



JURIDISKA FAKULTETEN
vid Lunds universitet

Jacques Schultze

Avtalsrättsliga problem vid
överlåtelse av immateriella
rättigheter inför filmproduktion.

Examensarbete
20 poäng

Handledare
Ola Svensson

Ämnesområde
Förmögenhetsrätt

Termin
HT 2005

1	AVTALSPROBLEM OCH MEDIAAVTAL	7
1.1	Inledning	7
1.2	Syfte	8
1.3	Metod och fortsatt framställning.	8
1.4	Avgränsningar	10
2	DEN IMMATERIALRÄTTSLIGA BAKGRUNDEN.	11
2.1	Verk	11
2.2	Upphovsman	14
2.2.1	Upphovsman via bearbetning	14
2.2.2	Gemensam upphovsrätt	15
2.2.3	Att i fri anslutning till ett existerande verk åstadkomma ett nytt och självständigt sådant.	15
2.3	Vad är ett filmverk?	16
2.4	Vilka rättigheter ger UrL en upphovsman? – De ekonomiska rättigheterna.	17
2.5	Vilka rättigheter ger UrL en upphovsman? – De ideella rättigheterna.	19
2.6	Närstående rättigheter.	20
2.7	Inskränkningar i upphovsrätten.	22
2.8	Skyddstiden för rättigheterna.	23
3	FILMER OCH AVTAL.	24
3.1	Om avtal icke föreligger – presumtionsregel.	25
3.2	Avtalen – deras typer och utformning.	26
3.3	Nya problem, inspelningsskyldighet och jämkning av avtalsvillkor.	28
4	PARTSORIENTERAD TOLKNING	30
4.1	Gemensam partsavsikt	30
4.2	Parterna lägger olika innebörd i avtalet.	30
4.2.1	Förklaringsmisstag	30
4.2.2	Dolusmodellen	30
4.2.3	Vid oklara avtal	31
4.2.3.1	Culpamodellen	31
4.2.3.2	Kombinationsmodellen	31
4.3	Om det inte finns underlag för partsorienterad tolkning.	32
4.3.1	Objektiva innehållet	32
4.3.2	Systemorienterad tolkning	32
4.3.3	Normorienterad (utfyllande rätt)	32
4.3.4	Skälighetsinriktad tolkning	33
4.3.5	Branschinriktad tolkning	33

4.4	Oklarhetsregeln	33
4.5	Minimumregeln	33
4.6	Utfyllning	34
4.7	Bristande förutsättningar och jämkning.	35
5	VILKA PROBLEMOMRÅDEN KAN BLI AKTUELLA?	36
5.1	Jämförelse av de juridiskt ansvariga vid filmproduktion i USA och Sverige.	36
	Produktion	36
	Efterforskningen	37
	Distribution	38
6	VILKA PROBLEM KAN OCH HAR UPPSTÅTT I PRAKTIKEN OCH HUR HAR DE LÖSTS?	42
6.1	Guillou versus Spice AB	43
6.2	NJA 1987 s 266	48
6.3	NJA 1993 s 263	50
6.4	NJA 1993 s 390	52
7	SAMMANFATTNING AV DE OLIKA FRÅGOR SOM KAN UPPSTÅ I PRAKTIKEN OCH HUR DE HAR LÖSTS.	54
7.1	Vilka tolkningsteorier kan bli aktuella för de olika fallen?	55
7.2	Sammanfattning av olika faktorer att beakta före avtalsslut inom filmbranschen.	56
7.3	Kort diskussion kring förebyggande av problem vid filmavtal samt tolkningen av dessa.	57
8	LITTERATURFÖRTECKNING	59
9	RÄTTSFALLSFÖRTECKNING	61

Sammanfattning

Denna uppsats utgör en kort redogörelse av de problem som kan uppstå vid överlåtelse av immateriella rättigheter och hur dessa problem har lösts i teori och praxis. Uppsatsen siktar in sig på ett specifikt område för överlåtelser – avtal som ingås inför en filmproduktion. Vidare kommer jag i uppsatsen att resonera kring olika sätt att minimera risken för att problem ska uppstå vid denna typ av överlåtelser, samt komma med några enkla förslag till lösning av uppkomna problem. Uppsatsen följer den vanliga mallen, jag börjar med en kort inledning följt av syftet med uppsatsen, metod och avgränsningar.

I kapitel 2 redogör jag för den immaterialrättsliga bakgrunden. Vad är ett verk och hur definieras detta? Vidare går jag igenom vad som menas med upphovsman, hur man blir upphovsman genom bearbetning samt om det kan föreligga gemensam upphovsrätt. Efter detta kommer vi till vad som är ett filmverk och vilka ekonomiska och ideella rättigheter som UrL ger en upphovsman. Kapitlet avslutas med vilka inskränkningar som kan göras i upphovsrätten och vilken skyddstid som föreligger för den.

Kapitel 3 handlar om filmer och avtal. Vad ska man göra om det inte föreligger ett avtal, finns det någon presumtionsregel i dessa fall och vad säger i så fall den? Vi ser till avtalen, vilka generella typer som finns och hur de oftast är utformade. Jag avslutar med att undersöka de nya problem som uppstår vid den här typen av överlåtelser, samt vad som menas med inspelningsskyldighet och hur avtalsvillkor kan jämkas.

I 5.1 görs en jämförelse av hur det juridiska arbetet sköts i ett amerikanskt produktionsbolag med ett svenskt. Kapitel 6 är en kort sammanfattning av de olika frågor som har uppkommit i praktiken och hur de löstes

I 7.2 gör jag ytterligare en sammanfattning, denna gång över de olika faktorer som kan vara viktiga att beakta innan det sker ett avtalsslut inom filmbranschen.

Texten avslutas med 7.3 där jag diskuterar om det är möjligt att tolka filmavtal enligt de gängse metoderna och om det är möjligt ger mina egna förslag till hur oklara filmavtal bör tolkas. Vidare funderar jag helt kort kring vad som kan göras för att minimera chanserna för att problem ska uppstå. Det kan enkelt sägas att uppsatsen kommer fram till att det inte finns ett underlag för att påstå att det skulle finns ett särskilt sätt att tolka denna typ av avtal. De ”ordinarie” reglerna för avtals tolkning och utfyllnad bör användas. Däremot finns det ett flertal åtgärder och faktorer som är speciella för denna typ av avtal och genom att beakta dem innan avtals ingående kan många problem undvikas.

Förord

Filmindustrin är idag en bransch på stark frammarsch.

Det görs fler filmer i Sverige idag, än vad det har gjorts på mycket länge.

Det byggs fler och fler filmstudios runt omkring i landet, som exempelvis ”Trollywood” i Trollhättan.

Bara i Skåne finns det ett tiotal olika produktionsbolag, vilka producerar allt från reklamfilmer till regelrätta spelfilmer.

Att göra film är dyrt och resurskrävande och en större produktion kan i Sverige kosta tiotals miljoner kronor.

Det är således en industri med en mycket stor omsättning.

Jag har personligen varit en cineast så länge jag kan minnas och har sedan barnsben slukat allt i filmväg som kommit till biograferna i Malmö- Lund eller den lokala videobutiken.

När det nu blev dags för mig att skriva examensarbete, såg jag mig om efter en möjlighet att kombinera mitt intresse med juridiken.

Efter ett tags funderande och diverse efterforskningar upptäckte jag att det finns väldigt lite, faktiskt i stort sett inget, skrivet om problemen kring att ingå avtal om filmproduktioner.

När jag diskuterade detta med folk i branschen, så uttryckte de viss förvåning över detta faktum. En del av dem undrade om det inte hade med industrin och personerna som sådana att göra. Dels vill man inte få ett rykte som bråkstake och dels sluts ofta en del av avtalen på ganska lösa boliner.

Vidare har en del av de inblandade inte så stor erfarenhet av avtal och vilka rättigheter och skyldigheter man har som upphovsman.

Detta har varit till både bekymmer och glädje, bekymmer eftersom det i stort sett inte har funnits något material att studera eller hänvisa till, glädje eftersom jag har varit fri att fundera och dra mina egna slutsatser utan att vara helt låst av någon doktrin.

Min förhoppning är att denna uppsats kan vara till nytta för att reda ut en del begrepp kring avtal och upphovsrätt, samt att den kanske kan ge några fingervisningar till både producenter och upphovsmän om vilka saker man bör tänka på vid avtalsslut för att förhindra att framtida problem ska uppstå.

Avslutningsvis skulle jag vilja tacka alla som på något sätt varit inblandade i framställningen av denna uppsats, ni vet vilka ni är.

Ett särskilt stort tack riktas dock till alla mina korrekturläsare (Anna, Branting, Hagerblad, Carl) som offrat av sin magra fritid, för att hjälpa mig igenom det svenska språkets snårigheter och dolda fällor.

Malmö den 14 oktober 2004

Förkortningar

AvtL	Avtalslagen
BGB	Bürgerliches Gesetzbuch
BONUS	Bild Ord Not
HAO	Handelsanställdas Organisation
HD	Högsta Domstolen
HovR	Hovrätt
DN	Dagens Nyheter
FFF	FantastiskFilmFestival
NCB	Nordic Copyright Bureau
NJA	Nytt Juridiskt Arkiv
PK	Post- och Kreditbanken
SDF	Sveriges Dramatikerförbund
SFF	Sveriges Författarförbund
SJF	Svenska JournalistFörbundet
SOU	Statens Offentliga Utredningar
STIM	Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå
SvJT	Svensk Juridisk Tidskrift
TA	Tidningarnas Arbetsgivare
UB	Universitetsbiblioteket
UrL	Upphovsrättslagen (1960:729)

1 Avtalsproblem och mediaavtal

1.1 Inledning

Mediabranschen är en kraftigt växande marknad, bl.a. eftersom antalet radio- och TV-kanaler har ökat stort det senaste decenniet i och med kabel-TV:s inträde och avskaffandet av det statliga radiomonopolet. Antalet produktionsbolag ökar och helt naturligt blir då även antalet avtal som sluts större.

Mediabranschen karakteriseras emellertid av specifika problem. Varje upphovsrättsligt skyddat verk, som ingår i produktionen har en rättighetsinnehavare. Denne rättighetsinnehavare har möjligheten att överlåta sina *ekonomiska* rättigheter för verket helt eller delvis, enligt 27-28 § § i UrL. Dessutom finns det vissa för upphovsrätten närstående rättigheter vilka regleras i 45-49 § § i UrL. Den som förhandlar fram avtalen mellan upphovsmännen och filmbolaget är producenten, den som kan sägas ansvara för filmen.¹

Väldigt många filmer idag skapas utifrån en bok som förlaga. Ett praktexempel är naturligtvis den mycket omtalade filmatiseringen av "Sagan om ringen"-trilogin. Dessutom (särskilt om det gäller en musikal) anses filmmusik numera som en väsentlig del av att skapa en bra helhetsupplevelse av filmverk. Det är ganska svårt att tänka sig exempelvis den klassiska västernfilmen "Den gode, den onde, den fule" utan Ennio Morricones välkända munspelskomposition. Förutom detta kan dessa typer av verk inbegripa flera personer som varit aktiva vid dess skapande.

När det gäller en bok kan rättighetsinnehavaren eller rättighetsinnehavarna vara sådana personer som författare, fotograf, tecknare, grafisk formgivare o.s.v. Beträffande musik kan rättighetsinnehavaren eller innehavarna vara exempelvis: kompositör, textförfattare, arrangör, dirigent, musiker, producent, ljudtekniker o.s.v.

Det sagda gör att filmskapande kan vara en tämligen komplicerad process. Situationen underlättas inte heller av att det vid en filminspelning kan finnas ett stort antal andra rättighetsinnehavare förutom de ovan nämnda. En lista på dessa brukar oftast inbegripa bl. a.² regissör, skådespelare, musiker, koreograf, fotograf, scenograf, tecknare, animatör, klippare, produktionsledare o.s.v.

¹ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 186.

² Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 28.

Även dessa personer måste få sina överlåtelse reglerade i någon form av avtal. Inom andra delar av mediabranschen finns det ytterligare avtalspartner. Ett exempel på detta är datorprogram och TV-spellstillverkningen. Förutom vissa av de ovan nämnda kategorierna har vi även de som skrivit programkoden, de som renderat figurerna o s v. Det är vanligt att vissa företag och/eller programmerare, som lyckats ta fram en särskilt lyckad programkod eller s.k. grafikmotor, upplåter den på licens till andra företag som sedan använder den i sina egna spel.³ Detta kan lätt leda till omfattande problem när det gäller att skriva och tolka avtal på området

1.2 Syfte

Min avsikt med denna uppsats är att behandla vissa möjliga problemområden som är specifika för mediaavtalen. Uppsatsen kommer att inrikta sig särskilt på film och filmproduktion samt därtill förknippade områden. Jag kommer att försöka analysera huruvida det finns ett föredraget sätt att tolka immaterialrättsliga avtal i de fall där tvister förekommit. Jag kommer även att belysa eventuella möjligheter att förbättra avtalen och procedurerna som föregriper ett avtal för att på så sätt minimera risken för att det ska uppstå problem. För att illustrera detta kommer vi att se till hur detta har gjorts i praktiken och att jämföra detta med praxis. Skälet till att jag har valt just film är att det sluts flest separata avtal inom ramen för en filminspelning vilket leder till att denna mediaform löper störst risk att få problem vid slutandet av avtal.

1.3 Metod och fortsatt framställning.

När jag började planera för hur jag skulle lägga upp denna uppsats var jag först inne på att den huvudsakligen skulle handla om den vanliga avtalsrätten. Immaterialrätten var snarare tänkt att endast beröras i förbigående. Men efterhand som jag studerade ämnet kom jag till konklusionen att jag även måste göra en ganska omfattande redovisning och genomgång av den bakomliggande immaterialrätten. Detta beroende på att just immaterialrätten medför vissa problem som gör detta område unikt jämfört med de flesta andra områden där man sluter avtal om överlåtande av rättigheter. Dessutom känner ganska få till de specifika och unika problem som just immaterialrätten kan medföra.

Jag blev sålunda tvungen att modifiera min ursprungliga inriktning något. Bristen på referensmaterial ledde till att jag blev tvungen att förlita mig på ett fåtal källor. Men detta har även medfört den fördelen att jag har kunnat fundera friare än vad jag trodde skulle vara fallet.

³ Ett bra exempel på detta är den s.k. "Quake-engine", en grafikmotor som togs fram till spelet med samma namn och som sedan licensierades till ytterligare minst fyra spel som utvecklades av andra företag.

En oväntad svårighet vid insamlandet av information till arbetet var just att det finns lite skrivet om just detta problemområde. Jag sökte i rättsdatabanken efter fall inte bara i HD utan även i de andra rättsinstanserna. Det visade sig att det endast fanns ett fåtal fall. Vidare sökte jag efter litteratur på Internet och i UB1: s samlingar. Även här visade det sig att det fanns en hel del litteratur om immaterialrätt och även en stor mängd om avtalsrätt. Däremot fanns det i stort sett ingen litteratur om kombinationen av dessa områden och om det finns något specifikt problem som kan anses vara ”vanligt förekommande”, vilket jag anser som anmärkningsvärt med tanke på de stora summor pengar som förekommer i dessa sammanhang. Jag tog kontakt med några bekanta inom branschen och diskuterade informellt dessa anomalier. Deras respons var att detta troligtvis berodde på att den här typen av problem sällan om ens någonsin aktualiseras då många av upphovsrättsinnehavarna är de samma som upphovsmännen. Dessa är av nödvändighet oftast konstnärer och författare. Denna yrkeskategori saknar tyvärr ofta särskilt ingående kunskaper om juridiken och drar sig oftast för att föra saken till domstol eller förlikning (undantag finns givetvis, se ”Guillou vs Spice AB”).⁴ Producenterna har däremot ofta fullt tillräckliga kunskaper om områdets lagstiftning, vilket har lett till att de har skrivit ur juridisk synpunkt bra avtal. Vidare är branschen fortfarande så liten att man som t.ex. författare inte anser sig kunna stöta sig med bolagen. Detta har troligtvis medfört att denna kategori av avtal och de specifika typer av problem som kan uppstå vid tecknandet av dessa har kommit att bli förbisedda i litteraturen.

Det finns dock ett flertal regler avseende tolkning av avtal. Jag gör en mycket kort genomgång i uppsatsen av dessa regler. För att kunna gå in närmare på de avtalsrättsliga problemen vill jag börja uppsatsen med en kort redogörelse av den immaterialrättsliga regleringen. Därefter identifieras problemområden och sedan följer en tämligen kort genomgång av de vanligaste principerna för avtals tolkning och utfyllnad.

Några rättsfall kan anses särskilt relevanta och analysen av dessa kommer att dominera framställningen. Ett skiljedomsfall kommer att få sitt eget kapitel, det är ”Guillou vs. Spice Productions AB”. Just detta fall innefattar en stor del av de frågeställningar och problem som kan anses vara typiska för filmavtal. Varje fall kommer även att analyseras för att se om det kan ge oss ledtrådar till hur man bör förbereda ett avtal om överlåtandet av immateriella rättigheter.

⁴ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 78.

