

Hvilken rolle spiller opphavsretten i norsk teater?

Tale Mathilde Haukbjørk Østrådal



Masteroppgave

TEAT350

Vår 2021

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag

Fakultet for humaniora

Innhold

Summary.....	1
Forord.....	1
1 Innledning.....	1
1.1 Bakgrunn.....	2
1.2 Problemstilling.....	9
2 Metode.....	11
2.1 Eksisterende litteratur om temaet.....	12
2.2 Åndsverkloven.....	15
2.3 Andre skriftlige kilder.....	16
2.3.1 Rammeavtalene mellom ulike aktører på scenekunstheltet.....	16
2.3.2 Nettsteder og leksikon.....	17
2.4 Intensjonen om spørreundersøkelse.....	18
2.5 Samtale med Dramas.....	20
3 Teori.....	21
3.1 Juridisk begrepsoversikt.....	21
3.2 En kort oppsummering av opphavsrettens historie i Europa.....	24
3.3 Lov om opphavsrett til åndsverk.....	28
3.3.1 De grunnleggende paragrafene.....	28
3.3.2 Nærstående rettigheter og utøververn.....	33
3.4 Teaterets stilling i åndsverkloven.....	35
3.5 Teaterproduksjon.....	37
3.5.1 Tekstbasert teater.....	40
3.5.2 Egenskapt teater.....	41
3.6 Det økonomiske aspektet ved åndsverkloven: vederlag, avtalelisens og rammeavtaler.....	42
3.6.1 Honorar og vederlagsatser.....	43
3.7 Frie lisenser som alternativ for scenekunstheltet.....	44
3.8 Diskursen rundt opphavsrett det siste tiåret.....	48
4 Beskrivelse av dagens forhold mellom scenekunstheltet og åndsverkloven.....	51
4.1 Institusjonsteatrene og opphavsrett.....	51
4.2 Amatørteatrene og opphavsrett.....	54
4.3 Det frie feltet og opphavsrett.....	59
5 Drøfting.....	60

5.1 Scenekunstneres kunnskap om åndsverkloven.....	61
5.2 Dramatikerperspektivet vs. Fellesverkperspektivet.....	66
5.3 Muligheter for hvordan Åndsverkloven kan benyttes i praksis i norske teatre.....	68
5.3.1 Hvordan kan teateret forholde seg til opphavsrett i fremtiden?.....	70
5.4 Må vi tenke annerledes?.....	72
6 Konklusjon.....	74
Litteraturliste og kilder.....	76

Summary

How can theatre and performance artists in Norway abide to norwegian copyright law?

Copyright regulations and how to apply it on theatre isn't much of a topic within the artistic or teatrological realms in Norway. The law seems complex, and is worded in a way that can make it seem like the whole field of theatre and performance arts are left out from the law. However, the copyright law applies to all art forms and while the law seems clear on the matter, it's very generalised due to the broad field of arts and intellectual property that it applies to. Questions raised and researched in this thesis are: How can Norwegian artists apply the law on their artistic work, both when using other artists' copyrighted work and when applying copyright to their own works?

For a reader from the field of law, I'm elaborating the variety of artistic methods within theatre, and how these artistic methods are important to understand for someone working with copyright questions within the field of performance arts. For a reader from the field of theatre studies or theatre artists, the thesis will hopefully provide some new knowledge on how to deal with both the copyright of other's and ones own copyright.

I'm also discussing what the alternatives for theatre and performance artists are, and how copyright regulations can be easier to keep track of for performing artists.

Forord

Det er mange som skal ha takk for at denne oppgaven ble skrevet.

Først og fremst vil jeg takke veileder Keld Hyldig for uvurderlig hjelp med strukturering av oppgaven, spennende diskusjoner, ærlige spørsmål og gode råd.

Fagfeltet ved teatervitenskap på UiB fortjener også stor takk for digitale skrivestover, og fine diskusjoner og lærerike teatersalonger.

Professor Anne-Britt Gran fortjener stor takk for å være interessert i å diskutere både opphavsrett og kunst- og kulturfinansiering selv om vi til tider er uenige, og takk for avisen. Samme takk skal Irina Eidsvold Tøien ha for å ha tilbud med hjelp og oppklaringer.

Klovnene i Texas skal ha takk for å ha sjonglert og drukket kaffe hver tirsdag, torsdag og lørdag gjennom hele koronapandemien, og for å ha gitt meg et godt og viktig sammenligningsgrunnlag mellom deres administrative hverdag og det jeg har undersøkt i oppgaven. Vi lever virkelig på to ulike kontinenter.

Det norske helsevesenet fortjener også stor takk for å ha kjørt lydsjekker og skrudd på innstillingene på høreapparatene mine slik at jeg har klart å holde koken selv de dagene når øresusen min har vært som verst, og for å ha fulgt meg opp så jeg ikke møtte veggen.

Til sist vil jeg takke familien min, som har vært helt fantastiske selv om de har måttet bo sammen med oppgaven. Samboeren min Alexis fortjener enorm takk for å være klar for å kaste ball med meg når jeg har trengt en sparringspartner for å komme videre i prosessen, for å (re)introdusere meg for Bourdieus kapitalbegreper, og for enormt mye god mat, støtte og tilrettelegging, spesielt i slutfasen av skriveprosessen. Jeg vil takke barna mine, Siri og Ludvig, for å gi meg arbeidsro og morsomme overraskelser, og for å være kjempeflinke hjemmekontorister. Spesielt takk til Ludvig som hjalp meg med å sette sammen forsiden på oppgaven, og til hunden Jess for å være fast inventar på hjemmekontoret.

1 Innledning

Opphavsrett og åndsverk er noe som har interessert meg og irritert meg i en årrekke. Noe har føltes merkelig med hele konseptet, som om det var en feilberegning mellom hvordan teater i praksis lages og hvordan loven skal fungere. Jeg har ofte tenkt på premisset om at man selger en vare samtidig som man beholder råderett over varen som ugjennomførbart og eksklusivt for kunstformer som finnes i fysiske formater. Jeg skal heller ikke legge lokk på at jeg er et barn av min tid, og begynte å bruke internett samtidig som fildeling, piratkopiering og fri publisering av forskning var store kampsaker som foregikk både på nett, i samfunnsdebatten og i rettssaler. Oppfatningen jeg har hatt av opphavsrett er at den beskriver hva vi som vanlige mennesker, men også som kreative mennesker *ikke* kan gjøre, mens jeg har savnet kunnskap om hva vi *kan* gjøre, slik at kreativiteten kan få strømme fritt. Samtidig har jeg drevet med teater og drama siden midten av 1990-tallet, men svært sjelden måttet forholde meg til denne mystiske og til dels myteomspunnede lovgivningen som jeg stadig fikk høre at eksisterte for at kunstnere, som jeg, skulle få betalt. Jeg har med andre ord vært en opphavsretts skeptiker.

Jeg var veldig spent på om arbeidet med denne oppgaven ville endre synet mitt på opphavsrett. Tidligere har jeg hatt en veldig sterk oppfatning av at åndsverkloven fører til mindre mangfold i kulturlivet. Om noe har arbeidet med denne oppgaven nyansert det synet. Det er nok også fordi oppgaven har fokusert på de praktiske mulighetene norske teatre kan ha i sin daglige omgang med åndsverkloven, og ikke handler om de uheldige konsekvensene opphavsrett kan ha, som er det jeg har jobbet med tidligere. Likevel tar jeg for meg hvilke løsninger som jeg mener ville gjort det enklere for det norske scenekunstheltet å forholde seg til opphavsrett.

Å fullføre oppgaven tok lenger tid enn planlagt. Det tok tid å utforme og konkretisere den planlagte spørreundersøkelsen, og det ble en egen prosess å endre metoden min slik at jeg ikke lot data om hva dagens praksis i scenekunstheltet er være den primære informasjonskilden i oppgaven. Våren 2020 kom koronapandemien deisende, og gjorde meg til fulltids hjemmeskolelærer en periode. Kveldene ble ofte tilbragt med laptopen i fanget og en teaterforestilling på skjermen fordi jeg ikke hadde overskudd til annet etter mange timer med undervisning og oppfølging av hjemmeskole. I tillegg til hjemmeskolen og nedstenging kom egen helse i veien, og resultatet ble to semestre forsinkelse i innleveringen av oppgaven. I ettertid ser jeg hvor nyttig det har vært å få de to semestrene ekstra til rådighet i en verden preget av omveltninger, unntakstilstand og avstand. For det er ikke til å skyve under en stol: Koronaepidemien ga også mange nye, spennende problemstillinger som jeg kunne bruke i oppgaven. Plutselig var hele kulturbransjen digitalisert, og teaterarrangører over hele landet fornyet formidlingen sin i rekordfart. Kulturprodusenter, herunder

også scenekunstnere, måtte vurdere hvilke muligheter de har overfor lovverket, og måtte sette seg inn i nye regler for både smittevern og nye finansielle støtteordninger. Jeg var ikke lenger den eneste i omgangskretsen min som sjekket Lovdata eller leste juss for å få klaret i hvordan de ulike regelverkene fungerer. I media raste debatten rundt støtten til kulturlivet og når regjeringen skulle komme med krisepakker så ikke kulturnæringen gikk konkurs. Deretter begynte en forsiktig debatt om organisering og finansiering av kulturlivet, spesielt om arbeidsbetingelser for institusjonsansatte. Nationalteatret fikk sterk kritikk for å velge å permittere skuespillerne sine helt, mens Det Nye Teateret¹ i Trondheim debuterte med en braksuksess og 20.000 tilskuere på den digitale premieren av sin første produksjon, *Nede med flagget til topps*, som ble livestreamet på grunnlovsdagen. I inn- og utland viste teatre og operaer opptak av forestillinger eller livestreamet forestillinger.

Den aller største utfordringen med å skrive denne oppgaven var å ikke forville seg for langt inn i de juridiske tekstene og termene, men å klare å holde på et teaterfaglig perspektiv, og skrive for teaterfaglige lesere. Dette var en utfordring fordi jeg måtte lese mye juss for å få nyanserte forklaringer på og oppklaringer av hvorfor åndsverkslovgivningen vår er som den er, og hvilke deler av den som er viktigst å kjenne til når man skaper noe på en scene. Min eneste praktiske erfaring med juss og rettsystemet er gjennom min rolle som meddommer i tingretten, og der har det ofte slått meg som påfallende hvor nøye påtalemyndighet, forsvarer og hoveddommer til å forklare og «oversette» de juridiske termene som brukes i en rettsal. Som motvekt til det intrikate begrepsapparatet jussen befatter seg med valgte jeg å bruke bakgrunnen min som teaterpedagog i formidlingen av oppgaven, og heller forklare de juridiske aspektene jeg har arbeidet med på en måte som gjør dem litt saftigere for lesere uten jussbakgrunn. For meg er det viktigere at noen kan lære noe nytt av denne oppgaven enn at de lærer seg å navigere juridisk stammespråk, for en stor del av motivasjonen min for å skrive oppgaven var å understreke og bevise at alle hverken kan eller skal være jurister. Samtidig håper jeg lesere med juridisk bakgrunn kan få et overblikk over utfordringer og problemstillinger som er relevante for scenekunstnere i møtet med lovverket.

1.1 Bakgrunn

Dagens Åndsverkslov har gjennomgått hyppige endringer de siste 15 årene. Siste endring trådte i kraft 1. juli 2018, bare et drøyt år før jeg begynte å skrive denne oppgaven. De to nyligste endringene har vært å innføre direktiver fra EU som Norge er forpliktet til å innlemme i lovverket gjennom EØS-avtalen. Disse direktivene blir også utarbeidet og innført for å samkjøre lovteksten

¹ Det Nye Teateret AS er et privatteater som ble etablert i november 2019 og deres første oppsetning, *Nede med flagget til topps* hadde premiere 17. mai 2020.

med den teknologiske utviklingen som går stadig raskere. Den nyligste endring føyde til 2018/EØS/11/38, bedre kjent som Hitteverkdirektivet (Åndsverkloven, 2018). I samme endring ble noen paragrafer i loven tilføyd slik at det nå er lettere å gjøre små tilpasninger i opphavsrettslig beskyttede verk for personer med funksjonsnedsettelse, som f.eks. å legge teksting til filmer uten opphavspersonens eksplisitte samtykke eller å legge til synstolkning/bildebeskrivelser til tekstbaserte eller visuelle verk. Denne endringen var også en del av et EU-direktiv. Disse små endringene, som har forekommet påfallende hyppig de siste 15 årene, bærer preg av å ha en sammenheng med en rask teknologisk utvikling², som igjen fører til at lovverket blir hengende etter og på få år blir for utdatert til å kunne fungere i praksis. Denne tendensen er en fremtredende grunn til at åndsverkloven er en lov som har vekket interessen min og blitt en lovtekst jeg har fulgt utviklingen til. En annen faktor som har vekket interessen min er at tendensen til å endre loven i takt med den teknologiske utviklingen ikke later til å ha hatt noe å si for teater- og scenekunstheltet.

Internasjonalt har debatter rundt hvor omfattende opphavsretten skal være rast parallelt med alle endringene i åndsverkloven som har skjedd i løpet av de siste 15 årene. Disse debattene har satt gjenbruk av andres åndsverk, tilgjengelighet av kunst og kultur, kunstneres inntektsgrunnlag og digitalisering av kulturbransjen på dagsorden, og har også bidratt til mye av kjennskapet folk både med og uten kunstfaglig virke har om opphavsrett. Det har også ført til at de fleste kunstnere snakker om sin egen «copyright», samtidig som svært få later til å ha satt seg inn i den norske åndsverklovens bestemmelser. Samtidig som en forståelse av opphavsrett i en internasjonal sammenheng er viktig å ha, må man være klar over at hvert lands lovverk unikt. For norske kunstnere og kunstnere som arbeider og offentliggjør kunsten sin i Norge er det den norske åndsverkloven som gjelder.

En annen grunn til at jeg synes åndsverkloven er spesielt interessant er at mye av diskusjonene rundt lovendringene bærer preg av å bli dominert av bransjeorganer og interesseorganisasjoner innen de kunstformene som ble digitalisert tidligst, nemlig film og musikk, og til dels visuell kunst som illustrasjoner og fotografi. Det store fokuset på en digitalisert kunst- og kulturbransje i en digitalisert tidsalder gjør at det tradisjonelt analoge scenekunstheltet ikke gis like stor plass i en debatt om et lovverk som i høyeste grad også angår oss. Det kan også ha ført til at det er utfordrende å tolke og forstå Åndsverksloven fra et scenekunstperspektiv, ikke bare for folk uten juridisk utdanning, men også for jurister uten scenekunstfaglig kompetanse. Jeg har ofte lurt på

2 Også tilføyingen av paragrafene om at personer med nedsatt funksjonsevne kan få endret et åndsverk slik at vi kan oppleve kunst på en måte som er tilrettelagt for oss, bærer preg av en rask teknologisk utvikling. For noen få tiår siden fantes ikke de tekniske løsningene som gjør at vi kan oppleve kunst på lik linje med personer uten funksjonsnedsettelser.

hvor teateret som kunstform passer inn i en lov stadig endres slik at lovteksten tilpasser seg den digitale hverdagen og det digitaliserte kulturkonsumet vårt.

Blant annet vil kapittel 6 (Særskilte tiltak ved inngrep i opphavsrett m.m. på Internett) i åndsverkloven være svært vanskelig, om ikke umulig, å håndheve i en teatersammenheng. Her gjorde imidlertid hastedigitaliseringen av streamet og filmet teater i 2020 at juridiske vurderinger av scenekunst opp mot ÅVL kapittel 6 ble mindre omstendelige og mer forståelige for oss ikke-jurister enn før digitalisert teater ble hverdagskost. I løpet av 2020 har også avtaler som omfatter det jeg omtaler som *digitalisert teater* blir forhandlet frem. Et eksempel på en slik avtale er mellom Dramatikerforbundet og Dramas, signert i desember 2020.

Samtidig kan et scenekunstverk være satt sammen av flere ulike former for kunstverk, og dermed også en form for åndsverk, som igjen skal omfattes av åndsverkloven. Det er noen faktorer som gjør teater til et svært spennende medium i møte med åndsverkloven: Som «øyeblikkets kunst» har teater og annen scenekunst, i egenskap av å være midlertidig og ugjenopprettelig, en vanskelig stilling når det gjelder den lovfestede vernetiden på 70 år som alle opphavsrettslig beskyttede verk har. Blant annet er manuset et separat åndsverk fordi det er en tekst, hvor opphavsretten tilfaller dramatikerens. Regissørens bearbeidelse av teksten og instruksjon av skuespillerne, som jo bidrar med fysisk, kreativt arbeid for å framstille karakterene og historien som skal iscenesettes, er også opphavsrettslig beskyttet. Men også lysdesignet, kostymedesign og musikken/lydbildet er egne åndsverk som inngår i en teaterforestilling, der de blandes sammen med skuespill og regi, og til sist inngår i en forestilling som en kunstnerisk helhet. Slik beskriver professor i rettsvitenskap Olav Torvund problemstillingen:

«Som det fremgår av § 1 annet ledd nr 3 er et sceneverk mer enn manuskriptet og eventuelt den musikk som benyttes. Regi, scenografi, koreografi kan også ha opphavsrettslig vern. Men her beveger vi oss inn i et vanskelig grenseområde. En skuespiller har ikke opphavsrett til sin skuespillerprestasjon. Det betyr ikke at skuespillerprestasjon er ikke er vernet, men de er vernet etter en egen regel om vern av utøvende kunstneres prestasjoner.» (Torvund, 2019, s.12)

Torvunds oppsummering av lovens bestemmelser for scenekunst, eller *sceneverk* som det kalles i lovteksten, er tankevekkende. At selv jusprofessoren påpeker at dette er et vanskelig grenseområde avdekker at dette er et område som må belyses slik at både jurister og scenekunstnere kan få klarhet i hva som er vanskelighetene i den juridiske forståelsen. Det at skuespillere ikke har opphavsrett til egen kunstnerisk innsats og yrkesutøvelse, men får opphavsrett som følge av en særregel, er rett og

slett forvirrende for en ikke-jurist som leser lovteksten og forsøker å forstå det som står der. Skuespillerne er de eneste man ser utøve kunsten på scenen, og uten dem blir det ikke teater. Imidlertid har jo utøvende kunstnere et eget vern, jfr. Torvund, men dette er ikke en direkte opphavsrett, men noe som kalles for en nærstående rett. For de fleste som ikke har juridisk utdanning ville det intuitive vært om alle kunstutøvere hadde hatt opphavsrett til eget åndsverk, men så er det likevel ikke slik på grunn av egne «regler om vern av utøvende kunstners prestasjoner», regler som ikke later til å være allment kjent blant scenekunstnere, og som heller ikke gjenspeiler hvordan den kunstneriske prosessen i en teateroppsetning eller en annen form for scenekunst er. Hvordan man får oppklart hva de egne reglene for vern av utøvende kunstners prestasjoner er også uklart. Fra et scenekunstperspektiv virker det merkelig å skulle måtte sette seg inn i lovteksten for å definere hvorvidt man har den opphavsretten loven selv bestemmer at skal tilfalle «den som skaper et verk». Det første man leser i lovteksten er jo at alle som skaper et verk har opphavsrett til verket sitt.

Dessuten er det verdt å spørre hvorfor man som scenekunstutøver eller teaterskaper skal måtte lese hele lovteksten for å få et overblikk. Den er lang, tørr og strengt tatt en ganske kjedelig leseopplevelse. Dersom man ikke er vant til å lese lovtekster er det heller ikke noe grunnlag for å vite at man må lese mer enn formålsparagrafen eller første kapittel av loven, og at det som står i formålsparagrafen er så forenklet at det kan virke villedende for den ikke-juridisk utdannede.

En sentral faktor for å definere hva som er opphavsrettslig beskyttet åndsverk uavhengig av om verket vises på en scene eller har en annen form er kravet om verkshøyde. Verkshøyde vil si at et kunstverk er originalt og viser uttrykk for «skapende individuell innsats» (Åndsverkloven, 2018). Imidlertid sier hverken lovteksten eller rettspraksis noe om hvor originalt, eller hvordan verket skal vise uttrykk for skapende individuell innsats. Når man har mer kompetanse til å lage kunstverk som er sammensatt av alle mulige ideer, fortellinger og kunstverk enn man har til å lese og forstå lovtekst, er det også relevant å spørre hvor grensa går for hva som er originalt nok. Det juridiske svaret på en slik definisjon vil være at først og fremst må det originale verket ikke være en direkte kopi. Det originale verket må heller ikke kunne (gjen)skapes identisk av noen andre. For scenekunstheltet er dette utfordrende. Hver forestilling er jo unik, og når forestillingen er over kan den aldri gjenskapes identisk, ikke engang av de utøverne som har vært med på å lage verket som vises på scenen, og som viser det igjen og igjen. Imidlertid er det det samme kunstneriske verket, eller oppsetning, som vises kveld etter kveld, forestilling etter forestilling, og det er dette verket som er beskyttet av åndsverkloven i en opphavsrettstvist. Men det er faktorer jussen ikke gir noen god forklaring på: Hva med oppsetninger med alternerende skuespillere (ofte

hovedrolleinnhavere), som ikke er uvanlig i amatørteaterproduksjoner og barneteaterproduksjoner? Og hva med oppsetninger som settes opp senere, og med andre skuespillere, men som ellers har identiske kulisser, kostymer og manus, og gjerne også samme regissør?

En annen faktor jussen ikke later til å ta hensyn til er at mye av den skapende individuelle innsatsen som skjer i en teaterproduksjon er «usynlig», altså hverken en lett identifiserbar del av det originale kunstverket eller opphavsrettslig beskyttet, selv om det er en del av det ferdige kunstneriske produktet. Dermed vil ikke kriteriet om originalitet kunne oppfylles i en eventuell rettslig prøving av hvem som har opphavsrett til åndsverket. En kan vise til fellesverkbetegnelsen i §8, men den beskriver ikke hvordan den «usynlige» skapende innsatsen kan passe inn i en opphavsrettslig problemstilling. For selv om denne «usynlige» skapende individuelle innsatsen ikke er åpenbar for tilskuerne i salen er den uunnværlig for at det i det hele tatt skal bli vist noen forestilling. Uten scenografene, lyd- og lysdesignerne, kostymemakerne, påklederne, sminkørene, inspisientene, dramaturgene, regissørene og dramatikerne blir det ikke teater. Ifølge åndsverkloven §2, som begynner med den svært hyppig siterte setningen «Den som skaper et åndsverk, har opphavsrett til verket, og betegnes som opphaver», vil alle innblandede i en teaterproduksjon som bidrar til det kunstneriske produktet ha opphavsrett til sitt åndsverk, dersom man leser lovteksten uten å se på rettspraksis og avsagte dommer. Dette har jeg skrevet om i kapittelet om teaterproduksjon (s. 38), hvor jeg beskriver nærmere hva som er gangen i en teaterproduksjon, og hvilke typer åndsverk de ulike involverte skaper gjennom det kreative arbeidet de bidrar med til en oppsetning. Hvorvidt et teaterstykke er et fellesverk eller ikke har jeg forsøkt å avklare i drøftingsdelen av oppgaven (s. 67), som bygger på beskrivelsene fra kapittel 3.5. I lovteksten vies tekstforfatteren mye oppmerksomhet og tildeles en stor del av opphavsretten, mens kunstverk som er et resultat av felles skapende innsats slik §8 beskriver ikke omtales i lovteksten utover paragrafen om fellesverk.

En problemstilling knyttet til teater som en sammensetning av flere ulike åndsverk er spørsmålet om vederlag, altså betaling for bruk av andres verk. Vederlag er for mange kunstnere den eneste grunnen til å forvalte egen opphavsrett. Det finnes selvsagt kunstnere som anser opphavsretten sin som viktig på grunn av eneretten, og dermed kontrollen, opphavsretten gir, og de administrative utfordringene som ligger i å forvalte eneretten i opphavsretten alene er heller ikke få. Men selve forvaltningen av vederlagsinnkreving har Kulturdepartementet delegert videre til forvaltningsorganisasjoner som TONO (musikk), Gramo (musikk) og Kopinor (tekst, spesielt trykte bøker). Mandatet disse organisasjonene har fått kalles avtalelisens, og er ment å erstatte den direkte kontakten mellom opphaver og den som vil ta i bruk det opphavsrettslig beskyttede materialet, slik at opphaveren ikke trenger forvalte opphavsretten sin, men får utbetalt vederlag fra en organisasjon

to til fire ganger i året. Blant amatørteaterutøvere er den mest kjente organisasjonen som krever inn vederlag på vegne av opphavere TONO, og TONO-gebyrer kan bli en tung budsjettpost for mange uavhengige teatergrupper med begrensede økonomiske ressurser. Dette er en utfordring som jeg vil diskutere om kan løses gjennom en annen forvaltningspraksis eller om det kun er lovverket og forvaltningsorganisasjonene som bør få definere hvordan amatørteatergrupper eller frie grupper kan løse en slik utfordring.

Den kanskje viktigste problemstillingen rundt teater, opphavsrett og møtet mellom scenekunst og lovverket er hvordan teatrene selv kan forvalte de delene av opphavsretten som er klart definert i lovverket i dag. Amatørteatrene, som drives på frivillig basis, har en langt mindre formalisert organisasjonsform enn de profesjonelle aktørene, som frie scenekunstnere samt offentlige og private teaterhus. Denne mindre formaliserte måten å organisere seg på kan heve terskelen for hvor mye administrativt arbeid de ulike teatergruppene påtar seg. Amatørteatrene og aktører tilknyttet undervisningssektoren kan vende seg til Dramas – serviceorgan for manusformidling og rettighetsklarering for norsk amatørteater. Der får de veiledning for hvordan de kan forvalte opphavsretten sin dersom de ønsker slik veiledning, og de kan registrere egenproduserte manus i databasene til Dramas og la Dramas ta seg av opphavsrettforvaltningen og vederlagsutbetalingen for dem. Aktører i Den kulturelle skolesekken kan også benytte seg av tilbudet til Dramas, selv om de som regel ikke er amatørteatergrupper, men prosjektgrupper og profesjonelle scenekunstnere som heller kategoriseres under det frie feltet.

Nettopp det frie feltet kan dra stor nytte av åndsverklovens bestemmelser. Loven gir en enerett til å vise og distribuere eget verk, og legger til rette for at de som har opphavsrett får betalt vederlag når verket gjenbrukes. For de aktørene i det frie feltet som er frilansere kan det imidlertid være en balansegang mellom å skape kunst og administrere enkeltpersonsforetaket sitt. Så godt som alle aktører og organisasjoner som deler ut økonomisk støtte til scenekunstnere i det frie feltet er hjelpelige med søknadsprosessen for å få tildelinger, men det er ikke like lett å finne hjelp til å forvalte opphavsrettene sine. Dramatikerforbundet (NDF) forvalter opphavsrettene til dramatikere og manusforfattere, og har avtale med Dramas om formidling av opphavsrettene til NDFs medlemmer og andre som har opphavsrett til scenetekst, men for skuespillere, som også ifølge åndsverkloven har vern av sine utøverprestasjoner, tilbyr Skuespillerforbundet kun gjennomgang av kontrakter før signering. Hvorfor det er et så mye større fokus på å få tildelinger og offentlige midler framfor å forvalte opphavsretter og vederlag er interessant. Er det at åndsverkloven ikke er klar på hvem i en scenekunstproduksjon, og dermed også har krav på vederlag, en faktor som spiller inn? At profesjonelle utøvere i det frie feltet trenger inntekt nok til å leve av yrket sitt er det ingen tvil om. Det er dessverre også en utfordring for mange frilansere å ha en stabil nok eller høy nok

inntekt til å kunne leve av jobben sin. Offentlig støtte og finansiering fra ulike tildelingsordninger er en inntektskilde det går an å forutse, mens vederlag er det mer vilkårlig om man får eller ikke. Dette kan være av relevans.

Det frie feltet er også den delen av scenekunstheltet som har størst nytte av en avklaring på hvilke deler av teaterproduksjonen og det sceniske verket som er omfattet av opphavsrett og vern av utøverprestasjoner, og hvordan de som både skapende og utøvende kunstnere kan forholde seg til lovverket. Mange av de frie teatergruppene skaper scenekunst utenfor de tradisjonelle rammene som er lagt til grunn for å gi opphavsrett til sceneverk, med bruk av metodikk som improvisasjon, utforskning med rekvisitter, hot seat og annen karakterutvikling, varianter av fysiske teatermetoder som klovning og viewpoints, og postdramatisk teater. Med slike «utradisjonelle»³ metoder for å skape teater og annen scenekunst er det gjerne ikke klart hvem som har laget hva, eller hvem som er opphav til hvilken del av verket. For slike produksjoner er §8 om *fellesverk* ofte riktig paragraf å bruke, men det vil fortsatt være spørsmål om utøververnet og skillet mellom skapende og utøvende kunstnere selv om oppsetningen kan defineres som fellesverk. At frie teatergrupper også tenderer til å organisere seg i mindre tradisjonelle former enn f. eks. institusjonsteatrene eller bedrifter i andre bransjer kan også være utfordrende når opphavsrett og muligheter for vederlag skal klareres. Flate strukturer og løst sammensatte prosjektgrupper kan være en stor fordel, til og med et viktig virkemiddel i en kunstnerisk prosess, men kan

Institusjonsteatrene, som Nationalteateret, Den Nationale Scene og de offentlig finansierte regionsteatrene, har innarbeidede rutiner for hvordan de forholder seg til Norges lover, ikke bare åndsverkloven. De er offentlig finansierte bedrifter og arbeidsplasser som også er forpliktet til å følge en rekke andre lover, som f. eks. arbeidsmiljøloven. I dag har også de fleste større aktører, ikke bare innenfor kunst- og kulturbransjen, men i næringslivet generelt, en HR-avdeling og en juridisk avdeling (mange bedrifter har en jurist i HR-avdelingen eller en annen form for organisatorisk overlapp mellom juss og HR, men de fleste større bedrifter har i hvert fall minst en ansatt som tar seg av juridiske spørsmål og oppgaver tilknyttet annen administrasjon). Det frie scenekunstheltet, som består av frilansere, prosjektgrupper og teatergrupper som har en mer eller mindre fast organisasjonsform, har som regel ikke like innarbeidede administrative og juridiske rutiner som institusjonsteatrene. Et viktig unntak her er privatteatrene, som for eksempel Chat Noir og Folketeatret i Oslo eller Logen Teater i Bergen. Dette er relativt store bedrifter med samme forpliktelser som andre private selskaper, og med innarbeidede rutiner og ansatte som arbeider med

3 Å kalle teater som ikke er tekstbasert for utradisjonelt blir unøyaktig, selv om dette er en forståelse av teater som til stadighet dukk er opp. De frie gruppene har laget teater med metoder som ikke er tekstbaserte siden 1970-tallet, så det er like korrekt å omtale disse kunstneriske metodene som tradisjonelle.

administrasjon. Privatteatrene har likevel mye til felles med andre aktører i det frie feltet, og derfor kategoriserer jeg dem som en del av det frie feltet. Amatørteater, slik jeg definerer det i denne oppgaven, er teatergrupper, organisasjoner og prosjektgrupper som ikke bare produserer teater, men også fungerer som en fritidsaktivitet for barn, voksne, eller både barn og voksne. Amatørteatre har ofte et svært lite budsjett, som tilsier at mulighetene for å betale vederlag også er små.

