



JURIDISKA FAKULTETEN
vid Lunds universitet

Olga Ericsson

Upphovsrätt vid TV-produktion
- med fokus på förhållandet mellan
medverkande och TV-bolag

Examensarbete
20 poäng

Birgitta Nyström

Immaterialrätt

Termin 9

Innehåll

SAMMANFATTNING	1
FÖRORD	2
FÖRKORTNINGAR	3
1 INLEDNING	4
1.1 Ämnespresentation	4
1.2 Syfte och frågeställning	4
1.3 Material och metod	5
1.4 Avgränsning	6
1.5 Disposition	6
2 UPPHOVSRÄTT OCH TV-PRODUKTION	8
2.1 Upphovsrättens bakgrund	8
2.1.1 Syfte och grundläggande principer	8
2.1.2 Historik	10
2.1.3 Digital teknologi och implementeringen av Infosoc-direktivet	11
2.2 TV-marknaden	12
2.2.1 Massutnyttjande av verk och en mångfald av medverkande	12
2.2.2 Upphovsrättsliga organisationer	14
3 MEDVERKANDES RÄTTIGHETER VID TV-PRODUKTION	16
3.1 Medverkande som upphovsman	16
3.1.1 Krav för upphovsrättsligt skydd	16
3.1.1.1 Skyddet för en TV-produktion eller annat programinnehåll	16
3.1.1.2 Skyddet för TV-format eller annan programidé	19
3.1.1.3 Andrahandsverk - lite om bearbetning, översättning, parodier och travestier	21
3.1.2 Vilka medverkande uppnår upphovsrättsligt skydd vid TV-produktion?	22
3.1.3 Vad innebär skyddet för upphovsmännen gentemot användare?	24
3.1.3.1 Förfoganderätten	25
3.1.3.2 Den ideella rätten	26
3.2 Medverkande som skyddas av närstående rättigheter	29
3.2.1 Skyddet för en utövande konstnär	30
3.2.2 Producentskyddet	32

4	TV-BOLAGETS MÖJLIGHETER ATT ANVÄNDA SIG AV SKYDDADE VERK	34
4.1	Fria utnyttjanden	34
4.2	Kollektiv rättighetshantering och avtalslicensbestämmelser	35
4.2.1	Tvångslicens: Ersättningsrätten, 47 § URL	35
4.2.2	Avtalslicens	36
4.3	Överlåtelse av upphovsrätt	38
4.3.1	Den ekonomiska rätten – betydelsen av det upphovsrättsliga avtalet	38
4.3.1.1	Verk som tillkommit i anställning	40
4.3.1.2	Förbudet mot ändring	41
4.3.1.3	Filmavtal	42
4.3.2	Den ideella rätten	43
5	ANALYS	45
5.1	Allmänt om upphovsrätten vid TV-produktion	45
5.1.1	Särskilt om skyddet för TV-format och om skyddet för den färdiga TV-produktionen	46
5.1.2	Särskilt om rättighetsfördelningen medverkande emellan	47
5.1.3	Särskilt om avtalets betydelse	49
5.1.4	Särskilt om den ideella rätten	51
5.2	Avslutande kommentarer	52
	KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	54
	RÄTTSFALLSFÖRTECKNING	57

Sammanfattning

Uppsatsen behandlar det upphovsrättsliga förhållandet mellan medverkande och TV-bolag vid TV-produktion. Den växande TV-industrin och de möjligheter den digitala tekniken medför innebär att upphovsrätten får ökad betydelse för medverkande vid TV-produktion.

Att TV inte var ett särskilt utvecklat medium vid URL:s tillkomst har medfört att dessa frågeställningar inte närmare har hanterats i lagens förarbeten. Att tvister huvudsakligen avgörs genom förlikning medför också en knapphändig behandling av ämnet i praxis. Upphovsrätten vid TV-produktion får därmed avgöras mot bakgrund av allmänna upphovsrättsliga principer. Många paralleller har också dragits till reglerna om filmverk.

Kraven för upphovsrätt ställer generellt inte till några problem för skyddsbedömningen av programinnehåll i TV. TV-produktioner antas i de flesta fall numera också skyddas som konstnärliga verk. Rättsläget får dock anses oklart vad gäller skydd för TV-format. Förmodligen kommer inte upphovsrätten att skydda sådana eller liknande programkoncept om de inte detaljerat har framställts i konkret form.

Det föreligger heller ingen speciell vägledning för vilka kategorier av medverkande som erhåller rättsanspråk på den färdiga TV-produktionen. Utgångspunkten vid rättighetsfördelningen är istället att varje medverkande, vars prestation självständigt eller gemensamt uppfyller kraven för upphovsrättsligt skydd eller för annan närstående rättighet, har ett rättsligt anspråk på den färdiga TV-produktionen. Massutnyttjandet av verk och mångfalden av upphovsmän och närstående rättighetshavare vid TV-produktion leder därmed till att de upphovsrättsliga förhållandena i praktiken kan bli komplicerade. TV-bolaget som producent blir förvisso i viss mån prioriterat vid TV-produktion med hänvisning till producentskyddet och presumtionsregeln i 39§ URL.

Lagens dispositiva karaktär och den relativt fria möjligheten att överlåta upphovsrätten medför dock att de medverkandes rättigheter vid TV-produktion i praktiken ofta avgörs vid avtalssituationen. Avtalet är därför av avgörande betydelse i detta sammanhang. Kollektiva avtal ligger också till grund för det effektiva utnyttjande av verk som kan ske genom regler om tvångslicens och avtalslicens.

Trots avtalets stora betydelse bibehåller lagstiftningen ändå viss inverkan på förhållandet mellan medverkande och TV-bolag. Den ideella rätten kan t ex enbart i begränsad omfattning efterges. Det medför att upphovsmannen har kvar viss lagstiftad kontroll över sitt verk. Utformningen av reglerna om överlåtelse kan också påverka parternas ställning i förhandlingssituationen. Dessa borde därför ses över för att i större utsträckning kunna bidra till att de medverkande får en starkare ställning i förhandlingssituationen.

Förord

Det är med blandade känslor jag lämnar universitetet. Tiden i Lund har givit mig erfarenhet av hårt arbete och roligt studentliv. Jag har träffat flera intressanta människor på vägen och fått en mycket nära vän, Kajsa Björnheden. Att jag genom fakulteten också fick möjligheten att tillbringa ett år av mina studier i London är jag mycket tacksam för. London är en underbar stad och jag har kunnat sätta en internationell prägel på min utbildning.

Jag tackar min handledare Birgitta Nyström. Hon har mycket osjälviskt och uppmuntrande regelbundet tagit sig tid för mina förfrågningar fast jag vet att hon är mycket upptagen. Jag är verkligen glad att jag fick just henne som handledare. Jag tackar också anställda på t ex Sveriges Television, Strix och Kanal 5 för idéer till min uppsats och hjälpsamma svar vid förfrågning.

Efter den mentalt tuffaste terminen på juris kandidatprogrammet erhåller jag nu snart min juris kandidatexamen från Lunds Universitet. Jag tackar mig själv för gott sällskap under denna termin. Det var tur att jag, utan att tänka strategiskt, valde ett ämne som verkligen intresserar mig. För både handledare och studenters bästa skulle jag vilja ta tillfället i akt att framföra ett förslag att ändra systemet vid uppsatsskrivandet till att vara en uppgift för två personer i samverkan.

Så var det dags att ta steget ut i arbetslivet. Jag hoppas att uppsatsen förnöjer.

Olga Ericsson, Göteborg Mars 2005

Förkortningar

AK	Auktorrättskommittén
AvtL	Lagen (1915:218) om avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område
HD	Högsta Domstolen
HovR	Hovrätten
KLYS	Konstnärliga och Litterära Yrkesutövares Samarbetsnämnd
NIR	Nordiskt Immateriellt Rättsskydd
NJA	Nytt Juridiskt Arkiv
Prop.	Proposition
RF	Regeringsformen
SAMI	Svenska Artisters och musikers Intresseorganisation
SOU	Statens Offentliga Utredningar
SR	Sveriges Radio
STIM	Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå
SVT	Sveriges Television AB
TR	Tingsrätten
TROMB	Teaterförbundets Rättighets- och Medieaktiebolag
URL	Lagen (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk

1 Inledning

1.1 Ämnespresentation

Mot bakgrund av mitt intresse för media och i synnerhet public service var min första tanke att utreda regleringen kring public service. Efter kontakt med Sveriges Television beslutade jag mig dock för att public service nog fortfarande är ett ämne som i huvudsak åligger politikerna och att det kändes svårt att inom denna form av arbete, utreda public service.

Det visar sig istället finnas ett större behov av att klargöra upphovsrättens förhållande till TV-produktion. Eftersom det vid en TV-produktion säkert kan uppstå närmare ett tjugotal upphovsrättsliga relationer till medverkande - vilka antingen berättigas rättigheter som upphovsman eller som närstående rättighetshavare - krävs det att ett TV-bolag regelbundet tar hänsyn till den upphovsrättsliga lagstiftningen. Upphovsrätten medför också att ett TV-bolag måste förvärva de rättigheter som krävs för en TV-produktion genom åtskilliga avtal med medverkande. I avsaknad av sådana avtal mellan medverkande och TV-bolag kan upphovsrätten leda till att en TV-produktion hindras för exploatering, trots att den redan ligger färdig för sändning.

Tendensen är också att inhemsk TV-produktion kommer att öka alltmer. Nationella produktioner har höga tittarsiffror i alla genrer och fler och fler produktionsbolag startar.¹ Med hjälp av den digitala tekniken kommer det också att finnas mer utrymme för att distribuera TV-program. För att ett TV-bolag skall kunna tillgodose och balansera alla medverkandes intressen inom sin verksamhet och för att framtida tvister skall kunna undvikas är kunskaper inom upphovsrätten av stor betydelse. Att upphovsrätten respekteras av alla parter är också ett krav för att allmänheten även i ett längre perspektiv skall kunna få ta del av TV-program av hög kvalitet.

Upphovsrätten uppfattas dock av TV-bolagen som komplicerad och oklarheter verkar sätta hinder i vägen för effektiv hantering av producerat material. Jag har därför valt att fördjupa mig i upphovsrättens påverkan på TV-produktion.

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet i min uppsats är att klarlägga vad som är skyddsvärt vid TV-produktion enligt svensk upphovsrättslig lagstiftning och vilka som tilldelas

¹ Haraldsson F: Rättsskydd för manusförfattare, Aktuella frågor om film, Skrifter utgivna av Institutet för immaterialrätt och marknadsrätt vid Stockholms Universitet, nr 99 (1998), s.3

berättigade upphovsrättsliga anspråk, antingen till självständiga delar av produktionen eller till den färdiga produktionen. Eftersom stora delar av URL är dispositiva är också syftet att belysa avtalets betydelse för bedömningen av giltiga rättsinnehavare till ett verk. För att kunna göra en rättvis bedömning av förhållandet mellan medverkande och TV-bolag är det också nödvändigt att understryka vikten av att den ideella rätten kvarstår hos upphovsmannen trots möjlig överlåtelse av förfoganderätten.

För att precisera mitt syfte med uppsatsen kommer jag att utreda de frågeställningar som följer:

- Vad skyddas som upphovsrättsligt verk vid TV-produktion?
- Vilka skyddas vid TV-produktion av upphovsrätten?
- Vilka skyddas av de närstående rättigheterna?
- På vilka sätt kan ett TV-bolag ta del av upphovsrättsligt skyddade verk?
- Vilken betydelse har det upphovsrättsliga avtalet?

I en avslutande analys kommer jag sedan att föra ett resonemang kring upphovsrättens påverkan på förhållandet mellan TV-bolag och medverkande vid TV-produktion. Jag kommer att diskutera eventuella brister i lagstiftningen och även ge vissa förslag till förändring.

1.3 Material och metod

Som utgångspunkt för min uppsats har jag använt mig av en traditionell rättsdogmatisk metod för att kunna utreda gällande rätt. Det innebär att jag har behandlat material som aktuell lagstiftning, förarbeten, praxis och doktrin. Av det faktum att TV fortfarande är ett relativt nytt medium i upphovsrättslig bemärkelse följer att problematiken endast knapphändigt behandlats i förarbeten och praxis. I doktrin uppmärksammas problematiken däremot tillfredsställande t ex genom ett flertal NIR-artiklar som behandlar dessa frågeställningar. Jag har också haft stor användning av professor Gunnar Karnells avhandling, Rätten till programinnehåll i TV (1970), för att få en ökad förståelse för problematiken i branschen som helhet. Relevanta hemsidor och kontakt per mail med verksamma praktiker har också bidragit till ökad förståelse.

För att uppmärksamma implementeringen av Infosoc-direktivet² har jag vidare studerat de förslag som lagts fram av upphovsrättsutredningen i den departementspromemoria³ som kommer att ligga till grund för den aktuella omarbetningen av URL.

² Europaparlamentets och rådets direktiv 2001/29/EG om harmonisering av vissa aspekter av upphovsrätt och närstående rättigheter i informationssamhället

³ Ds 2003:35 Upphovsrätten i Informationssamhället

1.4 Avgränsning

Min första intention var att uttömmande klarlägga upphovsrätten vid TV-produktion. Under resans gång insåg jag dock att det skulle bli en omöjlig uppgift med tanke på den stora betydelse upphovsrätten har vid TV-produktion. Eftersom upphovsrätten påverkar TV-produktionen i så många olika avseenden har det därför varit nödvändigt att relativt långtgående avgränsa denna uppsats.

Utgångspunkten är därmed att enbart belysa de upphovsrättsliga relationer som uppstår mellan de medverkande och TV-bolagen vid TV-produktion. Fokus kommer att läggas på att behandla TV-bolagen i sin position som produktionsbolag. På grund av TV-bolagens mer frekventa förvärvande av färdiga produktioner från fristående produktionsbolag kommer dock förhållandet mellan dessa produktionsbolag och sändande TV-bolag att beröras. Inom dessa ramar sker sedan den huvudsakliga avgränsningen genom min frågeställning.

Avgränsningen medför att regler för satellit- och kabelsändningar eller annan vidareanvändning inte närmare kommer att behandlas. TV-bolagens signalrätt anser jag inte heller vara av någon relevans i sammanhanget. Den syftar egentligen enbart på ett TV-bolags rättigheter i förhållande till andra sändande bolag.

Vidare kommer jag enbart att fokusera på upphovsrättsliga relationer som berörs av den svenska lagstiftningen. Reglerna om nationell behandling i både Bernkonventionen och Romkonventionen medför dock att samma regler oftast kan appliceras på verk och medverkande från andra konventionsländer. Avgränsningen görs ändå för att inte komma i konflikt med särskilda jurisdiktionsregler på området.

EG-rätten kommer att behandlas i den mån den har påverkat den svenska rätten. Den departementspromemoria som ligger till grund för implementeringen av Infosoc-direktivet kommer också att beröras.

1.5 Disposition

Efter kapitel 1 fortsätter uppsatsen med kapitel 2 som behandlar upphovsrättens utveckling och allmänna karaktär. I detta kapitel presenteras också de medverkande vid TV-produktion som kommer att vara relevanta för uppsatsen. I kapitel 3 utreds sedan vad som är upphovsrättsligt skyddsvärt vid TV-produktion och vilka medverkande som anses bidra med sådana prestationer att de tillägnas rättigheter, antingen som upphovsmän eller som närstående rättighetshavare.

Därefter följer kapitel 4 som behandlar på vilka sätt ett TV-bolag har möjlighet att förvärva rättigheter för att använda upphovsrättsligt skyddade verk i TV-produktioner. Därmed kommer också den avgörande betydelsen av det upphovsrättsliga avtalet att belysas i samma kapitel.

Det avslutande kapitlet, kapitel 5, innefattar sedan ett resonemang kring i vilken mån de medverkandes prestationer skyddas av upphovsrätten eller av de närstående rättigheterna. Resonemang förs vidare kring i vilken utsträckning det kan anses föreligga en tillfredsställande balans mellan de medverkandes rättigheter mot bakgrund av gällande rätt.

2 Upphovsrätt och TV-produktion

2.1 Upphovsrättens bakgrund

I detta avsnitt om upphovsrättens bakgrund ges en grundläggande inblick i upphovsrättens uppbyggnad. Det kommer att redogöras för upphovsrättens historik och för de allmänna upphovsrättsliga principer som ligger till grund för upphovsrätten. En sådan bakgrund i ämnet är avsedd att ge läsaren en djupare förståelse för tillämpningen av upphovsrätten vid TV-produktion.

2.1.1 Syfte och grundläggande principer

Bakom ett verk ligger mycket arbete och stora investeringar och upphovsrätten har ansetts nödvändig för att upphovsmän och artister av olika slag skall kunna leva på sitt skapande. Upphovsrättslig reglering är t ex av betydelse för att upphovsmän och artister skall kunna erhålla någon form av inkomst för sitt arbete, men den är även av betydelse som ett mer långsiktigt incitament för fortsatt skapande och kulturell utveckling. Upphovsrättens stora betydelse understryks även genom att den har fått ett erkännande som en mänsklig rättighet och är i Sverige därmed stadfäst i vår grundlag. Enligt RF 2 kap. 19 § äger författare, konstnärer och fotografer rätt till sina verk enligt bestämmelser som meddelas i lag.

Denna grundläggande rätt för konstnärer och artister preciseras sedan i svensk rätt genom URL. Enligt lagens förarbeten är URL:s syfte att ge skydd för det andliga skapandet inom litteraturens och konstens område oavsett i vilket medium det förekommer, oavsett dess omfång eller dess syfte. URL bör vidare förbehålla upphovsmannen en rätt att ekonomiskt kunna utnyttja sitt verk och en rätt att kunna skydda vissa mer personliga intressen.⁴

Upphovsrätten har således tillkommit i huvudsyfte att skydda kreatörers andliga skapande. Samtidigt föreligger det ett samhälleligt och kommersiellt intresse för att få ta del av upphovsrättsligt skyddade verk. Inkomster från upphovsrättsliga verksamheter är med den växande underhållnings- och mediebranschen mycket betydelsefull för vår samhällsekonomi.⁵ En väl fungerande lagstiftning måste därför uppnå en effektiv balans mellan upphovsmannens intresse att kontrollera och erhålla ekonomisk utdelning för sina verk och det allmännas intresse att få ta del av och utnyttja sådana verk. I total avsaknad av skydd för andliga alster riskerar verk att förbli publicerade eller finnas till förfogande enbart till ett alltför högt pris.

⁴ SOU 1956:25, s. 61 ff

⁵ Olsson H: Copyright (1998) s.32

Reglerna kring den svenska upphovsrätten finns som ovan antytts i URL. Lagstiftaren har valt att använda relativt allmänna formuleringar med syftet att lagen skall bli så vidsträckt som möjligt och för att den enklare skall kunna anpassas efter nya skapelser och ny teknik.⁶ Efter dess tillkomst har lagen flera gånger reformerats och flera lagrum har kompletterats.