Jag gör även en översikt av hur det juridiska arbetet sköts i ett amerikanskt versus ett svenskt filmbolag, denna jämförelse leder sedan till vissa diskussioner om hur det juridiska upplägget vid en filmproduktion skulle kunna förbättras i Sverige för att undvika eventuella avtalsrättsliga problem. Uppsatsen innehåller även flera förslag på omständigheter som avtalsparterna bör ta i beaktande vid avtalsslut för att underlätta avtalets författande. Dessa ”tips” är även värdefulla vid en eventuell tvist då de underlättar en eventuell avtalstolkning. Avslutningsvis bör nämnas att det skedde en ganska omfattande ändring i Upphovsrättslagen 2005, dock påverkade dessa ändringar inte de områden av lagen som är relevanta för uppsatsen och lämnas därför utanför denna.

1.4 Avgränsningar

Som framgår av den ovan förda diskussionen kan det uppstå många problem inom mediaavtalen, därför att många rättighetsinnehavare är inblandade i produktionen av den färdiga produkten. Den del av mediebranschen där det finns absolut flest risker för att något går fel, är filmavtalen. Dessa innefattar flest rättighetsinnehavare och omfattar sådant som författare (bokbranschen), kompositörer (musikbranschen), datorspelstillverkare o s v.

Eftersom filmen täcker så många områden ska jag p.g.a. komplexiteten koncentrera mig på just denna typ av avtal. Detta kommer att ge störst täckning av problemet och största möjliga utrymme för diskussion, belysning, illustration och spekulation. Det kommer också att ge den bredaste analysen, vilket gör att den kan användas inom flera av de nämnda områdena. För att uppsatsen inte ska bli alltför omfattande kommer jag endast att behandla svensk rätt. Det finns ett omfattande material avseende immaterialrätt inom EU och övriga världen. Jag är dock mest intresserad av filmbranschen i Sverige. Detta kombinerat med att det än så länge är en med internationella mått liten bransch, där det sluts få avtal med aktörer från andra länder gör att jag har beslutat mig för att koncentrera mig på de förhållanden som råder inom landet. Sålunda kommer EU- och internationell rätt endast att nämnas i förbigående.

2 Den immaterialrättsliga bakgrunden.

2.1 Verk

För att kunna förstå varför det uppstår problem kring mediaavtal, måste vi först klargöra vad som menas med ”ett verk”.

Om vi ser vad lagen säger så definieras verk i UrL 1 § enligt följande.

Den som skapat ett litterärt eller konstnärligt verk har upphovsrätt till verket oavsett om det är

- 1. skönlitterär eller beskrivande framställning i skrift eller tal,*
- 2. datorprogram,*
- 3. musikaliskt eller sceniskt verk,*
- 4. filmverk,*
- 5. fotografiskt verk eller något annat alster av bildkonst,*
- 6. alster av byggnadskonst eller brukskonst, eller*
- 7. verk som har kommit till uttryck på något annat sätt.*

Till litterära verk hänförs kartor, samt även andra i teckning eller grafik eller i plastisk form utförda verk av beskrivande art.

Vad som i denna lag sägs om datorprogram skall i tillämpliga delar gälla även förberedande designmaterial för datorprogram.

Här finns alltså många exempel i denna lista, som dock inte är heltäckande, på vad lagen avser med ett upphovsrättsligt verk. Filmverk finns som läsaren kan se med som punkt 4. Det inses lätt att en sådan lista inte kan vara heltäckande och det finns också en allmängiltig definition i början av paragrafen, nämligen att ett verk kan vara alla typer av konstnärliga eller litterära verk. De skyddas, oberoende av uttryckssätt av UrL.⁵

Lagmotiven säger även att ett verk ska anses som konstnärligt om det är skapat ”med en konstnärlig ambition och i syfte att nå en konstnärlig verkan”⁶. Vad innebär då denna något luddiga formulering? Den betyder helt enkelt att för att vi ska ha ett upphovsrättsligt verk måste någon ha skapat det och det ska skilja sig från tidigare verk (vara självständigt)? Vem kan då skapa ett verk? Det måste ha skapats av en fysisk person (en människa)⁷. Ett företag eller annan juridisk person kan inte skapa ett verk. Detta medför att djur, som till exempel en apa⁸, inte kan vara upphovsman.

⁵ Proposition 1960:17, s. 48-49.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 16.

⁶ SOU 1956:25 s. 65.

⁷ Levin, Immaterialrätten – En introduktion, s. 65.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 50.

⁸ Proposition 1960:17, s. 50.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 16.

Det kan inte heller vara mekaniskt frambringat⁹. Ett verk är resultatet av ett andligt skapande.¹⁰ Helt naturligt kan då inte heller vackra naturföreteelser som Gotlands raukar eller Vindelälven räknas som verk, vilka kan skyddas av UrL (de mer filosofiskt lagda kan möjligtvis vilja hävda att Moder Natur skulle kunna räknas som en person, men denna diskussion lämnas därhän).

Hur avgör vi om verket är självständigt och skiljer sig från andra verk? Det måste uppvisa någon form av originalitet (själva grundbetingelsen för skydd sägs vara just originalitet¹¹) och självständighet. Detta kallas för verkshöjd. Kraven på verkshöjd är väldigt lågt ställda. Det är gott och väl, men hur avgör vi om det finns en verkshöjd? Här finns det en relativt enkel hjälpregel som brukar kallas för dubbelskapandekriteriet. Denna innebär att det verk upphovsmannen skapat ska vara så speciellt att någon annan som utgår från samma förutsättningar (exempelvis tillgång till exakt samma bakgrundsfakta vid artikelförfattande) inte rimligen kommer att prestera något likadant. Stannow framhåller att även mycket enkla framställningar tack vare regeln kan vara att anse som verk.¹²

Det väsentliga är alltså att det har en självständig nivå jämfört med andra verk.¹³ När får då ett verk skydd enligt UrL? Det får det i och med sin tillkomst. Det finns inga formaliakrav som registrering, copyrightsymbol (copyrightsymbolen är ej nödvändig i Sverige¹⁴) eller något i den stilen.¹⁵ Viktigt att känna till är enligt min mening att det inte ens behöver vara färdigt, det räcker med att det är planerat och förnimbart på något sätt (ritningar, papper, förmedlat till någon)¹⁶. Detta är inte helt ovanligt just inom filmbranschen att grunden till en film (den idé som ”pitchas” för bolaget) kan vara tämligen ofullständig. Observera dock att enligt det ovan sagda inte är en idé som skyddas enligt UrL, det som skyddas är vad upphovsmannen har utformat med hjälp av sin idé¹⁷

På 1960-talet lät man en schimpans (Peter) från Borås djurpark måla ett flertal tavlor (arvodet utgick i form av mogna bananer), som sedan ställdes ut på flera kända gallerier i Stockholm under pseudonymen Pierre Brassau. Tavlorna rönste stor uppskattning bland vissa konstkritiker, vilka höjde den tidigare okände konstnären till skyarna.

⁹ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt s. 35.

¹⁰ Holmqvist, Immaterialrätten i teori och praktik s. 9.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 33.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 16.

¹¹ Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 65.

¹² Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt s. 35.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 33.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 16.

¹³ Holmqvist, Immaterialrätten i teori och praktik s. 10.

¹⁴ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt s. 29.

Carlén- Wendels Thomas, Upphovsrätt i reklam och media s. 11.

¹⁵ Kockvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt, s. 62.

Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 13.

Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 62.

¹⁶ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 19.

¹⁷ Steve Alten, författaren till boken ”Meg” fick ett miljonförskott av ett filmbolag innan boken ens var färdig eftersom det ansågs att boken skulle kunna utgöra en bra basis för en film.

Medför då detta att ett verk måste uppfylla några kvalitetskrav för att få skydd? Nej, det behöver inte uppfylla några estetiska, moraliska eller andra centralt bestämda regler för att få skydd enligt UrL.¹⁸ Sålunda kan även ett litet barns ”kluddiga” teckningar åtnjuta skydd. Reglerna skulle enligt en del faktiskt kunna förenklas ytterligare, Bergström och Söderholm hävdar helt enkelt att om det är uttryckt på ett sådant sätt att det är avsett att reproducera, så är det ett verk.¹⁹ Jag ställer mig lite tveksam till detta, eftersom då skulle till exempel just ett litet barns teckningar inte räknas som ett verk, eftersom barnet troligtvis inte haft för avsikt att reproducera det. Detta skulle innebära att de teckningar som Pablo Picasso gjorde som barn inte skulle vara skyddade som verk.

Ytterligare en viktig beståndsdel av definitionen av vad som är ett verk, särskilt eftersom denna uppsats handlar om problem vid filmskapande, är att ordet ”verk” bör uppfattas som ett ”mediainnehåll” enligt Bernitz m.fl.²⁰ En illustration av detta är att det går att ta del av ett verk på flera sätt, exempelvis går det att både läsa Tolkiens ”Sagan om Ringen” och se filmerna. Jag har alltså tagit del av verket i form av filmer och böcker.²¹ Skilj dock verk från exemplar. Detta är två olika ting. Enligt UrL 2 § innefattar upphovsrätten rätten att framställa exemplar av verket. Exemplar är alltså verket i dess ”fysiska” form, det vill säga bok, CD, videoband, film och så vidare.

¹⁸ Kockvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt s. 65.

Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 64.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 33-34.

¹⁹ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 25.

²⁰ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt s. 34.

²¹ Ibid. s. 34.

2.2 Upphovsman

Upphovsmannen är den fysiska person²², som har skapat verket. Det finns dock specialregleringar. De som är av intresse för uppsatsen är följande:

2.2.1 Upphovsman via bearbetning

Man behöver inte skapa ett nytt verk för att bli upphovsman.

Det kan åstadkommas genom att bearbeta ett redan existerande verk. Att exempelvis anpassa en bok till ett filmanus, (något som enligt de filmfolk jag talat med kräver skicklighet och ”fingertoppskänsla”), kan medföra att man som manusskrivare betraktas som upphovsman, enligt UrL 4 §.²³ Det krävs naturligtvis tillstånd av den/de som skapat verket på vilket det nya arbetet byggs.²⁴ Mycket viktigt är dock att komma ihåg att enligt UrL 2 §, krävs även tillstånd att genomföra sådant som faller under upphovsmannens ensamrätt, d.v.s. mångfaldigande, framförande o s v.²⁵ Dock krävs ingen tillåtelse ifall skyddstiden för verket skulle ha gått ut (se mer nedan om *skyddstid*) och det finns ytterligare ett par sätt att bli upphovsman på (se nedan).

Att bli upphovsman via bearbetning är något som är mycket viktigt att känna till eftersom en film kan ha flera led av upphovsmän bakom sig. Alla dessa måste i de fall deras skyddstid inte gått ut kontaktas. Ett bra exempel som inte kan betraktas som extremt är filmen ”Cabaret”²⁶. Manuskriptet av J. P. Allen bygger på en scenmusikal med manus av Joe Masteroff. Detta har han i sin tur fått inspiration av från dels en teaterpjäs, dels ett filmmanus (”Jag är en kamera”) av J. V. Druten. Denne i sin tur baserade sitt manuskript på författaren C. Isherwoods roman ”Farväl till Berlin”.²⁷ Detta kan betraktas som om inte typiskt, så i alla fall inte ovanligt. Det ger en god uppfattning om hur många personer som kan dras in redan innan manusstadiet är över.

²² Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 65.

NJA II 1961 s. 28-29, 32, 84-85.

²³ Kocktvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt, s. 66.
Proposition 1960:17, s. 76.

²⁴ Kocktvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt, s. 66.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 17,18.

²⁵ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 33.

²⁶ 1972 i regi av Bob Fosse.

²⁷ Bonniers Lexikon 3, Boko-Chow s. 178.

2.2.2 Gemensam upphovsrätt

När flera personer samarbetar vid skapandet av ett verk, kan det bli svårt att avgöra vilken av parterna som är den egentliga upphovsmannen. Om detta skulle hända finns det en specialreglering i UrL:s 6 §.²⁸

”Har ett verk två eller flera upphovsmän, vilkas bidrag icke utgöra självständiga verk, tillkommer upphovsrätten dem gemensamt. De äga dock var för sig beivra intrång i rätten.”

Hur mycket av upphovsrätten som tillhör de olika upphovsmännen får dock avgöras från fall till fall.²⁹ Att observera är dock att denna regel gäller då de enskilda bidragen var för sig inte skulle vara att anse som enskilda verk. Ett bra exempel skulle kunna vara vilken som helst av de klassiska Beatleslåtarna, där McCarthy skrev musiken och Lennon gjorde texterna. Deras bidrag är inte självständiga och kan inte särskiljas ur det slutgiltiga verket. Ett caveat är dock att det eventuellt skulle gå att hävda att musiken kan spelas utan text och således är ett verk och att texten är att se som fristående poesi. Vad händer om någon filmatiserar exempelvis en musikal, som har flera upphovsmän? Av det ovan sagda följer då logiskt att man måste söka tillstånd från alla de som har gemensam upphovsrätt. Detta är ett inte helt ovanligt problem inom mediabranschen. Återigen kan man undvika alla dessa problem genom att använda sig av ett verk där skyddstiden gått ut.

2.2.3 Att i fri anslutning till ett existerande verk åstadkomma ett nytt och självständigt sådant.

Enligt UrL: s 4 § 2st har vi något som liknar bearbetning, men inte är det. Det är när en person i fri anslutning till ett verk åstadkommer ett nytt och självständigt sådant. Detta görs genom att använda element i verket som inte är unika. Exempelvis ett referat av en artikel där man använder egna ord. Något som kan ha betydelse för manusförfattare är att parodier och travestier brukar sägas falla under detta.³⁰ Det är viktigt att det tydligt framgår att det är just en parodi på ett eller flera verk. Sålunda går det inte att exempelvis ta en sång och byta ut texten och hävda att det är en parodi om den nya texten inte klart och tydligt anspelar på originaltexten. Att göra parodier av andra filmer är relativt vanligt inom filmvärlden, det är därför enligt min mening viktigt för en filmskapare att känna till denna regel.

²⁸ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 18.

²⁹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 89.

³⁰ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 34.
NJA 1975 s. 679 *Sveriges Flagga*.

Det kan däremot vara möjligt att använda sig av en films handling om regissören använder sig av icke unika element i den nya filmen. Ett bra exempel är Kurosawas film ”Yojimbo”, som gjordes om till västernfilmen ”För en handfull dollar” av Sergio Leone och actionfilmen ”Last man standing” av Walter Hill. Detta är inte fråga om en direkt nyinspelning (då hade tillstånd krävts av upphovsmannen/männen) eftersom regissörerna har flyttat handlingen till andra miljöer, ändrat namnen på personerna, skrivit ny musik, ändrat dialogen m.m. Jag anser dock att viss försiktighet är påbjuden.

2.3 Vad är ett filmverk?

Naturligtvis är också en film ett verk som skyddas av UrL. Vad som avses med filmverk definieras dock inte i lagen eller dess förarbeten, filmverk utgörs inte bara av spelfilm utan även av dokumentärer, reportage o s v. Mediat på vilket filmen har spelats in spelar inte någon roll. Det har alltså ingen betydelse om det är på klassisk filmremsa, video eller på någon form av digitalt medium som exempelvis en CD-ROM. Stannow framhåller dock att det skall förekomma bilder i verket, vilka skall ge intryck av rörelse (levande bilder).³¹

Stannow framhåller att en ren avfilmning av ett skeende med en fast kamera normalt sett inte kan resultera i ett filmverk i UrL: s mening. Han påpekar att det krävs någon form av regi, kameraarbete eller något dylikt för att verkshöjd ska uppstå.³² Vidare påpekar han att det skall vara fråga om levande bilder som någon har ägnat kreativitet för att skapa. Det som en övervakningskamera filmar kan alltså inte vara ett verk. Däremot kan det klippas ihop till ett sådant. Enligt Olsson skulle detta medföra att exempelvis en amatörfilm av ett händelseförlopp, inte skulle vara att anse som ett verk eftersom det inte förekommer någon regi eller redigerande.³³ Jag ställer mig personligen tvekande inför detta eftersom det trots allt kan ha funnits en person bakom kameran som velat fånga en händelse, att denne inte haft kunskap eller utrustning för att kunna ”förädla” det han/hon filmat, anser jag inte ska ligga personen till last. Ett exempel anser jag vara den amatörfilm där mordet på president Kennedy har filmats. Den är över hela världen känd som ”Zapruderfilmen” och har förekommit i många filmer och TV-program. Den köptes in av ”Time-Life Magazine” och de (samt Zapruder) brukar alltid anges i eftertexterna. Allt detta tyder enligt min mening på att det ska anses som ett skyddat verk, även om filmen är inspelad utan någon tanke på regi o.dyl.

³¹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 39.
Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 19.

³² Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 39.
Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 19.

³³ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 33.

2.4 Vilka rättigheter ger UrL en upphovsman? – De ekonomiska rättigheterna.

Lagens huvudsakliga syfte är att ge upphovsmannen möjlighet att förbehålla sig rätten att tillgodogöra sig alla utnyttjanden, vilka har ekonomisk betydelse, av verket.

Av UrL 2 § framgår att upphovsmannen har en ekonomisk ensamrätt att utnyttja verket. Paragrafen säger att upphovsrättsmannen har en uteslutande rätt att förfoga över sitt verk genom exemplarframställning och genom att göra det tillgängligt för allmänheten i ursprungligt eller ändrat skick (det finns dock vissa undantag). Med ändrat skick avses översatta eller bearbetade varianter samt då verket överförs till annan litteratur, konst eller teknik. Att överföra verket på en ”anordning”, så att det kan återges, exempelvis en CD, räknas också som framställning. Upphovsmannen gör vidare verket tillgängligt för allmänheten genom ett offentligt framförande (hit räknas även ett framförande inför en större sluten krets, om det sker i förvärvssyfte) eller då exemplar av verket säljs, hyrs ut, utlånas, visas offentligt eller på annat sätt sprids till allmänheten.

