



JURIDISKA FAKULTETEN
vid Lunds universitet

Richard Lenemark

I upphovsrättens skymningsland
– den filmskapande upphovsmannens
ideella rätt

Examensarbete
20 poäng

Handledare
Lennart Svensäter

Ämnesområde
Immaterialrätt

Termin
VT 1998

Abstract

I Upphovsrättslagen (1960:729), 3 § 2 st, stadgas att en upphovsman åtnjuter skydd mot att hans verk ändras eller görs tillgängligt för allmänheten i ett sådant sammanhang, att hans konstnärliga anseende eller egenart kränks. I denna uppsats studeras, med utgångspunkt i nordisk doktrin och praxis, lagrummets tillämpning i förhållande till de åtgärder som kan komma att vidtas i en långfilm i samband med dennas kommersiella utnyttjande. Härutöver diskuteras upphovsmannens möjligheter att beivra kränkande förfaranden efter det att upphovsrätten till det aktuella verket överlåtit. Avslutningsvis företas en internationell utblick i syfte att ytterligare belysa de i uppsatsen behandlade problemställningarna.

Den företagna undersökningen ger vid handen att ändringar som företas i ett filmverk, såsom reklamavbrott och formatbeskrining vid TV-visning samt färgläggning av filmer som spelats in i svart/vitt, ofta kan innebära en kränkning av upphovsmannens konstnärliga anseende och egenart. Den filmskapande upphovsmannen kan dock i många fall sägas ha eftergivit sina möjligheter att åberopa att intrång skett i hans rättigheter enligt 3 § 2 st. Oavsett att en annars bindande eftergift skett, torde dock en upphovsman med framgång kunna påtala överträdelser av rätten till respekt för sin konstnärliga integritet då det aktuella verket ändrats så, eller gjorts tillgängligt i ett sådant sammanhang, att dess övergripande stil, tendens eller idéinnehåll påverkats på ett närmast stötande sätt.

Innehåll

FÖRKORTNINGAR	4
1. INLEDNING	5
1.1. SYFTE, AVGRÄNSNINGAR OCH MATERIAL.....	5
1.2. UPPSATSENS UPPLÄGGNING.....	6
2. VAD SKYDDAS AV UPPHOVSRÄTTEN?	7
2.1. INLEDNING	7
2.2. DET ALLMÄNNA KRAVET PÅ VERKSHÖJD.....	7
2.3. VAD ÄR ETT FILMVERK?	9
2.4. NÅGOT OM UPPHOVSMANNASKAP TILL FILMVERK	10
3. UPPHOVSRÄTTENS INNEHÅLL	15
3.1. INLEDNING	15
3.2. DE EKONOMISKA RÄTTIGHETERNA	15
3.2.1. Rätten att framställa exemplar av verket	16
3.2.2. Rätten att göra verket tillgängligt för allmänheten	17
3.2.2.1. Offentligt framförande av verket	17
3.2.2.2. Spridning av exemplar av verket till allmänheten	17
3.2.2.3. Rätten att visa exemplar av ett verk offentligt.....	18
3.3. DEN IDEELLA RÄTTEN.....	18
3.3.1. Allmänt.....	18
3.3.2. Paternitetsrätten	20
3.3.3. Respekträtten	23
3.3.3.1. Inledning	23
3.3.3.2. Kränkning av upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart.....	24
3.3.3.3. Kränkningssituationerna	25
3.3.3.4. Allmänt om kränkingsbedömningen	26
3.3.3.5. Ytterligare om grunderna för kränkingsbedömningen.....	27
3.3.3.6. Särskilt om ändringar i enskilda verksexemplar	30
3.3.3.7. Den värderingsfria kränkingsbedömningen?.....	31
3.3.3.8. Respekträtten i praktiken.....	33
3.3.4. Klassikerskyddet (URL 51 §).....	45
4. ÄNDRINGAR I FILMVERK	48
4.1. INLEDNING	48
4.2. REKLAMAVBROTT VID VISNING AV FILMVERK PÅ TV	48
4.2.1. Allmänt om förfarandet.....	48
4.2.2. Den radio- och TV-rättsliga regleringen av reklamavbrott.....	49
4.2.3. Reklamavbrott ur upphovsrättslig synvinkel.....	52
4.2.3.1. Inledning	52
4.2.3.2. Störning av filmens helhetsverkan och kontinuitet	52
4.2.3.3. Reklamens kontrasterande verkan gentemot filmverkets övergripande tendens	54
4.3. FORMATBESKÄRNING AV FILMVERK VID TV-VISNING	55
4.3.1. Allmänt om förfarandet.....	55
4.3.2. Formatbeskränning ur upphovsrättslig synvinkel.....	59
4.4. FÄRGLÄGGNING AV URSPRUNGLIGEN SVART/VITA FILMVERK.....	60

4.4.1.	<i>Allmänt om förfarandet</i>	60
4.4.2.	<i>Färgläggning ur upphovsrättslig synvinkel</i>	61
5.	NÅGOT OM FÖRHÅLLET MELLAN UPPHOVSRÄTTEN OCH DEN STATLIGA FILMCENSUREN	64
6.	UPPHOVSRÄTTENS ÖVERGÅNG	68
6.1.	INLEDNING	68
6.2.	UPPHOVSRÄTTENS ÖVERGÅNG VIA AVTAL.....	68
6.2.1.	<i>Allmänt om upphovsrättsliga avtal</i>	68
6.2.2.	<i>Ändringsförbudet efter överlåtelse (28 § URL)</i>	71
6.2.3.	<i>Något om ändringar i verket efter vidareöverlåtelse</i>	73
6.2.4.	<i>Presumtionsregeln i 39 § URL rörande filmavtal</i>	74
6.2.5.	<i>Eftergift av ideell rätt</i>	76
6.3.	UPPHOVSRÄTTEN I ANSTÄLLNINGSFÖRHÅLLANDEN.....	80
6.3.1.	<i>Allmänt om upphovsrättens övergång i anställningsförhållanden</i>	80
6.3.2.	<i>Förutsättningarna för - och omfattningen av - arbetsgivarens förvärv av upphovsrätt</i>	81
6.3.3.	<i>Särskilt om eftergift av ideell rätt i anställningsförhållanden</i>	83
6.3.4.	<i>Presumtionsregeln i 40 a § URL rörande datorprogram tillkomna i anställning</i>	85
7.	INTERNATIONELL UTBLICK	89
7.1.	INLEDNING	89
7.2.	BERNKONVENTIONEN.....	89
7.2.1.	<i>Allmänt om konventionen</i>	89
7.2.2.	<i>Den ideella rätten (Art. 6bis)</i>	91
7.2.2.1.	Historik	91
7.2.2.2.	Skyddsomfång.....	92
7.3.	EU OCH SKYDDET FÖR UPPHOVSMANNENS IDEELLA RÄTT.....	93
7.4.	SKYDDET FÖR DEN FILMSKAPANDE UPPHOVSMANNENS IDEELLA RÄTT I NÅGRA UTLÄNDSKA RÄTTSDNINGAR	94
7.4.1.	<i>Frankrike</i>	95
7.4.1.1.	<i>Allmänt om skyddet för uphovsmannens droit moral</i>	95
7.4.1.2.	<i>Reklamavbrott vid visning av filmverk på TV</i>	96
7.4.1.3.	<i>Färgläggning av ursprungligen svart/vita filmer - "The John Huston Case"</i> ..	97
7.4.1.4.	<i>Insättande av den sändande TV-kanalens logotyp vid visning av långfilm</i> ..	101
7.4.2.	<i>Italien</i>	102
7.4.2.1.	<i>Reklamavbrott vid visning av filmverk på TV</i>	102
7.4.3.	<i>USA</i>	104
7.4.3.1.	<i>Ideell rätt i amerikansk upphovsrätt</i>	104
7.4.3.2.	<i>Något om möjligheterna att resa invändningar mot ändringar i filmverk enligt amerikansk rätts nuvarande ståndpunkt</i>	105
8.	FRÅGAN OM LAGVAL	111
8.1.	INLEDNING	111
8.2.	NÅGOT OM MÖJLIGHETERNA FÖR EN UTLÄNDSK FILMSKAPARE ATT ÅBEROPA 3 § 2 ST URL INFÖR SVENSKA DOMSTOLAR	111
8.3.	TILLÄMPLIG LAG PÅ TV-SÄNDNINGAR VIA SATELLIT TILL SVENSKA HUSHÅLL .	114
9.	NÅGRA AVSLUTANDE SYNPUNKTER	117
10.	KÄLLFÖRTECKNING	120
11.	RÄTTSFALLSFÖRTECKNING	125

Förkortningar

OL	Lov om ophavsret (Lov nr. 395 af den 14. juni 1995) (Danmark)
AK	Auktorrättskommittén (SOU 1956:25)
BK	Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk av den 9 september 1886
BrB	Brottsbalken
COM (KOM)	Kommissionsdokument
Dep.ch.	Departementschefen
EEG	Europeiska Ekonomiska Gemenskapen
EES	Europeiska Ekonomiska Samarbetsområdet
EG	Europeiska Gemenskapen
EGT	Europeiska gemenskapernas officiella tidning
EU	Europeiska Unionen
F.	Federal Reporter
Fr.URL	Franska Upphovsrättslagen (Loi no 92-597 du 1er juillet 1992, Code de la propriété intellectuelle)
H.	Højesteret (Danmark)
HD	Högsta domstolen
HovR	Hovrätt
IIC	International Review of Industrial Property and Copyright law
JT	Juridisk Tidskrift vid Stockholms Universitet
N.Y.S.	New York Supplement
NIR	Nordiskt Immaterieellt Rättsskydd
NJA	Nytt Juridiskt Arkiv, avd. 1, Högsta domstolens domar
Prop.	Proposition
RH	Rättsfall från hovrätterna
RIDA	Revue Internationale du Droit d'Auteur
RR	Rådhusrätt
SFS	Svensk Författningssamling
SOU	Statens Offentliga Utredningar
SvJT	Svensk Juristtidning
TfR	Tidsskrift For Rettsvitenskap
TR	Tingsrätt
U.S.C.A.	United States Code Annotated
UfR	Ugeskrift For Retsvæsen
URL	Upphovsrättslagen (Lag 1960:729 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk)
V.	Vestre Landsret (Danmark)
VK	Världskonventionen om upphovsrätt (1952)
Ø.	Østre Landsret (Danmark)

1. Inledning

1.1. Syfte, avgränsningar och material

Sedan filmkonsten såg dagens ljus för litet mer än hundra år sedan har den utvecklats till en industri som omsätter enorma penningssummor varje år. Kostnaderna för att spela in en film har stigit lavinartat, vilket i sin tur har fört med sig ökade krav på att den inspelade filmens kommersiella värde skall kunna utnyttjas maximalt. De rent konstnärliga aspekterna av filmskapandet får i denna situation ofta stå tillbaka mot det ekonomiska intresset av att erhålla en så hög avkastning som möjligt på de pengar som investerats i filmproduktionen. Detta har satt sina spår också i den upphovsrättsliga lagstiftningen, där utövandet av den ekonomiska förfoganderätten över en upphovsrättsligt skyddad film får sägas stå i centrum. Lagstiftaren har emellertid också tillagt upphovsmannen en rätt att kräva att hans konstnärliga integritet bevaras när andra utnyttjar hans verk. Således får inte en film, eller något annat upphovsrättsligt skyddat alster, ändras på ett sådant sätt att det skulle kränka upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart. En uppenbar konflikt framträder här mellan utövandet av denna s.k. ideella rätt och den nyss beskrivna önskan att en inspelad film skall kunna utnyttjas så effektivt som möjligt.

Syftet med denna uppsats är att belysa och undersöka den filmskapande upphovsmannens möjligheter, att med stöd i upphovsrätten, kräva att hans konstnärliga integritet bevaras i samband med att hans filmer utnyttjas kommersiellt. Härvid är det främst tre olika förfarandens förenlighet med den ideella rätten som kommer att studeras, nämligen:

Avbrott för reklam när en långfilm visas i reklamfinansierad television. Formatbeskränning (s.k. Pan & Scan) som företas för att anpassa en biograffilms bildformat till de formatförhållanden som råder vid TV-visning. (Beskränningen påkallas av att TV-rutans förhållande mellan bredd och höjd [1,33:1] inte motsvarar dem som gäller vid biografvisning [vanligen 1,66:1-2,25:1]. En film som i första hand är avsedd att visas på bio är således för bred för att passa in i TV-rutan.)

Färgläggning av filmer som ursprungligen spelats in i svart/vitt.

Dessa tre förfaranden, och i viss mån några ytterligare, kommer att diskuteras med utgångspunkt i rättspraxis och den i doktrinen förda diskussionen om upphovsmannens ideella rätt. Framställningen har dock avgränsats till att endast behandla sådana åtgärder som vidtas med en *färdiginspelad* film. Frågan om de ideellrättsliga konsekvenserna av sådana ändringar, som företas i ett litterärt verk i samband med att detta filmatiseras, ligger alltså utanför uppsatsens ram.

Vid den företagna undersökningen har i första hand svenskt material beaktats. Då rättslikheten mellan de nordiska länderna är tämligen hög på upphovsrättsområdet, har jag emellertid funnit det vara av intresse att även studera doktrin och praxis från övriga Norden. Vad gäller utomnordiskt material har främst tidsskrifterna *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, *International Review of Industrial Property and Copyright Law* samt *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, bistått med intressanta diskussioner i ämnet.

1.2. Uppsatsens uppläggning

Framställningen är disponerad enligt följande. I kapitel 2 ges en grundläggande orientering i det upphovsrättsliga systemet, varvid särskilt diskuteras vilka allmänna krav som uppställs för att ett alster skall åtnjuta upphovsrättsligt skydd. Kapitel 3 inleds med en kort översikt över innehållet i den s.k. ekonomiska förfoganderätten till ett upphovsrättsligt skyddat alster. Därefter behandlas upphovsmannens ideella rätt tämligen utförligt. Särskild vikt läggs här vid grunderna för bedömningen av när ett intrång kan sägas ha skett i upphovsmannens rätt till respekt för sin konstnärliga integritet. Den ideella rättens behandling i nordisk rättspraxis refereras och analyseras i ett separat avsnitt mot slutet av kapitlet. Det är min förhoppning att läsaren härigenom snabbare skall kunna skapa sig en överblick över hur den ideella rätten hitintills behandlats av domstolarna. I kapitel 4 diskuteras sedan reklamavbrott, formatbeskränning och färgläggning ur ett upphovsrättsligt perspektiv. Respektive förfarandes inverkan på presentationen av en långfilm behandlas härvid ingående.

Framställningen i kapitel 5 behandlar frågan om filmcensur och dennas förenlighet med upphovsmannens ideella rätt. Frågan är av intresse då censuringripanden stundom kan ändra en films framtoning i sådan utsträckning att upphovsmannens konstnärliga anseende och egenart påverkas. Härfter diskuteras – i kapitel 6 – i vilken mån upphovsmannen via avtal eller p.g.a. anställningsförhållande kan efterge möjligheten att återropa sin ideella rätt mot annars kränkande förfaranden. I kapitlet ges också en allmän orientering kring upphovsrättsliga avtal och upphovsrättens hantering i anställningsförhållanden. Under rubriken ”Internationell utblick” (kapitel 7) ges först en kort översikt över den ideella rättens behandling i den s.k. ”Bernkonventionen”. Därefter följer en genomgång av ett antal utomnordiska avgöranden där frågan om ändringar i långfilmer i samband med TV-visning varit uppe till bedömning. De lagvalsproblem som kan uppstå när en utländsk upphovsman gör gällande sin ideella rätt i Sverige behandlas i kapitel 8. I detta kapitel diskuteras också, helt kort, frågan om tillämplig lag på TV-sändningar som sker från utlandet till svenska hushåll. I kapitel 9 ges så några avslutande synpunkter rörande den filmskapande upphovsmannens möjligheter att påtala intrång i sin ideella rätt.

2. Vad skyddas av upphovsrätten?

2.1. Inledning

I upphovsrättslagens (URL) inledande paragraf återfinns en icke uttömmande uppräknning av vilka olika typer av verk som åtnjuter skydd enligt lagen. Bland annat anges att filmverk, vilka är föremålet för denna uppsats, skyddas av upphovsrätt, men någon definition på vad som faller in under detta begrepp finns inte i lagen. För att få klarhet på denna punkt får man istället vända sig till URL:s förarbeten¹. Innan vi tittar närmare på vad som avses med lagens terminologi i förevarande avseende, skall dock något sägas om de allmänna krav som uppställs för att ett alster överhuvudtaget skall åtnjuta upphovsrättsligt skydd.

2.2. Det allmänna kravet på verkshöjd

För att ett alster skall skyddas av URL krävs först och främst att det *skapats* av en fysisk person. Auktoritetskommittén (AK) definierade ett "verk" på följande sätt:

"...den produkt av andligt arbete, varom fråga är, skall...hava höjt sig till en viss grad av självständighet och originalitet, den måste åtminstone i någon mån vara uttryck för auktors individualitet; en rent mekanisk produktion är icke tillfyllest."²

Kärnan i det krav på "självständighet och originalitet" som AK här för fram - och som även departementschefen³ senare instämde i - ligger i att det skapade inte endast får vara en kopia av ett verk som någon annan framställt. Det är här viktigt att betona att upphovsrätten, till skillnad från t.ex. patenträtten, inte uppställer något krav på absolut och objektiv nyhet hos det framställda. Istället kan kravet på självständigt skapande sägas svara mot ett subjektivt nyhetskrav - upphovsmannen får inte ha gjort någon annans verk till sitt.

¹SOU 1956:25. Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk; Prop. 1960:17. Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, m.m.

²SOU 1956:25, s. 66.

³Prop. 1960:17, s. 49

Däremot var det inte AK:s avsikt uppställa något krav på litterärt eller konstnärligt värde hos det skapade.⁴ Även om världens alla konstkritiker är eniga om att en viss målning är den mest gräsliga de någonsin skådat, kan det likafullt vara fråga om ett verk i upphovsrättslagens mening.

URL ger vidare inte något skydd för de tankar och idéer som kommer till uttryck i ett verk. Det är endast den utformning vilken upphovsmannen givit sitt alster som skyddas.⁵ Således skyddas inte idén att skriva en uppsats om upphovsrätten till filmverk, men däremot den konkreta utformning som jag ger uppsatsen genom dess disposition, språk etc.

I URL:s förarbeten saknas handfasta riktlinjer för bedömningen av när ett verk uppnått tillräcklig särprägel (eller verkshöjd) för att skyddas av upphovsrätt.⁶ En tämligen enkel metod för att lösa problemet med skyddsvärdigheten är att ställa frågan: *Är det typiskt sett troligt att två av varandra oberoende personer skulle ha utformat det aktuella verket likadant?*⁷ Om svaret är nekande föreligger upphovsrätt för det berörda alstret. Detta s.k. *dubbelskapandekriterium* har så sent som 1995 vunnit insteg i HD:s praxis genom det s.k. "Nummerbanksfallet" (NJA 1995 s. 256). Hovrätterna hade dock redan tidigare avgjort frågan om verkshöjd utifrån denna bedömningsgrund.⁸

Verkshöjdskravet får anses ligga tämligen lågt i Sverige. Av tradition ställs dock högre krav i Skandinavien och på kontinenten, än vad som är fallet i de anglosachsiska länderna.⁹

Så långt det allmänna kravet på verkshöjd. Om vi nu åter vänder blickarna mot 1 § URL finner vi att lagen skiljer mellan två typer av verk - litterära och konstnärliga. Till de *litterära verken* räknas alla typer av språkverk, dvs. framställningar i ord (talade, skrivna eller tryckta).¹⁰ Ett litterärt verk behöver inte presenteras med vanliga bokstäver för att erhålla skydd, det går lika bra med stenografi, morse, blindskrift etc. Exempel på litterära verk i egentlig mening är romaner, dikter och datorprogram.¹¹ Att vissa alster av beskrivande art skall hänföras till de litterära verken, trots att de ej består av skrift eller tal, framgår av 1 § 2 st URL. Bland de *konstnärliga verken* återfinns vi musikverk (inkl. noter i skrift), bildkonst, byggnadskonst, brukskonst, sceniska verk och filmverk.¹²

⁴SOU 1956:25, s. 67.

⁵Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 34; SOU 1956:25 s. 68 f.

⁶Prop. 1960:17, s. 49.

⁷Kriteriet återfinns på flera håll i doktrinen, t.ex. i Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 33.

⁸Se t.ex. HovR:n i NJA 1994 s. 74 (Smultronfallet). En utförlig analys av dubbelskapandekriteriet återfinns i "Nordell, Per Jonas, Dubbelskapande i teori och praktik, I: NIR 1995 s. 630-639".

⁹Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 34; Davies, Gillian, *The Convergence of Copyright and Authors' Rights - Reality or Chimera?*, I: IIC 1995 s. 969; Schønning, Peter, *TV-programmedarbejderes Ophavsrettigheder*, København 1989, s. 16.

¹⁰SOU 1956:25, s. 65.

¹¹Koktvedgaard/Levin, *Lärobok i Immaterialrätt*, Stockholm 1996, s. 58.

¹²Koktvedgaard/Levin, *Lärobok i Immaterialrätt*, Stockholm 1996, s. 58.

2.3. Vad är ett filmverk?

När man i den upphovsrättsliga doktrinen läser om rättigheterna till filmverk stöter man ofta på begreppet "audiovisuellt verk". Denna benämning återfinns också emellanåt i utländsk lagstiftning. Det är dock inte helt adekvat att sätta likhetstecken mellan de audiovisuella verken och filmverken. Det förra begreppet avser således verk som består av bilder i kombination med ljud.¹³ För att ett alster skall betraktas som ett filmverk behöver det emellertid inte innehålla några ljud. Stumfilmen (utan ledsagande musik) torde därför inte vara att betrakta som ett audiovisuellt verk, men väl som ett filmverk.

I den lagstiftning som föregick URL omtalades film som ett "kinematografiskt verk" (1 § 5 p. 1919 års författarlag). I förarbetena till 1919 års lag definierades filmbegreppet som en serie negativa fotografier upptagna på ett långt celluloidband som, när serien projicerades med förstoring, kunde uppfattas av åskådarna som *en* kontinuerligt rörlig bild. Det var endast de litterära egenskaperna i det kinematografiska verket som skyddades, och skydd ansågs i princip aktuellt bara när bildserien återgav en dramatisk handling. Noterbart är att filmen enligt detta synsätt var att betrakta som ett litterärt verk och inte, som idag, som ett konstnärligt verk. Kraven för skydd ställdes vidare mycket högt.¹⁴ Filmen betraktades dessutom endast som ett återgivande av ett tidigare existerande mimiskt verk (dvs. en pantomim)¹⁵, ett synsätt som väl i och för sig kan ha haft skäl för sig, då den första ljudfilmen (Jazzsångaren) spelades in först 1927.¹⁶

Av förarbetena till URL, som skrevs i mitten av 1950-talet, framgår det tydligt att synen på filmen förändrats jämfört med vad som gällde 40 år tidigare. AK poängterade sålunda att ett filmverk uppkommer först efter det att filmen spelats in och klippts samman till en enhet. En film är alltså att betrakta som något mer än enbart ett återgivande av ett redan förut existerande verk. Den skall ses som ett självständigt verk, vars utformning i allra högsta grad är beroende av valet av kameravinklar, ljudeffekter etc., dvs. faktorer som är unika för filmskapandet.¹⁷

AK skilde mellan två typer av film; den *konstnärliga*, för vilken upphovsrättsligt skydd antogs föreligga, och den *beskrivande* (t.ex. undervisningsfilmer, reportagefilmer, reklamfilmer etc.), vilken inte ansågs vara resultatet

¹³Jfr. Nordell, Per Jonas, Rätten till det visuella, Stockholm 1997, s. 161.

¹⁴1914 års betänkande, s. 72. Jfr. Nordell, Per Jonas, Rätten till det visuella, Stockholm 1997 s. 163.

¹⁵Lögberg, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957, s. 10. Lögberg ansåg emellertid detta vara ett felaktigt synsätt. Genom val av kameravinklar, klipptechnik och andra filmiska knep, som t.ex. närbilder, menade han att filmen hade helt andra uttrycksmöjligheter än vad som skulle bli resultatet om man bara rakt upp och ned filmade av en teaterföreställning. Det gick med andra ord inte att säga att filmen endast återgav något redan förut existerande. (Lögberg, Auktorrätt och film, Lund 1957, s. 11 ff.)

¹⁶Maltin et al., Bonniers Stora Film & Video Guide, Stockholm 1995, s. 298.

¹⁷SOU 1956:25, s. 73.

av sådant självständigt skapande att den nådde upp till verkshöjdskravet.¹⁸ Departementschefen framhöll dock, till skillnad från AK, att utgångspunkten var att begreppet filmverk omfattade såväl den dramatiska - eller konstnärliga - filmen, som reportagefilmer, kortfilmer etc., allt naturligtvis under förutsättning av att verkshöjd uppnåddes.¹⁹ Detta är också det synsätt som gäller i dag.

Såväl i förarbeten som i litteratur har diskuterats hur TV-utsändningar skall klassificeras upphovsrättsligt. Vad först gäller TV-program som spelats in före utsändningen, torde dessa vara att betrakta som filmverk under förutsättning av verkshöjd.²⁰ Vad sedan gäller direktsändningar blir bilden något suddigare. Frågan rör om en utsändning kan anses som ett filmverk utan att den på förhand fixerats.²¹ Det finns inte här utrymme att närmare gå in på problematiken i detta avseende. Frågan saknar också betydelse för den här företagna undersökningen. Klart är emellertid att för det fall ett filmverk *har* fixerats, så skyddas det av upphovsrätten oavsett på vilket medium upptagningen skett. Det spelar alltså ingen roll om det rör sig om "vanlig film", videoband, Cd-skiva, diskett eller dylikt.²²

2.4. Något om upphovsmannaskap till filmverk

En ofta komplicerad fråga rörande upphovsrätten till filmverk är att fastställa vem som är en films upphovsman. Problemet är inte löst i URL, men det har diskuterats flitigt i såväl lagförarbeten som doktrin. I det följande skall huvudlinjerna i denna diskussion behandlas.

¹⁸SOU 1956:25, s. 73 ff.

¹⁹Prop. 1960:17, s. 48 f. Dep.ch. uttalade härvid att reportagefilmer etc. skyddades som filmverk "...under förutsättning av erforderlig *kvalitet*..." (s. 48, min kursivering). I ljuset av AK:s uttalanden ang. konstnärlig värdesättning, samt av att dep.ch. själv framhöll att begreppet "litterärt och konstnärligt verk" skulle uppfattas i en mycket vidsträckt mening, håller jag det för osannolikt att avsikten med nyss citerade "kvalitetskrav" var en annan än att peka på att även för de här aktuella filmerna gäller de allmänna krav för skydd som ställs på alla verk, dvs. att de skall ha ett visst mått av självständighet och originalitet.

²⁰Se Olsson, Henry, Upphovsrättslagen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 39; Schönning, Peter, TV-programmemedarbejderes Ophavsrettigheder, København 1989, s. 18 ff. Av i viss mån annan uppfattning var emellertid dep.ch. i URL:s förarbeten, i det att han menade att endast sådan för television *icke särpräglad* film som uppfyllde verkskraven kunde anses som filmverk. (Prop. 1960:17, s. 49).

²¹Olika uppfattningar har förts fram i doktrin och förarbeten. Dep. chefen synes ha menat att upptagningar av direktsändningar inte utgjorde filmverk (Prop. 1960:17, s. 49). Schönning menar däremot att fixeringen saknar betydelse, varför även direktsändningar kan vara att anse som filmverk. (Schönning, Peter, TV-programmemedarbejderes Ophavsrettigheder, København 1989, s. 18). Jfr. även Karnell, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 256 ff.

²²Jfr. Godenhielm, Berndt, Om upphovsrätt till filmverk, I: Uppsatser i Immaterialrätt, Lund 1983, s. 135; Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 39; Schönning, Peter, TV-programmemedarbejderes Ophavsrettigheder, København 1989, s. 18.

Ett filmverk tillkommer som bekant i flera etapper. Först skall ett manuskript tas fram, eventuellt baseras detta på ett redan existerande litterärt verk, t.ex. en roman. Därefter tar själva inspelningen av filmen vid. Här är det förutom skådespelarna framförallt regissör, fotograf och diverse tekniker som är verksamma. I dagens filmproduktion är inte heller att förakta den grupp av personer som arbetar med datoranimerade effekter. Deras insats har ofta stor betydelse för filmens slutliga utformning. Innan filmen är färdig för distribution återstår sedan det mycket viktiga redigeringsarbetet. Det är i detta skede som filmens rytm och berättarstil når sin slutliga form. Till dem som medverkat på nu nämnda sätt kan vidare läggas dem som före inspelningens start byggt dekorer, sytt kläder etc. Problemet man nu ställs inför är att avgöra vilka av dessa personer som är upphovsmän i URL:s mening och vilka som endast skall ses som tekniska medhjälpare, vars insatser inte är av sådant skapande slag att de medför upphovsrätt till filmen.²³

Utgångspunkten för bedömningen vad gäller nordiska förhållanden är helt klar - endast fysiska personer kan vara upphovsmän. I förarbetena kan man utläsa den allmänna huvudregeln, att upphovsrätt till ett filmverk tillkommer var och en som medverkat vid filmens förberedelse och tillkomst genom insatser av litterärt eller konstnärligt skapande slag.²⁴ Detta säger dock inte mycket mera än vad som allmänt gäller för att någon skall förvärva upphovsrätt. Vad vi är intresserade av är ju *vilka* av de inblandade som företar sådana skapande insatser som motiverar upphovsrättsligt skydd. Viss vägledning i detta avseende ges emellertid i AK:s betänkande. Som exempel på vilka som kan vara att anse som filmens upphovsmän nämns författaren av synopsis, manusförfattaren samt kompositören av filmmusiken. Vidare uttalas att författaren till en roman som filmen bygger på äger upphovsrätt också till filmen.²⁵ Detta torde följa av vad som sägs i 2 § URL, dvs. att upphovsmannen till ett verk innehar ensamrätt till förfoganden över verket även i andra konstarter (se vidare nedan avsnitt 3.2.). Den upphovsrätt som de vid filmens tillkomst verksamma personerna förvärvar är således beroende av romanförfattarens upphovsrätt. Det kan slutligen inte råda något tvivel om att regissören i regel är en av ett filmverks viktigaste upphovsmän.²⁶ I de fall filmens fotograf inte endast agerar på order av regissören,

²³Jfr. Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 93.

²⁴SOU 1956:25, s. 146. Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 60.

²⁵SOU 1956:25, s. 146. Lögdberg har i detta sammanhang uttalat, att en författare visserligen är en av uphovsmännen till den film som utgör en bearbetning av hans bok, men att han inte brukar beaktas i diskussionen kring uphovsmannarätten till filmverket såvida han inte också medverkat vid överföringen av boken till film (Lögdberg, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957). Oavsett hur det ligger till med terminologin i förevarande avseende krävs romanförfattarens tillstånd för att offentliggöra en bearbetning av boken i filmens form. Om sedan författarens *ideella rätt* kan beröras av ändringar i de rent filmiska elementen får bedömas från fall till fall. Jfr. i detta avseende även Schönning, Peter, TV-programmedarbetares Ophavsrettigheter, København 1989, s. 21.

²⁶I prop. 1994/95:58 om uthyrning och utlåning av uphovsrättsligt skyddade verk, m.m., utalade dep.ch. att ett filmverks huvudregissör "i praktiken undantagslöst anses som en av dess uphovsmän" (Prop. 1994/95:58, s. 42). Se även Nordell, Per Jonas, Rätten till det

utan själv väljer hur filmbilderna skall komponeras, torde även han höra till skaran av upphovsmän.²⁷

Bland dem som ofta *inte* anses åtnjuta upphovsrätt till ett filmverk återfinns sådan teknisk personal som endast följer andras anvisningar samt den grupp av personer som endast ekonomiskt och organisatoriskt står bakom filmen, dvs. producenterna.²⁸ Att dessa personer inte åtnjuter upphovsrätt är naturligt redan på den grunden att de inte företar någon självständig skapande insats. I detta sammanhang är det dock viktigt att påpeka att det inte är den titel som en viss medverkande bär vid inspelningen, såsom tekniker, fotograf, regissör, producent etc., som skall vara avgörande för om personen i fråga förvärfvar upphovsrätt. Vad man istället skall se på är vad vederbörande faktiskt gör vid filmens tillkomst.²⁹ Enligt samma tankegång saknar det i princip betydelse för upphovsmannabedömningen huruvida en person förekommit på den s.k. creditlistan i filmens början eller slut.³⁰ Förvisso stadgas i 7 § URL att den vars namn angivits på ett exemplar av ett verk eller i samband med att verket gjorts tillgängligt för allmänheten, skall anses vara verkets upphovsman. Detta är emellertid bara en presumtion, varför 7 § inte i sig kan anses avgörande för vem som i realiteten kan göra anspråk på upphovsmannaskap.³¹ Dessutom bör det anmärkas att 43 § URL, som säger att skyddstiden för ett filmverk räknas från dödsåret för den sist avlidne av huvudregissören, manusförfattaren, dialogförfattaren och kompositören av specialkomponerad filmmusik, *inte* avser att säga något om vem eller vilka som i det enskilda fallet är en films upphovsman/-män.³²

Att uttala något generellt om upphovsmannaskapet till ett filmverk är som synes inte möjligt. Det blir istället fråga om att i varje enskilt fall avgöra vilka som bidragit till filmen på ett sådant sätt att de kan sägas inneha upphovsrätt till denna.³³ Gunnar Karnell har emellertid utvecklat en metod som erbjuder vägledning vid bedömningen. Lösningen på problemet skulle således kunna ligga i svaret på följande fråga: *Har en persons enskilda insatser varit av betydelse för det slutliga resultatet eller delar därav på ett sådant sätt att filmens upphovsrättsgrundande egenskaper ej skulle ha varit de-*

Visuella, Stockholm 1997, s. 165 och Schmidt, Per Håkon, Teknologi og immaterialret, København 1989, s. 89.

²⁷Jfr. Rosén, Jan, Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights, I: NIR 1996 s. 275.

²⁸SOU 1956:25, s. 146 f. Filmbolagen som ekonomiskt står bakom produktionen av ett filmverk kan alltså aldrig anses som ursprungliga innehavare av upphovsrätt. De får istället förvärva rättigheter till filmen från den eller de personer som skapat verket. (Jfr. Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 259.)

²⁹Se Karnell, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 317, 340; Karnell i NIR 1991, s. 462, 466; Schønning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 176.

³⁰Karnell, Gunnar, Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för "tekniskt medverkande" i audiovisuell produktion?, I: NIR 1991 s. 465.

³¹Jfr. SOU 1956:25, s. 147 och Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1991, s. 91.

³²Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 379.

³³Godenhielm, Berndt, Om upphovsrätt till film, I: Uppsatser i immaterialrätt, Lund, 1983, s. 143; Prop. 1994/95:58 s. 42.

samma om någon annan utfört personens prestation eller om den inte alls utförts? Om svaret är jakande är personen i fråga att anse som en av upphovsmännen till filmverket.³⁴ Det är dock viktigt att notera att Karnell härmed inte avsett att ge tekniska medarbetare eller andra som endast utför rent rutinmässiga åtgärder upphovsrätt.³⁵ Testet skall alltså inte ses som någon eftergift av kravet på självständigt skapande verksamhet. Däremot menar Karnell att det är den färdiga filmens verkshöjd som skall bedömas, inte huruvida de enskilda bidragen i sig själva når verkshöjd. Han betraktar således filmverket som ett sådant gemensamhetsverk som omtalas i 6 § URL, dvs. ett verk till vilket flera personer lämnat bidrag vilka inte var för sig utgör självständiga verk, men som *tillsammans* bildar *ett* upphovsrättsligt skyddat verk.³⁶ Den allmänna uppfattningen synes också vara att en film i regel skall behandlas just som ett verk av den karaktär som avses i 6 §.³⁷ Det kan dock förekomma att vissa av en films beståndsdelar är att se som självständiga verk. Så kan vara fallet med t.ex. manuskriptet och filmmusiken. I den mån sådana delar går att urskilja, äger delens upphovsman självständigt förfoga över *den*. Vad gäller filmen som helhet, kan emellertid denna i regel ses som ett verk enligt 6 § vilket upphovsmännen endast i gemenskap kan förfoga över.³⁸ Varje upphovsman kan dock självständigt beivra intrång i upphovsrätten till filmen.

Det skulle här föra för långt att mer i detalj analysera förhållandet mellan dem som är aktiva i filmproduktionen. Det ovan sagda har således endast haft för avsikt att göra läsaren uppmärksam på de svårlösta problem som aktualiseras vid bestämmandet av upphovsmannaskap till filmverk. För den föreliggande undersökningen är det dock av betydelse att finna *vilka* av en films upphovsmän som har möjlighet att ingripa mot olika typer av ändringar i verket.

I första hand måste man här naturligtvis se på vilka av de olika beståndsdelarna i filmen som ändringsförfarandet kan sägas ha påverkat. Endast de upphovsmän vars insatser berörs av en ändring torde ha möjlighet att åberopa den ideella rätten.³⁹ Det är emellertid tänkbart att filmen förvanskats i

³⁴Karnell, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 314, samt densamme i Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för "tekniskt medverkande" i audiovisuell produktion?, I: NIR 1991 s. 460 f.

³⁵Karnell, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 315 samt densamme i Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för "tekniskt medverkande" i audiovisuell produktion?, I: NIR 1991 s. 460 f.

³⁶Se Karnell, Gunnar, Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för "tekniskt medverkande" i audiovisuell produktion?, I: NIR 1991 s. 461, 467.

³⁷Jfr. Rosén, Jan, Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights, I: NIR 1996 s. 274. Se dock Koktvedgaard/Levin, som menar att "var och en har upphovsrätt till sitt respektive bidrag". Av deras framställning i övrigt synes det dock som om också dessa författare betraktar ett filmverk som ett verk enligt 6 § URL. (Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 92 ff., 379).

³⁸Jag finner det inte nödvändigt att här gå in på frågan om huruvida filmen härigenom blir att betrakta dels som ett gemensamhetsverk med avseende på de osjälvständiga bidragen och dels som ett samlingsverk med avseende på de självständiga bidragen (jfr. 5 § URL). Problemet kan dock vara värt att notera, om inte annat är det teoretiskt intressant.

³⁹Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 66.

sådan grad att det inte går att peka ut vissa element som särskilt drabbade, dvs. det är mer filmen som helhet än någon enskild beståndsdel som ändrats. I detta läge synes det rimligt att alla de personer som utfört insatser av upphovsrättsgrundande karaktär tillerkänns möjlighet att invända mot vad som företagits med verket.

För en utförligare och mer nyanserad behandling av de ovan berörda problemen kan hänvisas till Gunnar Karnell, *Rätten till programinnehållet i TV* (Stockholm 1970) och Peter Schønning, *TV-programmedarbejderes Ophavsrettigheder* (Köpenhamn 1989). En något föråldrad, men ändå belysande, framställning återfinnes i Åke Lögbergs *Auktorrätt och film* (Lund 1957).

3. Upphovsrättens innehåll

3.1. Inledning

Vid URL:s tillkomst hade AK framförallt att ta ställning till vilket innehåll det upphovsrättsliga skyddet skulle ges. Utgångspunkten var härvid att upphovsmannen skulle inneha all den rådighet över sitt verk som inte borde undandragas honom på grund av tvingande samhällsintressen. Ett sådant synsätt hade också tidigare anlagts i förarbetena till den norska upphovsrättslagen.⁴⁰ Den berörda avvägningen mellan enskilda och samhälleliga hänsyn har satt sina spår framför allt i 2 kap. URL, där det införts olika inskränkningar i upphovsmannens upphovsrätt.

Enligt URL åtnjuter upphovsmannen två typer av rättigheter, *ekonomiska* (2 § URL) och *ideella* (3 resp. 51 §§ URL). Gränsen dem emellan är dock inte alltid skarp. Det är således fullt tänkbart att de ideella rättigheterna kan ha ekonomiska konsekvenser för upphovsmannen och vice versa. Jag återkommer till detta i det följande.

3.2. De ekonomiska rättigheterna

Upphovsrättens ekonomiska sida finner vi i URL:s andra paragraf. Tanken bakom stadgandet kan sägas vara att "...upphovsmannen bör förbehållas rätt att ekonomiskt tillgodogöra sig alla sådana utnyttjanden av verket som har praktisk betydelse...".⁴¹ Mer specifikt kan de ekonomiska rättigheterna sägas syfta till att ge upphovsmannen sådana arbetsförhållanden att det blir möjligt för honom att bedriva sin konstnärliga verksamhet.⁴² Upphovsrätten skall med andra ord ge författare, konstnärer etc. en viss ekonomisk trygghet.

Den förfoganderätt över verket som följer av de ekonomiska rättigheterna kan av upphovsmannen användas på två sätt. Dels som en *förmögenhetsrätt*, dvs. en positiv rätt att ekonomiskt disponera över verket, dels som en *förbuds rätt*, dvs. en rätt för upphovsmannen att hindra andra från att disponera över verket.

Rättigheterna i 2 § URL kan indelas i två grupper:

1. Rätten att framställa exemplar av verket, och
2. Rätten att göra verket tillgängligt för allmänheten.

⁴⁰SOU 1956:25, s. 85 f.

⁴¹Prop. 1960:17, s. 60.

⁴²SOU 1956:25, s. 85.

Det bör observeras att paragrafens uppräknings av upphovsmannens befogenheter är att anse som uttömmande.⁴³

3.2.1. Rätten att framställa exemplar av verket

Enligt 2 § URL innehar upphovsmannen för det första en ensamrätt till att framställa exemplar av det verk som han skapat. Med exemplar avses i lagen varje föremål i vilket ett verk är nedlagt eller fixerat, oavsett vilken teknik som använts vid framställningen. Även lagring av ett verk i en dator innebär att ett exemplar skapas.⁴⁴ Vidare gäller, att om ett konstverk återges som en del i en större enhet, och därvid inte endast ingår som bakgrund eller annars som en oväsentlig del i denna enhet, så är det principiellt fråga om exemplarframställning.⁴⁵ Det är slutligen värt att notera att en efterbildning inte behöver återge hela verket för att det skall vara fråga om exemplarframställning.⁴⁶

Upphovsmannens ensamrätt gäller verket i såväl ursprungligt som bearbetat skick. Detta innebär, att så länge det framtagna exemplaret bibehåller ursprungsverkets "kärna" (såsom upphovsmannen utformat denna) krävs upphovsmannens samtycke för att exemplar skall få framställas. Så är fallet även om exemplaren utförts i en annan konstform eller på ett sådant sätt att de på det hela taget synes ganska avlägsna från originalverket. Det skall dock framhållas att det är tillåtet att skapa ett nytt verk i fri anslutning till ett förut existerande verk (URL 4 § 2 st). Gränsdragningen mellan en bearbetning, som omfattas av ensamrätten, och ett verk i fri anslutning, som inte omfattas, är emellertid inte helt enkel att göra. Man får i varje enskilt fall jämföra det framställda exemplaret med det av upphovsmannen skapade originalet och utifrån detta göra en bedömning. AK menade att en bearbetning skiljer sig från ett nytt och självständigt verk genom att det föreligger identitet mellan en bearbetning och originalverkets "inre form", något som ej är fallet när ett självständigt verk skapats. Kommittén medgav dock att gränsdragningen i praktiken kan vara mycket besvärlig.⁴⁷

⁴³Se Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 45; Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 107 f.

⁴⁴Jfr. 2 § 2 st URL.

⁴⁵SOU 1956:25, s. 94; Prop. 1960:17, s. 61; Jfr. NJA 1981 s. 313 (Två herrars tjänare).

⁴⁶SOU 1956:25, s. 93; Prop. 1960:17, s. 60 f.; Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 57. Jfr. även NJA 1995 s. 256 (Nummerbanken), där frågan om när en efterbildning kan sägas vara för handen diskuteras.

⁴⁷Se SOU 1956:25, s. 94, 99 f., jfr s. 68 f.

3.2.2. Rätten att göra verket tillgängligt för allmänheten

Rätten att göra verket tillgängligt för allmänheten innebär en ensamrätt för upphovsmannen att framföra sitt verk offentligt, att sprida det till allmänheten och att visa det offentligt. Rätten gäller även här verket i såväl ursprunglig som bearbetad form (se 2 § 1 st URL).

3.2.2.1. Offentligt framförande av verket

I förarbetena ges inget entydigt svar på vad som skall anses vara ett offentligt framförande. I allmänhet torde emellertid offentlighetsrekvisitet vara uppfyllt vad gäller tillställningar till vilka var och en har tillträde.⁴⁸ Första lagutskottet framhöll sålunda, att som offentliga skall räknas alla framföranden som inte äger rum inom helt slutna kretsar.⁴⁹ Att ett verk framförs offentligt kan därför också uttryckas så att det framförs utanför den privata sfären.⁵⁰ Inom privatlivet får man nämligen framföra verk fritt.

Det är vidare viktigt att uppmärksamma att URL utvidgar det upphovsrättsliga offentlighetsbegreppet genom ett stadgande i 2 § 3 st. Här framgår nämligen att också sådana framföranden som anordnats i förvärvsverksamhet inför en större *sluten* krets skall anses ha skett offentligt. Tanken bakom denna regel var främst att täcka in den s.k. industrimusiken, dvs. musik som arbetsgivaren tillhandahåller anställda på arbetsplatsen via radioapparater etc. Regeln är dock inte begränsad till dessa fall, utan den omfattar alla framföranden (även sådana som ej sker på en arbetsplats) som uppfyller de nyss nämnda rekvisiten om förvärvsverksamhet och större sluten krets.⁵¹

3.2.2.2. Spridning av exemplar av verket till allmänheten

Ensamrätten till spridning omfattar en rätt för upphovsmannen att göra verket tillgängligt för allmänheten genom att utbjuda exemplar därav till försäljning eller uthyrning. Även andra sätt att sprida exemplar, t.ex. genom gratisutdelning, omfattas av ensamrätten.

Spridningsrätten kan ses som ett komplement till den ovan behandlade rätten att framställa exemplar. Har upphovsmannen givit sitt samtycke till exemplarframställning får framställaren vanligen, såvida inget annat avtalats, också sprida exemplaren.⁵²

⁴⁸Jfr. Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 58.

⁴⁹Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 38.

⁵⁰SOU 1956:25, s. 93. På s. 104 i betänkandet definierar AK privatlivet som "...vad som förekommer i hemmet, i den privata vänkretsen och i det privata umgänget".

⁵¹Se vidare SOU 1956:25, s. 103 ff. samt Prop. 1960:17, s. 63 f.

⁵²SOU 1956:25, s. 95.

Sedan väl ett visst exemplar lovligen överlåtits får det i regel spridas vidare av förvärvaren utan att upphovsmannens samtycke först behöver inhämtas. Detta följer av den *konsumtionsprincip* som återfinns i 19 § URL. Konsumtionen är dock inte heltäckande. Rätten att tillhandahålla ett verk genom uthyrning och utlåning begränsas således i viss mån i 19 § 2 st. Det är i sammanhanget viktigt att notera att vad gäller filmverk inträder ingen konsumtion överhuvudtaget i förhållande till upphovsmannen. Detta framgår e contrario av 19 § URL, där filmverk ej omnämns.⁵³

3.2.2.3. Rätten att visa exemplar av ett verk offentligt

Visningsrätten får främst betydelse för bildkonsten. Den kan sägas motsvara framföranderätten vad gäller de verk som kan framföras, t.ex. musikaliska verk. Verket kan visas antingen direkt på ett konstgalleri eller liknande, eller mer indirekt, t.ex. via en filmupptagning.⁵⁴ Visningsrätten konsumeras i regel sedan ett verksexemplar utgivits eller, beträffande konstverk, ett exemplar överlåtits (20 § URL, jfr. 8 § 2 st). Konsumtionen medför dock som huvudregel inte någon rätt att visa exemplar av konstverk genom film eller i televisionen (20 § 2 st).

3.3. Den ideella rätten⁵⁵

3.3.1. Allmänt

Om ensamrätterna i 2 § URL avser att trygga upphovsmannens ekonomiska utbyte av sin skapande verksamhet, kan de ideella rättigheterna - "droit moral" enligt fransk terminologi - i 3 § ses som ett erkännande av det personliga och känslomässiga förhållande som i regel råder mellan konstnären och hans verk.⁵⁶ URL tillägger sålunda upphovsmannen dels en rätt att namngivas då exemplar av hans verk framställs eller i samband med att det görs tillgängligt för allmänheten (3 § 1 st, den s.k. *paternitetsrätten*), dels en rätt att motsätta sig att verket ändras eller görs tillgängligt i sådan form eller sådant sammanhang som är kränkande för hans konstnärliga anseende eller egenart (3 § 2 st, den s.k. *respekträtten*).

⁵³Se Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 64.

⁵⁴Prop. 1960:17, s. 61; Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 110

⁵⁵Internationellt används vanligen termerna "droit moral" eller "moral rights" för att illustrera vad som på svenska brukar kallas "ideell rätt". Då de två förstnämnda termerna är vedertagna även i svensk doktrin kommer de i den följande framställningen att användas som synonymer till uttrycket "ideell rätt".

