



Olav Torvund

# Opphavsrett

for begynnere

3. utgave



 Universitetsforlaget



OPPHAVSRETT  
*for begynnere*



Olav Torvund

OPPHAVSRETT  
*for begynnere*

3. utgave

UNIVERSITETSFORLAGET

© H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) AS ved Universitetsforlaget 2023

1. utgave 2013

2. utgave 2019

ISBN 978-82-15-06625-7

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med rettighetshaverne er enhver eksemplarfremstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Utnyttelse i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningsansvar og inndragning og kan straffes med bøter eller fengsel.

Henvelseler om denne utgivelsen kan rettes til:

Universitetsforlaget

Postboks 508 Sentrum

0105 Oslo

[www.universitetsforlaget.no](http://www.universitetsforlaget.no)

Omslag: Mette Gundersen

Sats: ottaBOK

Trykk og innbinding: Aksell AS

Boken er satt med: Dante MT Std 11/13

Papir: 100 g Amber Graphic 1,25



## Forord til tredje utgave

Boken er på det nærmeste utsolgt. Forlaget har ønsket en ny utgave, og det er behov for boken som lærebok. Opphavsretten er et rettsområde i bevegelse og utvikling. Siden dagens lov ble vedtatt i 2018 er den endret fem ganger, i tillegg til at vi har fått en egen lov om kollektiv forvaltning. Det kommer jevnlig noe nytt fra EU, og noen saker har vært behandlet av Høyesterett. Så det har vært et visst behov for en revisjon.

I forordet til andre utgave viser jeg til at det såkalte DSM-direktivet var vedtatt, men ennå ikke offisielt publisert våren 2019. For EU-land er gjennomføringsfristen to år etter publisering i Official Journal, og for EU-land gikk denne fristen ut sommeren 2021. Men EØS-kvernen maler ofte ganske langsomt. Per mars 2023, nesten fire år etter at direktivet ble vedtatt, er det ennå ikke gjort til en del av EØS-avtalen, som betyr at gjennomføringsfristen for Norge ennå ikke har begynt å løpe. Så langt jeg har oversikt over dette, er planen nå at det skal sendes et forslag på høring i løpet av våren 2023, og at det vil bli fremmet en proposisjon med forslag til lovendringer våren 2024. I andre utgave viste jeg til noen av de spørsmål som er regulert i dette direktivet, uten å gå inn i detaljer. Jeg har tatt med noe mer i denne utgaven, men fortsatt uten å gå ned i detaljer. Hvordan dette gjennomføres i norsk rett, får vi komme tilbake til i en eventuell fjerde utgave.

Men direktivet har i alle fall fått en offisiell betegnelse, som gjør det lettere å finne fram til dette: «Directive (EU) 2019/790 of 17 April 2019 on copyright and related rights in the Digital Single Market and amending Directives 96/9/EC and 2001/29/EC.»

Når man reviderer en bok, er det enkleste bare å gjøre endringer der loven er endret eller det har blitt avsagt viktige dommer som avklarer eller endrer rettstilstanden, og ellers legge til det som er nytt. Det er et mål å holde denne boken på et ganske enkelt nivå, og at den ikke skal være for omfattende. Derfor har jeg valgt ikke å ta med så mye om det

som har kommet til de siste fem årene. Det viktigste er å behandle det grunnleggende, som i ganske liten grad er endret.

Standardverket om norsk opphavsrett er fortsatt *Ole-Andreas Rognstad: Opphavsrett*, som når dette skrives foreligger i en andreutgave fra 2019. Den som vil ha en mer inngående behandling av opphavsretten, bør lese den boken. Jeg kunne veldig mange steder i denne boken ha vist til Rognstads bok for de som vil gå dypere ned i spørsmålene. Men jeg nøyer meg med denne generelle henvisningen, i tillegg til henvisninger der jeg refererer mer direkte til hans bok.

Generelt har jeg valgt å ta med ganske få referanser til annen litteratur. Den finner man i stor grad gjennom Rognstads fremstilling. Men jeg har valgt å ta med henvisninger der jeg selv har skrevet mer om de spørsmål som behandles. Dette gjelder særlig bøkene *Ytringsfrihet og medieregulering* fra 2020 og *Forumeretten i informasjonssamfunnet* fra 2022. Men også til noe annet.

I denne utgaven har jeg valgt å bruke det kjønnsnøytrale personlige pronomen 'hen' fremfor de mer tungvinte formene 'han eller hun' eller 'vedkommende', og fremfor å late som om 'han' kan brukes kjønnsnøytralt. Jeg må erkjenne at det strider mot min språkfølelse, men jeg mener likevel at det er riktig.

Oslo, mai 2023

*Olav Torvund*

## FORORD TIL ANDRE UTGAVE

Etter en lang og komplisert prosess ble det vedtatt en ny lov om opphavsrett til åndsverk datert 15. juni 2018. I sitt innhold er loven ikke vesentlig endret siden den gamle loven fra 1961. Men etter et utall av revisjoner var den gamle loven blitt usammenhengende og uoversiktlig. Det var derfor på tide med en opprydding.

Denne type endringer er først og fremst et problem for oss som har arbeidet med opphavsrett en stund. Alle referanser som «satt i ryggmargen» ble feil. Det som tidligere sto i § 2 er nå § 3, det som var § 12 har blitt § 26, det som var § 39 har blitt § 67, osv. Det tar tid å avlære det gamle, og få det nye på plass.



En lærebok må være basert på gjeldende lovgivning. Derfor var det på tide med en revisjon og en ny utgave av boken.

I 2018, eller i 2017 da forslaget ble lagt fram, var det ikke mulig å foreslå generelle personbetegnelser som ikke er kjønnsnøytrale. Opphavsmann var ikke lenger gangbart. Opphavsperson ble for tungt, og man landet på *Opphaver*. I likhet med de fleste andre som har arbeidet med opphavsrett, var jeg ikke akkurat begeistret over det forslaget. Men som vi konkluderte på et seminar hvor vi diskuterte det som da var et forslag: Vi venner oss nok til det med tiden.

Systematikken i den nye loven er endret sammenlignet med den gamle, i stort sett til det bedre. Jeg har i hovedsak valgt å følge systematikken i den nye loven, som har medført at kapittelrekkefølgen i denne boken er en annen enn i første utgave.

Opphavsrett er et bevegelig mål. Loven ble sist endret 20. desember 2018, da den bl.a. fikk en ny § 112 a om «Portabilitet av nettbaserte innholdstjenester», som sier at man skal kunne ha tilgang til sine strømmetjenester i andre land innenfor EØS-området.

Når dette skrives, har EU nylig vedtatt direktivet «*on copyright and related rights in the Digital Single Market*», datert 17. mai 2019. Det er ennå ikke offisielt publisert, og i den versjonen jeg har, har direktivet ennå ikke fått sitt eget nummer. Det vil gå ennå noen år før dette blir norsk lov, så det får jeg behandle nærmere i en eventuell senere utgave. Jeg vil noen steder i boken vise til dette direktivet, uten at det behandles i noen detalj. Jeg har i denne boken referert til det som *digitaliseringsdirektivet*, men det synes å ha blitt vanlig å bruke DSM-direktivet (Digital Single Market).

Oslo, juni 2019

*Olav Torvund*

## FORORD TIL FØRSTE UTGAVE

Dette er en bok som har vært «long time coming». Den er en videreutvikling av en oversikt jeg har gjort tilgjengelig på nettet, og en innføring jeg har skrevet for Forskerforbundet (og som er tilgjengelig på deres nettsider) og selvfølgelig min undervisning i opphavsrett. De som har fulgt mine forelesninger, vil nok kjenne igjen en del av eksemplene.

Boken er skrevet for alle dem som på en eller annen måte kommer i berøring med opphavsrett, uten at man nødvendigvis har juridisk bakgrunn. De som har behov for en mer dyptpløyende juridisk fagbok, bør lese Ole Andreas Rognstad: *Opphavsrett*.

Målgruppen er de som lurer på hvordan de skal forholde seg til opphavsrett i hverdagen, og de som gjerne ønsker å forstå noe av den uten nødvendigvis å gå ned i alle detaljer. Jeg har valgt å gi relativt bred plass til enkelte temaer som jeg ofte har fått spørsmål om, og som tydeligvis opptar en del personer, uten at de nødvendigvis er de vanskeligste og mest interessante spørsmålene fra en strengt juridisk synsvinkel.

Noen av de opphavsrettslige reglene har først og fremst betydning for institusjoner, organisasjoner og andre profesjonelle aktører. De kan være ganske komplisert. Men jeg har stort sett valgt å gå ganske raskt forbi disse. Mange kan ha nytte av å vite at de finnes, hva slags praktisk betydning de har for bruk av opphavsrettslig vernede verk, og noe om hva som er begrunnelsen bak reglene. Detaljene er det relativt få som behøver å befatte seg med. De som kommer i nærkontakt med disse reglene, er stort sett profesjonelle aktører som vi må kunne regne med enten har den nødvendige ekspertise internt eller henter den inn.