1.2 Problemstilling

Med utgangspunkt i den skisserte bakgrunnen for denne oppgaven ønsker jeg å belyse følgende spørsmål: Hvordan kan scenekunstheltet forholde seg til opphavsrett og åndsverkloven?

Dette er et spørsmål jeg stiller fordi jeg gjennom egne erfaringer i scenekunstheltet ikke har fått klarhet i hvordan en kunstform der kunstverket opphører å eksistere straks det er iscenesatt og fremført kan tolkes inn i lovens bestemmelser. Loven sier selv at den som skaper et åndsverk har opphavsrett til åndsverket sitt, og at *sceneverk* er omfattet av loven, men når jeg leser premissene for opphavsrett gir ikke loven svar på hvordan den verner om de delene av en teateroppsetning eller annen type scenekunst som ikke er dramatisk tekst, regi eller skuespillerprestasjoner. Den sier også at et opphavsrettslig beskyttet åndsverk har en vernetid på 70 år etter opphaverens død.

Spørsmålet kan belyses både fra et juridisk perspektiv og fra et teaterfaglig perspektiv, men ingen av de to fagfeltene later til å ha svaret på hvordan selve scenekunstverket, med sin momentane og efemære natur, beskyttes av loven, og hvordan de som skaper scenekunst får beskyttet opphavsretten til det sceniske åndsverket sitt. Å besvare spørsmålet jeg ønsker å belyse fra et juridisk perspektiv er tilsynelatende ganske enkelt: Alle som produserer scenekunst «gjennom individuell skapende innsats» har opphavsrett til eget åndsverk. Dette er imidlertid et ganske generalisert prinsipp, og er basert på lovverkets forståelse av kunstproduksjon, mens det er mange praktiske elementer ved en teaterproduksjon som gjør at det er viktig å gjøre kunstfaglige vurderinger av hvordan man som scenekunstner kan og bør forholde seg til: 1) andres opphavsrett til eget åndsverk og 2) egen opphavsrett til eget åndsverk. Å besvare spørsmålet i problemstillingen fra et teaterfaglig perspektiv er mer komplisert, fordi en teateroppsetning er langt mer kompleks enn det jussen legger til grunn. Jussen skiller ikke mellom teateroppsetning og teaterforestilling, men bruker begrepet sceneverk som en sekkebetegnelse på all scenekunst. En teaterforestilling er en fremføring som ikke eksisterer lenger når forestillingen er avsluttet. Den er også en del av en teateroppsetning, som igjen er en del av en teaterproduksjonsprosess, og alle disse delene av en teateroppsetning er resultater av individuell og kollektiv skapende innsats, og dermed også opphavsrettslig beskyttet i følge loven. De elementene jeg leser som uoverensstemmelser mellom lovteksten og hvordan scenekunst i praksis blir produsert har ført meg videre til de mer

underordnede spørsmålene i problemstillingen: Hvordan fungerer dette med vernetid, og hvem er det egentlig som får opphavsrett? Jo mer jeg har lest juridiske kilder, desto mer stilt meg spørsmål om hvordan lovteksten er ment å fungere i praksis. Å begynne å diskutere vernetid i en teaterkontekst kan virke mer som å snakke om en abstrakt idé enn som et faktisk, administrativt spørsmål fordi det virker umulig å applisere vernetid på noe som er borte straks det er fremført. Derfor har jeg undersøkt hvordan vernetid juridisk er tenkt å fungere for scenekunst, og om det fungerer i praksis. Jeg har også vurdert hvilke tekniske utfordringer som ligger til grunn for at vernetid kan fungere i praksis. Et av målene med oppgaven er å gi et ryddig oversiktsbilde av teaterets og scenekunstheltets praktiske utfordringer i forhold til opphavsrett og åndsverkslovgivningen. Et annet av målene med oppgaven er å identifisere hvordan Åndsverksloven kan håndheves i en teater- og scenekunstsammenheng. Et tredje er å undersøke hvilke muligheter teater- og scenekunstheltet har for å følge dagens lovgivning på en måte som stemmer overens med kunstformens særegenheter.

Dette fører til et annet underordnet spørsmål i problemstillingen: Hvordan kan det juridiske fagfeltet forstå opphavsrettslige utfordringer som oppstår når gangen i de teaterfaglige metodene ikke er beskrevet i lovverket? Hypotesen min har vært at det er stor avstand mellom sfæren lovteksten befinner seg i og den sfæren som scenekunstnere opererer i. Det later til at premissene for loven og kunstnerisk praksis er svært forskjellige, og at dette fører til en uoverensstemmelse der jussen ikke forstår scenekunsten. Jeg tror avklaringer på hvordan scenekunst kan skapes vil gagne både scenekunstheltet selv og det juridiske fagfeltets forståelse av de scenekunstneriske prosesser åndsverkloven er ment å verne om. En økt forståelse hos det juridiske fagfeltet er kanskje også en faktor som kan bidra til at scenekunstheltet engasjerer seg i jussen. Denne hypotesen bygger også på mine egne erfaringer om at det ikke er så mange prosedyrer for å følge åndsverkloven eller forholde seg til opphavsrett innenfor scenekunstheltet. I alle teaterproduksjoner jeg har deltatt i har det vært åpenbart at manuskripter og musikk har vært opphavsrettslig beskyttet og noe det skulle betales vederlag for, men hvordan en amatørteatergruppe **kan og bør** forvalte egen opphavsrett var jeg ikke klar over før jeg begynte å gjøre forarbeidet til denne oppgaven.

Hvem som har opphavsrett til en oppsetning er heller ikke så allment kjent som det kanskje burde være i teatermiljøet. Er det slik at alle som har vært med på å lage et scenekunstverk får opphavsrett, eller er det bare noen få som kan få det, mens andre medvirkende kan få andre typer eierskap til kunstverket de har vært med på å lage? Jeg har ønsket å oppklare hvem som har opphavsrett til hvilke deler av en teateroppsetning, og om dagens lovverk fungerer slik loven er tenkt å fungere, og om den fungerer slik de ulike delene av scenekunstheltet trenger at den fungerer for at loven skal være lik for alle. Jeg har også ønsket å belyse hva som er et åndsverk i en

teatersammenheng, og hvordan ulike former for teater- og sceneproduksjoner kan måtte forholde seg til ulike deler av lovtekstens definisjon av et åndsverk.

2 Metode

I denne oppgaven har jeg ikke brukt en enkeltmetode, men har kombinert ulike kilder og metodiske innfallsvinkler. Jeg har benyttet lovteksten til åndsverkloven og eksisterende litteratur på feltet for å tolke og forstå hvordan loven er ment å fungere, og foretatt sammenligning av de juridiske tekstene og scenekunstens egenart. Jeg har brukt min utdanning som teaterlærer til å beskrive prosessen i en teaterproduksjon og brukt denne beskrivelsen som grunnlag for å sammenligne jussens perspektiv på scenekunst med de kreative prosessene som inngår i en teaterproduksjon. Jeg har sett på eksisterende avtaleverk som er utarbeidet for ulike deler av scenekunstheltet for å kartlegge hvordan opphavsretter og de kravene på vederlag som opphavsretter medfører blir forvaltet av de ulike aktørene i scenekunstheltet, og hatt samtaler med ulike aktører i scenekunstheltet for å få et bedre overblikk over de organisasjonene som arbeider med forvaltning av møtet mellom juss og scenekunst kan bistå med forvaltning av opphavsrett. Disse ulike kilder og innfallsvinkler har jeg sammenføyd metodisk i den hensikten å få oversikt over hvordan teatre og scenekunstheltet kan forholde seg til åndsverkloven og for å kunne svare på den formulerte problemstillingen min. Spørsmålene jeg stiller må utdypes gjennom ulike kilder, som lovtekster, rammeavtaler og litteratur av ren juridisk karakter.

For å besvare spørsmålene jeg formulerte i problemstillingen har jeg skissert to ulike teaterproduksjonsmetoder, og beskrevet alle elementene som de ulike teaterproduksjonsprosessene består av. De to teaterproduksjonsmetodene jeg har valgt å skissere er den tradisjonsrike metoden som baserer seg på en dramatisk tekst og alle kunstneriske valg og bearbeidelser tas med utgangspunkt i teksten, og egenskap teater, en metode som består av en kollektivt skapende prosess der alle de involverte bidrar med både individuell skapende innsats og bygger videre på hverandres ideer i den kreative prosessen. Begge teaterproduksjonsmetodene er metoder jeg har erfaring med som teaterpedagog, og begge er utbredte som metodikk for kunstneriske prosesser. For å kartlegge hvordan scenekunstheltet kan forholde seg til åndsverkloven og opphavsrett har jeg lagt skisseringene av teaterproduksjonsprosesser til grunn og sammenlignet de ulike elementene i de kreative prosessene med jussens forståelse av scenekunst.

De litterære kildene av juridisk natur som jeg har brukt har hatt to funksjoner: Å gi meg kunnskap om hvordan jussen fungerer og er ment å fungere, og hvordan det juridiske fagfeltet ser

på scenekunst. De har vært viktige for å hjelpe meg å forstå opphavsrett fra et jussperspektiv, samtidig som de har illustrert gang på gang hvor kompleks opphavsrett som juridisk konsept er.

2.1 Eksisterende litteratur om temaet

Åndsverklovens praktiske betydning på scenekunstheltet i Norge er et tema som faller mellom to stoler innen akademia: Teatervitenskap og juss. Litteraturen jeg har brukt i denne oppgaven gjenspeiler også at temaet står med ett bein i hvert fagfelt. Innenfor teatervitenskapen er det publisert overraskende lite om temaet, mens det innen jussen er skrevet en del mer om opphavsrettens praktiske betydning for kunstnere og kulturbransjen generelt. I møte med de juridiske tekstene om temaet var det påfallende at dette var tekster skrevet av jurister for jurister, selv om det samtidig er åpenbart at forfatterne bak tekstene har en ektefølt interesse for scenekunst og de enkelte delene av scenekunstheltet som ble omtalt i de ulike tekstene.

Spesielt viktig litteratur for denne oppgaven har vært Irina Eidsvold-Tøiens doktoravhandling *Skapende, utøvende kunstnere – vurdering av beskyttelsen av utøvende kunstners prestasjoner etter norsk rett*. Avhandlingen drøfter hvordan en utførelse av et verk også er en bearbeidelse av et verk, og dermed faller inn under Åndsverkslovens definisjon av et verk laget med skapende individuell innsats fra flere aktører. Tøien har skuespillerutdannelse og -erfaring i tillegg til juristutdannelse, og er med andre ord en av få forfattere jeg har funnet som har formell kompetanse innen begge fagfelt⁴. Denne kompetansen gir Tøien et svært verdifullt perspektiv på åndsverklovens funksjon i scenekunsten, noe som også er tydelig i avhandlingen.

Fordi Tøiens avhandling har vært en viktig kilde for denne oppgaven har premisset om at utøvende kunstnere også er skapende kunstnere blitt et grunnlag for en del av drøftingen min. Det tok meg lang tid å forstå den juridiske inndelingen mellom skapende og utøvende kunstner, fordi min erfaring fra scenekunstheltet er at de to rollene glir inn i hverandre og svært ofte er synonyme. Tøiens avhandling ble avgjørende for at jeg klarte å identifisere denne for meg kunstige kategoriseringen, og sparte meg for mange misforståelser.

Andre forskere som har viktig kompetanse på begge fagfelt er professor Anne-Britt Gran og professor Rikke Gørgens Gjørsum. Ved det som for meg kom som en gledelig tilfeldighet har de to skrevet bok sammen, *Teaterbransjen*, som kom ut våren 2019. Denne boken viste seg å være svært viktig for å få en lett forståelig oversikt over hvordan teaterbransjen har vært finansiert før koronaepidemien og hurtigdigitaliseringen av scenekunstheltet slo inn over oss. Boken gir også et svært nyttig innblikk i hvordan finansieringen av scenekunstheltet skjer i praksis, og har en viss

⁴ Det finnes flere andre som har formell kompetanse innen scenekunst og juss i andre land, men når den norske Åndsverkloven og norske tilstander er mitt tema, har jeg av hensyn til oppgavens omfang ikke gått inn på dette.

overlapp med analysen min av hvordan vederlag og åndsverklovens intensjon om enkel forvaltning av opphavsrett og vederlag skal fungere.

Sammen later det til at disse tre er de med mest aktuell forskning på drift av kulturbransjen I Norge. Tøien er jurist, men også utdannet skuespiller, mens Gran er utdannet teaterviter. Begge er i dag ansatt ved Centre for Creative Industries (forkortet BI:CCI) på BI i Oslo, mens Gjørdum er ansatt ved både OsloMet og UiT

For å få oversikt over åndsverkloven har jeg lest selve lovteksten (Åndsverkloven, 2018), professor i rettsvitenskap Olav Torvunds bok *Opphavsrett for begynnere* (Torvund, 2019) og professor i rettsvitenskap Ole-Andreas Rognstad og professor emeritus Birger S. Lassen's bok *Opphavsrett* (Rognstad & Lassen, 2019). Alle disse kildene er av ren juridisk eller rettsvitenskaplig karakter, og har ikke noe spesielt fokus på scenekunstheltet. Imidlertid har bøkene til Torvund, Rognstad og Lassen en mer utdypende beskrivelse av hvordan åndsverkloven kan og har blitt tolket når opphavsrettslige spørsmål innen scenekunsten har blitt behandlet i rettsvesenet. Dette er saker som også Tøien har nevnt og analysert i sin avhandling, blant annet ved å referere til Rognstad og Lassen som kilde.

Birger S. Lassen's artikler i *Store Norske Leksikon* har også vært svært nyttige, spesielt der jeg har hatt bruk for en rask oppsummering av et juridisk konsept eller en traktat eller avtale. Leksikonartiklene er både lett forståelige og uten et tungt preg av å være juridisk faglitteratur selv om de omhandler juridiske begreper og konsepter. I tillegg refererer de til andre, relaterte juridiske begreper, slik at de har fungert som en enkel innledning til et fagfelt som kan oppleves som veldig komplekst for de av oss uten juridisk utdanning.

Når det gjelder teatrenes og scenekunstheltets egen litteratur om emnet finns det svært lite. Dramatikerforbundet har laget en kort og konsis innføring i åndsverkloven (Sevaldson, 2019) og henviser også til selve lovteksten og Torvunds innføring i opphavsrett på sine hjemmesider. Generelt synes Torvunds *Opphavsrett for begynnere* å være en hyppig referert kilde når det gjelder opphavsrett og opplysning om opphavsrett blant scenekunstnere. At boken i lengre tid lå gratis tilgjengelig på Torvunds egen hjemmeside har nok bidratt til dette (Torvund, u.å.)⁵. Blant de mer scenekunstheltlige skriftlige kildene om opphavsrett har Dramas, serviceorgan for manusformidling og rettighetsklarering for norsk amatørteater, en mer utførlig oversikt på sine hjemmesider, i tillegg til å være behjelpelige med alle avklaringer rundt opphavsrettigheter og

5 Innholdsfortegnelsen til boken ligger fortsatt tilgjengelig på Torvunds nettsider. Derfor vil man få treff på 2010-utgaven av *Opphavsrett for begynnere* dersom man søker den opp på nettet, men selve innholdet er borte. Torvund har opplyst på nettsiden sin om at dette har tekniske årsaker.

vederlag, slik at landets amatørteatre slipper mer byråkrati enn nødvendig. I tillegg arrangerer Skuespillerforbundet kurs i opphavsrett og vederlagsavklaring med jevne mellomrom.

Scenekunstbrukets antologi *Scenekunsten og de unge* (Graffer, 2014) viste seg å være nyttig. Scenekunstbruket er en nasjonal aktør i Den kulturelle skolesekken (DKS), og formidler scenekunst for barn og unge til scener og andre arenaer, primært gjennom DKS. «Vi sørger for at barn og unge i hele Norge, uavhengig av bakgrunn og bosted, får oppleve profesjonell scenekunst.», skriver Scenekunstbruket på hjemmesiden sin. Antologien handler om hvordan Scenekunstbruket har arbeidet de siste 20 årene, både kunstnerisk, pedagogisk, didaktisk og organisatorisk. Flere av tekstene drøfter hva som er kunstnerisk kvalitet og kvalitetskrav, som også er kriterier som faller inn under åndsverklovens §2 om at et verk skal være originalt og/eller vise skapende individuell innsats for å være opphavsrettslig beskyttet. Selv om ingen av tekstene går direkte inn på hvordan de forholder seg til åndsverkloven i praksis, er det mye informasjon å hente om hvordan ulike DKS-aktører organiserer arbeidet sitt og hvordan de forholder seg til det uunngåelige møtet med omverden utenfor scenekunstheltet som Den kulturelle skolesekken legger opp til. Antologien var også en god kilde for å få en større forståelse for rollen Dramas har overfor DKS og frie grupper som lager oppsetninger som kjøpes inn av DKS.

I kapittel 3.2 (s. 25) om opphavsrettens historie har jeg brukt Lawrence Lessigs *Fri kultur* (Lessig, 2015) og Rognstad og Lassen *Opphavsrett* (Rognstad & Lassen, 2019) som referanse for opphavsrettens historie og utvikling. Begge bøkene er skrevet av professorer i rettsvitenskap på henholdsvis Harvard University og Universitetet i Oslo. Lessig har lenge vært en tydelig kritiker av amerikansk «opphavsrettshegemoni» og dets påvirkning på kulturlivet og nyskapninger, men holder kritikken på et så analyserende nivå at de historiske og sosiologiske aspektene han tar opp i *Fri kultur* ble viktige kilder for å se på de historiske linjene i de ulike europeiske rettstradisjonene.

Om Lessigs *Fri kultur* er det verdt å merke seg at jeg har referert til den digitalt tilgjengelige versjonen av boka, mens jeg har lest, notert og markert i den fysiske kopien jeg fikk av oversetter og forlegger Petter Reinholdsen i forbindelse med bokens norske utgivelse i 2015. En tungtveiende grunn til at jeg har valgt å gjøre dette er at den norske oversettelsen er utgitt som en såkalt selvpublisert verk, og dermed ikke inngår i innkjøpsavtaler og -ordninger som norske bokhandlere eller biblioteker er en del av. Det later til at det fortsatt går an å få kjøpt fysiske kopier av boken på boksalgtjenesten Lulu.com, men da er det nyopptrykte kopier som jeg ikke vet om er formattert slik at sidetallet stemmer overens med mine kildehenvisninger.

2.2 Åndsverkloven

Åndsverkloven omfatter alle åndsverk som er utgitt i Norge og møter kravet om verkshøyde. Totalt har loven ti kapitler og 119 paragrafer i en omtrent 33 sider lang tekst. Jeg har lest lovteksten med et utgangspunkt i at andre som lager kunst ikke leser hele teksten. Det har jeg gjort delvis fordi teksten er lang og tørr, men også fordi den er satt opp på en slik måte at man kan få inntrykk av å ha fått overblikk over hvordan opphavsrett fungerer etter å ha lest de første tre paragrafene. Overskrifter som «Særskilte tiltak ved inngrep i opphavsrett m.m. på Internett» (Kapittel 6) og «Bestemmelser til vern for tekniske beskyttelsessystemer og elektronisk rettighetsinformasjon» (Kapittel 7) ser ut som de ikke har noe med scenekunstheltet å gjøre i det hele tatt, og det har de strengt tatt ikke heller, siden de handler om strømmetjenester og andre digitalt tilgjengelige åndsverk. Derfor har jeg valgt å se på de kapitlene og paragrafene som må tas hensyn til når man lager scenekunst, og heller sett på kontrastene til at loven har flere kapitler som kun omhandler noen få, spesifikke typer åndsverk i avsnitt 3.4 (s. 36) av denne oppgaven som handler om teaterets stilling i åndsverkloven.

Det jeg også har hatt i bakhodet når jeg har brukt åndsverkloven som kilde er at loven inneholder mange paragrafer som det er vanskelig for en ikke-jurist å skjønne hvordan kan være relevant for teater og annen scenekunst, siden lovteksten både er formulert for å være så altomspennende som mulig, men også har mer spesifikke kapitler for enkelte typer åndsverk. Dette har jeg greid ut i avsnitt 3.3 (s. 29), som er kapittelet som har en systematisk gjennomgang av lovteksten og innholdet i den. Jeg gir en kort oversikt over hva loven inneholder, og hvilke deler som kan knyttes opp mot scenekunst, og som scenekunstnere dermed må forholde seg mer aktivt til.

Jeg har brukt selve lovteksten som kilde framfor å bruke alle EU-direktivene og traktatene som den norske åndsverkloven bygger på som kilder. Dette har jeg valgt fordi traktatene, konvensjonene og direktivene som er viktige er. Her skal det stå litt om åndsverkloven og hvordan jeg har brukt den. Avgrensing av hva oppgaven handler om og hvilke juridiske elementer (som rettskilder) som er utelatt.

Selv om de opphavsrettslige spørsmålene som er behandlet i rettsvesenet både er viktige for teaterbransjen og for hvordan scenekunstheltet drifter seg selv, er de i stor grad en pekepinn for framtidige behandlinger i rettsvesenet, og ikke for hvordan opphavere kan forholde seg til opphavsretten sin. Det er ikke rettsvesenets behandling av Åndsverksloven innen scenekunstheltet som har vært mitt hovedfokus, men hvordan norske teatre og andre aktører innen teaterfeltet i Norge kan forholde seg til åndsverkloven i det daglige og før eventuelle konflikter og tvister tas til rettsvesenet for rettslig behandling. Derfor har jeg, i så stor grad det har vært mulig, latt være å

referere til andre rettskilder⁶ enn åndsverklovens lovtekst i denne oppgaven. Det var en viktig avgrensning for meg å velge å ikke lese andre rettskilder i det hele tatt, og jeg tror det var et godt valg for å unngå å falle helt over i det juridiske feltet.

Jeg ønsket også å unngå et for sterkt jusspreg på oppgaven, siden jeg ikke har bakgrunn fra jussfeltet selv, og heller ikke regner med at denne oppgaven kommer til å bli lest av andre som ikke er teatervitenskapelig interessert. Selv om oppgaven ligger så tett opp mot jussen at den kan betraktes som tverrfaglig er den skrevet av en teaterviter med et teaterfaglig ordforråd og begrepsforståelse. Denne begrepsforståelsen har gitt meg utfordringer når jeg har lest juridiske tekster, og derfor har jeg valgt å starte teoridelen av oppgaven med en ordliste som redegjør for ulike begreper fra jussfeltet som er relevante for hvordan man i scenekunstheltet må forholde seg til Åndsverkloven.

2.3 Andre skriftlige kilder

2.3.1 Rammeavtalene mellom ulike aktører på scenekunstheltet

Rammeavtaler er i og for seg ikke faglitteratur, men de er viktige skriftlige kilder som viser hvordan de administrative sidene ved det å lage kunst skal og bør forvaltes. De er relevante i denne oppgaven fordi de er retningslinjer for kontraktsinngåelse både hos institusjonsteatrene, det frie feltet og for amatørteatrene. Jeg har sett på rammeavtaler som er utarbeidet og gjort offentlig tilgjengelige av Creo, Dramatikerforbundet (NDF), Norsk Teater- og Orkesterforening (NTO), Danse- og Teatersentrum (PAHN), Den kulturelle skolesekken (DKS), Den unge scene (DUS) og Dramas. De fleste av disse er utarbeidet for å brukes av enkeltkunstnere i det frie feltet og omhandler honorar, arbeidsomfang og oppdragsbeskrivelser.

Noen av disse avtalene er utarbeidet mellom flere av de oppramsede organisasjonene slik at medlemmene har ett enkelt dokument å forholde seg til hvis de skal inngå en juridisk avtale med noen, mens andre er utarbeidet for å brukes i spesifikke sammenhenger, f.eks. hvis en dramatiker eller regissør inngår en kontrakt med NRK. Jeg har forsøkt å begrense antallet rammeavtaler jeg har brukt som kilder i denne oppgaven til de som spesifikt handler om scenekunst, altså avtalene som omhandler teater, dans og Den kulturelle skolesekken. Skoler har egne avtaler de forholder seg til som undervisningsinstitusjoner,

Da jeg lette opp avtaler på nett oppdaget jeg at mange av de rammeavtalene som ligger offentlig tilgjengelig på diverse nettsider er utdaterte. Det betyr ikke at de ikke kan brukes som kilde i denne

6 En rettskilde er en samleterm for lovtekster, forskrifter og domsavsigelser som kan brukes som kilde innen det juridiske fagfeltet.

oppgaven eller utgangspunkt for en juridisk avtale mellom to scenekunstaktører, men det betyr at de har «gått ut på dato», og at det burde finnes nyere avtaler basert på nyere forhandlinger. Imidlertid la jeg meg merke til hva Dramatikerforbundet skrev om den tidligere rammeavtalen med NTO:

«Avtalen med NTO er oppsagt. Ved avtaleinngåelse med teatrene anbefales å benytte avtaleteksten i den gamle rammeavtalen med [NTO](#). Vi anbefaler at honoraret settes til kr 300 000,- som reflekterer det som ville vært en normal årlig prisjustering etter at grunnhonoraret sist ble justert. Kontakt forbundet ved spørsmål.» (Dramatikerforbundet, 2021)

For enkeltstående utøvere er et viktig formål med rammeavtaler at man får tak i den når man trenger den og vet hvor de eventuelt må henvende seg for å få en kopi, så dette er det viktig at Dramatikerforbundet opplyser om. I sitatet over kommer det jo fram at Dramatikerforbundet har oppjustert den anbefalte honorartaksten, og viser til hvor man skal henvende seg for å få mer informasjon. Jeg vet heller ikke noe om historikken bak at rammeavtalen mellom NTO og NDF ble sagt opp, men jeg synes det er urovekkende at det pr. i dag dermed ikke finnes noen rammeavtale mellom to av teater-Norges tungvektene.

Noen av avtalene er veldig spesifikke når det gjelder hvilke aktører som omfattes av dem, mens andre er mer generelle. De mer generelle er de som er hyppigst brukt blant teatergrupper i det frie feltet, og har også en tendens til å være mer fleksible når det gjelder vederlag og fordeling av opphavsretter og videre kontroll av det kunstneriske resultatet. Disse avtalene kan også være nyttige for amatørteatergrupper i de få tilfellene der det er en overlapp med det frie feltet og en aktør skal ha betalt.

Den viktigste rammeavtalen er for institusjonsteatrene og alle scenekunstaktører tilknyttet disse er Teateroverenskomsten, som er inngått mellom teatre som er tilknyttet arbeidsgiverforeningen Spekter på den ene siden og LO med sine underforbund (f.eks. Fagforbundet Teater og Scene) og Creo, forbundet for kunst og kultur. Den omfatter alle typer arbeidsforhold og kontrakter som inngås på et teaterhus, og definerer arbeidstid, lønnstrinn, timetillegg, ferier, permisjon og alt som Arbeidsmiljøloven omfatter. Sånn sett er den i langt større grad en tariffavtale enn rammeavtalen mellom Dramas og NDF, som omhandler hvordan opphavsrett skal forvaltes av de to organisasjonene.

2.3.2 Nettsteder og leksikon

Siden oppgaven er skrevet på hjemmekontoret mitt i Kristiansand, langt unna (de etterhvert hyppig nedstengte) universitetsbibliotekene på Sydnes og Dragefjellet i Bergen, har jeg i mange

tilfeller sett meg nødt til å ty til digitale kilder. I 2020 har det å bruke digitaliserte skriftlige kilder vært langt enklere enn fjernlån, da flere biblioteker innførte karantene på nylig innleverte bøker, og postgang er noe som kan ta uforutsigbart lang tid. Samtidig har bruk av digitaliserte skriftlige kilder i 2020 ikke vært noen særlig stor utfordring, da mye av de skriftlige kildene som finnes i dag er digitaliserte. Flere av bøkene jeg har brukt har jeg hentet fra Nasjonalbibliotekets nettbibliotek. Disse er oppført som bøker i kildehenvisningene mine, og er nevnt i 2.1 (s. 13).

En svært stor andel kilder er også utelukkende digitale, som nettsidene til Dramas, Olav Torvund, *Store Norske Leksikon*, diverse organisasjoner og teatergrupper, osv. Mye informasjon finnes på udaterte nettsteder, og etter mye frustrasjon og fikling i kildehenvisningsverktøyet Zotero måtte jeg innfinne meg med at mange av de digitale kildene mine ble stående markert som «uten år». Dette synes jeg er svært beklagelig, men innser også at det er en konsekvens av å leve i en digital tidsalder.

