

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 26.04.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/opphavsrett.pdf>

Opphavsrett

Engelsk: “copyright”. En forfatters “eiendomsrett” til selvproduserte tekster, blant annet rett til å tjene penger på alle solgte eksemplarer. Modernitetens bokkultur er avhengig av samfunnsmessig premiering av forfatteres arbeidsinnsats (Giesecke 2002 s. 393). Det er først på 1700-tallet at forfatteren i Europa begynner å bli et “rettssubjekt” (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 33). Frambringning av viten tilskrives enkeltpersoner. Forfatteren er et erkjennessubjekt (Giesecke 2002 s. 452).

“Opphavsretten gir rådighet over det man selv har skapt. Opphavsmannen skal kunne bestemme hvorvidt et verk skal offentliggjøres og utgis eller ikke. Hvis opphavsmannen mener at verket ikke er godt nok, at det er for personlig eller av andre grunner ikke ønsker at det skal offentliggjøres, da har ingen andre rett til å gjøre dette. Opphavsmannen skal også kunne bestemme hvordan et verk eventuelt skal offentliggjøres, hvem som skal utgi det, om det skal være gratis tilgjengelig eller tilgjengelig mot vederlag osv. Man skal kunne høste fruktene av egen innsats. Motstykket til dette er at man ikke skal kunne snylte på andres innsats. Siden opphavsrett ofte fremstilles som noe som hindrer utnyttelse, som gjør at man må betale, osv., er det grunn til å understreke følgende: 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 opphavsmannen som avgjør om så skal skje. Man kan ikke gjøre andres verk tilgjengelig. Og man har ikke – det er fristende å legge til selvfølgelig – noe krav på å kunne forsyne seg fritt av det andre har skapt. Muligheten til å utnytte opphavsretten slik at man får et økonomisk vederlag kan gi et incitament til å gjøre verket tilgjengelig. Økonomisk godtgjørelse er også en forutsetning for at man skal kunne bruke sin tid på skapende virksomhet i stedet for annet inntektsgivende arbeid. Man skal ikke kunne frata noen æren for det verk de har skapt og man skal ikke kunne “tukle med” andres verk. Retten til å bli navngitt og til respekt for verket og dets opphavsmann utgjør de såkalte ideelle rettigheter.” (jusprofessor Olav Torvund i <http://www.torvund.net/index>; lesedato 18.09.13)

“Opphavsretten har blitt utfordret av informasjonsteknologien og har utviklet seg i takt med denne (skjønt det alltid har vært noen som mener man er i utakt). Før boktrykkerkunsten var det ikke noe marked for verkseksemplarer. Når

reproduksjonskostnadene i seg selv er høye blir selve retten til reproduksjon mindre interessant. [...] 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 opphavsmannen 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. At reproduksjons- og distribusjonskostnadene har blitt sterkt redusert skal ikke bety at opphavsmannen ikke lenger skal få betalt for sin innsats. Å hevde at det at det ikke lenger koster noe særlig å laste ned eller på annen måte fremstille et eksemplar til skal bety at det ikke skal betales er omtrent som å si at man ikke bør betale på trikken når den går der likevel. Økt volum og billig distribusjon bør bety at opphavsmenn får mer for sine verk, ikke mindre.” (jusprofessor Olav Torvund i <http://www.torvund.net/index>; lesedato 18.09.13)

“Opphavsretten varer i 70 år etter utløpet av opphavsmannens dødsår. Dette følger av *åvl § 40*. Det betyr at når dette skrives i 2010 er alle verk skapt av opphavsmenn som døde i 1939 eller tidligere fri. Hvis et verk har flere opphavsmenn regnes vernetiden fra utløpet av lengstlevendes dødsår. For sanger av Lennon og McCartney vil 70-årsfristen begynne å løpe når *Paul McCartney* en gang dør. Men det er det reelle forhold som er avgjørende. *John Lennon og Paul McCartney* inngikk i sin ungdom en avtale om at alt de skrev skulle gis ut som om det var skrevet av dem i fellesskap. Vi vet imidlertid at en rekke sanger ble skrevet av en av dem alene. Hvis man kan godtgjøre at en sang er skrevet av *John Lennon* alene [...], da løper 70-årsfristen fra utløpet av John Lennons dødsår. Man kan avtale at inntekter m.m. skal deles, men man kan ikke inngå en avtale som fører til at verkets vernetid forlenges ut over det som følger av loven. Hvis et verk er utgitt anonymt eller pseudonymt og det ikke er allment kjent hvem opphavsmannen er, da regnes vernetiden med utgangspunkt i det år verket ble offentlig-gjort, eventuelt det år verket ble skapt dersom det ikke har vært offentliggjort. Hvis opphavsmannen navngis før utløpet av denne fristen regnes vernetiden etter hovedregelen, med utgangspunkt i opphavsmannens dødsår. Dette er regulert i *åvl § 41*. Vet man ikke hvem opphavsmannen er, da er det heller ikke mulig å vite om opphavsmannen fortsatt er i live, eventuelt i hvilket år han døde.” (jusprofessor Olav Torvund i <http://www.torvund.net/index>; lesedato 18.09.13)

“§ 1. Den som skaper et åndsverk, har opphavsrett til verket. Med åndsverk forstås i denne lov litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte og uttrykksform, så som

- 1) skrifter av alle slag,
- 2) muntlige foredrag,

- 3) sceneverk, så vel dramatiske og musikkdramatiske som koreografiske verk og pantomimer, samt hørespill,
- 4) musikkverk, med eller uten tekst,
- 5) filmverk,
- 6) fotografiske verk,
- 7) malerier, tegninger, grafikk og lignende billedkunst,
- 8) skulptur av alle slag,
- 9) bygningskunst, så vel tegninger og modeller som selve byggverket,
- 10) billedvev og gjenstander av kunsthåndverk og kunstindustri, så vel forbildet som selve verket,
- 11) kart, samt tegninger og grafiske og plastiske avbildninger av vitenskapelig eller teknisk art,
- 12) datamaskinprogrammer,
- 13) oversettelser og bearbeidelser av verk som er nevnt foran. [...]