Utnyttjandena är således exklusiva.³⁴ Upphovsrätten kan sägas innehålla en rätt att mångfaldiga (rätt till exemplarframställning).³⁵ Detta innebär att upphovsmannen har ensamrätt att framställa exemplar av verket. Detta kan göras på ett flertal sätt. Som exempel kan nämnas skiva, CD, CD-ROM, video samt kopior som väsentligt avviker från originalverket i sitt format och/eller utförande, de är fortfarande samma verk. Ett för uppsatsen viktigt exempel är just en roman som blir film.³⁶ Huvudregeln är att kopiering är förbjuden, men det finns dock undantag. Det bör observeras att det är exemplarframställning så fort vi överför eller ”fäster” verket på ett sådant sätt att det kan användas oberoende av originalexemplaret.³⁷ Detta är precis vad en filminspelning efter en litterär föreläsa innebär. Detta gäller även framställning av *ett* exemplar.³⁸

Vidare finns även rätten att göra verket tillgängligt för offentligheten, vilket kan delas in i *tre* separata rättigheter.³⁹

- Spridningsrätt, vilken regleras i UrL 19 §, är detsamma som att upphovsmannen har rätt att göra exemplar tillgängliga för allmänheten genom försäljning, uthyrning, utlåning eller på något annat sätt.⁴⁰ I denna regel anges att efter det att ett verk har givits ut, får de utgivna exemplaren spridas vidare (gäller även konstverksexemplar). Datorprogram får inom EU-området

³⁴ Carlén-Wendels, T, Upphovsrätt i reklam och media, s. 46.

³⁵ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 20-21.

³⁶ Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 66.

³⁷ Carlén-Wendels, T, Upphovsrätt i reklam och media, s. 46.

³⁸ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 36.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 56.

³⁹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 58.

⁴⁰ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 20.

spridas vidare sedan de med upphovsmannens samtycke upplåtits inom Europeiska ekonomiska samarbetsrådet. Litterära eller musikaliska verk får dock enligt regeln inte göras tillgängliga för allmänheten genom uthyrning eller dylikt. Detta gäller även exemplar av datorprogram. En mycket viktig *huvudregel* är att upphovsmannens ekonomiska rätt till utgivna exemplar upphör vid utgivandet, har man förvärvat ett exemplar, exempelvis en bok, får man göra vad man vill med det.⁴¹ *Detta innebär inte att du får skriva om den till ett filmmanus eller annars bearbeta verket utan upphovsmannens tillstånd.* Här finns dock en hel del inskränkningar, men beträffande filmverk har upphovsmannen kvar sin spridningsrätt enligt UrL 19 §, vilket kan ställa till med problem vad det gäller utnyttjandet av sådana verk⁴². Filmverk får alltså inte spridas utan tillstånd.⁴³

- Visningsrätt som regleras i UrL 20 §, skall förstås som en ensamrätt att visa ett verk offentligt. I regeln anges att när ett verk är utgivet får de exemplar som omfattas av utgivningen visas offentligt (gäller även när upphovsmannen överlåtit konstverksexemplar). Detta ger enligt andra stycket dock inte rätt att visa ett konstverk i en film eller television, om återgivningen inte är av mindre betydelse för filmen eller TV-programmets innehåll. Kom ihåg att upphovsmannens ensamrätt att **visa** ett verk upphör så fort verket blivit utgivet eller sålt. Carlén-Wendels framhåller att om du köpt ett konstverk får du visa det för allmänheten.⁴⁴ Detta måste dock nog skiljas från framföranderätten.
- Framföranderätten regleras enligt UrL 21 § och innebär att alla får framföra utgivna verk offentligt i två olika situationer. Den första är att framförandet av verket inte är det huvudsakliga, det inte förekommer någon avgift och att det sker utan förvärvssyfte. Den andra är att verket får framföras vid undervisning eller gudstjänst. Detta gäller enligt andra stycket inte sceniska verk eller filmverk och ger inte rätt att sända ett verk i radio eller TV. Framföranderätten ligger kvar hos upphovsmannen även vid överlåtelse. Carlén-Wendels påpekar att detta innebär att om man köper en videofilm får själva kassetten visas för ett auditorium, men den får inte spelas upp utan upphovsrättsinnehavarens tillstånd.⁴⁵ Det är alltså inte tillåtet att hyra en videokassett eller DVD och visa filmen för allmänheten.

⁴¹ Carlén-Wendels, T, Upphovsrätt i reklam och media, s. 48.

⁴² När filmen Cape Fear skulle ha Sverigepremiär 1991, ville den statliga Filmcensuren genomföra ett par klipp i filmen. När dess regissör Martin Scorsese, fick vetskap om detta utnyttjade han sin rätt och stoppade filmen i Sverige.

⁴³ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 64.

⁴⁴ Carlén-Wendels, T, Upphovsrätt i reklam och media, s. 49.

⁴⁵ Ibid. s. 49.

Denna uppräknning är uttömmande.⁴⁶

Men det finns ytterligare en paragraf som kan vara nyttig att känna till. Det är UrL 28 §. Denna säger att om en upphovsrätt överlåtes får inte förvärvaren ändra verket eller sälja rätten vidare *om inte annat avtalats*. Skulle den däremot ingå i en rörelse får den överlåtas om rörelsen överlåtes.

2.5 Vilka rättigheter ger UrL en upphovsman? – De ideella rättigheterna.

Det finns ytterligare en form av rätt kopplad till upphovsmannen. Detta är den så kallade ideella rätten, vilken definieras i UrL 3 §. Den ska skydda upphovsmannen och hans verk.⁴⁷ (Den brukar även kallas *droit moral* och brukar kategoriseras som en personlig rätt.⁴⁸) Den kan enligt UrL: s 3 § delas upp i två olika delar.⁴⁹

För det första framhåller Stannow med flera att upphovsmannen har rätt att få sitt namn angivet när exemplar av verket framställs och när verket görs tillgängligt för allmänheten genom exempelvis ett offentligt framförande. Rätten gäller alla typer av verk.⁵⁰ För det andra nämner Stannow även rätten till att inte få verket förvanskad eller utnyttjat på ett för upphovsmannen kränkande sätt. Detta kan till exempel vara att det framställda verket exponeras i samband med en pornografisk framställning eller något liknande.⁵¹

Vad som är utmärkande för den ideella rätten är att den som huvudregel *inte kan överlåtas*. Man kan dock låta bli att påtala sin rätt om man skulle känna för detta, då rätten som sagt är personlig. Dock kan man efterge sin ideella rätt då det är frågan om, (se UrL: s 3 § 3 st.) ”en till art och omfattning begränsad användning av verket”.

Viktigt i dessa fall är att om upphovsmannen gör en överlåtelse av ett verk för ett särskilt avtalat ändamål, så kan han inte senare påstå att användningen är kränkande.⁵² Detta kan till exempelvis avse bearbetning av

⁴⁶ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 54.

⁴⁷ Proposition 1960:17, s. 70.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 22.

⁴⁸ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 48.

⁴⁹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 73.

Proposition 1960:17, s. 70.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 22.

⁵⁰ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 74.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 22.

⁵¹ NJA 1974 s. 94 (Konstnären Gunilla Rudlings beskurna bilder användes som reklam för en porrbio).

⁵² Carlén-Wendels, Upphovsrätt i reklam och media, s. 51.

Proposition 1960:17, s. 67.

en bok till ett filmmanus eller en film till en musikal⁵³. Detta är en relativt vanlig rättighetsöverlåtelse som även om den är vanlig kan ställa till med problem för dem som författat avtalet.⁵⁴ Att problem kan uppstå vid bearbetning av en bok till filmmanus är förståeligt då de bearbetningar som görs kan vara både radikala och omfattande. Ibland stryks hela passager eller kapitel, det har till och med hänt att flera böcker i en serie har slagits ihop till ett enda manus.⁵⁵ Det uppstår inte sällan tämligen stor oenighet om hur pass mycket avtalet ger rätt att ändra i boken, inte sällan protesterar författaren mot det sätt som hans bok har bearbetats på. Detta är ett av de mest allmänt kända problemen inom filmproduktion. En vanlig lösning brukar vara att anställa författaren som manusskrivare.

Men om man nu inte gör detta så uppstår naturligtvis ett eller flera avtalsrättsliga problem: Hur mycket av sin rätt har författaren egentligen överlåtit för bearbetning, kan man behandla hans bok hur som helst? Om han anställs som manusförfattare, vilka restriktioner kan han då ställas inför och vad gör man om dessa i hans tycke går för långt?

Detta är intressanta frågor som jag ska försöka besvara lite senare i uppsatsen, närmare bestämt genom det skiljedomsförfarande som ägde rum mellan Jan Guillou och Spice produktionsbolag avseende filmatiseringen av hans bok *"I nationens intresse"*.

2.6 Närstående rättigheter.

Det finns även ett skydd för de alster som inte direkt kan betraktas som litterära eller konstnärliga verk, men som ändå har ett sådant samband med denna typ av verksamhet att de bör skyddas enligt liknande principer.⁵⁶ Detta regleras i UrL 45-49 § §. Här tas upp hur det är tillåtet att sprida ett upptaget framförande av ett verk till allmänheten (45 §), att kopiering av ett verk som finns upptaget på någon form av inspelningsanordning förutsätter samtycke av framställaren (46 §), att ersättning ska ges till framföraren av ett verk där man spelat in ljud, då detta framförs offentligt i förvärvssyfte (47 §), samt att en ljudradio eller televisionsutsändning inte får upptagas eller återspelas för allmänheten utan tillstånd (48 §). Den sista paragrafen (49 §) reglerar det som brukar kallas katalogverk och att dessa kräver tillstånd från sammanställaren, men detta är knappast av intresse för denna uppsats.

⁵³ På det sena 80-talet gjordes i London en musikalversion av Stephen Kings bok "Carrie". Den lades ner efter endast åtta föreställningar, då sångtexterna och musiken ansågs skrattretande dåliga.

⁵⁴ Just omarbetning av böcker till filmmanus har ställt till med problem vid mer än ett tillfälle. Som exempel kan nämnas Philip K. Dick, som protesterade vilt mot den bearbetning som gjordes av hans bok "Do Androids dream of Electric Sheep?" till det synopsis som blev den numera klassiska Science Fictionfilmen "Bladerunner".

⁵⁵ Ett svenskt exempel är det storgräl som uppstod när en "Hamilton-film" skulle spelas in. Författaren till böckerna som utgjorde grunden till filmen (Jan Guillou), dömde ut det manus som skrevs med ett flertal av hans böcker som förebilder.

⁵⁶ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt, s. 64.

De paragrafer som däremot har betydelse att känna till vid en produktion är 45 och 46 § §. Dessa har kommit till för att skydda regissörer och producenter.⁵⁷

UrL 45 § säger att en utövande konstnärs framförande av ett litterärt eller konstnärligt verk, inte får tas upp på skiva, film eller något dylikt utan hans tillåtelse. Detta gäller även om det ska sändas i radio/TV eller ”genom direkt överföring göras tillgängligt för allmänheten”. Har det gjorts en sådan upptagning får det inte utan konstnärens samtycke överföras från en anordning till en annan, innan det gått 50 år från det år upptagningen gjorts. Regissörer omfattas av § 45, men glöm inte att de även kan omfattas av § 1.⁵⁸

I § 46 regleras det fall då det gjorts en inspelning av ljud eller film på en skiva eller i ett filmverk. Även i detta fall krävs samtycke av den som framställt ljudet eller filmen, innan en kopia får göras. Till detta räknas att upptagningen överförs från en anordning till en annan. Det ska även här ha gått 50 år efter det år då upptagningen gjorts för att tillstånd ej ska krävas. Detta är ett rent producentskydd, helt oberoende av producentens skapande insats eller upptagningens form, skyddet kom till i och med videotekniken för att särskilt skydda producenter.⁵⁹

Det kan också vara av betydelse att känna till UrL 47 §. Här sägs att om det har gjorts en upptagning av ljud på en grammofonskiva eller ”annan anordning” och denna skiva sedan används vid en radio/TV-sändning eller i vid något annat offentligt framförande (i förvärvssyfte, märk väl), ska det utgå ersättning till framställaren och till den eventuelle konstnären vars framförande upptagits. Precis som tidigare gäller detta i 50 år från upptagningstillfället.

I 48 § har vi det fall att en radio-eller- TV-sändning återutsänds eller tas upp på en anordning som kan göra detta. Det krävs ett samtycke från Radio/TV-bolaget för detta. En televisionsutsändning får inte heller utan samtycke återges i en biograf eller ”jämförliga lokaler” (även här har vi en 50-årsgräns). Minns dock att oavsett producentens rättigheter enligt dessa regler, måste en producent respektera annan upphovsrätt som kan tänkas ingå i hans verk.⁶⁰

Vad kan detta ha för praktisk betydelse? Ett exempel är att en filmmakare bestämmer sig för att ha ett revyuppträdande som bakgrund i en film. Det krävs då tillstånd av artisten för att få filma detta. Detta medför även att om en regissör hittar en gammal journalfilm med ett teaterframträdande som han vill kopiera för egen användning i en dokumentärfilm, måste han införskaffa tillstånd. Likaså krävs tillstånd för att använda sig av ett radio- eller TV-program i en film, ett exempel här är filmen ”JFK” av Oliver Stone där det förekommer ett autentiskt nyhetsreportage. Skulle motsvarande göras av en svensk filmregissör måste han först införskaffa tillstånd.

⁵⁷ Kocktvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt, s. 96-97.

⁵⁸ Ibid. s 96.

⁵⁹ Ibid. s 97.

⁶⁰ Ibid. s 97.

2.7 Inskränkningar i upphovsrätten.

Det finns inskränkningar i upphovsrätten, vilka gjorts av hänsyn till allmänna och enskilda intressen.⁶¹ Inskränkningarna har ingen avgörande betydelse för det problemområde som jag går igenom i uppsatsen. Men de kan vara bra att känna till, då de kan undanröja vissa upphovsrättsliga problem i mediaavtal såtillvida att de bland annat inte gör det nödvändigt att skriva avtal vid exempelvis citat ur andras verk. De kan även gälla rätten att framställa, sprida eller visa exemplar och rätten att offentligt framföra verk. Eftersom det kan ha en praktisk betydelse att känna till inskränkningarna tar jag därför med några av dem. Dessa undantag gäller dock som huvudregel endast offentliggjorda verk (se UrL 12 och 22 §§ 1:a st.).⁶²

Det är enligt UrL 12 § tillåtet att utan upphovsmans tillstånd framställa *enstaka exemplar* av ett eller flera offentliggjorda, skyddade verk *för enskilt bruk*.⁶³ Detta innebär att man exempelvis inte får kopiera noter för att ge en offentlig konsert. Levin framhåller däremot att det är tillåtet att göra kopior för *viss arbetsanknuten verksamhet* (ex. kopior av tidningsartiklar).⁶⁴ Det skulle kunna hävdas att en filmskapare kan få göra kopior av andra filmverk för att kunna studera dem om han exempelvis ska göra en nyinspelning av en existerande film. Det är vidare tillåtet enligt UrL 22 §, att i viss omfattning citera ur verk.⁶⁵ Huvudregeln lyder enligt UrL 22 §: ”*Ur offentliggjort verk må, i överensstämmelse med god sed, citat göras i den omfattning som betingas av ändamålet.*”

Stannow framhåller att detta dock inte ska tolkas så att man får framföra avsnitt ur verk i syfte att vidarebefordra den underhållning verken kan ge genom att plocka ”godbitarna ur kakan” ur diverse verk. Han nämner att detta innebär att till exempelvis musikaliska potpurrier inte kan framföras med hjälp av citatregeln.⁶⁶

Om rekvisiten för citaträtten är uppfyllda kan den utnyttjas enligt de vanliga reglerna och detta gäller även filmverk.⁶⁷ Levin framhåller att citaträtten

⁶¹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 107.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 22.

⁶² Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 69.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 114.

⁶³ Proposition 1992/93, s. 51.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 23.

⁶⁴ Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 70.

Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 116.

⁶⁵ Proposition 1992/93:214, s 76-77.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 23.

⁶⁶ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s 23.

⁶⁷ Ibid. s. 23-24. Det har även gjorts bl. a. ett ”filmpotpurri” vid namn ”*Terror in the Aisles*” som kom ut 1984. Filmen bestod av ett stort antal sammanfogade klipp ur diverse skräckfilmer för att illustrera hur en sådan är uppbyggd. Det är dock frågan om inte detta innebar att man var tvungen att söka tillstånd hos upphovsrättsinnehavarna?

normalt sett är utesluten vid ens partiella återgivning av verk om det handlar om att förbättra sitt eget verk, oavsett källangivelse eller ej.⁶⁸ Filmskaparen får alltså inte använda sig av delar av andras verk för att skapa nya scener i sitt eget verk. Detta kan vara ett problem om en regissör exempelvis skulle få för sig att illustrera hur TV påverkar ungdomen genom att visa hur ett barn sitter och tittar på olika våldsamma filmer. Måste man då ange vilka filmerna är? Ja, troligtvis. Att referera är däremot helt fritt, så länge inte referatet blir en återgivning (reell sådan) av verket. Stannow understryker dock att citaträtten enligt praxis och förarbeten bör tolkas restriktivt.⁶⁹

2.8 Skyddstiden för rättigheterna.

Som framkommit av diskussionen ovan finns det mycket som kan ställa till upphovsrättsliga problem vid just en filminspelning. Det är många personer med olika upphovsrätter inblandade och många olika viljor att ta hänsyn till. Det kan bli ett otal kontrakt som ska skrivas och riskerna för att tvister ska uppstå är stor.