2.4 Intensjonen om spørreundersøkelse

I utgangpunktet var intensjonen min å hente inn informasjon fra et bredt og representativt utvalg av aktører fra aktørene i scenekunstheltet, og sammenligne denne informasjonen med hvordan lovteksten er formulert, samt hvilke krav og bestemmelser loven har. I løpet av prosessen med å skrive oppgaven oppdaget jeg imidlertid at spørsmålet jeg stiller i problemstillingen min kan besvares ved å bruke andre metoder enn datainnsamling ved spørreundersøkelse, og at det ikke utelukkende kan besvares av scenekunstutøvere. Å utarbeide en spørreundersøkelse var en mer krevende oppgave enn jeg hadde tenkt, og det ble en utfordring å få svar fra aktørene i feltet. Jeg sendte ut spørreundersøkelsen til de institusjonsteatrene jeg hadde valgt å sende den til i slutten av januar 2020 og rakk så vidt få svar før Norge stengte ned 12. mars 2020. Fokuset i oppgaven endret seg jo mer jeg leste meg opp på rettsvitenskaplige kilder om hvordan opphavsrett er ment å fungere for teater- og scenekunstheltet, og jo bedre oversikt jeg fikk over hvor generaliserende lovteksten er formulert i sine definisjoner av scenekunst og teater. Majoriteten av svarene jeg fikk fra institusjonsteatrene var utdypende, gjennomarbeidede svar som bar preg av at respondentene hadde tatt seg godt tid til svare på dem, til tross for at noen av dem beklaget at de hadde brukt lite tid på den eller ikke hadde satt seg så nøye inn i temaet. Derfor tenkte jeg det ville være synd å forkaste de svarene jeg hadde fått på spørreundersøkelsen, selv om jeg ikke lenger ville bruke svarene som datagrunnlag for undersøkelsene jeg gjør i oppgaven. Slik så spørreundersøkelsen ut:

1. Skjer det ofte at du bevisst må forholde deg til Åndsverkloven/opphavsrett i ditt arbeid? Kan du gi eksempler?

2. Hvordan forholder du deg til Åndsverkloven/opphavsretter ved bruk av andres verk (dvs. tekst, musikk, bilder etc. Som andre har opphavsrett til)? Kan du gi eksempler?
3. Opplever du at Åndsverkloven/opphavsretter gir merarbeid, enten i form av krav til dokumentasjon, byråkrati eller annet?
4. Hvordan påvirker Åndsverkloven/opphavsretter ditt kunstneriske arbeid?
5. Hvis du driver med internasjonale produksjoner – er det enkelt å overholde opphavsretten?
6. Har du noe du ønsker å tilføye? Noen poenger du synes jeg skal få med i masteroppgaven?

Både formuleringen av spørsmålene jeg stilte i undersøkelsen og den informasjonen jeg fikk fra svarene ga meg mer informasjon om hvordan teatrene forholder seg til åndsverkloven og hvilke prosedyrer de har for det, og ikke hvilke muligheter de ser for å kunne håndheve opphavsrett på en så enkel måte som det er formulert i lovteksten at skal gå an. Først etter at spørreundersøkelsen var sendt ut innså jeg at spørreundersøkelse ikke er den rette måten å samle inn data om hvordan noen forholder seg til en lov, da de respondentene som ikke forholder seg til loven ville kunne kommet til å inkriminere seg selv ved å besvare spørsmålet. Dette, og at det hadde vært utfordrende å få kontakt med de scenekunstaktørene jeg hadde ønsket å sende ut spørreundersøkelsen til, førte til at jeg valgte å kontakte Dramas, serviceorgan for manus- og rettighetsformidling til amatørteaterfeltet, for å få informasjon om hvordan de tilrettelegger for at amatørteatre kan forholde seg til åndsverkloven.

Spørsmål 1 og 2 er formulert som de er fordi informasjonen jeg ønsket å få ut av dem er hvordan dagens håndtering av opphavsrett fungerer i praksis. Men slik de er formulert legger de også en viss føring for hva man kan svare. Siden det er spørsmål om hvordan man forholder seg til en lov finnes det nemlig et «galt» svar: «Vi følger ikke loven».

Etter at jeg hadde sendt ut spørreundersøkelsen til et utvalg offentlig finansierte teatre fikk jeg tilbakemelding fra en overveiende stor andel av respondentene om at spørreundersøkelsen var litt uklar og «for formelt» satt opp. Jeg fikk også tilbakemeldinger om at respondentene ikke forsto spørsmål eller at måten spørsmål var formulert var uklart. I etterkant ser jeg at spørsmålene i

spørreundersøkelsen jeg sendte ut bar preg av å komme fra et langt mer akademisk språk enn det de fleste som jobber innen scenekunstheltet er vant til å bruke, og at dette gjorde spørreundersøkelsen mer utfordrende å svare på enn den trengte å være. Jeg fikk også et par responser som påpekte det jeg selv også hadde innsett, nemlig at formuleringene i noen av spørsmålene kunne føre til at de som ikke forholder seg til opphavsrett ikke kom til å besvare undersøkelsen. Både formuleringen av spørsmålene jeg stilte i undersøkelsen og den informasjonen jeg fikk fra svarene ga meg mer informasjon om hvordan teatrene forholder seg til åndsverkloven og hvilke prosedyrer de har for det, og ikke hvilke muligheter de ser for å kunne håndheve opphavsrett på en så enkel måte som det er formulert i lovteksten at skal gå an. Først etter at spørreundersøkelsen var sendt ut innså jeg at spørreundersøkelse ikke er den rette måten å samle inn data om hvordan noen forholder seg til en lov, da de respondentene som ikke forholder seg til loven ville kunne kommet til å inkriminere seg selv ved å besvare spørsmålet. Dette, og at det hadde vært utfordrende å få kontakt med de scenekunstaktørene jeg hadde ønsket å sende ut spørreundersøkelsen til, førte til at jeg valgte å kontakte Dramas, serviceorgan for manus- og rettighetsformidling til amatørteaterfeltet, for å få informasjon om hvordan de tilrettelegger for at amatørteatre kan forholde seg til åndsverkloven.

2.5 Samtale med Dramas

Dramas het tidligere Teateralliansen, men etter en fornying av vedtektene og formålsparagrafen jobber de nå primært med manusformidling og opphavsretts-/vederlagsavklaring. Jeg er svært takknemlig for at Rebekka Midgaard, rådgiver for rettigheter og royalties i Dramas, og forklarte hvordan Dramas tilrettelegger for både dramatikere og teatergrupper, og gjør papirarbeidet for amatørteatergrupper betydelig mindre enn det ville vært om de måtte gjøre alt helt på egen hånd. Infomasjonen jeg fikk omhandlet de generelle føringene som finnes for amatørteatre, og de mulighetene de har til å delegerer vekk de administrative oppgavene det er å innhente tillatelse til å bruke andres åndsverk til et eget organ som har spesialisert seg på feltet. Det var svært nyttig og lærerikt, og ga meg innblikk i hvordan store deler av opphavsrettshåndteringen innen amatørteaterfeltet utføres.

En negativ side ved at jeg valgte å hente inn informasjon fra Dramas framfor å gjennomføre spørreundersøkelsen blant amatørteatrene er at jeg ikke fikk førstehåndsinformasjon fra den mest varierte delen av scenekunstheltet i Norge. Jeg fikk heller ikke spurt om mer spesifikke ting som hvorvidt TONO-gebyrer er vanskelig å forholde seg til eller om det oppleves som enkelt å leie manus fra Dramas eller Manusbanken, som er en utleietjeneste for manus drevet av Dramatikerforbundet. Jeg fikk heller ikke hentet inn informasjon fra de amatørteatrene som ikke benytter seg av tilbudet til Dramas, eller som setter opp forestillinger med opphavsrettslig beskyttet

manus uten å avklare med opphavspersonen. En annen gruppe amatørteatre jeg ikke fikk spurt ut er de som ikke bruker andres åndsverk eller opphavsrettslig beskyttede verk i det hele tatt, men kun skaper originalt materiale eller verk som er falt i det fri. Kanskje vil svarene på hvordan amatørteaterfeltet forholder seg til Åndsverkloven og opphavsrett være helt annerledes når pandemien er over, men det er umulig å si noe om per dags dato.

3 Teori

3.1 Juridisk begrepsoversikt

Siden denne oppgaven behandler et tema som har en overlapp med det juridiske fagfeltet og deres fagbegreper har jeg laget en ordliste for å redegjøre for de begrepene som bør være definerte for leseren før en leser videre.

Åndsverk: Noe man har brukt kreativiteten sin til å skape selv.

Opphavsrett: Den juridiske retten til å ha eierskap til et kunstverk/åndsverk man har skapt, og å ha krav på vederlag/betaling for andres bruk av dette.

Åndsverkloven: Den norske lovteksten som definerer hvordan opphavsrett skal defineres og hva den skal omfatte. I utgangspunktet er alt som er resultat av en kunstnerisk prosess både et åndsverk og opphavsrettslig beskyttet ifølge Åndsverkloven.

Copyright: Det engelskspråklige begrepet for opphavsrett. Det er imidlertid mange vesentlige forskjeller mellom den typen copyright vi forholder oss til når vi bruker amerikanske nettsider, og opphavsretten norske kunstnere forholder seg til. Enkelt forklart er ikke copyright relevant for problemstillingen i denne oppgaven.

Verk: Juristers go-to-begrep når de snakker om enhver type kunstverk og/eller åndsverk.

Verkhøyde, verkshøydekrav: Kravet om at et utgitt verk skal være originalt, eller bære preg av å være laget med «skapende, individuell innsats».

Vernetid: Tiden fra et verk er utgitt, og dermed omfattes av Åndsverkloven, til tiden det tar før verket faller i det fri. Pr. i dag er vernetiden på 70 år etter opphavsrettshaverens død. Imidlertid er vernetiden for *utøverprestasjoner*, altså framførrelser av et verk, på 50 år etter framførelsen.

Opphaver: Den som sitter på opphavsretten(e) til et verk. I utgangspunktet skal dette være kunstneren selv, men opphavsrett kan overdras, arves og/eller kjøpes av andre. Opphaveren har opphavsrett, mens utøvende kunstnere, produsenter, kringkastingsforetak har såkalte nærstående

rettigheter. I oppgaven behandler jeg nærstående rettigheter som en form for opphavsrett, siden begrepene har svært like definisjoner.

Enerett: Rettigheten til å være den eneste som med loven i hånd kan «fremstille eksemplarer» av et verk, altså utgi, trykke opp eller vise det man har opphavsrett til.

Utøverprestasjoner: Det en skuespiller, danser eller musiker gjør når de står på scenen under en forestilling. Det er denne framførelsen som har vernetid på 50 år.

Utøvende kunstner: En kunstner som fremfører verk som omfattes av Åndsverkloven, f.eks. skuespillere eller dansere.

Skapende kunstner: En kunstner som skaper verk som omfattes av Åndsverkloven, men som ikke nødvendigvis viser dette fram i en offentlig fremvisning. Blant annet dramatikere er skapende kunstnere.

Nærstående rettigheter: Opphavsrett for alle som ikke har laget «selve kunsten». I en teaterproduksjon vil dette være ganske mange av de involverte.

Ideelle rettigheter: Retten til å ikke få verket sitt gjenbrukt på en måte som stiller opphaveren eller verket i et dårlig eller uønsket lys, eller som på en annen måte oppleves som krenkende av opphaveren.

Produsent: Den som ansvaret for å produsere en oppsetning. I institusjonsteatre vil produsenten være teaterinstitusjonen⁷, mens det i amatørteatrene er gruppen selv. I det frie feltet er det som regel teaterprosjektet eller den frie teatergruppen som har produsentfunksjonen. Ifølge Åndsverkloven §20 har en produsent få opphavsrett til verket som offentliggjøres.

Lisens: En avtale om at man får benytte andres åndsverk i eget kunstnerisk virke, eller å fremføre/vise andres åndsverk. I Åndsverkloven er det et par lisenser man ikke kan velge vekk, den viktigste avtalelisens. Avtalelisens er jusstermen for den fullmakten organisasjoner som Gramo, TONO, Kopinor og Dramas har til å kreve inn vederlag på vegne av opphavere. Det finnes også frie og åpne lisenser som man kan gi verket sitt som en betingelse for at andre skal bruke det, ref. kapittel 3.7 (s. 45)

Vederlag: Betaling for bruk av andres åndsverk. Det er den om har opphavsrett som får utbetalt vederlag. Også kjent som royalties og royalty.

Avklaring: Det å definere hvem som skal ha vederlag for bruken av et verk. Spesielt viktig ved utleie av manus eller inngåelse av kontrakt.

⁷ De fleste teaterinstitusjoner har også ansatt en produsent, som har produsentansvaret for teaterproduksjonene. Det er imidlertid teaterinstitusjonen som har opphavsrett til oppsetningen, ikke den ansatte produsenten.

Klarering: Det samme som avklaring. Ordet klarering brukes ofte som suffiks, f. eks. i ordet «rettighetsklarering», et begrep jeg har valg å ikke bruke i oppgaven fordi det er så uklart hva slags rettigheter det vises til⁸.

Overdragelse: Det å gjøre en som ikke er kunstverkets skaper eller på annen måte opphavsperson til opphavsrettsinnehaver. Dette kan gjøres gjennom å inngå en kontrakt eller ved salg av opphavsretten til et verk.

DRM: Forkortelse for *Digital Rights Management*, en type digital kopisperreteknologi som gjør det vanskelig å lage eller lagre en kopi av et digitalt fremstilt verk.

DMCA: Forkortelse for Digital Millennium Copyright Act, en amerikansk åndsverklov som gir

Immateriell eiendom: Jussterm for tankegods, men også et eget juridisk felt som også omfatter opphavsrett. Begrepet er også brukt om åndsverk og opphavsrettslig beskyttede verk på generell basis.

Offentliggjøring: Alle former for utgivelse, publisering, fremvisning og fremførelse som gjør at et kunstverk gjøres tilgjengelig for et publikum. Et verk må være offentliggjort for å omfattes av Åndsverkloven.

Patent: Et produkt eller konsept som er registrert som patent hos Patentstyret, og dermed strengere beskyttet enn verk som kun er omfattet av Åndsverkloven. De fleste patenter er ikke av kunstnerisk karakter.

Varemerke: Åndsverk av visuell karakter som er registrert i Varemerkeregisteret. Varemerket må være tilknyttet en virksomhet, og er av mer kommersiell natur enn opphavsrettslig beskyttede åndsverk.

Plagiat: Kopiering og offentliggjøring av andres tekst eller verk som sitt eget. Plagiat er ikke et begrep som forekommer i åndsverkloven, men handlingen noen gjør når de plagierer er forbudt gjennom åndsverklovens bestemmelser.

Institusjonsteater: Offentlig finansiert teaterhus med fast ansatte, profesjonelle medarbeidere. Det er krav til at institusjonsteatrene skal oppfylle et samfunnsoppdrag om kulturskapning og kunstformidling,

Privatteater: Privateid teaterhus, gjerne kommersielt drevet uten offentlig støtte. Privatteatre kan ha en like omfattende og profesjonalisert organisering som de offentlig finansierte institusjonsteatrene.

8 Fordi vi har så mange ulike typer rettigheter synes jeg det er svært merkelig å redusere kun opphavsrettigheter til termen «rettigheter». Jeg har derfor unngått å bruke «rettigheter» som synonym med opphavsretter i denne oppgaven.

Amatørteater: Teatergruppe som av amatører, altså at utøverne ikke har noen økonomisk fortjeneste fra den kunstneriske prosessen de deltar i, og heller ikke nødvendigvis har noen formell kunstfaglig utdanning.

Det frie feltet: Den delen av scenekunstheltet som ikke er offentlig finansiert eller institusjonalisert. Prosjektgrupper, enkeltproduksjoner og frilansere inngår i det frie feltet. I motsetning til amatørteaterfeltet en mange utøvere i det frie feltet profesjonelle, og har formell kunstfaglig utdanning.

3.2 En kort oppsummering av opphavsrettens historie i Europa

Opphavsrett var ikke kjent som et økonomisk eller juridisk konsept før Johann Gutenberg oppfant boktrykkerkunsten på 1440-tallet (Rannem et al., 2019). Med ett kunne man produsere bøker i langt større kvanta enn tidligere om man bare hadde tilgang på en bokpresse. Utover siste halvdel av 1400-tallet åpnet flere trykkerier rundt om på kontinentet, og masseproduksjon av bøker var et faktum.

Samtidig som boktrykkerkunsten spredte seg i Europa oppsto det en «økonomisk uoverensstemmelse» (Rannem et al., 2019) over hvor store andeler av fortjenesten for boktrykkingen Gutenberg skulle ha, som endte i en årelang rettsak mellom Gutenberg og hans makker Johann Fust. Debatten om hvem som fortjener hva når det gjelder reproduksjon av andres åndsverk begynte å ulme i det offentlige ordskiftet, og lovgivere over hele kontinentet begynte å fundere over hvordan saken kunne løses. I Venezia utviklet lokale myndigheter et privilegiesystem, som ga boktrykkerne privilegier til å trykke bøker innen et visst område eller av en viss kvalitet. For eksempel fikk Johann von Speyer privilegium til å være den som eksklusivt trykte bøker i hele Venezia fra 1469 til 1474, mens Aldus Pius Manutius fikk et tilsvarende privilegium i 1501. Fra 1505 begynte Venezianske myndigheter å tildele forfatterprivilegier i tillegg til boktrykkerprivilegiene. Konseptet med å tildele det som etterhvert ble forlagsbransjens spede begynnelse privilegier spredte seg til hele Europa, også til oss her i Norden. (Rognstad & Lassen, 2019)

Det er verdt å merke seg at all denne lovgivningen handler om trykte bøker eller i enkelte maleres tilfeller om malerier, altså håndfaste fysiske objekter. Utøvende kunst, som scenekunst, er ikke en type kunst eller åndsverk som er blitt vurdert som noe som trengte vern eller som det i det hele tatt gikk an å verne. Det kan henge sammen med at teater, musikk og annen scenekunst ikke har et fysisk format, men krever mye øvelse og kompetanse for å utøves, noe som gjør at det ligger nærmere håndverk enn håndfast kunst. Denne hypotesen kan også underbygges av at teaterlag utover på 1400-tallet besto av håndverkere og borgere, og i og for seg var profesjonalisert i trupper

og laug, men likevel ikke var i nærheten av å ha samme sosiale og kunstfaglige status som malere og forfattere blant politikere og lovgivere. Det kan også være at debattene og den senere utviklede lovgivningen handlet om hvordan boktrykkere og etterhvert forlagsbransjen kunne tjene penger, og at det slett ikke handlet om å gi noen økonomisk sikkerhet til de som drev med kunst i et mer utstrakt begrep. Dette er den mest sannsynlige grunnen sett i lys av hvordan ordningen med forfatterprivilegier spredte seg i Europa. En annen viktig faktor som påvirket hvorfor det var forfattere som fikk opphavsrett lenge før alle andre blir påpekt av Rognstad:

«utviklingen frem til lovgivningen gikk langsomt, og det kan ikke redegjøres her for dens enkelte trinn. Men det er verd å merke seg at også de første lovene ble presset frem av boktrykkere og først og fremst hadde disses interesser for øye. Forfatterens vern ble på sett og vis en refleks av boktrykker- og forleggerbeskyttelsen.» (Rognstad & Lassen, 2019, s. 23)

Utviklingen av lover om opphavsrett i Europa gikk imidlertid langsomt. Ikke før 250 år etter den økonomiske uoverensstemmelsen mellom Gutenberg og Fust, i 1709, ble «*Statute of Anne*» vedtatt av det britiske parlamentet. Loven trådte i kraft i 1710 (Lessig, 2015). *Statute of Anne* er viktig fordi den er den første vedtatte europeiske åndsverkslovgivningen, og den er også det første tilfellet av innføring av vernetid. Loven omhandlet både hvem som fikk trykke bøker og hvor lang vernetiden, altså tiden for når et verk var falt i det fri og alle som ville kunne trykke bøkene, skulle være. «*Statue of Anne*» ga boktrykkerne enerett til å trykke bøker forfattere ville publisere, og utover det ga loven et særlig rettslig vern til forfatterne, idet den sa at forfatterne kunne velge å få trykket bøkene sine i 14 år etter at de først ble utgitt.

Forfatterens opphavsrett til eget åndsverk er et begrep som kommer fra fransk lovgivning, men som ikke ble formulert før i 1791, rett etter den franske revolusjon. «*Droit des auteur*», løst oversatt «forfatterens rett» var et resultat av den franske revolusjonens tankegods om at ingen andre enn den som skaper noe skal få høste fruktene av arbeidet sitt. Dette bygger også på ideer om at tankegods kan eies på linje med fysisk gods, og at det dermed også kan selges som en vare, slik som bøker kan.

Med opplysningstidens større fokus på vitenskap, og herunder også ånds- eller humanvitenskapene, fikk man nye perspektiver på hvordan man verdsetter og forholder seg til eget og andres tankegods. Og med disse perspektivene begynte ideer om hvordan man skulle ta vare på «forfatterens rett» begynte å svirre på kontinentet. Flere forfattere og kunstnere klagde sin nød over at de ikke tjente til livets opphold om de ikke hadde en veldedig godtgjører eller rundhåndede

venner. Riktignok var de fleste diktere og forfattere ikke fulltidsdiktere, men hadde et annet yrke i tillegg til diktningen. Andre diktere og forfattere hadde sponsorer som sikret økonomien deres nok til at de kunne dikte. og uttrykket «don't quit your day job!» står fortsatt sterkt i utøvende kunstutdanninger både i Europa og i Nord-Amerika.

På 1840-tallet og de neste tiårene tok den franske forfatteren Victor Hugo initiativ til at forfattere skulle få et rettslig vern på en eller annen måte, slik at de ble sikret å få betalt for arbeidet de gjorde. Han samlet mange forfattere og kunstnere for å få samlet argumenter som kunne få lovgiverne til å lytte til hvorfor dette var noe som var nødvendig for kunst- og kulturbransjen, og etter mange år med lobbyvirksomhet og annet arbeid for å overbevise franske lovgivere om saken bar prosessen resultater. Dette var det som ble til Bernkonvensjonen i 1886. Norge innførte *forfatterrettsloven*, som omfattet kunstverk og litterære verk samt muntlige foredrag med en vernetid på 50 år, i 1893 og tiltrådte Bern-konvensjonen tre år senere, i 1896.

Norsk åndsverklovgivning så ikke dagens lys før i 1930 med *Lov om åndsverker av 6. juni 1930*. Den er basert på Bernkonvensjonen, loven om forfatterrettigheter fra 1893, lov om fotografi fra 1909 og på tysk, svensk og dansk åndsverkslovgivning. Denne første norske åndsverkloven handlet om å beskytte fotografier, malerier og bøker fra uautorisert kopiering. Forarbeidene til til en ny versjon av åndsverkloven hadde startet igjen på 1950-tallet, og selv om jurister og politikere så det åpenbare behovet for at en lov om opphavsrett til åndsverk måtte omfatte alle typer kunstverk var det kun tekstforfattere til scenetekster (det innebærer også dramatikere), som fikk opphavsrett. Denne loven, som er den dagens åndsverklov bygger på, ble vedtatt i 1961. Den fikk følge av en lov om sending/avspilling av NRK-sendinger på norske skip i 1977. Så kom lov om fotokopiering i 1979, som har slektskap til Kopinoravtalen(e).

Åndsverklovens formål er å lovfeste tre ting: Eierskap til et kunstverk og at det skal være enkelt å inngå avtale om økonomisk godtgjørelse for bruk av et kunstverk, samt en avgrensing av opphavsretten for å stimulere til videre bruk av opphavsrettslig beskyttet kunst. Den gjelder for alle offentliggjorte verk, uavhengig av om kunstneren er utdannet, velansett eller ansatt noe sted, det viktigste er at verket er utgitt og originalt. I tillegg skal loven legge til rette for at man enkelt kan avtale bruk av opphavsrettsbeskyttede verk. (Åndsverkloven, 2018, §1)

Åndsverkloven er en lovtekst som ikke er enestående eller særdeles original på noen som helst måte. I tillegg til å bygge på Bernkonvensjonen bygger den også på Verdenskonvensjonen om opphavsrett (Lassen, 2014b), Romakonvensjonen (Lassen, 2020), og videre har implementert Fonogramkonvensjonen (Lassen, 2014a), TRIPS-avtalen (Lassen, 2021), Beijingtraktaten, WIPO-konvensjonene (Lassen, 2013) og en stadig lengre rekke EU-direktiver. Bernkonvensjonen ble i utgangspunktet skrevet i 1886, og la grunnlaget for europeisk opphavsrett. Pr. i dag har den 177

medlemsland og er verdensomspennende. Konvensjonen regulerer hvordan medlemslandene verner om opphavsretten til opphavere fra andre land, og har ikke lenger noen direkte påvirkning på de delene av norsk åndsverklovgivning som gjelder i Norge. Verdenskonvensjonen for opphavsrett er også verdensomspennende, men «[s]om følge av en sterkt økende oppslutning om Bernkonvensjonen i de senere år, er derfor Verdenskonvensjonen blitt et nokså perifert beskyttelsessystem» (Lassen, 2014b).

Romakonvensjonen er det verdt å merke seg navnet på for scenekunstnere, for det er den konvensjonen som gjorde det opphavsrettslige vernet utøvende kunstnere har av sine egne prestasjoner gjeldende i det norske lovverket. Før Romakonvensjonen ble innlemmet i norsk lovverk hadde ikke utøvende kunstnere opphavsrett⁹ til framføringen av verkene de framførte.

TRIPS-avtalen, forkortelse av *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, er også viktig fordi den omhandler nærstående rettigheter, det vil si opphavsrettene til de som ikke er direkte skapende kunstnere, men deltagende i den kreative prosessen. Det later imidlertid til at utøververnet er formulert i Romakonvensjonen, men er mer implisitt i TRIPS-avtalen. TRIPS-avtalen er forøvrig en del av en mye større avtale mellom WHO-landene og omfatter også patenter og varemerker, to eiendomsrettslige konsepter som også er en del av det juridiske feltet immaterialrett, ofte omtalt som det internasjonale begrepet *Intellectual Property Rights*¹⁰ også på norsk.

Beijingtraktaten er den viktigste traktaten for scenekunstnere, og spesielt for skuespillere. Det er nemlig traktaten som har gitt skuespillervern, og gjorde vernet av utøvende kunstners prestasjoner enda bedre enn tidligere. Beijingtraktaten ble ikke innkorporert i norsk lovverk før i 2012, så den har entret scenen rimelig sent, sammenlignet med Bernkonvensjonen fra 1886. Imidlertid er det verdt å merke seg at jeg ikke har funnet dokumentasjon på om Norge har tiltrådt Beijingtraktaten, og det har vært vanskelig å finne norskspråklige kilder som omhandler traktaten. Den er nevnt og behandlet i *Skapende, utøvende kunstnere* (Tøien, 2016), så det jeg vet om den har jeg derfra og fra *Opphavsrett* (Rognstad & Lassen, 2019). WIPO-konvensjonene er tilleggskonvensjoner til Roma- og Bernkonvensjonene, utarbeidet av World Intellectual Property Organization og er gjeldende for medlemslandene i WIPO. Siden de er tillegg er de ikke mer relevante for norsk

9 Strengt tatt har utøvende kunstnere fortsatt ikke opphavsrett til utøverprestasjonen sin, men opphavsrett og utøververn har i praksis så mange likhetstrekk at jeg her bruker begrepet opphavsrett som et paraplybegrep som også omfatter de nærstående rettighetene utøvere har. Forøvrig viser jeg til begrepsoversikten på s. 22.

10 Forkortet IP, til enkel forveksling med IP-adresse. På norsk brukes forkortelsen IP vel så ofte som det norske begrepet immaterialrett.

åndsverkslovgivning enn Bern- og Romakonvensjonen er, men WIPO er per dags dato en viktig aktør for å verne om opphavsrett kloden rundt.

I tillegg til alle konvensjonene og traktatene kommer en rekke ulike EU-direktiver, som Hitteverkdirektivet (2018), Informasjonssamfunndirektivet/Infosoc (2001), Programvaredirektivet (2009), Opphavsrettsdirektivet (2001), Vernetidsdirektivet, Utleiedirektivet og Databasedirektivet. Infosoc-direktivet fra 2001, innebar den norske åndsverkloven ble *harmonisert* med andre europeiske åndsverklover. Det vil si at lovtekstene i de landene som har implementert direktivet og harmonert lovverkene sine har lover som ikke er motstridende, men i harmoni med hverandre, og at kunstnere kan forholde seg til lovverk som er relativt like på tvers av landegrensene. Siden kreativt arbeid gjerne er avhengig av at kunstnere og andre forflytter seg på tvers av landegrenser, er den forutsigbarheten et harmonisert lovverk gir svært viktig. Det er også nyttig for kunstnere som arbeider og fremfører kunst i Norge, fordi de da kan forholde seg til et lovverk som ikke er markant forskjellig fra det som gjelder dem i landet de er statsborger i.

3.3 Lov om opphavsrett til åndsverk

3.3.1 De grunnleggende paragrafene

Det første kapittelet i åndsverkloven heter *Grunnleggende bestemmelser om opphavsrett til åndsverk*, og inneholder de første 15 paragrafene i loven. Det starter med formålsparagrafen (§1) og fortsetter med å definere hvilke typer åndsverk som er omfattet av loven i §2. Deretter defineres det hva opphavsrett er i §3. Disse tre første paragrafene er nyttige for å definere konseptet opphavsrett og gi en pekepinn for hva loven er ment å gjelde for. Videre sier §5 at alle opphavere har rett til å bli navngitt i gjengivelser av det opphavsrettslig beskyttede kunstverket, og at opphavere har det som kalles *ideelle rettigheter*, altså retten til å ikke bli krenket av gjenbruk av åndsverket sitt: «Et verk må ikke endres eller gjøres tilgjengelig for allmennheten på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphaverens eller verkets anseelse eller egenart.» (Åndsverkloven, 2018, §5). I §6 defineres det hvordan verk som er beskyttet av åndsverkloven kan bearbeides, og hvordan opphavsretten som er knyttet til originalverket skal påvirke opphavsretten til en bearbeidelse. Fra §7 begynner det å bli litt mer komplisert, for der er det snakk om det som i lovteksten omtales som *samleverk*, noe jeg ville omtalt som en *collage*, og hvordan opphavsretten skal fordeles blant opphavere til et slikt sammensatt verk. §8 er en svært viktig paragraf for å drøfte hvordan teateret og opphavsrett fungerer sammen. Det er i denne paragrafen at begrepet *fellesverk* dukker opp første gang.