§ 2. Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for almenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk. Som fremstilling av eksemplar regnes også overføring til innretning som kan gjengi verket. Verket gjøres tilgjengelig for allmennheten når

- a) eksemplar av verket frembys til salg, utleie eller utlån eller på annen måte spres til allmennheten,
- b) eksemplar av verket vises offentlig uten bruk av tekniske hjelpemidler, eller
- c) verket fremføres offentlig.

Som offentlig fremføring regnes også kringkasting eller annen overføring i tråd eller trådløst til allmennheten, herunder når verket stilles til rådighet på en slik måte at den enkelte selv kan velge tid og sted for tilgang til verket.

§ 3. Opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier, så vel på eksemplar av åndsverket som når det gjøres tilgjengelig for almenheten. Har en annen rett til å endre et åndsverk eller å gjøre det tilgjengelig for almenheten, må

dette ikke skje på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart. Sin rett etter første og annet ledd kan opphavsmannen ikke fraskrive seg, med mindre den bruk av verket som det gjelder, er avgrenset etter art og omfang. Selv om opphavsmannen har gitt gyldig samtykke til bruken, har han, hvis verket gjøres tilgjengelig for almenheten i slik krenkende skikkelse som nevnt i annet ledd, rett til å kreve at det enten ikke skjer under hans navn eller at det angis på fyldestgjørende måte at de foretatte endringer ikke skriver seg fra ham. Denne rett kan opphavsmannen ikke gi avkall på.

§ 4. Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet. Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.

§ 5. Den som ved å sammenstille flere åndsverk eller deler av åndsverk skaper et litterært, vitenskapelig eller kunstnerisk samleverk, har opphavsrett til samleverket, men denne rett gjør ingen innskrenkning i opphavsretten til de enkelte verk som samleverket består av. Hvis ikke annet er avtalt, står det de enkelte medarbeidere fritt å offentliggjøre sine bidrag på annen måte.

§ 6. Er det to eller flere opphavsmenn til et åndsverk uten at de enkeltes ytelser kan skilles ut som særskilte verk, erverver de opphavsrett til verket i fellesskap. Til verkets første offentliggjørelse kreves samtykke fra alle opphavsmenn, hvis de ikke uttrykkelig eller stilltiende har samtykket på forhånd. Det samme gjelder når det er spørsmål om å offentliggjøre verket på annen måte eller i en annen form enn tidligere. Ny offentliggjørelse på samme måte kan derimot hver av opphavsmennene forlange eller gi samtykke til. Enhver av dem kan påtale krenkelser av opphavsretten.

§ 7. Som opphavsmann ansees, når ikke annet godtgjøres, den hvis navn eller alment kjente dekknavn eller merke på sedvanlig måte er påført eksemplar av verket eller blir oppgitt når det gjøres tilgjengelig for almenheten. Er et verk utgitt uten at opphavsmann er navngitt i samsvar med første ledd, kan utgiveren eller, hvis heller ikke han er navngitt, forleggeren handle på opphavsmannens vegne inntil denne blir navngitt på en ny utgave eller ved melding til vedkommende departement.

§ 8. Et åndsverk er offentliggjort når det med samtykke av opphavsmannen er gjort tilgjengelig for allmennheten. Et kunstverk er offentliggjort også når opphavsmannen har overdratt eksemplar av verket og dette er gjort tilgjengelig for allmennheten i medhold av §§ 19, 20, 23, 23a og 24. Et åndsverk er utgitt når et rimelig antall eksemplar av verket med samtykke av opphavsmannen er brakt i

handelen, eller på annen måte er spredt blant almenheten.” (Norges *Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven)*); https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2#KAPITTEL_1; lesedato 12.03.15)

“Originators of ideas are encouraged to relinquish their ideas with some incentives, such as the one provided by copyright. A balance between the interests of the originators and users must be reached. While copyright has been described as a form of property, there are important differences between intellectual property and real property. Real property is consumable; intellectual property is not. Intellectual property can easily be duplicated in a way that real property cannot.” (Garth Mashmann i <http://www.f.waseda.jp/sidoli/>; lesedato 20.05.15)

“[A] piece of work based on pre-existing work, such as an adaptation, a sequel or a translation (or in the case of fan art, a tribute or reimaging) is labeled as “derivative”. [...] Whether the author of a derivative work can claim protection under Fair Use depends on whether said work is perceived as a copyright infringement. In the case Fair Use applies, the fan author is entitled to their own contributed material, minus the original content. In the case it doesn't, they are entitled to nothing at all. According to 17 USC § 107, the use of a copyrighted work ‘for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright.’ The four criteria which define Fair Use are (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work (Tushnet 1996). As is evident by the above, the criteria are very much subject to individual interpretation. Under the present doctrine, each piece potentially protected as Fair Use needs to be examined individually.” (https://repository.abertay.ac.uk/jspui/bitstream/10373/1598/2/Sloan_PlayingOutsideTheBox_Published_2013.pdf; lesedato 11.06.15)

