til ett filmverk⁴⁶.

Selv om den opprinnelige avtalen inneholder en klausul som videreoverdragelse vil ikke dette favne remake uten at det fremgår eksplisitt. Spesialitetsprinsippet vil her gjøres gjeldende⁴⁷. Dersom produsenten har fått overdratt rett til én innspilling, kan ikke dette forstås som noe mer enn rett til én innspilling. Dersom han videreoverdrar denne, taper han selv rett til å gjøre innspilling. Har han allerede gjort en innspilling, har han ingen rett å overdra.

Spesialitetsprinsippet vil uavhengig av overdragelsen også måtte tas høyde for i tolkningen av hvilke rettigheter produsenten besitter. En klausul om rett til innspilling av film basert på manus og eksemplarframstilling og tilgjengeliggjøring av filmen må etter Åvl. § 39a) forstås som en økonomisk råderett over selve filmen. Den gir imidlertid ikke rett til en videre utnyttelse av

⁴³ Rt-2001-871, s. 879

⁴⁴ *Rognstad*, s. 345

⁴⁵ *Rognstad*, s. 345

⁴⁶ *Nimmer*, § 23.03[D]

⁴⁷ Ettersom amerikanske aktører i praksis er de mest aktuelle erververe av remakerettigheter, må det bemerkes at etter amerikanske opphavsrettrett og standardavtaler besitter stort sett filmprodusenten alle rettigheter til alle utnyttelsesformer av filmverket. Følgelig bør norske produsenter være oppmerksom på denne avgjørende forskjellen ved klarering av rettigheter.

rettigheter knyttet til manus som selvstendige formuesgoder.

Følgelig må det fremgå klart av avtalen at rett til *remake* eller nyinnspilling overdras produsenten. Her ligger det ordlyden at i tillegg til å gjøre den originale innspilling med rettigheter til å utnytte denne, ligger det rett til å foreta en *ny* innspilling basert på manus. En slik klausul vil overdra tilstrekkelig rett til å videreoverdra rett til remake innenfor rammen av § 39a).

Man kan spørre om det ligger implisitt i den originale produsents eksplisitte remakerett et samtykke til *videreoverdragelse*, sett i lys av begrepet remakes bransjemessige betydning. Imidlertid må spesialitetsprinsippet anvendes også her, sammen med Åvl. § 39b)s krav om samtykke ved videreoverdragelse. Ordlyden remake eller nyinnspilling i en avtale kan tolkes som at den originale produsenten selv har rett til å gjøre en ny versjon basert på manus. Rett til remake i en avtale mellom den opprinnelige filmprodusent og manusforfatter også har et selvstendig innhold, uavhengig av rett til videreoverdragelse: For eksempel ønsker produsenten å selv gjøre en engelskspråklig versjon basert på manus av en egen suksessfull film, eller at han etter noen år ønsker å lage en oppdatert versjon.

Dersom det ikke eksplisitt fremgår samtykke til *videreoverdragelse* av remakeretten, enten av avtalen eller for øvrig, kan ikke produsenten overføre rett til remake til en annen produsent. En slik streng tolkning av spesialitetsprinsippet og overdragelsesforbudet etter Åvl. § 39 b), andre ledd, kan virke svært rigid. Men sett i lys av reglenes bakgrunn, herunder opphavspersonen som den presumptivt svake part og nærhet mellom denne og verket, vil filmprodusenten løpe en stor risiko ved ikke å presisere retten til videreoverdragelse av remakeretten.

3.2.5 Rett til endring

Åvl. § 39b), første ledd, hindrer den som har fått overdratt råderett over opphavsverk i å endre verket uten særskilt avtale: ”Overdragelse av opphavsrett gir ikke rett til å endre verket med mindre annet er avtalt”. Bestemmelsen må forstås som en tolkningsbestemmelse som på lik linje med

Åvl. § 39a) krever klarhet i avtaler om overdragelse av opphavsrett: Det må fremgå uttrykkelig av avtalen dersom man har rett til å endre verket.

Bakgrunnen for bestemmelsen kan spores til lovens bakenforliggende hensyn om identifikasjon mellom frembringer og det frembragte. Respekt for verkets og opphavspersonens integritet, som fremgår bl.a. av Åvl. § 3, tilsier at en helt eller delvis råderett ikke gir rett til å gripe inn i verkets natur. Den som har frembragt verket står nærmest til å gjøre endringer. Skal andre gjøre dette, må det tillates særskilt av opphavsperson gjennom avtale.