Det skinner nok også gjennom i denne fremstillingen at musikk er det kunstområdet som ligger mitt hjerte nærmest, og som jeg kan mest om.

Man kan mene mye om opphavsrett. Det er flott at folk er engasjert. Jeg synes de senere års diskusjon og kritikk er et sunnhetstegn. Folk har oppdaget at dette er noe som angår dem, og lar ikke de som tidligere har hatt området for seg selv bare fortsette som før. Jeg er slett ikke alltid enig i synspunktene, men uenighet tåler vi. Et rettslig regime som ikke tåler diskusjon og kritikk, er svakt fundert. Jeg er slett ikke enig i alt innen dagens opphavsrett, og det er utviklingstrekk som jeg synes gir grunn til bekymring. Noen ganger gir jeg uttrykk for mine synspunkter, andre ganger ikke. Hovedformålet med denne boken er å beskrive opphavsretten slik den faktisk er, ikke hvordan jeg synes den burde være. Det er ikke jeg som har funnet på dagens regler, og jeg kan heller ikke endre dem. Men i noen diskusjoner virker det som om noen tror det: Enten må jeg som opphavsrettsjurist kunne forsvare opphavsretten i ett og alt, eller så må jeg endre den. Men slik er det altså ikke. Ikke skyt budbringeren.

Oslo, oktober 2013

*Olav Torvund*

# Innhold

FORORD TIL TREDJE UTGAVE . . . . .	5
Forord til andre utgave . . . . .	6
Forord til første utgave . . . . .	7
KAPITTEL I	
INNLEDNING . . . . .	15
1.1 Den som skaper et åndsverk, har opphavsrett til verket, og betegnes som opphaver . . . . .	15
1.2 Hvorfor opphavsrett? . . . . .	18
1.2.1 Gi rettigheter og insentiver . . . . .	18
1.2.2 Brukernes og allmennhetens interesser . . . . .	23
1.2.3 Avtale bruk av åndsverk m.m. . . . .	24
1.3 Litt historie – marked, teknologi og opphavsrettens utvikling . . . . .	24
1.4 Modeller for utnyttelse av informasjon . . . . .	31
1.5 Lovbestemte og kontraktsbestemte rettigheter . . . . .	34
1.6 Rettigheter i mange lag . . . . .	36
1.7 Opphavsrett og konkurranse . . . . .	36
1.8 Opphavsrett og ytringsfrihet . . . . .	37
1.9 Litt elementær jus . . . . .	40
1.9.1 Innledning . . . . .	40
1.9.2 Lovteksten . . . . .	40
1.9.3 Lovens forarbeider . . . . .	41
1.9.4 Rettspraksis . . . . .	42
1.9.5 Jusen gir ikke alltid klare svar . . . . .	44
KAPITTEL 2	
HVA ER ET ÅNDSVERK? . . . . .	46
2.1 Utgangspunkt . . . . .	46
2.2 Verkshøyde . . . . .	54
2.3 De enkelte verkskategorier . . . . .	56

2.3.1	Innledning . . . . .	56
2.3.2	Tekster av alle slag . . . . .	56
2.3.3	Muntlige foredrag . . . . .	59
2.3.4	Sceneverk, så vel dramatiske og musikkdramatiske som koreografiske verk og pantomimer samt hørespill . . . . .	59
2.3.5	Musikkverk, med eller uten tekst . . . . .	62
2.3.6	Filmverk . . . . .	70
2.3.7	Fotografiske verk . . . . .	72
2.3.8	Billedkunst . . . . .	73
2.3.9	Bygningskunst, så vel tegninger og modeller som selve byggverket . . . . .	74
2.3.10	Billedvev og gjenstander av kunsthåndverk og kunstindustri, så vel forbildet som selve verket . . . . .	76
2.3.11	Kart samt tegninger og grafiske og plastiske avbildninger av vitenskapelig eller teknisk art . . . . .	78
2.3.12	Datamaskinprogrammer . . . . .	79
2.3.13	Oversettelser og bearbeidelser . . . . .	79
2.4	Samleverk . . . . .	80

### KAPITTEL 3

OFFENTLIGE DOKUMENTER. ÅNDSVERK SOM IKKE HAR OPPHAVSRETTLIG VERN . . . . .	82
--	----

### KAPITTEL 4

OPPHAVSRETTENS INNHOLD (ENERETTENE) . . . . .	85
4.1 Innledning . . . . .	85
4.2 De økonomiske rettigheter . . . . .	86
4.3 Eksemplarframstilling . . . . .	88
4.4 Tilgjengeliggjøring for allmennheten . . . . .	90
4.4.1 Innledning . . . . .	90
4.4.2 Spredning av eksemplarer . . . . .	90
4.4.3 Visning av eksemplarer uten bruk av tekniske hjelpemidler . . . . .	91
4.4.4 Fremføring . . . . .	91
4.4.5 Overføring til allmennheten . . . . .	91
4.4.6 Offentlighet og allmennhet . . . . .	94
4.5 Strømming . . . . .	96
4.6 Lenking . . . . .	97
4.7 Noen ord om søketjenester . . . . .	101

4.8	... i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunststart eller i annen teknikk . . . . .	102
4.9	Bearbeidelser og avledede verk . . . . .	103
4.9.1	Selvstendige verk og bearbeidelser . . . . .	103
4.9.2	Rettigheter til bearbeidelser . . . . .	112
4.10	Det ubeviste plagiat . . . . .	116
4.11	Plagiat og forskningsetikk . . . . .	120
4.11.1	Sitat, utnyttelse av andres resultater m.m. . . . .	120
4.11.2	«Selyplagiat» . . . . .	122
4.12	De ideelle rettigheter . . . . .	124
4.12.1	Navngivelse . . . . .	124
4.12.2	Respektretten . . . . .	126
4.12.3	Ideelle rettigheter kan som hovedregel ikke fraskrives . . . . .	127
KAPITTEL 5		
	HVEM HAR OPPHAVSRETT? . . . . .	129
5.1	Utgangspunkt: Den som skaper ... . . . .	129
5.2	Sammensatte verk og fellesverk . . . . .	130
5.3	Opphavsrett og vitenskapelig medforfatterskap . . . . .	131
5.4	Opphavsrett i ansettelsesforhold . . . . .	132
5.4.1	Hovedregel . . . . .	132
5.4.2	Datamaskinprogrammer . . . . .	134
5.4.3	Avtaler om overdragelse av opphavsrett til arbeidsgiver . . . . .	135
KAPITTEL 6		
	OFFENTLIGGJØRING OG UTGIVELSE . . . . .	136
KAPITTEL 7		
	OPPHAVSRETTENS VARIGHET . . . . .	139
7.1	Hovedregel . . . . .	139
7.2	Klassikervernet . . . . .	142
KAPITTEL 8		
	NÆRSTÅENDE RETTIGHETER . . . . .	144
8.1	Innledning . . . . .	144
8.2	Utøvende kunstnere . . . . .	145
8.3	Tilvirker av lydopptak og film . . . . .	149
8.4	Sekundærbruk av lydopptak . . . . .	150

8.5	Kringkastingssending	150
8.6	Fotografisk bilde	150
8.7	Databaser	151
8.8	Tilgjengeliggjøring av hittil ukjente verk	155
8.9	Trenger vi en restaureringsrett?	156

## KAPITTEL 9

AVGRENSNING AV OPPHAVSRETT – RETT TIL Å UTNYTTE ANDRES VERK	159
9.1 Generelt	159
9.1.1 Internasjonal rett setter rammer for hvordan opphavers rett kan avgrenses	159
9.1.2 Samtykkekrav, fribruk, tvangslisens og avtalelisens	160
9.2 Eksemplarframstilling til privat bruk	161
9.3 Rådighet over eksemplar – konsumpsjon	164
9.3.1 Videresalg, utlån, utleie m.m.	164
9.3.2 Visning av eksemplar	167
9.4 Sitatrett, billedbruk m.m.	168
9.4.1 Sitatretten – åvl. § 29	168
9.4.2 Nyhetsformidling m.m.	176
9.4.3 Tilfeldig og underordnet inkludering av verk	177
9.4.4 Verk plassert i det offentlige rom	178
9.4.5 Bruk av bilder	179
9.4.5.1 Kritiske og vitenskapelige fremstillinger	179
9.4.6 Offentlige debattinnlegg, debattprogram m.m.	182
9.4.7 Dokumentinnsyn og bevis	182
9.5 Fri bruk ved seremonier, ungdomsstevner og andre tilstelninger	183
9.5.1 Livssynsnøytralitet	183
9.5.2 Unntak: film, scenisk fremføring av sceneverk og databaser	186
9.6 Avtalelisenser	186
9.7 Lov om kollektiv forvaltning	188
9.8 Bruk av opphavsrettslig vernede verk i undervisning	189
9.8.1 Utgangspunkt	189
9.8.2 Fremføring av verk i undervisning	191
9.8.3 Opptak av egen fremføring	193
9.8.4 Tvangslisens for samleverk til bruk i undervisning og seremonier	193
9.8.5 Tvangslisenser for bruk av verk ved offentlig eksamen	194