⁵⁶SOU 1956:25, s. 85.

Den ideella rätten i URL har sitt ursprung i synen på upphovsrätten som en slags mänsklig rättighet⁵⁷, ett synsätt som kan härledas tillbaka till den franska revolutionens idéer.⁵⁸ Mer konkret stöd för *droit morals* intåg i svensk upphovsrättslagstiftning finner vi i *Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk (BK)* från 1886, till vilken Sverige anslöt sig år 1904. Vid en revision av konventionen 1928 infördes en regel i art. 6bis rörande ideell rätt. Artikelns tillämpningsområde utvidgades senare genom vissa ändringar 1948.⁵⁹ Stadgandet kommer att behandlas nedan i avsnitt 7.2. i samband med att BK i övrigt diskuteras, men redan här kan noteras att 3 § URL nära ansluter till vad som föreskrivs i art. 6bis.⁶⁰

Droit moral-reglerna i URL syftar i första hand till att skydda upphovsmannens integritet i hans konstnärliga verksamhet. Det finns emellertid även ett allmänt kulturellt intresse av att reglerna efterlevs. Så är det t.ex. av stort värde att det bevaras uppgifter till eftervärlden om vem som skapat olika verk, naturligtvis med undantag för fall där upphovsmannen önskat vara anonym. Likaså är det värdefullt att ett verk inte förvanskas, utan bevaras i den form upphovsmannen ursprungligen givit det.⁶¹

Upphovsmannens ideella intressen tillgodoses inte endast genom 3 § URL. Även i 11, 28 och 51 §§ URL finner vi spår av tanken bakom *droit moral*. 11 § anger således att vad som föreskrivs i 3 § alltid skall respekteras när ett verk utnyttjas fritt enligt lagens andra kapitel. Brukaren får i dessa fall inte företa ändringar i verket som går längre än vad den tillåtna användningen kräver. Detta gäller alldeles oavsett om ytterligare ändringar skulle ha varit kränkande för upphovsmannen på det sätt som föreskrivs i 3 § (11 § 2 st). I 28 § föreskrivs vidare att den som förvärvat upphovsrätten till ett verk i princip inte äger företaga några som helst ändringar i det utan upphovsmannens samtycke. Slutligen innehåller 51 § ett stadgande om det s.k. *klassikerskyddet*, vilket avser att stävja att ett verk återges på ett sätt som "kränker den andliga odlingens intressen". 51 § är endast tillämplig efter upphovsmannens död, medan reglerna i 3 § gäller under hela verkets skyddstid, alltså i regel från dess tillkomst till 70 år efter upphovsmannens bortgång (se 43 § URL).

⁵⁷ Jfr. FN:s deklaration om de mänskliga rättigheterna från 1948, som i artikel 27(2) stadgar: "Everyone has the right to the protection of the *moral and material interests* resulting from *any* scientific, literary or artistic production of which he is the author." (Mina kursiveringar.) Det bör framhållas att deklarationen inte är bindande för FN:s medlemsstater. Bindande för de stater som ratificerat den är emellertid "The International Covenant on Economic, Social, and Cultural rights" (1966), vilket är intressant eftersom konventionen i Art. 15 innehåller ett stadgande av samma innebörd som FN-deklarationens art. 27.

⁵⁸ Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 73.

⁵⁹ Lögdberg, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957, s. 24, 33.

⁶⁰ Rosén har emellertid anfört att 3 § URL kanske inte når upp till det minimiskydd som BK art. 6bis föreskriver, då 3 § är mer allmänt hållen än den relativt kategoriska lydelsen i art. 6bis. T.ex. villkorar inte BK namngivelsesrätten med att "god sed" (jfr. 3 § 1 st) skall följas. (Se Rosén, Jan, Förlagsrätt - Rättsfrågor vid förlagsavtal, Stockholm 1989, s. 111.)

⁶¹ Jfr. Lögdberg, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957, s. 51 f. och Stray Vyrje, Magnus, Opphavsrettens ABC, Oslo 1987, s. 217. Se även Schmidt, Per Håkon, Teknologi og Immaterialret, København 1989, s. 54.

Av 3 § 3 st (jämförd med 27 § 1 st) framgår vidare att upphovsmannens ideella rättigheter inte kan överlåtas men väl efterges såvitt angår en "till art och omfattning begränsad användning av verket". Innebörden av detta överlåtelseförbud kommer att diskuteras i avsnitt 6.2.5. nedan.

Internationellt saknas en enhetlig definition av vilka rättigheter som faller in under *droit moral*. I vissa länder innefattas i begreppet ideell rätt också rätten för upphovsmannen att få bestämma över verkets offentliggörande (*droit de publier*), rätten att få tillgång till ett verksexemplar sedan detta överlåtit (*droit d'accès*)⁶² samt möjligheten att dra tillbaka en redan överlåten rätt att exploatera ett verk eller exemplar (*droit de repentir eller droit de retrait*).⁶³ I Sverige räknas emellertid endast paternitets- och respekträtten till den egentliga *droit moral*. Däremot kan upphovsmannen genom sina ekonomiska rättigheter i 2 § URL själv besluta när, eller ens om, han önskar offentliggöra ett verk som han skapat.⁶⁴

3.3.2. Paternitetsrätten

Före tillkomsten av URL var upphovsmannens möjligheter att med stöd i lag resa krav på namngivelse begränsade. Endast i vissa speciella fall behövde en verksutnyttjare ange upphovsmannens namn; generella regler om paternitetsrätt saknades däremot.⁶⁵ I URL har emellertid en allmänt hållen regel om paternitetsrätt införts. Upphovsmannens namn skall enligt lagens 3 § 1 st anges när exemplar av hans verk framställs eller verket görs tillgängligt för allmänheten. Det är dock ingen ovillkorlig rätt som lagen tillägger upphovsmannen. Han kan bara kräva att hans namn anges i den omfattning och på det sätt som *god sed* kräver. AK uttalade härvid att det hade utbildats allmänt erkända sedvänjor rörande utsättande av upphovsmannens namn. Tanken med uttrycket i lagen var således att stadfästa dessa sedvänjor i den mån de kunde godtas. Samtidigt ville kommittén främja bildandet av god sed i de branscher där sådan ännu inte hade utbildats. De rättstillämpande myndigheterna skulle alltså genom stadgandet i 3 § 1 st ges en möjlighet att hindra uppkomsten av icke önskvärda sedvänjor samt vägleda praxis på området.⁶⁶

För att en verksutnyttjare skall agera i enlighet med paternitetsrätten räcker det inte med att han handlar på det sätt som är brukligt i den aktuella branschen. Upphovsmannen kan med stöd i lagen hävda att hans ideella intressen kränkts om denna branschpraxis inte objektivt sett kan anses vara ett

⁶²Jfr. t.ex. den norska "Lov om åndsverk m.v. (12 mai 1961 nr.2.)", § 49, där upphovsmannen tilläggs en *droit d'accès*.

⁶³Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 126; SOU 1956:25, s. 129 ff.

⁶⁴SOU 1956:25, s. 129; Lögdberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 58 f.

⁶⁵SOU 1956:25, s. 114.

⁶⁶SOU 1956:25, s. 116 f.

uttryck för *god sed*.⁶⁷ Rosén har träffande beskrivit rättsläget så att "...god sed är vad en domstol uppfattar som sådan, inte vad som faktiskt kan vara brukligt men oacceptabelt mot bakgrund av förutsättningarna inom den ifrågavarande branschen eller användningsområdet".⁶⁸

Departementschefen fann i propositionen till URL att det varken var möjligt eller påkallat att införa mera detaljerade regler om när namn skall anges.⁶⁹ I AK:s betänkande ges dock viss vägledning för tillämpningen av 3 § 1 st URL. Utgångspunkten är att upphovsmannen i princip har ett intresse av att det anges att det är han som skapat ett visst verk. Detta får antas gälla oavsett på vilket sätt verket har bringats till allmänhetens kännedom och oavsett om tillgängliggörandet skett med upphovsmannens samtycke eller ej.⁷⁰ Enligt kommittén finns det emellertid vissa situationer i vilka det inte kan krävas att namn sätts ut. Förhållandena vid ett offentligt framförande kan t.ex. vara sådana att det knappast är av betydelse för upphovsmannen huruvida han nämns eller ej. Så kan bl.a. vara fallet då musik spelas på restauranger och kaféer. En annan situation då namn inte behöver nämnas är om det skulle verka störande om detta gjordes, t.ex. när musik framförs vid en gudstjänst. God sed kan vidare inte anses kräva namngivelse då det av tekniska skäl skulle vara svårt att sätta ut namnet, t.ex. på konstindustriella glasprodukter.⁷¹ I regel har inte heller upphovsmännen till texter och bilder i reklam och prospekt någon rätt att kräva att de anges med namn.⁷² Beträffande verk med många upphovsmän, såsom filmverk, skulle det ofta vara en både tidsödande och platskrävande process att nämna alla medverkande. I regel behöver därför bara uppges namnet på dem som svarat för mer betydande insatser.⁷³

Vid bedömningen av om paternitetsrätten iakttagits får i övrigt beaktas t.ex. samtidens värderingar och rent praktiska omständigheter.⁷⁴ Det kan alltså konstateras att det i regel blir frågan om att göra en bedömning från fall till fall. Följden blir föga överraskande att den vägledande funktionen

⁶⁷Prop. 1960:17, s. 71; Första lagutskottets utlåtande nr 41 år 1960, s. 40.

⁶⁸Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 75.

⁶⁹Prop. 1960:17, s. 71.

⁷⁰SOU 1956:25, s. 116.

⁷¹SOU 1956:25, s. 116.

⁷²SOU 1956:25, s. 117.

⁷³SOU 1956:25, s. 117. I dag är det emellertid ofta så att alla medverkande vid film- och TV-produktioner ges plats på den s.k. creditlistan. Det finns härvid en risk att de verkliga upphovsmännen försvinner i mängden av namn. Paternitetsrätten kan i detta läge sägas ha förlorat en stor del av sin egentliga betydelse. (Jfr. Koktvedgaard, Mogens, Nyere udviklingslinier i Ophavsretten, I: Festskrift till Stig Strömholm (Del II), Uppsala 1997, s. 539.)

⁷⁴Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 127. Se även NJA 1996 s. 354 (Stadens löjtnant). Vid en TV-utsändning av ett kulturprogram framfördes en tonsatt dikt utan att musikens upphovsman angavs. Upphovsmannen förde i anledning härav talan mot SVT med yrkande om att det skulle fastställas att SVT var skyldigt att utge skadestånd till honom p.g.a. brott mot paternitetsrätten. HD pekade på att det måste anses angeläget för upphovsmän att få sitt namn omnämnt i program av aktuellt slag. Eftersom det inte förelegat några hinder av programtekniska eller andra skäl som kunde motivera att tonsättarens namn utelämnades, ansågs SVT ha överträtt 3 § 1 st URL. Skadeståndsskyldighet fastställdes således. Se om fallet, Rosén, Jan, Ideell rätt i praktiken, I: JT 1996/97, s. 142-147.

hos rättspraxis minskar, eftersom domstolsavgöranden rörande paternitetsrätten i stor utsträckning beror på omständigheterna i det enskilda fallet.⁷⁵ Av det nu sagda följer, att om en verksutnyttjare är tveksam till om han behöver ange upphovsmannen för att uppfylla god sed, så bör namnet sättas ut. Risken finns annars att skadeståndsansvar inträder enligt 54 § 3 st URL på grund av oaktsamt överträdande av 3 § 1 st.⁷⁶

Paternitetsrätten gäller vidare oavsett om ett verk framförs eller återges i ursprungligt eller bearbetat skick. Det saknar således betydelse hur mycket eller hur litet av ett verk som återges så länge det återgivna allttjämt kan identifieras som en skapelse av den ursprunglige upphovsmannen. Vid utnyttjandet av en bearbetning skall såväl bearbetaren som upphovsmannen till originalverket anges.⁷⁷

Det problem som hittills diskuterats har rört huruvida upphovsmannens namn överhuvudtaget behöver nämnas. Om så anses vara fallet blir emellertid nästa fråga *på vilket sätt* namnet skall anges. Även i detta avseende krävs att god sed iakttas. Det är således det namn upphovsmannen bestämmer som skall anges. Använder han sig av pseudonym är det denna som skall sättas på exemplar av verket eller nämnas vid framföranden. Detta är naturligt, ty om verksutnyttjaren fritt fick välja hur han skulle ange verkets skapare, skulle namnet förlora sin identifierande funktion och verket skulle av allmänheten kunna hänföras till fel person.⁷⁸

I förarbetena, och senare även i doktrinen, har diskuterats huruvida 3 § 1 st grundar en rätt för den upphovsman som vill vara anonym att förbli detta. AK menade att stadgandet inte sanktionerade de fall då upphovsmannen omnämns trots att han velat vara anonym.⁷⁹ Departementschefen var av en annan uppfattning och hävdade att det framgick av kravet på iakttagande av god sed, att då ett verk publicerats anonymt, anonymiteten skulle bevaras vid senare publiceringar.⁸⁰ I doktrinen synes AK:s uppfattning ha vunnit insteg. Frågan om anonymitet har således ansetts vara en sak för avtalsreglering och tryckfrihetsregler, inte för upphovsrätten.⁸¹ I sammanhanget bör dock uppmärksammas, att om upphovsmannen träffat avtal med en förläggare för publicering av en bok, varvid det angivits att han skall nämnas under pseudonym, så är det i strid med paternitetsrätten om just denne

⁷⁵Rosén, Jan, Moral Right in Nordic Law - Statutory Rules and Relevant Court Practice, I: JT 1993/94 s. 764.

⁷⁶Jfr. SOU 1956:25, s. 117. Se också NJA 1996 s. 354, där HD på s. 364 uttalar: "Med hänsyn till att det för SVT *måste ha framstått som tveksamt* om inte skyldighet förelegat att ange Torgny B:s namn får SVT anses ha handlat oaktsamt." (Mina kursiveringar.)

⁷⁷SOU 1956:25, s. 118; Rosén, Jan, Förlagsrätt, Stockholm 1989, s.112.

⁷⁸SOU 1956:25, s. 117.

⁷⁹SOU 1956:25, s. 118.

⁸⁰Prop. 1960:17, s. 71.

⁸¹Se Rosén, Jan, Förlagsrätt, Stockholm 1989, s. 112 och densamme i Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 76; Bergström/Strömholm, Lärobok i upphovsrätt, Uppsala 1994, s. 49. samt jfr Lögdberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 61. Helt enhällig är doktrinen emellertid inte. Olsson anför i sin lagkommentar, att "[u]pphovsmannen har en rätt att förbli anonym, om han så önskar" och hänvisar till att detta följer av paternitetsrätten (Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 74).

förläggare istället ger ut boken under författarens borgerliga namn. Detta följer av att god sed kräver att det är det namn som upphovsmannen önskar som anges i samband med verkets publicering.⁸²

En helt annan sak än att en upphovsman inte kan grunda någon rätt att vara anonym på URL, är att han inte skall behöva förknippas med verk som han inte har skapat överhuvudtaget. Förarbetena berör inte denna fråga, men i doktrinen har anförts att det följer av respekträtten i 3 § 2 st URL att en person kan motsätta sig att han anges som upphovsman till verk med vilka han inte har haft något att skaffa.⁸³ Det bör dock anmärkas att inte heller denna fråga reglerats uttryckligen i lagen, utan det är här fråga om en utvidgande tolkning av 3 §. En sådan tolkning förefaller dock enligt min mening fullt rimlig mot bakgrund av lagens syften. Att attribuera ett verk till annan än den verkliga upphovsmannen kan för övrigt vara straffbart som bedrägeri (BrB 9:1) eller signaturförfalskning (BrB 14:5). Dessutom kan förfarandet ses som ett led i en vilseledande marknadsföring (jfr. Marknadsföringslagen [SFS 1995:450], 4 § resp. 6 § 2 st, 2 p.).

Även om paternitetsrätten först och främst är en ideell rättighet, innebär inte detta att den saknar ekonomisk betydelse för upphovsmannen. Att hans namn blir känt och förknippat med framgångsrika verk som han skapat ger honom goodwill och underlättar avsättningen av andra av hans verk. Omvänt kan upphovsmannen naturligtvis önska slippa att förknippas med verk som han anser mindre lyckade då dessa kan ge honom "badwill". En sådan rätt till anonymitet i förhållande till sina verk kan dock, som diskuterats ovan, upphovsmannen inte grunda på URL.

Avslutningsvis bör noteras att det också är i strid med paternitetsrätten att *avlägsna* upphovsmannens namn från exemplar av ett verk som sprids bland allmänheten eller visas offentligt.⁸⁴

3.3.3. Respekträtten

3.3.3.1. Inledning

Före tillkomsten av URL saknades det i svensk upphovsrätt generella regler om förbud mot förvanskning av verk. Lagstiftningen innehöll endast några få speciella stadganden innebärande ett visst skydd för verkets integritet. Förbud mot att ändra i ett verk gällde då det utnyttjades fritt enligt lag samt i de fall då verket nyttjades enligt avtal med upphovsmannen. Upphovsmannens samtycke till ändringar var dock bindande för honom även om ändringarna var mycket långtgående.⁸⁵

⁸²SOU 1956:25, s. 118

⁸³Rosén, Jan, *Förlagsrätt*, Stockholm 1989, s. 112 och densamme i *Upphovsrättens avtal*, Stockholm, 1992, s. 76.

⁸⁴SOU 1956:25, s. 118. Frågan om avlägsnande av upphovsmannabeteckning har bedömts i NJA 1974 s. 94 (Rudlings affischer).

⁸⁵SOU 1956:25, s. 119.

I förarbetena till URL påpekades förvisso att upphovsmannens ekonomiska förfoganderätt ger honom ett visst utrymme att kontrollera att hans verk återges på ett acceptabelt sätt. Vid överlåtelse av rättigheter enligt 2 § URL kan det således, i vart fall i teorin, avtalsvägen regleras under vilka förutsättningar verket får göras tillgängligt för allmänheten. Ett sådant avtalsmässigt skydd för den ideella rätten har dock stora luckor. För det första är de flesta upphovsmän inte i en sådan position att de kan kräva denna typ villkor i avtal; de har i princip att välja mellan att acceptera vad som erbjuds eller att stå utan inkomst.⁸⁶ För det andra skyddar inte den nu omtalade konstruktionen upphovsmannen i de fall då verket utnyttjas fritt med stöd i lag (om vi bortser från dagens regler i 11 § URL), och inte heller då verket utnyttjas olovligen.⁸⁷ I URL har därför respekträtten skilts från de ekonomiska rättigheterna och tagits upp i ett eget stadgande varvid rätten också gjorts oförtytterlig (se 3 § 3 st och 27 §). Detta innebär emellertid inte att respekträtten saknar en ekonomisk dimension. Det kan nämligen vara av stor ekonomisk betydelse för upphovsmannen att han ges möjlighet att invända mot att hans verk förvanskas. Om han som konstnär utsätts för andras missaktning genom att förknippas med verk som ändrats olovligen, är risken naturligtvis stor att detta "smittar av sig" på avsättningen av andra av hans verk. Upphovsmannens "marknadsvärde" beror således på att han ges möjlighet att kontrollera i vilket skick hans verk når allmänheten.⁸⁸

3.3.3.2. Kränkning av upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart

Även om upphovsmannens möjligheter att beivra misshagliga förfaranden med verk som han skapat numera utvidgats betydligt jämfört med rättsläget före URL, har respekträtten inte gjorts ovillkorlig. För ingripande enligt 3 § 2 st URL krävs således att det visas att verket gjorts tillgängligt i sådan form eller i sådant sammanhang, eller ändrats på ett sådant sätt, att *upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart kränkts*. Här är det redan från början viktigt att klargöra att det inte är upphovsmannens anseende som samhällsmedlem som skyddas av URL. I fall av ärekränkning är det istället BrB som skall konsulteras.⁸⁹

Enkelt uttryckt kan skyddet för upphovsmannens *anseende* sägas ta sikte på hur en utomstående betraktare av hans verk uppfattar honom i egenskap av konstnär. *Egenarten* rör istället upphovsmannens egen inställning till de verk han skapar, dvs. det personliga och känslomässiga förhållande som han har till sina verk.⁹⁰ Det är enligt denna tudelning fullt tänkbart att upphovs-

⁸⁶Jfr. "Protection of Artistic Integrity: Gilliam v. American Broadcasting Companies", I: Harvard Law Review, Vol. 90, 1976/77, s. 478 f.

⁸⁷SOU 1956:25, s. 121.

⁸⁸Jfr. "Protection of Artistic Integrity: Gilliam v. American Broadcasting Companies", I: Harvard Law Review, Vol. 90, 1976/77, s. 477.

⁸⁹Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 322.

⁹⁰SOU 1956:25, s. 122.

mannens anseende inte tagit någon som helst skada av t.ex. en ändring i verket - det kan t.o.m. vara så att ändringen mottages positivt av allmänhet och kritiker - men att upphovsmannens *egenart* ändå anses kränkt då förfarandet *skadat upphovsmannens personlighet sådan den kommit till uttryck i verket*. Stilen i en roman har t.ex. förändrats på ett sätt som ter sig främmande för upphovsmannen.⁹¹ I förarbetena anfördes emellertid att sådana långtgående åtgärder med ett verk som bedöms kränka upphovsmannens *egenart* i regel också är kränkande för hans anseende,⁹² men så behöver alltså inte vara fallet (jfr. nedan avsnitt 3.3.3.7.).

3.3.3.3. Kränkningssituationerna

AK diskuterar tre olika situationer i vilka upphovsmannens konstnärliga anseende eller *egenart* kan kränkas. Den första rör **ändringar i verket då exemplar därav framställs eller det visas/framförs offentligt**. Hit hänförs bl.a. ändringar som ett förlag företar i manuskript före utgivningen av en bok, ändringar som företas i ett drama innan det uppförs på teaterscenen eller reproducerande av ett konstverk i beskuret skick.⁹³

Nästa situation som nämns i förarbetena är **ändringar i exemplar** av verket. I första hand avses här ingrepp i originalexemplar av ett konstverk. Stadgandet är emellertid inte begränsat till denna situation, utan även ändringar i andra exemplar av ett verk som sker utan samband med dess framställning eller återgivande omfattas av 3 § 2 st. Som exempel kan nämnas att ägaren av en tavla kompletterar denna med egna figurer.⁹⁴

I danska rättsfallet UFR 1932 s. 702 (H.) (Venus Fødsel) hade en målning förändrats genom att dess huvudfigur övermålats och ersatts med en annan. Højesteret fastslog att varje vidareförsäljning av tavlan i detta skick skulle strida mot upphovsmannens rätt, varför tavlan skulle förstöras.

Slutligen behandlar kommittén den situationen att **ett verk återges i ett främmande sammanhang**. Vad som här avses är att verket presenteras för allmänheten i ett sådant sammanhang att det framkallar löje eller anstöt eller på annat sätt är kränkande för upphovsmannens ideella intressen. AK anger som exempel att ett verk utnyttjas i reklamsammanhang⁹⁵, att ett konstverk placeras i en förnedrande miljö eller att ett seriöst musikstycke används som melodi till en revyvisa.⁹⁶ Andra exempel kan vara att ett seriöst verk återges

⁹¹Prop. 1960:17, s. 71; SOU 1956:25 s. 122, 124.

⁹²Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 40.

⁹³SOU 1956:25, s. 122. För exempel ur nordisk praxis, se NJA 1974 s. 94 (Rudlings Affischer) och RH 1995:59 (Matisse-byrån), som båda rörde beskärning av konstverk, samt NIR 1967 s. 329 (Finlands HD) som rörde förkortning av litterära klassiker.

⁹⁴SOU 1956:25, s. 124.

⁹⁵Upphovsmannen riskerar här att identifieras med den marknadsförda produkten, vilket kan skada hans anseende som konstnär (Schønning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 162).

⁹⁶SOU 1956:25, s. 126.

i en komedi eller i ett pornografiskt sammanhang.⁹⁷ Generellt torde man kunna säga, att om *ett verk sätts i förbindelse med något som strider mot dess tendens*, så är det fråga om ett sammanhang som *kan vara kränkande för upphovsmannen*.

Frågan om utnyttjandet av ett verk i reklamsammanhang prövades av HD i NJA 1985 s. 807 (Nowolin). Ett företag hade skickat ut kopior av en tidningsartikel rörande fel i en viss produkt till sina kunder. På kopiorna skrev man att företagets produkter ej hade de brister som artikeln berörde. HD uttalade att spridningen av kopiorna visserligen hade skett i marknadsföringssyfte, men att det framgick att utskicket skett utan journalistens medverkan. Oavsett om vissa läsare missuppfattat situationen och trots att företaget haft tillstånd att sprida artikeln, så kunde spridningen inte anses ha skett i ett sammanhang som var kränkande för journalistens litterära anseende eller egenart.

Ett annat fall i vilket frågan om kränkande sammanhang var uppe till bedömning är NIR 1970 s. 209 (Stand-in I). En skådespelerska som hade medverkat i en film ersattes i vissa nakenscener (av närmast pornografisk karaktär) av en s.k. stand-in. I den färdiga filmen framstod det emellertid som om skådespelerskan medverkat också i dessa scener. Stockholms rådhusrätt fann att detta förfarande hade inneburit en kränkning av hennes egenart som *skådespelerska*. Finlands Högsta domstol hade några år senare att ta ställning till ett nästintill identiskt mål (se NIR 1976 s. 303, "Stand-in II"). Även här ansågs kränkning vara för handen. Andra exempel på där verk utnyttjats på ett otillbörligt sätt i samband med pornografi, återfinns i NJA 1974 s. 94 (Rudlings affischer) och i det norska avgörandet NIR 1983 s. 138 (Alle menn). Se i detta sammanhang också det danska rättsfallet UfR 1969 s. 544 (Ø.) (Voksen Erotik). Att koppla samman ett verk som avsåg att visa sammanhållning, värme och harmoni, med en tidningsartikel om problem i det erotiska samlivet, ansågs här inte vara kränkande för upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart. Den nya kontexten innebar enligt rätten inte att verket sattes i förbindelse med något som stred mot dess tendens. Se även Byretten i UfR 1991 s. 744 (Ø.) (Handicapbilleder) där ett liknande resonemang förs.

Utan att särskilt ha diskuterats i förarbetena tas i lagtexten också upp det fallet att ett verk görs tillgängligt för allmänheten i sådan *form* att upphovsmannens ideella rätt kränks. Vad det här är frågan om är att ett verk framförs eller sprids till allmänheten i ändrat skick utan att den som ansvarar för spridningen själv framställt de aktuella exemplaren.⁹⁸ Detta innebär att såväl den som gjort själva ändringen i verket, som den som sprider den nya versionen kan åläggas ansvar.

3.3.3.4. Allmänt om kränkingsbedömningen

Ett sätt att avgöra om ett aktuellt förfarande är kränkande i lagens mening, är att fråga upphovsmannen om hans syn på hur hans verk behandlats. En bedömning som grundar sig enbart på upphovsmannens uppfattning tenderar dock att lägga alltför starka band på utnyttjandet av upphovsrättsligt skyddade verk. Inte sällan torde den allra minsta ändring komma att uppfattas

⁹⁷Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 77.

⁹⁸Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 76 f.

som kränkande.⁹⁹ Vid bedömningen bör det därför beaktas huruvida det kan anföras objektiva skäl som motiverar att en kränkning verkligen kan sägas ha skett. I förarbetena uttrycks detta så att saken visserligen skall ses från upphovsmannens synpunkt, men att ett potentiellt kränkande förfarande i övrigt skall bedömas utifrån en *objektiv måttstock*.¹⁰⁰ Stig Strömholm har tolkat detta som att en slags "bagatelltröskel" måste passeras för att en kränkning skall vara för handen. Detta innebär att en domstol skall taga upphovsmannens uppfattning om att han blivit kränkt för god, men att det därefter på objektiva grunder skall avgöras om kränkningen varit tillräckligt intensiv för att sanktioneras av lagen eller om den trots allt måste avfärdas som bagatellartad.¹⁰¹ Obetydliga översättningsfel och tryckfel, samt justeringar i tidningsartiklar och liknande av redaktionella skäl, är därför i regel inte att uppfatta som kränkande.¹⁰² I detta sammanhang bör det också betonas att 3 § 2 st inte utgör något hinder mot att göra parodier och travestier på andras verk.¹⁰³ Det torde dock inte räcka med att verksutnyttjaren avsett att skapa en parodi, utan slutresultatet bör dessutom objektivt sett vara att uppfatta som en sådan för att förfarandet skall falla utanför stadgandets tillämpningsområde.¹⁰⁴

3.3.3.5. Ytterligare om grunderna för kränkingsbedömningen

Förarbetenas inställning är, som nämnts i föregående avsnitt, att en objektivisering av kränkingsbedömningen skall ske. Det är emellertid svårt att generellt uttala när en kränkning är för handen, vilket leder till att omständigheterna i det enskilda fallet får stor betydelse för bedömningen.¹⁰⁵ Dessutom kan synen på olika förfaranden förändras från en tidsperiod till en annan, t.ex. på grund av skiftande värderingar i samhället.¹⁰⁶ Vissa riktlinjer för vilka faktorer som bör tilläggas särskild vikt när man har att avgöra förhandenvaron av en kränkning kan dock dragas upp.

Det är lämpligt att börja med att se på de förhållanden som råder inom den *konstart* som det är fråga om i det aktuella fallet. Då olika slags verk kan vara olika känsliga för ingrepp skall vidare stor hänsyn tas till det *enskilda verkets art*. Så kan exempelvis en dikt vara mycket känslig även för små förändringar, eftersom dessa kan leda till att nyanserna i upphovsmannens språk går förlorade. Större ändringar kan däremot accepteras i t.ex. handböcker, vid vilkas skapande upphovsmannens personlighet ofta fått stå

⁹⁹Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 325.

¹⁰⁰SOU 1956:25, s. 123; Prop. 1960:17, s. 71.

¹⁰¹Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 326.

¹⁰²SOU 1956:25, s. 123; Prop. 1960:17, s. 71 f.

¹⁰³SOU 1956:25, s. 124.

¹⁰⁴Jfr. HD i NJA 1979 s. 679 (Sveriges Flagga), på s. 685.

¹⁰⁵SOU 1956:25, s. 123; Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 329; Rosén, Jan, Moral Right in Nordic Law - Statutory Rules and Relevant Court Practice, I: JT 1993/94, s. 766.

¹⁰⁶Jfr. Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 368.

tillbaka mot rena ändamålsövärganden, såsom att texten skall vara tydlig och lättförståelig.¹⁰⁷ I det senare fallet är det således inte lika troligt som i det förra att en ändring kränker upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart, men helt otänkbart är det väl inte.¹⁰⁸ Det sagda synes innebära att *upphovsmannens avsikt med verket* får betydelse för bedömningen.¹⁰⁹ Framförallt torde detta spela in på frågan om huruvida den konstnärliga egenarten kan anses kränkt. En dikt kan ju generellt sett anses vara mycket mer personlig än handboken till en bil.

I doktrinen har det uttalats att det kan vara av visst intresse att titta på hur den upphovsman, som i ett konkret fall påtalar en kränkning av *droit moral*, tidigare reagerat mot olika typer av förfarande med hans verk.¹¹⁰ Har han t.ex. vanligen låtit sina verk utnyttjats i reklamsammanhang skulle möjligheterna för honom att senare invända mot sådan användning minska. En sådan bedömningsgrund måste enligt min mening tillämpas med försiktighet. Upphovsmannen bör sålunda ha möjlighet att ändra uppfattning och skall inte behöva lida för sitt agerande i det förflutna. En annan sak är att tidigare underlåtenhet att påtala intrång i *droit moral* kan tyda på att upphovsmannen i den nya situationen inte främst söker skydda sina ideella intressen, utan enbart vill tillskansa sig högre ekonomisk ersättning från verksutnyttjaren. Detta skall naturligtvis inte premieras. Min personliga uppfattning är emellertid att tidigare passivitet får vägas mot samtliga övriga omständigheter i det enskilda fallet. Någon presumtion för att upphovsmannen missbrukar¹¹¹ sin ideella rätt i den nu beskrivna situationen torde det med andra ord inte vara frågan om.

Förekomsten av en kränkning är vidare beroende av på vilket sätt ett verk presenteras. Man bör således titta på *huruvida verket utges för att vara återgivet i ursprungligt eller bearbetat skick*. Generellt krävs det nämligen mindre för att en ändring skall anses som kränkande i de fall då det oriktigt angivits att verket presenterats i ursprungligt skick. Kraven på trogenhet mot upphovsmannens original är således högre i dessa fall än om verket utan nonserats som en bearbetning.¹¹² Däremot utgör det inte någon som helst ”friskrivning” från ansvar enligt 3 § 2 st om det t.ex. i förordet till en bok angivits att det företagits ändringar i verket.¹¹³ En kränkning kan alltså föreligga även om det angivits att upphovsmannen inte på något sätt medverkat

¹⁰⁷SOU 1956:25, s. 123; Strömholm, Stig, Teatterätt, Stockholm 1971, s. 100; Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En Kommentar, Stockholm 1996, s. 77; jfr. även Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 368.

¹⁰⁸Jfr. Schønning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 158 f.

¹⁰⁹Jfr. Carlén-Wendels, Thomas, Medierätt 3 - Upphovsrätt, Lund 1996, s. 42 f., där författaren ger exempel på att ett verks avsedda användning (eller syfte) kan få betydelse för kränkingsbedömningen.

¹¹⁰Meedom, Thorkild, Kan den stedseverende *droit moral* beskyttelse opretholdes?, I: NIR 1985 s. 158. Jfr. även Carlén-Wendels, Thomas, Medierätt 3 - Upphovsrätt, Lund 1996, s. 43.

¹¹¹Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Kockvedgaard, Stockholm 1993, s. 56.

¹¹²SOU 1956:25, s. 123.

¹¹³Jfr. Schønning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 158.

till den nya versionen av verket. Så är fallet om hans anseende eller egenart oberoende härav kan anses ha kränkts.¹¹⁴

Av förarbetena till URL framgår vidare att syftet med den ändrande åtgärden är en faktor av yttersta vikt när man har att ta ställning till om 3 § 2 st överträtts. Vad som företas i syfte att restaurera ett konstverk kan således enligt AK aldrig innebära en kränkning av upphovsmannens droit moral, och detta gäller även om åtgärderna misslyckas med att bevara verkets särprägel.¹¹⁵ Här är det dock viktigt att observera att endast restaurering av konstverk, såsom tavlor och skulpturer, synes ha varit i blickfånget för kommittén. Vid sådana företag måste det vara sällsynt att verket "ändras" annat än för att återställa dess ursprungliga skick.

Det finns dock situationer då en restaurering, eller snarare en renovering, mycket väl kan innebära att upphovsmannens ideella intressen tröds för när. Så torde t.ex. kunna vara fallet vid restaurering av långfilmer. Det har nämligen vid ett flertal tillfällen inträffat att man i olika filmarkiv återfunnit material som klippts bort ur välkända filmer innan biografvisningen.¹¹⁶ Detta material har sedan använts för att framställa nya - ofta längre - versioner av de ursprungliga filmerna. Anledningarna till att vad som återfunnits inte användes från början kan ha varit många. Filmen kanske skulle ha blivit för lång om materialet tagits med, materialets kvalitet kan ha varit för dåligt för att platsa i den slutliga versionen eller regissören kanske helt enkelt ansåg att de bortklippta scenerna inte passade in i hans vision av verket. Materialet kan naturligtvis också ha utelämnats utan regissörens samtycke, t.ex. för att filmbolaget ansåg filmen mer kommersiellt gångbar i en kortare version. Om sistnämnda antagande är det riktiga, kan det med andra ord finnas ett intresse även hos regissören av att filmen återfår sin ursprungliga form.

Om nu en film "renoveras" så att borttagna scener återbördas är detta inte att jämföra med den ovan nämnda restaureringen av konstverk, ty vad gäller filmen tillförs något nytt, något som ej fanns i den version som ursprungligen visades för allmänheten. Det är inte alltid filmen gynnas av detta och det kan onekligen innebära en kränkning av framförallt regissörens droit moral att filmen ändras på detta sätt.¹¹⁷ Strömholm har också framhållit, att med

¹¹⁴SOU 1956:25, s. 124; Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: Tfr 1975 s. 323. Se även RH 1995:59 (Matisse-byrån) där kränkning av upphovsmannens anseende ansågs föreligga trots att det angivits att det aktuella konstverket inte återgavs i ursprungligt skick. Det var i fallet fråga om sådan förvanskning av verket att dess innebörd gått förlorad. Vid sådana långtgående ändringar torde det sakna betydelse att det angivits att verket ändrats utan upphovsmannens samtycke. Jfr. också NIR 1976 s. 303 (Stand-in II) från Finlands HD, där ett meddelande till allmänheten om sakernas rätta tillstånd inte ansågs kunna "reparera" en redan skedd kränkning.

¹¹⁵SOU 1956:25, s. 124 f.

¹¹⁶Här kan nämnas, att vad gäller färdigställande av ett av konstnären ofulländat verk, har det i doktrinen uttalats att ett sådant förfarande kan strida mot den ideella rätten (se Schönning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 159.)

¹¹⁷För en utförlig diskussion, om än inte i juridiska termer, och många intressanta exempel angående restaurering av film, se Stanbrook, Alan, As it was in the beginning, I: Sight and Sound, Vol. 59, No. 1, 1989/90, s. 28-32.

restaurering torde avses åtgärder i syfte att återställa ett konstverks skick, inte att ändra konstverket.¹¹⁸

Avslutningsvis bör anmärkas att 3 § 2 st URL bara är tillämplig när ett verk, sedan en ändring vidtagits, alltså framstår som ett verk skapat av upphovsmannen. Av detta följer att stadgandet inte förbjuder förstörelse eller ödeläggelse av upphovsrättsligt skyddade verk.¹¹⁹ I anslutning härtill har det i doktrinen uttalats att det däremot ofta kan vara kränkande för upphovsmannen om t.ex. ett konstverk företes i svårt förfallet skick.¹²⁰ Detta är naturligt eftersom verket då fortfarande existerar och kan tillskrivas upphovsmannen.

3.3.3.6. Särskilt om ändringar i enskilda verksexemplar

Beträffande ändringar i enskilda exemplar av ett verk inställer sig frågan om ändringarna måste ha nått offentlighetens ljus för att upphovsmannen skall kunna ingripa mot dem. Om ett krav på offentliggörande kan sägas föreligga, innebär det att man som privatperson kan ändra hur man vill i ett verk så länge ej allmänheten har möjlighet att ta del av den ändrade versionen.

Förarbetena kan inte sägas uppställa något krav på att verket i ändrat skick måste ha gjorts tillgängligt för allmänheten för att invändningar skall kunna resas med stöd i 3 § 2 st URL. I doktrinen har emellertid Lögdberg anfört att ändringar som görs i *enskilda* exemplar i *enskild* ägo i praktiken ligger utom räckhåll för upphovsmannen.¹²¹ Men anledningen till detta torde snarast vara den praktiska svårigheten för upphovsmannen att få reda på att hans verk ändrats, inte att det för stadgandets tillämpning skulle uppställas ett krav på offentliggörande.¹²² Jan Rosén synes dock mena att tillämpning av 3 § 2 st förutsätter att det ändrade exemplaret gjorts tillgängligt för allmänheten.¹²³

¹¹⁸Strömholm, Stig, Teaterrätt, Stockholm 1971, s. 100.

¹¹⁹SOU 1956:25, s. 125. Jfr. NJA 1979 s. 352 (Max Walters.), på s. 358: "HovR:n finner i likhet med TR:n att reproduktionerna även efter de...vidtagna åtgärderna framstår som verk av Svanberg - i allt fall på sådant sätt att tillämpning av 3 § 2 st upphovsrättslagen ej är utesluten."

¹²⁰Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 324; Bergström/Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt, Uppsala 1994, s. 51.

¹²¹Lögdberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 63.

¹²²Beträffande den norska motsvarigheten till URL 3 § 2 st har det uttalats, att det visserligen föreligger ett kontrollproblem beträffande ändringar som företas inom den privata sfären, men att sådana ändringar likafullt omfattas av upphovsmannens respekträtt. (Se Stray Vyrje, Magnus, Opphavsrettens ABC, Oslo 1987, s. 219.) Hos Kocktvedgaard/Levin kan dock skönjas ett krav på offentliggörande, när de uttalar: "...går konstköparen hem och målar ett skägg och blå glasögon på den köpta tavlan, kan målningen *normalt inte ställas ut offentligt eller säljas på den öppna marknaden* sedan sådana (större) ändringar gjorts." (Mina kursiveringar.) (Se Kocktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 131.) Författarna berör dock inte om man härmed avser att uppställa ett krav på offentliggörande för att en kränkning överhuvudtaget skall anses föreligga, eller om man enbart vill peka på att endast i dessa fall har upphovsmannen någon praktisk möjlighet att påtala en kränkning.

¹²³Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm, 1992, s. 79.

Upphovsmannens anseende kan väl i och för sig inte anses ha riskerats om allmänheten inte haft någon möjlighet att ta del av det ändrade exemplaret. Men såvida upphovsmannen själv fått vetskap om den aktuella ändringen skulle mycket väl en kränkning av hans konstnärliga egenart kunna vara för handen. Detta synes också vara Strömholms uppfattning i frågan. Han menar således att respekträtten måste iakttagas vid varje tillfälle som exemplar av ett verk framställs, oavsett om exemplaren endast är avsedda för enskilt bruk och aldrig är tänkta att komma allmänheten till del.¹²⁴

3.3.3.7. Den värderingsfria kränkingsbedömningen?

Enligt vad AK uttalade i sitt betänkande har "litterära och musikaliska verk av lägre valör" ett svagare ideellrättsligt skydd än mer betydelsefulla verk. De förra skulle således enbart skyddas mot allvarigare ingrepp.¹²⁵ Även i doktrinen har anförts att respekträtten främst tar sikte på de "värdefulla verken", medan "småmynten" endast sägs kunna dra nytta av droit moral i mindre omfattning.¹²⁶ Vän av ordning ställer sig nu frågan: Är ett verks "värde" verkligen normerande för vilket skydd mot kränkande förfaranden som en upphovsman åtnjuter, och i så fall, vem är egentligen bäst skickad att avgöra vad som är värdefullt?

Att säga att ett "verk av lägre valör" har ett svagare skydd mot kränkande ändringar än vad ett "värdefullt verk" har synes tämligen godtyckligt. Vad som är "värdefullt" beror ju ytterst på människors preferenser, och dessa skiljer sig som bekant åt. Vad som är bra eller dålig konst avgörs då i regel endast utifrån varje bedömares egna preferenser. Ett konstverk kan således sällan på objektiva grunder påvisas vara mer värdefullt än ett annat (förutom rent ekonomiskt).

Huruvida ett verk överhuvudtaget har gjort sig förtjänt av upphovsrättsligt skydd beror vidare inte på någon värdering av verkets konstnärlighet eller vilka estetiska höjder det når.¹²⁷ Visserligen måste ett verk som uppvisar stor originalitet och självständighet kunna sägas åtnjuta ett större skyddsomfång än det verk som precis når upp till verkshöjdskravet.¹²⁸ Men detta beror inte på att det ena verket så att säga sitter i "finrummet" medan det andra

¹²⁴Strömholm, Stig, Teatterätt, Stockholm 1971, s. 107 ff. Jfr. i sammanhanget också fallet *NIR 1970 s. 209* (Stand-in I). Beträffande den danska upphovsrätten har Thorkild Meedom framhållit att "...droit moralbestemmelserne adskiller sig fra den øvrige ophavsret ved også at gælde i den private sfære" (se Meedom, Thorkild, Kan den stedsevarende droit moralbeskyttelse opretholdes?, I: *NIR 1985 s. 156*).

¹²⁵SOU 1956:25, s. 123.

¹²⁶Bergström/Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt, Uppsala 1994, s. 50.

¹²⁷SOU 1956:25, s. 67. Koktvedgaard/Levin talar visserligen om en "kvalitativ värdering", som dock objektiviserats. Hur en värdering kan vara objektiv i egentlig mening framgår emellertid inte. (Se Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996 s. 72.)

¹²⁸Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68. Jfr. även HD i NJA 1994 s. 74 (Smultron-fallet), som dock gällde skyddet mot efterbildningar. Jfr. slutligen Prop. 1960:17, s. 71, där det ur ideellrättslig skyddssynpunkt skiljs mellan framstående originalarbeten och produkter av enklare karaktär

befinner sig i "farstun", utan snarare på att vissa verk inte är lika känsliga för ändringar som andra.¹²⁹

Det är emellertid svårt att göra det ideellrättsliga skyddet helt fritt från värderingar. En viss grad av fritt skön är så att säga inbyggt i systemet.¹³⁰ Som Strömholm har konstaterat är det också trots allt så att bedömningen av om upphovsmannens konstnärliga *anseende* kränkts ofta kan göras med ledning av en i samhället allmänt rådande värderingshierarki. Detta torde nämligen vara det närmaste en objektiv bedömning man kan komma.¹³¹ Anseendet gäller ju också i grunden hur andra ser på upphovsmannen i hans konstnärliga verksamhet. En annan sak är att det kan vara svårt att fastställa hur denna värderingshierarki ser ut vid en viss given tidpunkt.

När det däremot gäller att ta ställning till potentiella kränkningar av den konstnärliga *egenarten* blir bedömningen svårare. Här måste man enligt min mening ta större hänsyn till upphovsmannens egen uppfattning i kränkingsfrågan. I förarbetena förespråkas förvisso en objektiv måttstock för att kontrollera att upphovsmannens uppfattning håller sig inom rimlighetens gräns. Men den objektiva måttstocken måste tillämpas med försiktighet. Det får inte vara så att upphovsmannens känslor för sitt verk, och inför olika åtgärder med detta, alltför lättvindigt viftas undan med argument som: "Enligt allmänt rådande samhällsvärderingar kan upphovsmannen inte rimligen känna sig kränkt genom det aktuella förfarandet". Om sådana argument okritiskt tas för goda är nämligen risken stor att upphovsmannens egenart endast kommer att anses ha blivit kränkt i de fall då hans anseende kränkts. I slutändan skulle alltså skyddet för upphovsmannens känslor inför sitt verk (dvs. *egenarten*) ha reducerats till vad *andra* anser att han bör känna med utgångspunkt i *deras* värdering av hans konstnärskap. Det inses snabbt att därmed skulle skillnaden mellan begreppen anseende och egenart ha suddats ut.¹³²

Det nu sagda kan inte endast ses som teoretiska spekulationer. Vid en jämförelse mellan uttalanden i utredningen, propositionen och utskottsberättandet vid tillkomsten av URL kan nämligen tydligt urskiljas en övergång i synsätt, från AK:s relativt stora hänsynstagande till upphovsmannens inställning, till en i lagutskottet i princip helt objektiviserad kränkingsbedömning.¹³³ Strömholm har framhållit att utskottets uttalanden i detta avse-

¹²⁹Jfr. Strömholm, Stig, Teatterätt, Stockholm 1971, s. 100, där författaren ställer sig kritisk till att ta hänsyn till ett verks konstnärliga värde just p.g.a. svårigheten att objektivt bestämma detta värde. Strömholm förespråkar istället att man skall se till vilken genre och för vilket användningsområde verket tillkommit.

¹³⁰Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog till Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1992, s. 67.

¹³¹Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 324 f.

¹³²Jfr. Strömholm, Stig, Teatterätt, Stockholm 1971, s. 103.

¹³³Se SOU 1956:25 s. 123, där det anförs att frågan om kränkning skall ses ur upphovsmannens synpunkt, men i övrigt anläggas en objektiv måttstock, Prop. 1960:17, s. 71, där dep.ch. uttalar att bedömningen skall ske efter en såvitt möjligt objektiv måttstock, och slutligen lagutskottet, som anför att endast objektivt kränkande ändringar innebär ett angrepp på upphovsmannens egenart (Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 40).

ende torde ha särskild auktoritet, då det ger uttryck för riksdagens slutliga ståndpunkt i frågan.¹³⁴

Vad jag vill ha sagt med det ovanstående är emellertid inte att upphovsmannens synpunkter alltid skall tagas för goda, det skulle innebära en katastrof för förutsägbarheten i det upphovsrättsliga systemet och för handeln med upphovsrättsligt skyddade alster. Men trots att således en "objektiv värdering" måste ske, så får ej de objektiva argumenten a priori anses väga tyngre än vad upphovsmannen anför. Han måste ges en reell möjlighet att visa att hans egenart kränkts utan att redan på förhand ha förlorat mot samhällets värderingar. Naturligtvis kan inte obetydliga kränkningar av egenarten angripas med stöd i URL, någonstans måste man dra gränsen. Men den gränsen måste sättas på en rimlig nivå. Vad som är rimligt går inte att säga generellt, men att ställa lika höga krav som för att upphovsmannens konstnärliga anseende kränkts kan inte betraktas som rimligt. Detta gäller i synnerhet om skyddet för konstnärlig egenart inte endast skall bli en fras utan reellt innehåll.