“Work created for personal, non-commercial purposes is much more likely to be classified under Fair Use. In the case of non-commercial fan art and fan fiction, because they have been publicly shared and tolerated for so long, it would be safe to assume that a claim of Fair Use should offer sufficient protection, although there's no guarantee. When derivative work is sold commercially, it can still be protected under Fair Use if it's deemed sufficiently transformative, e.g. in the case of parody or critique, both well-accepted forms of transformation. Similarly, the smaller amount of copyrighted material a derivative piece is using, the more likely it is to be protected. Transformation in fan works can take many forms, including several which are not easy to identify by the above definitions and understanding. Fan works often transform the original by adapting a new style or point of view or expanding on the narrative. This, however, might prove hard to recognize for those unfamiliar with fan art and its many creative dimensions. Market harm and

potential market harm are big components in the legal argument and quite often, the argument for Fair Use protection will hinge upon the fan artist's ability to prove they are not financially damaging the copyright holder. If fan work is found to be competing with the source material, e.g. if a fan artist is selling prints of a copyrighted character, when the original publisher is also doing the same or planning to do the same in the future, financial harm can be claimed. Derivative work, in that case, could be defended if it was deemed transformative – and therefore, different – enough that it doesn't compete with the original, e.g. if the aforementioned hypothetical fan art prints were made in a unique creative style. Since, legally, parody is more or less synonymous with comment, deconstruction and critique, a piece of derivative work which criticizes in a way that deters other people from buying the original doesn't count as market harm. In summary, taking into account the lack of definition with Fair Use law and its reliance on discretionary interpretation, the strongest arguments for protection would be made for derivative work which is (1) clearly transformative, (2) borrows as little from the source material as possible, and (3) is either non-commercial or doesn't compete with the original" (https://repository.abertay.ac.uk/jspui/bitstream/10373/1598/2/Sloan_PlayingOutsideTheBox_Published_2013.pdf; lesedato 18.06.15).

Når et verk selger i et lite antall gjennom mange år, blir det en vesentlig inntektskilde for forlaget. Forlag sørger derfor for å trykke opp noen eksemplarer år om annet, og dette kan også gjøre at copyrighten bevares lenger inn i framtiden (Robin 2003 s. 78).

“Ifølge loven har man bare rettigheter til sin egen fremstilling, og måten man har organisert og formulert denne på. Fakta er det ingen som har rett til.” (Jon Haarberg i *Dagbladet* 27. juli 2009 s. 60)

I mange tilfeller kan det være relativt likegyldig for leseren hva som er den opprinnelige versjonen eller det første manuskriptet, men “det blir holdt fast på originalbegrepet for å sikre den borgerlige copyright.” (Rötzer 1991 s. 222)

Den engelske dramatiker Ben Jonson (en samtidig av Shakespeare) sørget for å tjene penger både på at hans skuespill ble spilt på scenen og at dramatekstene ble publisert. Han ville ha rettighetene til sine egne tekster og forhandle om prisen når han solgte dem til trykkere/bokutgivere. Jonson var den første dramatiker som ga ut en samling av sine egne skuespill i en folio-utgave. Dette skjedde i 1616 med tittelen *The Workes of Benjamin Jonson*. Tittelens “Workes” var en slags etterligning av utgaver av klassiske verk og viser hvor høyt Jonson satte sin egen produksjon. Det er en sterk bekreftelse av hans rolle som forfatter (Chartier 1997 s. 60). Han var vant til å få en viss prosent av prisen for teaterbillettene når hans skuespill ble spilt, og dette kan han ha brukt som modell for å regne ut hva han ønsket som sin andel av boksalget (Chartier 1997 s. 60).

Trykkere/forleggere så tidlig sin egen interesse i at forfattere fikk rettighetene til egne åndsverk. Hvis forfatteren eide verket, kunne forfatteren selge denne rettigheten til trykkeren som dermed fikk enerett til å trykke verket (Chartier 1997 s. 64). Dermed ble konkurransen fra andre trykkere mindre.

En måte å sikre seg rettighetene til sitt eget verk på (bl.a. på 1600-tallet) var å være sin egen forlegger (Chartier 1997 s. 65).

En pionérlov om opphavsrett kalt Copyright Act ble vedtatt i England i 1709. Den slo fast at forfatteren hadde eiendomsrett til sitt verk i 14 år, og etter disse årene kunne forfatteren eller forleggeren ved en ny kontrakt forlenge tiden med ytterligere 14 år. Det var først 14 år etter forfatterens død at enhver kunne trykke verket så mye de ville (Glambek og Christensen 1971 s. 59). Copyright Act fastslo som rett at bøker trykt før 1. april 1709 var opphavsrettslig beskyttet i ytterligere 21 år (Quinsat 1990 s. 367).

På 1770-tallet skrev den tyske forfatteren Gotthold Ephraim Lessing en kort tekst kalt "Leve og la leve: Et prosjekt for forfattere og bokhandlere", med krav om respekt for åndelig eiendom, forbud mot uautorisert ettertrykk (piratkopier) og en rettfærdig fordeling av risiko og inntekter mellom forfatter, trykker og bokhandler (Barner et al. 1981 s. 74-75). Den tyske filosofen Immanuel Kant skrev et lite skrift kalt *Om urettmessigheten av ettertrykk av bøker* (1785) der han presiserte hva han mente burde være rettighetsbetingelsene for åndelig eiendom m.m. På 1780-tallet arbeidet Kant og filosofen Johann Gottlieb Fichte for å utvide sitt rettighetsområde.