Etter teorien må regelen imidlertid avpasses: "Samtykke til å foreta mindre endringer i verket vil ofte følge av formålet for overdragelsen. Avtaler som gir rett til å endre verket kan også inngås stilltiende eller følge av sedvane. Man bør imidlertid være strengere i kravet til uttrykkelig avtale hvor endringene er forretningsmessig motivert, enn hvor det kun er spørsmål om å gi plass for rent kunstnerisk utfoldelse."⁴⁸ Etter dette må regelen tilpasses praktiske formål og gjennomførbarhet. Den må ikke anvendes på en måte som gjør adgangen til å overdra opphavsrettigheter for rigid. De endringer som gjøres av et filmmanus frem mot innspilling, som oftest av regissøren, må anses som begrunnet i kunstnerisk utfoldelse.

I forarbeidene til Åvl. § 39b), første ledd, fremkommer det videre at regelen ikke gjelder en hver endring, spesielt hva filminnspilling angår: "Særlig typisk er endringsbehovet ved filmatiseringsavtaler. Romanen må kunne bearbeides i form av et filmmanuskript. Det må antas at man med §26 første ledd (nåværende § 39b), min merknad) selv med teksten om at endring må være « avtalt » ikke har hatt noen avgjørende problemer med å tolke inn en stilltiende avtale om at de nødvendige endringer må kunne foretas."⁴⁹ Bestemmelsen må forstås å ikke være til hinder for at mindre endringer i filmmanus frem mot innspilling, for eksempel foretatt av regissøren. Dersom manusforfatter har

⁴⁸ Gyldendal Rettsdata, Lovkommentar til bestemmelsen av Rognstad, <http://abo.rechtsdata.no/browse.aspx?grid=05205703#gL19610512z2D2z2EzA739B>

⁴⁹ Ot.prp. nr. 15 (1994-95), s. 157

samtykket til overdragelse av remakerettigheter, må bestemmelsens dynamiske natur tillate at en rett til mindre endringer og tilpasninger ligger implisitt ved overdragelse av rettigheter til ny produsent. Forarbeidsuttalelsen tilsier at hensynet til opphavspersonens integritet ikke kan være så rigid at det står i veien for praktisk gjennomføring av lovlig ervervet utnyttelsesrett.

3.2.6 Oppsummering

Filmprodusenten må etter dette ha sikret seg rett til *både* remake av manus, dvs. en ny film basert på manus, jf. Åvl. § 39a), og samtykke til overdragelse av denne remakeretten, jf. Åvl. § 39b), andre ledd, dersom denne skal overdra retten til remake til en annen produsent. En avtale om som sikrer rett til én innspilling basert på manus og økonomisk råderett over dette filmverket er ikke tilstrekkelig for verken remake eller videreoverdragelse av manusrettighetene. Rett til mindre endringer må ligge implisitt i en rett til innspilling av manus, jf. 39b), første ledd, og denne rett må forstås å følge med i en samtykket videreoverdragelse. Imidlertid kan større endringer rammes av forbudet i § 39b), første ledd, slik at produsent bør også ha med en klausul som eksplisitt gir rett til endring av verket ved videreoverdragelse av remakerett.

Det nye filmverket som oppstår ved remake vil i forhold til manusforfatters rettigheter måtte vurderes som enten et fellesverk mellom den nye regissør og manusforfatteren, jf. Åvl. §6, eller en bearbeidelse av manus, jf. Åvl. § 4, andre ledd. Vurderingen vil bli lik den for manusforfatters rettigheter i det originære filmverk, jf. kap. 2.2: Det må foretas en konkret vurdering av både formen for samarbeid og manusforfatters innsats i filmverket. Det er naturlig å vurdere en remake av manus som en mer avledet frembringelse enn det originære filmverk manus først var frembrakt med tanke på. Videre vil manusforfatters innrettelse ved frembringelsen av manus vanligvis i større grad være rettet mot den opprinnelige regissør. Det foreligger vanligvis en mindre grad av samarbeid i frembringelsen ved en senere innspilt remake. Dette tilsier at det nye filmverk, nyinnspillingen, oftere vil være en bearbeidelse, jf. Åvl. § 4, andre ledd, enn et fellesverk, jf. Åvl. § 6.

