

HVEM SKABER FILMENE?

Af A. Blom-Andersen

Spørgsmålet over disse linier skulle synes let at besvare. I en tilfældigt valgt spalte i et af de sidste numre af dette tidsskrift læses om *Jean Renoirs*, om *Berlangas* og *Bardems*, om *Rossellinis*, *Mackendricks* og *Käutners* film. Hvem andre end instruktøren har krav på at blive anerkendt som skaberen af sin film?

Komplikationerne i spørgsmålet dukker dog hurtigt op, også fra den synsvinkel, hvori film ansues her i „Kosmorama“. I bagsidernes film-index møder vi angivelser både af manuskriptforfatter, fotograf, klipper, komponist og producent. Flere af index'ene har ligefrem – i stedet for om et instruktørnavn – samlet sig om skuespillere (*Asta Nielsen* og *Poul Reumert*) og eet om en scenearkitekt (*Erik Aaes*). Og spørgsmålet rækker adskilligt videre end antydnet ved disse eksempler.

Når spørgsmålet i de senere år er blevet brændende, er det ikke blot, fordi det er kommet i hænderne på jurister, som jo af og til beskyldes for at have deres glæde af at gøre enkle ting indviklede. Filmens egne folk har i stigende grad i praksis mødt vanskeligheder ved de til ophavsretten knyttede problemer, og man er nu på det stadium, hvor der til juristen og lovgiveren – som det stadig sker på de forskelligste områder – stilles kravet om, at komplicerede ting skal gøres enkle.

Opfyldelsen af dette ønske er dog næppe umiddelbart forestående. På den senest stedfundne konference i Bruxelles i 1948, hvor Bernerkonventionen til værn for litterære og kunstneriske værker blev underkastet revision og à jour-føring, fremkom forslag fra flere sider til mere detaljerede regler end de ganske summariske bestemmelser om film, der fandtes i konventionen i den form, den havde fået ved den nærmest forudgående revision i Rom i 1928. Der viste sig imidlertid så stor uenighed om, hvilket indhold der skulle gives de nye regler, at man foreløbig afstod fra at

søge spørgsmålet løst i konventionen for at lade det undergive yderligere bearbejdelse i Bernerunionens permanente komité, som imidlertid endnu ikke er kommet meget videre dermed.

I mellemtiden har disse problemer fortsat været under debat her og i udlandet, både i teoretiske afhandlinger og i praktisk lovgivningsarbejde. I sidstnævnte henseende kan særlig nævnes de drøftelser, der er redegjort for i en dansk betænkning fra 1951 og navnlig i en tilsvarende svensk betænkning fra august 1956 med udkast til en fællesnordisk lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker. Blandt de teoretiske afhandlinger er der for nylig fra Filmmuseets bibliotek kommet mig en schweizisk bog i hænde af *Peter Sutermeister*: „Das Urheberrecht am Film“ (Basel 1955), af hvilken man vil få et indtryk af problemstillingen, som den har udviklet sig gennem det sidste årti eller to i den righoldige mellemeuropæiske litteratur. Antagelig vil dog hverken filmfolk eller jurister i Norden kunne godtage alle de resultater, Sutermeisters overvejelser fører ham til.

I det første tiår af filmens levetid erkendtes problemet knap nok. Efter de tænkebaner, man fulgte ved århundredskiftet, opererede man med to former for rettigheder indenfor åndsretten: forfatterretten, der tilkom skribenter og komponister, og kunstnerretten for malere, billedhuggere og andre udøvere af bildende kunst. Krav fra anden side på kunstnerretlig beskyttelse var da knap nok formuleret og i al fald kun i ringe omfang anerkendt. Der var derfor intet påfaldende i, at det problem, man hovedsagelig havde øje for, var forfatternes krav på, at deres værker ikke uden deres samtykke – og dermed følgende vederlag – gjordes til genstand for filmatisering. Allerede i den danske forfatter- og kunstnerlov fra 1912 havde man dog, foruden at beskytte forfatterne