Det finns dock ett smidigt sätt att avlägsna i alla fall någon faktor ur ekvationen, närmare bestämt att bearbeta något verk, vars skyddstid har gått ut. Då är verket fritt att utnyttja för alla som vill. Skyddstiden regleras i UrL: s 43 och 6 § §.

I 43 § slås fast att upphovsrätten gäller under upphovsmannens livstid och därefter under 70 kalenderår efter hans dödsår.

I 6 § regleras verk med gemensam upphovsrätt, skyddstiden för ett dylikt verk gäller under de båda upphovsmännens livstid och upphör först 70 kalenderår efter den sist hädangångne upphovsmannens död.

Skyddstiden för de närstående rättigheterna regleras i deras respektive paragrafer och är satt till femtio år.

En brasklapp bör dock inskjutas: Man får inte glömma att även om det ursprungliga verket är fritt, så kan skyddstiden för eventuella bearbetningar fortfarande gälla. Det vill säga, att även om Mozarts symfonier är ”fria” så finns det ett upphovsrättsligt skydd på i stort sett alla CD inspelningar av de samma. Exempelvis innebär detta att även om boken ”Mannen med järnmasken” av Dumas idag är ett fritt verk, så uppbär eventuella filmer baserade på boken säkerligen fortfarande ett upphovsrättsligt skydd. Detta beroende på att det troligen inte har gått 70 år sedan den siste upphovsmannen med rättigheter till filmen avled.

⁶⁸ Levin, Immaterialrätten – En introduktion s. 71.

⁶⁹ Olsson, Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar s. 109.
Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 24.

3 Filmer och avtal.

Vad säger då lagen om filmer och avtal? Först och främst är det viktigt att veta att parterna har frihet att själva bestämma avtalets innehåll inom upphovsrättsområdet.⁷⁰ Upphovsrätten ligger som tidigare sagts hos upphovsmannen, om en producent vill utnyttja alstret för en film måste han förvärva en förfoganderätt.⁷¹ Förvärvaren köper så att säga ”ett paket” bestående av olika rättigheter (dock ej de ideella). Det är köp av lös egendom, vilket sker genom konsensualavtal.⁷²

Rätten kan som tidigare sagts överlåtas helt eller delvis enligt UrL: s 27 §.⁷³ Det är viktigt att minnas att det väsentliga *ej ligger i förvärvandet av äganderätten till det fysiska exemplaret, utan av rätten att utnyttja de ekonomiska rättigheterna*. Utan dessa rättigheter är det omöjligt att producera en film. I praktiken brukar en upphovsman företrädas av en intresseorganisation som t.ex. STIM, COPYSWEDE, BONUS, NCB med flera.⁷⁴

Som lätt kan inses blir avtalet väldigt viktigt för en filminspelning. Avtalet ger rätten att utnyttja de upphovsskyddade verk som ingår i filmen.⁷⁵ Något som är speciellt för just upphovsrätterna är dock att de kan utnyttjas av *flera* förvärvare på skilda sätt. Som Haraldson och Ehrén påpekar avses med detta att ett verk kan ges ut som bok, bli till ett filmmanus, manus för en teaterpjäs, vara grunden för handlingen i ett datorspel m.m.⁷⁶

Alla dessa sätt att utnyttja verket kan ske samtidigt. Detta leder till en mycket viktig fråga för både överlåtare och förvärvare av upphovsrätten: Hur mycket av upphovsrätten har överlåtit till förvärvaren och hur mycket har blivit kvar hos upphovsmannen och kan överlåtas till andra? Eftersom allt förfogande över verket från början är förbehållet upphovsmannen och då någon annan endast kan få nyttjanderätt genom överenskommelse, så medför detta att de användningssätt som förvärvaren önskar inneha bör uttryckas mycket klart i avtalet. Det kan uttryckas så att det ofta finns en presumtion emot att det som avsetts är en fullständig rättsövergång. Det är detta som brukar kallas för specificeringsgrundsatsen.⁷⁷

⁷⁰ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt, s. 264.
Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 60, 74.

⁷¹ Carlén-Wendels, T, Upphovsrätt i reklam och media, s. 93.

⁷² Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 62.

Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 49.

Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 62.

⁷³ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 40.

⁷⁴ Ibid. s. 40.

⁷⁵ Ibid. s. 40.

⁷⁶ Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 62.

⁷⁷ Bernitz, Karnell, Pehrson, Sandgren, Immaterialrätt, s. 264.

Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 62.

3.1 Om avtal icke föreligger – presumtionsregel.

Men vad händer om det inte finns ett avtal om hur exempelvis en filmproducent ska utnyttja ett skyddat verk som denne köpt. I dessa fall går det att använda en presumtionsregel som finns i UrL: s 39 §. Den lyder som följer:⁷⁸

Överlåtelse av rätt till inspelning av litterärt eller konstnärligt verk på film omfattar rätt att genom filmen på biograf, i television eller annorledes göra verket tillgängligt för allmänheten samt att i filmen återgiva talade inslag i text eller översätta dem till annat språk. Vad sålunda stadgats gäller icke musikaliskt verk (min understrykning).

Vad innebär då detta för producenten och den ursprunglige rättighetsinnehavaren? Detta är en intressant regel för filmindustrin, då den exempelvis medför att en upphovsman, som tillåter inspelning godkänt att filmen också får framföras offentligt (bio, TV m.m.) om det finns ett avtal mellan upphovsman och producent.⁷⁹ Stannow framhåller att bestämmelsen tillkom för att förenkla utnyttjandet av filmverk och för det internationella filmutbudet.⁸⁰ Det är alltså en regel om producentskydd.

Observera att det ovanstående endast gäller om inget annat *uttryckligen* har sagts. Detta medför i förlängningen att om inget annat avtalats får upphovsmannen acceptera producentens rätt att framställa de kopior som behövs för *offentlig* visning.⁸¹

Denna regel innebär inte generellt att ytterligare övergång av spridningsrätten ska ske, för sådan offentlig visning som nämnts ovan. Stannow påpekar att regeln huvudsakligen innebär att producenten ska kunna exploatera filmen (visa den i diverse sammanhang) utan att tillstånd eller avtal måste införskaffas eller slutas.⁸² Som lätt kan förstås är presumtionsregeln betydelsefull då den underlättar för producenter och andra. Ett avtal mindre som måste slutas är ett avtal mindre som kan komplicera förhållandet mellan parterna. Dock kan det förekomma fall där någon hävdar muntligt avtal eller ett implicit sådant och då börjar problemen om från början (mer om detta nedan). Denna regel lämnar dock ett betydelsefullt område utanför sitt tillämpningsområde, nämligen musik. STIM och NCB begär dock ersättning av biografägaren eller annan arrangör som arrangerar filmens offentliga framförande.⁸³

⁷⁸ Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 50.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 40.

⁷⁹ Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 50.

Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 193.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41.

⁸⁰ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 40.

⁸¹ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 196.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41.

⁸² Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 51.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41.

⁸³ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 193.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41.

Hur ska då presumtionsregeln tillämpas?

Stannow påpekar att regeln enligt sin ordalydelse inte är tillämplig på annat än prestationer av upphovsmän och att därför utövande konstnärer såsom skådespelare och musiker skulle falla utanför.⁸⁴ Koktvedgaard och Rosén hävdar dock att presumtionsregeln har getts giltighet för utövande konstnärer. Detta baseras på att 1995 byggdes utövande konstnärers ensamrätt ut till att även omfatta framföranden och spridning (detta gjordes med en hänvisning i UrL § 45).⁸⁵

Huvudregeln är alltså att producenten har rätt att, om inget annat har avtalats, göra verket tillgängligt för allmänheten. Stannow framhåller att regeln omfattar rätten att förse filmen med undertexter samt eventuell dubbing.⁸⁶ Han påpekar vidare att i princip ska upphovsmannen visa att parterna avtalat om en inskränkning i presumtionsregeln?⁸⁷

Det ovanstående kan naturligtvis leda till avtalsrättsliga problem:

- Föreligger det något avtal eller ej?
- Om det finns ett avtal hur ska det tolkas eventuellt jämkas?
- Var det rätt person som slöt avtalet?
- Och så vidare...

3.2 Avtalen – deras typer och utformning.

Som vi har sett finns det alltså avtalsfrihet på området, upphovsrätten ska betraktas som vilken förmögenhetsrätt som helst (sånär som på den ideella rätten).⁸⁸

Eftersom många upphovsmän har valt att låta sig representeras av organisationer som STIM, SDF (Sveriges Dramatikerförbund), SFF (Sveriges Författarförbund) m.fl. har det skrivits ett flertal standard- och normavtal, vilka reglerar den rätt som producenten förvärvat. Ett exempel är ramavtalet från 1995-06-01 mellan HAO (Handelsanställdas Organisation) och Mediaföretagens Arbetsgivarorganisation, – Film, video och etermedier och deras motparter SDF och SFF. I detta avtal regleras förvärv av optioner, filmrätt, originalmanuskript, filmatiseringar och bearbetningar för film. Det kan göras en grov uppdelning mellan ensidigt författade avtal och sådana som är slutna mellan två partsorganisationer

⁸⁴ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 194.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 43.

⁸⁵ Koktvedgaard, Levin, Lärobok i immaterialrätt, s. 430.

Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 193-194.

⁸⁶ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 195.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 43.

⁸⁷ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 43.

⁸⁸ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 64.

Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 48.

inom branschen. För de som uppsatsen riktar sig till är den andra varianten vanligast, även om det naturligtvis finns individuella avtal för speciella områden.⁸⁹

Det är också tämligen vanligt att det föreligger anställningsavtal som reglerar vilka utnyttjanden som får ske i en produktion, då det ofta deltar anställda från filmbolaget i produktionen. Det finns dock inga regler om arbetsgivarens rätt till de anställdas prestationer i UrL.⁹⁰ Stannow och Carlén-Wendels framhåller att man får se till det enskilda anställningsavtalet och påpekar vidare att om något generellt ska sägas, tolkas ofta avtalet så att upphovsrätten utan särskild överenskommelse övergår till arbetsgivaren för de verk som den anställde framställer ”i tjänsten”.⁹¹

Ett speciellt problem som Stannow uppmärksammar i dessa fall, är i vilken omfattning som arbetsgivaren får rätt till filmverket, den normala lösningen är att arbetsgivaren får använda sådana verk inom sitt normala verksamhetsområde. Stannow och Haraldson/Ehrén framhåller att den anställdes ideella rätt *inte* överlåts till arbetsgivaren i och med anställningsavtalet. De understryker dock att det inte finns formkrav på de upphovsrättsliga avtalen.⁹²

Skriftliga avtal är att föredra, då dessa utgör en stark presumtion för vad man kommit överens om. Rosén har också hävdats att avtal kan uppstå via konkludent handlande.⁹³ Stannow framhåller att en överlåtelse normalt sett (om inget annat avtalats) varar under hela filmverkets skyddstid.⁹⁴ Han nämner också något som kan ställa till problem vid förhandlingarna kring avtalet och vid avtalsslutet, det är frågan om vem som bär ansvaret för att reda ut de olika upphovsrättigheterna, då det i producentledet ofta medverkar flera personer och/eller företag.⁹⁵ Som tidigare har diskuterats finns det goda chanser att man någon gång under produktionen kommer att använda sig av ”skyddat material”. Här är det alltså mycket viktigt att de inblandade har kommit överens om vem av dem som ska inhämta tillstånd från rättighetsinnehavaren eller upphovsrättsmannen.

⁸⁹ Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 65.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41-42.

⁹⁰ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 66.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 41-42.

⁹¹ Bergström, Strömholm, Lärobok i Upphovsrätt s. 66.

Carlén-Wendels, Medierätt 3 Upphovsrätt, s. 79.

Carlén-Wendels, Upphovsrätt i reklam och media, s. 98.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 42

⁹² Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 49.

Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 42.

⁹³ Rosén, Upphovsrättens avtal, s. 63.

⁹⁴ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 50.

⁹⁵ Ibid. s. 42.

3.3 Nya problem, inspelningsskyldighet och jämkning av avtalsvillkor.

Eftersom det har skett en enorm utveckling på mediaområdet de sista åren har detta naturligtvis lett till att det har uppstått nya problem, både avseende presumptionsregelns användning och tolkningen av avtalen.

Stannow framhåller att en producent kan ha rättigheten till nya utnyttjandeformer och exploateringsmöjligheter (över t ex spridning via Internet eller kabel-TV), som inte reglerades vid avtalstillfället helt enkelt eftersom de inte var kända då verket skapades.⁹⁶ Han påpekar att detta då får lösas genom att man i efterhand försöker tolka partsavsikten då avtalet ingicks och att med hjälp av lagförarbeten och Bernkonventionen försöka fastställa hur långt producentens rätt sträcker sig. I sådana avtal kan en part hävda att de ingångna avtalsvillkoren är oskäligen och bör jämkas. Detta kan ibland låta sig göras med hjälp av AvtL 36 §.

Stannow observerar ytterligare ett potentiellt problem, nämligen då man avtalar om inspelningsskyldighet.⁹⁷ Detta är en viktig ekonomisk fråga då den som förvärvar ensamrätten till ett bakomliggande verk på så sätt hindrar upphovsmannen att överlåta rätten till någon annan. För att ett verk inte ska köpas upp bara för att hamna i ett slags "avtalsrättsligt limbo" har i UrL 40 § införts en dispositiv regel för att stoppa detta. Denna regel säger att om rätten att utnyttja ett litterärt eller musikaliskt verk har överlåts för att utnyttjas för en film som ska visas offentligt, så är förvärvaren skyldig att inom skälig tid se till att filmverket blir inspelat och gjort tillgängligt för allmänheten. Gör inte förvärvaren detta får upphovsmannen häva avtalet och behålla de pengar han fått för sitt verk, har han dessutom lidit skada som ej täcks av ersättningen ska även den ersättas.

Skulle det inte ske någon filminspelning inom fem år från det att upphovsmannen gjort det han ska enligt överenskommelsen, så får han häva avtalet och behålla ersättningen, även om förvärvaren inte varit försumlig.

Denna regel syftar till att "tvinga" förvärvaren att se till att det inköpta verket kommer att bearbetas och inspelas inom rimlig tid. Det kan parentetisk nämnas att det inte var ovanligt att filmbolagen i Hollywood under 30 – och 40-talet höll sina författare under kontrakt vilka innebar att de manus de skrev ägdes av bolaget, det var helt enkelt ett sätt att försäkra sig om att man hade en stab av duktiga manusskrivare. Men det var långt ifrån säkert att deras manus någonsin skulle spelas in som film.

Om denna 40 § skulle avtalas bort eller modifieras kan det naturligtvis uppstå problem kring detta (vilket diskuterats tidigare).

Skulle man i ett avtal frångå paragrafens andra stycke, ("femårsregeln") blir läget tämligen besvärligt för manusförfattaren.⁹⁸ Han måste avgöra om producenten haft "skälig tid" på sig att spela in verket. Skulle han häva avtalet för tidigt har han gjort sig skyldig till ett kontraktsbrott.

⁹⁶ Stannow, Upphovsrätt till musik mm i film och video, s. 45.

⁹⁷ Ibid. s 45.

⁹⁸ Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 52.

Saken underlättas inte heller av att varken lagtext, förarbeten eller rättsavgöranden säger vad som skulle kunna anses vara ”skälig tid”. Rättsläget får anses som oklart.

4 Partsorienterad tolkning

4.1 Gemensam partsavsikt

En grundläggande regel säger att ett avtal ska tolkas i överensstämmelse med en gemensam partsvilja. Denna regel gäller även om partsviljan strider mot avtalets lydelse.⁹⁹ Detta behöver inte nödvändigtvis vara det som står i avtalet, som exempel kan de båda parterna ha menat en sak, men uttryckt en annan i avtalet. Avtalet som sådant är alltså enbart ett bevis på vad parterna kommit överens om.¹⁰⁰ Genom att se till parternas syfte, partsbruk, handelsbruk, annan sedvänja eller deras handlande efter avtalstidpunkten går det att sluta sig till partsviljan.¹⁰¹

4.2 Parterna lägger olika innebörd i avtalet.

Om parterna lagt olika innebörd i avtalet går det inte att tolka avtalet utifrån en gemensam partsvilja.¹⁰² Hur löser vi detta? Det finns några förslag.

4.2.1 Förklaringsmisstag

Här får vi hjälp av AvtL 32 § 1 st. vilken säger att den som avgivit en viljeförklaring som fått ett annat innehåll än det avsedda på grund av felskrivning eller annat misstag, inte är bunden av förklaringen, om motparten insåg eller bort inse misstaget.¹⁰³ Om motparten är i god tro gäller däremot enligt huvudregeln lydelsens innehåll trots att avgivaren avsåg något annat.

