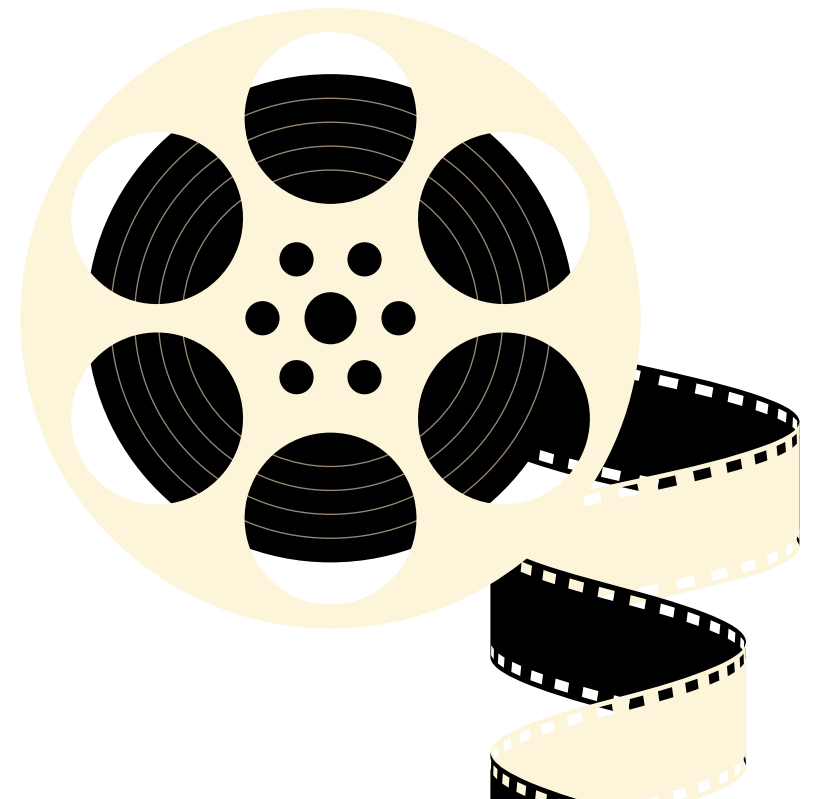




**SKUESPILLERNES
OPHAVSRET
– EN FAGLIG KAMP**

SKUESPILLERNES
OPHAVSRET
– **EN FAGLIG KAMP**



“Man kan endnu i vore dage høre den betragtning gjort gældende, at kunst og organisation er uforligelige modsætninger. Det er en yndet romantisk betragtning, at kunstnere er som himlens frie fugle og liljerne på marken, sorgløse væsener hvis blik er - eller i det mindste bør være - rettet mod stjernerne og ikke mod timelige værdier og lumpen, materiel vinding.

Mange gange er synspunktet med held anvendt overfor kunstnerne selv, når det gjaldt om at presse en gage eller omgå en aftale.”

Bendt Rothe (formand 55- 57).

Denne bog er for Dansk Skuespillerforbund skrevet og redigeret af

Mikael Waldorff: ansat som faglig sekretær i Dansk Skuespillerforbund i 1984, derefter direktør frem til 2010, seniorkonsulent frem til 2013 og ekstern konsulent for Filmex til og med 2017. Har i flere perioder været vicepræsident for FIA og bestyrelsesformand for Copydan Verdens TV.

Eva Rose Waldorff: Journalist og kommunikationskonsulent på social- og sundhedsområdet. Har været ansat i bl.a. Dansk Selskab for Patientsikkerhed og Dansk Sygeplejeråd, og har som freelancejournalist arbejdet med bl.a. arbejdsmarkedsområdet, hjemløshed og faglige organisationer.

INDHOLD

Forord	8
1. I begyndelsen	11
1.1 Baggrunden	11
1.2 En mand – to kulturer	14
1.3 Splittelse bragte fobundet i knæ	21
1.4 Endnu en splittelse	23
2. Statsradiofonien 1925-1959	27
2.1 Radio	27
2.2 Fjernsyn	31
2.3 1955-overenskomsten	34
3. Gramex og romkonventionen	36
4. Danmarks Radio 1960-2013	45
5. Film	63
6. Copydan – skabelsen af en magtposition	75
7. Splittelse bragte fobundet i knæ	86
8. Reklamefilm og effektiv konflikt	92
9. Dubbing – en kamp om rettigheder	95
10. Kabel-tv - Fordelingsvoldgift	99
11. Etablering af en rettighedsforvaltning	117
12. TV3-sag 1993-2003	137
Efterord	146
Litteratur	148
Bilag: Aftalelicens	149



Gunnar Lauring, formanden Kai Holm, Bendt Rothe og forbundets advokat Jon Palle Buhl. 21. september 1954. Den ekstraordinære generalforsamling besluttede at etablere blokade mod Danmarks Radio for at opnå beskyttelse af skuespilleres ophavsret via overenskomst. Læs mere side 32-33.

©VISDA

FORORD

”Dersom de enkelte ophavsmænd selv skulle varetage deres interesser, herunder påse, at deres værker ikke blev gjort til genstand for en uhjemlet udnyttelse, ville ophavsretten være af beskeden praktisk værdi. Man har derfor længe haft en række ophavsretlige organisationer, opkrævningsselskaber o. lign., der varetager den praktiske administration. [...]

De kollektive ordninger blev vel oprindelig mødt med en vis skepsis, bl.a. fordi man forventede, at administrationsomkostningerne ville opsluge de indkrævede vederlag. I praksis har organisationerne imidlertid vist sig at være særdeles hensigtsmæssige, og det er bl.a. lykkedes dem at etablere så gode og effektive administrative rutiner – i nutiden via edb – at omkostningerne er relativt beskedne i forhold til udbyttet”

Dr. Jur. og ekspert i ophavsret Mogens Koktvedgaard, Lærebog om immaterialret.

Dansk Skuespillerforbund har gjort sig bemærket ved at gå forrest i arbejdet med forvaltning af rettigheder i overenskomster såvel som rettighedsforvaltningsorganisationer.

Formålet med denne bog er at give Dansk Skuespillerforbunds medlemmer, politisk valgte og medarbejdere en indsigt i den del af forbundets historie, som drejer sig om forvaltning af rettigheder. Forhåbentlig vil den også være interessant for DSF's og Filmex' samarbejdspartnere og andre, som beskæftiger sig med kollektiv forvaltning i Danmark.

Bogen kommer også ind på emner, som ligger udenfor selve forvaltningen af rettigheder, for en af de pointer, der ligger i historien, er, at det er DSF's evne gennem tiderne til at handle som en stærk fagforening, som har sat forbundet i stand til at skabe en effektiv rettighedsforvaltning. Filmex har i dag en årlig omsætning på omkring 100 mio. kr. – noget, som man ikke havde fantasi til at forestille sig, da man tilbage i 1980'erne besluttede, at DSF skulle lave sin egen forvaltning af udøvende kunstners rettigheder. At det har kunnet lade sig gøre, skyldes i høj grad også det samarbejde, som kunstnere og producenter i Danmark har etableret i Copydan og den visionære ledelse i Copydan AV-foreningerne, som alle rettighedshavere har haft glæde af. Som det fremgår, har DSF også lagt stor vægt på at medvirke til opbygningen af dette samarbejde.

I DSF's første 57 år måtte man klare sig uden en ophavsretlig beskyttelse. Skabende kunstnere havde eneret til at tillade og forbyde enhver brug af deres værker – de havde nydt international beskyttelse siden 1886, da Bernerkonventionen blev gennemført – men trods en ihærdig indsats fra både musikere, skuespillere og også mange positivt sindede ophavsretseksperter, så lykkedes det først i 1961 at få en traktat, der beskyttede udøvende kunstnere: Romkonventionen. Den danske ændring af ophavsretsloven i 1961 gav de udøvende kunstnere en bedre beskyttelse end Romkonventionen, men i forhold til skuespillerne var det en ringere beskyttelse end det, som DSF selv havde opnået overfor DR gennem forhandling, og loven gav ikke DSF noget instrument til at opnå en beskyttelse overfor filmproducenterne. Dette bekræftede DSF i, at en ophavsretlig beskyttelse kun kan udnyttes positivt, hvis den understøttes af effektiv overenskomstforhandling. Uden det stærke overenskomstarbejde kunne man ikke have opnået den sikring af rettigheder, som var nødvendig for at kunne udnytte den lovbaserede beskyttelse, bl.a. i form af aftalelicenser.

En anden nødvendighed for forvaltning af rettigheder er en fagforeningsrepræsentativitet. Mens DSF i sit internationale arbejde har kunnet iagttage de triste resultater af mange faglige organisationers manglende evne til at samle skuespillerne, så har forbundet fra starten været opmærksom på, at man kun kunne handle effektivt, hvis man havde et forbund, som organiserede såvel de stærkeste, mest efterspurgte skuespillere som alle øvrige professionelle. DSF var opmærksom på, at kravet om professionalisme var centralt, hvis de prominente skuespillere skulle føle sig hjemme, og DSF's ledelse har gennem årene været meget optaget af, at man måtte undgå splittelse og interessekonflikter – og hvor der alligevel opstod konflikter, så at arbejde på at finde sammen igen.

Balancen i interessevaretagelsen for de stærkeste skuespillere og de mindre dominerende er også vigtig i forhold til varetagelsen af ophavsrettighederne. Ophavsretten er bygget op omkring den enkelte kunstners eneret til at råde over sit værk og sin fremførelse, og der er helt generelt en stærk understregning af denne rets individuelle karakter. DSF's mangeårige erfaringer med beskyttelse gennem overenskomster – altså en mere traditionel fagforeningsmæssig tilgang – har imidlertid gjort det nærliggende for DSF at udvikle en forståelse af nødvendigheden af en kollektiv håndtering af eneretten. Også her har udenlandske erfaringer været lærerige: Hvis ophavsretlig beskyttelse skal varetages af den enkelte kunstner – og dette særligt når det gælder udøvende kunstnere – så vil rettighederne næsten alt blive overdraget til producenten. Den enkelte har, undtagen når det drejer sig om nogle ganske få stjerner – ingen styrke til at

modstå en producent, som forlanger at få alle rettigheder som betingelse for at ansætte kunstneren. DSF har derfor i stadig højere grad udviklet den kollektive forvaltning af enerettigheder. Det er sket med respekt for den enkeltes interesser på særligt følsomme områder, og det er sket i et tempo, som har muliggjort, at medlemmerne har kunne opbygge en tillid til og opleve de positive resultater af forvaltningen.

Endelig har DSF i hvert fald siden 1980'erne været afklaret med hensyn til forholdet mellem kollektive forvaltningsorganisationer og fagforeninger. Både fordi forvaltning af rettigheder forudsætter bevarelse af rettigheder gennem fagforeningens aftaler og overenskomster, og fordi rettighedshavere ikke må opleve en afstand eller et modsætningsforhold mellem forbund og forvaltningsorganisation, og endelig for at fastholde en høj grad af faglig organisation, skal den faglige organisation påtage sig ansvaret for forvaltningen af rettigheder. En sådan forvaltning er dog kun forsvarlig, hvis forvaltningen ikke bare har medlemmernes tillid men også respekterer rettighedshavere udenfor fagforeningen, og det forudsætter, at kontrollen med forvaltningen ikke fører til en sammenblanding af funktionerne. Dette har DSF og Filmex bestræbt sig på at leve op til.

DSF's styrke og succes, som forhåbentlig er dækkende beskrevet i det følgende, bygger på ovenstående fire erkendelser af, hvad der er nødvendigt for at kunne forvalte rettighederne for DSF's medlemmer: at en god ophavsretslov ikke er tilstrækkeligt; at en høj organisationsgrad blandt de professionelle er nødvendig; at forvaltningen skal være kollektiv (med respekt for eneretten i særlige tilfælde); og endelig at de faglige organisationer skal påtage sig ansvaret for forvaltningen af rettighederne.

Dette har været til gavn for DSF's skuespillere, dansere, sangere, musicalkunstnere og koreografer, samt for de ikke-repræsenterede rettighedshavere, som der kun er ganske få af i Danmark, men mange af i udlandet.

Men nye udfordringer venter i den digitale tidsalder. Det er derfor håbet, at det følgende historiske indblik vil vise, at kampen for kunstnernes ophavsret er en integreret del af DSF's identitet og arbejde. Og at den vil tjene som inspiration og redskab under nye kampe.

1

I BEGYNDELSEN



1.1 Baggrunden

Når man ser på historien om fagbevægelsens fødsel i Danmark, så krakelerer den i nutiden almindeligt yndede fremstilling af det moderne Danmarks udvikling som en harmonisk proces, hvor demokratiet blev indført i 1849, og de mange forskellige interessegrupper samlede sig fredeligt i andels- og arbejderbevægelsen.

I de sidste tre-fire årtier forud for DSF's stiftelse i 1904 var Danmark et brutalt classesamfund. Trods indførelsen af valgret, så kunne kun 6% af Københavns indbyggere og 14% af landets indbyggere stemme. Eksempelvis var det blandt husmændene ganske få (de bedst stillede), som kunne stemme til sognerådene. Kvinder, fattige, tyende og arbejdsløse var blandt dem, som var nægtet stemmeret.

Samtidig foregik der en systematisk kamp mod arbejdernes forsøg på i 1870'erne at organisere sig fagligt og politisk. De fagforeninger, som i første halvdel af tiåret både fik organiseret medlemmerne og opnåede resultater gennem strejker, faldt sammen under den krise, som fulgte i anden halvdel af 70'erne, og arbejderne meldte sig ud igen. Men fra begyndelsen af 1880'erne begyndte arbejderne igen at etablere fagforeninger og optage faglige aktiviteter. I "Fagbevægelsens historie" beskriver Niels Finn Christiansen, hvordan strejkeaktiviteten voksede, og hvordan arbejdsgiverne slog igen i 1885 med tre store lockouter, som skulle knuse bevægelsen på ny. Voldsomt var den

fem måneder lange lockout af smede- og maskinarbejderne i København, som på en fabrik havde nedlagt arbejdet på et krav om en mindsteløn på 27 øre i timen. Foreningen af Jernfabrikanter i København svarede igen med en stor-lockout på 24 virksomheder med krav om, at arbejderne skulle melde sig ud af fagforeningen. Arbejdsgiverne etablerede ikke bare en gul fagforening for strejkebrydere, men også et korps kaldet "Arbejdernes Værn", som skulle beskytte skruebrækkerne. Disse arbejdede tillige under politibeskyttelse, og politiet understregede deres stillingtagen ved at opsøge krovræter, som lagde hus til de strejkende arbejderes møder og sammenkomster, for at true værtshusholderne med at fratage dem deres bevilling.

Situationen var særdeles alvorlig for de lockoutede arbejdere. Der fandtes ikke almindelig strejkeunderstøttelse, så den vigtigste hjælp kom fra bønder, hvoraf mange havde familierelationer til den nye klasse af industriarbejdere, men hvor også alliancen mellem Venstre og Socialdemokratiet (bl.a. som reaktion mod Estrups Højre-regering) motiverede til at hjælpe. Mange arbejdere fik høstarbejde på sjællandske gårde, og gennem et nyoprettet "Børnenes Kontor" fik mange børn ferieophold på gårdene.

Når konflikten kunne løbe hele fem måneder, så skyldtes det, at den var principiel for begge parter: Kravet om en mindsteløn og kampen om retten til at organisere sig i fagforeninger. Konflikten endte med, at kravet om indførelse af en mindsteløn måtte opgives, men til gengæld vandt man kampen om retten til at organisere sig. Det sidste var på langt sigt klart det vigtigste.

I de 14 år der fulgte blev både strejke- og lockout-våbnet brugt hyppigt. Det var de faglærte arbejdere (som også hentede styrke i deres historiske laugsbevidsthed), som udkæmpede slagene, mens de ufaglærte arbejdere og kvinderne i vidt omfang blev efterladt. Først i 1897 etableredes "Dansk Arbejdsmands Forbund" og i 1898 stiftedes "Det Kvindelige Arbejderforbund". Nogle af de vigtigste kampe i denne periode var arbejdsgivernes lockouter, som havde til formål at knække de faglige organisationer og deres krav om eneret til at forhandle løn, arbejdstid og arbejdsvilkår.

Denne periode frem mod Septemberforliget i 1899 var en tid, hvor fagforeningerne led mange nederlag, og mange arbejdere og deres familier led store afsavn, ligesom mange levede i stor fattigdom. På landet led landarbejderne under manglen på beskyttelse, og tjenestefolk var underlagt "Tyendeloven", som gav husbonden ret til fysisk afstraffelse af sine folk. (Revselsesretten blev

først helt afskaffet i 1921). Men det var også en tid, hvor der blev vundet sejre i lønkampene, og det var en tid, hvor en stadig større del af den danske arbejderklasse blev organiseret og sluttede op om de faglige mål. Fra 1892 blev der således indført almindelig strejkeunderstøttelse, hvor arbejdere, som ikke var ramt af konflikt, gav deres bidrag til de strejkende eller de lockoutede.



Arbejderne på billedet kom fra sukkerraffinaderiet i Larsbjørnsstræde i det indre København. I 1897 meldte de sig ind i Det kvindelige Arbejderforbund i København, men efterfølgende blev de med en forhøjelse af ugelønnen på 50 øre lokket til at melde sig ud igen. Som tak for lønforhøjelsen købte de en buket roser til mesteren, men 14 dage senere blev lønforhøjelsen inddraget igen. Først i 1911 blev kvinderne på fabrikken igen organiseret. (Kilde: NF Christiansen)

I 1899 etablerede Arbejdsgiverforeningen af 1896 lockout mod alle landets snedkere og mange andre arbejdere. Lockouten var principiel, da den var udsprunget af arbejdsgivernes krav om, at De Samvirkende Fagforbund skulle pålægge snedkerne at gå i arbejde, og konflikten løb i fire måneder, hvor arbejderne fik hjælp fra nordiske, tyske og engelske arbejdere – og også denne gang fra danske bønder, som sendte fødevarer og tog mod arbejderbørnene. Kon-

flikten blev afsluttet med Septemberforliget, som etablerede en slags grundlov for arbejdsmarkedets parter. Forliget fastslog arbejdernes ret til at organisere sig, men anerkendte også arbejdsgivernes ret til at lede og fordele arbejdet. Der blev lavet regler om opsigelse af overenskomster og om løsning af faglige konflikter. Det udgjorde således begyndelsen til det særlige retssystem for arbejdsmarkedet. Der var blandt arbejderne en betydelig modstand mod forliget, da man anså det for at være en kapitulation og en opgivelse af det socialistiske mål, men flertallet anså anerkendelsen af fagbevægelsen for et vigtigt resultat med henblik på forbedringer af arbejdernes vilkår.

Som sådan kom det da også til at danne model for andre grupper i samfundet, blandt andet de offentligt ansatte, som i 1880'erne og 90'erne også havde været udsat for faglig undertrykkelse. I den følgende tid udviklede tingene sig hurtigt med etablering af overenskomster og opbygningen af et tillidsmandssystem, som kunne hjælpe de ansatte i det daglige.

Og dette blev en inspiration for en gruppe af skuespillere, som i 1904 stiftede Dansk Skuespillerforbund. Det var en både kontroversiel og modig beslutning at danne en fagforening for skuespillere. Borgerskabet – som bl.a. var teatrenes kunder og udgjorde den største del af skuespillernes publikum – nærede en modvilje overfor fagbevægelsen, som grænsede til det hadefulde, og man så med nedlæghed og foragt på arbejderklassen og almuén, som var dem, som havde tilkæmpet sig retten til at organisere sig. Men det var måske ikke så tilfældigt, at netop skuespillere kunne lade sig inspirere. Det var de faglærte arbejdere, som havde bevaret deres faglige stolthed fra fortidens laug, som var drivende i fagbevægelsens organisering, og skuespillerne havde – som vi omtaler i det følgende – den samme faglige stolthed og selvbevidsthed som håndværkerne, samtidig med at de havde et meget stærkt behov for at forbedre situationen for de mange skuespillere, der måtte finde sig i usle arbejdsvilkår.

1.2 En mand – to kulturer

Dansk Skuespillerforbund blev skabt af en mand med en mission. Sådan går historien i al fald.

”Det ualmindelige ved Forbundets Tilblivelse var, at det blev skabt af en mand foroven, mens det sædvanlige indenfor Fagbevægelsen er, at nogle små-

folk slutter sig sammen om fælles Interesser.” Sådan skrev skuespiller og historiker Robert Neiiendam i sine livserindringer fra 1953.

Dr. Karl Mantzius hed han. Manden som i 1904 tog initiativ til Dansk Skuespillerforbunds grundlæggelse. Han var mangeårig skuespiller ved Det Kongelige Teater, hvor han vendte tilbage i 1909, da han ikke længere fik opbakning som formand for DSF. Som en af de første skuespillere i landet blev han her teaterdirektør.

Mantzius' motiv var to-delt. Udadtil var det skuespillernes usle arbejdsforhold, der ifølge Neiiendam drev Mantzius, som i forvejen stod i spidsen for en velgørende organisation for dårligt stillede skuespillere. Samtidig levede teaterskuespillerne i København en hård tilværelse med heldagsprøver på flere teatre ad gangen. Men en del af Mantzius' og andre førende skuespilleres udtalelser på tidspunktet leder hen til et andet motiv.

Robert Neiiendam skriver: ”Det subalterne i en Skuespillers Tilværelse vilde Dr. Mantzius til Livs; ”Hvad vil det i Grunden sige”, sagde han, ”at en udviklet Kunstner skal underordne sig en mindre begavet Person i Kraft af en Udnævnelse eller et Privilegium og nogle Penge?””

Han var mildt sagt ikke tilfreds med, at teatrene dengang sjældent blev drevet af skuespillere.

Søndag d. 19. april 1904

Robert Neiiendam var til stede ved Skuespillerforbundets stiftelse.

Sammen med omkring 100 andre skuespillere, var han mødt op på invitation fra Mantzius og de få indviede stjerner. Med flammende taler om skuespillernes arbejdsforhold og skræmmende eksempler på skuespilleres afmagt over for teaterledere blev Mantzius valgt til at lede den organisation, der var opbygget efter hans egne visioner.

Den første bestyrelse for Dansk Skuespillerforbund blev desuden: Emmanuel Larsen (Dagmar-teatret), Svend Aggerholm (Folketeatret), Axel Strøm (Casino), Arne Jensen (Sønderbro) og Regissør Frederiksen (Nørrebro). Skuespillere uden for København blev først involveret senere hen.

Fire år senere forlod Mantzius Skuespillerforbundet i vrede og uden et ord. Da han skulle fremlægge det første forslag til normalkontrakt, blev han angrebet af en række skuespillere for at have opnået for dårlige resultater. Fra da af og til sin død ignorerede han forbundets eksistens.

Historien om Mantzius og forbundets første år er altså ikke uden drama – hvilket i grunden passer sig, når der nu netop er tale om et forbund for de dramatiske.

En spæd begyndelse

Tror man, at forbundets historie er en smertefri og gnidningsløs fortælling om støt stigende styrke og lutter gode resultater, bliver man overrasket.

Både op- og nedture kom til i de mange år, der gik, før forbundet nåede den styrke, det har haft i nyere tid.

Fra start mødte forbundet modstand. Særligt teaterdirektørerne havde det svært med skuespillernes organisering – nogle dog mere end andre.

“... Direktørerne tog Tildragelsen med passende overlegenhed - undtagen Martinius Nielsen (*Casino og Dagmar-teatret red.*). Han vilde selv være Mand for at bestemme, hvorledes hans Medarbejders Kaar skulde være (...) han følte Forbundets Dannelse som en personlig Snert og modtog os dagen efter ved Prøven med Ordene: “Naa, det glæder mig, at de Herrer So-ci-a-li-ster har Tid til at prøve!” skriver Robert Neiiendam.

Ophavsmanden til citatet, der indleder denne bog, hedder Bendt Rothe. Han var formand for DSF fra ’55-57. Året inden skrev han en jubilæumsbog for forbundet – hvori han opridsede en stor del af forbundets historie og organisation.

Ifølge Rothe var de første år præget af usikkerhed. Folk var bange for at kræve for meget, og der var langt fra konsensus i den kunstneriske verden, om det gik an, at skuespillere beskæftigede sig med “timelige værdier og materiel vinding”.

“Stiftelsesårets og de nærmest følgende års møder var i høj grad præget af selskabelighed i forbindelse med gratis traktement, hvilket ikke skal undervurderes. Det tjente til at skabe sammenhold og solidaritetsfølelse personalerne imellem. Endnu lå imidlertid - som det engang er blevet sagt - støvet tæt over skuespillernes bøjede nakker,” beskriver Rothe forbundets første levetid.

HÅRDE BEGYNDELSER

DSF blev mødt med den samme fjendtlighed, som den øvrige fagbevægelse oplevede – klip fra Jubilæumsbogen:

Det havde ikke altid været let at fastholde og udbygge sammenholdet i Dansk Skuespiller Forbunds første tiår. Det var endnu ikke lykkedes at gennemføre en normalkontrakt for de mange rejsende skuespillere, og trods forbedringer var de københavnske skuespilleres kår endnu langt fra gode. Den overvejende del af landets skuespillere stod samlet i forbundet, men de skiftende bestyrelser måtte kæmpe både med ligegyldighed og frygt – angsten for de almægtige direktører stak dybt.

Ligeså krævede tillidsmandshvervet: “både mod- og mandshjerte.” – men forbundet kunne glæde sig over, at de stærkeste skuespillere stillede sig i spidsen:

Det bemærkelsesværdige er da, at det ligesom ved forbundets oprettelse stadig i vidt omfang var de heldigst stillede, de succesombruste og de bedst gagerede der gik i spidsen for reformarbejdet. Fra de skiftende bestyrelser i denne periode kan man nævne Poul Reumert, Gerda Christophersen, Holger Reenberg, Schiøler Linck, Henrik Malberg, Axel Frische og Emanuel Gregers, og blandt tillidsmændene på teatrene – et hverv der krævede både mod og mandshjerte – finder man f.ex. i 1913 bl.a. Holger Hofman, Poul Reumert, Peter Nielsen, Charles Wilken, Albrecht Schmidt, Emil Helsingreen og Carl Alstrup.

Mantzius’ ry og autoritet var en stor gevinst for opstarten. Han var respekteret blandt både direktører, skuespillere og mange flere. Han banede altså vejen, men der gik tid, før forbundet havde en reel styrkeposition.

Efter Mantzius blev skuespilleren Johannes Poulsen formand - for en kort bemærkning. Men først “i 1909 - fik Forbundet i Emmanuel Larsen en politisk trænet og socialt interesseret Leder, der førte Organisationen de første Skridt frem mod den grundfæstede Stilling, den nu har,” fortæller Rothe i ’54.

Normalkontrakter og bitre skuffelser

“De følgende år blev præget af hårde kampe og bitre skuffelser, men også af opmuntrende sejre i arbejdet for skuespillernes kunstneriske, økonomiske og retlige interesser. Dyrtid, arbejdsløshed og indre splittelse har fra tid til an-

den truet os. Men trods alt er det gået støt fremad.” Bendt Rothe ’54.

Et af de første skridt på vejen til at få forbedret skuespillernes arbejdsforhold var skabelsen af normalkontrakter. En slags overenskomst som ikke nødvendigvis binder arbejdsgiveren, men som datidens skuespillere kollektivt tilslutter sig – og som gerne blev forhandlet med teaterdirektørerne. I 1910 opnåede DSF sin første aftale om normalkontrakter på teatrene, da medlemmerne enstemmigt ”vedtog ikke at lade sig engagere for den kommende sæson uden på de af bestyrelsen udarbejdede vilkår.” Den store sejr bestod i, at teaterdirektørerne for første gang i dansk historie accepterede og tiltrådte normalkontrakten.

Bendt Rothe skriver om, hvad forbundet opnåede via normalkontrakterne i forbundets første 50 år:

”Denne anseelige forbedring - der betegner en stigning i reallønnen og langt overstiger hvad en regulering efter pristallet ville have givet - skyldes naturligvis dels forbundets egen indsats og den respekt og autoritet forbundet i de senere år har erhvervet, dels også, og ikke mindst, voxende forståelse og god vilje fra teaterdirektørernes side, hvad vi har grund til at takke dem for.”

En stor undtagelse på den støt tiltagende styrke er en højesteretsdom fra 1940, der splittede forbundet og slog tidligere resultater tilbage. Mere om den senere.

Det var naturligt nok forhold på teatrene, der var forbundets hovedfokus i de første mange år. Her lå hovedindtægten for stort set alle medlemmer, og forbundet fik stor indflydelse via normalkontrakterne. Kun på enkelte steder, var der selvstændige foreninger med forhandlingsret. Selv her fik DSF dog betydning. På Det Kongelige Teater var der f.eks. en forening, som forhandlede. Men den var samtidig medlem af DSF, hvilket ikke har været uden betydning.

Der er flere eksempler fra dengang på, at foreningen fik forhandlet sig til bedre vilkår med hjælp fra forbundet og med argumentet i hånden, at skuespillere andre steder fik bedre vilkår. Derudover har kongeligt ansatte medlemmer senere haft fordele, da forbundet har varetaget deres interesser overfor bl.a. radio- og tv-selskaberne.

En ophøjet kultur

Dansk Skuespillerforbund har til den dag i dag et særligt DNA. Eller rettere en to-delt kultur, som har defineret forbundet siden Mantzius’ tid.

Personificeret i Mantzius selv har forbundet på den ene side, som en klassisk fagforening, en stærk drivkraft mod at varetage interesserne for alle medlemmerne og i særdeleshed i at sikre forholdene for dem, der har sværest ved at klare sig og har de dårligste arbejdsvilkår. På den anden side står en ophøjethed, et kreativt og kunstnerisk gen. En stjernestatus.

Hvad citatet på side 15 viser, følte Mantzius det tydeligvis som uværdigt, at skuespillere – de kunstneriske – skulle underordne sig bureaukrater eller andre uden forstand på kunsten. Denne tanke var han ikke ene om, og på forskellige måder er dette forhold blevet en grundlæggende del af kulturen i DSF.

Et godt eksempel er Bendt Rothes beskrivelse i ’54 af forbundets grundlag:

”Forbundets formål er at varetage dets medlemmers kunstneriske, faglige, økonomiske og retlige interesser. Det er ikke tilfældigt, at det kunstneriske er angivet først; de skiftende bestyrelser har altid været tilbageholdende i retning af streng paragrafhævdelse, når tungtvejende kunstneriske hensyn tilsagde en lempeligere fortolkning.”

Så på trods af Rothes insisteren på, at skuespillere har ret til ordentlig økonomi og arbejdsforhold, understreger han, hvor vigtig kunstens udøvelse var (og er) for forbundet.

Men i stedet for at opsætte de to forhold som modsætninger, understreger han, at:

”På den anden side har man ved at hævde standens juridiske og økonomiske krav fremmet standens levestandard og menneskelig værdighed, og dermed tillige varetaget dens kunstneriske interesser.”

Og netop her finder vi limen, der i alle årene har bundet medlemmerne sammen – og gjort DSF til noget særligt. Det er netop i kraft af stjernerne og en fælles kultur, der tager kunsten alvorligt, at alle medlemmer har kunnet opnå bedre vilkår, beskyttelse af deres arbejde og styrkelse af kunstens kvalitet.

I de tidlige år gik de bedst stillede f.eks. forrest i arbejdet, da andre stadig havde grund til at frygte repressalier fra teaterdirektørerne. Ud fra dette opnåede forbundet den styrke samt anerkendelse og respekt fra modparterne, der har fulgt det lige siden.

Det handlede ikke om velgørenhed. Derimod handlede det om en vigtig erkendelse.

Hverken stjerner eller mindre rolleindehavere er noget uden hinanden. Ved at løfte de dårligst betalte har man også bedret forholdene for de bedst betalte. Og man har ikke mindst sikret, at der i Danmark er en bredde af dygtige skuespillere på alle niveauer, der kan leve fornuftigt af deres kunst. Det er selvklaart ikke kun til gavn for skuespillerstanden men i høj grad også til gavn for kvaliteten og mulighederne for at opføre skuespil, ballet, opera mv.

Gavnlig og en vigtig brik for at opnå indflydelse har denne dobbelte kultur i høj grad været. Men ikke uproblematisk. Flere konflikter er opstået i årenes løb, hvor ikke alle medlemmer har været enige om, hvordan man bedst varetog standens interesser. Nogle af de følgende kapitler vil afspejle det forhold. De vil også vise, at erfaringerne fra de første år, hvor de mest efterspurgte skuespillere påtog sig et ansvar for forbundet, blev brugt og efterlevet i de efterfølgende år, hvor skuespillernes rettigheder på ophavsområdet skulle tilkæmpes.

MEDLEMSKAB

Dansk Skuespillerforbund skulle være et forbund af professionelle skuespillere, så selv om man var opmærksom på, at det ville være en styrke, at alle aktive skuespillere var medlemmer, så blev der stillet skarpe adgangskrav. Det blev forlangt, at man skulle have haft engagement i tre sammenhængende år, og et medlem, som i tre år ikke havde haft beskæftigelse, måtte udtræde. Man ønskede en høj faglig profil.

Fra 1933 indførte man reglen om, at en ansøger skulle aflægge prøve for en kommission, som bestyrelsen havde nedsat. Det gav hen over årene nogle uheldige resultater, og et element af smagsdommeri sneg sig ind. Ganske vist kunne man optage Henning Moritzen, da kommissionen arrogant vurderede ham som "en lovende ung mand", men Jesper Klein fandt ikke nåde for kommissionens vurdering – og det tilgav han aldrig Dansk Skuespillerforbund.

Optagelsesprøven blev afskaffet, men man fastholdt regler, som sikrede, at forbundet bestod af professionelle scenekunstnere. I modsætning til en del udenlandske skuespillerforbund tillader man ikke statister at være medlemmer.

1.3 Splittelse bragte forbundet i knæ

I 110 år har Dansk Skuespillerforbund eksisteret. Større indflydelse og gode resultater er blandt kendetegnene for forbundets levetid. Men der har været bump på vejen, og sejrene er ikke kommet let – man har mødt modstand, internt og eksternt, og undervejs har de også mødt nederlag.

"Betty Nansen gav ham fuldstændig Ret; jeg ser endnu hendes opadstræbende Profil på Talerstolen. Hun talte ud fra et flammende Sind – lad det så være glemt, at hun senere glødede for andre Standpunkter. Hun var kunstnerinde, ikke Politiker. "

Sådan formulerede skuespiller og teaterhistoriker Robert Neiiendam sig så smukt om sin respekterede kollegas deltagelse i stiftelsen af Dansk Skuespillerforbund. Han viser i sine livserindringer fra 1953, at hun troede på og brændte for sagen. Men han hentyder også til, hvordan hun senere brændte for en anden sag – én, der kunne have bragt forbundet i knæ.

I 1937 – altså 23 år efter forbundets stiftelse - allierede Betty Nansen sig med en række andre teaterdirektører (men ikke alle) og enkelte vellønnede skuespillere. De brød med forbundet og stiftede en konkurrerende organisation: "Foreningen af Danske Skuespillere". Foreningen levede kun en kort årrække, men medlemmerne nåede at gøre stor skade på de resultater, DSF indtil videre havde nået. Bendt Rothe beskriver sagen i Skuespillernes Jubilæumsbog fra 1954.

På daværende tidspunkt krævede det en bevilling fra det offentlige, hvis man skulle opføre teaterforestillinger. Foreningen af Danske Skuespillere blev grundlagt på baggrund af en utilfredshed med det system og en generel frustration over de økonomiske forhold.

DSF havde haft held med at knytte teaterbevillingerne sammen med et krav om at overholde de indgåede overenskomster mellem teaterdirektørerne og forbundet. Det betød bl.a., at teatrene skulle engagere et fast personale, der var stort nok til at gennemføre en fuld sæson – og kun personale, der var overenskomstdækket (medlemmer af DSF). Ifølge Rothe følte direktørerne sig underlagt "et flertalsdiktatur, påtvunget de sande scenekunstnere af forbundets store skare af »artister, statister, solister og andre -ister«." Hvilket afspejlede sig i, at den nye forening kun tillod "aktive medlemmer" – dvs. ingen ledige.

De indledte en serie angreb på de forhold, der ikke tjente deres interesser. Det mest succesfulde var et sagsanlæg mod Justitsministeriet, der endte ved Højesteret. De anfægtede fortolkningen af bevillingslovgivningen vedrørende sammenkoblingen mellem bevillinger og overenskomster. Foreningen anklagede justitsministeriet for organisationstvung.

Højesteret statuerede, at der var sket en magtfordrejning, og Foreningen af Danske Skuespillere vandt sagen. Det afgørende argument fra foreningen var, at Dansk Skuespillerforbund ikke repræsenterede skuespillerne. Der var jo nu en konkurrerende organisation – og det kunne derfor ikke tillades, at kun skuespillere organiseret af forbundet kunne blive ansat.

Argumentet vandt lydhørhed hos dommerne. Højesteret vurderede, at justitsministeriet ikke havde taget ligeligt hensyn til "alle standens medlemmer" ved kun at opretholde aftaler, der var indgået med en enkelt organisation (DSF).

"Højesteretsdommer Carstens lader her den mulighed stå åben, at ministeriet kunne have vundet sagen, hvis det var *direktørerne*, der havde anlagt den [...] og hvis Foreningen af Danske Skuespillere ikke havde eksisteret," skriver Bendt Rothe.

Han mente, at foreningen var en stråmand for Teaterdirektørforeningen, der netop havde til formål at skabe eller syne en splittelse blandt skuespillerne. Det kvalificerer han bl.a. med, at foreningens forslag til politiske og overenskomstmæssige forslag var identiske med Teaterdirektørforeningens. Desuden døde foreningen lige så stille hen efter sejren i 1940 og gjorde ikke mere væsen af sig.

Splittelsen endte med at være fuldstændig ødelæggende for forbundets tidligere arbejde. Meget skulle gøres forfra. Men konsekvenserne blev ikke så voldsomme som frygtet. Bendt Rothe skriver:

"Den 14. oktober 1940 blev således den hidtil mørkeste dag i forbundets historie; en epoke var afsluttet, alt hvad forbundet gennem årene havde bygget op til værn for skuespillernes interesser syntes med eet styrtet i grus. Ingen kan vide hvilke ulykkelige tilstande den trufne retsafgørelse kunne have ført landets skuespillere ud i, hvis ikke den politiske situation (2. verdenskrig red.) havde manet parterne til at undgå arbejdsstridigheder, og hvis ikke de følgende år havde udvist en opblomstring af teaterinteressen og dermed af publikumsbesøget med deraf følgende gunstige konjunkturer for teaterdirektørerne".

Den politiske og økonomiske situation i 40'erne gav altså "ro", og forbundet havde mulighed for at få styrken igen og genvinde skuespillernes rettigheder på andre måder.

1.4 Endnu en splittelse

De latente spændinger indenfor DSF's medlemsskare blev gennem årene oftest håndteret klogt og skønsomt af bestyrelserne og formændene, men i 1978 gik det galt, da en gruppe medlemmer brød ud af forbundet og dannede deres egen forening SKS: "Sammenslutningen af københavnske skuespillere".

Det var mange af de førende københavnske skuespillere, som forlod DSF, og anledningen var bestyrelsens beslutning om at indgå en overenskomst for Den Storkøbenhavnske Landsdelsscene, som indebar, at der blev indført lønrammer for skuespillerne. Forbundet havde indtil da haft en såkaldt "Normalkontrakt" for teatrene, men i modsætning til en overenskomst, så var en sådan ikke bindende for teatrene. Man kunne fravige lønnen i både nedad- og opadgående retning.

En overenskomst derimod tvang teatrene til at respektere de fastlagte lønrammer – herunder den mindsteløn, som man havde krav på, og de indplaceringer efter anciennitet, som indgik i lønsystemet. I virkeligheden var der blot tale om, at skuespillere nu skulle have ansættelsesvilkår, som svarede til andre offentligt ansatte.

Som bestyrelsen så på det, så var det en stor forbedring, at man på denne måde fik en beskyttelse af de svageste skuespillere, sanger og dansere. Men det havde den konsekvens, at der samtidig blev indført et lønloft i form af et øverste skalatrin, man kunne indplaceres på. For at undgå, at de mest efterspurgte skuespillere skulle nægte at tage arbejde på de københavnske teatre, så indførte man dog samtidig en mulighed for at give op til 5 personlige tillæg til en ansat, og på teaterchefernes ønske kom overenskomsten yderligere til at indeholde en bestemmelse om, at et teater kunne søge Amdsrådsforeningen om tilladelse til at give yderligere løntillæg (kaldet "Julemandsparagraffen").

Formanden for DSF, Hans Rostrup, argumenterede imidlertid forgæves, når han pegede på alle de muligheder, der var for individuel forhandling, og spræng-

ningen skyldtes nok også, at DSF var under forandring. Der var kommet nye grupper af medlemmer ind i DSF – skuespillere, som arbejdede i børneteatrene og de politisk engagerede teatre – og 70'ernes ideologiske strømninger satte også sit præg på DSF.

Omkring forhandlingerne af en overenskomst indgik ordet strejke i mange sammenhænge – som et middel til at opnå en overenskomst, og formentlig også som en ideologisk signalgivning i en tid, hvor mange begyndte at tale om "teatarbejdere" i stedet for "kunstnere".

Det var der en gruppe skuespillere, som var stærkt berørte af. Da bestyrelsen besluttede at varsle strejke, mente en stor gruppe, at det var under deres værdighed at strejke. For dem var skuespil en kunststart, og man følte, at der skete en proletarisering af forbundet.