Konference før optagelsen af en scene i „Bedrag“ („Deception“). Fra venstre ses forfatteren John Collier, produceren Henry Blanke, instruktøren Irving Rapper, dialoginstruktøren Jack Daniels, Bette Davis og Claude Rains. Hvem skabte „Bedrag“?

mod „kinematografisk opførelse“ af deres skrifter, optaget bestemmelser, der pegede mod en erkendelse af selve filmen som beskyttelsesværdigt værk, idet der tales om rettigheder for „forfatteren“ af værker „i den stumme kunsts form“ og for „den, der . . . overfører et værk til levende billeder“. Disse ikke særlig ramme- eller fyldestgørende formuleringer gik over i den nugældende forfatter- og kunstnerlov af 25/4 1933, og større bidrag yder gældende lov her i landet – så lidt som i flertallet af de til Bernerunionen knyttede lande – endnu ikke til løsningen af disse problemer. Det er altså navnlig et åbent spørgsmål, *hvem* det er, der er indehaver af de rettigheder, man vil knytte til filmen som selvstændigt værk.

Den første frontlinie i striden herom går mellem producenterne (produktionsselskaberne) på den ene side og de kunstneriske medarbejdere (forfattere, instruktører osv.) på den anden. Producenternes synspunkt er, at en film er et værk af en ganske særegen karakter, til hvilket man ikke umiddelbart kan overføre de

i bogens, musikens og den bildende kunsts verden gældende mønstre, men at man her både af teoretiske og praktiske grunde må give de til ophavsretten knyttede rettigheder direkte til produktionsselskabet. Deres betragtninger kan kort sammenfattes således, at til en film – i al fald en spillefilm – tilblivelse kræves dels medvirken af et stort antal personer, dels en central ledelse, og at det er denne, der må anses som skaberen af filmen som helhed. Denne ledelse udgøres af filmselskabet og dets produktionsleder med manuskriptforfatter og instruktør som de nærmest bistående. I det omfang disse eller andre medvirkende ligefrem er ansatte hos selskabet, må deres eventuelle rettigheder anses overført til dette gennem ansættelsesaftalen. Selskabets indsats er både indirekte – gennem disse ansatte – og direkte meget omfattende og betydningsfuld, både på det kunstneriske og ikke mindst også på det tekniske og økonomiske område. Det er derfor et naturligt krav, at selskabet som sådant skal være den eneste rettighedshaver til den færdige

film. Herfor taler efter producenterne opfattelse også praktiske grunde. Hvis man ikke samler rettighederne hos selskabet, men lader dem ligge spredt hos en række af de kunstnerisk medvirkende, kan det medføre en rets-usikkerhed, der kan afstedkomme betydelige ulemper. Det vil navnlig være umuligt allerede for de udlejere, der overtager filmen i distribution, og endnu mere for de biograf-ejere, der lejer den til opførelse, at have klarhed over, om der fra alle rette vedkommende foreligger fornøden tilladelse til – og skyldigt vederlag betalt for –, at filmen nu sendes i distribution på den måde og i den skikkelse, de modtager den.

Den modstående opfattelse, der repræsenteres af, hvad man foreløbig kan kalde „film-arbejderne“ i videste forstand, er den, at det, som ophavsretten skal tilgodese, i alle forhold er den kunstneriske indsats, ikke den praktiske eller økonomiske. En sådan ret kan ikke umiddelbart tilkomme en økonomisk erhvervsorganisation som et produktionsselskab, men må fra begyndelsen ligge hos den eller de personer, der skaber den kunstneriske frembringelse, filmen som helhedsværk. Producentens indsats svarer principielt til bogforlæggerens, og forlæggeren får aldrig original ophavsret, men kan – som filmproducenten – erhverve denne ved aftale med ophavsmanden indenfor de grænser, loven sætter for sådan overdragelse.