Siden ordlyden i de grunnleggende paragrafene er viktige for hvordan jeg har lest loven, og for hvordan andre som har en teaterfaglig bakgrunn, og ikke er jurister, kan lese loven, går jeg gjennom ordlyden i de paragrafene jeg har nevnt i avsnittet over, §1, §2, §3, §5, §6, §7 og §8.

§1 er formålsparagrafen, og lyder som følger:

«Formålet med loven er å:

- a) gi rettigheter til de som skaper, fremfører eller investerer i åndsverk eller nærstående prestasjoner og arbeider, og slik også gi insentiv til kulturell produksjon
- b) avgrense rettighetene med sikte på å ivareta en rimelig balanse mellom rettighetshavernes interesser på den ene siden og brukernes og allmennhetens interesser på den andre siden, slik at åndsverk og nærstående prestasjoner og arbeider kan brukes der dette ut fra samfunnsmessige hensyn er rimelig, som bruk innen det private området og av hensyn til informasjons- og ytringsfriheten
- c) legge til rette for at det på en enkel måte kan avtales bruk av åndsverk og nærstående prestasjoner og arbeider.» (Åndsverkloven, 2018, §1)

Det vil si at åndsverkloven lovfester tre ting, nemlig det som er nevnt i *bokstav*¹¹ a: å gi en opphavsrett, i bokstav b: å avbalansere opphavsretten slik at andre også kan få opphavsretter og nærstående rettigheter, eller at åndsverkene kan brukes av andre, og i bokstav c: at det skal være enkelt å avtale videre bruk eller gjenbruk av noens åndsverk. At noe er lovfestet vil si at det er det loven gjelder for. Ting som ikke er nevnt i formålsparagrafen er heller ikke formålet med loven. I Videre sier lovteksten i §2:

«Den som skaper et åndsverk, har opphavsrett til verket, og betegnes som opphaver.

Med åndsverk forstås i denne loven litterære eller kunstneriske verk av enhver art, som er uttrykk for original og individuell skapende åndsinnsett, slik som

- a) tekster av alle slag, blant annet av skjønnlitterær og faglitterær art
- b) muntlige foredrag
- c) sceneverk, både dramatiske, musikkdramatiske og koreografiske verk, pantomimer og hørespill
- d) musikkverk, med eller uten tekst
- e) filmverk
- f) fotografiske verk

11 I juridisk terminologi betyr *bokstav* en slags underkategori av paragraf, f. eks. kan en paragraf inneholde en bokstavert liste, og et punkt i listen refereres til som f. eks. §1b

- g) malerier, tegninger, grafikk og lignende billedkunst
- h) skulptur av alle slag
- i) bygningskunst, både tegninger og modeller, og selve byggverket
- j) billedvev og gjenstander av kunsthåndverk og kunstindustri, både forbildet og selve verket
- k) kart, samt tegninger og grafiske og plastiske avbildninger av vitenskapelig eller teknisk art
- l) datamaskinprogrammer
- m) oversettelser og andre bearbeidelser av verk som er nevnt foran.» (Åndsverkloven, 2018, §2)

Scenekunst og teater er nevnt i §2c som sceneverk, fulgt av en liten presisering av hvilket elementer i et sceneverk som omfattes av åndsverkloven. Når sceneverk, derunder forstått dramatiske verk og pantomimer, som jo definitivt kan kategoriseres som teater fra et teaterfaglig perspektiv, er nevnt eksplisitt i lovteksten vil det også si at hele sceneverket er definert som et åndsverk, og at opphaveren har opphavsrett til dette. Samtidig er det også listet opp en rekke andre åndsverk som kan brukes i en teateroppsetning eller en annen form som sceneverk. Både musikk, film, fotografi, maleri, skulptur og kart kan inngå som en del av det sceniske uttrykket. Da vil opphaverne til hvert enkelt av disse verkene ifølge åndsverkloven ha opphavsrett til sitt åndsverk, og ha krav på vederlag når det benyttes i en teateroppsetning.

Åndsverklovens §3 beskriver hva opphavsretten inneholder, og hvordan opphavsrett gir kunstnere enerett:

«Opphavsretten gir enerett til å råde over åndsverket ved å

a) fremstille varig eller midlertidig eksemplar av åndsverket, uavhengig av på hvilken måte og i hvilken form dette skjer

b) gjøre verket tilgjengelig for allmennheten.

Verket gjøres tilgjengelig for allmennheten når

a) eksemplar av verket frembys til salg, utleie eller utlån eller på annen måte spres til allmennheten

b) eksemplar av verket vises offentlig uten bruk av tekniske hjelpemidler

c) verket fremføres offentlig

d) verket overføres til allmennheten, i tråd eller trådløst, herunder når verket kringkastes eller stilles til rådighet på en slik måte at den enkelte selv kan velge tid og sted for

tilgang til verket.

Det er ikke tillatt å strømme eller på annen måte bruke åndsverk som åpenbart i strid med denne loven er gjort tilgjengelig for allmennheten på Internett eller annet elektronisk kommunikasjonsnett når bruk fra den ulovlige kilden er egnet til å skade opphavers økonomiske interesser i vesentlig grad. Vederlag og erstatning etter § 81 kan bare ilegges ved forsettlig overtredelse av bestemmelsen i dette ledd. Enerett etter første ledd omfatter åndsverket i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller annen bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk.» (Åndsverkloven, 2018, §3)

Denne paragrafen omfatter også hvordan et verk får *verkshøyde*, altså er publisert. I teater- og scenekunstsammenheng er publisering av et verk når det har premiere eller sin første visning. De to første *bokstavene* er de som er mest relevante for scenekunstheltet, siden mulighetene for å overføre teater er noe begrenset. For strømmede forestillinger er derimot innholdet i hele paragrafen høyst relevant, siden en digitalisering av teateret byr på nye utfordringer for scenekunstheltet. Disse utfordringen har jeg drøftet i avsnitt 5.3.1 (s. 71) om hvordan teateret kan forholde seg til opphavsrett i fremtiden.

Den første paragrafen i åndsverkloven som jeg ikke gjengir detaljert er §4, fordi den er vanskelig å koble direkte opp mot hvordan scenekunstheltet kan forholde seg til loven. Den gjelder for scenekunst, slik alle paragrafene i åndsverkloven gjør, men er kort oppsummert en avgrensning av eneretten når det er snakk om midlertidig lagrede filer i en nettleser. Derimot er §5 viktig for scenekunstheltet. Paragraf 5 er paragrafen om ideelle rettigheter, som innebærer at opphavere kan reservere seg mot enkelte typer bruk av verket, selv om den som ønsker å bruke verket betaler vederlag.

«Ved fremstilling av eksemplarer av åndsverk og når verket gjøres tilgjengelig for allmennheten, har opphaveren krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier såfremt navngivelse er praktisk mulig.

Et verk må ikke endres eller gjøres tilgjengelig for allmennheten på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphaverens eller verkets anseelse eller egenart. Opphaveren kan ikke fraskrive seg retten etter første og andre ledd, med mindre det gjelder en bruk av verket som er avgrenset etter art og omfang.

Dersom et verk gjøres tilgjengelig på slik krenkende måte eller i sammenheng som nevnt i andre ledd, har opphaveren, selv om det er gitt samtykke til bruken, rett til å kreve at det ikke skjer under opphaverens navn eller at det på en tilfredsstillende måte angis at endringene ikke skriver seg fra opphaveren. Opphaveren kan ikke gi avkall på denne retten.» (Åndsverkloven, 2018, §5)

Denne paragrafen er også den som omfatter klassikervernet, og har relevans for hvordan man får bruke verk som ikke er omfattet av vernetiden lenger, dvs. verk som er skapt av en opphaver som har vært død i mer enn 70 år. Enkelte kunstnere har uttrykt at de ikke ønsker at verkene deres skal brukes i enkelte sammenhenger eller til enkelte formål. Dette gjelder både avdøde og nålevende kunstnere. I slike tilfeller trer de ideelle rettighetene i kraft.

Innholdet i §6 er svært viktig for scenekunstheltet. Paragrafen lyder:

«Den som oversetter eller på annen måte 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 i strid med opphavsretten til originalverket.

Opphavsrett er ikke til hinder for at det skapes nye og selvstendige verk gjennom å benytte eksisterende verk. Opphavsretten til det nye verket er i så fall ikke avhengig av opphavsretten til originalverket.» (Åndsverkloven, 2018, §6)

Dramatisering av bøker, filmer eller andre verk er omfattet av denne paragrafen. Den gir opphavsrett til adaptasjonen, eller bearbeidelsen, som en dramatisering er, både fordi det kreves individuell skapende innsats for å skape en adaptasjon, men også fordi en dramatisering er en bearbeidelse som har et nytt medie, og dermed oppnår verkshøyde ved premieren av adaptasjonen.

Paragraf 7 beskriver, slik jeg nevnte i innledningen av dette avsnittet, et samleverk, som er en slags collage. Den omhandler verk som består av andre verk som allerede har verkshøyde. Denne typen verk får opphavsrett fordi det er et eget verk, men som det står i paragrafen er det fortsatt opphavsrett på verkene det nye verket består av. Neste paragraf som er viktig for scenekunstnere er §8, om fellesverk. Den beskriver følgende:

«Er et åndsverk skapt ved felles skapende åndsinnsetts fra flere opphavere uten at den enkeltes bidrag kan skilles ut som selvstendige verk, får de opphavsrett til verket i fellesskap.

Til verkets første offentliggjøring kreves samtykke fra alle opphaverne, hvis de ikke uttrykkelig eller stilltiende har samtykket på forhånd. Det samme gjelder

offentliggjøring av verket på annen måte eller i en annen form enn tidligere. Ny offentliggjøring på samme måte kan derimot hver av opphaverne forlange eller gi samtykke til.

Enhver av opphaverne kan reise søksmål om inngrep i rettighetene, og enhver av dem anses som fornærmet.» (Åndsverkloven, 2018, §8)

§8 blir nevnt mange ganger i denne oppgaven for den beskriver en veldig vanlig konstellasjon av opphavere i teaterproduksjoner og andre scenekunstproduksjoner. Felles skapende åndsinnsetts har blitt normen framfor unntaket både i frie teatergrupper og en mengde amatørteatergrupper. Det er også en arbeidsform som tilstrebes innen barne- og ungdomsteatrene.

3.3.2 Nærstående rettigheter og utøververn

De *nærstående rettighetene* er ikke direkte opphavsrett, og med «nærstående» er det ment at de ligger tett opp mot opphavsrett. Imidlertid er de definert i åndsverkloven, og er slik sett nok opphavsrett til å telle som opphavsrett i denne konteksten. *Nærstående rettigheter* er den indirekte opphavsretten som utøvende kunstnere (§16), produsenter (§20), kringkastingsforetak (§22) har på grunn av deres medvirkning til verket. Den nærstående rettigheten som er mest aktuell for scenekunstnere er *utøververnet*, altså den opphavsrettslige beskyttelsen av den faktiske fremføringen av et kunstverk.

For teater- og scenekunstheltet bør de *nærstående rettighetene* være svært viktige. Skuespillere defineres som utøvende kunstnere, og faller dermed inn under definisjonen i §16. Slik jeg forstår lovteksten og kildene jeg har brukt for å forstå dem bedre vil alle som står på scenen under en forestilling være utøvende i lovens forstand, og dermed ha vern etter §16. Men siden ordlyden i lovteksten er skrevet av jurister for jurister, og lovverket har en relativt snever forståelse av scenekunst, skal jeg ikke si sikkert om dukkeførere har utøververn til sin egen opptreden. Paragraf §16 i sin helhet lyder:

«En utøvende kunstner har enerett til å råde over sin fremføring av et verk eller tradisjonsuttrykk ved å

- a) gjøre varig eller midlertidig opptak av fremføringen
- b) fremstille varig eller midlertidig eksemplar av et opptak av fremføringen
- c) gjøre fremføringen eller opptak av den tilgjengelig for allmennheten. For offentlig fremføring og overføring til allmennheten av lydopptak gjelder likevel bestemmelsene i § 21, med mindre overføringen skjer på en slik måte at den enkelte selv kan velge tid og sted for tilgang til opptaket.

Vernet etter denne bestemmelsen varer i 50 år etter utløpet av det året fremføringen fant sted. Dersom en film utgis eller offentliggjøres i løpet av tidsrommet nevnt i første punktum i leddet her, varer vernet i 50 år etter utløpet av det året opptaket første gang ble utgitt eller offentliggjort. Dersom et lydopptak utgis eller offentliggjøres i løpet av tidsrommet nevnt i første punktum i leddet her, varer vernet i 70 år etter utløpet av det året opptaket første gang ble utgitt eller offentliggjort.

Når eksemplarer av et opptak som gjengir en utøvende kunstners fremføring av et verk eller tradisjonsuttrykk med kunstnerens samtykke er solgt eller på annen måte overdratt innenfor EØS-området, kan eksemplaret spres videre på annen måte enn ved utleie.

Når ikke annet er avtalt, omfatter en avtale om innspilling på film av en utøvende kunstners fremføring, også retten til å leie ut eksemplarer av filmen.» (Åndsverkloven, 2018, §16)

Paragrafen inneholder altså bestemmelsen i selve paragrafen, med tre måter å møte bestemmelsene listet opp, og deretter tre avsnitt som beskriver hvordan paragrafens bestemmelser skal forstås, samt avgrensinger av paragrafens bestemmelser. Det påfallende med paragrafen er at det er dokumentasjonen av fremføringen som gis beskyttelse i loven, ikke selve fremføringen slik vi kjenner den i en teater- og scenekunstsammenheng. I kapittel 31 om hvilke vern og prestasjoner har vern etter åndsverkloven drøfter Ole-Andreas Rognstad hvordan lovteksten skal tolkes, og hvordan den hva vært tolket av rettsystemene i andre land med åndsverkslovgivning som ligner vår:

«Ordlyden er ikke *helt* vellykket, men meningen er utvilsomt at vernet skal gjelde for ethvert lyd- eller filmopptak.» (Rognstad & Lassen, 2019, s. 541)

Hva som gjelder for sceneverk blir imidlertid ikke diskutert av Rognstad. Det virker implisitt både i lovteksten og i *Opphavsrett* at en fremføring fremføres for at den skal foreviges i et lyd- eller filmopptak, mens denne typen opptak i teaterfaglig forstand vil være en type dokumentasjon av verket og utøverprestasjonen, men ikke en del av verket. At ordlyden ikke er helt vellykket stemmer forøvrig ganske godt med hvordan paragrafen er formulert i henhold til scenekunst, da den heller ikke gir klarhet i hvor lang vernetiden er for en teateroppsetning.

I *Skapende, utøvende kunstnere* (Tøien, 2016) drøfter Tøien hvorvidt en potensiell endring i åndsverkloven vil føre til et *dobbeltvern* av utøverprestasjoner, altså at skuespillere og danseres framføringer gis opphavsrettslig vern av både §1 og §16. Hun viser videre til en «dobbeltvernstruktur» der «[b]åde fotografier og databaser kan kreves beskyttet både som verk og som nærstående prestasjoner» (Tøien, 2016, s. 279), som allerede finnes i lovverket, men som ikke

gjelder for skuespillere, dansere og musikeres kunstformidling på en scene. Denne dobbeltvernstrukturen diskuterer jeg i avsnitt 5.6 (s. 73) om hvorvidt scenekunst trenger mer opphavsrettslig vern eller ikke.

3.4 Teaterets stilling i åndsverkloven

Å begi seg inn i lovteksten til åndsverkloven uten juridisk utdanning er utfordrende for leseforståelsen av lovteksten, og nyttig fordi det gir et perspektiv på hvordan lovteksten kan forstås som det juridiske fagfeltet ikke har. Med kunnskapen om at loven eksisterer for å gi kunstnere eierskap til og vederlag for kunsten sin i bakhodet, har det å lese åndsverkloven vært en både opplysende, forvirrende og tankevekkende leseopplevelse. Intuitivt ser en som teaterviter etter begrepene *teater*, *scenekunst* eller annen nærliggende fagterminologi, for å få en oversikt over hva, konkret, som gjelder for «oss». Derfor var det en ganske overraskende oppdagelse at ordet *teater* ikke forekommer i lovteksten til åndsverkloven i det hele tatt. Det gjør heller ikke ordet *scenekunst*, men ordet *sceneverk* forekommer hele 4 ganger i lovteksten. Dette skyldes at jurister har valgt å bruke begrepet *sceneverk* framfor fagbegrepene *scenekunst* og *teater*, fordi ordet gjenspeiler verksbegrepet som går igjen i hele åndsverkloven og er et begrep som kan applikeres på det kunstneriske produktet (åndsverket) uten å spesifisere hvilket medium eller hvilken form det er snakk om. Teater- og scenekunstheltet er altså ikke glemt i utarbeidelsen av lovteksten, men er blitt kamouflert i et juridisk fagspråk. Lovteksten nevner forøvrig *musikkverk* åtte ganger og *filmverk* 22 ganger, termer som er noe mer tydelige, men fortsatt ikke de samme begrepene som musikk- eller filmbransjen ville brukt selv (i de fleste tilfeller). Begreper som stemmer overens med musikk- og filmbransjens fagterminologi er *lydopptak* (nevnes 51 ganger i lovteksten) og *filmopptak* (nevnes 2 ganger), men det later til at bruken av disse begrepene i lovteksten handler om lyd- og filmopptak som teknisk hjelpemiddel for å dokumentere enten en framføring eller lignende, og ikke for å beskrive det kunstneriske resultatet av produksjonsprosessen av et musikkverk eller filmverk. Her er imidlertid ikke lovteksten helt konsekvent.

At det i lovteksten er brukt begreper for kunstverk som ligner på fagbegreper i kunst- og kulturbransjen, men som er ment å forstås annerledes enn de kunstfaglige fagbegrepene selv om de omhandler kunst- og kultur, er mildt sagt forvirrende. Det skaper et kommunikasjonsproblem mellom kunst- og kulturbransjen og det juridiske feltet, og gjør det utfordrende å skape en felles forståelse av hvilket forhold opphavsrett og scenekunst har til hverandre. Hvor graverende et slikt kommunikasjonsproblem er er det verdt å diskutere, og en slik diskusjon kommer jeg tilbake til i avsnitt 5.1 om scenekunstneres kunnskap om åndsverkloven (s. 62)

Selv om åndsverkloven altså veier like tungt for scenekunstheltet som for alle andre kreative felt og kunstformer som er ramset opp i §2, bærer lovteksten preg av et fokus på medier det er enkelt å kopiere, som tekst, film, musikk og digitale medier som dataprogrammer og spill. Her er noen eksempler:

Størsteparten av de involverte i en teaterproduksjon teller som utøvende kunstnere, og har bare *nærstående rett* til det kunstneriske resultatet¹². En *nærstående rett* er ingen direkte opphavsrett, og gir dermed heller ikke den samme rettslige beskyttelsen som en opphavsrett vil gi en eventuell rettslig tvist. *Utøverprestasjonene*, som jeg skrev om i 3.3.2 (s. 34), er bare beskyttet av åndsverkloven når de er dokumentert i form av film- eller lydopptak. Det vil si at selve teaterfremføringen ikke er beskyttet av åndsverkloven i det hele tatt, men at kun de dokumenterte delene kan gi noen som helst form for rettslig vern. Uten lovfestet opphavsrett eller nærstående rettigheter har man heller ikke noe rettslig grunnlag for å kreve vederlag. Dette vil i praksis si at den sceniske fremføringen ikke er vernet etter åndsverkloven, mens dokumentasjonen av den, enten i form av lyd eller video, har en langt sterkere stilling som opphavsrettslig beskyttet enn originalfremføringen.

Åndsverklovens kapittel 6, *Særskilte tiltak ved inngrep i opphavsrett m.m. på Internett*, og kapittel 7, *Bestemmelser til vern for tekniske beskyttelsessystemer og elektronisk rettighetsinformasjon*, kan i praksis ikke appliseres på en efemær, analog kunstform som teater. Begge kapitlene handler nemlig om håndhevingen av opphavsrett på internett. Kapittel 6 er helt irrelevant siden det pr. i dag ikke finnes noen strømmetjenester eller piratkopierende nettsider som overfører teater i sanntid, mens kapittel 7, som handler om DRM¹³, er teknisk umulig å anvende på teater i sin ikke-digitaliserte form. Ironisk nok gjelder kapittel 7 for alle kunstformene som er listet opp i kapittel 2, ifølge §103. Det vil si at scenekunstheltet også må forholde seg til kapittel 6 og 7, men hvordan er det svært vanskelig å si noe om. En direkteoverføring av en teateroppsetning via internett vil som regel være DRM-beskyttet ved hjelp av avspilleren teateret eller produsenten av direkteoverføringen har valgt å bruke, men da er det i så fall opptaket av oppsetningen som

Et annet eksempel er at *lydopptak* er nevnt i lovteksten 51 ganger. Med lydopptak menes primært innspilt musikk, selv om hørespill teknisk sett også er lydopptak. 51 ganger er ganske mye, speiselt når man må legge sammen antallet ganger «hørespill» (1), «dramatiske» (2), «sceneverk» (4) og «koreografiske» (1) er nevnt i teksten, og fortsatt kan telle forekomsten av

12 Det er en problemstilling som Irina Eidsvold Tøien tar opp i avhandlingen *Skapende, utøvende kunstnere* (Tøien, 2016), hvor hun drøfter hvorvidt utøvende kunstnere bør få den kunstneriske innsatsen sin opphavsrettslig beskyttet.

13 *Digital Rights Management*, en kopiesperreteknologi som skal forhindre kopiering av en fil.

scenekunsttermene på fingrene. Det at de mer håndfaste kunstformene vies så mye plass i lovteksten, mens teateret omtrent virker som det er glemt vekk kan virke urettferdig. Men den største faren ved at teater og scenekunst er så lite nevnt er at jussen dermed mangler verktøy og føringer for hvordan man skal forvalte scenekunstneres opphavsrett fra et juridisk ståsted, f. eks. i en rettsal. En annen utfordring er at lovteksten beskriver forvaltningsorganisasjoner, som Gramo og TONO, i en kontekst der den også beskriver audiovisuelle verk og kringkastingsforetak. Dermed er kommer det ikke klart fram at alle typer åndsverk har forvaltningsorganisasjoner, også scenekunst.

3.5 Teaterproduksjon

Det finnes flere ulike arbeidsmetoder for å lage teater. Personlig har jeg erfaring med å bruke en dramatisk tekst som utgangspunkt for en oppsetning, å lage en oppsetning basert på en idé eller en gjenstand, å lage fysisk teater både med og uten rollearbeid, å improvisere fram en forestilling og å lage teater tilpasset en bestemt lokasjon. I dette avsnittet beskriver jeg to av arbeidsmetodene jeg har erfaring med, nemlig å skape en teateroppsetning i en prosess som tar utgangspunkt i en tekst og ender med et kunstnerisk produkt som fremføres på en scene, og å skape egenskapt teater¹⁴. Jeg kaller selve produksjonen av teater for teaterproduksjon eller produksjonsprosessen, avhengig av om jeg refererer til den helhetlige arbeidsprosessen det er å produsere en teateroppsetning eller deler av prosessen. Når jeg skriver om «prosessen» beskriver jeg også hvilket stadium av prosessen det er snakk om

Utfordringen med å definere eierskap, og i forlengelse av eierskapet også opphavsrett, er at alle utøverne i scenekunstheltet ikke har samme krav på opphavsrett ifølge åndsverklovens §8. I praksis er det kun dramatikerne som har opphavsrett til verket sitt, mens de alle utøvende kunstnere, som skuespillere og andre på scenen, ifølge §16 kun har nærstående rettigheter. Men ofte er ikke dramatikerne en gang en aktiv deltager i den skapende, kunstneriske prosessen som er en del av teaterproduksjonsprosessen, og dermed fører denne praksisen til en skjev inndeling. «Den som skaper et verk [...]», sier lovteksten, men i tilfellet teaterproduksjon er det ingen «den», det er et «de». Siden loven ikke sier noe om et «de» i kunstneriske prosesser, har det i rettspraksis vært den kronologiske rekkefølgen alle de involverte bidrar i som får definere hvem som har skapt hva, og hvem som har opphavsrett det kunstneriske resultatet av teaterproduksjonen. Og i et juridis

14 Jeg kjente til metodene i egenskapt teater som *devised teater* da jeg studerte teaterpedagogikk, en fagterm som er hentet fra Alison Oddeys *Devising Theatre – A Practical and Theoretical Handbook* som vi hadde på pensum. Begrepet *egenskapt teater* er relativt ferskt i norsk teaterterminologi, men er også svært beskrivende for hva en teaterproduksjonsprosess skapt med denne metodikken innebærer.

perspektiv er det den som har produsert den dramatiske teksten som er den første involverte i den kunstneriske prosessen, og dermed er det også denne som får opphavsrett til teaterstykket.

For scenekunstnere kan dette virke veldig rigid og virkelighetsfjernt, om ikke som en særdeles upresis antagelse om hvordan scenekunst skapes. «Alle» i teaterverden har jo opplevd at en kreativ prosess ikke er helt lineær, og å skulle tvinge den kunstneriske prosessen inn i en kronologisk rekkefølge som ikke eksisterer i realiteten for å kunne klarere opphavsrett i løpet av eller på slutten av produksjonsperioden, kan ikke sies å være særlig realistisk. Egenskapte teaterforestillinger har vært vanlige i scenekunstheltet i mange tiår allerede Men – loven er lik for alle, og vi får prøve å følge lovens bokstav selv om loven i seg selv setter et urealistisk premiss for hvordan kunstneriske prosesser foregår og skal forstås opphavsrettslig.

Det er imidlertid verdt å prøve å få en bedre oversikt over hvordan opphavsrett til teater og scenekunst kan fungere i praksis. Det later til at det er flere måter å fordele opphavsrett til et teaterstykke, og at hvordan opphavsretten fordeles på de medvirkende avhenger av hvordan den kunstneriske prosessen har foregått.

Følger vi rettspraksis og juristers forståelse av åndsverkloven som mal for å definere hvem som har opphavsretter i en teaterproduksjonen, er det ifølge §1 den som først skaper verket som har opphavsrett til verket, og det defineres som dramatikerens. I mange moderne teaterproduksjoner, særlig de som er laget med egenskapte metoder eller lignende, finnes det ingen dramatiker i produksjonen. Da må teatergruppen, dersom de produserer et manus, levere manuset sitt til Dramas' eller Dramatikerforbundets manusbank(er) og føre alle involverte opp som dramatiker. Dersom man ikke produserer noe manus eller annen dokumentasjon på at stykket er basert på en dramatisk tekst, kan verket telle som et fellesverk. Åndsverkloven §8 definerer et fellesverk på følgende måte: «Er et åndsverk skapt ved felles skapende åndsinnsetts fra flere opphavere uten at den enkeltes bidrag kan skilles ut som selvstendige verk, får de opphavsrett til verket i fellesskap.» (Åndsverkloven, 2018). Denne ordlyden passer godt overens med den felles eierskapsfølelsen og de praktiske forholdene rundt mange egenskapte forestillinger som produseres i dag.

En annen faktor som spiller inn i avklaringen av hvem som har opphavsrett til en teaterproduksjon, er at åndsverkloven deler inn kunstnere i *skapende* og *utøvende* kunstnere. Dramatikerens er en skapende kunstner, og stiller dermed sterkt i spørsmålet om hvem som er opphavsperson til et verk. Skuespillere er i utgangspunktet utøvende kunstnere, og stiller svakere enn skapende kunstnere i en eventuell vederlagskonflikt.

Åndsverkloven er ikke ordlagt slik at man får opphavsrett basert på mengden arbeid man gjør, men utfra hva man har skapt, og hvorvidt det er utgitt og har verkshøyde. Dette er i og for seg bra, for det er vanskelig å ikke se for seg andelen konflikter og tvister som ville oppstått dersom man i

ettertid skulle hevde hvor stor del av verket man hadde opphavsrett til basert på egen dokumentering av arbeidsmengde eller arbeidstid.

Teaterprodusenten får ikke opphavsrett til teaterproduksjonen, til tross for åndsverklovens §20 noe forvirrende tittel *Produsenters enerett*¹⁵. Denne paragrafen viser nemlig ikke til *produsent* som produksjonsansvarlig person, men til produksjonssted eller produksjonsorgan. Hos de fleste amatørteatre vil produsenten som har vern etter §20 være teatergruppen eller styret i teatergruppen, mens det i institusjonsteatrene vil være institusjonen.

Med utgangspunkt i åndsverklovens kriterium om skapende kreativ innsats kan det fort skje for en ikke-jurist at lovteksten tolkes dithen at samtlige involverte i en produksjon har opphavsrett til eget åndsverk. Alle skal med og alle skal få, det lærer vi fra barnsben av. Imidlertid står opphavsposisjonen sterkt når det skal defineres hvem som har opphavsrett til en teaterproduksjon.

Som tommelfingerregel for å huske forskjellen på definisjonene *skapende og utøvende kunstner*, vil jeg foreslå å bruke programmet vi gjerne får utdelt før en teaterforestilling som metafor og verktøy for å illustrere forskjellen. Programmet inneholder det teaterproduksjonen vil at skal være i bakhodet til tilskueren idet hen går inn i salen for å se forestillingen. I programmet finnes en introduksjon til forestillingen, med litt informasjon om hva den handler om og hvem som har skrevet den. Dersom forestillingen er basert på et eldre manus¹⁶ står det også gjerne litt om historisk kontekst og dramatikerens liv og virke. Men det er også i programmet at produksjonsteamet blir presentert, og det er her jeg mener det oppstår en god metafor på hvem som får opphavsrett til det kunstneriske åndsverket sitt ifølge åndsverkloven.