Upphovsrätten är uppbyggd som en ensamrätt för upphovsmannen att utnyttja sitt verk.⁷ Möjligheten för någon annan att utnyttja ett upphovsrättsligt skyddat verk kräver därmed upphovsmannens eller annan rättighetsinnehavares samtycke. Utan sådant samtycke föreligger annars förmodligen ett immaterialrättsligt intrång och sanktioner blir tillämpliga.⁸

Det finns inga formkrav såsom registrering eller liknande för att en upphovsrätt skall erhållas. Skyddet uppstår automatiskt enligt URL när ett verk har skapats och resterande krav för upphovsrättsligt skydd är uppfyllda. Upphovsrätten tillfaller per automatik den fysiska person som skapat verket dvs den ursprungliga upphovsmannen. Eftersom upphovsrätten uppstår automatiskt och inte grundas på någon form av registrering kan det vara svårt att veta omfattningen av det upphovsrättsliga skyddet innan det enskilda fallet prövats i domstol.

Upphovsmännen kan antingen ha rätt till enskild upphovsrätt eller till gemensam upphovsrätt. Gemensam upphovsrätt uppstår i de fall deras prestationer inte går att särskilja.⁹ För utnyttjande av en gemensam upphovsrätt krävs enighet mellan upphovsmännen. En upphovsrätt består vidare till dess 70 år har gått efter upphovsmannens död.¹⁰ När upphovsmannen dör behandlas upphovsrätten enligt traditionella arvsregler.

Alla kreativa prestationer faller inte inom den egentliga upphovsrätten. Det finns dock sådana som ändå anses likvärdiga och därmed skyddsvärda. Dessa prestationer skyddas istället genom reglerna för närstående rättigheter.¹¹ Här finner man t ex skydd för utövande konstnärer, skydd för framställare av ljud- och bildupptagningar (producentskyddet) och skydd för radio- och televisionsföretags utsändningar (signalrätt). Skyddet som ges genom närstående rättigheter är något mer begränsat än upphovsrätten och är även kortare, numera 50 år.

⁶ Bernitz U m.fl. Immaterialrätt (1998), s.20

⁷ URL 2 §

⁸ Sanktioner kommer inte att närmare behandlas i uppsatsen.

⁹ URL 6 §

¹⁰ URL 43 §, aktuell skyddstid på 70 år infördes och trädde ikraft den 1 jan 1996 i och med implementeringen av Skyddstidsdirektivet 93/98/EEG.

¹¹ URL 5 kap.

2.1.2 Historik

Den svenska lagstadgade upphovsrätten kom först till uttryck i 1810 års Tryckfrihetsförordning. Efter den följde sedan ett flertal lagar som utvecklade rättsområdet och efterhand utvidgades skyddet till att gälla även andra verk än litterära sådana, t ex konstverk och fotografier. 1960 kom sedan dagens upphovsrättsliga lagstiftning; Lagen (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk (URL). Trots att lagen idag är omarbetad flera gånger har ändå det centrala i lagen överlevt i över 40 år. Förarbetena till lagen, AK:s betänkande SOU 1956:25 och propositionen 1960:17 räknas också - trots sin ålder - som rättskällor vid tolkning av URL. Upphovsrättens tillämpning vid TV-produktion får dock fortfarande anses relativt nytt i ett historiskt perspektiv. TV har också enbart i begränsad omfattning behandlats i URL:s ursprungliga förarbeten.¹²

Den svenska rätten har regelbundet anknutit till den internationella rättsutvecklingen.¹³ Samarbete sker både på global nivå och inom EU. De nordiska länderna har också länge haft ett nära samarbete på det immaterialrättsliga området.¹⁴

På global nivå skall i detta sammanhang nämnas Bernkonventionen och Romkonventionen. Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk - undertecknad av ca 135 länder - innehåller vissa minimikrav på nationell lagstiftning, t ex vad gäller skyddets längd och principen om nationell behandling, dvs förbud mot diskriminering av andra konventionsländers medborgare.¹⁵ Romkonventionen behandlar istället skydd för utövande konstnärer, fonogramframställare och radioföretag, dvs de närstående rättigheterna i URL. Denna konvention är inte lika omfattande som Bernkonventionen men omfattar ändå 60 länder, däribland Sverige som undertecknade konventionen 1962.

Sverige ratificerade 1994 det så kallade TRIPS-avtalet som administreras av World Trade Organisation (WTO). Detta avtal innehåller harmoniserade materiella minimibestämmelser kring immaterialrättigheter. Speciellt för TRIPS-avtalet är även att det innehåller närmare regler för att säkerställa rättighetshavarnas immaterialrättsliga skydd. Avtalet betonar t ex att en rättighet inte är till stor användning om den inte effektivt kan försvaras eller kontrolleras.¹⁶

Den digitala tekniken har under en tid påverkat upphovsrätten i hög grad och den traditionella upphovsrättsliga lagstiftningen har än en gång fått ställas mot nya utmaningar. I och med svårigheten att kontrollera en

¹² Karnell: Rätten till programinnehåll i TV (1970), s. 22 där Karnell i viss mån kritiserar Auktoritetskommittén för dess knäpphändiga hantering av TV i URL:s förarbeten.

¹³ Se t ex Kocktvedgaard & Levin: Lärobok i Immaterialrätt (2003), s. 59 ff eller Olsson H: Copyright (1998), s. 24 ff

¹⁴ Olsson H: a.a.s 27

¹⁵ Kocktvedgaard & Levin, a.a.s. 40

¹⁶ http://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/intel2_e.htm

upphovsrätt på grund av den digitala tekniken har debatten aktualiserats huruvida lagstiftning numera kvarstår som det mest effektiva skyddet för upphovsrätt. Argument framförs även för att traditionell lagstiftning möjligtvis borde ersättas, eller i alla fall kompletteras, med tekniska skyddsåtgärder, tvångslicenser eller andra alternativ.¹⁷

Inom EU:s rättsutveckling skönjas dock tendensen att upphovsrätten är menad att än mer förstärkas genom lagstiftning. Under de senaste åren har EU producerat sex direktiv som har påverkat svensk rätts utveckling på upphovsrättsområdet.¹⁸ Eftersom fem stycken redan är implementerade i svensk rätt kommer dessa att beaktas automatiskt vid framställningen av gällande rätt.

2.1.3 Digital teknologi och implementeringen av Infosoc-direktivet

Den digitala teknologin gör det numera möjligt att enkelt och kostnadsfritt sprida kopierat material över hela världen. Detta medför å ena sidan att det har blivit mycket svårt för rättighetshavare att skydda sin upphovsrätt. Å andra sidan är den digitala teknologin ett exemplariskt medel för upphovsmännen att nå en allt större publik världen över.

Att nationella gränser elimineras som en följd av den digitala tekniken ställer krav på samarbete nationer emellan för att uppnå den harmonisering av upphovsrätten som kommer att krävas för ett effektivt framtida skydd. De samarbetande ländernas förhoppning är också att kunna skapa ett internationellt skydd, vilket skall medföra att en upphovsman på ett kontrollerat sätt har möjlighet att sprida sitt verk i den digitala miljön.

Även om digital TV-sändning är ett relativt nytt fenomen för upphovsrätten att ta ställning till, har filmer och musik länge funnits tillgängligt att kopiera med hjälp av digital teknik. Samma problem kommer att angripa TV-produktionerna. Den digitala tekniken möjliggör t ex nya typer av sekundära utnyttjanden av upphovsrättsligt skyddade verk. Vidarespridning av programinnehåll kan ske snabbt och även kopieringsmöjligheterna av färdiga TV-produktioner ökar avsevärt.¹⁹

URL eller annan upphovsrättslagstiftning har visats vara otillräcklig på detta område. Svåra tillämpningsproblem har gjort gällande lagstiftning i viss mån ineffektiv. EU har därför framställt ett direktiv, Infosoc-direktivet, i syfte att lösa problematiken kring den digitala teknikens påverkan på upphovsrätten. Direktivets syfte är att förstärka upphovsrättsskyddet i den

¹⁷ Rosén J: Uppsatser i Medierätt (1994): "Digitaltekniken i juridiken", s.38

¹⁸ Se vidare: Datorprogramdirektivet (91/250/EEG), Uthyrnings- och Utlåningsdirektivet (92/100/EEG), Satellit- och Kabeldirektivet (93/83/EEG), Skyddstidsdirektivet (93/98/EEG), Databasdirektivet(96/9/EEG)

¹⁹ Krönberg Å: Digitaliseringsrätt, Nr 92 i serien Skrifter utgivna av Institutet för Immaterialrätt och Marknadsrätt vid Stockholms Universitet, s.103

digitala miljön. Med anledning av att TV mer och mer går över till digital teknik är det av stort intresse även för denna uppsats. I Sverige pågår dock fortfarande utredningar för att fastställa vilka ändringar som behöver utformas i svensk rätt. De grundläggande upphovsrättsliga principerna kommer inte att ändras men lagen måste uppdateras och utvecklas så att lagen effektivt kan ge det skydd den avser att göra.

Infosoc-direktivet skulle egentligen ha varit implementerat redan år 2002.²⁰ Departementspromemorian²¹ som ligger till grund för omarbetningen av URL innehåller dock de förslag till förändring som framställs av upphovsrättsutredningen. Vad är viktigt att understryka är att det än så länge enbart handlar om förslag till omarbetning, inte några definitiva lagändringar.

2.2 TV-marknaden

För att tillämpa upphovsrätten vid TV-produktion är det också viktigt att få en viss grundläggande förståelse för branschen. I detta kapitel kommer jag därför att redogöra för de särdrag som karaktäriserar TV-branschen och för de upphovsrättsliga problem som kan aktualiseras vid TV-produktion.

2.2.1 Massutnyttjande av verk och en mångfald av medverkande

Vid TV-produktion förekommer en omfattande skala av upphovsrättsligt skyddade verk. Ett TV-bolag måste därför regelbundet ta hänsyn till upphovsrätten för att undvika att begå upphovsrättsliga intrång.²² Huruvida TV-produktioner framställs av det framtida visande TV-bolaget eller av ett fristående produktionsbolag påverkar ett TV-bolags upphovsrättsliga angelägenheter. Ett TV-bolag kan därmed skiftande framstå som antingen producent eller enbart som användare i lagens mening.

Tillämpningen av upphovsrätten varierar också på grund av de olika sorters TV-program som existerar. Vissa TV-program grundas på ett pre-existent, bakomliggande verk t ex en roman eller annat manuskript, medan andra produktioner endast utgörs av direktsant material från verkligheten, t ex idrottsevenemang eller kanske mer beskrivande nyhetsreportage. En tredje kategori är de TV-program som bygger på ett visst programkoncept men som utöver vissa förutsatta ramar annars mest bygger på de medverkandes improviserade prestationer. Som exempel på TV-program av detta slag kan framhållas populära underhållningsprogram som "Så ska det låta" och "Jeopardy", men även den växande marknaden av "reality"-serier, närmare

²⁰ Rosén J: Medie- och Immaterialrätt (2003), s.6

²¹ Ds 2003:35: Upphovsrätten i Informationsområdet

²² Efter e-mailkontakt med praktiker (Svt, Strix, Kanal 5 etc.) på området framstår det som att upphovsrätten upptar en stor del av det vardagliga arbetet.

bestämt så kallade dokus-såpor. För alla prestationer inom dessa olika kategorier av program kan upphovsrätten resultera i olika slags skydd för de medverkande, vissa mer skyddade än andra.²³

Oberoende av vilket sorts TV-program som produceras använder sig ett TV-bolag av ett flertal upphovsrättsligt skyddade verk. Massutnyttjandet av upphovsrättsligt skyddade verk är därmed ett av särdragen för TV-produktion i upphovsrättslig bemärkelse. För att ett TV-bolag kontinuerligt skall kunna tillgodose allmänheten med god TV krävs att det utan större ansträngningar kan förvärva rättigheterna för att utnyttja upphovsrättsligt skyddade verk.

Speciellt för TV-branschen är också den mångfald av personer som medverkar vid TV-produktion. Att TV-bolag i stor utsträckning använder sig av pre-existenta verk resulterar t ex i att ett flertal personer medverkar med bidragande insatser innan TV-produktionen ens har påbörjats. Om en TV-produktion t ex grundas på en roman uppstår en upphovsrättslig relation till romanens författare. Bakom signaturmelodier och annan musik som används i TV finns också kompositörer eller andra upphovsmän med möjliga anspråk på pre-existenta verk. Vid användandet av musik uppstår samtidigt upphovsrättsliga relationer till de artister som framför verken och till producenterna.

Vidare medverkar ett stort antal personer under själva TV-produktionen. I detta arbete framstår producenten ofta som ledare i arbetet och som den som tar det största ansvaret för finansieringen. Producenten framstår därför ofta som en centralfigur vid TV-produktion och har behov av att kunna känna en trygghet i att produktionen kommer att generera ekonomisk inkomst. Till sin hjälp har producenten emellertid ofta regissörer, manusförfattare, scenografer, programledare, skådespelare, teknisk personal, administrativ personal etc, vilka också bidrar med betydande insatser. Trots att dessa medverkande kanske inte tar några direkta finansiella risker innebär medverkandet ändå att det måste offras mycket tid.

Utgångspunkten är därför att varje medverkande har ett intresse av att erhålla upphovsrättsliga anspråk för att lättare kunna erhålla skälig ersättning för sin bidragande prestation. Under en TV-produktion kan flera upphovsrätter uppstå, antingen till självständiga förstudier eller till andra självständiga delar av produktionen. Vissa medverkande tilldelas även upphovsrättsliga anspråk på den färdiga produktionen.

Ett stort antal medverkande med upphovsrättsliga anspråk på den slutgiltiga TV-produktionen innebär å andra sidan praktiska hinder för TV-bolagen vid framtida exploatering. För att ett TV-bolag relativt enkelt skall kunna exploatera en TV-produktion krävs således att antalet medverkande med upphovsrättsliga anspråk begränsas. TV-bolagens huvudsakliga intresse är därmed att de på ett så smidigt sätt som möjligt skall kunna tillgodogöra sig

²³ För utförligare läsning om olika TV-produktioner hänvisas till <http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=22076&a=271087>

upphovsrättsligt skyddade verk genom olika former av avtal. Utgångspunkten i svensk lagstiftning är nämligen att ett TV-bolag aldrig kan bli ursprunglig upphovsman till ett upphovsrättsligt skyddat verk, men kan däremot genom avtal bli rättighetshavare.²⁴

Det kommer att visa sig att olika former av avtal dominerar rättighetsfördelningen i TV-branschen. Parternas ställning i förhandlingssituationen är därför betydande för de medverkandes rättigheter i praktiken. TV-bolagets intresse vid förhandlingssituationen är att få så stora rättigheter som möjligt till ett så lågt pris som möjligt. Idealsituationen för TV-bolaget är därmed att rättigheterna erhålls i samtliga former, för all framtid till ett engångsbelopp. För de medverkande kan det istället vara mer fördelaktigt att kunna behålla viss kontroll över sitt verk och istället tidsbegränsa överlåtelsen och erhålla ersättning kontinuerligt. Att TV-bolaget i förhandlingssituationen ofta är överlägset upphovsmannen är ett påtagligt problem för branschen.

För att sammanfatta särdragen kring upphovsrätten vid TV-produktion är det därmed i första hand massutnyttjandet av verk och mångfalden av medverkande som gör att upphovsrätten kan skapa problem i TV-branschen. Att parterna inte heller kan anses jämbördiga i avtalsituationen påverkar också rättighetsfördelningen mellan de medverkande i praktiken.

2.2.2 Upphovsrättsliga organisationer

De upphovsrättsliga organisationerna spelar i Sverige en stor roll för att underlätta de praktiska problem som upphovsrätten för med sig. I TV-branschen är den kollektiva hanteringen av upphovsrättigheter betydelsefull för både upphovsmän och TV-bolag.²⁵

Genom de upphovsrättsliga organisationerna kan TV-bolagen t ex i stor utsträckning få tillstånd att använda sig av många upphovsrättsligt skyddade verk utan att behöva kontakta den egentliga upphovsmannen. För TV-bolagen hade det kunnat vara ödeläggande om enskilda avtal var tvunget att upprättas med varje medverkande i varje enskilt fall. För uphovsmännen är organisationerna istället till stor hjälp för att effektivt kontrollera användningen av deras verk ute på marknaden och för att säkerställa skäliga ersättningar. För många uphovsmän hade det varit omöjligt att själva kunna bevaka sina rättigheter.²⁶

Olika upphovsrättsliga organisationer kan ansvara för olika uppgifter. Vissa organisationer opererar på marknaden som rättsinnehavare medan andra istället som representanter för rättsinnehavarna. En del organisationer har enbart administrativa och förvaltande uppgifter. I många fall är också olika

²⁴ Enligt 1 § URL fastställs att endast fysiska personer kan bli ursprunglig upphovsman till ett verk.

²⁵ Rosén J: Upphovsrättens avtal, s. 19

²⁶ Ibid. s.19

sorters standardavtal upprättade av organisationer, antingen ensidigt eller i samarbete med motstående intresseorganisation. Det är heller inte ovanligt att upphovsrättsliga organisationer medverkar som representanter i förhandlingar eller som t ex remissinstanser vid lagstiftning. Alla organisationer delar dock den primära uppgiften att bevaka sina medlemmars intressen.

På TV-området är det speciellt fem organisationer som anses vara av betydelse. Dessa är STIM, SAMI, COPYSWEDE, KLYS och TROMB. STIM tar tillvara musikernas intressen genom att upphovsmännen exklusivt överlåter rättigheterna till STIM och normalt även ger STIM fullmakt att påtala eventuella intrång. SAMI är en liknande organisation men har till huvudsyfte att tillvarata musikers och artisters intressen i förhållande till deras ersättningsrätt enligt 47 § URL. TROMB är en relativt ny organisation, grundad 1995, som tillvaratar artisträttigheter och fördelar ersättningar framför allt på film-, video- och tv-området till t ex skådespelare och andra utövande konstnärer.

COPYSWEDE är istället en organisation som är mer inriktad på att generellt ta tillvara upphovsmännens rättigheter i den snabbt växande medietekniken, i synnerhet i den växande digitala miljön. KLYS har också ett övergripande ansvar för konstnärliga och litterära yrkesutövare. KLYS är t ex med som remissinstans vid implementeringen av Infosoc-direktivet för att generellt bevaka upphovsmännens intressen.²⁷

²⁷ För att läsa mer om organisationernas respektive uppgifter hänvisas till deras hemsidor; www.stim.se, www.sami.se, www.teaterforbundet.se, www.copyswede.se, www.klys.se

3 Medverkandes rättigheter vid TV-produktion

3.1 Medverkande som upphovsman

Vid en bedömning av vilka som har upphovsrättsliga anspråk på en TV-produktion kan många olika faktorer spela in. Det är vanligt att den aktuella rättighetsinnehavaren till ett upphovsrättsligt skyddat verk inte är samma person som egentligen har skapat verket. Genom avtal kan nämligen rättigheter erhållas även av personer som inte bidragit med någon kreativ insats. Att fastställa vem som är upphovsmannen är ändå viktigt av många skäl. Det är enbart den person som fastställs vara verkets ursprungliga upphovsman som erhåller den initiala kontrollen över verket, som vid överlåtelse kan erhålla ersättning och som är den som tillerkänns den ideella rätten till verket.