Derfor besluttede omkring 100 skuespillere at danne "Sammenslutningen af københavnske skuespillere" med Kirsten Rolffes som fagligt meget aktiv formand. Alvoren af sprængningen illustreres af, at mange af de skuespillere, som siden blev folkeeje gennem Matador, var blandt udbryderne. Derved var der optræk til netop det, som ikke måtte ske: At eliteskuespillerne forlader fællesskabet, så kampen for både løn- og arbejdsvilkår og ophavsrettigheder svækkes.

Dette var situationen, da Litten Hansen blev valgt til formand i foråret 1982, og hun så det som en af sine vigtigste opgaver at etablere kontakt til udbryderne. Det lykkedes hende at få Kirsten Rolffes i tale, og Rolffes er tydeligvis lydhør overfor argumenterne. Efterfølgende spørger hun sine medlemmer: "Vil nogen have noget imod, at vi nok en gang tager en samtale med Dansk Skuespillerforbunds bestyrelse og formand?"

Litten fortæller:

"Jeg havde ikke været formand ret længe, før jeg tænkte: Det går jo ikke med ca. 100 københavnske skuespillere udenfor forbundet - mange af dem nogle af de mest brugte.

Jeg kendte ikke Kirsten Rolffes ret godt - men mit indtryk var godt. Så jeg ringede til hende og spurgte, om vi ikke skulle spise frokost sammen en dag. Hun tøvede et øjeblik, så sagde hun:

"Jo - kan du komme herhen til mig i Østbanegade på torsdag? Så laver jeg en bid brød."

Det blev en overordentlig god samtale, vi fik over den sildemad med snaps. Vores kemi passede godt sammen. Og inden jeg forlod lejligheden i Østbanegade, havde vi aftalt, at hun ville overtale bestyrelsen for "De Københavnske Skuespillere" til at komme til møde ude i forbundshuset på Skt. Knuds Vej.

Jeg var lidt anspændt, for selv om jeg havde det fint med Kirsten, så kendte jeg kun Axel Strøbye som en bulderbasse og de andre var heller ikke just fra gruppeteatrene, som jo var min base.

Over en kop kaffe fremlagde jeg problematikken og sagde, at min ambition var at være formand for alle skuespillere. Særligt fordi vi skulle i gang med alle overenskomsterne fra Film og TV-overenskomst til landsdelsscenerne m.v. Jeg må have talt min sag godt. For inden mødet sluttede sagde de, at de ville gå hjem og anbefale alle deres medlemmer at genindmelde sig i DSF.

Og i løbet af kort tid havde 95 % af dem genindmeldt sig. Lige bortset fra Jens Okking, Bent Mejding og Susse Wold og et par stykker til.

Det var kort før, vi skulle starte overenskomstforhandlingerne med Filmproducenterne.

Deres forhandlere var Jens Jordan (advokat) og Bent Fabricius-Bjerre, der ejede Metronome dengang.

Mødet startede med, at Jens Jordan sagde: Vi tror faktisk ikke DSF er berettiget til at forhandle for de skuespillere, vi sædvanligvis hyrer til film.

Hvem er mon det, spurgte jeg.

Så startede han med at læse navne op. Og i 95 % af tilfældene kunne jeg sige: Han/hun er medlem.

Så fik vi en forhandling – og vi fik en rigtig god overenskomst, som naturligvis også omfattede rettigheder.

Da vi skulle underskrive forhandlingsresultatet sagde Bent Fabricius. "En dag vil dine medlemmer rejse en statue af dig", slutter Litten af.

Siden dette har der ikke været optræk til splittelse i DSF. Man har altid sørget for en afbalancering af medlemsinteresserne, og den succesfulde forvaltning af medlemmernes ophavsret har skabt en meget stærk støtte til forbundets aktiviteter – både i det daglige, og når der var optræk til faglige aktioner.

2



STATSRADIOFONIEN 1925-1959

2.1 Radio

Første udsendelse sker den 1. april 1925. Man sender tre timer om dagen. Driftschef bliver Kgl. Kammersanger Emil Holm og den 10. december sendes første gang koncert med radioens symfoniorkester.

I 1928 sendes det første hørespil, og det bliver begyndelsen på Radioteatret, som får en væsentlig placering i programfladen. Det bliver også anledningen til, at DSF finder det nødvendigt at aftale vilkår for medvirken i radioen. Mens det i Statsradiofoniens første år mest er musikerne, som skal have aftaler, så får skuespillerne fra dette tidspunkt en vigtig rolle, og det gælder også de opera-sangere, som jævnligt medvirker i radioens musikudsendelser.

DSF er en fagforening, som tager sine opgaver alvorligt, men på dette tidspunkt er det først og fremmest teatrene, som er vigtige. Der er ikke behov for en overenskomst med Statsradiofonien – man klarer i de første par årtier sagerne gennem brevveksling, som har karakter af aftaler, som fastsætter vilkårene. Honorarsystemet bygges op som et honorar for udsendelse og særskilt betaling for det antal 2 timers prøver, som der nu er brug for. Meget tidligt enes man om, at honorarer skal dyrtidsreguleres, og Statsradiofonien forsikrer, at prøver og udsendelse ikke må stille sig i vejen for teaterarbejdet.

Spørgsmålet om rettigheder er ikke aktuelt i det første årti, da der kun er tale om direkte udsendelser. Hvis man ønsker at sende et hørespil mere end én gang, så betaler man den fulde pris for at få skuespillerne tilbage i studiet.

Først i 1937 bliver spørgsmålet om rettigheder aktuelt.

Det skyldes, at Statsradiofonien fra den 1. april dette år ønsker at foretage udsendelser på kortbølgesender, som kan modtages af danskere i udlandet. Tanken er at optage foredrag, oplæsninger, drama og musik på voksplader, hvad man ikke har gjort før dette tidspunkt. Meningen er naturligvis så, at man kan afspille vokspladerne på tidspunkter, der passer ind i døgnnet i Amerika og Østen.

Både musikere og skuespillere gør opmærksom på, at optagelse af præstationer på voksplade kræver kunstnerens tilladelse. Sammen med de skabende kunstnere henvender man sig til Undervisningsministeriet i maj 1937. På DSF's generalforsamling den 29. maj holder formanden Olaf Fønss en skarp tale, hvor han kritiserer Statsradiofonien for, at de i forbindelse med kontraktindgåelse kræver at skuespillerne tillader kortbølgeudsendelser som en betingelse for at få job. Fønss varsler, at man vil gå til domstolene, hvis Statsradiofonien fortsætter kortbølgeudsendelserne, og han henviser til professor Vinding Kruses forslag (1936) til en ny Lov til Beskyttelse af Kunstnerrettighederne, "som netop tager sigte på Forhold, som det nu foreliggende".

I juli 1937 svarer Undervisningsministeriets Forfatterretsudvalg (Udvalget vedrørende Bernerkonventionens Revision). I forhold til Statsradiofoniens skelnen mellem "forskudte" og "gentagne" udsendelser er svaret, at en udøvende kunstner ikke kan modsætte sig forskudte udsendelser – altså at en præstation optages og udsendes på et senere tidspunkt – men det siges derudover, at Statsradiofoniens ret ophører, når en udsendelse har fundet sted, "og en senere Udsendelse, selvom den foregaar til andre eller delvis andre Lytterkredse, end dem, der har hørt Præstationen første Gang, den udsendes, kan ikke anerkendes som en forskudt Udsendelse. I modsat Fald vilde de skabende og udøvende Kunstneres Adgang til at hævde deres Rettigheder staa i Fare for at blive vanskeliggjorte og forflygtigede". Disse formuleringer optages i den endelige rapport fra 1939.

Det er interessant, at der længe inden indførelse af en ophavsretlig beskyttelse af de udøvende kunstnere, bliver givet så kraftig en støtte til kunstnerne, at

Statsradiofonien herefter må respektere, at genudsendelser ikke kan finde sted uden samtykke. Dette kommer til at præge samarbejdet om rettigheder på en afgørende måde, idet Statsradiofonien op igennem 40'erne må forhandle med DSF om betaling for genudsendelse.

Bendt Rothe skriver i "Ophavsrettens Stedbørn": "I 1948 indgik Statsradiofonien og Dansk Skuespillerforbund en kollektiv overenskomst, hvori det blev fastslået, at radioen havde *ret til genudsendelse*, og det bestemtes at denne ret skulle gælde i 20 år". Det har ikke været muligt at finde denne overenskomst, men i hvert fald formaliseres reglerne mere bredt i 1948, da man ønsker at starte genudsendelser. Dette har man altså ikke gjort tidligere, og direktør F.E. Jensen foreslår i en samtale med DSF's formand Kai Holm, at der for en genudsendelse betales 50% af "den Bruttoindtægt (Udsendeshonorar + Dyrtidstilæg + Prøvepenge) som Skuespilleren har haft ved Førsteudsendelsen". Dette omfatter også Skoleradioen, som dermed kan gå i luften, og for så vidt angår kortbølgeudsendelserne betales ligeledes 50% - dog kun en gang, selvom der sendes forskudt flere gange inden for et døgn.

Kai Holm svarer tilbage den 23. august, at forbundet er enig i forslaget. "Som nævnt af Dem er det jo ikke nødvendigt at opstille nogen overenskomst, men jeg venter Deres Bekræftelse af vor Samtale".

En tilsvarende aftale var tidligere indgået i Norge, og dette satte normen for radiooverenskomsterne i de kommende mange årtier. Først tre årtier senere begyndte man at reducere satserne for skoleradio og indførte snapreiser til reduceret takst.

Denne uformelle håndtering af reglerne for lydradio fortsætter indtil 1962, hvor der afsluttes et samlet overenskomstkompleks mellem parterne.

Ekskurs

Skuespillerforbundet viser i hele denne periode, at man er et stærkt forbund. DSF har iflg. brev af 2. juni 1950 til Statsradiofonien ca. 750 medlemmer. 186 er sæsonansatte på Det Kgl. Teater, Privatteatrene og Landsdelsscenerne, 89 er ansat ved Det Kgl. Teaters opera og ballet, og et par hundrede arbejder som freelancere ved privatteatrene og turneatrene. Statsradiofonien er afhængig af et godt samarbejde med de mest fremtrædende kunstnere, og disse har samtidig en meget stor indflydelse på DSF's bestyrelse og formand. Et enkelt brev fra en ledende kunstner til formanden: Så er der en sag med DR, og som

oftest falder den ud til kunstnerens fordel. Gennem hele perioden forhandles der løbende om betaling, antal prøver etc., og der udvikles standardkontrakter, som skal anvendes ved engagement, uanset at der ikke er en overenskomst at referere til.

At det er de mest prominente kunstnere, som skaber DSF's profil, betyder ikke, at traditionelle fagforeningsinteresser negligeres. Det fremgår således af generalforsamlingsreferatet fra 1937, at det er forbudt for medlemmer af Dansk Skuespillerforbund at spille sammen med ikke-medlemmer. Der er forslag om, at det skal være muligt for bestyrelsen at give dispensation, hvor det er et krav fra teaterdirektøren, og der er tale om en "særpræget Kunstner af en Egenart som Marguerithe Viby eller Hans W., der vanskeligt lader sig erstatte med tilsvarende Kræfter". Det blev mødt med modstand, men man endte med at konkludere, at det skulle være muligt, "da alt for strikte Love kan volde Fortræd".

På samme generalforsamling vedtages det, at der kan optages aspiranter i forbundet efter optræden for og godkendelse af en kommission. Medlemmer, som ikke i tre år har haft arbejde på en anerkendt kontrakt, mister deres stemmeret.

DSF er altså et forbund, som samtidig arbejder som klassisk fagforening og fastholder en høj professionel standard, som gør forbundet attraktivt.

Det er også et forbund, som er indstillet på forandringer. Med det formål at skabe en spredning af roller på drama i radioen til fordel for særligt yngre, mindre kendte skuespillere (og undgå at skuespillere spiller flere roller i samme hørespil) giver Kai Holm tilladelse til, at skuespillere kan lade sig optage på bånd med korte stemmeprøver uden betaling, så radioen bedre kan finde egnede stemmer.

I 1951 giver DSF tilladelse til, at et hørespil kan optages i brudstykker, hvor man ellers hidtil har færdiggjort et hørespil i et enkelt samlet fremmøde. Det sker bl.a. med henvisning til de nye dramatiske muligheder, der gives ved redigering. Det må dog ikke påvirke prøvernes antal!

2.2 Fjernsyn

Julius Bomholt – formand for Radiorådet – åbner dansk fjernsyn den 2. oktober 1951. Der er tre timers fjernsyn om ugen, og i den første uge vises tre scener fra Det Kgl. Teaters "Harlekins Tryllestav" samt "Nyt fra Verdenskortet", hvor Jens Bjerre viser hjembragte ting og film fra Himalaya.

Statsradiofonien ved, at man får rigtig meget brug for skuespillere, og afdelingschef J.Fr. Lawaetz beder om lempelige vilkår i den bevilgede prøveperiode, som er fastsat til tre år. Forslaget er, at skuespillerne skal medvirke for de honorarer, som er gældende for hørespil. Kai Holm skrev 5. oktober 1951, at bestyrelsen trods utilfredshed sagde ja til dette på grund af de "vanskelige økonomiske Vilkaar, under hvilke Fjernsynet må virke i de bevilgede Prøveaar med det meget lille modtager antal". Der var kun 800 brugere!

Man ville dog kun gå med til et enkelt prøveår på disse vilkår. Prøverne skulle være længere end på radioen, og de kunne placeres på andre tider under forudsætning af, at man respekterede teatrenes arbejdstider. Og i øvrigt fik man betalt samtlige udgifter til parykker, kostumer, sminke o. lign.! Efterfølgende gives yderligere et prøveår, men i august 1953 meddeler man, at yderligere forlængelse ikke kan accepteres.

Nye rettighedsproblemer

FIA (Fédération Internationale des Acteurs) bliver stiftet i 1952, og allerede ved den stiftende kongres i London i juni vedtager man en resolution, som udpeger de rettighedsproblemer og andre problemer, som opstår med fjernsynets indtog.

For DSF opstår de første problemer allerede inden for det første år. Der bliver lavet en fjernsynsoptagelse af "Mus og Mænd" på Det Ny Teater, selvom direktør Per Gregaard har gjort klart, at han ikke kunne give tilladelse på skuespillernes vegne. DSF nedlægger forbud imod såvel denne som alle andre teaterforestillinger. Det må Statsradiofonien tage til efterretning.

I 1954 begynder man at arbejde med brug af tv-produktioner på tværs af grænserne. EBU (European Broadcasting Union) ser en klar gevinst ved at kunne udsende andre landes fjernsynsprogrammer (og i høj grad også musikoptagelser), og det sker uden, at der er aftale med kunstnerne. Problemet bliver behandlet på en FIA konference i 1954, hvor man vedtager en resolution, som fastslår, at der ikke må indgås nye overenskomster, før dette problem bliver løst i en aftale med EBU. Der går en årrække, inden man finder frem til en løsning,

som aldrig bliver rigtig tilfredsstillende, og forskellige initiativer fra FIA's side om at opsigte aftalen mellem FIA, FIM og EBU er blevet afvist af orkestermusikere, som i nogle lande har fået nogle indrømmelser for at opretholde ordningen. Den er uden praktisk betydning for skuespillerne i DSF, men det har gennem årene haft nogen betydning for operasangere, som har været ofre for reglen om at man gratis kunne transmittere koncerter m.v. indenfor 30 dage.

Nok så alvorligt et rettighedsproblem udgør visningen af spillefilm i TV. DSF protesterer tidligt i 50'erne mod lovligheden af tv-visning, men da der ikke findes hverken en ophavsretlig beskyttelse eller kontraktmæssige forbehold, så når man ingen vegne. Også her forsøger man i FIA-regi at gøre noget ved problemet, men spillefilmområdet er generelt ureguleret. Først i 1975, hvor DSF får en spillefilmoverenskomst begynder en betaling for tv-visning af film.

Forsøg på at få en overenskomst

Statsradiofonien er tilfreds med den aftale, som gælder for forsøgsperioden frem til 1. november 1953, og man reagerer ikke på henvendelser fra DSF om at optage forhandlinger om en overenskomst før efter, at den er udløbet.

Den 1. februar 1954 skriver DSF's mangeårige advokat, Jon Palle Buhl, et notat til DSF med udgangspunkt i den engelske og franske fjernsynssituation. Man har i disse lande fået erfaringer langt tidligere, og Buhl benytter henvisningerne til den opnåede rettighedsbeskyttelse i de to lande til at inspirere DSF til en aftale, som sikrer rettighederne. Og der er reelt opnået en nogenlunde rimelig beskyttelse, undtagen på særligt det forhold, at biograffilm kan vises i fjernsynet uden ekstrabetaling til de medvirkende. Også her skete der generelt en overdragelse af alle rettigheder til spillefilmproducenten.

Forbundet laver et udkast til overenskomst i marts, og der nedsættes et forhandlingsudvalg med Buhl, formand Kai Holm og skuespiller Per Buckhøj – men der er intet svar fra Statsradiofonien før sent i foråret. Der går måneder, hvor DSF kommer med nye forslag, som bliver afvist, og det fører til, at en generalforsamling i september forbyder medlemmerne at optræde i fjernsynet. I de tilfælde, hvor et medlem alligevel gør det, får vedkommende en advarsel og besked om, at gentagelse til føre til eksklusion. Der gives dispensation til, at Else Brems og Ellen Malberg kan optræde i fjernsynet i forbindelse med Hans Hedtofts bisættelse i februar.

Blokaden er således effektiv, og der er ingen forhandlingskontakt, før Statsradiofonien inviterer til "underhåndsforhandlinger" i januar 1955. Reelt er kernen

i forhandlingerne betalingen for fjernsynsdrama, hvor DSF forlanger væsentlig højere tariffer end ved hørespil. Der insisteres tillige på, at dramatiske musikudsendelser skal omfattes af overenskomsten.

Efter behandling i Radiorådet meddeler F.E. Jensen, at Statsradiofonien ønsker at genoptage forhandlingerne. Arkiverne viser en udpræget mangel på forhandlinger om rettigheder. Det drejer sig om betaling for medvirken i dramatiske udsendelser, og det hele kompliceres af, at Fællesrådet for Udvøende Kunstnere meddeler, at Statsradiofonien "ikke ville kunne opnå nogen overenskomst med Skuespillerforbundet, før der forelå en overenskomst om solister, musikere etc.". Det blev selvfølgelig afvist af DSF, men det illustrerer, hvor langt tilbage i historien grænsestriden om solistisk medvirken går. Fællesrådet opgiver hurtigt deres modstand og beder i stedet DSF om at støtte de kommende forhandlinger mellem Fællesrådet og Radiofonien. Kai Holms afløser som formand for DSF, Bendt Rothe, gjorde en indsats for at få normaliseret forholdet mellem de to organisationer. Det lykkedes kun delvis!

Blokaden mod Statsradiofonien afsluttes den 28. februar 1955 med indgåelse af en overenskomst for dramatisk medvirken i fjernsynet.

GRÆNSEDAGNING

Fællesrådet for Udvøende Kunstnere som blandt andre omfatter Dansk Musiker Forbund, Dansk Solistforbund, Solistforeningen af 1921, Dansk Kapelmesterforening og Dansk Artist Forbund – varetog forhandlingen af overenskomster for solister på både instrumental- og sangområdet. Gennem tiden har der været uenighed om DR's anvendelse af denne overenskomst, hvor der har været tale om dialog og samspil, og der har været uenigheder mellem solistorganisationerne og DSF i forbindelse med grænsedragning. Allerede medio 1955 protesterer Bendt Rothe, der er valgt som ny formand i maj, over at Fællesrådet har forhandlet om vilkårene for DSF's medlemmer i lydradioen. Han er ikke blevet orienteret af den afgående formand Kai Holm. Generelt har skuespillere og operasangere efterfølgende været ansat på solistoverenskomst, når der har været tale om optræden til koncerter og lignende, når der har været tale om fremførelse af et færdigt indstudert nummer/sangpræstation. Ellers har man været ansat på enten overenskomst for dramatisk medvirken eller overenskomst mellem DSF og DR vedr. medvirken i ikke-dramatiske produktioner. I 1985 lavede man en modernisering af DSF-overenskomsterne, således at der kun var en overenskomst, og denne omfattede alle former for medvirken – bortset fra egentlig solistmedvirken.

2.3 1955-overenskomsten

Overenskomsten omfatter medvirken af skuespillere, operasangere og balletdansere ved dramatiske fjernsynsudsendelser.

Overenskomsten fastlægger i detaljer alle forhold vedr. engagementsindgåelse, betaling (efter rollestørrelse), prøvetidsbestemmelser (hvor der skal tages hensyn til kunstnerens teatertjeneste), beklædning, diæter og meget mere, som er nødvendigt for at klarlægge engagementsvilkårene, og som kendes fra de senere overenskomster.

Centralt står reguleringen af rettighederne, idet der her sker en fastlæggelse af regler, som er afgørende for, at skuespillere, operasangere og balletdansere i de efterfølgende årtier sikres en ophavsretlig betaling.

Overenskomsten præciserer nøje, hvilke rettigheder Statsradiofonien erhverver:

- Udsendelse over indenlandske fjernsynssendere men ikke i andre landes fjernsyn ved transmission eller udsendelse af optagne programmer. Der er enighed om at optage forhandling i lyset af internationale forhandlinger (EBU, FIA og andre).
- Transmission af teaterforestillinger eller udsendelse af filmet teater kræver nærmere aftale såvel mellem de kontraherende parter som med den enkelte kunstner. Der skal iværksættes en forsøgsaftale om udsendelse af reportageagtig karakter ("Dramatisk Forum").
- Førstegangsbetalingen af udsendelseshonorar og prøvebetaling giver ret til én udsendelse. Ved genudsendelse betales der 50% af førstegangsbetalingen (dyrtidsreguleret).
- Kunstneren skal krediteres.

Det er vigtigt, at overenskomsten på denne måde udgør en "positivliste" over de rettigheder, Statsradiofonien har erhvervet – det betyder nemlig, at man efterfølgende er nødt til at forhandle om alle nye udnyttelser, som den teknologiske udvikling muliggør.

Rettighedserhvervelsen er den samme i den overenskomst, der i 1956 indgås vedrørende medvirken i ikke-dramatiske fjernsynsudsendelser bortset fra, at der er mulighed for at indgå aftale med arrangører af koncerter og aktuelle begi-

venheder, under forudsætning af at disse indhenter samtykke hos kunstneren. Denne overenskomst sigter især på medvirken i underholdningsprogrammer af forskellig art, hvor den kan bruges såvel af skuespillere som operasangere. Den dækker således solistmedvirken af DSF's medlemmer og må også ses som et resultat af, at DSF ikke vil lade sine solister være afhængige af, hvad Fællesrådet er i stand til at opnå i forhandlingerne med Statsradiofonien.

INTERNATIONALE AFTALER

FIA og FIM forhandler i april 1954 med EBU (European Broadcasting Union) om "Eurovision", som er internationale fjernsynsudsendelser. Det lykkes at nå til enighed om en aftale, der træder i kraft 1. januar 1957, og som indebærer, at der skal betales et tillæg på 50% af gagen ved udsendelse til 2 lande og stigende ved udsendelse til flere lande, f.eks. 150% ved 7 lande. Ved udveksling mellem 2 lande skal tillægget være mindst 30% og højst 50%. Aftalen bærer præg af, at markedsværdien af fjernsynsprogrammer er høj i disse år. Senere bliver der lagt loft over betalingerne, så de (bortset fra Nordvision) bliver ret beskedne. Der indføres også senere – på foranledning af musikerorganisationerne – en ret for en radiofoni til at transmittere et program uden betaling indenfor 30 dage efter den første udsendelse. FIA har forsøgt at få denne regel fjernet, men en række musikerforbund modsætter sig, da de til gengæld har opnået nogle fordele for deres faste kor og orkestre. Reglen er i dag uden betydning for DSF.

3

GRAMEX OG ROMKONVENTIONEN



En rettighedsorganisation stiftes

Højesteretssagfører Eivind Helsted, forsamlingens nyvalgte dirigent, tog ordet:

”Jeg takker for valget. Denne dag er ikke alene en betydningsfuld dag, men tillige en historisk dag. Den dag, hvor de bestræbelser, som har været udfoldet gennem menneskealdre for at forskafe de udøvende kunstnere en form for legal beskyttelse og en rådighedsret over deres præstationer er kronedes med held. Det lykkedes ikke, hverken i 1912 eller i 1933 at skaffe en beskyttelse af den udøvende kunstners præstation. Men henvend 30 år efter lykkedes det, bl.a. på basis af internordisk samarbejde med hensyn til fællesnordiske ophavsretslove, og det lykkedes i Danmark frem for nogle af de nordiske lande”.

Torsdag d. 24. januar 1963 lyttede en større forsamling til Eivind Helsteds ord i Borgernes Hus i København. En stiftelse var i gang. Sagføreren Otto Lassen havde indkaldt repræsentanter for IFPI Danmark (pladeselskabernes brancheorganisation), Fællesrådet for Udøvende Kunstnere (Dansk Musikerforbund, Dansk Solistforbund, Solistforeningen af 1921, Dansk Kapelmesterforening, Dansk Korforbund) og Dansk Skuespillerforbund.

Dirigenten redegjorde for det langstrakte forløb, som nationalt og internationalt havde ledt til dagens samling. Da han efterfølgende havde svaret på parternes spørgsmål lød det:

”Jeg vil nu opfordre de stemmeberettigede medlemmer af forsamlingen til at tilkendegive deres stilling til Gramex’ stiftelse”.

I en bevægelse rejste en menneskeflok sig i tilslutning, og Eivind Helsted erklærede Gramex for lovligt stiftet.

Generalforsamlingen vedtog love og valgte den nye bestyrelse. Og til sidst blev der givet en tak til de fire, der ”frem for nogen anden havde udført et kæmpearbejde, d’hr. Højesteretssagfører Eivind Helsted, Professor Victor Schiøler, direktør Werner Hamburger og landsretssagfører Otto Lassen”.

Gramex skulle varetage rettighederne for udøvende kunstnere og producenter af musik. Det vil sige, at organisationen skulle indkræve og fordele de penge, man lovmæssigt havde til gode ved offentlig afspilning af musik.

I 1961 blev (i kølvandet på Rom-traktaten og Aksel Schiøtz-sagen) den første danske ophavsretslov med beskyttelse af de udøvende kunstnere vedtaget.

Som Eivind Helsted hentyder til i citatet ovenfor, blev loven til i et fællesnordisk udkast til regeringerne. Det vil sige, at kræfterne bag Gramex var en afgørende del af at formulere loven. I Danmark fik man tilmed så stor indflydelse på lovteksten, at der i sidste øjeblik blev lagt en beskyttelse på alle former for kommerciel udnyttelse af værkerne, og man fik tilføjet, at en organisation (senere: Gramex) skulle varetage rettighederne. Den mangeårige direktør for Gramex (1974 – 1987) Otto Lassen beskriver det bl.a. i indledningen til sin bog *Gramex* 1988.

Gramex, Romkonventionen og en afgørende historisk præcedens

Etableringen af Gramex, og de mange overvejelser man gjorde sig i den forbindelse, blev på en række områder normsættende for den danske rettighedsforvaltning. Særligt vigtigt var forståelsen af, at producenter og kunstnere må samarbejde, hvis man skal kunne etablere en effektiv administration og bæredygtige løsninger overfor brugerne. Etableringen af en fællesorganisation, hvor de to parter har lige mange stemmer, får parterne til at søge fælles løsninger, og dette er en form, som senere blev kopieret ved etableringen af Copydan i 1977. Men også mange andre spørgsmål skulle løses og blev det også, om end det tog længere tid med en del af problemerne. Ud over alle de praktiske vanskeligheder med etablering af aftaler med brugerne – herunder langvarige forhandlinger med DR – og etablering af opkrævningssystemer, skulle kompli-

cerede spørgsmål som håndtering af udenlandske rettighedshavere, værdien af brugen og ikke mindst værdien af rettighederne løses. Det sidste – altså fordelingen af indtægterne mellem de forskellige kategorier: kollektivt medvirkende musikere contra solister, værdien af dramatiske rettigheder, diskussioner om populærmusik contra klassisk musik og meget mere – var særdeles vanskeligt, og sådanne fordelingsforhandlinger har lige siden altid været vanskelige. Gramex' udøvende kunstnere valgte en model, som søgte at tilgodese alle på en måde, så ikke kun rettighedshaverne bag det mest populære repertoire fik økonomisk gavn af ordningen. Så også her var etableringen af Gramex præcedensskabende!

Mange problemer blev løst i kraft af muligheden for at indbringe uenigheder for Tvangslicensnævnet. Denne er siden afløst af Ophavsretslicensnævnet (som behandler meget andet end tvangslicenser), og der er ingen tvivl om, at eksistensen af en sådan institution spiller en afgørende rolle for en velfungerende kollektiv forvaltning.

FORDELING

Fordelingsdiskussioner er en sag, som ofte har sat ondt blod mellem kunstnerne. Når man skal dele indtægterne, er der ingen klare objektive kriterier. Derfor betyder de enkelte fagforeningers styrke meget, men også mere vage kriterier som "ophavsretlig tyngde" eller slet og ret "god smag" spiller ind.

Mens "Dansemusik og anden beslægtet let underholdning" fik tildelt 1 point, blev symfonier, oplæsninger med skuespillere og drama tilgodeset med 3 point. En tilsvarende holdning førte til, at DSF fik tildelt 15% af de midler, der ikke kunne identificeres – samme andel som musikerne. Det var først i slutningen af 80'erne, at det lykkedes Dansk Artist Forbund at få ændret denne fordeling, så DSF og Solistforeningen af 1921 afgav en andel til populærmusikken.

Skuespillerne og Gramex

I sagens natur ligger interesserne for både Gramex og Romkonventionen primært hos musikere. De omhandler rettigheder vedrørende musik og radioindspilninger generelt. Mange danske skuespillere har selvfølgelig udgivet og optrådt med musik gennem tiderne, men det må høre til fåtallet af indspilninger,

der udgives af skuespillere frem for de, der udelukkende virker som musikere.

Så hvorfor spillede DSF overhovedet en rolle i tilblivelsen? Og hvordan gik det til, at DSF havde en magtposition, som gjorde, at man kunne blande sig i noget, der i overvejende grad tilhørte nogle andre?

DSF's interesse har naturligt nok været at yde indflydelse. Medlemmer som operasangerne m.fl. har haft vigtige interesser på spil. Derudover skal man huske, at radioens udvikling og muligheden for at optage også havde konsekvenser for de skuespillere, der f.eks. medvirkede i hørespil.

Forklaringen skal formentlig findes i to forhold. I 1960'erne havde DSF for længst slået sig fast som en af de stærkeste fagforeninger på kunstnerområdet. Overenskomster var for længst indgået med både DR og teatrene, og som tidligere beskrevet havde skuespillerne på relativt få år nået landvindinger i forhold til arbejdsmiljø, aflønning – og ikke mindst rettigheder over eget arbejde – hvilket vi vender tilbage til.

Den anden mulige årsag finder vi en hentydning til ved et kig i Gramex' egne arkiver:

"Formanden for Dansk Musiker Forbund, Willy Pries, forespurgte, om ikke de i lovforslagets § 16, stk. 4 fastsatte 10% også burde kunne anvendes til gode for dansk dramatisk kunst [...] De dramatiske udøvende kunstnere fik på denne måde samme rettigheder efter lovforslagets § 16, stk. 4. som de udøvende tonekunstnere".

Til den stiftende generalforsamling i 1963 blev skuespillerne altså tilgodeset i en pulje med de kollektive midler, hvor ejermændene var ukendt.

Skuespillerforbundet har givet været taknemmelig for den ligelige behandling i fordelingen af midlerne. Men da ønsket blev udtrykt af musikerne – og ikke DSF, skal den egentlige årsag næppe findes her. Mere sandsynligt er det, at musikerne og måske andre ønskede at have skuespillerne med. Der herskede i miljøet og befolkningen i øvrigt en stor respekt for finkulturen, skuespillerne og særligt de stjerner, der bidrog til forbundets image. Dertil kan vi måske vove at formode, at forbundets styrke og respekt, rent politisk, har været en fordel for de øvrige medlemmer i Gramex.

“Talløse gentagelser” med internationale følger

“De kunstneriske problemer der knytter sig til film og fjernsyn kan ikke løses isoleret for hvert enkelt land,” skriver Bendt Rothe i *Skuespillernes Jubilæums-bog* fra 1954.

DSF var allerede i 30'erne internationalt orienteret. I 1936 grundlagde man Nordisk Skuespillerråd, omfattende Danmark, Norge, Sverige og Finland. Rådet tjente til at udveksle erfaringer blandt andet om radiooverenskomster, og tjente til at skabe ensartede aftaler i landene.

Bendt Rothe beskriver, hvordan en international teaterkrise fandt sted op igennem 20'erne og 30'erne. En stor del af dette bestod i, at teknologiens udvikling betød en ny konkurrent. De nye medier: film og radio.

Mulighederne for at optage og gengive udøverpræstationer blev udbredte i de første årtier af det 20. århundrede, og det var først på dette tidspunkt, at musikerne kunne opleve, at deres arbejdspladser på caféer og restauranter m.m. kunne blive erstattet af afspilning af gramfonplader. I 20'erne og 30'erne blev man yderligere truet på indtjeningen ved radioselskabernes brug af gramfonplader og genudsendelser af optagelser af levende musikoptræden og skuespillermedvirken i hørespil og oplæsninger.

Færre besøgende på teatrene samt muligheden for genudsendelse uden betaling til kunstnerne pressede skuespillerne på deres levevilkår. Hvilket Bendt Rothe beskriver som en medvirkende faktor til, hvorfor teaterfolk generelt og skuespillere i særdeleshed ønskede at samarbejde internationalt.

Når det kom til rettigheder, var skuespillerne og musikerne ca. et halvt århundrede bagud i forhold til de skabende kunstnere (særligt komponisterne). Teknologien havde langt tidligere gjort det muligt at kopiere de skabende kunstners arbejde, og man havde derfor tidligere fået sikret sig nogle rettigheder.

Selvom der, i form af internationale kongresser, var optræk til europæisk samarbejde i løbet af 20'erne og 30'erne, nåede det ikke rigtig at etablere sig, før 2. verdenskrig startede, og alt arbejde gik i stå.

Da FIA (Fédération Internationale des Acteurs) så endelig blev stiftet af de britiske og franske skuespillerforbund i 1952 gik der ikke lang tid, før DSF meldte sig ind. Medlemskabet understøttede den interesse, som man også på hjemlig

grund havde udvist for beskyttelse af de udøvende kunstnere.

På kongressen drøftedes f.eks. “skuespilleres aflønning ved mekanisk overføring af deres præstation fra én kunstform til en anden,” skriver Bendt Rothe.

FIA engagerede sig stærkt – sammen med FIM (Fédération Internationale des Musiciens) – i kampen for at få en international traktat, som kunne beskytte de udøvende kunstners rettigheder på samme måde som Bernerkonventionen beskyttede de skabende. Det var det arbejde, der senere udmøntede sig i Rom-konventionen.

I mellemtiden havde DSF dog ikke siddet på sine hænder. Vedvarende forhandlinger med Danmarks Radio, særligt fra 1937 og frem til 1948, hvor man uden at have overenskomst indgik skriftlige aftaler og standardkontrakter havde sikret skuespillerne og operasangerne nogle afgørende rettigheder i forhold til bl.a. genudsendelser. Ved hver genudsendelse fik de medvirkende et honorar svarende til 50% af det oprindelige.

På grund af muligheden for “talløse gentagelser” skriver Dansk Skuespillerforbunds datidige landsretssagfører, Jon Palle Buhl, også i jubilæumsskriftet, at dannelsen af en international skuespillerorganisation var nødvendig. Af både økonomiske og kunstneriske grunde var der et stærkt behov for at få anerkendt “skuespillernes åndelige ejendomsret”. Udveksling af fjernsyns- og radioudsendelser mellem lande var nu en mulighed, og alliancer og inspiration i Norden og resten af Europa var en afgørende måde at sikre sig rettigheder – også på hjemmefronten.

Jon Palle Buhl afslutter sit essay i 1954 med en slet skjult opfordring. Han forklarer, hvordan han selv og andre er gået i gang med det internationale arbejde, der senere udmøntede sig i bl.a. Romtraktaten. De opnåede vigtige resultater, selvom:

“Spørgsmålet om de udøvende kunstners ophavsretlige beskyttelse har tidligere ikke aftunget disse selv fornøden interesse.”

Konvention og dansk lov

Som beskrevet ovenfor lykkedes det i rimeligt omfang i Danmark at sikre sig gennem overenskomster med Danmarks Radio, men der var et stort behov for en international beskyttelse. Derfor stod arbejdet for en traktat i centrum.

Men det var bestemt ikke en selvfølgelig ting at give musikere og skuespillere ophavsrettigheder. Kunstnerne var oppe imod EBU (European Broadcasting Union), som på trods af at de repræsenterede public service-virksomheder og var statsfinansierede, førte en systematisk kampagne mod de udøvende kunstnere. Det samme var tilfældet med filmproducenterne, både europæiske og amerikanske. Blandt argumenterne imod betaling til kunstnere og producenter var påstande om vanskeligheder med administration af opkrævningen – et argument, som man altid møder, men som blev gjort markant til skamme siden hen. Et andet argument, også siden brugt mod kunstnerne, var, at afspilning i radioen var gratis reklame!

I Danmark blev der etableret et samarbejde imellem pladeproducenterne og kunstnerne med det formål at gøre beskyttelsen af fonogrammer så bred som mulig. I forhold til det danske udkast til lov om ophavsret omkring 1960 arbejdede de to parter for, at beskyttelsen ikke kun skulle omhandle brug af fonogrammer i radioen, men også skulle gælde anden offentlig fremførelse, såsom brug af indspillet musik eller fremførelse af radio i det offentlige rum som f.eks. butikker eller restauranter. Sådanne former for brug af musik var ikke nødvendigvis omfattet af den kommende traktat, men det lykkedes at overbevise det nyetablerede Kulturministerium med Julius Bomholt som minister og kontorchef W. Weincke som ingeniør bag loven om, at beskyttelsen skulle være bred i Danmark.

På Gramex' stiftende generalforsamling giver dirigenten, højesteretssagfører Eivind Helsted, sin forklaring: "et effektivt samarbejde mellem fremstillere og de udøvende kunstners organisationer havde hidført en gunstigere retsstilling for indehavere af rettigheder i henhold til § 47 end i de andre nordiske lande".

Man kan undre sig over, at det lykkedes at etablere alliancen mellem producenter og kunstnere. Producenterne havde nemlig allerede rettigheder, som gjorde, at de kunne opkræve betaling for radioens brug af plader. Man havde etableret et selskab, Gramo, som gennem et samarbejde med Koda sørgede for opkrævningen til producenterne. Men ud over, at det ifølge Helsted var fordelagtigt for producenterne at samarbejde og dele fortjenesten, var der et folkeligt (vel godt hjulpet af fagforbundene!) pres for at hjælpe kunstnerne. Det skyldtes sangeren Axel Schiøtz' skæbne. Hans fortolkninger af danske sange var højt elsket af befolkningen, og man fandt det helt urimeligt, at Danmarks Radio – uden betaling til Schiøtz – kunne afspille hans plader, mens han selv var ude af stand til at optræde på grund af alvorlig sygdom. Kunstnerne havde altså en god sag

– og producenterne kunne bruge alliancen til at sikre en bred beskyttelse. Dette samarbejde lagde grunden til fremtidens samarbejde mellem kunstnere og producenter, blandt andet enigheden om, at man skulle dele såvel indtægterne som den bestemmende indflydelse 50/50.

Trods modstand internationalt fra radiofonier og filmproducenter var der blandt regeringerne en velvilje over for kunstnerne, som i efteråret 1961 førte til vedtagelsen af Romkonventionen.

Traktaten var god for musikere og solister. Artikel 12 betyder, at udøvende kunstnere ikke kan forbyde, at deres plader spilles i radioen og det offentlige rum – men de har krav på en betaling for det. En virkelig landvinding og grundlag for betydelige fremtidige indtægter frem til i dag. Svagheden ved konventionen var, at artikel 12 ikke var obligatorisk. Landene kunne vælge at tage forbehold over for bestemmelsen, og det skete, samtidig med at der over de kommende mange år kun var temmelig få stater, som ratificerede traktaten. Willy Weincke konstaterer i 1976, at kun 17 lande har tilsluttet sig konventionen, og dette havde naturligvis stor betydning for værdien af den (se nedenfor). Ikke desto mindre var det et gennembrud, og traktaten blev behørigt fejret i 2011, da den fyldte 50. I dag har ikke mindre end 92 lande tilsluttet sig.

Men for skuespillerne var Romkonventionen en stor skuffelse!

En række bestemmelser i konventionen giver kunstnerne rettigheder: De har ret til at bestemme, at de ikke vil have deres kunstneriske fremførelse optaget og udsendt i radio eller fjernsyn; de kan bestemme om der må laves kopier af optagelser, de har godkendt, og dermed får de et instrument til at forhandle om betaling. Men – ikke mindst efter krav fra USA (underforstået: Hollywood) blev der indført en artikel 19 i konventionen, som siger, at hvis en udøvende kunstner siger ja til, at optagelsen bruges i en film eller fjernsynsoptagelse, så bortfalder alle rettigheder. Med andre ord: Romkonventionen er uden værdi på billedsiden og dermed uden værdi på skuespillernes vigtigste arbejdsfelt. Det hører med til denne sørgelige historie, at USA – efter at have forringet traktaten på denne måde – efterfølgende ikke engang ville tiltræde traktaten!

Hvilket de selv i dag ikke har gjort.