Dersom filmprodusenten ikke har ervervet enerett til innspillingen av manus, kan manusforfatter lisensiere denne retten på nytt til en ny produsent. Det blir tale om en remake i betydningen en ny film basert på samme manus på lik linje som om produsent skulle videreoverdratt manus. Dette vil avskjæres dersom filmprodusent har ervervet en eksklusiv rett til filminnspilling av manus, noe som ofte er tilfelle i praksis.

Dersom manusforfatter overdrar rettigheter til konkurrerende innspillinger og lanseringer, kan man spørre om slike disposisjoner strider mot en antatt lojalitetsplikt i avtaleforhold. Etter mitt syn må opphavspersons antatt svake posisjon etter Åvl. og de regler som følger av dette ikke fungere som et frikort for utilbørlig opptreden. Videre kan det hevdes slik adferd strider mot Markedsføringsloven § 25, om god forretningsskikk, eller mot Avtaleloven § 36. Dette er imidlertid et lite praktisk problem, og ikke tema for denne avhandlingen.

Uavhengig av om manusforfatter selv overdrar eller den opprinnelige filmprodusent videreoverdrar rettighetene til en remake, må den nye produsent som erverver disse manusrettighetene være oppmerksom på øvrige opphavsrettigheter i selve det originale filmverket, gitt at det foreligger en innspilt originalfilm. Som redegjort for under kap. 2.3 består et filmverk vanligvis også av regissørens rettigheter, med mindre det er tale om en ren iscenesettelse. Den nye produsenten har kun ervervet rett til å benytte manus, ikke det opprinnelige filmverket. Følgelig må man unngå de grep regissøren har benyttet i den opprinnelige filmen, og evt. andre opphavspersoner, for ikke å krenke disses rettigheter.

Ved kun å klarere retten til å benytte filmmanus fremfor filmverket som sådan, vil den nye filmprodusent stilles i en situasjon hvor den nye filmen må produseres innenfor strenge opphavsrettslige rammer. En slik situasjon en vil være krevende spesielt for den nye regissør.

En evt. påstått krenkelse av det opprinnelige filmverk fordrer at aktørene bak

den nye filmen hadde tilgang og deretter kjennskap til originalen⁵⁰, men det vil være naturlig å legge til grunn slik tilgang. Den konkrete krenkelsesvurdering og evt. følger er imidlertid på siden av denne avhandlingens tema.

Filmprodusent kan, som et alternativ til å klarere tilstrekkelig partielle rettigheter for fritt å kunne overdra remakerettigheter, avtale en fullstendig overdragelse av rettigheter knyttet til manus. En slik avtale vil medføre en fullstendig og eksklusiv råderett over manus, med de begrensninger som følger av Åvl. § 3, jf. Åvl. § 39b), andre ledd. En slik avtale vil naturligvis frata manusforfatter alle rettigheter til å utnytte sitt verk, for eksempel ved å utgi det. Av hensyn til balanse i avtaleforholdet må betaling for manusrettighetene naturligvis ligge på et langt høyere nivå enn for begrensede partielle rettigheter. I praksis regulerer rammeavtalen mellom NFTVPF og NDF⁵¹ forholdet slik at filmprodusent erverver avtalte partielle rettigheter og ikke fullstendig råderett over manus.

3.3 Overdragelse av remakerettigheter til filmverket

3.3.1 Filmverket som objekt for overdragelse

I praksis vil ofte en beslutning om å produsere en remake av en eksisterende film ha sitt utgangspunkt i at den nye produsent har sett hele eller deler av den originale filmen. Da vil det naturlige utgangspunkt være å erverve remakerettigheter til filmverket som sådan, og evt. underliggende rettigheter, fra den originale films produsent.

I dette tilfellet skal filmprodusenten til den originale filmen overdra alle rettigheter som er nødvendig for å spille inn en ny film til den nye produsent. Utgangspunktet for vurderingen er på hvilke måter en remake av filmverket gjør inngrep i opphavsrettighetene til det originale filmverket.

Situasjonen vil i praksis ofte være slik at når den nye produsent har ervervet rettigheter, går et helt nytt team av kreative aktører, herunder manusforfatter og regissør, i gang med å skape et nytt filmverk basert på det originale.