Mogens Koktvedgaard synes vara av något annan uppfattning än undertecknad vad gäller frågan om ett verks "värde" som grund för det upphovsrättsliga skyddets omfång. Han uttalar sig härvid i och för sig inte specifikt om den ideella rätten, utan om upphovsrätten i allmänhet, men hans synpunkter är av intresse för den här diskuterade frågan. Sålunda menar Koktvedgaard att upphovsrätten med tiden givits en alltför vittgående spännvid i det att allt fler typer av produkter har ansetts böra åtnjuta upphovsrättsligt skydd. Denna utvidgning har skett snarare p.g.a. dessa produkters stora ekonomiska betydelse än för deras konstnärliga innehålls skull. För att upphovsrätten skall återfå ett respektabelt innehåll menar Koktvedgaard att det är nödvändigt med vad han kallar för en "värderensässans". Om jag förstått honom rätt avser han härmed att ge uttryck för uppfattningen att upphovsrätten åter måste koncentreras mot de "klassiska" upphovsrättsliga produkterna - de egentliga litterära och konstnärliga verken - såsom litteratur, bildkonst och musik. Koktvedgaard håller det dock för osannolikt att en sådan värderensässans kommer att ske inom någon överblickbar framtid. Detta då det helt enkelt inte skulle vara "politiskt korrekt" att syssla med värderingar av här omtalat slag.¹³⁵

Om Koktvedgaards resonemang förs över till den ideella rättens område, torde innebörden härav bli att de konstnärliga "småmynten" *bör* erbjudas ett mer begränsat skydd än vad de "klassiska mästerverken" åtnjuter, även om detta inte kan sägas vara fallet i dagsläget.¹³⁶

3.3.3.8. Respekträtten i praktiken

Efter den i det föregående gjorda presentationen av de allmänna utgångspunkterna för kränkingsbedömningen skall jag i detta avsnitt närmare

Se även Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TFR 1975 s. 326.

¹³⁴Strömholm, Stig, Teaterrätt, Stockholm 1971, s. 103.

¹³⁵Se Koktvedgaard, Mogens, Nyere udviklingslinier i Ophavsretten, I: Festskrift till Stig Strömholm (Del II), Uppsala 1997, s. 535-543, särskilt s. 542 f.

¹³⁶Jfr. Koktvedgaard, Mogens, Nyere udviklingslinier i Ophavsretten, I: Festskrift till Stig Strömholm (Del II), Uppsala 1997, s. 538 f.

kommentera ett antal särskilt intressanta domstolsavgöranden på den ideella rättens område. Tyngdpunkten kommer härvid att ligga på fall som avgjorts av svenska domstolar, men även ett par danska avgöranden kommer att tas upp till behandling.

Svenska avgöranden

Det första fallet från svenska domstolar av intresse i förevarande sammanhang är *NJA 1945 s. 275 (Edvard Persson)*. Edvard Persson hade medverkat som manusförfattare, regissör och huvudrollsinnehavare vid tillkomsten av en stumfilm. Filmen kom senare att dubbas genom s.k. eftersynkronisering, varvid en imitator uttalade skådespelarnas repliker. Till filmen fogades även ett talat kåseri. Detta skedde utan att Perssons samtycke först inhämtats. Den nya version av verket kom att visas offentligt vid ett flertal tillfällen. Persson menade att förfarandet utgjorde ett intrång i hans upphovsrätt till filmen.

Rådhusrätten (vars dom fastställdes av HD) ansåg att eftersynkroniseringen var att se som ett sådant mångfaldigande i bearbetning av filmen som inte hade ägt företagas utan Perssons tillstånd. Det var således fråga om en kränkning av den förfoganderätt som idag faller under 2 § URL. Intressant är emellertid att skadestånd utdömdes även för "personligt lidande". Vad domstolen grundade sig på i detta avseende är inte helt klart. Det får emellertid antas att man fäste vikt vid vad Persson anförde i denna del, nämligen att "[f]ramförandet av den eftersynkroniserade filmen, som i förhållande till den ursprungliga stumfilmen vore förfuskad och onjutbar...för Persson medfört personligt lidande...".¹³⁷

Målet härrör som synes från tiden före URL:s tillkomst. Det är ändå av intresse eftersom det tar upp ett förfarande som idag torde vara att bedöma enligt respekträtten i lagens 3 § 2 st.¹³⁸ Då syftet med införandet av nämnda stadgande var att stärka upphovsmannens skydd mot ändringar i hans verk, håller jag det för troligt att utgången skulle ha blivit densamma idag. Detta eftersom dubbnings av en stumfilm måste ses som en relativt kraftig förvanskning av filmen. Betänk att skådespelarna innan ljudfilmens tillkomst så att säga fick "spela över" - med yviga gester etc. - för att där-igenom föra ut vad som ville "sägas" till publiken. Att i efterhand lägga på ljud innehållande dialog leder i denna situation till att skådespelarnas insatser i viss mån förlöjligas, vilket naturligtvis drabbar även filmen som sådan.¹³⁹ I det

¹³⁷NJA 1945 s. 275, på s. 276.

¹³⁸Jfr. Olsson, Henry, Copyright, Stockholm 1994, s. 70. En fransk domstol avgjorde i slutet av 1950-talet ett liknande mål till upphovsmannens fördel. Att sätta bakgrundsmusik till filmen "Chaplins pojke" (The Kid), som ursprungligen var en stumfilm inspelad 1921, ansågs inte tillåtet eftersom detta kunde påverka åskådarens uppfattning av verket. (Fallet, som avgjordes av Cour d'Appel de Paris den 29 april 1959, finns omnämnt i Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law. Reflections based on the Huston Case, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 34 (not 34) samt i Edelman, Bernard, Applicable Legislation Regarding Exploitation of Colorized U.S. Films in France: The John Huston Case, I: IIC 1992 s. 632.)

¹³⁹Lögberg menar således "...att det i hög grad synes ha varit i sin egenskap av skådespelare, som Persson hade tillfogats 'personligt lidande' genom eftersynkroniseringen"

nu diskuterade fallet var det dessutom en och samma person som skulle imitera alla karaktärernas röster, något som onekligen måste ha bidragit till att dra ett löjets skimmer över filmen.

Ett uppmärksammat avgörande från Stockholms tingsrätt finns refererat i *NIR 1971 s. 219 (Jag är nyfiken - Gul)*. I ursprungsversionen av Vilgot Sjömans film "Jag är nyfiken - Gul" förekom en scen avsedd att återgiva ett samlag i ett träd. Samtidigt som scenen utspelar sig hörs i bakgrunden en religiös sång som härrör från ett bönemöte i närheten. Kompositören till sången hade inte lämnat sitt samtycke till detta nyttjande av verket. Han sade sig ha blivit djupt kränkt och förolämpad av att hans komposition tagits in i filmen i samband med scenen i eken. Han hävdade vidare att folk som såg filmsekvensen i fråga inte kunde få ut något av det evangelistiska budskap som han avsett med sången.

Rådhusrätten uttalade inledningsvis att "...den nära sammanställningen av den scen med samlagskaraktär, som utspelas i eken, och scenen med bönemötet, där...[kompositörens]...sång förekommer, är ägnad att såsom ett angrepp mot sångens integritet på det religiösa området kränka den känsla upphovsmannen hyser för sitt verk, eller med andra ord upphovsmannens personlighet sådan den kommit till uttryck i verket."¹⁴⁰. Utan närmare motivering slog domstolen därefter fast att det helt kunde uteslutas att kompositörens konstnärliga anseende kränkts. Återstod gjorde då frågan om kränkning av upphovsmannens konstnärliga egenart. Enligt rätten fanns det inte skäl att betvivla kompositörens egen utsägo om att han blivit djupt kränkt. Vad sedan gällde frågan om kränkning av egenarten förelåg i objektiv mening uttalade RR:n att "...det måste vara att räkna med att upphovsmannen till en andlig sång av det slag, varom nu är fråga, upplever sammanställningen av sången med den scen av samlagskaraktär, som filmen innehåller, som kränkande för hans konstnärliga egenart."¹⁴¹. Kränkningen befanns slutligen inte ha varit så ringa att den kunde lämnas helt obeaktad.

Sången förekom endast under ca. 24 sekunder av filmen. Detta faktum kunde dock inte, lika lite som filmens konstnärliga helhetsverkan, tillmätas någon betydelse vid bedömningen av om en kränkning av egenarten *överhuvudtaget* skett. Dessa omständigheter kunde dock påverka *graden* av kränkning, och RR:n konstaterade således att kränkningen inte varit särskilt långtgående. Inte desto mindre ådömdes den person som ansvarat för filmens offentliggörande dagsböter.

I doktrinen har Strömholm pekat på att RR:n tillämpade den av AK förespråkade kränkingsbedömningen, dvs. att först se på hur upphovsmannen uppfattat ett visst förfarande för att därefter på objektiva grunder fastställa

(Lögberg, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957, s. 215). Se även Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 46, där det anförs att "...nobody questions that the superimposed addition of a soundtrack containing dialogues placed in the mouths of actors performing in a necessarily expressionist manner could not fail to make the work grotesque".

¹⁴⁰NIR 1971 s. 219, på s. 221.

¹⁴¹NIR 1971 s. 219, på s. 222.

om kränkningen varit tillräckligt intensiv för att sanktioneras av URL.¹⁴² RR:n fäste således relativt stor vikt vid hur upphovsmannen kände inför att hans sång förekom i det aktuella sammanhanget. Vid den objektiva bedömningen synes det som om domstolen lade avgörande vikt vid verkets art (andlig sång), upphovsmannens intentioner med sitt skapande (det evangelistiska budskapet), samt den aktuella scenens karaktär (vilken starkt kontrasterade mot sångens karaktär).

Ett avgörande som får betraktas som mycket intressant ur den filmskapande upphovsmannens perspektiv är *NJA 1971 s. 226 (Den svenska fattigdomens betydelse)*. TV-programmet "Den svenska fattigdomens betydelse", vilket avsåg att som helhet belysa de ekonomiska klyftorna i 1960-talets Sverige, innehöll bl.a. fyra avsnitt från en bingoafton och fyra avsnitt från en demonstration mot USA:s agerande i Vietnamkriget. Enligt upphovsmannen var syftet med programutformningen att skapa en kontrastverkan mellan passiviteten vid bingoaftonen och aktiviteten vid demonstrationen. Sekvenserna avsåg också att peka på den verklighet som fanns utanför Sverige. TV-ledningen ansåg dock att programutformningen stred mot bestämmelserna i radiolagen, interna programregler samt SVT:s avtal med staten angående opartiskhet i programverksamheten. På radiochefens order klippte därför upphovsmannen, under protest, bort de avsnitt som rörde demonstrationen. Han fann emellertid att programmet genom klippningen fick en helt annan karaktär, varför han inte ville inte stå för det i dess nya skick. Upphovsmannen framförde också, utan resultat, en önskan om att hans namn ej skulle nämnas i samband med utsändningen. Helst hade han emellertid sett att programmet utgått helt. Sistnämnda lösning ansågs dock inte ekonomiskt försvarbar från TV-ledningens sida. HovR:n (vars dom fastställdes av HD) anförde nu följande i frågan om huruvida upphovsmannens ideella rätt hade kränkts genom bortklippningen av de aktuella sekvenserna:

"Sambandet mellan de klippta sekvenserna och programmet i övrigt framstår...såsom påfallande lösligt. Sekvenserna kan ej heller anses på något sätt belysa ekonomiska klyftor i dagens samhälle. Genom dem uppnås i och för sig viss kontrastverkan till avsnitten från bingoaftonen. Denna verkan framstår dock med hänsyn till filmens uppbyggnad i övrigt som icke väsentligt. *Bortfallet av sekvenserna har icke minskat filmens samhällskritiska eller konstnärliga värde.*"¹⁴³ (Mina kursiveringar.)

Följaktligen ansågs inte någon kränkning av den ideella rätten ha skett. Intressant att notera är att HovR:n inte tog någon som helst notis om upphovsmannens inställning till ändringarna i verket. Fallet har i doktrinen också setts som en klar inskränkning av upphovsmannens skydd jämfört med vad som framkom i det ovan refererade underrättsavgörandet "Jag är nyfiken – Gul", där domstolen utgick från upphovsmannens synpunkt vid kränkingsbedömningen.¹⁴⁴ I "Den svenska fattigdomens betydelse" gjordes

¹⁴²Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 328.

¹⁴³NJA 1971 s. 226, på s. 233.

¹⁴⁴Strömholm, Stig, Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer, I: TfR 1975 s. 327 f.; Ljungman, Seve, Svensk Rättspraxis - Upphovsrätt och fotografirätt 1957-1976, I: SvJT 1977 s. 519.

istället en i princip helt objektiv bedömning. HovR:n följde härvid närmast den linje som framträder i lagutskottets uttalanden i anslutning till 3 § 2 st, dvs. att stagandet endast är tillämpligt om en kränkning kan sägas föreligga i objektiv mening.¹⁴⁵ Detta objektiviserade synsätt förklarar också HovR:ns uttalande om att filmens konstnärliga värde ej minskat genom bortklippningen. AK anförde ju att det faktum att verket i ändrat skick vunnit allmänhetens och kritikernas uppskattning inte påverkar upphovsmannens möjlighet att åberopa att hans *egenart* kränkts.¹⁴⁶ Men då HovR:n inte synes göra någon skillnad mellan en kränkning av upphovsmannens konstnärliga anseende å ena sidan och hans egenart å den andra, är det naturligt att man uttrycker sig på det sätt som framgår av citatet ovan. Därmed inte sagt att just detta uttalande var det avgörande för utgången i målet, men det har onekligen tillagts viss vikt vid bedömningen.¹⁴⁷

Det kan avslutningsvis vara värt att nämna att upphovsmannen i en tidningsartikel hade presenterat programmet som en mycket "enkel och anspråkslös sammanställning av lite bilder och några röster". Avsikten med denna beskrivning hävdade han senare ha varit att motverka överdrivna förväntningar hos publiken. Det kan naturligtvis inte uteslutas att HovR:n med sitt ovan citerade uttalande ville poängtera just att upphovsmannen inte haft några större konstnärliga ambitioner med sitt verk. Det kan dock ifrågasättas om upphovsmannens *konstnärliga* ambitioner bör ha någon avgörande betydelse för ett verks skyddsomfång.¹⁴⁸

Fallet *NJA 1974 s. 94 (Rudlings affischer)*¹⁴⁹ är så väl känt att någon närmare presentation av de faktiska omständigheterna knappast är nödvändig. En kort rekapitulering kan dock vara på sin plats.

Ett filmbolag inköpte ett antal reproduktioner av ett verk föreställande nakna kvinnor i stark stilisering. Konstnärinnan hade med målningen avsett att framställa motiv med anknytning till vissa strömningar bland ungdom. De av bolaget införskaffade reproduktionerna användes sedermera som reklam utanför en biograf med grovt pornografisk repertoar. Bilderna beskars härvid så att bl.a. upphovsmannens namn föll bort. På dem placerades vidare fotografier med pornografiskt innehåll. Konstnärinnan yrkade nu ersättning för kränkning av sin paternitets- och respekträtt.

HD inledde med att diskutera de ändringar bolaget gjort i affischerna. Rent allmänt menade domstolen att *viss* beskärning enligt sakens natur måste vara tillåten, beroende på hur de beskurna bilderna skall användas. Beskärningen får dock inte vara så omfattande att den är vanställande. Således kan en *något* förminskad bildyta accepteras vid montage. Det i målet aktuella montage hade dock föranlett kraftiga beskärningar; så hade t.ex. två bilder delats och delarna placerats åtskilda. HD fann att dessa ingrepp

¹⁴⁵Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 40.

¹⁴⁶SOU 1956:25, s. 122.

¹⁴⁷Strömholm har påpekat att "...det kanske icke helt [kan] uteslutas, att hovrätten fäst avseende vid den reella intressekonflikt som förelåg i målet" (se Strömholm, Stig, Teaterrätt, Stockholm 1971, s. 105).

¹⁴⁸Jfr. t.ex. SOU 1956:25, s. 67.

¹⁴⁹Även refererat i NIR 1974 s. 187, där också ett yttrande som Gunnar Karnell avgav i målet finns återgivet.

gick längre än vad som var tillåtet enligt 3 § URL. Det faktum att konstnärinnans namn avlägsnats sågs dessutom som en självständig kränkning av paternitetsrätten.¹⁵⁰ Då bilderna hade gjorts tillgängliga i ett sammanhang som ansågs kränkande för upphovsmannen, hade 3 § överträtts även i detta avseende.

Det är svårt att säga vad som var avgörande för HD vid bedömningen av om den ideella rätten kränkts. Det torde väl knappast råda något tvivel om att det sammanhang i vilket bilderna presenterades var kränkande för upphovsmannen enligt en objektiv måttstock. Vad sedan gäller beskärningarna som sådana, var troligen omständigheterna i det enskilda fallet avgörande. Någon generell slutsats i detta avseende synes inte gå att dra av domen.¹⁵¹

I *NJA 1975 s. 679 (Sveriges Flagga)* hade HD att ta ställning till hur man skulle bedöma ett visst förfarande när de drabbade upphovsmännen avlidit innan de haft möjlighet att uttala någon åsikt om vad som företagits med deras verk. Omständigheterna i målet kan sammanfattas enligt följande. Till den första svenska flaggans dag 1916 skrev Karl-Gustaf Ossiannilsson dikt "Sveriges Flagga", vilken sedermera tonsattes av Hugo Alfvén. 1972 framställdes och spreds en skiva på vilken nämnda sång upptagits, nu under namnet "Flamma Stolt". Musiken var densamma som originalets, men texten hade ändrats så att endast första raden stämde överens med Ossiannilssons dikt. Den nya texten kan sägas ha varit ett inlägg i debatten kring USA:s inblandning i Vietnamkriget. Upphovsmännens efterlevande väckte i anledning härav talan om intrång i den ideella rätten.

HD anförde inledningsvis att text och musik visserligen förenats till en konstnärlig enhet, men att sången ej tillkommit under sådana förhållanden att de båda upphovsmännen hade åstadkommit ett gemensamt verk (jfr. URL 6 §). Text och musik skulle därför ses som självständiga verk i förhållande till varandra. Vid kränkingsbedömningen tillämpade sedan HD den modell som förordats av AK, dvs. att saken skall ses från upphovsmannens synpunkt, men att det i övrigt skall anläggas en objektiv måttstock. Då upphovsmännen till "Sveriges Flagga" sedan länge var avlidna, fanns det emellertid ingen möjlighet att tillfråga dem om deras inställning till sången i dess nya version. I detta läge fann HD att bedömningen istället skulle göras utifrån vad som kunde anses kränkande för respektive upphovsmans personlighet sådan denna kommit till uttryck i de aktuella verken.¹⁵² Domstolen menade att en sådan bedömning i regel torde sammanfalla med vad som skulle ha kunnat utrönas om upphovsmannen tillfrågats. Enligt denna modell konstaterades först att Ossiannilssons ideella rätt hade kränkts genom

¹⁵⁰Ett JustR var skiljaktigt avseende frågan om ersättning för kränkningen av paternitetsrätten. Han ansåg det motsägelsefullt att påfordra ersättning både för kränkning av respekt-rätten och för utelämnandet av upphovsmannens namn i samband med den kränkande åter-givningen av bilderna. Denna synpunkt tål visserligen att tänkas på, men det kan också hävdas att intrångsgöraren inte bör få "rabatt" på skadeståndet avseende paternitetsrätten bara därför att han också kränkt respekträtten.

¹⁵¹Ljungman har angående fallets prejudikatvärde anført, att det förefaller som om HD genom utförliga motiveringar in casu velat förebygga en alltför generell tolkning i intrångs-frågan. (Se Ljungman, Seve, Svensk Rättspraxis - Upphovsrätt och fotografirätt 1957-1976, I: SvJT 1977 s. 519 f.)

¹⁵²Jfr. Prop. 1960:17, s. 71.

att en del av hans dikt använts i ett främmande verk. Särskild vikt lades vid att det var de välkända inledningsorden som använts och att detta skett i en politisk propagandasång hänförlig till helt andra förhållanden än dem som inspirerat Ossiannilsson när han skrev sin dikt. Härefter fann HD att även Alfvéns rätt enligt 3 § URL åsidosatts genom att hans musik framförts med en annan text än den till vilken musiken ursprungligen skrevs.

Domen är belysande för flera aspekter av den ideella rätten. Det är först att märka att det inte klart går att utläsa av HD:s domskäl huruvida det var upphovsmännens konstnärliga anseende eller deras konstnärliga egenart som ansågs ha kränkts. Av det förda resonemanget, som särskilt betonar att upphovsmannens synpunkt skall utgöra startpunkten för bedömningen, torde emellertid framgå att det är den konstnärliga egenarten som ansågs ha trätts för när. Eftersom varken Ossiannilssons eller Alfvéns verk i egentlig mening ändrats, var det vidare fråga om ett återgivande i ett sådant sammanhang som kunde betraktas som kränkande. Av HD:s dom kan i detta avseende utläsas att det räcker med att en del av ett verk återgivits i ett kränkande sammanhang för att intrång i den ideella rätten skall vara för handen. Möjligen krävs det också att den del som nyttjas är så välkänd att verket i sin helhet i det närmaste kan identifieras med den.¹⁵³ Slutligen tog HD hänsyn till i vilket syfte dikten tillkommit och jämförde detta med syftet bakom den nya versionen. Då dessa syften - som i målet - är klart åtskilda, torde det sällan råda något tvivel om att upphovsmannen, om han tillfrågats, skulle ha ogillat användandet av verket i den nya kontexten.

Som ovan nämnts ansågs Hugo Alfvéns *droit moral* ha kränkts genom att den text till vilken musiken ursprungligen komponerats bytts ut. Detta torde emellertid inte innebära att det alltid är kränkande för upphovsmannen till ett musikverk att någon sätter en ny text därtill.¹⁵⁴ I varje enskilt fall måste man således göra en bedömning av hur tätt sammanflätade text och musik kan sägas vara, liksom av om musiken varit avsedd för just den aktuella texten. Naturligtvis får också den ursprungliga textens karaktär betydelse. Om den nya texten på ett för musikens upphovsman stötande sätt kontrasterar mot originalet, torde han således kunna påtala att hans ideella rätt trätts för när.¹⁵⁵ Detta måste anses gälla även om den ursprungliga texten av tonsättaren uppfattats som rent nonsens, eftersom han därmed inte rimligen kan anses ha samtyckt till att hans verk återges i vilka sammanhang som helst. Några exakta riktlinjer för bedömningen är dock svåra att ge. Här som annars synes därför omständigheterna i det enskilda fallet komma att spela en stor roll.

¹⁵³En sådan slutsats kan vara motiverad då HD i målet lade särskild vikt vid att det var de välkända inledningsorden som lånats ur dikten. Jfr. också NJA 1979 s. 352 (Max Walters.), där det uttalades att ett verk även sedan det ändrats framstod som ett verk av upphovsmannen, varför denne alltjämt hade möjlighet att åberopa 3 § 2 st URL.

¹⁵⁴Ljungman, Seve, Svensk Rättspraxis - Upphovsrätt och fotografirätt 1957-1976, I: SvJT 1977 s. 520.

¹⁵⁵Jfr. HovR:s avgörandet NIR 1976 s. 319 (Helsingborgs stadsteater). I målet ansågs en tecknares *droit moral* ha kränkts genom att ett av hans verk bearbetats så att det kom att ge associationer som stod i direkt motsättning till de intentioner han haft med originalteckningen.

Sammanfattningsvis kan "Sveriges Flagga"-fallet sägas tyda på ett avståndstagande från den starkt objektiviserade linje som HovR:n och HD följde i NJA 1971 s. 266 (Den svenska fattigdomens betydelse), och ett förespråkande av ett större hänsynstagande till upphovsmannens inställning vid kränkingsbedömningen.¹⁵⁶

Avgörandet *NJA 1979 s. 352 (Max Walters.)* rörde i korthet en konstnärs förfarande att på reproduktioner av en annan konstnärs verk teckna olika kommentarer, såsom fingerade anvisningar till tryckaren. Reproduktionerna såldes sedan i sin nya form som verk av den konstnär som utfört ändringarna. Konstexperter omvitnade att fråga var om s.k. konceptkonst. Max Walter, som skapat det ursprungliga verket, ogillade emellertid vad som gjorts med reproduktionerna. Han ansåg sig ha blivit grovt kränkt av de företagna åtgärderna och krävde ersättning för intrång i den ideella rätten.

Medan TR:n ansåg att förfarandet inneburit en kränkning av Max Walters *droit moral*, var HovR:n och HD av motsatt uppfattning. Domstolarna var dock ense om att de ändrade reproduktionerna alltjämt framstod som verk av Max Walters, 3 § 2 st URL var således tillämplig. Vid bedömningen av om en kränkning var för handen menade HovR:n (i vars domskäl HD instämde) att en objektiv måttstock såvitt möjligt skulle anläggas. Domstolen fann härefter att en betraktares helhetsintryck visserligen påverkades av de vidtagna åtgärderna, men att dessa klart gick att särskilja från det ursprungliga verket. De konstnärligt bärande elementen i verket kunde inte heller anses ha ändrats eller påverkats. Vidare anfördes att utvecklingen av nya konstriktningar (t.ex. konceptkonst) visserligen inte i och för sig fråntog upphovsmannen till originalverket hans rätt att slippa se sitt verk förvanskat. Däremot påverkade förekomsten av sådana strömningar vad som kunde anses kränkande enligt en objektiv måttstock. På grund av det sagda kunde inte Max Walters storhet som konstnär anses ha förringats genom vad som företagits med litografierna; hans anseende var med andra ord intakt. Åtgärderna med verket innebar inte heller - efter en objektiv måttstock - något angrepp på konstnärens personlighet sådan denna kommit till uttryck i verket. Följaktligen fann domstolen att också den konstnärliga egenarten lämnats opåverkad.

Det är intressant att notera att HovR:n inte jämförde Max Walters egen inställning till de företagna ändringarna med den objektiva måttstocken. Istället utgick man från hans personlighet sådan den kommit till uttryck i verket. Detta kan vara ett tecken på att HovR:n, och sålunda även HD, velat ta något mindre hänsyn till upphovsmannens åsikter vid bedömningen än vad som synes ha varit ambitionen i det ovan refererade NJA 1975 s. 679 (Sveriges Flagga). I det avgörandet använde ju HD i sina domskäl lokutionen "upphovsmannens personlighet sådan denna kommit till uttryck i verket" som ett substitut när upphovsmannen inte kunde tillfrågas. I "Max Walters." var denna operationen egentligen onödig eftersom den drabbade konstnärens uppfattning var välkänd för domstolen. Det var således denna

¹⁵⁶Ljungman, Seve, Svensk Rättspraxis - Upphovsrätt och fotografirätt 1957-1976, I: SvJT 1977 s. 520. Jfr. Sijthoff Stray, Anne Lise, Opphavsretten "Lov om opphavsret til åndsverk m.v." kommentert og supplert, Oslo 1989, s. 70.

uppfattning som borde ha vägts mot den objektiva måttstocken. Att direkt ta sin tillflykt till objektiva bedömningsgrunder på det sätt som skedde i målet, för enligt min mening med sig att man låter upphovsmannens anseende och egenart flyta samman. Detta är olämpligt om upphovsmannen skall ges ett reellt skydd för sitt personliga förhållande till de verk han skapar.¹⁵⁷

Det senaste tillskottet till svensk rättspraxis rörande ideell rätt är det mycket intressanta hovrättsavgörandet *RH 1995:59 (Matisse-byrån)*. I en tidning hade publicerats en bild föreställande en byrå vars framsida dekorerats med en affisch återgivande konstverket "La tristesse du roi" av Henri Matisse. Affischen hade beskurits såväl upptill som på båda sidorna. Den hade dessutom klippts isär för att kunna placeras på de olika byrålådorna varvid luckor bildades i skarvarna mellan delarna. Genom dessa åtgärder hade en av de figurer som fanns med på målningen i dess ursprungliga skick nästan helt fallit bort. Det kan tilläggas att konstverket - som var ett av Matisses sista - har ett religiöst motiv som av konstnären givits en symbolisk innebörd. Dödsboet efter Henri Matisse yrkade i anledning av vad som nu anförts ersättning för kränkning av upphovsmannens *droit moral*.

HovR:n konstaterade att en viss beskärning av ett konstverk måste vara tillåten, beroende på hur verket är tänkt att användas.¹⁵⁸ I det aktuella fallet hade beskärningen gått så långt att *konstverket förvanskats och vanställt, och dess innebörd hade därigenom gått förlorad*. HovR:n fann följaktligen att Matisses konstnärliga anseende och egenart hade kränkts. Man tog härvid hänsyn till det faktum att verket intog en speciell plats i konstnärens produktion. Däremot menade domstolen att det i det aktuella fallet saknade betydelse att det klart angivits att konstverket inte återgavs i ursprungligt skick.

Det är intressant att HovR:n fann att upphovsmannens konstnärliga *anseende* kränkts trots att han ej tillskrevs ändringarna i fråga. Domstolen synes ha velat poängtera att en verksutnyttjare inte kan ändra hur mycket som helst i ett verk bara därför att det klargjorts att verket inte presenterats i ursprungligt skick. En sådan inställning är sund eftersom många betraktare kanske ser verket för första gången i det förvanskade skicket. De har då inget original att jämföra med och de kan således inte skilja vad som är hänförligt till upphovsmannen från vad som är hänförligt till den som ändrat verket. Risker är i detta läge stor att upphovsmannen drabbas av kritik för sådana brister i verket som uppstått genom ändringarna.¹⁵⁹ Genom att bortse från den typ av "friskrivning" som var aktuell i målet slipper dessutom domstolen gå in på den ofta komplicerade frågan rörande kränkning av upphovsmannens konstnärliga egenart.

¹⁵⁷I doktrinen har avgörandet i Max Walters. också setts som en strävan från domstolarnas sida mot "vad som kan uppfattas som allmänt sett acceptabla skyddsnivåer", varvid den objektiva måttstocken tänjts tämligen långt (se Rosén, Jan, *Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard*, Stockholm 1993, s. 67).

¹⁵⁸Jfr. HD i NJA 1979 s. 352 (Max Walters.)

¹⁵⁹Jfr. med det danska avgörandet UfR 1979 s. 388 (V.) (Den Lille Havfrue), där det ansågs vara i strid med upphovsmannens *droit moral* att sprida undermåliga efterbildningar av konstverket "Den Lille Havfrue". Efterbildningarna var nämligen ägnade att orättfärdigt påverka omdömena om originalverket i negativ riktning.

Danska avgöranden

Ett intressant avgörande från Østre Landsret är *UfR 1979 s. 685 (Ø.) (Centrum-Demokraterna I)*. Vid ett offentligt möte kom de närvarande av misstag att få lyssna på ca. 5 minuter av ljudspåret från en TV-följetong utan att tillhörande bilder visades. Författaren till följetongens text anförde att verket förvanskats genom att bara ljudet spelats upp. Han menade att verket förlorade sin förståelighet och mening om text och bild inte företeddes i ett sammanhang eftersom följetongen var avsedd att uppfattas som en enhet. Separationen av de båda elementen medförde således att åhörarna fick ett förvrängt intryck av verket och därmed även av författarens kvaliteter. Østre Landsret höll med kändaren och konstaterade att upphovsmannens rätt till respekt för verket överträtts genom att det framförts i den form som skett, d.v.s. text utan bilder. Avgörandet torde kunna tolkas så att det är kränkande för upphovsmannen att endast en del av ett verk företes när en riktig förståelse av dess innebörd förutsätter att man tar del av det i sin helhet.

Förhållandena i målet kan jämföras med vad som sker när en långfilm formatbeskärs i samband med att den visas TV. Här kan upp till 40 procent av bilden gå förlorad. Den utelämnade bildinformationen kan vara av sådan art att åskådaren skulle behöva ta del av den för att rätt uppfatta vad upphovsmannen velat förmedla med filmen, dvs. dess innebörd.¹⁶⁰

I ett senare avgörande, *UfR 1981 s. 24 (H.) (Centrum-Demokraterna II)*, hade Højesteret att ta ställning till samma typ av förfarande som i föregående fall bedömdes av Landsretten. Här var det emellertid inte ett dramatiskt verk som drabbats utan ett samhällsprogram innehållande företrädesvis intervjuer. Återgivande av endast programmets ljudsida ansågs i detta fall *inte* innebära någon kränkning av droit moral. Domstolen konstaterade att det varit praktiskt omöjligt att återge produktionens bildsida på det aktuella mötet, vilket var anledningen till att endast ljudet återgavs. Ljudet kunde också anses innehålla den avgörande delen av utsändningen. I vart fall under dessa omständigheter menade domstolen att mötesarrangörerna inte ändrat i verket mer än vad som krävdes för en ändamålsenlig användning av det. I målet var fråga om sådan användning av verket som numera faller under 2 kap. OL. Den danska lagen stadgar för dessa situationer, på samma sätt som 11 § URL, att ett verk som utnyttjas fritt med stöd i andra kapitlet inte får ändras i större utsträckning än vad den tillåtna användningen kräver (se § 11 OL). Varken denna regel eller § 3 stk.2. OL ansågs sålunda överträdna genom det aktuella förfarandet.

Utgången i det nu refererade målet blev således den motsatta i förhållande till *UfR 1979 s. 685 (Ø.) (Centrum-Demokraterna I)*. Jag kan dock inte finna att den princip som Landsretten tillämpade i det tidigare fallet därmed förkastades av Højesteret. Det troliga är istället att det var skillnader i de faktiska omständigheterna, som fällde avgörandet till kändarens nackdel i det senare målet. Således torde alltså gälla att upphovsmannen - med stöd i

¹⁶⁰Jfr. det nedan refererade målet *UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sidney Pollack)*

sin ideella rätt - har ett krav på att hans verk skall återges i oförändrat skick såvida detta krävs för den riktiga förståelsen av det. Denna princip synes förenlig även med utgången i "Centrum-Demokraterna II". Det program som bedömdes av Højesteret bestod till övervägande del av intervjuer. Dessa torde för det mesta tala för sig själva på ett helt annat sätt än ett dramatiskt verk där berättandet sker genom såväl bilder som ljud.¹⁶¹ Intrycket av intervjuprogrammet torde således inte ha påverkats i särskilt stor utsträckning av att endast ljudet återgavs. Det skall dock betonas att domstolen ej uttryckligen tillämpade den av mig förespråkade bedömningsgrunden.

Det är vidare svårt att säga vilken betydelse Højesteret tillmätte det faktum att TV-programmet återgavs på det enda sätt som var praktiskt möjligt vid den aktuella sammankomsten. Denna omständighet diskuterades endast i samband med bedömningen av om framförandet stred mot de strängare krav på återgivandets trogenhet mot originalet som gäller vid fria nyttjanden, men det är naturligtvis tänkbart att den inverkade även på bedömningen av frågan om överträdelse av den ideella rätten.

Ett avgörande som tilldragit sig internationell uppmärksamhet¹⁶² är *UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sydney Pollack)*. Fallet får betraktas som synnerligen intressant för bedömningen av möjligheterna för en filmskapare att invända mot den förringelse av hans verk som kan inträda då det förevisas i televisionen. Østre Landsret hade i målet att ta ställning till om det stred mot regissören Sydney Pollacks *droit moral* att hans film "Tre dagar för Condor" (från 1975) utsänts i dansk TV i en s.k. Pan & Scan-version¹⁶³. Filmen var ursprungligen inspelad i vidfilmsformatet CinemaScope (Panavision); beskärningen för att anpassa verket till TV-rutans bildformat medförde därför att ca. 40 procent av ursprungsbildens bredd gick förlorad.

Pollack-fallet var inte det första i vilket det inför danska domstolar hade gjorts gällande att en upphovsmans ideella rättigheter kränkts genom att ett filmverk visats i TV. Højesteret uppmärksammade redan på 1970-talet, i det s.k. Soya-fallet (*UfR 1974 s. 167 [H.]*), att det vid visning av biografilm i TV sker en viss bild- och ljudmässig "förringelse" (dvs. försämring eller nedsättning) av filmverket. Domstolen behövde dock inte uttala sig om huruvida detta innebar ett intrång i den *droit moral* som tillkom upphovsmännen till *filmverket som sådant*. Man konstaterade bara att författaren Soyas *till grund för filmen liggande dramatiska verk* inte kränkts genom visningen i TV. I Pollack-fallet från 1997 var emellertid knäckfrågan om den aktuella formatbeskärningen (s.k. Pan & Scan) hade förvanskat själva filmverket i sådan grad att dess regissörs konstnärliga anseende eller egenart därigenom kränkts.

Sidney Pollack uppgav i målet att bildkompositionen är hans främsta verktyg när han regisserar en film. Han väljer således bilder och kamerafö-

¹⁶¹Jfr. Meedom, Thorkild, Kan den stedseverende *droit moral*beskyttelse opretholdes?, I: NIR 1985 s. 158.

¹⁶²Se Schönning, Peter, News from the Nordic Countries (Part I), I: RIDA Vol. 173 (Juillet 1997), s. 185.

¹⁶³Frågan om Pan & Scan diskuteras utförligt nedan i avsnitt 4.3. Av systematiska skäl anser jag det dock lämpligt att redogöra för Pollack-fallet redan här, i samband med den övriga genomgången av rättspraxis.

ring på ett sådant sätt att den historia han vill berätta förs framåt inte bara genom vad skådespelarna säger, utan även genom vad åskådaren kan uppfatta rent visuellt. Om vissa detaljer i bilderna utelämnas kan detta leda till att publiken får en felaktig uppfattning om t.ex. en rollfigurs personlighet. Pollack menade följaktligen att Pan & Scan var ägnat att ödelägga en film som gjorts i vidfilmsformat. För att undvika förvanskning av sina filmer när de visades på TV hade han därför sedan mitten på 1980-talet använt sig av filmformatet 1,85:1 istället för det bredare 2,25:1 (CinemaScope/Panavision); det förra formatet tar nämligen inte lika stor skada av formatbeskrning som det senare. Han uppgav vidare att han numera försökte komponera bilder som kan utsättas för beskrning utan att filmen därmed förstörs. Fotot till den i målet aktuella filmen hade emellertid utförts utan tanke på en senare formatbeskrning.

Østre Landsret fann att den formatbeskrning som företagits med Pollacks film inneburit att betydande delar av de ursprungliga bilderna skurits bort. Detta hade enligt domstolen fått till konsekvens att bildkompositionen i ett flertal sekvenser fick betraktas som lemlästad (helbilder hade klippts itu), att detaljer av betydelse för personteckningen hade utelämnats och att det hade uppstått oöverensstämmelse mellan bilder och dialog¹⁶⁴. Beskrningen bedömdes vidare inte ha varit tekniskt nödvändig för att filmen skulle kunna visas i televisionen. Det hade nämligen varit fullt möjligt att visa verket i sitt ursprungsformat genom användning av s.k. letterboxing, dvs. visning av filmen med svarta kanter i TV-rutans över- och underkant. Utsändningen av filmen i en Pan & Scan-version hade därför inneburit en kränkning av Sydney Pollacks konstnärliga anseende och egenart.

Men säg den glädje som varar. Pollack hade nämligen i sitt avtal med filmens producent samtyckt till filmens visning i televisionen. Vid avtalstidpunkten hade han dessutom känt till att TV-visning i regel innebar att verket formatbeskras. Domstolen fann således att Pollacks accept av avtalsvillkoret rörande TV-visning, som avsåg en till art och omfattning begränsad användning av filmen¹⁶⁵, givit producenten rätt att utföra den aktuella formatbeskrningen. På grund av denna giltiga eftergift av droit moral kunde inte heller en talan mot den danska televisionen anses grundad, varför käromålet ogillades. Det kan tilläggas att Østre Landsrets dom har vunnit laga kraft.¹⁶⁶

Avslutande anmärkningar rörande rättspraxis

Det är inte helt enkelt att dra några generella slutsatser av den praxis som ovan redovisats. Ofta synes omständigheterna i det enskilda fallet ha spelat en stor roll för utgången. Domstolarna har inte heller alltid varit helt konsekventa i sina bedömningar. Framförallt gäller detta med avseende på hur den

¹⁶⁴Jfr. i sistnämnda avseende UfR 1991 s. 744 (Ø.) (Handicapbilleder), där en viss ljudförskjutning (dock inte avseende dialogen) i förhållande till bilden vid TV-visningen av ett avsnitt ur en film, *inte* ansågs kränka upphovsmannens ideella rätt.

¹⁶⁵Jfr. 3 § 3 st URL som behandlas utförligt nedan i avsnitt 6.2.5.

¹⁶⁶Se Schønning, Peter, News from the Nordic Countries (Part I), I: RIDA Vol. 173 (Juillet 1997) s. 187.

s.k. objektiva måttstocken skall tillämpas och vilken roll upphovsmannens egen uppfattning om förekomsten av en kränkning skall tillåtas spela. Att det är just på denna punkt som domstolarnas resonemang vacklar betänkligt är kanske inte så konstigt. Som vi sett i avsnitt 3.3.3.7. (vid not 133) förekommer ett flertal olika uttalanden i förarbetena som sinsemellan är tämligen motstridiga vad gäller utgångspunkterna för kränkingsbedömningen. Ytterst blir det frågan om en avvägning mellan upphovsmännens berättigade intresse av att slippa se sina verk förvanskade och samhällets intresse av att kunna förfoga över dessa verk i rimlig utsträckning. Hittills kan domstolarna inte sägas ha tagit ställning till vems intressen som i detta avseende bör tilläggas störst vikt generellt sett, utan varje enskilt fall har i princip bedömts för sig. Detta är naturligtvis olyckligt ur rättssäkerhetssynpunkt, eftersom bedömningarna därmed i viss mån blir godtyckliga och i hög grad beroende av domstolarnas fria skön. Å andra sidan innebär inte det nu sagda att skyddet för upphovsmännens intressen kan anses ha blivit helt urholkat. I ett flertal avgöranden har således upphovsmannens ideella rätt upprätthållits. I samtliga dessa fall var det emellertid frågan om tämligen flagranta missbruk, där de aktuella verken använts i strid med sina övergripande tendenser och syften och där deras innebörd helt gått förlorad genom användningen.

Trots nu gjorda invändningar mot domstolarnas behandling av den ideella rätten, innehåller de ovan refererade avgörandena ett flertal intressanta resonemang om hur olika typer av förfaranden kan bedömas. Att helt bortse från rättspraxis bara därför att den i princip består av en rad in casu bedömningar kan heller inte anses lämpligt ur rättssäkerhetssynpunkt. Det förefaller emellertid viktigt att man inte övertolkar praxis. Särskild vikt bör således läggas vid huruvida omständigheterna i det fall som man har att ta ställning till verkligen är jämförbara med dem som har bedömts i tidigare praxis. Om alltför långtgående generaliseringar undviks är min uppfattning således att de ovan redovisade rättsfallen erbjuder en förhållandevis användbar provkarta över vad som kan vara i strid med 3 § 2 st URL.

3.3.4. Klassikerskyddet (URL 51 §)

Det upphovsrättsliga skyddet gäller enligt 43 § URL som huvudregel under upphovsmannens livstid och därefter under ytterligare 70 år. Sedan skyddstiden löpt ut lägger alltså inte längre 3 § 2 st hinder i vägen för ändringar i ett verk. Vid upphovsrättslagens tillkomst ansågs det emellertid finnas ett samhällsintresse av att vissa betydande verk - främst de klassiska mästerverk som kommit att tillhöra det gemensamma kulturarvet - erhöll ett i tiden obegränsat skydd mot att offentliggöras i förvanskade former.¹⁶⁷ Ett sådant skydd infördes därför i 51 § URL, som stadgar att domstol efter talan av

¹⁶⁷SOU 1956:25, s. 403, 407; Prop. 1960:17, s. 277 f. I doktrinen har anmärkts att regeln i 51 § härmed synes frångå tanken att verkets större eller mindre konstnärliga värde skall sakna betydelse för det upphovsrättsliga skyddet (se Lögberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 66).

vissa myndigheter kan meddela vitesförbud mot att ett verk återges offentligt på ett sätt som *kränker den andliga odlingens intresse*. Som exempel på förfaranden som lagstiftaren velat komma åt med denna lokution kan nämnas utgivningen av värdefulla litterära verk i förvanskad form, jazzversioner av klassiska musikverk eller utgivning av konstverk med ett grovt åsidosättande av konstnärlig hänsyn och ansvarskänsla.¹⁶⁸ Däremot ansågs inte parodier eller travestier på de klassiska mästerverken omfattas av stadgandet, sådana är alltså tillåtna enligt såväl 3 § 2 st som 51 §.¹⁶⁹ Det betonades vidare i förarbetena att klassikerskyddet endast tar sikte på återgivanden som ter sig grovt stötande för den bildade allmänheten i stort, dvs. för personer som inte besitter några specialkunskaper i kulturhistoriska frågor. Vid bedömningen av om detta krav är uppfyllt skall hänsyn tas till samtliga föreliggande omständigheter.¹⁷⁰

Första lagutskottet uttryckte en viss tvekan över behovet av förevarande stadgande. När man trots allt förordade lagrummet gjorde man det genom att mana till försiktighet vid dess tillämpning. Utskottet uttalade härvid att det under inga omständigheter borde vara aktuellt att inskrida mot konstnärligt syftande eller på annat sätt ambitiösa bearbetningar av äldre verk, och detta skulle gälla även om resultatet av ett sådant förfarande vore omstritt eller från vissa håll starkt kritiserat.¹⁷¹

Den restriktiva linje för tillämpning av 51 § som förarbetena förespråkar har fått genomslag i det svenska rättslivet. Mig veterligen finns det inte några ingripanden av domstol enligt stadgandet, och i doktrinen synes den allmänna uppfattningen vara att 51 § numera spelat ut sin roll. Att så anses vara fallet beror sannolikt på att det i dagens samhälle saknas allmänt accepterade normer för när allmänna kulturintressen verkligen kan ta skada.¹⁷² Helt utan betydelse kan dock stadgandet inte sägas vara. Det är tänkbart att det har en preventiv effekt på dem som överväger att vidta omfattande förändringar i ett klassiskt verk.¹⁷³ Som ett tecken på att klassikerskyddet inte helt fallit i glömska kan vidare nämnas att Konstakademien för ett antal år sedan reagerade mot en reklamkampanj för ett jeansföretag. I reklamen hade Michelangelos målning "Gud besjälar Adam" från Sixtinska kapellet ändrats så att Adam erhåller ett par jeans från Gud istället för den "livsgnista" som målningen i original visar. Någon talan mot kampanjen fördes dock aldrig.¹⁷⁴

Det är viktigt att notera att 51 § URL som sådan inte förbjuder att de klassiska verken offentliggörs i bearbetat skick; det är endast efter ett dom-

¹⁶⁸SOU 1956:25, s. 404, 409.

¹⁶⁹Prop. 1960:17, s. 278.

¹⁷⁰SOU 1956:25, s. 409; Prop. 1960:17, s. 278.

¹⁷¹Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 82.

¹⁷²Koktvedgaard/Levin, *Lärobok i Immaterialrätt*, Stockholm 1996, s. 132; Se även Bernitz et al., *Immaterialrätt*, 5 uppl., Stockholm 1995, s. 53 där klassikerskyddet bedöms som *sannolikt* varande obsolet.

¹⁷³Jfr. Rosén, Jan, *Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights*, I: NIR 1996 s. 282.

¹⁷⁴Svensson, Carl Anders et al., *Praktisk Marknadsrätt*, 5 uppl., Stockholm 1992, s. 598.

stolsbeslut som det går att ingripa mot ett förfarande. Stadgandet är slutligen inte tillämplig under upphovsmannens livstid, då tillämpas istället 3 § 2 st.

I Norge, Finland och Danmark har klassikerskyddet¹⁷⁵ aktualiserats i praxis vid ett par tillfällen. Några direkta slutsatser vad gäller dagens förhållanden kan dessa avgöranden emellertid inte föränleda. De refereras här endast i syfte att exemplifiera vad lagstiftaren kan ha haft i åtanke vid klassikerskyddets tillkomst.

I *NIR 1971 s. 200 (Song of Norway)* fann det norska kyrko- och undervisningsdepartementet att moderniserade versioner av några av Edvard Griegs musikverk var kränkande för såväl kompositörens som de enskilda verkens konstnärliga anseende och egenart. Förfarandet, som bl.a. innebar att harmonier, rytmer och tempo förändrats, ansågs också kunna skada allmänna kulturintressen.

Det finska avgörandet *NIR 1967 s. 329* gällde en rad olika böcker, bl.a. Tom Sawyer och Robinson Crusoe, vilka hade utgivits i bearbetad och förkortad form. Av originalens omfattning återstod endast ungefär en tredjedel. Språket i utgåvorna var dessutom slarvigt och oskickligt, långa avsnitt saknades och händelser i historierna hade ändrats. Den finska Högsta domstolen fann att böckernas litterära värde hade skadats genom att de utgivits i nu beskrivet skick, utan att det på något sätt angivits att det var frågan om bearbetningar. De företagna åtgärderna ansågs således kränka den andliga odlingens intresse. Det kan tilläggas att denna typ av grova förvanskningar numera även torde gå att beivra enligt URL 3 § 2 st för det fall att den upphovsrättsliga skyddstiden inte löpt ut.