I detta kapitel redogörs närmare för vad och vilka som uppnår upphovsrättsligt skydd vid TV-produktion och vad detta skydd innebär gentemot framtida användare av verket.

3.1.1 Krav för upphovsrättsligt skydd

Utgångspunkten för upphovsrättslig skydd finns i URL 1 §:

”Den som har skapat ett litterärt eller konstnärligt verk har upphovsrätt till verket..”

Första meningen i URL:s första paragraf sätter ramarna för upphovsrättsligt skydd. Orden ”skapat” och ”verk” blir av central betydelse. För att uppnå upphovsrätt ställer dessa rekvisit grundläggande krav på att en viss skapande verksamhet föreligger och på ett resultat med viss individuell särprägel, självständighet och originalitet.²⁸ Uppfylls kraven uppstår upphovsrätten således automatiskt.

3.1.1.1 Skyddet för en TV-produktion eller annat programinnehåll

Avgörande för en bedömning av upphovsrättsliga anspråk är vad som vid TV-produktion anses som ett litterärt eller konstnärligt verk. Den första avgränsningen för upphovsrättsligt skydd blir därmed att en medverkandes prestation måste resultera i ett litterärt eller konstnärligt verk. Det är upphovsmän till sådana verk som får skydd enligt URL och artister som

²⁸ Carlén-Wendels T: Upphovsrätt i reklam och media (1997), s.20

framför sådana verk som får skydd för sina framföranden enligt reglerna om närstående rättigheter.

Vid TV-produktion använder sig en producent ofta av bakomliggande verk, så kallade pre-existenta verk. Sådana verk kan både vara av litterär eller konstnärlig art. Varje verk måste dock självständigt uppnå kraven för skydd av upphovsrätten, såsom ett litterärt eller konstnärligt verk. Kraven torde dock inte i praktiken medföra särskilt stora problem för verksbestämning av pre-existenta verk i programinnehåll.²⁹

För att sedan närmare kunna belysa vilka medverkande som har rättsliga anspråk på den färdiga produktionen måste först och främst fastställas om en TV-produktion faller inom ramen för litterära och konstnärliga verk. Begreppet ”TV-verk” används inte i lagen för att definiera en TV-produktion som verk. Vilken kategori den färdiga produktionen skulle kunna hänföras till definieras inte heller närmare i förarbetena.³⁰ Vid försök att skydda TV-produktioner genom upphovsrätt har flera parallella dragits till filmverk. Resultatet är att produktionen i en spelfilm innefattas naturligt under kategorin filmverk. Vid lagens tillkomst torde däremot inte begreppet filmverk ha innefattat filmning för ett vanligt TV-program eller upptagningar av direktsända program.³¹ Konsekvensen att vissa produktioner inom TV inte omfattades av begreppet leder dock till krångliga tillämpningsproblem och svår gränsdragning.

Andra TV-produktioner än spelfilmer brukar istället benämnas som audiovisuella verk i juridisk doktrin. Idag antar man också att sådana TV-produktioner innefattas under konstnärliga verk.³² Verkskategorin ”audiovisuella verk” existerar vare sig i lagrummet eller i förarbeten till URL för att grunda någon form av skydd för TV-produktioner. Verkskategorierna är dock menade att tolkas extensivt och de uppräknade kategorierna i första paragrafen är inte menade att föranleda annat än en exemplifiering av litterära och konstnärliga verk. URL ger inget direkt skydd för audiovisuella verk men inget talar å andra sidan mot att ett flertal TV-produktioner idag tolkas in under ”konstnärliga” verk.

Av vikt i sammanhanget är att begreppet ”filmverk” särskiljs från begreppet ”film” i URL:s mening. Begreppet ”film” innefattar numera alla inspelningar av rörliga bilder, t ex audiovisuella verk, videospelningar eller TV-produktioner.³³ Följden har blivit att idag antas även direktsändningar vid TV-produktion skyddas, inte minst av producentskyddet vilket har fått stor praktisk betydelse.³⁴ Det underlag på

²⁹ Karnell G, ”Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för ”tekniskt medverkande” i audiovisuell produktion?”, NIR 1991 s. 457 ff.

³⁰ Karnell G: Rätten till programinnehållet i TV(1970), s.253

³¹ Prop. 1960 :17 s. 46 f , NJAII 1961, s.30ff

³² Rosen J: ”Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights”, NIR 1996 s. 276

³³ Ibid.

³⁴ Rosen J: Upphovsrättsliga avtal, s.183

vilket upptagningen sker är också utan betydelse.³⁵ Annars skulle begreppet kunna få den långtgående effekten att skydd för upptagningar av rörliga bilder genom digital teknik skulle kunna ha hindrats. För att en film skall föreligga krävs däremot rörliga bilder. Att verket innehåller ljud har däremot inte någon betydelse. Begreppet omfattar således en stumfilm men däremot inte en film av ihopsatta ”stillbilder”. Stillbilder är t ex ganska vanligt vid tecknade serier. Sådana filmer får istället skyddas genom upphovsrätt till fotografi eller annat konstverk.³⁶

För att uppnå upphovsrättsligt skydd krävs vidare att verket är självständigt och originellt. Detta krav på viss individuell särprägel brukar kallas kravet på verkshöjd. Upphovsrättens internationella utveckling och harmonisering inom EU har lett till att verkshöjdsbegreppet till viss del numera ersatts eller i alla fall likställts med begreppet originalitet.³⁷ Lagen föreskriver ingen definition som vägledning för avgörande vid vilken nivå begreppet verkshöjd eller originalitet skall befinna sig. Denna nivå förefaller också kunna vara olika i förhållande till respektive kategori av verk. I teorin förutsätter dock kravet på originalitet/verkshöjd att verket skall uppvisa originalitet i form av att verket i alla fall härrör från upphovsmannen själv som ett resultat av en personligt skapande insats.

För att finna vägledning till vad verkshöjd/originalitet vid TV-produktion närmare innebär får man istället gå till svensk rättspraxis. Praxis har visat att verkshöjdskravet för litterära och konstnärliga verk är relativt lågt i Sverige. Frågan kommer egentligen också först på tal vid en intrångssituation och då tenderar praxis att visa att skydd ges så fort investeringar i verket föreligger.³⁸ Generellt skulle det låga kravet kunna uttryckas som att allt - som inte är banalt eller tillkommet genom ett rent rutinförfarande - uppnår verkshöjd.³⁹ Det mest belysande exemplet är antagligen Smultronfallet⁴⁰ där verkshöjdskravet ställdes lågt i anslutning till brukskonst. En servis med smultronmönster ansågs i det fallet inte kunna innefattas i skyddsomfånget för en liknande servis med jordgubbsmönster trots de relativt stora likheterna serviserna emellan. Smultronservisen erhöll istället självständigt upphovsrättsligt skydd genom att uppnå ett lågt krav på originalitet. HD poängterar i rättsfallet även att aktuell genre och möjligheten till att vara kreativ i den genren också har betydelse för en bedömning av verkshöjdskravet.

Ett liknande avgörande återfinns inom musikgenren vilket kanske än mer kan användas som en jämförelse med TV-branschen.⁴¹ I detta fall fastställdes verkshöjdskravet som lågt mot bakgrund av bland annat ett resonemang kring att variationsmöjligheterna i genren hade stor betydelse.

³⁵ Olsson H: Upphovsrättslagstiftningen - en kommentar (1996), s.225

³⁶ Rosén J: Upphovsrättens avtal, 183

³⁷ Kocktvedgaard M & Levin M: Lärobok i Immaterialrätt, s.75

³⁸ Kocktvedgaard M & Levin M: a.a.s. 70 f

³⁹ Nordell PJ & Levin M: Handel med Immaterialrätt (1996), s. 150 ff

⁴⁰ NJA 1994 s. 74

⁴¹ NJA 2002 s. 178

Variationsmöjligheterna ansågs av HD vara begränsade inom genren för populärmusik, eftersom den genren begränsas av trender och andra kommersiella intressen. Därmed kan poplåtar trots stora likheter med andra låtar ändå uppnå verkshöjd.

Huruvida verkshöjdskravet är högt eller lågt föranleder påtagliga effekter för TV-branschen. Ett lågt verkshöjdskrav innebär att många prestationer uppnår skydd men medför även att skyddsomfånget successivt blir snävare. Det innebär att TV-produktioner inte behöver vara särskilt originella för att uppnå ett självständigt skydd. För ett framgångsrikt intrångsanspråk krävs bevisning på mycket nära efterbildning. Effekten blir att skyddet mot efterbildning i det enskilda fallet riskerar att förlora i betydelse.

Trots att ett lågt verkshöjdskrav riskerar urvattna respekten för det upphovsrättsliga skyddet kan det ändå anses som det mest tillfredsställande alternativet för TV-branschen. Genom ett lågt verkshöjdskrav kan fler TV-program komma allmänheten till nöje. Det går också i linje med upphovsrättens syfte att understödja kreativiteten men samtidigt ta hänsyn till allmänhetens intresse.

Ett högre verkshöjdskrav skulle få motsatt effekt och resultera i negativa effekter för TV-industrin. Om det skulle ställas höga krav på originalitet skulle marknaden bli ineffektiv. Många TV-produktioner skulle inte kunna figurera på marknaden samtidigt.

3.1.1.2 Skyddet för TV-format eller annan programidé

I både internationell och svensk lagstiftning är upphovsrätten menad att enbart skydda uttrycket av en idé, den konkreta formen.⁴² I förarbeten till URL konstateras också att varken verkets bakomliggande idé, ämne eller motiv omfattas av upphovsrättens skyddsomfång.⁴³

Denna grundsats med krav på viss konkret form för att uppnå skydd genom upphovsrätt ställer krav på att det föreligger en klar definition av vad som omfattas av begreppet idé i detta sammanhang. Användandet av begreppet idé kan annars leda till feltolkningar rörande upphovsrättens skyddsomfång. Definitionsproblematiken gör det också svårt att generellt utesluta allt skydd av idéer. Karnell anser inte heller att AK verkar använda uttrycket idé på ett sätt som är menat att utesluta alla former av skydd.⁴⁴

Att en idé inte självständigt bör kunna skyddas behöver däremot inte betyda att den inte har någon relevans vid en bedömning huruvida det föreligger ett upphovsrättsligt intrång. Vid en fråga om efterbildning av en TV-produktion

⁴² Artikel 9.2 i TRIPS-avtalet bekräftar att ”copyright protection shall extend to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such”

⁴³ Se vidare: SOU 1956:25 s. 64 f, prop. 1960:17 s. 48 f

⁴⁴ Karnell G: Rätten till programinnehåll i TV, s. 85ff

skall istället en helhetsbedömning göras. Finns det inga likheter i den konkreta formen torde det dock inte vara tillräckligt för ett framgångsrikt intrångsanspråk att enbart påvisa samma bakomliggande idé.⁴⁵

Problem görs i sammanhanget därför gällande beträffande skydd av TV-program vilka grundas på ett TV-format eller annat programkoncept. Ett populärt TV-format kan generera flera miljoner och torde ur ett ekonomiskt perspektiv vara i behov av skydd för att inte olovligt kunna utnyttjas. Vid dessa TV-program är det dock huvudsakligen själva idén som utgör den speciella formen av TV-programmet istället för den konkreta utformningen.⁴⁶ Exempel på sådana program är ofta populära underhållningsprogram eller andra ”talkshows”. Särskild hänvisning till TV-format eller programidéer föreligger varken i förarbeten eller i praxis.

Skyddet för TV-format får än så länge avgöras utifrån hur idén i det enskilda fallet har framställts. Karnell argumenterar också i en artikel för att TV-format i viss bemärkelse kan skyddas om det har en tillräckligt detaljerad och konkret form.⁴⁷ För att kunna skydda ett format är det följaktligen nödvändigt att genom ett manus framställa idén så att den uppnår en konkret form. Frågan när ett litterärt verk anses vara i den konkreta form som krävs för att få verket skyddat aktualiseras i detta sammanhang. Problematiken kring TV-format faller därmed tillbaka på en diskussion kring verkshöjdskravet för litterära framställningar. Vissa krav ställs på att framställningen inte får vara en alltför enkel eller endast bestå av allmänna fakta.⁴⁸

Sammantaget får rättsläget fortfarande anses vara oklart. Enligt nordisk rätt torde inte ett TV-format i dagens läge vara upphovsrättsligt skyddat. De närstående rättigheterna kan inte heller skydda ett TV-format. Producentenskyddet skyddar enbart den upptagna filmen och signalrätten skyddar endast TV-bolagets utsändning av det färdiga programmet. TV-format kan däremot till viss del skyddas av varumärkesrätten.⁴⁹

Den färdiga produktionen av ett inspelat TV-format skyddas naturligtvis också på samma sätt som andra audiovisuella verk. I avsaknad av skydd för idén förefaller det dock inte vara särskilt svårt att modifiera ett format med små medel och på så sätt kringgå skyddsomfånget och ändå lyckas utnyttja en framgångsrik idé som ligger till grund för programmet.⁵⁰

⁴⁵ Koktvedgaard M & Levin M: a.a. s.152

⁴⁶ Koktvedgaard M & Levin M: Lärobok i Immaterialrätt, s.65, se vidare Karnell G a.a.s. 82, se även IIC 2000, s.886

⁴⁷ se vidare: Karnell G: IIC 2000 s.886 f

⁴⁸ Se t ex NJA 1938 s.497 (Pygmalion)

⁴⁹ Advokat Lambert P: ”Ophavsretslig beskyttelse af tv-formater”, NIR 2001, s. 387, NIR 2000, s. 102 (Robinson-chips)

⁵⁰ Löfgren C: ”Betala för en ”oskyddad” men vidareutvecklad idé”, Brand news 11/2000, s.11

3.1.1.3 Andrahandsverk - lite om bearbetning, översättning, parodier och travestier

Det är vanligt att verk vid TV-produktion används i andra former än i den form originalverket skapades. Det är speciellt vanligt när en roman ligger till grund för en TV-produktion. Vid sådana tillfällen krävs nämligen ofta att verket bearbetas för att underlaget skall kunna anpassas till dramatisering och inspelning. Den första bearbetningen av romanen görs vanligtvis i form av att ett manus framställs. Manuset kan i sin tur ytterligare behöva bearbetas av produktionsbolaget. I vissa fall kan det också vara nödvändigt att översätta verket till något annat språk.

En bearbetning eller översättning av ett verk kan, enligt 4 § URL, självständigt skyddas av upphovsrätten. Vissa krav ställs dock för att en bearbetning skall uppnå skydd. Det måste först och främst föreligga en bearbetning i lagens mening. Enligt förarbeten föreligger det en bearbetning så länge originalverkets ”inre form” fortfarande lämnas oförändrat och så länge originalverket enbart framställs i ny gestalt.⁵¹ Den nya formen av originalverket måste också uppnå verkshöjd.

Av ovan följer att det ställs krav på att översättningen eller bearbetningen har ett ”verk” som bakomliggande föremål. Är inte originalverket ett verk i URL:s mening kan inte omarbetningen skyddas som en bearbetning. Det krävs däremot inte att det bakomliggande verket är skyddat vid tiden för bearbetningen. Det medför att upphovsrätten även skyddar översättningar och bearbetningar av verk med utgången skyddstid.⁵² I de fall det bakomliggande materialet inte har karaktären av ett upphovsrättsligt verk kan bearbetarens prestation ändå kunna uppnå skydd. Bearbetaren blir istället under sådana omständigheter ursprunglig upphovsman till ett originalverk. Situationen är inte ovanlig för manusförfattare.⁵³

Viss inskränkning till en bearbetares upphovsrätt föreligger till förmån för upphovsmannen till originalverket. Den innebär att vid användning av en översättning eller bearbetning måste hänsyn även tas till originalverkets upphovsrättsliga skydd. Av det sagda följer vidare att en bearbetare till ett originalverk inte kan hindra annan att använda samma originalverk för annan bearbetning där verksegenskaperna utnyttjas på ett annat sätt.⁵⁴

Ett verk kan också komma att omarbetas i den utsträckning att det nya resultatet anses ha fått en annan ”inre form” och istället resulterar i ett nytt och självständigt verk. Ett sådant verk anses ha skapats i fri anslutning till det bakomliggande verket. Den som skapat ett nytt och självständigt verk blir därmed inte beroende av rätten till originalverket.⁵⁵

⁵¹ SOU 1956:25 s.37

⁵² Se vidare SOU 1956:25 s.133f, prop. 1960:17 s.76

⁵³ Haraldsson F: Rättsskydd för manusförfattare, s.19

⁵⁴ Karnell G: Rätten till programinnehåll i TV, s.94

⁵⁵ 4 § 2 st. URL

Regeln tar främst sikte på att ge visst självständigt skydd åt t ex parodier och travestier. I förarbeten konstateras att ett självständigt verk kan uppstå vid skapandet av parodier och travestier eftersom sådana verk - främst på grund av dess "främmande syfte" - anses få en annan inre form än originalverket.⁵⁶

Regelns förhållande till den ideella rätten har nyligen prövats av domstol.⁵⁷ Tvisten rörde frågan huruvida SR i ett program kränkt Gunilla Bergströms ideella rätt genom att ha framställt den populära barnboksfiguren Alfons Åberg som en hallick i radioprogrammet "Pippirull". Både TR och HovR ansåg dock att uppsättningen inte var något intrång i Gunilla Bergströms upphovsrätt utan fastställde istället att SR skapat ett självständigt verk i fri anslutning till de bakomliggande originalverken. Den starka kontrast som förelåg mellan den "hellyllefigur" som Alfons Åberg representerade och de tillsatta replikerna ur filmen "Pusher" resulterade nämligen i att inslaget fick ett helt annat syfte än Gunilla Bergströms böcker om Alfons Åberg. På det sätt styckena ur de olika källorna dessutom hade satts ihop ansågs också enbart ha förstärkt den parodiska och satiriska effekten av programmet.

En av domarna i HovR var däremot skiljaktig. Enligt honom kunde inte delarna av originalverket Alfons Åberg anses vara framställt i så ny form i inslaget att det utgjorde ett självständigt verk. Gunilla Bergströms rättigheter skulle därför anses ha kränkts i inslaget.