Den franske forfatteren Jean-Jacques Rousseau solgte rettighetene til sin roman *Den nye Héloïse* (1761) flere ganger, for å tjene mer penger på boka, bl.a. i en versjon tilpasset Frankrike (en litt sensurert versjon) og en annen gang med et forord (Chartier 1997 s. 65).

"The 1842 Copyright Act [i Storbritannia] produced a reciprocal effect. A wide range of literary texts which were just about to enter the public domain were converted into valuable windfall assets from which the lucky owners could take a rent for many more years. The change kept the prices of the reasonably modern English books higher than would otherwise have been the case, and held back most of the nation's access to recent good literature for another generation. Victorian moralists often complained that their less well-off countrymen read mostly rubbish, and they were right. The intellectual property regime which they established in 1842 was among the main causes." (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 228)

Den amerikanske forfatteren Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* (1852) "achieved remarkable sales in Britain, where it was not protected by copyright [...] If copyright can be viewed as restricting the free flow of books and the information that they contain, as is often claimed, then perhaps we need to explore just how copyright also fosters that flow by controlling

the markets that enable it. Surely it is no coincidence that bestseller lists emerged in the United States only after the nation passed an international copyright law in 1891. [...] The phrase “political economy” is borrowed from William St Clair's influential 2005 lecture, “The Political Economy of Reading,” in which he argues to the contrary that copyright and its restriction of intellectual property have severely limited the availability of books in editions at a price that allows them to reach substantial audiences.” (Michael Winship i <http://www.common-place.org/vol-09/no-03/winship/>; lesedato 19.06.13)

“[T]he novelist and playwright Charles Reade [...] was a champion of international authorial copyright, having written a major work on the topic, *The Eighth Commandment*, in 1860” (Dyer 2007 s. 26).

På begynnelsen av 1800-tallet var det ingen forbindelse mellom britiske og amerikanske forleggere, og amerikanske forlag utnyttet dette til å selge samtidens britiske forfattere uten å gi dem eller deres britiske forlag noe vederlag. Denne billige tilgangen på britiske kvalitetsforfattere som kunne trykkes, førte imidlertid til at samtidens amerikanske forfattere fikk vansker med å få utgitt sine tekster, bortsett fra noveller og andre korte tekster i tidsskrifter (Sayre 2011 s. 85-86). Dette fremmet den amerikanske novelletradisjonen, men ikke amerikanske romanforfattere.

Charles Dickens foretok en reise til USA for å forsvare copyrighten på tekstene sine (Quinsat 1990 s. 230). “Dickens lobbied the American Congress to recognize the copyright of British authors, but made little headway because American publishing was undercapitalized and needed to be able to plunder British and continental works in order to survive. Indeed, during his first visit Dickens's raising the controversial issue made him anathema in certain political circles and in the American press; his responses to the criticisms that appeared in American newspapers are best reflected in *Martin Chuzzlewit* (1842-3). [...] The rowdy American press, particularly in New York, soon disabused Dickens of his utopian notions vis a vis copyright. Americans, expecting him to be grateful for their warm reception, were staggered when this young British goodwill ambassador at the beginning of 1842, at a dinner held in his honour in Boston, dared to criticize them as pirates while urging the merits of international copyright, which at that point in American history would have seen vast amounts of Yankee capital heading overseas with little reciprocation. He did not back down. A week later, in Hartford, he argued that a native American literature would flourish only when American publishers were compelled by law to pay all writers their due, rather than being able to publish the works of any foreign author for free, a bad custom which only serve to discourage literary production by American citizens. Although the American people were divided on the question of the United States's joining the international copyright union, book, newspaper, and magazine publishers were utterly opposed, and successfully lobbied against any such move in Congress.” (<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva75.html>; lesedato 18.09.13)

Da den britiske forfatteren Arthur Conan Doyle begynte å publisere sine Sherlock Holmes-historier på slutten av 1800-tallet, var tekstene dårlig beskyttet av copyright, og salgssuksessen førte til mange imitasjoner. I etterligningene ble detektiven kalt Sherlock Ohms, Shylock Homes, Ollock Combs, Shamrock Jolnes og lignende – blant annet for å omgå opphavsretten og for å lure noen lesere til å tro at det dreide seg om autentiske fortellinger av Conan Doyle (Oudin 1997 s. 38). Den franske forfatteren Maurice Leblanc publiserte novellen “Sherlock Holmes kommer for sent” (1906), der Holmes blir overgått av en fransk etterforsker. Conan Doyle protesterte mot Leblancs plott, og i senere opplag av denne novellen ble navnet endret til Herlock Sholmès (Oudin 1997 s. 38).

I 1858 ble det holdt en internasjonal litterær kongress i Brussel, og der ble det krevd anerkjennelse av eiendom av litterære og kunstneriske verk på internasjonalt nivå. I 1873 fant en lignende kongress sted i Paris, med dikteren Victor Hugo som ledende representant for kunstnerne. Her ble grunnlaget lagt for den første internasjonale opphavsrettkonvensjonen, som ble underskrevet i Bern i Sveits i 1886, etter mønster av konvensjonen for industriell eiendom som hadde blitt underskrevet i Paris i 1883 (Joch og Wolf 2005 s. 38-39). Bernkonvensjonen ble revidert i 1896, 1908, 1914, 1928 og 1948, før den ble inkludert i Genèvekonvensjonen i 1952 (Joch og Wolf 2005 s. 39).

I Tyskland ble i 1867 de såkalte “evige forlagsrettighetene” for forfattere født før 1837 opphevet, og følgen var en lang rekke utgivelser av tyske klassikere til en svært rimelig pris (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 41). Billigutgavene fra forlag som Cotta og Reclam ble svært populære og mye solgt. Reclam publiserte et “universalbibliotek” som en lang bokserie.