Heldigvis var situationen i Norden en anden. De nordiske regeringer var indstillede på at give en bedre beskyttelse til skuespillere end den, som Romkonventi-

onen kunne tilbyde, og alle de nordiske ophavsretslove blev udformet således, at også udøvende kunstnere i film- og tv-produktioner fik en beskyttelse. Den var ikke så vidtgående, men den var god nok til, at man i DSF frem til den store lovrevision i 1995 kunne beskytte medlemmerne, om end det især var i kraft af overenskomsterne. Man kan undre sig over, hvorfor de nordiske lande valgte en så kunstnervenlig tilgang ved indførelsen af de nye rettigheder. Kunstnerne havde ikke altid oplevet medvind, selvom Weincke viste en særdeles stor forståelse, og tidligere havde professor Vinding Kruse arbejdet med et forslag til Lov om Kunstnerrettigheder, som hjalp skuespillerne (se kapitel om Statsradiofonien). Men når man valgte at gå så meget længere end Romkonventionen pålagde landene, skal man nok især finde forklaringen i det forhold, at kunstnerne og Danmarks Radio allerede for længst havde indgået aftaler og overenskomster, som sikrede en fair betaling for genudsendelser af radio (og tv-) programmer. Med andre ord: Indførelsen af rettigheder til kunstnerne ville ikke koste noget – et meget vigtigt element i forbindelse med ny lovgivning i Danmark.

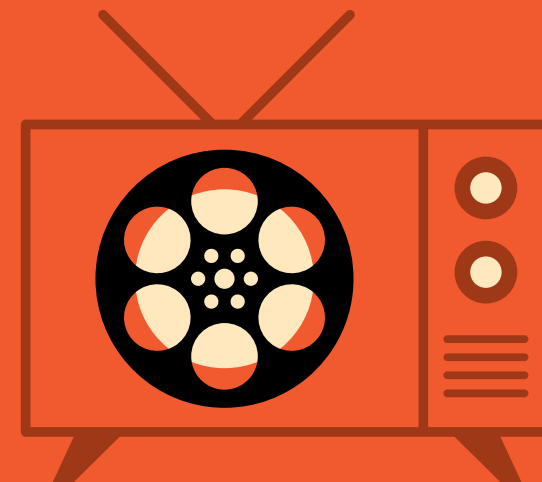
GRAMEX

Bestyrelsen (rådet) i Gramex har op til i dag bestået af tre repræsentanter for producenterne og tre for kunstnerne. I mange år sad også kontorchef Willy Weincke, der var udpeget af Kulturministeriet, i rådet. DSF har altid haft forbundets formand med i Gramex' bestyrelse. Den første bestyrelse bestod på kunstnersiden af Willy Pries (DMF-formand, repræsenterende de kollektive musikere), Victor Schiøler (repræsenterende solisterne) og Per Buckhøj (formand for DSF).

Sekretærerne for Gramex tæller bl.a. Otto Lassen, senere direktør fra 1974, som gennem årene fungerede som advokat og forhandler og Halvor Lund Christiansen fra 1972 indtil han blev direktør for Koda.

Kredsen omkring Gramex har i øvrigt været centrale repræsentanter for de udøvende kunstnere: Simon Rosenbaum, Asger Lund Christiansen og Arne Hammelboe. Alle har gennem en menneskealder arbejdet for udøverne. Bjørn Høberg-Petersen optræder første gang som dirigent i 1977. Bent Fabricius-Bjerre repræsenterede producenterne fra midten af 60'erne.

4



DANMARKS RADIO 1960 – 2013

Danmarks Radio, som Statsradiofonien nu hedder, indtil den siden blot hedder DR, bliver stadig vigtigere for Dansk Skuespillerforbund. Fjernsynet er blevet et vigtigt medie, og hvor der kun var ganske få modtagere, da de første aftaler blev indgået, så er der i 1960 en halv mio. licensbetalere. DSF's medlemmer presser på for at få reguleret tariffen, som har været holdt lavt med henvisning til de få seere. Bendt Rothe – den foregående formand – skriver i et skarpt indlæg i begyndelsen af 1960 i "Skuespilleren", at det må slås fast, at tariffen er *minimumslønninger*, og at disse skal løftes betragteligt. Rothe skriver, at man måske er bedre stillet med en periode uden overenskomst, hvor de "20, 30 eller 50 skuespillere, som bruges igen og igen, [...] slutter sig sammen og nægter at lade sig bruge for den nuværende urimelige betaling".

Per Buckhøj, formand fra 1957, som er enig i at kræve højere tariffen, advarer imod at lade overenskomsten bortfalde, da dette vil ramme alle de skuespillere, som ikke hører til de "20, 30 eller 50". Men overenskomsten opsiges til udløb 1. september, og der nedsættes et forhandlingsudvalg med formanden, Gunnar Lauring, Berthe Qvistgaard, Poul Reichhardt, Mogens Wieth og forbundets advokat Jon Palle Buhl.

Bestyrelsen modtager i maj et brev formidlet (og sandsynligvis initieret) af Bendt Rothe, hvor alle de mest fremtrædende skuespillere protesterer imod, at mindstesatserne bliver brugt som standardhonorarer og imod, at honorarerne er helt utilstrækkelige.

Forhandlingerne bevæger sig ikke ud af stedet i efteråret 1960, og DSF oplever, at DR ikke tager kunstnerne alvorligt. Kravene drejer sig ikke om rettigheder – her er der enighed om at bevare tingene, som de er – det drejer sig om *minimumstariffernes niveau*. I januar 1961 har man fået nok, og et medlemsmøde den 13. januar beslutter at iværksætte blokade mod Danmarks Radio, således at det pålægges medlemmerne ikke at påtage sig arbejde i fjernsynet.

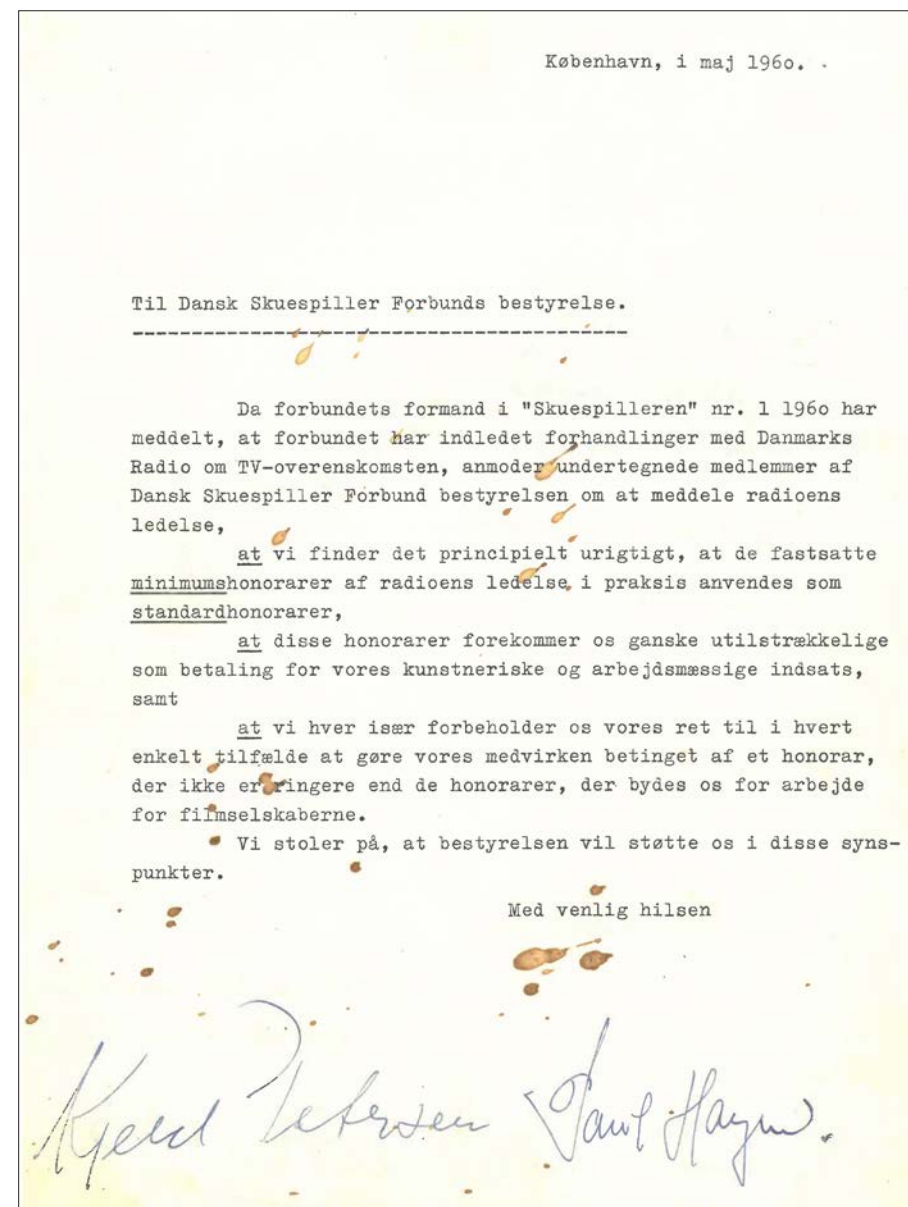
Situationen er præget af stor medlemsopbakning, og det arbejde, som der har været i Nordisk Skuespillerråd og i FIA, hvor man har arbejdet intenst med tv-problemerne i flere år, bærer frugt i form af stærk støtte fra søsterorganisationerne. Norsk Skuespillerforbund forbyder sine medlemmer at arbejde for DR, som blot et eksempel. Også Dansk Journalistforbund og andre støtter op om forbundet.

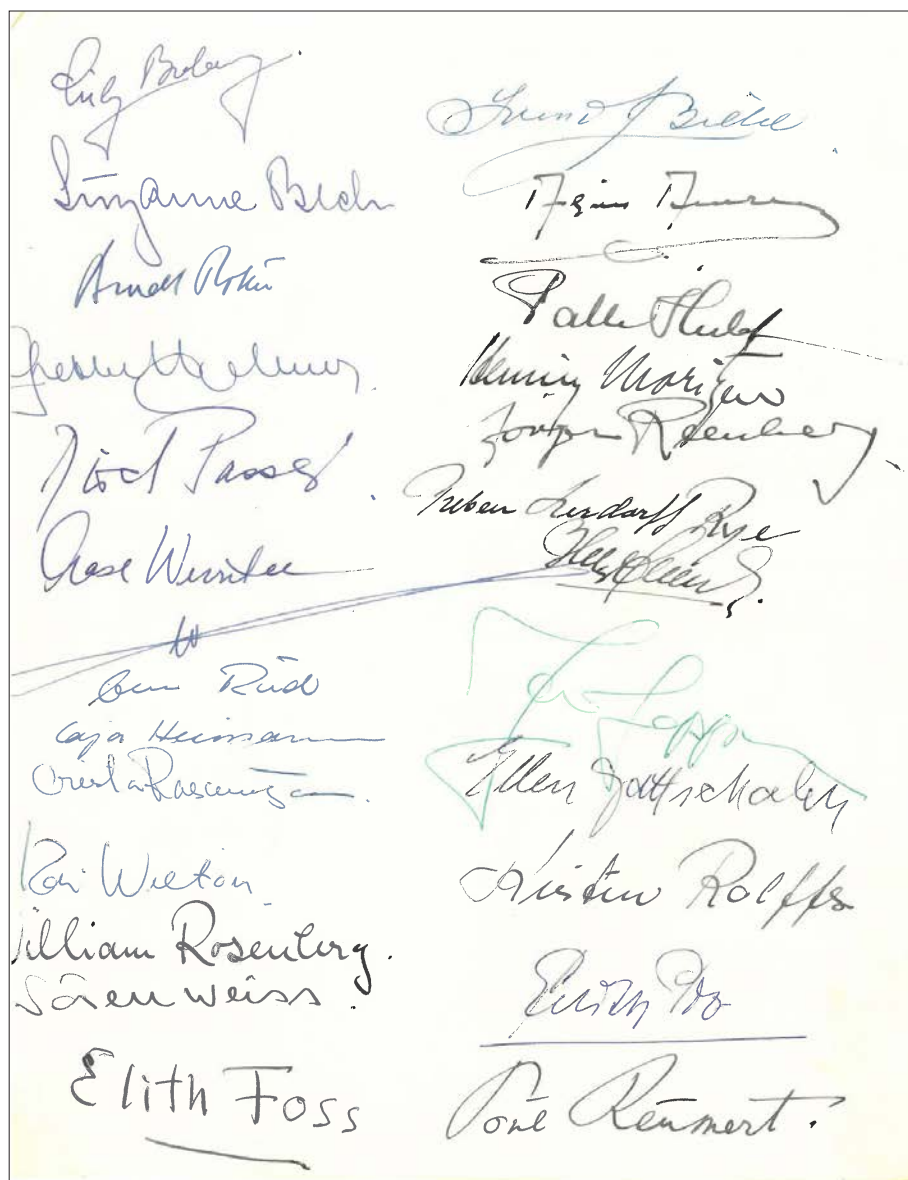
Den offentlige polemik om konflikten er ubehagelig. Berlingske Aftenavis stiller sig til rådighed som talerør for DR, og tv-direktør J. Fr. Lawaetz udtaler, at man ikke har nogen problemer med at klare sig uden skuespillere. Ledelsen udtaler overfor Buckhøj: "Os kan I jo ikke sulte ud – vi har penge nok – og der kommer lige mange penge ind, hvad enten vi har skuespillere i huset eller ej".

Et dagblad har (måske tendentiøst) beregnet DSF's krav til en stigning på 132%, men da man afslutter blokaden den 10. april 1961, er resultatet en forhøjelse af tariffen på 50%, og det slås fast, at der er tale om minimumstariffer, som den enkelte kan forhandle frit ud fra. Jon Palle Buhl kalder aftalen "en våbenstilstandsftale", og den har en kort løbetid, idet det er en betingelse, at forhandlingerne skal fortsætte med det formål at lave overenskomster på alle områder, hvor der arbejder skuespillere i DR. Der nedsættes et fællesudvalg med 5 medlemmer fra hver side, og generaldirektør Hans Sølvhøj træder undervejs ind i udvalget, som på skuespillerside omfatter de fleste af de skuespillere, som sad i tv-udvalget under konflikten.

Resultatet er tilfredsstillende økonomisk, og organisatorisk er det en sejr for forbundets ledelse, at man er kommet igennem konflikten med en enig medlemsskare bag sig – som det viser sig på generalforsamlingen i maj. Aftalen indebærer også, at der efterbetales et stort beløb for perioden 1. september til 13. januar, idet justeringen af tariffen har virkning fra udløbsdagen på den gamle overenskomst.

Brev til DSF's bestyrelse fra 61 fremtrædende skuespillere





Overenskomster i kølvandet på Rom

Forbundets blad "Skuespilleren" fortæller ind imellem om arbejdet i FIA, hvor DSF er et aktivt eksekutivkomiteemedlem, og hvor drøftelserne af tv-aftaler og rettigheder har en vigtig placering. Romkonventionen er vedtaget i 1961, og

som nævnt andet steds er den en skuffelse for de audiovisuelle kunstnere. Så meget mere er FIA's medlemsorganisationer optaget af at sikre deres rettigheder ad overenskomstmæssigt vej, og man kan følge arbejdet i forbundene gennem deres rapporter om forhandlinger og strejker og blokader rundt omkring, som har til formål at sikre skuespillerne en betaling for brugen af deres arbejde.

Arbejdet i DR-DSF-fællesudvalget foregår ret stille, men i forsommeren 1962 har man forhandlet 5 overenskomster færdigt, så de kan træde i kraft med virkning fra 1. april.

Der er tale om tre tv-overenskomster: en for medvirken i dramatiske fjernsynsudsendelser, en for ikke-dramatiske fjernsynsudsendelser og en for balletmedvirken. Derudover er der tale om en overenskomst for medvirken i lydradio, og en for engagement af et fast skuespillerensemble til fjernsynsteatret. Da DR aldrig etablerede et fast ensemble ved tv-teatret, har den sidstnævnte ikke været i brug, men den er interessant derved, at skuespilleren på trods af den faste ansættelse havde ret til et tillæg på 50% af månedsgagen for genudsendelse over DR's sendere og for overføring til udlandet. Noget tilsvarende har ikke været gældende for andre af DR's fastansatte, f.eks. journalister.

I øvrigt er overenskomsterne enslydende med hensyn til rettigheder. Man har bevaret rettighederne fra 1955-overenskomsten med hensyn til genudsendelse, og den aftale, som i 1958 er indgået mellem DR og DSF og Fællesrådet for Udøvende Kunstnere om transmission og tidsforskuet udsendelse i udlandet, formaliseres i de nye overenskomster. Ophavsretsloven er blevet ændret den 1. oktober 1961 med indførelsen af beskyttelsen af udøvende kunstners fremførelser, og der henvises i overenskomsterne til de undtagelsesbestemmelser, som loven indeholder, bl.a. vedr. citater og dagsaktuelle reportager. På ét punkt er overenskomsterne en forringelse i forhold til 1955-overenskomsten: Retten til genudsendelsesbetaling gælder nu kun i 25 år, svarende til den i loven fastsatte beskyttelsesperiode for udøvende kunstnere, men til gengæld får arvingerne ret til betalingen, hvis kunstneren dør indenfor de 25 år. Der aftales også en ret til optagelse af teaterforestillinger til brug i teaterprogrammet Dramatisk Forum, og DR betaler et beløb på 2.000 kr. til DSF pr. udsendelse – en bestemmelse, der lever indtil slutningen af det 20. århundrede, dog med en vis regulering.

Overenskomsterne formaliserer, at genudsendelsesbetaling skal beregnes af den oprindelige betaling for udsendelse og prøver inkl. dyrtidsregulering – men nu skal også individuelle forhøjelser, som den enkelte kunstner efter optagel-

sen har opnået, medregnes. Et ganske indviklet system, som blev afviklet i 1990'erne.

Stabilitet i mere end to årtier

Med 1962-overenskomsterne havde man fundet en form, som holdt frem til 1985, nemlig adskilte overenskomster på de forskellige ansættelsesområder i DR.

Rettighedsaftalerne ændrer sig ikke ret meget, hvilket blandt andet skyldtes, at der ikke skete nogen teknologisk udvikling, som berørte DR's udnyttelser af produktionerne. Der etableres et Nordvisionssystem, som indebærer, at de skandinaviske lande udveksler dramaproduktioner mod betaling af et genudsendeshonorar på 25% pr. land, dog maksimalt 70%, hvis alle lande sender, samt 5% for Island, og dette system opretholdes, indtil de nordiske tv-stationer sidst i 80'erne holder op med at udveksle programmer. Årsagen til ophøret er, at genudsendelsesbetalingen langt overstiger markedsprisen for køb af tv-produktioner på det internationale marked.

Derudover indføres midt i 60'erne som noget helt nyt en mulighed for *snapre- priser*: en genudsendelse i dagtimerne indenfor 14 dage efter første udsendelse ("inden normalt aftenprograms begyndelse"). For en sådan betales der ikke 50%, men 33 $\frac{1}{3}$ % i genudsendeshonorar. Der indføres også regler for brug af lydsiden af en fjernsynsudsendelse i radio, og omvendt en radioindspilning i fjernsynet mod betaling af et vederlag på henholdsvis 25% og 50% af det oprindelige honorar (reguleret).

I 1970 suppleres aftalekomplekset med overenskomster om synkronisering af børneudsendelser i fjernsyn, undervisningsudsendelser og en overenskomst sammen med andre organisationer vedr. salg til udenlandske tv-stationer.

Ændringer i rettighedsoverdragelsen 1987 og frem

Forbundets bestyrelse fandt i 1983, at tiden var inde til en revision af overenskomsterne med DR, og Hans Rostrup, formand fra 1976-82 og derefter bestyrelsesmedlem, påtog sig at udarbejde forslag. Det blev til et forslag om en gennemgribende revision af de 5 overenskomster. Omfanget af rettigheds-overdragelse var uændret i forslagene, men der var tale om en modernisering af løn- og arbejdsvilkårene, som afspejlede de erfaringer om mangler i overenskomsterne, som han havde gjort sig i tiden som formand. Det var alt mellem tariffer, diæter og rejsetidsbestemmelser.

Forhandlingerne med DR startede i efteråret 1984, og DSF blev mødt med et ønske om modernisering af overenskomsternes form, således at alle overenskomster blev samlet i én overenskomst, som dækkede de forskellige funktioner, en skuespiller skulle kunne ansættes til i DR. Samtidig var DR kritisk overfor, hvad de opfattede som detailregulering af almindelige vilkår omkring arbejdets udførelse. Det førte til, at Rostrup trådte ud af forhandlingerne, og overlod det til formanden, advokaten og den nyansatte faglige sekretær (skribenten) at søge at nå et resultat.

Arbejdet varede 2½ år, og resulterede i en moderne overenskomst med ensartet rettighedsregulering, ensartede generelle regler og forskellige tariffer og særbestemmelser for tv og radio samt kursusvirksomhed.

De generelle bestemmelser fik en tiltrængt afpudsning vedr. dækningsområdet. Det blev gjort klart, at overenskomsten dækkede enhver form for kunstnerisk medvirken, mens statistarbejde naturligt ville falde udenfor. Det sidste blev uddybet i et protokollat, som definerede statistmedvirken, og det var efterfølgende model for tilsvarende regler i teateroverenskomsterne. Vigtigt var det også at få regler for vilkår under konflikt. Det blev aftalt, at engagementer fuldføres i henhold til indgåede kontrakter, og at nye kontrakter ikke kan indgås. For at regulere øvrige forhold laves et protokollat, som siger, "*at reguleringen i en konfliktsituation skal tage udgangspunkt i forholdene under konflikten mellem DSF og DR i 1961*". Med andre ord: Klarhed forudsætter et vist arkæologisk gravearbejde, men i arkivet havde man korrespondancen, som fastslog, at selvom DR ikke ville skrive under på DSF's synspunkt (at DR ikke havde ret til at udsende færdiggjorte produktioner, eller foretage genudsendelse, og ikke havde ret til at udsende spillefilm), så ville man under konflikten afholde sig fra at udsende produktioner med danske skuespillere. Det nye protokollat blev ledsaget af et kort udsagn fra DR's Økonomidirektør Ejnar Jensen: "Det må være godt nok – man skal jo kunne leve med hinanden, når konflikten er afsluttet". Det er også interessant, at DR accepterede ikke at udveksle programmer med en udenlandsk radiofoni, hvor en søsterorganisation til DSF var i konflikt. Dette ønskede DSF indført som en del af det solidaritetsarbejde, der blev udviklet i FIA.

Rettighedsbestemmelserne blev diskuteret i et klima, som var påvirket af, at Folketinget havde besluttet at etablere yderligere en tv-station, og i 1986 blev rammerne om TV2 fastlagt ved lov. Man kunne forudse, at DR ville miste seere, og DR pressede på for at komme igennem med deres hovedsynspunkt: at førstegangsbetalingen skal give DR ret til at nå deres publikum, og hvis det som

følge af øget konkurrence krævede flere visninger (i nyere tid: og flere platforme), så må det være det. DSF fastholdt sin klassiske position: at betalingen dækker én udsendelse, men de principielle standpunkter blev blødt op, ved at man regulerede på betalingsaftalerne. Der blev indført en regel om, at der betaltes et tillæg på 20%, som gav adgang til en ekstra udsendelse: på tv indenfor 12 måneder og i radio indenfor 14 dage. Yderligere kunne DR sende en såkaldt service-reprise indenfor en uge mod betaling af 10%.

Men ellers blev der ikke ændret på hovedreglen, nemlig at der betaltes 50% for en genudsendelse. Det var til gengæld en bestemmelse, som skulle blive sat under pres i de følgende år, hvilket også blev tilfældet med udnyttelser som Nordvision og salg til udlandet. Udsendelse på Færøerne og i Grønland blev betalt med et beløb til DSF på 0,6% af den årlige lønsum til skuespillere. Denne ordning ophørte først omkring 2011.

I øvrigt skete der en regulering af citat-reglen (som ind imellem var forsøgt anvendt til at lave gratis underholdningsudsendelser), og beskyttelsestiden blev som konsekvens af lovændringen i 1985 ændret til 50 år.

For første gang indeholdt en DR-DSF-overenskomst en regulering af tredjemandsudnyttelse. Der henvises således til Copydan-ordningen vedr. TV til Søfarende, hvor DSF får betalingen fra Copydan. Vigtigst er det dog, at DR ikke erhverver skuespillerens ret til videreudsendelse i kabelanlæg.

Bestemmelsen lyder *”Honorarer ifølge kapitel 2 og 3 giver DR ret til en udsendelse i radio, henholdsvis TV, til almenheden over DR’s sendere, herunder en kortbølgeudsendelse i de forskellige senderetninger, indenfor et døgn. Retten gælder dog ikke samtidig videreudsendelse i kabelanlæg, jf. ophavsretslovens § 22 a”*. Denne bestemmelse var ligesom lignende bestemmelser i filmoverenskomsten af afgørende betydning under kabelvoldgiftssagen.

I første halvdel af 90’erne er det de kendte distributionsformer, man beskæftiger sig med – internettet er endnu ukendt som alment medie. I forhandlingerne i 1992 og 93 er man optaget af justeringer, som tjener til at tilpasse sig markedet. Det gælder særligt den salgsaftale, som indgås mellem DR og Fællesrådet for Udvøvende Kunstnere, som erstatter bl.a. Nordvisionsaftalen, der som nævnt ikke længere bliver brugt. Den nye aftale sikrer en royalty til de udvøvende kunstnere i en produktion på 22% af bruttoindtægten ved salg i Norden og 17% udenfor Norden. Mellem disse parter indgås også en aftale om

samproduktion mellem de nordiske lande, hvor DR betaler 10% pr. land for 2 visninger i et co-producerende land. I praksis blev det stort set kun skuespillere, som fik indtægter ved disse aftaler.

DSF går også med til aftaler om tv-overførsel af teaterforestillinger i et forsøg på at højne kvaliteten i sådanne produktioner. Rettigheder og betaling følger de normale vilkår ved DR-produktion.

Endelig sikres det formelt, at dukkeførere får samme rettigheder som de øvrige udøvende kunstnere.

Man kan undre sig over, at overenskomsten stadig ikke indeholder en regulering af udgivelser på videogram. DR har ingen hast med dette efter dårlige erfaringer sidst i 80’erne med Panduros tv-dramaer, så bortset fra visse ad hoc aftaler dukker spørgsmålet først for alvor op i 1996, hvor der indgås en aftale om udgivelse af DR-børneudsendelser på salgs- og klubvideoer. Her aftales en royalty på 15% af DR’s indtægter – et tal, som blev almindeligt i efterfølgende aftaler for udgivelse, også udenfor DR-regi.

Internettets entré

Forhandlingerne om en ny overenskomst i 1996-97 var fra DSF’s side præget af, at man ønskede indført filmdagsgager på tv for at give skuespillerne bedre muligheder for at forhandle gager, som svarede til deres niveau på spillefilm. DSF var i disse år i høj grad inspireret af det angelsaksiske overenskomsts system, hvor producenten/radiofonien erhvervede alle udnyttelsesrettighederne men kun kunne anvende dem mod betaling af royalties (særligt ved udgivelse og salg) og genudsendeshonorarer, som enten var fastlagt i overenskomsten eller skulle forhandles særskilt. Systemet blev også implementeret i spillefilm-, tv- og reklamefilmoverenskomsterne. Derudover fastholdt DSF, at tredjemandsudnyttelse skulle håndteres via det kollektive forvaltningssystem.

Fra DR’s side var målet at sikre sig udnyttelsesmuligheder i et nyt medieunivers, hvor internettet udgjorde en ny supplerende distributionsmulighed for DR’s produktioner. DR fandt yderligere, at mulighederne for genudsendelse var for snævre, og på baggrund af, at DR i anden halvdel af 90’erne satsede stort på en fornyelse af tv-dramatikken med serier som TAXA og derefter REJSEHOLDET, var DSF indstillet på en modernisering af overenskomsten, som også tog hensyn til, at TV2 og TV3 havde erobret en meget stor del af seerne. DSF var således indstillet på, at DR med hensyn til den primære udsendelse skulle have en bred

udsendelsesret, som gav dem fleksible muligheder for at nå deres publikum, idet DSF samtidig var optaget af at styrke den kollektive forvaltning i Copydan.

De centrale bestemmelser i overenskomsten var:

“Udsendelsesretten omfatter DR’s udsendelse – alene eller i samarbejde med andre – trådløst (terrestrisk eller via satellit), primær kabeldistribution samt andre lignende fremførelsesformer, uanset om fremførelsen sker til almenheden eller på begæring af en modtager, og uanset om fremførelsen indeholder en teknisk nødvendig kopiering”,

og

“Kunstneren bevarer til ret til vederlag i henhold til §§ 13, 17, 35 og 39 i den gældende ophavsretslov eller sådanne, som senere måtte supplere eller afløse disse om vederlag for de rettigheder, der nu eller i fremtiden er omfattet af disse og nye lignende fremtidige bestemmelser. Det samme gælder udbetalinger fra andre Copydan foreninger eller lignende foreninger i lighed med TV til Søfarende”.

Mens den første formulering er problematisk, så er der ikke noget galt med rettighedsforbeholdet i den anden. Den sikrer betaling for udnyttelse via tv-distributørerne, brug af tv-udsendelser i undervisningen m.m., og er også fleksibel nok til at opfange nye udnyttelser hos tredjemand, såsom f.eks. offentlig fremførelse til butikker og restauranter.

Det som disse bestemmelser ikke tog højde for – og som på daværende tidspunkt var vanskeligt at forudsæ – var for det første den eksplosive vækst i internettets udbredelse og betydning, og for det andet en teknologisk udvikling (og mediepolitik i DR), som skulle medføre, at tv-distributørerne 15-20 år senere måtte se DR som en dominerende og (i deres optik) hensynsløs spiller på tv-markedet. DSF forudså ikke en udvikling, hvor DR via apps og på anden vis kunne foretage udsendelse på en måde, som ville underminere det private tv-marked. Der foregik i midten af 90’erne hverken blandt forbundene, eller i Copydan-regi, strategiske diskussioner, som kunne foregribe denne udvikling.

DSF var dog opmærksom på, at fremtidig on demand distribution ville indeholde en udfordring. Derfor blev der indføjet: *“Bortset fra omtale af DR’s produktion og anden brug i henhold til § 31 [bestemmelse om foramtale og*

undtagelsesbestemmelser] forudsætter on line og on demand distribution af billedproduktioner nærmere aftale med DSF om betalingen”.

Tiden var blevet en anden på grund af konkurrencen fra mange kommercielle tv-stationer, som var et særligt problem for DR, da betalingen for genudsendelse var uændret i forhold til den tid, hvor DR var eneste tv-station. Det betød blandt andet, at genudsendelserne var i færd med at forsvinde.

For at løse disse problemer ændrede man overenskomsten grundlæggende. Førstegangshonoraret gav DR ret til 4 udsendelser indenfor 4 år, og betalingen for genudsendelse blev ændret fra 50% til 25% (20% for radio), sådan som Norsk Skuespillerforbund og Svenska Teaterförbundet havde gjort det nogle år forinden. For genudsendeshonoraret fik DR ret til 2 udsendelser indenfor 30 dage.

Derudover blev en lang række udnyttelsesmuligheder reguleret. Udgivelse på fonogram og videogram blev tilladt mod betaling af en royalty på 4,75% stigende til 6,50% af indsalgsprisen, og der blev aftaler for udgivelse af CD-ROM eller tilsvarende interaktivt medie, salg af radio- og tv-klip for priser, som skulle aftales med DSF (DSF opbyggede en tarifliste og forhandlede siden selv med brugerne), genudsendelse af uddrag (klip) for fastsatte minutpriser og modernisering af indtalings- og dubbingbestemmelser. Salgsaftalerne fra 1993 blev fastholdt uændret, og det blev skrevet ind, at *“Betalingen for al anden udnyttelse forhandles mellem overenskomstparterne, inden udnyttelse finder sted”.* Det blev præciseret, at al betaling – bortset fra klassisk genudsendelsesbetaling – skulle ske til Filmex, som skulle foretage fordeling og udbetaling til kunstnerne.

Den ændring af betalingen for genudsendelse, som blev aftalt, var et resultat af, at de gamle overenskomsters bestemmelser om genudsendelsesbetaling var prohibitive. Der var derfor enighed mellem skuespillere, instruktører og dramatikere om, at man skulle muliggøre brug af arkivproduktioner ved at tillade genudsendelse af tidligere produktioner mod betaling efter den nye overenskomst – 25% for tv-produktioner og 20% for radioudsendelser. Forbundene påtog sig at arbejde for, at medlemmerne gav tilladelse til dette, og det lykkedes generelt. Diskussionen i DSF var ikke uden vanskeligheder. Enkelte medlemmer gav udtryk for, at det var skuffende, at DSF accepterede lavere genudsendeshonorarer. Eksempelvis sagde en flittigt brugt radioteaterskuespiller, at hun havde satset på, at indtægter fra de mange udsendelser, hun havde medvirket i, kun-

ne være en slags erstatning for den arbejdsmarkedspension, som skuespillere ikke havde opnået på daværende tidspunkt. Alle kunne dog i sidste ende tilslutte sig ændringen, eftersom der rent faktisk kun blev genudsendt ganske lidt.

Diskussionerne om, hvordan man skulle lukke op for "kulturarven" (et udtryk, som først blev brugt i offentligheden 10 år senere) – ikke bare til brug for genudsendelse, men også for at kunne udgive ældre produktioner på videogram – førte i DSF til en skærpelse af positionen vedrørende kollektiv forvaltning i forbundets regi. DSF havde haft nogle sammenstød med Dansk Artist Forbund, fordi medlemmer af dette forbund modsatte sig udgivelse og genudsendelse på de nye vilkår. (Der var nogle få skuespillere, som var medlemmer af DAF, men flere af dem spillede væsentlige roller i DR's dramaproduktioner). På den baggrund foreslog DSF, at DR i alle kontrakter skrev ind, at *"Engagementet sker på de vilkår, der fremgår af den til enhver tid gældende overenskomst med DSF"*. Formuleringen kom ind i overenskomsten ved den efterfølgende overenskomstforhandling. DSF tog hermed et meget vidtgående skridt i retning af kollektiv forvaltning. Reelt besluttede man, at den grad af kollektivitet og fælles beslutningskraft, som ligger i det kollektive overenskomsts system for løn- og arbejdsvilkår, tilsvarende skulle gælde for skuespilleres ophavsrettigheder. Dette var kontroversielt, fordi ophavsretten er en individuel rettighed, og den enkelte ret til at træffe afgørelse om brugen af sit værk eller sin præstation anses for ukrænkelig. I en drøftelse gav Johannes Nørup-Nielsen, som var mangeårig kontorchef for Kulturministeriets Ophavsretskontor, udtryk for, at han fandt fremgangsmåden betænkelig – men han måtte medgive, at der formelt set ikke skete et indgreb overfor den enkelte, da det stadig var muligt (om end meget vanskeligt) at forhandle dette vilkår ud af sin ansættelseskontrakt, ligesom det stod den enkelte frit at sige nej til genudsendelse for en lavere betaling end fastsat i den dagældende overenskomst.

Det skete bare ikke! Medlemmerne af DSF sagde ja til genudsendelse på de nye vilkår, og der var ingen, som i deres kontraktforhandlinger med DR modsatte sig den nye formulering: *"den til enhver tid gældende overenskomst"*. DSF havde hermed – til gavn for fællesskabet – skabt et eminent redskab til håndtering af skuespilleres rettigheder. Det skulle senere blive udviklet yderligere.

Det konkrete, økonomiske udkomme af den nye overenskomst var ikke dårligt. Indførelsen af filmdagsgagesystemet var tilfredsstillende for medlemmerne, da det gav bedre forhandlingsmuligheder; der kom gang i genudsendelserne igen; og da DR Drama i årene fra 1997 og frem gennemgik en fantastisk udvikling,

blev det nogle rigtig gode år for skuespillere på tv. Ikke mindst fordi man gennem Copydan og Filmex opnåede store indtægter for den sekundære udnyttelse af produktioner med danske skuespillere.

Pragmatisme i aftale om genudsendelser

Forhandlingerne i 2000-2002 førte igen til større ændringer af overenskomsten.

DSF var ikke begejstret for aftalen om, at førstegang-honoraret skulle give ret til 4 udsendelser indenfor 4 år (det var for indgribende i forhold til genudsendelser), og DR ønskede en aftale, som var neutral med hensyn til platform. Det førte til at førstegangsudnyttelsen i stedet blev fastlagt til en udsendelsesperiode på 4 uger, hvor DR kunne sende trådløst eller via internettet, og hvor fremførelsen kunne ske på begæring. Hermed fulgte DSF det princip, at førstegangshonoraret skulle give DR mulighed for at nå sit publikum – også i en medieverden, hvor der var hård konkurrence om seerne. Der blev indført en bestemmelse om, at tilgængeliggørelse mod særskilt betaling (f.eks. pay per view) forudsatte særlig aftale med DSF om betalingen.

DSF ønskede også at "vende genudsendelsesbetalingen", så den første genudsendelse blev billigere og efterfølgende genudsendelser dyrere. Det var en gammel tanke, der her blev samlet op: Hvis en produktion var så værdifuld, at DR kunne bruge den igen og igen, så skulle det også afspejles i betalingen. DR ønskede tillige et system, så man ikke skulle indhente tilladelse til genudsendelse af produktioner fra før 1997 (senere produktioner var løst med den ovenfor beskrevne kontraktformulering) efter nye tariffer – så DSF sagde ja til at prøve at indhente en generel tilladelse. Der gik dog nogle år, før dette kunne iværksættes.

Den gamle salgsaftale (med Fællesrådet for Udvøvende Kunstnere) blev afskaffet, og DSF indgik egen aftale med DR, som indeholdt præcisering af beregningsgrundlaget for royalty, og ret til Filmex til at blive oplyst om salgspriser m.v. Reglerne for royaltybetaling af fysiske udgivelser blev moderniseret, og det aftaltes, at der kunne laves kompileringer efter konkret aftale om afregning i hvert enkelt tilfælde (dette førte til ganske mange udgivelser med revy-numre o. lign.). Endelig blev der indgået en aftale om at udarbejde regler for DR's brug af stillbilleder i egne udgivelser, foreløbig med en klumpsumsbetaling for 2002 og 2003.

2005-overenskomsten indeholdt ikke væsentlige ændringer af rettighedsregule-

ringen i overenskomsten. Parterne var enige om at søge at skabe en permanent aftale angående DR Litteratur, som var en DAB-kanal, hvor DSF i kraft af en aftalelicensgodkendelse kan klarere alle rettigheder til kunstnere og deres arvinger. (Dette blev ikke aktuelt på grund af vanskeligheder med at klare forfatterrettigheder). Derudover indeholdt overenskomsten en ny bestemmelse om elektronisk distribution. Her skal royalty beregnes af den gennemsnitlige udsalgspris fratrullet 30% til distributionsomkostninger.

Strid om udnyttelsesretten

I årene 2009 til 2012 førtes der vanskelige forhandlinger, idet DSF ønskede en indsnævring af DR's udsendelsesret. Målet var at udskille online-udnyttelser, således at disse skete på særlige vilkår, ligesom man ønskede at gøre DR's mulighed for primær kabeldistribution afhængig af forhandling af særlige vilkår.

DR afviste i løbet af de 4 års forhandling enhver ændring vedrørende udnyttelsesretten. DSF gjorde op med sig selv, at man ikke havde styrken til alene at ændre DR's vilkår, og søgte derfor et kompromis.

På baggrund af forhandlingsforløbet, hvor DSF blandt andet havde ønsket at have retten til at forhandle med tredjemand om udnyttelse af DR's dramaproduktioner on demand, ønskede DR at ændre § 11.1. om udnyttelsesretten, således at det fremgik, at DR erhverver rettighederne eksklusivt. Dette kunne DSF ikke acceptere, og for at kunne afslutte forhandlingerne formulerede parterne et side letter, som markerede parternes positioner:

Side letter til overenskomst af 1. januar 2013 mellem DR og Dansk Skuespillerforbund (DSF)

DR er af den opfattelse, at DR siden indgåelsen af 1997 overenskomsten, som trådte i kraft den 1. juli 1997, og således også i henhold til den hidtil gældende overenskomst (2005 overenskomsten), har erhvervet eneret til at udnytte produktioner omfattet af overenskomsten, jf. § 11.1 i 2005 overenskomsten, under overholdelse af overenskomstens bestemmelser og med respekt af droit moral.

DR kan endvidere til tredjemand overdrage rettigheder og forpligtelser i henhold til overenskomsten, jf. § 11.3.

En række udnyttelsesformer er prissat i overenskomsten, mens det følger af § 24.9, at betaling for al anden udnyttelse, herunder §§ 12.4, 24.2., 24.4 og 24.6, forhandles mellem overenskomstparterne, inden udnyttelsen sker. Kan parterne ikke nå til enighed om betalingen, kan hver part kræve spørgsmålet behandlet ved en voldgiftsret, jf. § 41.

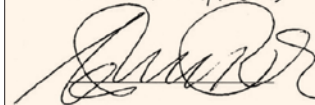
DR har i overenskomstens § 11.5 accepteret, at kunstneren bevarer sin ret til vederlag i henhold til §§ 13, 17, 35 og 39 i den gældende ophavsretslov eller sådanne, som senere måtte supplere eller afløse disse om vederlag for de rettigheder, der nu og i fremtiden er omfattet af disse og nye lignende fremtidige bestemmelser. Det samme gælder udbetalinger fra andre Copy-Dan foreninger eller lignende foreninger i lighed med TV til Søfarende.