3.1.2 Vilka medverkande uppnår upphovsrättsligt skydd vid TV-produktion?

Vem som är upphovsman till ett verk framkallar generellt inte större problem. Upphovsmän till pre-existenta verk föranleder heller inte problem vid TV-produktion. Mångfalden av medverkande vid TV-produktion komplicerar dock fastställandet av upphovsmännen till den färdiga produktionen, det audiovisuella verket eller filmverket. Ju fler inblandade parter med rättsanspråk, desto mer svåröverskådligt blir rättsläget vid färdig produktion.⁵⁸

Trots att tvister i praktiken kring upphovsrätten huvudsakligen rör aktuell rättssinnehavare är det ändå av vikt att utreda upphovsmannen eller upphovsmännen till en produktion för att fastställa vilka medverkande som kan förfoga över rättigheterna och generera ekonomisk ersättning. Det är också viktigt för att förvärvaren skall vara säker på att denne förvärfvar rättigheterna från rätt person. De ursprungliga upphovsmännen behåller dessutom anspråk på den ideella rätten.

⁵⁶ SOU 1956:25 s.136 f

⁵⁷ Svea Hovrätt, mål nr T 3202-04, dom 2004-10-22

⁵⁸ Karnell G: Rätten till programinnehåll i TV, s.300

För att fastställa upphovsmännen till en TV-produktion utgår man från samma principer som vid andra verk. Den ursprunglige rättighetshavaren, upphovsmannen, är den person som skapat verket.⁵⁹ Det måste alltså vara fråga om en fysisk person och därför aldrig en vag krets av människor eller ett företag eller annan juridisk person.⁶⁰ I många fall blir även gemensam upphovsrätt aktuell.

I slutet av 60-talet gjordes ett första försök att kategorisera medverkande vid en TV-produktion i syfte att lättare kunna klarlägga vilka som skulle berättigas upphovsrättsliga anspråk vid TV-produktion. Det resulterade i en någorlunda hjälplig avgränsning, men problem existerar fortfarande och är i många fall invecklade. Att kategorisera medverkande i schablonliknande grupper kompliceras t ex av att kategorierna inte alltid medverkar med samma prestationer.⁶¹

För bestämmandet av vilka som skall anses som upphovsmän till den färdiga produktionen saknas vägledning i praxis. När en TV-produktion bygger på pre-existenta verk borde det dock anses klarlagt att upphovsmän till dessa verk inte ska anses som medupphovsman till den färdiga produktionen.⁶² Det är heller ingen omöjlighet att särskilja de kategorier av medverkande som har möjlighet att tillerkännas upphovsrättsliga anspråk från de kategorier av medverkande vilka enbart utför uppgifter av teknisk eller administrativ karaktär.⁶³

I svensk lagstiftning behålls annars utgångspunkten att alla parter som medverkat genom insatser som uppnår verkshöjd skall kunna erhålla upphovsrätt. Innehållet i en TV-produktion aktualiserar därmed ett flertal rättigheter och ett flertal potentiella upphovsmän inom olika kategorier. Går inte de medverkandes prestationer heller att särskilja kan gemensam upphovsrätt uppstå. Utgångspunkten vid filmverk är också att upphovsrätten tilldelas flera personer, främst regissören och manusförfattaren. Detta förefaller även bli allt vanligare vid TV-produktioner.⁶⁴

Producenten anses vara frontfiguren vid en TV-produktion och värdig relativt omfattande rättsanspråk på den färdiga produkten. Vissa länder, t ex Storbritannien har t o m genom lagstiftning - framför resterande medverkande - givit producenten en laglig upphovsrätt till den färdiga produktionen. Den svenska lagstiftaren har dock valt att inte, genom lag, tilldela producenten upphovsrätten till det slutgiltiga audiovisuella verket. Som huvudperson vid TV-produktion kan nog producenten i vissa fall, dock inte automatiskt, ändå uppnå upphovsrätt till slutresultatet. Det föreligger i alla fall inga hinder för att en producent också skall kunna bli upphovsman.

⁵⁹ URL 1 §

⁶⁰ SOU 1956:25, s. 83, Prop. 1960:17 s. 50f

⁶¹ Peyron U: Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet (1990), s.165 f

⁶² SOU 1956:25 s.142

⁶³ Peyron U: a.a.s.168

⁶⁴ Koktvedgaard M & Levin M a.a.s. 103

Vanligare är nog i och för sig att producenten tilldelas producentskyddet och sedan erhåller rättigheterna till TV-produktionen genom avtal.

Manusförfattaren uppnår först och främst otvivelaktigt upphovsrätt till det litterära verk denne skapat genom antingen ett nytt verk eller en bearbetning. Mycket tyder också på att manusförfattaren tenderar bli medupphovsman i det fall gemensam upphovsrätt uppstår till TV-produktionen.

Regissören är den medverkande som utifrån det enskilda fallet ibland tilldelas upphovsrätt till sin insats men i andra fall får nöja sig med skydd såsom utövande konstnär. Den uppfattningen har sitt ursprung i att regissörens grundskydd enligt lagens motiv egentligen är det som tillfaller utövande konstnärer. Med tiden har dock regissören i praktiken kommit att erkännas också som upphovsman till filmverk. Vid implementeringen av Skyddstidsdirektivet påpekades också av upphovsrättsutredningen att en huvudregissör nog i svensk rätt praktiskt undantagslöst anses som en av filmverkets upphovsmän.⁶⁵

Att dessa två kategorier av personer aktualiseras som upphovsmän understryks även vid tolkning av varaktigheten för filmverk. I 43 § URL nämns nämligen manusförfattare, dialogförfattare, regissör och kompositör som potentiella medupphovsmän till ett filmverk. För att kompositören också skall erkännas som upphovsman krävs förmodligen att musiken är komponerad i direkt anknytning till filmens skapande.⁶⁶ Anmärkningsvärt är att producenten inte anges som upphovsman i detta fall.

För att sammanfattningsvis försöka fastställa en TV-produktions upphovsmän förefaller det inte vara särskilt främmande att konstatera manusförfattaren och regissören som ursprungliga upphovsmän till en TV-produktion. Kompositören skulle också kunna bli aktuell i sammanhanget.

3.1.3 Vad innebär skyddet för upphovsmännen gentemot användare?

Att tillerkännas upphovsrätt till ett verk innebär vissa rättigheter för upphovsmannen. Det upphovsrättsliga skyddet är utformat som en ensamrätt för upphovsmannen att kunna utnyttja verket. Den som vill kunna utnyttja ett upphovsrättsligt skyddat verk måste därmed få upphovsmannens samtycke. Skyddet delas sedan upp i en förfoganderätt och en ideell rätt. Förfoganderätten ger upphovsmannen en möjlighet att ur ett mer ekonomiskt perspektiv kontrollera användningen av verket medan den ideella rätten mer skyddar upphovsmannens personliga intressen vid utnyttjande av verket.

⁶⁵ Prop. 1994/95:151 s. 257. Hammarén A: Teaterregi & Upphovsrätt (1997), s.220

⁶⁶ URL 43 §, Koktvedgaard M & Levin M a.a.s.181

3.1.3.1 Förfoganderätten

Förfoganderätten innebär för upphovsmannen en ensamrätt att förfoga över verket.⁶⁷ Rätten består sedan av två mer specificerade rättigheter, rätten att framställa exemplar av verket och rätten att göra verket tillgängligt för allmänheten. Vid TV-produktion aktualiseras i synnerhet ensamrätten för upphovsmannen att göra sitt verk tillgängligt för allmänheten. I begreppet ”tillgängligt för allmänheten” innefattas nämligen även rätten till offentligt framförande. Att ett verk sänds i TV, sprids via eter eller via kabel anses vara ett offentligt framförande i lagens mening.⁶⁸ Vid TV-produktion sker offentliga framföranden av verk därmed i vid omfattning.⁶⁹

Att upphovsmannen också erhåller rätten att framställa exemplar aktualiseras vid utföranden av manuskript eller vid annat användande av originalverk vid TV-produktion. Rätten att framställa exemplar kvarstår också trots att verket i viss mån ändras.⁷⁰ I den mån ett TV-bolag vill framställa exemplar av ett verk krävs därför upphovsmannens samtycke.

Exemplarframställningsrätten blir också aktuell när TV-produktioner framställs i digital form. Det blir därmed möjligt att sprida TV-produktioner på Internet. Gällande rätt har på detta område bristande konsekvenser och spridningen av verk på Internet kan än så länge inte skyddas tillfredsställande. Hur rätten att framställa exemplar kan appliceras på verk i digital form får fortfarande anses oklart.⁷¹

Att hitta en lösning till hur verk mer effektivt kan kontrolleras i den digitala miljön är därför ett av de huvudsakliga uppdrag som tilldelats den upphovsrättsutredning som nu omarbetar URL i anslutning till implementeringen av Infosoc-direktivet.⁷² Upphovsmännens förfoganderättigheter kommer därmed att omarbetas och klargöras. Det medför troligen också att ett nytt rekvisit kommer att införas i 2§ URL. Ensamrätten kommer därmed att utvidgas till att också omfatta rekvisitet ”överföring till allmänheten”. Det innebär att det skall föreligga en ensamrätt för upphovsmannen att göra verk tillgängliga för allmänheten på ”ett sådant sätt att enskilda kan få tillgång till verken från en plats och en tidpunkt de själva väljer”.⁷³ Huvudexemplet är att ett verk läggs ut på Internet. Konsekvensen blir att de TV-bolag som vill kunna utnyttja sina produktioner i digital miljö måste i framtiden specifikt förvärva rätten att göra verket tillgängligt på Internet.

⁶⁷ URL 2 §

⁶⁸ NJA II 1961 s.53, Ju 1985:7 Återutsändning av radio- och TV-program, s. 17

⁶⁹ Rosén J: Upphovsrättens avtal, s.19

⁷⁰ NJA II 1961 s.44 ff

⁷¹ Ds 2003:35, Upphovsrätten i informationssamhället, s79

⁷² Ibid, s.88 f

⁷³ Ibid, s. 99 f

3.1.3.2 Den ideella rätten

Upphovsmannens ideella rätt är istället utformad för att skydda upphovsmannens personliga relation till sitt verk. Upphovsmannen tillerkänns därmed en rätt att bli namngiven i anslutning till sitt verk och en rätt att skydda sitt verk mot kränkande utnyttjande. För att TV-bolagen även i ett längre perspektiv skall få ta del av skyddade verk är det av stor betydelse att också denna del av upphovsrätten efterlevs. Trots att huvudsyftet är att understryka respekt och tacksamhet till upphovsmännen är den ideella rätten dessutom av ekonomisk betydelse för upphovsmännen. Att bli namngiven i anslutning till sin prestation måste vara ett av de viktigaste sätten att marknadsföra sig i TV-branschen. Det är t ex inte ovanligt att en medverkandes ersättning varierar i förhållande till dennes renommé.⁷⁴

Namnangivelsesrätten innebär en rätt för upphovsmannen att bli namngiven i anslutning till sitt verk oberoende av om utnyttjandet är lovligt eller olovligt. Det innebär även att upphovsmannen har en rätt att vara anonym eller framträda under pseudonym. För att få vara anonym eller namnges genom pseudonym krävs det dock att upphovsmannen har förbehållit sig den rätten på förhand. Det torde därmed inte i efterhand gå att hävda anonymitet eftersom sådan ångerrätt inte föreligger i svensk rätt.⁷⁵

Att namnangivelsesrätten skall bedömas enligt ”god sed” innebär att rätten inte är helt oinskränkt. Enligt förarbeten får vissa avsteg från huvudregeln därför göras.⁷⁶ Verk framförs t ex ibland under sådana förhållanden att det knappast kan anses nödvändigt att namnge upphovsmännen t ex när musik spelas på barer och restauranger. Namn måste heller inte anges när det föranleder svårigheter av tekniska skäl eller när det kan verka stötande för publiken, t ex vid begravningar. Hur och i vilken omfattning namnangivelse vidare skall ske får avgöras av domstol med utgångspunkt från omständigheterna i det enskilda fallet. Vid en sådan bedömning är det domstolens uppgift att försöka befästa etablerad sedvana i en viss bransch men också att främja sedvanebildning i branscher där sådan inte redan är etablerad.⁷⁷ Det är dock av vikt att poängtera att sedvänja i respektive bransch inte förutsättningslöst skall likställas med ”god sed”.⁷⁸

Vid TV-produktion sker namnangivelsen sedvanligt i den så kallade ”credit-listan” i slutet av programmet. Rätten att bli namngiven vid TV-produktion torde dock enbart gälla upphovsmän som står för mer betydande insatser.⁷⁹ I NJA 1996 s.354 ”Stadens Löjtnant” fastställdes att fast branschpraxis saknades för TV-branschen vad gäller omfattningen av ”god sed”. Tvisten

⁷⁴ Koktvedgaard M & Levin M, a.a.s 139

⁷⁵ Haraldsson F: Rättsskydd för manusförfattare, s.41

⁷⁶ SOU 1956:25, s. 116 ff, NJA II 1961 s. 59 ff

⁷⁷ SOU 1956: 25 s.116

⁷⁸ Koktvedgaard M & Levin M: a.a.s.139 med hänvisning till NJA 1996 s.712 (Jas-kraschen)

⁷⁹ Ibid, s. 40

rörde frågan huruvida Sveriges Television brutit mot god sed genom att inte namnge en kompositör till ett verk i ett av sina program. HD fann i det fallet att SVT brutit mot god sed eftersom andra personer under liknande omständigheter hade angivits som upphovsmän. I HD:s bedömning togs också hänsyn till aktuellt avtal mellan SVT och STIM och till programmets utformning. Det torde numera föreligga praxis för TV-branschen att upphovsmän och utövande konstnärer enligt namngivelsesrätten skall uppges i den sk ”credit-listan”, i de fall angivandet inte kan verka störande för publiken.⁸⁰

Trots att namngivelsen inte borde inskränkas i större omfattning är begreppet ”god sed” dock fördelaktigt för att kunna skapa visst utrymme för att undvika oskäliga problem i praktiken. Som tidigare nämnts publiceras ett flertal verk i TV varje dag vilket gör att undantag blir nödvändigt i vissa fall. Ibland utgör verket t ex en sådan liten del av ett inslag att namngivelse är praktiskt omöjligt och i andra fall anses namngivelse vara ett onödigt hinder i en TV-sändning av mer tekniska skäl, t ex vid direktsändningar. I sådana fall får upphovsmannen i vissa fall acceptera att inte bli namngiven. Oklart är dock om ”kommersiella skäl” är giltiga skäl för att undvika skyldigheten att namnge en upphovsman. De kommersiella kanalerna anser att namngivelsen i vissa fall tar för stor plats i förhållande till utrymmet för reklam. Det har också riktats motsatt kritik mot ”credit-listan” som medel för att uppfylla namngivelsesrätten. I doktrin har metoden t o m beskrivits som ”en tom gest utan reell betydelse”.⁸¹

Namngivelsesrätten tas upp av upphovsrättsutredningen vid implementeringen av Infosoc-direktivet. Enligt direktivets artikel 5.3 c skall nämligen upphovsmannen framöver namnges i anslutning till sitt verk i de fall det inte ”visar sig vara omöjligt att göra det”. Det kan således diskuteras huruvida direktivet är menat att ge ett starkare skydd för namngivelse än det som nu föreligger enligt gällande rätt. Upphovsrättsutredningen hävdar dock att kommissionen - vid utfärdandet av direktivet - inte menat att totalt avfärda utrymmet för en flexibel bedömning i det konkreta fallet. Med en argumentering kring att kravet på namngivelse i Sverige redan tolkas strängt av domstolen konstaterar upphovsrättsutredningen att svensk rätt är förenlig med direktivet.⁸² KLYS och COPYSWEDE anser dock att det skulle kunna vara viktigt att förstärka namngivelsesrätten för att på något sätt markera respekten för upphovsmannens ideella rätt.⁸³ Trots att någon sådan lagändring förmodligen inte kommer att genomföras bör direktivets något strängare formulering kunna påverka domstolens framtida bedömningar.

Upphovsmannen tilldelas genom den ideella rätten också en allmän respekträtt vilken syftar till att hindra ny rättighetshavare att utnyttja verket

⁸⁰ NJA 1996 s.354 (Stadens Löjtnant), samt kommentar av Jan Rosén i JT 1996-97 s.142

⁸¹ Koktvedgaard M & Levin M, a.a.s. 140

⁸² Ds 2003:35 a.a, s.117

⁸³ Ds 2003:35 a.a, s.116

på ett kränkande sätt för upphovsmannen.⁸⁴ Det innebär närmare att upphovsmannen skyddas mot en kränkande ändring av verket. Ändringen får inte vara kränkande för upphovsmannen vare sig det handlar om en ändring vid framställning av ett exemplar av verket eller en ändring i det ursprungliga verket. Verket får inte heller göras tillgängligt för allmänheten i en sådan form eller i sådant sammanhang som är kränkande för upphovsmannen.

Vid en bedömning huruvida en ändring skall anses vara kränkande i det enskilda fallet skall saken ses från upphovsmannens synvinkel men i övrigt anläggas en objektiv måttstock.⁸⁵ Det innebär att en bedömning får göras i varje enskilt fall. Faktorer som skall vägas in i en sådan bedömning är t ex verkets art och betydelse i litterärt eller konstnärligt avseende, förhållandena inom den konstart verket representerar och huruvida verket är menat att återges direkt i originalform eller i bearbetad form.⁸⁶ Begreppet ”kränkning” i upphovsrättslig mening bör inte heller jämföras med begreppet kränkning i straffrättslig mening eftersom det förra inte på samma sätt har med upphovsmannen som människa att göra. Det ställs istället ett lägre krav för att en kränkning skall föreligga enligt URL. Ändringen behöver endast vara kränkande för upphovsmannens ”litterära eller konstnärliga anseende eller egenart”.

Av rekvisitet kränkande följer att vissa ändringar i ett verk kan vara tillåtna. Om det t ex är tydligt att det är fråga om en bearbetning kan utrymmet för tillåtna ändringar utvidgas.⁸⁷ Att en roman skall bli till film är ett exempel på när det krävs att vissa ändringar får göras för att genomförandet skall bli möjligt. Eftersom det inte i lag eller förarbeten direkt uttrycks hur långt den ideella rätten sträcker sig finns det dock ett stort utrymme för argumentering. Upphovsmannen kan i vissa fall ha relativt långtgående rättigheter för att skydda sitt verk även om denne överlåtit den ekonomiska rätten till verket. Den ideella rätten kan typiskt ställa till praktiska problem för TV-branschen t ex när ett manus skall arbetas fram.