4.2.2 Dolusmodellen

Denna regel används då en anbudstagare avgivit en oren accept enligt AvtL 6 §. Enligt AvtL 6 § 2 st. blir accepten gällande om acceptanten anser att den är ren och anbudsgivaren måste inse detta. Anbudsgivaren blir bunden om han inte reklamerar.¹⁰⁴ Denna regel anses ha analogisk tillämpning även

⁹⁹ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 47.

¹⁰⁰ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 47.

Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 23, 31, 33.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 179.

¹⁰¹ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 62-63.

Lehrberg, Bert, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 36-37.

¹⁰² Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 220.

¹⁰³ Adlercreutz, Avtalsrätt I, s. 262.

¹⁰⁴ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 118.

för fall som inte direkt omfattas av 6 § 2st. Dolusmodellen kan beskrivas så att om den ena parten måste inse den andra partens uppfattning och den andra parten är i god tro, tolkas avtalet till den godtroendes fördel.¹⁰⁵ Det utgör sålunda en form av klagörandeplikt

4.2.3 Vid oklara avtal

Om parterna skulle uppfatta avtalet på olika sätt, på grund av en oklarhet, finns det ett par olika sätt att gå till väga. En kort genomgång ger följande varianter

4.2.3.1 Culpamodellen

Detta är en modell som har Schmidt som främste förespråkare och den anses särskilt användbar vid oklara avtal. Adlercreutz framhåller att den bygger på att det görs en culpabedömning av parternas beteende vid slutandet av ett avtal. Han påpekar att om det finns ett underlag för att göra en bedömning av vilken av parterna som haft skulden eller mest skuld för oklarheten, så ska avtalsinnehållet fastställas i motpartens favör om parten haft skäl att misstänka att motparten uppfattat avtalet på annat sätt. Om ingen av parterna kan anses ha varit vårdslös går det dock inte att använda metoden.¹⁰⁶

4.2.3.2 Kombinationsmodellen

Denna modell kan ses som en kombination av ”vanlig tolkning och utfyllning” och en culpabedömning. Modellen har presenterats av Adlercreutz och innebär, enligt denne författare, följande; först användes alla tolkningsdata, inklusive tillämpningssituationen, för att ta reda på vad som är avtalets innehåll. Om det behövs tas även hänsyn till utfyllande regler. Därefter undersöks om den som har övervägande skäl för sin version haft misstanke om att motparten hyst en annan uppfattning och bort klargöra sin uppfattning och på så vis förhindrat missförståndet. Om det skulle vara så att parten är ”culpös” kommer avtalet att tolkas till dennes nackdel.¹⁰⁷ Adlercreutz framhåller att modellen finns representerad inom rättspraxis i ett antal fall

Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 37.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 204.

¹⁰⁵ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 118, 120.

Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 38, 44.

¹⁰⁶ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 120.

Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 129.

¹⁰⁷ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 125.

4.3 Om det inte finns underlag för partsorienterad tolkning.

Det kan ibland inträffa att det inte går att göra en partsorienterad tolkning eftersom vi inte kan hitta en gemensam partsavsikt, avgöra om det föreligger ond tro eller något liknande. Det finns olika metoder för att avhjälpa detta (se nedan).

4.3.1 Objektiva innehållet

För att kunna tolka ett avtal måste vi veta vad dess innehåll är, det så kallade objektiva avtalsinnehållet. Det finns många bud på vad som avses med detta, bland annat diskuteras det ingående av Adlercreutz.¹⁰⁸ Det vanligaste synen på vad som avses med begreppet objektiva avtalsinnehåll är helt enkelt att det ska ses till framförallt ordens betydelse enligt gängse språkbruk.

4.3.2 Systemorienterad tolkning

Systemorienterad tolkning innebär att man försöker finna en tolkning som står i harmoni med avtalets uppbyggnad och dess övriga bestämmelser. För att underlätta detta kan det göras en analys av hela avtalet för att komma fram till avtalets sytematik och det bakomliggande syftet.¹⁰⁹ Ett bra exempel på detta har vi enligt Ramberg i NJA 1992 s. 403. I fallet sägs att vid en tolkning av en avtalsbestämmelse kan ofta vägledning fås genom att se till andra avtalsbestämmelser.

4.3.3 Normorienterad (utfyllande rätt)

Normorienterad tolkning innebär att olika normer (inte bara de som uttryckts i lag) kan användas vid tolkning av avtalet. Christina och Jan Ramberg framhåller att när ett rättsförhållande regleras av fast etablerade normer så faller det sig naturligt att dessa får påverka tolkningen. Det kan vara sådant som handelsbruk och andra vedertagna och etablerade normer. Man avlägsnar sig sålunda från partsviljorna för att försöka ge en objektiv och rimlig avtalskomplettering. Metoden medför att den som vill avvika från brukligt avtalsinnehåll måste uttrycka sig tydligt. Slutligen kan tilläggas att metoden är användbar när avtal innehåller motstridiga bestämmelser.¹¹⁰

¹⁰⁸ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 42-43.

¹⁰⁹ Ramberg, Allmän avtalsrätt, s. 202-203.

¹¹⁰ Ramberg, Allmän avtalsrätt, s. 202.

4.3.4 Skälighetsinriktad tolkning

Skälighetsinriktad tolkning är en metod vilken till viss del liknar den föregående. Christina och Jan Ramberg framhåller att den som ska tolka avtalet uppställer en norm för avtalet och kräver att det ska finnas särskild tydlighet för att avvikelser från normen ska accepteras. De påpekar dock att denna variant inte behöver tillgripas eftersom det finns lagstöd för jämkning av oskäliga villkor, men kan dock förekomma.¹¹¹

4.3.5 Branschinriktad tolkning

Ett väl utvecklat handelsbruk kan vara en väsentlig hjälp vid tolkningen.¹¹² I många branscher finns det ett särskilt språkbruk och jargong, vilket medför att en del uttryck inte kan förstås utan att undersöka branschens språkbruk. Det får alltså göras en tolkning baserad på den specifika branschen och *dess språkbruk*.¹¹³

4.4 Oklarhetsregeln

Oklarhetsregeln innebär att om ett uttryck eller bestämmelse i avtalet kan tolkas på olika sätt, så sker en tolkning till nackdel för den part som bär skulden till avtalets oklarhet eller den som haft bäst möjlighet att avvärja denna.¹¹⁴ Lehrberg framhåller att om det inte går att avgöra om den ena parten haft större möjlighet att avvärja oklarheten än den andre, tolkas avtalet till nackdel för den som författat oklarheten. Han påpekar att det sistnämnda ska göras med försiktighet och helst när det är frågan om standardavtal (vilket ofta förekommer vid filminspelningar).¹¹⁵

4.5 Minimumregeln

Minimumregeln innebär helt enkelt att en oklar viljeförklaring bör tolkas till fördel för den förpliktade parten.¹¹⁶ Lehrberg framhåller att regeln ska ses som en ”slutlig prioriteringsregel”, att användas endast när övriga tolkningsargument är uttömda. Den fungerar då även som ”en spärr” mot att förpliktelse får en för långtgående innebörd.¹¹⁷

¹¹¹ Ibid. s. 210.

¹¹² Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 63.

¹¹³ Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 201.

¹¹⁴ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 98.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 196.

¹¹⁵ Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 116.

¹¹⁶ Lehrberg, Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 132.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 212.

¹¹⁷ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 100.

4.6 Utfyllning

Om det inte finns underlag för att tolka avtalet, måste man tillgripa utfyllning. Denna baserar sig på andra rättsregler än tolkningen. I första hand användes tvingande rättsregler, vilka gäller även om de strider mot genom tolkning fastslaget avtalsinnehåll.¹¹⁸ Finns det inte tvingande regler kan dispositiva lagregler användas, både direkt och genom analogi.¹¹⁹ Dock kan partsbruk eller praxis ha stor betydelse (om det ej är att anse som oskäligt).¹²⁰

Ibland kan utfyllande regler ha bildats i rättspraxis eller föreslagits i doktrinen.¹²¹ Det finns också en kategori kallad ”allmänna rättsgrundsatser”. Med detta menas principer, vilka ligger till grund för olika rättsregler, exempelvis regeln att avtal får hävas vid väsentligt kontraktsbrott.¹²²

Vad händer då om det inte finns utfyllande regler för en speciell situation? Då får situationen bedömas individuellt efter ”skönsmässiga överväganden”, hänsyn tas till vad som bäst kan främja båda parternas intresse vid denna avtalstyp.¹²³ Den individuella utfyllningen kan vara ”positiv” (en förpliktelse som inte finns i avtalet läggs till/preciseras med utfyllning) eller ”negativ” (rättsverkan av utfyllningen medför att avtalet ej anses som bindande eller att en förpliktelse inskränks). Förutsättningsläran (se nedan) kan som nästan absolut huvudregel inte användas för att göra en positiv utfyllning.¹²⁴

Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 132-33.

¹¹⁸ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 15.

¹¹⁹ Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 145.

¹²⁰ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 17.

Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 146.

¹²¹ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 16.

¹²² Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 147.

¹²³ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 22.

Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 148.

¹²⁴ Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 149-150.

4.7 Bristande förutsättningar och jämkning.

En viktig utfyllande regel är förutsättningsläran. Denna kompletterar avtalslagens ogiltighetsregler på så vis att den hjälper parter att komma ur eller ändra ett avtal, då det på grund av okända eller oförutsedda omständigheter blir ogynnsammare för en part än vad han räknat med.¹²⁵ Läran tillämpas på oreglerade fall av motivvillfarelse (misstag som ej är förklaringsmisstag).¹²⁶

För att en felaktig förutsättning skall ges relevans måste följande rekvisit vara uppfyllda.¹²⁷

1. Den måste ha varit synbar för mottagaren.
2. Den måste ha varit så pass väsentlig, att den inverkat bestämmande på partens vilja att ingå avtalet.
3. Det anses skäligt att den andra parten står risken för förutsättningsfelet. Lehrberg anser att detta ska lösas med de värderande ställningstaganden för konkurrerande intressen, som kan hittas i lag och rättspraxis för liknande fall.

Numera löses denna typ av problem oftast genom avtalstolkning eller skälighetsprövning.¹²⁸

¹²⁵ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s. 133.

¹²⁶ Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 152-153.

¹²⁷ Lehrberg,, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 153-154.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 160.

¹²⁸ Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 160.

5 Vilka problemområden kan bli aktuella?

5.1 Jämförelse av de juridiskt ansvariga vid filmproduktion i USA och Sverige.

Det ur juristens synsätt mest genomtänkta systemet för att undvika juridiska förvecklingar torde finnas i USA. Detta beroende på att det produceras ett stort antal filmer där varje år.¹²⁹ Vidare har filmskapandet en lång historia vilket kombinerat med den amerikanska processbenägenheten har lett fram till ett mycket genomtänkt system för att minimera de eventuella juridiska problem som kan uppstå under en filminspelning.

Jag tänkte därför börja med att redovisa hur ett typiskt amerikanskt produktionsbolag har lagt upp sitt ”legal department” och hur deras arbete normalt sett fungerar, för att sedan ställa detta mot ett svenskt filmbolag (Sandrews). Detta bör ge oss flera ledtrådar om hur vi skulle kunna lägga upp det juridiska arbetet i ett svenskt bolag.

Den bästa beskrivningen av hur det genomsnittliga amerikanska filmbolaget fungerar anser jag har gjorts av Bruce Kawin i hans bok ”How movies work”. Jag har därför förlitat mig på denna i min genomgång av ett amerikanskt filmbolags juridikavdelning.

I stort sett varje större studio har en egen juristavdelning, vilken de facto är att anse som en juristfirma med en enda klient. Avdelningen kan, som vi kommer att se, vara inblandad i en film flera år efter att den har släppts på marknaden, men dess uppgifter börjar redan på utvecklingsstadiet av en film.¹³⁰ Varje del av produktionen har sina specifika juridiska definitioner och varje del måste klart begränsas, för att studion ska kunna veta hur många olika projekt den har och på vilka stadier de befinner sig. Den officiella uppdelningen är följande:

Produktion¹³¹

- **Utveckling.** Denna börjar med att en författare anställs av bolaget.
- **Förproduktionen.** Detta börjar när en ”färdigutvecklad immaterialrätt” godkänns för produktion och ett ”startdatum” sätts för filmen.
- **Produktion.** Detta startar med påbörjandet av den ”huvudsakliga fotograferingen”.
- **Efterproduktionen.** Detta börjar med avslutandet av den ”huvudsakliga fotograferingen”.

¹²⁹ Intressant är dock att det land som producerar flest engelskspråkiga filmer per annum är Indien (det så kallade ”Bollywood”).

¹³⁰ Kawin, How Movies Work, 1992, s. 322.

¹³¹ Ibid. s 322.

Distributionen börjar med leveransen av "the answer print" (den första "acceptabla" kopian av filmen i dess slutliga utformning).

Vad har då dessa stadier för legal betydelse för juristavdelningen?

Utveckling och förproduktion.¹³²

Bruce framhåller att utvecklingen börjar i juristavdelningen med författarens kontrakt; producenten väljer ut en författare och förhandlar fram ett kontrakt varefter juristerna utvärderar och ibland omförhandlar det beroende på vilka legala följder det har.

En intressant detalj i det amerikanska systemet, vilket framhålls av Bruce, är att om man förhandlar kring ett redan existerande verk (exempelvis en bok) så kan ibland förhandlingarna gälla hur mycket av verket som kan användas för PR-syfte. I samband med anlitan av en författare eller strax därefter, framhåller Bruce, färdigställs kontrakt för att anställa en producent och ibland en regissör som ska överse skrivandet av manus. Han påpekar att alla dessa kontrakt innehåller optioner; författaren får delbetalningar efterhand som de olika manusvarianterna utvecklas och det kan mycket väl hända att manuset stannar på detta stadium om det inte uppfyller de krav som studion kan tänkas ha. På detta stadium är inte heller studion, påpekar Bruce, skyldig att faktiskt spela in filmen. Detta ska jämföras med de Svenska reglerna om "produktionsplikt" av ett inköpt verk.

Bruce framhåller vidare att när man till slut har ett tillfredsställande manus som godkänts för inspelning så anställs regissören och de huvudsakliga skådespelarna. De optioner som fortfarande finns blir inlösta och vid denna tidpunkt är huvudpersonernas kontrakt färdigförhandlade och klara.

Efterforskningen¹³³

Efter utveckling och förproduktion skickar juristavdelningen ut det godkända manuskriptet till efterforskning. Detta gäller endast rent legala och tekniska frågor. Bolaget anställer en konsult eller en firma som specialiserat sig på att genomsöka manus efter tänkbara rättsliga problem. Bruce framhåller att de kontrollerar huruvida namnen som förekommer i manuset är desamma som namnen på levande personer, företag eller platser. Vidare undersöker de, påpekar han, om filmskaparen har använt sig av ett citat och om man i så fall behöver upphovsrättsmannens tillåtelse. Ett annat vanligt problem som kan uppstå är om musiken man valt ut kommer att kräva ett separat avtal.

Det sker till och med en kontroll för att se om manuset är autentiskt eller anakronistiskt.

¹³² Kawin, How Movies Work, 1992, s 322.

¹³³ Ibid. s 323.

Efter detta skickas det reviderade manuset tillbaka med eventuella problem utmärkta (potentiellt mycket allvarliga problem märks oftast med rött). Det förväntas sedan av producenten och hans stab att de ska lösa varje problem, där framförallt de rödmärkta ovillkorligen måste åtgärdas (detta sker, enligt Bruce, oftast genom en ändring i manus).

Produktion och efterproduktion.¹³⁴

Medan produktionen fortgår sköter juristavdelningen införskaffandet av de olika tillstånd som kan behövas. Bruce framhåller att den även fungerar som en buffert mellan de som gör filmen och diverse fackföreningar och intressegrupper som de kan tänkas tillhöra. Något som också sker tidigt i efterproduktionen är avslutandet av de ting som kan kräva tillstånd av en upphovsrättsman. Efter det att musiken har valts ut och "clearats" med avseende på eventuella upphovsrättsproblem så skrivs ett kontrakt så att bolaget kan anställa en kompositör. En annan uppgift som kan komma ifråga under postproduktionen kan, enligt Bruce, vara att medla en dispyt över hur den slutgiltiga versionen av filmen kan komma att se ut (oftast med hänsyn till regissörens kontrakt).

Distribution¹³⁵

Förtalsanklagelser o dyl. dyker sällan upp så här sent i skeendet eftersom de nästan alltid har fångats upp under efterforskningsstadiet. Dock är det inte okänt att folk hävdar att det är ett plagiat på ett verk de själva har skickat in till studion. Bruce påpekar att juristavdelningen i dessa fall har en stor mängd bevismaterial till sitt förfogande i form av tidigare manusversioner och kontrakt som ingåtts med diverse upphovsrättsinnehavare.

Det huvudsakliga problemet som juristavdelningen får ta strid med på detta stadium är dock piratkopieringen. Detta har blivit ett mycket stort problem de senaste åren inte bara för musikindustrin.¹³⁶ De sista åren har utbyggnaden av bredbandsnätet lett till en formlig explosion av olovligt spridande av filmer i det så kallade DivX-formatet. Detta är ett program som fyller samma funktion för filmer som mp3 fyller för musik. Man kan genom att "ripa" DVD-inspelningar göra högkvalitativa kopior av filmer som sedan kan spridas över nätet och/eller spelas upp på den egna datorn. Detta är som lätt inses ett stort problem för filmbolagen, då många filmer ligger ute för nerladdning mycket snart efter det att de har haft premiär.