Det er netop disse begrænsninger i overdrageligheden – som dels gælder det område, der kort betegnes som ophavsmandens *droit moral*, herunder hans ret til at modsætte sig kunstnerisk krænkende benyttelse eller ændring af hans værk, og dels giver ophavsmanden en vis økonomisk sikring –, der gør det af interesse for producenterne at hævde en originær ophavsret for dem selv til filmen i stedet for at være henvist til at tilkøbe sig rettighederne fra filmarbejderne.

Når man ser denne diskussion gengivet, må det haves i tankerne, at der her ikke blot tales om en *Dreyers* eller en *Buñuels* værker, men at filmværker i ophavsretlig forstand er noget andet eller i al fald noget vidererækkende end filmkunst i æstetisk forstand. Ligesom indenfor litteraturen må der principielt gælde samme regler om rettighedernes fordeling for det fuldbårne kunstværk og for produktet på det meget jævne plan, når blot det hæver sig op over den grænse, hvor der overhovedet kan tales om et „værk“ med noget præg af nyhed og selvstændighed.

Den nu standende strid mellem producenter og filmarbejdere kan fremkalde historiske minder fra selve forfatterrettens udvikling. Som bekendt har denne sine rødder i bogtrykker-

kunstens opfindelse. Mangfoldiggørelsesteknikken fremkaldte snart trang til beskyttelse for den forlægger, der satte penge og teknik i bogfremstilling, en trang, som blev imødekommet ved privilegier fra datidens landsfyrster til gunst for bogtrykkeren, medens forfatteren ikke eller kun som biperson kom frem i billedet. Der krævedes en udvikling over mere end 300 år, inden nutidens tanker om beskyttelse for værkets åndelige skaber, forfatteren, i tiden omkring den franske revolution begyndte at slå igennem.

Hvis man ikke tvinger parallelførelsen for hårdt, kan man sige, at det er samme udvikling, der nu i løbet af et kort årti er ved at blive gennemløbet for vort århundredes nye kunstneriske medium, filmen: ophavsrettens vandring fra producenten over til filmens kunstneriske skaber. I diskussionen mellem disse parter svinger opfattelsen i stigende grad til fordel for den sidste, og det er da også det udgangspunkt, de nye nordiske lovudkast bygge på.

Men længere end til at anerkende dette som udgangspunkt er man heller ikke kommet. For netop ved filmen står man, som indledningsvis berørt, i højere grad end ved nogen anden kunstnerisk udtryksform overfor vanskeligheden ved at fastslå, hvilken enkelt eller hvilke personer man vil tilskrive værket som helhed. Selvom man på forhånd udelukker de optrædende skuespillere og musikere – der som udøvende kunstnere efter hidtidig retsopfattelse ikke kan erhverve en egentlig ophavsret – er der nok tilbage, der kan melde sig med krav på anerkendelse for deres kunstneriske bidrag til filmen: fra forfatteren til det eventuelt underliggende skuespil eller romanværk over forfatteren til synopsis – treatment – drejebog og komponist til produktionsleder – instruktør – fotograf – tonemester – cutter – dekorationsarkitekt – kostumetegner – koreograf m.fl. Og det er umuligt på forhånd og med almen gyldighed at vælge en enkelt eller enkelte ud af denne kreds, som man vil tillægge ophavsretten i konsekvens af den funktion, han efter sin stillingsbetegnelse dækker ved filmens tilblivelse. Selv den, der i så henseende i første række måtte tildrage sig opmærksomheden, instruktøren, kan alt efter samarbejdsformen om den pågældende film og deltagerens personlighed have en væsentlig mere begrænset andel i helhedsresultatet, end det vil være tilfældet, når man alene har film af de helt store instruktørnavne for øje. Ikke mindst i forholdet mellem forfatter, produktionsleder og instruktør kan den skabende indsats om den enkelte film variere betydeligt.