Problematiken kring respekträtten, även i samband med ändringsförbudet i 28 § URL⁸⁸, belyses närmare i en skiljedom mellan Jan Guillou och Spice Produktion där tvist uppstod på grund av ändringar i ursprungsverket. Ändringarna var kränkande enligt Guillou medan produktionsbolaget ansåg det vara nödvändigt att utföra ändringarna.⁸⁹ Skiljenämnden menade att en upphovsman måste acceptera vissa praktiska ändringar vid överföringen av verket till film. Spice Produktion fick av skiljenämnden t ex gensvar för sitt argument att det var av vikt för förståelsen av filmen att hålla nere antalet huvudroller. Nämnden ansåg däremot inte att det kunde få ske i den grad att

⁸⁴ URL 3 § 2st.

⁸⁵ SOU 1956: 25 s.123

⁸⁶ Ibid, s.123

⁸⁷ Ibid, s.43

⁸⁸ URL 28 § behandlas närmare nedan.

⁸⁹ Haraldsson F: a.a.s. 70ff (Referat från Skiljedom meddelad i Stockholm den 27 januari av skiljemännen: Munk Johan, Rosengren Johan, Peyron Claes)

det medför en förändring av originalverkets tematiska inriktning och dess grundläggande idé.⁹⁰ Det skall poängteras att en skiljedom inte är prejudicerande. Vissa slutsatser kan ändå dras av avgörandet.

Ett annat uppmärksammat mål, både nationellt och internationellt, har behandlat frågan kring den ideella rätten.⁹¹ Claes Eriksson och Vilgot Sjöman har gemensamt stämt TV 4 för intrång i deras ideella rätt på grund av att TV 4 gjort reklamavbrott i sändningen av deras upphovsrättsligt skyddade filmverk. I domen konstaterade TR att reklamavbrotten var kränkande för upphovsmännen. Den andra frågan TR hade att ta ställning till behandlade följaktligen huruvida det förekom en överenskommelse parterna emellan som resulterat i att upphovsmännen eftergivit sin rätt att påkalla intrång i detta avseende. TR ansåg inte att det mot bakgrund av omständigheterna förelåg sådan överenskommelse mellan parterna och TV 4 förlorade sålunda målet och blev ersättningsskyldiga.⁹² Domen innebär dock inte att filmverk i framtiden aldrig kan avbrytas med reklam. TR:s avgörande förstärker dock upphovsmännens rätt att bestämma huruvida reklamavbrott får ske. TV-bolagen måste i uttryckliga avtal framöver erhålla rätten att få avbryta filmverken med reklam för att försäkra sig att inte begå intrång. Domen är dock överklagad av TV 4.

För TV-branschen hade det varit bra om HD tar upp frågan. Det skulle klargöra rättsläget kring en högaktuell rättsfråga i sammanhanget och avgörandet torde få stor inverkan på fortsatt hantering av verk i TV-branschen, speciellt för de kommersiella kanalerna. Frågan förekommer även huruvida ”kommersiella skäl” i viss mån skulle kunna minska skyldigheten att iaktta den ideella rätten för de kommersiella kanalerna.⁹³ De kommersiella kanalerna, till skillnad från public service, existerar till stor del genom finansiering av reklam. Att hindra TV-bolagen alltför mycket kan också slå tillbaka på upphovsmännen och dess förmåga att exploatera sina verk.

3.2 Medverkande som skyddas av närstående rättigheter

Av ovan följer att det är långt ifrån alla medverkande som vid TV-produktion erhåller rättsanspråk som upphovsman till antingen den färdiga produktionen eller till självständiga delar av den. Det är dock fler insatser än de prestationer som skyddas av den egentliga upphovsrätten som vid TV-produktion kan anses vara skyddsvärda. Genom reglerna om närstående rättigheter kan därmed en del medverkande också erhålla rättsliga anspråk. Utgångspunkten för svensk del är vidare att de närstående rättighetshavarnas

⁹⁰ Rosén C: Rättsskydd för artister (1993) s.78

⁹¹ Sthlms TR. mål nr. T 3204-03, T 8628-03. 2004-12-20

⁹² <http://www.klys.se/pressmedd%20domslut.htm>, 2005-01-27

⁹³ <http://www.klys.se/artikel%20hovratten%20nasta.htm> , 2005-01-19

intressen inte skall vara mindre skyddsvärda än upphovsmännens.⁹⁴ Närstående rättigheter tillerkänns de personer som medverkar vid TV-produktion som utövande konstnär eller som framställare av ljud- och bildfonogram, producenterna. En närstående rättighetsinnehavare får dock än så länge inte ett lika omfattande skydd som en upphovsman.

I detta kapitel redogörs för vilka medverkande som erhåller närstående rättigheter till sina insatser vid TV-produktion och vad rättigheterna närmare innebär för dessa medverkande.

3.2.1 Skyddet för en utövande konstnär

I URL 45 § är skyddet för de utövande konstnärerna utformat som en förbuds rätt. Enligt förarbeten skall dock skyddet i praktiken framstå som en ensamrätt för den utövande konstnären som därmed kan överlåta rätten genom avtal.⁹⁵ De utövande konstnärerna har också en ideell rätt lik upphovsmännens.

En ”utövande konstnär” erhåller ett primärt skydd mot icke auktoriserad fixering, radioutsändning eller annan inspelning av sitt framförande.⁹⁶ Skyddet innebär vidare att den utövande konstnären erhåller skydd mot olovligt tillgängliggörande för allmänheten av det upptagna framförandet. Skyddet för en utövande konstnär innefattar dock inte - till skillnad från upphovsrätten - något skydd mot att annan efterliknar eller bearbetar den utövande konstnärens originalprestation. Det betyder att skydd även saknas för att någon direkt härmar en utövande konstnärs rollframställning eller röst. Viss sådan användning av ett tidigare framförande skulle i och för sig kunna skyddas med hänvisning till den utövande konstnärens ideella rätt.⁹⁷ Annars är det egentligen enbart den konkreta användningen av en utövande konstnärs faktiska framförande som följaktligen är föremål för skydd.⁹⁸

Det finns ingen definition i lagrummet till vägledning för fastställandet av vilka som faller inom begreppet ”utövande konstnärer” och därmed berättigas skydd. I Romkonventionen artikel 3a definieras ”utövande konstnärer” som de personer som ”medverka i eller på annat sätt framföra litterära eller konstnärliga verk”.⁹⁹ I motiven till URL anses ”utövande konstnär” vara den som tolkar och levandegör ett verk. Begreppet omfattar därför till en början musiker, sångare, dirigenter, recitatörer och andra som faktiskt framför litterära eller konstnärliga verk.¹⁰⁰ I förarbetena föreskrivs att regissörer också är att hänföra till utövande konstnärer även om deras

⁹⁴ URL 45 §, Prop. 1994/95:58 s.34

⁹⁵ NJA II 1961 s.302 ff

⁹⁶ SOU 1983:65 s.47

⁹⁷ Karnell G: Rätten till programinnehållet i TV, s.112

⁹⁸ SOU 1956:25 s.356 f

⁹⁹ Karnell G: a.a, s.116

¹⁰⁰ Rosén J: ”Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights”, NIR 1996 s. 277

prestation ofta skyddas av den egentliga upphovsrätten. Statister och ”teknisk personal” inbegrips däremot inte i begreppet ”utövande konstnär”.¹⁰¹

Begreppet utövande konstnär utesluter annars inte särskilda kategorier av medverkande. Istället är det kravet på bakomliggande verk och kopplingen till upphovsrätten som minskar skyddets omfattning avsevärt. Av rekvisitet ”framförande av ett verk” följer att om en utövande konstnär skall få skydd för sin prestation måste framförandet bestå av ett skyddsvärt litterärt eller konstnärligt verk. Verket måste till sin natur vara ett litterärt eller konstnärligt verk i upphovsrättslig mening.¹⁰² Att verket vid tillfället för framförandet fortfarande skyddas är däremot inte nödvändigt.

Kravet på att det skall vara ett verk i upphovsrättslig bemärkelse som framförs resulterar t ex i att cirkus- och andra varietéartister inte skyddas av närstående rättigheter.¹⁰³ Alla kategorier av verk kan heller inte framföras, t ex filmverk. I modernare tappning innebär detta att föreskrivet skydd saknas för vissa medverkande vid TV-produktion. Det kan t ex gälla medverkande i en show eller ”dokussåpa” som bygger mycket på improvisation. Det är också andra i TV-rutan som varken omfattas av upphovsrätten eller närstående rättigheter, t ex de idrottsmän som figurerar regelbundet i TV. Vid avsaknad av skydd får de medverkandes rättigheter istället regleras i avtal. Avtalet har i viss bemärkelse ansetts vara otillräckligt och vissa länder har utformat ett skydd i form av en arenarätt som i framtiden skall skydda idrottsmäns medverkande i TV. Det förefaller därmed finnas ett praktiskt behov av ett skydd även för framföranden som inte grundas på något bakomliggande verk. Upphovsrättsutredningen menar däremot att det upphovsrättsliga skyddet måste hålla sig till det område det är avsett att skydda.¹⁰⁴

Trots att vissa brister kan anses föreligga i skyddet för utövande konstnärer har deras rättigheter förbättrats med utvecklingen av rättigheterna inom EU. Det var t ex vid implementeringen av EU-direktivet om uthyrnings- och utlåningsrättigheter som skyddet för de närstående rättighetshavarna förlängdes från 25 till 50 år.

Företrädande organisationer i Sverige har vidare ställt krav på att skyddet för utövande konstnärer borde vara ännu starkare och mer likt det upphovsrättsliga skyddet. Detta avfärdas dock av upphovsrättsutredningen som anser att ett sådant skydd inte skulle resultera i en förstärkning av skyddet för artisterna utan istället skulle kunna inskränka de utövande konstnärernas nuvarande möjlighet att verka på marknaden. Karnell anser inte heller att utövande konstnärer är i samma behov av ett efterbildningsskydd som uphovsmännen eftersom deras prestation naturligt

¹⁰¹ NJA II 1961 s. 300

¹⁰² Rosén J: ”Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights”, NIR 1996 s. 277

¹⁰³ SOU 1956:25 s. 380

¹⁰⁴ SOU 1983:65, s. 35ff

aldrig kommer att kunna eftergöras i någon betydelsefull omfattning utan endast kunna kopieras eller härmas.¹⁰⁵

Av den tillsatta upphovsrättsutredningen har det också behandlats ett förslag att utvidga skyddsomfånget genom att ersätta kravet på bakomliggande verk med ett skydd för alla ”konstnärliga framföranden”. Av utredning framgår att ett sådant skydd skulle föranleda praktiska problem vid gränsdragningen av vad som skall anses vara ”konstnärligt”.¹⁰⁶ I dagens skydd ligger inget sådant kvalitetskrav. Det är också i linje med att många av de uppdrag som utövande konstnärer utför snarare är rutinmässigt arbete än konstnärliga tolkningar. Syftet är därför att skydd skall kunna ges om ett verk framförs, oavsett om det i det enskilda fallet kan betecknas som en konstnärlig tolkning eller inte.¹⁰⁷

De utövande konstnärerna förmodas ändå få ett starkare skydd i den digitala miljön. Upphovsrättsutredningen föreslår - vid implementeringen av Infosoc-direktivet - att de utövande konstnärerna i framtiden skall omfattas av förfoganderätten enligt 2 § URL genom en uttrycklig hänvisning till paragrafen.¹⁰⁸ Detta skall ske huvudsakligen för att förstärka skyddet för de utövande konstnärerna i den digitala miljön.

3.2.2 Producentenskyddet

Producenten är den centrala figuren vid all produktion och så även vid TV-produktion. Det är också producenten som oftast står för de finansiella riskerna. Av den anledningen har det utfärdats ett producentenskydd för att på något sätt prioritera producenten i rättighetsfördelningen och försäkra denne vissa rättigheter att kontrollera den färdiga produktionen. I många fall blir producenten även upphovsman till den färdiga produktionen och kan i sådant fall samtidigt erhålla skydd genom närstående rättigheter.

Genom producentenskyddet ges producenten - eller annan framställare av ljud- och bildupptagningar - en mångfaldiganderätt till den upptagna filmen. Det innebär i synnerhet ett skydd mot direkt kopiering. Det innebär vidare ett skydd mot överspelning eller överföring av filmen från en teknikanordning till en annan, t ex från film till video.¹⁰⁹

För att erkännas producentenskyddet ställs heller inte något krav på originalitet. Det räcker att konstatera förekomsten av en inspelning.¹¹⁰ Producentenskyddet innebär dock enbart ett skydd för själva filmen och inte att producenten tilldelas rättigheterna till innefattande verk. Producenten

¹⁰⁵ Karnell G: Rätten till programinnehållet i TV, s.338 f

¹⁰⁶ Ibid, s.34

¹⁰⁷ SOU 1956:25, s 366, Prop. 1960: 17, s 228-229, SOU 1983:65 s.34

¹⁰⁸ se vidare: Ds 2003:35, s 301 f

¹⁰⁹ Koktvedgaard M & Levin M: a.a, s.147

¹¹⁰ Rosén J: Upphovsrättens Avtal, s.27

måste därför fortfarande förvärva rättigheterna till de verk denne vill kunna använda sig av.¹¹¹

Före implementeringen av uthyrnings- och utlåningsdirektivet gällde skyddet enbart upptagningen av filmverk. Numera gäller skyddet istället all upptagning av rörliga bilder, dvs alla TV-produktioner. I och med implementeringen förlängdes även producentskyddet från 25 till 50 år.

Begreppet ”framställare” medför att skyddet kan tillfalla antingen en fysisk eller en juridisk person. Det innebär att ett TV-bolag vid TV-produktion kan uppnå ett skydd för produktionen oberoende av om andra rättsliga anspråk tillerkänts medverkande upphovsmän. Producentskyddet tillfaller dock enbart den som för första gången genomför upptagningen på film. Medverkande som bidrar med rent tekniska prestationer i form av t ex kopiering anses därför inte som framställare i detta sammanhang.¹¹²

¹¹¹ Koktvedgaard M & Levin M: a.a, s.97

¹¹² Olsson H: Upphovsrättslagstiftningen - en kommentar, s.280

4 TV-bolagets möjligheter att använda sig av skyddade verk

Som användare av verk intar ett TV-bolag antingen rollen som producent eller som användare av färdigproducerade TV-produktioner. I båda situationerna är det av vikt att TV-bolaget förvärvar de rättigheter som krävs för att genomföra TV-produktionen.

Som producent är det av största vikt att förvärva alla rättigheter så att verket utan problem senare kan exploateras. Utgångspunkten är därmed att samtycke krävs från upphovsmännen till verken som skall användas. Vid de tillfällen TV-bolaget köper in färdiga produktioner är det istället ett fristående produktionsbolag som förvärvat relevanta rättigheter. Mellan ett TV-bolag och ett fristående produktionsbolag uppstår sedan en avtalsrättslig relation om sändningsrätten till produktionen.

I detta kapitel redogörs för på vilka sätt ett TV-bolag kan förvärva rättigheterna för att kunna använda sig av upphovsrättsligt skyddade verk. Uppsatsen koncentreras på det förhållande då TV-bolaget agerar som producent.

4.1 Fria utnyttjanden

Med tanke på det teoretiskt starka skydd en upphovsman genom ensamrätten till sitt verk erhåller, skulle upphovsrätten kunna verka som ett stort hinder vid TV-produktion om inte vissa lättnader förelåg till förmån för användare. Det är även i linje med upphovsmännens och allmänhetens intresse av att verk kan förmedlas genom television. Vissa regler i syfte att underlätta för användare har därför utformats.

URL innehåller först och främst vissa lagliga inskränkningar i en upphovsrätt.¹¹³ Dessa inskränkningar är menade att vara uttömmande. En inskränkning enligt URL innebär att verk, i den omfattning lagen erbjuder, kan utnyttjas av en användare utan upphovsmännens samtycke. Vad som är viktigt att poängtera är att inskränkningarna enbart angår upphovsmännens förfoganderätt. Det innebär att användarna fortfarande måste ta hänsyn till upphovsmännens ideella rätt.¹¹⁴

Reglerna om inskränkningar innebär t ex att byggnader vid inspelning fritt får avbildas.¹¹⁵ Till byggnader kan också hänföras konstverk som stadigvarande placerats på allmän plats. Utan denna inskränkning skulle

¹¹³ Se URL 2 kap, Rosén J: Upphovsrättens avtal s. 60ff

¹¹⁴ URL 11 §

¹¹⁵ URL 24 §

inspelning utomhus avsevärt försvåras om inte totalt förhindras. Konstverk får också innefattas i en produktion utan tillstånd i de fall konstverket är av mindre betydelse i förhållande till TV-programmets innehåll.¹¹⁶ Citaträtten är också tillämplig vid inspelning av ett audiovisuellt verk i den omfattning som motiveras av ändamålet.¹¹⁷ Det kan också konstateras - relevant vid t ex nyhetsproduktioner - att alla slags verk som produceras vid information av en endagshändelse får återges i den mån som betingas av informationssyftet.¹¹⁸

4.2 Kollektiv rättighetshantering och avtalslicensbestämmelser

Kollektiv förvaltning av upphovsrättigheter underlättar också det massutnyttjande av verk som föreligger i TV-branschen och som annars leder till praktiska problem både för upphovsmän och TV-bolag. Det är svårt för den enskilde upphovsmannen att själv bevaka sina rättigheter och praktiska problem uppstår för TV-bolag om de vid varje faktiskt utnyttjande hade behövt avtala med varje enskild upphovsman.¹¹⁹ För att undvika ett sådant resultat innehåller lagen därmed vissa regler för att understödja kollektiv hantering av upphovsrättigheter genom upphovsrättsliga organisationer som opererar i branschen. För att detta skall bli så effektivt som möjligt binder lagen även i vissa fall icke organiserade upphovsmän.¹²⁰

4.2.1 Tvångslicens: Ersättningsrätten, 47 § URL

Tvångslicensen, eller ersättningsrätten som den också kallas, i 47 § URL är en av de bestämmelser som är av stor betydelse för TV-branschen.¹²¹ Enligt detta lagrum fräntas ljudproducenter och utövande konstnärer sin ensamrätt till ljudupptagningar genom så kallad tvångslicens. Tvångslicensen innebär att en utövande konstnär eller en ljudproducent aldrig egentligen kan hindra ett utnyttjande i den utsträckning lagrummet reglerar. Ljudupptagningar kan därmed användas av TV-bolag utan upphovsmannens samtycke. Artisten och producenten har dock fortfarande alltid rätt till ersättning vid sådana utnyttjanden. Sådan ersättningsrätt kan numera göras gällande av fonogramframställare och utövande konstnärer gemensamt genom den upphovsrättsliga intresseorganisationen SAMI.¹²² Att anspråk på ersättning enligt 47 § 2 st. endast kan framställas av en gemensam organisation är ett

¹¹⁶ URL 20 §, 2 st.