“Årsaken til Tysklands sterke økonomiske oppsving under den industrielle revolusjon på 1800-tallet, var at opphavsretten var dårlig utviklet. Trykkere plagierte og kopierte bøker, og sendte dem ut i store, rimelige opplag. Slik skapte de et bredt lesermarked. Og det motiverte vitenskapsmenn til å henvende seg til offentligheten. Dermed var en ny type kunnskapsformidling etablert. Slik lyder analysene til historikeren Eckhard Höffner i en ny bok, skriver *Der Spiegel*. Motsetningen fantes i Storbritannia, der en sterk opphavsrett gjorde bøker til luksus.” (*Aftenposten* 13. august 2010 s. 36)

Den britiske forfatteren Samuel Butler utvidet sin roman *Erewhon, or Over the Range* fra 1872 med ca. 60 sider året før han døde i 1902 for at opphavsrettigheten hans ikke skulle forsvinne (Gräfrath 1993 s. 201).

“When Congress [den amerikanske Kongressen] passed the first Copyright Act in 1790, copyright protection lasted for 14 years, and authors could apply for a single 14-year extension. After a book’s copyright term expired, the work would fall into the public domain and become available for anyone to reproduce it. But Congress

has repeatedly extended copyright terms. Today, new works are protected by copyright for the life of the author plus 70 years, and some works are still under copyright 90 years after they were published. Rebecca Rosen at the Atlantic spotted some research by Paul Heald at the University of Illinois law school that illustrates how the longer terms of modern copyright have affected the availability of older books. Heald examined a random sample of new (e.g. in-print) books on Amazon and plotted their distribution. His results were surprising: [...] Why the dramatic drop-off in the number of titles being published after the 1920s? Works published before 1923 are known to be in the public domain, giving publishers the right to republish them without asking anyone's permission. In contrast, works published since 1923 may still be under copyright protection, so publishers have to do legal research to find the copyright owner (if any) and negotiate a license. That's a hassle, so works published after 1923 are much less likely to be republished once they've gone out of print. [...] Congress last extended copyright terms in 1998, adding 20 years to most terms. That means that works from 1923 are scheduled to fall into the public domain again on Jan. 1, 2019, unless Congress grants yet another extension before then." (<http://www.washingtonpost.com/blogs/the-switch/wp/2013/07/31/why-does-amazon-have-more-books-from-the-1880s-than-the-1980s-blame-copyright/>; lesedato 22.08.13)

En del av Bernkonvensjonen gjelder opphavsrett: "An international copyright agreement creating an International Union for the Protection of Literary and Artistic Works signed in Berne, Switzerland, in 1886, ratified in 1887 by several European countries and their colonies, and revised periodically. By 1974, there were 64 signatories. The United States joined in 1988. To receive copyright protection under the Berne Convention, first publication of a work must occur in a member country. Works published in nonsignatory nations receive protection if published simultaneously in a signatory nation. Protection is for the author's lifetime plus 50 years, except for anonymous or pseudonymous works and cinematographic works for which protection expires 50 years after the work has been made available to the public." (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

"As the film-going habit became established [på begynnelsen av 1900-tallet], so special theatres came to be constructed for film exhibition, and as cinemas spread so more producers entered the market, eager for fresh source material and looking for literary and dramatic properties. These would preferably be out of copyright, following a significant court case won in 1907 by the author of the book *Ben Hur* against a film company who had filmed the story without permission. A dead playwright would not be claiming royalties." (Luke McKernan i <http://lukemckernan.com/2016/05/25/amleto/>; lesedato 22.03.19)

Mark Rose sin bok *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (1993) viser at forestillingen om "the author as the creator and therefore the first owner of a work is deeply rooted both in our economic system and in our concept of the

individual. But this concept of authorship is modern. Mark Rose traces its formation in 18th-century Britain – and in the process highlights still current issues of intellectual property.” (http://www.goodreads.com/book/show/1536993.Authors_and_Owners; lesedato 04.05.15) Mark Rose beskriver blant annet virkningene av *Statute of Anne*, en copyright-lov vedtatt av det britiske parlamentet i 1710.

“*Statute of Anne* is definitely not the first time that someone lays claim to a literary text. Compared to the common law-practices that existed before 1710 the *Statute of Anne* is actually an attempt to limit the possessive claims that the booksellers had laid on literature during the 17th century. Until 1710 the book market was almost exclusively dominated by the Stationers Company – the national guild for printers and booksellers. According to common law it was the Stationers Company’s job to allot the rights to publish literary works within the members of the guild. Even though this was not a matter of literary property in the modern sense but rather of privileges to publish certain texts that the state granted certain actors, it still meant that only printers and booksellers could own literary privileges. Like within modern copyright these rights were exclusive, but unlike modern copyright they were also eternal. Once a bookseller got the rights to a text it was his to hold forever or to sell to the highest bidder, causing a flourishing trade with literary privileges.” (<http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Fredriksson.pdf>; lesedato 07.05.15)