¹³⁴ Kawin, *How Movies Work*, 1992, s.323-324.

¹³⁵ *Ibid.* s. 325.

¹³⁶ Ett lysande exempel är naturligtvis NAPSTER och processerna mot detta företag.

Svenska filmbolag

Hur ser det då ut i ett svenskt bolag? Vilka är skillnaderna? Efter kontakt med Bertil Sandgren på Sandrew Metronome kan det sammanfattas på följande sätt.

Avtal med författare, kompositörer och andra som innehar upphovsrätter följer ett mönster som kodifierats i standardavtal. Dessa avtal är betydligt enklare än de amerikanska motsvarigheterna. Dock gäller detta endast om man tar in partners från de skandinaviska länderna då dessa har koordinerat sin lagstiftning på området. Om man söker partners från framförallt USA hamnar man i samma komplicerade situation som de amerikanska bolagen, då dessa kräver en omfattande detaljreglering för att inte hamna i processer i mångmiljonklassen. Det område som i USA framförallt har stora möjligheter att orsaka problem är merchandising, vilket är föga förvånande. Det är inte allmänt känt att George Lucas produktionsbolag hade gått med mer än en miljard SEK. i vinst för senaste Star Warsfilmen, redan innan den hade haft premiär. Detta berodde just på de enorma intäkter bolaget fått av merchandising.

Det finns standardavtal för varje ”typ” av upphovsrätt:

- Författare
- Regi
- Skådespelare
- Tekniker
- Fotografer
- O s v...

För ett bra exempel på ett ramavtal mellan en upphovsman och en producent, se SFF:s hemsida (www.forfattarforbundet.se, gå till ”ladda ner”, sedan ”avtal” och rubriken ”filmavtal”).

I motsats till de amerikanska bolagen har inte Sandrews en ”in-house” juridisk avdelning. Bolaget anlitar istället en extern advokatbyrå. Denna tillfrågas vid viktigare frågor.

Bolaget tillämpar samma rubriceringar för de olika planeringsstadierna som amerikanerna. Dock har de svenska bolagen lagt lite annorlunda betoning på vilka områden som behöver avtal och vad dessa ska reglera.

Dessa är:

1. Utvecklingsavtal före produktionsbeslut.
2. Produktionsavtal vilket innehåller förproduktion/produktion/efterproduktion.
3. Distribution/Försäljningsavtal

Hur sköts då de ordinära juridiska bedömningarna?

Under utveckling och förproduktion är det producenten som utformar de avtal som måste tecknas under dessa stadier med hjälp av sin erfarenhet och

kvalificerad juridisk hjälp där detta kan anses vara påkallat. Detta kan för en jurist verka vådligt men fungerar tydligen i praktiken. Vissa projekt är enligt Bertil Sandgren också enklare vilket medför att de inte kräver några större juridiska kunskaper. Detta anser jag vara ett ur en juridisk synpunkt något lättsinnigt sett att se på saken. En faktor vilken kan förenkla saken är dock huruvida båda parter är anslutna till någon arbetsgivar- eller branschorganisation (se ovan för exempel på dessa), då detta oftast medför att sådant som sedvänja, kollektivavtal o s v redan finns fastställda.

Producenten har även huvudansvaret vid efterforskning, produktion och efterproduktion. Hans uppgift är att se till vad som kan vara juridiskt tvistigt eller på annat sätt kontroversiellt och i dessa fall anlita juridisk expertis. Som inses av detta går mycket av produktionsarbetet ut på att kontinuerligt förebygga och undvika tvister och konflikter. Skulle en sådan trots allt uppstå är det producentens uppgift att ställa tingen i ordning. I Sverige är det regissören som har rätten till "final cut" (eller "answer print").

Något som udda nog kan ge upphov till tvist är filmens längd. I överenskommelsen med producenten ingår en minsta längd och en maxgräns anges *alltid*. Här har det tydligen förekommit tvister men av de skäl som diskuterats ovan har dessa aldrig nått till domstol eller skiljenämnd.

Distributionen har ytterligare ett par som jag anser för Sverige speciella problem. Det har hänt att vid ett verks offentliggörande, har någon ovetande hamnat i ett verk som han icke vill medverka i eller att det förekommer ett skyddat verk i ett för vad upphovsmannen anser vara kränkande sammanhang. I Sandrews distributionsavtal står det att producenten bär ansvaret för eventuella krav från tredje man. Censuren hjälper dock även till att förenkla den rättsliga situationen för distributören då den godkänner rätten att visa verket offentligt för olika åldrar (icke att förväxlas med upphovsmannens rätt till distribution).

För att sammanfatta är de största skillnaderna följande:

Få, om några svenska bolag har en egen juristavdelning, de väljer istället att hyra in konsulthjälp då det behövs. Vidare läggs en stor del av det juridiska ansvaret i Sverige på producenten. Det är han som i första hand ska avgöra om det föreligger något behov av att kalla in kvalificerad juridisk hjälp. Med tanke på alla de möjliga fällor som föreligger i upphovsrättslagstiftningen och avtalslagen och teorierna kring avtals tolkning anser jag detta vara tämligen uppseendeväckande.

Arbetet som producent är mycket krävande bortsett från eventuella juridiska förvecklingar. Att dessutom begära att denne ska kunna hålla reda på den avancerade juridiken kan vara mycket begärt. Som vi såg ovan är juristerna i det amerikanska bolaget intimt inblandade i filmproduktionen redan från början. Deras uppgift är som vi sett att se till alla juridiska aspekter före, under och efter en produktion samt att dokumentera alla aspekter och fakta av betydelse. Detta inte bara avlastar producenten utan lär även minimera antalet problem samt tack vare den extensiva dokumentationen underlätta vid en eventuell process.

6 Vilka problem kan och har uppstått i praktiken och hur har de lösts?

Som lätt inses av den ovan förda diskussionen finns det ett stort antal områden inom avtalen som kan ställa till problem för de avtalsslutande parterna. De detaljer som oftast kan orsaka problem vid avtal inom filmbranschen är då exempelvis:

Hur mycket av sin rätt till boken eller manuset som författaren har överlåtit och hur mycket har han kvar som kan överlåtas vidare? Denna fråga är naturligtvis tätt kopplad till frågan om vilka restriktioner man i så fall kan ställa manusförfattaren inför? Vidare uppstår frågan om hur avtalet bör utformas då det inte finns några formkrav på hur de ska utformas.

Ytterligare frågor är vem som ska ta reda på vilka som har hand om de olika upphovsrätterna, vad som är skälig tid för inspelningsskyldighet samt hur innehållet i muntliga avtal fastställs?

Det finns få rättsavgöranden när det gäller mediaavtal, det är svårt att avgöra varför. Vissa hävdar att det inom branschen finns en utbredd rädsla att ”bränna sig”, genom att hävda sin rätt. Man vill helt enkelt inte ha ett rykte som bråkstake eller rättshaverist. Andra påstår att kunskapen om upphovsmannarätt är tämligen svag bland författare och konstnärer i övrigt. Ett av de få fall som blivit avgjort och offentliggjort är skiljedomen mellan Jan Guillou och ett produktionsbolag vid namn ”Spice Production AB”. Jag kommer därför att göra ett längre referat av detta fall och kommentera det utförligt då det tar upp många av de frågor som är intressanta.

6.1 Guillou versus Spice AB

Detta skiljedomsfall är mycket intressant eftersom det behandlar många av de tänkbara problem som kan uppstå vid tecknandet av filmavtal.¹³⁷ Detta gör att det enligt min mening är värt ett eget avsnitt med ett utförligt referat och genomgång av de problemställningar, vilka skiljedomsnämnden ställdes inför.

Saken gällde ett överlåtelseavtal mellan parterna avseende rättigheterna till Guillous bok "I Nationens Intresse". Avtalet slöts i oktober 1993.

Överlåtelseavtalet reglerade bl a följande frågor:

- Rätten till bearbetning av romanen till filmmanuskript.
- Viss rätt till sändnings-, mångfaldigande- och spridningsrätt.
- Erläggande av visst vederlag i två poster, hälften vid produktionsbeslut och resten vid inspelningsstart.
- Rätten för Guillou att medverka vid framtagandet av manuskriptet.

Det var framförallt den sista punkten som kom att vålla bekymmer för parterna. De manusförslag som framlades av Spice skilde sig från romanen i ett flertal avseenden (som inte tas upp här), vilket inte tilltalade Guillou. Under november och december 1994 korresponderade parterna för att nå en för båda parter acceptabel lösning, dock utan att lyckas. Guillou hävde definitivt samarbetet med ett brev från sitt ombud den 18:e januari 1996

Guillou yrkade nu att skiljenämnden skulle förklara avtalet hävt genom brev den 18:e december 1994, den 4:e augusti 1995 samt den 18:e januari 1996. Dessutom yrkade han skadestånd på motsvarande 50 % av den tilltänkta ersättningen.

Guillou åberopade till stöd för sin talan att Spice genom sina manusförslag förvanskade historien och att ett tillgängliggörande av filmen i detta skick skulle vara kränkande för honom, samt att ändringarna stred mot avtalets 2 § och ändringsförbudet i UrL 28 §. Vidare anförde han att om de manus som diskuterats skulle komma till användning skulle filmen bli utan betydelse för Guillous roman och att Spice omarbetat romanen till en helt annorlunda historia, något som inte var deras uppgift eller ingick i överenskommelsen. Guillou hävdade också att han inte lämnat samtycke därtill och att denna förvanskning innebar en kränkning av hans litterära och konstnärliga anseende. Enligt Guillou hade Spice därför gjort sig skyldigt till ett väsentligt kontraktsbrott genom att inte ta hänsyn till hans väsentliga invändningar vid bearbetningen, samt genom att de förklarade att de inte hade för avsikt att ta hänsyn därtill.

Spice bestred att Guillou var berättigad att häva avtalet. Dock medgavs att det tredje brevet kunde anses innehålla en sådan. Som grund för sitt bestridande anförde bolaget att avtalsbrott inte kunde anses ha förelegat förrän filmen blivit inspelad och att samma sak gällde den påstådda

¹³⁷ Framställningen bygger på referatet av Haraldson och Ehrén, Aktuella frågor om film, s. 70.

kränkningen av Guillous ideella rätt. Hävningen måste därför ses som hävning på grund av anteciperat avtalsbrott. Men eftersom det inte fanns något färdigt manus vid hävningen eller vid målets avgörande, så medförde detta enligt bolaget att Guillou inte haft rätt att häva avtalet vid någon av nämnda tidpunkterna. Bolaget åberopade vidare att det inte förelåg någon upphovskränkning eller att manusen vid eventuell överföring till film skulle strida mot innehållet i avtalets 2 §. Om skiljenämnden skulle anse att det gick att avgöra frågorna utifrån av de preliminära manusen, så hade bearbetningen inte stridit mot avtalet eller gjort så att Guillous rätt hade kränkts. Bolaget åberopade att Guillou hade godkänt alla mer betydelsefulla ändringar och om bearbetningen ansågs vara mer omfattande än vad som kunde anses som tillåtet av avtalet, så hade detta blivit godkänt av Guillou. Man ansåg även att hänsyn tagits till Guillous samtliga invändningar om det inte rörde sig om mindre viktiga detaljer, som man ännu inte hade hunnit ändra eller detaljer som Guillou först godkänt och sedan motsatt sig. Spice hävdade vidare att man inte vid något tillfälle avsett att förbise Guillous rättigheter enligt avtalets 7 § eller att Spice och dess medarbetare skulle ha handlat på ett sådant sätt att det gav Guillou anledning att tro detta.

Till detta genmålde Guillou att avtalet inte bara gav Spice rätten att producera film utan även rätten att producera manus. Detta medförde att hans rätt kunde bli kränkt i båda leden. Han ansåg också att avtalet inte berövade honom rätten att utöva inflytande på framställda manus, samt att det tillkom honom att avgöra när kränkande hade skett.

Skiljenämnden konstaterade att det inte fanns några uppgifter om avtalsförhandlingen samt vad som eljest föregått avtalet. Därför skulle nu avtalet tolkas enligt sin lydelse. Vad som gör detta fall speciellt är att nämnden endast håller sig till vad avtalet säger. Eftersom nämnden inte talar om ”vems fel det är” att det föreligger dissens, utan talar om en ”tolkning enligt dess lydelse”, så är frågan om det inte är så att nämnden närmar sig en rent objektiv tolkning. Anledningen till detta är att det saknades underlag för en partsorienterad tolkningsmetod.

Hur tolkade då nämnden avtalet?

Eftersom UrL 28 § inte avtalats bort, så var enligt nämnden den upphovsrätt som Spice förvärvat begränsad. Vidare hänvisade man till vad som sagt i litteraturen på området, som sa att avtalstypen inte kunde ge någon förvärvare rätt till andra ändringar än sådana som betingas av filmens teknik och uttrycksmedel. Hade parterna inte avtalat om annat så måste samtycke inhämtas för att genomföra förändringar av den tematiska inriktningen eller den grundläggande idén hos verket.¹³⁸ Detta ansågs leda till att om Spice skulle ha överträtt denna regel skulle detta vara att anse som avtalsbrott och att föreskriften i avtalet om att filmen skulle vara ”baserad” på romanen inte var ägnad att påverka bedömningen av detta. Nämnden uttalade vidare att skyddet som ges av UrL 28 § går mycket längre än det ideella skydd som ges av UrL 3 § och att tanken med skyddet var att en som förvärvar rättigheten skulle ta upphovsmannens verk ”som det är”. En prövning enligt

¹³⁸ Det man hänvisade till var Upphovsrättens Avtal av Rosén, s. 80.

3 § om brott mot 28 § skulle föreligga, får enligt nämnden endast betydelse vid en bedömning av hur grovt brottet skulle anses vara. Nämnden bedömde vidare frågan om Guillous rätt att medverka enligt avtalets 7 §. Nämnden fastslog att avtalsbestämmelsen inte innebar att Spice var måste få hans godkännande av det slutgiltiga manuset, att tillgodose önskemål från hans sida eller att han skulle ha någon form av vetorätt. Bestämmelsen innebar dock att författarens synpunkter skulle tas på allvar och bedömas sakligt.

Däremot tyckte nämnden inte att det kunde föreligga en kränkning redan på manusstadiet, eftersom den ansåg att en kränkning inte kunde ske utan att verket blivit föremål för spridning. Nämnden ansåg att hävning var möjlig om det förelåg ett anteciperat (förväntat) dröjsmål, vilket förutsätter att det finns ett manus som i sin helhet eller i de relevanta delarna utgjorde ett slutligt underlag för den planerade inspelningen, eller att det på något annat sätt skulle stå klart hur filmen sedermera skulle komma att se ut på de punkter som var tvistiga

Nämnden påpekade vidare att "droit de modifier" inte finns i svensk upphovsrättslagstiftning. Med detta avses rätten för en upphovsman att sedan han överlåtit verket, kräva förändringar i det. Ett offentliggörande utgjorde därför inte en ideell kränkning enligt UrL 3 §.

Fanns det då ett slutligt manus? Nämnden fastslog att det bearbetade verket måste ha gjorts tillgängligt för allmänheten. Det konstaterades också att möjligheten för Guillou att häva avtalet skulle bedömas enligt principerna för befarat avtalsbrott (här hänvisas till KöpL 62 §), om det står klart att avtalsbrott kommer att inträffa. Detta innebär att det inte får finnas rimligt tvivel om att så är fallet. Efter att ha studerat korrespondensen mellan parterna ansåg skiljenämnden att så inte var fallet eftersom breven ifråga uttryckte en önskan från Spice att diskutera de omtvistade partierna med Guillou.

Vid en samlad bedömning fann skiljenämnden att Guillou inte hade tillräckliga skäl för uppfattningen att Spice olovligen skulle fullfölja projektet med sådana ändringar som krävde samtycke. Nämnden framhöll också att det framgick tydligt av utredningen att Spice varit villigt att ta en betydande hänsyn till Guillous synpunkter och att inte bolaget inte hade brutit mot denna del av avtalet. Guillou hade alltså saknat tillräcklig grund för hävningen av deras avtal. Detta hade därför inte upphört att gälla på grund av hävningsförklaringen från den 18 januari 1996. Guillous talan lämnades utan bifall.

Vad kan vi då utläsa av detta fall?

En av de intressanta frågorna som vållade mycket problem var i vilken utsträckning förvärvaren av upphovsrätten kunde göra ändringar i verket. Här anser jag att man var kluven i sin bedömning. Nämnden sade att avtalstypen inte gav möjlighet att genomföra tematiska ändringar såvida det inte var påkallat av tekniska skäl eller på grund av mediats uttryckssätt. Skulle det göras några ändringar var man skyldig att inhämta samtycke från upphovsmannen om inte annat avtalats. Detta kan tyckas ge ett starkt skydd

åt upphovsmannen då det faktiskt fanns en paragraf om Guillous rätt att medverka vid manusframställningen, men så verkar trots allt inte vara fallet. Nämnden gick nämligen sedan vidare och hävdade att författaren visserligen hade anspråk i avtalet på att hans synpunkter skulle tas på allvar, det skulle ske en saklig bedömning av dessa och att ett åsidosättande av detta skulle kunna bedömas som avtalsbrott.