⁵⁰ Rognstad, s. 134

⁵¹ Rammeavtale NDF

Denne *innsatsen* vil skje uavhengig av skaperne av det originale filmverk, og motsatt har den originale films regissør og manusforfatter stort sett frembrakt sine verker/verk uten tanke på en fremtidig remake. Men det nye filmverk vil like fullt være avhengig av det underliggende originale filmverk. Det blir da mest nærliggende å tale om en "bearbeid[else]" av det originale filmverket etter Åvl. § 4, andre ledd: " Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket".

Selve retten til å gjøre bearbeidelse har liten betydning, da det ikke fremgår noe forbud mot å bearbeide eksisterende verker i Åvl. Det avgjørende er at råderetten over det bearbeidete verket er avhengig av råderetten over det underliggende verket, jf. Åvl. § 4, andre ledd, da det sistnevnte inngår som en del av det nye verket. Den nye filmprodusent må ha fått overdratt rett til å utnytte den originale filmen.

Teoretisk sett kan man tenke seg at en overdragelse av rett til å gjøre en remake ikke trengte å innebære bearbeidelse: Den nye produsent gjenskapte den originale film bilde for bilde, klipp for klipp, men nøyaktig samme dramaturgi og regi. I så fall vil ikke det ikke være tale om et nytt verk med nye opphavspersoner. Dette vil imidlertid være lite praktisk, og dessuten skal det etter mitt syn lite til før et filmverk når opp til en selvstendig verkshøyde, jf. kap. 2.1 og 2.3.

Dersom det originale filmverket er et fellesverk, jf. Åvl. § 6, frembrakt av regissør og manusforfatter må rett til videreoverdragelse av rettigheter klareres av begge disse på likt sett, samt at rettigheter til manus som skriftverk må klareres selvstendig med manusforfatter. Sistnevnte særlige klarering av manus vil foregå på samme måte som beskrevet i kap. 3.2. Det følgende vil dermed først sette fokus på overdragelse av regissørs rettigheter, spesielt der hvor man må være oppmerksom på andre typer problemstillinger enn ved videreoverdragelse av manus.

3.3.2 Arbeids- og oppdragsforhold

I de fleste spillefilmer vil regissørs innsats i originalverket nå opp til åndsverksbeskyttelse, jf. kap. 2.3. Det foreligger normalt et arbeids- eller oppdragsforhold mellom regissør og produsent. Som drøftet i kap. 3.2.2 innebærer forholdet en viss rettighetsovergang, men ikke lenger enn til at produsent kan nå sitt primære formål med avtalen: Økonomisk utnyttelse av filmen. En videreoverdragelse må forstås som en sekundær utnyttelse, og må klareres særskilt. Se kap. 3.2.2 for mer.

3.3.3 Spesialitetsprinsippet

De nevnte rettigheter til utnyttelse må videreoverdras den nye produsent for å ikke krenke den originale regissørs opphavsrett, da utnyttelse av nyinnspillingen som bearbeidelse vil være råderett "som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket" jf. Åvl. § 4, andre ledd.

Etter Åvl. § 39a), spesialitetsprinsippet, skal som nevnt avtaler om overdragelser av opphavsrettigheter tolkes restriktivt i opphavspersonens favør⁵². Den sedvanlige klarering av økonomisk utnyttelse av regissørens frembringelse kan ikke forstås som en rett til remake i tilstrekkelig grad, jf. Åvl. § 39a). Avtalen mellom den originale films produsent og regissør må inneholde en særskilt klausul om remake/nyinnspilling for at det skal være tale om en rett til å gjøre ytterligere innspillinger, jf. kap. 3.2.4.

Innholdet av en remakeklausul må også vurderes i lys av spesialitetsprinsippet. Klausuler om remake/nyinnspilling i avtale mellom produsent og regissør må imidlertid forstås som rett til å utnytte det underliggende verk ved utnyttelse av det nye filmverk, dvs. bearbeidelsen etter Åvl. § 4, andre ledd. En mer restriktiv tolkning av remakeklausuler vil la begrepet stå helt innholdsløst.

3.3.4 Rett til endring

I Åvl. § 39b), første ledd, innebærer at produsent ikke kan foreta endringer i

⁵² Rt-2001-871, s. 879

regissørens frembringelse i filmverket uten avtale, jf. kap. 3.2.5. I utgangspunktet er regissøren hyret for å være kunstnerisk leder for frembringelsen av filmverket, og det vil neppe være stort behov for produsent å skulle gjøre endringer på regissørs verk. Dette stiller seg imidlertid annerledes ved den neste overdragelse: Fra produsent av den originale film til produsent av remake.