I Danmark har slutligen en jazzversion av Johan Svendsens "Venetiansk Serenade" befunnits strida mot klassikerskyddet i OL (se *UfR 1965 s. 137 (H.) [Venetiansk Serenade]*). Avgörandet kan knappast anses respekterat i dagens musikliv där det är tämligen vanligt att "klassiska verk" på olika sätt förändras eller används som delar i nya kompositioner genom s.k. sampling. Detta synes ske utan att invändningar om intrång i den ideella rätten reses. Kocktvedgaard ställer sig också mycket tveksam till om målet skulle ha fått samma utgång i dag.¹⁷⁶ Att också de danska domstolarna numera har en mer restriktiv syn på klassikerskyddet torde framgå av *UfR 1990 s. 856 (Ø.) (The Many Faces of Jesus Christ)*.

¹⁷⁵Motsvarigheterna till URL:s klassikerskydd återfinns i följande stadganden: § 48 i norska Lov om åndsverk m.v. (12 mai 1961 nr. 2.), 53 § i finska Upphovsrättslagen (8.7.1961/404), § 75 i danska OL.

¹⁷⁶Kocktvedgaard, Mogens, *Lærebog i immaterialret*, København 1996, s. 128.

4. Ändringar i filmverk

4.1. Inledning

I detta kapitel skall diskussionen koncentreras till den filmskapande upphovsmannens möjligheter att med stöd i sin ideella rätt invända mot att hans verk förvanskas. De följande avsnitten behandlar, i tur och ordning, reklamavbrott vid visning av långfilm i televisionen, formatbeskränning för att anpassa ett filmverks bildformat till TV-mediets krav och färgläggning av filmer som ursprungligen spelats in i svart/vitt.

4.2. Reklamavbrott vid visning av filmverk på TV

4.2.1. Allmänt om förfarandet

Många av dagens TV-stationer drivs med hjälp av reklamintäkter. De utsända programmen fungerar härvid närmast som det kitt som binder samman en aldrig sinande ström av reklammeddelanden.¹⁷⁷ För att få ut så mycket som möjligt av sin reklam söker de annonserande företagen med ljus och lykta efter program som drar stora tittarskaror. Då långfilmer är ett av televisionens mest framgångsrika programkoncept har annonsörerna funnit det särskilt intressant att köpa reklamtid i anslutning till att filmerna visas.¹⁷⁸ Detta har fört med sig att filmer, som ursprungligen gjorts för att visas på bioograferna utan avbrott, vid visning på TV blir uppdelade på flera delar mellan vilka reklam kan sändas. Det förekommer också att TV-bolagen kortar filmernas speltid (man redigerar helt enkelt om filmen) för att på så sätt kunna passa in den i sitt körschema utan att för dens skull behöva begränsa antalet reklamavbrott.¹⁷⁹

Upphovsmännen har sedan länge protesterat mot förekomsten av avbrott för reklam när deras filmer visas på TV. Huvudargumentet mot TV-bolagens förfaringssätt har varit att filmernas kontinuitet förstörs om de inte

¹⁷⁷Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, No. 3/1988, s. 10.

¹⁷⁸Fabiani, Mario, The inclusion of adverts during the broadcasting of cinematographic works on television in relation to the protection of authors' moral rights, I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 46, 48; Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, No. 3/1988, s. 11.

¹⁷⁹Jfr. Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 6, 8.

visas i sin helhet utan ovidkommande avbrott och information.¹⁸⁰ Förutom att filmen s.a.s. hackas sönder genom ständiga avbrott, kan stundom reklamens innehåll på ett närmast stötande sätt kontrastera mot verkets tema.¹⁸¹ Från TV-bolagens sida hävdas dock ofta att de är beroende av reklamen för sin överlevnad och att det inte är deras sak att "värna filmen". Vidare har man pekat på, att utan reklamintäkterna så skulle det inte finnas några pengar att köpa in film för, vilket i sin tur skulle drabba den filmintresserade allmänheten eftersom utbudet därmed skulle begränsas.¹⁸²

4.2.2. Den radio- och TV-rättsliga regleringen av reklamavbrott

Då det 1991 blev tillåtet för svenska marksändande TV-stationer att (i enlighet med respektive sändningsföretags avtal med staten) finansiera sin verksamhet genom att sälja reklamtid, infördes också särskilda bestämmelser om under vilka förutsättningar reklam får visas i televisionen. Dessa regler har i något bearbetad form överförts till Radio- och TV-lagen (SFS 1996:844). I lagens 7 kap. 7 § återfinns sålunda en regel om hur reklammeddelanden skall placeras i förhållande till de utsända programmen:

Annonser skall i TV-sändning sändas mellan programmen. Annonser får dock avbryta ett program, om de sänds

1. i pauser i sportprogram där det förekommer längre pauser eller i pauser i program som avser föreställningar eller evenemang med pauser för publiken,

2. mellan delar av program som består av avslutade delar och där varje del som föregås av eller följs av annonser varar minst 20 minuter.

Vid tillämpningen av första stycket skall ett program som inte består av annat än, utom angivande av namn eller källa, ett enkelt meddelande om tid, väderlek, nyheter eller dylikt, inte betraktas som ett särskilt program.

[...]

Det bör redan här observeras att Radio- och TV-lagen endast gäller för utsändningar där den som bedriver sändningsverksamheten har sitt hemvist i Sverige, om sändningen sker från en sändare här i landet eller om sändningen sker med användning av satellitkapacitet som en svensk fysisk eller juridisk person förfogar över (se 1 kap. 4 §). Detta innebär att TV-stationer som faller utanför dessa kategorier - men vars sändningar når svenska tittare - inte behöver iaktta Radio- och TV-lagens regler om reklamavbrott. Så är

¹⁸⁰Filmregissören Pelle Berglund har på tal om TV 4:s förfarande att avbryta långfilmer för såväl reklam som nyheter, vilket kan resultera i mellan 5 och 20 minuter långa avbrott i den visade filmen, anfört att "[s]tämningarna i vissa filmer kan bli helt demolerade av avbrotten" (se Panas, Dan, De måste sluta avbryta filmerna, I: Aftonbladet 1997-09-15, s. 41).

¹⁸¹Se Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68 (not 36) för ett belysande exempel.

¹⁸²Se Heurling, Bo, Värna filmen i TV!, I: Chaplin nr. 3/1990, s. 132-135.

t.ex. fallet beträffande de "svenska" kanalerna TV 3 och Kanal 5, vilka båda sänder från London och alltså lyder under den engelska TV-lagstiftningen.¹⁸³

Den svenska lagstiftningen bygger i förevarande avseende på den "Europeiska TV-konventionen" (European convention on transfrontier television, 1989), art. 14, samt EG:s direktiv (89/552/EEG) om gränsöverskridande television, art. 11. De båda stadgandena är inbördes likalydande, men de innehåller ett par viktiga formuleringar som inte återfinns i den svenska lagtexten. Art. 11 i TV-direktivet lyder som följer:

1. Reklam skall infogas mellan program. Under förutsättning att villkoren i punkt 2-5 i denna artikel uppfylls får reklam också infogas i program på sådant sätt och *med hänsyn till naturliga pauser samt programmets sändningslängd och karaktär, att varken programmets integritet och värde eller innehavarnas*¹⁸⁴ *rättigheter kränks.*

2. I program som består av fristående delar eller i sportprogram och på liknande sätt strukturerade evenemang och föreställningar som innehåller pauser, skall reklam endast infogas mellan sådana delar eller i pauserna.

3. Överföring av audiovisuella produktioner såsom spelfilm och filmer gjorda för TV (utom TV-serier, lätta underhållningsprogram och dokumentärer) under förutsättning att deras programlagda sändningslängd är mer än 45 minuter, får avbrytas en gång varje för varje hel period om 45 minuter. Ett ytterligare avbrott medges om den programlagda sändningslängden är minst 20 minuter längre än två eller flera kompletta fyrtyofem-minutersperioder.

4. Om andra program än de som omfattas av punkt 2 avbryts av reklam skall en period om minst 20 minuter förflyta mellan reklaminslagen i programmet.

5. [...]

(Mina kursiveringar.)

Det kursiverade avsnittet i art. 11, 1 p. indikerar att avsikten med direktivet inte varit att tillåta sådana reklamavbrott som innebär att ett filmverks konstnärliga enhetlighet bryts sönder. TV-reklam är visserligen tillåten, men den får inte användas på ett sådant sätt att upphovsmännens ideella rättigheter träds för när.¹⁸⁵ Även om denna aspekt inte kommer till uttryck i den svenska lagtexten, har den beaktats i dess förarbeten. Sålunda anförde radiolagsutredningen att det grundläggande skälet till varför det var nödvändigt med regler som stadgar hur reklam får sättas in i utsändningar var att "...publikens upplevelser av programmen inte onödigtvis bör störas av annonserna".¹⁸⁶ Utredningen utgick härvid från att det var självklart att reklamavbrott *alltid* är störande för publiken. Detta ansågs särskilt gälla beträffande långfilmer, eftersom dessa ofta har en genomarbetad konstnärlig komposition som riskerar att gå förlorad genom ständiga avbrott.¹⁸⁷ Utredningen

¹⁸³Jfr. Rådets direktiv av den 3 oktober 1989 om gränsöverskridande television (89/552/EEG), art. 2, den s.k. sändarlandsprincipen.

¹⁸⁴Av den engelska direktivtexten framgår att det här är innehavarna av rättigheter i TV-programmet som avses. Detta kunde möjligen uttryckts klarare i den svenska översättningen.

¹⁸⁵Jfr. SOU 1990:7. Lagstiftning för reklam i svensk TV, s. 207.

¹⁸⁶SOU 1990:7, s. 209.

¹⁸⁷SOU 1990:7, s. 212; Jfr. Prop. 1990/91:149 om radio- och TV-frågor, s. 106. Utredningen uppmärksammade även skillnanden mellan biograffilm, som görs för att förevisas utan avbrott, och TV-produktioner vid vilka den dramaturgiska utformningen ofta sker just med tanke på förekomsten av reklamavbrott (se SOU 1990:7, s. 214). I det senare fallet blir

betonade därför vikten av att avbrott alltid bör ske "...med varsamhet och under hänsynstagande till programmets karaktär och publikens möjligheter att uppleva detta".¹⁸⁸

I den proposition¹⁸⁹ som följde på radiolagsutredningens betänkande diskuterade departementschefen frågan om reklamavbrott ytterligare. Han uttalade härvid att en films dramatiska handling visserligen påverkas av avbrotten för reklam, i det att filmen blir svårare att följa, men att avbrotten inte generellt sett kan anses vara i strid mot upphovsmannens ideella rätt. Huruvida tillräcklig hänsyn tagits till respekträtten när reklamen infogats får med andra ord avgöras i varje enskilt fall. I propositionen framhölls dock att huvudregeln måste vara att reklam skall visas mellan programmen, eftersom tittarens upplevelse av utsändningen då inte påverkas.¹⁹⁰

Det faktum att det är tillåtet för en TV-station att avbryta sina sändningar för reklam synes alltså inte automatiskt medföra att avbrotten blir oantastliga ur upphovsrättslig synvinkel. Departementschefens ovan refererade uttalanden pekar istället mot att upphovsmannen alltid har möjlighet att inskrida om han anser att hans ideella rätt kränkts. Om en kränkning vid en objektiv bedömning konstateras föreligga spelar det i denna situation ingen roll att avbrotten skett i full överensstämmelse med de radio- och TV-rättsliga reglerna. Frågan är dock om domstolarna kommer att bortse från att lagstiftaren trots allt ansett det tillåtligt att, under vissa i lagen föreskrivna förutsättningar, avbryta program för reklam.¹⁹¹ Då det inte intagits någon som helst hänvisning till upphovsmännens ideella rätt i 7 kap. 7 § i Radio- och TV-lagen, är det troligt (men på intet sätt säkert) att TV-stationerna givits ett litet övertag även vid den upphovsrättsliga bedömningen. Det skall dock återigen poängteras att lagstiftaren inte avsett att ge de sändande bolagen något sådant övertag, snarare tvärtom.

En intressant fråga är vad lagstiftaren har haft i åtanke när det i Radio- och TV-lagen, 7 kap. 7 §, 1 st, 2 p. stadgas att reklamavbrott får ske mellan "avslutade delar" av ett program. Vad som skall anses vara en avslutad del av ett program är nämligen inte helt enkelt att bestämma. I förarbetena finner man inget tillfredsställande svar på vad som egentligen faller in under denna punkt i lagrummet. I många fall kan det naturligtvis vara uppenbart att ett program består av flera relativt fristående delar, men vad som gäller i gränsfallen är ofta svårare att avgöra. Det finns emellertid inte anledning att här närmare diskutera denna fråga då den får sägas vara av uteslutande radiorättslig karaktär. För utövandet av upphovsmannens ideella rätt saknar det, som vi sett, helt betydelse om reklamavbrottet varit tillåtet enligt Radio- och TV-lagen. Oavsett om avbrottet skett mellan två avslutade delar av ett program eller ej, så är det i strid mot upphovsmannens ideella rätt om rekvisiten i 3 § URL är uppfyllda.

publikens uppfattning av verket alltså inte i lika stor uträkning skild från den som upphovsmannen önskat förmedla.

¹⁸⁸SOU 1990:7, s. 210.

¹⁸⁹Prop. 1990/91:149. Regeringens proposition om radio- och TV-frågor.

¹⁹⁰Prop. 1990/91:149, s. 106.

¹⁹¹Jfr. Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 150.

4.2.3. Reklamavbrott ur upphovsrättslig synvinkel

4.2.3.1. Inledning

Frågan rörande reklamavbrotts överensstämmelse med upphovsmannens ideella rätt är på intet sätt ny. Den uppmärksammades i nordisk doktrin redan i början av 1970-talet. Det uttalades härvid att det många gånger skulle vara i strid med den ideella rätten att infoga reklam var 20:e minut på en kassett innehållande en videoupptagning av en film.¹⁹² Denna iakttagelse torde förvisso äga giltighet även för de förhållanden under vilka filmverk idag förevisas i den reklamfinansierade televisionen. Men att säga att reklamavbrott alltid är i strid med *droit moral* vore att hårdra resonemanget. Ett flertal faktorer spelar således in på om en kränkning kan sägas vara för handen i det enskilda fallet.

Reklamavbrott kan betraktas ur två olika perspektiv¹⁹³ vid bedömningen av deras förenlighet med upphovsrätten. För det första torde det inte råda något tvivel om att avbrott i en film, som är avsedd att visas löpande i ett sträck, förstör verkets kontinuitet och helhetsverkan. Här är det närmast frågan om ett offentliggörande av filmen i en form som *kan* kränka upphovsmannens ideella rätt.¹⁹⁴

För det andra bör det beaktas att den inskjutna reklamen kan kontrastera starkt mot filmens innehåll, t.ex. infogande av tvättmedelsreklam i en film som Steven Spielbergs "Schindler's List". Här är frågan närmast om filmen kan sägas ha gjorts tillgängligt i ett sådant sammanhang att upphovsmannens *droit moral* överträts.

4.2.3.2. Störning av filmens helhetsverkan och kontinuitet

Vilka är då argumenten för att reklamavbrott, oberoende av reklamens innehåll, skulle vara i strid mot den ideella rätten? Vid besvarandet av denna fråga är det lämpligt att skilja mellan kränkning av upphovsmannens anseende och kränkning av hans egenart.

Vad först gäller anseendet är den springande punkten onekligen huruvida publikens uppfattning om upphovsmannen som konstnär påverkas av att de får se filmen uppdelad på flera delar mellan vilka det infogats reklam. Svaret är naturligtvis i stor utsträckning beroende på vem man frågar. Medan vissa

¹⁹²Se Dybdahl, Lise & Thylstrup, Asger, TV-kassetter i ophavsretlig belysning, I: Juristen 1971, s. 292.

¹⁹³Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog till Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 66.

¹⁹⁴För det fall filmen redigerats om för att anpassas till reklamavbrott, t.ex. så att vissa avsnitt helt utgått ur verket, är det även fråga om en sådan *ändring* som kan vara i strid mot den ideella rätten.

personer inte säger sig störas av reklamen, kan den vara orsaken till stor irritation hos andra. Oavsett hur det ligger till härmed kvarstår dock att utreda om publiken skulle ha givit samma omdöme om filmen *som sådan* om de haft möjlighet att se den med respektive utan avbrott. Kort sagt, kan publiken skilja ut och bedöma upphovsmannens kvaliteter utan att påverkas av det sätt på vilket hans verk presenterats?¹⁹⁵ Om så *inte* är fallet är det uppenbart att upphovsmannens anseende kan ta skada av förfarandet. Att publiken sedan är medveten om att avbrotten i sig inte är upphovsmannens "fel" ändrar inte denna slutsats. Ty, om filmens handling blir oförståelig p.g.a. avbrotten eller om filmens stämning går förlorad som en följd av den bristande kontinuiteten, torde den genomsnittlige TV-tittaren normalt inte luta sig tillbaka i soffan och spekulera över om det var reklamen som förstörde filmen eller om det faktiskt var en dålig film. Han konstaterar troligen bara att han inte tyckte om filmen (om nu så var fallet vill säga), och detta kan väl inte tolkas som något annat än ett underkännande av filmens - och ytterst dess upphovsmans - kvaliteter.

Om nu större delen av den publik som ser ett visst filmverk gör detta i den reklamfinansierade televisionen, och inte på bio eller video,¹⁹⁶ kan det svårligen påstås att upphovsmannens konstnärliga anseende skulle klara sig obefläckt av reklamavbrott som påverkar publikens omdömen om verket. Men vi har ändå inte funnit svar på frågan *i vilka specifika fall* som upphovsmannens anseende kan ta skada. Finns det då några faktorer som bör tilläggas särskild vikt vid tillämpningen av den i avsnitt 3.3.3.4. berörda "objektiva måttstock" gentemot vilken frågan om förekomsten av en kränkning skall mätas?

Naturligtvis spelar filmens karaktär och art en stor roll för bedömningen. En film som spelats in för att visas på biograferna torde således ta större skada av avbrotten än en film som gjorts med televisionen i åtanke. I det senare fallet är nämligen filmen ofta dramaturgiskt uppbyggd på ett sådant sätt att det går att avbryta för reklam utan att dess kontinuiteten går förlorad. Därmed inte sagt att en film avsedd för televisionen skulle vara av "lägre värde" i konstnärligt hänseende än en biografiffilm. En TV-film har således samma utgångsläge vid kränkingsbedömningen som filmer avsedda för biografvisning, men den kan i regel, p.g.a. dess avsedda användning, sägas ta mindre skada av avbrotten. På samma sätt vore det fel att i övrigt säga att en films "värde" ur konstnärlig synpunkt skall påverka bedömningen enligt 3 § 2 st URL. Vad som skall bedömas är istället om den enskilda filmens bärande tendens och stämning påverkas i negativ riktning av avbrotten, och denna bedömning skall göras utan hänsyn till om filmen anses vara av särskilt konstnärligt värde eller ej. En annan sak är att om en film skulle ha åsatts negativa omdömen oberoende reklamavbrottens inverkan, så torde inte avbrotten sig själva påverka upphovsmannens anseende i sådan ut-

¹⁹⁵Jfr. NJA 1979 s. 352 (Max Walters.)

¹⁹⁶Här kan nämnas, att under slutet av 1980-talet visade undersökningar att uppemot 70% av dem som såg en viss film gjorde detta på TV, medan endast 10% av filmens totala publik såg den på biograferna (se Belton, John, *The Shape of Money, I: Sight and Sound*, No. 1/1988, s. 45). Även om dessa siffror i dagsläget sannolikt justerats något till biografernas fördel, är det alltså så att en film når sin största publik via televisionen.

sträckning att det är upphovsrättsligt relevant. Uppfattningen om verkets kvaliteter beror ju i denna situation mer på dess inneboende egenskaper än på de av TV-bolaget företagna ändringarna.

Förutom faktorer som verkets art och avsedda användning, får man vid kränkingsbedömningen också titta på antalet avbrott samt hur dessa har placerats i filmen. Ett enstaka avbrott som placerats i vad som kan sägas vara ett naturligt avbrott i verkets presentation kanske inte påverkar uppfattningen om detta och dess upphovsman i negativ riktning, medan ett stort antal okänsligt placerade avbrott kan få katastrofala följder för verkets kontinuitet. Omvänt kan vissa verk lida skada av endast ett enstaka avbrott. Huruvida antalet avbrott och deras placering får betydelse för om en kränkning förekommit får således bedömas utifrån omständigheterna i det enskilda fallet. Det går alltså inte att säga att ett visst antal avbrott generellt är acceptabelt ur upphovsrättslig synvinkel, utan detta får avgöras utifrån den aktuella filmens karaktär och känslighet för avbrott.

För det fall att upphovsmannens konstnärliga anseende inte kan anses ha påverkats av nu diskuterade förfaranden, är det likväl fullt tänkbart att hans konstnärliga egenart kränkts. Detta beror på att upphovsmannen ofta ser på sitt verk med helt andra ögon än omvärlden. Han kan således ha tagit mycket illa vid sig av att hans verk hackats sönder av reklam. Huruvida hans känslor i detta avseende motiverar slutsatsen att det föreligger ett intrång i den ideella rätten skall, som diskuterats ovan, bedömas enligt en objektiv måttstock. Det är härvid min bestämda uppfattning, att kraven för att upphovsmannen skall anses ha visat att hans konstnärliga egenart kränkts, inte bör ställas så högt att även hans anseende måste ha skadats. Det skall dock samtidigt poängteras att upphovsmannens uppfattning inte ensam får tilläggas avgörande betydelse i kränkingsfrågan. Ett sådant synsätt skulle nämligen göra handeln med upphovsrätter alltför oförutsägbar, något som ytterst skulle kunna påverka upphovsmannens möjligheter att finna avsättning för sina verk. Mycket talar därför för att det endast sällan kan bli frågan om att anse upphovsmannens konstnärliga egenart överträd genom kontinuitetsbrytande reklamavbrott. Undantag gäller dock för det fall att avbrotten befunnits ha kränkt upphovsmannens konstnärliga anseende. I denna situation finns det ofta anledning att anta att även hans egenart trätts för när.

4.2.3.3. Reklamens kontrasterande verkan gentemot filmverkets övergripande tendens

Det är inte endast genom sin förmåga att störa ett filmverks kontinuitet som reklamavbrott blir relevanta i en diskussion rörande upphovsmannens ideella rätt. Även reklamens innehåll kan sålunda påverka hur en film uppfattas av TV-publiken. Här är dock problematiken något annorlunda jämfört med de fall som behandlats i föregående avsnitt. För om det är tveksamt huruvida publiken förblir oberörd av reklamavbrottens inverkan på ett filmverks kontinuitet och helhetsverkan, är det desto sannolikare att upphovsmannens anseende inte lider någon direkt skada av reklamens innehåll som sådant (under förutsättning att det klart framgår vad som är reklam och vad som är

upphovsmannens verk). Däremot är det i sistnämnda fall högst troligt att upphovsmannens egenart kan ta skada. Att se sitt allvarligt syftande verk, t.ex. om koncentrationslägrens fasor, uppspaltat med diverse reklammeddelanden rörande parfymer, tvättmedel och snabbmat, torde uppfattas som djupt kränkande av det stora flertalet upphovsmän. När reklamens innehåll på detta sätt så uppenbart strider mot verkets tendens kan det heller inte råda något tvivel om att den av upphovsmannen uppfattade kränkningen också är objektivt försvarbar. I fall som inte är fullt så uppenbara får en bedömning göras i varje enskilt fall. Generellt är det dock sannolikt så att ett allvarligt syftande drama drabbas hårdare av den nu diskuterade kontrastverkan än en utpräglad fars. Det är dock åter viktigt att påpeka att detta inte beror på att dramat skulle anses värdefullare i konstnärligt hänseende än farsen, utan endast på att det förra verkets kaktär som sådan, oberoende av verkets kvaliteter i övrigt, gör detta känsligare för ändringar.

4.3. Formatbeskrivning av filmverk vid TV-visning

4.3.1. Allmänt om förfarandet

Vad som behandlats i föregående avsnitt, dvs. reklamavbrott vid TV-visning av långfilm, torde förvisso vara ett förfarande som många TV-tittare ofta anser störa filmupplevelsen. Publiken är dock i dessa fall i regel medveten om att det är TV-bolagets, och inte upphovsmannens, "fel" att filmens kontinuitet hackas sönder. Kritiken skulle därmed snarare riktas mot bolaget än mot upphovsmannen om filmen upplevs som dålig. Som ovan diskuterats kan det dock ifrågasättas om sistnämnda antagande är riktigt.

Vissa åtgärder med en film medför dock på ett mycket mera dolt sätt än reklamavbrott att filmupplevelsen drabbas i negativ riktning. Jag tänker härvid på den formatbeskrivning som är vanligt förekommande när långfilmer visas på TV. Förfarandet, som kort berörs ovan i avsnitt 3.3.3.8. i samband med genomgången av det danska avgörandet *UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sidney Pollack)*, inverkar på hur mycket av filmens bild som når fram till tittaren. Vi skall i detta avsnitt titta litet närmare på vad formatbeskrivning innebär för ett filmverks presentation.

När en film spelas in för att visas på bio används i huvudsak tre olika filmformat. Förhållandet mellan bredd/höjd (filmens s.k. *aspect ratio*) kan härvid vara antingen 1,66:1 (Europa standard), 1,85:1 (Academy Standard [USA]) eller 2,25:1 (CinemaScope/Panavision). En normal TV-apparats bildruta har emellertid bredd-/höjdförhållandet 1,33:1.¹⁹⁷ Det inses lätt att biograffilmen inte "passar in" i TV-rutan. Det finns två sätt att råda bot på

¹⁹⁷Här bortses från de s.k. Widescreen-apparater som numera finns på marknaden, vilka erbjuder ett bildrör som närmare överensstämmer med de bildformat som används på biograferna. Så länge en film sänds i formatbeskuret skick är nämligen bilden på denna TV-modell densamma som på de apparater som har ett format på 1,33:1.

detta problem. Det första innebär att filmen visas i sitt ursprungliga format, med följden att den visade bilden i över och underkant förses med svarta balkar (s.k. letterboxing). Åskådaren ser nu hela bilden såsom upphovsman-
nen tänkt sig den, men bilden fyller inte hela TV-rutan. På små TV-appara-
ter kan detta leda till att bilden uppfattas som besvärande liten.

Det andra sättet att visa en film på TV innebär att filmens bildformat anpassas till TV:ns format, varvid bilden kommer att fylla hela TV-rutan. Konsekvensen blir att viss bildinformation i ursprungsbildens ytterkanter faller bort. Det är detta förfarande som kallas för Pan & Scan. I sin mest extrema form, dvs. när en film inspelad i formatet 2,25:1 beskärs på detta sätt, faller ca. 40 procent av den ursprungliga "biografbilden" bort. Att film-
upplevelsen kan påverkas av detta förfarande torde det inte råda något tvivel om.

Pan & Scan-tekniken utvecklades redan under 1950-talet för att den fram-
växande TV-industrin skulle kunna visa långfilmer upptagna i vidfilmsfor-
mat på ett nöjaktigt sätt. Fram till 1953 hade detta inte varit något problem. TV:ns bildruta med formatet 1,33:1 överensstämde i princip med det format som brukades av filmindustrin, nämligen 1,37:1. I den ökande konkurrensen från TV-mediet sökte dock filmbranschen efter innovationer som skulle hjälpa till att behålla publikens intresse för att se film på bio. Den utan tve-
kan mest betydelsefulla uppfinningen för bioografernas överlevnad blev CinemaScope eller, med annan terminologi, vidfilm (i princip filmformat med en *aspect ratio* över 2,25:1).¹⁹⁸

Det nya formatet gav filmskapare helt nya möjligheter vid kompositionen av de bilder som visas på vita duken. Det blev möjligt att få in mer informa-
tion i varje bildruta; så gick det nu t.ex. att på duken visa två personer stående i var sin ände av ett rum utan att behöva "korsklippa" mellan dem. De fick nu plats i samma bild! Möjligheterna att skapa suggestiva och stäm-
ningsfyllda exteriörscener ökade naturligtvis också. Filmfotograferna var inte sena att ta tillvara dessa nya möjligheter att utnyttja filmmediet. Det blev allt vanligare med extrema bildkompositioner, där bildens ytterkanter flitigt utnyttjades för att för att berätta historien så som regissören tänkt sig den.¹⁹⁹ Bilden blev helt enkelt ett allt viktigare redskap i berättandet.

Denna utveckling ställde till med problem för TV-bolagen. De filmer som inspelats i vidfilmsformat gjorde sig helt enkelt inte särskilt bra på den lilla TV-skärmen. Att endast visa mitten av bilden var sällan lyckat, eftersom det ofta ledda till att mycket av vad som försegick i filmen då kapades bort. Filmen blev helt enkelt stympad genom ett sådant förfarande. För att råda bot på detta utvecklade filmbolaget Twentieth Century-Fox det s.k. Pan & Scan-systemet, vilket belönades med en special Oscar 1961. Intressant att notera är att bolaget åtta år tidigare, 1953, vunnit samma utmärkelse för utvecklandet av CinemaScope-formatet.²⁰⁰ Även om man här kan spåra en viss motsättning ur ett konstnärligt perspektiv, är denna utveckling fullt

¹⁹⁸Se Maltin et al., Bonniers Stora Film & Video Guide, Stockholm 1995, s. 702; Edholm, Anders, Filmformat i TV: Vart tog gubbarna vägen?, I: Multimedia HEMMABIO, nr. 1/1995, s. 23.

¹⁹⁹Jfr. Belton, John, The Shape of Money, I: Sight and Sound, No. 1/1988, s. 45.

²⁰⁰Belton, John, The Shape of Money, I: Sight and Sound, No. 1/1988, s. 47.

logisk, i vart fall rent ekonomiskt.²⁰¹ Vidfilmen gav nytt liv åt filmen på biograferna, men den utgjorde i viss mån ett hinder mot filmernas exploatering i TV-mediet. För att kunna utnyttja en films totala kommersiella värde var således filmbolagen tvungna att på något sätt anpassa den för TV-visning. Lösningen på detta dilemma blev som vi sett Pan & Scan.

För att rätt förstå vad Pan & Scan innebär för en films presentation bör vi titta litet på hur förfarandet går till rent tekniskt. När systemet började användas under 1950-talet skedde i regel endast ett utsnitt av filmbildens mittparti så att denna skulle passa TV-rutan. Som nämnts ovan blev resultatet sällan lyckat.²⁰² Tekniken har dock utvecklats betydligt sedan dess. Numera är det möjligt att för varje enskild bild välja ut exakt vilken del som skall visas. Det går således att "korsklippa" mellan en filmrutas ytterkanter så att den som talar alltid befinner sig i bild. Man kan vidare göra panoreringar över enskilda bilder på ett sätt som är svårt att skilja från en verklig kamerapanorering. Det går t.o.m. att zooma in visa föremål i bilderna som Pan & Scan-operatören (som inte behöver vara någon av filmens ursprungliga upphovsmän) finner lämpliga att framhäva särskilt.²⁰³ Förfarandet går till så att operatören för ett raster (närmast en kameralins) över varje filmruta varigenom han kan välja hur bilderna skall komponeras för att passa TV-rutans format. Den "nya" bilden förs sedan över till den videoversion som används vid TV-utsändningen.²⁰⁴ Visserligen innebär inte förfarandet att man kan bevara *mer* bildinformation än när filmens ytterkanter kapas av utan urskiljning, men operatören kan på ett helt annat sätt *välja* bildkompositioner som, så gott det går, bevarar filmens ursprungliga "känsla".²⁰⁵

Tanken bakom Pan & Scan-förfarandet kan förvisso sägas vara att föra över filmen utan att förstöra regissörens och fotografens intentioner. Att omsätta denna tanke i praktisk handling har emellertid visat sig vara tämligen svårt. Detta vittnar inte minst filmskaparnas egna reaktioner på Pan &

²⁰¹Se Belton, John, The Shape of Money, I: Sight and Sound, No. 1/1988, s. 47.

²⁰²Ett avskräckande exempel på hur en film kan skadas av okänslig anpassning till TV-rutans format kunde beskådas då Kjell Sundvalls film "I lagens namn" (1986) visades på TV 4, juldagen 1997. Filmen - som är inspelad i Panavision - visades i Pan & Scan, varvid bildutsnittet hade gjorts mycket klumpigt. Troligen hade bildens mittparti förts över till TV-versionen utan hänsyn till var i bilden skådespelarna befann sig. Resultatet kan enklast beskrivas som katastrofalt. I några sekvenser ledde beskärningen till att personer i bildens utkanter bokstavligen klövs mitt itu, i andra till att endast en tom interiör visades i rutan medan skådespelarna uppenbarligen befann sig i bildens ytterkanter. Upplevelsen av filmen blev minst sagt stympad. Till saken hör att detta inte var första gången som "I lagens namn" visades i televisionen i nu beskrivet skick. Efter en visning i en annan kanal i slutet av 1980-talet restes högljudda protester mot filmens behandling i nu berörda avseenden, uppenbarligen utan resultat (se Heurling, Bo, Värna filmen i TV!, I: Chaplin nr. 3/1990, s. 132).

²⁰³Belton, John, The Shape of Money, I: Sight and Sound, No. 1/1988, s. 45; "The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 167, 169.

²⁰⁴Det är således inte i originalfilmen som man ändrar, utan Pan & Scan görs endast på en videokopia.

²⁰⁵Se om förfarandet "The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol.143 (Janvier 1990), s. 165-169 samt Belton, John, The Shape of Money, I: Sight and Sound, No. 1/1988, s. 45.

Scan om. Den välkände amerikanske filmregissören Martin Scorsese yttrade i slutet av 1980-talet: "I've been obsessed with 'scope' for years and would love to shoot everything in 'scope'...but I realise that when it's shown on TV the power of the picture will be completely lost."²⁰⁶ Scorsese sade sig förvisso vara medveten om att letterboxing, som medger att filmen visas i hela sin bredd, gör att bildens detaljer krymper i storlek. Inte desto mindre menade han att detta senare förfarande var att föredra framför Pan & Scan, då letterboxing "...makes you aware of composition and of the work that has been put into every shot".²⁰⁷ I princip samma synpunkter framfördes av regissören Sydney Pollack i det ovan nämnda avgörandet *UfR 1997 s. 975 (Ø)*. Filmfotografen Nestor Almendros²⁰⁸ har vidare pekat på att en god bildkomposition kan överleva det mesta, men att de Pan & Scan-versioner som visas i televisionen inte går att jämföra med de ursprungliga bioversionerna av filmerna.²⁰⁹ Filmregissören Clint Eastwood, Oscarbelönad för sin film "De skoningslösa" (1992), lär dock föredra att hans filmer visas i beskurna versioner vid TV-visning.²¹⁰

För att underlätta för filmfotografen att komponera bilder som fungerar såväl på biograferna som i televisionen introducerades under 1970-talet kameror som i sökaren angav en s.k. "TV-save area", dvs. den bild som blir kvar om bildens ytterkanter kapas vid TV-visning.²¹¹ För att detta system skall fungera krävs emellertid att den väsentliga informationen hela tiden hålls i bildens centrum, varför användandet av tekniken likväl inte ger fotografen möjlighet att till fullo utnyttja vidfilmens hela bredd vid bildkompositionen. Ingenting garanterar heller att den Pan & Scan-operatör som för över filmen till video inför TV-visningen följer regissörens och fotografens intentioner om vad som bör skäras bort av bilden. Om filmen beskärs på annat sätt än enligt den bild som angivits som "TV-save area" kan filmens TV-version också i dessa fall ges en utformning som inte stämmer överens med upphovsmännens intentioner.

Det skall i sammanhanget inte förnekas att många tittare föredrar Pan & Scan-versioner när film visas på TV. Anledningen till detta torde främst vara att de irriterar sig över att bilden blir liten när filmen visas i letterbox. En annan möjlighet är att de lever i villfarelsen att de går miste om en del av bildens över- resp. nederdel p.g.a. de svarta balkarna som uppstår vid letterboxing, vilket alltså inte är fallet.²¹² Okunskapen om att filmer vars bild fyller hela TV-rutan i regel inte motsvarar den bildkomposition som filmen ursprungligen gavs torde vara utbredd. Publiken vet helt enkelt inte vad de missar när en Pan & Scan-version visas.

²⁰⁶Se Belton, John, *The Shape of Money*, I: *Sight and Sound*, No. 1/1988, s. 45.

²⁰⁷Se Belton, John, *The Shape of Money*, I: *Sight and Sound*, No. 1/1988, s. 47.

²⁰⁸Spansk filmfotograf och regissör som ansvarat för fotot bl.a. till filmerna "Kramer mot Kramer" (1979), "Sophies Val" (1982) och "En plats i mitt hjärta" (1984). Han mottog 1978 en Oscar för fotot till filmen "Himmelska Dagar" (*Days of Heaven*).

²⁰⁹Se Belton, John, *The Shape of Money*, I: *Sight and Sound*, No. 1/1988, s. 45.

²¹⁰Se vittnesmålet av Bo Lynnerup, inköpschef vid Danmarks Radio, i *UfR 1997 s. 975 (Ø)* (Sydney Pollack), på s. 978.

²¹¹Belton, John, *The Shape of Money*, I: *Sight and Sound*, No. 1/1988, s. 45.

²¹²Jfr. uttalande av Sidney Pollack i *UfR 1997 s. 975 (Ø)*, på s. 977.

I det föregående har endast diskuterats formatbeskrning vid TV-visning. Problemen begränsas emellertid inte till detta medium. Kanske än allvarligare ur upphovsmännens synvinkel är det faktum att de allra flesta filmer som släpps på videomarknaden som köp- resp. hyrfilmer i dagsläget är beskurna. Det förda resonemanget gäller naturligtvis även för detta medium.

4.3.2. Formatbeskrning ur upphovsrättslig synvinkel

Frågan om formatbeskrnings överensstämmelse med upphovsmännens ideella rätt har bedömts av danska Østre Landsret i målet UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sydney Pollack), refererat utförligt i avsnitt 3.3.3.8. ovan. Domstolen fann i målet att det stred mot en filmregissörs *droit moral* att visa en film i en Pan & Scan-version där detta:

- fått till konsekvens att bildkompositionen i ett flertal sekvenser kunde betraktas som lemlästad (helbilder hade klippts itu)
- lett till att detaljer av betydelse för personteckningen utelämnats
- lett till att det uppstått oöverensstämmelse mellan bilder och dialog samt
- det varit tekniskt möjligt att visa filmen i en letterbox-version.

Dessa faktorer får anses relevanta även vid en bedömning enligt den svenska upphovsrättslagen. De måste dock läsas tillsammans med de svenska avgöranden som behandlat beskrning av olika typer av konstverk.

I den mån det går att dra några generella slutsatser av NJA 1974 s. 94 (Rudlings Affischer) skulle dessa närmast innebära att en *viss* formatbeskrning vid anpassning av filmverk till TV-visning är tillåten, men knappast i sådan utsträckning att verket förvanskas. Man skall dock komma ihåg att Rudling-fallet främst rörde de aktuella konstverkens placering i pornografiska sammanhang, och att domstolens motivering rörande beskrningen var tämligen *in casu*-betonad. Dessutom rörde målet en annan konstform än den som här diskuteras. I ljuset av detta bör fallet endast ses som ett indicium för att omfattande formatbeskrningar sannolikt balanserar på gränsen till det tillåtna.

Det andra fallet från svenska domstolar som direkt avsett beskrning av konstverk är hovrättsavgörandet RH 1995:59 (Matisse-byrån). Förvisso rörde det sig också här om en affisch som beskrivits. Domstolens motivering är dock mer allmänt hållen än i Rudling-fallet, varför domskälen synes relevanta även för åtgärder med andra typer av verk. I målet uttalades således att det aktuella konstverket förvanskats och vanställt, och att dess innebörd därigenom gått förlorad. Dessa argument stämmer tämligen väl överens med vad Østre Landsret anförde i Pollack-fallet.²¹³ Mycket talar därför för att den

²¹³Jfr. också UfR 1979 s. 685 (Ø.) (Centrum-Demokraterna I), samt vad som sagts i anslutning till referatet av detta avgörande i avsnitt 3.3.3.8. ovan.

filmskapande upphovsmannen har ett berättigat anspråk på att slippa se sina verk *förvanskade* genom Pan & Scan. Mot bakgrund av svensk rättspraxis skall det dock betonas att det sannolikt endast är just grovt förvanskande formatbeskrningar som kan betraktas som varande i strid mot upphovsmannens ideella rätt. Det är i övrigt svårt att uttala några generella riktlinjer för bedömningen, men särskild vikt måste läggas vid om förståelsen av verket påverkats samt vid om beskrningen gjorts med uppenbar okänsla för fotografens ursprungliga bildkomposition.²¹⁴ Uppenbarligen kommer ofta omständigheterna i det enskilda fallet att vara av avgörande betydelse för utgången.

4.4. Färgläggning av ursprungligen svart/vita filmverk

4.4.1. Allmänt om förfarandet

Sedan färgfilmen fick sitt stora genombrott på 1950-talet har det, med några få undantag, blivit allt svårare att finna avsättning för filmer som spelats in i svart/vitt. Publiken är numera kräsen och väljer ofta bort filmer som inte upptagits i färg. Konsekvensen har blivit att många av filmhistoriens klassiker inte kommer dagens publik till del då ingen är villig att satsa pengar på att distribuera en film som endast ett fåtal personer skulle betala för att få se.

För att vidga möjligheterna att kommersiellt utnyttja²¹⁵ gamla svart/vita filmer också i dag, utvecklades under 1980-talet en teknik som möjliggör att dessa verk färgläggs. Inte helt oväntat är priserna för visningsrätten av en färglagd film på TV mångdubbelt högre än vad som är fallet beträffande den ursprungliga svart/vita versionen.²¹⁶

När färgläggning av filmverk diskuteras är det viktigt att man har klart för sig att det inte är den ursprungliga svart/vita filmkopian som förses med färg. Istället förs filmen över till videoband, varefter endast videoversionen färgläggs medan originalet förblir intakt. Det finns i övrigt inte anledning att här närmare diskutera hur färgläggningen går till rent tekniskt. Däremot är

²¹⁴Rosén har således uttalat att "...angrepp på *konstnärligt starkt bärande moment* i en film...ter sig som sådana typer av åtgärder som lagstiftaren hade i åtanke som överträdelser av respekträtten..." (Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68).

²¹⁵Även om många av förespråkarna för kolorisering menar att man i det närmaste gör filmkonsten en tjänst genom att möjliggöra för en bredare publik att se gamla filmklassiker, får det grundläggande skälet till att koloriseringstekniken överhuvudtaget uppfanns anses ha varit möjligheten att tjäna mer pengar på en produkt som egentligen varit ekonomiskt "död". (Jfr. Ginsburg/Sirinelli, *Author, creation and adaption in private international law and French domestic law*, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 46; Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog till Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 58.)

²¹⁶Beard, Jonathan, *Så rodnar Helan och Halvan*, I: *Illustrerad Vetenskap*, nr. 5/1989, s. 32, 35. Se även Ginsburg/Sirinelli, *Author, creation and adaption in private international law and French domestic law*, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 48.

det av intresse att titta litet på hur de färger, som den svart/vita filmen förses med, väljs ut. Det är härvid lätt att tro att färgvalet görs i nära överensstämmelse med de färger som skådespelarnas kläder och övrig rekvisita faktiskt hade vid inspelningstillfället. Detta kan förvisso sägas vara ambitionen, men den uppfylls endast i undantagsfall. Svårigheterna med att utreda hur den verkliga inspelningsplatsen såg ut sätter ofta stopp för sådan överensstämmelse. Följden blir att den person som ansvarar för färgläggningen tilläggs stor frihet vad gäller den nya versionens utformning.²¹⁷

Upphovsmännens protester mot färgläggningsförfarandet har varit omfattande.²¹⁸ Framförallt har det framhållits att en film som ursprungligen spelats in i svart/vitt anpassats till de särskilda ljusförhållanden och kontraster som uppkommer vid användningen av denna teknik. Arbetet med ljus och kontraster sker ofta medvetet och filmen ges således en annan stämning om den förses med färg.²¹⁹ Som kommer att diskuteras nedan i avsnitt 7.4.1.3. har protesterna inte varit resultatlösa. Franska domstolar har således nyligen funnit att filmregissören John Hustons *droit moral* kränkts genom att en av hans svart/vita filmer försetts med färg.²²⁰

Även om färgläggningstekniken inte verkar ha fått det genomslag som många befarade i slutet av 1980-talet, är det av principiellt intresse att studera hur förfarandet förhåller sig till upphovsmännens ideella rätt.

4.4.2. Färgläggning ur upphovsrättslig synvinkel

Färgläggning av en svart/vit film kan påverka dess presentation i främst två avseenden. För det första kan, som redan nämnts, filmskaparens medvetna arbete med det svart/vita fotots kontraster och ljusförhållanden förstöras av att filmen förses med färg. Fotot, som i dessa fall otvivelaktigt är att ses som ett bärande element i verket, förvanskas med andra ord genom ändringarna. För det andra kan färgläggningen vara dåligt utförd, t.ex. genom val av grälla färger, vilket drar ett löjets skimmer över filmen.²²¹ Det sistnämnda kan inträffa även om färgläggningen i och för sig motsvarar de verkliga för-

²¹⁷Beard, Jonathan, Så rodnar Helan och Halvan, I: *Illustrerad Vetenskap*, nr. 5/1989, s. 33 ff. De i texten givna upplysningarna om färgläggningsförfarandet är förvisso från slutet av 1980-talet. Sedan dess har naturligtvis datortekniken utvecklats avsevärt, vilket får förmodas underlätta färgläggningen rent tekniskt. En dator gör dock som bekant bara vad den blir tillsagd att göra, och utan kunskap om de ursprungliga färgförhållandena vid inspelningen torde inte ens den mest effektiva dator kunna påverka den färglagda versionens överensstämmelse med hur filmen skulle ha sett ut om den spelats in i färg från början. De i texten diskuterade problemen kvarstår alltså.

²¹⁸Se t.ex. Docherty, David, *Director's rights and Copyright*, I: *Sight and Sound*, No. 3/1988, s. 157.

²¹⁹Jfr. Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law, I: *RIDA Vol. 150* (Octobre 1991), s. 38, 40, 42.

²²⁰Se *Cour d'Appel de Versaille*, 19 décembre 1994 (John Huston II), I: *RIDA Vol. 164* (Avril 1995), s. 389-399.

²²¹Jfr. Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: *RIDA Vol. 135* (Janvier 1988), s. 14.

hållandena på inspelningsplatsen. Så kan vara fallet om färgnyanserna framstår som konstlade eller annars tydligt påmålade i efterhand.

Frågan är nu om färgläggningen av en svart/vit film kan påverka upphovsmannens konstnärliga anseende eller egenart på ett sådant sätt att den ideella rätten träds för när. Att förfarandet har potential att kränka droit moral torde det inte råda några tvivel om.²²² Problemet är emellertid att fastställa när en kränkning verkligen är för handen. Ett flertal faktorer kan få betydelse vid bedömningen.

- *Har filmens upphovsman medvetet arbetat med det svart/vita fotots ljus- och kontrastförhållanden?* Om så inte är fallet kan det ifrågasättas om upphovsmannens anseende eller egenart verkligen tagit skada av färgläggningens påverkan på dessa element i filmen.²²³ Omvänt är det inte per automatik så att en kränkning alltid föreligger om upphovsmannen verkligen haft konstnärliga ambitioner med ljussättning etc. Istället bör en nyanserad analys göras av om ändringarna i verket faktiskt inverkat på filmen i nu diskuterade avseenden. En jämförelse med den ursprungliga versionen får härvid göras och det blir ytterst en fråga om att göra en bedömning i det enskilda fallet.

Det bör i sammanhanget observeras, att även om upphovsmannen filmat i svart/vitt p.g.a. att detta var den enda teknik som fanns tillgänglig vid inspelningstidpunkten (d.v.s. tekniken valdes inte av konstnärliga orsaker), så kan ändå ljus- och kontrastförhållandena i filmen ändras så gravt genom en färgläggning att en kränkning av den ideella rätten är för handen.²²⁴ Det blir återigen frågan om att göra en bedömning i det enskilda fallet. Mot bakgrund av den tämligen restriktiva inställning till den ideella rätten som kan spåras i svensk rättspraxis, är det dock troligt att det krävs större påverkan på filmen som helhet i detta fall än i det fall som diskuterades i föregående stycke. Ljus/kontrast är ju här inte ett konstnärligt bärande element på samma sätt som när upphovsmannen valt att filma i svart/vitt av konstnärliga skäl.

- *Är färgläggningen av så låg kvalitet att verket förlöjligas?* Om denna fråga besvaras jakande är det fullt möjligt att såväl upphovsmannens anseende som hans egenart utsatts för kränkning. Det är härvid att beakta att ett allvarligt syftande drama sannolikt drabbas hårdare av en färgläggning än vad som är fallet beträffande en lättsam komedi.²²⁵ Verkets art får alltså betydelse för bedömningen. Dramats tendens

²²²Se t.ex. Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68; Ginsburg, Jane & Sirinelli, Pierre, *Author, Creation and adaption in private international law and French domestic law*, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 38.

²²³Jfr. Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog till Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68 (not 35).

²²⁴Jfr. Ginsburg, Jane & Sirinelli, Pierre, *Author, creation and adaption in private international law and French domestic law*, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 42.