Det går an å skille mellom de man ser og som har fjes som assosieres med en forestilling, og de man ikke ser i en teaterforestilling. De man ser er skuespillerne, men i programmet er det også gjerne bilder av regissør og teatersjef. Førstnevnte faller gjerne innenfor kategorien utøvende kunstnere, altså de som viser noe fram.

Til sist kommer alle de som er ramset opp i listen over sceneteknikere og lignende. Disse er hverken skapende eller utøvende kunstnere ifølge åndsverkloven. De har uten tvil medvirket i teaterproduksjonen, de er jo til og med kreditert i programmet, men slik loven står i dag har de ikke opphavsrett til kunstverket de har vært med på å skape. Hvorfor det er slik er vanskelig å forklare. Jeg finner ingen åpenbar grunn i lovteksten, og selv ikke i Tøiens avhandling om overlappingen mellom skapende og utøvende kunstnere er dette besvart. Det nærmeste jeg kommer et svar er at sceneteknikere er selvstendig næringsdrivende som hyres inn til produksjonen, og dermed fakturerer eller honoreres slik at det ikke er behov for at de skal få en bit av vederlaget, ved en

15 Denne paragrafen omhandler kun produsenter av lydopptak og film, ikke teaterproduksjoner og teaterprodusenter.

16 Som da også vil være falt i det fri, jfr. Åndsverklovens vernetid på 70 år etter kunstnerens død.

senere anledning. Hvorfor kostymedesignere ikke regnes som skapende kunstnere ifølge loven er svært merkelig. Så vidt jeg har funnet ut gjør de det, men da i lys av sedvane i teaterproduksjoner, men ikke minst i lys av at kostymene er offentliggjort på en scene under forestillingen. Hvorvidt kostymene kan defineres som enkeltstående kunstverk uavhengig av teaterproduksjonen og gis opphavsrettslig vern er noe som må defineres av avtalen kostymedesigneren gjør med teaterproduksjonen, institusjonen eller produsenten, og bør kontraktsfestes. Jeg har imidlertid ikke funnet noen rammeavtale som inneholder formuleringer av noen slik art.

3.5.1 Tekstbasert teater

Teater skapt med utgangspunkt i en dramatisk tekst er en ansett som den mest tradisjonelle metodikken innen teaterproduksjon. Det er også en utbredt forestilling om at å jobbe med en dramatisk tekst som utgangspunkt for en oppsetning er den eneste riktige måten å lage teater på. Jeg har møtt denne antagelsen hos elever, og jeg har møtt den i samtaler med voksne uten teatererfaring. Denne forestillingen er så utbredt at den til og med dukker opp i åndsverkloven. Samtidig er de mest brukte dramatiske tekstene som benyttes i oppsetninger laget på denne måten tekster som har falt i det fri, og det er dermed ingen som har enerett til spredning og gjenbruk av verket, og det må ikke betales vederlag for.

Teaterproduksjonsprosessen i en tekstbasert teateroppsetning starter med at teatersjefen eller teatergruppen velger seg en tekst de ønsker å iscenesette. Deretter anskaffer dramaturg eller produsent manus i mange nok eksemplarer til at alle i ensemblet får et eksemplar. I denne delen av prosessen må den som har ansvar for å anskaffe manus også leie en lisens til å bruke teksten dersom teksten er opphavsrettslig beskyttet. Dersom forfatteren av teksten har vært død i mer enn 70 år og ingen andre har opphavsrett til teksten har verket falt i det fri, og det trengs ikke samtykke til å bruke den dramatiske teksten. Da kan ensemblet fritt trykke opp manus og bearbeide teksten så mye de vil. Deretter går regissøren og dramaturgen i gang med å bearbeide manus, enten ved å stryke tekst eller omrokkere på tekst. Tekstbearbeidelsesprosessen kan også foregå i plenum i teaterensemblet, som en del av leseprøvene. Etter leseprøvene beveger skuespillerne seg enten ut i en prøvesal eller opp på scenen, avhengig av de romlige fasilitetene de har til rådighet, og der starter den utøvende fortolkningen av den dramatiske teksten. Når prøverperioden er over er det neste generalprøven og premieren. Da må alt av kostyme, sminke, rekvisitter og kulisser være klart, og det eneste som skal til for at teateroppsetningen får verkshøyde er at den vises for et publikum.

3.5.2 Egenskapt teater

Egenskapt teater har blitt vanligere og vanligere de siste 20 årene. Metoden går ut på å ta utgangspunkt i en idé eller en impuls og bruke denne til å jobbe fram et scenisk verk. Det er vel så mye en kreativ metode som en samarbeidsmetode, der alle deltagerne i produksjonsprosessen kan og bør bidra, og hvor det å utforske og eksperimentere med ideer og uttrykk er verktøy for å skape det kunstneriske produktet. I egenskapt teater er det ingen spesifikk rekkefølge noe må gjøres i. Den skapende, kreative prosessen står i fokus, og er det som driver produksjonsprosessen framover. Ytre faktorer som tilgang på scenelokaler eller når medlemmene i teaterensemblet har tid til å møtes vil påvirke strukturen i produksjonen mer enn det kunstneriske arbeidet.

Et teaterstykke er en sammensatt kunstform, som krever mange ulike former for kunstnerisk kompetanse for å bli et helt kunstverk. Så godt som alle teaterproduksjoner har flere bidragsyttere¹⁷, og så og si alle teaterproduksjoner har mange involverte som deltar med kunnskap, kreativitet og skapende innsats i den kunstneriske prosessen. Nøyaktig hvilke funksjoner som må fylles varierer fra teaterproduksjon til teaterproduksjon, men en uttømmende liste over funksjoner som trengs å fylles for å lage en forestilling er skuespillere, regissør, inspisient, rekvisittør, sminkør, scenograf, kostymemaker, påkleder, lysdesigner og -tekniker, lyddesigner og -tekniker, dramaturg, dramatiker, sufflør, billettør, produsent, og så videre. Samme person kan utføre flere oppgaver eller ha flere roller, men det er likevel mange ulike sko som skal fylles i en prosess hvor det skapes scenekunst. I noen teaterproduksjoner trengs det ikke billettører fordi det rett og slett ikke selges billetter, mens det i andre teaterproduksjoner ikke trengs noen kostymemaker fordi kostymene allerede finnes. I andre produksjoner igjen er suffløren helt overflødig, og i en egenskapt teateroppsetning som er *site specific* trengs det gjerne ingen scenograf eller lys- og lydteknikere.

Jeg er vant til å anse alle medvirkende i en teaterproduksjon som bidragsyttere til kunstverket som lages, dvs. teaterforestillingen. At alle involverte har samme eierskap til verket er nok både et resultat av den kreative samskapingsprosessens natur, og en skandinavisk demokratisk oppfatning om at alle skal være med. I tillegg er jeg utdannet teaterlærer, og legger til grunn at alle som har bidratt i en kreativ prosess har eierskap til verket av pedagogiske årsaker. Sett i lys av at de fleste teaterutøvere i Norge tidlig i teaterutdanningen eller teaterkarrieren sin har vært involvert i en teatergruppe eller dramagruppe med en teaterpedagog som kunstnerisk veileder, er dette likhetsperspektivet noe jeg legger til grunn for vår felles forståelse av hvem som har eierskap til hva i en kunstnerisk prosess. Vi har for såvidt heller ikke samme konkurranse-tradisjon som andre land

¹⁷ Det finnes produksjoner som er rene enkeltpersonsoppsetninger, og de teller definitivt også som teaterproduksjoner, men de utgjør en ganske lav prosentandel av alle teaterproduksjoner.

har i sine kreative næringer, og min erfaring er at dette er en faktor som gjør at vi vurderer kunstneriske prosesser som felleseie blant de involverte i større grad enn hva som er tilfellet i andre deler av verden. Det er også verdt å nevne at de fleste teaterproduksjoner i gruppeteateret og kanskje spesielt innen amatørfeltet, gjerne ikke har særlig mye rutiner¹⁸ for å dokumentere hvem som kommer med hvilken idé, og hvem som skaper hva basert på de ideene som kommer opp i løpet av produksjonsprosessen.

3.6 Det økonomiske aspektet ved åndsverkloven: vederlag, avtalelisens og rammeavtaler

Siden åndsverkloven gjerne blir sett på som loven som sikrer kunstnere inntekt har jeg ikke kommet utenom å se på de økonomiske aspektene ved hvordan åndsverkloven påvirker scenekunstfeltet. Det var svært spennende å se på hvordan scenekunstfeltets administrative ordninger er organisert. Forvaltningsdelen av kunst- og kultursektoren er gjerne gjemt litt vekk fordi den ikke er særlig spennende eller estetisk, i motsetning til kunstverkene sektoren skaper.

Et annet administrativt aspekt er hvordan scenekunstfeltets verdikjede¹⁹ henger sammen og hvordan institusjonsteatrene, amatørteatrene og det frie feltet er organisert, rent økonomisk. Mest interessant var det å finne ut at opphavsrettslige inntekter utgjør 0,4% av teaterbransjens omsetning (Gran & Gjærum, 2019, s. 23).

Rammeavtaler i kultursektoren eksisterer for å sikre aktørene betaling og lage en viss standard for utforming av kontrakter. De er et rammeverk for å skape trygget(e) økonomiske rammer i en bransje med en svært høy andel frilansere og selvstendig næringsdrivende, og for å redusere papirarbeid- og administrasjonsmengden for de involverte. Avtalene har en tettere tilknytning til kulturbransjens plikter i henholdt til arbeidsmiljøloven enn de har til åndsverkloven, men de er likevel relevante og interessante for å få et bilde av hvordan man prioriterer å betale og kreditere ulike bidragsytere til scenekunstproduksjoner. Hver rammeavtale er utarbeidet i samarbeid mellom to, noen ganger tre eller flere, organisasjoner eller bedrifter som har medlemmer som inngår avtaler og kontrakter med hverandre.

I hele den norske kulturbransjen finnes det en drøss med ulike rammeavtaler. Relevante for scenekunstfeltet er rammeavtalene som gjelder for Norsk Skuespillerforbund (NSF), Norske

18 Som regel ingen.

19 «Verdikjeden handler om hvilke menneskelige og andre ressurser en organisasjon trenger for å gjennomføre sin kjernevirksomhet på best mulig måte, og om hvordan produksjonen, distribusjonen og markedsføringen/salget foregår, samt hvordan alle leddene i verdikjeden fungerer sammen. I en verdikjede foregår det økonomisk verdiskapning.» (Gran & Gjærum, 2019, s. 21)

Dansekunstnere (NDK), Dramatikerforbundet (NDF), Norsk Teater- og Orkesterforening (NTO), Danse- og Teatersentrum (PAHN), Den kulturelle skolesekken (DKS), Den unge scene (DUS) og Dramas. I tillegg er det relevant hva som er utarbeidet i samarbeid med LO stat, Fagforbundet Teater og Scene²⁰ og arbeidsgiverorganisasjonen Spekter.

Den største rammeavtalen, både i omfang og sidetall, er Teateroverensstemmelsen, inngått mellom NTO, NDK, Fagforbundet Teater og Scene/andre LO-forbund og arbeidsgiverforeningen Spekter (*Teateroverenskomst for Norsk Skuespillerforbund og Norske Dansekunstnere*, 2018). Den er svært detaljert når det gjelder lønns- og overtidbestemmelser, sykepenge- og permisjonsrettigheter, avtalefestet pensjon og betaling for de ulike fasene i en scenekunstproduksjon, men hverken åndsverkloven eller opphavsrett er nevnt i avtalen.

Åndsverkloven er bakt inn i rammeavtalene. I noen av avtalene er Åndsverkloven bare nevnt i de avsnittene hvor det er snakk om overdragelse av opphavsrett, og da oftest bare som en referanse. Det viktigste som omfattes av rammeavtalene er betaling av kunstnerne. Avtalene inneholder fastsatte lønnsatser som tarifflønn, vederlagssatser og honorarer som de som inngår avtale skal forholde seg til.

3.6.1 Honorar og vederlag

For at innholdet og formålet med rammeavtalene skal være relevant for denne oppgaven vil jeg trekke fram forskjellen på honorarer og vederlag. Begge deler er betaling av kunstnere, og har slik sett samme funksjon, men de utløses av ulike faktorer. Honorar er en engangsbetaling noen får for et oppdrag. Det betales gjerne på forskudd eller i løpet av en teaterproduksjon. Gran og Gjærum påpeker i *Teaterbransjen* at det er kotyme at de som ikke får utbetalt vederlag for åndsverkene sine får et honorar eller fastsatt lønn. Hvorvidt noen blir honorert eller lønnet avhenger av ansettelsesforholdet eller kontrakten som er inngått mellom partene.

«Dramatikere, regissører, komponister og scenografer blir i dag betraktet som selvstendige skapende kunstnere, men kun dramatikerne og komponisten har rettighetsinntekter fra verket de skaper. Dramatikere får betalt et vederlag hver gang stykket settes opp på et teater, og komponisten likeså i sine sammenhenger. Regissør og scenograf blir økonomisk kompensert med fast lønn eller honorar, som skal kompensere dem for bruk av deres [opphavs]rettigheter» (Gran & Gjærum, 2019, s. 23)

Lønn er lønn, med alle de varianter og tillegg vi kjenner fra andre yrkesgrupper, som kveldstillegg, overtidbetaling, risikotillegg, og så videre. Dette er også nedfelt i

²⁰ Fagforbundet Teater og Scene er et lite underforbund av Fagforbundet, som igjen er tilknyttet LO.

Teateroverenskomsten, som i tillegg til lønns- og arbeidstidsregulering omfatter permisjonsgoder, pensjon og andre velferdsordninger.

Vederlag og royalty to ulike ord for det samme. I motsetning til honorar og lønn er det penger man har krav på når andre bruker åndsverket ens, og betales ut når de tar i bruk åndsverket. Man får bare utbetalt vederlag dersom noen bruker åndsverket ens, men til gjengjeld kan man få utbetalt vederlag flere ganger for samme åndsverk. Utfordringen med vederlag er at det bare er opphaver og til dels utøvermed nærstående rettigheter som har krav på vederlag. Andre blir som regel honorert, men har da kun mulighet for å betales en gang.

3.7 Frie lisenser som alternativ for scenekunstheltet

For mange kunstnere med opphavsrett til åndsverk kan det å forvalte egen opphavsrett være overveldende. Det kan oppleves som en uønsket byråkratisk oppgave, eller som at verket er «fanget» i et regelverk man ikke synes passer overens med de ønskene og intensjonene man som opphaver har til kunstverket. Et spørsmål jeg har støtt på ganske ofte er: Er det sånn at man *må* ha opphavsrett på noe man har laget? Det er et interessant spørsmål. Først og fremst fordi det sier mye om hvordan vi innenfor det utøvende scenekunstheltet, og spesielt det i frie feltet, ser for oss at opphavsrett fungerer. Det vitner om at det ikke er allment kjent at opphavsrett er en form for eiendomsrett som oppstår automatisk, hvor opphaveren har opphavsrett til alle sine utgitte åndsverk. Det er også et interessant spørsmål fordi det legger til grunn at man har langt større råderett over gjenbruk og distribusjon av eget kunstverk enn lovteksten legger til grunn. Premisset for spørsmålet er altså like informativt som det er «feil» i henhold til hvordan loven er formulert. Svaret på spørsmålet er ja, fordi det ifølge norsk rett ikke går an å frasi seg opphavsrett til eget åndsverk. Svaret er også nei, fordi man som opphavsperson står fritt til å la verket falle i det fri eller gi verket sitt en fri lisens. Svaret er både ja og nei fordi mens man teknisk sett må ha opphavsrett til verket jamfør loven, så kan man selv velge å ikke håndheve denne. Alle opphavere står imidlertid i sin fulle rett til å gi verket sin en lisens, altså retningslinjer for senere bruk av verket. De formene for lisenser som er kjent som frie lisenser fungerer som tilleggsavtaler til åndsverkloven. Slike lisenser må være i tråd med loven for å kunne fungere innenfor lovverkets rammer. I norsk lovverk har man opphavsrett til verk man, innenfor åndsverklovens kriterier om originalitet og verkshøyde, har skapt selv. Dersom man ikke vil ha den opphavsretten som lovverket tilegner verket fra utgivelsen, må man presisere dette. I dette kapitlet viser jeg til hvordan kunstnere kan tilpasse opphavsretten til verket sitt ved å gi verket sitt en *fri lisens*.

En fri lisens er en liten vri på den lovpålagte opphavsretten. Når man gir verket sitt en fri lisens sier man fra seg to ting: den relativt strenge råderetten over videre bruk av verket som åndsverkloven gir, og muligheten til å kreve rimelig vederlag, altså betaling, for videre bruk av verket. Imidlertid finnes det mange ulike varianter av frie lisenser, og noen av dem legger strengere føringer for gjenbruk av et verk enn det andre gjør.

Ifølge Torvund er det ingenting i åndsverkloven som sier at man *må* ta seg betalt for verk som er omfattet av loven. Det er forsåvidt ganske åpenbart så lenge åndsverkloven er formulert slik at man må håndheve sin egen opphavsrett og dermed også selv er ansvarlig for å kreve inn vederlag. Imidlertid har jeg ikke funnet kilder som sier at man kan si fra seg selve opphavsretten til et verk. Det man derimot kan gjøre med loven på sin side, er å la verket falle i det fri, slik alle verk gjør automatisk 70 år etter opphavsrettshaverens død. Denne prosessen er også litt kronglete, men til gjengjeld må den bare gjennomføres en gang, og så trenger man aldri mer håndheve sin egen opphavsrett.

For å la et verk falle i det fri før det har gått 70 år etter opphavspersonens død må man presisere dette gjennom å gi verket en lisens tilsvarende Public Domain, som er lisensen alt som legges ut på Wikipedia må ha for å kunne brukes på den plattformen. Det er dette internettspesifikke lisenser som *copyleft*, *GNU GPL*, *AGPL*, *MIT*, *copyfair* og lignende legger til rette for. Disse lisensene er utarbeidet for å spesifisere at ingen har interesse av å ha eierskap til eller håndheve noen opphavsrett til verket, som regel programvaren, som er utgitt med den gitte lisensen.

Det finnes flere andre frie lisenser som kan brukes på teater og scenekunst, men de vanligste og mest gjennomarbeidete er Creative Commons-lisensene, utarbeidet av den internasjonale organisasjonen Creative Commons. Slik oppsummerer førsteamanuensis Knut Martin Tande ved UiB intensjonen bak i artikkelen om Creative Commons i Store Norske Leksikon:

Ideen bak Creative Commons-lisensen er et ønske om å gi privatpersoner og organisasjoner en gratis, enkel og standardisert måte å gjøre sine åndsverk tilgjengelig for allmennheten på, og slik at andre som ønsker å bruke verket, ikke behøver å innhente individuell tillatelse fra rettighetshaveren til bruken, slik [åndsverkloven](#) ellers ville forutsatt. (Tande, 2020)

Det er også en av svært få ferdigskrevne lisenser som kan appliseres på verk som ikke er software (*Non-Software Licenses*, u.å.) og den eneste som er harmonisert med den norske åndsverkloven. Creative Commons-lisensene er basert på andre frie lisenser, og har i likhet med foregangslisensene GPL og AGPL oppstått blant utviklere av dataprogrammer som fikk verkene sine omfattet av streng

amerikansk åndsverklovgivning. Senere har lisensene blitt tilpasset alle typer publiserte verk som omfattes av opphavsrett over hele verden²¹. Det finnes regionale og nasjonale varianter basert på ulike lands åndsverkslovgivning, og per i dag er den gjeldende Creative Commons-lisensen i Norge, CC-BY NO 4.0²², oversatt og tilpasset slik at den er i tråd med den norske åndsverkloven, men samtidig gir klare retningslinjer for hvordan verket skal krediteres og kan endres. Den sier heller ikke at opphavspersonen ikke har krav på vederlag.

Creative Commons-lisensene kommer i flere varianter. Den åpne er CC0, som tilsvarer at et verk er falt i det fri. Deretter finnes:

- CC-BY, som krever at man krediterer opphaveren
- CC-BY-SA, som krever at man krediterer opphaveren og gir det nye verket samme lisens
- CC-BY-NC-SA, som krever kreditering av opphaver, at det nye verket gis ut med samme lisens, og at hverken det nye eller det gamle verket kan brukes i kommersielle formål.
- CC-BY-NC, som krever at man krediterer opphaver og ikke profitterer på det nye verket.
- CC-BY-ND, som i tillegg til kravene til den foregående lisensen også nekter omarbeidelse av verket (også kjent som ikke-derivat gjengivelse).
- CC-BY-ND-NC, som forbyr derivater og kommersiell bruk av verket, men krever kreditering av opphaver. (Creative Commons Foundation, 2021b)

Merk – å gi teaterstykket sitt en lisens som tilsvarer å la verket falle i det fri, som den globale CC0-lisensen, er ikke i tråd med åndsverkloven. At det ikke er i tråd med loven betyr ikke at det er forbudt, men det betyr at det å gi verket sitt en fri lisens faller utenfor lovverket, og at man opererer «ved siden av» loven, og ikke kan påberope seg rettslig vern i henhold til loven lenger. Det kan virke litt skummelt som scenekunstner uten juridisk kompetanse, men jurister og andre med god kjennskap til rettspraksis har vært over alle Creative Commons-lisensene, og har avklart at frie lisenser er et reelt og juridisk gyldig alternativ, både i Norge og mange andre steder i verden. Det som imidlertid står fast er at åndsverkloven og rettspraksis relatert til åndsverkloven ikke anerkjenner at CC0-lisensen og tilsvarende lisenser finnes, så et Creative Commons-lisensiert verk vil ikke stå like sterkt i en eventuell rettsprosess som et verk med vanlig opphavsrett. Derimot er det langt mindre sannsynlig at et Creative Commons-lisensiert verk vil ende opp i rettsystemet, da de fleste Creative Commons-lisenser i praksis vil si at man har sagt fra seg den delen av opphavsretten som ville kunne ført til en rettslig konflikt.

21 Ikke ulikt utviklingen av opphavsrett internasjonalt, hvor opphavsretten har blitt stadig mer samkjørt mellom ulike land med de ulike konvensjonene og traktatene som finnes.

22 Forkortelse for «Creative Commons, navngivelse/kreditering, norsk/Norge, versjon 4.0»

Det viktigste å huske på når et verk får en CC0-lisens er at lisensen kun gjelder frasingelse av opphavsretten. Verket kan være patentert eller varemerkebeskyttet, og dermed ha restriksjoner for hvilke typer gjenbruk som er tillatt selv om ingen har opphavsrett til verket.

Det er omdiskutert om en CC0-lisens i praksis er det samme som å la et verk falle i det fri. Store Norske Leksikon bruker de to termene parallelt med hverandre i sine CC0-lisensierte artikler, og linker til Creative Commons' nettsider som omhandler public domain (Creative Commons Foundation, 2021a) i lisensbeskrivelsen av artikler som kan gjenbrukes fritt. Creative Commons Foundation later derimot til å bruke de to begrepene falt i det fri/Public Domain og CC0 fra hverandre, samtidig som de opplyser om at de to lisensene er svært like. Min konklusjon er at forskjellen på CC0-lisensen og Public Domain er at CC0 er en faktisk lisens, mens falt i det fri/Public Domain er fraværet av en lisens²³. Da er forskjellen en formalitet, og er irrelevant for hvordan kunstnere velger å omtale lisensen (eller mangelen på lisens) til verket deres i dagligtalen. For de som ønsker å gjenbruke verket er lisensen i praksis det samme.

Ved å gi verket en CC0-lisens er en nødt til å signere en lisensavtale som blant annet inneholder følgende tekst:

«Jeg fraskriver meg med dette alle opphavsrettigheter og nærstående rettigheter sammen med alle krav på slike, i den utstrekning dette er mulig under gjeldende rett.» (Creative Commons Foundation, 2021b)

At Creative Commons-stiftelsen har lagt til den lille detaljen «i den utstrekning det er mulig under gjeldende rett» er svært interessant sett opp mot lovteksten i åndsverkloven. I norsk åndsverkslovgivning er en slik formulering nemlig strengt nødvendig, siden man ikke kan frasi seg opphavsretten totalt. Det man derimot kan er å frasi seg håndhevingen av egne opphavsretter og kravet man har på vederlag. Her varierer praksis blant kunstnere som gir verkene sine en Creative Commons-lisens. Noen velger å gi verkene sine en CC-BY-SA-lisens, men kreve vederlag og enerett på verket slik åndsverkloven sier dersom den som vil gjenbruke verket ikke vil gi det nye verket samme lisens som originalen. Andre velger å gi verket sitt en CC-BY-SA-lisens når de publiserer verket, og så ikke følge opp videre eventuelle brudd på lisensen. Begge deler er i tråd med vilkårene i CC-lisensene. Motivasjonen bak å gi et verk en fri lisens, som Creative Commons-lisensene er, varierer fra opphaver til opphaver. For noen kunstnere er den gleden andre får av å kunne gjenbruke kunstverkene deres viktigere enn eventuell profitt, og for disse kunstnerne er

23 Creative Commons Foundation skriver på sine hjemmesider at Public Domain er synonymt med ingen opphavsrett. Dette er nok i praksis helt riktig, men det er mer korrekt å si at opphavsretten ikke forvaltes så lenge verket fortsatt er omfattet av vernetiden.

Creative Commons-lisenser et godt alternativ. Andre velger en CC-lisens i protest mot profittjag, kommersialisering eller etablisementet.

Det kan virke som en enkel løsning å gi teaterstykket sitt en Creative Commons-lisens og dermed slippe å tenke så mye på hvem som har opphavsrett til hva når forestillingen først er i gang. Imidlertid støter Creative Commons på de samme problemene i møte med øyeblikkets kunst som opphavsrett uten noen spesifisert lisens gjør: det er svært vanskelig å gi en Creative Commons-lisens til de bidragene til verket som ikke dokumenteres i produksjonsprosessen. Dersom et teaterkompani har valgt å behandle en oppsetning de har produsert i fellesskap som et fellesverk, må alle være enige om hvilken lisens oppsetningen skal tildeles. Til gjengjeld gir Creative Commons større muligheter for å gi opphavsrett til de medvirkende som gjerne faller utenfor åndsverklovens bestemmelser, som kostymører, sminkører og lys- og lydteknikere. En Creative Commons-lisens og andre frie lisenser stiller heller ikke noe krav om verkshøyde, slik åndsverkloven gjør, og dette er kanskje den største forskjellen mellom lovverket og frie lisenser. Dette er også den faktoren som gjør at frie lisenser er viktige å kjenne til for de som må forholde seg til opphavsrett og nærliggende rettigheter.

3.8 Diskursen rundt opphavsrett det siste tiåret

Som jeg nevnte innledningsvis har opphavsrett og åndsverklovgivning vært et omdiskutert tema både blant jurister, teknologer og diverse opphavere de siste ti-femten årene. Datamaskiner og internett har endret medievanene våre, og dermed også de teknologiske mulighetene for både brudd på opphavsretter og forvaltning av opphavsretter. Selv om en hel diskurs ikke kan avgrenses og defineres slik en skriftlig kilde kan, oppsummerer jeg den i denne oppgaven fordi den vært en viktig del av bakteppet for både min kunnskap om opphavsrettslige spørsmål, og en viktig faktor for hvordan åndsverkloven har blitt endret de siste 10-15 årene. Derfor vil jeg gi en kort oppsummering av linjene i debatten, selv om de kan virke som det ikke har noe særlig med scenekunst å gjøre. Det meste av diskursen har nemlig handlet om håndheving av opphavsrett på internett, noe som ikke har vært relevant for en tradisjonelt analog kunstform, men som blir stadig mer relevant etterhvert som teater og scenekunst tar i bruk og skaper digitale formidlingsarenaer.

Da internett ble allemannseie oppsto nye utfordringer for de delene av underholdningsbransjen som produserer fysiske formater av kunstverkene sine. Musikk- og filmbransjen sto i bresjen for å beholde den kontrollen de hadde hatt over salg og distribusjon av fysiske formater. Dette er fullt forståelig, for når man har noe som fungerer som en stabil inntektskilde vil man nødvendigvis slippe på den. Imidlertid ville den teknologiske utviklingen det annerledes. Informasjonsalderen lot seg ikke stoppe, og deling av filer som ble «rippet» av fysiske formater ble stadig vanligere. Dermed ble det

langt lettere å dele filer. Når alle datamaskiner er koblet sammen og film og musikk kan lagres som datafiler, kan disse plutselig kopieres og deles uten at produsenter og distributører har full kontroll på spredningen.

Deler av denne historien begynte i Norge i 1999, da «DVD-Jon», eller Jon Lech Johansen som han faktisk heter, ble kjent som bakmannen bak et dataprogram som kunne omgå kopisperrer på DVDer. Johansen ble anmeldt for brudd på åndsverkloven, men ble frikjent både i tingretten og i lagmannsretten («Jon Lech Johansen», 2021). Etter 2004 skjedde det ikke noe mer i saken, etter at Økokrim trakk anmeldelsen de hadde levert mot Johansen.