Spørsmålet om det må foreligge avtalt rett til endringer i verket, jf. Åvl. § 39b), første ledd, belyser et spenningsforhold mellom bearbeidelse og endring. Videre stiller rett til endring seg noe annerledes for hhv. filmverk og manus, sml. kap 3.2.5. Selv om det er tale om bearbeidelse av filmverket, kan der være en uklar grense for når de kreative aktører produsent av nyinnspillingen har hyret begynner å endre det underliggende verk. Forarbeidene til Åvl. § 39b), første ledd (tidligere § 26), berører den nære sammenhengen mellom endring og bearbeidelse når det gjelder filmatisering av tekstverk: "I visse tilfelle vil selve den måte erververen skal utnytte verket på, nødvendiggjøre en endring av verket i form av en bearbeidelse. En avtale om filmatisering av et litterært verk, vil således innebære samtykke til en bearbeidelse av verket. *Men i tillegg til de endringer som selve bearbeidelsen medfører, kan det også etter sedvane eller etter hva som må ansees forutsatt ved avtaleinngåelsen, komme på tale visse endringer som går ut over dette.* (min uthevelse)"⁵³. Uttalelsen er illustrerende for at endring i verket utover bearbeidelsen naturlig vil forekomme ved film. Selv om uttalelsens konkrete eksempel er bearbeidelse av roman til film, vil en slik tanke også gjøres gjeldende fra film til ny film: Det foreligger en situasjon hvor erververen av videreoverdratte rettigheter, remakeprodusenten, får gjennom originalprodusents klausul om remake rett til bearbeidelse. Men som ved bearbeidelse av litterært verk til film, kan det tenkes at det kreves større endringer i det originale filmverket enn en bearbeidelse. I så fall må den originale produsent så langt ha klarert en rett til endring i verket etter Åvl. § 39b), som videreoverdras til remakeprodusent.

⁵³ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 68

Spørsmålet om når samtykke til endring foreligger blir relevant også her, da loven ikke stiller formelle krav. Etter forarbeidene vil disposisjonens kommersielle art skjerpe kravet til opphavspersonens samtykke til endring etter Åvl. § 39b), første ledd: "En vil formodentlig være strengere i kravet til uttrykkelig samtykke der formålet med endringen er forretningsmessige hensyn enn der hvor det er spørsmål om å gi plass for rent kunstnerisk utfoldelse"⁵⁴. En remake innspilt av en ny produsent må forstås som en kommersiell foreteelse, hvor man ønsker å endre det eksisterende verk for vanligvis å nå et større og/eller annet geografisk publikum. Følgelig skjerpes kravet til samtykke om endring ved overdragelse remakerettigheter.

Videre gjentas det i nyere forarbeider: "Situasjonen er at ved mange former for overdragelse av utnyttelsesrett står det klart at erververen må foreta større eller mindre endringer i verket på grunn av f.eks. tekniske forhold. (...) Særlig typisk er endringsbehovet ved filmatiseringsavtaler. Romanen må kunne bearbeides i form av et filmmanuskript."⁵⁵ Etter dette vil mindre endringer tolereres som for eksempel ved bearbeidelse av manus, jf. kap. 3.2.5. Regissørs frembringelse er imidlertid preget av meget store valgmuligheter, jf. kap. 2.3, og stiller seg annerledes. De endringer som nødvendigvis vil foretas på regissørs frembringelse ved nyinnspilling, kan neppe forstås å gå inn under slike praktiske og nødvendige justeringer de unntak som forarbeidsuttalelsen favner om.

Det kan etter dette hevdes at de endringer av verket en bearbeidelse i form av remake vil kreve, fordrer eksplisitt samtykke, jf. Åvl. § 39b), første ledd sammenholdt med Åvl. § 39a), spesialitetsprinsippet. Åvl. § 39b), første ledd, er en særregel som favner endringer i åndsverk ved overdragelser, og som redegjort for i kap 3.2.5 er de legislative hensyn bak tolkningsbestemmelsene den antatte identifikasjon mellom opphavsperson og verk, samt opphavsperson som den presumptive svake part. Ideelt sett gjøres disse hensyn i høy grad gjeldende ved filmprodusents avtale med regissør. Ordlyden "remake" eller "nyinnspilling" i avtale mellom regissør og produsent

⁵⁴ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 68

⁵⁵ Ot.prp. nr. 15 (1994-95), s. 157

gir ikke nødvendigvis tilstrekkelig uttrykk for endringer. Etter dette bør filmprodusent presisere under remakeklauselet i regiavtalen at rett til remake innbærer en rett til endring av filmverket, jf. Åvl. § 39b), første ledd.