Et lignende samvirke af et stort antal perso-

ner om et kunstnerisk resultat har vel allerede før filmens tid kunnet forekomme ved opsætningen på scenen af store skuespil, operaer og operetter. Men denne indsats har jo – som skabt for øjeblikket og forsvundet med dette – måttet anses som *udførelsen* af forud eksisterende værker og medarbejderkredsen omkring sceneforestillingen altså som et ligeså stort antal *udøvende* kunstnere, der ikke selv erhverver ophavsret til det værk, de fortolker. Først med filmen, hvor hele det store samvirkes resultat er blevet fæstnet og bevaret på filmstrimlen i dens endelige tilklipning, har man fået vanskelighederne ind på livet.

Selvom man nu statuerer, at det kun er den eller dem, der har bidraget væsentligt og centralt til det samlede kunstneriske resultat, der har krav på andel i ophavsretten, når man ikke let frem til en umiddelbart håndterlig løsning. Man vil ud fra dette synspunkt i overensstemmelse med, hvad der også gælder inden for andre dele af åndsretten, fra den berettigede kreds kunne udelukke på den ene side blotte idégivere på det ene eller andet område og på den anden side dem, der kunstnerisk eller teknisk blot bringer værket i udførelse, såsom fotografen, lyssættere, dekorationsmalere m.fl. Selv om der også af disse medarbejdere jævnlig vil kræves en kunstnerisk indfølelse og selvstændig indsats, for at det gode helhedsresultat kan nås, vil man næppe være tilbøjelig til at anerkende egentlig ophavsret for medarbejdere af denne art. Og som allerede nævnt kan efter almindelig opfattelse også udskilles de „fortolkende“ kunstnere, der ikke får egentlig ophavsret, men hvis retsbeskyttelseskrav må imødekommes ad andre veje. Alligevel kan den kreds, som bliver tilbage, og som kan siges at have bidraget på centralt område til skabelsen af filmværket som sådant, stadig være vanskelig nøje at fixere. Også producenten selv kan her komme på tale, men ikke i kraft af sin blotte økonomisk-organisatoriske indsats – hvor betydningsfuld denne end måtte være –, men kun i det omfang, han under manuskriptudarbejdelse og optagelse af selve filmen har medvirket aktivt i tilrettelæggelsen af filmens indhold eller dennes filmiske form.

Det er af disse grunde, at betænkningerne med det fællesnordiske udkast til ny ophavsretslov har afstået fra forsøg på en bestemt angivelse af, hvilken eller hvilke personer indenfor filmens tilblivelsesproces ophavsret til den færdige film bør tillægges, men overladt det til en vurdering for den enkelte film ud fra lovudkastets almindelige ophavsretlige principper i forventning om, at de fleste praktiske

tvivl efterhånden vil blive løst gennem aftaler, eventuelt i kollektiv form.

Det ligger altså tildels i producenterne og filmarbejdernes egen hånd at finde den praktiske vej frem. Let bliver det næppe, efterhånden som de enkelte rettighedshavendes opmærksomhed i stigende grad bliver henvendt på de rettigheder, de kan hævde både under filmens tilblivelse og under dens senere udnyttelse. I sin ovennævnte bog omtaler Sutermeister bl.a. spørgsmålet om „rangfølgen“ mellem de af hinanden afhængige ophavsrettigheder, som omhyggeligt må respekteres ved filmens fremstilling. Som et – i hans øjne anbefalelsesværdigt – middel til klaring af forholdene tilråder han, at der under enhver films optagelse ligefrem føres en protokol, som så at sige dag for dag skulle give eksakt oplysning om de enkelte medarbejders arbejdsforhold, deres retlige relationer til hverandre og til producenten og fremfor alt om hver enkelts kunstneriske bidrag til „den skabende grundplan“. I denne protokol skulle bl.a. også alle deltagende med deres underskrift give tilslutning til alle ændringer, der efterhånden – som vel næsten under enhver filmoptagelse – måtte blive gennemført i det hidtidige kunstneriske grundlag.

Jeg tvivler om, at nogen praktiker vil finde denne tanke hensigtsmæssig, men den skal dog anføres her som en illustration af, at selv om der nok er ryddet noget land på filmophavsrettens problemfyldte område, er der et godt stykke vej igen, førend der er farbart overalt.

6. februar 1957.