9.8.6 Avtalelisens for undervisning . . . . . 194

9.9 Avtalelisens for bruk av verk i virksomheter, arkiv, bibliotek, museer mv. . . . . 195

9.9.1 Avtalelisens for virksomheter . . . . . 195

9.9.2 Opptak i døgninstitusjoner . . . . . 196

9.9.3 Eksemplarframstilling og tilgjengeliggjøring i biblioteker, arkiver, museer m.m. . . . . 196

9.10 Bruk av hitteverk i kulturarvinstitusjoner . . . . . 197

9.11 Bruk av verk for personer med nedsatt funksjonsevne . . 199

9.12 Audiovisuelle produksjoner . . . . . 200

9.13 Følgerett ved videresalg av kunstverk . . . . . 201

9.14 Datamaskinprogrammer . . . . . 201

9.14.1 Hva er et datamaskinprogram? . . . . . 201

9.14.2 Rett til eksemplarframstilling m.m. – enkel lisens . . . . . 202

9.14.3 Rett til sikkerhetskopi . . . . . 203

9.14.4 Iaktta programmet . . . . . 204

9.14.5 Omvendt utvikling av datamaskinprogram . . . . . 204

9.14.6 Fri programvare / åpen kildekode . . . . . 205

KAPITTEL 10

OVERDRAGELSE AV OPPHAVSRETT . . . . . 210

10.1 Utgangspunkt . . . . . 210

10.2 Spesialitetsprinsippet . . . . . 212

10.3 Overdragelse gir ikke rett til endring av verket . . . . . 212

10.4 Videre overdragelse . . . . . 213

10.5 Implisert samtykke, «shrink wrap» og «click wrap» . . . . . 214

10.5.1 Implisitt samtykke . . . . . 214

10.5.2 «Shrink wrap»- og «click wrap»-avtaler . . . . . 215

10.6 Eiendomsrett til et eksemplar og opphavsrett ved overdragelse av et eksemplar . . . . . 216

10.6.1 Rett til rimelig vederlag . . . . . 217

10.7 Digitalisering. Fra salg til lisens . . . . . 218

10.8 Lovregulerte avtaler . . . . . 220

10.9 Samtykke til fri bruk og «frie» lisenser . . . . . 220

10.9.1 Utgangspunkt . . . . . 220

10.9.2 Creative Commons . . . . . 220

10.9.3 Open Access . . . . . 221

10.10 Arv, kreditorforfølgning og pant . . . . . 222

KAPITTEL II	
SANKSJONER VED OPPHAVSRETTSKRENKELSER . . . . .	225
11.1 Oversikt . . . . .	225
11.2 Forbudsdom . . . . .	225
11.3 Straff . . . . .	226
11.3.1 Generelt om straff . . . . .	226
11.3.2 Import av eksemplarer fremstilt utenfor Norge . .	226
11.4 Vederlag og erstatning . . . . .	227
11.5 Tiltak for å hindre inngrep og andre overtredelser . . . . .	229
11.6 Formidling av informasjon om dom i sak om inngrep og overtredelse . . . . .	231
11.7 Tvungent verneting i Oslo . . . . .	231
KAPITTEL I2	
HÅNDHEVELSE AV OPPHAVSRETT M.M. PÅ INTERNETT . . . . .	232
12.1 Overvåking av trafikk og utlevering av opplysninger . . . .	232
12.2 Tiltak rettet mot nettsted . . . . .	234
KAPITTEL I3	
VERN AV TEKNISK BESKYTTELSE OG ELEKTRONISK	
RETTIGHETSINFORMASJON . . . . .	235
13.1 Teknisk beskyttelse . . . . .	235
13.2 Adgang til å omgå tekniske sperrer i visse sammenhenger . . . . .	238
13.3 Digital rettighetsinformasjon . . . . .	239
KAPITTEL I4	
RETTE TIL EGET BILDE . . . . .	240
14.1 Utgangspunkt: samtykke for å gjengi bildet offentlig . . .	240
14.2 Aktuell og allmenn interesse . . . . .	241
14.3 Personen er mindre viktig enn hovedinnholdet i bildet . .	243
14.4 Forsamlinger m.m. . . . .	245
14.5 Annet . . . . .	246
KAPITTEL I5	
LOVENS REKKEVIDDE – INTERNASJONALT VERN . . . . .	248
KAPITTEL I6	
HAR OPPHAVSRETTE EN FREMTID? . . . . .	250
STIKKORDREGISTER . . . . .	254



## KAPITTEL 1

# Innledning

### 1.1 DEN SOM SKAPER ET ÅNDSVERK, HAR OPPHAVSRETT TIL VERKET, OG BETEGNES SOM OPPHAVER

Denne setningen, som utgjør *åndsverkloven* (åvl.)<sup>1</sup> § 2 første ledd, uttrykker opphavsretten i et nøtteskall.

**Den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket.** *Åndsverk* og *verk* betyr det samme og brukes om hverandre. Rettens gjenstand, det som rettighetene er knyttet til, er et *åndswerk*, hva nå det måtte bety. Hva som utgjør et åndsverk, og dermed er vernet av opphavsretten, er et av opphavsrettens vanskelige spørsmål. Hva er egentlig musikk? Det er den mest abstrakte av alle kunstformer, som lever kun i øyeblikket gjennom lydbølger, så lenge musikken spilles. Den kan ikke gripes, den kan ikke ses og den kan ikke stanses. Man kan riktignok se musikalsk representasjon i form av noter, men det er en form for kildekode som gir liten mening for de fleste før den er omformet til musikk gjennom musikere, eller i noen tilfeller maskiner.

Folk flest er musikalske analfabeter som verken kan lese eller skrive musikk. De er avhengige av å få den fremført for seg. Vi kan riktignok fange musikken i form av opptak. Men det er bare en annen form for musikkrepresentasjon som gir enda mindre mening enn noter før den omformes til flyktige lydsignaler. Ingen kan holde fram *Beethovens 5. sym-*

---

1 LOV-2018-06-15-40 om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndswerkloven). Vanlig forkortelse er åvl., som også brukes i denne fremstillingen.

*foni* og si at *her er den*. Likevel er dette det musikkverk som de aller fleste vil kjenne igjen når det blir spilt. Det er ingen tvil om at dette er et verk med en tydelig identitet, en fast struktur, logisk oppbygging og klar fortelling.

Et verk kan komme til uttrykk på mange måter. En roman, et bilde eller en film fremstår som mindre abstrakt enn musikk. De fleste vil lettere kunne forholde seg til en verbal fortelling eller et visuelt uttrykk, sammenlignet med abstrakt lyd. Men alle verk er abstrakte. Verket *Kristin Lavransdatter* er noe annet enn alle de eksemplarer som er trykket av denne romanen på ulike språk. Filmen *Kristin Lavransdatter* er en versjon av *Sigrid Undsets* verk, men ikke på noen måte identisk med dette. Og samtidig er det *Liv Ullmanns* filmverk.

Åndsverket er et abstrakt rettsgode. Vi kommer nærmere tilbake til dette i kapittel 2.

**Den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket.** Et åndsverk er noe som er skapt. Opphavsretten verner *resultatet av skapende innsats*. Egentlig er det den skapende innsatsen i seg selv man har ønsket å verne, men denne innsatsen materialiserer seg gjennom sine resultater. Resultatet er det vi betegner som et åndsverk, eller bare et verk.

Vernet rekker ikke lenger enn den skapende innsatsen går. Man får ikke opphavsrett til de kjente elementer man måtte gjøre bruk av. Om noen presenterer kjente elementer på en original og personlig måte, får man opphavsrett til denne presentasjonen. Alt som er skrevet på norsk, enten i original eller i oversettelse, er satt sammen av de samme 29 bokstavene. Ingen har opphavsrett til en C-durakkord eller de 12 tonene i en kromatisk skala. Men disse kan settes sammen og kombineres på måter som gjør at det fremstår som et originalt verk.