3.3.3 Rett til videreoverdragelse

Avtale om filmproduksjon, herunder økonomisk utnyttelse av filmverket er noe annet enn videreoverdragelse av rettigheter. Etter Åvl. § 39b), andre ledd, må videreoverdragelse avtales særskilt. Som ved overdragelse av manusrettigheter, jf. kap. 3.2.3, blir det avgjørende å bringe på det rene når samtykke til overdragelse mellom regissør og filmprodusent foreligger. Også her kan begrepet remake/nyinnspilling ha et selvstendig innhold, sammenholdt med spesialitetsprinsippet, ved at opprinnelig produsent ønsker å gjøre en ny versjon, jf. kap. 3.2.4.

Hovedregelen er at eksplisitt samtykke til videreoverdragelse må foreligge, og vurdering for regissør vil i høy grad sammen falle med den for manus, jf. kap. 3.2.3: Nærhet mellom opphavsperson og det frembragte⁵⁶ må anses for å være like fremtredende for regissør som for manusforfatter:

Produksjonsprosessen strekkes seg over lang tid, og i løpet av både før, under og etter innspilling er regissør sterkt involvert. En filmregissørs virke krever stor personlig innsats, ved både å dykke ned i frembringelsen og formidle sine visjoner til øvrige aktører. Et samtykke til videreoverdragelse av rettigheter kan ikke forstås å ligge implisitt i en klausul om produsentens rett til remake, jf. Åvl. § 39b), andre ledd. Se kap. 3.2.3 nærmere drøftelse.

3.3.6 Oppsummering

Etter dette må produsent som ønsker å overdra rett til remake til ny produsent avtale med originalfilmens regissør rett til å gjøre remake, samt rett til videreoverdragelse av slike rettigheter. I tillegg må det fremkomme av avtale at rett til endring av verket kan skje i forbindelse med videre overdragelse av remakerettighetene, jf. Åvl. § 39b), første ledd. Hvorvidt filmverket er en bearbeidelse av manus, jf. Åvl. § 4, andre ledd, eller et fellesverk, jf. Åvl. § 6,

⁵⁶ Ot.prp. nr. 26 (1959-60), s. 69

er ikke av betydning for overdragelse av regissørens rettigheter isolert sett.

Den nevnte sontring mellom den originale film som enten *fellesverk* eller *bearbeidelse* vil imidlertid være relevant for produsents klarering av rettigheter ved videreoverdragelse. Dersom filmverket er en *bearbeidelse* av manus, besitter manusforfatter som drøftet over ikke rettigheter direkte i filmverket som sådan. Følgelig vil produsent måtte klarere rett til videreoverdragelse av remakerett til manus med manusforfatter, jf. kap 3.2, og rett til bearbeidelse, herunder videreoverdragelse av råderett over det underliggende verk, med regissør, som drøftet over.

Dersom filmverket er et *fellesverk* mellom regissør og manusforfatter, besitter disse i felleskap opphavsretten til verket, jf. Åvl. § 6. Retten til å benytte manus som underliggende verk må klareres med manusforfatter som redegjort for under kap. 3.2. Men manusforfatter besitter også rett i filmverket som sådan. Rettighetene til filmverket må klareres særskilt med også manusforfatter på samme måte som med regissør. Formelt sett er dette to forskjellige disposisjoner. Spørsmålet er om man kan anta at en manusforfatter som samtykker til videreoverdragelse av sitt manus, implisitt samtykker til remake av selve filmverket, slik at samtykke til remake fra regissør vil være tilstrekkelig utover overdragelsen av remakerettighetene.