“*Statute of Anne* was to a large extent a codification of practices that already existed within common law, but with two major exceptions: it declared authors to be potential owners of their works and it limited the term of copyright-protection to 14 years. This was an obvious attempt to break the monopoly of the Stationers Company. Making authors potential owners of literature, and thereby competitors to the printers and booksellers, were not such an immediate threat as it might seem: most authors was still dependant of the members of the Stationers Company to finance the publication which let the printers and sellers keep on dictating the conditions. Limiting the term of protection was however a hard blow against the Stationers Company whose main assets – the literary privileges – were all of a sudden losing their value. This caused a series of debates and court-cases throughout the 18th century and the Stationers Company’s main argument against a limited copyright was, ironically, the author’s absolute right to his own work. At the core of this argument lies the classical, liberal discourse of property, articulated by John Locke. According to Locke every individual has an inalienable property in his own person and when he, through labor, uses his own person to transform the raw material that nature provides into a product, then this product is his unquestionable property. This meant that property was no longer a social convention but a natural right and that no one could justly be denied the fruits of his labor. By regarding the text as the fruit of the author’s labor the Stationers Company could claim that literary property was a natural right that could not be limited in term, but that the author was of course in his full right to sell. In the end the Stationers Company failed to influence the legislators on this account, but as a by-product they managed to replace the old discourse of literary privileges with a new discourse of literary property that has survived until today.” (Martin

Fredriksson i <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Fredriksson.pdf>;
lesedato 18.06.15)

“In his important book *Authors and Owners*, Mark Rose shows that copyright did more than provide a legal basis for intellectual property. The discussions that swirled around copyright also solidified ideas about what counted as creativity, authorship, and proper literature. One of the important assumptions that emerged out of this debate was the assertion that the literary work does not consist of paper, binding, or ink. Rather, the work was seen as an immaterial mental construct.” (Hayles 2005 s. 143-144)

Mark Rose understreker at et av målene for tenkingen rundt opphavsrett “was to arrive at a transcendental signified that would guarantee the enduring value of the work as a literary property, establishing it as a “vast estate” that could be passed down through generations without diminishing in value. In the process, certain metaphoric networks were established that continued to guide thinking about literary properties long after court cases were settled. Perhaps the most important were metaphors equating the work with real estate. The idea that a literary work is analogous to real estate facilitated the fitting together of arguments about copyright with the Lockean liberal philosophy that C. P. Macpherson has labeled possessive individualism. Rose finds it appropriate that James Thompson’s long landscape poem *The Seasons* became the occasion for a major copyright case, for it was read as a poet transforming the landscape into his private literary property by mixing with it his imagination, just as the Lockean man who owns his person first and foremost creates private property by mixing it with his labor (113). Whereas the landholder supplies physical labor, the author supplies mental labor, particularly the originality of his unique “style.” Rose makes the connection clear: “The Lockean discourse of property, let us note, was founded on a compatible principle – ‘Every Man has a *Property* in his own *Person*’ was Locke’s primary axiom – and thus the discourse of originality readily blended with the eighteenth-century discourse of property” (121).” (Hayles 2005 s. 145)

Adrian Johns har skrevet *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates* (2009). På en nettside ble hovedideer i denne boka oppsummert slik: “Since the rise of Napster and other file sharing services in its wake, most of us have assumed that intellectual piracy is a product of the digital age and that it threatens creative expression as never before. The Motion Picture Association of America, for instance, claimed that in 2005 the film industry lost \$2.3 billion in revenue to piracy online. But here Adrian Johns shows that piracy has a much longer and more vital history than we have realized – one that has been largely forgotten and is little understood. *Piracy* explores the intellectual property wars from the advent of print culture in the fifteenth century to the reign of the Internet in the twenty-first. [...] in the wars over piracy, it is the victims – from Charles Dickens to Bob Dylan – who have always been the best known, but the principal players – the pirates themselves – have long languished in obscurity, and it is their

stories especially that Johns brings to life in these vivid pages. Brimming with broader implications for today's debates over open access, fair use, free culture, and the like, Johns's book ultimately argues that piracy has always stood at the center of our attempts to reconcile creativity and commerce – and that piracy has been an engine of social, technological, and intellectual innovations as often as it has been their adversary. From Cervantes to Sonny Bono, from Maria Callas to Microsoft, from Grub Street to Google, no chapter in the story of piracy evades Johns's graceful analysis in what will be the definitive history of the subject for years to come." (<http://www.adrianjohns.com/piracy/>; lesedato 04.05.15)

“[I]nformation has indeed become a principal foundation of modern social, economic, and cultural order. As it has become the key commodity in the globalized economy, so control and management of information have vastly increased in overt importance. In the nineteenth century, manufacturing held the key to economic power; for much of the twentieth, energy occupied that position. Now knowledge and imaginative creativity seem to be challenging for primacy. Piracy is the biggest threat in this emerging economic order” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 15.05.15).

“Conflicts over piracy involve strongly held ideals of authorship, creativity, and reception. Society can therefore find itself forced to articulate and defend those ideals, and sometimes to adjust or abandon them. That is the common thread that ties together all our most important piracy debates, whether the specific allegations relate to gene patents, software, proprietary drugs, books, ballet steps, or digital downloading. What is at stake, in the end, is the nature of the relationship we want to uphold between creativity, communication, and commerce. And the history of piracy constitutes a centuries-long series of conflicts – extending back by some criteria to the origins of recorded civilization itself – that have shaped this relationship. Those conflicts challenged assumptions of authenticity and required active measures to secure it. They provoked reappraisals of creative authorship and its prerogatives. They demanded that customs of reception be stipulated and enforced. Above all, they forced contemporaries to articulate the properties and powers of communications technologies themselves – the printing press, the steam press, radio, television, and, now, the Internet.” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 18.05.15)

“The relation of piracy to doctrines of intellectual property, in particular, must clearly be a close one; but piracy cannot be adequately described, let alone explained, as a mere byproduct of such doctrines. It is empirically true that the law of what we now call intellectual property has often lagged behind piratical practices, and indeed that virtually all its central principles, such as copyright, were developed in response to piracy. [...] America's wholesale redistribution of foreign companies' patents (those of allies as well as the defeated Germans) after World War I. The legality of this hugely important move was unclear, but few in the