*Beethoven* brukte bare disse 12 tonene, om han brukte så mange, da han komponerte sin 5. symfoni. I tillegg brukte han symfoniformen, som er et instrumentalt verk for orkester uten solist, vanligvis i fire sater. Første og fjerde sats har sonateform, andre sats er en ganske uortodoks (og dermed formmessig original) dobbeltvariasjon, mens tredjesatsen er en scherzo, en form *Beethoven* utviklet. Hovedtemaet er banalt: tre korte (G) og en lang (Ess) tone. Det er et velkjent motiv, som alle vil høre som umiskjennelig *Beethoven*. Det er velkjente elementer og former, utnyttet på en meget original måte. Men om vi hører på *Mozarts* Serenade for blåsere, K 388, hører vi et motiv og en motivbehandling

som har mye til felles med Beethovens femte symfoni. De går også i samme toneart: c-moll. Beethoven «lånte» mye fra Mozart, og noen av hans lån ville nok ha blitt ansett for plagiat i dag, men det lar vi ligge i denne sammenhengen.

Jeg har selvfølgelig ikke opphavsrett til opphavsretten. Alle som vil, kan skrive om opphavsrett. Jeg har ikke skapt opphavsretten gjennom denne fremstillingen, like lite som andre har gjort det gjennom det de har skrevet. Men jeg har skapt min fremstilling av opphavsretten. Andre kan ikke bare ta min (eller andres) fremstilling uten nødvendig samtykke. De må skrive sin egen. Det er utformingen eller fremstillingen, ikke innholdet som er vernet.

Det man *finner* er ikke opphavsrettslig vernet. Den som finner en spennende trerot har ikke opphavsrett til denne, like lite som den som gjør opptak av fuglesang har opphavsrett til fuglenes sang (men kan ha rettigheter til *opptaket*, som vi kommer tilbake til i avsnitt 8.3). Men setter man det man har funnet sammen og/eller bearbejder disse, da kan man ha opphavsrett til det resultat man har skapt ut fra det man fant.

En *opdagelse* er ikke resultat av en skapende innsats og følgelig ikke vernet av opphavsretten. En opdagelse kan ha stor verdi, og det kan ha krevd store ressurser å komme til resultatet. Kanskje måtte man også være svært så kreativ i metodeutvikling og metodevalg. Men oppdagelsen er likevel ikke i seg selv noe som er skapt. En historiker som med sin banebrytende forskning gjør at historien må skrives om, får ikke opphavsrett til den nye kunnskapen. Hvem som helst kan utnytte denne kunnskapen i sin egen historiefremstilling, i en historisk roman, film eller TV-serie, uten at forskeren som gjorde det mulig har noe hen skulle ha sagt.

***Den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket.*** Det er resultatet av den skapende innsatsen som er vernet. Da sier det seg selv at det er den eller de som står for denne innsatsen som nyter godt av vernet, i alle fall i første omgang. En rekke andre innsatsfaktorer kan være nødvendige for å nå resultatet, så som penger og utstyr. Men det er bare den skapende innsatsen som gir opphavsrett og følgelig bare de som bidrar med den som får opphavsrett. Andre som bidrar kan ha avtaler som gir dem rett til å utnytte resultatet, men da har de gjennom avtalen fått overdratt til seg rettigheter som oppsto hos den eller de som bidro med skapende innsats.

Den eller de som skapte verket og som opphavsretten oppsto hos, kalles *originær opphaver*. Betegnelsen *opphaver* brukes dessverre i flere betydninger, både om den egentlige, originære opphaver, og om andre som har fått opphavsrett overdratt til seg. Selv forsøker jeg å reservere ordet *opphaver* til den eller de som faktisk har skapt verket, altså i betydningen *originær opphaver*, mens jeg bruker *rettighetshaver* som fellesbetegnelse på alle som på et eller annet grunnlag har opphavsrett. Men det er ikke lett å være konsekvent, ikke minst fordi ordet opphaver i åndsverkloven brukes i begge betydninger.

**Den som skaper et åndsverk har opphavsrett til verket.** Den som har skapt et verk har visse rettigheter knyttet til dette verket. Det er visse handlinger som opphaveren har *enerett* til å utføre, hvilket vil si at andre ikke kan gjøre det samme uten samtykke fra opphaveren. Opphaveren har enerett til å *fremstille eksemplarer* av verket og til å *gjøre det tilgjengelig for allmennheten*. Men eneretten har sine grenser. Vi står på skuldrene til dem som har gått før oss. Vi henter ideer og kunnskap fra våre forgjengere. De som kommer etter oss skal kunne utnytte det vi måtte skape på tilsvarende måte.

Jeg har lært opphavsrett gjennom forelesninger og foredrag, bøker og artikler, i tillegg til lover, lovforarbeider, konvensjoner, direktiver og dommer. Jeg utnytter selvfølgelig det jeg har lært fra fremstillinger som andre har opphavsrett til. Min fremstilling av opphavsretten er ganske sikkert preget av hvordan jeg har fått faget presentert av andre. Men jeg mener at denne fremstillingen er preget av min personlige fremstillingsform på en slik måte at jeg ikke kan beskyldes for å plagiere dem hvis arbeider jeg har benyttet meg av. Andre kan på samme måten benytte bl.a. mine arbeider som grunnlag for egne fremstillinger. Men akkurat som jeg ikke bare kan kopiere *Ole Andreas Rognstads* bok *Opphavsrett*, kan ikke andre kopiere min fremstilling.

Balansen mellom opphavers enerett og allmennhetens rett til å utnytte og bygge videre på det som finnes av kunnskap og kultur, er et vanskelig og konfliktfylt tema. Vi skal komme mye tilbake til dette.

## 1.2 HVORFOR OPPHAVSRETT?

### 1.2.1 Gi rettigheter og insentiver

Åndsverkloven har fått en formålsbestemmelse i § 1, som angir tre formål. I bokstav a står det at et formål med loven er å gi rettigheter til de

som skaper, fremfører eller investerer i åndsverk eller nærstående prestasjoner og arbeider, og slik også gi insentiv til kulturell produksjon.

Den etter min mening viktigste begrunnelsen, er forholdet mellom opphaveren og dennes verk. Det er dette som er hovedbegrunnelsen i kontinentaleuropeisk opphavsrett. Opphavsretten gir rådighet over det man selv har skapt. Opphaveren skal kunne bestemme hvorvidt et verk skal offentliggjøres og utgis eller ikke, og hvordan verket eventuelt skal kunne utnyttes. Dette er helt uavhengig av eventuelle økonomiske interesser.

Jeg er neppe alene om å ha mange utkast til artikler, bøker og annet som av ulike grunner ikke er utgitt eller gjort tilgjengelig på andre måter. Jeg vet også at andre har manuskripter jeg gjerne skulle hatt tilgang til, musikkinnspillinger jeg gjerne ville ha hørt, osv., men som de av en eller annen grunn har valgt ikke å gi ut. Det kan være mange grunner til at man velger ikke å gi ut sine arbeider. Kanskje mener man de ikke er gode nok, og at de må bearbeides videre. Kanskje er det bare noe som aldri har blitt ferdig, eller en sint og ikke særlig gjennomtenkt respons som man ved nærmere ettertanke er glad for at ikke er offentliggjort. Eller det er bare personlige notater som aldri har vært ment for andre enn en selv. Andre kan mene at det er mer enn godt nok, og vil gjerne få det ut. Men det betyr ikke noe hva andre måtte mene. Det er opphavers suverene rett å velge om noe skal offentliggjøres eller utgis, eller om hen vil holde det for seg selv.

Opphaveren skal også kunne bestemme hvordan et verk eventuelt skal offentliggjøres. Hen skal kunne bestemme hvem som skal utgi det, om det skal være gratis tilgjengelig eller tilgjengelig mot vederlag osv. Opphavsretten er ikke til hinder for at verk stilles til disposisjon gratis, og at man tillater andre å utnytte det akkurat som de måtte ønske. Men det er opphaveren som avgjør om så skal skje. Man kan ikke gjøre *andres* verk tilgjengelig. Ingen har – det er fristende å legge til selvfølgelig – noe krav på å kunne forsyne seg fritt av det andre har skapt.

En opphaver kan ha mange grunner til å offentliggjøre eller utgi et verk. Den som først og fremst er opptatt av å spre det glade budskap – uansett hvilket budskap vedkommende opphaver gleder seg over – vil være interessert i at det spres mest mulig. Andre kan spre sitt verk i håp om at dette skal tjene dem på andre måter. Musikere kan håpe på flere tilhørere på sine konserter hvis musikken er kjent. Akademikere ønsker å bli sitert og gjøre karriere i academia, og da må flest mulig få enkel

tilgang til arbeidene. Advokater skriver for å markedsføre seg selv og sine advokattjenester. Noen liker ganske enkelt å se sitt navn i offentligheten. Men hvis man er forfatter og prøver å leve av sitt forfatterskap, da må man tenke på en annen måte. Ære og berømmelse kan ikke i seg selv dekke husleie, gi mat på bordet og rødvin i glasset. *Edward W. Guo*, fiolinist, komponist, jurist og initiativtaker til *International Music Score Library Project*,<sup>2</sup> sa det slik: «Composing is very good until you have to pay your bills.»<sup>3</sup> Opphavsretten sier at det er opphaveren som bestemmer hvordan en eventuell offentliggjøring skal skje.