DR har under forhandlingerne af denne overenskomst for god ordens skyld ønsket, at det udtrykkeligt kom til at fremgå af § 11.1, at DR erhverver rettighederne eksklusivt, og DR har derfor fremsat ændringsforslag til bestemmelsen. DSF har ikke ønsket at få indført DR's formulering i § 11.1.

DR har derfor accepteret, at den hidtidige formulering af § 11.1 bibeholdes, dog med tilføjelse af ordene "og på alle medier og platforme". DR ønsker imidlertid med dette side letter at markere, at DR's accept af at bibeholde den eksisterende formulering på ingen måde kan tages til indtægt for, at DR har ændret opfattelse.

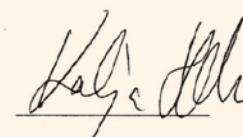
DSF anerkender, at DR har erhvervet dispositionsretten til produktioner, hvori der medvirker skuespillere m.fl. DSF kan således ikke disponere over medvirkende-præstationer i DR-produktioner. DSF noterer sig, at parterne er enige om, at DR's udnyttelse af dispositionsretten, hvor der ikke allerede er fastsat vilkår for dette i overenskomsten, forudsætter, at der er indgået aftale med DSF om betaling, inden udnyttelsen påbegyndes.

København, den 4/1-2013



For DR

Caroline Reiler



For Dansk Skuespillerforbund

Katja Holm

Dette side letter skal ses i sammenhæng med de aftaler, som blev indgået mellem DSF og DR som supplement til overenskomsten, og som viser, at der ikke var nogen uenighed eller interessemodsætning, når det drejede sig om brug af DR-produktioner på DR's egne platforme, men at der var uenighed om udnyttelse på visse tredjemandsplatforme.

En aftale om udvidet on demand tilrådighedsstillelse giver DR mulighed for at stille alle afsnit i en serie til rådighed i 7 dage, efter at sidste afsnit er vist (stacking); DR får tillige ret til at stille transmissioner (opera og teateroptagelser) til rådighed uden begrænsninger. Dette sker uden særskilt betaling. Imod betaling af en årlig rundsum får DR tillige tilladelse til – til enhver tid – at stille 40 timers drama- og satire-produktioner til rådighed i op til 30 dage. Dette omfatter såvel nyere produktioner som udsendelser, der er produceret under tidligere overenskomster (idet DSF nu generelt har fået overdraget rettighederne fra medlemmerne). Aftalen afspejler de forskellige opfattelser mellem parterne, blandt andet gennem følgende aftaletekst:

Overenskomsterne mellem DR og DSF har ændret sig løbende i takt med den teknologiske udvikling. Hvor ældre overenskomster har udløst betaling for hver udsendelse eller genudsendelse (flow-tv), og siden også betaling for salg af fysiske eksemplarer, har overenskomsterne fra 1997 og frem været baseret på DR's erhvervelse af udnyttelsesrettighederne generelt. Dette har betydet, at DR har kunnet stille sine produktioner til rådighed for almenheden også på nye platforme, og det har således været muligt for DR mod betaling af førstegangshonoraret også at stille sine produktioner til rådighed on demand. Nærværende aftale har til formål at udvide disse muligheder, samtidig med at den udtrykker parternes ønske om at følge og undersøge seere og lytters ændrede brug af DR's ældre og nye produktioner.

For DSF rejser de fremtidige udnyttelsesmåder i en tid med nye teknologiske muligheder for at tilgå DR's produktioner en række åbne spørgsmål om forbrugets karakter, herunder i hvilket omfang on demand vil erstatte flow (udsendelse og genudsendelse), og i hvilket omfang on demand tilfører forbruget en merværdi, og hvordan dette vil påvirke andre indtjeningskilder. Ifølge DR rejser der sig tillige en række spørgsmål set i lyset af det nye mediebillede, det fragmenterede marked og den indflydelse det har på rettighedernes værdi. En afklaring forudsætter tid og forsøg.

Nærværende aftale om vilkårene for DR's udvidede on demand tilrådighedsstillelse giver DR øgede muligheder for at udvikle sit on demand univers, således at brugerne får flere muligheder for tilgang til DR's produktioner. Dette vil give såvel DR som DSF mulighed for at undersøge brugernes interesse, følge udviklingen i flow, opnå viden om værdien af nye tjenester og undersøge fremtidige aftalemuligheder.

Uanset at aftalen anerkender DR's fulde dispositionsret på egne platforme, så indeholder teksten også DSF's refleksioner over rettighedsforholdene. Aftalen er siden blevet et element i aftalen mellem DR og Copydan Arkiv, og denne aftale indeholder en mere snæver definition af udsendelsesretten.

Udover dette bliver der indgået en midlertidig forsøgsaftale om on demand brug hos tredjemand. Denne aftale omhandler 3 forskellige former for brug. Den første (A) omhandler pay per stream eller download og omhandler almindelig video on demand. Aftalen fastsætter en progressiv skala for betaling efter antal streams. Den anden form (B) drejer sig om henholdsvis SVOD (tilrådighedsstillelse af DR-produktioner ved en tv-distributør eller anden tjenesteudbyder, hvor adgangen er inkluderet i et abonnement – f.eks. Netflix eller YouSee/TDC's 50 serier). Den tredje form (C) kaldes "Anden on demand". Med hensyn til de to sidste siger aftalen:

"For brug omfattet af litra B og C har parterne ikke indgået aftale.

For så vidt angår brug i Danmark omfattet af litra B, ønsker Dansk Skuespillerforbund (DSF), at skuespillerne honoreres gennem en aftale, som DSF selv indgår med tv-distributøren eller som indgås med tv-distributøren gennem en af DSF-udpeget repræsentant (fx Copydan).

Parterne er enige om at indlede en dialog om fremtidige modeller. Parterne afholder et dialogmøde senest den 1. april 2013.

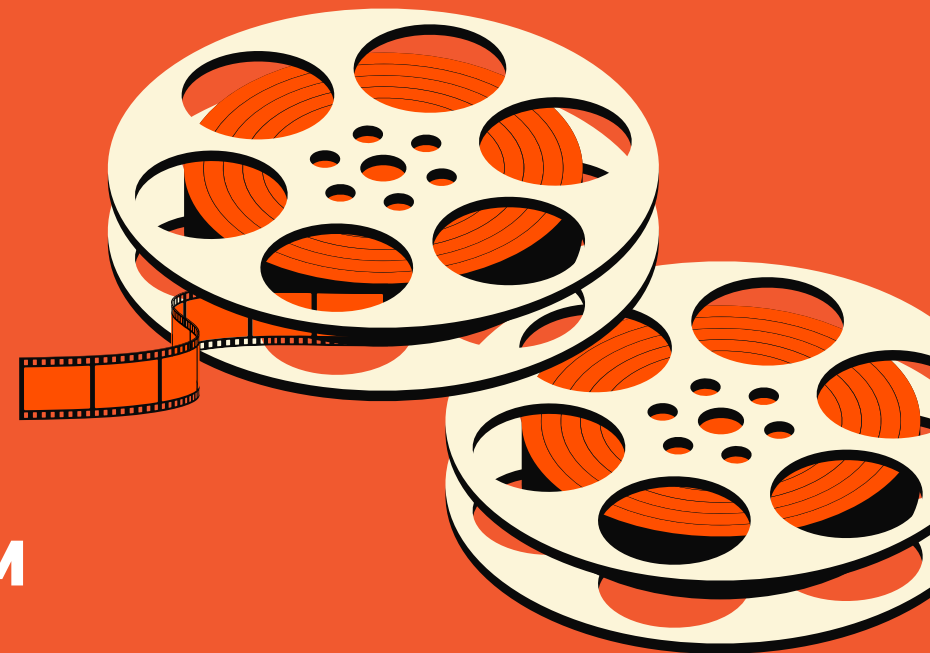
For så vidt angår brug i udlandet omfattet af litra B og C, er DSF indstillet på at indgå særskilte aftaler med DR herom".

DSF har hermed markeret, at man ønsker at etablere et direkte kundeforhold med udbydere af streamingtjenester vedr. on demand brug, og man forestillede sig, at aftaler om sådan brug kunne indgås i fællesskab med andre rettighedshavere, sådan som tilfældet er med både retransmission og digitale tjenester hos tv-distributørerne.

2013-overenskomsten markerer således på sin vis et opbrud i rettighedsmøn-
stret, som det havde eksisteret i 15 år. I den sammenhæng er der etableret et
tættere og stærkere samarbejde mellem rettighedshaverne med det formål at
forsvare positionerne overfor nyere aktører, som leverer indhold. Dette er ikke
blot streamingtjenester som HBO – det er i væsentlig grad aktører som YouTube
og Facebook, som leverer streamet indhold, og som i det store hele har manø-
veret uden om aftaler med kunstnere og producenter. I forhold til disse aktører
er der brug for, at rettighedshaverne reagerer i fællesskab for at skabe indtæg-
ter til nyt dansk indhold.

5

FILM



Selvom der i 1950 har været produceret film i Danmark i et halvt århundrede – og dramafilm siden 1909 – så eksisterer der ingen aftale mellem DSF og de danske filmproducenter. Tilsvarende berøres arbejdsvilkårene indenfor filmproduktion stort set ikke i forbundets blad, og der findes overhovedet ingen overvejelser over skuespilleres rettigheder (ophavsrettigheder) i forbindelse med biograffilm. Formanden, Kai Holm, siger i sin beretning til generalforsamlingen 1950, at bestyrelsen har nedsat et udvalg bestående af Gunnar Lauring, Poul Reichhardt, Bendt Rothe og ham selv for at få forbedret de engagementskontrakter, som benyttes af studierne. Der er tale om kontrakter, som producenterne hævder er "affattet i forståelse med forbundet". Kai Holm har dog ikke kunnet finde dokumentation for, at DSF skulle have anerkendt en bestemmelse om, at "kontrakten, uden at der angives en grund, kan frafaldes og opsiges af producenten alene".

I Danmark var man således i samme situation som næsten alle andre lande: Biograffilm blev produceret på vilkår, som var dikteret af producenterne, og kun de mest efterspurgte skuespillere havde mulighed for egentlig indflydelse på deres engagementsvilkår. Det var dette, som man nu i DSF ønskede at ændre på.

På DSF's generalforsamling i 1955 gennemgår Bendt Rothe, som på samme generalforsamling vælges til ny formand, resultatet af flere års forhandlinger om en filmoverenskomst.

Der forhandles med 4 selskaber, hvoraf Nordisk er "den skrappeste, idet de har den bestemmelse, at 'Selskabet er berettiget til at udsætte eller helt opgive filmens optagelse eller færdig-indspilning. Såfremt dette sker, kan der – uanset årsagen – ikke af skuespilleren rejses noget krav mod selskabet", beretter Bendt Rothe. Man når langt i forhandlingerne om en overenskomst, der dækkende omhandler løn- og arbejdsvilkår ved filmproduktion, herunder aflysninger, nattillæg, beklædning m.m. Men der er nogle udeståender. Et vigtigt punkt er et forbud mod, at producenten benytter billeder af skuespilleren fra filmen til reklameformål. Rothe beder om, at dette gøres til genstand for en særlig forhandling udenom overenskomsten. Derimod er spørgsmålet om rettigheder en del af overenskomsten. Det står fast efter forhandlingerne, at "skuespilleren overdrager til selskabet for hele verden eneretten til den økonomiske udnyttelse af det arbejde, han har udført ved optagelsen af filmen", idet man dog har opnået ret til kreditering af skuespilleren.

Men derudover foreslås det, at "Overdragelsen af skuespillerens eneret gælder ikke gengivelse i fjernsyn". Dette er et vigtigt krav, da forbundet ønsker at beskytte den gode rettighedshåndtering i overenskomsten med Statsradiofonien mod ubillig konkurrence fra privatproducerede film – både spillefilm og entreprisproduktioner af tv-film. (Det sidste blev dog i mange år ikke aktuelt).

Efter en del forhandlinger vendte filmproducenterne tilbage med en formulering, som fastslog, at producenten har retten til visning i fjernsyn, men at man ville forpligte sig til ikke at vise film i skandinavisk fjernsyn, så længe den mellem producenterne og DSF indgående kontrakt var gældende. Bendt Rothe skriver i et langt brev til producenterne, at DSF ikke kan acceptere denne løsning. Man finder ikke, at dette yder tilstrækkelig beskyttelse mod, at film overdrages til Statsradiofoniens fjernsynsafdeling, men henviser tillige til løbende problemer med virksomheden Dansk Kulturfilm (som man senere indleder en blokade af), og man henviser til, at den forventede ophavsretslov vil give en beskyttelse af udøvende kunstnere, som kan afhjælpe problemet. Der henvises også til, at forpligtelser overfor FIA forhindrer DSF i sige ja til løsningen, men dette har ikke hold i virkeligheden.

Konsekvensen af denne stillingtagen er, at skuespillere står uden en overenskomstmæssig beskyttelse af rettigheder i de næste to årtier. Hvis man havde regnet med, at ophavsretsloven ville indeholde et krav om, at der skulle ske vederlæggelse for offentlig fremførelse og radio- og tv-spredning, så blev man meget klogere. En sådan beskyttelse kom kun til at gælde fonogrammer, mens

DSF var henvist til at arbejde på basis af eneret til audiovisuelle fremførelser – og her var spørgsmålet om kollektiv overenskomst helt afgørende. Man kan diskutere, om skuespillerne ville have været bedre stillede ved at sige ja til producenternes forslag og mere tålmodigt nærme sig en regulering af området. Forbundet havde dog held med i en vis udstrækning at anbefale medlemmerne ikke at tage arbejde med produktion af film til visning i DR, og overfor DR fastholdt man, at DR ikke kunne omgå overenskomsten ved at lade private producenter optage film til DR. Som et eksperiment gav man tilladelse til at ASA Film lavede "Ka' De li' østers", men formand Hass Christensen skriver i november 1967 til medlemmerne, at man ikke ønsker, at det skulle ske igen.

Det blev Holger Perfort, der sammen med forbundets juridiske konsulent Jon Pal-le Buhl – fra 1973 Bjørn Høberg-Petersen – fik skabt bevægelse i sagen om filmrettigheder. Som formand fra 1969 til 1976 tog han initiativ til nye forhandlinger. Hans udgangspunkt var, at der burde være en vederlæggelse for offentlighedens adgang til film på samme måde, som det var gældende for gramofonplader. "Vi burde have et FILMEX ligesom musikerne har et GRAMEX". Det var en tanke, som mange støttede, og den kom til at fylde meget i forhandlingerne i 1973-75.

Der foregik mange forhandlinger samtidig: Danmarks Radio og I/S Danske Filmproducenter forhandlede med henblik på DR's deltagelse i filmproduktion som co-producent for derved at sikre visningsrettigheder; Filminstitutet er med i disse forhandlinger og inddrages også af Holger Perfort i forhandlingerne med filmproducenterne; kunstnerorganisationerne forhandler med Frie Filmproducenter, repræsenteret ved bl.a. Gabriel Axel, Ebbe Preisler og Astrid Henning-Jensen; og endelig er der forhandlinger mellem DSF og Foreningen af Danske Filmproducenter, repræsenteret bl.a. ved Erik Balling og Bo Christensen.

Etableringen af en FILMEX-ordning får megen opbakning, og i februar 1974 udarbejder Erik Balling et notat, som detaljeret gennemgår mulighederne. Han er tiltalt af den, ikke mindst fordi han ser det som et alternativ til et royaltysystem, hvor kunstnerne får andel i producentens indtægter. En FILMEX-ordning indebærer en administrativ lettelse (producenten skal ikke afregne andele af indtægter og/eller overskud), og der er også en økonomisk fordel, da vederlaget skal afregnes af visningsleddet. For Balling er det en forudsætning, at producenten fortsat er indehaver af alle rettigheder. Balling foreslår, at ordningen etableres på skandinavisk plan, og han har tillid til, at den kan brede sig til udenfor Skandinavien med tiden. Til gengæld er han meget beslutsom i sin modstand mod, at der etableres en betaling (royalty) til kunstnerne af de

producentindtægter, som opnås i lande udenfor Skandinavien, indtil der også i sådanne territorier er etableret "FILMEX-ordninger".

Balling beklager, at tankerne møder "betænkeligheder af nærmest psykologisk art" på grund af "kassettespøgelset". Kunstnerorganisationerne er nemlig bekymrede for at gå glip af indtægter fra de nye udnyttelsesmuligheder, der ligger i videokassetter og andre nye udnyttelsesmuligheder og vil – ud over FILMEX-ordningen – have andel i sådanne sekundære indtægter.

Tilsyneladende er det Bjørn Høberg-Petersen, som diskret peger på vanskelighederne: at der på det audiovisuelle område ikke findes det lovgrundlag, som muliggør GRAMEX-ordningen – nemlig en tvangslicens og en vederlagsret. Audiovisuelle værker og fremførelser er underlagt eneret, dvs. overenskomster mellem parterne og aftaler med brugerne. Han formulerer derfor i juni 1974 et notat med en rettighedsbestemmelse, som indeholder:

1. En betaling til skuespillerne på 10% af producentens indtægt med fradrag af 30% til dækning af omkostninger ved visning i tv i Norden.
2. Ved co-produktion med DR skal en anslået bruttoindtægt svarende til betalingen på frie markedsvilkår lægges til grund for beregningen (DSF skal indtages ved fastlæggelsen).
3. Betaling sker direkte til Dansk Skuespillerforbund.
4. Ved sekundær udnyttelse i Skandinavien skal der betales en royalty på 5% af producentens nettoindtægt. Ved sekundær udnyttelse forstås udnyttelse på tv, videogram, kabel-tv, plader og andre også endnu ukendte medier og spredningsmåder. Denne afregningsform skal fungere, indtil der på skandinavisk basis er etableret en Gramex-lignende ordning "FILMEX", som derefter skal overtage indkassering af udbetaling af vederlag til kunstnere og producenter. Det tilføjes, at de ovenfor beskrevne tanker af Erik Balling om fremgangsmåden udenfor Skandinavien skal være gældende.
5. Der nedsættes en hurtigt arbejdende kommission med henblik på oprettelsen af FILMEX.
6. Det præciseres, at billeder og optagelser af den medvirkende ikke må anvendes til nogen form for reklamemæssig brug, bortset fra markedsføring af filmen.

Den 27. august 1974 skriver Erik Balling kort til DSF, forfatterne, dramatikerne og instruktørerne, at overenskomstforslagene på et møde i Foreningen af Danske Filmproducenter "på afgørende punkter mødte så stor og uventet mod-

stand, at jeg så mig foranlediget til at træde tilbage som foreningens forhandler i dette spørgsmål".

Et andet notat viser, at modstanden skyldes, at de største filmselskaber afviser at betale "ophavsretsafgifter for film, som ikke har spillet sig ind".

Fronterne er skarpt trukket op. Producenterne henviser til, at intet europæisk land har tilbudt, hvad de danske filmproducenter er klar til at tilbyde; DSF fastholder på sin side, at man ikke kan give afkald på royalty af indtægter for sekundære rettigheder i enhver form. I efteråret luftes mulighederne for at etablere blokade. Mens autorerne er parat til at indgå en aftale om "det, som man er enige om", afviser Holger Perfort at underskrive noget, før man har en afklaring af rettighedsspørgsmålet.

Dette er situationen frem til 22. juni 1975, hvor man indgår et kompromis, og den første overenskomst mellem filmproducenterne og DSF underskrives.

Overenskomsten fastlægger producentens udnyttelsesrettigheder således:

"Producenten har eneret til uden tidsbegrænsning at vise filmen i hele verden, i alle filmformater og på alle fremføringsmåder og til at lade filmen tekste og eftersynkronisere på fremmede sprog. Producenten har ret til at overdrage og videresælge retten til filmen, dog under forudsætning af, at denne overenskomsts vedtægter overholdes".

Dette er en formulering, som er kendt fra andre lande og den indgår i Danmark også i alle nyere overenskomster – dog kun for biograffilm.

DSF må give afkald på en betaling af royalty på 5% af indtægter for de sekundære udnyttelser som beskrevet i punkt 4 i juni 1974-forslaget. Dette punkt har mødt for stor modstand hos producenterne, som beskrevet ovenfor. Til gengæld har producenterne accepteret at betale for de skandinaviske filmvisninger, også selvom indtægterne på filmen ikke har dækket producentens investering.

1975-overenskomsten er et historisk gennembrud for DSF, og rent faktisk baner den vejen for et langt mere konstruktivt samarbejde med filmproducenterne, hvor der herefter etableres en gensidig respekt og anerkendelse, som findes den dag i dag.

Overenskomsten fornys i 1982, og bortset fra vigtige ændringer af gagerne, så er den eneste væsentlige ændring, at bestemmelsen om en FILMEX-ordning, og en kommission til undersøgelse af en sådan, udgår. Der er ikke basis for en Gramex-lignende ordning på det audiovisuelle område. I stedet overvejes i DSF, hvordan man kan nå frem til et mere tilfredsstillende royaltysystem på spillefilmområdet.

I 1982 vælges Litten Hansen til formand, og hun og Bjørn Høberg-Petersen styrker i de kommende år forbundets fokus på rettighedsarbejdet. Selvom man ikke negligerer den klassiske lønkamp, så tænkes der i højere grad på, hvordan en styrkelse af rettighedspositioner kan give langsigtet økonomisk gevinst. Dette gælder både i forhold til DSF's royaltyaftaler og i forhold til etablering af kollektiv forvaltning.

I årene 1984-86 forhandles der med Foreningen af Danske Spillefilmproducenter, repræsenteret af Jens Jordan, Bent Fabricius-Bjerre og Johan Schlüter, om en rettighedsaftale, som skal supplere filmoverenskomsten. Forhandlingerne er styrede af, at producentsiden anerkender skuespillernes legitime interesse i en løbende vederlæggelse for brugen af deres præstationer, medens forbundet på sin side anerkender vilkårene for filmproduktion og den kulturpolitiske betydning af at respektere disse.

Dette fører til en banebrydende overenskomst den 4. november 1986. Der røres ikke ved formuleringen af den generelle overdragelse af eneretten til producenten, om end den udbygges med særlige forpligtelser ved overdragelse til en tredjepart. Det nye er, at der gives producenten en periode på 5 år efter premieren til at søge at hjemtjene sin investering, idet der dog fortsat skal betales for visning i skandinavisk tv efter reglerne i 1975-overenskomsten – også indenfor 5-års perioden. Efter de 5 år er gået, skal producenten betale en royalti på 10% af alle indtægter, producenten har på filmen for udnyttelse i biograf, salgs- og lejeindtægter fra udlandet og indtægter fra videogrammer m.v. Aftalen regulerer betalingsforpligtelserne for allerede eksisterende film, således at der fra 1. januar 1987 også skal betales for film, der er produceret på 1975-overenskomsten og 1982-overenskomsten. DSF tager et forbehold for anlæggelse af retssag vedrørende film, som er produceret før 1975, men dette får aldrig praktisk betydning. Aftalen indeholder regler for afregning og eventuel dokumentation, ligesom der er regler for håndtering af misligholdelse. Afregning skal ske til DSF og ikke til den enkelte medvirkende.

Ud over dette indeholder aftalen en helt afgørende bestemmelse, som Høberg-Petersen gør DSF opmærksom på nødvendigheden af nemlig at sikre, at retten til vederlag for kabelretransmission i henhold til ændringen af ophavsretsloven 1985 ikke overdrages til producenten. Formuleringen er: *“Skuespillerens ret til vederlag for kabelviderespredning af radio- og TV-signaler, jfr. ophavsretslovens § 22 a, skal kunne gøres gældende uafhængigt af bestemmelserne i nærværende overenskomst”*. Denne bestemmelse er helt afgørende for DSF's resultat ved den voldgiftssag om fordeling af indtægter for kabelviderespredning, som føres i 1988-89 (se kapitel om dette).

Co-producerede film

Overenskomsten af 1986 indeholdt et forbehold, nemlig at spørgsmålet om ret til vederlag for tv-visning af film, som var produceret med støtte fra co-produktionsfonden, skulle afgøres ved voldgift.

Som nævnt indledes der i 1973 et arbejde med at etablere en ordning for film, hvor DR er co-producent. I de forhandlinger, der foregår, er man opmærksom på, at der er rettighedsproblemer, som skal løses, og tanken er fra både Film-instituttets, DR's og producenternes side, at kunstnerne ikke skal have betaling for de tv-visninger, som DR skal have ret til som modydelse for deres finansieringsbidrag. DSF's formænd, først Holger Perfort i 74 og 75, siden Hans Rostrup fra 1977 og frem, gør opmærksom på, at DSF ikke kan give afkald på betaling – samt at man i øvrigt ser en mulig skadelig virkning af DR's medfinansiering, da det kan gå ud over egenproduktionen. De øvrige kunstnerorganisationer er mere positive, og især Filmarbejderforbundet (FAF) er ivrige tilhængere, da de mener, at det kan skabe flere arbejdspladser. Det spiller givet også en rolle, at FAF ikke har noget at miste, da de ikke har krav på nogen betaling. Faktisk er det alene DSF, som har krav på vederlag for sådanne tv-visninger, hvor producenten som led i co-produktionsaftalen giver afkald på betaling fra DR.

DSF gør løbende Filminstituttet opmærksom på, at man må indgå aftale med rettighedshaverne. DSF indgår i disse år i et organisationsfællesskab med FAF og instruktører, scenografer og andre i *“Fællesforbundet for teater, film og TV”*, og sagen drøftes løbende i forretningsudvalget. For også at få øvrige rettighedshavere med i drøftelserne vælger man i 1979-80 at tage sagen op i *“Kassetteudvalget”*. Høberg-Petersen opsummerer drøftelserne her i et notat af 15. januar 1980, hvor det konkluderes, at Co-produktionsfonden må indgå aftale om rettighedsbetalingen med kunstnerne.

Forhandlingsudvalget vedrørende co-produktion bestod af Filminstituttet, film-producenterne, DR og filminstruktør Hans Christensen, som man hævdede repræsenterede rettighedshaverne, men som faktisk sad i Filminstituttets bestyrelse og var medlem af FAF. Udvalget bad Hans Christensen om at sikre, at kunstnerne var indforståede med, at der ikke skulle betales vederlag. Han holdt nogle møder, bl.a. med FAF og Fællesforbundet, og han blev underrettet om, at DSF ikke var indforstået, uanset at FAF var positive. Ved udvalgets møde den 20. december giver Hans Christensen ikke desto mindre udtryk for at "organisationen (dvs. Fællesforbundet) lagde mere vægt på, at der skete en forøgelse af ny-produktioner end på at få andel i en eventuel betaling for genudsendelser". Han giver videre udtryk for, "at der i det store og hele kan opnås enighed om udkastet til co-produktionsaftalen.

På trods af at udvalget finder, at man måtte afvente udspil fra rettighedshaverne, og på trods af at Høberg-Petersen notat af 15. januar 1980 er ganske tydeligt, så vælger parterne helt uforståeligt at indgå co-produktionsaftalen den 19. september 1980, og herefter starter produktionen af en række film med støtte fra fonden.

Da den første film, som var blevet produceret med støtte fra Co-produktionsfonden, blev vist i tv den 24. november 1982, anmoder DSF om betaling fra producenten. Dette sker med henvisning til overenskomsten med Foreningen af Danske Spillefilmproducenter, hvori der står:

"Vises filmen eller brudstykker heraf i TV i Danmark, Finland, Island, Norge eller Sverige, skal der for den ansattes medvirken udredes et beløb på 10% af producentens nettoindtægt ved fremvisningen i TV. Som nettoindtægt regnes producentens bruttoindtægt med fradrag af 30% til dækning af omkostninger i forbindelse med kopiering, salg og administration.

Ved co-produktioner med Danmarks Radio (eller andre nordiske TV-selskaber) skal en anslået bruttoindtægt, som filmen ved privat produktion ville have indbragt ved salg til Danmarks Radio (eller det pågældende nordiske Tv-selskab) med fradrag af 30% til administration m.v., danne grundlag for beregningen af den ansattes andel ved visning hos det co-producerende TV-selskab. Den anslåede bruttoindtægt skal baseres på aftale mellem producenten, TV-selskabet og forbundet".

Ingen andre rettighedshavere gjorde krav på betaling, men de havde som anført heller ikke ret til betaling. Filmproducenterne nægtede at betale til skuespillerne,

og efterhånden hobede kravene sig op, indtil DSF i januar 1988 anlagde en voldgiftssag. Den 5. juli 1989 blev kendelsen afsagt, og den gav DSF medhold.

Det var ikke uventet, men det var af stor betydning at få en sådan voldgiftsafgørelse, som understregede, at overenskomster skal tages alvorligt. Derudover var det naturligvis af stor betydning, at Litten Hansen på forårets generalforsamling kunne foretage en fordeling af vederlag til skuespillerne, som var særdeles taknemmelige over denne begyndelse på en kollektiv forvaltningsvirksomhed i Dansk Skuespillerforbund. Der var dog tale om en forlods uddeling. Som så ofte tog det sin tid at få sagen på plads. Selve sagen havde drejet sig om en samlet betaling på mindre end 200.000 kr., men den efterfølgende gennemgang viste, at væsentlig flere film havde været vist, og producenterne var modvillige. Først ved årsskiftet 1990-91 bekræftede Filminstituttet og Ebbe Preisler på vegne af Producenterne, at man erkendte at skulle betale 416.000 kr., og at man havde fået DR/FI Co-produktionsfonden til at udrede pengene – og først på endnu et møde hos Johan Schlüter i oktober 1991, blev der overdraget en check på beløbet.

Ratingmodellen

Troels Il Munk afløste Litten Hansen som formand i 1991, og han var optaget af at videreudvikle den kulturpolitiske tænkning omkring forbundets overenskomster.

Han reagerede derfor imødekomende overfor den utilfredshed, som forhandlingerne af filmoverenskomsten i begyndelsen af 90'erne afslørede, og som grundlæggende handlede om, at producenter var vrede over at skulle afregne royalty for film, som havde et underskud, som producenten stadig betalte af på.

Tænkningen var, at overenskomsternes rettighedsbestemmelser burde indrettes, så de ikke stillede sig i vejen for film- og tv-produktion og for viljen til at forsøge sig med mindre kommercielle og mere usikre produktioner. Til gengæld skulle skuespillerne sikres en god betaling for økonomisk succesrige film og tv-serier. Dette skulle afspejle sig både i royaltybestemmelserne og i aftaler for udnyttelser, som skulle afregnes gennem det kollektive forvaltningssystem.

Dette førte til væsentlige ændringer i spillefilmoverenskomsten. Ganske vist opretholdt man betalingen for de nordiske tv-visninger (uanset status på indtjeningen), men 5-års reglen i 1986-overenskomsten blev erstattet med en bestemmelse om, at producenten skulle betale en royalty på 10%, når indtæg-

terne havde dækket producentens investering. Investeringen skulle efter hvert år i 5 år tillægges 20% pr. påbegyndt år, hvor investeringen ikke var blevet dækket. Dette system blev af både producenterne og DSF set som en mere rimelig vederlæggelse. DSF's erfaring var, at de film, som ikke havde tjent sig hjem indenfor 5 år, kun sjældent viste sig at have en indtjening af betydning i efterfølgende år. Dette blev vejet op af, at man nu fik royalt af succesrige film tidligere. Dette fik en væsentlig betydning i forbindelse med dogme-filmene.

Med hensyn til tredjemandsudnyttelse af film bliver beskyttelsen, som hidtil har drejet sig om kabelviderespredning, udvidet til også at gælde retten til vederlag for uindspillede bånd, som blev gennemført med ændringen af ophavsretsloven i 1992, som gav kunstnerne og producenterne ret til en kompensation for privatkopiering. Derudover indføres i overenskomsten en bestemmelse om, at skuespilleren ikke har overdraget sin ret til andel af en eventuel biblioteksafgift for udlån af videogrammer.

En række andre forhold reguleres: co-produktioner med udenlandske producenter, produktion af film til både tv og biograf, udbyggede overdragelses- og konkursbestemmelser m.m.

Overenskomsten indeholder detaljerede protokollater om definition af egenkapital og lanceringsudgifter, forrentning af egenkapital og andre forhold.

En interessant nyskabelse er en bestemmelse, som kan kaldes en slags "omvendt formodningsregel". Den er dukket op i forbindelse med forhandlingerne af overenskomsten for private tv-produktioner og kommer også ind i filmoverenskomsten. Bestemmelsen lyder: *"Alle rettigheder til i dag kendte eller fremtidige tilkommende anvendelser af den ansattes præstation og billede, som ikke i medfør af stk. 1 eller stk. 2. er erhvervet af producenten [den generelle overdragelse af udnyttelsesretten til producenten, [forf.'s anmærkn.] tilhører den ansatte"*. I lyset af den generelle overdragelsesregel kan man sige, at den nye bestemmelse virker i bedste fald ideologisk – og måske tom – men den er fornuftig på den måde, at den indskrænker mulighederne for, at producenten tillægges eneret på nye udnyttelsesområder "pr. formodning". Tværtimod fastslår den, at overdragelsen skal forstås som omfattende de udnyttelser, som en filmproducent traditionelt råder over i sin virksomhed. Dette har ikke mindst betydning i forhold til de nye udnyttelsesformer, som internettet og sociale medier muliggør. Bestemmelsen videreføres uændret i de efterfølgende filmoverenskomster.

DOGME-FILM

DSF blev i 1995 kontaktet af filmproducenten Vibeke Windeløv og fik her lejlighed til at teste sin kulturpolitiske tilgang til film. Udfordringen var film produceret i overensstemmelse med Lars von Triers og Thomas Vinterbergs manifest Dogme 95. Filmene skulle optages i overensstemmelse med det såkaldte kyskhedsløftes ti regler, bl.a. med håndholdt kamera og direkte lyd, uden tilføjede rekvisitter, uden brug af lyssætning og uden efterfølgende justering og overfladisk action. Sagen var, at DR tilbød at være med til at finansiere filmene, og der var også støtte fra SVT og Nordisk Film og TV Fond – men Det Danske Filminstitut afslog at støtte filmene. Derfor havde Zentropa og de andre produktionsselskaber et problem.

Vibeke Windeløv bad DSF om at hjælpe med til at få skuespillerne til at arbejde for overenskomstens mindsteløn. Det var en vanskelig anmodning, for der var tale om skuespillere, som var vant til langt højere dagsgager. Men da der var tale om film med et meget lavt budget vurderede DSF, at der var en god mulighed for efterfølgende at få gode royalties og Copydan-vederlag. I øvrigt var DSF's tilsagn en forudsætning for, at projektet kunne gennemføres. Derfor blev der sagt ja, og skuespillerne gik med på ideen.

De første 4 film blev produceret. FESTEN, IDIOTERNE og MIFUNES SIDSTE SANG blev alle økonomiske succeser – endda langt ud over forventning – og de supplerende vederlag oversteg langt de oprindelige produktionshonorarer. THE KING IS ALIVE, som er en mere speciel film, var derimod økonomisk en klar fiasko, og skuespillerne måtte nøjes med deres førstegangshonorarer.

Den anden runde dogme-film med bl.a. ITALIENSK FOR BEGYNDERE og ET RIGTIGT MENNESKE blev ligesom de første dogme-film kunstneriske succeser. De var produceret på de samme skuespilleraftaler som den første runde, med den ene forskel at man nu aftalte en royaltiprocent på 13% i stedet for de normale 10%. Der blev for visse af filmene tale om endog meget store efterfølgende udbetalinger af rettighedspenge.

Dogme-filmene blev en af dansk films allerstørste succeser – og DSF's kombinerede kultur- og overenskomsttænkning havde stået sin prøve.

Nye spillefilmoverenskomster

Filmoverenskomsten fornys i 1999, i 2007 og i 2011. Det grundlæggende system fastholdes: Royalty betales af filmens indtægt, efter at investeringen er

dækket, men fastsættelsen af royaltygrundlaget ændres hen ad vejen.

I 1999 forlades 5 x 20% tillægget til investeringen til fordel for en definition af den private investering, således at den omfatter såvel tv-selskabers finansieringsandel som den private producents andel. Denne sidste tillægges 20% - og når dette er tjent ind, så betales 10% til Dansk Skuespillerforbund til fordeling blandt de medvirkende.

Nyt er også, at der ikke længere skal afregnes af producentens indtægt for de skandinaviske tv-visninger. I stedet betales disse up front med et tillæg på 10%, stigende til 11% i 2002. Tillægget betales til DSF, ikke til den enkelte skuespiller, da det ikke skal indgå i forhandlingerne om dagsgagen.

I 2007- og 2011-overenskomsterne forhøjes og opdeles forrentningen af den private investering: Den udgør nu 28% og 40% og udløser, når indtjeningen passerer disse grænser, henholdsvis 8% og 12% royalty. Yderligere hæves frikøbstillægget nu fra 11% til 20%.

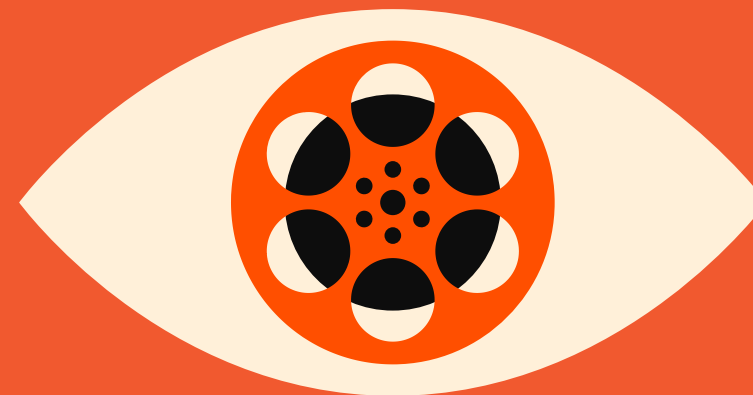
De nyere overenskomster er kendetegnet ved en udpræget grundighed med hensyn til at præcisere afregningsgrundlag og forpligtelser.

Endelig indeholder 2011-overenskomsten en bestemmelse om brug af spillefilm i skolerne. Der er indgået en aftale i Copydan-regi, hvor skuespillere, instruktører og dramatikere assisterer filmproducenterne med at promovere anvendelsen af film i skolerne, idet man etablerer en ordning, som fjerner den tvivl om lovligheden af brugen af film i undervisning, som er opstået som følge af nogle bidrag fra Kulturministeriet. Der betales en royalty på 8% af indtægten, uanset om en film har tjent sig ind.

For spillefilm som for andre produktioner gælder det, at de nye streamingtjenester indeholder nogle udfordringer, som producenter og kunstnere skal håndtere, men det eksisterende aftalegrundlag indeholder et ganske afklaret grundlag for samarbejdet.

Det har været en indimellem besværlig proces at etablere et fungerende royalty-system. Det var fra 1975 og op i 80'erne en ny ting for producenterne at skulle afregne royalty – og det var ikke altid, man gjorde det frivilligt – og for DSF var det en administrativ udfordring at foretage kontrol, opkrævning og individuel fordeling, og det krævede etablering af en ny organisation: DSF's Rettighedsafdeling.

6



COPYDAN: SKABELSEN AF EN MAGTPOSITION

Kassetteudvalget

De danske kunstnerorganisationer havde været gode til at få overenskomstdækket deres arbejdsområder, og havde i den forbindelse også fået beskyttet deres rettigheder. Men man havde ikke en organisation eller et samarbejde, som kunne hjælpe med at håndtere masseudnyttelse (bortset fra komponisterne i Koda og musikerne i Gramex). Det havde frem til 1970'erne heller ikke været nødvendigt, da den teknologiske udvikling endnu ikke var på et stade, hvor man skulle klarere mange rettigheder med mange brugere.

I 1971 begyndte Danmarks Radio at stille krav i overenskomstforhandlinger med kunstnerne om, at DR frit skulle kunne bruge kopier af tv-udsendelser til brug i undervisning. Derfor tog Halvor Lund Christiansen, som var formand for UBVA (Udvalget til Beskyttelse af Videnskabeligt Arbejde under Akademikernes Centralorganisation) initiativ til, at organisationerne mødtes for at drøfte, hvordan man skulle reagere. AC, Skuespillerforbundet, Dramatikernes Forbund, Fællesrådet for Udvøende Kunstnere, Forfatterforeningen og Journalistforbundet besluttede at henvende sig til Kulturministeriet i 1972 for at få nedsat et udvalg, der kunne undersøge problemerne med ny teknologi indenfor det audiovisuelle område. Emnerne skulle være både ophavsret, aftaleforhold og betaling af rettighedshaverne.

Kulturministeriet afslog at nedsætte et sådant udvalg, og derfor besluttede man på AC's opfordring at etablere en ekspertgruppe, som skulle arbejde på alle kunstnerorganisationers vegne. Udvalget kom til at bestå af Bendt Rothe fra DSF (skuespiller og advokat), professor Halvor Lund Christiansen og landsretssagførerne Jens Buhl og Jan Schultz-Lorentzen. Henrik Nordlien, som senere blev den første direktør i Copydan, blev udvalgets sekretær. Udvalget holdt sit første møde 16. februar 1973 og fik snart navnet Kasetteudvalget, da det jo var kopieringen af audiovisuelt materiale, som var i fokus.

Kasetteudvalgets plenum – med ekspertgruppen som forretningsudvalg – blev det sted, hvor alle kunstnerorganisationerne mødtes for at hjælpes ad med de ophavsretlige udfordringer. Det var her, man i de mange følgende år diskuterede konkrete ophavsretlige problemer, og det var her man støbte argumenterne i forhold til lovgivningen. Alle beslutninger var baseret på konsensus. Jens Buhl var formand, men oftest indledte han med at give ordet til Halvor Lund Christiansen, der var Kasetteudvalgets drivende kraft.