United States, at least, would have called it piracy.” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 15.05.15)

Siva Vaidhyanathans *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity* (2003) er en bok som “argues against the current trends in copyright and so called “intellectual property” primarily through historical case studies. Examining the foundation of United States copyright law, especially in contrast to its European antecedents, Vaidhyanathan shows that the initial rationale for copyright law by the founders of the country was an attempt to balance the needs of creators and consumers of intellectual works in order to promote the progress of arts and sciences. Moreover, this notion was essential and vital in the history of most of the cultural life of the United States. Despite this, the trend has been to make copyright more restrictive and tip the balance towards the holders of copyright, at the expense of the larger society that uses intellectual works and the creators of new works. Vaidhyanathan argues that copyright is best at promoting science and art when it is less restrictive. Finally, the very notion of “intellectual property,” and the recent international legal infrastructure being created to protect it is disturbing and potentially very dangerous. Vaidhyanathan does not advocate the abolition or abandonment of copyright, but rather for what he calls “thin” copyright – “just strong enough to encourage and reward aspiring artists, writers, musicians, and entrepreneurs, yet porous enough to allow full and rich democratic speech and the free flow of information.” (p. 5)” (<http://www.adammathes.com/academic/libraries-information-society/copyright.pdf>; lesedato 11.05.15)

Tarleton Gillespies bok *Wired Shut: Copyright and the Shape of Digital Culture* (2007) “examines this shift to “technical copy protection” and its profound political, economic, and cultural implications. Gillespie reveals that the real story is not the technological controls themselves but the political, economic, and cultural arrangements being put in place to make them work. He shows that this approach to digital copyright depends on new kinds of alliances among content and technology industries, legislators, regulators, and the courts, and is changing the relationship between law and technology in the process. The film and music industries, he claims, are deploying copyright in order to funnel digital culture into increasingly commercial patterns that threaten to undermine the democratic potential of a network society. In this broad context, Gillespie examines [...] the encryption system used in DVDs, and the film industry’s legal response to the tools that challenged them” (<http://mitpress.mit.edu/books/wired-shut>; lesedato 20.05.15).

“The practice of amateur translation is not confined to subbing – the Harry Potter series appeared in unauthorized written translation in several languages including German, where a collective team of fans translated the fifth volume in less than forty-eight hours. A French translation led to the amateur translator being arrested for alleged breach of copyright.” (Munday 2016 s. 286)

Med sitt Corbis-prosjekt har Bill Gates prøvd å sikre seg rettighetene til enorme mengder fotografier og andre bilder. I 1996 inneholdt Corbis-databasen over en million digitaliserte bilder som var tilgjengelige både på cd-rom og på Internett (Colombain 1997 s. 21).

Harry Potter-forfatteren J. K. Rowling har uttrykt sin begeistring for fanfiksjon, men motsetter seg alle former for skriving av andre som skal utnytte Harry Potter kommersielt. For eksempel har Potters litterære agenter og advokater prøvd å stoppe den russiske forfatteren Dmitri Yemets' *The Magic Double-Bass*. Yemets forsvarte seg med at boka var ment som en satire (Pugh 2005 s. 232).

“I 2008 måtte Trøndelag Teater avlyse sin oppsetning av “Vente på Godot” med fire kvinner i rollene, fordi de som forvalter rettighetene etter Samuel Beckett mente det måtte være måte på “kunstneriske friheter”.” (*Dagbladet* 4. februar 2014 s. 2)

“Det er flere eksempler på at nytolkninger av visene til Alf Prøysen er blitt stoppet av rettighetshaverne, sier visesangeren Jørn Simen Øverli. [...] Prøysens stilling som stor visedikter blir stadig oppjustert, og det er mange yngre komponister og utøvere som ut fra sin kreative impuls ønsker å fornye ham. Men da må de få frie tøyler, og det vil ikke rettighetshaverne gi dem, sier Øverli. [...] I dag er det barna, Elin Prøysen og Magne Amdahl, som forvalter rettighetene etter sine fedre. [...] - Vi har et ansvar for å forhindre at ikke Prøysen visner hen og blir borte for kommende generasjoner. Det spørres hvor lenge Prøysen vil være en del av skolepensum dersom man ikke gir fritt spillerom for fornyelse. [...] I henhold til åndsverkloven opphører opphavsretten 70 år etter opphavsmannens dødsår. Det betyr at Prøysens verk tidligst blir frigitt i 2041. Det er for lenge å vente, mener Øverli, og han oppfordrer arvingene til å myke opp forvaltningen av rettighetene. - Alf Prøysens verk er en del av vår felles kulturarv, og det er altfor verdifullt til å havne på et kunstnerisk og musikalsk museum. Arven må bæres inn i vår tid, og en mindre restriktiv praksis fra rettighetshaverne vil være med på å gjøre Prøysen tilgjengelig for nye generasjoner.” (*Klassekampen* 13. juli 2013 s. 36)

I hovedfilialen ved Deichmanske bibliotek i Oslo var det i 2010-11 et par “mediestasjoner” utformet som store bokser, men med kun plass til maks to personer foran. “Det handler i bunn og grunn om rettighetsproblematikken. Det er en del begrensninger når det gjelder visning av en del medieinnhold. Mye kan ikke vises for alle, men må sees av en eller to, derfor må vi også få til en innrammet menneske-skjerm-situasjon.” (biblioteksjef Liv Sæteren i *Morgenbladet* 4. – 10. mars 2011 s. 32)