²²⁵Jfr. Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog till Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 68 (not 35).

och stil torde sålunda vara känsligare för ändringar generellt sett, men inget hindrar naturligtvis att förhållandena i det enskilda fallet leder till andra resultat.

- *Spelar det i sammanhanget någon roll att filmer inspelade i färg visades i svart/vitt i televisionen innan färg-TV:ns tillkomst?* Nej! Anledningen till att filmerna i televisionens barndom inte visades i samma skick som på bio var hänförligt till TV-mediets bristande teknik. Den upphovsman som under denna period tillät att hans verk fick visas i TV får därför sägas ha godtagit denna försämring. Situationen är inte heller helt jämförbar med den positiva åtgärden att ändra ett filmverk genom färgläggning, ty innan vi fick färg-TV var en presentation i svart/vitt så nära originalet man kunde komma. Vid färgläggning följer det av förfarandet i sig att den nya versionen avlägsnar sig från originalet utan att detta är nödvändigt av tekniska skäl.

Sammanfattningsvis kan sägas att omständigheterna i det enskilda fallet kommer att få mycket stor betydelse också vid bedömningen av färgläggning av filmverk. Sannolikt är det dock så att detta förfarande, jämfört med reklamavbrott och formatbeskränning, endast vid uppenbara förvanskningar kommer att anses överträda upphovsmannens ideella rätt. För att en kränkning av det konstnärliga anseendet skall anses vara för handen torde det således i princip krävas att verkets stil, tendens och dramatiska innebörd satts åt sidan i tämligen stor utsträckning, något som väl främst kan vara fallet där bruket av det svart/vita fotot är hänförligt till ett medvetet konstnärligt val från upphovsmannens sida.²²⁶ I fall av kvalitetsmässigt bristfälliga färgläggningar som förlöjligar verket, synes dock i vart fall upphovsmannens konstnärliga egenart kunna ta skada oberoende av om filmen upptagits i svart/vitt av konstnärliga skäl eller inte.

Avslutningsvis skall framhållas att det ovan sagda inte påverkas av det faktum att det i samband med filmens visning kan ha angivits att den ändrats utan upphovsmannens samtycke. Publiken kan ju endast bedöma upphovsmannens skicklighet som konstnär genom hur de upplever hans verk.²²⁷ Om inte åskådaren har sett originalversionen av den färglagda filmen är det alltså troligt att han missbedömer såväl verkets som upphovsmannens kvaliteter. Detsamma gäller beträffande verk som utsatts för reklamavbrott respektive formatbeskränning.

²²⁶Jfr. avsnitt 7.4.1.3. nedan ang. det s.k. Huston-fallet som avdömdes av franska domstolar till upphovsmannens fördel.

²²⁷Jfr. Ginsburg, Jane & Sirinelli, Pierre, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 32.

5. Något om förhållandet mellan upphovsrätten och den statliga filmcensuren

Som diskuterats i avsnitt 3.3.3.4. kan i regel redaktionella ändringar i tidningsartiklar och dylikt genomföras utan att upphovsmannens ideella rätt anses kränkt. I förarbetena till URL anförde departementschefen emellertid också att ändringar som genomförs av andra skäl, t.ex. för att en artikel anses tveksam ur tryckfrihetsrättslig synpunkt, ofta kan vara kränkande. Ändringar av detta slag skulle med andra ord kräva upphovsmannens godkännande för att få företas.²²⁸ En intressant fråga i detta sammanhang är hur den statliga filmcensuren förhåller sig till 3 § 2 st i URL. Med andra ord: Kan en upphovsman hävda att hans ideella rätt kränkts på grund av att klipp gjorts i hans film för att uppfylla censurlagstiftningens²²⁹ krav? Vid besvaret av denna fråga utgås i det följande från att upphovsmannen upplåtit rätten att distribuera en film som han skapat till ett filmbolag. Vidare antas att denna upplåtelse inte kan anses medföra någon eftergift av den ideella rätten med avseende på ändringar i filmverket för att uppfylla nationella censurkrav.²³⁰ Slutligen antas att någon av filmens upphovsmän motsätter sig att filmen visas i klippt skick.²³¹

I doktrinen har Lögberg hävdade att filmcensur som utförts av Statens biografbyrå "knappast" skall räknas till den typ av ändringar som kränker upphovsmannens rätt enligt 3 § 2 st URL.²³² Lögberg nämner emellertid endast sådana ingrepp som staten utför - härmed torde förvisso avses även det fallet att ingreppen utförts av en distributör eller liknande *efter* det att

²²⁸Prop. 1960:17, s. 72. Sådant samtycke kan här som annars i upphovsrätts-sammanhang ges såväl uttryckligt som tyst. Det kan också tänkas att det i en upphovsmans anställningsavtal går att tolka in att arbetsgivaren har rätt att ändra i verket för att detta skall vara i överensstämmelse med tryckfrihetsrättsliga regler. (Jfr. Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1992, s. 439, 446.)

²²⁹Se Lag (1990:886) om granskning och kontroll av filmer och videogram.

²³⁰Frågan om eftergift kommer att diskuteras i avsnitt 6.2.5. nedan.

²³¹I praktiken är det kanske inte så vanligt att en upphovsman ingriper mot att hans film ändras av censurskäl. Han vill naturligtvis finna ekonomisk avsättning för sitt verk. Dessutom är censuringrepp ibland nödvändiga för att upphovsmannen överhuvudtaget skall kunna nå ut med sin konst till allmänheten. I detta läge torde han ofta acceptera vissa ingripanden av censurskäl.

²³²Lögberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 62.

biografbyrån granskat filmen och påkallat klipp för att tillåta visning²³³ - men inte dem som en distributör gör på eget bevåg *innan* filmen granskats.

Censuringrepp kan vara nödvändiga antingen för att en film överhuvudtaget skall få visas offentligt i Sverige eller för att den skall få åsättas en lägre åldersgräns än 15 år (som i dag är den övre gränsen vid biografvisning i Sverige²³⁴).²³⁵ Båda typerna av ingrepp kan generellt sägas ligga i distributörens och ytterst filmens finansiärers intressen. De vill naturligtvis att filmen skall kunna visas så att de får den ekonomiska avkastning som de räknat med. Om målgruppen kan ökas genom en lägre åldersgräns är detta naturligtvis ekonomiskt fördelaktigt.²³⁶ Det kan således konstateras att vid klipp för att uppfylla kraven för visning överhuvudtaget har distributören inte mycket att välja på om han inte vill göra en ekonomisk förlust, och detta även om klippen i och för sig är sådana att de skulle kunna kränka upphovsmannens anseende eller egenart. Distributören är onekligen i en svår sits i dessa fall. Om han inte klipper, och alltså visar filmen i ursprungsskicket, bryter han mot censurreglerna. Klipper han bryter han eventuellt mot upphovsrätten. Låter han slutligen bli att visa filmen helt och hållet, p.g.a. upphovsmännens protester mot ändringar, gör han en ekonomisk förlust.

När det gäller klipp för att erhålla en lägre åldersgräns har dock distributören något större valutrymme. Ingreppen är ju här endast påkallade för att den aktuella filmen skall ge en *större* ekonomisk vinst än vad som skulle följa av att visa den i ursprungligt skick med en högre åldersgräns. Här står således rent ekonomiska intressen i konflikt med upphovsmannens personliga intressen på ett helt annat sätt än i de fall då klipp måste göras för att undvika att filmen totalförbjödes.

Det nu sagda aktualiserar två brännande konfliktsituationer. Dels måste det avgöras om censurreglerna äger företräde framför upphovsrättsreglerna, vilket skulle innebära att ingrepp som utförs för att uppfylla filmcensuren krav *aldrig* skulle kunna kränka upphovsmannens droit moral. Dels måste man, för det fall droit moral inte generellt får stå tillbaka mot filmcensuren, ta ställning till om distributörens ekonomiska intressen skall gå före upphovsmannens ideella intressen i det enskilda fallet. Någon form av avväg-

²³³I Norden har av tradition granskningsmyndigheterna försökt undvika konfrontation med filmbranschen, varför klipp i regel utförts efter en dialog mellan myndigheten och distributören av den aktuella filmen (se SOU 1993:39. En gräns för filmcensuren, s. 28).

²³⁴Se Lag (1990:886) om granskning och kontroll av filmer och videogram, 5 §.

²³⁵Väldsskildringsrådet, som under början av 1990-talet utredde filmcensuren, var av uppfattningen att "[m]ånga klipp - kanske flertalet - görs för att anpassa filmerna till vissa åldersgränser" (SOU 1993:39, s. 28). Jfr. även Dahlqvist, Ulf, *Filmer vi inte fick se*, I: Film & TV, nr. 3/1995, s. 21.

²³⁶Vid denna mycket generaliserade bedömning av hur distributören kan tänkas se på saken bortses från sådana faktorer som att en lägre åldersgräns i vissa fall kan avhålla dem som vill se filmen i ursprungsskicket från att se den. Denna grupp torde i vart fall vara marginell i förhållande till den som man vinner genom den lägre åldersgränsen. Jfr. även Dahlqvist, Ulf, *Filmer vi inte fick se*, I: Film & TV, nr. 3/1995, s. 24, där författaren anför: "...det är säkerligen vanligare att man [dvs. distributören, min anm.] ser ett censurförbud som ett inkomstbortfall än som en kulturskandal."

ning måste således göras mellan upphovsmannens och distributörens intressen. Utgången härav är på intet sätt självklar.

Vad först gäller konflikten mellan URL och filmcensuren, har vi redan noterat att Lögberg verkar luta åt att ge filmcensuren företräde. Vi har också sett att departementschefen vid URL:s tillkomst framhöll, att det faktum att ett verk ändrats för att följa tryckfrihetsrättsliga regler, inte påverkar upphovsmannens rätt till respekt för sina ideella intressen. Detta förarbetsuttalande får väl närmast anses tyda på att även censurreglerna får stå tillbaka mot upphovsrätten. För en sådan slutsats talar även Stockholms rådhusrätts uttalande i *NJA 1971 s. 226 (Den svenska fattigdomens betydelse)*²³⁷, innebärande att upphovsmannens ideella rätt inte fick stå tillbaka mot de lagar och andra regler som föreskrev att Sveriges Radio skulle iaktta opartiskhet i programverksamheten. Det skall dock anmärkas att överrätterna aldrig tog ställning till denna fråga, varför rådhusrättens dom i detta avseende bör läsas med försiktighet.

Min personliga uppfattning i den nu diskuterade frågan är att upphovsmannen visserligen kan invända mot ändringar i hans verk som gjorts av censurskäl, men att man vid kränkingsbedömningen måste beakta *syftet med åtgärden*.²³⁸ Ingrepp som företagits för att uppfylla censurens krav skulle således mera sällan än andra ändringar anses medföra att upphovsmannens *droit moral* kränkts. Endast klart förvanskande ingrepp skulle med detta synsätt innebära intrång i den ideella rätten. En sådan lösning synes mig rimlig med beaktande av upphovsrättens syfte att skydda upphovsmannens personliga relation till verket, filmcensurens syfte att skydda barn och ungdomar från psykiskt skadliga filmer²³⁹, och distributörers och filmbolags intresse av att kunna visa filmen. Tilläggas kan, att för det fall distributören har att välja mellan att visa filmen oklippt med en åldersgräns på 15 år och att visa den med klipp från 11 år, så bör han välja det förra alternativet *om* de ändringar som krävs för den lägre åldersgränsen är sådana att upphovsmannens ideella rätt kränks. I samtliga fall av censuringripanden bör det också, där upphovsmannen så önskar, anges att filmen har ändrats av censurskäl. En sådan märkning minskar nämligen risken för att upphovsmannens konstnärliga anseende påverkas av ingreppen. Risken för att anseendet skadas i fall av mycket ingripande ändringar undanröjs dock inte med hjälp av denna typ av åtgärder. Domstolen måste i dessa fall helt enkelt avgöra om det varit försvarligt - i förhållande till upphovsmannens ideella rätt - att visa filmen i klippt skick över huvudtaget. Det faktum att ekonomiska intressen inte nämns i förarbetena som en egentlig motvikt i förhållande till den ideella rätten, talar i detta sammanhang för att upphovsmannens intressen ges företräde vid omfattande ändringar.

Det kan här tilläggas att Statens Biografbyrå tidigare, enligt de instruktioner som gällde för myndigheten mellan 1963 och 1990, skulle vara särskilt försiktig vid ingripanden i

²³⁷Fallet behandlas utförligt i avsnitt 3.3.3.8.

²³⁸Jfr. SOU 1956:25, s. 125.

²³⁹Jfr. Lag (1990:886) om granskning och kontroll av videogram, 5 §.

"film som...vunnit erkännande såsom...film av betydande konstnärligt värde eller som uppenbarligen kan antas vinna sådant erkännande".²⁴⁰

²⁴⁰Se 10 § 1 st i numera upphävda "Förordning 1988:675 med instruktion för statens biografbyrå" samt Dahlqvist, Ulf, Filmer vi inte fick se, I: Film och TV, nr. 3/1995, s. 24.

6. Upphovsrättens övergång

6.1. Inledning

För att ett filmverk överhuvudtaget skall kunna visas offentligt krävs i princip medgivande av var och en av filmens upphovsmän, såvida inte det aktuella utnyttjandet faller under 2 kap. URL. Att erhålla sådana samtycken är naturligtvis mycket tidsödande och i praktiken nästan omöjligt. För att underlätta utnyttjandet av filmverk är det därför vanligt att upphovsrätten genom överlåtelse samlas på en hand, vanligen filmproducentens, varefter denne självständigt kan upplåta rätten att visa verket eller att framställa exemplar av det. Detta får sägas vara en smidig lösning för såväl upphovsman som producent. Den förre får en möjlighet att nå ut till allmänheten genom producentens försorg och den senare ges möjlighet att få avkastning på de pengar han investerat i filmframställningen utan att därvid behöva oroa sig för ytterligare krav från upphovsmannens sida. Det är dock endast de ekonomiska rättigheterna enligt 2 § URL som producenten kan förvärva på detta sätt. De ideella rättigheterna kan nämligen, enligt 3 § 3 st URL, endast efterges vad gäller en till art och omfattning begränsad användning av verket. Utgångspunkten är därför att upphovsmannen även efter en upphovsrättsöverlåtelse har kvar möjligheten att ingripa mot förvärvarens åtgärder med verket med stöd i sin *droit moral*.

I detta kapitel skall behandlas på vilka olika sätt en filmproducent (eller någon annan) kan förvärva upphovsrätten till ett verk. Först skall de grundläggande bestämmelserna om upphovsrättsliga avtal diskuteras, inklusive frågan om eftergift av den ideella rätten. Därefter följer ett avsnitt om i vilken utsträckning en arbetsgivare förvärvar upphovsrätten till verk som hans anställda skapar i tjänsten.

6.2. Upphovsrättens övergång via avtal

6.2.1. Allmänt om upphovsrättsliga avtal

Huvudregeln vad gäller upphovsrättsöverlåtelse finner vi i 27 § URL, som inledningsvis lyder:

Upphovsrätt må, med den begränsning som följer av vad i 3 § sägs, helt eller delvis överlätas.

Överlåtelse av exemplar innefattar icke överlåtelse av upphovsrätt.

Med att upphovsrätten delvis kan överlåtas avses att upphovsmannen kan inskränka en överlåtelse till att endast gälla någon eller några av de befo-
genheter som lagen tillägger honom. Överlåtelsen kan också begränsas
genom att rätten endast får brukas av förvärvaren under en viss tid, inom ett
visst geografiskt område eller genom att endast ett visst antal exemplar av
verket får framställas. Om förvärvaren överträder dessa begränsningar gör
han sig skyldig inte bara till avtalsbrott, utan också till upphovsrätts-
intrång.²⁴¹ Denna typ av begränsade avtal innebär således att upphovsrätten
upplåtes till förvärvaren för vissa ändamål.

Efter en upplåtelse av nyss nämnt slag har upphovsmannen fortfarande
kvar åtminstone någon del av sin rätt, och av lagtexten framgår att denna typ
av avtal är fullt giltiga. Situationen blir mer svårbedömd vid motsatta för-
hållanden, dvs. när den som skapat ett verk har överlåtit *all* sin rätt enligt
URL, kanske även rätten till verk som han ännu inte skapat. Frågan är om ett
sådant avtal kan göras gällande fullt ut gentemot upphovsmannen.

Det finns skäl att ställa sig skeptisk till sådana totala överlåtelser. Anled-
ningen till detta är att upphovsmannen här förlorar sina möjligheter att njuta
frukterna av ett verk som han överlåtit billigt, men vilket efter överlåtelsen
nått en popularitet som kraftigt höjt dess ekonomiska värde. Problemen med
denna typ av avtal bottenar med andra ord i svårigheterna för upphovsmannen
att överblicka konsekvenserna av alltför långtgående avtalsvillkor.²⁴²

Auktorrättskommittén var av uppfattningen att överlåtelser av all upp-
hovsrätt till ett vid avtalstidpunkten *redan existerande verk* borde vara
giltiga. Avsteg från denna huvudregel ansågs dock vara befogade om avtalet
senare skulle visa sig ge oskäliga resultat gentemot upphovsmannen. I dessa
situationer skulle det vara möjligt att jämka avtalet enligt 36 § Avtalslagen
(SFS 1915:218).²⁴³ Beträffande överlåtelser avseende *framtida verk*, dvs.
verk som ej är färdigställda vid avtalets ingående, var kommittén dock av en
annan mening. Något generellt förbud mot sådana avtal befanns visserligen
inte påkallat. Avtal där en upphovsman för *all* framtid överlåter upphovs-
rätten till *alla* sina framtida verk kan dock ofta anses ogiltiga såsom
stridande mot upphovsrättens grunder.²⁴⁴ Huvudregeln är emellertid att rätt
till såväl redan skapade som framtida verk kan överlåtas under förutsättning
att avtalsparterna kan överblicka konsekvenserna av rättsförhållandet vid
avtalets ingående.²⁴⁵

Även om en begränsning av möjligheterna till totala upphovsrättsöver-
låtelser har till syfte att hjälpa upphovsmännen, kan denna typ av åtgärder få
rakt motsatt effekt. Olika former av överlåtelser är nämligen ofta en upp-
hovsmans enda möjlighet att få ekonomisk glädje av vad han skapat. Om
möjligheterna till överlåtelse av upphovsrätt begränsas, minskar naturligtvis

²⁴¹SOU 1956:25, s. 275 f.

²⁴²Jfr. Kockvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 363.

²⁴³SOU 1956:25, s. 277. AK omtalade visserligen jämkning enligt 29 § URL. Detta lagrum
utgick dock ur URL 1976 samtidigt som en allmän jämkningsregel infördes i 36 § Avtals-
lagen. Sistnämnda stadgande är naturligtvis tillämpligt även på de upphovsrättsliga avtalen.
(Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 209.)

²⁴⁴SOU 1956:25, s. 278.

²⁴⁵Kockvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 95.

ett verks marknadsvärde. Detta eftersom en förvärvare i regel inte kan förväntas vara lika intresserad av en inskränkt rätt som av total kontroll över verket. En ekonomisk investering i t.ex. exemplarframställning blir ju mer riskabel för förvärvaren vid en begränsad överlåtelse eftersom han i denna situation hamnar i en beroendeställning i förhållande till upphovsmannen.²⁴⁶

Filmbranschen utgör ett ypperligt exempel på det nyss sagda. Endast om filmproducenten tillerkänns en stark ställning (genom att kunna göra omfattande rättighetsförvärv) kan upphovsmannen sägas ha någon glädje av den upphovsrätt lagen tillägger honom. Han får nämligen i regel anses sakna den kompetens och de ekonomiska förutsättningar som krävs för att distribuera och marknadsföra den film han skapat. För att producenten effektivt skall kunna fylla denna funktion krävs att han ges relativt omfattande möjligheter att förfoga över verket utan att i varje situation behöva inhämta filmskaparens samtycke. Dessutom är det viktigt att den som i sin tur förvärvat t.ex. visningsrätt från producenten inte skall behöva oroa sig för invändningar från upphovsmannahåll när han använder verket i enlighet med avtalet.²⁴⁷

Om vi nu accepterar att också långtgående överlåtelser under vissa förutsättningar är bindande för upphovsmannen, blir nästa fråga att besvara hur omfattande en överlåtelse i det enskilda fallet skall anses vara. Rent generellt torde det härvid vara den som påstår att han förvärvat en rätt genom avtal som har att bevisa förvärvets omfattning.²⁴⁸

Varken URL eller dess förarbetena uppställer några formkrav på upphovsrättsliga avtal, de kan vara såväl skriftliga som muntliga, och såväl uttryckliga som tysta eller underförstådda. Avtalstolkning spelar därför en viktig roll på upphovsrättsområdet. Generellt torde upphovsrättsliga avtal böra tolkas restriktivt.²⁴⁹ För de fall överlåtelsernas omfattning angivits diffust eller oklart råder det ofta en presumtion mot att parterna avsett en fullständig rättsövergång. Detsamma gäller om avtalet uttryckligen anger att endast vissa delar av upphovsrätten överlåts. I dessa fall skall avtalet i regel tolkas enligt sin ordalydelse, vilket innebär att inga andra rättigheter än de som finns omnämnda anses omfattats av överlåtelserna. Omvänt gäller, att även om avtalet uttryckligen talar om en långtgående överlåtelse, så måste omständigheterna i övrigt rörande avtalet beaktas vid tolkningen. Huvudregeln kan sålunda sägas vara, att rättigheter som inte är klart angivna i avtalet och vilka förvärvaren inte heller kan sägas ha ett påtagligt behov av, stannar kvar hos upphovsmannen. Denna restriktiva tolkningslinje brukar benämnas *den upphovsrättsliga specificeringsgrundsatsen (eller specialitetsgrundsatsen)*. Principen, som är internationellt accepterad, har visserligen inte intagits i

²⁴⁶Jfr. Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 96.

²⁴⁷Jfr. Godenhielm, Berndt, Om upphovsrätt till filmverk, I: Uppsatser i Immaterialrätt, Lund 1983, s. 144 och Karnell, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 298.

²⁴⁸Se t.ex. Schønning, Peter, TV-programmemedarbejderes Ophavsrettigheder, København 1989, s. 88.

²⁴⁹Jfr. SOU 1956:25, s. 277.

den svenska upphovsrättslagen, men av förarbetena framgår att den gäller även i Sverige.²⁵⁰

Det nu sagda innebär emellertid inte att avtalsvillkor i överlåtelseavtal *alltid* bör tolkas till upphovsmannens fördel. I doktrinen har i detta avseende anförts att praxis knappast ger belägg för att säga att domstolarna ensidigt gynnar upphovsmannaintressen vid tolkningen av enskilda avtalsvillkor.²⁵¹ Det vore naturligtvis fel att ge upphovsmannen en fördel vid avtalstolkningen bara därför att han är just upphovsman. Här som annars kan förhållandena skilja sig från fall till fall. Det är knappast rimligt, att en upphovsman som har nått en sådan status och erfarenhet att han kan anses stå på samma nivå som sin motpart i avtalsförhållandet, alltid skall gynnas av att ett avtal är diffust skrivet. Avtalsformuleringen kan ju ha skett medvetet från båda parter sida. I affärsmässiga relationer torde det sålunda inte vara alltför sällsynt att avtal medvetet görs något oklara av den anledningen att parterna kommit till insikt om att detta är det enda sättet att få tillstånd ett avtal som båda sidor kan acceptera. Problem som kan följa härav avses då i regel att lösas "under resans gång". Å andra sidan är det helt klart att endast ett fåtal upphovsmän kan sägas ha uppnått en sådan ställning att de kan anses jämbördiga med dem, ofta juridiska personer såsom förlag etc., som förvärvar rättigheter till deras verk. Oftare är det nog så att förvärvaren dikterar villkoren och upphovsmannen antingen accepterar dessa eller står utan inkomst. I detta perspektiv får specificeringsgrundsatsen sägas innebära en rimlig avvägning mellan upphovsmännens och rättsförvärvarnas intressen.

6.2.2. Ändringsförbudet efter överlåtelse (28 § URL)

I avsnitt 3.3.3. har utförligt diskuterats vilka möjligheter en upphovsman har att ingripa mot att andra förvanskar hans verk på ett sätt som kränker hans konstnärliga anseende eller egenart. Regeln i 3 § 2 st URL är dock inte den enda som upphovsmannen kan åberopa till stöd för att hans verk skall bevaras i den form han ursprungligen givit det. I 28 § URL återfinns nämligen en dispositiv regel, vilken innebär att den som förvärvat upphovsrätten till ett verk inte äger ändra i detta utan upphovsmannens samtycke. Tanken är att upphovsmannen själv skall ha sista ordet vad gäller presentationen av hans verk även i de fall då han inte har möjlighet att invända mot ett återgivande med stöd i sin *droit moral*. Även om reglerna i 3 resp. 28 §§ således tjänar samma syfte, är de till sin karaktär olika. Medan 3 § lägger fast det ideella innehållet i upphovsrätten, är 28 § en tolkningsregel som gäller om inget annat avtalats. Det senare lagrummet är därför snarast att se som en avtals-

²⁵⁰SOU 1956:25, s. 277; Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 96, 363 f.; Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 335. jfr. SOU 1956:25, s. 277.

²⁵¹Rosén, Jan, I: NIR 1992 s. 668.

rättslig regel.²⁵² Ytterligare en skillnad mellan stadgandena är, att medan den ideella rätten i 3 § skall respekteras av alla som utnyttjar ett verk oberoende av på vilken rättslig grund detta sker, så gäller ändringsförbudet i 28 § endast för den som förvärvat upphovsrätt efter överlåtelse eller upplåtelse.

Av upphovsrättslagens förarbeten framgår att inte varje obetydlig ändring som företas utan upphovsmannens samtycke är förbjuden enligt 28 §. Det är t.ex. tillåtet för en förläggare att rätta uppenbara skrivfel och vissa inkonsekvenser i stavningssätt i en bok som han har avtalat om att publicera. Det var heller inte lagstiftarens avsikt att hindra att uppenbart felaktiga årtal utbyts mot de korrekta.²⁵³ Att låta dessa typer av ändringar falla utanför stadgandets tillämpningsområde förefaller ändamålsenligt, och det får väl i vart fall anses tveksamt om en upphovsman har något att invända mot sådana rättelser. Det bör också noteras att upphovsmannen inte heller med stöd i 28 § kan ingripa mot ändringar som företagits med klart parodierande eller travesterande syfte.²⁵⁴

Det samtycke som upphovsmannen skall avge för att sätta ändringsförbudet i 28 § åt sidan kan naturligtvis vara uttryckligt, men det behöver inte vara det. Precis som i övrigt vad gäller de upphovsrättsliga avtalen saknas formkrav för medgivande till ändring. Det kan sålunda av omständigheterna framgå att förvärvaren erhållit upphovsmannens samtycke till att ändra i verket, t.ex. när upphovsmannen upplåtit rätten att använda detta för ett ändamål som förutsätter att ändringar görs. Härvid torde det dock fordras att upphovsmannen vid avtalstidpunkten insåg att de aktuella ändringarna med nödvändighet följde av det tillåtna nyttjandet.²⁵⁵

Ett annat exempel på när ändringar i regel är tillåtna p.g.a. omständigheterna, är när förvärvaren tillagts rätt att återge verket i en annan konstform än den ursprungliga. Här menade dock AK att ändringarnas tillåtlighet kan komma att bedömas olika beroende på skälen till deras företagande. När ändringarna betingas av den nya konstformens teknik eller uttrycksmedel, t.ex. överförandet av en roman till film, kan det anses ligga i sakens natur att ändringarna är tillåtna redan i och med överlåtelseavtalet som sådant. Om däremot ändringarna går utöver vad som krävs för anpassning till den nya konstformen, och i stället företas för att t.ex. göra ett verk mer kommersiellt gångbart på en viss marknad, måste upphovsmannens samtycke inhämtas.²⁵⁶

Även branschsedvänja räknas till de omständigheter som kan medföra rätt för förvärvaren att ändra i verket. Det torde emellertid vara ovanligt att någon längre gående ändringsrätt föreligger på denna grund. För att en rättsligt relevant sedvänja skall anses etablerad krävs nämligen att samtliga i branschen involverade parter regelmässigt godkänner den ifrågavarande typen av ändringar.²⁵⁷

²⁵²Svensäter, Lennart, Anställning och Upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 284; Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 69.

²⁵³SOU 1956:25, s. 287.

²⁵⁴Karnell, Gunnar, Upphovsrätt med närstående rättigheter samt fotorätt, Stockholm 1979, s. 27.

²⁵⁵SOU 1956:25, s. 287; Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 80

²⁵⁶SOU 1956:25, s. 287.

²⁵⁷Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 79 f.

Det är i detta sammanhang åter viktigt att påminna om att trots att det enligt 28 § saknas hinder mot att upphovsmannen tillägger förvärvaren långtgående befogenheter att ändra i verket, så gäller alltså den tvingande regeln i 3 § 3 st, d.v.s. att den ideella rätten endast kan efterges i begränsad omfattning.²⁵⁸ Frågan om eftergift behandlas nedan i avsnitt 6.2.5.

6.2.3. Något om ändringar i verket efter vidareöverlåtelse

28 § URL stadgar, förutom förbudet mot ändringar efter överlåtelse, att en förvärvare inte äger vidareöverlåta upphovsrätten utan upphovsmannens samtycke. Ett sådant samtycke behöver inte vara uttryckligt.²⁵⁹ När en förvärvare har tillagts rätt att vidareöverlåta upphovsrätten inställer sig emellertid frågan om det är han eller upphovsmannen som skall samtycka till ändringar som den *nye* förvärvaren önskar företa. AK var här av uppfattningen att den förste förvärvaren principiellt har att bestämma över sådana ändringar, men menade samtidigt att omständigheterna vid upphovsmannens överlåtelse ofta är sådana att denne bibehållit sin rätt att bestämma över ändringar i verket.²⁶⁰ Jag ställer mig något tveksam till kommitténs resonemang i detta avseende. För det första, om förvärvaren själv inte ägt någon rätt att ändra i verket kan han enligt allmänna avtalsrättsliga principer inte tillåta någon annan att göra detta. Förvärvare nummer två kan ju aldrig erhålla en bättre rätt än den hans avtalspart förvärvat från upphovsmannen, och extinktiva godtrosförvärv kan i princip inte ske på immaterialrättens område.²⁶¹ För det andra är det meningslöst att först uppställa ett förbud mot ändringar för den som förvärvar upphovsrätten direkt från upphovsmannen, men sedan tillåta att förvärvaren låter någon annan ändra i verket efter en vidareöverlåtelse. Oavsett det nu sagda är AK:s uttalande problematiskt eftersom upphovsmannen även efter en tillåten vidareöverlåtelse kan göra sin ideella rätt enligt 3 § URL gällande mot den som utnyttjar verket. Detta gäller oberoende av vad som sagts i vidareöverlåtelseavtalet.²⁶² Kanske skall man därför förstå kommittén så, att den som från upphovsmannen förvärvat en rätt att såväl bearbeta som vidareöverlåta verket, har att själv avgöra om den som i sin tur förvärvar rätten från honom skall få utföra de ändringar som *upphovsmannen* redan tidigare samtyckt till. Att låta en förvärvare självmant ta ställning till ändringar i verket skulle enligt denna tolkning aldrig ha varit lagstiftarens avsikt. Ändringsförbudets karaktär av skydd för upphovsmannens personliga intressen talar också för att det är rimligt att se saken på detta sätt. Däremot torde upphovsmannen kunna ge den han önskar en fullmakt att å hans vägnar lämna tillstånd ändringar enligt såväl 28 § som

²⁵⁸SOU 1956:25, s. 288.

²⁵⁹SOU 1956:25, s. 290.

²⁶⁰SOU 1956:25, s. 288.

²⁶¹Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 362; Jfr. Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 81.

²⁶²SOU 1956:25, s. 290.

3 § 3 st. En sådan fullmakt bör, i vart fall vad gäller eftergifter enligt 3 § 3 st, specifikt ange arten och omfattningen av de ändringar som upphovsmannen accepterar. Om fullmakten utformas alltför generellt torde syftena bakom 3 § 3 st leda till att upphovsmannen inte blir bunden av de avtal som fullmäktigen ingår, och detta även om denne handlat inom fullmaktens ramar.²⁶³ Inget hindrar dock upphovsmannen från att godkänna också mycket omfattande ändringar *efter* det att de företagits. Sådana godkännanden kan också lämnas å upphovsmannens vägnar av någon som han anförtrott denna uppgift.²⁶⁴

6.2.4. Presumtionsregeln i 39 § URL rörande filmavtal

Ett av de stora problemen vid filmproduktion är, som redan berörts, hur man skall hantera de många medverkande upphovsmännens rättigheter efter det att filmen färdigställts. Att vid varje enskilt utnyttjande av verket inhämta samtycke från alla berörda rättighetshavare är i praktiken en omöjlig uppgift. Särskilt gäller detta vid internationell distribution av film.²⁶⁵ För att underlätta handeln med upphovsrätt på filmområdet har den svenske lagstiftaren därför infört en särskild regel om filmavtal i 39 § URL. Enligt stadgandet presumeras att en överlåtelse av rätt till inspelning av litterärt eller konstnärligt verk på film medför rätt för förvärvaren att genom filmen på biograf, i television eller annorledes²⁶⁶ göra verket tillgängligt för allmänheten. Tillika presumeras att rättsförvärvaren äger återge talade inslag i text (s.k. subtitles, dvs. textremsor där dialogen återges, ofta i komprimerad form) eller översätta dem till annat språk (s.k. dubbing). Med avseende på upphovsmannens ideella rätt kan det anmärkas att sistnämnda förfaranden onekligen innebär att verket ändras i vissa avseenden. Så kan en bristfällig textning av en film förmedla ett helt annat budskap än vad den talade dialogen ger uttryck för, något som kan påverka åskådarens uppfattning om filmskaparen.²⁶⁷ När det gäller "dubbing" är problemen än större. Förutom att skådespelarnas läpprörelser sällan är särskilt väl synkroniserade med den

²⁶³Jfr. Blomqvist, Jørgen, *Overdragelse af ophavsrettigheder*, København 1987, s. 124.

Peter Schönning (*Ophavsretsloven med kommentarer*, København 1995, s. 165) har anfört att en upphovsman förvisso kan överlåta rätten att träffa uppgörelser om den ideella rätten. Han menar dock att denna möjlighet är begränsad till konkreta fall, eftersom det annars skulle vara frågan om en överlåtelse av själva *droit moral*.

²⁶⁴Prop. 1960:17, s. 71.

²⁶⁵Jfr. Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 118.

²⁶⁶Som exempel kan nämnas visning som sker i klubbar eller på diskotek (Olsson, Henry, *Upphovsrättslagstiftningen - En Kommentar*, Stockholm 1996, s. 226). Rosén menar att bruket av lokutionen "annorledes göra verket tillgängligt för allmänheten" i 39 § tyder på att avsikten med lagrummet var att skapa en generell norm för förenklad rättighetsklarering, vilken ger möjlighet till alla former av utnyttjanden av den färdiga filmen på marknaden. (Se Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 126 f.)

²⁶⁷Se Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 50.

dubbade dialogen, medför förfarandet bl.a. akustiska skillnader i ljudbilden vilka otvivelaktigt kan påverka helhetsuppfattningen av filmverket.²⁶⁸

I föregående avsnitt har konstaterats att 28 § URL som huvudregel kräver att upphovsmannen ger sitt samtycke till i princip varje ändring i verket. Även om något samtycke ej förekommit får dock vad som sägs i 39 § om "subtitles" och "dubbing" anses gälla framför den mer allmänna regeln i 28 §, vilken alltså inte i sig hindrar dessa typer av förfaranden.²⁶⁹ Däremot inskränker inte 39 § upphovsmannens möjligheter att åberopa sin ideella rätt. Någon eftergift av rättigheterna enligt 3 § följer med andra ord inte av den nu diskuterade presumptionsregeln, utan den som förvärvat rätten att återge ett verk i filmens form har att respektera den ideella rätten fullt ut.²⁷⁰ Detta gäller också med avseende på införandet av "subtitles" och "dubbing". Även om det råder en presumtion för att dessa åtgärder får vidtas, är de inte tillåtna om de utförs på ett sådant sätt att upphovsmännens konstnärliga anseende eller egenart kränks.²⁷¹ Det är dock sannolikt så att verkets tendens och övergripande stil måste ha förändrats för att en kränkning skall anses vara för handen. Förfarandet är ju i vart fall i viss mån betingat av att verket skall kunna förstås av publiken, något som också kan sägas ligga i upphovsmannens intresse.

Presumtionen i 39 § URL omfattar enligt sin lydelse konstnärliga och litterära verk som återges genom en film. Lagtextens lydelse har på många håll i litteraturen tagits till intäkt för att lagrummet inte är tillämpligt med avseende på de insatser som sker i och med själva inspelningen av filmen.²⁷² Således skulle inte regissörens, fotografens med fleras eventuellt upphovsrättsgrundande prestationer omfattas av presumptionsregeln. Från dessa upphovsmän skulle alltså särskilt samtycke erfordras för filmens offentliga visning. Även AK var av denna uppfattning: "Bestämmelsen förutsätter, att överlåtelsen avser ett redan föreliggande verk, som kan utnyttjas för film. Den är därför icke tillämplig på insatser, som göras i själva inspelningsverksamheten och taga form i det färdiga filmverket, exempelvis regi-
arbete...".²⁷³ Denna inställning till lagrummets tillämpningsområde motsvarar emellertid inte nu gällande rätt, något som framgår av förarbetena till de ändringar som år 1973 genomfördes i 39 § för att bringa denna i närmare överensstämmelse med art. 14bis i Bernkonventionen.²⁷⁴ Således

²⁶⁸Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 59. Se också avsnitt 3.3.3.8. ovan rörande NJA 1945 s. 275 (Edvard Persson) samt Ginsburg/Sirinelli, *Author, creation and adaption in private international law and French domestic law*, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 50.

²⁶⁹Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 125.

²⁷⁰SOU 1956:25, s. 332.

²⁷¹Jfr. Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 125 f.

²⁷²Se t.ex. Carlén-Wendels, Thomas, *Upphovsrätt i reklam och media*, Stockholm 1997, s. 99 och Koktvedgaard/Levin, *Lärobok i Immaterialrätt*, Stockholm 1996, s. 384.

²⁷³SOU 1956:25, s. 335.

²⁷⁴Prop. 1973:15 angående godkännande av vissa internationella överenskommelser på den intellektuella äganderättens område m.m., s. 97 f. (jfr. s. 54). Se även Olsson, Henry, *Upphovsrättslagstiftningen - En Kommentar*, Stockholm 1996, s. 225 och Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 125; Svensäter, Lennart, *Anställning och upphovsrätt*, Stockholm 1991, s. 295. Jfr. vidare Godenhielm, Berndt, *Om upphovsrätt till*

gäller 39 § URL numera för alla upphovsmän som lämnat bidrag vid tillkomsten av ett filmverk oavsett om detta skett genom skapandet av ett pre-existerande verk eller i arbetet med filmen som sådan.

Presumtionen i 39 § URL kan åsidosättas inte bara genom uttryckliga avtal med ett annat innehåll än lagens, utan även genom att det framgår av omständigheterna att någon av parterna inte velat acceptera vad stadgandet föreskriver.²⁷⁵ Avslutningsvis bör det observeras att 39 § inte gäller för musikaliska verk. Det offentliga framförandet av musik som finns med i en film regleras sålunda separat genom upphovsmännens organisationer.²⁷⁶

6.2.5. Eftergift av ideell rätt

Den ideella rätten är som vi sett mycket nära knuten till upphovsmannens person. Detta har föranlett lagstiftaren att begränsa möjligheterna för den som skapat ett upphovsrättsligt skyddat verk att frånsäga sig sin *droit moral*.²⁷⁷ Således framgår det av 3 § 3 st jämförd med 27 § 1 st att de ideella rättigheterna är oöverlåtbara och endast kan efterges såvitt angår en till art och omfattning begränsad användning av verket. Upphovsmannen är således förhindrad att genom generella avtalsklausuler - formulerade t.ex. så att han överlåter "alla sina rättigheter" eller "hela sin upphovsrätt" - avhända sig sin ideella rätt. Grunden för en sådan regel är naturligtvis att det är mycket svårt att överblicka hur en eftergift av alla rättigheter enligt 3 § kan komma att påverka upphovsmannens personliga intressen i framtiden.²⁷⁸ Det bör dock betonas att det bara är generella eftergifter som lagstiftaren velat förhindra; att sådana ej blir bindande mellan avtalsparterna kan sägas ligga i upphovsmannens intresse. Alltför långtgående inskränkningar i avtalsfriheten skulle emellertid inte gagna upphovsmannen. Han måste således i regel kunna överlåta eller upplåta förfoganderätten till ett verk som han skapat för att få detta distribuerat på ett ändamålsenligt sätt (jfr. ovan avsnitt 6.2.1.). Det skulle sannolikt vara mycket svårt för honom att få till stånd tillfredsställande avtal om förvärvaren inte kunde vara säker på att få exploatera verket på det sätt som avtalats utan att riskera att mötas av invändningar grundade på de ideella rättigheterna.²⁷⁹ En överbeskyddande lagstiftning skulle alltså slå tillbaka mot upphovsmannen själv.

Lagstiftaren har alltså genom införandet av 3 § 3 st URL velat förhindra att generella upphovsrättsöverlåtelser uppfattas som att upphovsmannen uppgivit alla sina möjligheter att ingripa mot kränkningar av *droit moral*. Därmed är emellertid ingenting sagt om hur precist ett medgivande till en

filmverk, I: Uppsatser i immaterialrätt, s. 142 f. angående den finska motsvarigheten till 39 § URL. Godenhielm menar att presumtionen är utesluten endast beträffande filmmusiken.

²⁷⁵SOU 1956:25, s. 336.

²⁷⁶SOU 1956:25, s.336 f.; Prop. 1973:15, s. 99.

²⁷⁷SOU 1956:25, s. 127 ff.; Prop. 1960:17, s. 72 f.

²⁷⁸SOU 1956:25, s. 127; Prop. 1960:17, s. 72.

²⁷⁹SOU 1956:25, s. 127 f.; Rosén, Jan, *Moral Right in Swedish Copyright Law*, I: NIR 1993 s. 367

ändring måste vara för att nå upp till lagens krav på en giltig eftergift. Av förarbetena till URL framgår dock tydligt att det inte är tillräckligt att en eftergifts innehåll blivit bestämt angiven i ett uttryckligt avtal. Användningen av verket måste dessutom vara begränsad till såväl art som omfattning, och endast inom denna ram blir en eftergift giltig.²⁸⁰

Vad först gäller *eftergift av respekträtten* kan en sådan ofta anses vara för handen när ett litterärt verk överlättes för att bearbetas vid inspelningen av en film eller begagnas för ett visst framförande på teaterscenen, i radio eller på TV.²⁸¹ I dessa fall är vissa ändringar i verket naturliga p.g.a. ändamålet med utnyttjandet. Det framgår med andra ord av omständigheterna att ändringar betingade av den nya konstformens krav får vidtas med hänsyn såväl till ändringsförbudet i 28 § URL som till respekträtten i lagens 3 § 2 st.²⁸² Däremot medför inte överlåtelsen av den ekonomiska förfoganderätten över verket att ändringar får företas för att göra detta mer kommersiellt gångbart eller för att det skall kunna utnyttjas i enlighet med nya tekniska landvinningar. Inte heller ett uttryckligt avtalsvillkor som ger t.ex. en filmproducent rätt att ändra i verket för att anpassa detta till en viss marknad kan anses godtagbart enligt 3 § 3 st, eftersom en sådan eftergift är alltför allmänt hållen.²⁸³ De ändringar som kan behöva göras för en sådan anpassning kan ju vara i princip hur långtgående som helst, och de är således omöjliga för upphovsmannen att överblicka vid avtalstidpunkten. Detsamma får anses gälla eftergifter innebärande att en producent tilläggs rätt att klippa i en film i den utsträckning som han finner befogat i syfte att uppfylla kraven i olika länders censurlagstiftning (jfr. ovan avsnitt 5.). I sistnämnda fall är det dock sannolikt så att upphovsmannen blir bunden av en eftergift i den mån denna inte föranlett distributören att visa filmen i kraftigt förvanskat skick p.g.a. censuringrepp (jfr. nedan om ändringar som visar en uppenbar okänsla för verkets egenart). Ett annat synsätt skulle alltför kraftigt inskränka ett rationellt verksutnyttjande och skulle väl också minska upphovsmannens möjligheter att finna avsättning för de filmer han skapat.

Eftergift av upphovsmannens *paternitetsrätt* avhandlas relativt kortfattat i såväl förarbetena som doktrin. AK nämnde emellertid, som ett exempel på en med lagens ögon tillräckligt begränsad eftergift, att upphovsmannen avstår från att få sitt namn angivet.²⁸⁴ En sådan eftergift innebär som synes att upphovsmannen avsäger sig hela innehållet i paternitetsrätten, något som förvisso kan uppfattas som en mycket omfattande eftergift. Att den ändå torde vara bindande för upphovsmannen beror på att det här, på ett helt annat sätt än om förvärvaren tilläggs rätt att företa vilka ändringar som helst i verket, går att beräkna konsekvenserna av eftergiften.²⁸⁵ Förarbetsuttalanden måste väl också tolkas så att en eftergift av paternitetsrätten endast är

²⁸⁰Prop. 1960:17, s. 73.

²⁸¹SOU 1956:25, s. 128.

²⁸²Jfr. SOU 1956:25, s. 123.

²⁸³Jfr. Lögberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 65 f.

²⁸⁴SOU 1956:25, s. 128.

²⁸⁵Jfr. Karnell, Gunnar, Rätten till Programinnehållet i TV, Stockholm 1970, s. 393, där det anförs att det inte torde spela någon roll hur mycket av den ideella rätten som eftergives, så länge eftergiften är preciserad vad gäller arten och omfattningen av utnyttjandet av verket.

bindande om den avser en till art och omfattning begränsad användning av verket. Av detta följer, att en författares uppgivande av rätten att bli namngiven när hans roman ges ut, inte också innebär att han uppgivit rätten att bli angiven som upphovsman i samband med att boken filmatiseras. En eftergift av rätten till namngivelse påverkar inte heller möjligheten för upphovsmannen att, när han så önskar, framträda och göra gällande att det är han som skapat ett visst verk. På samma sätt kan en upphovsman som visserligen medgivit vissa ändringar inom ramen för 3 § 3 st, men sedan inte anser sig kunna stå för slutresultatet, när som helst offentligt ta avstånd från verket i dess nya skepnad.²⁸⁶ En sådan "avbön" torde kunna få mycket allvarliga konsekvenser för den ekonomiska avsättningen av t.ex. en långfilm. Som exempel kan nämnas att en framstående filmregissör offentligt kritiserar en film som han visserligen regisserat, men vilken filmbolaget sedan klippt om på ett sådant sätt att han nu tar avstånd ifrån den.²⁸⁷ Filmbolaget får då svårt att sälja filmen genom att hänvisa till regissörens medverkan.²⁸⁸

Det hitintills sagda ger vid handen att en eftergift är begränsad till *användningens art* när den avser verkets nyttjande för ett visst ändamål, t.ex. för en filminspelning. När lagen även villkorar en eftergifts giltighet av att den aktuella användningen skall vara *begränsad till omfattningen*, innebär detta främst att upphovsmannen skall ha haft en möjlighet att förutse eftergiftens konsekvenser för verkets framtoning. Det torde härvid föra för långt att kräva att han måste ha insett exakt hur verket skulle te sig efter det att ändringarna företagits. Istället bör det krävas att han haft möjlighet att sätta sig in i hur ändringarna i stort skulle komma att påverka verkets presentation.²⁸⁹

Som har antytts i det föregående behöver inte en eftergift av den ideella rätten vara uttrycklig²⁹⁰, utan den kan också framgå av omständigheterna vid en överlåtelse av de ekonomiska rättigheterna.²⁹¹ Huruvida en eftergift kan intolkas i en sådan överlåtelse beror till stor del på om ändringar är nödvändiga för att förvärvaren skall kunna utnyttja verket på avsett sätt och på om

²⁸⁶SOU 1956:25, s. 129; Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 72.

²⁸⁷Om ändringarna varit av den karaktären att de gått utöver vad regissören måste godta med hänsyn till en gjord eftergift, kan han naturligtvis hävda kränkning av respekträtten enligt 3 § 2 st URL (jfr. vidare nedan).

²⁸⁸Om bolaget ändå marknadsför filmen som "En ny storfilm av..." etc. kan det vara frågan om vilseledande marknadsföring (jfr. Marknadsföringslagen 6 § [SFS 1995:450]), eftersom filmkonsumenten kan sägas vilseledas om filmens kommersiella ursprung. Som kommer att diskuteras nedan i avsnitt 7.4.3.2. har en talan utformad på ungefär detta sätt med framgång förts inför amerikanska domstolar (se Gilliam v. American Broadcasting Companies, Inc., 538 F.2d. 14).

²⁸⁹Jfr. Bergström/Strömholm, *Lärobok i upphovsrätt*, Uppsala 1994, s. 51.