Hvis opphaveren velger å offentliggjøre et verk, passerer man en viktig grense med en del rettslige konsekvenser. Når verket er offentliggjort, vil andre kunne utnytte det på ulike måter. Andre kan for eksempel sitere fra et offentliggjort verk. De fleste som offentliggjør sine verk eller på annen måte uttaler seg offentlig, vil fra tid til annen komme til å si noe de senere angrer på og helst ikke vil vedstå seg. Men vi kan ikke slette historien, heller ikke våre egne dumheter og uttalelser vi gjerne skulle ha sett usagt. Vi må finne oss i at også våre dumheter blir sitert. Vi kommer tilbake til sitatretten i avsnitt 9.4.1.

Opphavsretten gjelder selvfølgelig også for offentliggjorte verk. Opphaveren har gitt fra seg noe av kontrollen, men ikke sine rettigheter. Vi skal komme nærmere tilbake til allmennhetens rett til å utnytte verk i kapittel 9.

Opphaveren har ikke bare en interesse i om noe skal offentliggjøres, men også i hvordan dette eventuelt skal skje og hvordan verket skal kunne utnyttes av andre.

Hvis jeg gjør en fagartikkel fritt tilgjengelig, kan det hende at jeg vil ønske at den spres til så mange som mulig. Som professor ønsker jeg å bli referert og sitert. Som advokat ønsker jeg at potensielle klienter skal se hvem som virkelig kan noe om det spørsmålet jeg skriver om, og komme til vårt firma når de har behov for opphavsrettslig bistand. Men jeg vil ikke at andre skal kunne tukle med en slik artikkel. Noen små justeringer her og der for å tone ned eventuell kritikk eller for at synspunktene skal passe litt bedre med det noen andre mener, det vil jeg ha meg frabedt.

Har jeg derimot lagt ut et fotografi eller musikk som andre bruker

2 <http://imslp.org/>.

3 «Free Trove of Music Scores on Web Hits Sensitive Copyright Note», *New York Times*, 22. februar 2011, <http://www.nytimes.com/2011/02/22/arts/music/22music-imslp.html>, del 2.

som grunnlag for å lage noe spennende – da vil jeg sannsynligvis synes at det bare er moro. NRK har valgt å gjøre opptak fra i alle fall en del av sine «Minutt for minutt»-programmer tilgjengelig for nedlasting, med en *Creative Commons*-lisens (vi kommer tilbake til disse i avsnitt 10.9.2) for at interesserte skal kunne lage egne videoer basert på dette materialet. De arrangerte også en konkurranse om å lage den beste videoen basert på dette materialet.<sup>4</sup> Men *Morten Krogvold* ville kanskje ikke ha likt at noen manipulerte med hans bilder – hva vet jeg. Igjen er opphavers valg avgjørende.

Opphavsretten har også en økonomisk side. Et opphavsrettslig vernet verk vil typisk kjennetegnes ved at det tar lang tid å utvikle, mens det er enkelt og billig å reproducere og distribuere det ferdige resultatet – særlig hvis verket kan representeres i digital form. Det tar tid å skrive en bok, det tar tid å komponere god musikk, det tar tid å utvikle dataprogrammer, osv. Hvis forfattere skal kunne leve av å skrive bøker eller andre skal kunne leve av å utvikle dataprogrammer, da kan det ikke være fritt fram for enhver å reproducere og formidle resultatet.

Også dette kan vi dele i to. Hvis noen skal tjene penger på det, skal det være opphaveren, eventuelt den som opphaveren inngår en avtale med. Det er ikke fritt fram for enhver å snylte på andres innsats. Men det er ikke bare et spørsmål om hvorvidt andre skal kunne tjene penger på opphavers verk. Andre skal heller ikke kunne undergrave opphavers muligheter til å kunne tjene penger på sitt verk – om opphaveren skulle ønske å prøve dette. Selv om de som reproducerer og gjør tilgjengelig andres verk uten samtykke ikke tjener penger på sin virksomhet, så undergraver de opphavers muligheter til å utnytte sitt verk. Ingen kan konkurrere mot gratis selv om gratis hevdes å være «ikke-kommersiell».

I diskusjoner om opphavsrett møter man ganske ofte det syn at bare det fysiske som det koster å reproducere, har verdi. Når reproduksjonskostnadene går mot null, går også verdien av det som reproduseres mot null. Dette er et ganske primitivt syn. Man anerkjenner da ikke verdien av forfatterens arbeid og verdien av det verk denne har skapt, bare verdien av papiret boken er trykket på. Vi liker å snakke om kunnskaps-samfunnet, og at det er kunnskap man vil leve av. Men fortsatt synes mange å mene at kunnskapen ikke har verdi om den ikke er utmyntet i noe fysisk og håndgripelig.

---

4 NRKs sakte-TV-serier kan lastes ned fra <https://nrkbeta.no/bittorrent/>. Vinneren av konkurransen om å lage en video basert på materialet fra Bergensbanen finnes på <https://nrkbeta.no/2010/04/06/bergensbanen-vinnere/>.

Man kan begrunne opphavsrettens økonomiske sider ut fra forholdet mellom opphaveren og dennes verk, og se dette som en del av opphavers rådighet. Men disse rettighetene kan også begrunnes mer utilitaristisk og instrumentelt: Ved å gi opphaveren en enerett til å utnytte verket og dermed muliggjøre en økonomisk gevinst vil man gi insentiver og gjennom dette stimulere åndsproduksjon, slik dette har kommet til uttrykk i § 1 bokstav a, siste alternativ: «gi insentiv til kulturell produksjon». Selv foretrekker jeg å si at det kan gi insentiver til å ferdigstille arbeider og gjøre dem tilgjengelig. Man kan ha mange grunner til å skape. Men man kommer gjerne til et punkt hvor inspirasjonen er uttømt, det er annet som frister mer, og det står bare mye arbeid igjen. Det neste prosjektet er mer interessant enn å gjøre ferdig det forrige. Det er i denne fasen man trenger insentiver. Men kanskje generaliserer jeg for mye ut fra egen svakhet.

Den utilitaristiske begrunnelsen supplerer de andre hensynene. Men gjøres den til hovedbegrunnelsen for opphavsrett, endres perspektivene ganske mye. I angloamerikansk opphavsrett står dette hensynet mye sterkere enn i den kontinentaleuropeiske opphavsretten (som også Norge må regnes til). I USA er dette nedfelt i konstitusjonen, hvor det heter i *article 1, section 8*:

«The Congress shall have Power ... To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.»

Man kan gi opphavere tidsbegrenset enerett for å «promote useful Arts». Med et slikt utgangspunkt skyves opphavers interesser i bakgrunnen. Det som kan kommersialiseres og de som kommersialiserer får stor betydning, mens opphavers ideelle interesser, som vi kommer tilbake til i avsnitt 4.12, har liten eller ingen plass i et system basert på dette. I en tid hvor mange, ikke minst de som er opptatt av teknologi, ganske ukritisk importerer tanker og synspunkter fra USA, er det viktig å være klar over at det er ganske store forskjeller mellom europeisk opphavsrett og opphavsretten i USA. Ved ukritisk opphavsrettsimport fra USA får vi mer av det mange av oss ikke liker, på bekostning av det som det er viktigere å ta vare på.

I § 1 bokstav a står det også at opphavsretten skal gi rettigheter til de som «investerer i åndsverk». Noen investerer i opphavsrettslig vernet kunst, med et håp om at det skal stige i verdi. Men disse investerer i



eksemplarer av kunstverk, gjerne originalverk. Den som kjøper et bilde laget av for eksempel Picasso blir eier av det eksemplaret, men får ikke av den grunn opphavsrett til bildet.

Noen investerer i å kjøpe opp rettigheter til for eksempel musikk eller film. Vi har i den senere tid sett at mange låtskrivere som Bob Dylan og Bruce Springsteen har solgt rettighetene til sine sanger for vanvittige summer. Den siste, så langt jeg har oversikt, var Justin Bieber, som solgte rettighetene til det han har skrevet så langt for 200 mill. USD, Han var da 28 år, og har sikret sin fremtid, i alle fall økonomisk. Det er en utvikling som bekymrer meg. Rettighetene er solgt til investeringsfond, som oppfyller det Frank Zappa kalte en av sine plater: «We're only in it for the money.» De er ikke opptatt av musikken, og av at musikken skal kunne utvikles videre. Hos oss er slike rettighetskjøp ikke vanlig. Men forlag og plateselskap investerer i retten til å gi ut bøker, plater med mer.