I Sverige hadde det derimot dukket opp en gryende motreaksjon på det mange opplevde som stadig mer inngripende forsøk på å kontrollere hvordan de konsumerte media. Folk følte seg tvunget til å velge fysiske formater som krevde masse plass i hjemmene deres over digitale formater de kunne hente rett ut fra en kontakt i veggen, og når advokater fra den amerikanske filmbransjen gikk ut og kalte det som egentlig bare var vanlige folk som ville ligge på sofaen og se på TV²⁴ for ondsinnede nettpirater som stjal pengene fra de stakkars kunstnerne de representerte. At The Pirate Bay, verdens mest populære fildelingsnettside, var drevet av tre svensker, gjorde ikke akkurat at konflikten deeskalerte. Første nyttårsdag 2006 publiserte Rick Falkvinge en post som bare inneholdt en oppfordring om å «abolish copyright!» på et forum hvor det blant annet ble diskutert hvordan opphavsrett fungerte på internett. Det ble starten på den partiorganiserte piratbevegelsen. Et halvt år senere valgte svenske myndigheter å beslaglegge hele nettsiden *The Pirate Bay*, og krigen mellom opphavernes representanter og piratene var et faktum. I årene som fulgte var den offentlige debatten om hvordan opphavsrett og internett kan fungere sammen et sammensurium av beskyldninger, pengekrav, ufine karakteriseringer, teknologiske misforståelser og oppklaringer, personverndebatter, leting etter alternativer og krav om politisk styring. Rettsaken mot Pirate Bay gikk gjennom det svenske rettsystemet, og endte med at de tiltalte ble dømt til å betale mange millioner dollar i erstatning til aktører fra film- og musikkbransjen for å kompensere for tap av potensiell inntekt. Hvordan man kan tape *potensiell inntekt*, altså penger man ikke har tjent, var det mange som reagerte på som ulogisk og uredelig, og representantene for bransjene som skulle være for opphavere og verne om kunstneres rettigheter ble fremstilt som svært usympatiske, både med og uten piratenes hjelp til å opprettholde et dårlig image. At representantene i overveiende grad var jurister som var hyret inn av internasjonale eller amerikanske forvaltningsorganisasjoner, og ikke kunstnere som ble direkte berørt av et eventuelt tap av vederlag, bidro til at debatten kom svært skjevt ut.

24 Medievanene som ble hardt kritisert av filmbransjen på 2000-tallet er i dag normalen, i form av strømmetjenester og on demand-mediebruk. I løpet av 2020 har til og med digitaliserte on demand teaterforestillinger blitt en realitet.

Kunstnerne som tok til orde for enten strengere eller mindre omfattende opphavsrett bidro i stor grad til å nyansere debatten, selv om representantene til forvaltningsorganisasjonene gjentatte ganger pekte på nettopp kunstnerne som de som tapte penger på at politikerne ikke gjorde det lettere å avdekke brudd på opphavsretten. Dette bidro til at kunstnere, særlig innen det frie feltet, begynte å eksperimentere med å spre kunsten sin på internett. Den svenske filmskaperen og regissøren Hanna Sköld publiserte den CC-BY-NC-SA-lisensierte filmen *Nasty old people* på nettopp The Pirate Bay i 2009 (Tangramfilm, 2009). Sköld valgte å utgi filmen med en fri lisens og på et fildelingsnettsted for å motbevise samtidens hyppig gjentatte påstand om at fildeling var det samme som å stjele fra kunstnere, og for å vise at man kan skape film uten å måtte belage seg på bistand fra de etablerte organisasjonene som deler ut støtte eller forvalter opphavsretter. *Nasty old people* ble vist på SVT, det eneste kringkastingsforetaket i Sverige som kan vise filmer som er lisensierte som ikke-kommersielle ifølge Creative Commons-lisensene, og Sköld og produksjonsselskapet Tangramfilm begynte å jobbe med andre filmprosjekter.

En del av kritikken fra de som har tatt til orde for mindre opphavsrett har vært at opphavsrettslig praksis hindrer gjenbruk og videreutvikling av kunstneriske uttrykk under skalkeskjul av å skulle gi kunstnere betalt. Dette er en viktig kritikk, men kanskje ikke et godt argument for at loven skal opphavsrettsregulere færre typer åndsverk enn i dag. Det vil derimot være et godt argument for at loven kan og bør gjøre det enklere enn det er i dag å avtale videre bruk av opphavsrettsbeskyttede verk.

Et annet kritikkpunkt som gjør at denne diskursen er relevant for en oppgave om scenekunst er hvordan en skjerping av hvordan opphavsrett kan forvaltes på internett påvirker alles personvern, og dermed også kunstneres personvern. Journalister i hele Europa har vært svært kritiske til filtrering av internett i opphavsretens navn fordi det vil ha en svært negativ påvirkning på kildevernet, mens andre kunstnere igjen har påpekt at deres kunstneriske frihet og ytringsfrihet blir utsatt for en nedkjølingseffekt av et mindre fritt og åpent internett. Denne kritikken har også blitt uttalt i Fritt Ords rapporter om kunstneres ytringsfrihet.

Den faktoren i diskursen som kan ha hatt mest relevans for scenekunstheltet har vært debatten om hvordan man finansierer kunst. Der noen påpekte at vederlagene som utbetales er så små at de uansett ikke er betydelige påpekte andre at utbetaling av vederlag ikke er en stabil inntekt. Argumenter om at betaling på frivillig basis er bedre enn å kreve betaling florerte, parallelt med at stadig mer populære donasjons- og medlemskapsplattformer der fans kan betale kunstnere dukket opp. De fleste utøvere i scenekunstheltet får ikke utbetalt vederlag fordi de ikke får opphavsrett til kunsten sin, men får i stedet honorar for innsatsen sin i den skapende prosessen. Dette gir en mer forutsigbar inntekt enn vederlagsutbetalinger gir, men også en mindre mulighet for merinntekt i

form av vederlag. Både kunstnerlønn, og i utstrekning av denne, borgerlønn, har vært foreslått som alternative finansieringsmodeller, men har ikke fått gjennomslag.

I dag er europeisk åndsverklovgivning nok en gang gjenstand for debatt, siden EU er i en prosess for å revidere opphavsretten. Temaer som har vært gjenstand for diskusjon har vært panoramaretten, altså retten til å ta bilder av arkitekttegnede byggverk, og hvorvidt det skal innføres krav om vederlag på hyperlenker, også kjent som link tax.

4 Beskrivelse av dagens forhold mellom scenekunstheltet og åndsverkloven

Oppgavens problemstilling er hvordan scenekunstheltet kan forholde seg til åndsverkloven og opphavsrett. Men siden vi har en åndsverklov, og har hatt det siden 1930, er det også tilfelle at scenekunstheltet forholder seg til dagens lovgivning. Det er et kjent prinsipp at loven er lik for alle, og at alle må følge loven, det lærer vi på skolen. Som jeg påpekte i innledningen er begrepet scenekunst en samlebetegnelse et svært mangfoldig kunstfelt som omfatter teater og dans, men også andre underholdningsformer som fremføres på en scene foran et publikum. Stand-up-formatet kan også gjelde som en del av scenekunstheltet, og selv om den kunstneriske kvaliteten på stand-up i høyeste grad er diskuterbar, tar ikke åndsverklovgivningen hensyn til det. Åndsverklovens kriterier er at et verk har verkshøyde, altså er offentliggjort noe sted, og at det er originalt.

I denne delen av oppgaven beskriver jeg hvordan deler av scenekunstheltet forholder seg til loven slik den er i dag. Det gjør jeg for å ha et sammenligningsgrunnlag for drøftingen min om hvordan scenekunsten og teatre *kan* forholde seg til åndsverkloven.

4.1 Institusjonsteatrene og opphavsrett

Dette avsnittet inneholder informasjon samlet inn gjennom spørreundersøkelse. Spørreundersøkelsen ble kun sendt til offentlig finansierte institusjonsteatre. Hos de profesjonelle institusjonene er det som regel den fast ansatte dramaturgen som tar seg av avtalene som inngås med dramaforlag, og det er verdt å merke seg at det i utstrakt grad var dramaturgene som svarte. Ved et par tilfeller svarte teatersjef og/eller kunstnerisk leder, men da med dramaturghatten på. I et par av utsendingene sendte jeg spørreundersøkelsen direkte til dramaturgen fordi jeg visste på forhånd at besvarelsen av den typen undersøkelse jeg sendte ut ble tillagt den fast ansatte dramaturgen. Det at jeg visste dette var kun basert på kjennskap jeg allerede hadde til de respektive teaterinstitusjonene.

Et teater svarte at de ikke hadde noe å meddele. Dette i seg selv er veldig interessant, og noe jeg kunne tenke meg å få svar på – hvorfor hadde de ikke det? Arbeidet de kun med verk som var falt i det fri? I så fall – hvordan forholdt de seg til opphavsretter til de ulike bidragsyterne i egne produksjoner, som lyd, lys og kostyme? Det kan også tenkes at de ikke hadde ressurser til å svare på spørreundersøkelsen. Dette fikk jeg også til svar fra et par teatre, som for såvidt også beklagde at de ikke hadde kapasitet til å svare.

Det som slo meg ved gjennomlesningen av svarene var at dette var noe teatrene og dramaturgene hadde rutine på, og at å få spørsmål om hvordan de forholdt seg til opphavsretten i sitt daglige virke ble litt som å bli spurt om hvordan de knytter skolissene. Flere av svarene, spesielt på de to første spørsmålene, var av kaliberet «vi bare gjør det med største selvfølgelighet», som for såvidt også er et beskrivende svar i seg selv. At offentlig finansierte og driftede institusjoner forholder seg til lover er å forvente. Dessverre hadde ingen eksempler på hvordan de følger loven, antageligvis fordi de hadde dette som så innarbeidet rutine at det ikke var enkeltproduksjoner å vise til. Imidlertid hadde sammenligninger av ulike rutiner og prosedyrer hos de ulike institusjonsteatrene vært svært spennende å se nærmere på, men det var ikke en del av spørsmålet slik spørsmålet ble formulert og ble forstått, og dermed heller ikke noe jeg kan påstå å ha spurt institusjonsteatrene om.

I spørsmål tre i spørreundersøkelsen spurte jeg om teatrene opplever merarbeid eller økt arbeidsmengde i forbindelse med oppfølging av gjeldende opphavsrettslovgivning. Ettersom jeg spurte både teaterinstitusjoner og frie grupper om dette fikk jeg opplysninger om hvordan dette arbeidet ble organisert i de ulike teatrene.

Institusjonsteatrene viste til innarbeidede rutiner i hvordan de arbeidet med andres åndsverk. Spesielt trakk de fram rammeavtalene de hadde med dramatikere og forlag, og hvordan det påvirket den kunstneriske prosessen. Flere trakk frem dramatikerens eierskap til teksten som utfordrende, fordi de opplevde at dramatikerer gjerne ville ha et ord med i laget om hvordan teksten ble iscenesatt, og hvilke endringer teateret fikk gjøre i teksten. Når dramatikerer ikke var en del av produksjonsteamet kunne dette føre til konflikter rundt kunstneriske valg som teateret ønsket å gjøre, men som dramatikerer ikke ville at skulle gjøres.

På spørsmål om hvordan åndsverkloven/opphavsretter påvirker den kunstneriske prosessen henviste de fleste til de utøvende kunstnerne og regissørene, mens noen tok for seg eget kunstnerisk arbeide i møte med den dramatiske teksten. Imidlertid var svarene ganske like på svarene til spørsmål 1 og 2, nemlig at Åndsverkloven påvirker kunstnerisk arbeide ved at den eksisterer, og man må følge loven og kontraktene som er inngått. Noen respondenter påpekte begrensninger de blir pålagt av dramatiker, og hvordan dette påvirker den kunstneriske prosessen, men de fleste

respondentene lot til å ha slått seg til ro med at slike begrensninger finnes, og at det å jobbe utfra disse begrensningene er en del av hvordan man jobber med dramatiske tekster.

I ettertid er jeg sikker på at jeg ville fått mer utfyllende svar på dette spørsmålet om jeg hadde spurt etter konkrete eksempler på hvordan Åndsverkloven påvirker det kunstneriske arbeidet, og hvorvidt det er forskjell på å jobbe med dramatiske tekster som har falt i det fri og dramatiske tekster med opphavsrett. Jeg har hørt flere anekdoter om dette fra det frie scenekunstheltet, men svært få fra institusjonsteatrene²⁵.

Siden Åndsverkloven er basert på den internasjonale Bernkonvensjonen og er harmonert med andre europeiske åndsverklover etter Infosocdirektivet er dette spørsmålet kanskje lettere å besvare fra et juridisk ståsted enn fra et dramaturg/produsentstående. Det gjenspeilet også svarene jeg fikk, som påpekte at det ikke var særlig stor forskjell på internasjonale samarbeid og nasjonale samarbeid. De forholdt seg til det som ble forhandlet fram før kontraktsinngåelse og det sto i kontrakten når produksjonsprosessen satte i gang. Dette viser at harmoneringen av åndsverklovene i Europa har fungert etter intensjonen, hvertfall når det gjelder institusjonsteatre og aktører som har ressurser nok til å utarbeide kontrakter.

Hvorvidt det er enkelt å overholde opphavsretten er imidlertid litt vanskeligere å svare på i en internasjonal kontekst. Internasjonale kontrakter og samarbeidsavtaler som skal ta hensyn til mer enn et sett med nasjonale lover og retningslinjer vil av natur være mindre «enkle» enn kontrakter og samarbeidsavtaler som kun omfattes av ett lovverk. For øvrig fikk jeg heller ikke direkte svar på spørsmål 1 om det er enkelt eller ikke. De fleste respondentene påpekte at de følger de kontraktene de har, og at det er som det er. Dermed kan jeg ikke på grunnlag av de data jeg har innhentet avgjøre om det er enkelt, men vil konkludere med at det er enkelt nok til at det ikke er et uoverkommelig arbeid å overholde opphavsretten i internasjonale produksjoner.

På spørsmål om de hadde noe å tilføye påpekte noen respondenter imidlertid at de kjente til diskursen om opphavsrett og finansiering av kunst (se s. 49), og hadde et og annet synspunkt på dette. Alle respondenter påpekte at de anser opphavsrett som nødvendig, men at det også er elementer i dagens Åndsverklov som kunne vært bedre tilpasset realitetene i kunst- og kulturbransjen. Dette synes jeg er svært spennende at blir påpekt. Diskursen rundt opphavsrett har vært langt mer dempet på scenekunstheltet enn innen film- og musikkbransjen, noe som nok henger sammen med hvordan de ulike mediene har vært digitalisert, men den har ulmet bak kulissene. Fram til koronaepidemien var scenekunstheltet fortsatt overveiende analogt, og selv om kunstnere har eksperimentert med ulik bruk av digitale virkemidler og plattformer siden internett ble allment

25 De jeg har hørt fra institusjonsteatre omhandler det samme som respondentene svarte i spørreundersøkelsen, nemlig at dramatikerer setter grenser for hvilke endringer som kan gjøres i teksten.

tilgjengelig for rundt 20 år siden var digitalt teater nærmest utenkelig for bare to år siden. Likevel er det deler av diskursen som har resonert i scenekunstheltet. At det oppstår diskusjoner om hva som tilhører hvem innad i en teaterproduksjon er ikke ukjente for scenekunstheltet, selv i sammenhenger der opphavsrett ikke er tema. Ofte er det spørsmål nært knyttet til originalitetskravet og spørsmål om hvor originalt noe er som er størst gjenstand for debatt, men også spørsmål hvem som bidro med hva kan være diskutabelt.

4.2 Amatørteatrene og opphavsrett

Siden prosessen med å sende ut spørreundersøkelsen til amatørteatergrupper tok en annen vending enn planlagt henvendte jeg meg til Dramas, amatørteatrenes serviceorgan for manusformidling og opphavsrettsklarering. Det er Dramas amatørteatre, (kultur)skoler og DKS-utøvere bør henvende seg til når de trenger tilgang på manuskripter til oppsetninger. Enkelte amatørteatre henvender seg direkte til dramaforlagene for å finne manus. Men hvis de henvender seg til Dramas ordner de både royalties til manusforfattere og tillatelser til å sette opp forestillinger, slik at amatørteatrene i praksis må gjøre mindre papirarbeid. Etter omstruktureringen og navneendringen i 2019 er det Kulturrådet som finansierer Dramas.

De fleste amatørteatre kjenner til Dramas gjennom jungeltelegraf²⁶, selv om organisasjonen er et veletablert serviceorgan. For teatergrupper med lang fartstid vil det å bruke Dramas' løsninger for å leie manus ofte være enkelt og en del av rutinene for byråkrati som må til for å sette opp stykker, mens for nyetablerte grupper eller grupper med høy utskiftning av medlemmer kan det være en større utfordring å vite hvor man skal begynne for å få tak i opphavsrettslig beskyttede manuskripter på lovlig vis. En utfordring Dramas påpekte, og som jeg har opplevd selv i tidligere teaterproduksjoner jeg har vært med i, er at enkelte «nybegynnere» vet ikke hvor de skal begynne, og oppsøker nærmeste bibliotek eller søker på internett etter et spesifikt manus. Det kan være at dette er et resultat av at det norske amatørteatermiljøet ikke har et sterkt fokus på opphavsrett, og at ferske amatørteateraktører rett og slett ikke vet at de kan leie manus av Dramas eller be om hjelp til å finne manus. Til tross for at jeg er en av de som ikke hadde stått at daværende Teateralliansen var et organ jeg kunne leie manus av tror jeg ikke det er Dramas som ikke har klart å opplyse amatørteateraktører om at de finnes og hva de jobber med, men at informasjonsflyten i Facebook-grupper er for uforutsigbar og tilfeldig. Utfordringen ligger heller i at vi i Norge har en tendens til å

26 Pr. 2021 er jungeltelegraf i norsk kulturliv stort sett synonymt med ulike Facebook-grupper, der amatørteateraktører deler informasjon og erfaringer hverandre, til undertegnedes, som ikke bruker Facebook, store frustrasjon.

i overveiende grad bruke Facebook som informasjonskanal, til tross for at det er enkelt å søke opp informasjon om manus og opphavsrettsklarering med en søkemotor.

For å komme til bunns i hvordan amatørteatrenes mest åpenbare møte med eksisterende opphavsrett og åndsverklovgivningen arter seg, bestemte jeg meg for å kontakte Dramas direkte. Jeg hadde lest litt på hjemmesidene til Dramas, og visste at dette var organet som gjorde teaterproduksjonsprosessene til mange, mange amatørteatergrupper og skoler langt enklere. Da dukket idéen om å snakke direkte med Dramas opp, og en fredag formiddag i oktober 2020 satt jeg foran skrivebordet og gjorde en presisering av hvilke spørsmål det var verdt å bringe videre fra spørreundersøkelsen, før jeg ringte til Dramas for å høre om de kanskje satt på svarene til noe av det jeg lurte på.

I den andre enden av telefonen var Rebekka Midgaard, jurist og rådgiver for royalties og opphavsrettsklarering hos Dramas. Jeg presenterte meg og fortalte litt om problemstillingen i masteroppgaven min og hvordan prosessen med å samle inn data gjennom spørreundersøkelse blant landets amatørteatre ikke hadde båret frukter. Dramas hadde omstrukturert seg bare et år i forveien, og i årsrapporten fra 2019 står det at Dramas het Teateralliansen fram til «et ekstraordinært årsmøte å [endre navn til Dramas](#) og endre [vedtekter](#) slik at virksomheten kun omfatter manustjenesten Dramas» (Dramas, 2019) i oktober 2019, og at Teateralliansen hadde hatt i oppgave å ordne med mer enn bare manusformidling. I årsrapporten fra samme år blir det utdypet at navneendringen og omstruktureringen av både organisasjon og vedtekter er et resultat av dialogmøter og innspill fra store deler av amatørteaterfeltet. Etter å ha lest om Dramas, lest årsrapporten fra 2019 og snakket med Rebekka Midgaard som har vært ansatt i Dramas gjennom hele omstillingsprosessen, sitter jeg også igjen med et inntrykk av at Dramas i 2020 er et svært skreddersydd organ som har en tydelig og brukervennlig funksjon for det norske amatørteaterfeltet. De avtalene Dramas har fått på plass etter at jeg kontaktet dem underbygger dette inntrykket.

Det at Dramas hadde omstrukturert seg bare et halvt år før koronaepidemien skylte over kulturlivet gjorde at all informasjonen Dramas hadde var veldig fersk. Noe var også under utvikling, som f. eks. avtalen med Dramatikerforbundet som ble signert noen måneder etter at jeg ringte Dramas. Det er beklagelig at de ikke hadde så mye data å vise til på grunn av den korte tiden de hadde vært i drift med dagens systemer, men jeg fikk mye nyttig og viktig informasjon likevel. I tillegg ga det meg nok en påminnelse om at jeg i oppgaven måtte se framover og fokusere mer på hvilke muligheter scenekunstfeltet har når samfunnet åpner igjen etter koronanedstengingen. Dramas har to oppgaver, og begge er relaterte til opphavsrett og amatørteaterfeltets forvaltning av opphavsretter. Den ene oppgaven er å legge til rette for at det å bruke andres åndsverk skal være enkelt. Den andre er å gjøre det lettere for manusskaperne å forvalte egen opphavsrett til et manus

gjennom å la manusforfattere registrere manuskripter i manusdatabasen deres. Amatørteatergrupper, barne- og ungdomsteatergrupper og profesjonelle aktører kan levere manus til Dramas og få dem leid ut. Dette er en enkel prosess der man fyller ut to skjemaer som ligger på hjemmesidene til Dramas og sender dem og manuset til Dramas på e-post. Dramas registrerer verket i databasen sin, og dersom noen leier manuset utbetales vederlag kvartalsvis.

Dramas jobber opp mot skoler, kulturskoler, teaterlag, amatørteatergrupper og den kulturelle skolesekken. Utfra det jeg vet har disse grupperingene ulike måter å organisere arbeidet sitt på, både når det gjelder finansiering og hvilke juridiske avtaler de har med andre. Både skoler og kulturskoler kan i stor grad omgå Åndsverkloven når de bruker andres åndsverk i undervisningsøyemed, jfr. §46, men den paragrafen gjelder ikke når det gjelder scenisk framføring av sceneverk. Derfor må skoler leie manus på lik linje med andre teatergrupper. Spesielt viktig er det at skolene leier manus når de selv setter opp teaterstykker hvor de ikke lager teksten selv. Den kulturelle skolesekken havner gjerne mellom to stoler da det i utgangspunktet er et undervisningsopplegg, men samtidig formidler kunst skapt av profesjonelle aktører fra det frie feltet. Siden 2009 har Scenekunstbruket hatt i oppdrag å formidle scenekunst til DKS, mens det er fylkeskommunene som har ansvar for å arrangere forestillinger og turneer lokalt.

De gruppene jeg lurte mest på hvordan samarbeidet med Dramas er amatørteatergrupper og teaterlag, så jeg spurte om hvordan Dramas hjelper disse til å forholde seg til Åndsverkloven og opphavsrett. «Det skal være enkelt» var svaret på dette spørsmålet og det ble gjentatt flere ganger i løpet av samtalen. Med «enkelt» menes at det skal være uomstendelig å ta i bruk andres åndsverk og avklare hvordan opphavspersonen får betalt. Prosessen er lik for alle og ganske enkel: Amatørteatergruppen, skolen eller teaterlaget finner et manuskript, enten som et valg tatt i den kunstneriske prosessen eller gjennom søk i Dramas' databaser, velger seg manuskriptet for gjennomlesing på Dramas' hjemmesider, fyller ut et skjema på hjemmesidene til Dramas og lar Dramas ta seg av den administrative biten derfra. Så er det bare å betale fakturaen man får, og saken (eller rettere sagt tilgangen på manuskriptet) er i boks. På denne måten fungerer Dramas som en mellommann mellom Nordiska og andre teaterforlag, slik at det ikke er nødvendig for amatørteatergruppene å kontakte teaterforlagene i tillegg til Dramas for å få tillatelse til å bruke et manus. For å gjøre det enkelt har Dramas samlet alle de administrative oppgavene som har med forvaltning av opphavsrett og tilganger til andres åndsverk å gjøre i sine systemer, sånn at man i praksis kun trenger å forholde seg til Dramas.

Siden jeg lurte på hvordan Dramas rolle i opphavsrettsklareringen i tilfeller der teaterkompaniet benytter seg av andre måter å tilegne seg manus på, f. eks ved å låne på biblioteket eller å kopiere fra nettet eller andres eksemplarer av et tidligere brukt manus, fikk jeg informasjon om dette. De

manuskriptene man finner på biblioteket er til gjennomlesning, og det er ikke meningen at man skal bruke dem som tekst i en teaterproduksjon uten å betale vederlag for det. Derfor vil et bibliotek heller ikke la lånerne kopiere manus de har tilgjengelig i samlingene sine, og en kopiering av et slikt manus vil i praksis være en piratkopiering. Det er imidlertid mulig å finne et manus på biblioteket eller på nett, og så leie en lisens fra Dramas. Man kan også kontakte dramaforlaget eller dramatikerens direkte for å få leid en lisens eller betalt vederlag, men da faller litt av det enkle systemet Dramas stiller til rådighet bort, og man har som teatergruppe eller teaterskaper i praksis skapt seg mer administrativt arbeid.

Videre forsøkte jeg å få klarhet i spørsmålet som hadde blitt spørreundersøkelsens akilleshæl, nemlig spørsmålet om hvorvidt noen amatørteateraktører med lite eller intet budsjett kopierer manus eller på andre måter tilegner seg manus og unngår å klarere dette med Dramas eller teaterforlagene for å unngå enten det papirarbeidet det er å leie lisens på et manus eller å slippe å betale vederlag. Observasjonen fra Dramas' side er at dersom et medlem av en amatørteatergruppe har funnet et manus som gruppen gjerne vil bruke, er det bedre å spørre og få nei enn å ikke spørre, men det hender ofte amatørteatergrupper ikke spør likevel. I slike tilfeller kan Dramas etterfakturere de som har «tyvspilt» forestillinger, dersom det oppdages på et eller annet vis. En etterfakturering er ikke nødvendigvis en skyhøy erstatningssum, slik ordlyden i Åndsverkloven §81 og ikke minst media kan få det til å høres ut, men det er en sum som kan bli vanskelig å håndtere hvis man ikke har budsjettet med den. Dermed er det å skape «tyvforestillinger» en dårlig idé, fordi man i verste fall risikerer at alle billettinntektene eller andre inntekter fra produksjonen kan gå tapt. I de fleste tilfeller ender ikke hele fortjenesten som en uforutsett fakturert sum fra Dramas, men produksjonen kan fort gå fra å ha et overskudd til å så vidt gå i null, eller å ha et lite underskudd. Etterfakturering skjer ikke fordi Dramas eller opphaverne ønsker at amatørteatergrupper skal gå i minus, men fordi opphaverne har krav på å få utbetalt vederlag.

Når det kommer til andre aspekter som kommer under Åndsverklovens bestemmelser, som f. eks. kreditering og ideelle rettigheter som er lovfestet i §5, fikk jeg vite at alt for mange teatergrupper er for dårlige med kreditering av manusforfatter. Dette forekommer både innen amatørteaterfeltet og i de ulike skolene. Grunnene til at det ikke krediteres godt nok kan variere. Det kan skyldes underrapportering av hvordan man har kreditert, fordi teaterlagets kildehenvisninger i den kunstneriske prosessen ikke har blitt notert skikkelig. Da sitter Dramas igjen med problemet at de ikke kan dokumentere at teatergruppen har kreditert godt nok. Det kan også være gjort så store endringer i manus at teatergruppen som bearbeider manus ikke lenger ser behov for å kreditere originalmanusets forfatter, til tross for Dramas har kontrakter på det slik at ting ikke endres uten samtykke.

En problemstilling jeg har støtt på i undervisningssammenhenger er bruk av andres åndsverk i lukkede visninger, altså der det ikke er klart definert hvorvidt fremføringen skjer i et privat eller offentlig rom. Selv private visninger med billettinntekter teller som noe teatergruppene må søke om tillatelse til å vise selv om de ikke viser offentlig. Dette har med verkshøyde og offentliggjøringskriteriet å gjøre: Når noe vises for et publikum er det fremført jfr. åndsverklovens definisjoner, og må derfor kategoriseres som en fremføring det skal betales vederlag for. Dette gjelder selvfølgelig ikke når innholdet i forestillingen er skapt av teatergruppen selv, slik det ofte er i en undervisningssammenheng, og slik sett også er et fellesverk som alle de involverte har opphavsrett til. Imidlertid later det til at svært få vet om at man kan definere egenskapteater som fellesverk. Dette later det heller ikke til at Dramas opplyser om, til dels fordi det faller utenfor deres rolle som manusformidlere, ikke som opplysningsorgan for opphavsrett, som igjen fører til at de amatørteatergruppene og teaterlagene som vet at åndsverkloven må følges gjør det, og de som ikke vet det gjerne lar være av ren uvitenhet. Det er også store variasjoner i hvordan amatørteatrene forholder seg til åndsverkloven, og det også er ulike praksiser hos ulike institusjoner som er vert for amatørteaterproduksjoner. Skoler og kulturskoler har f.eks. Administrative rutiner for hver amatørteaterproduksjon, mens amatørteaterlag har igjen andre rutiner og prosedyrer. Den kulturelle skolesekken (DKS) har også egen praksis, som skiller seg fra de andre nevnte institusjonene. Her er det verdt å merke seg at DKS har en sentral, administrativ del hvor all tilrettelegging for turnevirksomhet koordineres, og som kjøper inn teaterproduksjoner fra profesjonelle aktører. Dermed jobber ikke DKS direkte med amatørteater, men kan til tider legge til rette for amatørproduksjoner, avhengig av hva DKS' administrasjon velger å tilby det skoleåret.

Helt på slutten spurte jeg om den da høyaktuelle digitaliseringen som hadde skjedd av scenekunsthelt siden våren 2020. Svaret jeg fikk var at Dramas ikke jobber med digitale framvisninger, kun scene. Men flere aktører har spurt om å få leie manus til digitaliserte forsettillinger etter korona-nedsteningen. Disse har fått nei fordi strømmet scenekunst ligger utenfor de lisensavtalene Dramas' har inngått med andre aktører. Imidlertid tar Dramas inn manus selv om framføringen originalt ble strømmet. I disse tilfellene er et av vilkårene at opphavspersonene må godta bearbeidelser som er rent sceniske. Dette er fortsatt helt gråsonelandskap og ingen vet helt ennå.

Dette i seg selv er svært interessant. Digitalisert teater er fortsatt helt nytt, men åndsverkloven er relativt godt tilpasset strømming av alle typer åndsverk, også scenekunst.