¹¹⁷ URL 22 §

¹¹⁸ URL 25 §

¹¹⁹ Rosén J: Upphovsrättens Avtal, s.19

¹²⁰ URL 26 i §

¹²¹ Valentin Rehncrona P: Immaterialrättens grunder (1999), s.93

¹²² <http://www.sami.se/>

tydligt exempel på lagstiftarens försök att uppmuntra till kollektiv förvaltning av upphovsrättigheter för att underlätta i praktiken.¹²³

Att denna tvångslicens enbart gäller ljudupptagningar medför att ett ”soundtrack” till en film kan användas i större utsträckning än själva filmen. Trots att konsekvenserna av regeln kan verka inskränkande för de närstående rättighetshavarna har tvångslicensen fungerat förhållandevis väl och verkar vara ett ganska effektivt sätt för dessa medverkande att erhålla ersättning i praktiken. SAMI betalar ut ersättning regelbundet till upphovsmän oberoende av ersättningskraven mot TV-bolagen och andra användare. Att detta förfaringssätt fungerar påvisas även genom att upphovsrättsutredningen konstaterat att det t o m kan vara i de utövande konstnärernas intresse att även bildupptagningar förs under denna paragraf. Den dominerande uppfattningen verkar dock vara att de utövande konstnärerna vid medverkan i filmer ändå kan tillförsäkra sig skälig ersättning för sin prestation genom filmavtalet.¹²⁴

Upphovsrättsutredningen föreslår dock att ljudupptagningar inte skall kunna användas genom tvångslicens i de fall ljudupptagningarna är avsedda att göras tillgängliga på Internet.¹²⁵ Sådan tvångslicens är inte förenlig med Infosoc-direktivet. Enligt artikel 3.2 är medlemsstaterna istället skyldiga att ge utövande konstnärer och producenter ensamrätten att tillåta sådan användning av upptagningar av deras framföranden. Samtycke kommer därmed att krävas från de utövande konstnärerna och producenterna. Effekten kan bli påtaglig för TV-bolagen som varit vana vid att mot ersättning obehindrat kunna använda sig av ljudupptagningar med hjälp av tvångslicensen.

4.2.2 Avtalslicens

Det har genom avtalslicens skapats ett effektivt medel för hantering av upphovsrättigheter, både för upphovsmän och för användare.¹²⁶ Avtalslicens beskrivs enklast som en korsning mellan fria avtal och tvångslicens.

För att en avtalslicens skall kunna tillämpas förutsätts att vissa regler i URL efterlevs. Det krävs t ex att det föreligger ett kollektivt avtal mellan en organisation som representerar upphovsmän och en utnyttjare, t ex ett TV-bolag. Eftersom det kan anses relativt inskränkande med avtalslicens är det vidare bara de TV-bolag som regeringen ger tillstånd till som har möjlighet att använda sig av avtalslicens.¹²⁷ I TV-industrin har de flesta upphovsrättsliga organisationer överlåtit till COPYSWEDE att förhandla med utnyttjare på området för att framställa effektiva avtal.¹²⁸

¹²³ SOU 1983:65, s.52

¹²⁴ SOU 1983:65

¹²⁵ Ds 2003:35, a.a, s.321 f

¹²⁶ För TV-produktion är URL 26d, f, i §§ av störst betydelse

¹²⁷ URL 26d §, 26i §

¹²⁸ Rosén J: Upphovsrättens avtal, s.69

Avtalslicensen syftar t ex till att underlätta för vissa TV-bolag att under angivna förutsättningar kunna använda en central uppgörelse, ett kollektivt avtal, gentemot upphovsmän för att kunna använda sig av upphovsrättsligt skyddade litterära och musikaliska verk. Speciellt för reglerna om avtalslicens är att ett sådant centralt avtal kan göras gällande gentemot upphovsmän som inte är medlemmar i någon av de avtalsslutande organisationerna.¹²⁹ TV-bolagen kan därmed mot bestämd ersättning i ett kollektivt avtal utnyttja fler verk utan att uppsöka den enskilda upphovsmannen i varje enskilt fall.

Eftersom upphovsmannen har rätt att erhålla ersättning vid varje sådant utnyttjande blir avtalslicensen också fördelaktig för icke-organiserade upphovsmän. De berättigas samma ersättning som medlemmar i organisationen, utan att själva behöva hävda sin rätt. Det går också att som upphovsman förhindra att omfattas av avtalslicensen. För att inte bli bunden av avtalslicensen kan upphovsmannen specifikt avanmäla sig och istället själv försvara sin rätt. Det förekommer på TV-området att upphovsmän avanmäler sig men inte i den utsträckning att avtalslicensen förlorar i betydelse.¹³⁰ Vid primära TV-utsändningar föreligger även ett särskilt förbud mot att använda verk om det finns särskilda skäl att anta att upphovsmannen skulle motsätta sig utsändningen.

Att använda sig av avtalslicens har visats vara av stor praktisk betydelse i TV-branschen när TV-bolagen använder sig av litterära och musikaliska verk, samt offentliggjorda konstverk. Sceniska verk har dock undantagits avtalslicens vilket innebär att rättigheterna till ett filmverk inte går att erhålla genom detta förfaringssätt. Vid sändning av film eller andra liknande produktioner får istället individuella avtal upprättas.

Eftersom avtalslicens egentligen inte används utanför Norden har frågeställningen väckts huruvida avtalslicens kommer att vara förenlig med EG-rätten. Vid implementeringen av Infosoc-direktivet fastställs dock att det inte finns några hinder varken mot att fortsätta att använda existerande avtalslicenser eller mot att införa nya sådana.¹³¹ Det är även fastslaget i promemorian att avtalslicensmodellen kommer att vara ett lämpligt medel att använda för att licensiera utnyttjanden av upphovsrättsligt skyddade verk och prestationer även i den digitala miljön. Närmare hantering av frågor mer specifika för TV har upphovsrättsutredningen ännu inte behandlat. TV-bolagen uttrycker dock en önskan om att i framtiden kunna nyttja avtalslicens i fler avseenden, t ex för att kunna återanvända arkiverat material.¹³²

¹²⁹ Olsson H: "Kollektiv förvaltning av upphovsrättigheter" NIR 1996 s. 601

¹³⁰ Rosén J: "Inledningsförfarande", NIR 2003, s.523

¹³¹ Ds 2003:35, s. 277 f

¹³² Se t ex Remissyttrande från KLYS och COPYSWEDE över DS 2003:35: Upphovsrätten i Informationssamhället; <http://www.klys.se/2003/remiss-upphovsratten-i-informationssamhallet.htm#8.1%20Avtalslicenser> (2003-10-03)

4.3 Överlåtelse av upphovsrätt

TV-bolagen förvärvar i många fall rättigheterna direkt från upphovsmannen. Det sker genom att upphovsmannen överlåter upphovsrätten till TV-bolaget genom avtal i den utsträckning reglerna i URL tillåter. Vissa av dessa regler är dock dispositiva vilket innebär att avtalsfrihet i många avseenden råder även vid upphovsrättsliga relationer.

För att klargöra begreppet överlåtelse i detta sammanhang skall poängteras att det begreppet används i URL för både fullständiga och partiella överlåtelser. Upplåtelse skulle kunna ha varit ett bättre uttryck för partiell överlåtelse eftersom det är vad en partiell överlåtelse konkret innebär. Som regel är det också fråga om upplåtelse och inte överlåtelse i upphovsrättsliga avtalsrelationer. Fullständig överlåtelse hindras egentligen redan genom att den ideella rätten enbart i viss art och omfattning kan efterges. Eftersom överlåtelse dock används i alla avseenden i lagen kommer så även att göras i denna uppsats.

Vid utredningen inför implementeringen av Infosoc-direktivet har inte upphovsrättsutredningen behandlat reglerna om överlåtelse av upphovsrätten enligt URL 3 kap. De upphovsrättsliga organisationerna KLYS och COPYSWEDE har därmed speciellt i sitt yttrande betonat vikten av att dessa regler också måste ses över för att förstärka upphovsmannens ställning i avtalsituationen. Annars anses det föreligga en risk att det förstärkta skyddet tillfaller förvärvarna, rättsinnehavarna, och inte de ursprungliga upphovsmännen.¹³³

4.3.1 Den ekonomiska rätten – betydelsen av det upphovsrättsliga avtalet

Utformningen av avtal i TV-industrin är av avgörande betydelse både för överlåtaren och för förvärvaren. Det är vid avtalets ingående parternas rättigheter i praktiken fastställs. En upphovsmans upphovsrättsliga skydd kan därmed inskränkas genom avtal.

Den ekonomiska delen av en upphovsrätt kan, genom avtal, helt eller delvis överlåtas.¹³⁴ Några formkrav vid överlåtelse av upphovsrätt finns inte. En överlåtelse kan antingen vara ett skriftligt avtal som uttryckligen ingåtts av båda parter eller så kan ett sådant avtal enbart framgå av omständigheterna. Muntligt avtal är också bindande men framkallar svåra bevisproblem och är därmed inte att rekommendera. En överlåtelse kan också villkoras eller på

¹³³ Förbundsjurist vid KLYS, Ulrica Källén: Kommentar om lagrådsremissen:

”Upphovsrätten i Informationssamhället” (2005-01-26)

<http://www.klys.se/kommentar%20lagradsremiss.htm>

¹³⁴ URL 27 §, SOU 1956:25 s. 87f, prop. 1960:17 s. 51 f

andra sätt begränsas. Den kan begränsas i tid och rum men även genom att överlåtelsen bara innebär vissa delar av upphovsrätten.¹³⁵

Principen om avtalsfrihet och partsvilja ligger till grund även för upphovsrättsliga avtal. Total avtalsfrihet skulle däremot kunna eliminera upphovsmannens förmåga att bevaka sina rättigheter. Alltför stora inskränkningar är dock inte heller till förmån för upphovsmannen. Det är egentligen enbart genom överlåtelse som en upphovsman kan tillgodogöra sig ekonomisk ersättning för ett verk. Ju mer den möjligheten begränsas, desto större är risken att verkens marknadsvärde sjunker.¹³⁶ Att begränsa avtalsfriheten i alltför hög grad kan därför verka hämmande för både upphovsmän och användare. En rimlig balans är därmed önskvärd.

I TV-branschen består de flesta upphovsrättsliga relationer av ett standardavtal. Standardavtal har många fördelar och är i många fall praktiskt nödvändiga. Vad gäller TV-industrin hade det t ex kunnat vara ödeläggande för marknaden om det skulle vara nödvändigt att upprätta enskilda avtal i varje enskilt fall. Problemet med standardavtal är dock att de ofta är ensidigt upprättade av produktionsbolagen. Många av de TV-bolag som använder sig av standardavtal accepterar heller inte avvikelser. Upphovsmännen ställs därför inför erbjudandet "take it or leave it". Det krävs därmed viss styrka från upphovsmännen för att i det enskilda fallet kunna omförhandla ett standardavtal. I många fall torde konsekvensen bli att upphovsmännen får acceptera ofördelaktiga villkor, speciellt de upphovsmän som inte är särskilt etablerade på marknaden.¹³⁷ De flesta medverkande skulle nog anses vara i underlägsen ställning gentemot ett produktionsbolag.¹³⁸

Kollektivavtalet anses också som ett standardavtal som innehåller bestämmelser för anställningsavtal inom olika områden.¹³⁹ Kollektivavtal i dess generella bemärkelse används dock inte så ofta vid upphovsrättslig rättighetsfördelning. I vissa fall kan dock hantering av upphovsrätter föreligga vid anställningsförhållanden där kollektivavtal tillämpas. Det upphovsrättsliga förhållandet mellan Sveriges Television och deras anställda producenter och journalister regleras t ex genom kollektivavtal.¹⁴⁰ I branschen förekommer dessutom standardiserade avtal i form av intresseorganisationers ensidigt eller tillsammans med motstående intresseorganisationer utarbetade ramavtal, normalavtal och tariffavtal.

Standardavtalen tolkas enligt avtalsrättens tolkningsregler. Vissa inskränkande skyddsregler är dock tillämpbara, också sådana som resulterar i visst skydd för svagare part, upphovsmannen. Skyddsreglerna i URL är exempel på sådana, men det finns också visst skydd att finna i avtalsrätten.

¹³⁵ SOU 1956:25 s.273f, prop 1960:17 s.171f

¹³⁶ Koktvedgaard M & Levin M: a.a, s.105

¹³⁷ Ramberg & Hultmark: Allmän Avtalsrätt (2000), s.113

¹³⁸ Rosén J: Upphovsrättens Avtal, s 83 med hänvisning till prop.1996/97:129 s.11

¹³⁹ Ramberg & Hultmark, a.a.s. 117

¹⁴⁰ Rosén: Upphovsrättens avtal (1998), s.20

Det viktigaste vid ett avtals ingående är att båda parter kan förstå och överblicka konsekvenserna av det upprättade avtalet. Vid fullständiga överlåtelser av generell karaktär är det av yttersta vikt att avtalet är klart och tydligt för båda parter. I avsaknad av uttryckliga och tydliga bestämmelser tolkas nämligen avtalet restriktivt till fördel för upphovsmannen. Det följer av allmänna upphovsrättsliga tolkningsprinciper att förvärvaren endast får de befogenheter som uttryckligen är stipulerade. Denna avtalsrättsliga princip kallas specifikationsprincipen eller specialitetsgrundsatsen.¹⁴¹

Mot bakgrund av flertalet standardavtal inom TV-industrin och upphovsmannens underlägsna ställning i avtalssituationen är 36 § AvtL av stor betydelse för upphovsmannen. Eftersom upphovsrättsliga avtal ofta förhandlas fram när ett verk nyligen skapats eller t o m under tiden det skapas kan det också vara svårt att i avtalssituationen överblicka verkets framtida genomslagskraft. Genom 36 § AvtL ges en användbar möjlighet för domstol att jämka avtalsvillkor mellan upphovsmannen och TV-bolaget efter en helhetsbedömning grundad på omständigheter som uppkommit både vid och efter avtalets ingående.¹⁴² Generalklausulen kan egentligen tillämpas mellan alla parter men fyller störst funktion i relationer där ena parten är underlägsen den andra. I upphovsrättslig praxis har generalklausulen till störst del använts för korrigerande av prisklausuler.¹⁴³

När 36 § AvtL trädde i kraft 1976 ersatte paragrafen ett tidigare lagrum i URL som på liknande sätt möjliggjorde viss jämkning av upphovsrättsliga avtal. I förarbeten poängterades att upphovsmannens ställning inte genom denna förändring skulle försämrats. Det har den heller inte gjort. Upphovsmannens ställning har snarare förstärkts i och med ikraftträdandet av 36 § AvtL.¹⁴⁴

4.3.1.1 Verk som tillkommit i anställning

Flera verk skapas av personer i rollen som anställda på produktionsbolag och TV-bolag. I upphovsrättsligt avseende blir därför också anställningsförhållandet av viss relevans vid upphovsrättslig rättighetsfördelning. Att URL inte innehåller vägledande regler om fördelning av upphovsrätten i ett anställningsförhållande torde därför te sig beklagligt med tanke på att dessa förhållanden är tämligen vanliga i TV-branschen.¹⁴⁵ Ett klargörande av rättsförhållandet skulle förmodligen ligga i både arbetstagares och arbetsgivares intresse.

Än så länge är utgångspunkten att upphovsrätten tillfaller den som skapat verket. Att arbetsgivaren på något sätt måste få rätt att använda verk som

¹⁴¹ Olsson H: Copyright, s.213

¹⁴² Prop. 1975/76:81 s.118 ff

¹⁴³ Det ligger också i linje med den relativt nya skyddsregeln, 29§ URL, som fungerar ännu en skyddsregel vad gäller upphovsmannens ersättning.

¹⁴⁴ Rosén J: Upphovsrättens avtal, s.81

¹⁴⁵ Koktvedgaard M & Levin M, a.a, s. 108

skapas i en anställning ligger dock i anställningens natur, annars vore en anställning från arbetsgivarens sida utan betydelse. Det anses därför följa av anställningsförhållandets natur att ett företag berättigas rätten till normalt utnyttjande av verk som tillkommer inom en anställning. Rättighetsfördelningen mellan arbetstagare och arbetsgivare får sedan mer specificerat ske genom avtal och mot bakgrund av den praxis som etablerats.¹⁴⁶

En upphovsrätt kan överlåtas till en arbetsgivare på samma sätt som redovisats ovan. Föreligger således en sådan klausul i anställningsavtalet kan upphovsrätten direkt överlåtas till arbetsgivaren. Det torde dock enbart kunna gälla sådant utnyttjande som innefattas i arbetsgivarens sedvanliga verksamhetsområde. Om ett uttryckligt avtal inte föreligger erhåller egentlig upphovsman upphovsrätten och denne kan följaktligen bestämma när, var och hur sådan rätt kan överlåtas.

4.3.1.2 Förbudet mot ändring

Som tidigare redovisats innebär en kränkande ändring i ett verk att ett upphovsrättsligt intrång föreligger. Ovissheten kring vilka ändringar i ett verk som accepteras och vilka som anses vara kränkande har dock i viss utsträckning resulterat i praktiska problem för TV-industrin. I vissa fall har även oönskade konsekvenser förekommit. Färgläggning av äldre filmer har t ex hindrats och även viss formatbeskränning som krävs för att kunna visa spelfilmer i TV. Huruvida reklamavbrott skall accepteras har också förts in i denna diskussion, vilket i och för sig nu är under uppklarande med hänvisning till målet mellan Claes Eriksson, Vilgot Sjöman och TV 4.

För att underlätta tillämpningen av den ideella rätten är utgångspunkten vid överlåtelse av upphovsrätt – enligt 28 § URL - att förvärvaren inte får göra några ändringar i det förvärvade verket. Ett sådant förbud är möjligt eftersom förbudet har gjorts dispositivt. Det huvudsakliga syftet med förbudet är heller inte att hindra framtida ändringar av ett verk. Det bör ju inte föreligga några hinder för parterna att komma överens om hur verket får ändras.

Syftet med förbudet är istället att undgå framtida tvister genom att tvinga parterna att reglera förhållandet kring ändringar i avtal.¹⁴⁷ Vid sådan reglering föreligger också avtalsfrihet. Vidare innebär inte en underlåtenhet att följa förbudet något upphovsrättsligt intrång. Om ändringsförbudet inte skulle ha avtalats bort i det enskilda fallet krävs därför fortfarande att ändringen är kränkande i ideellrättslig mening för att ändringen skall medföra ett intrång. Har förbudet i det enskilda fallet inte avtalats bort, får ändringarna således bedömas i samband med reglerna om upphovsmannens ideella rätt. Följaktligen krävs att upphovsmannen ibland accepterar vissa ändringar.

¹⁴⁶ Ibid, s.110

¹⁴⁷ URL 28§

4.3.1.3 Filmavtal

I 3 kap. URL återfinns regler som enbart skall tillämpas på vissa kategorier av avtal för att underlätta praktiska problem i de specifika fallen. Sådana regler finns för filmavtal.