Der blev tilført en betydelig mængde energi til Kasetteudvalget, da Dansk Journalistforbund i sommeren 1973 blev opmærksom på, at AP Møller lavede kopier af DR's programmer og brugte dem til afspilning for mandskaberne på rederiets skibe. AP Møller fandt ikke, at der var grund til at finde en løsning med DJ eller andre – man hævdede at denne nye praksis var i overensstemmelse med ophavsretsloven. Kasetteudvalget besluttede i marts 1974, at man ville anlægge sag mod AP Møller. DJ var sagsøgeren med Jens Buhl som advokat, mens Bendt Rothe førte sagen på vegne af biintervienterne DSF, Dansk Forfatterforening, UBVA m.fl.

Rederiet bestred, at der foregik en kopiering, når man slettede båndene efter 6 måneder, og såfremt retten skulle mene noget andet, så ville man hævde, at der var tale om privatkopiering, som var tilladt efter loven. Og at hvis man ikke havde befundet sig i Den Persiske Golf, hvor lastningen sker til søs, så ville man ikke have haft udstyr til afspilning af videobånd – og i øvrigt havde rettigshaverne jo allerede fået betaling for deres arbejde. Men Østre Landsret gav den 10. november 1975 rettighedshaverne medhold, og dommen blev stadfæstet af Højesteret den 24. maj 1976.

Sagen satte gang i flere processer. Kulturministeriet beder DR om at optage forhandlingerne med organisationerne i april 1976, og Kasetteudvalget havde i december 1974 et punkt på dagsordenen, som hed: "Et avanceret edb-sam-

arbejde mellem de forskellige ophavsretsgrupper med særligt henblik på videogrammer". Kunstnerorganisationerne tog for første gang fat på et samarbejde om klarering af rettigheder på områder, hvor der skete en masseudnyttelse. I første omgang var blikket rettet mod videogramudnyttelse, men snart blev også fotokopieringen til brug for undervisning taget med. Allerede under retssagen mod AP Møller havde rettighedshaverne tilbudt at etablere en fælles administration af rettigheder, og i 6. april 1976 behandlede man på et plenummøde et forslag til vedtægter for foreningen Copydan. Det hastede at få etableret en fælles administration, da der var opnået enighed om en aftale om "TV til Søfarende" – sådan som Kulturministeriet havde opfordret til. Den 30. marts 1977 blev man enige om vedtægterne, og i løbet af sommeren strømmede kunstnerorganisationer til som medlemmer af Copydan. Halvor Lund Christiansen skriver i en redegørelse om Copydan 11. juni, at Copydan først og fremmest skal tjene som den tekniske forudsætning for samarbejde mellem de eksisterende forbund:

"Disse organisationer har hver deres særpræg og deres forhold til en medlemskreds, hvis interesser skal varetages i mange andre henseender. Copydan vil kun kunne opfylde sit formål, såfremt de enkelte organisationer forbliver i eksistens." Og han slutter af:

"Copydan er ikke ment som et organisationsædende monstrum, men som et ønskeligt og nødvendigt tjenende serviceinstrument for selvstændige rettighedshaverorganisationer".

Denne formulering af visionen for Copydan er stadig gældende, og den er nøglen til den succes, som kunstnerne har oplevet med den kollektive forvaltning.

Kasetteudvalgets funktion blev ikke ændret af Copydans etablering. Det fortsatte sit arbejde med at påvirke ophavsretslovgivningen og bane vej for samarbejde, og det eksisterer fortsat under navnet Samrådet for Ophavsret. Efter Bendt Rothe blev DSF repræsenteret af Bjørn Høberg-Petersen i mere end tre årtier. Han var sammen med det øvrige forretningsudvalg i Kasetteudvalg medlem af Revisionsudvalget, som lagde grunden for den store revision af ophavsretsloven i 1995.

Nye områder

I oplægget til Copydans stiftelse blev muligheden for forskellige forvaltningsområder beskrevet. Således opregnes i marts 1977:

“Fotokopiering indenfor skolerne, indenfor de højere læreanstalter, indenfor erhvervsvirksomheder; TV til Søfarende; Videogrammer; Kabel-TV; Udnyttelse af TV efter ophavsretslovens § 17, hvad enten der bliver tale om tvangslicens eller aftalelicens”.

Den første sektor i Copydan var TV til Søfarende, som blev stiftet umiddelbart i forlængelse af Copydans stiftelse. Formålet var at administrere den aftale, som var indgået med Handelsflådens Velfærdsråd om levering af optagelser af tv-programmer til danske skibe. Sektoren eksisterede frem til 2001, og selv om den økonomisk havde mindre betydning, så var den et vigtigt forum for udvikling af erfaring med kollektiv forvaltning. Det var ikke mindst tilfældet i forbindelse med organisationernes forhandlinger om fordeling af de indkomne rettighedsmidler, hvor man vænnede sig til at tænke i de forskellige kriterier for fordeling: omfang af brugen, typer af anvendte programmer, rettighedernes tyngde, den økonomiske værdi af værker og præstationer m.m. Sektoren blev en læreplads i samarbejde.

Samtidig med TV til Søfarende blev stiftelsen af “Skolekopier” annonceret med Halvor Lund Christiansen som formand. Denne sektor kom dog først til at fungere fra 1979, efter at en voldgiftskendelse havde givet rettighedshaverne medhold i, at kopiering i skoler krævede deres tilladelse. Andre kopisektorer fulgte i de kommende år som forudset. De er i dag samlet i Copydan Tekst & Node. DSF har ikke været involveret i disse sektorer, da man ikke har rettigheder til litterære værker.

Derimod var DSF i høj grad involveret i “§17-Sektoren”. Situationen op igennem 1970’erne var, at der foregik ulovlig kopiering og afspilning af tv-programmer, og Kassetteudvalget drøftede, hvordan området kunne reguleres ved aftale. Ophavsretslovens § 17 blev ændret i maj 1977, således at det blev tilladt for skoler og læreanstalter at bruge optagelser af tv-programmer i undervisningen. Der var tale om en tvangslicens – imod Kassetteudvalgets indstilling – men den nye lovregel indeholdt også krav om vederlag til rettighedshaverne for brugen, idet vederlagskravet kun kunne gøres gældende gennem en fællesorganisation, som var godkendt af Kulturministeriet. Denne organisation ville naturligt blive en sektor i Copydan, og der var hermed skabt en model, som også ville blive brugt i fremtidige reguleringer af kollektiv klarering af rettigheder. Hans Rostrup, DSF’s formand 1976-82, engagerede sig som leder af forhandlingerne om vederlag for den nu lovlige kopiering, men det var vanskelige forhandlinger, ligesom der var mange praktiske forhold omkring ordningen, som skulle løses

(amtscentralerne for undervisningsmidler stod for kopieringen af DR’s programmer). I DSF’s bestyrelse hørte man med tålmodighed på alle vanskelighederne – men især på Rostrups visioner om, hvad kollektiv forvaltning kunne udvikle sig til. I 1981 stiftedes “Copydan §17-KOPIER”, men først i 1984, 2 år efter at Rostrup havde forladt formandsposten i DSF, kunne han glæde sig over, at sektoren kunne starte opkrævning af vederlag.

Ordningen gav ikke mulighed for visning af spillefilm. Dette blev først muligt i 2008, da Johan Schlüter på vegne af Filmret sammen med DSF, Danske Filminstruktører og Danske Dramatikere indgik en aftale med kommunerne om brug af film i skolerne. Denne aftale løste et vanskeligt problem, idet der var delte meninger om, hvorvidt fremvisning af en film for en skoleklasse krævede tilladelse eller skulle anses for at være privat brug. I aftalen indgik, at man i skolerne kunne anvende film til fremvisning ud over den enkelte klasse, foretage kopiering fra fjernsyn m.m., og man undgik en retslig prøvelse af sagen. Denne ordning er stadig eksisterende og administreres af afløseren for §17-KOPIER, Copydan-foreningen AVU-medier.

Imens Hans Rostrup kæmpede med tv i undervisningen, arbejdede Kassetteudvalget med bl.a. Bjørn Høberg-Petersen på forberedelserne til en ny sektor i Copydan: Kabel-TV. En lang række kabelanlæg var etableret i Danmark med det formål at give folk adgang til at se nabolands-tv udenfor overspilområdet, og der blev samtidig arbejdet med etablering af et hybridnet, som skulle forsyne antenneanlæg med radio- og tv-programmer digitalt. Samtidig og uændret viderespredning af tv-programmer udgør en fornyet offentlig fremførelse og kræver tilladelse af rettighedshaverne. Dette er hjemlet i Bernerkonventionens artikel 11 bis, og der blev arbejdet i Kulturministeriet med, hvordan denne nye brug bedst kunne håndteres i Danmark.

Kassetteudvalget arbejdede på to fronter: etablering af en ny sektor i Copydan (allerede i 1983 havde man et udkast til en forvaltningssektor for kabel-tv klar) og med oplæg til lovgivningen. Rettighedshaverne i Kassetteudvalget argumenterede for en aftalelicensmodel. En sådan model baseret på eneretten og frivillig aftale med brugerne (antenneforeningerne) ville bedst tilgodese kunstnerne og var i god overensstemmelse med den nordiske model for masseklarering af rettigheder. Kulturministeriet havde dog en anden opfattelse. Her var man opmærksom på, at aftalelicensmodellen indebar ret til for enkelte rettighedshavere at nægte tilladelse til kabelviderespredning, ligesom uenighed mellem grupper af rettighedshavere kunne blokere. Kulturministeriet ville sikre,

at tilladelse til brugerne kunne opnås igennem en enkelt aftale med en fællesorganisation, og man ville undgå nægtelse af tilladelse. Derfor udformede man en lovbestemmelse, der var baseret på tvangslicens. Loven blev gennemført i juni 1985. Det hører med til historien, at uanset at rettighedshaverne var stærkt utilfredse med tvangselementet i loven, så sagde man senere uofficielt (ikke mindst i forbindelse med den efterfølgende strid om fordelingen af vederlag), at det formentlig var meget heldigt for systemets fremtid, at det blev startet via en tvangslicens. Det er interessant, at rigtig mange var stærke tilhængere af mulighederne for at nægte tilladelse, bl.a. som et instrument til at sikre sig gode, mere individualiserede aftaler. Bendt Rothe – tidligere formand for DSF og medlem af Kassetteudvalget i en del år – var i 1988 meget kritisk overfor bestemmelsen om, at det skulle være en fællesorganisation, som indgik aftaler med brugerne, og han er således på linje med Koda (se nedenfor). Det er ikke sjældent, at man ser rettighedshavere og ophavsretseksperter være så principielle i deres opfattelse af ophavsretten, at ”det bedste kan stille sig i vejen for det gode”, men her blev man reelt reddet af Kulturministeriet. EU forlangte senere, at loven blev ændret, så det ikke længere var en tvangslicens, og fra 1998 blev retransmissionssystemet baseret på en aftalelicens. Dette gav Koda anledning til at melde sig ud af Copydan Kabel-TV. På dette tidspunkt var det uden større problemer – både fordi rettighedshaverne var blevet mere pragmatiske i deres tilgang, og fordi EU’s Satellit- og Kabeldirektiv fra 1993 havde indført tvungen kollektiv forvaltning af rettighederne til kabelretransmission. Vanskelighederne mellem Copydan og Koda blev løst ved, at der blev indgået en samarbejdsaftale, som indebar, at man foretog fælles licensering. Dette har siden været tilfældet.

Den 8. oktober 1985 blev Copydan Kabel-TV stiftet. Man valgte DSF’s formand, Litten Hansen, til formand for den nydannede sektor, og hun skulle igangsætte et meget udfordrende arbejde med at opbygge aftaler og administration af et helt nyt område. Hun fortæller i Copydan 25-års jubilæumsskrift. ”Vi regnede jo meget i den tid på pengene i et kommende KABEL-TV – og havde ingen. En dag var vi til frokost i Den Danske Bank – og de lånte os 5 millioner på vores glatte ansigter. Uden nogen form for sikkerhed og andre bagateller, det har de ikke fortrudt”. Og der var brug for lånet: De næste år gik med at registrere fællesantenneanlæggene, at få fastsat en tarif i Tvangslicensnævnet og at få etableret aftaler med antenneforeningerne, som kun modvilligt så i øjnene, at de var nødt til at betale rettighedshaverne. Dette var muligt, da man havde indgået en samarbejdsaftale med UBOD, som repræsenterer både DR og public service radiofonier i andre europæiske lande. Kulturministeriet havde gjort det

klart i forberedelserne til loven, at der skulle betales retransmissionsvederlag for alle tv-kanaler, også for nationale kanaler. Baggrunden var – ud over at en sådan lovgivning var i overensstemmelse med de internationale konventioner, da den ville sikre betaling af udenlandske rettigheder i bl.a. DR – at en sikring af indtægter til danske rettighedshavere ville medvirke til at skabe en motivation til at etablere et effektivt system. Der kom til at gå tre år, inden Copydan Kabel-TV for alvor fik gang i indtægterne, men i 1989 kunne man foretage udbetaling af 40 mio. kr. til rettighedshaverne, og var dermed den største sektor i Copydan.

Vedtægterne for Copydan Kabel-TV, som var udarbejdet af Johan Schlüter og Bjørn Høberg-Petersen, blev udformet efter grundige overvejelser over, hvordan den kollektive forvaltning skulle foregå på dette område. I kopisektorerne havde man valgt, at den individuelle fordeling skulle ske i Copydan, men i Kabel-TV blev systemet et andet. Man lagde her vægt på, at medlemsorganisationerne – rettighedshavernes faglige sammenslutninger – havde den tætte kontakt med rettighedshaverne og samtidig havde en indlysende interesse i at kunne foretage den individuelle fordeling, og derfor vedtog man, at Kabel-TV skulle udbetale vederlagene til medlemsorganisationerne, og de enkelte forbund og foreninger skulle så etablere deres egne fordelingssystemer. Det var dog først muligt at foretage udbetaling efter afslutningen af den store voldgiftssag i 1988-89 (se afsnit 10).

Ikke mindst DSF talte for denne struktur med baggrund i en forståelse af relationen mellem fagforeninger og rettighedshavere (se afsnit om DSF’s rettighedsforvaltning). Med denne organisation opnåede man en styrkelse af de enkelte medlemsorganisationer, og man skabte en øget tilknytning mellem rettighedshavere og deres fagforbund, ligesom man skabte en motivation for, at de enkelte forbund arbejdede for en bevarelse af deres rettigheder i overenskomsterne med DR og andre producenter.

Etableringen af Copydan Kabel-TV havde sit eget personlige drama. Halvor Lund Christiansen var den, som mere end nogen anden havde arbejdet for kollektiv forvaltning i Danmark. Han så det som en styrke for rettighedshaverne at stå sammen og udvikle fælles licensering, og det var sigtet med hans indsats i Copydan. Kabel-TV var ikke nogen undtagelse – tværtimod så Halvor Lund Christiansen her en særlig god mulighed for at skabe en ny indtægtskilde for kunstnere og producenter, og intetsteds var en samlet licensering mere på sin plads. Dette har senere tider kun bekræftet: Foreningen Copydan Verdens TV er

i dag et enestående eksempel på en one-stop-shop, som opfylder alle politiske ønsker om effektiv adgang for brugerne og sikring af rettighederne.

Koda så imidlertid anderledes på sagen. Koda ønskede ikke en fælles forvaltning af kabelrettighederne, da man i modsætning til de øvrige kunstnerorganisationer havde rettighederne til det internationale repertoire, og da man havde sin egen velfungerende forvaltningsorganisation. Det skabte endnu større bitterhed, at Folketinget valgte en tvangslicensmodel, så Koda blev tvunget ind i den nystiftede forening. Arne Würgler, som var formand for Koda, kæmpede for, at den påkrævede fællesorganisation skulle være Koda, og ikke Copydan, og der kom til at ligge oplæg til beslutning fra henholdsvis Koda og Litten Hansen, som anbefalede Copydan – og det var så det, som blev vedtaget. Det kunne så være, hvad det være ville – men problemet var, at Halvor Lund Christiansen siden 1974 var direktør i Koda. Det fik Kodas råd til at anklage ham for illoyalitet og fyre ham med denne begrundelse. Den efterfølgende retssag gav Halvor Lund Christiansen medhold. I vores samtale med ham i november 2015 ønskede han ikke at diskutere sagen, men det vides, at Koda har måttet betale løn og pension indtil hans død den 30. august 2016. Halvor Lund Christiansen tvivlede ikke på, at han havde gjort det rigtige i 1985, trods de personlige omkostninger.

Professionalisering og international fordeling

1985 var også året, hvor Copydan måtte se i øjnene, at der var brug for en mere strømlinet og effektiv organisation. Man ansatte i slutningen af året en direktør, Henrik Nordlien, som igennem lang tid havde varetaget rettighedshavernes interesser bl.a. i Kasetteudvalget. Copydan udgjorde en enhed med en samlet administration, men over de følgende år kom der til at ske en stadig stigende selvstændiggørelse af sektorerne, som i 1988 fik hver sin forvaltningschef, og i 1993 fik Copydan nye vedtægter, som betød at sektorerne blev selvstændige foreninger, og Copydan blev etableret som en Fællesforening for nu i alt syv forvaltningsområder. Det var BÅNDKOPI, KABEL-TV, TV TIL SØFARENDE, AVU-KOPIER, ERHVERVSKOPIER, UNDERVISNINGSKOPIER og BILLEDKUNST. Litten Hansen var formand for Copydan 1989-91, og hun var siden direktør for Copydan 1994-2006.

Folketinget vedtog i 1992 en ændring af ophavsretsloven, som betød, at der skulle betales kompensation til rettighedshaverne for privat kopiering. Dette skete, selv om der ikke i hverken internationale konventioner eller i EU-lovgivning var noget krav om kompensation, men mange europæiske lande indførte

vederlagsordninger op igennem 1990'erne. Dette førte til stiftelsen af Copydan BÅNDKOPI i 1993. I Danmark havde Koda, IFPI og de udøvende kunstnere længe arbejdet for en sådan ordning, og med det formål at skabe enighed og ro om arbejdet var man blevet enige om, at for så vidt angik kopiering af fonogrammer skulle kompensationen deles i tre lige store dele. Derimod havde der ikke været en aftale for vederlag for audiovisuel kopiering. Der var ingen, som ønskede en voldgiftssag om fordelingen ovenpå de traumatiske erfaringer med kabel-voldgiftssagen, så man gik i gang med at søge en tillem্পning af fordelingsaftalen på lyd. Sagen blev kompliceret af, at amerikanske filmproducenter meldte sig med krav om en andel af kompensationen, som skulle dække den formodede kopiering af US-repertoire. Det var vanskeligt at afvise, da også den amerikanske ambassade inter文nerede, og Johannes Nørup-Nielsen frygtede, at Danmark ville blive indklaget for brud på TRIPS-aftalen. Sagen blev håndteret af Johan Schlüter for filmproducenterne, Arne Würgler for autorerne og Troels Il Munk og Bjørn Høberg-Petersen for de udøvende kunstnere. Fra amerikansk side blev forhandlingerne ført af Bob Hadl, som var rådgiver for producenterne (han blev senere konsulent for Screen Actors' Guild). Også de amerikanske rettighedshavere var repræsenteret ved forhandlingen i juni 1995. Det lykkedes at opnå et rimeligt resultat. Hadl gik med til en aftale om, at amerikanerne ikke skulle have andel af den tredjedel, som i henhold til loven skulle bruges til kulturelle formål, samt at de skulle have 20% af de to tredjedele, som skulle anvendes til individuel fordeling. Det var imidlertid ikke så simpelt, da de udøvende kunstnere ikke skulle betale til USA, som ikke har tiltrådt Romkonventionen. Arne Würgler og komponisterne ville ikke gå med til en tredeling, hvis det medførte, at udøverne endte med at få en større andel end autorerne. Det lykkedes at finde en løsning, idet Troels Il Munk tilbød, at udøverne (i alt væsentligt skuespillerne) betalte en andel, der svarede til autorernes, imod at producenterne påtog sig en større andel end en tredjedel. Enden på det blev, at producenterne påtog sig at betale 11%, mens skabende og udøvende hver skulle betale 4,5%. Processen var et positivt eksempel på den pragmatisme, som ofte har muliggjort konstruktive løsninger på den kollektive forvaltning i Copydan.

DSF's Rettighedsafdeling (senere Filmex) foretog den individuelle fordeling til skuespillere, men påtog sig også at fordele de knap 10% af udøverbandelen til sangere, kapelmestre og musikere, som havde bevaret rettigheder i audiovisuelle produktioner.

Selvom DSF var engageret i alle av-sektorerne, så var det især i Kabel-TV, man lagde kræfterne. Det var her økonomien var størst (den voksede fra de omtalte

40 mio. kr. i 1989 til 1,1 mia. kr. i 2016), og det var her, de største udfordringer fandtes, da antenneforeningernes modstand mod betaling for retransmission altid var til stede og særligt modstanden imod at betale for de nationale kanaler. Det var naturligt, at DSF indtog en central position på området, da man havde den største andel af indtægterne på kunstnerside (bortset fra Koda). Dette blev også afspejlet i vedtægterne. Copydan er bygget op omkring et konsensusprincip: Der kan kun træffes beslutning, hvis producentsiden og kunstnersiden er enige, på kunstnerside har hver organisation 1 stemme, uanset andel og størrelse, og samtidig søger man altid enighed om beslutningerne inden for hver afstemningsgruppe. Det er imidlertid muligt efter vedtægterne at foretage flertalsafgørelse indenfor kunstnergruppen. Derfor har DSF sørget for, at vedtægterne sikrer en medlemsorganisation, som modtager mere end 5% af vederlaget, en vetoet. DSF har en andel på 8%, og DSF er dermed sikre på at have en bestyrelsespost, ligesom man kan forlange, at gruppen afholder sig fra at stemme. Det har imidlertid aldrig været nødvendigt at benytte sig af denne særlige bestemmelse i vedtægterne. I den første tid efter fordelingsvoldgiften (beskrevet i kapitel 10) var klimaet temmelig anspændt, da en del forbund følte sig dårligt behandlet af voldgiftsretten og mente, at DSF havde opnået et urimeligt godt resultat – men dette er lettet med tiden, ikke mindst fordi DSF altid har arbejdet ud fra den opfattelse, at der skulle tages hensyn til alle for at skabe et stærkt fællesskab og en effektiv organisation.

Efter vedtægterne skal formandsposten gå på skift mellem producenter og kunstnere, og man vælges for et år ad gangen. Der har imidlertid været en meget åben holdning til dette rotationsprincip, idet valget som bestyrelsesformand for Kabel-TV – eller Verdens TV, som det nu hedder – er sket gennem aftale, hvor der er taget hensyn til de enkeltes tid og interesse. Man har valgt at styrke formandskabet ved at indføre en næstformandspost, og formandskabet arbejder tæt sammen med den administrerende direktør om de daglige forretninger. Yderligere har man søgt at styrke ledelsen af Verdens TV ved at etablere fora, som inddrog flere bestyrelsesmedlemmer i foreningens strategiske arbejde.

DSF har engageret sig stærkt i ledelsen af Copydan Kabel-TV / Verdens TV siden stiftelsen i 1985

FORMAND I FORENINGEN

1985-1991:	Litten Hansen
1991-1993:	Johan Schlüter
1993-1994:	Troels II Munk
1995-1996:	Johan Schlüter
1997-2000:	Anne Louise Schelin
2001-2002:	Johan Schlüter
2003-2006:	Mikael Waldorff
2007-2012:	Johan Schlüter
2012 og frem:	Mikael Waldorff

Næstformandsposten blev på skift besat af DSF og Producenterne

Copydan Kabel-TV's oprindelige arbejdsfelt var afgrænset til samtidig og uændret viderespredning af tv-programmer i kabelanlæg.

Verdens TV er i dag en forening, som omfatter retransmission via kabel, satellit, trådløs digital udsendelse og internet samt en lang række digitale tjenester, der tilbydes i tilknytning til udsendelsen af tv-kanalerne. Eksempler på dette er: StartForfra, Sidste Døgn, Catch Up på kommercielle kanaler, Web-tv i og udenfor hjemmet, Download to Go og N-PVR. Verdens TV har også sørget for undertekster på nabolandskanaler. En underafdeling til Verdens TV er Copydan Erhverv, som licenserer tv-kanaler til fitnesscentre, restauranter, cafeer og andre virksomheder.

7



EN NY TV-VIRKELIGHED

Det danske tv-marked blev forandret i 1988. TV3 etablerede en fællesskandinavisk kanal sendt over satellit fra London den 1. januar, og TV2 startede sin virksomhed 1. oktober. DSF var opmærksom på, at dette var en ny udfordring, da begge disse tv-stationer i væsentligt omfang ville benytte sig af eksterne producenter. Samtidig manglede der en regulering af kort- og dokumentarfilm, produceret af private produktionsselskaber til visning bl.a. i DR.

DSF tog derfor kontakt til PRODUCENTERNE (Sammenslutningen af producenter af film, AV, video og TV), som var den forening, som varetog producenteres interesser udenfor spillefilmområdet. Målet var at få dækket hele det område, som ikke var dækket af overenskomsterne med DR og med spillefilmproducenterne.

Forhandlingerne førte til, at der i maj 1988 blev indgået en overenskomst, som omfattede

- TV-fiktion, både med hensyn til totalentreprise og samproduktion
- TV-reklamer
- TV-underholdningsprogrammer
- Kort- og dokumentarfilm og faktaprogrammer
- Dubbing.

Ved denne overenskomst er rettighedsoverdragelsen "vendt om" i forhold til spillefilmoverenskomsten, idet det fastslås, at:

"Stk. 1. Ved enhver engagementsaftale ... fastlægges hvilke rettigheder, den ansatte overdrager til producenten for det aftalte honorar samt hvilke rettigheder, producenten i øvrigt vil kunne udnytte mod betaling af honorar i overensstemmelse med nærværende overenskomst.

Stk. 2. Alle rettigheder til i dag kendte og fremtidige anvendelser af det færdige produkt, som ikke i medfør af stk. 1. er overdraget til producenten, tilhører den ansatte".

Med denne formulering udelukkes al usikkerhed om, hvad overdragelsen til producenten indebærer. Overenskomsten fastslår endvidere, at tv-visning via satellit kun kan ske ved aftale med DSF, og fonogramrettigheder skal aftales særskilt. Også i denne overenskomst er det fastslået, at retten til vederlag for kabel-viderespredning ikke er overdraget.

Overenskomsten blev udformet således, at afsnittet vedr. løn- og arbejdsvilkår svarede til spillefilmoverenskomsten, mens rettighedsafsnittet i udstrakt grad blev modelleret efter DR-overenskomst. Ved tv-fiktion skulle DR-reglerne for genudsendelse og videreudnyttelse gælde, og hvis producenten ved samproduktion erhvervede rettigheder til udnyttelse udenfor tv, så skulle der betales et tillæg på 50%. Også for kort- og dokumentarfilm skulle DR-reglerne gælde for tv-udnyttelse.

Rettigheder til reklamefilm udgjorde 1 års brug for førstegangshonoraret, og dubbing-rettighederne tænkte at følge reglerne for tv-fiktion, om end dette ikke fremgik klart.

Det helt afgørende ved denne overenskomst var, at den lukkede hullerne for aftaledækning af produktion i det nye mediebillede derved, at den dannede grundlag for DSF-sekretariatets håndtering af entreprisekontrakter og reklamekontrakter og andet, som opstod i forbindelse med de private producenters arbejde for de nye tv-stationer – hvad enten de var medlemmer af PRODUCENTERNE eller ej. Overenskomsten udgjorde normen for ansættelse af skuespillere, og den i øvrigt aldrig blevet opsagte overenskomst tjener fortsat som udgangspunkt for formulering af visse kontrakter for kort- og dokumentarfilm og lignende. På de øvrige områder er den afløst af nyere aftaler.

Det, som manglede, var aftaler for tv-stationernes egenproduktion. For at lukke det hul, besøgte DSF TV2's direktør, Jørgen Schleimann, i eftersommeren 1988. Det blev et venskabeligt møde, hvor Schleimann bedyrede, at man ikke havde tænkt sig at ansætte skuespillere (i hvert fald ikke i skuespillerfunktioner), men efter nogen tids diskussion endte han med at skrive under på, at hvis det skulle ske alligevel, så ville TV2 betale dagsgager i henhold til filmoverenskomsten. Det var en pragmatisk løsning, og der har ikke været konflikter mellem DSF og TV2 om ansættelse af skuespillere i de mange år, som er gået.

Et andet rettighedssystem

Det var ikke tilfredsstillende for TV2 at skulle leve med de genudsendelsesregler, som gjaldt for DR. TV2 kiggede meget på seertal, da de var afhængige af reklameindtægterne, og man ønskede at have mere fleksible visningsmuligheder. Når man investerede stort i en dramaproduktion, ville man ikke risikere, at en sådan produktion fik lave seertal, fordi et meget populært program blev sendt af konkurrenten samtidig. En sådan situation ville medføre, at TV2 så skulle betale et højt genudsendelseshonorar for at nå det manglende publikum. Det var svært nok hos TV2 at finde penge til og interesse i at lave satsninger på drama, og det var med til at skabe en situation, hvor man oplevede sammenstød, hvor TV2 lagde pres på producenten for at erhverve flere rettigheder, mens DSF forsøgte at fastholde overenskomstens regler.

Der startede derfor tidligt en drøftelse af andre muligheder, og det system, der blev udviklet, var oprindeligt udtænkt af Ebbe Preisler, som sidst i 1980'erne var sekretariatschef hos PRODUCENTERNE og fra 1991 hos Danske Filminstruktører, og det fik sin endelige form i en kreativ dialog mellem Preisler og DSF's formand 1991-95, Troels Il Munk.

Systemet blev døbt "Rating-systemet", da det bygger på antallet af seere og ikke er bygget op om antallet af visninger.

I overenskomsten af 1994 mellem PRODUCENTERNE (Sammenslutningen af producenter af film, AV, Video og TV) og DSF blev det aftalt, at 1. gangs honoraret gav TV2 ret til at nå 25% af de potentielle seere, kaldet ratingtallet. Det kunne være, at man nåede ratingtallet i den første udsendelse, men det kunne også være, at man kunne sende programmet et større antal gange uden at skulle udrede ekstra betaling. Hvis TV2 ønskede at sende produktionen igen efter at have nået ratingtallet, så skulle der betales 40% i genudsendelseshonorar. (En snapreprise kunne ikke i sig selv udløse genudsendelseshonorar, men den talte med i den samlede opgørelse).

Da systemet var helt nyt, blev det beskrevet detaljeret i protokollater til overenskomsten af 1994. Denne overenskomst indeholdt også regler for andre tv-stationer, som ikke var underlagt ratingsystemet. Det drejede sig om produktioner til TV3 (2 visninger og 2 snapreiser) og lokal-tv (3 visninger og 3 snapreiser).

Det nye system blev mødt med kritik af medlemmerne. Man mente, at forbundet gav efter for kommerciel tænkning, og at det var devaluerende at sende et program mange gange blot for at nå et større publikum. Det betød dog især noget, at det skete uden betaling. Formanden holdt dog overfor generalforsamlingen fast på, at systemet ville være fremmende for lysten til at investere i tv-drama, og at der ikke var noget, som tydede på, at et program ville blive sendt igen og igen, blot fordi det ikke udløste ekstra betaling. Generalforsamlingen godkendte overenskomsten, og erfaringerne har været positive.

Overenskomsten indebar, at producenten kun skulle betale produktionshonorar til de medvirkende. Al betaling for rettighedsudnyttelse blev et anliggende mellem tv-stationen og forbundet. Afregning for genudsendelse og anden rettighedsbetaling skete fra tv-stationen til DSF/Filmex, så kun der, hvor producenten havde bevaret selvstændige rettigheder, f.eks. til salg af videogrammer, lå forpligtelsen til rettighedsbetaling hos producenten.

Ligesom i 1988-overenskomsten (som stadig var gældende for dokumentar og kortfilm) præciserede kontrakten de rettigheder, som producenten erhvervede, og øvrige rettigheder tilhørte den medvirkende. Der skete ingen overdragelse af retten til vederlag for kabelviderespredning eller privatkopiering, og udlån på biblioteker og undervisningscentraler samt udnyttelse i biograf eller på videogram forudsatte særlig aftale med DSF.

Siden kabelvoldgiftsagen i 1988-89 har der mellem film- og tv-producenter og DSF været en forståelse af, at bevarelse af rettighedsforbehold var i fælles interesse. Dette er afspejlet i 1988-overenskomstens formulering: *"Parternes ret til vederlag for viderespredning af Radio og TV-signaler, jf. ophavsretslovens § 22 a, skal kunne gøres gældende uafhængigt af bestemmelserne i nærværende overenskomst"*. I 1994-overenskomsten ændres "Parternes ret" til "Den ansattes ret". Ændringen kom efter en drøftelse af ophavsretslovens indskrænkning af billedproducenters rettigheder ved kabelviderespredning. Dette skabte efterfølgende uro i producentkredse, idet producenterne i en situation, hvor de havde indgået aftaler med alle rettighedshavere om et tilsvarende forbehold, ville stå uden erhvervede rettigheder og dermed uden ret til at modtage vederlag.

Udenlandske filmproducenter ville i dette tilfælde kunne kræve en større andel af kabelmidlerne. På et møde i oktober 1996 enedes man om at rette op på forholdet i form af et protokollat, hvor man skriver, at parterne under en eventuel ny fordelingsvoldgift vil afstå fra at kræve ændringer af fordelingsforholdet mellem producenter og skuespillere med henvisning til den nye formulering. Denne erklæring omfattede alle overenskomster mellem parterne: tv, spillefilm, reklamefilm og dubbing.

Det kan synes at være en nødvendig imødekommenhed fra DSF's side, men det var en konsekvens af den overordnede politiske interesse i sammen med producentsiden at forsvare rettighedsforbehold. Det var dette sammenhold, som udgjorde grundlaget for det stærke danske kollektive forvaltningssystem. Når rettighederne ikke er overdraget til de tv-stationer, som udnytter produktionerne, så er det muligt gennem Copydan at forhandle med brugerne (tv-distributører, undervisningsinstitutioner, biblioteker osv.) om betaling for udnyttelsen hos disse.

Denne holdning satte sig i øvrigt allerede spor i den efterfølgende 1997-overenskomst, hvor det snævre kabel-forbehold blev erstattet af et bredt forbehold, som vedrørte alle udnyttelser hos 3.mand:

“Den ansatte bevarer sin ret til vederlag i henhold til §§ 13, 17, 35 og 39 i den gældende ophavsretslov eller sådanne, som senere måtte supplere eller afløse disse om vederlag for de rettigheder, der nu og i fremtiden er omfattet af disse og nye og lignende bestemmelser. Det samme gælder udbetalinger fra andre COPY-DAN foreninger (eller tilsvarende forvaltningsorganisationer) i lighed med TV til Søfarende”.

Organisationsforholdene på producentside var lettere kaotiske i en periode, men DSF indgik 1997-overenskomsten med Foreningen af Danske Spillefilmproducenter, ganske svarede til 1994-overenskomsten med PRODUCENTERNE. Dermed var der ens vilkår for tv-produktion, uanset om producenten var medlem hos spillefilmforeningen eller hos tv/av/video-foreningen. De to foreninger blev siden samlet til en: “Producentforeningen”. Ved fornyelsen af overenskomsten i 2002 med denne forening blev rettighedssystemet fastholdt. En ændring var, at TV3 også blev dækket af rating systemet (med et ratingtal på 20 i stedet for 25), og streaming over internettet i 14 dage blev tilladt.

Tv-overenskomsten fra 2002 er, bortset fra visse tarifjusteringer, ikke blevet ændret siden. Det system, som blev udtænkt og udviklet af Ebbe Preisler, Troels Il Munk, DSF's sekretariat og fra 1995 Klaus Hansen, er det, som det private tv-marked har levet med og haft glæde af. Systemet har været fleksibelt nok til at tilfredsstille de kommercielle aktører, skuespillerne har haft glæde af en ganske stor produktionsmængde og rettighedsbetalingen, og såvel kunstnere som producenter har haft meget betydelige indtægter for brugen af tv-produktioner på tredjemandsplatforme.

DSF har ikke haft interesse i at ændre overenskomsten. I takt med medieudviklingen er der hen ad vejen opstået behov for nye redskaber, og først og fremmest DSF's chefjurist Maj Hagstrøm har udformet aftaler, som muliggjorde, at såvel institutioner som Den Danske Filmskole og Filminstituttet som uddannelses- og produktionsmiljøer af mere græsrodsagtig karakter har kunnet skabe novellefilm, kort- og dokumentarfilm og elevfilm både til uddannelsesformål og til distribution. Dette er sket med fuld bevarelse af kontrollen over rettighederne, hvilket er ganske unikt i europæisk sammenhæng.

8

REKLAMEFILM OG EFFEKTIV KONFLIKT

Som i de fleste andre skuespillerforbund havde skuespillere også i DSF en noget tvetydig holdning til at medvirke i reklamer, men da TV2 skulle starte, var der enighed om at overenskomstdække det nye område. I overenskomsten fra 1988 vedr. av-produktion udenfor spillefilmområdet, var der en ret summarisk bestemmelse om reklame – præget af, at det var et område, hvor man ikke havde erfaringer. Bestemmelsen sagde, at der skulle betales et minimumshonorar, som var det dobbelte af de normale honorarer for medvirken i billedet eller på lydsiden. For denne betaling erhvervede producenten/bureauet retten til visning i tv og biograf i 1 år. Yderligere rettighedserhvervelse skulle fremgå af kontrakten, men der var ikke fastlagt regler for betaling. Vederlagsretten for kabelviderespredning var dog ikke overdraget.

På tidspunktet for overenskomstens indgåelse – et halvt år før TV2 startede sine udsendelser, virkede dette som en rimelig beskyttelse. Annoncebureauerne var tilfredse, da de let kunne få de rettigheder, som kunderne ville have, men efterhånden opstod der utilfredshed blandt skuespillerne, da man fandt, at betalingen ikke stod mål med udnyttelsen. Derfor startede DSF et arbejde med at undersøge vilkårene i andre lande. Der var ikke megen hjælp at hente i de nordiske lande (i bedste fald lignede reglerne de danske), og syd for grænsen eksisterede der ikke overenskomster for reklameområdet. Derimod havde man i Storbritannien og USA omfattende erfaringer og stærke overenskomster, så dem gik man i gang med at kopiere til danske forhold.

Det førte op gennem 1990'erne til udformning af en overenskomst, som man ikke hidtil havde set i Danmark. Betalingen blev splittet op, således at der blev betalt et studiehonorar for selve fremmødet. Dette studiehonorar fungerede som et normalt arbejds-honorar med ret til feriepenge og overtidsbetaling m.v. Kontrakten med den ansatte skulle præcist angive, hvilke rettigheder producenten ønskede at erhverve, herunder om udnyttelsesperioden kunne forlænges, om territoriet for udnyttelse kunne udvides, om reklamen kunne anvendes i andre medier end det primære etc. Også om den ansatte kunne opsiges udnyttelsesrettighederne og i givet fald hvilke.

For hver udnyttelse skulle der herefter betales et udnyttelseshonorar. For tv og bio i Danmark i et år udgjorde 100% af studiehonoraret, visning i butikker i et år 50%, Sverige, Norge og Finland 100%, brug af stills minimum 100%, visning på storskærm, på togstationer og meget mere. Det var en meget detaljeret overenskomst, som sikrede, at der var klarhed over udnyttelsesmulighederne og betalingen. En række forskellige kontraktformularer med afkrydsningsmuligheder gjorde det rimeligt let at indgå aftaler. For skuespillerne var det en rigtig god overenskomst, og indtægterne til DSF's medlemmer på dette felt var gode.

Annoncebureauerne og producenterne begejstrede for overenskomsten var dog til at overse. Man stod ofte med det problem, at bureauet havde fastsat en samlet betaling sammen med producenten, og så skulle denne finde ud af at få udnyttelseshonoraret til at passe. Man brugte i udstrakt grad DSF til at hjælpe med at lave kontrakterne, og man fandt det besværligt. Noget som skabte yderligere uro var, at det blev mere og mere almindeligt at lave flere forskellige reklamespots i samme fremmøde og på samme kontrakt. En række producenter blev efterhånden så utilfredse med overenskomsten, at de forlangte den opsagt. Det skete i 2004, og på DSF's ønske om at forhandle en ny overenskomst måtte Producentforeningen meddele, at man ikke længere ønskede at have overenskomst på området.

DSF svarede på dette ved at erklære konflikt fra den 9. november 2004. Medlemmerne var informerede om, at man ikke måtte indgå nye kontrakter, og blokaden var effektiv. Forbundets medlemmer sagde nej til at indgå aftaler på trods af, at det ofte drejede sig om meget store kontrakter – og det kom helt tydeligt bag på reklamebureauerne og producenterne. Flere af dem var presede af deres kunder, og de gav meddelelse til Producentforeningen om, at man skulle indgå en ny overenskomst med DSF.

Dette skete samme dag, som blokaden trådte i kraft. DSF tog det seneste udkast til ny overenskomst med over til Producentforeningen, og det blev underskrevet. Det var en videreførsel og udbygning af den gamle overenskomst, dog med nye regler vedr. udnyttelse på internettet.

Denne overenskomst er fortsat gældende, og den indeholder standardforbehold for tredjemandsudnyttelse (retransmission, brug i undervisning m.m.). Også medvirken i reklamer berettiger således til vederlag via det kollektive forvaltningssystem i Copydan.

9

DUBBING – EN KAMP OM RETTIGHEDER

Uskyldens år

Frem til 1988 var håndteringen af dubbing meget enkel. Der blev stort set kun anvendt skuespillere til dubbing på to områder: Til versionering af de store Disneyfilm til biograferne, og til dubbing af visse produktioner til Danmarks Radio.