I desember 2020 signerte Dramas en ny avtale med Dramatikerforbundet om videreformidling av dramatiske tekster skrevet av Dramatikerforbundets medlemmer. I den nye avtalen er også visning av teater via internett tatt med som en del av hva avtalen omfatter. Dette er første gang

Dramas og Dramatikerforbundet har noen konkret avtale om streaming av scenekunst, og så vidt jeg har klart å finne den første avtalen mellom to norske aktører hvor strømmet teater er nevnt.

I ettertid av samtalen med Dramas har det slått meg at organisasjonen later til å ha tilegnet seg perspektivet om at det alltid er dramatikeren som er opphaveren til et teaterstykke, og der opphavsretten til den dramatiske teksten definerer hvem som har opphavsrett til hele teaterproduksjonen. Dette ledet meg igjen til å definere de to begrepene jeg introduserer i avsnitt 5.2 (s. 67). Imidlertid er Dramas kanskje den organisasjonen det er mindt overraskende at har et slikt perspektiv, siden de er et organ som har manus- og opphavsrettsforvaltning som hovedbeskjeftigelse.

4.3 Det frie feltet og opphavsrett

Blant de frie teatergruppene er produksjonen av originale åndsverk svært vanlig. Derfor er spørsmålet om hvordan det frie feltet forvalter egen opphavsrett om mulig mer aktuelt enn hvordan aktørene forholder seg til andres opphavsrett. For prosjektgrupper vil avklaring av hvem som har bidratt med hva, og dermed også har opphavsrett eller nærstående rettigheter til fremføringen, være en viktig administrativ del av teaterproduksjonsprosessen. Hvordan, eller om dette gjøres, er opp til hver enkelte gruppe.

Scenekunstaktører som driver eget foretak, både som enkeltpersonsforetak og andre former for småbedrifter, er det mange av. Det kan anslås at frilanserne utgjør en majoritet av arbeidstakerne i det profesjonelle scenekunstheltet, ikke bare i Norge, men også på verdenbasis. Frilansing er en fin måte å organisere eget kunstnerisk arbeid fordi man er fri som fuglen og ikke er bundet til annet enn midlertidige kontrakter, men det er også langt færre rettigheter til velferdsordninger for frilansere. De siste årene har flere fagforeninger fortvilt fordi arbeidsmiljøloven har blitt endret, og ikke gir frilansere umiddelbar rett til velferdsordninger dersom de skulle ha behov for det. Flere frilansere, både i og utenfor scenekunstheltet, har fortalt om hvordan de går glipp av trygderettigheter og andre velferdsgoder fordi de har valgt å være selvstendig næringsdrivende og lever på honorarer og lønn fra oppdragene de får. (Det engelske begrepet "gig economy" er til og med avledet fra frilanskunstneres "gigs", hvor kunstnerne kun blir betalt for forestillinger eller konserter, og hvor jakten på en ny opptreden eller et nytt oppdrag er en nødvendighet for å kunne ha en jevn inntekt). Flere frilansere hyres inn av institusjonsteatre til enkeltproduksjoner, og er dermed i en gråsoner der verkene deres kan attribueres til et institusjonsteater, men de selv ikke er fast ansatt der. Blant de frie teatergruppene, og forsåvidt også amatørteatrene, later det sjeldnere til at det er noen slik form for konflikt. De kan bestille en lisens til dramateksten fra Dramas eller teaterforlaget, betale, og jobbe med teksten innenfor de rammene de har fått i den lisensen de har. Siden jeg ikke sendte ut

spørreundersøkelse til det frie feltet fikk jeg ikke spurt om hvorvidt de gjør dette, og om faktorer som økonomi eller tid til rådighet under produksjonsperioden spiller inn.

Svaret jeg fikk fra Danse- og Teatersentrum (PAHN) da jeg forsøkte å samle inn data gjennom den planlagte og senere skrinlagte spørreundersøkelsen understreker at scenekunstheltet ikke har noen systematisert måte å tilegne seg informasjon om opphavsrett:

«Hei!

Vi er ikke et teater, men et informasjons og kompetansesenter, se www.pahn.no

Vårt arbeid inkluderer ikke spørsmål om opphavsrett, dette tilligger de enkelte kunstnere og kompaniene- så da må du ta direkte kontakt med dem.

Lykke til med arbeidet.»

At PAHN ikke informerer om opphavsrett er litt overraskende. De er et kompetansesenter som kan svært mye, ikke bare om kunstnerisk praksis, men også om forvaltning og organisering av scenekunstheltet. Svaret jeg fikk virker mer som et ikke-svar hvor de viser til den samme tendensen som jeg har støtt på flere steder i scenekunstheltet: Juss, og spesielt opphavsrett, er ikke interessant eller relevant for kunsten. Men det er den jo. En annen faktor er at Dramatikerforbundet ikke lenger har noen rammeavtale med NTO, men ber medlemmer kontakte dem for å få hjelp med den typen kontrakter. Det er flott at Dramatikerforbundet oppfordrer til å ta kontakt og ha en dialog med dem, men noe jeg legger merke til er at oppfordringen ikke helt harmonerer med ÅVLs formålsparagraf, tredje bokstav, om at det skal være enkelt å inngå når man er inne på siden hvor dette er skrevet, som er en side med oversikt over alle rammeavtalene Dramatikerforbundet har inngått med andre aktører, så er det en ekstra arbeidsoppgave å sende e-post til forbundet for å be om informasjon. En av grunnene til at rammeavtalene er viktige for hele kulturbransjen er at de definerer rammene for hvordan de administrative sidene ved det å skape kunst skal forvaltes. Det nevnt, så er den viktigste informasjonen i rammeavtaler av denne arten hvor stort honoraret skal være, og der er det jo oppgitt at den bør være på 300 000 kr.

5 Drøfting

Det er mye som både kan og bør diskuteres når sammenhengene mellom scenekunstheltet og åndsverklovgivningen er blitt beskrevet. Med utgangspunkt i de forholdene jeg beskrev i kapittel 4 vil jeg drøfte hvordan det norske scenekunstheltet kan forholde seg til dagens åndsverklovgivning, og vurdere hvilke muligheter som finnes for å gjøre det enklere for scenekunstnere p forholde seg

til loven. Jeg vil også drøfte hvorvidt det kunstneriske feltet og jussen arbeider på samme vilkår, og hvorvidt Åndsverkloven har den ønskede effekten for scenekunstfeltet.

5.1 Scenekunstneres kunnskap om åndsverkloven

I løpet av min tid som amatørteaterutøver og i utdannelsesløpet mitt som teaterlærer lærte jeg ingen ting om opphavsrett innen teaterfeltet. Den kunnskapen jeg hadde om lovverket hadde jeg tilegnet meg på egen hånd, eller hørt fra andre som hadde vært borti opphavsrettslige problemstillinger i en kunstnerisk prosess. Opphavsrett, klarering og vederlag var noe de drev med på institusjonsteatre og i frie produksjoner hvor det var penger eller profitt involvert, det var ikke noe vi amatører eller lærere forsto oss på. Så lenge TONO-gebyrene ble betalt og ikke dramatikerne ble sur var alt ok.

Min manglende utdanning på feltet er imidlertid ikke unik. Tvert imot virker den å være utbredt blant landets teatermennesker/teaterutøvere. De gangene det er snakk om «copyright» er det fordi noen skal kontakte et teaterforlag og har lest litt på internett for å finne ut av hvordan man får tak i et manus. Når den eneste kontakten man har til Åndsverkloven er gjennom et teaterforlag eller , sitter man kanskje også igjen med et inntrykk av at det kun er dramatikerne som har opphavsrett til den dramatiske teksten, og at ingen andre har opphavsrett til åndsverk som skapes gjennom teaterproduksjon. Denne mangelfulle oppfatningen er trolig utbredt og underbygges av den informasjonen teaterforlagene gir om sitt eget virke. Men at teaterforlagene forteller om sitt eget virke betyr jo ikke at andre ikke også har opphavsrett til sine åndsverk, uansett om disse åndsverkene er helt uavhengig av dramatikk eller har tilknytning til dramatikerens åndsverk. Bevisstheten rundt at de som lager teater i amatørteaterfeltet og i undervisningssammenhenger også har opphavsrett til åndsverket sitt er så og si fraværende, og fører til at mange opphavere går glipp av vederlag de ellers ville fått utbetalt, fordi de ikke krever det inn. Dette påpekte også Dramas da jeg snakket med dem.

Holdninger som «det er så mye papirarbeid» og «skjønner ikke hva vi skal med opphavsrett på dette, min og din er sånne borgerlige kategorier» dukker også jevnlig opp. Denne typen desinteresse for et lovverk som er skapt for å gagne kunstnere oppfatter jeg som et symptom på at lovverket kanskje ikke treffer målgruppen sin helt. Hjelper en lov som kunstnerne selv ikke kjenner funksjonen til kunstnerne? Jeg tviler på at den gjør det, for det hjelper lite med et nyttig verktøy om ingen forstår hvordan de skal bruke det.

Innen scenekunstfeltet later det dessuten til å være en utbredt oppfatning at opphavsrett, ut over dramatikerens, er et domene for musikere og filmskapere, men ellers ikke er særlig relevant for scenekunstnere. Det har jeg full forståelse for, og i avsnitt 3.4 (s. 36) har jeg vist at en lignende tendens kommer til uttrykk i lovteksten, hvor musikk og film har egne kapitler dedikert til seg,

mens sceneverk så vidt er nevnt. Men denne oppfatningen stammer også fra to andre faktorer: Den første er det scenekunstnere flest omtaler som TONO-gebyrer, men som oftest referere til gebyrer som betales til både TONO²⁷ og Gramo²⁸. Den andre er at musikere og filmskapere har en kontinuerlig diskurs om opphavsrett, mens scenekunstfeltet knapt snakker om det.

TONO-gebyrer er en relevant faktor fordi de gjerne er den mest håndfaste påminnelsen et teaterproduksjonsteam i det frie feltet og amatørteaterfeltet har på at de arbeider med andres åndsverk. Man kan lage en hel forestilling fra grunnen av, men så velge å bruke eksisterende musikk og dermed måtte forholde seg til TONO for å få betalt vederlag. At Dramas har tilnærmet sammen funksjon for manusforfattere er en kobling som svæet sjelden blir dratt.

Den kontinuerlige diskursen innad i musikk- og filmbransjene er en mer åpenbar faktor. Når noe er et dagsaktuelt tema blir det mer oppmerksomhet rundt temaet, og flere folk viser interesse for det. Mye av musikernes diskurs rundt opphavsrett henger sammen med konflikter rundt hvem som har opphavsrett til hva. Nylig skrev NRK om amerikanske og britiske låtskrivere som hadde skrevet et åpent brev om at de var lei av å ikke få vederlag eller bli kreditert skikkelig av artistene som framførte låtene deres (Alnes, 2021). Saken i NRK hadde ingen ting med den norske musikkbransjen å gjøre, men når norske medier velger å ta fatt i saken oppleves det også som relevant for norske lesere. Paradoksalt nok har vi en åndsverklov som fordeler opphavsretten til musikalske verk såpass jevnt mellom aktørene i musikkproduksjonprosesser at det rett og slett blir misvisende å sette en parallell mellom norsk og amerikansk opphavsrett. Jussprofessor Olav Torvund har publisert et hjertesukk over medienes lave kunnskapsnivået om opphavsrett og rettsspørsmål generelt:

«Jeg synes det er viktig å få fram at opphavsrett mm ikke er noe vi leker med i elfenbenstårnet. Det er noe som angår den verden vi alle er en del av. Tradisjonell tidsskriftsdebatt er altfor langsom. Jeg foretrekker derfor stort sett å kommentere sakene på min blogg. Det er dessuten slik at kunnskapsnivået om dette, som så mange andre juridiske spørsmål, er sørgelig lavt i norske medier. Hvis de hadde slurvet like mye i sin omtale av sport som de gjør i sin omtale av rettsspørsmål, hadde det blitt ramaskrik. Gjennom sin slurvete journalistikk har mediene sørget for å holde publikum i uvitenhet, slik at mediene kan slå seg til ro med at folk ikke reagerer, og da er det ikke så farlig. Det er derfor ofte nødvendig å kommentere som et forsøk på å korrigere misvisende omtale i mediene.» («Opphavsrett Og Lignende Rettigheter», u.å.)

27 TONO er ansvarlige for å betale ut vederlag til komponister, låtskrivere og musikkforlag.

28 Gramo er ansvarlige for å betale ut vederlag til musikere («artister») og plateselskaper.

På en måte er det lett for Torvund å være polemisk rundt kunnskapsnivået om opphavsrett. Han underviser i fagfeltet og holder seg kontinuerlig oppdatert. Men han har også rett i at opphavsrett er noe som angår alle. Den angår spesielt de som jobber med åndsverk i sitt daglige virke, og her skulle jeg ønske det var et større fokus på opplysning og kunnskapsoppdatering i den norske diskursen, slik at vi får mer kunnskapsbaserte diskusjoner rundt opphavsrettslige spørsmål og mindre snakk om «copyright».

Kontrasten til andre land er stor når det gjelder kunnskap om opphavsrett. En amerikansk sirkusklovner jeg har snakket med har flere ganger fortalt om hvor stor del av klovneutdanningen hans som har handlet om opphavsrett, og hvor mye han har måttet forholde seg til å håndheve egne opphavsretter i løpet av karrieren sin. Både som fast ansatt og frilanser har mye av det administrative arbeidet handlet om å hegne om egen copyright, og at gjenbruk skjer i tråd med det amerikanske lovverket. Til slutt hadde han sett seg lei på alt papirarbeidet, og lar nå arbeidet sitt falle i det fri så lenge han får honorerte oppdrag som bidrar til en stabil inntekt.

USA og andre land med svake arbeiderrettigheter har en langt sterkere *gig economy*²⁹ enn Norge, og det er langt mer utbredt at kunstnere lever fra oppdrag til oppdrag uten noen som helst tilgang på offentlig støtte. Her i landet er en kombinasjon av offentlig støtte, honorar og billettinntekter langt vanligere. At amerikansk diskurs får ta stor del av det norske ordskiftet er ingen overraskelse. Som jeg påpekte i 3.8 (s. 49) er mye av utgangspunktet for en relativt krass opphavsrettsdebatt oppstått i USA, for så å spre seg til Europa. Pengestrømmen og holdningene som kommer fra amerikanske plateselskaper og inn i norsk kulturliv er heller ikke til å kimse av. At norsk filmbransje ikke har vært særlig selvgående fram til for 10-15 år siden har også virket inn på i hvor stor grad utenlandske aktører bidrar til hvordan vi snakker om opphavsrett her på berget.

For de fleste amatørteateraktører i Norge er teatergruppa en fritidsaktivitet og et fristed, hvor man vil ha det gøy og spennende. Man har mer enn nok administrative oppgaver å ta seg av i den store verden utenfor den lille verden man skaper seg i øvingssalen eller på scenen. Dette er imidlertid en strukturell utfordring innen amatørteatermiljøet (og i en forlengelse av det barne- og ungdomsteatermiljøet) i Norge, og ikke noe opphavsrettsforvaltere som Dramas skal eller kan stilles til ansvar for. Det jeg derimot vil påpeke som en sterk tendens når det gjelder både kunnskapsnivået om opphavsrett og hvordan man håndhever egne opphavsretter generelt er lavt. Hos scenekunstnere later det til å være lavere enn i film- og musikkbransjen, men hele kulturlivet virker til å kunne mer om «copyright» enn om det lovverket som gjelder oss.

29 En type løsarbeide der hvert oppdrag teller som en dag på jobben, men hvor det gjerne ikke finnes noen arbeidskontrakt, fordi det kun betales lønn eller honorar for den enkeltstående opptredenen.

Jeg ser et behov for å heve kunnskapsnivået om opphavsrett og de få nærstående rettighetene som er relevante for scenekunstnere, men da må juristene klare å formidle det. Å møte kunstere med holdningen «du får sette deg inn i det selv», eller flåsete formuleringer som «kanskje spør en voksen hvis du ikke skjønner dette» når fagtermene i det teaterfaglige feltet og fagtermene i jussfeltet kolliderer med hverandre og de to fagfeltene heller ikke har kjenskap til hverandres arbeidsmetoder fungerer ikke, da skaper man bare konflikt. Behovet for mer kunnskap om opphavsrett er kanskje spesielt viktig for det ikke-profesjonelle feltet, altså amatørteatrene og i undervisningssammenhenger.

Slik jeg ser det vil det være naturlig for scenekunstnere å henvende seg til nettopp et informasjons- og kompetansesenter for å få oppklart spørsmål om opphavsrett, da spørsmål om opphavsrett er noe som gjerne dukker opp i eller kort etter en produksjonsprosess. Og for utøvere og grupper i det frie feltet er mulighetene for å få støtte til administrative og juridiske problemstillinger spesielt viktig, og det er ikke alltid Dramas eller Skuespillerforbundet kan bistå i slike spørsmål. Imidlertid er det uklart hvem som eventuelt skal stille med informasjon og kompetanse om opphavsrett når et av scenekunstheltets viktigste informasjons- og kompetansesentre ikke gjør det. En mulighet er at hver enkelt kunstner og hvert enkelt kompani hyrer inn en jurist, men det er det svært sjelden økonomiske midler til å gjøre. Alternativt går det an å forsøke å lese seg opp eller lese en innføring i emnet, f. eks. Torvunds bok *Opphavsrett for begynnere*, men da får man ikke svar på hvordan man som scenekunstner skal forholde seg til spesifikke problemstillinger som kan dukke opp i en teaterproduksjonsprosess, bare verktøyene og ordforrådet til å tolke problemstillingen fra et juridisk og opphavsrettslig perspektiv.

En av de mest kjente funksjonene til åndsverkloven er at den skal beskytte mot piratkopiering, eller gjenbruk av opphavsrettslig beskyttet åndsverk uten å betale vederlag, som er en litt mindre dagligdags beskrivelse av piratkopiering som konsept. Frem til teateret fikk en «brakdigitalisering» i 2020 har det å piratkopiere teater vært et relativt sjeldent problem, selv om det har forekommet. Jeg vil anslå at det bare er et spørsmål om tid før de digitaliserte delene av teateret blir piratkopierte, men det er ikke mulig å forutsi dette helt sikkert. Det er mulig teaterfeltet holder seg analogt som en motreaksjon til en halvt tvunget digitalisering under koronapandemien. Imidlertid fant jeg overraskende lite dokumentasjon på (pirat)kopierte analoge teaterforestillinger i researchfasen av denne oppgaven, men anekdotene og historiene om mer eller mindre kopierte forestillinger lot ikke vente på seg.

Dette har flere årsaker: Både i tekstbaserte og egenskapte teaterproduksjoner er det svært uvanlig å dokumentere hvor alle kunstneriske valg og all inspirasjon til en forestilling kommer fra. Det som dokumenteres er hvem som har skrevet manus (om det brukes manus), eller hvor ideen til historien

er hentet fra. Hvorvidt de kunstneriske virkemidlene i forestillingen er helt originale, inspirert av andres scenekunstverk eller reproduksjoner av kunstneriske grep noen i ensemblet har sett tidligere, dokumenteres derimot sjelden. Årsaken til dette er i utstrakt grad at det blir for mye å dokumentere. Inspisienten noterer ned hvem som var til stede, hva som trengs og hva som ble gjort i løpet av prøvene, regissøren tar notater om hvilke kunstneriske grep som gjøres hvor og hvor det eventuelt trengs endringer (om hen i det hele tatt tar notater, mange regissører arbeider svært papirløst). Dersom noen skulle få oppgaven å dokumentere bruk av andres åndsverk kunne og burde dette i teorien falle på dramaturgen, men i mange teatre er ikke dramaturgen like aktivt deltagende som inspisient, regissør og skuespillere i den fasen av teaterproduksjonen hvor de utøvende sceniske uttrykkene utarbeides. I amatørteatergrupper har man ofte ikke en egen dramaturg heller, slik at ansvaret for dramaturgien blir overlatt til regissøren eller gruppa i fellesskap. Og for det andre: dersom dramaturgen er aktivt til stede og har kapasitet til å dokumentere – vil teaterensemblet eller produksjonsteamet at det skal dokumenteres at de har kopiert noen andres sceniske uttrykk? Dette er et spørsmål som også dukket opp i revurderingen min av bruk av spørreundersøkelse: Om noen faktisk ikke følger loven, vil de da innrømme eller dokumentere det?

Ifølge Dramas er «piratoppsetninger» et utbredt fenomen. Denne påstanden har jeg støtt på flere steder, så det stemmer nok. Stykkene piratkopieres ved at teatergrupper velger en bok eller et teaterstykke som er opphavsrettslig beskyttet, og lar være å be om tillatelse til å bruke det. Dersom dette blir oppdaget etterfakturerer jo gjerne Dramas, slik at dramatikerer kan få utbetalt vederlag. Det er en praksis som kan gå hardt ut over et produksjonsbudsjett som ikke hadde budsjettert med å betale vederlag, eller en teaterproduksjon kanskje ikke hadde noe budsjett i det hele tatt.

Det later jo imidlertid ikke til at mangelen på dokumentasjon eller manglende innrapportering til Dramas gjøres med vonde intensjoner eller med et motiv om å slippe å betale andre kunstnere, jamfør informasjonen jeg fikk av serviceorganet, som er diskutert i 4.2 (s. 55). Som nevnt der er det oftest ren uvitenhet om kravet til innrapportering som gjør at innrapporteringen mangler. I noen tilfeller handler det om at det ble for overveldende for teatergruppen å rapportere inn til Dramas. Når slike rene kopieringer skjer har opphaveren krav på å få betalt vederlag som en slags erstatning på bruddet på opphavsretten, jamfør ÅVL kapittel 5. Men en slik betaling krever 1) at kopieringen blir oppdaget, 2) at opphaveren blir gjort oppmerksom på at verket hens er kopiert, 3) at opphaveren setter fram et krav om etterbetalt vederlag. For med mindre det er hyret inn advokater eller lignende til å gjøre det for hen er det bare opphaver som kan håndheve en sin egen opphavsrett.

Grensen mellom hva som er kopiering og hva som er inspirasjon kan imidlertid være uklar for kunstfagutdannede ikke-jurister. Under bachelorstudiet jeg tok i teaterpedagogikk fikk vi beskjed om å «stjele» alle de kule idéene og virkemidlene vi så på forestillinger når vi dro på teaterfestival.

Ikke fordi det var vinn-vinn, men fordi det var en måte vi kunne lære oss å definere godt teaterhåndverk og å knytte sammen ulike ideer i produksjonsprosessen. Det er ikke til å skyve under en stol at vi lærte mye av det, men om det var etisk og juridisk riktig å gi studentene tillatelse til (og dermed også en vane med) å kopiere andres scenekunst er jeg usikker på den dag i dag.

Det vi imidlertid ikke lærte, var å kreditere opphavspersonene eller å opplyse om hvor vi hentet hvilke ideer fra. Her er det verdt å nevne at universitetet ikke hadde noe sterkt insentiv til å sette opphavsrett og kreditering på agendaen, da instituttet som utdannet jurister ikke hadde særlig mange ansatte på det tidspunktet, og ikke kunne forventes å stille ressurser til rådighet for å undervise kunstfagstudenter. I tillegg er verk som brukes i undervisnings- og eksamensøyemed har egne unntak fra Åndsverklovens bestemmelser jfr. ÅVL kapittel 3, §43 – 46, og dette var en teaterpedagogutdanning. Med tanke på læringsutbyttet for studentene er det derimot beklagelig at det ble utdannet teaterpedagoger som ikke har særlig mye kunnskap om opphavsrett eller hvordan man i tråd med loven benytter seg av andres åndsverk i en teaterproduksjon. Når den juridiske kompetansen mangler hos de som utdanner de kommende generasjoner med scenekunsterne, bidrar det til at scenekunstutøverne har lav kompetanse om opphavsrett.

5.2 Dramatikerperspektivet vs. Fellesverkperspektivet

Jeg tar meg friheten til å innføre to nye begreper når det gjelder scenekunstheltet og opphavsretten: *Dramatikerperspektivet* og *Fellesverkperspektivet*. Grunnen til at jeg innfører disse to begrepene er for å sette ord på to ulike forståelser av opphavsretten som jeg har møtt på i arbeidet med denne oppgaven, og for å gjøre det lettere å definere hvordan teateret forholder seg til opphavsretten. Jeg prøver ikke å skape to ulike kategorier der en er riktig og en er feil, men vil heller bruke begrepene til å vurdere hvilket perspektiv som fungerer for scenekunstheltet og hvilket som gagnar scenekunstheltet i møtet med jussen. Disse begrepene er også nyttige for å det juridiske fagfeltet, slik at de kan forstå scenekunstheltet bedre.

«Dramatikerperspektivet» er tilnærmingen til et scenisk verk der opphavet og innholdet er definert utfra manus og hvem som har skrevet det. Det er en forståelse av den typen teaterprosess som jeg beskrev i avsnittet om teaterproduksjon fra tekst til scene (s. 41). Dette perspektivet er det ordlyden i dagens Åndsverklov later til å være bygget på når Åndsverkloven skal forstås og følges fra et scenekunstnerperspektiv. En lineær tidsoppfattelse og kravet til originalitet gjør også at dette perspektivet står sterkt. For å utdype: I vår del av verden ser vi på tid som noe lineært, en slags strek med et startpunkt og et sluttunkt der noe kan komme «først» og «sist». Når noe ble funnet på eller skrevet ned på et tidligere tidspunkt enn nåtiden, tenker vi at det kom først, og at det dermed er mer originalt enn det som blir funnet på eller skrevet ned nå. Det er jo slik kronologi fungerer. «Jeg har

en idé», kan en av bidragsyterne i en teaterproduksjon si, og så fortelle om en idé de har som kan være 100% et resultat av egen fantasi. «Det høres ut som plotet i [en roman utgitt i 1956]» kan en annen i produksjonen si, og plutselig har verket en annen stilling enn det hadde vært om man lot idé være idé og ikke la like stor vekt på åndsverk, originaler og vernetid som man skal gjøre i dag. Ofte skjer ikke slike scenarier i virkelige teaterproduksjoner, fordi bevisstheten og kunnskapsnivået om vernetid og opphavsrett ikke er så høyt som det kanskje burde være, men fra et juridisk perspektiv har det lite å si siden alle må følge loven. Om noe kan bevises å være en kopi av materiale som er opphavsrettslig beskyttet fordi vernetiden ikke er over, må teaterkompaniet kunne enten bevise at den ene bidragsyteren kom på idéen helt selv, eller betale vederlag.

Siden dramatikere og andre scenetekstforfattere har hatt tilgang på ressurser Dramatikerforbundet har stilt til disposisjon gjennom en årrekke, stiller de også sterkere når det gjelder administrative oppgaver som forvaltning av egen opphavsrett eller innkreving av vederlag. Dramatikere har også praktisk støtte til disse administrative oppgavene fra NDF. Tilgang på ressurser er det viktig at dramatikere og andre scenekunstforfattere har, fordi disse ressursene også fungerer som et sikkerhetsnett, og sikkerhetsnett sikrer nyskapning og kreativitet. De hjelper også dramatikerne til å skape scenetekster uavhengig av når en oppsetning av teksten settes i gang. Premisset for å skrive for teater blir at den dramatiske teksten blir opphavet til en teateroppsetning, og oppnår verkshøyde ved preimeren av oppsetningen.

«Fellesverkperspektivet» baserer seg mer på en oppfatning av opphavsrett i teateret hvor alle involverte krediteres som involverte i den kreative prosessen, slik som det er beskrevet i §8 i Åndsverkloven. Man kan si det er en mer kollektivistisk tankegang, og setter det felles kunstneriske arbeidet et teaterproduksjonsteam gjør som grunnlag for hvordan opphavsrettene til en forestilling skal defineres og fordeles. Dette perspektivet har jeg møtt ofte i teaterproduksjoner som er egenskapte, og der alle aktørene har bidratt på like fot i det kreative arbeidet og bygd videre på hverandres idéer og innspill gjennom hele produksjonsprosessen. I slike kreative prosesser er det tilnærmet umulig å dokumentere hvem som fant på hva, eller hvorvidt noen idéer er lånt eller hentet fra andre utgitte verk. Fellesverk er også beskrevet i Åndsverkloven §8, første ledd, som:

«[...] et åndsverk skapt ved felles skapende åndsinnsetts fra flere opphavere uten at den enkeltes bidrag kan skilles ut som selvstendige verk, får de opphavsrett til verket i fellesskap.» (Åndsverkloven, 2018)

Denne ordlyden leser jeg, som jo ikke er jurist, som en god og presis beskrivelse av de fleste egenskapte teaterproduksjoner. Den stemmer også godt overens med produksjonsprosessen jeg

beskrev i 3.5.2 (s. 42) om egenskap teater. Imidlertid har fellesverkperspektivet noen svakheter i møte med rettsystemet: Det er et perspektiv som kun har støtte i §8, og som baserer seg på en produksjonsstruktur der detaljene rundt hvem som er opphaver til hvilke elementer i oppsetningen er vanskelige å dokumentere. Premisset for fellesverkperspektivet er at verkshøydekravet for hele verket oppnås ved premiere på teateroppsetningen.

Det som gjør begrepene nyttige både fra et teaterfaglig ståsted og fra et juridisk ståsted er at de illustrerer hvordan man kan definere hva som er et scenekunstverk, og hva som er deler av at scenekunstverk. Der det fra et dramatikerperspektiv opereres med en forståelse av at det kunstneriske arbeidet som oppstår etter den dramatiske teksten er derivater, vil det fra et fellesverkperspektiv legges vekt på at sceneverket er det verket som vises på scenen, og at det som kommer før fremføringen er forarbeider og en del av den kunstneriske, skapende prosessen som leder frem til det endelige verket. Begge disse tilnærmingene er «riktige» i , men bygger på to ulike strukturer i de kunstneriske prosessene som fører fram til en endelig scenisk fremstilling av et verk.