Dersom regissør og manusforfatter i fellesskap besitter opphavsretten til filmverket, jf. Åvl. § 6., råder de også over denne i felleskap⁵⁷. Den ene kan ikke foreta disposisjoner som griper inn i opphavsretten uten den andres samtykke. Regissør kan dermed ikke alene overføre rett til filmprodusent til å videreoverdra råderett over det underliggende filmverket til en ny produsent

En slik forståelse danner imidlertid et meget rigid og lite hensiktsmessig system. Dersom den opprinnelige produsent har klarert rett til overdragelse av remakerettigheter med manusforfatter, og manusforfatter samtidig får opphavsrett til filmverket som et fellesverk, burde det være liten tvil om

⁵⁷ *Sijthoff Stray*, s. 86

intensjonene: I lys av avtalerettslige prinsipper om partenes enighet og hensyn til effektivitet i omsetningslivet må man tillate at samtykke til videreoverdragelse av remakerettigheter til manus også innebærer en reel mulighet for motparten til å utnytte denne. Dersom manusforfatter i en slik situasjon har anledning til å avskjære overdragelsen av en nyinnspilling innebærer det at denne kan få betalt for produsents rett til videreoverdragelse av manus, men samtidig forhindre dette ved å nekte videreoverdragelsen av remakerett til filmverket.

I praksis bør den opprinnelige filmprodusent klarere dette ved å presisere i avtale med manusforfatter at en rett til overdragelse av remake vedrører både manus- og filmverket som sådan. En evt. senere klarering kan inneholde erklæring fra manusforfatter om det samme.

Et særskilt spørsmål blir om retten til å endre verket ved overdragelse, jf. Åvl. § 39b), første ledd, stiller seg annerledes for manusforfatter enn for regissør ved klarering av rettigheter til filmverket. Selv om forarbeidene åpner for at bearbeidelser av tekstverk til manus må ansees som implisitt i filmatiseringsavtaler⁵⁸ er det er tale utelukkende om manusforfatters andel fellesverket, dvs. filmverket. Etableringen av filmverket som fellesverk mellom manusforfatter og regissør gir manusforfatter rett på lik linje med regissør i filmen. Endringer i det originale filmverket som foretas av en ny regissør ved innspillingen av en remake vil ramme den opprinnelige manusforfatter på lik linje med den opprinnelige regissør, fordi de begge er opphavspersoner til det originale filmverket. Følgelig bør det presiseres også en rett til å endre filmverket ved overdragelse av remakerettigheter, jf. Åvl. § 39b), første ledd, i avtale mellom den opprinnelige manusforfatter og den opprinnelige films produsent.

Dersom produsent verken har klarert rett til remake eller rett til videreoverdragelse av rettigheter til filmverket, besitter han i realiteten en snever lisens til å produsere og utnytte én film. Manusforfatter og regissør

⁵⁸ Ot.prp. nr. 15 (1994-95), s. 157

besitter de rettigheter som skal til for å produsere en remake, og med mindre det foreligger en klausul om eksklusivitet, kan disse gå sammen og overdra nødvendige rettigheter til både filmverk og manus til en ny produsent.

Bildet kompliseres imidlertid ytterligere dersom andre aktører har opphavsrett i selve filmverket, jf. kap. 2.4. Da må den nye produsent undersøke og klarere slike rettigheter med den enkelte bidragsyter. Således er det langt enklere for alle parter at produsent får ervervet rett til å videreoverdra remakerettigheter, og at de respektives økonomiske interesser ivaretas ved royaltysklausuler knyttet til videreoverdragelser. En slik klarering av øvrige opphavspersoners rettigheter vil stort sett følge det mønster som er redegjort for i kap. 3.3.

Som ved klarering manusrettigheter som sådan kan utfordringene ved korrekt klarering av partielle rettigheter til videreoverdragelse av remake bøtes på med en total overdragelse av opphavsrettigheter, med de begrensinger om følger av Åvl. § 3. Fra opphavspersonens ståsted er imidlertid en slik total overdragelse ikke gunstig, da en slik vidtrekkende disposisjon lar filmprodusenten fullstendig forvalte over verket, og fratår med det opphavspersonene all kontroll også ved atypiske og uforutsette utnyttelsesformer⁵⁹. Omfanget av en slik avtale må følgelig gjenspeiles i produsentens vederlag for rettighetene, og produsent risikerer på sin side å betale for rettigheter som denne ikke vil kunne utnytte. Som nevnt i kapittel 2.2 er de fleste rammeavtaler i norsk filmbransje strukturert som lisensavtaler fremfor totale overdragelse, slik at dette må forstås som kutyme.

4. Avslutning

I det følgende vil jeg knytte de foregående juridiske konklusjonene til noen betraktninger av filmbransjen, som delvis må forstås som en subjektiv praktisk vurdering, basert på erfaringer og samtaler.