En opphaver kan også bestemme at et verk ikke skal utnyttes økonomisk, eller at den økonomiske utnyttelsen skal begrenses. *Bill Watterson*, som laget tegneserien «Tommy og Tigern», sa nei til alle spin-off-produkter. Det var nok av dem som så muligheter til å tjene penger på å lage T-skjorter, krus og andre produkter med figurene fra serien. Men Bill Watterson ville ikke. Han syntes at han tjente mer enn nok på selve serien, og hadde ikke behov for å utnytte sine figurer til å tjene enda mer. Dette er en helt fremmed tanke for dem hvis viktigste mål er å tjene penger. Men det at man ikke skal utnytte alle muligheter for å tjene penger på et verk, er også opphavers valg som andre må respektere. Så med mindre Bill Watterson har skiftet standpunkt i det siste, er alle produkter med motiver fra «Tommy og Tigern» piratprodukter.

### 1.2.2 Brukernes og allmennhetens interesser

Det er ikke bare opphavers interesser som skal ivaretas gjennom opphavsretten. Samfunnet har interesse i at kunnskap og kultur er tilgjengelig, og at allmennheten skal kunne ta del i denne utviklingen. Opphavers interesse i vern må balanseres mot allmennhetens interesse, slik dette har kommet til uttrykk i § 1 bokstav b:

«avgrense rettighetene med sikte på å ivareta en rimelig balanse mellom rettighetshavernes interesser på den ene siden og brukernes og allmennhetens interesser på den andre siden, slik at åndsverk og nærstående pres-

tasjoner og arbeider kan brukes der dette ut fra samfunnsmessige hensyn er rimelig, som bruk innen det private området og av hensyn til informasjons- og ytringsfriheten.»

Opphavsretten er avgrenset, for å ivareta disse interessene. Et verk kan i mange sammenhenger utnyttes uten at man trenger opphavers samtykke. Vi kommer tilbake til disse avgrensningene i kapittel 9. Opphavsretten er også begrenset i tid. Når det har gått lang nok tid, vil de opphavsrettslig vernede verk bli en del av vår frie kulturarv.

### 1.2.3 Avtale bruk av åndsverk m.m.

I bokstav c står det at loven skal «legge til rette for at det på en enkel måte kan avtales bruk av åndsverk og nærstående prestasjoner og arbeider». De fleste som skriver ønsker at noen skal lese deres tekster, og mange ønsker å lese i alle fall god litteratur. Den som prøver å leve av å være forfatter, kan ikke gi fra seg alt gratis. Mange er villige til å betale en rimelig pris for å få tilgang til et verk i en eller annen form. Men da må det være noe som kobler disse sammen på en måte som ikke blir altfor vanskelig.

Regler som skal gjøre det enkelt å inngå og administrere avtaler som sikrer tilgang til og rett til å utnytte verk, behandles i kapittel 9.

## 1.3 LITT HISTORIE – MARKED, TEKNOLOGI OG OPPHAVSRETTENS UTVIKLING

Går vi bakover i historien, finner vi ansatser til det som kan kalles en opphavsrettslig tankegang i alle fall hos de gamle grekerne. I Aten skulle viktige dramaer deponeres i statens arkiv for å sikre at de skulle være tilgjengelige i uendret form. Man ville beskytte verkets identitet og integritet. Jeg har sett flere ulike angivelser av når dette skjedde, men en nøyaktig tidfesting av dette er ikke viktig for denne fremstillingen.

Men opphavsrett, slik vi i dag kjenner den, var nok utenkelig for de gamle grekere. *Skapende arbeid* var en selvmotsigelse. Det var de frie menn som kunne skape noe, og de *arbeidet* ikke. Man hadde slaver til slikt. At en slave skulle kunne skape noe, var antakeligvis enda mer utenkelig for de gamle grekere enn at en fri mann skulle arbeide. Men man hadde respekt for verket.

Opphavsretten bygger på en form for vestlig, egosentrisk tankegang. Man må ha forestillingen om *det skapende jeg* for å kunne forestille seg opphavsretten. Det meste av musikken fra før 1100-tallet er for eksempel anonym. Det gjelder blant annet de mer enn 900 såkalte «gregorianske sanger». Den franske komponisten *Leonin*, som virket ved *Notre Dame* på andre halvdel av 1100-tallet, skal ha vært den første komponisten som signerte sine verk. Dermed markerte han seg selv som skapende komponist, og ikke bare en som spilte det han hadde lært fra andre.

I andre tradisjoner, og også i subkulturer hos oss, er man mer formidler enn skaper. Fortelleren forteller videre den historien hen har hørt, eller om det hen har opplevd. Det er ikke noe hen har funnet på og skapt selv. Hvis man forteller om noen, er det ikke så uvanlig at det er *den man forteller om* som «eier» historien, ikke fortelleren. I samisk tradisjon er det den en joik lages til som «eier» joiken, ikke den som har laget den.

Musikerne spiller musikken slik de har lært den fra tidligere generasjoner. Spellemenn som spiller en slått etter *Myllarguten* eller *Håvard Gibøen*, kan godt gi musikken et langt mer personlig preg enn en som spiller en rockelåt i tradisjon etter Chuck Berry.

Noen fremhever tradisjonen og sine forbilder, andre fremhever seg selv.

Vernet om æren, det som vi i dag omtaler som de *ideelle rettigheter*, har en lengre tradisjon enn de økonomiske rettighetene. Å bli kopiert var en anerkjennelse, men man skulle ikke ta æren for eller tukle med andres verk. Man kunne nok også finne eksempler på at forfattere klaget over sin situasjon. *Horats* klaget over at hans forleggere, *brødrene Sosius*, fikk gull, mens han selv bare fikk berømmelse.<sup>5</sup> Heller ikke den gang var det mulig å leve av berømmelse alene.

Økonomiske rettigheter er ikke særlig interessante før det finnes et marked som gjør en økonomisk utnyttelse mulig. Retten til å kopiere blir ikke interessant rent økonomisk før reproduksjonskostnadene blir lave i forhold til kostnadene ved å utvikle den originalen som kopieres.

I mer enn 250 år har fiolinbyggere forsøkt å kopiere fiolinene til mestere som *Antonio Stradivari* og *Giuseppe Guarneri*. Men ingen har lyktes i å lage like gode instrumenter. En fiolin er et tilsynelatende enkelt instrument. I utgangspunktet er det en liten trekasse som det er spent fire strenger over. Men det kreves førsteklasses materialer, en meget dyktig håndverker og mye arbeid for å lage et godt instrument.

5 Rognstad, s. 20, hvor det også gis flere eksempler.

Vi har i Norge en utmerket fiolinbygger som heter *Jacob von der Lippe*. I et portrettprogram på NRK TV fortalte han at han bruker et sted mellom 250 og 300 timer på å bygge et instrument. Tre er et levende materiale, og tre i den kvaliteten som kreves for å bygge gode instrumenter er dyrt. Den som skal lage et instrument må være i stand til å forstå hvordan man skal få det meste ut av akkurat dette trestykket for å få et godt instrument. Ingen er nemlig helt like. Retten til å kopiere forbildet blir i seg selv ikke så veldig interessant når det er den håndverksmessige kvaliteten i det enkelte eksemplaret som er avgjørende. Situasjonen er en helt annen for den som har produsert en film, som så kan spres via nettet og mangfoldiggjøres nesten uten kostnad.

Oppfinnelsen av boktrykkerkunsten er et vanskelige i informasjonsteknologiens og dermed opphavsrettens historie. Reproduksjonskostnadene sank dramatisk, det åpnet seg et stort marked for bøker og antallet bøker eksploderte i løpet av noen tiår. Dermed ble retten til å reprodusere bøker økonomisk interessant.

Dette skjedde selvsagt ikke over natten. Det fantes mange bøker før Gutenberg laget sin bokpresse (som i seg selv var resultatet av en ganske lang utviklingsprosess). Bøker ble kopiert for hånd i et ganske stort antall. Jeg har sett referert en rekke tall for hvor mange bøker som fantes før 1451, men har ikke funnet noen troverdige kilder og dermed noenlunde sikre anslag.<sup>6</sup>

Gutenberg fikk selv erfare at en ny oppfinnelse og et nytt produkt ikke skaper et marked over natten. Bøker var fortsatt dyre. Gutenbergs bibel kostet 20 gylden i papirutgave og 50 gylden i pergamentutgave. Til sammenligning kostet et hus bygget i stein 80–100 gylden, og en vanlig årsinntekt for en håndverksmester var 20–30 gylden.<sup>7</sup> Dette var ikke noe for vanlige folk (som dessuten ikke kunne lese). Universiteter, kirker, kongelige og adel, som var de som gjerne kjøpte bøker, var vant til å bestille enkeltbøker som ble kopiert til dem. Det var ikke et marked og et distribusjonsapparat for et opplag på flere hundre eksemplarer av den samme boken. Gutenberg gikk selv konkurs og mistet kontrollen over virksomheten etter utgivelsen av Bibelen.