Jeg er overbevist om at en nyansering av synet på hva scenekunst er vil føre til at scenekunsten får bedre vilkår i møte med jussen. Et av de viktigste målene med å innføre begrepene «dramatikerperspektiv» og «fellesverkperspektiv» er for å ha ord for ulike former for teaterproduksjonsprosesser, og å raskt kunne beskrive to ulike produksjonsformer uten å måtte beskrive hele produksjonsprosessen. Slik kan det juridiske feltet bruke begrepene som verktøy for å nyansere forståelsen av sceneverk, og unngå misforståelser i rettslige behandlinger av sceneverk som ikke er basert på en ferdig dramatisk tekst.

5.3 Muligheter for hvordan Åndsverkloven kan benyttes i praksis i norske teatre

Innen de ulike delene av scenekunstheltet er de som forholder seg mest aktivt til Åndsverkloven de som arbeider direkte med den dramatiske teksten, altså dramaturger, produsenter og regissører. Som jeg belyste i avsnittet om tekstbasert teaterproduksjon (s. 41) kan produksjonsprosessen oppsummeres som følger: I de tidlige produksjonsfasene må dramaturg, produsent eller regissør avklare hvilke endringer produksjonsteamet kan gjøre i den dramatiske teksten (eller verket), samt sørge for at det blir betalt vederlag og royalties til dramatikeren. I svært mange teaterproduksjoner begrenser den aktive bruken av lovverket seg til disse forhold i den tidlige produksjonsfasen, men blir ikke tatt i betraktning i den videre prøve- og produksjonsfasen. Dette fører til at det i andre deler av den kunstneriske prosessen langt sjeldnere blir stilt spørsmål som «har vi tillatelse til å gjøre slik?» og «hvem har opphavsrett til hvilken del av forestillingen». Dette medfører også at

opphavsretten til dramatikeren i praksis står sterkere enn opphavsretten til de utøvende kunstnerne eller medvirkende som ikke står på scenen, fordi opphavsretten til dramatikeren gis oppmerksomhet, mens opphavsretten til de utøvende kunstnerne blir overlatt til «senere» og ikke alltid dokumenteres skikkelig.

Den skjevstillingen som oppstår når noen involvertes opphavsrett i praksis vernes bedre enn andres opphavsrett i en kunstnerisk prosess reiser noen spørsmål om hvor stor nytte Åndsverkloven har innen scenekunstheltet. Dokumentasjonen av hvem som har opphavsrett til sine individuelle deler av åndsverket som skapes i en teaterproduksjon er gjerne ikke så håndfast som lovverket legger til grunn at slik dokumentasjon skal være, av den enkle grunn at det er svært vanskelig å holde oversikt over når prosessen går over i en mer romlig og scenisk fase enn den mer papirtunge, forberedende fasen.

Man kan si at dersom scenekunstnere vil ha opphavsrettene sine bedre bevart, så må de også dokumentere bedre. Det er et forståelig resonnement, men dersom man argumenterer for bedre dokumentering må man også presentere en modell for hvordan denne dokumenteringen skal foregå i praksis. Alle utøverne i en prøvesal har sine egne arbeidsmetoder, og har gjerne brukt år på å utvikle måter å arbeide på som fungerer for dem og bevarer deres egne kunstneriske uttrykk. Å prakke på en skuespiller en notatblokk og be dem dokumentere vil være svært forstyrrende både for skuespilleren og hele prøveprosessen. Det er heller ikke skuespillernes jobb å være dokumentarister, skuespillere er skuespillere, de driver med fysisk arbeid hvor en notatblokk ikke egner seg.

Man kan også videodokumentere hele prøveprosessen, men allerede her kommer man på kant med nettopp åndsverkloven, fordi hver opphaver har rett til kontroll over (video)opptak av sitt eget åndsverk, og dramatikerens opphavsrett allerede i prøvefasen står sterkere enn skuespillernes (ennå upubliserte) åndsverk. Derfor må man trå svært forsiktig, og helst be både dramatikeren, regissøren, skuespillerne og produsenten om tillatelse til å videodokumentere hver eneste prøve, samtidig som man må sikre at dokumentasjonen ikke lekker ut før oppsetningen er ferdig og har hatt premiere. Det er også viktig å spørre hvem som skal ha ansvar for videodokumentasjonen. Inspisienten, som allerede har en haug med papirer og skjemaer å holde orden på? En tekniker som kan føre kamera? Regissøren, som da skal betjene kameraet og instruere skuespillerne parallelt med hverandre? Og hvordan sikrer man at kamera ikke er til sjenanse for de medvirkende? De praktiske, tekniske og juridiske fallgruvne er rett og slett for mange til at videodokumentasjon av prøveprosessen er å anbefale med de tekniske mulighetene og de åpningene som lovverket tillater i dag.

En annen mulighet er å definere alt som ikke vises på scenen som ulike verk som er grunnlaget for det som vises på scenen, som en slags mellomting mellom fellesverkperspektivet og dramatikerperspektivet. Dette ligger nært opp mot åndsverklovens definisjon av et samleverk, med

den forskjell at samleverket er satt sammen av andre utgitte verk, mens modellen jeg beskriver består av skapende, kreativ innsats som ikke når verkshøyde før resultatet av innsatsen vises på en scene. Like fullt bør dette kunne beskrives både i en arbeidskontrakt og i en lisens man gir verket og som gjelder fra første offentliggjøring, altså premieren.

5.3.1 Hvordan kan teateret forholde seg til opphavsrett i fremtiden?

Med den fysiske nedstengingen av kulturarenaene i 2020 skjedde det en enorm omveltning i hele kulturbransjen. Alle scener måtte flyttes over på internett ettersom det var det eneste stedet det var lov til å ha tilskuere på grunn av koronarestriksjonene. Den raske digitaliseringen av scenekunsten var uten tvil viktig for både utøverne, produsentene og publikum, men en slik rask omveltning som tar i bruk nye teknologiske virkemidler reiser et spørsmål av både teaterfaglig og juridisk karakter: Hvordan skiller den digitaliserte scenekunsten seg fra den analoge scenekunsten?

Fra et teaterfaglig perspektiv er det flere elementer som kan trekkes frem som markante forskjeller på digitalt og analogt teater. Det mest fremtredende elementet er den felles tilstedeværelsen mellom scenen og salen. Når scenekunsten ikke spilles ut i samme rom eller på samme sted som tilskuerne er forsvinner det nærværet som for mange er det viktigste kriteriet for å definere et kunstverk som scenekunst. Den fjerde veggen er fortsatt borte, men nå er den erstattet med en dataskjerm. Denne skjermen har mye å si for teatermediets oppfatning av seg selv. I overført betydning står den mellom salen og scenen, og står dermed også i veien for det nærværet og den tilstedeværelsen som er et av scenekunstens særegenheter. Noen vil mene at dette nærværet er så viktig for samspillet mellom sal og scene at det er et avgjørende kriterie for hvorvidt teater kan digitaliseres og streames eller ikke. Det skal jeg ikke drøfte her, men jeg vil påpeke at det at utøvere og tilskuere ikke er i samme rom er et virkemiddel som har blitt brukt stadig hyppigere de siste årene, etter at flere scenekunstnere har tatt med seg kameraer opp på scenen og eller inn i rom som ikke er scenen, og projisert direkteoverføringer til et lerret eller lignende slik at tilskuerne ser mer enn det skuespillet som er fysisk i samme rom som dem. Digitalisering og direkteoverføring av teater er dermed ikke en markant adskilt kategori fra analogt teater, fordi de to kan sameksistere i samme teateroppsetning.

Den markante forskjellen oppstår når tilskuerne sitter hjemme og teateret overføres via internett, fordi de teknologiske virkemidlene som er nødvendige for å gjennomføre en slik overføring er regulert av åndsverkloven. Selv om overføringen er live, vil det lagres kopier av filen(e) på diverse datamaskiner i nettverket, også i nettleseren i datamaskinen til tilskueren, som er det programmet tilskueren vil bruke for å se forestillingen. Dette er nødvendig for at tilskueren skal kunne se forestillingen uten forsinkelser dersom teknologien skulle svikte i et av leddene som er nødvendige

for at overføringen skal fungere. Men det vil også si at nettleseren i datamaskinen, uten at tilskueren har bedt om det, lager en kopi av forestillingen. Med litt teknisk kompetanse kan den hentes fram igjen fra nettleserens midlertidige fillager, og da vil tilskueren ha en kopi av opptaket av forestillingen, som igjen vil være opphavsrettslig beskyttet materiale. Denne typen utilsiktet kopiering har vært mye omdiskutert, spesielt når film- og platebransjen har presset på for å få regulert nettet med sikte på å lettere kunne håndheve opphavsretten på internett. Som jeg nevnte i avsnitt 3.8 om diskursen rundt opphavsrett (s. 49) er dette en diskusjon som stadig pågår på EU-nivå. Hvorfor den gjør det er imidlertid noe uklart å forklare, for streaming er allerede nevnt i åndsverkloven. Allerede i §4b nevnes «en overføring i nettverk av et mellomledd på vegne av tredjeparter», som er en svært kronglete formulering som beskriver streaming og streamingtjenester.

Kapittel 6 i åndsverkloven beskriver hvordan den rettslige saksgangen i saker der opphavsrettslig beskyttet materiale er blitt spredd på internett uten opphavers samtykke skal være. Innholdet i dette kapittelet har vært fjernt fra scenekunstneres måter å arbeide på, men kan bli noe scenekunsten må forholde seg til dersom det blir skapt streamingplattformer for teater. Pr. i dag er det hvert teaterhus eller teaterkompani som selv står for eventuelle direkteoverføringer av forestillinger, og ikke egne streamingtjenester som har spesialisert seg på å tilby streamede teaterforestillinger. Det er imidlertid lite realistisk å utelukke at noen slik tjeneste ikke kommer, og at scenekunstnere og scenekunststreamingtjenester må forholde seg til hvordan man forvalter scenekunstneres opphavsrett på internett.

Direkteoverføring av teaterforestillinger på internett vil også gjøre at åndsverklovens kapittel 7, som regulerer digitale kopisperrer, blir en del av åndsverkloven som går fra irrelevant for scenekunstheltet, som det er i dag, til høyaktuelt for de scenekunstnerne som velger å streame forestillinger eller opptak av forestillinger.

Teaterviter og BI-professor Anne-Britt Gran var raskt ute med å kritisere de digitale arrangementene i artikkelen "Kulturlivet digitaliserer seg til fant" (Gran, 2020). Gran la vekt på at "Den pågående digitaliseringen under koronakrisen risikerer å skape både forventninger til, og preferanser hos, publikum for gratis- og donasjonsprinsippet for online live / arenakultur.". Selv om bekymringen hennes er godt underbygget slår det meg at denne forventningen og preferansen allerede er en del av hvordan hele samfunnet verdsetter kulturopplevelser. Det er lang tradisjon for at det å skape kunst ikke blir ansett som "ordentlig jobb" fordi det er arbeid som kan skape glede for skaperen. Til en viss grad stemmer dette i Norge: amatørteaterfeltet er større enn det frie feltet, som igjen er langt større enn institusjonsteatrene, og det en stor andel av norsk scenekunst er produsert på frivillig basis. I tillegg er også andre store deler av kunst- og kulturbransjen basert på frivillig

arbeid, og et mantra er at uten de frivillige ville ikke kulturlivet gått rundt. Og ubetalt jobb teller ikke som ordentlig jobb.

5.4 Må vi tenke annerledes?

Etter å ha skrevet denne oppgaven og lagt mitt tidligere bias om at opphavsrett ikke gagnar kunstnere og opphavere, men bare mellommenn, på hylla, sitter jeg igjen med et ønske om å se et system hvor kunstnere får betalt og får beholde det eierskapet de selv ønsker til kunsten sin, uten å måtte være sin egen byråkrat og etterforsker for å få håndhevet egen opphavsrett. Opphavsretten i seg selv er ikke problemet, men byråkratiet og forvaltningsmetodene rundt det er et problem, både for små og store kunstnere. Jeg ønsker meg et lovverk som nærer opp under skapergleden, ikke et lovverk som tvinger alle opphavere inn i en rolle som minijurister. Dette er i vel så stor grad et politisk problem som et juridisk problem, for når en samlet kulturbransje gang på gang gir uttrykk for at de sliter med å finne bærekraftige metoder for å finansiere seg selv trengs det politisk styring.

Å automatisere eiendomsrett og la kulturbransjen forvalte konseptet opphavsrett på egen hånd, slik åndsverkloven legger til grunn i dag, fungerer ganske dårlig. Den juridiske kompetansen er for lav hos utøverne, og den kunstfaglige kompetansen blant de juristene som jobber innen IP/opphavsrettsfeltet har er tilsvarende lav. Dette gapet mellom ulike kompetanser er i seg selv nok til at jeg vil argumentere for at vi må tenke annerledes når det gjelder opphavsrett og de godene opphavsrett er ment til å gi. Når kunnskap er makt blir det en ujevn maktfordeling. Arbeidsmengden forvaltning av egen opphavsrett krever fører også til en skjevfordeling i hvem som får nytte av opphavsretten sin og hvem som ikke gjør det. At det i tillegg er en terskel for hvem som får benytte seg av ressursene til de få forvaltningsorganisasjonene som eksisterer innen teater- og scenekunstheltet gjør dagens forvaltningspraksis direkte problematisk. De som allerede har ressurser kan bruke disse til å skaffe seg mer ressurser, mens de som ikke har ressurser til det kan komme til å i flere tilfeller måtte la være å håndheve egen opphavsrett.

Man kan kritisere de delene av det juridiske fagfeltet som arbeider med immateriell rett for å ta utgangspunkt i tenkte scenarier og antagelser når de spinner videre på de politiske intensjonene og de juridiske forarbeidene som gjøres før en lov lages eller endres. Å kritisere et fagfelt for å ta utgangspunkt i tenkte scenarier virker imidlertid som ganske urimelig kritikk når det kommer fra det åndsvitenskapelige feltet, så jeg skal la være å gå for mye inn på denne kritikken. Det jeg derimot vil kritisere er at opphavsrett, som det juridiske konseptet det er, også er et lite håndfast konsept, samtidig som det ikke forholder seg til hverken de forhold kunstneriske prosesser eksisterer i eller hvilke ressurser kunstnere har til rådighet. I et kulturfelt som skriker etter økonomisk sikkerhet, tror jeg ikke flere regler er det som fører til en mer bærekraftig bransje.

Opphavsrett som sikkerhetsnett for eierskap og økonomisk sikkerhetsnett for kunstnere er en fin idé, men den sikrer hverken eierskap til eget kunstnerisk arbeid eller mat på bordet så lenge inntektene som kan genereres av det å ha opphavsrett kommer på vilkårlige tidspunkt og i praksis bare kan gis til den som skaper kunstverk som ikke er efemære. Eneretten til å fremstille eksemplarer av verket, som er nedfelt i åndsverkloven i dag, er ment å sikre kunstnere muligheten til å få utbetalt vederlag, men den tar ikke hensyn til at det innen scenekunsten skapes verk som beveger seg innenfor definisjonen av både samleverk, fellesverk og åndsverk med en opphaver, men ikke nødvendigvis kan kategoriseres i noen av de tre kategoriene.

Jurister tilknyttet film- og musikkbransjen har kommet med en rekke løsningsforslag for hvordan man kan gjøre håndheving av diverse vestlige åndsverklover enklere. De fleste har tatt til orde for en digital automatisering for å tråle internett etter autoriserte republiserings og andre brudd på opphavsretter. Som jeg nevnte i 3.8 (s. 49) er motargumentet her, både på den tekniske og politiske fronten, at dette vil innskrenke alle internettbrukeres kommunikasjonsfrihet, og dermed er en trussel mot både ytringsfriheten, grunnleggende personvernbestemmelser, kildevernet journalister er avhengige av og ikke minst den kunstneriske friheten kunstnere må ha for å kunne skape kunst. Dessuten er det fra et teknisk ståsted svært dyrt og ressurskrevende, og dermed ineffektivt. Noen av forslagene har til og med vist seg å være teknisk umulige å skape.

Det beste vil være en løsning som ikke er tunggrodd for noen, men som sikrer kunstnere både et ettermæle og et trygt arbeidsliv på linje med andre arbeidstakere. Rammeavtalene for scenekunstheltet er et godt utgangspunkt, og later til å fungere godt for dem som er omfattet av avtaler og kontrakter. Her forsvinner imidlertid amatørteaterfeltet ut av ligningen, siden de ikke jobber for lønn, gjerne ikke for profitt i det hele tatt. Amatørteaterfeltet er også det feltet som later til å oftest ikke følge opp at de har opphavsrett på eget åndsverk, selv om de har fri tilgang på tjenestene til forvaltningsorganisasjonen Dramas.

Må vi som teaterfaglig felt tenke annerledes på hvordan vi kan forholde oss til opphavsrett og åndsverkloven? Det må vi. Og ikke bare må vi tenke annerledes, juristene må også tenke annerledes. Som jeg påpekte i avsnittet om dramatikerperspektivet og fellesverkperspektivet (s. 67) er det nødvendig å ha begreper og verktøy for å skille mellom ulike teaterproduksjonsmetoder, og å bruke disse begrepene for å kunne definere hvordan opphavsretten fungerer for scenekunsten. En annen måte å tenke annerledes vil være om lovverket oppfordret til en mer fri flyt av ideer og kunstneriske uttrykk, og samtidig sørget for at kunstnere fikk betalt for å dele idéer. I et slikt scenarie hadde kopiering av andres sceniske uttrykk eller fortellinger vært en reell vinn-vinn-situasjon, men slik fungerer ikke åndsverkloven i dag. Derimot virker det på meg som at loven er basert på forestillingen om den ensomme, uforståtte, geniale kunstneren som arbeider alene, for

ikke å si isolert fra andre og denne forestillingen passer dårlig overens med hvordan scenekunstnere arbeider sammen for å lage et kunstnerisk produkt. Dessverre er det mange troper og myter om kunstnere som er så innarbeidet i den kollektive bevisstheten at de har fått feste seg i både lover og normer som påvirker samfunnet vårt.

Den «kunst er gøy, ikke jobb»-holdningen som jeg påpekte at stadig er aktuell i avsnitt 5.3.1 (s. 71) er en av mytene som jeg mener blir reproduert i åndsverkloven: Kunstneren skaper og får offentliggjort et verk, og så skal verket kunne gi økonomisk avkastning. Kunstneren må selv håndheve opphavsretten sin eller la en forvaltningsorganisasjon ta seg av håndhevingen dersom kunstneren kvalifiserer til medlemskap i en slik forening, og eventuelt ta saken til rettsystemet, mens kunstnerens arbeidstid, arbeidsmengde og ansennitet ikke omfattes av åndsverkloven. Det er det arbeidsmiljøloven som regulerer. For fast ansatte scenekunstnere er ikke dette noe problem, for arbeidsforholdene deres er vernet gjennom nettopp arbeidsmiljøloven, og er omfattet av rammeavtalene som eksisterer. Det er vanskeligere for det frie feltet, der kunstnerne gjerne ikke er fast ansatte, men frilansere eller medlemmer i løst sammensatte, midlertidige grupper, eller for de amatørteatergruppene som ikke har noen utbetaling av lønn i det hele tatt.

Jeg skal ikke ta til orde for at åndsverkloven må endres for å gi scenekunstere bedre vern, for det er har jussen utgreid og vurdert i flere omganger, og landet på at et strengere vern for scenekunst koster mer enn det smaker. Derimot vil jeg ta til orde for at scenekunstheltet bruker de verktøyene som er tilgjengelige for å gjøre egen håndtering av opphavsrett enklere. I stedet for å bruke tid, krefter og kreativitet på å finne måter å fordele opphavsrett rettferdig mellom medvirkende og deltagende i en teaterproduksjonsprosess går det an å bruke en Creative Commons-lisens på oppsetningen og fremdeles kreve vederlag. Det går an å levere manuskripter til Dramas og oppføre alle medvirkende som manusforfattere. Det går an å skrive tydeligere kontrakter, eller å la sceneverket falle i det fri. Uansett hvordan vi tenker nytt er det viktigste at hvert teaterkompani og hver teatergruppe, spesielt innen det frie feltet og amatørfeltet, finner metoder som passer for dem. Uansett forvaltningsmetode og bevissthet rundt åndsverkloven har den som skaper et verk opphavsrett til verket.

6 Konklusjon

Problemstillingen i denne oppgaven har vært hvordan scenekunstheltet kan forholde seg til norsk åndsverkslovgivning. Spørsmålet i problemstillingen er et spørsmål som åpner for å utforske mange muligheter, både fra et teaterfaglig perspektiv og fra et juridisk perspektiv. Min inngang i denne utforskningen har vært det teaterfaglige perspektivet.

Teater og annen scenekunst er kunstformer som ikke er håndgripelige. De er kunstverk som består av store mengder kreativ, skapende innsats som igjen fortolkes av utøverne før det fremføres og dermed oppnår verkshøyde. All innsats som inngår i prosessen med å skape teater er en del av scenekunstverket. Men straks fremføringen av kunstverket er over, er selve kunstverket borte. Igjen står dokumentasjon og objekter brukt i fremføringen, samt minnene til tilskuerne og de medvirkende til scenekunstproduksjonen. Denne efemære eksistensen gjør at lovverket, som baserer seg på en praksis der alt som trekkes fram i retten skal kunne bevises og dokumenteres, ikke riktig klarer å møte scenekunsten på scenekunstens premisser. Der lovens bokstav sier at loven gjelder alle sceneverk, faller betydelige deler av scenekunstverket utenfor lovens øvrige definisjoner av hva som er åndsverk. Denne uoverensstemmelsen mellom kunsten og loven er et problem.

Scenekunst vies heller liten plass i lovteksten, sammenlignet med andre kunstformer. Dette fører til at scenekunstnere kun finner generaliserte beskrivelser av opphavsrett, og selv må finne ut hvordan man som skaper av øyeblikkskunst kan og skal forholde seg til loven. Dette åpner for muligheter. Alle kunstnere står fritt til å gi kunstverkene sine en fri lisens, som et tillegg til den bruksavtalen som lovverket tillegger verket. Dette gir kunstnerne større råderett over kunstverket sitt, og kan støtte opp under den eneretten som lovteksten gir opphavere, men som scenekunstnere i praksis ikke kan benytte seg av siden kunstverket ikke lenger eksisterer etter forestillingens slutt. Scenekunstheltet og det juridiske fagfeltet har svært forskjellige måter å beskrive kunst på. Når jussen ikke klarer å møte utøverne og skaperne av en kunstform stiller kunstnerne svakere i møte med rettsystemet. Dette er et potensielt problem.

Siden alle som offentliggjør et scenekunstverk har opphavsrett til det åndsverket som det utgitte scenekunstverket er, men det er ifølge lovverket ingen automatikk i at alle involverte i en scenekunstproduksjon har opphavsrett til det de har bidratt med gjennom en skapende, kreativ innsats. Det vil si at scenekunstheltet og ordlyden i åndsverkloven havner i en overensstemmelse der lovteksten er ment til å dekke noe annet enn det opphaverne som lager scenekunst trenger at loven dekker. Dette er et problem.

Kunnskapsnivået om opphavsrett og åndsverk er relativt lavt blant scenekunstnere, sammenlignet med andre fagfelt. Dette kan henge sammen med at scenekunsten tilsynelatende vies lite plass i lovteksten, men også at scenekunstverk på grunn av sin efemære form har mindre opphavsrettslig vern enn andre kunstformer. Det er rett og slett ikke mulig å verne om scenekunst i samme grad som film og musikk. Dette fører igjen til at scenekunstnere ikke er klar over at de er opphavere, eller vet hvordan de kan kreve vederlag eller på andre måter forvalte opphavsrettene sine. Det er et behov for å øke kunnskapsnivået rundt opphavsrett blant scenekunstnere.

At lovtekster og kontraktforhandlinger er administrative oppgaver som ligger langt fra den skapende, kreative prosessen som scenekunst skapes i, påvirker også hvordan scenekunstfeltet kan og ønsker å forholde seg til åndsverkloven. Dette kan føre til at scenekunstnere velger å ikke forvalte egen opphavsrett. Det finnes relativt enkle løsninger for hvordan scenekunstere kan forvalte egen opphavsrett og inngå kontrakter for å bruke andres opphavsrett. Forvaltningsorganisasjonene er interesserte i å gjøre avtaleinngåelse og forvaltning av opphavsrett enda enklere.

Opphavsrett er ikke like komplekst som det kan virke som når man leser lovteksten, men læringskurven for å klare å navigere lovverket er likevel bratt. Denne bratte læringskurven kan ikke scenekunstfeltet gjøre noe med, men det juridiske fagfeltet kan møte scenekunstnere med deres eget vokabular og sette seg inn i ulike metoder for teaterproduksjon. Slik kan scenekunstfeltet lettere forholde seg til opphavsretten.

Litteraturliste og kilder

Alnes, E. (2021, april 19). *Låtskrivarar er lei av at artistar tek æra for songar dei ikkje har skrive*. NRK. <https://www.nrk.no/kultur/latskrivarar-er-lei-av-at-artistar-tek-aera-for-songar-dei-ikkje-har-skrive-1.15461856>

Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works. (1971).

Choose an open source license. (u.å.). Choose a License. Hentet 18. april 2021, fra <https://choosealicense.com/>

Creative Commons. (u.å.). *Creative Commons Legal Code*. Hentet 19. april 2021, fra <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>

Creative Commons. (u.å.). *Creative Commons—Public Domain-Merket 1.0*. Hentet 10. mai 2021, fra <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.no>

Dramatikerforbundet. (u.å.). *Om avtalene*.

Graffer, S. (Red.). (2014). *Scenekunsten og de unge: En antologi fra Scenekunstbruket*. Norsk scenekunstbruk AS.

Gran, A.-B. (2020). *Kulturlivet digitaliserer seg til fant*. Kulturplot.

<https://kulturplot.no/kulturbransjen-synspunkt/2020/kulturlivet-digitaliserer-seg-til-fant>

Gran, A.-B., & Gjørum, R. G. (2019). *Teaterbransjen: Delbransjer, finansiering og organisering*. Universitetsforlaget.

Jon Lech Johansen. (2021). I *Store norske leksikon*. http://snl.no/Jon_Lech_Johansen

Lassen, B. S. (2013). WIPO-konvensjonene av 1996. I *Store norske leksikon*. http://snl.no/WIPO-konvensjonene_av_1996

Lassen, B. S. (2014a). Fonogramkonvensjonen. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/Fonogramkonvensjonen>

Lassen, B. S. (2014b). Verdenskonvensjonen om opphavsrett. I *Store norske leksikon*. http://snl.no/Verdenskonvensjonen_om_opphavsrett

Lassen, B. S. (2020). Romakonvensjonen. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/Romakonvensjonen>

Lassen, B. S. (2021). TRIPS-avtalen. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/TRIPS-avtalen>

Lassen, B. S., Lund, A. M., & Torvund, O. (2020). Bernkonvensjonen. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/Bernkonvensjonen>

Lessig, L. (2015). *Fri kultur* (1. utg.). Petter Reinholdtsen. <https://raw.githubusercontent.com/petterreinholdtsen/free-culture-lessig/master/archive/freeculture.nb.pdf>

Lov om opphavsrett til åndsverk mv. (Åndsverkloven)—Lovdata, Pub. L. No. LOV-2018-06-15-40, 15.06.2018 nr. 40 (2018). <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>

Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (Åndsverkloven)—Lovdata, Pub. L. No. LOV-1961-05-12-2 (1961). <https://lovdata.no/dokument/NLO/lov/1961-05-12-2>

Dramas. *Manusformidling og rettighetsklarering for norsk amatørteater*. (u.å.). Hentet 1. juli 2020, fra <http://dramas.no>

Non-Software Licenses. (u.å.). Choose a License. Hentet 18. april 2021, fra <https://choosealicense.com/non-software/>

Opphavsrett og lignende rettigheter. (u.å.). *Olav Torvunds Blogg*. Hentet 10. mai 2021, fra <https://blogg.torvund.net/undervisning/opphavsrett-og-lignende-rettigheter/>

Plagiat. (u.å.). Jusleksikon.no. Hentet 27. april 2021, fra <https://jusleksikon.no/wiki/Plagiat>

Rannem, Ø., Borgersen, O., & Kalleklev, K. (2019). Boktrykkerkunst. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/boktrykkerkunst>

Rognstad, O.-A., & Lassen, B. S. (2019). *Opphavsrett* (2. utgave). Universitetsforlaget.

Sevaldson. (2019). *Innføring i Åndsverkloven*. Om avtalene. <https://dramatiker.no/om-avtalene/>

storbyuniversitetet, O.-. (u.å.). *Rikke Gürgens Gjørsum*. Hentet 8. mai 2021, fra <https://www.oslomet.no/om/ansatt/rikkeg>

Tande, K. M. (2020). Creative Commons. I *Store norske leksikon*. http://snl.no/Creative_Commons

Teateroverenskomst for Norsk Skuespillerforbund og Norske Dansekunstnere. (2018). https://spekter.no/Global/Avtaler_protokoller/Avtaler%202018/Teateroverenskomst_NSF_og_NoDa_2018-2020%20med%20%C3%B8nsregulativ%202019.pdf

Teateroverenskomst_NSF_og_NoDa_2018-2020 med lønnsregulativ 2019.pdf. (u.å.). Hentet 15. juli 2020, fra

https://spekter.no/Global/Avtaler_protokoller/Avtaler%202018/Teateroverenskomst_NSF_og_NoDa_2018-2020%20med%20l%C3%B8nnsregulativ%202019.pdf

Torvund, O. (u.å.). *2010-utgaven av Opphavsrett gratis tilgjengelig*. Hentet 21. februar 2020, fra

<https://www.torvund.net/index.php?page=opph-innl>

Torvund, O. (2019). *Opphavsrett for begynnere* (2. utgave.). Universitetsforlaget.

Tøien, I. E. (2016). *Skapende, utøvende kunstnere: Beskyttelsen av utøvende kunstners prestasjoner etter norsk rett*. Universitetsforl.