²⁹⁰Rosén har uttalat, att medan paternitetsrätten ofta är föremål för avtal på filmområdet, är detta sällan fallet med respekträtten. Däremot är det naturligtvis möjligt att en tyst eftergift följer av själva inspelningsavtalet (se Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 71.) I det ledande kollektivavtalet mellan filmbranschen och upphovsmännens organisationer föreskrivs dock att den ideella rätten skall respekteras av ett filmverks producent (se Rosén, Jan, *Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights*, I: NIR 1996 s. 279 ff.).

²⁹¹SOU 1956:25, s. 128.

upphovsmannen haft möjlighet att förutse detta.²⁹² Även verkets art kan inverka på huruvida en eftergift av ideell rätt skall anses vara för handen. Sannolikt kan en överlåtelse av rätten till ett verk som skapats för uttalat praktiska syften oftare anses innefatta en ändringsrätt än vad som är fallet med verk hörande till den s.k. rena konsten, t.ex. litteratur, musik och film.²⁹³ Det synes dock inte vara möjligt att ange någon generell regel beträffande när en eftergift är tillräckligt begränsad för att vara bindande för upphovsmannen eller när en eftergift annars kan tolkas in i ett avtal.²⁹⁴ I doktrinen har också antytts att 3 § 3 st URL lämnar ett visst utrymme för domstolarna att i varje enskilt fall göra en skälighetsbedömning, vid vilken rättsförvärvarens och upphovsmannens intressen får vägas mot varandra.²⁹⁵

Även om upphovsmannen med bindande verkan eftergivit sin ideella rätt i ett visst avseende behöver han inte finna sig i åtgärder som visar på en uppenbar okänsla för verkets egenart, idéinnehåll eller bärande stilistiska drag eller tendens.²⁹⁶ Vad som bryter igenom ett annars bindande avtal är dock endast "...harsh violations of the integrity of works of particular artistic value and seriousness".²⁹⁷ Som exempel på sådana grova ändringar, som normalt kan påtalas av upphovsmannen trots en tidigare eftergift, kan nämnas att roman förkortas så mycket att resultatet kan sägas vara en ren förvrängning av originalet.²⁹⁸ Normalt sett kan emellertid en förvärvare av upphovsrätt förlita sig på vad som avtalats mellan parterna. Möjligheten att åsidosätta en annars bindande överenskommelse torde för övrigt vara störst när den företagna ändringen innebär en kränkning av upphovsmannens konstnärliga anseende. Mera sällan torde det finnas anledning att frånga en eftergift som uppfyller lagens krav om upphovsmannen "enbart" gör gällande att hans konstnärliga egenart kränkts (jfr. nedan avsnitt 6.3.3. in fine).

Avslutningsvis bör det betonas att 3 § 3 st URL endast tar sikte på eftergifter som lämnats på förhand, dvs. innan en ändring i verket företagits. Om däremot upphovsmannen efter det att en ändring vidtagits granskat och godkänt verket i dess nya utformning, kan han inte senare invända mot ändringen. Det nu sagda gäller oavsett hur omfattande bearbetningen är.²⁹⁹ I denna situation vet ju upphovsmannen exakt vad han samtycker till och han

²⁹²Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 72; jfr. Svensäter, Lennart, *Anställning och Upphovsrätt*, Stockholm, 1991, s. 435. Se också SOU 1956:25, s. 123

²⁹³Jfr. Rosén, Jan, *Moral Right in Swedish Copyright Law*, I: NIR 1993 s. 368 och densamme i *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 74.

²⁹⁴Jfr. Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 73.

²⁹⁵Svensäter, Lennart, *Anställning och upphovsrätt*, Stockholm 1991, s. 430; Rosén, Jan, *Moral Right in Swedish Copyright Law*, I: NIR 1993 s. 369.

²⁹⁶Se Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Stockholm 1992, s. 74; Rosén, Jan, *Moral Right in Swedish Copyright Law*, I: NIR 1993 s. 369 (där Rosén talar om "the hard core of moral right"); Se även Rosén, Jan, *Moral Right in Nordic Law*, I: JT 1993/94, s. 768: "...the *hard core* of the author's personal and intellectual interests... should always be protected irrespective of what has been agreed" (mina kursiveringar). Se även SOU 1956:25, s. 123.

²⁹⁷Rosén, Jan, *Moral Right in Nordic Law*, I: JT 1993/94, s. 771.

²⁹⁸Jfr. SOU 1956:25, s. 123.

²⁹⁹SOU 1956:25, s. 128; Prop. 1960:17, s. 73.

har här en god möjlighet att överblicka ändringens konsekvenser för hur verket kan komma uppfattas av allmänheten.

6.3. Upphovsrätten i anställningsförhållanden

6.3.1. Allmänt om upphovsrättens övergång i anställningsförhållanden

En av de mer omdiskuterade frågorna på upphovsrättsområdet är betydelsen av att upphovsmannens verk har tillkommit som ett led i ett anställningsförhållande. Det ligger i sakens natur att en arbetsgivare blir ägare till exemplar av ett verk som framställts av hans arbetstagare.³⁰⁰ Vidare kan det sägas vara tämligen självklart att den anställde inte fritt får förfoga över de verk som han skapar i sin anställning. Om han hade kunnat göra detta skulle grundvalarna för arbetsgivarens verksamhet ha ryckts undan.³⁰¹ Att bruka verket i konkurrens med arbetsgivaren skulle också i många fall utgöra ett brott mot den arbetsrättsliga lojalitetsplikten.³⁰²

I linje med det nyss sagda ligger att innehavet av upphovsrätten till de verk som en arbetstagare skapar som ett led i sin anställning, torde påverkas av det föreliggande anställningsavtalet. Problemet ligger i att avgöra under vilka förutsättningar och i vilken utsträckning en arbetsgivare, utan uttryckligt avtal härom, förvärvar upphovsrätt till nu omtalade verk. Frågan är inte lagreglerad³⁰³ - förutom vad gäller datorprogram (40 a § URL) - och någon bra vägledning för lösningen i konkreta fall går inte att finna i förarbetena till URL. De ovan diskuterade generella reglerna i URL angående upphovsrättsliga avtal får därför anses gälla även för övergången av upphovsrätt till verk tillkomna i anställning.³⁰⁴ Ytterst kan det sägas bli fråga om en avvägning mellan arbetsgivarens på arbetsrätten grundade rätt att bestämma över den verksamhet han bedriver och dess resultat, och den anställde upphovsmannens rätt att bestämma över de verk som han skapar. En skiljelinje mellan arbetsgivarens och upphovsmannens intressen kan också skönjas i det att arbetsrätten prioriterar insatsen av kapital i produktionsprocessen, medan upphovsrätten avser att skydda själva skapandet i sig. Då det inte är möjligt generellt sätta det ena regelkomplexet framför det andra, är utgångs-

³⁰⁰Jfr. Karnell, Gunnar, Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner, I: ULF 50, Stockholm 1986, s. 41 f.

³⁰¹Jfr. Kocktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 101.

³⁰²Jfr. Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 415 f., 424.

³⁰³Lag (1949:345) om rätten till arbetstagares uppfinningar kan *inte* tillämpas analogt på de upphovsrättsliga anställningsavtalen (se t.ex. Karnell, Gunnar, Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner, I: ULF 50, Stockholm 1986, s. 42 och Nordell, Per Jonas, Datorprogrammen och den ideella rätten i anställningsförhållanden, I: NIR 1993 s. 377).

³⁰⁴Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 285.

punkten att arbetsrätten och upphovsrätten betraktas som sidoordnade i förhållande till varandra. Gränsen för upphovsmannens möjligheter att efterge sin ideella rätt enligt 3 § URL är dock tvingande och har företrädde framför de principer som följer av den arbetsrättsliga regleringen.³⁰⁵

Utgångspunkten i svensk rätt är att upphovsrätt alltid först uppstår hos den fysiska person som skapat ett verk. Att arbetsgivaren i viss utsträckning kan förvärva den upphovsrättsliga förfoganderätten över verk som tillkommer i hans verksamhet innebär alltså inte att han blir att anse som verkets upphovsman. Han gör endast ett förvärv av den upphovsrätt som ursprungligen tillkommit den arbetstagare som skapat det aktuella verket. I vissa utländska rättsordningar, i synnerhet de anglosachsiska, anses dock arbetsgivaren vara ursprunglig rättshavare - ibland t.o.m. upphovsman - till de anställdas verk, något som kan få stor betydelse för de *verkliga* upphovsmännens tillgång till ideella rättigheter.³⁰⁶

Det torde inte vara ovanligt att de upphovsmän som är verksamma vid en filminspelning är anställda av det företag som producerar filmen i fråga.³⁰⁷ En kort genomgång av rättsläget vad gäller upphovsrättens reglering i anställningsförhållanden kan därför vara på sin plats. I det följande kommer jag endast att diskutera vad som gäller i de fall då parterna ej uttryckligen berört frågan om upphovsrätt i anställningsavtalet eller annorledes.

För en fullständig genomgång av problematiken kring upphovsrätten i anställningsförhållanden hänvisas till Peyron, Ulf: *Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet* (Stockholm 1985) och Svensäter, Lennart: *Anställning och upphovsrätt* (Stockholm 1991).

6.3.2. Förutsättningarna för - och omfattningen av - arbetsgivarens förvärv av upphovsrätt

Frågan om anställningsförhållandets inverkan på upphovsrättens övergång berörs endast mycket kortfattat i förarbetena till URL. AK uttalade att

"[i]nom *vissa* anställningsförhållanden torde tjänsteavtalet...i *regel* innebära, att upphovsmannen till arbetsgivaren överlåter hela sin förfoganderätt till de arbeten han skapar i anställningen."³⁰⁸ (Mina kursiveringar.)

Citatet tar som synes sikte endast på "vissa" anställningsförhållanden - AK nämnde konstnärer anställda i konstindustri eller på reklambyråer³⁰⁹ - varför

³⁰⁵Jfr. Svensäter, Lennart, *Anställning och upphovsrätt*, Stockholm 1991, s. 251, 288 f.

³⁰⁶Jfr. Peyron, Ulf, *Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet*, Stockholm 1985, s. 58. Se även nedan avsnitt 8.2. om den amerikanska "Works made for hire"-doktrinen och där gjorda litteraturhänvisningar.

³⁰⁷Jfr. Rosén, Jan, *Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Kockvedgaard*, s. 64 (i not 25). AK anförde i detta avseende bl.a. att "[d]e rättigheter, som tillkomma de hos filmföretaget anställda personerna, överförs genom anställningsavtalet på filmföretaget" (SOU 1956:25, s. 152).

³⁰⁸SOU 1956:25, s. 277.

³⁰⁹SOU 1956:25, s. 277.

det är svårt att dra några generella slutsatser för andra branscher.³¹⁰ Någon närmare vägledning för under vilka förutsättningar rätten övergår i de branscher som AK uttryckligen tar upp återfinns inte heller i förarbetena. AK:s uttalanden synes alltså inte kunna tas till intäkt för att det föreligger en generell regel enligt vilken en arbetsgivare förvärvar all upphovsrättslig förfoganderätt över de verk som hans anställda skapar i tjänsten. Under de 42 år som gått sedan AK avgav sitt betänkande har dessutom den tekniska utvecklingen gått kraftigt framåt, med följd att möjligheterna att utnyttja ett verk ökat högst avsevärt. Även detta förhållande talar således för att det nyss citerade förarbetsuttalandet tillämpas med viss försiktighet på nutida förhållanden.³¹¹ I doktrinen synes emellertid råda enighet om att det direkt av anställningsavtalet ofta följer någon form av övergång av upphovsrätt till arbetsgivaren. Frågan skulle alltså vara tyst reglerad genom själva anställningsavtalet.³¹²

Hur skall man då gå till väga för att i ett konkret fall avgöra om - och i vilken omfattning - upphovsrätt har övergått på arbetsgivaren när frågan inte reglerats i ett uttryckligt avtal mellan parterna?

En grundläggande förutsättning för att en tyst överlåtelse av upphovsrätt skall anses föreligga synes vara att arbetsgivarens verksamhet på något sätt avser frambringande av upphovsrättsligt skyddade alster, något som generellt sett är fallet vid filmproduktion. Vidare torde det kunna uppställas ett krav på att också den enskilde anställdes arbetsuppgifter anknyter till skapande av upphovsrättsligt relevant slag.³¹³

Vad sedan gäller omfattningen av arbetsgivarens rättsförvärv finner man i på många håll i den nordiska doktrinen åsikten att den överlåtelse som sker via anställningsavtalet bör vara på något sätt begränsad.³¹⁴ Huvudregeln synes härvidlag kunna sammanfattas så, att arbetsgivaren förvärvar all den rätt som han behöver för det *normala* utnyttjandet av verk av aktuellt slag inom sin *normala* verksamhet och som *förutsatts av parterna* vid verkets tillkomst.³¹⁵

Med *arbetsgivarens normala verksamhet* avses den verksamhet som han vanligen faktiskt bedriver vid den tidpunkt då verket färdigställs; endast tillfälliga sysselsättningar faller således utanför. Det är förvisso arbetsgivaren som har att bevisa vad som ingår i hans normala verksamhet³¹⁶, men även arbetstagarens subjektiva uppfattning om den verksamhet som han anställts i har betydelse för bedömningen. Det är här inte så mycket en fråga

³¹⁰Jfr. Peyron, Ulf, Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet, Stockholm 1985, s. 56 och Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 292, 297.

³¹¹Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 297 f.

³¹²Jfr. Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 304, 337. Se även Lögdberg, Åke, Upphovsrätten och fotografirätten, Stockholm 1978, s. 68 f.

³¹³Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 300 f.

³¹⁴Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 338.

³¹⁵Karnell, Gunnar, Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner, I: ULF 50, Stockholm 1986, s. 39; Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 101; Peyron, Ulf, Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet, Stockholm 1985, s. 57.

³¹⁶Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 353 ff., 360, 374.

om vad upphovsmannen faktiskt insett om arbetsgivarens verksamhet, som vad han borde ha insett om den mot bakgrund av t.ex. branschpraxis³¹⁷

Arbetsgivarens *behov* av att använda verket skall vara vad som kan kallas för ett "verkligt behov" för den normala verksamhetens bedrivande. Här ligger ett krav på att behovet skall vara väsentligt och objektivt försvarbart.³¹⁸

Rättsövergångens närmare omfattning får i övrigt bestämmas med hänsyn till anställningsavtalets art och den sedvänja som råder i branschen.³¹⁹ Men även om sedvänjan är en viktig omständighet för att avgöra vilka rättigheter som arbetsgivaren förvärvat, så är man ibland inte hjälpt härav av den enkla anledningen att det ännu inte hunnit utvecklas någon praxis i den aktuella branschen. Så kan särskilt tänkas vara fallet på många områden inom den allt mer expanderande marknaden för informationsteknologi.³²⁰ I denna situation får man istället falla tillbaka på allmänna principer för tolkning och utfyllnad av avtal.³²¹

Även om det torde vara vanligt förekommande att upphovsrättsliga frågor i anställningsförhållanden löses underförstått,³²² bör det påpekas att det i många fall tas in bestämmelser om upphovsrättens övergång i kollektivavtal. Att dessa frågor löses i kollektiv form synes ofta vara en förutsättning för att den "upphovsrättsliga arbetsmarknaden" skall fungera på ett tillfredsställande sätt.³²³

Slutligen bör påpekas att det som sagts ovan i avsnitt 6.2.1. rörande generella överlåtelse av upphovsrätt till framtida produktion äger tillämpning även vad gäller verk som skapas i anställning.³²⁴

6.3.3. Särskilt om eftergift av ideell rätt i anställningsförhållanden

För det fall den ideella rätten inte varit föremål för uttryckliga överväganden mellan arbetsgivare och arbetstagare, är det befogat att ställa frågan huruvida en tyst eftergift kan sägas vara för handen redan genom förekomsten av ett anställningsförhållande. Den allmänt rådande uppfattningen i doktrinen på denna punkt synes vara att en viss änderingsrätt faktiskt följer av anställ-

³¹⁷Se Svensäter, Lennart, Anställning och Upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 348, 355, 375.

³¹⁸Svensäter, Lennart, Anställning och Upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 362 ff.

³¹⁹Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 101; Nordell, Per Jonas, Datorprogrammen och den ideella rätten i anställningsförhållanden, I: NIR 1993 s. 377.

³²⁰Jfr. Peyron, Ulf, Det upphovsrättsliga anställningsavtalet, Stockholm 1985, s. 228.

³²¹Jfr. Peyron, Ulf, Det upphovsrättsliga anställningsavtalet, Stockholm 1985, s. 59.

³²²Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 99

³²³Peyron, Ulf, Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet, Stockholm 1985, s. 170 f.

³²⁴Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 310 f.

ningsavtalet,³²⁵ men att försiktighet är påkallad vad gäller en alltför vittgående intolkning av eftergifter.³²⁶

Utgångspunkten för avtalstolkningen i förevarande avseende är att såväl 28 § som 3 § URL kan sägas stå i motsatsförhållande till arbetsgivarens arbetsrättsliga befogenhet att leda och fördela arbetet.³²⁷ I princip är det dock enbart de intressen som har kommit till uttryck i 3 § som är av den digniteten att arbetsrättens principer *kan* få stryka på foten.³²⁸ Den intresseavvägning som härvid måste företagas har ansetts böra utfalla så, att arbetsgivaren tilläggs en rätt att göra sådana ändringar som måste företagas för att han skall kunna utnyttja den förfoganderätt han i övrigt förvärvat till vad hans anställda skapat.³²⁹ Ändringar som går utöver vad som nu sagts torde däremot inte vara tillåtna endast med stöd i anställningsavtalet som sådant.³³⁰ Detta är i princip samma regel som gäller när ett uttryckligt avtal om den ideella rätten saknas vid upphovsrättsöverlåtelser utan samband med anställning (jfr. ovan avsnitt 6.2.5.). Lösningen får anses rimlig, inte minst av den anledningen att upphovsmannen anlitas för att arbetsgivaren skall kunna uppnå de mål *han* ställt upp för sin verksamhet. Det primära syftet med anställningen är med andra ord i regel att arbetsgivarens mål skall uppnås, inte att föra ut arbetstagarens skapelser till allmänheten.³³¹

Vad gäller eftergiftens innehåll torde vidare anställningsavtalet in dubio inte medföra att upphovsmannen uppgivit sin rätt att påtala kränkningar av sitt konstnärliga anseende, dvs. tredje mans uppfattning om honom som konstnär. Genom att ta anställning kan han däremot sägas ha accepterat att hans egna åsikter om verket får stå tillbaka mot arbetsgivarens rätt att bestämma över verksamheten. Detta innebär att rätten att invända mot egenartskränkning i regel kan anses eftergiven.³³² Detta är ett rimligt synsätt, eftersom kränkningar av det konstnärliga anseendet kan få återverkningar på upphovsmannens karriär och ekonomiska situation på ett helt annat sätt än då hans egenart kränkts. Vill upphovsmannen ha full kontroll över i vilket skick eller på vilket sätt hans verk slutligen offentliggörs kan han välja att inte ta anställning och istället arbeta självständigt.

³²⁵Se Olsson, Henry, Copyright, Stockholm 1994, s. 74; Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 445; jfr. Karnell, Gunnar, Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner, I: ULF 50, Stockholm 1986, s. 39.

³²⁶Se t.ex. Strömholm, Stig, Teaterrätt, Stockholm 1971 och Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 435.

³²⁷Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 445.

³²⁸Jfr. Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 289 och Strömholm, Stig, Teaterrätt, Stockholm 1971, s. 133, 135 f.

³²⁹Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 436, 449 f.; Jfr. Karnell, Gunnar, Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner, I: ULF 50, Stockholm 1986, s. 39.

³³⁰Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 452.

³³¹Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 436, 445.

³³²Svensäter, Lennart, Anställning och upphovsrätt, Stockholm 1991, s. 451; Jfr. även Rosén, Jan, Upphovsrättens avtal, Stockholm 1992, s. 74.

6.3.4. Presumtionsregeln i 40 a § URL rörande datorprogram tillkomna i anställning

Fram till 1993 saknades det helt regler i URL om upphovsrätten till verk tillkomna i anställning. Detta år infördes emellertid ett speciellt stadgande rörande datorprogram i lagens 40 a §.³³³ Lagrummet innebär att upphovsrätten till ett datorprogram, som en arbetstagare skapat som ett led i sina arbetsuppgifter eller efter arbetsgivarens instruktioner, övergår till arbetsgivaren om inte något annat avtalats mellan parterna. Det är alltså endast fråga om en presumtionsregel, men branschpraxis tyder på att avtal som åsidosätter 40 a § kommer att bli ovanliga.³³⁴ Det är dock viktigt att uppmärksamma att arbetsgivaren ej heller enligt 40 a § blir att anse som upphovsman eller ursprunglig rättsinnehavare; ställning som sådan är alltså förbehållen den fysiska person som skapat ett verk.³³⁵

Lagrummet är intressant av flera anledningar. För det första infördes genom 40 a § en särreglering på ett område som lagen annars förbigår med absolut tystnad, något som får anses anmärkningsvärt.³³⁶ För det andra innebär stadgandet att de ideella rättigheterna till datorprogram som skapats i anställning numera helt övergår³³⁷ på arbetsgivaren. Det är alltså här fråga om något annat och mer långtgående än en sådan eftergift som det går att träffa avtal om enligt 3 § 3 st.³³⁸ För det tredje är stadgandet intressant ur den filmskapande upphovsmannens perspektiv. Ty trots tydliga förarbetsuttalanden om att stadgandet endast gäller för datorprogram och att några analogislut avseende andra verkstyper inte är avsedda,³³⁹ kan det - som skall visas nedan - inte uteslutas att stadgandet så småningom kommer att påverka även upphovsrättens övergång på filmområdet.³⁴⁰

Införandet av 40 a § var ett led i implementeringen av EG-rättsliga regler i samband med EES-avtalets ikraftträdande. Det direktiv³⁴¹ som föranledde det aktuella lagrummet stadgar i artikel 2.3 följande:

Om ett datorprogram har skapats av en arbetstagare som ett led i dennes arbetsuppgifter eller efter arbetsgivarens anvisningar, skall arbetsgivaren ensam vara berättigad att utöva alla *ekonomiska rättigheter* till det program som skapats på detta sätt, om inte annat har föreskrivits genom avtal. (Mina kursiveringar.)

³³³Se Regeringens proposition 1992/93:48 om ändring i de immaterialrättsliga lagarna med anledning av EES-avtalet, m.m., s. 114-119.

³³⁴Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 104.

³³⁵Jfr. Prop. 1992/93:48, s. 118.

³³⁶Jfr. Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 105.

³³⁷Här finns inte utrymme att ytterligare behandla bruket av termen "övergår" i 40 a § jämförd med det annars i URL använda begreppet "överlåtelse" (jfr. t.ex. 27-28 §§). För en diskussion om betydelsen av den avvikande terminologin, se Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 369-374.

³³⁸Se Prop. 1992/93:48, s. 117.

³³⁹Prop. 1992/93:48, s. 116, 119.

³⁴⁰Jfr. Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 105.

Remissinstanserna i Prop. 1992/93:48, s. 115 (ang. risken för "smittoeffekter") och Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 373.

³⁴¹Rådets direktiv av den 14 maj 1991 om rättsligt skydd för datorprogram (91/250/EEG).

Vi ser här att direktivet endast berör upphovsmannens ekonomiska rättigheter, medan 40 a § omfattar även upphovsrättens ideella sida. Departementschefen anförde en rad skäl som han menade tala för att också upphovsmannens *droit moral* borde övergå på arbetsgivaren. Det kan vara av intresse av titta litet närmare på dessa skäl, då de är av relevans för en diskussion kring huruvida producenterna av filmverk bör erhålla samma förmånliga ställning som datorprogramtillverkarna.

I förarbetena³⁴² ansågs framförallt följande faktorer tala för en övergång av de ideella rättigheterna på arbetsgivaren:

- Det är vanligt förekommande att datorprogram skapas i anställningsförhållanden.
- Ett datorprogram är i regel resultatet av ett stort antal personers samarbete.
- Det är huvudsakligen kommersiella syften som ligger bakom tillkomsten av ett datorprogram.
- Arbetsgivaren gör i regel en betydande investering vid framtagandet av nya program. Han bör därför kunna tillgodogöra sig datorprogrammets ekonomiska värde. Härav följer då också att arbetsgivaren bör kunna ändra och anpassa programmet för att tillgodose de behov som kan uppstå när det marknadsförs och används, något som naturligtvis försvåras om upphovsmannen har kvar sina ideella rättigheter.
- De anställdas intressen av ideell natur får anses obetydliga i detta sammanhang.³⁴³
- Det kan inte anses orimligt, att den som är anställd i en verksamhet där skapandet av datorprogram är en naturlig del av arbetsuppgifterna, får finna sig i att hans eller hennes program kan komma att ändras eller bearbetas för att passa olika typer av användning.

Redan vid en hastig blick på ovanstående punkter inses att de torde utgöra en adekvat beskrivning även av förhållandena vid filmproduktion. Således gäller också vid skapandet av en film att denna är resultatet av ett samarbete mellan ett stort antal upphovsmän. Filmframställning innebär vidare stora investeringar på vilka producenten (som ofta är upphovsmännens arbetsgivare) önskar avkastning genom filmens exploatering. Däremot torde de som är anställda i filmbranschen ha ett betydande intresse av att deras ideella rätt iaktas, i synnerhet gäller detta med avseende på respekträtten.

Även om således de ovan anförda argumenten i flera avseenden kan äga giltighet också för förhållandena vid filmproduktion, skiljer sig denna bransch i vissa avseenden från databranschen. Datorprogram torde ofta framställas för att utnyttjas för praktiska ändamål, såsom ordbehandling, bildbehandling eller olika typer av beräkningar (kalkylprogram). Filmer

³⁴²Se Prop. 1992/93:48, s. 117 f.

³⁴³Departementschefen: "Rätten för upphovsmannen att få anges med namn kan naturligtvis ha betydelse för denne. Å andra sidan torde det i praktiken...inte alltid vara möjligt att tillgodose detta krav" (Prop. 1992/93:48, s. 117).

framställs mera sällan för att komma till sådan "praktisk" användning, utan oftare för att underhålla eller informera åskådaren. Den filmskapande upphovsmannen kan därför - till skillnad från sin kollega i databranschen - i regel antas vara mer mån om att hans verk når marknaden i det skick han tänkt sig, än av att verket når marknaden överhuvudtaget, i vilket skick som helst.³⁴⁴ Därmed inte sagt att det inte är viktigt för upphovsmannen att hans verk når allmänheten, det är ju på detta sätt han tjänar sitt levebröd. Men de ideella intressena kan sägas vara av större betydelse för en filmskapare än för en datorprogrammerare, som mer torde se till funktion än form. Detta kan vara ett skäl för att ställa sig skeptisk till införandet av regler av det slag som 40 a § representerar på filmområdet.

Som påpekats ovan förutsattes i förarbetena att 40 a § inte på något sätt skulle få verkan utanför datorprogramområdet. Om man inte beaktar de nyss skisserade skillnaderna mellan film- och datorprogramproduktion föreligger emellertid en risk för att stadgandet så småningom börjar slå igenom även inom filmbranschen, något som skulle kunna få olyckliga konsekvenser för filmkonsten. I detta sammanhang måste särskilt beaktas att uttalanden i de svenska förarbetena endast kan tilläggas en begränsad betydelse som rättskälla vid tolkningen av lagregler som har sin grund i EG-rätten.³⁴⁵

En betydelsefull fråga som föranleds av regleringen i 40 a § är vilken ställning de ideella rättigheterna har efter "övergången" av upphovsrätten. Att upphovsmannen härmed har fråntagits möjligheten att åberopa 3 och 28 §§ URL framgår redan av stadgandets syfte och lydelse³⁴⁶. Är det då istället arbetsgivarens ideella intressen som skall tillvaratas efter upphovsrättens övergång? En sådan lösning vore inte lämplig eftersom en juridisk person inte kan vara varken upphovsman eller ha ett personligt förhållande till ett verk. En alternativ tolkning skulle kunna vara att arbetsgivaren istället ges en rätt att ingripa mot förfaranden som är i strid med *upphovsmannens* ideella intressen. Inte heller detta kan emellertid anses vara en ändamålsenlig lösning, eftersom själva tanken bakom 40 a § är att arbetsgivaren skall kunna utnyttja de i hans verksamhet tillkomna programmen utan att behöva beakta upphovsmännens intressen. Den nu diskuterade problematiken berörs

³⁴⁴Till detta kommer naturligtvis också att film få betraktas som en mer traditionell konstart än datorprogram. Det är dock viktigt att poängtera att utgångsläget är att båda verkstyperna åtnjuter samma upphovsrättsliga skydd oberoende av deras "konstnärliga värde". Man kan dock inte komma ifrån att ett verks sårbarhet ur ideellrättslig synpunkt beror mycket av för vilka syften det framställs.

³⁴⁵Nordell, Per Jonas, Datorprogrammen och den ideella rätten i anställningsförhållanden, I: NIR 1993 s. 374 f. Kanske kan just förarbetsuttalandena om den ideella rättens övergång sägas äga större tillämpning än vad som annars är fallet vid implementeringen av ett direktiv. 40 a § går ju i detta avseende längre än vad EG-rätten kräver, vartill kan läggas att den ideella rätten överhuvudtaget inte behandlas i det aktuella direktivet.

³⁴⁶Dep.ch. i Prop. 1992/93:48, s. 118: "...regeln medför...att upphovsrätten övergår till arbetsgivaren. Den överläts alltså inte och inte heller sker överföringen genom någon eftergift från den anställdes sida. Därmed blir bestämmelserna i 3 och 28 §§ upphovsrättslagen inte tillämpliga".

inte i förarbetena, men den har noterats i doktrinen.³⁴⁷ Principiellt sett torde det, som Nordell förespråkat, vara riktigast att se 40 a § som en slags *legal eftergift*, vilket innebär att den ideella rätten inte överläts utan istället helt enkelt upphör i den omfattning som motiveras av den användning som arbetsgivaren har behov av. Detta ligger bäst i linje med den oöverlåtbarhet av den ideella rätten som 3 § 3 st resp. 27 § URL föreskriver.³⁴⁸ Förvisso har Rosén rätt när han påpekar att förarbetena inte talar för att någon eftergift skulle ha avsetts med ordet "övergå" i 40 a §.³⁴⁹ Nordells uppfattning har dock stöd i såväl lagens systematik som i syftena bakom 40 a §, varför jag skulle vilja förorda denna lösning framför att laborera med att arbetsgivaren skulle kunna utöva någon form av ideell rätt.

³⁴⁷Se Nordell, Per Jonas, Datorprogrammen och den ideella rätten i anställningsförhållanden, I: NIR 1993 s. 374-382, samt Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 355-373.

³⁴⁸Nordell, Per Jonas, Datorprogrammen och den ideella rätten i anställningsförhållanden, I: NIR 1993 s. 374, 381 f.

³⁴⁹Rosén, Jan, Moral Right in Swedish Copyright Law, I: NIR 1993 s. 371. Jfr. Prop. 1992/93, s. 118.

7. Internationell utblick

7.1. Inledning

Efter att i det föregående ha diskuterat nordisk doktrin och praxis av betydelse för den upphovsrättsliga bedömningen av ändringar i filmverk, skall perspektivet nu vidgas något. I det följande skall således dels behandlas den internationella konventionsreglering som föreligger på upphovsrättsområdet, dels redogöras för några avgöranden från utomnordiska domstolar som är av intresse för den upphovsrättsliga problematiken kring ändringar i filmverk. Det bör emellertid redan här påpekas att urvalet av domar endast baserat sig på att det är just dessa avgöranden som tilldragit sig störst uppmärksamhet i den internationella diskussionen rörande filmen och den ideella rätten. Hänsyn har således inte tagits till om upphovsrättssystemen i de aktuella länderna uppvisar likheter med det svenska. Försiktighet är därför påkallad med att dra allt för långtgående slutsatser beträffande den svenska lagens tillämpning. De utländska domarna är dock intressanta, då de erbjuder en rad *argument* kring den filmskapande upphovsmannens ideella rätt vilka kan sägas äga relevans också vid en bedömning enligt 3 § URL.

7.2. Bernkonventionen

7.2.1. Allmänt om konventionen

Handeln med upphovsrätter sker ofta över nationsgränserna, någon som i synnerhet gäller på filmområdet. Detta reser inte sällan problem för de inblandade avtalsparterna, eftersom utgångspunkten är att upphovsrätten är nationellt och territoriellt begränsad.³⁵⁰ Det råder med andra ord en *territorialitetsprincip* innebärande att den nationella upphovsrättslagstiftningen endast gäller på det egna territoriet.³⁵¹ Grunden för detta förhållande är att immaterialrättigheterna har sitt ursprung i offentligrättsliga privilegier. Sedan gammalt gäller nämligen att en stats offentligrättsliga bestämmelser endast äger giltighet inom statens eget territorium.³⁵²

För att råda bot på de problem som territorialitetsprincipen kan medföra vid handeln med upphovsrätter, har på det internationella planet ingåtts olika

³⁵⁰Levin, Marianne, Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7, I: NIR 1990, s. 194.

³⁵¹Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 37.

³⁵²Se Bergström/Strömholm. Lärobok i Upphovsrätt, Uppsala 1994, s. 58; Jfr. Bogdan, Michael, Svensk Internationell Privat- och Processrätt, Stockholm 1992, s. 79-83.

former av samarbete i syfte att närma ländernas lagstiftning till varandra. Det mest välutvecklade samarbetet på upphovsrättsområdet finner man inom den s.k. Bernunionen, till vilken de länder som ratificerat *Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk (BK)* är anslutna. Konventionen, som vid ikraftträdandet i december 1887 endast samlade nio medlemsländer, omfattar i dag ca. 120 stater. Bland dem återfinns numera såväl USA (1989) som Ryssland (1995).³⁵³ Sverige tillträdde BK redan 1904.³⁵⁴ Konventionen har sedan tillkomsten reviderats vid ett flertal tillfällen, senast i Paris 1971.

Bernkonventionen är förvisso den viktigaste upphovsrättskonventionen, men den är inte den enda med stor uppslutning. 1952 tillkom Världskonventionen om upphovsrätt (VK), till vilken Sverige anslutit sig. Fram till år 1996 hade 95 länder ratificerat VK. Den främsta skillnaden mellan BK och VK är att den förra inte tillåter att det uppställs formkrav, t.ex. registrering, för erhållandet av upphovsrättsligt skydd, medan detta är tillåtet enligt den senare. De flesta länder som tillträtt VK har emellertid också anslutit sig till BK, varför formalitetskrav inte får uppställas dem emellan.³⁵⁵ Ytterligare en viktig skillnad är att VK inte uppställer något skydd för upphovsmannens ideella rättigheter, vilket BK gör i art. 6bis.³⁵⁶

Bernkonventionen bygger på principerna om nationell behandling och minimiskydd. Principen om *nationell behandling*, som återfinns i BK:s art. 5, innebär att en konventionsstat är skyldig erbjuda utländska upphovsmän (vilka är medborgare i en konventionsstat) samma upphovsrättsliga skydd som man erbjuder den egna statens medborgare.³⁵⁷ Om t.ex. en amerikansk upphovsman gör gällande sin ideella rätt i Sverige är svenska domstolar enligt BK förpliktade att ge honom det skydd som föreskrivs i 3 § URL (jfr. 2 § i den Internationella upphovsrättsförordningen, SFS 1994:193). Principen gäller oavsett att amerikansk lagstiftning inte erbjuder samma skydd för en svensk upphovsman om denne skulle göra gällande ideella rättigheter inför en amerikansk domstol. Det råder med andra ord *generell reciprocitet* i förhållandet mellan konventionsstaterna,³⁵⁸ vilket innebär att en stat ej kan komma ifrån principen om nationell behandling genom att hävda att statens egna medborgare inte skulle behandlas lika förmånligt i den stat från vilken den skyddssökande upphovsmannen kommer.

Principen om nationell behandling förhindrar inte förekomsten av betydande skillnader i det upphovsrättsliga skyddet konventionsstaterna emellan.

³⁵³Levin, Marianne, Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7, I: NIR 1990 s. 195; Kocktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 37.

³⁵⁴Kocktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 36.

³⁵⁵Av artikel XVII i VK framgår att denna konvention inte på något sätt inkräktar på bestämmelserna i BK.

³⁵⁶Det har i doktrinen anförts att ett visst krav på skydd för de ideella rättigheterna återfinns även i VK. Således föreskriver konventionen i Art. I att de fördragsslutande staterna skall "...bereda ett tillräckligt och verksamt skydd för upphovsmännens...rättigheter...". (Se Ginsburg, Jane, Colors in Conflicts, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 89, [not 26].)

³⁵⁷Levin, Marianne, Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7, I: NIR 1990, s. 196.

³⁵⁸Levin, Marianne, Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7, I: NIR 1990, s. 196.

Den princip om *minimiskydd* som framgår av BK utgör dock visst hinder mot allför stora diskrepanser. När en stat ansluter sig till konventionen förbinder den sig nämligen att, i förhållande till andra än inhemska upphovsmän, tillämpa minst de skyddsnivåer som konventionen föreskriver (jfr. art. 5:1 in fine). Däremot säger BK ingenting om att dessa skyddsnivåer måste tillämpas beträffande statens egna medborgare. Att erbjuda olika skydd till inhemska respektive utländska upphovsmän vore emellertid synnerligen opraktiskt, särskilt som de förfördelade skulle vara landets egna medborgare. BK verkar därför i uniformerande riktning även vad gäller medlemsstaternas inhemska förhållanden på upphovsrättsområdet.³⁵⁹ Slutligen framgår det uttryckligen av art. 19 i konventionen att det inte föreligger några hinder för medlemsstaterna att införa ett längre gående skydd än vad konventionstexten föreskriver.

7.2.2. Den ideella rätten (Art. 6bis)

7.2.2.1. Historik

En tidig form av ideell rätt kunde urskiljas i fransk domstolspraxis redan under 1800-talet, men det var först i början av 1900-talet som domstolarna började tala om *droit moral* i den mening vi i dag avser med uttrycket.³⁶⁰ Ytterligare någon tid senare hade flera av BK:s medlemsländer utvidgat sitt upphovsrättsliga skydd till att innefatta också ideella rättigheter, och på 1920-talet hade vissa allmänna principer vuxit fram. I "common law"-länderna fick dock inte tankarna om ett skydd för upphovsmannens personliga intressen samma genomslagskraft som på kontinenten. Därmed inte sagt att dessa länder var helt främmande för ett sådant skydd. Upphovsrätten lämnade förvisso denna fråga åt sidan, men reglerna om ärekränkning, förtal och falsk marknadsföring ("passing off") kunde i vissa fall få samma effekt som ett uttryckligt *droit moral*-skydd.³⁶¹ Under senare år har emellertid de ideella rättigheterna vunnit allt större insteg också i länder med rättssystem som bygger på *common law*.³⁶²

³⁵⁹Jfr. Levin, Marianne, Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7, I: NIR 1990 s. 197; Bergström/Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt, 1994, s. 60.

³⁶⁰Ricketson, Sam, The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986, London 1987, s. 457 f.

³⁶¹Ricketson, Sam, The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986, London 1987, s. 458 f. BK kan inte heller idag anses ställa upp något krav på att de ideella rättigheterna skall skyddas inom upphovsrättens ramar (något som USA tog fasta på när man anslöt sig till BK), utan skyddet kan likaväl erbjudas genom lagstiftning avseende andra rättsområden (Ricketson, Sam, A.a., s. 475).

³⁶²Se t.ex. den nya brittiska upphovsrättslagen från 1988 (United Kingdom Copyright Act) samt USA:s Visual Artists Right Act från 1990. Se även Koktvedgaard/Levin, Lärobok i Immaterialrätt, Stockholm 1996, s. 127.

7.2.2.2. Skyddsomfång

En naturlig följd av den ideella rättens framväxt var införlivandet av den i BK. Så skedde 1928, då art. 6bis såg dagens ljus. Bestämmelsen har reviderats två gånger, 1948 och 1967. Den del av artikeln som är intressant i förevarande hänseende är dess första stycke, som har följande lydelse:

Oberoende av sina ekonomiska rättigheter och även efter överlåtelse av dessa behåller upphovsmannen rätten att anges som upphovsman till verket samt rätten att motsätta sig varje förvanskning, stympning eller annan ändring i verket eller varje annat förfarande med avseende på detta, som är till men för hans ära eller anseende.

Det framgår här klart och tydligt att BK betraktar den ideella rätten som skild från upphovsrättens ekonomiska sida.³⁶³ En överlåtelse av den ekonomiska förfoganderätten över ett verk omfattar således inte in dubio även den ideella rätten. Ricketson har dock i sin omfattande kommentar till BK poängterat att konventionstexten inte synes uppställa något krav på att medlemsstaterna gör den ideella rätten oöverlåtbar. Detta innebär att det troligen saknas hinder för nationella lagstiftare att tillåta såväl upplåtelser som slutgiltiga överlåtelser av ideell rätt.³⁶⁴

Enligt art. 6bis kan upphovsmannen "...motsätta sig varje förvanskning, stympning eller annan ändring i verket...". Under denna lokution faller i princip varje typ av ändring i verket, såsom typografiska felaktigheter, felaktig färgsättning vid reproduktioner, presentation av ett klassiskt musikverk i en "disco-version" eller bearbetningar i syfte att parodiera³⁶⁵. Vidare skyddar BK verket mot "...varje annat förfarande med avseende på detta...", t.ex. att ett konstverk presenteras tillsammans med pornografiskt material eller att ett allvarligt och religiöst verk presenteras i ett alltför lättsamt sammanhang.³⁶⁶ Däremot sanktionerar inte BK förstörelse av ett verk.³⁶⁷

Nu är det emellertid inte tillräckligt att nyss nämnda förfaranden vidtagits för att upphovsmannen skall kunna resa invändningar med stöd i art. 6bis. Det krävs även att en ändring eller dyl. är till men för hans ära eller anse-

³⁶³Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, London 1987, s. 467.

³⁶⁴Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, London 1987, s. 467. Se även Kéréver, André, *The insertion of advertising in films screened on television*, I: *Copyright Bulletin*, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 16 samt Ginsburg, Jane, *Colors in Conflict*, I: *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 89.

³⁶⁵Enligt svensk rättstradition faller dock parodier och travestier *utanför* 3 § 2 st URL, och detta gäller i princip oavsett om upphovsmannen tar illa vid sig eller ej. BK:s skydd synes här gå längre än det svenska, eftersom parodier *inte i sig själva* torde undantas från tillämpningsområdet för art. 6bis.

³⁶⁶Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, London 1987, s. 469.

³⁶⁷Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, London 1987, s. 468, 470.

ende. Rekvisitet är avsett att verka i objektiviserande riktning vid bedömningen av intrång i droit moral.³⁶⁸

Vid tillkomsten av URL motionerades det i riksdagen för att den föreslagna lydelsen av 3 § 2 st skulle ändras så att lokutionen "anseende och egenart" byttes ut mot de i BK använda orden "ära och anseende". Motionärerna ansåg att lagrummet på så sätt skulle komma att ligga bättre i linje med BK. Första lagutskottet menade emellertid att det i lagförslaget upptagna uttrycket var att föredra då konventionstextens språkbruk var främmande för svensk lagtext. Dessutom hade i övriga nordiska lagförslag gjorts samma ordval som i den svenska propositionen. De båda uttrycken ansågs för övrigt likvärdiga, eftersom utskottet fann att endast objektivt konstaterbara kränkningar omfattades av 3 § 2 st.³⁶⁹ URL:s bestämmelse rörande den ideella rätten överensstämmer alltså inte till fullo med stadgandet i BK. För det fall en utländsk upphovsman åberopar 3 § 2 st måste emellertid lagrummet tolkas mot bakgrund av art. 6bis.³⁷⁰

7.3. EU och skyddet för upphovsmannens ideella rätt

Upphovsrättens karaktär av en handelsvara som ofta korsar nationsgränserna gör den naturligtvis till en viktig angelägenhet för samarbetet inom den Europeiska Unionen (EU). Alltför avvikande regler i medlemsländernas upphovsrättsliga lagstiftning kan nämligen få återverkningar på samhandeln. Framförallt gäller detta på området för telekommunikation.³⁷¹ Av denna anledning har en rad initiativ tagits för att harmonisera medlemsländernas regler på det upphovsrättsliga området. Direktiv har bl.a. genomförts rörande skydd för datorprogram³⁷² och rörande skyddstidernas längd³⁷³. De hitintills vidtagna åtgärderna har dock endast behandlat den ekonomiska sidan av upphovsrätten. I ett arbetsprogram som Kommissionen presenterade i januari 1991³⁷⁴ uppmärksammades emellertid att utövandet av droit moral kan innebära begränsningar i användningen av redan offentliggjorda verk.³⁷⁵ Härvid noterades särskilt att det inför vissa medlemsstaters domstolar förkommit mål där det bedömts huruvida kolorisering av långfilm,

³⁶⁸Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, London 1987, s. 468 f., 471. Se även Kéréver, André, *The insertion of advertising in films screened on television*, I: *Copyright Bulletin*, Vol. XXII, No.3/1988, s. 12.

³⁶⁹Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960, s. 39 f.

³⁷⁰Svensäter, Lennart, *Anställning och upphovsrätt*, Stockholm 1991, s. 426. Vad som avses med ett svenskt verk, beträffande vilket URL alltid är tillämplig, se 60 § i URL.

³⁷¹Koktvedgaard/Levin, *Lärobok i Immaterialrätt*, Stockholm 1996, s. 44 f.

³⁷²Rådets direktiv av den 14 maj 1991 om rättsligt skydd för datorprogram (91/250/EEG).

³⁷³Rådets direktiv av den 29 oktober 1993 om harmonisering av skyddstiden för upphovsrätt och vissa närstående rättigheter (93/98/EEG).

³⁷⁴Follow-up to the Green Paper, COM (90) 584 final, Brussels, 17 January 1991.

³⁷⁵Även om Kommissionen inte uttryckligen säger att skillnader i medlemsstaternas skydd för de ideella rättigheterna kan leda till att samhandeln försvåras, synes detta vara underförstått i det resonemang som förs i arbetsprogrammet. Jfr. i detta sammanhang Koktvedgaard, Mogens, *EF's harmoniseringsbestræbelser og den nordiske ophavsret*, I: *NIR* 1992 s. 524.

reklamavbrott vid TV-utsändningar etc., varit i strid mot upphovsmännens ideella rättigheter.³⁷⁶ I arbetsprogrammet föreslogs förvisso inte några harmoniseringsåtgärder på området, men Kommissionen uttalade att man avsåg att titta närmare på behovet av gemensamma regler.³⁷⁷ Så skedde 1995 i ”Grönbok avseende upphovsrätt och närstående rättigheter i informationssamhället”. I Grönboken framhålls att den ökande digitalisering, som idag kan skönjas inom området för informationsteknologi, öppnar nya vägar för att ändra i upphovsrättsligt skyddade verk.³⁷⁸ Kommissionen konstaterar också att frågan om ideell rätt är av synnerligen känslig natur; medan det från upphovsmannahåll förs fram krav på starkare rättigheter, menar förlagsbranschen och andra verksutnyttjare att ett alltför starkt ideellrättsligt skydd skulle innebära betydande osäkerhetsfaktorer vid verksanvändningen.³⁷⁹ Frågan om den ideella rätten befanns således böra utredas ytterligare.

I ett yttrande över Grönboken, avgivet av EU:s Ekonomiska och sociala kommitté våren 1996, framhålls att den ökande handeln över gränserna med upphovsrättsligt skyddade verk ställer ökade krav på en harmonisering på rättsområdet. Kommittén förespråkar för sin del att skyddet bör läggas på minst den nivå som föreskrivs i BK art. 6 bis.³⁸⁰

När Kommissionen under hösten 1996 följde upp Grönboken fann man förvisso att det kunde finnas skäl att stärka de ideella rättigheterna, men man ansåg också att det krävdes ytterligare studier av marknadens utveckling innan några konkreta harmoniseringsåtgärder kunde bli aktuella.³⁸¹ Till dags dato har inte den ideella rätten blivit föremål för någon EG-rättslig reglering.

7.4. Skyddet för den filmskapande upphovsmannens ideella rätt i några utländska rättsordningar

³⁷⁶COM (90) 584 final, s. 34.

³⁷⁷COM (90) 584 final, s. 35.

³⁷⁸Grönbok. Upphovsrätt och närstående rättigheter i informationssamhället, KOM (95) 382 slutlig, Bryssel den 19 juli 1995, s. 65.

³⁷⁹KOM (95) 382 slutlig, s. 66 f.

³⁸⁰EGT nr. C 97, 1.4.1996, s. 12.

³⁸¹”Uppföljning av Grönboken om upphovsrätt och närstående rättigheter i informationssamhället”, KOM (96) 568 slutlig, Bryssel den 20 november 1996, s. 28.

7.4.1. Frankrike

7.4.1.1. Allmänt om skyddet för upphovsmannens droit moral

Den 1 juli 1992 fick Frankrike en ny lag rörande de immateriella rättigheterna.³⁸² I lagen har tidigare regler på rättsområdet samlats under "ett tak", däribland de upphovsrättsliga reglerna. Nyordningen var främst av redaktionell karaktär, men vissa små justeringar gjordes även i materiellt hänseende. Ändringarna är dock, enligt vad Karnell uttalat, tämligen obetydliga.³⁸³ Jag har inte heller i övrigt funnit något som tyder på att någon ändring i upphovsmannens ideella rätt avsetts genom den nu omtalade omstruktureringen av lagstiftningen.