Men markedet vokste fram. Allerede i 1475 var bokmessen i Frankfurt etablert som en av de store bokmessene i Europa. Jeg har sett tall som

6 Elisabeth L. Eisenstein skriver på s. 8–10 i sin bok *The Printing Revolution in Early Modern Europe* at det ikke finnes troverdige opplysninger om dette.

7 Andrew Pettegree, *The Book in The Renaissance*, s. 29.

sier at det i 1499 fantes 15 millioner bøker i Europa, fordelt på ca. 30 000 titler, men jeg vet ikke hvor sikre disse tallene er. Boktrykkerne hadde da allerede vært gjennom sin første krise med overinvestering og overproduksjon. Det var først på begynnelsen av 1500-tallet at den trykte boken klarte å frigjøre seg fra sitt håndskrevne forbilde, og det begynte å bli et ordentlig distribusjonsapparat.<sup>8</sup>

Selv om det ikke skjedde over natten, førte boktrykkerkunsten til at vi fikk det første massemarked for det som vi i dag vil kalle (eksemplarer av) opphavsrettslig vernede verk.

Boktrykkerne var de første som ønsket vern. De var bekymret for konkurransen fra andre boktrykkere. De ville ikke at andre skulle kunne trykke bøker de selv hadde trykket. Det kan være fristende å si at de som trykket opp bøker andre tidligere hadde gitt ut, var datidens «fildelere». Forfatterne tenkte man lite på. Også der er det en parallell til dagens «fildelere».

Makthavere har alltid fryktet det frie ord. I denne fremstillingen kaster vi et lite blikk på hvordan markedet for bøker og andre opphavsrettslig vernede verk har utviklet seg. Men vi skal ikke glemme hvilken enorm betydning boktrykkerkunsten hadde for å spre ideer og kunnskap. Trykte bøker var det første massemedium.

Spredning av trykte skrifter var en trussel. Spredning av Bibelen har kanskje betydd mye for kristendommens utbredelse, men det var også en trussel mot kirkens autoritet at folk selv kunne få tilgang til den. Kjetterske tanker var farlige, enten de gjaldt stat eller kirke. Dermed lå det åpent for en uhellig allianse mellom makthavere og boktrykkere.

Boktrykkere fikk enerett gjennom *privilegier* og ble beskyttet mot plagsom konkurranse. De fikk en enerett til å kopiere, en *copyright*. Makthaverne fikk lojale trykkere som ikke ville miste sine privilegier, og det ble ikke gitt privilegier for å trykke bøker som ikke på en eller annen måte var godkjent av sensuren.

Billedkunstnere ble stort sett ansett for håndverkere. De arbeidet på oppdrag og fikk gjerne betalt per kvadratmeter. Men for dem som produserte trykk ved tresnitt eller raderinger, var en form for opphavsrett interessant. *Albrecht Durer* sies å ha vært den mest kopierte kunstneren på 1500-tallet. Han fikk beskyttelse gjennom keiserlige privilegier og skal ha vært ganske påpasselig med å håndheve disse.

<sup>8</sup> Jeg baserer meg her på Andrew Pettegree: *The Book in The Renaissance*. Krisen blant boktrykkerne er beskrevet i kapittel 3 og utviklingen av et europeisk bokmarked i kapittel 4.

Først ved den engelske *Statute of Queen Anne* fra 1709 fikk vi en lov som ga forfatterne rettighetene til sine verker. Dette regnes som den første moderne opphavsretsloven.

Forfatterne var brysomme hår i suppen for reprodutørene og distributørene, som den gang var boktrykkerne. Boktrykkerne ønsket å kunne trykke og selge bøker uten å bry seg om forfatterne. Det er klare paralleller til dem som i dag synes opphavere og opphavsrett er hindre for deres distribusjon, og helst vil at opphavere ikke skal ha noen rett til å nekte dette. De som tror de ser fremover mot en moderne distribusjon hvor man slipper å bry seg om opphavere, ønsker i realiteten å skru tiden tilbake til 1600-tallet.

Retten til fremføring ble ikke interessant før teater, musikk og opera ble fremført av andre enn de den opprinnelig var skrevet for.

Dramatikere skrev for teateret. *Shakespeare* fikk betalt fem–seks pund for hvert skuespill. Selv om han var produktiv og skrev fire skuespill per år, så utgjorde hans forfatterinntekter mindre enn en lærerlønn, om man skal tro *Richard Hermann*.<sup>9</sup> Og lærerne var dårligere betalt den gang enn de er nå. Det var som skuespiller og medeier i teateret *Shakespeare* tjente sine penger. Ingen av Shakespeares verker ble utgitt av ham selv i hans levetid (men det sirkulerte mange versjoner utgitt av andre uten samtykke).

Teatrene stjal fra hverandre. Enerett til fremføring var den gang en ukjent tanke. Det var vel også tanken om at man ikke skulle ettergjøre andres verk. *Shakespeare* selv forsynte seg av det andre hadde skrevet. Av hans 38 skuespill er det bare ett hvor man ikke vet hvilket verk skuespillet bygger på. Men det er nok ingen som tror at dette er et originalt verk fra Shakespeares hånd. Man har bare ikke funnet kilden. Likevel var det nok ikke fullt akseptert å plagiere andre. *Shakespeare* ble selv beskyldt for plagiat og for å pynte seg med andres fjær, i et skrift av *Robert Green*. I dag er vel *Robert Green* kun kjent fordi han beskyldte *Shakespeare* for plagiat.

Ordet «plagiat» brukes ikke i åndsverkloven og er ikke et ord med et klart juridisk innhold. Det brukes om de tilfeller hvor noen ettergjør andres verk og utgir det som sitt eget. Jeg bruker uttrykket noen steder i denne fremstillingen, da det er et kjent, om enn upresist uttrykk.

---

9 I sin serie «William Shakespeare – en dikter fra Stratford» sier han dette i slutten av del 3. Jeg har basert meg på radioversjonen, som også finnes (eller fantes) som podcast fra NRK Gull.

Komponister arbeidet gjerne for kirken, som *Johann Sebastian Bach*, eller for fyrster, som *Franz Joseph Haydn*. Komponister skrev også for operaer etter at operaen så dagens lys og ble populær utover 1600-tallet.<sup>10</sup> Den første offentlige operaen ble åpnet i Venezia i 1637. Operaer skrevet før dette tidspunktet ble, som annen musikk, komponert for adelen (kirken bestilte ikke operaer). Operaens første mester, *Claudio Monteverdi*, skrev sin første opera, *L'Orpheo*, for hertugen av Mantova, som han da var ansatt hos. Senere ble Monteverdi ansvarlig for musikken i Markuskatedraalen i Venezia. Men han fortsatte også å komponere opera. Hans opera *Poppeas kroning* ble skrevet for den offentlige operaen i Venezia i 1642.

Jeg antar at de fikk betalt omtrent på samme måte som forfatterne fikk i teateret – selv om beløpene kan ha vært høyst ulike.

Offentlige konserter ble først vanlig med fremveksten av et velstående borgerskap. Det første offentlige konserthus, *The Holywell Music Room*, ble bygget i Oxford i 1748, drøyt 100 år etter at det første operahuset sto ferdig. Rundt 1800 var det flere hundre konserthus i Europa. Da hadde det vokst fram et marked for å tilby det fremvoksende borgerskapet adgang til konserter mot betaling.

Det var først rundt 1800 at man begynte å få et konsertrepertoar bestående av verk som ble fremført flere ganger. Det sies at *Franz Joseph Haydn* var den første som fikk noen av sine verker fremført mer enn én gang, om vi holder bruksmusikk som dansemusikk og en del religiøs musikk utenfor. (Operaer ble også spilt flere ganger, men ble ikke satt opp på nytt når de først var tatt av plakaten.) Før den tid ble musikken komponert for å bli fremført én gang. *Johann Sebastian Bach* komponerte ny musikk til hver gudstjeneste. Hans noter ble etter hans død ansett for å ha større verdi som innpakkingspapir enn som åndsverk – hvilket gjorde at mange verker gikk tapt. Brukt papir hadde liten verdi. Notene hadde neppe større verdi enn papirer med prestens gamle prekener. Når det meste av musikken ble komponert for komponistens arbeidsgiver, og ingen tenkte at musikken skulle fremføres mer enn én gang, var ikke opphavsrett en særlig interessant problemstilling.

Utgivelse av noter fikk etter hvert betydning, men stor økonomisk betydning fikk de først da det vokste fram et marked av amatører i adelen

---

10 Jacopo Peris *Euridiche* fra 1600 regnes som den første operaen, men det er Claudio Monteverdis opera *L'Orpheo* som regnes som det første mesterverket.

og ikke minst borgerskapet. Det var først og fremst kammermusikk og klavermusikk som ble solgt på denne måten.