Selvom der i 1975 var indgået en spillefilmoverenskomst, så var dubbing af biograffilm ureguleret. Lønnen var god, da man foretrak de mest anerkendte skuespillere, Disney fik alle rettigheder, og hvis en skuespiller havde særlige krav fik man bare ikke jobbet. Tilsvarende ligetil var det på Danmarks Radio – man fulgte overenskomsten, som gav samme rettigheder til versionering som til alle andre former for medvirkende på DR. Det betød blandt andet fuld genudsendelsesbetaling og bevarelse af kabelrettigheder (fra 1985).

Fra 1988, hvor Danmarks Radios monopol blev ophævet, ændredes tingene. TV2 producerede ikke selv drama- og børneprogrammer, men fik lavet indtaling og dubbing i private lydstudier. Det var ikke meget i starten, men i begyndelsen af 90'erne kom TV3 til, og siden kom flere kommercielle kanaler til – blandt andet de rene tegnefilmskanaler som Cartoon Network og børnekanaler som Fox Kids og Disney Channel.

Dansk Skuespillerforbund blev i 1994-95 opmærksom på, at Sun Studio ansatte skuespillere til dubbing af amerikanske tegneseriefilm til de kommercielle ka-

naler på vilkår, hvor alle rettigheder blev overdraget til producenten. Dette var en undergravning af den overenskomst, som forbundet havde med Danmarks Radio, og på den baggrund varslede DSF – efter en stribe forsøg på at få en aftale – blokade mod Sun Studio i sommeren 1995. Blokaden blev iværksat med udarbejdelse af pressemeddelelser og medlemsorientering samt bannere til opstilling på stedet. Sun Studio meddelte imidlertid om morgenen for blokadens iværksættelse, at man ønskede at indgå overenskomst på de krævede vilkår. Overenskomsten blev indgået mellem DSF og Producenterne og tiltrådt af Sun Studio og et enkelt andet lydstudie. (Konflikten var præget af, at de største dubbing-studier ikke var medlemmer af Producentforeningen. Imidlertid var DSF og Producentforeningen interesserede i at styrke organiseringen på arbejdsgiverside, og derfor blev foreningen inddraget aktivt i forhandlingen).

1995-overenskomsten indebar, at der skulle betales løbende genudsendelses-honorarer og videreudnyttelseshonorarer, som det var praksis på andre skuespilleroverenskomster – men forskelligt fra hvad der gælder for dubbing-arbejde i resten af verden. I forbindelse med konflikten havde DSF fået støtteerklæringer fra mange medlemmer af FIA, men realiteten var, at ingen andre forbund havde været i stand til at opnå aftaler, som gav ret til betaling for videreudnyttelse. I den engelsktalende verden havde forbundene ingen interesse i sagen, da dubbing var et uhyre sjældent fænomen, og i Frankrig, Tyskland, Italien, Spanien osv., hvor stort set al udenlandsk tv- og filmproduktion bliver dubbet, var og er normen, at producenten eller tv-stationen erhverver alle rettigheder mod en typisk ret lav engangsbetaling.

Set i det lys var 1995-overenskomsten fantastisk, men der var et problem.

DSF var af Sun Studio og andre studier gjort opmærksom på, at amerikanske studier (Disney, Warner, Fox m.fl.) insisterede på, at der skulle ske et buy-out i forbindelse med dubbing, idet studierne ikke ville acceptere, at der skulle finde en yderligere betaling sted i forbindelse med genudsendelse og videreudnyttelse. I håb om at finde en forhandlingsløsning blev der i protokollatet pkt. 2 indskrevet en dispensation gældende for en periode på 2 år for så vidt angår US Studios.

De amerikanske studier siger fra

I løbet af 1996 blev det klart, at overenskomsten ikke fungerede, dels på grund af mindre tekniske vanskeligheder med rollestørrelser, men især på grund af, at US Studios ved at insistere på total buy-outs underminerede hovedprincipperne

i overenskomsten. I de tilfælde hvor danske skuespillere insisterede på overenskomstens bestemmelser, blev produktionerne aflyst. Der var en mærkbar nedgang i produktionen af amerikanske tv-tegnefilm, og DSF's dubbing-skuespillere lagde pres på forbundet for at få åbnet forhandlingerne. Producenterne inviterede til forhandlinger om disse temaer i håb om at bevare produktion hos danske studier, og på baggrund af et fællesmøde i maj 1996 opfordrede Producentforeningen til videre forhandlinger.

Det er bemærkelsesværdigt, at Producenterne i denne forbindelse tog initiativ til, at forhandlingen blev international, idet US Studios informeres, og det samme skete i forhold til TV 2, som er en betydelig forbruger af dubbede tegnefilm. Disse parter blev altså inddraget i sagen fra og med juni 1996.

DSF forsøgte parallelt at nå en forståelse med Warner og udarbejdede forslag til forskellige modeller for frikøb af genudsendelsesrettigheder, videogramudnyttelse og biografvisning, men Warner fandt udspillet helt ude af proportioner for så vidt angik procenttillæg for frikøb. Man sammenlignede naturligt nok med de vilkår, man havde i resten af verden. Warner anfægtede dog ikke den eksisterende overenskomsts forbehold for vederlagsret mht. retransmission, privatkopiering samt biblioteksvederlag, men det var jo heller ikke producenten, som skulle udrede den betaling.

I stedet fortsatte forhandlingerne i Producentforeningens regi i begyndelsen af september 1996. Her deltog udover DSF, DAF og Producentforeningen (inkl. ikke-medlemmer) også TV2, Warner Bros og Disney (Buena Vista).

Mødet håndterede principielle positioner vedr. frikøb, idet producentsiden (Studios) henviste til den normale rettighedshåndtering i Europa. Mødet endte med efterlysning af mere dokumentation, og dette fremlagde bl.a. Warner efterfølgende. Derfor fastholdt producentsiden, at overenskomsten skulle give mulighed for frikøb.

På forhandlingsmødet 24. september 1996 deltog for Warner Strange Beck og for Buena Vista Ole Finn Nielsen og Malene Ehlers. For TV2 deltog Lisbeth Qvist og Jørgen Badstue.

Strange Beck dokumenterer, at Warner generelt i Europa opnår frikøb og fremhæver, at det danske betalingsniveau må ligge på niveau med det gældende i Europa. Detailspørgsmål vedr. småroller og enkeltepisoder drøftes.

DSF og DAF har det fortsat svært med frikøb, og der er behov for en pause i forhandlingerne med henblik på at få et mandat fra medlemmerne. Der indgås derfor en aftale om en overgangsperiode med frikøb, hvor overenskomstens øvrige vilkår i forbindelse med dubbing-produktioner i øvrigt skulle være gældende.

Det mulige kompromis

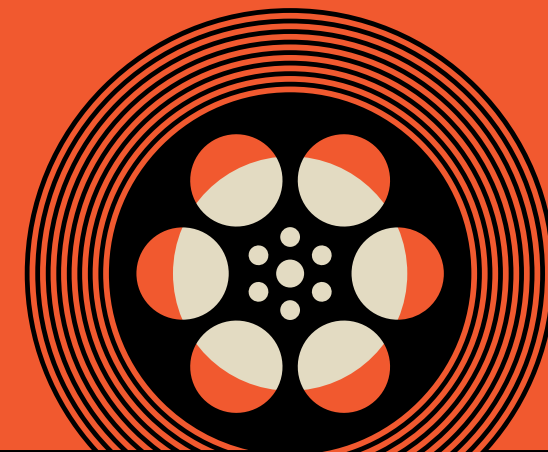
I november udarbejder DSF et nyt kompromisforslag, som indeholder et protokolat, som muliggør buy-out, som producentsiden ønsker det. Forslaget indeholder en moderniseret udgave af forbeholdsteksten, idet der direkte henvises til §§ 13, 17, 35 og 39 i ophavsretsloven samt sådanne bestemmelser, som siden måtte supplere eller afløse disse.

Efter forhandlinger henover vinteren og foråret ender forhandlingerne med underskrivelse af en overenskomst, hvor der ud over et studiehonorar fastsættes tillæg for frikøb af de udnyttelser, som producenten ønsker, nemlig såvel tv- som bio- og videorettigheder. Samtidig indeholder den også den af DSF og DAF ønskede bestemmelse om bevarelse af vederlagsretten for retransmission, privatkopiering m.v.

DSF måtte se i øjnene, at man ikke kunne opretholde et system, som afveg fra resten af verden med hensyn til frikøb af rettigheder. Til gengæld var betalingen stadig væsentlig bedre end i de fleste andre lande.

Det vigtigste var dog nok, at der var taget forbehold for udnyttelse hos tredjemand gennem henvisningen til §§ 13, 17, 35 og 39 i ophavsretsloven. Den betaling, som skuespillerne modtog for kabelretransmission og andre tredjemandsudnyttelser for medvirken i dubbede film og tv-produktioner, udgjorde et væsentligt tillæg til udnyttelsesbetalingen. Bestemmelsen fik også betydning for den afgørelse, som Ophavsretslicensnævnet i 2002 traf med hensyn til betaling af retransmissionsvederlag for kommercielle tv-kanaler (se afsnit om TV3).

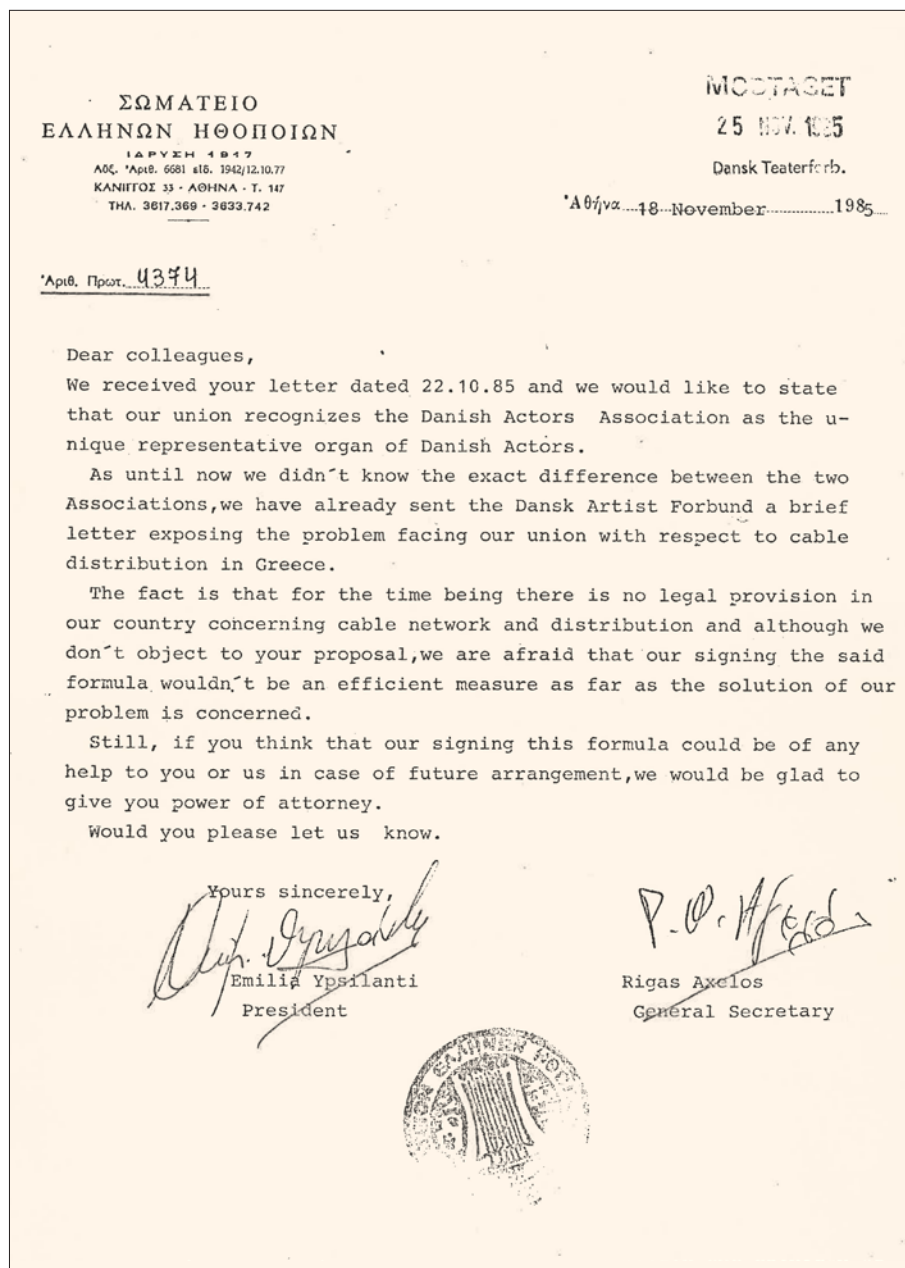
10



KABEL-TV – FORDELINGSVOLDGIFT

I Skuespillerforbundet var man allerede før stiftelsen af Copydan Kabel-TV opmærksom på, at der skulle forberedes en forhandling om fordelingen af de kommende indtægter til sektoren. Man var tidligt optaget af, hvilket grundlag en fordeling skulle ske på; dette var allerede afspejlet i den nye sektors vedtægter. Men både vedtægter og lovforberedelserne indeholdt også overvejelser og anvisninger om repræsentation af udenlandske rettighedshavere, og DSF tog derfor i oktober 1985 kontakt med søsterorganisationerne i FIA for at indhente fuldmagt til at repræsentere deres rettigheder i Danmark. Initiativet havde – ud over det indlysende formål at søge at skabe indtægter til de udenlandske skuespillere – til formål at give DSF et stærkere mandat i forhandlingerne om fordelingsnøglen. Velviljen var stor hos FIA's medlemmer, og i løbet af ret kort tid kunne man fremlægge dokumentation for, at DSF repræsenterede rettigheder fra store dele af verden: Vesteuropa, Sovjetunionen, Israel, Canada og mange flere. Det var dog ikke alle, som helt forstod, hvad det indebar med hensyn til bevarelse af rettigheder og internationale konventioner – men opbakningen var stor, bortset fra Peru, som nægtede at give en sådan "power of attorney", medmindre DSF garanterede, at man ville fremsende penge snarest!

Både velviljen og usikkerheden var stor i forhold til de nye udnyttelsesformer!



Formanden for Copydan Kabel-TV – Litten Hansen – startede fra begyndelsen af 1986 sonderinger om indgåelse af en aftale om fordeling, parallelt med at der blev udarbejdet et oplæg til fordelingsaftale for sektoren "TV til Søfarende", et oplæg som siden blev godkendt af alle medlemmerne som fastlæggende de principper, som skulle lægge til grund ved fordelinger af rettighedsmidler. I oktober 1986 bliver organisationerne bedt om at indsende redegørelser for deres rettighedssituation. Det kom imidlertid ikke til at forløbe så let, da der var stor usikkerhed omkring processen. Da det viste sig i foråret 1987, at UBOD (Union of Broadcasting Organisations in Denmark) og Copydan Kabel-TV ikke kunne blive enige om en fordelingsnøgle for vederlaget, var det nødvendigt, at fordelingspørgsmålet blev afgjort ved voldgift. Derfor blev opmærksomheden drejet hen på, hvilke grupper, der kunne samarbejde i den kommende – både komplicerede og dyre – fordelingsvoldgift.

Litten Hansen inviterede som formand for DSF Musikerforbundet, Artistforbundet, Solistforeningen af 1921 og Dansk Solistforbund til et møde på Sankt Knuds Vej (DSF's domicil fra 1981 til 2012) for at foreslå, at de udøvende kunstnere gik sammen om voldgiftssagen. Hun gav udtryk for, at udøverne på denne måde kunne stå stærkere, og for at der ikke skulle opstå uenighed undervejs, forsløg hun, at man lavede en fordelingsnøgle, som var den omvendte af fordelingsnøglen på fonogrammer, "Gramex-nøglen". Denne nøgle gav 15% til skuespillerne og 85% til musikerne, populærsangere og varietekunstnere, og nøglen lå tæt på det, som udøverorganisationerne flere år tidligere var blevet enige om med hensyn til fordeling af vederlag for spillefilm på video (nemlig 86% til DSF og 14% til øvrige). Der var ingen umiddelbar reaktion på dette forslag om at betragte rettighedssituationen på billedsiden på samme måde som lydsiden, bare omvendt, hverken ja eller nej, hvilket var noget forunderligt. Man skiltes med en aftale om, at forbundene skulle vende tilbage. I slutningen af året rykkede Litten Hansen for svar, og da reaktionen var negativ, fremsendte DSF et kompromisforslag, som gav 80% til DSF og 20% til øvrige. Dette afvises af Fællesrådet for Udøvende Kunstnere i januar, og DSF inviterede så til en drøftelse "for at få opklaret misforståelser".

Der skete imidlertid ikke noget, før DSF blev indkaldt til et møde på advokat Jytte Lindgaards kontor hen på foråret 1988 til "et møde om en fordelingsplan for Kabel-TV". På kontoret var samlet alle væsentlige forbund af rettighedshavere, og her blev DSF præsenteret for en fuldt færdig fordelingsplan, som alle de øvrige forbund var blevet enige om. Det var ganske overraskende, at de øvrige udøverforbund var gået sammen med de skabende kunstnere uden at ori-

entere DSF. Man havde valgt at tildele DSF en andel på omkring 20%. Tallet kan ikke dokumenteres, da DSF's repræsentant valgte at forlade mødet med besked om, at "Det kan I glemme alt om". Der blev dog senere afholdt et møde med det formål at undersøge muligheden for at optræde fælles i voldgiftssagen, men det viste sig, at der var ganske store uenigheder om den grundlæggende strategi, som man skulle vælge. DSF tog derfor den beslutning at optræde som selvstændig part i voldgiftssagen. Situationen var den, at DSF i modsætning til stort set alle kunstnerorganisationer havde forberedt sig på fordelingsvoldgiften, blandt andet ved i sine overenskomster at sikre forbehold for kabelrettighederne, og samtidig havde DSF styrke til at føre sin egen sag. At man havde inviteret de andre forbund af musikere havde været ud fra et oprigtigt ønske om samlet at styrke udøversiden.

Nu blev fronterne i stedet trukket skarpt op.

Modparterne var velforberedte. UBOD, som repræsenterede DR samt radiofonierne i Norge, Sverige og Tyskland, kunne henvise til fordelingsafgørelser i Europa, som var favorable for tv-stationer, og man argumenterede for, at rettighederne i vidt omfang var overdraget. Film- og tv-producenterne fremlagde dokumentation for, at producenterne i USA helt generelt havde erhvervet rettighederne, og at dette i vidt omfang også var gældende for europæiske produktioner.

På kunstnersiden var det mere broget. Koda havde i overensstemmelse med international praksis for komponister sørget for ikke at overdrage rettigheder til hverken producenter eller radiofonier. Da betalingen for kabelviderespredning også omfattede radiokanaler, argumenterede Koda kraftigt for, at der skulle tillægges Koda en særlig stor andel. Samtidig var alle øvrige kunstnerforbund uforberedte, bortset fra DSF.

DSF

DSF's advokat havde været aktivt involveret i såvel lovforberedelsen som de overvejelser, der førte frem til etableringen af Copydan Kabel-TV, og han var derfor opmærksom på, hvilke forholdsregler, forbundet burde tage i forbindelse med den ventede vanskelige forhandling om vederlagets fordeling. Derfor tog han sammen med DSF's formand og faglige sekretær (skribenten) initiativ til, at man tog højde for kabelviderespredning i den forestående genforhandling af DSF's overenskomster med DR og filmproducenterne allerede i efteråret 1984. Dette førte som beskrevet andetsteds til en rettighedsoverenskomst med film-

producenterne i 1986 og en ny overenskomst med DR i 1987, og i begge overenskomster var det præciseret, at skuespillere, sangere og dansere ikke havde overdraget retten til vederlag for kabelretransmission. For film gjaldt dette tillige koreografer. Bjørn Høberg-Petersen henviste endvidere i det 1. processkrift i marts 1988 til, at der var forhandlinger i gang om en overenskomst for audiovisuel produktion udenfor spillefilmsområdet, og i det 2. processkrift fra juni 1988 kunne han anføre, at DSF nu havde opnået en komplet dækning af retten til betaling for retransmission af danske radio-, tv- og filmproduktioner.

Sagen krævede også anden forberedelse. Copydans medlemsorganisationer tilsluttede sig i 1986 de principper for fordeling, som var fremlagt i en indstilling til TV til Søfarende og delvis medtaget i Kabel-TV's vedtægter. Der beskrives her kriterier, som også er internationalt anerkendte ved vurderingen af rettigheders vægt i en fordelingssituation. Sådanne kriterier er blandt andet:

- Tv-kanalernes indholdsmæssige sammensætning og potentielle brugere
- Varighed af udsendelserne
- Den ophavsretlige udnyttelsesintensitet i de forskellige programkategorier (fra 5 point på sport og nyheder til 35 på drama og musikdramatik)
- Den faktiske brug (seerintensiteten) og ikke (kun) selve tilrådighedsstillelsen
- Omfanget af bevarede rettigheder
- Ligestilling af skabende og udøvende kunstnere.

Copydan Kabel-TV havde bestilt en AIM-undersøgelse af kabelhusstandenes tv-forbrug fordelt på en lang række programkategorier. Her blev såvel sendetid for de enkelte kategorier som den faktiske sening af programmerne kortlagt. DSF supplerede denne undersøgelse med en intern kortlægning af brugen af skuespillere i forskellige typer udsendelser. Det dokumenteredes, at skuespillere ud over i de dramatiske produktioner (tv-drama, film etc.) også fylder meget i navnlig underholdningsprogrammer og børneprogrammer.

DSF's forslag til fordelingsplan gik ud på:

- At en andel på 5% allokeredes til radioudsendelser, som måtte anses for at være et rent accessorium til fjernsynskanalerne.
- At resten blev tildelt de tv-kanaler, som til enhver tid fordeltes gennem antenneanlæggene, under forudsætning af at der var tale om fuldskalakanaler (varieret programflade med rettighedsbeskyttede udsendelser). Fordelingen mellem kanalerne skulle afspejle den faktiske brug.

- At andelen til en given rettighedsgruppe, aktuelt skuespillere, skulle afspejle omfanget af rettigheder i den enkelte kanal.

DSF fremlagde en særdeles konkret beregning på værdien af DSF's rettigheder på kategorier, varighed, faktisk forbrug, ophavsretlig tyngde (intensitet) og lige deling mellem skabende og udøvende kunstnere. Der indgik heri en vurdering af DSF's point for de enkelte kategorier med en særlig analyse af underholdningsprogrammer, børneudsendelser, drama og spillefilm. Dette førte frem til en samlet opgørelse, som gav 33,33% i andel, baseret på det faktiske forbrug. På den baggrund stillede DSF krav om 30% af kanalsummen (det til tv-kanalen allokerede beløb). En analyse af danske lokal-tv stationer samt svenske, norske og tyske kanaler, blandt andet med hensyn til udbredelse og til hvilke programkategorier, som tiltrak seere, førte til krav om andele på mellem 15 og 35%. Beregningen af andele byggede på den forudsætning, at hverken radiofonier eller producenter havde erhvervet rettigheder af betydning.

Grundlaget for DSF's krav var, at 1985-lovændringen tillagde udøvende kunstnere en selvstændig eneret til udsendelse i fjernsyn af deres præstationer ved hjælp af film og videooptagelser, herunder rettighederne til kabelspredning. DSF kunne dokumentere, at der ikke skete en overdragelse af skuespilleres og andre DSF-medlemmers vederlagsret.

DSF hævdede tillige, at der måtte anlægges en stærkt indskrænkende fortolkning med hensyn til aftaler, som overdrog vederlagskrav til producenter og radiofonier. Der henvistes i den forbindelse både til forarbejderne til 1985-loven og til specialitetsgrundsætningen i ophavsretsloven. Dette havde betydning, fordi der skete en kabelspredning af danske film fra før 1975, hvor rettighedsforbeholdet ikke dækkede, og fordi DSF repræsenterede udenlandske rettighedshavere, som ikke på samme måde som DSF havde beskyttet deres vederlagsret gennem overenskomster og aftaler. Det anførtes, at det var DSF's opfattelse, at det havde formodningen imod sig, at den tvangslicensbaserede ret til vederlag for kabelspredning kunne anses for overdraget med generelle formuleringer som stipulerede, at "producenten har eneret til at vise filmen i hele verden og på alle fremføringsmåder" og lignende.

Spørgsmålet om rettighedsoverdragelse var centralt. DSF's andel ved fordelingen skulle afspejle mængden af bevarede rettigheder, og såfremt voldgiftsretten vurderede, at rettigheder var overdraget, så ville producenter og radiofonier kunne forlange den andel, som ellers skulle gå til skuespillerne. DSF opfordrede

derfor UBOD og producenterne til at dokumentere deres påstande om, at rettighederne var overdraget.

I forhold til DR og de nordiske kanaler i antenneanlæggene argumenterede DSF med held for, at ikke bare DSF's rettighedshavere, men nordiske skuespillerforbunds rettighedshavere havde bevaret vederlagsretten. Undervejs i forløbet gav advokat Steen Lassen på vegne af UBOD DSF medhold i dette. Tungere lå det med de tyske kanaler og det tyske indhold. UBOD havde krævet at få en andel på 50% af det samlede vederlag til Kabel-TV, og kravet blev bl.a. begrundet med udenlandske fordelingsnøgler, hvor udøverne ikke modtog nogen andel. UBOD bagatelliserede det forhold, at udøvere havde rettigheder med, at "de udøvende kunstners rettigheder for de 3 TV-kanaler, og de radiokanaler, der udsendes af ARD og ZDF, tilhører disse radiofonier". Dette kom ikke bag på Høberg-Petersen, som efter et møde i Hamburg med to tyske forbund og forvaltningsselskabet GVL i april 1987 konstaterede, at det var tvivlsomt, om man kunne hævde, at de tyske skuespillere havde ret til kabelvederlag, da forbundene under de igangværende overenskomstforhandlinger ikke ønskede at rejse kravet for ikke at blokere forhandlingerne. Det konstateredes, at man udadtil ville hævde, at "situationen var uafklaret". I voldgiftssagen fremførte DSF, at brugen af det tyske repertoire under alle omstændigheder kun udgjorde omkring 9%, og at aftaler om overdragelse burde fortolkes indskrænkende. Derfor fastholdt DSF påstanden om, at der skulle tillægges de af DSF repræsenterede rettighedshavere en betydelig andel, subsidiært at de tyske radiofonier burde betale skuespillerne en andel af deres indtægter.

Med hensyn til britisk produceret indhold, som spredtes via kabel, henviste DSF til, at dette var produceret under British Actors' Equity's overenskomster med BBC, ITV eller et af de uafhængige produktionsselskaber, som Equity havde overenskomst med. DSF hævdede, at engelske skuespillere havde bevaret deres fulde rettigheder til en andel af det danske kabelvederlag.

Film- og TV-Producenternes svar på DSF's opfordring til at dokumentere rettighedserhvervelse var fremlæggelse af såvel danske som internationale kontrakter. Man medgav, at DSF ikke havde overdraget kabelrettigheder (i modsætning til alle andre grupper af rettighedshavere bortset fra Koda). I processkriftet anfører Johan Schlüter således: "Filmproducenten har således ikke nogen økonomisk forpligtelse overfor skuespilleren i tilfælde af kabelspredning, som anført i § 22a, idet skuespillerens krav skal rettes mod Copydan. I forhold til denne sektor er skuespillerens retsstilling således fundamentalt anderledes end filmar-

bejdernes (og dramatikernes)”. Men producenterne hævdede til gengæld, at der i alle udenlandske aftaler skete en fuldstændig overdragelse. På baggrund af mængden af engelsksproget indhold konkluderede producenternes advokat Johan Schlüter, at “vederlaget til DSF under nærværende voldgiftssag kun kan udgøre nogle få promille af det vederlag, der skal tilfalde producentorganisationerne”. Dette var DSF selvsagt ikke enig i. Høberg-Petersen henviste i denne sammenhæng igen til Equity’s overenskomster – denne gang på filmområdet, som ikke indeholdt overdragelse af kabelrettigheder.

Med hensyn til de amerikanske skuespillere medgav DSF, at Screen Actors’ Guild’s overenskomster udelukkende regulerede den arbejdsretlige relation mellem parterne. I det omfang man måtte være udstyret med krav på vederlag for kabelspredning i henhold til den danske ophavsretslov, måtte skuespillerne kunne gøre sådanne krav gældende uafhængigt af producenten – men det blev ikke hverken under processen eller siden hen hævdet, at sådanne krav skulle eksistere. DSF tog konsekvensen af dette i sin beregning af rettighedsmængden i DR’s programmer, idet man reducerede den ud fra en forbrugsbetragtning, men det ændrede ikke ved, at DSF forlangte en andel på 30% af den sum, som skulle tillægges DR’s tv-kanal.

Koda

Koda holdt sig ikke tilbage i sine påstande, heller ikke hvor dette indeholdt direkte angreb på de udøvende kunstnere. Koda var således den eneste part i voldgiftssagen, som hævdede, at de udøvende kunstnere ikke havde vederlagsrettigheder efter ophavsretsloven, men kun var tildelt en ret til at være medlem af den fællesorganisation (Copydan Kabel-TV), som efter loven skulle opkræve betaling hos brugerne. Der var klart tale om en urigtig fremstilling af loven. Det gav ingen mening, når Koda opfordrede de udøvende kunstnere til at fremlægge dokumentation i form af “specifik aftale udtrykkeligt om, at retten til vederlag i medfør af § 22a tilkommer dem”. De udøvende kunstneres rettigheder hvilede – ligesom de skabende kunstneres – direkte på ophavsretsloven og krævede ingen yderligere dokumentation. Det havde karakter af mudderkastning, og var sikkert tænkt som en mulig måde at påvirke voldgiftsretten.

Et andet forhold drejede sig om betalingen for radiokanalerne, som Koda klart havde den største interesse i, da deres rettigheder på billedsiden var væsentligt mere beskedne i forhold til andre rettighedshavere. Tvangslicensnævnet havde fastsat betalingen for kabelspredning således, at der var en minimumstarif på 45 kr., som omfattede 3 tv-kanaler og samtlige radiokanaler. Ovenpå dette

skulle betales for tv-kanaler efter en skala, som blev degressiv med den begrundelse, at forbruget af tv ikke ville stige i samme omfang som forøgelsen af udbuddet af tv-kanaler. Der var blandt de fleste enighed om, at radiokanalerne var et rent accessorium til tv-kanalerne. Der havde hverken i Danmark eller andre steder været interesse i at etablere fællesantenneanlæg udelukkende for at fordele radiokanaler. Man har først medtaget radiokanaler, når der blev etableret anlæg til spredning af tv-kanaler. Dette anfægtede dog ikke Koda, idet – som Høberg-Petersen skriver – “På baggrund af nævnskendelsens degressive takstsystem drager Koda den forbløffende slutning, at prisforskellen mellem de tre første og de tre følgende fjernsynskanaler, i alt 15. kr. pr. husstand, må være betaling for spredningen af radioprogrammer. Denne antagelse savner ethvert grundlag i virkeligheden”.

Et tredje område, hvor Koda gav den fuld skrue, drejer sig om et af hovedkriterierne for fordelingen af vederlag – nemlig brugen af programmerne. Copydan Kabel-TV, som Koda var medlem af, nævnte i sine vedtægter, at et af de obligatoriske kriterier var hensynet til “intensiteten i forbrugernes anvendelse af de forskellige programtyper og kanaler”. Alligevel anførte Koda, at den afgørende faktor i fordelingen af kabelvederlag først og fremmest burde være det udbud af værker, som blev stillet til rådighed gennem kabeldistribution. Medens et sådant princip på daværende tidspunkt var velkendt i forbindelse med vederlagsfastsættelse udadtil i forhold til brugerne (det har siden ændret sig ganske betydeligt på de fleste områder), så ville det være helt uholdbart at lægge det til grund for fordelingen blandt de rettighedshavere, hvis værker og præstationer blev udnyttet. Hvilket var grunden til, at vedtægterne understregede princippet. For at fremme sit synspunkt postulerede Koda, at de af Copydan bestilte AIM-undersøgelser var uanvendelige som grundlag for en vurdering af programforbruget hos de husstande, der var tilsluttet kabelanlæg. Koda reagerede ikke på krav om at underbygge eller sandsynliggøre denne påstand, og ingen andre understøttede påstanden.

Fællesgruppen

De organisationer, som på Jytte Lindgaards kontor havde præsenteret DSF for et fait accompli, valgte at optræde samlet i voldgiftssagen, og blev derefter kaldt Fællesgruppen. Den omfattede samtlige organisationer af skabende og udøvende kunstnere, bortset fra Koda og DSF.

Fællesgruppen var repræsenteret ved 5 advokater, hvoraf særligt Halvor Lund Christiansen og Jytte Lindgaard havde haft en tæt og langvarig tilknytning til kunstner-

organisationerne og vel særligt de skabende kunstnere. De var hovedkoncipister på gruppens processkrifter, herunder den meget omfattende fordelingsplan.

Det krav som Fællesgruppen fremsatte var netop den fordelingsplan, man havde udformet uden om DSF – dog med den ændring, at andelen til DSF var nedsat fra de først foreslåede omkring 20% til 14,93%. Nok en særlig hilsen til DSF, fordi man havde sagt fra overfor både fordelingsplanen og taget afstand fra processen omkring forberedelsen af voldgiftssagen.

Fællesgruppens fordelingsplan bar tydeligt præg af, at den var udformet af særligt indflydelsesrige personer og forbund. Ganske iøjnefaldende er det, at der tildeles de skabende kunstnere 75% af midlerne og de udøvende kun 25% – altså langt fra den ligestilling, som man principielt støttede. Det skyldes ikke en stor andel til komponisterne, da disse kun tildeles 5,75%. Det er først og fremmest gruppen journalister, som tilgodeses med 25%. Det er en særdeles stor andel i betragtning af, at fordelingen sker på grundlag af DR's sendeflade, hvor nyheds- og aktualitetsprogrammer ganske vist fylder en del, men er skabt af fastansatte, som ikke har bevaret nogen rettigheder til udnyttelsen, og hvor den ophavsretlige udnyttelsesintensitet tillige er meget lav. Det kan have at gøre med, at en af hovedarkitekterne bag planen var den faglige ombudsmand for journalistgruppen ved Danmarks Radio. Ud over dette tildeltes fotografgruppen 12%, og forfattere/dramatikere små 15%.

En anden besynderlighed ved fordelingsplanen er bemærkningen: "Hvis de af faggruppen "Skuespillere" omfattede organisationer ikke enes om at ordne fordelingen uafhængig af Voldgiften, deles andelen med $\frac{3}{4}$ til Dansk Skuespillerforbund og $\frac{1}{4}$ til Dansk Artist Forbund". Så ikke alene nedskrives andelen til skuespillere, DSF skal også aflevere en fjerdedel til Dansk Artist Forbund. DAF genoplivede på denne måde grænsestriden mellem de to forbund på trods af, at der var indgået en grænseaftale, som klart fastlagde, at skuespillere, operasangere, koreografer og dansere hørte under DSF's jurisdiktion, mens populære sangere og cirkus- og varietekunstnere hørte under DAF's jurisdiktion. Oven i dette anføres det, at "DSF ikke omfatter de sangere m.v., som er medlem af Dansk Artist Forbund", hvorved man forsøger at lægge et medlemskabskriterium ind i strid med grundprincippet i fordelingssagen, som handler om kategorier af rettighedshavere uden skelen til nationalitet eller organisationsforhold.

Fordelingsplanen indeholdt forskellige andre elementer, som DSF fandt grund til at kritisere.

Det centrale kriterium vedrørende ophavsretlig intensitet indgår i fordelingsplanen, men Høberg-Petersen påpeger, at der sker en fravigelse af den vurdering af programkategorierne, som organisationerne i TV til Søfarende var blevet enige om. Således opvurderes reportager og montager, selvom der her i det væsentlige indgår programmer med begrænset ophavsretlig tyngde, og mest overraskende opvurderes naturfilm til at være på linje med f.eks. novellefilm og andre kortfilm. Effekten af disse ændringer er særligt til glæde for journalister og fotografer.

Fordelingsplanen vælger også at underkende Kabel-TV-vedtægternes bestemmelse om, at der skal ske en fordeling, der tager hensyn til den faktiske brug af de forskellige programtyper og kanaler. Da man samtidig vælger at se bort fra alle tv-kanaler, som har en mindre andel af seerne end 10%, bliver resultatet, at man foreslår en fordeling, som udelukkende bygger på det programindhold, som tilbydes på Danmarks Radios tv-kanal – kun med en hensyntagen til de forskellige programkategoriers ophavsretlige tyngde.

Hovedproblemet for Fællesgruppen er dog, at man ikke – i modsætning til Koda og DSF – er i stand til at dokumentere en bevarelse af kabelrettigheder gennem kontrakter eller overenskomster. Derved kommer man til at stå svagt i voldgiften, hvor både radiofonierne i UBOD og film- og tv-producenterne fremlægger dokumentation for erhvervelse af rettigheder.

Dette er man i Fællesgruppen særdeles opmærksomme på, og man skriver at, "det vil kunne forventes, at medkontrahenterne søger at påberåbe sig kontraktsbestemmelser". Dette besvares med meget omfattende og vidtfavnende ophavsretlige overvejelser og argumenter.

Hovedargumentet er, at der er tale om nye rettigheder, som i medfør af specialitetsgrundsætningen i ophavsretsloven ikke kan være overdraget, da de ikke har været kendt af ophavsmanden på aftaletidspunktet. Der lægges vægt på, at "for de skabende og udøvende kunstnere har kabel-rettigheder fremstået som noget helt abstrakt Det spiller heroverfor ikke nogen rolle, at kabel-problemerne som noget ubestemt og udefineret har været kendt i en årrække".

Man finder, at det er vigtigere for bedømmelsen, at der i forbindelse med tvangslicensen er skabt et forvaltningssystem gennem Copydan, "som har været den helt nødvendige forudsætning for kabel-rettighedernes aktualisering".

Det anføres, at det følger af lovmotiverne, at fordelingsplanen er led i den almindelig styring af Copydan-sektoren, og at sektoren derfor må have vedtægter, som "indebærer, at kunstnerorganisationerne indrømmer producentrettighederne en rimelig medindflydelse.... Heri ligger i alt fald, at med den nævnte respekt skal kunstnerorganisationerne være magtmæssigt stærke med hensyn til forvaltningen, herunder opstillingen af den forudsatte fordelingsplan. Med andre ord er der en stærk formodning for, at provenuet skal komme kunstnerne til gode i et ganske væsentligt omfang". Der henvises også til udvalgsarbejdet, herunder mindretalsudtalelser til betænkningen, samt forudsætninger om den fremtidige forvaltning, og det konkluderes: "Efter de historiske forudsætninger for godkendelsen af kabel-sektoren under Copydan er det imidlertid lige så givet, at ingen gruppe af autorer eller udøvende kunstnere kan anses at have afstået alle rettigheder, uanset at sektorens grundlag er en tvangslicens. Det vil efter lovens tilblivelse være berettiget at gå det skridt videre at hævde, at der er en præsumption for, at fordelingsplanen i første række skal tilgodese autorerne og de udøvende kunstnere".

Man kan fornemme, at det er op ad bakke, og argumentationen mangler også den styrke, det ville være at kunne henvise til udenlandske rettighedsforhold, hvor situationen er den, at kunstnerne (bortset fra komponisterne) kun får begrænsede andele af vederlaget.

Det samme gælder for så vidt angår rettigheder i ansættelsesforhold. Også her argumenteres der med, at den generelle overdragelsesbestemmelse i bl.a. journalisternes overenskomst (at DR i kraft af ansættelsesforholdet "frit kan benytte dette i egne og andre radio- og fjernsynsorganisationers udsendelser") var formuleret før gennemførelse af lovens § 22a om kabelviderespredning. Der argumenteres supplerende med, at fordeling over kabelanlæg falder uden for DR's sædvanlige virksomhedsområde, og det konkluderes, at "For egne produktioner kan Danmarks Radio således ikke gøre rettigheder gældende".

OPGAVEN VAR IKKE LET, SÅ ALLE ARGUMENTER MÅTTE I MARKEN!

"Samfundet er inde i en omstillingsperiode, hvor det må forventes, at selve ansættelsesbegrebet vil blive taget op til en revurdering. Det typiske ansættelsesforhold, hvor den ansatte stiller sin tid til rådighed imod en vederlæggelse, men uden direkte sammenhæng med de opnåede arbejdsresultater, vil kunne ventes afløst i stigende grad af entrepriselignende tilknytningsforhold, hvor vederlæggelse vil ske efter de tilvejebragte arbejdsresultater".

Fra Fællesgruppens processkrift

Hvor Fællesgruppen således betoner, at der er tale om nye rettigheder, som radiofonier og film- og tv-producenter ikke kan have erhvervet, så har DSF's tilgang som nævnt ovenfor været en noget anden. DSF henviser også undervejs til specialitetsgrundsætningen, men i stedet for at bestride, at der kan være sket en overgang af rettigheder, så har man i sagen opfordret modparterne til at dokumentere, at de har erhvervet rettigheder.

Den holdning overfor DSF, som Fællesgruppen undervejs i sagen havde givet udtryk for, gjorde det nødvendigt for Høberg-Petersen i sin procedure at skærpe argumenterne. Han citerer Fællesgruppens udkast til fordelingsplan, hvor det siges: "Kabelrettigheder er ikke led i ansættelsesforhold eller kontraktsforhold af almindelige beskaffenhed, men er alene vederlagskrav baseret på en fælles forvaltning af rettighederne", og understreger: "DSF er ikke enig"! Han henviser til såvel lovmotiverne som Kabel-TV's sektorregler, hvor der står at der "skal tages hensyn til indgåede aftaler for de enkelte programområder", og afslutter: "DSF fastholder derimod, at der også må foretages en selvstændig vurdering og kritisk bedømmelse af foreliggende aftaler om rettighedsoverdragelse til prøvelse af, om også vederlagsretten efter §22 a kan anses for omfattet af aftalen".