I avsnitt 3.3.1. har nämnts att det svenska skyddet för droit moral har sitt ursprung i den franska revolutionens idéer. Detta innebär dock inte att den nuvarande svenska respektive franska lagstiftningen medför samma skyddsnivå. Rent generellt kan den franska upphovsrätten, i förhållande till den svenska, sägas erbjuda ett starkare skydd mot ändringar i verk. Detta särskilt som upphovsmannens subjektiva uppfattning om huruvida hans droit moral kränkts i princip inte behöver vägas mot några objektiva kriterier av det slag som förekommer i såväl 3 § 2 st URL ("anseende eller egenart") som i art. 6bis BK ("ära eller anseende").³⁸⁴ Upphovsmannen behöver således inte i detalj motivera varför han känner sig kränkt, förutom i fall där det är uppenbart att det kan vara fråga om ett missbruk av den ideella rätten.³⁸⁵ Att rätten missbrukas innebär att den används för andra ändamål än dem som lagstiftaren avsett.³⁸⁶ Det ligger t.ex. nära till hands att misstänka missbruk när upphovsmannen åberopar sin ideella rätt endast i syfte att erhålla högre ersättning för att *tillåta* vissa ändringar, och inte i första hand för att stoppa dem och därigenom bevara verkets integritet. Detta innebär emellertid inte att upphovsmannen endast kan erhålla symboliska ersättningar i de fall hans rätt till respekt för verket faktiskt trätts för när. Tvärtom kan intrång i den ideella rätten medföra betydande skadestånd.³⁸⁷ Upphovsmannen ges här ersättning för en redan skedd kränkning (dvs. en slags upprättelse) och inte

³⁸²Se Loi no 92-597 du 1er juillet 1992 (Code de la propriété intellectuelle) (Cit.: Fr.URL).

³⁸³Karnell, Gunnar, Ny fransk immaterialrättslag, I: NIR 1992 s. 690 f.

³⁸⁴Art. L.121-1 (1 st) i Fr.URL lyder: "L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre."

³⁸⁵Dietz, Adolf, The Artist's Right of Integrity Under Copyright Law - A Comparative Approach, I: IIC 1994 s. 182 f.; Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 13.

³⁸⁶Jfr. Ginsburg/Sirinelli, Author, Creation and Adaption in Private International Law and French Domestic Law, I: RIDA, Vol. 150 (Octobre 1991), s. 54, 56; Fabiani, Mario, The inclusion of adverts during the broadcasting of cinematographic works on television in relation to the protection of authors' moral rights, I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 54, 56; Ginsburg, Jane, Colors in conflicts, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 97 f.

³⁸⁷von Lewinsky, Silke, Comment, I: IIC 1991 s. 129.

ekonomisk kompensation för att godkänna en ändring (vilket är fallet när missbruk är för handen).

Det sagda ger vid handen att en upphovsman enligt fransk upphovsrätt kan invända mot i princip varje ändring som görs i hans verk. BK:s princip om nationell behandling medför att samma möjlighet finns för en utländsk upphovsman som i Frankrike gör gällande att hans *droit moral* kränkts. Detta gäller som vi sett även om det saknas ideella rättigheter i upphovsmannens hemland.³⁸⁸

Vad sedan avser det specifika fallet med ändringar i filmverk, stadgas i den franska upphovsrättslagen (Fr.URL) att filmens upphovsmän endast har möjlighet att göra sin ideella rätt gällande mot förfaranden med den *färdiga filmen*. Innan producenten och regissören genom avtal fastslagit att filmen skall anses som färdigställd kan således inte regissören invända mot producentens åtgärder med denna. När väl filmen föreligger i sin slutliga version krävs däremot samtycke från dess upphovsmän för att ändringar skall få företas.³⁸⁹ Det sist sagda följer förvisso redan av lagens huvudregel rörande *droit moral*. Specialstadgandet om ändringar i filmverk tillkom emellertid för att det klart och tydligt skulle framgå av lagen att man i Frankrike inte accepterar upprepade reklamavbrott vid TV-utsändningar av långfilmer.³⁹⁰

I Fr.URL återfinns man slutligen också en regel som ålägger TV-bolagen att säkra att deras utsändningar sker under sådana tekniska förhållanden att upphovsmannens ideella rätt respekteras.³⁹¹ I rättspraxis har sistnämnda stadgande tolkats så att utsändningen måste återge verket i exakt den form i vilken det överlämnats till TV-bolaget. Inga som helst ändringar får därför företas utan upphovsmannens samtycke.³⁹²

7.4.1.2. Reklamavbrott vid visning av filmverk på TV

Precis som i Sverige föreligger det i Frankrike en viss lagkonflikt mellan radorättsliga regler å den ena sidan och upphovsrätten å den andra vad gäller reklamavbrott vid TV-visning av långfilm. De franska radorättsliga reglerna tillåter således under vissa förhållanden avbrott för reklam, medan upphovsrätten som vi sett söker skydda upphovsmännen mot denna typ av

³⁸⁸I ett domstolsavgörande från 1959 fastslogs det att en utländsk författare kan göra gällande ideella rättigheter i Frankrike även om sådana saknas i verkets ursprungsland (Cour d'Appel de Paris, Avril 29, 1959, "Le Kid"). Fallet finns omnämnt bl.a. i Edelman, Bernard, *Applicable Legislation Regarding Exploitation of Colorized U.S. Films in France: The "John Huston" Case*, I: IIC 1992, s. 632.

³⁸⁹Se Fr.URL art. L.121-5 och L.121-6; Dietz, Adolf, *The Artist's Right of Integrity Under Copyright Law - A Comparative Approach*, I: IIC 1994 s. 184; Kéréver, André, *The insertion of advertising in films screened on television*, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 13

³⁹⁰von Lewinsky, Silke, *Comment*, I: IIC 1991 s. 130.

³⁹¹Se Fr.URL art. L.132-22.

³⁹²Se Tribunal de grande instance de Paris (29 juni 1988) i det s.k. La Cinq logo-fallet, I: IIC 1991 s. 128. (Utslaget fastställdes senare av Cour d'Appel de Paris, 25 octobre, 1989)

förfaranden. Förarbetena framhåller emellertid att reklamreglerna inte på något sätt äger företräde framför upphovsrätten. Sedan 1986 föreskrivs det dessutom i lag att tillstånd till att sända TV-reklam ges under förutsättning av att upphovsrättens regler efterlevs.³⁹³ Om vi jämför det nu sagda med vad som sades i föregående avsnitt rörande den allmänna droit moral-regeln i Fr.URL, är det lätt att se att det i princip är upp till upphovsmannen själv att ta ställning till om hans filmer skall få avbrytas för reklam eller inte. Vanligen inhämtas också på förhand upphovsmannens samtycke till att sätta in reklam. Erhålls inget sådant låter TV-bolaget bli att visa filmen. Det är här uppenbart att upphovsmannen sällan har något annat att välja på än att ge tillstånd till visning på det sätt bolaget önskar. Visas inte filmen går han ju miste om en inkomst, och det är inte säkert att han har råd att tacka nej till denna bara för att få behålla sin konstnärliga integritet.³⁹⁴

I doktrinen finns omnämnt ett fall från franska domstolar som gällde just reklamavbrott. Två regissörer protesterade här mot att deras film vid TV-visningen hade blivit uppdelad i två delar. Vardera delen hade dessutom avbrutits ett antal gånger för reklam. Något samtycke till detta förfarande hade inte inhämtats. Kränkning av upphovsmännens ideella rätt ansågs således vara för handen.³⁹⁵ Här kan också nämnas att *Cour de Cassation* så sent som i januari 1995 fann att en upphovsmans ideella rätt kränkts sedan hans filmverk visats på TV i en förkortad version. TV-tittarna hade inte gjorts uppmärksamma på att verket inte visats i ursprungligt skick. I sammanhanget är det intressant att notera att kränkning befanns föreligga trots att ett avtal tillade innehavaren av de ekonomiska rättigheterna till verket en rätt att ändra i detta.³⁹⁶

7.4.1.3. Färgläggning av ursprungligen svart/vita filmer - "The John Huston Case"³⁹⁷

Ett av de intressantaste rättsfallen från senare år rörande upphovsmannens ideella rätt är det s.k. "John Huston Case" (Huston-fallet). I målet hade de franska domstolarna att ta ställning till dels frågan om tillämplig lag vid internationell handel med upphovsrättsligt skyddade verk, dels i vad mån en upphovsman finner skydd i droit moral mot att filmer som han skapat i

³⁹³Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 13.

³⁹⁴Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 13; Det lär t.o.m. ha förekommit att TV-stationer "svartlistat" filmer av regissörer som inte samtyckt till reklamavbrott. (Se Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 196 (i not 24).

³⁹⁵Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 180, not 17.

³⁹⁶Cour de Cassation, 17 januari 1995. Avgörandet refererat av André Kéréver i RIDA Vol. 165 (Juillet 1995), s. 146, 148.

³⁹⁷Målet är refererat i IIC 1991, s. 121-127 (Cour d'Appel de Paris, 6 juillet 1989); IIC 1992 s. 702 f. (Cour de Cassation, 28 mai 1992) samt i RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 389-399 (Cour d'Appel de Versailles, 19 décembre 1994; även övriga instansers domar finns medtagen i detta referat). Referatet nedan bygger på de nu nämnda källorna om inget annat anges.

svart/vitt förses med färg. Här skall målet endast betraktas ur ideellrättsligt perspektiv.

Bakgrunden till tvisten i Huston-fallet var följande. Det amerikanska mediaföretaget Turner Entertainment Inc. (Turner) hade tagit fram en färglagd version av regissören John Hustons klassiska film "I asfaltens djungel" (The asphalt jungle)³⁹⁸. Turner upplät sedermera visningsrätt för filmen i detta skick till den franska TV-kanalen La Cinq. Hustons arvingar, samt manusförfattaren Ben Maddow, väckte nu talan mot La Cinq för att förhindra den färglagda filmens visning. Detta resulterade i att en planerad utsändning stoppades av fransk domstol via interimistiskt beslut. Motiveringen var att visning av verket i färglagt skick riskerade att förorsaka oreparerbar och oacceptabel skada för dem som tillvaratog intresset av att verkets integritet bevarades.³⁹⁹ Målet kom under hösten 1988 inför *Tribunal de grande instance de Paris*, som upprätthöll det tidigare förbudet mot visning.⁴⁰⁰ Turner, som hade inträtt i målet som intervenient, överklagade utslaget till *Cour d'Appel de Paris*. Bolagets argumentation inför domstolen rörde främst lagvalsfrågan. Turner hävdade således i första hand att amerikansk rätt, enligt vilken bolaget innehade all upphovsrätt till filmen, skulle tillämpas. I andra hand gjorde man gällande att färgläggningen skulle ses som en bearbetning vilken låg inom bolagets ekonomiska rätt till verket ("...the right in the adaption was a property right to which Turner was entitled..."⁴⁰¹). Då färgläggningen i sig inte kunde anses utgöra ett intrång i droit moral, och då käranden inte ens påstått att den var bristfälligt utförd, menade Turner att förbudet i den tidigare domen måste upphävas.

Cour d'Appel fann att Turner innehade upphovsrätten till filmen enligt amerikansk rätt⁴⁰², något som franska myndigheter med hänsyn till Bernkonventionen hade att respektera. Eftersom amerikansk rätt inte tillerkände upphovsmännen några ideella rättigheter ägde bolaget således fritt disponera över verket. Domstolen konstaterade också att det av anställningsavtalet mellan Huston/Maddow och filmbolaget M.G.M. (vilkas rätt Turner förvärvat) framgick att arbetsgivaren förvärvat samtliga exploateringsrättigheter till filmen utan några som helst undantag. Inte heller ansågs de franska reglerna rörande droit moral vara av sådan karaktär, att de p.g.a. ordre public-förbehållet i den internationella privaträtten⁴⁰³ skulle tillämpas istället för

³⁹⁸Filmen, som gjordes 1950, blev en förebild i sin genre och dens stil har ofta kopierats (se Maltin et al., Bonniers Stora Film och Video Guide, Stockholm 1995, s. 274, 276).

³⁹⁹Se IIC 1991 s. 122.

⁴⁰⁰IIC 1991 s. 122.

⁴⁰¹IIC 1991 s. 122.

⁴⁰²Turner hade också den 20 juni 1988 erhållit upphovsrätsregistrering från det amerikanska "Copyright Office" för den färglagda versionen av filmen som en bearbetning.

⁴⁰³Ordre public-förbehållet är en allmän internationellt privaträttslig princip som för svenskt vidkommande innebär att en "...bestämmelse i främmande lag eller avgörande som meddelats av myndighet i främmande stat inte får tillämpas om tillämpningen skulle vara uppenbart oförenlig med grunderna för rättsordningen här i riket" (Bogdan, Michael, Svensk Internationell Privat-och Processrätt, Stockholm 1992, s. 70). Det är här viktigt att uppmärksamma att det inte är den främmande regeln eller domen som sådan, som domstolen har att ta ställning till, utan endast de konsekvenser som dess tillämpning får i det enskilda fallet (Bogdan, Michael, A.a., s. 76).

amerikansk rätt. Det fanns med andra ord ingen möjlighet för upphovsmännen att invända mot visningen av den färglagda filmen.

I ett resonemang som närmast får betraktas som ett *obiter dictum* diskuterade domstolen emellertid koloriseringen som sådan. Härvid uttalade man, att eftersom Turner enligt amerikansk rätt erhållit upphovsrättsregistrering för den färglagda versionen av filmen, kunde inte Huston/ Maddow invända mot färgläggningen i sig. En invändning med stöd i droit moral (om en sådan hade kunnat göras gällande i målet) skulle alltså i vart fall endast ha kunnat grundas på att färgläggningen varit bristfälligt utförd. Något sådant påstående hade emellertid Huston/Maddows inte fört fram. Domstolen fann därför slutligen att La Cinq var berättigade att visa filmen, men ålade också TV-bolaget att informera tittarna dels om att det var frågan om en färglagd version av en ursprungligen svart/vit film, dels om att det från upphovsmannahåll framförts protester mot färgläggningen.

Hustons arvingar lät sig inte nöjas med detta, utan överklagade domen till Frankrikes högsta domstol, *Cour de Cassation*.⁴⁰⁴ Kassationsdomstolen fann att Cour d'Appel gjort en felaktig tolkning av Fr.URL. En upphovsman skulle nämligen anses berättigad till droit moral-skydd redan genom det faktum att han skapat ett verk. Regeln rörande ideell rätt ansågs vidare vara av tvingande karaktär ("...des lois d'application impérative..."⁴⁰⁵), varför den skulle äga tillämpning oberoende av att ett verk var av utländsk härkomst. Cour d'Appel hade således haft att tillämpa den franska droit moral-regeln i det aktuella fallet oavsett innebörden i amerikansk rätt. Domen till Turners fördel undanröjdes därför och målet återförvisades till *Cour d'Appel de Versailles*⁴⁰⁶ för ny behandling.

Utslaget i Kassationsdomstolen ställde naturligtvis visningen av den färglagda filmen i ett helt nytt läge. *Cour d'Appel* kunde nu lämna lagvalsfrågan åt sidan och helt koncentrera sig på huruvida färgläggningen skulle anses vara ett intrång i upphovsmännens ideella rätt.

Domstolen konstaterade inledningsvis att John Huston förvärvat sitt goda renommé som filmregissör just genom sitt sätt att arbeta med den svart/vita filmens ljusförhållanden. Det var därigenom han givit sina verk deras speciella atmosfär. Huston utgick i hela sitt filmskapande från att filmen inspelades just i svart/vitt. Rent tekniskt hade det inte varit några problem göra den aktuella filmen i färg, men den svart/vita filmens estetik ansågs bättre lämpad för att förmedla den historia som regissören ville berätta. Att det verkligen var frågan om ett medvetet konstnärligt val framgår av följande uttalande av Huston rörande färgläggningen av en annan av hans filmer,

⁴⁰⁴IIC 1992 s. 702; RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 392.

⁴⁰⁵RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 392.

⁴⁰⁶Se RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 389.

"Riddaren från Malta"⁴⁰⁷: "I filmed it in black and white like a sculptor chooses to model clay, to cast his work in bronze, to sculpt in marble."⁴⁰⁸

Med anledning av det nu anförda ansåg domstolen att såväl färgläggningen av filmen av Turner, som filmens visning av *La Cinq*, konstituerade intrång i upphovsmännens ideella rätt. Som en kommentator till fallet mycket riktigt påpekat synes domstolen vid sin bedömning ha lagt särskild vikt vid att det gick att klarlägga Hustons egen inställning till att hans filmer färglades.⁴⁰⁹ Det är alltså inte helt otänkbart att utgången skulle ha blivit en annan om det inte gått att klarlägga att regissören föredrog det svart/vita fotot framför att filma i färg.⁴¹⁰

Det är i sammanhanget intressant att notera att kärandena inte endast tilldömdes en ersättning av symbolisk karaktär. Turner dömdes att utge 400 000 francs till Huston/Maddow, medan ersättningen från *La Cinq* stannade vid 200 000 francs. Upphovsmännens ideella rätt åsattes således ett relativt högt pris, vilket kan sägas vara såväl positivt som negativt. Positivt i den meningen att höga ersättningar förhoppningsvis får en avskräckande effekt på dem som funderar på att vidtaga potentiellt kränkande åtgärder med ett verk. Negativa eftersom höga ersättningar kan dra till sig "lycksökare" som chikanöst åberopar sina ideella rättigheter för att erhålla högre ekonomisk avkastning på sitt skapande, något som kan störa handeln med upphovsrätter. Denna typ av missbruk av *droit moral* skall naturligtvis inte rendera framgång, men det är inte alltid lätt för en domstol att avgöra när uphovsmannen har s.a.s. ärliga avsikter och när så inte är fallet. Vad åter gäller den avskräckande effekten skall denna inte överskattas. Filmbolagen gör nämligen mycket stora vinster på de färglagda filmerna. Under slutet av 1980-talet kunde visningsrätten för en färglagd film betinga ett pris på upp emot 50 gånger mer än vad som gällde för den svart/vita versionen.⁴¹¹ Ekonomiska överväganden kan alltså leda till att det blir fördelaktigare för bolagen

⁴⁰⁷Filmen som gjordes 1941 var Hustons regidebut och har ansetts vara prototypen för den amerikanska "film noir"-traditionen (se Maltin et al., *Bonniers stora Film & Video Guide*, Stockholm 1995, s. 464).

⁴⁰⁸Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adoption in private international law and French domestic law, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 78 (not 44). Samma uttalande citerades av Cour d'Appel de Versailles (se RIDA Vol. 169, Avril 1995, s. 396).

⁴⁰⁹Kéréver, André, Note, I: RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 399 ff.

⁴¹⁰Jfr. HD i NJA 1975 s. 679 (Sveriges Flagga), där man då det inte gick att utröna vad uphovsmannen tyckte om ett visst förfarande, gjorde kränkingsbedömningen utifrån vad som kunde anses kränkande för hans personlighet sådan den kommit till uttryck i verket. Kanske skulle en bedömning enligt denna modell ha lett till att en kränkning av John Hustons *droit moral* skulle ha ansetts vara för handen även om hans egen uppfattning ej gått att utröna. Detta eftersom nyanserna i Hustons filmskapande till så stor del härrörde från utnyttjandet av det svart/vita fotot. Filmen i färglagt skick förmedlade alltså en annan känsla än den regissören önskat föra fram. Vid en objektiv betraktelse förefaller därför uphovsmannens personlighet sådan den kommit till uttryck i verket ha satts åt sidan.

⁴¹¹Ginsburg/Sirinelli, Author, creation and adaption in private international law and French domestic law, I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 48. Exempel finns på ännu högre pristegringar än de i texten nämnda. Således har det förekommit att priset för visningsrätten avseende avsnitt av gamla svart/vita TV-serier ökat med uppemot 250 gånger sedan dessa färglagts. (Se Beard, Jonathan, *Så rodnar Helan och Halvan*, I: *Illustrerad Vetenskap*, nr. 5/1989, s. 35.)

att färglägga en film, och betala ersättning för det fall en domstol finner en kränkning av den ideell rätten vara för handen, än att underlåta färgläggningen. Det skall inte heller bortses från att bolagens vinster kan komma upphovsmännen till del via royalties etc., något som säkert får dem att tänka mer än en gång innan de invänder om att deras *droit moral* kränkts. Få är de upphovsmän som har den ekonomiska möjligheten att såga av den gren de sitter på.

7.4.1.4. Insättande av den sändande TV-kanalens logotyp vid visning av långfilm

I princip samtidigt som Huston-fallet nådde domstolarna avgjordes det s.k. La Cinq logo-fallet av *Cour d'Appel de Paris*.⁴¹² Målet tar upp en intressant fråga vad gäller filmvisning i televisionen, nämligen om en upphovsman måste acceptera att TV-kanalens logotyp förekommer i bilden i samband med utsändningen av hans verk. Kanalen (La Cinq) hade i det aktuella fallet inte inhämtat något samtycke till detta förfarande. Regissören hade däremot före utsändningen tydligt manifesterat sitt missnöje. La Cinq försökte undgå ansvar genom att hävda att man faktiskt inte ändrat i verket, då insättandet av logon inte påverkade filmen som sådan utan var en fristående del av utsändningen. Domstolen godtog emellertid inte detta sätt att resonera. Upphovsmannens *droit moral* ansågs således kränkt genom att logon visats under hela den tid sändningen av filmen pågick. Det faktum att regissörer vanligen ej protesterade mot det aktuella förfarandet ansågs vidare inte innebära att ett tyst samtycke kunde anses vara för handen i det enskilda fallet. Passivitet hos regissörskollektivet kunde alltså inte beröva den enskilde upphovsmannen de rättigheter lagen tillade honom.

Det skall här påminnas om att Fr.URL erbjuder ett mycket starkt skydd för upphovsmannen när hans verk visas på TV - inga ändringar överhuvudtaget får företagas i ett "färdigt" filmverk utan hans samtycke. Dessutom måste TV-företagen se till så att deras utsändningar håller en sådan teknisk standard att upphovsmannens ideella rätt respekteras.

En lika kategorisk bedömning som i det ovan refererade fallet är nog inte att vänta om motsvarande förfarande skulle komma inför svenska domstolar. Därmed inte sagt att det är tillåtet enligt URL att sätta in en logotyp på nu beskrivet sätt. Lagen ställer dock upp krav på en mer nyanserad bedömning innan en överträdelse av den ideella rätten kan konstateras vara för handen. Således måste man beakta vilken typ av film som sänts, hur iögonfallande logotypen kan sägas ha varit (t.ex. bör man undersöka om den påverkat intrycket av filmen) och slutligen om inte upphovsmannen genom att lämna sitt tillstånd till TV-visning också kan sägas ha eftergivit sin ideella rätt med avseende på det nu diskuterade förfarandet.

⁴¹²Cour d'Appel de Paris, 25 octobre 1989. Ett engelskspråkigt sammandrag av underrättens dom, vilken Cour d'Appel fastställde, återfinns i IIC 1991 s. 127 f. Det följande referatet bygger enkom på denna källa.

7.4.2. Italien

7.4.2.1. Reklamavbrott vid visning av filmverk på TV

I Sverige har vi ännu inte sett någon prövning i domstol av frågan huruvida reklamavbrott vid visning av filmverk på TV strider mot upphovsmännens ideella rättigheter. Italienska domstolar har dock vid ett flertal tillfällen haft att ta ställning till denna fråga. I detta avsnitt skall vi titta litet närmare hur man härvid argumenterat för att lösa de förelagda tvisterna.⁴¹³

Den italienska upphovsrättslagens bestämmelse om *droit moral* följer nästan ordagrant art. 6bis (1) i BK.⁴¹⁴ Som ett exempel på vad som kan strida mot lagen har anförts att ett verk används i reklamsyfte på ett sådant sätt att upphovsmännens värdighet kan ta skada.⁴¹⁵ Detta för oss direkt in på frågan om de förhållanden under vilka film visas i de kommersiella TV-kanalerna.

I Italien väckte under 1980-talet ett flertal kända regissörer, bland dem Federico Fellini, talan vid domstol sedan deras verk visats på TV med avbrott för reklam.⁴¹⁶ Domstolarnas inställning var till en början att det inte gick att uttala något generellt om tillåtligheten av reklamavbrott i förhållande till upphovsmännens ideella rätt. Det ansågs att man i varje enskilt fall fick ta ställning till om reklamen försvårade för tittaren att uppfatta verket på det sätt som upphovsmannen avsett och till huruvida avbrotten påverkade publikens omdöme om filmen. En förutsättning för att en kränkning skulle vara för handen var vidare att upphovsmännens ära eller anseende skadats genom det sätt på vilket verket presenterats.⁴¹⁷ Vid bedömningen skulle särskilt beaktas filmens karaktär och kvalitet, hur många avbrott som gjorts och hur långa dessa varit, samt hur reklamen placerats i filmen, dvs. om

⁴¹³Det bör redan här anmärkas att jag ej haft möjlighet att ta del av några fulltextversioner av italienska domar. Jag har istället varit tvungen att förlita mig på vad som uttalats i doktrinen. Referaten i detta avsnitt bygger sålunda på vad som framgår om praxis i följande tidsskriftsartiklar: *Fabiani, Mario*, The inclusion of adverts during the broadcasting of cinematographic works on television in relation to the protection of authors' moral rights, I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988) s. 44-56; *Kéréver, André*, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No.3/1988, s. 10-17; *Collovà, Taddeo*, Commercial breaks during films on television, I: RIDA VOL. 146 (Octobre 1990), s. 124-244.

⁴¹⁴Bestämmelsen finns citerad i Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 132.

⁴¹⁵Se Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 134.

⁴¹⁶Fabiani, Mario, The inclusion of adverts during the broadcasting of cinematographic works on television in relation to the protection of authors' moral rights, I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 48.

⁴¹⁷Se Fabiani, Mario, A.a., I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 48, 50 och Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990) s. 136.

detta skett i naturliga pauser eller liknande.⁴¹⁸ Den allmänna uppfattning kan sägas ha varit att reklamavbrott inte i sig var förbjudna, men att de då och då möjligen gjordes på ett sådant sätt att det var frågan om en kränkning av upphovsmannens ideella rätt.⁴¹⁹

1989 slog emellertid praxis in på en ny väg då det s.k. Germe-fallet nådde *The Rome Court of Appeal*⁴²⁰. Målet rörde utsändningen av en långfilm där avbrott för reklam gjorts vid åtta tillfällen. Varje avbrott var tre till fyra minuter långt. Av filmens totala visningstid på två timmar utgjordes således ca. en fjärdedel av reklam.⁴²¹

Underrätterna hade understrukit att avbrott för reklam kunde äventyra upphovsmannens anseende såvida filmens berättarteknik och åskådarens möjlighet att leva sig in i historien påverkades.⁴²² Court of Appeal slog emellertid fast en huvudregel innebärande att insättande av reklam utan upphovsmannens samtycke var i strid mot dennes ideella rätt. Man frångick alltså den tidigare rådande ordningen där reklamavbrott endast under vissa omständigheter ansågs kränkande och hävdade istället att den ideella rätten *i regel* åsidosattes genom denna typ av förfaranden.⁴²³ Domstolen uttalade att frågan huruvida ett intrång förekommit inte kan bedömas med hänsyn till antalet avbrott eller dessas längd, eftersom redan ett enskilt avbrott kan medföra allvarliga skadeverkningar. Sålunda kan sådana pauser i en film, vilka inte planerats av upphovsmannen, äventyra verkets helhetsverkan i det att kompositionen av bilder, röster och musik går förlorad. Det ansågs vidare ligga i sakens natur att en film är avsedd att visas utan uppehåll, från första till sista rutan. Att följa denna regissörens intention är inte någon omöjlig uppgift för TV-bolagen. Det är ju, som domstolen konstaterade, fullt möjligt att placera reklamen före eller efter filmen, eller i de naturliga pauser som uppstår i verk bestående av flera delar. Rätten pekade också på att det inte kunde vara rimligt att en utomstående, som inte varit med och skapat filmverket, gavs rätt att planera avbrott som inte avsetts av upphovsmannen vid filmens tillkomst.⁴²⁴

⁴¹⁸Se Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 14; Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990) s. 132, 136

⁴¹⁹Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 126, 138, 140.

⁴²⁰The Rome Court of Appeal, 30th May 1989.

⁴²¹Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 154.

⁴²²Se Fabiani, Mario, A.a., I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 50. På liknande sätt uttalade sig en domstol i ett mål 1984 rörande reklamavbrott i Franco Zeffirellis Oscarsbelönade filamtisering av Shakespeares "Romeo och Julia". Kränkning av upphovsmannens ideella rätt ansågs vara för handen bl.a. av det skälet att reklamen stört filmens tempo och rytm. (The Milan Court, 13th December, 1984, citerat i Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146, Octobre 1990, s. 138.)

⁴²³Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 126.

⁴²⁴Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 128, 130, 160, 168.

Avslutningsvis kan nämnas att Court of Appeal uttryckligen tog avstånd från att ett filmverks konstnärliga kvalitet skulle få påverka utfallet av kränkingsbedömningen.⁴²⁵ En sådan bedömningsgrund synes ha förefallit godtycklig och ägnad att leda till obilliga resultat.

7.4.3. USA

7.4.3.1. Ideell rätt i amerikansk upphovsrätt

En av de stora stötestenarna inför USA:s anslutning till BK var konventionens krav på skydd för upphovsmännens ideella rättigheter.⁴²⁶ Amerikansk federal upphovsrätt koncentrerar sig nämligen av tradition helt på den ekonomiska sidan av upphovsrätten.⁴²⁷ I den debatt som föregick tillträdet framfördes således att införandet av *droit moral* i amerikansk lagstiftning skulle slå hårt mot många verksamheter inom vilka upphovsrättsskyddade alster används. Framförallt tidningsutgivarna och filmindustrin ställde sig negativa till ett uttryckligt skydd för de ideella rättigheterna.⁴²⁸

Med facit i hand vet vi att USA tillträdde BK 1989.⁴²⁹ Att så slutligen kunde ske var till mångt och mycket resultatet av att den amerikanska Kongressen i otvetydiga ordalag betonade att anslutningen till BK inte medförde någon utvidgning av de amerikanska upphovsmännens ideella rättigheter.⁴³⁰ Kongressen fann således att amerikansk lag sedd som helhet erbjöd skydd för upphovsmännens personliga intressen i sådan utsträckning att USA uppfyllde sina konventionsåtaganden. Om detta var (och alltjämt är) ett riktigt antagande är mycket omdiskuterat. Det saknas emellertid anledning att här ytterligare kommentera denna fråga. Det kan dock nämnas att

⁴²⁵Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 128, 158, 160.

⁴²⁶Dietz, Adolf, The United States and moral rights: idiosyncrasy or approximation, I: RIDA Vol. 142 (Octobre 1989), s. 226, 228, 230.

⁴²⁷Se Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 2. Mycket begränsade regler till skydd för *droit moral* återfinns dock i vissa delstaters upphovsrättslagar (se Brown, Ralph, Adherence to the Berne Convention: The Moral Rights Issue, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 35, No. 3/1988, s. 202 f. och Lunberg, Anders, Compliance with the Obligations of the Berne Convention: Some Questions Raised by the United States Implementation of Article 6bis, I: NIR 1993, s. 262.)

⁴²⁸Dietz, Adolf, The United States and moral rights: idiosyncrasy or approximation, I: RIDA Vol. 142 (Octobre 1989), s. 232, 234; Brown, Ralph, Adherence to the Berne Convention: The Moral Rights Issue, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 35, No. 3/1988, s. 206 (i not 57).

⁴²⁹Redan så tidigt som 1935 ratificerades faktiskt BK av USA. Ratifikationen återkallades emellertid, då man från amerikanskt håll inte var beredd att ändra i sin dåvarande upphovsrättslag i syfte att föra denna i överensstämmelse med konventionens krav. (Se Nordemann/Scheuermann, Adherence to the Berne Convention: Report on a Berlin Copyright Conference, I: IIC 1992, s. 71.)

⁴³⁰Se ”The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures”, I: RIDA, Vol. 143 (Janvier 1990), s. 139.

det i amerikansk lagstiftning numera har införts vissa begränsade ideella rättigheter. Detta skedde 1990 genom den s.k. "Visual Artists Right Act" (se särskilt 17 U.S.C. § 101, § 106A). Lagen gäller bara för konstverk (målningar, skulpturer, litografier, teckningar) och fotografier, som framställts i serier om max. 200 numrerade och signerade exemplar. Värt att betona är att det inte är verket i sig som skyddas, utan endast de 200 exemplaren. Mot ändringar i exemplar nr. 201 går det med andra ord inte att ingripa enligt lagen.⁴³¹ Dessutom är den inte tillämplig på verk som faller under den s.k. "works made for hire"-doktrinen⁴³², dvs. beträffande verk till vilka upphovsmannens arbetsgivare förvärvat upphovsrätten (se vidare avsnitt 8.2. nedan).

Denna något dystra bild av droit morals ställning inom amerikansk upphovsrätt skall emellertid inte betraktas som statisk. I doktrinen kan man se antydningar om att den ideella rätten med tiden kommer att vinna allt starkare insteg också i USA.⁴³³ Det lär emellertid dröja många år än innan den kontinentala och den amerikanska synen på upphovsmännens personliga intressen sammanfaller.

7.4.3.2. Något om möjligheterna att resa invändningar mot ändringar i filmverk enligt amerikansk rätts nuvarande ståndpunkt

Trots att det i princip saknas regler om ideell rätt i USA:s upphovsrättslagstiftning finns det vissa möjligheter för den som skapat ett verk att beivra att detta ändras utan hans samtycke. Copyright Act (CA), 17 U.S.C.A. § 106 (2), föreskriver således att den som vill bearbeta ett verk först måste inhämta upphovsmannens tillstånd. Detta är dock en klen tröst för amerikanska filmskapare, eftersom de enligt den s.k. "works made for hire"-doktrinen (se avsnitt 8.2. nedan) inte anses som ett filmverks upphovsmän. Det är istället filmverkets producent som är berättigad att lämna det relevanta samtycket till ändringar.⁴³⁴ De som medverkat vid filmens tillkomst kan visserligen avtalsvägen förbehålla sig rätten att godkänna bearbetningar, men avtal innehållande klausuler av detta slag torde vara relativt sällsynta. Istället är det vanligen så att producenten tilläggs en uttrycklig rätt att företa olika

⁴³¹Ginsburg, Jane, Copyright in the U.S. since Berne Accession, I: NIR 1992 s. 168 (se särskilt not 34).

⁴³²Se Copyright Act 1976 i 17 U.S.C.A. § 101 samt § 201 (b).

⁴³³Se t.ex. Dietz, Adolf, The United States and moral rights: idiosyncrasy or approximation, I: RIDA Vol. 142 (Octobre 1989), s. 258; Lundberg, Anders, Compliance with the Obligations of the Berne Convention; Some Questions Raised by the United States Implementation of Article 6bis, I: NIR 1993 s. 264.

⁴³⁴Ginsburg, Jane, The right to integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 6; Kéréver, André. The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3, 1988, s. 17.

typer av ändringar i verket.⁴³⁵ Det torde med andra ord krävas avsevärd förhandlingsstyrka från t.ex. en regissörs sida för att ett förbehåll rörande rätt till kontroll över verket skall tas in avtalet med filmbolaget.⁴³⁶

Om regissören således ofta är avskuren från möjligheten att bestämma över bearbetningsrätten som sådan, innebär detta dock inte att han inte kan stoppa att bearbetningen sprids till allmänheten. Den amerikanska "Trademark Act" från 1946 (vanligen kallad "Lanham Act") stadgar nämligen följande i Sec. 43 (a) (U.S.C.A. 15 § 1125):

(1) Any person who, on or in connection with any goods or services, or any container for goods, uses in commerce any word, term, name, symbol, or device, or any combination thereof, or any false designation of origin, false or misleading description of fact, or false or misleading representation of fact, which -

(A) is likely to cause confusion, or to cause mistake, or to deceive as to affiliation, connection, or association of such person with another person, or as to the origin, sponsorship, or approval of his or her goods, services, or commercial activities by another person, or

(B) in commercial advertising or promotion, misrepresents the nature, characteristics, qualities, or geographic origin of his or her or another person's goods, services, or commercial activities,

shall be liable in a civil action by any person who believes that he or she is or is likely to be damaged by such act.

Denna regel, som närmast kan sägas röra vilseledande marknadsföring⁴³⁷ och otillbörlig konkurrens, har av de amerikanska domstolarna ansetts ge den som skapat ett verk en rätt att invända mot företagandet av ändringar i detta. I samband med USA:s tillträde till BK pekade dessutom Kongressen på att Sec. 43 (a) i Lanham Act utgör en del av det regelkomplex som erbjuder skydd för upphovsmännens *droit moral*.⁴³⁸

Resonemanget bakom den nu antydda tillämpning av lagen tar sin utgångspunkt i det faktum att verket i ändrat skick faktiskt inte är hänförligt

⁴³⁵Brown, Ralph, Adherence to the Berne Convention: The Moral Rights Issue, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 35, No. 3/1988, s. 207; "The trademark act and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 225.

⁴³⁶Jfr. "Protection of Artistic Integrity: Gilliam v. American Broadcasting Companies", I: Harvard Law Reviews, Vol. 90, 1976/77, s. 478 f.; Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3, 1988, s. 15; Ginsburg/Kernochan, One hundred and two years later: The U.S. joins the Berne Convention, I: RIDA Vol. 141 (Juillet 1989), s. 139. Filmregissören Warren Beatty har dock vid ett tillfälle lyckats stoppa visningen av en av sina filmer sedan denna klippts om för TV-visning utan hans samtycke. Beatty hade i sitt kontrakt med producenten tillagts rätten att bestämma över filmens s.k. "final cut". (Se Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135, Janvier 1988, s. 6 [i not 7].) Att en sådan rätt till "final cut" är mer undantag än regel torde framgå av följande uttalande av Ginsburg i ett annat sammanhang: "Indeed, contracts in the film industry often include a generalized surrender of moral rights" (Ginsburg, Jane, Colors in conflicts, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 82).

⁴³⁷Jfr. Marknadsföringslagen (SFS 1995:450), 6 §.

⁴³⁸"The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 221.

till upphovsmannen. Att han ändå anges som ansvarig för verkets innehåll och utformning är således att se som en slags falsk marknadsföring.⁴³⁹ Ett sådant synsätt har onekligen skäl för sig. Det skydd som Lanham Act erbjuder kan dock lätt kringås genom att den som utnyttjar ett verk i ändrat skick, klart och tydligt anger att det inte presenteras i sin ursprungliga version och att upphovsmannen ej medverkat till ändringarna.⁴⁴⁰ En sådan upplysning undanröjer ju i princip all risk för vilseledande, men undantag kan naturligtvis tänkas.⁴⁴¹ Det är också fel att se Lanham Act som ett egentligt substitut för droit moral. För även om lagen kan användas av upphovsmännen för att ingripa mot ändringar i deras verk, är huvudsyftena bakom Sec. 43 (a) dels att tillgodose konsumenternas intresse av att slippa vilseledande marknadsföring, dels att stävja otillbörlig konkurrens mellan näringsidkare.⁴⁴²

Efter dessa allmänna anmärkningar om Lanham Act, skall vi nu se något på hur amerikanska domstolar bedömt ändringar i filmverk företagna utan upphovsmannens samtycke.

Visningen av film i reklamfinansierade TV-kanaler har - precis som i Sverige - orsakat en rad problem i USA. Framförallt har dessa gällt TV-bolagens (o)vana att klippa i långfilmer för att göra plats för reklamavbrott. Genom förfarandet kortas filmens speltid så att den - tillsammans med infogad reklam - ryms inom vissa utsatta tidsramar. Den tid som avsatts för utsändningen kan ibland vara så kort att filmen inte hade kunnat visas i sin helhet även om reklamavbrott ej förekommit.⁴⁴³ Det är uppenbart att en sådan programpolitik kan strida mot upphovsmännens intresse av att deras verk presenteras i ett acceptabelt skick.

I *Autry v. Republic Productions (1954)*⁴⁴⁴ sökte en skådespelare hindra att filmer som han medverkat i klipptes om för TV-bruk. Genom det omstridda förfarandet skulle en film på ca. 60 minuter bantas ned till runt 53 minuter. På så sätt skulle TV-bolaget få plats med 7 minuter reklam under utsändningen. Då kärandens kontrakt med producenten ansågs tillåta redigering och infogande av reklam på anført sätt, ogillades talan utan att domstolen behövde gå in på frågan om tillämpligheten av Sec. 43 (a) i Lanham Act. Rätten pekade emellertid på att klippning och redigering för TV i vissa fall kunde leda till att en film försvagades på ett sådant sätt att den inte längre

⁴³⁹Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 15.

⁴⁴⁰Kéréver, André, The insertion of advertising in films screened on television, I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 15; Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 10, 12.

⁴⁴¹Att en sådan "friskrivning" inte alltid hindrar tillämpningen av Lanham Act framgår dock av ett uttalande av domstolen i *Gilliam v. American Broadcasting Companies, Inc.* (538 F.2d 14), se vidare nedan. Se även "The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 215, 217.

⁴⁴²"The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 171, 173, 209. Se även Sec. 45 i Trademark Act (15 U.S.C.A. § 1127), där syftena bakom Sec. 43 (a) anges, samt Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 12.

⁴⁴³Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 6, 8.

⁴⁴⁴213 F.2d 667 (United States Court of Appeals, Ninth Circuit, June 4, 1954).

kunde sägas ge uttryck för den dynamik och de dramatiska kvaliteter som skådespelaren anlitas för att skapa.

I doktrinen har förvisso anförts att det torde vara sällsynt att domstolarna skulle finna en talan av det slag som fördes i *Autry-fallet* grundad.⁴⁴⁵ Det skall dock observeras att målet rörde huruvida en *skådespelares* prestation påverkats av ändringarna och inte huruvida filmen som helhet skadats av reklamavbrotten och därav föranledd redigering.

I mitten av 1960-talet var frågan om redigering av en film för TV-visning åter uppe till prövning i *Preminger v. Columbia Pictures Corporation (1966)*.⁴⁴⁶ Precis som i *Autry-fallet* ansågs filmbolaget ha förvärvat rätt att företaga de aktuella ändringarna. Käranden, filmregissören Otto Preminger, hade visserligen i sitt avtal med filmbolaget Columbia Pictures förbehållit sig rätten att bestämma över filmens slutliga utformning ("final cut"). Columbia hade dock å sin sida, i samma avtal, tillagts rätten att exploatera filmen i alla tänkbara sammanhang, bl.a. i TV. Efter att ha tolkat avtalet kom domstolen så fram till att rätten till final cut endast kunde anses gälla med avseende på den version av filmen som skulle visas på biograferna. Om Preminger önskat full kontroll över sitt verk också vid TV-visningen skulle han ha tagit in en klausul om detta i avtalet. Det TV-bolag som förvärvat visningsrätten till filmen hade således rätt att företa sådana mindre omfattande klipp ("minor cuts") som krävdes för den planerade utsändningen. Med hänvisning till *Autry-domen* uttalade dock domstolen att klipp i filmen av rent förvanskande karaktär inte var tillåtna enligt amerikansk rätt. Den typ av klipp som det var frågan om i det aktuella fallet ansågs dock inte vara så ingripande att de kunde hindras utan uttryckliga avtalsbestämmelser till regissörens förmån.⁴⁴⁷

Det mål från amerikanska domstolar rörande ändringar i filmverk som rönt störst uppmärksamhet i doktrinen torde vara det interimistiska beslutet

⁴⁴⁵Se Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 8 (i not 8).

⁴⁴⁶267 N.Y.S.2d 594 (Supreme Court, Special and Trial Term, New York County, January 19, 1966). Domen från den 19 januari 1966 faställdes senare i följande avgöranden: 269 N.Y.S.2d 913 (Supreme Court, Appellate Division, May 12, 1966) samt 273 N.Y.S.2d 80 (Court of Appeals of New York, July 7, 1966).

⁴⁴⁷I avtalet om upplåtelse av TV-rättigheterna stadgades bl.a. att "...in no event may the insertion of any commercial material adversely affect the artistic or pictorial quality of the picture or *materially interfere* with its continuity" (267 N.Y.S.2d 594, på s. 600). (Min kursivering.) Rörande frågan om det fanns någon risk för att regissören drabbades av andras ringaktning p.g.a. upprepade avbrott för reklam, anförde domstolen: "Should a viewer resent the fact that the film is interrupted too often for commercials, and assuredly many do, this resentment would be directed at the station or the sponsor of the program. It is difficult to conceive how such resentment would be directed at the film's producer or director." (267 N.Y.S.2d 594, på s. 602.) Som diskuteras på annan plats i denna uppsats (se avsnitt 4.2.3. ovan) är det förvisso så att det stora flertalet TV-tittare är medvetna om att det är TV-stationen - och inte regissören - som sätter in reklamen. Detta behöver ju dock inte innebära att publiken lyckas bortse från de avbrott i filmens kontinuitet som reklamen innebär när de senare lämnar ett omdöme om filmen. Kanske har sammanhanget ideligen gått förlorat, och det är inte säkert att detta kopplas till reklamen utan det blir istället filmen som får kritik.

av U.S. Court of Appeals i *Gilliam v. American Broadcasting Companies, Inc. (1976)*⁴⁴⁸. Målet skall därför skärskådas relativt noggrant i det följande.

Den brittiska komikergruppen Monty Python hade spelat in en rad program för TV-bolaget BBC. I avtalet mellan gruppen och bolaget stadgades att BBC endast fick företa vissa mindre ändringar i manuskripten utan samtycke från Monty Python. Alla rättigheter till manus innehades av Python-gruppen. Avtalet medgav vidare inte att BBC ändrade i de färdigställda programmen. Bolaget hade dock rätt att upplåta licens för programmens visning i utländsk television. Time-Life Films (Time) förvärvade 1973 distributionsrätt till vissa Monty Python-program avseende den amerikanska TV-marknaden. Enligt en klausul i avtalet med BBC tilläts Time att klippa i programmen dels för att uppfylla censurkrav eller andra regleringar på TV-området, dels för att sätta in reklammeddelanden. Time överlät härefter i sin tur visningsrätten till TV-bolaget ABC, som under hösten 1975 visade ett av programmen i kraftigt redigerat skick. Vid utsändningen hade 24 minuter klippts bort från det ursprungligen 90 minuter långa programmet. Motiven bakom att speltiden kortades med nästan en tredjedel var dels att man på så sätt fick plats med mer reklam, dels att man önskade ta bort sådant material som ansågs stötande.

Python-gruppen blev mycket upprörda när de fick höra talas om hur deras verk behandlats. De ansåg att programmet förvanskats och vanställt genom den företagna redigeringen. I syfte att stoppa framtida utsändningar väckte de därför talan inför amerikansk domstol med yrkande om att ABC skulle förbjudas att visa deras program i klippt skick. Man krävde dessutom skadestånd för den redan skedda utsändningen.

Domstolen konstaterade att det förvisso var BBC som innehade upphovsrätten till själva programmen. Dessa var emellertid endast att se som bearbetningar av Python-gruppens manuskript. BBC kunde därför inte förfoga över dem i strid med gruppens upphovsrätt till de underliggande verken. Efter ett långt resonemang (som det här saknas anledning att återge) kom så domstolen fram till att de förelåg sannolikhet för att ABC begått ett intrång Monty Pythons upphovsrätt genom att sända programmen i klippt skick. Det saknade härvid betydelse att ABC från BBC, via Time, förvärvat en rätt att ändra i verket. En sådan slutsats är naturligt eftersom ABC inte rimligen kunde få en bättre rätt i förhållande till Monty Python än vad den ursprungliga överlåtaren (BBC) haft.

Vad sedan särskilt gällde inverkan av klippen på upphovsmännens anseende, anförde domstolen att amerikansk rätt i och för sig inte erkände den typ av *droit moral* som återfinns (och alltså återfinns) på den europeiska kontinenten. Detta förhållande ansågs dock inte innebära att en upphovsman stod helt utan möjlighet att ingripa mot att hans verk presenterades i förvanskad eller förvrängd skick. Avsaknad av möjligheter att invända mot sådana förfaranden skulle nämligen kunna medföra allvarliga skadeverkningar på upphovsmännens ekonomiska förhållanden. Följande yttrande av domstolen är belysande i detta avseende:

⁴⁴⁸538 F.2d 14 (United States Court of Appeals, Second Circuit, June 30, 1976.)