Mot bakgrund av vad som tidigare redovisats ingår många verk och rättigheter att ta hänsyn till vid TV-produktion. Medverkande i produktionen såsom manusförfattare, regissör, kompositör till musiken etc. får förmodligen rättsliga anspråk på den färdiga produktionen eller på vissa delar av den. Till detta kommer de medverkande som bidragit med prestationer som ger dem närstående rättigheter. Mångfalden av rättighetshavare bidrar således till problem för TV-bolagen. Den praktiska problematiken medför att det därmed är av avgörande betydelse för TV-bolag att kunna samla alla rättigheter ”i sin hand” genom avtal.¹⁴⁸

Filmavtalet utgör ingen enhetlig särskiljande avtalstyp utan i dessa fall rör det sig istället om komplikationer kring alla de olika kontraktsrelationer som ett produktionsbolag måste förhålla sig till för att förvärva relevanta rättigheter till produktionen.

I 39 § URL stadgas därför att den som avtalar med en producent att medverka med sitt verk eller med sitt framförande i en film också medger en rätt för producenten att exploatera filmen.¹⁴⁹ Ett avtal om rätt till inspelning för en producent resulterar således även i att denne får rätt att tillgängliggöra verket för allmänheten, återge talade inslag i text eller översätta dem till ett annat språk.

Lagrummet är av betydelse för att ett TV-bolag inte skall behöva kontakta varje enskild rättighetsinnehavare vid varje enskilt utnyttjande av en färdig TV-produktion. Det medför vidare att ett TV-bolag som förvärvar färdiga TV-produktioner inte behöver förvärva rättigheter från varje enskild medverkande. Det förväntas det fristående produktionsbolaget redan ha klarat av och mellan produktionsbolaget och TV-bolaget uppstår därmed enbart en upphovsrättslig avtalsrelation.

Att 39 § är dispositiv resulterar dock oftast i att den avtalas bort eftersom de upphovsrättsliga organisationerna anser den vara så ogynnsam för upphovsmannen. COPYSWEDE och KLYS framför tydlig kritik mot denna bestämmelse i deras remissyttrande över Ds 2003: 35.¹⁵⁰ I jämförelse med rättssystem där upphovsrätten direkt tillägnas producenten genom lag torde denna presumtionsregeln däremot inte vara alltför inskränkande för en

¹⁴⁸ Kocktvedgaard M & Levin M, a.a, s. 64

¹⁴⁹ Sedan implementeringen av Uthyrnings- och Utlåningsdirektivet gäller paragrafen även utövande konstnär genom en hänvisning till 39 § i 45 § URL. Se även Olsson H: Upphovsrättslagstiftningen- en kommentar 1996, s.224

¹⁵⁰ <http://www.klys.se/2003/remiss-upphovsratten-i-informationssamhallet.htm>

upphovsman. Den är dessutom av stor betydelse för att ett produktionsbolag effektivt skall kunna samla alla rättigheter ”i sin hand”.

Vid filmavtal erhåller upphovsmannen också ett extra skydd genom 40 § URL. Lagrummet ålägger nämligen viss utnyttjandeplikt på den – ofta en producent - som förvärvar rättigheter till att utnyttja ett pre-existent verk i en film. Utnyttjandeplikten innebär sedan att upphovsmannen har en rätt att häva avtalet och erhålla ersättning för skada om inte producenten inom skälig tid spelat in och tillgängliggjort filmen för allmänheten. Förpliktelsen är menad att omfatta de rättigheter till verk som en producent införskaffar före filmproduktionens början.

Ett sådant lagrum är av stor betydelse för att förhindra oseriösa förvärv av pre-existenta verk. Det har också förekommit att manus förvärvats med enbart syftet att hindra konkurrenter från att förvärva och exploatera det istället.¹⁵¹ För upphovsmannen är det även av stor ekonomisk betydelse att överlåtna verk verkligen utnyttjas. En författare kan t ex annars förlora stor ersättning när denne genom avtalet samtidigt blivit förhindrad att överlåta rättigheterna till någon annan. Första stycket har av den anledningen gjorts tvingande.

4.3.2 Den ideella rätten

Den ideella delen av upphovsrätten har tillkommit i syfte att värna om den speciella relation en upphovsman har till ett skapat verk. På grund av det ändamålet har lagstiftaren också valt att förhindra överlåtelse av den ideella rätten.

Den ideella rätten har dock ofta orsakat problem för produktionsbolag i praktiken. För TV-bolag som ofta bearbetar bakomliggande verk vid dramaproduktion kan respekträtten och dess ovissa gränsdragning t ex verka som ett hinder. Respekträtten har nämligen visats ge upphovsmannen relativt långtgående inflytande över hur en dramatisering kan utformas.

Det har därför givits viss möjlighet för upphovsmannen att efterge den ideella rätten. Enligt URL kan upphovsmannen efterge den ideella rätten ”såvitt angår en till art och omfattning begränsad användning av verket”.¹⁵² Det innebär att den ideella rätten däremot aldrig fullständigt kan överlåtas utan enbart att upphovsmannen i ett särskilt fall kan avsäga sig rätten att göra anspråk på den ideella rätten. En generell eftergift av den ideella rätten binder följaktligen aldrig en upphovsman.¹⁵³ Det gäller även i tydliga fall där en upphovsman enligt avtal kanske överlätit ”alla sina rättigheter”, ”hela författarrätten” eller liknande. Eftergift i viss särskild utformning kan däremot binda en upphovsman. I många fall är det befogat att upphovsmannen får efterge respekträtten i viss mån, t ex om verket skall

¹⁵¹ Olsson H: Copyright, s. 227

¹⁵² URL 3 § 3 st.

¹⁵³ Upphovsrättslagstiftningen - en kommentar, Henry Olsson, s. 78

användas för filminspelning.¹⁵⁴ Det ställs inte några krav på formen av en eftergift av den ideella rätten. En eftergift kan således ske antingen genom uttrycklig förklaring i avtal eller på annat sätt som visar att upphovsmannen kan anses ha eftergivit den ideella rätten, t ex genom konkludent handlande, branschpraxis eller genom passivitet.¹⁵⁵

Huvudskälet till sådan eftergift är således att underlätta utnyttjandet av verket. På längre sikt är det också till fördel för upphovsmannen eftersom det förbättrar möjligheterna att på ett enklare sätt kunna exploatera ett verk. Utan den möjligheten skulle den ideella rätten framstå som en osäker faktor och TV-bolag skulle inta en mer försiktig inställning vid förvärvande av upphovsrätter. Om ett TV-bolag t ex betalar hög ersättning för förfoganderätten till ett verk måste det också föreligga en möjlighet att kunna utnyttja verket i viss omfattning.

¹⁵⁴ Se vidare SOU 1956: 25 s. 127 f, prop.1960:17 s. 72 f

¹⁵⁵ NJA II 1961 s 69, Olsson H: a.a.s. 79

5 Analys

Efter att i tidigare kapitel allmänt ha redogjort för upphovsrätten vid TV-produktion skall detta kapitel avsluta uppsatsen med ett mer analyserande resonemang kring upphovsrättens påverkan på TV-branschen. Först resoneras mer allmänt kring den upphovsrättsliga lagstiftningens påverkan på TV-branschen. Efter det belyses mer specificerade delar av upphovsrätten som särskilt påverkar TV-branschen. Uppsatsen avrundas till sist med avslutande kommentarer.

5.1 Allmänt om upphovsrätten vid TV-produktion

I uppsatsen har redogjorts för det upphovsrättsliga förhållandet mellan de medverkande vid TV-produktion och det producerande TV-bolaget. Att TV-branschen särskiljs från andra branscher genom dess massutnyttjande av verk och dess mångfald av medverkande är dock faktorer som bidrar till svårigheter att närmare utreda exakt vad och vem som vid TV-produktion skyddas av upphovsrätten och de närstående rättigheterna. Den allmänna formuleringen av den svenska upphovsrättsliga lagstiftningen och avsaknaden av närmare belysning av rättsläget i förarbete och praxis torde också bidra till att det är svårt att dra några konkreta slutsatser i det enskilda fallet.

Den moderna upphovsrätten har utvecklats till ett brett skydd och skyddar numera till stor del varje personlig, individuell insats som kan generera pengar. Generellt tenderar reglerna att resultera i att upphovsrätt erkänns vem som helst för vad som helst inom den litterära och konstnärliga formen i den mån resultatet uppnår den låga verkshöjdströskel som fastställts i svensk rättspraxis. Utvecklingen har både för- och nackdelar. Ett lågt verkshöjdskrav är generösare mot flera upphovsmän och flera alternativ av liknande TV-produktioner kan få plats på marknaden. Samtidigt blir skyddsomfånget för varje enskild upphovsrätt allt snävare. Ett lågt verkshöjdskrav innebär vidare att fler medverkande uppnår rättsliga anspråk på en TV-produktion och att fler upphovsrättsliga relationer uppstår för TV-bolaget. Med ett alltför lågt verkshöjdskrav riskerar också respekten för upphovsrätten i praktiken att urvattnas.

Att URL har överlevt i snart femtio år med kontinuerliga omarbetningar och tillägg har medfört att lagen har blivit svåröverskådlig för den enskilde. URL borde därför i grunden ses över och omarbetas. Det kan också vara fördelaktigt att vid lagstiftning i större utsträckning ta hänsyn till skilda upphovsrättsliga verks särskilda behov och egenart. Det skulle t ex kunna underlätta för varje enskild att förstå sina rättigheter och sålunda kunna bevaka dessa i förhandlingssituationen. Begreppet film i URL är ett exempel

på att lagen i förhållande till TV måste klareras och preciseras. Jag skulle föreslå ett annat uttryck som definierar begreppets betydelse i högre grad och som inte så lätt blandas ihop med "films" mening i vanligt språkbruk.

Att största delen av den upphovsrättsliga lagstiftningen vidare är dispositiv innebär att avtalet i stor utsträckning också dominerar förhållandet mellan TV-bolag och medverkande. Faktumet att upphovsrättsliga tvister huvudsakligen avgörs genom förlikning inom TV-branschen visar också på svårigheter för de enskilda att framgångsrikt hävda sina lagstiftade rättigheter inför domstol. Av affärsmässiga skäl gäller det att ligga lågt för att inte bli känd som en problemmakare i branschen. De fåtal fall som tagits upp i rättspraxis visar vidare att det oftast är mycket etablerade "kändisar", som t ex Jan Guillou, Claes Eriksson och Vilgot Sjöman som har de resurser som krävs för att möta de stora produktionsbolagen i en upphovsrättslig tvist. Det innebär att den enskilde nog ofta får rätta sig efter de större bolagen.

Trots att upphovsrättens varaktighet och arvsreglerna inte närmare har behandlats i uppsatsen vill jag ändå poängtera den relativt påtagliga effekt dessa regler har på TV-branschen. Effekten av en lång skyddstid och reglerna om arv riskerar nämligen bli att upphovsrätten - speciellt den ideella rätten - sprids mellan flera arvtagare som var för sig erhåller viss del av upphovsrätten. Detta kan i praktiken leda till relativt omfattande problem för utnyttjandet av verk på den kommersiella marknaden speciellt om dessa arvtagare för TV-bolaget är okända.¹⁵⁶ Det slår t ex hårt mot effektiv hantering av arkiverat material. Visst utrymme finns redan för upphovsmannen att förordna om hur upphovsrätten skall hanteras efter hans död men det utnyttjas sällan i praktiken.¹⁵⁷ TV-branschen skulle därmed kunna vinna på en utredning av arvsreglernas effekt på upphovsrätten. Frågan huruvida den ideella rätten fyller sin funktion hos arvtagare kan t ex bli aktuell. Det borde följaktligen inte vara omöjligt att utforma större möjligheter för upphovsmannen att kunna efterge den ideella rätten i syfte att underlätta utnyttjandet av verket efter dennes död. Ett annat alternativ kan vara att utveckla avtalslicensen i större utsträckning. Viss lättnad till fördel för TV-bolagen skulle kanske inte heller innebära särskild inskränkning, vare sig för arvtagarna eller för ursprunglig upphovsman. Det krävs dock en noggrann utredning.

5.1.1 Särskilt om skyddet för TV-format och om skyddet för den färdiga TV-produktionen

För upphovsrätten dras en tydlig gräns som påvisar att det enbart är den konkreta formen som skyddas. Det framkallar särskilda problem för TV-industrin och för grundare till TV-format eller liknande programidéer vilka

¹⁵⁶ Olsson H: a.a.s .204, Se också Rosén J: Upphovsrättens Avtal, s. 139

¹⁵⁷ Koktvedgaard M & Levin M: a.a.s 106

därmed inte kan erhålla erforderligt skydd mot bakgrund av gällande rätt. De personer som således kommer på en programidé eller utformar ett TV-format måste mycket noggrant framställa idén i någon form av manus för att kunna hävda ett upphovsrättsligt anspråk gentemot användare. Inte ens när idén eller formatet resulterat i en färdig TV-produktion skyddas bakomliggande idé eller formatets koncept.

Regeln om den konkreta formen medför därmed att grundare till programidéer inte uppnår upphovsrättsligt skydd. Det kan i viss mån framstå som orättvist i det konkreta fallet men behöver därför inte automatiskt orsaka att den åsyftade balansen mellan medverkande och TV-bolag hotas. Av vikt för den enskilde är istället att erhålla rättigheter genom avtal. Frågor kring TV-format har tidigare också lösts genom skydd av varumärkesrätten och marknadsrätten. Att generellt skydda idéer skulle få en alltför långtgående konsekvens och verka alltför hämmande inom TV. Risken med att skyddet utvidgas är att respekten för upphovsrätten urvattnas. I praktiken är dock inte problemet påtagligt eftersom det i branschen verkar vara sedvana att man köper rättigheterna ifrån varandra trots det svaga skyddet för efterbildning av programkoncept.

De flesta färdiga TV-produktioner skyddas annars numera på något sätt av upphovsrätten eller producentskyddet. Vad som kan förefalla mer oklart är huruvida varje enskild TV-produktion, i synnerhet direktsändningar, uppfyller kravet på "verk" för att uppnå det skydd som den egentliga upphovsrätten ger upphovsmännen. Förmodligen uppfyller alla TV-produktioner numera upphovsrättsligt skydd med tanke på de lågt ställda kraven i den moderna upphovsrätten. Rättsläget kan ändå anses så pass oklart att det ännu inte går att förlita sig på att den enskilda TV-produktionen automatiskt uppnår skydd. Det orsakar problem för medverkande att kunna förutse huruvida ett upphovsrättsligt anspråk kommer att uppnås. Ett klarare rättsläge är därmed önskvärt.

5.1.2 Särskilt om rättighetsfördelningen medverkande emellan

Att det vare sig i URL eller i dess förarbeten ges någon vägledning till vilka kategorier av medverkande som anses uppnå upphovsrättsligt skydd vid TV-produktion medför att en bedömning får göras i varje enskilt fall. Utgångspunkten är att den som uppfyller kraven för upphovsrättsligt skydd har ett rättsanspråk på produktionen, om inte annat avtalats. Samma sak gäller de prestationer som skyddas av de närstående rättigheterna.

Vid försök att kategorisera de medverkande för att underlätta rättighetsfördelning har hindret varit att de olika kategorierna - t ex manusförfattare, regissör, skådespelare, producent eller annan medverkande - inte alltid utför samma prestation. Även om en kategorisering skulle kunna

underlätta upphovsrättsliga förhållanden i praktiken skulle en alltför detaljerad kategorisering av medverkande troligen därmed medföra orättvisa utslag i det enskilda fallet. Regissören och manusförfattaren kan nog också utan sådan kategorisering vara någorlunda säkra på att de har rättsliga anspråk på produktionen.

Huruvida producenten kan erhålla rättigheter direkt som upphovsman är långt ifrån självklart men heller inte omöjligt. Ett TV-bolag i rollen som producent kan däremot aldrig erhålla upphovsrätt som ursprunglig upphovsman eftersom sådan enbart tillfaller fysiska personer. För TV-bolaget kan det numera i och för sig förefalla obetydligt att erhålla upphovsrätt eftersom TV-bolaget ändå förmodligen tillerkänns producentskyddet. Även om producentskyddet enbart skyddar direkt kopiering behöver den praktiska skillnaden mellan producentskyddet och den egentliga upphovsrätten inte bli särskilt märkbar. Det kan nämligen diskuteras om den egentliga upphovsrätten idag skyddar särskilt mycket mer än vad producentskyddet gör.

Att ett TV-bolag erhåller producentskyddet innebär däremot inte att alla upphovsrättsliga anspråk på TV-produktionen automatiskt tillfaller TV-bolaget. Dessa rättigheter får istället förvärfvas av TV-bolaget genom avtal. Det innebär följaktligen att en författares, en manusförfattares eller en kompositörs självständiga upphovsrätter leder till att de automatiskt har ett rättsligt anspråk på den färdiga produktionen, om inte annat avtalats. TV-bolaget måste därför som utgångspunkt fortfarande inhämta upphovsmännens samtycke vid utnyttjandet av den färdiga TV-produktionen. Utan effektiva regler och avtal tvingas TV-bolaget därmed att - vid varje enskilt utnyttjande - kontakta dessa upphovsmän.

Presumptionsregeln i 39 § URL syftar därför till att underlätta för producenten att i praktiken samla alla rättigheter i sin hand. Regelns dispositiva utformning verkar dock i många fall ha bidragit till att upphovsrättsliga organisationer framgångsrikt kunnat få regeln bortavtalad. Trots detta kritiseras presumptionsregeln fortfarande av upphovsrättsliga organisationer. Att en sådan presumptionsregel kan få så inskränkande konsekvenser för upphovsmännen förefaller dock tveksamt eftersom det krävs att ett initialt frivilligt avtal föreligger parterna emellan för att presumptionen skall bli tillämpbar. I förhållande till andra rättssystem är presumptionsregeln också föga inskränkande för upphovsmännen. I t ex anglosachsiska länder tilldelas ofta producenten relevanta rättigheter direkt genom lag.¹⁵⁸ Ser man till internationell och svensk rättspolitisk bakgrund är det i många fall också syftet att sätta producenten i ett mer fördelaktigt läge. Det är ju producenten som ofta har stått för de finansiella risktagandena.

Filmproducenten är förmodligen i en mer fördelaktig ställning än en ljudproducent. En filmproducent kan genom producentskyddet kontrollera

¹⁵⁸ Olsson H: Upphovsrättslagstiftningen - en kommentar, s.225

alla former av tillgängliggörande för allmänheten, medan ljudproducenten genom tvångslicens enbart har rätt till ersättning. Å andra sidan säkerställs ersättning för ljudproducenten. Detta kan i viss mån komma att förändras då det i upphovsrättsutredningen nu tagits upp ett förslag innebärande att det i vissa fall kan komma att ställas krav på samtycke vid användning även av ljudupptagningar.