Denne fremgangsmåde kunne DSF tillade sig at anvende, fordi man kunne dokumentere, at DSF's rettighedshavere ikke havde overdraget rettigheder. Derved fik DSF's procedure en høj grad af troværdighed. Dette betød omvendt, at Fællesgruppens argumenter kom til at lide under en lavere grad af troværdighed, og dette skabte en særdeles anspændt stemning mellem de to parter. Denne blev ikke lettet af, at DSF i den afsluttende fase gav udtryk for, at man var helt uforstående overfor, at journalistgruppen, som altovervejende var fastansatte ved DR, skulle have en andel på 25% af den samlede fordelingssum, hvor man ellers i TV til Søfarende kun havde opnået 16,7%. DSF satte også spørgsmålstegn ved, "om fotografgruppen vitterligt repræsenterer 12% af det ophavsretlige element i programmerne", og endelig betonedes man det klare misforhold imellem Fællesgruppens store andel til scenografer og instruktører i forhold til den andel, man mente tilkom skuespillerne.

Hele processen – fra forberedelse af voldgiftssagen til den afsluttende procedure – skabte et kraftigt modsætningsforhold mellem DSF og Fællesgruppens forbund. Halvor Lund Christiansen talte i 2015 om DSF's og Høbergs forræderi mod den fælles sag – men han kendte heller ikke forhistorien.

Voldgiftsrettens kendelse

Kendelsen fra voldgiftsretten i februar 1989 er ikke noget, som har høstet udbredt bifald – hverken blandt parterne, og det helt uafhængigt af eventuel utilfredshed med den tilkendte andel, eller blandt ophavsretseksperter. Over kendelsens 35 sider forbliver mange af de rejste spørgsmål, både af ophavsretlig og fordelingsteknisk karakter, ubesvarede eller uklart besvarede.

Det vigtigste stridspunkt i sagen var spørgsmålet om rettighedernes overgang, altså i hvilket omfang radiofonier eller producenter har fået overdraget kunstnernes ophavsrettigheder.

Med hensyn til fastansatte, i sagen særligt journalister og musikere i faste orkestre og kor, er kendelsen klar, idet retten fastslår, at det er den almindelige opfattelse i både Danmark og udlandet, "at arbejdsresultatet står til arbejdsgiverens disposition i økonomisk henseende, med mindre andet udtrykkeligt er aftalt". Sådanne udtrykkelige aftaler blev ikke fremlagt i sagen, og det var en vigtig baggrund for afgørelsen.

Mindre klar er kendelsen med hensyn til aftaler om enkeltstående kunstneriske ydelser – altså freelancere. Her er udgangspunktet ifølge retten, at rettigheder-

ne kun overgår til producenten i det omfang, hvori det er aftalt. Det slås fast, at flere af radiofonierne (det må formodes at være de udenlandske tv-stationer) har erhvervet de skabende kunstners rettigheder, samt at de udøvende kunstnere i disse lande ikke har rettigheder. Det tilføjes, at med hensyn til film- og tv-programmer, som er lavet af de uafhængige producenter, så "må det efter proceduren for voldgiftsretten antages, at såvel ophavsmændene som de udøvende kunstnere har overdraget deres rettigheder til producenterne. Dette gælder dog ikke for musikrettigheder". Denne bemærkning er besynderlig i betragtning af, at DSF har dokumenteret sin og andres bevarelse af rettighederne til kabelviderespredning.

Derefter nævnes, at "organisationerne vel ikke har bestridt eksistensen af sådanne aftaler men de har gjort gældende, at aftalerne må tilsidesættes som ugyldige. Organisationerne har imidlertid ikke tilvejebragt oplysninger, der giver grundlag for generelt at tilsidesætte disse aftaler efter aftalelovens § 36 eller andre ugyldighedsregler".

Imidlertid har parterne ikke under sagen lagt hovedvægten på, at aftaler skulle være ugyldige efter aftaleloven. Det helt afgørende synspunkt for Fællesgruppen var, at der var tale om nye rettigheder og at ophavsretslovens specialitetsgrundsætning forhindrer, at der kan ske en overdragelse af rettigheder, som ikke er kendte på aftaletidspunktet, og derfor ikke kan være omfattet af en kontrakt eller overenskomst mellem en producent og en kunstner eller dennes organisation. Dette spørgsmål forholder retten sig ikke til.

Voldgiftsretten inddrager en undersøgelse af fordelingen i en række europæiske lande men finder ikke, at sådanne fordelinger kan lægges til grund. Der henvises både til forskelle i programflader og modtagelseshyppighed, men særligt lægges der vægt på, at danske lovgivere har ønsket at give udøvende kunstnere en stærkere stilling, end de har i udlandet. Samtidig konstaterer retten, at overdragelse af rettigheder ikke forekommer ved DR.

Med hensyn til hvilke kriterier, der skal lægges til grund, vælger voldgiftsretten at se bort fra de fleste af de anbefalinger, som parterne har fremsat. Man mener således ikke, at det er muligt at fastsætte en fordeling mellem kanalerne; det skyldes både, at man ikke kan regne med, at programfladerne i DR svarer til andre kanaler, eller at sådanne programflader er konstante, og man mener ikke at fordelingen af programfladerne kan tages som udtryk for danske seeres interesse. Det samme gælder den faktisk sening: Man vil nå frem til, at danske

kanaler er det mest efterspurgt, men da etableringen af antenneanlæg har til formål at give adgang til andre kanaler end DR, så vil en statistik over seernes brug af programmer ikke være et rimeligt fordelingsgrundlag. På den baggrund finder man det rigtigst at overlade fordelingen mellem kanalerne til de enkelte rettighedshavergrupper, f.eks. til DSF, instruktørerne eller Koda. Tilsvarende mener man heller ikke, at retten bør fastsætte en andel til radioprogrammer – men man understreger, at fordelingen i de enkelte grupper bør afspejle, at radioprogrammerne er en mindre væsentlig funktion ved kabelspredningen – svarende til DSF's synspunkt: at radiospredningen er accessorisk i forhold til tv-spredningen.

Sammenfattende siger kendelsen, at der skal tages hensyn til programfladernes fordeling, men med det forbehold, der er nævnt vedrørende interessen for de forskellige kanaler og programmer. Dernæst problematiseres seertalsundersøgelserne, og med hensyn til den ophavsretslige tyngde anfører retten, at en vurdering af dette forhold vil være subjektiv og ikke kan lægges til grund. Det er derefter noget uklart, hvad grundlaget for fordelingen skal være.

Fordelingen

Det kneb noget med at finde procenter nok til at tilfredsstille de mange krav. UBOD ville have 50% til radiofonierne, producenterne ville have 10% til radio og 40% til deres rettigheder på tv, Koda ønskede 27,7%, DSF forlangte mellem 15 og 35% af kanalsummerne, og Fællesgruppen mente, at kunstnerne skulle have 100%, hvoraf ca. 20% kunne tildeles Koda og DSF. Samlet i nærheden af 250%.

Af de ovennævnte grunde valgte voldgiftsretten helt enkelt at udmåle en andel til hver gruppe af rettighedshavere. UBOD skulle have en stor andel på grund af erhvervede rettigheder i nabolandene men på grund af den danske lovgivning dog mindre, end radiofonierne havde fået i disse lande. Film og tv-producenterne skulle have mindre end UBOD. Kodas andel skal være begrænset af, at radioprogrammerne har begrænset betydning for den samlede vurdering, og selvom Koda i intet tilfælde har overdraget rettighederne i film og tv-produktioner, så spiller musikken i sådanne produktioner en begrænset rolle. Som den eneste helt specifikke gruppe fremdrages musikere: De skal ikke have andel i vederlaget, hvis de er fastansatte i DR.

Efter en samlet vurdering, som også inddrager kriterierne i Copydans forvaltningsregler, når man frem til denne fordeling:

UBOD	36%
Producentgruppen	26%
Dansk Skuespillerforbund	8%
Koda	18%

De resterende 12 % skulle så fordeles til Fællesgruppens rettighedshavere, og retten fokuserer her på et udsagn fra gruppen om, at man ikke er enige om at lægge den opstillede fordelingsplan til grund, såfremt gruppens samlede andel bliver en anden end de forudsatte 100%. Retten vælger at fastholde forholdet mellem grupperne, efter at komponister og skuespillere er udgået af planen, men der er én undtagelse: journalisterne. Voldgiftsretten finder, "at den andel, der i fordelingsplanen er tillagt journalister (25,03%) må forekomme ubegrundet stor henset til de andele, der foreslås tillagt andre grupper. Denne andel nedsættes derfor fra 25,03% til 10%". En væsentlig begrundelse for denne nedsættelse har uden tvivl været journalisternes fastansættelse ikke bare ved DR, men ved radiofonierne i det hele taget.

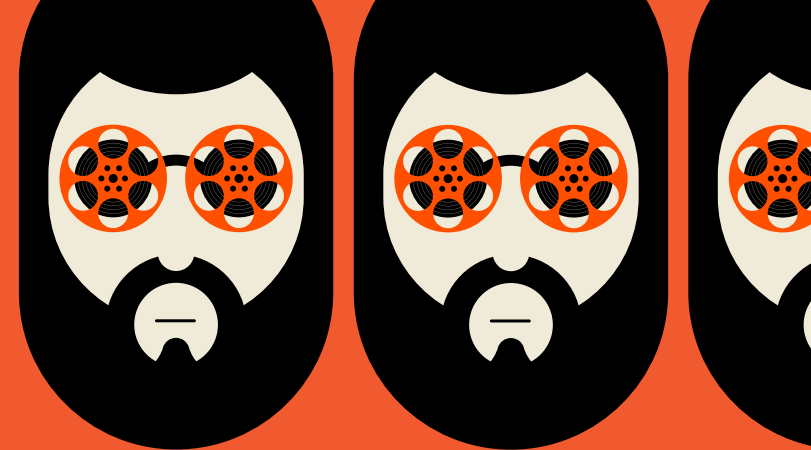
Derefter blev fordelingen fastsat sådan:

Journalister	1,86%
Fotografer	2,24%
UBVA	0,54%
Musikere, udøvende	0,99%
Forfattere/dramatikere	2,71%
Instruktører	1,60%
Scenografer	1,34%
Artister (manege)	0,14%
Billedkunstnere	0,17%
Filmtegnere	0,13%
Spillefilmsklipping	0,05%
Kapelmestre	0,16%
Teaterteknikere	0,07%
	12%

Selvom Bjørn Høberg-Petersen umiddelbart efter afsigelsen af kendelsen udtrykte en behersket skuffelse (han havde regnet med 10%), så var der tale om et godt resultat for DSF. Hvis DSF havde accepteret Fællesgruppens fordelingsplan, så ville DSF's andel have været 2,99% i stedet for de 8%, som blev resultatet.

Omvendt var resultatet en stor skuffelse for de øvrige kunstnerforbund. Man måtte se i øjnene, at det var nødvendigt at sikre sine rettigheder gennem overenskomster på en langt mere omhyggelig måde, end man hidtil havde gjort – og over de følgende år skete dette i vidt omfang. Dette har ikke ført til en ny fordelingsvoldgift, idet alle erkender, at udviklingen i markedet på anden vis har skabt nye og store indtægter til rettighedshaverne – bl.a. på grund af et meget stort antal kanaler af både public service og kommerciel karakter – og man ønsker ikke at skabe alvorlig uro i det velfungerende system.

11



ETABLERING AF EN RETTIGHEDSFORVALTNING

“Kollektive forvaltningsorganisationerne har i mange år spillet en meget vigtig rolle i forbindelse med at sikre en velfungerende håndtering af ophavsrettigheder i Danmark. Og man må sige, at hvis ikke vi havde dem, så måtte vi opfinde dem lige med det samme. Hvis man f.eks. er en skole, som gerne vil bruge musik, film eller tekster, så er det jo altså ret besværligt at skulle bede om tilladelse hos hver eneste producent. Derfor har vi kollektive forvaltningsorganisationer.”

Kulturminister, Bertel Haarder, 9. december 2015.

På trods af at Copydan var stiftet i 1977, og på trods af at DSF havde haft rettigheder i spillefilm siden 1975, så gik der lang tid, inden man kunne starte fordeling af rettighedsvederlag til medlemmerne. I Copydan tog det tid at etablere aftaler med brugerne, og det tog lang tid at forhandle aftaler om fordeling mellem de forskellige grupper af rettighedshavere. DSF's medlemmer fik som sædvanlig deres genudsendelseshonorarer udbetalt direkte fra DR, men filmproducenterne havde vanskeligheder med at vænne sig til de nye tilstande, og man skulle helt frem til 1988, før DSF kunne modtage skuffende 87.955 kr. som andel af filmenes overskud.

Mens der således ikke havde været pres på for at finde praktiske løsninger på forvaltningen af rettighedsmidler, så havde DSF grundigt overvejet de principielle aspekter omkring forholdet mellem fagforeninger, forvaltningsinstitutioner og de enkelte rettighedshavere.

Gennem sit internationale arbejde havde DSF igen og igen kunnet se, at kunstnerne var svækkede af et manglende samarbejde – eller et direkte modsætningsforhold – mellem fagforbund og forvaltningsorganisationer. Fagforeningerne kæmpede efter bedste evne for bedre overenskomster for løn- og arbejdsvilkår, mens forvaltningsselskaberne tog sig af opgaven med at foretage opkrævning for brug af værker og præstationer, ofte på baggrund af en lovgivning, som skabte et sikkert grundlag for virksomheden. Dette var særligt udpræget for de udøvende kunstners fonogramrettigheder, som hvilede på en tvangslicens.

Man stod med andre ord i en situation, hvor fagforeningerne var dem, som kunstnerne skulle betale til, mens forvaltningsselskaberne var dem, man modtog penge fra. De fleste steder i Europa var det let at drive forvaltningsvirksomhed og svært at drive fagforeningsaktiviteter – og i de fleste europæiske lande måtte de faglige organisationer yderligere kæmpe med en lav organisationsgrad.

På det audiovisuelle område var situationen en noget anden, da de udøvende kunstnere enten ikke havde rettigheder, eller var tvunget til at overdrage dem til producenterne. Kun i lande, hvor der var kompensation for privatkopiering, eksisterede der en lovbasert betaling til skuespillere – og her var det ikke de faglige organisationer, som stod for opkrævning og fordeling.

DSF oplevede altså en situation, hvor fagforeningernes arbejde var op ad bakke, mens mange forvaltningsorganisationer så på deres bestræbelser med ligegyldighed eller endda i visse lande med foragt. Kun i angelsaksiske lande med en stærk fagforeningstradition, og også i de nordiske lande, var situationen mere positiv. Selvom konstruktionen omkring brugen af fonogrammer i Danmark lignede udlandets – med en uafhængig forvaltningsorganisation Gramex – så var der bedre relationer, idet de faglige organisationer var direkte repræsenteret i Gramex' Råd. Men selv i Danmark kunne man ind imellem møde interessekonflikter.

Dette var baggrunden for, at DSF besluttede, at forvaltningen af udøvende audiovisuelle kunstners rettigheder skulle foregå under DSF's kontrol. Forståelsen var, at den kollektive forvaltnings styrke afhang af, at medlemmerne gennem deres faglige organisationer forsvarede deres rettigheder: Dette var

ikke bare rettigheder i forbindelse med løn- og arbejdsvilkår; det var i meget høj grad ophavsrettigheder – sådan som DSF igennem årtier havde bygget det op i DR-overenskomsterne. Omvendt forstod DSF også betydningen af at have et stærkt fællesskab i form af et Copydan, som kunne varetage alle de funktioner, hvor en fælles administration af rettigheder var nødvendig, særligt på grund af den danske aftalelicensmodel.

Copydan skulle være en paraplyorganisation, hvor de faglige organisationer var bestemmende. DSF havde en solid forståelse af, at mange ophavsretlige ordninger krævede en fælles institution, men man ønskede, at fordelingen af de opkrævede midler blev lagt ud til organisationerne. Samtidig ønskede DSF at etablere en struktur, som kunne tage sig af opkrævning og fordeling af midler, som blev skabt via DSF's egne overenskomster, nemlig royalty indtægter, gensendelsesbetaling og anden form for betaling for brug af DSF's medlemmers kreative indsats.

Dette var DSF's opfattelse, og det var herefter kun et spørgsmål om, hvordan det skulle føres ud i livet. På oplæg fra Litten Hansen besluttede bestyrelsen i august 1988 at starte helt fra bunden med at få registreret de medvirkende i de film, som var omfattet af overenskomstens betalingsforpligtelse, og som fordelingsgrundlag ville man tage udgangspunkt i den enkelte rolles størrelse. Det var et simpelt system. Der var tre kategorier: lille rolle (1-3 dage), mellem rolle (4-10 dage) og stor rolle (over 10 dage). Det var det, der kunne gennemføres – men eftersom man ikke engang havde alle medlemmernes personnumre, så var der et større arbejde forude.

Og hvem skulle gennemføre fordelingen? Det var der et forslag til:

3. Administrationen:

Finn Nielsens kontor er indforstået med at forestå fordelinger (den rent tekniske side af det, indtil vores forhåbentlig store rettighedsforvaltning kommer til at køre (jeg tænker på kabel-afgiften). Men når den skal igang, formentlig i løbet af et års tid (?/-et halvt år), er det tanken, at vi selv fordeler. Vil det være holdbart, at afvente dette før vi begynder at fordele midlerne – ikke mindst i betragtning af, hvor forholdsvis små de er på indeværende tidspunkt?

Dette som oplæg til diskussion på weekend-mødet. Iøvrigt bør vi overveje, om vi kan slå Bettens nuværende stilling sammen med rettighedssekretærens, når den tid kommer.

LH den 27. august 1988

Det blev dog aldrig til noget med at lade forbundets revisor tage sig af fordelingen. I stedet brugte man ressourcer på at lade sekretariatet indhente data, og ledelsen planlagde etableringen af en Rettighedsafdeling.

Det var den forventede betaling for de co-producerede film, som nødvendig-gjorde en egentlig rettighedsforvaltning, men det var især behovet for at fordele de vederlag for kabelviderespredning, som nu begyndte at komme ind. DSF's generalforsamling besluttede derfor i 1989, at man ville etablere en Rettighedsfond, som ud over det nævnte skulle fordele midler fra andre områder i Copydan såsom brug af radio og tv-programmer i undervisning. Der blev her taget den principielle beslutning, at der – bortset fra film fra før 1989 – skulle ske fordeling på grundlag af den enkeltes indtjening på film eller tv. Det var ikke en helt ukontroversiel beslutning: Flere af de udenlandske søsterorganisationer havde etableret systemer, som i højere grad indeholdt en vis indtægtsudligning, men for DSF var det afgørende, at man for det første havde et helt objektivi-t grundlag, og for det andet havde et system, som sikrede de stærkeste skuespilleres opbakning bag den kollektive forvaltning af midlerne. Udenlandske erfaringer viste, hvor negative konsekvenser det kunne have for både den faglige virksomhed og for den rettighedsmæssige håndtering, hvis ikke man havde de stærke skuespillere med som engagerede medlemmer.

Så man gik i gang med at lede efter en person, som ville påtage sig den uoverskuelige opgave at bygge en rettighedsforvaltning op fra grunden – med alt hvad det indebærer i form af indsamling af data, udformning af principper for registrering og fordeling samt udvikling af et edb-system, som kunne fungere – noget, som ingen i huset havde den fjerneste ide om!

Man fandt en, der ville og kunne: Sven Kromann Rasmussen, som startede i forbundet den 1. december 1989.

Interview

Dette afsnit fortæller historien direkte fra hestens mund. Sven Kromann Rasmussen viser, hvordan etableringen af ikke blot en forvaltning – men et fordelings-system af midler til skuespillerne, er bygget op.

Hvad var din baggrund for at kaste dig ud i etableringen af Fillex?

Jeg havde arbejde som socialrådgiver, men (af gammel vane) skimmer jeg jobannoncerne og falder over en "Sagsbehandler til Skuespillerforbundet".

Sagsbehandler, ja det er jo det, jeg er, men annoncen efterlyste også kendskab til edb, regnskaber og evner til at kommunikere på flere niveauer. Og så er det, at hele min baggrund går op i en højere enhed med dette job. Jeg har hele mit arbejdsliv beskæftiget mig med netop disse elementer, edb på super-bruger niveau fra computerverdenens spæde start i 60'erne over de første personel computere (PC) i slutningen af 70'erne, revisoruddannelse og diverse bogholderijobs og arbejdet med mennesker i alle aldre og med alle baggrunde i arbejdsformidling, jobskabelse og socialrådgivervirke.

Hvordan fik du inspiration til, hvordan et fordelings-system kunne opbygges?

Skuespillerforbundet havde allerede fået en edb-kyndig til at designe et fordelings-system, som ingen kendte til eller havde testet, så første opgave var at finde ud af, hvad der var lavet, og hvordan det kunne fungere. I en kælder i Greve blev opgaverne med et fordelings-system langsomt udfoldet, og de første ideer til, hvordan det kunne gøres, dukkede op. Det viste sig hurtigt, at det eksisterende fordelingsprogram havde sine begrænsninger, efterhånden som opgavens omfang gik op for mig, og efterhånden som jeg forstod Skuespillerforbundets overenskomstområder for de præstationer, som ville være målet for systemet.

Grundidéen og opgaven var ganske enkelt at registrere rettighedshavernes præstationer og fordele de midler, som præstationerne udløste, på rettighedshaverne i forhold til præstationen og udnyttelsen. Så kunne jeg klarlægge præstationstyper, udnyttelsesområder og indtægtskilder. Vi havde en grundmodel.

Skuespillerforbundet var på det tidspunkt udstyret med et relativt simpelt edb-system, som bestod af en central hovedcomputer og såkaldte uintelligente arbejdsstationer på kontorerne. Så første udfordring var at finde en udbyder af et system, som kunne tilfredsstille både forbundets primære opgave ifm. medlemsregistrering og diverse regnskaber samt rettighedsafdelingens særlige behov for registrering og fordeling. Resultatet blev et forholdsvis lille firma, som vi mente forstod vores behov.

Der var udfordringer med udformning af kriterier for fordeling?

Det viste sig hurtigt, at der var behov for en dynamisk model, da både præstationer og udnyttelser ikke var statiske, men skulle kunne udvikle sig, så efter mange store ark papir med masser af tegninger af forløb, input og processer kom vi frem til en skematisk fremstilling af processen, som indebar, at alle

kendte og ukendte præstationstyper kunne kombineres med en eller flere af de udnyttelsestyper, der var eller ville komme, og som var periodisk regulerbar. Så i et tæt samarbejde med to kompetente personer fra konsulentvirksomheden over en længere periode, fødtes grundlaget for de næste mange års fordeling (og som vil blive brugt også i næste generations fordelingsystemer, der er under udvikling) og for forbundets primære medlemssystemer.

Systemet så ud til at virke, nu manglede bare at få resultaterne ud til rettighedshaverne i en periode, hvor internet og netbank var endnu ikke eksisterende begreber, så det gik fra et primitivt "checkudskrivning på skrivemaskine i tre eksemplarer pr. rettighedshaver" til automatisk udskrivning fra systemet med kontospecifikation på checks i løbende baner på matrixprinter med maskinel fremføring og StormP-lignende checkadskiller og -afskærer i kælderen på Sankt Knuds Vej. Den fungerede ikke altid efter hensigten, så det indebar også mange weekender og nattetimer for at få det hele til at hænge sammen.

Hvordan foregik registrering af medvirken i reklamer, film, tv – til brug for fordeling og til kontrol af, at overenskomsterne blev overholdt?

Rettighedshavernes kontrakter var udgangspunktet for al registrering og fordeling, så de spillefilmskontrakter fra de "gamle" spillefilm, som forbundet havde indhentet, blev grundlaget for en database over medvirkende i alle danske spillefilm fra 1975 og frem. Der var selvfølgelig mangler, men med kreditlister og forskellige registre lykkedes det at skabe et tilnærmelsesvis komplet register.

Derudover satte vi en informationskampagne i gang overfor forbundets medlemmer og andre potentielle rettighedshavere for at få dem til at indsende alle deres film-, tv-, reklamefilm-, reklamespeak- og dubbingkontrakter.

Alle indleverede kontrakter blev gennemgået for at se, om de var overenskomstmæssigt korrekte, om rettighederne var bevaret i forhold til producenten, om antal dage og honorarer var registrerbare. Alle mangler og uklarheder blev fulgt op med kontakt til de pågældende for at indpode de afgørende regler for bevarelse af rettigheder og dermed retten til rettighedspenge ved udnyttelse.

Også producenterne blev inddraget i kontraktforløbet, når der var fejl, mangler eller ikke betalte udnyttelser, så det blev en periode, hvor alle parter skulle opdrages til den nye virkelighed. Filmproducenterne havde det vanskeligt med at indsende og afregne årlige filmregnskaber; der var stor forskel på de enkelte

selskabers evne og lyst til at give os indsigt i deres regnskaber.

Med hensyn til tv-produktion så var det i begyndelsen bare DR, som stort set egenproducerede alle produktioner i henhold til den mellem DR og DSF indgåede overenskomst og dermed "bare" et spørgsmål om, hvilken overenskomstkode præstationen blev registreret under. Men snart kom TV2 til, og dermed også en række eksterne producenter og dermed også problemerne med at indgå aftaler i henhold til de gældende overenskomster.

Og når der så var tale om det relativt nye fænomen i dansk tv, nemlig reklamefilm og reklamespeak, så kunne det være svært at opfylde betingelserne for at kunne få del i rettighedsmidlerne. Det krævede ofte mange og lange samtaler med både rettighedshavere og producenter for at få dem til at forstå nødvendigheden af vores krav.

Endelig var der hele tegnefilms- og liveaction området, hvor udenlandske producenter havde mere end vanskeligt ved at acceptere de danske medvirkendes behov for at bevare rettighederne til præstationerne.

Hvad betød overdragelseserklæringer, som blev indført fra 1993?

I starten af '90erne var VHS videobånd det store nye, og DR ville gerne med på vognen og udsende deres populære tv-serier på VHS-bånd til salg til private.

Huset på Christianshavn var den første prøveklud, og vores opgave, efter DSF havde indgået en aftale ift. betaling, blev at kontakte de medvirkende eller deres arvinger for at indhente deres accept af udgivelsen og aftalen. Det var ikke bare ligetil, da mange medvirkende havde svært ved at forstå, at en VHS-udgivelse ikke nødvendigvis spolerede en eventuel genudsendelse med tilhørende betaling, og derfor var de skeptiske overfor hele ideen, men efterhånden som pengene begyndte at rulle ind for salget af VHF båndene, løste det op for de fleste problemer, og med indførelsen af rettighedserklæringerne blev det muligt at indgå den slags aftaler, også selvom mange af de medvirkende efterhånden blev repræsenteret af deres arvinger.

Betød etableringen af Filmex ændringer i arbejdet?

Med Filmex var det pludselig nødvendigt at klarlægge processer og fordelingsplaner i forhold til regulativer, overenskomster og love, og (forsøge) at få besty-

relsesmedlemmer m.fl. til at forstå og tage stilling til alle disse forhold – for ikke at tale om revisorerne, som var mere eller mindre fortabte overfor den noget usædvanlige konstruktion af personrelaterede registreringer, komplicerede fordelingsberegninger, mangeartede indtægtskilder og individuelle checkudbetalinger, stort set alle udført af den samme person: Enhver revisors sande mareridt.

Men samtidig blev det nødvendigt at inddrage repræsentanterne fra de forskellige organisationer i beslutningsprocesserne, og det var nok den bedste måde at fremme gennemsigtigheden i foreningen og en tilbagevendende reminder om vigtigheden af en tydeliggørelse af hele systemet for omverdenen.

Hele udviklingsprocessen var en periode, hvor jeg tumlede med ideer og forslag og brugte dag og nat og weekender til at få enderne til at hænge sammen. Det kunne ikke uddelegeres, før systemerne var færdigudviklet og afprøvet. Så på et tidspunkt, mente jeg, der var brug en ekstra ansat, primært til registrering og andre løbende opgaver, en person, som var i stand til at udføre større tasteopgaver op til fordelingsperioderne og samtidig kunne indgå i DSF's øvrige opgaver.

Det lykkedes efterhånden at få et par ansatte, som deltids kunne udføre både Filmex og DSF opgaver, og da jeg selv stoppede i Filmex var der kvalificerede medarbejdere til både de tekniske, de administrative, de regnskabsmæssige og de registreringsmæssige opgaver.

Er der andre aspekter af Filmex' arbejde, som du kan fortælle om?

Filmex blev på en måde mit hjertebarn, noget, man synes, er godt, noget man brænder for, som man kender i alle kroge og hjørner, og som man ved, at rigtig mange får glæde af. Bare processen med at finde et logo var et udtryk for en stor opbakning og støtte til dette projekt, noget vi kunne være stolte af, når jeg sendte breve eller checks ud med Filmex' logo på.

Rettighedshaverne, medlemmerne, dem det hele drejer sig om, var og er fortsat det vigtigste, og den måde, jeg blev modtaget af især forbundets medlemmer, var fantastisk. Jeg faldt pladask for deres livsglæde og deres virkelyst. I starten var det livsbekræftende at få lov til at være "julemand", som mange opfattede dette "under", at der pludselig dukkede en check på et tidspunkt, hvor mange medlemmer havde problemer med at få pengene til at slå til.

Det gav en masse personlige situationer, hvor jeg kom tæt ind på livet af mange medlemmer og i den periode mange gange kunne hjælpe dem på forskellig vis. Det var ikke et ukendt fænomen i forbundet, at flere af de skrøbelige medlemmer fik en service ud over det almindelige.

På den negative side kan man sige, at for en del medlemmer og rettighedshavere blev den årlige udbetaling fra RA/Filmex også det årlige afdrag på en skattegæld. Noget vi, med stor succes, begrænsede til et år ad gangen, under henvisning til at der ikke kunne gøres udlæg i evt. fremtidige indtægter fra RA/Filmex, så kommunerne måtte gøre udlæg fra år til år.

Jeg kan kun sige, at jeg fik mindst lige så meget tilbage fra medlemmerne, som jeg gav, og det er jeg fortsat taknemmelig over.

Formel dannelse

I 1990 udformede Høberg-Petersen de nødvendige vedtægter.

Allerede navnet understreger den grundlæggende tænkning: "Driftsregulativ for Dansk Skuespillerforbunds afdeling til forvaltning af udøvende kunstners rettigheder". Der skulle ikke være tvivl om, at det var fagforeningen DSF, der varetog medlemmers og andre udøvende kunstners rettigheder på det audiovisuelle område.

Rettighedsafdelingen, som den herefter hed, havde til formål at forvalte udøvende kunstners rettigheder, samt koreografers autorrettigheder. Forvaltningen var ikke begrænset til det audiovisuelle område, da meningen også var at varetage rettigheder på radioområdet. I vedtægterne nævnes indtægter fra spillefilm og andre audiovisuelle produktioner under DSF's overenskomster, herunder tv-produktioner, kort- og dokumentarfilm, reklamefilm, dubbede tegnefilm m.m. Dertil kommer vederlag for brug af DR-programmer på Færøerne og i Grønland samt indtægter fra Copydans forskellige forvaltningsområder: TV til Søfarende, § 17-midler (brug af av-materiale i undervisning) og Kabel-TV. Det understreges, at der kan komme nye forvaltningsområder til efter bestyrelsens beslutning. Der var fra starten fokus på, at forvaltningen skulle omfatte både indtægter, som kom fra Copydan via aftalelicenser, og indtægter, som stammede fra DSF's egne overenskomster. Det sidste blev med tiden udvidet, således at det også kom til at omfatte indtægter fra TV2, diverse royaltyafregninger fra DR, salg af stillbilleder og klip m.m.

Man var opmærksom på, at forvaltningen af rettigheder for kunstnerne ikke måtte være diskriminerende. Derfor understreger vedtægterne, at forvaltningen er åben for ikke-medlemmer, og at forbundet kan indgå gensidighedsaftaler med udenlandske forvaltningsselskaber med henblik på at udveksle vederlag, som var opkrævet for udenlandske kunstnere og tilsvarende modtage vederlag, som udenlandske selskaber havde opkrævet for brug af danske kunstners præstationer.

Rettighedsafdelingens bestyrelse var den til enhver siddende bestyrelse for DSF – derved sikres, at det reelt er fagforeningen, som står for forvaltningen af rettighedsmidler. Det er således også bestyrelsen, som tager beslutning om regler for fordeling af midlerne og sikrer, at der i videst mulige omfang sker individuel udbetaling til de relevante rettighedshavere. Det er i den sammenhæng også vigtigt, at midler, som ikke kan fordeles på grund af manglende information om brugen, eller midler, som ikke kan fordeles, uden at det bliver uforholdsmæssigt dyrt, kan anvendes til støtte for det nationale og internationale arbejde for at styrke de udøvende kunstners stilling samt til sociale og uddannelsesmæssige formål. Det er her bestyrelsen, som træffer afgørelse om anvendelsen, og det har været af væsentlig betydning for arbejdet for at forbedre den ophavsretlige stilling både i Danmark og udlandet.

Rettighedsafdelingens virksomhed voksede hurtigt i de følgende år i takt med de stigende indtægter fra navnlig Kabel-TV, og i takt med at man fik styr på flere og flere produktionstyper, som der skulle fordeles til. Fordelingsplanerne var stringente og klare, men også vanskelige at forstå for bestyrelsesmedlemmerne, som skulle vedtage dem. De blev dog altid godkendt, og hverken Rettighedsafdelingen eller senere Filmex mødte en begrundet klage over manglende udbetaling af vederlag. Samtidig med at fordelingerne blev mere komplicerede, så steg også kravene til overenskomst- og kontrakthåndtering, og DSF ansatte i 1993 for første gang en jurist i forbundet, Sandra Piras, som sørgede for at de nødvendige rettighedsforbehold kom ind i kontrakterne og i øvrigt startede en praksis for licensering af rettigheder, som ikke var dækket ind via overenskomsterne.

Den voksende forvaltning fik DSF til at overveje, om organisationen var den rigtige. Særligt spørgsmålet om en klar adskillelse af de midler, som vedrørte forbundets drift og de midler som tilhørte rettighedshaverne, var vigtigt for at sikre, at DSF ikke ville kunne blive anklaget for misbrug af rettighedsindtægter, sådan som man ind imellem så det i forbindelse med udenlandske forvaltningsorganisationer.

Så i 1994 begyndte forbundet og Høberg-Petersen at overveje en anden konstruktion. Den første overvejelse var en fondsdannelse og i samtaler med fondsmyndigheder foreslog man en såkaldt "gennemstrømningsfond", hvor alle indtægter blot skulle kanaliseres videre til rettighedshaverne. Det var imidlertid ikke muligt på grund af den nye fondslovgivning, som bevirkede, at indtægter til fonden skulle gå ind i grundkapitalen. Dernæst overvejede man en aktieselskabsmodel, men også dette måtte opgives. Som revisoren anførte, så må et aktieselskab formodes at drive erhvervsvirksomhed, og det var det stik modsatte, som var tanken. Til sidst fandt Høberg-Petersen på, at organisationen skulle være en "forening". Foreninger er ikke i Danmark reguleret ved lov; man skal blot være tilstrækkelig mange, til at det giver mening. Den skattemæssige behandling var naturligvis ganske vigtig, men de første kontakter med Frederiksberg kommune gav et negativt svar på spørgsmålet om skattefrihed. Det lykkedes dog at få et forhåndstilsagn fra de centrale skattemyndigheder gående ud på, at i det omfang indkomne rettighedsmidler fordeles til rettighedshaverne, så er sådanne rettighedsmidler ikke skattepligtige. Derefter kunne man tage beslutningen om at danne Filmex. Navnet var som tidligere beskrevet opfundet af Holger Perfort i 1974 i forbindelse med filmforhandlingerne, men hvor det dengang ikke lykkedes at komme igennem med en aftale, så var forvaltning af rettigheder nu en veletableret og anerkendt del af DSF's virksomhed.

Filmex blev en ganske atypisk forvaltningsorganisation. Det normale for en ophavsretlig forvaltningsorganisation er, at medlemskredsen udgøres af de rettighedshavere på området, som melder sig ind i organisationen. Det er tilfældet med Koda og Gramex i Danmark, og det er også den almindelige konstruktion i udlandet. Dette ønskede man ikke i DSF; målet var jo at bevare den tætte tilknytning til fagforeningen og undgå, at der opstod en adskillelse eller et modsætningsforhold mellem fagforening og forvaltningsorganisation – samtidig med at der skulle sikres en klar regnskabsmæssig adskillelse. Løsningen blev, at Filmex' vedtægter lagde sig tæt op ad de vedtægter, man havde for Rettighedsafdelingen. Filmex' medlemskreds blev derfor den til enhver tid siddende bestyrelse for DSF. Det var således bestyrelsen, som udgjorde generalforsamlingen og som på denne valgte Filmex' bestyrelse, som bestod af fire personer valgt af generalforsamlingen samt 1-2 eksterne repræsentanter, som typisk har været fra Dansk Musikerforbund og Dansk Artist Forbund.

I øvrigt svarede Filmex' vedtægter til reglerne for Rettighedsafdelingen med hensyn til vedtagelse af fordelingsplan, samarbejde med andre organisationer, indgåelse af gensidighedsaftaler og beslutning om anvendelse af midler, som

det ikke var muligt at fordele individuelt. Man besluttede samtidig at bevare Rettighedsafdelingen som en del af DSF. Midler i Filmex, som efter 3 år (retransmissionsmidler) eller 5 år (andre midler) ikke havde kunnet fordeles individuelt, kunne herefter anbringes i Rettighedsafdelingen til brug for de formål, som var angivet: Støtte til arbejde for styrkelse af den ophavsretlige beskyttelse nationalt og internationalt, støtte til uddannelsesformål og støtte til sociale formål.

Det var DSF's målsætning, at Filmex skulle udvikles som en effektiv og anerkendt forvaltningsorganisation. Der blev i de følgende år indgået en lang række gensidighedsaftaler med udenlandske forvaltningsorganisationer for skuespillere, og i nye overenskomster med DR og film- og tv-producenterne optog man bestemmelser om indbetaling af royalties m.m. til Filmex. Filmex' administrationsomkostninger har været holdt på et lavt niveau, og Filmex har i det hele taget fungeret til rettighedshavernes tilfredshed.

Indtægterne til Rettighedsafdelingen udgjorde i begyndelsen af 1990'erne 4-6 mio. kr. årligt. I 2016 udgjorde indtægterne til Filmex omkring 100 mio. kr.

Mandat til forvaltning af rettigheder

DSF fandt, at der var behov for, at medlemmerne gav forbundet et klart mandat til at forvalte deres rettigheder. Som medlem af DSF var man forpligtet af lovene til at overholde de overenskomster, som forbundets generalforsamling havde godkendt, og disse overenskomster indeholdt allerede i vid udstrækning elementer af rettighedsforvaltning. Men en lang række udnyttelser – og med den forventede teknologiske udvikling nye og uforudsete udnyttelsesmuligheder – var ikke dækket af overenskomsterne og krævede et særligt mandat. Det gjaldt også den situation, hvor betydningsfulde ændringer i markedet stillede krav til DSF om nye aftaler for allerede eksisterende produktioner. Et eksempel på noget sådant var det forhold, at fremkomsten af nye tv-stationer og øget konkurrence om seerne gjorde det væsentligt mindre interessant for DR at genudsende. Betalingen for genudsendelse blev prohibitiv, og indgåelse af aftaler om lavere betaling mod genudsendelsesgarantier krævede, at man fik tilladelse af hver enkelt medvirkende. Ud over at det var besværligt, så rejste det problemet med arvinger og medvirkende, man ikke kunne komme i kontakt med.

DSF besluttede derfor at udforme en "overdragelseserklæring", hvor det enkelte medlem overdrog det til DSF at forvalte deres rettigheder. Man skulle altså give DSF et eksklusivt mandat til at træffe afgørelse om vilkårene for udnyttelse af medlemmernes præstationer, først og fremmest i film- og tv-produktioner,

men også i radio. Overdragelseserklæringen skulle være obligatorisk for nye medlemmer, mens man for eksisterende medlemmer arbejdede på at få dette ad frivillighedens vej. Erklæringen blev udsendt i løbet af 1993, og over de næste par år underskrev langt de fleste af medlemmerne overdragelseserklæringen, således at man i løbet af få år nåede op omkring 85%.

Overdragelsen er særdeles vidtgående, men der er mulighed for, at en rettighedshaver kan undtage bestemte optagelser fra overdragelsen. Det kan være relevant med f.eks. udgivelser, som man også selv er producent eller medproducent på (f.eks. Linje 3 shows eller lignende), men erfaringen har været, at det kun er sket i meget begrænset omfang. Man har ligeledes mulighed for helt at tilbagekalde mandatet til DSF med 6 måneders varsel – det har så vidt vides ingen benyttet sig af.

I praksis betød overdragelseserklæringen, at man fik en langt smidigere måde at tilpasse overenskomsterne på, og det blev muligt i videre omfang at indgå aftaler om anvendelser, som ikke var dækket af overenskomster, f.eks. salg af klip og stills, udgivelser af eksisterende produktioner på nye platforme osv. Dermed gav det også mulighed for nye indtægter, som Filmex fordelte. Overdragelseserklæringen havde endvidere den virkning, at DSF kunne påvise, at man havde mandat til at føre retssager og voldgiftssager på medlemmernes vegne. Det blev der brug for senere, som beskrevet under TV3-sagen.