"If ABC adversely misrepresented the quality of Monty Python's work, it is likely that many members of the audience, many of whom, by defendant's [dvs. ABC:s, min anm.] admission, were previously unfamiliar with appellants [dvs. Monty Python, min anm.], would not become loyal followers of Monty Python productions. The subsequent injury to appellants' theatrical reputation would imperil their ability to attract the large audience necessary to the success of their venture. Such an injury to professional reputation cannot be measured in monetary terms or recompensed by other relief."⁴⁴⁹

I det aktuella fallet ansågs ändringarna vara av påtagligt förvanskande karaktär. Klippen hade utförts så att den komiska poängen i vissa inslag helt fallit bort. Så hade t.ex. ett avsnitt som förde handlingen framåt utgått, med följd att den aktuella sketchen blev tämligen oförståelig. Sammanfattningsvis menade domstolen att "...the edited version broadcast by ABC impaired the integrity of appellants' work and represented to the public as the product of appellants what was actually a mere caricature of their talents"⁴⁵⁰. Vidare framhölls att det är upphovsmannen, och inte TV-bolaget, som blir lidande av sådana ingrepp i filmen som det här var frågan om. Allmänheten har ju endast möjlighet att värdera verket utifrån vad de ser vid utsändningen.

Domstolen konstaterade härefter att det förelåg väsentlig sannolikhet för att Lanham Act § 43 (a) överträtts genom de företagna ändringarna i programmet.⁴⁵¹ Man ställde sig dessutom mycket tveksam till om de ovan nämnda skadeverkningarna kunde undanröjas genom ett meddelande till tittarna om att filmen ändrats utan upphovsmännens samtycke.⁴⁵² ABC förbjöds sålunda, via interimistiskt beslut i avvaktan på målets slutliga avgörande, att sända Monty Python-program i klippt skick. Jag har ej funnit någon slutgiltig dom i målet, och någon sådan finns inte heller omnämnd i doktrinen. Det torde därför få antas att parterna nådde fram till en förlikning, möjligen på grundval av det interimistiska beslutet.

Mig veterligen har inte amerikanska domstolar tillämpat Lanham Act på ändringar i filmverk sedan Monty Python-fallet avgjordes. Detta behöver naturligtvis inte innebära att det sedan dess aldrig uppstått tvister av nu diskuterat slag. Det är däremot rimligt att anta att eventuella meningsskiljaktigheter numera löses av skiljedomstolar eller via förlikningsförhandlingar och att de därför inte når offentlighetens ljus.⁴⁵³

⁴⁴⁹538 F.2d 14, på s. 19.

⁴⁵⁰538 F.2d 14, på s. 25.

⁴⁵¹Detta torde ha varit första gången som ett anspråk grundat på Lanham Act erkänts i ett upphovsrättsmål (se "Protection of Artistic Integrity: Gilliam v. American Broadcasting Companies", I: Harvard Law Review, Vol. 90, 1976/77, s. 480 f.)

⁴⁵²Domstolen uttalade rörande ett sådant meddelande: "We are doubtful that a few words could erase the indelible impression that is made by a television broadcast, especially since the viewer has no means of comparing the truncated version with the complete work in order to determine for himself the talents of plaintiffs." (538 F.2d 14, på s. 25 [i not 13].)

⁴⁵³Jfr. "The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures", I: RIDA Vol. 143 (Janvier 1990), s. 211.

8. Frågan om lagval

8.1. Inledning

I detta avsnitt skall kort behandlas ett av de rättsliga problem som följer av upphovsrättens internationella karaktär, nämligen frågan om vilken lag som skall tillämpas när en upphovsman gör gällande ideella rättigheter i ett annat land än det där hans verk tillkommit. För att visa på svårigheterna med att finna en ändamålsenlig lösning vad gäller lagvalet, utgår den följande diskussionen ifrån att det är en amerikansk filmskapare som påtalar en kränkning av sin ideella rätt inför en svensk domstol. Vidare antas det att kränkningen påstås ha skett genom utsändningen av en långfilm som avbrutits ett flertal gånger för reklam utan upphovsmannens samtycke. Filmen antas slutligen ha visats på den svenska kanalen TV 4.

8.2. Något om möjligheterna för en utländsk filmskapare att åberopa 3 § 2 st URL inför svenska domstolar

Många av de filmer som visas på bio och i TV i Sverige härrör från USA. Det är således fullt tänkbart att en amerikansk filmskapare väcker talan vid svensk domstol med påstående om att hans ideella rätt kränkts, t.ex. genom att hans film avbrutits för reklam vid TV-visning. Det följer då av BK:s princip om nationell behandling att han skall åtnjuta samma rättigheter som en svensk upphovsman i samma situation. En svenska domstol skulle härvid sakna anledning att tillämpa amerikansk rätt eftersom URL enligt våra konventionsåtaganden är tillämplig även på amerikanska upphovsmän.⁴⁵⁴ Frågan är emellertid om domstolen kan stanna vid detta konstaterande rörande lagvalet. Förmodligen måste man, innan man kan gå in på själva kränkingsbedömningen, avgöra vem som skall anses vara det aktuella filmverkets upphovsman samt enligt vilken lag denna fråga skall bedömas. Om inte den person som åberopar den ideella rätten är att anse som verkets upphovsman har han ju ingen grund för sin talan; han är helt enkelt fel kärende.

Det är nu de verkliga problemen uppstår. I amerikansk upphovsrätt återfinns nämligen en princip som brukar kallas för "works made for hire"-doktrinen.⁴⁵⁵ Doktrinen innebär att upphovsrätten till ett verk som skapas

⁴⁵⁴Se Internationell upphovsrättsförordning (1994:193), 2 § jämförd med 6 §.

⁴⁵⁵Se Copyright Act 1976 i 17 U.S.C.A. § 101 samt § 201 (b).

inom ramen för en anställning direkt tillkommer arbetsgivaren. Samma förmånliga ställning tilläggs den som givit annan i uppdrag att skapa ett verk som skall ingå som en del i ett större verk, t.ex. ett filmverk. En förutsättning för detta är i sistnämnda fall att uppdragsgivaren och konstnären skriftligen överenskommit om att "works made for hire"-doktrinen skall gälla. Avtal med sådant innehåll torde vara vanligt förekommande i filmbranschen. Normalt kan dock de som bidrar till skapandet av en film anses som anställda av det bolag som står som projektets finansiär. Om så är fallet behövs inget speciellt avtal, eftersom arbetsgivaren direkt p.g.a. anställningsavtalet förvärvar *ursprunglig* upphovsrätt till verket.⁴⁵⁶ "Works made for hire"-doktrinen är förvisso dispositiv, men det torde vara sällsynt att filmbolagen går med på att avtala bort den förmånliga ställning som den amerikanska upphovsrätten tillägger dem i detta avseende.

Det skall poängteras att det enligt den nu beskrivna principen inte är fråga om någon överlåtelse av upphovsrätten. Arbetsgivaren eller uppdragsgivaren anses istället vara verkets *ursprungliga upphovsman*. Den som faktiskt företagit den skapande insatsen innehar således aldrig någon upphovsrätt till filmen.⁴⁵⁷ Som diskuterats i avsnitt 6.3.2. gäller även enligt svensk rätt att arbetsgivaren förvärvar en ofta långtgående förfoganderätt över de verk som hans anställda framställer. Skillnaden i förhållande till den amerikanska principen om "works made for hire" ligger i att den svenske arbetsgivaren inte därmed blir att anse som verkets upphovsman. Som upphovsman betraktas enligt URL alltid den fysiska person som skapat verket och det är också han som är innehavaren av *droit moral*. Den ideella rätten kan förvisso eftergivas till arbetsgivarens förmån, men den kan aldrig överlätas till honom.⁴⁵⁸

Det ovan sagda pekar mot att en amerikansk filmskapare inte skulle ha någon framgång med en talan inför svenska domstolar rörande kränkning av *droit moral*; han är ju inte ens filmens upphovsman! Detta torde emellertid vara en något förhastad slutsats, vilket framgår om man studerar art. 14bis (2.a) i Bernkonvention (till vilken såväl Sverige som USA anslutit sig). Där stadgas nämligen att "[d]et är förbehållet lagstiftningen i det land där skydd påkallas [dvs. Sverige i detta fall, min anm.] att bestämma vilka personer som är innehavare av upphovsrätt till filmverk". Såvida den amerikanske filmskaparen uppfyller den svenska upphovsrättens krav för upphovsmannaskap, är han således berättigad till skydd i Sverige oavsett vad den amerikanska lagen stadgar i detta avseende.⁴⁵⁹ Denna lösning - den s.k.

⁴⁵⁶Ginsburg, Jane, The right of integrity in audiovisual works in the United States, I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 4. Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Kockvedgaard, Stockholm 1992, s. 64 (not 25).

⁴⁵⁷Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Kockvedgaard, Stockholm 1992, s. 64; Jfr. Davies, Gillian, The Convergence of Copyright and Authors' rights - Reality or Chimera?, I: IIC 1995 s. 971.

⁴⁵⁸Jfr. dock 40 a § URL ang. datorprogram som tillkommit i anställning.

⁴⁵⁹Jfr. Ricketson, Sam, The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986, London 1987, s. 582; jfr. även Rosén, Jan, Normer för enskilda avtal på upphovsrättens område, I: NIR 1992 s. 647. I det danska rättsfallet UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sydney Pollack), se avsnitt 3.3.3.8. ovan, synes domstolen ha anlagt det synsätt som här förespråkats. Det ifrågasattes således aldrig av svaranden i målet att Pollack verkligen var

*skyddslandsprincipen*⁴⁶⁰ - som kan sägas vara ett utflöde av BK:s princip om nationell behandling, är emellertid inte okontroversiell. Om inte hemlandets lag, i detta fall USA:s, tillämpas när en film exploateras utomlands, leder det till att filmen kan ha olika upphovsmän beroende på i vilket land skydd påkallas. Detta minskar onekligen förutsägbarheten i handeln med upphovsrätter över landgränserna.⁴⁶¹

För fullständighetens skull måste här några ytterligare anmärkningar rörande frågan om ursprungligt upphovsmannaskap göras. I BK art. 14bis (2.a) stadgas förvisso att det är förbehållet lagstiftningen i det land där skydd påkallas att bestämma vilka *personer* som är *innehavare av upphovsrätt*. Det synes här som om konventionsstaterna skulle vara förpliktade att tillerkänna fysiska personer upphovsrätt. Så är dock inte nödvändigtvis fallet. För det första talar inte artikeln om "upphovsmannaskap" utan om vem som är "innehavare av upphovsrätt". Dessa begrepp kan inte anses helt synonyma.⁴⁶² Dessutom är det endast i den svenska översättningen av BK:s text som ordet "personer" används. I den engelska versionen återfinns istället uttrycket "ownership of copyright" och i den franska "titulaires du droit d'auteur", vilket får anses vara mer neutrala skrivningar med hänsyn till den nu diskuterade frågan. Det synes således svårt att finna någon egentlig vägledning rörande upphovsmannaproblematiken genom att studera BK, även om den lösning som förespråkats i det föregående inte direkt motsäges av konventionens lydelse.⁴⁶³ Rättsläget får betraktas som tämligen oklart.

Ett annat problem rörande lagvalet följer av att "works made for hire"-doktrinen i vissa fall gäller mellan en filmskapare och filmens producent som ett utflöde av avtal. I denna situation är det som vi sett producenten som kan upplåta rätt att bearbeta verket, t.ex. för TV-visning. Frågan är då vilket lands lag som skall tillämpas för att bedöma bearbetningsrättens omfattning.⁴⁶⁴ Är det lagen i det land som har närmast anknytning till de ursprungliga avtalsparterna (dvs. USA:s) eller lagen i det land i vilket upphovsrätt nu görs gällande (dvs. Sveriges)?

verkets upphovsman och därmed berättigad att åberopa den danska upphovsrättslagens regler om ideell rätt. Inte heller Østre Landsrett berörde frågan i sina domskäl.

⁴⁶⁰Jfr. Strömholm, Stig, Den andra metoden. Några anteckningar till immaterialrättens särställning i den internationella privaträtten, I: SvJT 1993 s. 353.

⁴⁶¹Jfr. Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 74. Se även Schönning, Peter, Ophavsretsloven med kommentarer, København 1995, s. 432 f., som menar att frågan om vem som är skyddsobjekt, dvs. upphovsman, antagligen bör avgöras enligt lagen i verkets hemland alternativt lagen i det land där den skyddssökande har sitt hemvist. Även Ginsburg förespråkar att ursprungslandets lag som huvudregel skall tillämpas på frågan om ursprungligt upphovsmannaskap (se Ginsburg, Jane, Colors in Conflicts, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 98).

⁴⁶²Jfr. Dietz, Adolf, The Concept of Author under the Berne Convention, I: RIDA Vol. 155, (Janvier 1993), s. 12; jfr. även Rosén, Jan, Ideell rätt och film, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 62.

⁴⁶³Jfr. Ginsburg, Jane, Colors in Conflicts, I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 85 ff. I den nu nämnda artikeln av Ginsburg diskuteras frågan om BK:s roll vid bestämningen av upphovsmannen till ett filmverk tämligen utförligt. Se härvid särskilt s. 83-89.

⁴⁶⁴Problemet uppstår naturligtvis vid alla typer av utländska avtal där en verksnyttjare tillagts rätt att ändra i verket.

I det danska avgörandet UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sydney Pollack), se avsnitt 3.3.3.8. ovan, bedömdes det aktuella avtalet mellan regissören och filmens producent enligt dansk lag. Domstolen undersökte således om avtalets bestämmelser om producentens rätt att ändra i verket kunde anses uppfylla kraven på en giltig eftergift av den ideella rätten enligt den danska upphovsrättslagen.⁴⁶⁵ Mot en sådan lösning talar emellertid att klara avtalsvillkor parterna emellan bör upprätthållas även för det fall att ett avtal tillämpas inom andra jurisdiktioner än den där det upprättats.⁴⁶⁶ Å andra sidan är det möjligt att reglerna i URL om eftergift skall anses ha sådan dignitet att de alltid skall tillämpas - oberoende av vad den utländska lagen stadgar i frågan - p.g.a. den internationellt privaträttsliga principen om *ordre public*.⁴⁶⁷ Sistnämnda synpunkt blir än mer aktuell för det fall "works made for hire"-doktrinen gäller direkt p.g.a. lag och inte via avtal.

De problem som diskuterats i detta avsnitt är som synes av tämligen komplex karaktär. Min avsikt har därför endast varit att göra läsaren uppmärksam på den berörda problematiken. Den kommer således inte att behandlas ytterligare, även om detta möjligen kunde ha varit önskvärt. För frågan om i vilka fall den ideella rätten principiellt sett erbjuder skydd mot ändringar i filmverk saknar också de nu berörda frågeställningarna betydelse. I praktiken kan deras lösning emellertid sägas vara av avgörande betydelse för huruvida en talan av en amerikansk upphovsman inför svenska domstolar blir framgångsrik eller ej.

Som torde ha framgått i det föregående, är det som sagts i detta avsnitt inte tillämpligt enkom på amerikanska upphovsmän, utan även vad gäller utländska upphovsmän i allmänhet vilka gör gällande ideell rätt inför svenska domstolar.

8.3. Tillämplig lag på TV-sändningar via satellit till svenska hushåll

Det finns slutligen anledning att se något på vad som gäller om en sändning av en långfilm i ändrat skick inte härrör från Sverige utan från ett annat land inom EU, så är fallet t.ex. med avseende på TV 3. Frågan är intressant inte bara när det är en utländsk upphovsman som åberopar URL 3 § 2 st, utan

⁴⁶⁵Utgången blev dock att en giltig eftergift ansågs vara för handen. Om amerikansk rätt hade tillämpats på avtalet hade naturligtvis utgången blivit densamma eftersom den amerikanska upphovsrätten inte erkänner några ideella rättigheter annat än i begränsad utsträckning. Østre Landsrets metod att tillämpa dansk lag för att bedöma överlåtelsens giltighet finner stöd i en utredning som den tyske rättsvetenskapsmanen Eugen Ulmer företog under 1970-talet på uppdrag av EG-kommissionen (se Ulmer, Eugen, *Intellectual Property Rights and the Conflicts of laws*, Munich 1978, s. 100; jfr. Strömholm, Stig, *Den andra metoden. Några anteckningar till immaterialrättens särställning i den internationella privaträtten*, I: SvJT 1993 s. 355).

⁴⁶⁶Rosén, Jan, *Ideell rätt och film*, I: Vennebog til Mogens Koktvedgaard, Stockholm 1993, s. 74.

⁴⁶⁷Jfr. Schønning, Peter, *Ophavsretsloven med kommentarer*, København 1995, s. 433; jfr. även Rosén, Jan, *Normer för enskilda avtal på upphovsrättens område*, I: NIR 1992 s. 648.

likväl när en svensk upphovsman gör gällande att hans ideella rätt kränkts, t.ex. genom ständiga reklamavbrott vid utsändningen av hans film i TV 3.

Som vi sett i avsnitt 4.2.2. ovan gäller som en följd av EG:s direktiv om gränsöverskridande television⁴⁶⁸, att en televisionsutsändning skall följa den radio- och TV-rättsliga lagstiftningen i den stat från vilken sändningen härrör, den s.k. *sändarlandsprincipen*, i detta fall engelsk rätt. Direktivet gäller dock endast de TV-rättsliga förutsättningarna för en utsändnings laglighet. Vilken lag som i upphovsrätligt avseende skall tillämpas på utsändningen berörs således inte i nämnda EG-reglering. I 61 a § 1 st URL stadgas emellertid - i enlighet med ett EG-direktiv rörande satellitsändningar⁴⁶⁹ - att den upphovsrättsligt relevanta åtgärden vid utsändningen av ett verk till allmänheten över satellit, skall anses ha ägt rum i det land i vilket överföringen till satelliten skett. Även här gäller med andra ord en slags sändarlandsprincip. I vårt exempel skulle således en eventuell kränkning av den ideella rätten anses ha skett i England, med följd att den svenska upphovsrättslagen inte skulle ha kunnat tillämpas.⁴⁷⁰ Detta är enligt min mening en något inadekvat lösning i den beskrivna situationen, då det ju är i Sverige som utsändningens konsekvenser gör sig gällande för upphovsmannen. Det i 61 a § anlagda synsättet har dock skäl för sig. Om lagen i mottagarlandet tillämpas i den nu diskuterade situationen skulle det innebära att en rad olika rättsordningar blir tillämpliga på en och samma utsändning.⁴⁷¹ En sådan lösning skulle bli tämligen otymplig i praktiken. En klar nackdel med sändarlandsprincipen är dock att den uppmuntrar sändarföretagen att söka sig till länder där det upphovsrättsliga skyddet är svagt.⁴⁷² Det kan här tilläggas att den engelska upphovsrätten erbjuder ett svagare skydd för den filmskapande upphovsmannens ideella rätt än vad som är fallet enligt URL.⁴⁷³ Följden blir föga överraskande, att möjligheterna för såväl en svensk som en utländsk upphovsman att ingripa mot t.ex. reklamavbrott i filmer som sänds från England i "*svenska*" kanaler till *svenska* hushåll, blir tämligen små. Möjligheten att på detta sätt kringgå ett visst lands strängare upphovsrättslagstiftning är ett starkt skäl för EU-kommissionen att initiera en harmonisering på området,

⁴⁶⁸Rådets direktiv av den 3 oktober 1989 om samordning av vissa bestämmelser som fastställts i medlemstaternas lagar och andra författningar om utförandet av sändningsverksamhet för television (89/552/EEG), art. 2.

⁴⁶⁹Rådets direktiv av den 27 september 1993 om samordning av vissa bestämmelser om upphovsrätt och närstående rättigheter avseende satellitsändningar och vidareändring via kabel (93/83/EEG), art. 2 (a-b).

⁴⁷⁰Regeringens proposition 1994/95:58 om utyrning och utlåning av upphovsrättsligt skyddade verk, m.m., s. 46.

⁴⁷¹Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 408.

⁴⁷²Olsson, Henry, Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar, Stockholm 1996, s. 409.

⁴⁷³I och med tillkomsten av "Copyright, Designs and Patents Act" (1988) har förvisso skyddet för upphovsmannens ideella rätt stärkts i England. Således finner man numera en omfattande regel rörande upphovsmannens rätt till respekt för såväl ära som anseende i lagens Sec. 80. Vad gäller filmverk är det dock endast filmens regissör som skyddas mot kränkande ändringar. Regissören kan dessutom enligt Sec. 87 efterge sin ideella rätt i den utsträckning han önskar. Till skillnad från vad som gäller enligt svensk upphovsrätt godtar således den engelska lagen såväl generella eftergifter som eftergifter avseende framtida verk. Den ideella rätten kan dock inte överlåtas. Vidare uppställs krav på att eftergifter skall göras i skriftlig form.

eftersom konkurrenssituationen på TV-marknaden kan påverkas av de skiftande skyddsnivåerna.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴Det är onekligen så att konkurrensen mellan inländska och utländska TV-kanaler (stationerade i "låg-skydds länder") kan snedvridas genom att de senare ges större möjligheter att finansiera sin verksamhet genom reklamförsäljning. Jfr. Collovà, Taddeo, Commercial breaks during films on television, I: RIDA vol. 146 (Octobre 1990), s. 194.

9. Några avslutande synpunkter

Den företagna undersökningen visar på att den filmskapande upphovsmannen befinner sig i en tämligen utsatt position. Det har förvisso konstaterats att den ideella rätten i 3 § 2 st URL i princip kan åberopas för att beivra olika typer av förvanskningar i ett filmverk, men i praktiken kan det ofta bli svårt för upphovsmannen att göra gällande att hans rätt enligt detta lagrum kränkts. I 39 § URL presumeras således, att upphovsmannens överlåtelse av den ekonomiska förfoganderätten till en film som han skapat omfattar en rätt för förvärvaren (vanligen filmverkets producent) att göra verket tillgängligt för allmänheten på i princip vilket sätt som helst, t.ex. genom televisionen. Presumtionen innebär emellertid *inte* att upphovsmannen därmed också eftergivit sina möjligheter att kräva att hans konstnärliga anseende och egenart skall respekteras när verket utnyttjas. Utgångspunkten är således att en verksutnyttjare (i första hand filmens producent, som dock kan ha vidareöverlåtit sin rätt enligt avtalet med upphovsmannen) skall efterleva vad som föreskrivs om den ideella rätten i 3 § 2 st URL. Detta är dock bara just *utgångspunkten*. I samband med överlåtelsen av den ekonomiska förfoganderätten får upphovsmannen nämligen ofta också anses ha eftergivit sin ideella rätt i viss utsträckning. Lagens krav på att en eftergift skall vara begränsad till såväl art som omfattning blir därför synnerligen betydelsefullt för möjligheterna att åberopa *droit moral*. Ett medgivande till att ett filmverk får ändras för att anpassas till olika nationella marknaders krav och preferenser, kan i detta sammanhang inte anses vara tillräckligt begränsat för att upphovsmannen skall vara bunden av det. Förvärvarens rätt att bearbeta verket är ju här så omfattande att det på förhand knappast ens går att ana vilka typer av ändringar som kan bli aktuella. Om upphovsmannen finner att en bearbetning - företagen för att marknadsanpassa verket - strider mot hans ideella rätt, skulle han alltså alltså ha möjlighet föra talan härom oberoende av en tidigare eftergift. I andra fall kan däremot eftergiften ha begränsats så att upphovsmannen blir bunden av den. Så torde t.ex. ofta vara fallet vid samtycke till att visa ett verk på TV. Rättsförvärvaren är således här i många fall oförhindrad att anpassa verket till TV-mediets krav. För det fall upphovsmannen varit medveten om att TV-visning i regel medför avbrott för reklam, färgläggning eller formatbeskränning, skulle således utgångspunkten vara att han accepterat att hans verk utsätts för dessa förfaranden. En förutsättning är dock att han haft möjlighet att överblicka hur de nämnda åtgärderna skulle kunna påverka verkets framtoning.

Det ovan sagda synes ge vid handen att den filmskapanden upphovsmannen i stor utsträckning har att tolerera att hans verk ändras när det används i enlighet med ett överlåtelseavtal rörande den ekonomiska förfoganderätten.

Hur långtgående ändringar som helst torde han dock inte behöva finna sig i. Om de nämnda förfarandena, eller några andra åtgärder med verket, visar en uppenbar okänsla för verkets egenart, idéinnehåll eller bärande stilistiska drag eller tendens, är upphovsmannen således, trots en i övrigt bindande eftergift, alltjämt berättigad att påtala att hans ideella rätt kränkts. Det är naturligtvis svårt att generellt uttala när en bearbetning kan leda till att ursprungsverket förvanskats i sådan omfattning att en eftergift inte längre skall anses bindande för upphovsmannen. Vad gäller färgläggning av långfilm, torde detta främst vara fallet i de situationer där det svart/vita fotot utgör ett av verkets bärande stilistiska element, med följd att filmen kan sägas ge ett helt annat intryck i färglagt skick. Ett liknande synsätt kan anläggas vad gäller formatbeskärning. Om bildkompositionen påverkats i sådan utsträckning, att helhetsintrycket av filmen i beskuret skick helt avviker från det som upphovsmannen velat förmedla, förefaller det således fullt möjligt att ett intrång i den ideella rätten skulle kunna anses vara för handen trots en tidigare eftergift.

Vad slutligen gäller reklamavbrott, är problemet något mer komplext. Först måste man här ta ställning till om det verkligen är ett riktigt antagande att upphovsmannen kan efterge sin ideella rätt med bindande verkan med avseende på denna typ av ingrepp i hans film. För även om upphovsmannen är fullt medveten om att TV-visning i regel innebär insättande av reklam, är det svårt för honom att överblicka vilka konsekvenser avbrotten kan få för filmens presentation. Följderna av förfarandet är sålunda beroende av ett flertal olika faktorer, som t.ex. hur många avbrott det är frågan om, hur dessa placeras in i filmen, hur långa respektive avbrott är samt slutligen på reklamens innehåll. Reklamavbrottens inverkan på den utsända filmen kan med andra ord skilja sig från fall till fall. Det är inte ens säkert att en och samma film kan sägas ha påverkats i samma utsträckning om man jämför två utsändningar där avbrottens karaktär skiljt sig åt.

Trots det nu sagda synes det rimligt att upphovsmannen får acceptera vissa kontinuitetsbrytande avbrott om han medgivit verkets utsändning i den reklamfinansierade televisionen. Det faktum att han här är medveten om att verkets kontinuitet i viss utsträckning *kan* komma att påverkas av reklamen, torde vara tillräckligt för att eftergiften skall anses vara av begränsad omfattning. På samma sätt kan man resonera vad gäller avbrott för reklam vars innehåll kontrasterar mot verkets övergripande tendens. Ty även om upphovsmannen inte vet exakt vilka reklammeddelanden som kommer att sändas i anslutning till hans film, är han dock medveten om att reklamen sällan har ett innehåll som ligger i linje med det budskap som han önskar förmedla genom sitt verk. Möjligheten till bindande eftergifter avseende dessa "normala" konsekvenser av reklamavbrott, synes också vara en förutsättning för att verksutnyttjarnas rättssäkerhet inte skall eftersättas i alltför stor utsträckning. Annorlunda ligger det emellertid till med sådana avbrott som medför konsekvenser långt utöver det vanliga, d.v.s. när reklamens effekter på verkets övergripande tendens och idéinnehåll blir i det närmaste stötande. Så skulle kunna vara fallet om t.ex. en film om förintelsen ständigt avbryts med reklam för schampo eller snabbmat. I dessa fall skulle således ett in-

trång i upphovsmannens ideella rätt kunna vara för handen oberoende av en tidigare eftergift.

Det ovan sagda om upphovsmannens möjligheter att påtala intrång i sin ideella rätt, torde äga giltighet även för det fallet att verksutnyttjaren förvärvat upphovsrätten till den aktuella filmen via ett anställningsavtal. I denna situation minskar emellertid utrymmet för att finna att upphovsmannens konstnärliga egenart kränkts.

Sammanfattningsvis kan sägas att de filmskapande upphovsmännen, trots sin utsatta position, inte står helt rättslösa inför vad deras verk utsätts för i samband med TV-visning eller annorledes. Men även om de rättsliga möjligheterna finns att beivra grova förvanskningar, är frågan om upphovsmännen i praktiken finner det mödan värt att processa om upprätthållandet av sin konstnärliga integritet. I den bästa av världar kan en upphovsman förvisso helt koncentrera sig på de konstnärliga aspekterna av sitt skapande utan att behöva bekymra sig om sådant som ekonomi. Då vi emellertid inte lever i denna, den bästa av världar, ser verkligheten litet annorlunda ut. Således måste upphovsmannen finna avsättning för sina verk för att kunna livnära sig på sin skapande verksamhet. Detta innebär inte sällan att kompromisser måste göras mellan konstnärliga och ekonomiska faktorer. Den upphovsman som ständigt påtalar intrång i den ideella rätten riskerar att bli betraktad som ”besvärlig” av filmproducenterna, vilka hellre anlitar någon som ger dem större spelrum vid det ekonomiska utnyttjandet av den film som de avser att spela in. Följden blir att den upphovsman som värnar om sin konstnärliga integritet kan komma att stå utan inkomst.

I sammanhanget skall dock inte förnekas att upphovsmännen själva inte sällan sätter ekonomiska intressen framför rent ideella - och kanske utan vidare accepterar att deras verk ändras - eftersom detta medför högre ersättningar. Detta antagande får dock inte skymma det faktum, att den filmskapare som verkligen vill tillvarata sin konstnärliga integritet, inte skall fråntas denna möjlighet bara därför att många av hans kollegor inte anser det vara så allvarligt att deras verk bearbetas. För det fall invändningar om intrång i den ideella rätten hamnar inför domstol, är det med andra ord viktigt att den enskilde upphovsmannens synpunkter på behandlingen av hans verk tas på allvar. Har nu lagstiftaren en gång funnit det befogat att skydda såväl de ekonomiska som de ideella intressen, som en upphovsman kan ha i vad han skapat, bör domstolarna inte utgå från att man kan ta lättare på de senare intressena än på de förra. I varje enskilt fall måste således en noggrann prövning göras av om upphovsmannens ideella rätt trätts för när, varvid det även är viktigt att domstolarna håller isär bedömningen av påverkan på det konstnärliga anseendet å ena sida och den konstnärliga egenarten å den andra. Med andra ord; först när upphovsmannens ideella intressen i realiteten uppfattas som lika viktiga som hans ekonomiska, kan man på allvar säga att en ny dag har grytt över detta upphovsrättens skymningsland. Om - och när - så kommer att ske, synes vara upp till våra domstolar att avgöra.

10. Källförteckning

Litteratur

Offentligt tryck

Förslag till Lag om rätt till litterära och musikaliska verk, Lag om rätt till verk av bildande konst samt Lag om rätt till fotografiska bilder; Avgivna den 28 juli 1914 av därtill inom kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga.(Stockholm 1914) (Cit.: 1914 års betänkande)
SOU 1956:25. Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk.
SOU 1990:7. Lagstiftning för reklam i svensk TV. Delbetänkande av Radiolagsutredningen.
SOU 1993:39. En gräns för filmcensuren. Delbetänkande från Vårdskildringsrådet.

Prop. 1960:17. Kungl. Maj:ts proposition till riksdagen med förslag till lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, m.m.

Prop. 1973:15. Kungl. Maj:ts proposition angående godkännande av Vissa internationella överenskommelser på den intellektuella Äganderättens område m.m.

Prop. 1990/91:149. Regeringens proposition om radio- och TV-frågor.

Prop. 1992/93:48. Regeringens proposition om ändring i de Immaterialrättsliga lagarna med anledning av EES-avtalet m.m.

Prop. 1994/95:58. Regeringens proposition om uthyrning och utlåning av upphovsrättsligt skyddade verk, m.m.

Första lagutskottets utlåtande nr. 41 år 1960. Lagutskottets utlåtande i Anledning av dels Kungl. Maj:ts proposition med förslag till lag om Upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk m.m., dels Kungl. Maj:ts Proposition rörande Sveriges anslutning till vissa internationella Överenskommelser på upphovsrättens område, dels Kungl. Maj:ts Proposition rörande godkännande av av europeisk överenskommelse om skydd för televisionsutsändningar, dels ock i ämnet väckta motioner.

EG-rättsligt material

Follow-up to the Green Paper. Working programme of the Commission in the field of copyright and neighbouring rights, COM (90) 584 final, Brussels, 17 January 1991.

Grönbok. Upphovsrätt och närstående rättigheter i informationssamhället, KOM (95) 382 slutlig, Bryssel den 19 juli 1995.

Rådets direktiv av den 14 maj 1991 om rättsligt skydd för datorprogram (91/250/EEG).

- Rådets direktiv av den 27 september 1993 om samordning av vissa Bestämmelser om upphovsrätt och närstående rättigheter avseende Satellitsändningar och vidaresändning via kabel (93/83/EEG).
- Rådets direktiv av den 3 oktober 1989 om samordning av vissa Bestämmelser som fastställts i medlemsstaternas lagar och andra Författningar om utförandet av sändningsverksamhet för television (89/552/EEG). (Cit.: Direktiv om gränsöverskridande television.)
- Uppföljning av Grönboken om upphovsrätt och närstående rättigheter i Informationsrådet, KOM (96) 568 slutlig, Bryssel den 20 november 1996.
- Yttrande om Grönbok om upphovsrätt och angränsande rättigheter i Informationsrådet (Ekonomiska och sociala kommittén), I: EGT nr. C 97, 1.4.1996, s. 9.

Övrig litteratur

- Beard, Jonathan, "Så rodnar Helan och Halvan", I: Illustrerad Vetenskap, nr. 5/1989, s. 32-35.
- Belton, John, "The Shape of Money", I: Sight and Sound, Vol. 57, No. 1/1988, s. 44-47.
- Bergström, Svante & Strömholm, Stig, *Lärobok i Upphovsrätt*, 4 uppl., Iustus Förlag, Uppsala 1994.
- Bernitz, Ulf; Karnell, Gunnar; Pehrson, Lars; Sandgren, Cleas, *Immaterialrätt*, 5 uppl., Juristförlaget, Stockholm 1995.
- Blomqvist, Jørgen, *Overdragelse af ophavsrettigheder - Rettighedsoverdragelsen og dens fortolkning*, Jurist- og Økonomforbundets Förlag, København 1987.
- Bogdan, Michael, *Svensk Internationell Privat- och Processrätt*, 4 uppl., Norstedts Juridik, Stockholm 1992.
- Brown, Ralph, "Adherence to the Berne Convention: The Moral Rights Issue", I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 35, No. 3/1988, s. 196-209.
- Carlén-Wendels, Thomas, *Medierätt 3 - Upphovsrätt*, Studentlitteratur, Lund 1996.
- Carlén-Wendels, Thomas, *Upphovsrätt i reklam och media*, Studentlitteratur, Stockholm 1997.
- Collovà, Taddeo, "Commercial breaks during films on television", I: RIDA Vol. 146 (Octobre 1990), s. 124-244.
- Dahlqvist, Ulf, "Filmer vi inte fick se", I: Film & TV, nr. 3/1995, s. 20-27.
- Davies, Gillian, "The Convergence of Copyright and Authors' Rights - Reality or Chimera?", I: IIC Vol. 26, No. 6/1995, s. 964-989.
- Dietz, Adolf, "The Artist's Right of Integrity Under Copyright Law - A Comparative Approach", I: IIC Vol. 25, No. 2/1994, s. 177-194.
- Dietz, Adolf, "The Concept of Author under the Berne Convention", I: RIDA Vol. 155 (Janvier 1993), s. 2-56.
- Dietz, Adolf, "The United States and moral rights: idiosyncrasy or Approximation", I: RIDA Vol. 142 (Octobre 1989), s. 222-277.
- Docherty, David, "Director's rights and Copyright", I: Sight and Sound, Vol. 57, No. 5/1988, s. 156-158.
- Dybdahl, Lise & Thylstrup, Asger, "TV-kassetterne i ophavsretlig belysning", I: Juristen 1971, s. 291-300.

- Edelman, Bernard, "Applicable Legislation Regarding Exploitation of Colorized U.S. Films in France: The 'John Huston' Case", I: IIC Vol. 23, No. 5/1992, s. 629-642.
- Edenholm, Anders, "Filmformat i TV: Vart tog gubbarna vägen?", I: Multimedia HEMMABIO, nr. 1/1995, s. 22-26.
- Fabiani, Mario, "The inclusion of adverts during the broadcasting of Cinematographic works on television in relation to the protection of authors' moral rights", I: RIDA Vol. 137 (Juillet 1988), s. 44-56.
- Ginsburg, Jane & Kernochan, John, "One hundred and two years later: The U.S. joins the Berne Convention", I: RIDA Vol. 141 (Juillet 1989), s. 57-197.
- Ginsburg, Jane & Sirinelli, Pierre, "Author, creation and adaption in private international law and French domestic law. Reflections based on the Huston Case", I: RIDA Vol. 150 (Octobre 1991), s. 2-80.
- Ginsburg, Jane, "Colors in Conflicts: Moral Rights and the Foreign Exploitation of Colorized U.S. Motion Pictures", I: Journal of the Copyright Society of the U.S.A., Vol. 36, No. 1, October 1988, s. 81-100.
- Ginsburg, Jane, "Copyright in the U.S. since Berne Accession", I: NIR 1992 s. 159-186.
- Ginsburg, Jane, "The right of integrity in audiovisual works in the United States", I: RIDA Vol. 135 (Janvier 1988), s. 2-28.
- Godenhielm, Berndt, "Om upphovsrätt till filmverk", I: *Uppsatser i Immaterialrätt*, Norstedts, Stockholm 1983, s. 130-144.
- Heurling, Bo, "Värna filmen i TV!" I: Chaplin, nr. 3/1990, s. 132-135.
- Karnell, Gunnar, "Arbetstagares upphovsrätt - en internationell utblick och några reflexioner", I: *Uppsatser tillägnade Ulf Bernitz på 50-årsdagen den 28 februari 1986* (Cit.: ULF 50), Liber Förlag, Stockholm 1986.
- Karnell, Gunnar, "Ny fransk immaterialrättslag", I: NIR 1992 s. 690-691.
- Karnell, Gunnar, "Rätten till programinnehållet i TV", Jurist- och Samhällsvetarförbundets Förlags AB, Stockholm 1970.
- Karnell, Gunnar, "Upphovsrätt med närstående rättigheter samt fotografirätt", Stiftelsen Juristförlaget vid Stockholms Universitet, Stockholm 1979.
- Karnell, Gunnar, "Upphovsrätt, närstående rätt eller alls ingen rätt för 'tekniskt medverkande' i audiovisuell produktion?", I: NIR 1991 s. 457-469.
- Kéréver, André, "Note", I: RIDA Vol. 164 (Avril 1995), s. 399-401.
- Kéréver, André, "The insertion of advertising in films screened on television", I: Copyright Bulletin, Vol. XXII, No. 3/1988, s. 10-17.
- Koktvedgaard, Mogens & Levin, Marianne, *Lärobok i Immaterialrätt*, 4 uppl., Norstedts Juridik, Stockholm 1996.
- Koktvedgaard, Mogens, "EF's harmoniseringsbeträdelser og den nordiske ophavsret", I: NIR 1992 s. 518-525.
- Koktvedgaard, Mogens, *Lærebog i immaterialret*, 4. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Förlag, København 1996.
- Koktvedgaard, Mogens, "Nyere udviklingslinier i Ophavsretten", I: *Fränberg, Åke; Göransson, Ulf; Håstad, Torgny (Red.), Festskrift till Stig Strömholm, Del II*, Iustus Förlag, Uppsala 1997, s. 535-543.
- Levin, Marianne, "Undantaget från nationell behandling i Bernkonventionens artikel 2:7", I: NIR 1990 s. 194-214.
- Ljungman, Seve, "svensk Rättspraxis – Upphovsrätt och fotografirätt 1957-1976", I: SvJT 1977 s. 514-528.

- Lundberg, Anders, Compliance with the Obligations of the Berne Convention: Some Questions Raised by the United States Implementation of Article 6bis", I: NIR 1993 s. 257-265.
- Lögdberg, Åke, *Auktorrätt och film*, C.W.K. Gleerup, Lund 1957.
- Lögdberg, Åke, *Upphovsrätten och fotografirätten*, 5 uppl., Almqvist & Wiksell Förlag, Stockholm 1978.
- Maltin, Leonard; Blomqvist, Mårten; Axelsson, Lars, *Bonniers Stora Film & Video Guide*, Bonnier Alba, Stockholm 1995.
- Meedom, Thorkild, "Kan den stedseverende droit moralbeskyttelse Opretholdes?", I: NIR 1985 s. 153-165.
- Nordell, Per Jonas, "Datorprogrammen och den ideella rätten i Anställningsförhållanden", I: NIR 1993 s. 374-382.
- Nordell, Per Jonas, "Dubbelkapande i teori och praktik", I: NIR 1995 s. 630-639.
- Nordell, Per Jonas, *Rätten till det visuella*, Stiftelsen Skrifter utgivna vid Stockholms universitet, Stockholm 1997.
- Nordemann, Axel & Scheuermann, Andreas, "Adherence of the United States to the Berne Convention - Report on a Berlin Copyright Conferene", I: IIC Vol. 23, No. 1/1992, s. 70-89.
- Olsson, Henry, *Copyright. Svensk och internationell upphovsrätt*, 5 uppl., Fritzes, Stockholm 1994.
- Olsson, Henry, *Upphovsrättslagstiftningen - En kommentar*, Norstedts Juridik, Stockholm 1996.
- Panas, Dan, "De måste sluta avbryta filmerna. Aftonbladets filmexpert får stöd av regissörerna", I: Aftonbladet 1997-09-15, s. 41.
- Peyron, Ulf, *Det upphovsrättsliga anställningsförhållandet. I Fokus - Mediaområdet*, Norstedts, Stockholm 1985.
- "Protection of Artistic Integrity: Gilliam v. American Broadcasting Companies", I: Harvard Law Review, Vol. 90, 1976/77, s. 473-481.
- Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the protection of literary and artistic works: 1886-1986*, Queen Mary College, London 1987.
- Rosén, Jan, *Förlagsrätt - Rättsfrågor vid förlagsavtal*, Stiftelsen Skrifter utgivna av Juridiska fakulteten vid Stockholms universitet, Stockholm 1989.
- Rosén, Jan, "Ideell rätt i praktiken", I: JT 1996/97 s. 142-147.
- Rosén, Jan, "Ideell rätt och film", I: *Levin, Marianne (Red.), Vennebog til Mogens Koktvedgaard*, Nerienius & Santénius Förlag AB, Stockholm 1993, s. 52-75.
- Rosén, Jan, "Moral Right in Nordic Law – Statutory Rules and Relevant Court Practice", I: JT 1993/94 s. 759-771.
- Rosén, Jan, "Moral Right in Swedish Copyright Law", I: NIR 1993 s. 355-373.
- Rosén, Jan, "Normer för enskilda avtal på upphovsrättens område", I: NIR 1992 s. 629-651.
- Rosén, Jan, "Short-Cuts on Ownership and Control of Intellectual Property Rights", I: NIR 1996 s. 274-286.
- Rosén, Jan, *Upphovsrättens avtal*, Juristförlaget, Stockholm 1992.
- Rosén, Jan, "VII Nordiska upphovsrättssymposiet i Visby" (Debattinlägg), I: NIR 1992 s. 667-668.
- Schmidt, Per Håkon, *Teknologi og immaterialret*, G.E.C GADS Förlag, Köpenhamn 1989.
- Schønning, Peter (ed.), "News from the Nordic Countries (Part I)", I: RIDA Vol. 173 (Juillet 1997), s. 137-221.

- Schønning, Peter, *Ophavsretsloven med kommentarer*, GadJura, København 1995,
- Schønning, Peter, *TV-programmemedarbejderes Ophavsrettigheder*, Akademisk Forlag, København 1989.
- Sijthoff Stray, Anne Lise, *Opphavsretten "Lov om opphavsret til åndsverk m.v." kommentert og supplert*, Universitetsforlaget, Oslo 1989.
- Stanbrook, Alan, "As it was in the beginning", I: *Sight and Sound*, Vol. 59, No. 1, 1989/90, s. 28-32.
- Stray Vyrje, Magnus, *Opphavsrettens ABC*, TANO, Oslo 1987.
- Strömholm, Stig, "Den andra metoden. Några anteckningar till Immaterialrättens särställning i den internationella privaträtten", I: *SvJT* 1993 s. 351-357.
- Strömholm, Stig, *Teaterrätt - Teatrarnas rättsliga ansvar för innehållet i Föreställningar*, PA Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1971.
- Strömholm, Stig, "Upphovsmannens Ideella Rätt - Några huvudlinjer", I: *TfR* 1975 s. 289-338.
- Svensson, Carl Anders; Ström, Lars-Erik; Stenlund, Anders; Brink, Torsten, *Praktisk Marknadsrätt*, 5 uppl., Norstedts Juridik, Stockholm 1992.
- Svensäter, Lennart, *Anställning och upphovsrätt - om det enskilda Anställningsförhållandets reglering och dess grunder samt om Konsekvenserna av att framställda resultat omfattas av 1 § Upphovsrättslagen*, Norstedts, Stockholm 1991.
- "The trademark act of 1946 and technologies for alteration of motion pictures" (Report to the Subcommittee on Courts, Intellectual Property and the Administration of Justice, March 15, 1989. Patent and Trademark Office, United States Department of Commerce.), I: *RIDA* Vol. 143 (Janvier 1990), s. 131-229.
- Ulmer, Eugen, *Intellectual Property Rights and the Conflict of laws*, Kluwer, Munich 1978.
- von Lewinsky, Silke, "Comment", I: *IIC* Vol. 22, No. 1/1991, s. 129-130.

11. Rättsfallsförteckning

Svenska domstolsavgöranden

Avgöranden av Högsta domstolen

- NJA 1945 s. 275 (Edvard Persson)
- NJA 1971 s. 226 (Den svenska fattigdomens betydelse)
- NJA 1974 s. 94 (=NIR 1974 s. 187) (Rudlings affischer)
- NJA 1975 s. 679 (Sveriges Flagga)
- NJA 1979 s. 352 (Max Walters.)
- NJA 1981 s. 313 (Två herrars tjänare)
- NJA 1985 s. 807 (Nowolin)
- NJA 1994 s. 74 (Smultron)
- NJA 1995 s. 256 (Nummerbanken)
- NJA 1996 s. 354 (Stadens löjtnant)

Hovrättsavgöranden

- NIR 1976 s. 319 (HovR:n över Skåne och Blekinge 24.3.1975)
(Helsingborgs stadsteater)
- RH 1995:59 (Matisse-byrån)

Tingsrättsavgöranden

- NIR 1970 s. 209 (Stockholms RR 16.1.1968) (Stand-in I)
- NIR 1971 s. 219 (Stockholms RR 16.11.1970) (Jag är nyfiken - Gul)

Utländska domstolsavgöranden

Danska domstolsavgöranden

- UfR 1932 s. 702 (Ø.) (Venus Fødsel)
- UfR 1965 s. 137 (H.) (Venetiansk Serenade)
- UfR 1969 s. 544 (Ø.) (=NIR 1970 s. 322) (Voksen Erotik)
- UfR 1974 s. 167 (H.) (Soya)
- UfR 1979 s. 388 (V.) (Den Lille Havfrue)
- UfR 1979 s. 685 (Ø.) (Centrum-Demokraterna I)
- UfR 1981 s. 24 (H.) (Centrum-Demokraterna II)
- UfR 1990 s. 856 (Ø.) (The Many Faces of Jesus Christ)
- UfR 1991 s. 744 (Ø.) (Handicapbilleder)
- UfR 1997 s. 975 (Ø.) (Sydney Pollack)

Finska domstolsavgöranden

NIR 1967 s. 329 (HD 6.2.1967) (Förkortning av klassiker)

NIR 1976 s. 303 (HD 15.5.1975) (Stand-in II)

Norska domstolsavgöranden m.m.

NIR 1971 s. 200 (Kirke- og Undervisningsdepartementet 20.2.1971)
(Song of Norway)

NIR 1983 s. 138 (Oslo byrett 28.9.1982) (Alle menn)

Franska domstolsavgöranden

Cour d'Appel de Paris, 29 avril 1959 (Le Kid)

Cour d'Appel de Paris, 25 octobre 1989 (La Cinq Logo),

I: IIC Vol. 22, No. 1/1991, s. 127-128.

Cour d'Appel de Paris, 6 juillet 1989 (John Huston), I: IIC Vol. 22,
No. 1/1991, s. 121-127.

Cour de Cassation, 28 mai 1991 (John Huston), I: IIC Vol.164,
No. 5/1992, s. 702-703.

Cour de Cassation, 17 janvier 1995, I: RIDA Vol. 165 (Juillet 1995),
s. 146-148.

Cour d'Appel de Versaille, 19 décembre 1994 (John Huston II), I: RIDA
Vol. 164 (Avril 1995), s. 389-399.

Italienska domstolsavgöranden

The Milan Court, 13th December 1984 (Zefirelli)

The Rome Court of Appeal, 30th May 1989 (Germi)

Amerikanska domstolsavgöranden

Autry v. Republic Productions, 213 F.2d 667 (United States Court of
Appeals, Ninth Circuit, June 4, 1954)

Preminger v. Columbia Pictures Corporation, 267 N.Y.S.2d 594

(Supreme Court, Special and Trial Term, New York County, January 19,
1966), 269 N.Y.S.2d. 913 (Supreme Court Appellate Division, May 12,

1966), 273 N.Y.S.2d 80 (Court of Appelas of New York, July 7, 1966)

Gilliam v. American Broadcasting Companies, Inc., 538 F.2d 14 (United
States Court of Appeals, Second Circuit, June 30, 1976)