Noter ble kopiert og distribuert i alle fall i den tidlige renessansen. Dette gjorde det mulig for komponister å gjøre seg kjent med andre komponisters musikk, og hadde stor betydning for musikkutviklingen. *Guillaume Dufay* ble, takket være dette, en av de mest innflytelsesrike komponister på 1400-tallet (skjønt det er litt høne og egg her: Hans musikk ble kopiert fordi den var viktig, og fikk større betydning fordi hans musikk ble kopiert). *Josquin Des Prez* skal ha vært den første komponisten som ble berømt internasjonalt i sin egen levetid, takket være distribusjon av noter.

Det var gjennom noteutgivelser man kunne gjøre seg kjent med andre komponisters musikk. *Johann Sebastian Bachs* konserter for solo cembalo, BWV 972, 973, 975, 976, 978 og 980, er ganske enkelt fiolinkonserter av *Antonio Vivaldi* arrangert for cembalo, og åpenbare plagiat etter vår tids standard. Bach gjorde ikke dette for å stjele musikken. Det var slik han kunne gjøre seg kjent med Vivaldis (og andre komponisters) musikk.

Både trykkemetoder og papirproduksjon utviklet seg og gjorde det billigere å trykke bøker. Det åpnet for produksjon av aviser, osv. På samme tid fikk vi frie kunstnere. Komponister var ikke lenger ansatt i kirken eller hos fyrster, dramatikerne skrev ikke bare for teateret hvor de arbeidet, osv. Salg av bøker, noter m.m. fikk større betydning for opphaverne.

Fotografiet gjorde det mulig å skape og reproducere bilder på en helt annen måte enn tidligere. Fotografi har lenge vært et slags stebarn innen opphavsretten. Et åndsverk skal være resultatet av en *skapende innsats*. Man mente at et fotografi bare *avbildet* virkeligheten slik den var, fotografen *skapte* ikke noe. Fotografi har vært og er fortsatt vernet etter andre regler enn den egentlige opphavsretten, men nå er det anerkjent at et fotografi også kan være et åndsverk.

*Thomas Edisons* fonograf gjorde at man for første gang kunne lagre og reproducere lyd. *Emilie Berliners* grammofon la grunnlaget for en masseproduksjon og distribusjon av innspilt lyd, og la dermed grunnlaget for dagens musikkmarked. Før dette kunne musikk bare oppleves ved at man hørte den fremført live, i alle fall så lenge man ikke var del av den lille gruppen av mennesker som kunne få en musikalsk opplevelse av å lese et partitur. Berliner forsto også at det måtte finnes software hvis man skulle kunne få solgt hardware, og startet tre plateselskaper som etter hvert ble til *Deutsche Grammophon*, *EMI* og *RCA* – og som fortsatt lever videre som deler av de store plateselskapene.



Radio, film, fjernsyn, båndopptakeren, kopimaskinen og videoopptakeren har alle åpnet nye muligheter for reproduksjon og distribusjon av verk. Ved alle slike informasjonsteknologiske sprang har opphavsretten blitt utfordret, og dens undergang har blitt spådd flere ganger. Båndopptakeren var den første kopieringsteknologien som ble tilgjengelig for privat bruk, og utfordret dermed opphavsretten.

Det er interessant å lese en artikkel av *Niels Alkil* fra 1955, omtrent da båndopptakerne begynte å komme inn i hjemmene, som heter «Magnetofoner i ophavsretlig belysning».<sup>11</sup> Han mente at denne muligheten for hjemmekopiering ville føre til opphavsrettens sammenbrudd. Så skjedde som kjent ikke. Men det som særlig gjør artikkelen interessant, er at argumentasjonen er veldig lik den vi i de senere år har fått høre om hvorfor Internett vil føre til opphavsrettens sammenbrudd.

Overgangen til digital lagring var et viktig teknologisk sprang. Ved analog kopiering får man alltid et generasjonstap: Kopien vil være litt dårligere enn originalen. Kopierer man kopien, taper man ytterligere kvalitet, osv. Når man kopierer en digital fil, kopierer man den digitale representasjonen. Dermed er kopien identisk med originalen, uten noe generasjonstap.

Legger man til Internett som distribusjonskanal, ser man hvilke utfordringer man i dag står overfor. Men det grunnleggende behovet er uendret. Den som skaper et verk må på en eller annen måte kunne kontrollere hvordan verket blir spredt, og det må være mulig å skaffe seg en inntekt ved at verket blir spredt og utnyttet. Den som tilegner seg et verk skal på en eller annen måte betale et vederlag, med mindre opphaveren har valgt å gjøre verket fritt tilgjengelig. Det tar like lang tid å skrive en god roman eller komponere god musikk i dag som det gjorde for 100 år siden.

## 1.4 MODELLER FOR UTNYTTELSE AV INFORMASJON

Man kan begrense spredningen av verk og informasjon generelt ved å begrense tilgangen. I en rådgivningssituasjon blir rådene kanskje bare gitt til en enkelt person. På tilsvarende måte kan man gi tilgang til bedriftshemmeligheter, utkast til artikler, osv. Noen ganger vil den som mottar dette ut fra egeninteresse være opptatt av at det ikke bringes vi-

11 TfR, 1955, s. 256.

dere. Andre ganger vil det først og fremst være informasjonsgiver som er interessert i at dette ikke spres. Man vil da typisk benytte avtaler om hemmelighold, slik at ingen får tilgang med mindre de godtar denne avtalen.

Et verk som ikke lenger er opphavsrettslig vernet, kan også i noen grad vernes ved at man kontrollerer tilgangen og begrenser tilhøreres/tilskueres rett gjennom avtale. Om man skulle ønske å bruke *Christian Krohgs* bilde *Kampen for tilværelsen* som illustrasjon, omslagsbilde eller noe annet, behøver man ikke spørre Christian Krohgs arvinger om lov. Christian Krohg døde i 1928, og hans verk er dermed frie (vernetiden for Christian Krohgs verk løp ut 70 år etter utløpet av opphavers dødsår, altså 1.1.1999). Men skulle vi ønske å lage en reproduksjon i høy kvalitet, kan vi ikke bare ta med det nødvendige utstyret inn i Nasjonalmuseet og sette i gang. Nasjonalmuseet er i sin fulle rett til å si at man ikke får lov til å fotografere i galleriet, selv om det ikke vil være noen opphavsrettskrenkelse å lage slike bilder.

Å kontrollere tilgangen er en vanlig måte å sikre inntekter på. Vi betaler for å komme inn i et teater, på en konsert, osv. Man trenger ikke opphavsrett for dette, men opphavsretten sikrer interessene og rettighetene til den som har skapt det som fremføres. Et teater kan spille et stykke av *Ibsen* uten å spørre noen om lov, og man kan spille *Beethovens* musikk. Men vil teateret sette opp et stykke som fortsatt er opphavsrettslig vernet, f.eks. et stykke av *Jon Fosse*, da må teateret ha forfatterens samtykke for å kunne gjøre dette. Forfatteren vil da kunne få vederlag basert på hvor mange billetter som selges, eller beregnet på en annen måte. Det må reguleres i avtalen mellom forfatter og teater.

Man kan også kontrollere eksemplarframstillingen. En forfatter som gir ut en bok får vederlag per solgte bok. Denne modellen forutsetter at det er et begrenset antall eksemplarprodusenter, og man må ha en viss mulighet til å kontrollere antallet produserte og solgte eksemplarer. Utvikling av reproduksjonsteknologi har gjort det enkelt å fremstille sine egne eksemplarer, enten dette er til privat bruk eller til bruk f.eks. i undervisning. Man kan bruke kopimaskiner, kopiere lydopptak og video, skrive ut (og eventuelt kopiere) artikler som er tilgjengelige på Internett, osv. Dette utfordrer og «vanner ut» denne modellen.

Ved kringkasting fremføres et verk for alle som er innenfor dekningsområdet, og som ønsker å ta det imot. Her kan man ikke kontrollere antallet seere eller lyttere, men det er et begrenset antall sendepunkter.



DEN SOM SKAPER ET ÅNDSVERK, har opphavsrett til verket, står det i åndsverkloven. Men hva betyr det for deg som eier, bruker eller forvalter et åndsverk? Og hva er egentlig et åndsverk?

*Opphavsrett for begynnere* er en engasjerende, praktisk og oversiktlig innføring i grunnleggende opphavsrett, skrevet for deg som møter opphavsrett i praksis. Boken er egnet for alle fra jurister som trenger et oppslagsverk, til journalister og ansatte i mediehus som har behov for et verktøy i møte med opphavsrettslige problemstillinger.

Ny lovgivning og nye rettsavgjørelser er tatt inn.

OLAV TORVUND er professor ved Det juridiske fakultet, Universitetet i Oslo, hvor han blant annet arbeider med opphavsrett, ytringsfrihet, digitale transaksjoner, kontrakter og pengekrav. Han har tidligere vært partner i advokatselskapene Bing & Co og Bing Hodneland.

 Universitetsforlaget

ISBN 978-82-15-06625-7



9 788215 066257