Regissören tilldelas i vissa fall upphovsrätt och i andra fall rättigheter som utövande konstnär. För denne är därmed en jämförelse av upphovsrätten och skyddet för en utövande konstnär av stort intresse. Den avgörande skillnaden mellan skyddet för en upphovsman och en utövande konstnär är att en utövande konstnär inte skyddas mot någon form av efterbildning eller mot att någon annan framför samma bakomliggande verk. Skyddet för en utövande konstnär är också kortare. Med gällande lagstiftning och vid avsaknad av vägledande praxis får regissören svårt att förutse om denne kommer att få upphovsrättsligt skydd för sin prestation eller enbart uppnå skydd för sin insats som utövande konstnär.

För de som inte uppnår upphovsrättsligt skydd vid TV-produktion är alternativet att rättigheter tillfaller genom närstående rättigheter eller enbart genom avtal. Jag tänker främst på alla de medverkande som bidrar till insatserna i TV-rutan, t ex skådespelare, diverse tävlingsdeltagare, idrottsmän, programledare och liknande. Att det krävs ett bakomliggande verk för att uppnå skydd som utövande konstnär skulle kanske därför kunna diskuteras för att förbättra skyddet för medverkande framför kameran. I takt med TV-formatets utveckling och behovet av medverkande som bidrar med improviserade prestationer, låter det intressant att utvidga skyddet till någon form av prestationsskydd. Som redovisats tidigare har detta också varit på förslag i upphovsrättsutredningen vilken däremot avslagit förslaget att ändra lagtexten, till ”konstnärlig prestation”. Anledningen till upphovsrättsutredningens skepsis till att införa förslaget är att det skulle kunna skapa tillämpningsproblem med att bedöma vad som skall anses vara ”konstnärligt”. Att använda sig av begreppet konstnärligt vid skydd för utövande konstnärer torde dock inte behöva leda till svårare gränsdragning än vad det gör i den egentliga upphovsrätten. För att definiera ett prestationsskydd för utövande konstnärer skulle därmed kunna föreslås att definitionen av begreppet ”konstnärligt” i 1 § URL skulle kunna stå som förebild. Det är också i linje med uppfattningen att skyddet för utövande konstnärer bör föras närmare skyddet som ges genom den egentliga upphovsrätten.

5.1.3 Särskilt om avtalets betydelse

Avtalet har avgörande betydelse för TV-branschen i upphovsrättslig bemärkelse eftersom stora delar av lagstiftningen är dispositiv. Flertalet medverkande prestationer omfattas heller inte av vare sig upphovsrätten eller de närstående rättigheterna. De flesta upphovsrättsliga relationer regleras därmed mer eller mindre genom någon form av avtal. För de

medverkande som inte får något skydd genom lagstiftning grundas rättigheterna och skyldigheterna också enbart genom avtalet.

För TV-bolaget som producent är det genom avtal det blir möjligt att samla de rättigheter som behövs för att kunna producera ett TV-program utan påtagliga praktiska hinder. Många pre-existenta verk förvärvas också av producenten genom så kallad avtalslicens. I dessa fall är det också ett bakomliggande avtal som indirekt reglerar förhållandet mellan TV-bolaget och respektive upphovsman.

En avtalsrelation mellan medverkande och TV-bolag uppstår således antingen genom avtal upprättade genom intresseorganisationer på kollektiv nivå eller genom individuella avtal som direkt reglerar förhållandet parterna emellan. Den föregående avtalsrelationen är aktuell vid tillämpning av både tvångslicens och avtalslicens. Vid sådan fördelning av rättigheter fyller intresseorganisationer därför en betydande roll både för TV-bolag och för upphovsmän. Utöver att snabbt kunna ge produktionsbolag tillstånd till ett stort antal verk säkerställer tvångslicens och avtalslicens samtidigt ersättning till upphovsmännen. Genom sådan kollektiv hantering uppnås en tillfredsställande balans mellan inblandade i sådana relationer. De upphovsrättsliga organisationerna är tämligen starka på marknaden och den ersättning som automatiskt tillfaller upphovsmannen bör nog anses fördelaktig mot bakgrund av svårigheten att framställa enskilda ersättningsanspråk.

Den senare avtalsrelationen består istället ofta av ensidigt utformade standardavtal, upprättade av produktionsbolagen. Upphovsmannen har ofta i en sådan relation varit i en underlägsen ställning gentemot TV-bolagen. Förhandlingssituationen har dock förbättrats relativt framgångsrikt för upphovsmännen genom representativa upphovsrättsliga organisationer, genom specifikationsprincipen och genom införandet av 36 § AvtL.¹⁵⁹ Intresseorganisationernas ensidigt upprättade ramavtal och tariffavtal har också stor praktisk betydelse på individuell nivå eftersom de sätter vissa ramar för vilka ersättningar och andra rättigheter som kan anses vara sedvana i branschen. Att skyddsregler i URL och i kollektivt upprättade avtal dock inte i varje enskilt fall kan påtvingas kontrahenten är av mindre betydelse. De får ändå anses ha en viss preventiv verkan eftersom TV-bolagen har ett intresse av att inte framstå i ”dålig dager” eller på annat sätt få dåligt rykte. Att omständigheter efter avtalets ingående är relevant vid tillämpningen av 36 § AvtL medför också att upphovsmannen har ett visst framtida skydd mot förändrade förutsättningar. Vid t ex införande av nya tekniker bör därmed upphovsmännen kunna hävda att omständigheterna förändrats och i viss mån kunna justera avtalet. Omständigheter som inte har kunnat förutses ligger därmed inte automatiskt enbart upphovsmannen till last.

¹⁵⁹ Rosén J: Upphovsrättens avtal, s.82

På grund av avtalets avgörande betydelse i TV-branschen borde lagstiftaren fokusera på att uppnå en balans mellan medverkande och TV-bolag i förhandlingssituationen. Trots att upphovsmannens ställning på senare tid har förstärkts kan dessa parter inte ännu anses jämbördiga. I strävan mot en balans mellan medverkande och TV-bolag är det därför fortfarande av vikt att upphovsmannens ställning i förhandlingssituationen än mer förstärks. En översikt av reglerna om avtal och om upphovsrättens överlåtelse skulle därför mer konkret kunna tjäna till att förändra situationen för upphovsmän och användare på marknaden. Någon form av formkrav på upphovsrättsliga avtal skulle kanske kunna medföra att omfattningen av överlåtelsen blir mer överskådlig både för upphovsmannen och för TV-bolaget.

5.1.4 Särskilt om den ideella rätten

Med anledning av den omfattande regleringen av de medverkandes rättigheter i avtal åsidosätts ofta reglerna i URL. De ideella rättigheterna anses dock vara så personligt relaterade till den ursprungliga upphovsmannen att de därför inte har möjliggjorts för överlåtelse. URL blir därför i sammanhanget av större betydelse för upphovsmännen och de utövande konstnärerna, vilka är de medverkande som tilldelas en ideell rätt till sina prestationer.

För TV-bolagen aktualiseras de ideella rättigheterna vid varje TV-utsändning. I synnerhet måste hänsyn tas till upphovsmännens och de utövande konstnärernas rätt till namngivelse. Detta sker sedanligt vid TV-produktion genom en "credit-lista" i slutet av programmet. Som tidigare framgått har sådan namngivelse ibland kritiserats. Sådan kritik är säkert befogad om problemet belyses strikt ur upphovsmännens synvinkel, men kan annars verka vara lite överdriven. Det framstår som omöjligt att utan störande inslag kunna föra namngivelsen närmare prestationerna i fråga. Detta torde istället vara ett tydligt exempel på fall där upphovsmännen till viss del får avstå sin rätt till förmån för en sammanhängande TV-produktion. Av samma skäl som tittarna kan anses störas av reklamavbrott i TV-program borde tittarna också störas av en alltför strikt tillämpning av namngivelsesrätten.

Respekträtten kan i vissa fall resultera i onödiga hinder för TV-bolagen i praktiken, framförallt eftersom det inte föreligger någon klar gränsdragning för vilka ändringar som är tillåtna i det enskilda fallet. Vad begreppet kränkande innebär avgörs i varje enskilt fall. Viss möjlighet att inskränka den ideella rätten föreligger dock eftersom det går att efterge rätten i viss mån. Det gör att TV-bolagen förmodligen relativt enkelt kan undgå de praktiska problem den ideella rätten kan föra med sig. För att en eftergift skall vara bindande för upphovsmannen krävs dock en tydlig överenskommelse att så är fallet. Det krävs däremot inte att eftergiften sker i ett skriftligt avtal. Krav på skriftlig eftergift skulle kunna bidra till att upphovsmannens ställning förstärks.

För att kommentera domen om reklamavbrott i Claes Erikssons och Vilgot Sjömans filmverk, kan det vid första anblick verka som ett starkt skydd för upphovsmännen att reklamavbrott av TR anses som kränkande. TR:s avgörande medför dock inte att reklamavbrott i upphovsrättsligt skyddade verk i framtiden är generellt förbjudet. TV 4 fälldes istället för att de utförde reklamavbrott utan att först komma överens med upphovsmännen huruvida de ville efterge sin ideella rätt. Enligt TR var det istället tydligt att den ideella rätten skulle tas hänsyn till enligt producentens avtal med upphovsmännen. Av domen kan slutsatsen därför dras att rätten för upphovsmännen att bestämma huruvida reklamavbrott får göras har förstärkts, men att det inte är en omöjlighet för TV-bolagen att fortsätta att använda sig av reklamavbrott. Det krävs dock att rätten till sådant utnyttjande har erhållits av upphovsmännen. Att betydelsen av den ideella rätten blivit fastslagen av TR visar också att reglerna i URL inte är utan relevans i sammanhanget. Att alla var så överraskade av att upphovsmännen vann målet visar också att den ideella rätten inte har haft den genomslagskraft som man kan få en uppfattning om att den har, enbart genom att studera skyddet i teorin. TR:s dom har dock överklagats av TV 4 till HovR.

För att också kommentera målet mellan Gunilla Bergström och SR - vilket belyser den ideella rättens förhållande till reglerna om bearbetning och självständiga verk - kan istället konstateras att den domen medför en tämligen inskränkande konsekvens i upphovsmännens ideella rätt. Både TR och HovR anser nämligen att det går att använda sig direkt av den populära barnboksfiguren Alfons röst och signaturmelodi i ett så främmande och motbjudande syfte som SR gjorde i Pippirull utan att göra intrång i upphovsmännens ideella rätt. Självklart är parodier, travestier och satirer i många fall viktiga men gränsen kanske borde dras vid direkt kopiering av ett verk. Att inte heller denna tvist avgjorts i HD bör poängteras vid dessa uttalanden. Tendenser i rättstillämpningen kan ändå skönjas.

5.2 Avslutande kommentarer

Av uppsatsen framgår att upphovsrätten påverkar ett TV-bolags verksamhet och dess förhållande till de medverkande i stor utsträckning. Det är därmed av vikt att den upphovsrättsliga lagstiftningen fungerar tillfredsställande vid dess tillämpning på TV-produktion.

Vid utformningen av URL har lagstiftaren tillfredsställande lyckats balansera förhållandet mellan medverkande och TV-bolag, även om jag gjort vissa anmärkningar där rättsläget kan behöva klargöras eller förbättras. Vad som istället kan vara negativt för balansen mellan dessa två parter är att URL så enkelt och ofta totalt ersätts av reglering i avtal. Det innebär att rättigheterna ofta avgörs i avtalssituationen istället för mot bakgrund av gällande rätt. Båda parter ställning vid förhandlingssituation är därmed avgörande för upphovsrättens effekt på rättighetsfördelningen.

Att genom lagstiftning begränsa överlåtelse av upphovsrättigheter i alltför stor utsträckning är dock inte fördelaktigt för vare sig TV-bolag, upphovsmän eller närstående rättighetshavare. Att rättigheterna fördelas genom avtal på marknaden hotar i sig inte balansen mellan TV-bolag och medverkande. Förutsättningen för en tillfredsställande balans mellan TV-bolag och medverkande är istället att säkerställa att parterna avtalar på lika villkor. Det är därför viktigt att upphovsmannens ställning i förhandlingssituationen förstärks, för att den balans som URL åsyftar att reglera skall kunna upprätthållas i praktiken.

För att i framtiden förbättra situationen i praktiken anser jag också det vara en god idé att än mer effektivisera kollektiv hantering av upphovsrättigheter t ex genom avtalslicens. I ett rättssystem där det är relativt svårt att själv hävda sina rättigheter är det kollektiva ett bra medel för att smidigt kunna tillfredsställa både TV-bolags och upphovsmäns intressen. Båda parterna är också ömsesidigt beroende av varandra för att själva kunna lyckas med sin verksamhet.

Blickar man framåt är meningen att upphovsrätten skall förstärkas. Förstärkningen innebär dock inte att det skall bli svårare att lovligt utnyttja upphovsrättsligt skyddade verk. Syftet är istället att förstärka skyddet mot olovlig spridning och kopiering i den digitala miljön. Nuvarande URL har visats vara otillräcklig för att kunna ge ett sådant skydd. Eftersom TV mer och mer kommer att övergå till digital teknik är det i både TV-bolagens och de medverkandes intressen att upphovsrätten förstärks i detta sammanhang. Vad upphovsrättsutredningens omarbetning av URL vid implementeringen av Infosoc-direktivet kommer att kunna medföra blir därmed intressant att följa framöver.

Käll- och litteraturförteckning

Offentligt tryck

- SOU 1956:25 - Upphovsmannarätt till konstnärliga och litterära verk. Lagförslag av Auktorrättskommittéen
- SOU 1974:83 - Generalklausulsutredningen
- SOU 1983:65 - Översyn av upphovsrättslagstiftningen
- Prop. 1960:17 - till riksdagen med förslag till lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk mm
- Prop. 1975/76:81 - med förslag om ändring i lagen (1915:218) om avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetens område, mm
- Prop. 1994/95:58 - Uthyrning och utlåning av upphovsrättsligt skyddade verk, mm
- Prop. 1994/95:151 - Droit de suite och längre upphovsrättsligt skydd
- Prop. 1996/97:129 - Ändringar i Upphovsrättslagen
- Ds 2003:35 - Upphovsrätten i Informationssamhället - genomförande av direktiv 2001/29/EG mm
- Ju 1985:7 - Återutsändning av Radio- och TV-program – Upphovsrättsliga frågor, Justitiedepartementet

Litteratur

Monografier

- Bernitz Ulf, Karnell Gunnar, Pehrson Lars, Sandgren Claes:
- Immaterialrätt, 6:e upplagan, Juristförlaget 1998
- Carlén-Wendels Thomas: - Medierätt 3: Upphovsrätt, Studentlitteratur 1996
- Upphovsrätt i reklam och media, Studentlitteratur 1997

- Hammarén Anna: - Teaterregi & Upphovsrätt: särskilt om skillnaden mellan upphovsmän och utövande konstnär, Juristförlaget 1997
- Haraldsson Fredrik: - Aktuella frågor om film: Rättskydd för manusförfattare, Skrifter utgivna av Institutet för Immaterialrätt och Marknadsrätt vid Stockholms Universitet, nr 99, 1998
- Karnell Gunnar: - Rätten till programinnehållet i TV, Jurist- och Samhällsvetareförbundets Förlag AB 1970
- Digitalisering och upphovsrätt, Skrifter nr 2, Juristförlaget Stockholm 1994
- Koktvedgaard Mogens, Levin Marianne: - Lärobok i immaterialrätt, 7:e upplagan, Norstedts Juridik 2003
- Könberg Åsa: - Digitaliseringsrätt, Skrifter utgivna av Institutet för Immaterialrätt och Marknadsrätt vid Stockholms Universitet, nr 92 1997
- Levin Marianne, Nordell Per-Jonas: - Handel med immaterialrätt, Juristförlaget 1996
- Levin Marianne, Nordell Per-Jonas, Sundberg Pia: - Upphovsrätt i millennietid, Skriftserie nr 61, Jure Stockholm 1999
- Lilliestierna Ehrén Charlotte: - Aktuella frågor om film: Ideell rätt på filmområdet, Skrifter utgivna av Institutet för Immaterialrätt och Marknadsrätt vid Stockholms Universitet, nr 99, 1998
- Nordell Per-Jonas: - Rätten till det visuella, Stockholm 1997
- Nylander Christina : - Medierätt 1, Studentlitteratur 2000
- Olsson Henry: - Upphovsrättslagstiftningen En kommentar, Upplaga 1:1, Norstedts Juridik 1996
- Copyright - Svensk och Internationell upphovsrätt, 6:e upplagan, Norstedts Juridik 1998
- Peyron Ulf: - Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet: i fokus-medieområdet, Norstedts 1990

- Ramberg Jan, Hultmark Christina:
- Allmän Avtalsrätt, 5:e upplagan, Norstedts Juridik 2000
- Rosén Christina:
- Rättskydd för artister - särskilt vid satellit- och kabelsändningar, Skrifter utgivna av Institutet för Immaterialrätt och Marknadsrätt vid Stockholms Universitet, nr 66 1993
- Rosén Jan:
- Upphovsrätten avtal, 2:a upplagan, Norstedts Juridik 1998
- Medie- och Immaterialrätt, Justus Förlag 2003
- Uppsatser i Medierätt, Juristförlaget, Stockholm 1994
- Valentin Rehncrona Pia:
- Immaterialrättens grunder, Studentlitteratur 1999

Artiklar

- Karnell Gunnar:
- "Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för "tekniskt medverkande" i audiovisuell produktion?", NIR 1991 s. 457
- Lambert Peter:
- "Ophavsretslig beskyttelse af TV- formater", NIR 2001 s. 387
- Löfgren Christer:
- "Betala för en "oskyddad" men vidareutvecklad idé", Brand news 11/2000
- Olsson Henry:
- "Kollektiv förvaltning av upphovsrättigheter", NIR 1996 s.601
- Rosén Jan:
- "Inledningsförfarande", NIR 2003 s.523
- "Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights", NIR 1996 s.277
- "Svensk rättspraxis: Upphovsrätt och närstående rättigheter 1997-2002", SvJT 2/2004

Hemsidor

www.regeringen.se
www.klys.se
www.svt.se
www.wto.org
www.sami.se

Rättsfallsförteckning

NJA 1938 s.497	(Pygmalion)
NJA 1974 s.94	(Gunilla Rudling)
NJA 1979 s.352	(Max Walters)
NJA 1994 s.74	(Smultronfallet)
NJA 1996 s.354	(Stadens Löjtnant)
NJA 1996 s.712	(Jas-kraschen)
NJA 2002 s.178	
RR 1970-11-16	(Jag är nyfiken gul)

Svea Hovrätt, mål nr T 3202-04, dom 2004-10-22

Sthlms TR. mål nr. T 3204-03, T 8628-03 2004-12-20