Detta tycks bekräfta och förstärka det tidigare sagda. Men i nästa andetag konstateras det att avtalsbestämmelsen inte kunde anses innebära att Spice var skyldigt att inhämta hans godkännande av det slutgiltiga manuset, att tillgodose önskemål från hans sida eller att han skulle ha någon form av vetorätt. Detta negerar de tidigare yttrandena och förvandlar i mina ögon både lagparagrafen och avtalsklausulen till papperstigrar. Detta leder vidare tankarna till vilka restriktioner man kan ställa manusförfattaren inför.

Av det ovan sagda framgår att även om det verkar som om upphovsmannen skulle ha ett starkt skydd gentemot manusförfattarens idéer så är detta inte nödvändigtvis fallet. Här ansåg nämnden att bolaget endast var skyldigt att ta hans synpunkter på allvar och göra ett sakligt bedömande av dem, samt att ett åsidosättande av detta skulle kunna bedömas som avtalsbrott.

Enligt min mening är detta ett skydd knappast värt namnet. Att ”ta någons synpunkter på allvar” är en vag och luddig formulering. Detta kan innebära allt ifrån att manusförfattaren gör som upphovsmannen tycker till att han helt ignorerar hans förslag. Det är heller inte särskilt svårt att hävda att man gjort ett sakligt bedömande som manusförfattare.

Manusförfattaren (om annan än upphovsmannen) behöver alltså inte ta kontakt med upphovsmannen för att diskutera manuset och eventuella versioner av detta. Han kan sålunda behandla boken enligt eget skön. Ska upphovsmannen ha någon större chans att se till att hans verk inte förvanskas, måste denna typ av avtalsbestämmelser göras betydligt starkare. Detta problem har tagits på betydligt större allvar i sådana länder som USA och Frankrike.¹³⁹ I dessa länder åtnjuter uphovsmännen både ett större ekonomiskt skydd (se diskussion nedan) och framförallt ett betydligt bättre skydd mot ”förvanskandet” av deras verk.

Det tycks sålunda inte finnas några verkningsfulla sätt att hindra en manusförfattare att göra som han vill, om man inte gör en betydligt mer starkt formulerad paragraf i avtalet. Ett alternativ till detta är naturligtvis att som författare själv se till att få skriva manuset till filmen.

Vad som också är intressant i fallet är frågan om muntliga avtal föreligger. I avgörandet säger nämnden inget om muntliga avtal eller överenskommelser i sig. De hänvisar endast till att eftersom det inte fanns några uppgifter om avtalsförhandlingen och vad som föregått denna, var man hänvisad till att tolka avtalet enligt sin lydelse.

¹³⁹ Diskussion med den franske producenten Oliviér Glaas under Fantastisk Film Festival i Lund 2001-09-21.

Detta pekar tydligt på problemet med muntliga avtal och överenskommelser, för att citera filmmogulen Samuel Goldwyn ”Muntliga avtal är inte värda papperet dom är skrivna på”. Man bör alltså som författare se till att ha så mycket som möjligt avseende sina rättigheter nedskrivet i avtalet. Det pekar också på vikten av att om möjligt dokumentera de förhandlingar som föregår avtalet.

Jag anser också att vi här har ett bra exempel på hur mycket av sin rätt upphovsmannen har överlåtit. Eftersom de inte avtalade bort 28 § har upphovsrätten endast överlåtit i begränsad omfattning. Denna paragraf lyder som följer:

Om ej annat avtalats, äger den till vilken upphovsrätt överlåtit icke ändra verket samt ej heller överlåta rätten vidare. Ingår rätten i en rörelse, må den överlåtas i samband med överlåtelse av rörelsen eller del därav; överlåtarens svarar alljämt för avtalets fullgörande.

Detta innebär att det inte är tillåtet att ändra i verket. Detta framstår som ett mycket vittgående skydd för författaren, men som framgår ovan är detta inte fallet. En i min mening litet underlig diskrepans mellan lagstiftning och praxis.

Dessutom försvåras upphovsmannens situation av att det måste finnas ett färdigt manus som ska ligga till grund för inspelningen innan det överhuvudtaget kan bli tal om avtalsbrott. Detta medför en betydande möjlighet för den person som skriver manuset att slingra sig ur eventuella förpliktelser mot upphovsmannen genom att hävda att manuset inte är att anse som färdigt och på så sätt hålla motparten ”på sträckbänken”. Det finns dock en regel om ”rimlig produktionstid” (se ovan), vilken anger att filmen bör produceras inom fem år, men fem år kan vara en väldigt lång tid för en författare. De personer ”i branschen” jag talat med har berättat att det inte är ett okänt fenomen i filmbranschen att oseriösa företag köper upp rättigheterna till böcker och sedan drar ut på produktionstiden med följd att författaren tröttnar och ger upp eller omförhandlar eller till och med avlider.

En väg som dock står författaren åter är att häva avtalet med hänvisning till ett anteciperat avtalsbrott (se ovan).

Svårigheterna med detta är dock att det måste finnas ett manus som i sin helhet eller i de relevanta delarna utgör ett slutligt underlag för den planerade inspelningen, eller att det på något annat sätt står klart hur filmen kommer att utformas på de punkter som är av betydelse i frågan.

Det får inte heller föreligga något rimligt tvivel om att avtalsbrott kommer att ske. Som vi kan se av avgörandet ska det rätt mycket till innan detta kan bli aktuellt. Detta är sålunda inte heller någon realistisk utväg.

Hur stämmer då detta överens med övriga avgöranden inom detta område? Som jag sa tidigare finns det väldigt få rättsfall på mediaområdet. De fall som avgjorts handlar oftast om vissa specifika omdiskuterade detaljer inom avtalen. Det finns dock några fall som kan vara av intresse. Jag har valt dem eftersom de handlar om just överlåtelser av immateriella rättigheter och de visar på det faktum att det ibland kan vara svårt att veta vem som faktiskt har förvärvat en upphovsrätt, rätt att bearbeta sådant material, branschpraxis m.m.

6.2 NJA 1987 s 266

Detta fall handlade om att en tidningsartikel använts för reklamändamål utan tillstånd från artikelförfattaren, vilket ledde till att det tidningsföretag (DN) i vilket författaren var anställd yrkade ersättning för intrång i upphovsrätten med hänvisning till ett kollektivavtal. Frågan gällde om DN hade rätt att beivra intrånget enligt avtalet. Detta fall är intressant såtillvida att det till viss del tar upp frågor kring överlåtet av en upphovsrätt.

Anders A var fast anställd av DN med placering på Expressen. Han skrev en artikel i denna tidning om olika former av bankkonton, som sedan kom att utnyttjas av PK-banken i en annonskampanj. Anders krävde därför ett skadestånd på 75000 kronor för intrånget i hans upphovsrätt och hävdade att han ensam kunde uppbära ersättningen. Banken godtog detta och betalade ut det begärda beloppet till honom. En kort tid senare framställde DN krav mot banken under hänvisning till att det var DN ensam som hade upphovsrätten. Banken vägrade betala och hänvisade till Svenska Journalistförbundet (SJF). Tidningarnas Arbetsgivarförening (TA) och SJF hade dock olika uppfattning om hur kollektivavtalet från 1981 skulle tolkas avseende de bestämmelser som reglerade upphovsrätten till i en tidning publicerat text- och bildmaterial där upphovsmannen är en anställd medarbetare. De båda organisationerna kom överens om att få tolkningsfrågan prövad i allmän domstol.

1980-års kollektivavtal innebar att medarbetaren med vissa givna undantag överlät åt företaget all rätt att publicera ovan nämnt material. DN fick också rätt att vidareöverlåta materialet utan upphovsmannens tillstånd men å andra sidan ägde denne rätt till ersättning för utnyttjandet, om annat inte avtalats. Det krävdes däremot samtycke för överlåtet för reklamändamål. De båda parterna var överens om att kollektivavtalet från 1980 innebar att upphovsrätten för materialet övergick på företaget med rätt för företaget att utan upphovsmannens medverkan beivra intrång. SJF ville att upphovsrätten i större omfattning än tidigare skulle tillfalla medarbetaren. 1981 lyckades SJF och TA skriva ett nytt kollektivavtal. Den enda egentliga skillnaden från det förra avtalet, var att det för vidareöverlåtet av material till företag med vilket det inte finns ett stadigvarande utbyte krävdes en överenskommelse för att utbyte skulle få ske.

HD framhöll i sitt domslut att kollektivavtalet mellan TA och SJF som de träffade 1980 innebar att upphovsrätten till medarbetares verk övergick på tidningsföretaget, arbetsgivaren och att företaget på så sätt fick rätt på oberoende av medarbetaren beivra eventuella intrång i upphovsrätten. Domstolen framhöll vidare att parterna var överens om att 1981 års avtal som ersatte det gamla utan någon uttrycklig bestämmelse reglerade rätten att beivra intrång.

Vem hade då denna rätt enligt avtalet? Tolkningen skulle ske med utgångspunkt från att båda parterna lagt olika innebörd i avtalet vid avtalsslutet. Domstolen ansåg också att en tolkning med avseende på ordalydelsen måste avse avtalet i dess helhet.

Det som var av närmast intresse för tolkningsfrågan var de regler som tog sikte på de fall då annan skulle utnyttja text- och bildmaterial.

HD ansåg att samtliga av dessa bestämmelser utgick från en *tyst förutsättning*, denna var att det är företaget som är överlåtaren och som vid överlåtelsen ekonomiskt förfogar över materialet. När domstolen dessutom gjorde en genomgång av övriga regler i paragrafen visade dessa att det fanns en bristande enighet i paragrafens uppbyggnad och konstruktion av enskilda regler. HD kom till slutsatsen att om dessa sågs i sina innebörders sammanhang och det materiella innehållet jämfördes med 1980 års avtal, innebar regleringen att företaget enligt avtalet hade rätt att förfoga över verket och därför var berättigat att beivra intrång. Detta medförde att DN vid bedömning av lydelsen var berättigat till ersättning oberoende av om artikelns författare fått ersättning.

Vilken teori kan man säga att de använde sig av? Domstolen utgick särskilt från ordalydelsen, det lades vikt vid semantiken.

Vidare diskuterades förutsättningar, HD såg till vad tidigare avtal sagt och vad regleringen i sin helhet tydde på. Möjligen skulle det kunna sägas att domstolen använt sig av culpamodellen eller kombinationsmodellen enligt följande mönster: Vid förhandlingen såg man att de båda parterna uppfattat avtalet på olika sätt, etapp 1, för att raskt gå vidare till etapp 2. Fanns det någon part som förstått eller bort förstå att motparten lagt en annan innebörd i avtalet? Det intressanta är att det verkar vara så att båda parter har insett detta. Båda parter har gjort fel och det bör göras en lösning jämkad efter de bådars respektive skuld. Detta tas inte upp explicit av HD, men domstolen säger att det är ostridigt att kollektivavtalet från 1980 innebar att upphovsrätten övergick på arbetsgivaren, likaså är det ostridigt att det enligt 1981 års avtal inte fanns någon uttrycklig bestämmelse om vem som hade rätten att beivra intrång. Paragrafen hade kommit till efter många års förhandlande och ingen av parterna var riktigt nöjd med den, utan lät det gå till domstol för att få det avgjort. Detta tyder enligt min mening på att båda sidor såg att här finns ett oreglerat problem. Problemet här anser jag är att båda parter har "gjort lika mycket fel".

Hur ska detta jämkas?

Här lät man sig vägledas av vad som var att anse som den mera följdriktiga och ändamålsenliga. Med tanke på resten av avtalet och med tanke på att det förelåg en ”tyst förutsättning” kom man fram till resultatet. Det skulle kunna ses som en systemorienterad tolkning.

Vad säger litteraturen om detta fallet?

Det har hävdats att detta är ett fall av renodlad tydning, eftersom avtalet inte klart uttryckt någon av parternas ståndpunkter. Adlercreutz framhåller att HD då har blivit tvunget att dra sina slutsatser ur kontexten, ordalydelse och den ifrågasatta textens uppbyggnad jämförd med tidigare gällande text.¹⁴⁰

Han hävdar även att det faktiskt är att se som en tvåstegsprocess, trots att det inte finns några subjektiva omständigheter utan endast en avtalstext.¹⁴¹

Rättsfallet visar också på några av de problem som kan uppstå vid överlåtelse av de immateriella rättigheterna, i detta fall vem som har rätten att bevaka överträdelser.

6.3 NJA 1993 s 263

Detta fall är intressant då det inte bara handlar om överlåtelse av upphovsrättsligt skyddat material, utan också tar upp frågan om bearbetning av sådant material och vad som då händer. Fallet tar även i viss mån upp diskussionen om branschpraxis.

1957 vann bröderna Erik och Tore A en tävling om vem som skulle få designa det nya stadshuset i Uppsala. Det byggdes sedan ett hus efter designen som kom att bli döpt till ”Stadshuset”. Dessa ritningar användes även vid sökandet av byggnadslov. Vidare överlämnades ritningar till kommunen vid husets färdigställande och dessa var försedda med en stämpel, där det på grund av stämpelns utformning framgick att de båda bröderna var upphovsmän.

Så småningom skulle det göras en genomgripande ombyggnad av stadshuset och 1986 fick Juno Arkitekter AB (Juno), i uppdrag att utarbeta ett förslag. Juno lämnade in ett förslag till kommunen med ett stort ritningsmaterial, vilket till övervägande del bestod av kopior av bröderna A:s ritningar. På dessa kopior hade de ombyggnader som gjorts under årens lopp förts in, samt Junos egna ändringsförslag. På samtliga kopior hade Juno avlägsnat den ursprungliga stämpeln och ersatt den med sin egen. Bröderna A kände inte till arbetet och hade inte heller tillfrågats om de ville ge tillstånd till Juno att använda deras material. Tore A fick kännedom om detta, han ville då ha brödernas namn på ritningarna, Juno gjorde då en ny ritningsomgång med bröderna A:s stämpel. Dessa skickades in till kommunen, där de mångfaldigades. Bröderna yrkade ersättning och åberopade att ritningarna

¹⁴⁰ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s 38.

Lehrberg, Avtalstolkning, Tolkning av avtal och andra rättshandlingar på förmögenhetsrättens område. Andra upplagan. s. 86.

Ramberg, Allmän avtalsrätt, sjätte upplagan, s. 145-146.

¹⁴¹ Adlercreutz, Avtalsrätt II, s 130.

var upphovsrättsligt skyddade och att Juno nyttjade dessa utan lov och på ett sätt som kränkte deras konstnärliga egenart. Juno å sin sida anförde att de trodde det var rätt att byta ut stämpeln för att det skulle framgå vilka ändringar de gjort, dessutom skulle det lättare visa vem som kunde lämna upplysningar om förslaget. Slutligen var namnstämpeln svårläslig.

Som grund för bestridandet åberopade Juno att han som konsult åt kommunen hade rätt att bearbeta ritningarna – denna rätt sammanföll till alla delar med kommunens rätt. Kommunen fick i egenskap av fastighetsägare använda kopiematerial som tillhörde den som tekniskt hjälpmedel vid ombyggnaden. Juno ansåg också att ritningarna inte hade den ”konstnärliga höjd” som krävdes för ett verk. Vidare åberopade Juno att det fanns en praxis inom branschen, som innebar att fastighetsägaren hade en vidsträckt rätt att utnyttja ritningsmaterial som underlag vid ändringar. Denna rätt omfattade i alla fall kopior av originalritningar. Detta medförde att upphovsmannens konstnärliga anseende enligt Juno inte kunde ha kränkts då kopian endast är ett hjälpmedel. Juno hade också haft anledning att förlita sig på att kommunen ägt rätt att lämna de instruktioner som givits. Juno hävdade att om kommunen överträtt någon rättighet, skulle Tore A rätteligen ha vänt sig till den med sina ersättningsanspråk.

I HD framhöll RevSkr Tor Olsson att underinstanserna funnit att ritningarna var föremål för upphovsrätt. Vidare påpekade han att det endast fanns ett synnerligen begränsat utrymme för domstolarna att göra undantag genom att tolka in andra inskränkningar i upphovsrätten än de som anges i lagen. Han ansåg vidare att sådana inskränkningar i stort sett är uteslutna om det inte är tal om ett atypiskt och knappast av lagstiftaren förutsett fall, samt starka samhällsintressen går att åberopa. En reglering av mera förutsägbara fall av konflikt mellan upphovsman och motstående intressen ska enligt revisionssekreteraren vara förbehållet lagstiftaren (Jfr NJA 1986 s 702). I upphovsrättslagens 13 § finns en inskränkning om att en byggnad får ändras av ägaren utan upphovsmannens tillåtelse. Det står visserligen inte i förarbetena att ordet ”byggnad” använts för att ange endast färdiga byggnader och inte byggnadsritningar. Han framhöll vidare att det inte kunde råda någon tvekan om att uttrycket byggnad i detta sammanhang inte innefattar ritningar.