Filmprodusenten besitter i utgangspunktet svært begrensede rettigheter, og dermed må en rekke rettigheter være klarert med riktige subjekter for at

⁵⁹ *Blomqvist*, s. 174

filmprodusent får adgang til overdragelse av remakerettigheter. Norske bransjeavtaler og praksis legger opp til partielle overdragelser av rettigheter. Åvl.s spesialbestemmelser og bakenforliggende hensyn gjør at retten stort sett går i opphavspersons favør ved uklare eller mangelfulle avtaler, uavhengig av hvor komplisert bildet er i utgangspunktet. Produsent må som redegjort for være svært presis i hvilke rettigheter denne får overdratt fra respektive opphavspersoner. Selve klareringen fordrer ikke nødvendigvis omfattende formuleringer i seg selv. Det krevende er å vite *hvilke* rettigheter som behøves, og naturligvis formulere klareringen av disse korrekt og tilstrekkelig.

I det internasjonale, kommersielle filmmarkedet skjer ting fort. «Buzz» om en norsk films potensiale på filmfestivaler- og markeder som remakeobjekt kan fort tiltrekke seg flere interessenter, og prisen kan bli betydelig. Men interessen kan være kortvarig i en dynamisk, trendsensitiv og til tider eksentrisk bransje. Amerikanske produsenter, som i praksis er de mest utbredte kjøpere av remakerettigheter, er vanligvis involvert i langt flere prosjekter enn det som er vanlig i Norge. Terskelen for å droppe enkeltprosjekter er dermed lavere. I tillegg kreves det stort sett omfattende dokumentasjon på at alle rettigheter er klarert. Dersom det viser seg at rettigheter ikke er tilstrekkelig og dokumenterbart klarert på forhånd, kan det bli ansett som for risikofylt og tidkrevende å gå videre for interessenten. Videre risikerer den opprinnelige produsenten å havne i en ugunstig forhandlingsposisjon om fordeling av inntekter ved et makesalg med sine opphavspersoner ved klarering i etterkant. Norsk filmbransje er liten og oversiktlig, og man har hatt anledning til å være mer avslappet mht. omfanget av avtaler. Situasjonen ved et salg av remakerettigheter er særegen fordi den, som ved internasjonale co-produksjoner, innebærer parter som ikke er en del av et norsk filmmiljø. Skal overdragelse av rettigheter, herunder rett til videreoverdragelse, være gyldig og kunne dokumenteres overfor tredjepart, må dette være i tråd med norsk lov, dvs. åvl. Følgelig bør filmprodusenter kjenne til og klarere relevante rettigheter også for videreoverdragelse av remake ved avtaleinngåelse med relevante opphavspersoner.

5. Litteraturliste

- Blomqvist:* Blomqvist, Jørgen: *Overdragelse af ophavsrettigheder*, Jurist- og økonomforbundets forlag, 1987
- Bordwell/Thompson:* Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film Art - An introduction*, femte utgave, McGraw-Hill, 1997
- Hammarén:* Hammarén, Anna: *Teaterregi och upphovsrätt*, Juristförlaget, 1997
- Knoph:* Knoph, Ragnar: *Åndsretten*, Nasjonaltrykkeriet, 1936
- Lilleholt:* Lilleholt, Kåre: *Godtruerverv og kreditorvern*, tredje utgave, Universitetsforlaget, 2010
- Nimmer:* Nimmer, Melville B. & David: *Nimmer on Copyright*, Volume 5, Matthew Bender & Company, Inc., 2006
- Rammeavtale NDF:* Rammeavtale mellom Norske Film- og TV-produsenters Forening (NFTVPPF) og Norske Dramatikeres Forbund (NDF), 2005, (under revisjon men gjeldende), http://www.dramatiker.no/media/Filmavtale_2005_justert_2011.pdf
- Rognstad:* Rognstad, Ole-Andreas: *Opphavsrett*, Universitetsforlaget, 2009
- Sijthoff Stray:* Sijthoff Stray, Anne Lise: *Opphavsretten*, Universitetsforlaget, 1989

Sejersted m.fl.

Sejersted, Fredrik, Arnesen, Finn, Rognstad, Ole -
Andreas, Foyn, Sten & Kolstad, Olav: *EØS-rett*, 2.
utg., Universitetsforlaget, 2004

Tande:

Tande, Knut Martin: *Lenker til andres materiale på
WWW som selvstendige krenkelser av Åvl. § 2,
Åvl. § 43 eller Mfl. § 1*, Universitetet i Bergen, 2004