Strømmetjenesten Popcorn Time ga et internasjonalt publikum tilgang til et stort antall filmer og TV-serier uten godkjenning fra rettighetshaverne, og det norske domenet popcorn-time.no bidro til å gjøre dette materialet tilgjengelig ved å lenke til nettsteder der strømmetjenestens programvare kunne lastes ned. I 2016 ble det

norske domenet forbudt og stengt av Økokrim. “Utgir det beslaglagte nettstedet popcorn-time.no i bokform [...] Organisasjonen Elektronisk Forpost Norge (EFN) mener det er kritisk at ytringsfrihet skal ha like god beskyttelse på nett som andre steder, og har utgitt innholdet på det ulovlige nettstedet som bok for å utfordre lovverket. [...] Boken har fått tittelen “En ulovlig bok?”. [...] Boken er på 64 sider, og har forfatternavnet “John Doe”, fordi ingen vet hvem som sto bak innholdet på nettsiden. [...] EFNs pressekontakt Bjørn Remseth påpeker at det ikke er første gang innholdet på et nettsted utgis i bokformat for å utfordre lovverk. [...] I 1995 ble nemlig kildekoden til krypteringsprogrammet “Pretty Good Privacy” utgitt i bokform av den amerikanske forfatteren Phillip Zimmermann. Da krypteringsprogrammet fant veien ut av USA, ble Zimmermann etterforsket for eksport av krigsmateriell uten lisens. Krypteringsnøkler på mer enn 40 bits ble nemlig ansett som krigsmateriell, og Zimmermanns program brukte utelukkende nøkler med over 128 bits. Eksport av bøker blir derimot beskyttet av USAs lov om ytringsfrihet. I ettertid har imidlertid to rettsinstanser avgjort at også kildekode for krypteringsprogramvare er beskyttet av loven om ytringsfrihet.” (<https://www.digi.no/artikler/utgir-det-beslaglagte-nettstedet-popcorn-time-no-i-bokform/454860>; lesedato 11.01.19)

“Mickey Mouse will be public domain soon [...] In 1998, works published in 1922 or earlier were in the public domain, with 1923 works scheduled to expire at the beginning of 1999. But then Congress passed the Sonny Bono Copyright Term Extension Act. It added 20 years to the terms of older works, keeping 1923 works locked up until 2019. [...] Next January, George Gershwin’s Rhapsody in Blue will fall into the public domain. It will be followed by The Great Gatsby in January 2021 and Ernest Hemingway’s The Sun Also Rises in January 2022. On January 1, 2024, we’ll see the expiration of the copyright for Steamboat Willie – and with it Disney’s claim to the film’s star, Mickey Mouse. The copyrights to Superman, Batman, Disney’s Snow White, and early Looney Tunes characters will all fall into the public domain between 2031 and 2035. The expiration of copyrights for characters like Mickey Mouse and Batman will raise tricky new legal questions. After 2024, Disney won’t have any copyright protection for Mickey’s original incarnation. But Disney will still own copyrights for later incarnations of the character – and it will also own Mickey-related trademarks. James Grimmelman, a copyright scholar at Cornell Law School, tells Ars that this is an uncharted area of law because licensing practices for modern characters are “so much more intensive and so much more comprehensive now” than in the 1920s and 1930s. “We never had megacharacters in the same way” prior to the 1920s, he says.” (Timothy B. Lee i <https://arstechnica.com/tech-policy/2019/01/a-whole-years-worth-of-works-just-fell-into-the-public-domain/>; lesedato 26.04.19)

“Most copyrighted works become commercially worthless within a decade or two. But a small minority of famous works from the 1920s and 1930s were still generating significant revenues in the 1990s. Retroactively extending copyright terms meant an enormous windfall for the companies and families that owned the

copyrights. [...] The rise of the Internet and its remix culture means that a lot of people now benefit from a growing public domain in ways that weren't true in 1998. That includes big companies like Google, but it also includes grassroots communities like Wikipedia editors and [nettsamfunnet] Reddit users. This emerging copyright reform coalition flexed its lobbying muscles in 2012 when it overwhelmingly defeated an Internet filtering bill called the Stop Online Piracy Act. So if the usual suspects had pushed for another copyright extension, they would have had a serious fight on their hands. Digital rights groups, online activists, and lobbyists from big technology companies would have swarmed Capitol Hill, making the case against copyright extension. Evidently, major rights holders didn't have the stomach for another battle like that." (Timothy B. Lee i <https://arstechnica.com/tech-policy/2019/01/a-whole-years-worth-of-works-just-fell-into-the-public-domain/>; lesedato 26.04.19)

Det sosiale nettstedet Facebook krever en "blankofullmakt" når det gjelder brukernes tekster: "Da du ble Facebook-bruker ga du nettsamfunnet en "ikke-eksklusiv, overførbar, royaltyfri, underlisensierbar og verdensomfattende lisens til å bruke alt åndsverkbeskyttet innhold du publiserer på eller i forbindelse med Facebook". [...] Du eier i prinsippet fortsatt innholdet, men gir Facebook blankofullmakt til å bruke det på nær sagt alle tenkelige og utenkelige måter, og eventuelt gi eller selge det videre til andre. Dette kommer du bare unna ved å slette hele Facebook-kontoen din, og selv da tar Facebook forbehold, blant annet for at de fortsatt kan benytte ditt innhold dersom andre har delt det videre." (*Dagbladet* 2. desember 2012 s. 37)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>