På grund av detta och då frågan om upphovsmannens rätt till ritningarna knappast är något som har blivit översett av lagstiftaren, så ansåg Olsson att detta medförde att 13 § inte kunde anses innebära att man ska inskränka rätten för upphovsmannen ytterligare genom att en byggnads ägare också skulle ha rätt att förfoga över ritningarna för att planera en ombyggnad. Vidare sa han att det inte fanns någon fast branschpraxis när det gällde rätten för sådant här utnyttjande vid tiden för intrånget

HD beslöt i enlighet med betänkandet att bolagets förfarande innebar ett intrång i bröderna Erik och Tore A:s upphovsrätt och bolaget ålades att betala en ersättning på 40 000 kr i vederlag och för ideell skada. Det fanns dock en minoritet (JustR Svensson och Bengtsson) vilka ansåg att det inte hade skett något intrång i upphovsrätten. Detta baserade de på att de

ansåg att 13 § UrL inte skulle tolkas för snävt, då detta skulle kräva avtal med arkitekten för att få lov att använda dennes ritningar även vid mindre ändringar.

Det kan tilläggas att ersättning för ideell skada vid upphovsrättsliga avtal är mycket sällsynt (*författarens anmärkning*). Här kan man även se att det är viktigt att förvissa sig om att rätten faktiskt har övergått på en själv och inte bara utgå ifrån att man har fått rätten, då detta kan orsaka stora problem vid ett senare tillfälle. Vidare ser vi att HD anser att det ska mycket till för att domstolen ska tolka in andra begränsningar än de som angivits av lagstiftaren. Ytterligare en mycket viktig diskussion var den som gällde branschpraxis, här fanns det enligt domstolen inte någon sådan. Det påstods vara så, men domstolen avfärdade detta.

Vad kan vi då dra för slutsatser av detta fall?

- Det fanns ett synnerligen begränsat utrymme att tolka in något annat än det som lagstiftaren inskränkt.
- Det fanns ett starkt samhällsintresse att ta hänsyn till.
- Domstolen såg till vilken bransch man befann i för att se till praxis inom denna.

Detta tyder på att domstolarna gjorde en restriktiv tolkning av UrL. Detta är sålunda något som måste tas hänsyn till vid avtalskrivningen. Det är särledes viktigt att undvika eventuella otydligheter. Ytterligare intressanta detaljer från detta fall var diskussionen om att ritningar var att anse som verk.

6.4 NJA 1993 s 390

Detta fall påminner till stor del om det tidigare fallet NJA 1987 s 266. Bakgrunden var att Glenn W var anställd som journalist vid Falköpings tidning (FT). Den 23 nov. 1983 infördes en av honom författad artikel, försedd med rubrik och undertecknad med initialerna GW, i tidningen. Nästa dag infördes en likalydande artikel med annan rubrik och utan författarsignatur i Nya Lidköpings-Tidningen (NLT). De enda skillnaderna mellan de båda artiklarna var ett par obetydliga formella sådana. Frågan gällde om Glenn W haft en självständig rätt till ersättning för den skada som vållats honom genom upphovsrättsintrånget.

Till grund för sin talan anförde Glenn W att det var samma artikel som införts i båda tidningarna.

Han åberopade att det fick hållas för osannolikt att någon annan person skulle ha skrivit exakt samma text om denne hade haft tillgång till samma faktauppgifter (*dubbelskapandekriteriet förf. anm.*). Vidare framhöll han att den var att anse som ett upphovsrättsligt verk och att Glenn inte hade medgivit att NLT utnyttjade verket. Han påpekade också att han inte fått någon ersättning för det.

NLT bestred att artikeln var att anse som ett rakt referat och hävdade att det endast innehöll sakuppgifter som var allmänt tillgängliga. Den var på så sätt inte att anse som ett upphovsrättsligt skyddat verk.

Dessutom fanns ett kollektivavtal mellan TA och SJF. I detta avtal (vars lydelse gällde fr o m 1981 års avtal), hade FT rätt att förfoga över medarbetares verk och det var tidningen som skulle beivra intrång i upphovsrätten, som skedde genom obehörigt utnyttjande.

NLT åberopade att det således var FT och inte Glenn som skulle påtala intrånget och uppbära ersättningen. Om det var så att artikeln var ett verk, hade inte Glenn enligt NLT lidit någon ideell skada eftersom inget av rekvisiten i UrL 3 § var uppfyllda

HD framhöll i sina domskäl, efter att ha refererat till NJA 1987 s. 266, att 1981 års kollektivavtal får tolkas så att det är företaget som är överlåtaren och som genom överlåtelsen förfogar ekonomiskt över verket. Detta innebär dock inte enligt domstolen att medarbetaren saknar ekonomiskt intresse av materialet då någon utnyttjar det utan att ha få det överlåtit till sig. Ett sådant upphovsintrång innebar att uphovsmannen kunde gå miste om den ersättning som han kunde ha rätt till i kollektivavtalet. Domstolen framhöll vidare att ett sådant intrång kunde omintetgöra hans rätt att själv ge ut materialet och att han kunde ekonomiskt skadas av intrånget även på andra sätt. HD ansåg att uphovsmannen har en självständig rätt till ersättning av intrångsgöraren för sin ekonomiska skada.

Här har uphovsmannens ekonomiska intresse fått ta överhanden även om situationen var den samma som i det tidigare fallet.

Jag anser att tolkningssituationen var i stort sett den samma som tidigare. Här väljer dock domstolen att nästan ”vända” på det tidigare fallet. Den säger att med referens till det tidigare fallet, att en anställd uphovsman har för att inte gå miste om intäkter rätt att beivra intrång, om inte företaget gör det. Det intressanta är då att här har man nu tagit mer hänsyn till den enskildes rätt ”i situationer som dessa”. En i mina ögon något luddig formulering.

Ytterligare en intressant detalj är diskussionen kring dubbelskapandekriteriet där det hävdades att en kortfattad, ”faktaspäckad” artikel inte skulle anses ha verkshöjd. Rätten ansåg dock att verkshöjd förelåg vilket leder till frågeställningen om hur kortfattad en artikel eller dyl. kan vara och fortfarande anses som ett verk.

7 Sammanfattning av de olika frågor som kan uppstå i praktiken och hur de har lösts.

Som vi kan se av de ovanstående refererade fallen har det uppstått en del olika frågor, vilka är speciella för just immaterialrätt. En av de första är frågan om exakt hur mycket av sina rättigheter man ger upp vid ett överlåtelseavtal. Även om upphovsmannen tror att han endast har sålt en del av sina rättigheter kan det mycket väl visa sig att det var mer än han först trodde. Detta har inte lösts på något avgörande sätt i det begränsade urvalet av rättsfall inom just detta område. Det enda man kan se är att det finns ett klart behov av att man som upphovsman klart och tydligt får klart för sig exakt vad motparten tror att han har köpt och vilka rättigheter han anser sig ha fått.

Som vi ser av de ovan diskuterade fallen är det inte okänt att det uppstår dispyter om vem som har rätt att hävda intrång. Detta kan vara intressant för den som upplåter sin rätt att ha i åtanke, särskilt inom filmbranschen där det inte är ovanligt att manus och manusidéer säljs vidare ibland i flera led.

Man kan också se att branschpraxis som sig bör är representerad med kollektivavtal. Kollektivavtalen kan dock sättas ur spel om rätten anser att de strider mot lagstiftningen.

Det finns endast en synnerligen begränsad rätt för domstolar att tolka in andra begränsningar än de som avses i lagen. Att lagtolkningen ska vara restriktiv kan vara något som man bör ha i åtanke vid författande av avtal. Det blir då desto viktigare med klara och tydliga bestämmelser, samt att parterna ser till att överenskommelsen täcker de områden de anser vara viktiga.

7.1 Vilka tolkningsteorier kan bli aktuella för de olika fallen?

Vi har nu gått igenom de olika fallen.

Finns det några tolkningsteorier, vilka kan anses vara gemensamma för de olika fallen? Är man intresserad av vad som föregått avtalet?

Om vi börjar med att se till "Guilloufallet", så ser vi att nämnden vid bedömningen börjar med att se till vad som har föregått avtalet för att se om de kan få någon ledning av detta. Det fanns dock inget som kunde visa på vad som hade föregått avtalsförhandlingarna utan nämnden bestämde sig istället för att tolka avtalet enligt dess lydelse. I de övriga fallen kan vi inte heller påstå att vi fick några hänvisningar till vilka teorier som skulle kunna tänkas användas. Kan vi då säga att det finns några särskilda regler för hur film/immaterialrättsliga avtal ska tolkas?

Svaret kan tyvärr inte bli ett entydigt ja eller nej. Problemet är det att det finns så få avgöranden inom detta område att jag inte med någon säkerhet å ena sidan kan påstå att domstolar eller skiljedomsnämnder har någon gällande praxis för hur just denna typ av avtal ska tolkas. Det finns å andra sidan inget som talar emot att en viss typ av avtalstolkning ska ha företräde.

Bakgrundsmaterialet är helt enkelt för litet för att dra någon säker slutsats. Det är däremot av intresse att notera att det i samtliga fall anses vara viktigt att se till vad som har diskuterats före avtalsslutet. Det finns sålunda inget som talar för att de immaterialrättsliga avtalen skulle tolkas på något annat sätt än vanliga avtal. Det finns inte heller några egentliga "specialregler" för filmavtal. En enkel regel som dock kan användas av rätten vid denna typ av avtal är den så kallade specificeringsgrundsatsen (se sidan 23), vilket är en presumtion att om det har gjorts en överlåtelse av en immaterialrättslig rättighet, så är denna inte en fullständig rättsövergång. Filmavtal bör sålunda tolkas enligt de gängse reglerna. Av dessa finns det en uppsjö diskuterade i litteraturen och jag hänvisar den intresserade till detta.

7.2 Sammanfattning av olika faktorer att beakta före avtalsslut inom filmbranschen.

Som vi har sett finns det många ting att betrakta innan avtalsslut, det kan därför vara på sin plats att göra en mycket snabb genomgång av dem. Detta kan ses som exempel på nyttiga ”tumregler” att ha i åtanke, eftersom de kan bespara en framtida filmproduktion mycket problem.

- När filmen har gemensam upphovsrätt är det viktigt att se till att man har skaffat sig tillstånd av *alla* upphovsmän.
- Något som kan orsaka problem vid ett senare tillfälle är att upphovsmannen ofta har kvar sin spridningsrätt. Detta kan leda till oförutsedda problem om denne sätter sig på tvären.
- Det kan vara vanskligt att få en part att avstå från den ideella rätten, detta kan som i fallet med Guillou leda till att projektet försenas eller helt läggs ned.
- Man får göra enstaka kopior av skyddade verk, detta gäller dock endast för personligt bruk och får inte användas till annat.
- Det är tillåtet att citera fritt ur verk.
- Ett enkelt sätt att undvika en del av problemen kan vara att använda sig av verk, för vilka skyddstiden har gått ut. Dock måste det ha förflutit minst 70 år sedan upphovsrättsmannens död.
- Det är av högsta betydelse att förvärvaren klart och tydlig uttrycker i avtalet exakt vilka rättigheter han är intresserad av att förvärva.
- Eftersom det oftast är många personer som är inblandade i en filmproduktion är det mycket viktigt att det är klarlagt vem som ska inhämta tillstånd från rättighetsinnehavaren eller upphovsmannen.
- Trots allt det ovan sagda så är det fullt tillåtet att göra en parodi på ett existerande verk. Det är dock viktigt att se till att det tydligt framgår att det är en parodi, så att upphovsmannen inte ska kunna hävda att det föreligger en kränkning eller kräva ersättning för intrång på hans upphovsrätt.
- Om exempelvis en kort artikel föreligger som grund för ett manus, har denna i så fall verkshöjd?

7.3 Kort diskussion kring förebyggande av problem vid filmavtal samt tolkningen av dessa.

Som vi ser av det ovan genomgångna materialet, finns det här ett område inom avtalsrätten, vilket enligt min mening till viss del har blivit förbiset i den juridiska litteraturen. Jag anser att det finns ett definitivt behov av klara riktlinjer inom detta område då antalet filmer som produceras inom landets gränser bara ökar. Vad kan då göras för att minimera problemen för upphovsmännen och producenterna? Kan vi få några ledtrådar av de få rättsfall som förekommit? För att använda sig av ett engelskt ordspråk "*An ounce of prevention is worth a pound of cure.*" Som vi har kunnat se av det vi gått igenom är denna typ av avtal mycket snåriga, ofta med många personer inblandade, rättigheter som kan överlåtas kontra rättigheter som inte kan överlåtas (men som ändå kan överlåtas under vissa förutsättningar), presumtionsregler, processovilja etc. etc. Jag anser att vi skulle ha mycket att vinna på att förenkla sakernas tillstånd för de inblandade.

Det första som bör göras är självklart att vi använder oss av de ovanstående tumreglerna för att undvika problem så långt som möjligt. Med hjälp av dessa kan producenten undvika en lång rad av potentiella problem.

Vidare anser jag att produktionsbolaget och producenten skulle kunna undvika många problem, genom att ha tillgång till kvalificerad juridisk hjälp under hela filmskapandeprocessen. Att ha en renodlad juristavdelning enligt USA-modell inser jag att det troligtvis inte finns något budgetutrymme för, förutom hos de större bolagen. Däremot skulle kanske någon form av producentassistent med specialutbildning inom området kunna vara en enkel och ekonomisk lösning. Detta skulle förutom att avlasta producenten leda till att många problem löstes på ett tidigt stadium, samt att det skulle finnas en klar och tydlig dokumentation av vad som hade föregått varje beslut och avtal.

För upphovsmännens del är läget mera komplicerat. Det finns idag en stor mängd litteratur om upphovsmännens rättigheter. Dock finns det relativt lite om de rent praktiska aspekterna kring avtal och avtalsförhandlingar. Visserligen erbjuder de större intresseorganisationerna för upphovsmän juridisk hjälp och råd. Dock är många upphovsmän som nämnts tidigare inte särskilt väl orienterade om sina rättigheter, många vill inte heller stöta sig med eventuella arbetsgivare då en kulturarbetares arbetssituation generellt får anses som tämligen osäker. För att minska antalet potentiella "fällor" för upphovsmännen och underlätta vid en eventuell process är det, som vi har sett, viktigt att upphovsmännen så långt som möjligt försöker dokumentera avtalsförhandlingarna och diskussionerna samt att vid behov ta kontakt med en juridiskt sakkunnig. Kanske skulle upphovsmännens organisationer även kunna ordna någon form av utbildningar för sina medlemmar, för att på så vis öka deras kunskaper om sina rättigheter.

Om det trots detta skulle falla sig så olyckligt att det uppstår en tvist som tas till domstol uppstår frågan om vilken tolkningsteori domstolen ska använda sig av och vilken som är den mest lämpade för den här typen av avtal?

Det finns som jag tidigare sagt inget statistiskt säkert underlag för att en typ av tolkning skulle vara att föredraga framför en annan. Möjligtvis skulle jag kunna ansluta mig till Adlercreutz åsikt om att vad som kan komma ifråga är en tvåstegstolkning (NJA 1987 s. 266). Jag anser att detta är en rätt smidig lösning för denna typ av problematik.

Som vi har sett av allt det ovanstående är ämnet om immaterialrätt och avtal synnerligen snårigt med många undantag och dolda fällor.

Jag har här försökt att göra en kortfattad genomgång av ämnet för att belysa de problem, som kan tänkas dyka upp under en filmproduktion, samt komma med några förslag om hur dessa ska förebyggas och behandlas. Min förhoppning är att någon kommer att finna nytta av dessa diskussioner och tankar i framtiden.

8 Litteraturförteckning

Källor på Internet.

InternetMovieDatabase www.imdb.com

Sveriges Författarförbund www.forfattarforbundet.se

Muntliga källor.

Glaas Olivier Film Festival i Lund 2001-09-21

Paulsson Magnus FFF

Skriftliga källor.

Adlercreutz Axel Avtalsrätt I, Tolfte upplagan, 2002
Adlercreutz Axel Avtalsrätt II, Femte upplagan, 2001

Bergström Svante Lärobok i Upphovsrätt, 1994
Strömholm Stig

Bernitz Ulf Immaterialrätt
Karnell Gunnar
Pehrson Lars
Sandgren Claes

Bonniers Lexicon 3, Boko-Chow, 1993

Carlén- Wendels Thomas Upphovsrätt i reklam och media, 1997
Medierätt 3 Upphovsrätt, 1996

Haraldson och Ehrén Aktuella frågor om film, 1998

Holmqvist Lars Immaterialrätten i teori och praktik

Karlgren H. Tolkning och omtolkning i relation till
Misstagsregeln i 32 § Avtalslagen, SvJT 1966
S 161-170

Kawin Bruce F. How Movies Work, 1992

Koktvedgaard Mogens Lärobok i immaterialrätt, Sjunde upplagan, 2002
Levin, Marianne

Lehrberg, Bertil Avtalsstolkning, Tolkning av avtal och andra
rättshandlingar på förmögenhetsrättens område
Andra upplagan

Levin Marianne Immaterialrätten – En introduktion, 1999

Olsson Henry Upphovsrättslagstiftningen – En kommentar, -96

Proposition 1960:17

Proposition 1992/93: 51

Ramberg Jan Allmän avtalsrätt, Sjätte upplagan, 2002
Ramberg Christina

Rosén Jan Upphovsrättens avtal, Andra Upplagan

Sandgren Bertil Sandrew Metronome

Stannow Henrik Upphovsrätt till musik mm i film och video, -91

Statens Offentliga Utredningar 1956:25 s 65

Svensk Juridisk Tidskrift 1972 s 625

9 Rättsfallsförteckning

NJA 1974 s 94

NJA 1975 s 679

NJA 1987 s 266

NJA 1993 s 263

NJA 1993 s 390