I 1996-97 løb DSF ind i nogle vanskeligheder med clearing af nogle ældre produktioner, som DR ønskede udgivet på dvd. Enkelte medvirkende, som var medlemmer af Dansk Artist Forbund, ønskede ikke at give tilladelse; de ønskede selv – af forskellige grunde – at indgå individuel aftale med DR om vilkårene. Noget sådant var uacceptabelt for DSF, og udgivelserne måtte opgives, da enhver rettighedshaver jo var i sin gode ret til at holde sig til de vilkår, som var gældende i den oprindelige overenskomst og kontrakt, uanset om dette var til skade for holdet i en produktion. Men det blev anledning til, at DSF i forbindelse med overenskomstfornyelsen i 1997 aftalte med DR, at der i alle fremtidige kontrakter skulle anføres, at engagement hos DR foregik på de vilkår, som til enhver tid var gældende i henhold til aftale mellem DSF og DR. Denne formulering blev – som beskrevet i afsnittet om DR-overenskomsterne – indført i selve overenskomsten ved den efterfølgende fornyelse. DSF havde dermed skabt sig et instrument, som muliggjorde fuldstændig kollektiv clearing af rettighederne.

DSF's kollektive forvaltning af alle rettigheder var særdeles velfungerende, og både medlemmer og de få udenforstående rettighedshavere accepterede syste-

met og var tilfredse med resultaterne. Nogle medlemmer henvendte sig med spørgsmål, og sekretariatet forklarede vilkårene og resultaterne til stort set alles tilfredshed. Det eneste alvorlige problem var, at det var et administrativt krævende system. Orientering om nye udnyttelser og eventuel indhentelse af samtykke var tidskrævende og ressourcekrævende, og med tiden begyndte man at overveje et anden fremgangsmåde, når der i praksis ikke var nogen, som modsatte sig licenseringen, som den foregik.

Derfor besluttede man i 2007 at spørge medlemmerne, om man kunne indføre et nyt system, som blev kaldt "clearing på formodning". På generalforsamlingen i maj 2007 blev der redegjort for, at DSF's praksis havde været at spørge, eller i det mindste underrette, medlemmer, når man indgik aftale om nye udnyttelser. Denne praksis havde man opretholdt, på trods af at man på grundlag af overenskomster og overdragelseserklæringer havde mandat til at træffe afgørelsen i forbundet. På grund af det administrative besvær ville sekretariatet og bestyrelsen foretrække, at man kunne klare rettigheder uden at spørge eller informere – det ville være bedre at bruge ressourcerne på at opkræve royalty og overvåge producenterne. Licensering skulle kunne ske ud fra den formodning, at rettighedshaverne var indforståede med, at DSF traf beslutningerne. Dette skulle gælde alle former for produktioner bortset fra reklamefilm. Der blev også lavet en undtagelse i tilfælde, hvor der var tale om udnyttelse i politisk eller religiøs sammenhæng, eller hvor der var tale om en udnyttelse, hvor den enkeltes billede eller præstation ville blive udsat for en kraftig, personlig eksponering. Det skulle yderligere være muligt for en rettighedshaver at meddele DSF, at man ikke ønskede at give samtykke for bestemte produktioner, eller i det hele taget.

Generalforsamlingen vedtog forslaget enstemmigt, og efterfølgende blev der sendt informationsbrev ud til medlemmerne. Her blev den nye praksis beskrevet:

"DSF kan således indgå aftale i følgende tilfælde:

- Genudsendelse på nichekanaler og nye platforme, som ikke er dækket af, eller forudsat i indgåede kontrakter
- Udsendelse i radio og tv på vilkår, som muliggør fortsat udnyttelse af produktionerne
- Udgivelse på DVD, CD mv. på vilkår, som følger af nye overenskomster eller konkrete aftaler om udnyttelse

- Brug af stills og klip fra eksisterende produktioner mod betaling af DSF's vejledende priser
- Brug af klip, stills og hele produktioner på nye platforme i forbindelse med forsøgsaftaler, som skal afklare den økonomiske værdi af brugen i sådanne nye medier".

Samtidig blev der klart gjort opmærksom på, at man var berettiget til at meddele, at man ikke ønskede, at DSF skulle kunne licensere ens præstationer eller billeder.

Reaktionen fra medlemmer var positiv. Der var stor opbakning, og kun en tre-fire medlemmer havde forbehold på grund af produktioner, de havde en særlig økonomisk interesse i, og Morten Grunwald svarede, at han som hidtil gerne selv ville licensere al særlig udnyttelse af Olsen Banden (f.eks. til spillemaskiner, reklame eller andet), men at DSF meget gerne måtte tage sig af alt andet.

Efterfølgende fungerede ordningen uden problemer; Filmex udbetalte vederlagene, og sekretariatet fik mere tid til at tage sig af andre opgaver.

Arbejdet for aftalelicens

DSF og Filmex var naturligt nok meget optaget af mulighederne for at styrke lovgrundlaget for den kollektive forvaltning. Erfaringerne med brug af aftalelicens på undervisningsområdet og den varslede aftalelicens på retransmissionsområdet (til afløsning af tvangslicensen i 1998) var gode og indtægterne store på disse områder. Da man samtidig oplevede nogle vanskeligheder med at få samtykke til at anvende DR's arkivproduktioner, begyndte man at overveje mulighederne for at indføre aftalelicens på nye områder. Dette faldt sammen med, at Britta Kümmel, som var kontorchef i DR og chefforhandler på overenskomstområdet, henvendte sig til DSF og Dansk Musikerforbund for at undersøge, om disse forbund ville støtte et europæisk initiativ for at lette adgangen til brug af public service radiofoniernes arkiver. Der blev i EU arbejdet med et direktivforslag om ophavsretten i informationssamfundet, "Infosoc-direktivet", og EBU (European Broadcasting Organisation) var ligesom DR interesserede i at udbrede aftalelicens-modellen på grund af de gode erfaringer, man havde gjort i Norden. Da der imidlertid både i EU-institutionerne og blandt udenlandske producenter var stor skepsis overfor aftalelicenssystemet, søgte man alliancer med kunstnerne. DSF var ganske aktive i arbejdet med at påvirke EU-parlamentarikerne, men det lykkedes ikke at få en EU-lovgivning igennem, som hjalp til at åbne arkiverne. Nok så vigtigt derimod, så fik Danmark (Kulturministeriet) en

præambelbetragtning ind i Infosoc-direktivet, som fastslog, at ”Direktivet ikke berører ordningerne i medlemsstaterne om forvaltning af rettigheder såsom aftalelicens”. Dette var første gang, EU havde anerkendt aftalelicens som et system til at forvalte enerettigheder, og det viste sig at være vigtigt, fordi man igen og igen oplevede kritik af denne adgang til kollektiv forvaltning. Som det fremgår af bilag 1, så er holdningen med årene blevet mere positiv.

På dansk grund arbejdede DSF for at få indført en bestemmelse om aftalelicens for DR's arkiv-produktioner i Samrådet for Ophavsret sammen med Peter Schønning, som på det tidspunkt var underdirektør i Koda. I starten blev det mødt med en del skepsis – formentlig fordi der var en naturlig forsigtighed med at gribe ind i forhold til rettighedshavernes forventninger til videreudnyttelse af arkiverne, baseret på de gamle overenskomster og kontrakter. Disse indeholdt typisk ikke tilladelse til udnyttelse på nye platforme og nye udnyttelsesmåder i det digitale univers, og man vurderede, at det kunne være noget op ad bakke at præsentere vederlagsniveauer, som afveg fra de tidligere anvendte 50% i genudsendelseshonorar.

Imidlertid lykkedes det dog at overbevise Samrådet – med undtagelse af Dansk Artist Forbund – om, at man skulle opfordre Kulturministeriet til at ændre ophavsretsloven, så man ved hjælp af aftalelicens kunne udnytte arkiverne.

Med 2002-loven blev der så indført den nye bestemmelse, § 30 a, i ophavsretsloven. Bestemmelsen siger, at DR's og TV2's egne produktioner fra før 1. januar 2007 kan genudsendes og stilles til rådighed on demand, hvis betingelserne for aftalelicens ifølge lovens regler er opfyldt. Dermed menes bl.a., at den organisation, som indgår en aftale med DR eller TV2, skal være en kunstner- og/eller producentorganisation, som repræsenterer en væsentlig andel af rettighedshaverne på det pågældende område. En sådan aftale vil også omfatte ikke-repræsenterede rettighedshavere (altså ikke-medlemmer i ind- og udland). En aftalelicens indebærer, at brug af programmerne ikke forudsætter, at der indhentes samtykke fra hver enkelt medvirkende – organisationens ja til en aftale er tilstrækkeligt. Den enkelte rettighedshaver har dog mulighed for at nedlægge forbud imod brug af vedkommendes værker.

Meningen med en aftalelicens af denne type var og er at muliggøre brug af programmerne på en måde, som ikke har været forudset på det tidspunkt, hvor kontrakterne blev indgået. On demand brug var ukendt før midten af 1990'erne, og udsendelse på nichekanaler på tv og på digitale radiokanaler

(hvor der er et ganske begrænset antal seere og lyttere) er noget, som først er blevet forhandlet i det nye årtusind. Der er her tale om en udnyttelse, som har en helt anden betydning og værdi end traditionel genudsendelse, og derfor var det nødvendigt at finde andre modeller for betaling af rettighedshaverne.

Denne lovbestemmelse var banebrydende og har da også været model for tilsvarende lovgivning i andre nordiske lande, ligesom den stadig er til inspiration i det øvrige Europa.

DSF var den første organisation af rettighedshavere, som søgte godkendelse til at indgå aftaler med aftalelicensvirkning efter den nye § 30 a i ophavsretsloven. Det skete i juli 2003 på baggrund af drøftelser med DR om licensering af rettighederne til oplæsning af radioføljetoner i den nyetablerede DAB-kanal (Digital Audio Broadcasting), DR Litteratur. DR etablerede på det tidspunkt en række DAB-kanaler, som var tematiske og som rettede sig mod et langt mere snævert publikum end de klassiske radiokanaler. Som DSF så det, var der her tale om en ny udnyttelse af programmer, som ikke havde været forudset i overenskomsterne på det tidspunkt, hvor kontrakter var indgået med de enkelte skuespillere. Dermed var det rigtigt at hævde, at der ikke mellem DR og de enkelte skuespillere var indgået dispositionsbegrænsende aftaler, og dermed var det muligt at klare rettighederne under § 30 a. Det er normalt en betingelse for brug af aftalelicens, at det ikke er muligt at indhente individuelt samtykke til brugen. Med hensyn til DR Litteratur ville det teoretisk være muligt at spørge arvinger såvel som andre – men det ville være en situation, hvor indsatsen for at indhente samtykke ville være helt ude af proportioner med betalingen for brugen. Så aftalen ville ikke kunne realiseres udenfor aftalelicenssystemet.

DSF's ansøgning om godkendelse var bredt formuleret omfattende såvel DR og TV2. Kulturministeriet, ved Peter Schønning, som var kontorchef i Ophavsretskontoret, godkendte i september 2003 DSF som rettighedshaverorganisation efter §§ 30 a og 50, stk. 3. – altså med ret til at indgå aftaler med aftalelicensvirkning med DR og TV2 om brug af disse radiofoniers arkiver. Kulturministeriet lægger i sin godkendelse vægt på, at

- DSF er repræsentativ (repræsenterer en væsentlig del af rettighedshaverne på området),
- DSF efter vedtægterne har mulighed for internt at forpligte sine medlemmer,
- DSF har den fornødne administrative kapacitet til at varetage opkrævning og udbetaling,

- DSF har mulighed for at indgå gensidighedsaftaler med udlandet,
- DSF's vedtægter er i overensstemmelse med ophavsretsloven og andre almindelige retsregler.

Aftalen om DR Litteratur var i kraft i to år, hvorefter DR måtte nedlægge kanalen på grund af en tvist med Forfatterforeningen. I de to år fungerede aftalen tilfredsstillende, og der var ingen administrative problemer med udbetaling til de enkelte skuespillere. I starten var der nogle henvendelser, da det var en ny måde at anvende radioprogrammer på, men skuespillerne – hvoraf mange var de mest brugte og anerkendte skuespillere – gav deres støtte til det nye system.

Aftalelicensbestemmelsen i § 30 a blev sidenhen grundlaget for indgåelse af den store Arkivaftale i 2008, hvor alle organisationer indgik aftale med DR om on demand adgang til alle DR's produktioner, som havde været udsendt før 2007 (med visse begrænsninger om hold back m.v.). Denne aftale blev suppleret med en aftale om brug af arkivproduktioner på DR's nichekanaler, og aftalerne er siden blevet fornyet. Rettighedshaverne stiftede i samme anledning en ny forening i Copydan: Copydan Arkiv, som administrerer aftalen.

Internationalt rettighedsarbejde

DSF gjorde fra begyndelsen af 1990'erne en indsats for at drøfte forvaltning af rettigheder med sine europæiske søsterorganisationer indenfor FIA. Der foregik et omfattende arbejde for at inspirere og drøfte de forskellige muligheder, der var i de enkelte lande. DSF forklarede det danske system, som består i, at man arbejder sammen med andre om at sikre indtægtsgrundlaget (via Copydan), samtidig med at man sørger for at holde fordelingen af rettighedspenge så tæt på fagforeningen som muligt for at sikre en sammenhæng mellem rettighedsforvaltning og overenskomstarbejde. Vilklarene var imidlertid meget forskellige i de europæiske lande. I Sverige og Storbritannien valgte skuespillerforbundene at etablere egne forvaltningsorganisationer efter samme mønster som DSF og Filmex, men i de fleste af de øvrige europæiske lande var dette ikke muligt. For at fremme et samarbejde blev Filmex medlem af den europæiske sammenslutning af udøvende kunstneres forvaltningsselskaber AEPO (senere AEPO-ARTIS), som hovedsageligt bestod af forvaltningsorganisationer, som varetog musikernes interesser, men hvor det over årene lykkedes også at få varetaget de audiovisuelle kunstneres interesser. AEPO-ARTIS udviklede sig til at blive en særdeles aktiv organisation i forhold til de europæiske institutioner: Parlamentet og Kommissionen, og arbejdede hårdt for at få indflydelse på EU's lovgivning på ophavsretsområdet.

Filmex har også deltaget i både seminarer og bilateralt samarbejdet med udenlandske forvaltningsorganisationer, hvor man har drøftet det danske aftalelicenssystem og det tætte samarbejde med de faglige organisationer, som skal sikre rettighederne.

I kraft af de midler fra Rettighedsafdelingen og Filmex, som kunne anvendes til kollektive formål, fik DSF ressourcer til at bidrage til FIA's arbejde for styrkelse af de udøvende kunstneres stilling. DSF havde altid været interesseret og aktiv deltager i diskussionerne om rettigheder for skuespillere, herunder mulighederne for en revision af Romkonventionen, som jo kun beskyttede musikere. Særligt fra begyndelsen af 1990'erne blev der arbejdet for en ny traktat til beskyttelse af de audiovisuelle kunstnere, og DSF tog den beslutning at tilbyde FIA, at man ville fungere som Legal Counsel, hvilket betød, at Bjørn Høberg-Petersen og DSF's ledelse i øvrigt efter behov deltog i FIA's arbejde.

Dette arbejde foregik især på 2 felter: I forhold til lovgivningen i EU, hvor Kommissionen skubbede på for en harmonisering af ophavsretten, og i WIPO (World Intellectual Property Organisation), FN's organisation for intellektuelle ejendomsrettigheder, hvor arbejdet med en traktat for de udøvende kunstnere fandt sted.

I forhold til EU har DSF/Filmex' indsats både drejet sig om selvstændige initiativer med henblik på at påvirke lovgivningen, og om støtte til FIA med at analysere lovgivningsinitiativer og udforme en fælles politik. Der kom siden 1992 en jævn strøm af direktivforslag, hvor man i FIA efter bedste evne søgte at styrke kunstnernes positioner. I en vis udstrækning var der sammenfald med det arbejde, man udførte nationalt, særligt i forhold til Samrådet for Ophavsret, men også i forhold til Kulturministeriet.

Traktatarbejdet foregik dels i FIA's arbejdsgrupper, dels gennem deltagelse i en lang række konferencer om den digitale udvikling, som WIPO afholdt, og endelig også i de to årlige møder i WIPO's komite vedr. traktatarbejde SCCR (Standing Committee on Copyright and Related Rights). Arbejdet medførte alvorlige skuffelser, som da traktaten (WPPT) i 1996 endte med kun at indføre en beskyttelse af musikerne, og i 2000, hvor den diplomatiske konference endte med, at landene (særligt på grund af USA's modstand) ikke kunne blive enige om en tekst. I 2011 lykkedes det endelig at få et gennembrud, ikke mindst takket være en stor indsats fra USA's FIA-medlem Screen Actors' Guild, men også takket være DSF, og i juni 2012 kunne alle FN's medlemslande så

vedtage BTAP-traktaten (the Wipo Beijing Treaty on Audiovisual Performances), opkaldt efter den by, hvori den diplomatiske konference løb over tre uger.



Historien bag betaling for mellemgruppekanalerne

Som omtalt i tidligere afsnit omfattede tvangslicensen vedrørende kabelviderspredning efter 1985-loven kun de radio- og tv-kanaler, som blev udsendt over æteren og frit kunne modtages via antenne, hvorfra signalet blev videresendt i et kabelanlæg. Derfor handlede sagerne om tariffer for samtidig og uændret viderspredning ved Ophavsretslicensnævnet kun om Danmarks Radio, nabolandskanaler og lokalradio og –tv-stationer. Der fandtes på dette tidspunkt ingen kommercielle tv-stationer.

Den store fordelingsvoldgiftssag i 1988-89 kom derfor tilsvarende til at dreje sig om disse Copydan-kanaler og de rettigheder, som kunne dokumenteres på disse kanaler.

Dette ændredes fra 1. januar 1988, hvor TV3 blev lanceret som fællesskandinavisk satellitkanal, og fra 1. februar 1989, hvor der blev etableret en selvstændig TV3-kanal i Danmark og i de øvrige lande i Skandinavien). Kanalerne var up-linkede fra London og underlagt britisk lovgivning, hvad der blandt andet havde betydning for reklamereglerne. Kanalen blev sendt kodet over satellit (modtagelse af kanalen krævede et smart-card til afkodning) og var udenfor retransmissionssystemet-

Fra begyndelsen af 90'erne var der imidlertid interesse for at sprede TV3 i det danske kabelnet, og da dette startede, skrev Koda (januar 1993) til alle ka-

belanlæg i Danmark en orientingsskrivelse om pligten til at betale for videre-spredning af signaler, som blev modtaget via kommunikationssatellitter. Sådan viderespredning var ikke omfattet af tvangslicensen (§ 22a i ophavsretsloven) og skulle derfor klareres på et eneretsgrundlag.

Umiddelbart i forlængelse af Kodas initiativ skrev Høberg-Petersen til DSF for at rejse spørgsmålet om betaling til danske skuespillere for viderespredning af TV3. I samme brev opfordrer han til at overveje, om man skal gå sammen med andre rettighedshavere, som måtte have bevaret rettigheder i forbindelse med viderespredning (retransmission). Der var tale om rettidig omhu i ekstrem grad, da ingen andre udenfor Kodas kreds var opmærksomme på problemet – heller ikke film- og tv-producenterne.

DSF fulgte umiddelbart op på opfordringen ved at starte en systematisk indsamling af kontrakter på produktioner til TV3, hvor retten til vederlag for kabelretransmission var bevaret. Spillefilm var beskyttet via overenskomsten af 1986, og i kraft af tv-overenskomsten med PRODUCENTERNE fra 1988, som omfattede tv-produktioner til tv-stationer udenfor DR, samt kortfilm, dokumentarfilm og reklamefilm, var også øvrige produktionsområder beskyttet. DSF havde sørget for at hjælpe medlemmerne med deres kontrakter, således at også tv-programmer produceret af ikke-organiserede producenter var forpligtet af rettighedsbestemmelserne. Således var DSF i en situation, hvor man kunne dokumentere, at ikke kun tv-serier som f.eks. Kaos i opgangen (med bl.a. Ulf Pilgård), men også underholdningsprogrammer som Fangerne på Fortet (blandt andre Ove Sprogøe, senere også Ole Ernst og Søren Pilmark), og underholdningsprogrammer som Knald eller Fald med Kirsten Norhold og Vildt Forelsket med Hanne Jacobsen var omfattet af rettighedsforbeholdet. Også reklamefilm var i et vist omfang beskyttede.

Det unikke ved situationen var, at DSF som det eneste kunstnerforbund havde været ude i god tid (før fordelingsvoldgiften) for at sikre rettigheder, og at dette var gennemført konsekvent i kraft af et meget tæt forhold mellem DSF og dets medlemmer.

Som beskrevet, så sørgede Sven Kromann for, at Rettighedsafdelingen fra 1990 registrerede kontrakter til spillefilm, tv-produktion og reklamefilm samt registre-rede alle ansættelsesforhold ved Danmarks Radio. Kontrakterne som bevarede retten til vederlag for kabelviderespredning, var indgået i henhold til overens-komsten fra 1986, 1987 og 1988.

Der var på dubbingområdet og indtalingsområdet rigtig megen slendrian i begyn-delsen af 90'erne. Selvom dubbing var omfattet af 88-overenskomsten, levede de fleste kontrakter ikke op til standarden. Det førte til øget opmærksomhed i DSF omkring bevarelse af rettigheder og initiativer til at forhandle en særlig dub-bingoverenskomst, se afsnittet om dubbing. Der var imidlertid rigeligt med doku-mentation på andre områder som tv-serier, underholdning og reklamer til at rette henvendelse til distributørerne med krav om betaling for retransmission, men da registreringen i begyndelsen af 90'erne var sket med henblik på Copydan-kanal-erne, så krævede det en indsats at samle kontrakter for TV3.

Grundlaget for kravet var, at TV3-programmerne blev stillet gratis til rådighed for antenneforeningerne og TeleDanmarks hybridnet. Disse modtager et para-bolkort, som afkoder signaler, sådan at distribution kan ske i afkodet form, og eftersom signalet kommer helt frem til kabelanlægget i kodet form, er kabelspredningen ikke omfattet af tvangslicensen (ophavsretslovens §35 efter 95-loven). Spredningen er derimod omfattet af udøvende kunstneres eneret efter OHL §65, og DSF's overenskomster sikrede, at retten til vederlag ikke var overdraget til producenter eller radiofonier.

Uanset dette var DSF's initiativ ganske udfordrende for operatørerne. Bortset fra Copydan-kanalerne, som var omfattet af tvangslicensen, så betalte tv-stationer-ne kun til Koda for de kanaler, som lå udenfor Copydan-tariffen. Ingen andre rettighedshavere modtog vederlag.

Enegang eller fælles initiativ

Som nævnt overvejede DSF, om man skulle forene kræfterne ved at rejse sagen på vegne af alle organisationer i Copydan Kabel-TV. Der var stærk tvivl om, hvorvidt andre organisationer havde bevaret rettigheder. Selv Johan Schlüter udtrykte på vegne af film- og tv-producenterne tvivl om producenterens rettig-heder, og DSF besluttede derfor i marts 1996 at analysere rettighedssituationen.

Resultatet var, at bortset fra DSF, havde kun Dansk Artist Forbund (DAF) bevaret en vederlagsret for kabelspredning, og der var derfor ikke noget perspektiv i at forsøge at rejse en fælles sag gennem Copydan. Dette var en nøgtern beslut-ning på baggrund af en analyse af, hvilken fremgangsmåde, der ville have de største muligheder for at føre til et vellykket resultat.

I stedet rettede DSF og DAF i juni henvendelse til TeleDanmark, Forenede Dan-ske Antenneanlæg, Boligselskabernes Landsforening og Kommunernes Lands-

forening med krav om, at kabeloperatørerne klarerede de udestående rettigheder, og man tilbød at påbegynde forhandlinger om vilkårene for klareringen. Et indledende møde fandt sted mellem operatørerne og DSF den 27. august 1996, men operatørerne meddelte i oktober, at de "ikke fandt lovgrundlaget så entydigt, som det blev præsenteret af Dansk Skuespillerforbund" – og at TV3 i øvrigt havde erhvervet alle rettigheder. Med andre ord: Man var ikke indstillet på at indgå en aftale.

På den baggrund anlagde DSF og DAF den 30. juni 1997 sag mod TeleDanmark, Foreningen af Danske Antenneforeninger og Boligselskabernes Landsforening ved Østre Landsret med krav om anerkendelse af pligten til at betale for viderespredning af TV3. Kravet omfattede ikke 3+, da denne kanal på det tidspunkt var omfattet af Copydan-tariffen.

Stævningen

Stævningen var både konkret og enkel. Kernen var, at de udøvende kunstnere har eneret efter §65 i ophavsretsloven, og at DSF's og DAF's overenskomster og aftaler præciserede, at producenten kun erhvervede udnyttelsesrettighederne i nærmere specificeret omfang, at alle andre rettigheder fortsat tilhørte den ansatte, og at kabelviderspredningsrettighederne ikke var overdraget til producenten.

Stævningen var bilagt en række overenskomster og et stort antal individuelle kontrakter, som henviste til overenskomsternes rettighedsbestemmelser.

Betalingskravet var 1,35 kr. pr. husstand. Beløbet var fastsat ud fra den af Kulturministeriet godkendte Koda-tarif, justeret efter sagsøgernes andel, som fastsat af voldgiftsretten i 1989 – dog således at der tages hensyn til, at voldgiftsretten fastsatte andelen som et gennemsnit af danske og udenlandske kanaler, hvor TV3 indeholder væsentligt flere danske programmer: spillefilm, underholdningsprogrammer, dubbede tegnefilm og reklamer.

Bilagene til stævningen illustrerede, at rettighedssituationen var forstærket siden åbningen af sagen i 1993. Der blev fremlagt kontrakter på tv-serier, diverse underholdningsprogrammer, reklamefilm, og der var i 1995 indgået en dubbingoverenskomst pr. 1. juni 1995 mellem Sun Studio (som stod for stort set al dubbing af tegnefilm på det tidspunkt) og DSF og DAF, og de fremlagte kontrakter indeholdt henvisninger til overenskomsterne med deres nødvendige rettighedsforbehold for kabelretransmission.

Copydan Kabel-TV reagerer

Anlæggelsen af sagen mod kabeloperatørerne satte en bevægelse i gang blandt andre rettighedshavere, som havde en (begrundet) frygt for, at de kunne miste en mulighed for at få andel i indtægter for kabelspredning af TV3 og nu også 3+, som havde startet deres udsendelse i april 1996.

FDS (Foreningen af Danske Spillefilmproducenter) og PRODUCENTERNE (Sammenlutningen af producenter af film, TV, video og AV i Danmark) skrev til kabeloperatørerne 19. november med opfordring til at forhandle, og man meddelte, at forhandlingskompetencen ville overgå til Copydan ved årsskiftet. Sidst i november fulgte Anne-Louise Schelin som formand for Copydan Kabel-TV op på de øvrige rettighedshaveres vegne op med samme budskab.

Det var en noget rodet situation. På den ene side kunne det styrke sagen, hvis alle rettighedshavere kunne optræde samlet – på den anden side kunne DSF og DAF ikke give afkald på den styrke, forbundene havde i kraft af deres veldokumenterede rettigheder. Yderligere kunne man ikke afvise, at man gennem forhandling kunne nå et resultat, som overflødiggjorde en opslidende retssag.

Først i marts 98 blev der i Copydan Kabel-TV taget initiativ til at undersøge, hvilke rettigheder medlemsorganisationerne havde overfor TV3; samtidig markerede såvel Koda som DSF og DAF, at man havde berettigede forventninger om det vederlag, der tilkom dem. Det var en politisk anspændt situation, hvor der blev lagt et stort pres på DSF og DAF med henblik på at opgive retssagen; omvendt fremhævede DSF og DAF, at man var bekymrede over at skulle opgive en god sag for at gå sammen med organisationer med tvivlsomme rettigheder.

Løsningen blev – i stedet for at opgive søgsmålet – at bede om udsættelse med henvisning til bestræbelserne på at nå en forligsløsning. DSF og DAF tog dermed hensyn til de øvrige rettighedshavere uden at fraskrive sig mulighederne for at handle på egen hånd. Dette skridt var med til at genoprette noget af den gode stemning mellem organisationerne ovenpå den utilfredshed, som udfaldet af Kabelvoldgiften havde medført.

Landsretssagen var således ikke afblæst. Den blev holdt i live parallelt med forhandlingerne, og den indeholdt en del interessante aspekter: Særligt operatørernes påstand om, at DSF ikke havde søgsmålskompetence var udfordrende. DSF havde her glæde af, at man i midten af 90'erne havde sørget for overdrageserklæringer, som gav DSF mandat til at forvalte medlemmernes rettighe-

der. (DAF havde med DSF's billigelse bedt deres medlemmer om at foretage en helt tilsvarende overdragelse). DSF kunne eksempelvis dokumentere, at man i forhold til serien Kaos i Opgangen havde mandat fra bl.a. Ulf Pilgård og Klaus Wegener. Et retsmøde i april 1999 afgjorde, at DSF og DAF havde søgsmålskompetence (Østre Landsret udsatte i øvrigt løbende sagen med henvisning til sagens behandling ved Ophavsretslicensnævnet).

I 98 og 99 foregår der en del juridiske forpostfægtninger mellem Copydan (bl.a. Johan Schlüter) og Bjarke Vejby, som repræsenterer operatørerne, og efter et møde i april afviser Vejby endelig kravene i september 1999. Undervejs har han også afvist, at Ophavsretslicensnævnet havde kompetence i sagen. Han konkluderer, at de eneste, som har rettigheder er Koda, som man allerede betaler til, og "skuespillere osv.", hvor brugen er marginal og rettighederne er "tvivlsomme". Copydans forslag om en tarif, der svarer til den gennemsnitlige Copydan-tarif minus 36% til tv-stationerne afvises blankt.

Derfor ender det med, at Copydan indbringer sagen for Ophavsretslicensnævnet i december 1999 med et klageskrift, som er blevet udformet i et intenst samarbejde mellem Martin Gormsen, Bjørn Høberg-Petersen og Johan Schlüter.

Det juridiske benspænd fortsætter. Operatørerne nedlægger påstand om sagens afvisning, og det går der yderligere et halvt år med, inden denne påstand afvises. Koda deltog i sagen, men måtte efterfølgende træde ud efter krav fra operatørerne med henvisning til, at der eksisterede en aftalt tarif til Koda. Johan Schlüter og Bjørn Høberg-Petersen fører sagen for rettighedshaverne.

I april 2000 afleverer Bjarke Vejby et svarskrift, som skal skabe splittelse blandt rettighedshaverne, idet man peger på de særlige forhold for skuespillere og artister, mens det understreges, at øvrige rettighedshavere har overdraget deres rettigheder. Dette fører til ny uro, og i et brev fra Dansk Artist Forbund og DSF til Copydan Kabel-TV forlanger man på baggrund af en grundig redegørelse, at bestyrelsen drøfter situationen vedr. den efterfølgende fordeling af det vederlag, som nævnet kommer frem til. Dette fører ikke til konklusioner, men det er med til at lægge grunden til den senere forhandling om fordeling af vederlaget.

Ophavsretslicensnævnets behandling

Det er interessant at se, hvordan Nævnet vurderer rettighedsforholdene. Det er veldokumenteret, at TV3 og 3+ overvejende sender udenlandske produktioner (70-78%), ganske få danske film, megen reklame (8-12%) og en del

entrepriseproduktioner. Processen viser, at udenlandske rettigheder generelt er erhvervet af tv-stationer, og dette anerkendes af rettighedshaverne. Bedre ser det ud med danske film, hvor Metronome, Zentropa og Nordisk har bevaret rettigheder. For så vidt angår entrepriseproduktioner (typisk serier, dokumentar og underholdning) konstaterer nævnet, at producenterne har overdraget alle de rettigheder, de har været i besiddelse af – inklusive produktioner, hvor producenterne har skrevet under på, at de havde erhvervet alle rettigheder (selvom de ikke havde). Producenterne stod dermed ret svagt i sagen. Nævnet anerkendte, at producenterne ikke kunne overdrage rettigheder, som de ikke havde erhvervet fra de medvirkende. For så vidt angår reklamer vurderer nævnet, at TV3/3+ ikke har erhvervet nogle rettigheder overhovedet.

Anderledes vurderer nævnet, at kunstnerne i vidt omfang har bevaret rettigheder. Der henvises til, at instruktørerne har fremlagt kontrakter, som dokumenterer forholdet, og der henvises også til FAF-overenskomsten, som indeholder et rettighedsforhold, men man går ikke i dybden med en vurderingen af, om overenskomsten faktisk har fundet anvendelse på konkrete produktioner. Det som er sket efter voldgiftssagen i 88-89 er, at de forskellige forbund har set nødvendigheden af at indføre forbehold for deres kabelrettigheder og derfor har forhandlet nye overenskomster og standardkontrakter med producenterne. Det er dog tvivlsomt, i hvilket omfang dette konkret er videreført i individuelle kontrakter, og det er nok begrænset, i hvilket omfang den enkelte entrepriseproducent har sørget for at tage forbehold for disse rettigheder i sin produktionskontrakt med TV3/3+. Man kan sige, at nævnets konklusion – baseret udelukkende på overenskomst og standardkontrakt – er en ganske venlig behandling af disse rettighedshavere.

For så vidt angår udøvende kunstnere konkluderer nævnet klokkeklart, at skuespillere og artister har dokumenteret deres rettigheder, og dette gælder også dubbingskuespillere. Det kan her have spillet en rolle, at TV3 anerkender, at de udøvende kunstnere har bevaret rettigheder; man mener dog at andelen skal være lavere end de 9%, som voldgiftskendelsen fra 1989 gav dem, i betragtning af TV3 og 3+ sendefloden. Med hensyn til dubbing opstod der en interessant situation, da operatørerne og TV3's advokat Claus Holberg hævdede, at de fremlagte kontrakter ikke dokumenterede, at kabelrettighederne var bevarede. Rettighedshaverne reagerede umiddelbart på dette ved at indhente en erklæring fra Sun Studio, som fastslog, at man fra lydstudiets side anerkendte, at rettighederne var bevarede.

Nævnet slutter af med at sige, at nordiske kunstnere generelt har bevaret deres rettigheder.

Sammenfattende siger nævnet, at mens rettighederne til udenlandske produktioner er overdraget til TV3/3+, så er det i almindelighed sådan, at der ikke er sket overdragelse fra kunstnerne, når det drejer sig om danske film, reklamefilm, dubbing af tegnefilm eller danske entreprisproduktioner.

Afgørelsen fra nævnet giver Copydan medhold: Kabeloperatørerne skal betale for retransmission af TV3 og 3+, men nævnet mener også, at der skal tages hensyn til, at tv-stationer sender meget udenlandsk produceret materiale, og særligt peger nævnet på, at producenterne ikke er berettigede til den andel, som de fik tilkendt i voldgiftssagen. Derfor bestemmer man, at der ikke skal betales efter den gennemsnitlige takst i Copydan-tariffen, men i stedet 25% af det gennemsnitlige vederlag. Betalingen omfatter Copydans rettighedshavere, og således ikke Koda, som har sin egen tarif.

DSF og DAF hævdede efterfølgende landsretssagen.

Afgørelsen var en meget betydningsfuld sejr for rettighedshaverne. Uden DSF's initiativ ville situationen i Danmark have været den samme som den (stadig) er i Sverige og Norge: Der ville ikke være nogen retransmissionsbetaling for kommercielle kanaler, som er up-linket fra udlandet.

Det er epokegørende, at man hermed for første gang tillægger andre rettighedshavere end Koda ret til vederlag for tv-kanaler, der falder udenfor Copydan-tariffen.

Efter afgørelsen den 11. oktober 2002 indledtes en proces, hvor Copydan Kabel-TV (i samarbejde med Koda) søgte at nå en aftale med kabeloperatørerne, særligt TDC. Målet var at finde en pragmatisk løsning, som havde en karakter, så modparten ikke i utilfredshed med kendelsen gik til domstolene. Løsningen skulle også omfatte de øvrige kommercielle tv-kanaler – de såkaldte mellemgruppekanaler. Bl.a. var både DSF og Martin Gormsen opmærksom på, at tegnefilmkanaler som Fox Kids og Cartoon Network måtte inddrages – ikke mindst fordi nævnet havde taget klar stilling til bevarelse af rettigheder i dubbing. Sagen var, at der blev stadig flere af mellemgruppekanalerne, og Ophavsretslicensnævnets afgørelse kunne udløse nye konflikter omkring omfanget af rettighedsoverdragelse med mere for disse kanaler, hvor det ikke var givet, at

rettighedsbevarelsen havde samme omfang og kunne dokumenteres i samme omfang som i forhold til TV3 og 3+. Forhandlingerne blev ført af Jacob Hedebrink og Martin Gormsen og endte med en aftale i 2003, som indebar, at der fremover blev betalt vederlag for alle mellemgruppekanaler, idet den forhandlede tarif samtidig gav operatørerne en vis rabat. Fra februar 2003 kom også Disney Channel ind under aftalen.

I forbindelse med aftalen påtog Viasat (ejer af TV3 og 3+) sig at betale for fortiden; dette beløb sig til 25 mio. kr., og der blev ved fordelingen taget hensyn til de sagsomkostninger, som DSF og DAF havde haft i forbindelse med sagen ved Landsretten.

På kunstner og producentsiden fulgte en proces, hvor man skulle gøre boet op. Sagen havde afsløret, hvilke rettighedshavere, som havde papirerne i orden, og hvem der stod svagt. Producenterne måtte anerkende, at man ikke i samme omfang som under voldgiften havde kunnet dokumentere rettigheder, og den samme nøgternhed prægede diskussionerne på kunstnerside. Her var det især DSF og DAF, som havde vist styrken på udøverside, og på autorsiden var det især instruktørerne, som havde kunnet dokumentere rettigheder.

Efter at sagen var sluttet fulgte – som sædvanlig kan man sige – en proces om fordelingen. Resultatet var at producenterne og IFPI fik en andel på 40% (hvor den efter voldgiften havde været godt 56% af det samlede vederlag til kunstnere og producenter). Tilsvarende afspejlede fordelingen mellem kunstnerorganisationerne vægten af rettigheder. De udøvende kunstnere fik i alt ca. 34%, heraf godt 30% af vederlaget til DSF, mens autorene fik godt 25%.

Resultatet har for DSF betydet store betalinger i de år, der er gået siden 1997.

EFTERORD

Dansk Skuespillerforbund har især opnået sine resultater i kraft af faglig styrke og et på mange måder traditionelt fagforeningsarbejde. Et stærkt sammenhold, et godt tillidsrepræsentantsystem, professionalisering af det faglige arbejde, strategisk tænkende ledelser og tillige en realistisk holdning til indgåelse af aftaler har lagt grunden til gode resultater og bæredygtige pragmatiske relationer til med- og modparter. Dette har vist sig at være af betydning for udvikling af den danske model, hvor overenskomster og aftalelicenser sikrer en løbende betaling for brug af kunstneriske værker og præstationer og dermed medvirker til produktion af nyt dansk indhold.

Andre faktorer har haft betydning. Det gælder ikke mindst den gode danske ophavsretslovgivning, men at denne ikke har været afgørende ses af, at andre kunstnerforbund på det samme lovgrundlag ikke har formået at skabe tilsvarende resultater. Også det traditionelle gode danske samarbejdsklima mellem arbejdsgivere og arbejdstagere har haft betydning, da der er et betydeligt interessefællesskab mellem producenter og kunstnere med hensyn til at lave aftaler, som betyder, at tredjemænd – brugerne og forbrugerne – yder deres bidrag til finansiering af radio-, film- og tv-produktion. Samarbejdet om overenskomsterne og udviklingen af fællesorganisationen Copydan har været helt afgørende for den succes, som danske rettighedshavere har oplevet.

Frem til årtusindskiftet kunne DSF operere i omgivelser, som var klart definerede og relativt lette at overskue. De potentielle modtagere var i det væsentlige afgrænset af sproget; spredningen af audiovisuelle fremførelser skete enten via broadcasting eller fysiske eksemplarer; og forbruget af danske produktioner var på trods af en massiv invasion af amerikanske film og tv-serier sidst i 80'erne ikke for alvor truet. Alt dette skabte et trygt aftalemiljø og klare rammer for forhandlingerne.

I dag er situationen en helt anden. Der er sket et teknologisk nybrud, som har ført til, at de velkendte værdikæder er blevet underminerede, og rettighedshaverne må søge at finde veje til at erstatte de forsvundne indkomster fra de fysiske medier. Oven i dette er nye streamingtjenester med deres abonnementsordninger blevet alvorlige konkurrenter til både det traditionelle kulturforbrug og til den traditionelle konsumptionsmåde (dansk flow-tv eller dvd-afspilning)

samtidig med, at de sænker indkomstniveauet på film og tv. Endnu større er truslen fra spredningen af både musik og audiovisuelle produktioner på de sociale medier, som er totalt dominerede af teknologigiganter, som agerer ubundne af nationale love og regler, og som er ansvarsfri med hensyn til det indhold, som formidles til forbrugerne.

Overfor dette må DSF erkende, at man ikke alene kan sikre medlemmernes interesser. Selvom man tidligt fik skabt gode aftaler om brug på streamingtjenester, så vil man ikke i længden kunne udfylde hullet i indtægter fra tv-udsendelse, eksemplarsalg og retransmission uden at hente en styrke gennem samarbejde med andre rettighedshavere. Af samme grund har DSF over de senere år engageret sig stærkt i samarbejdet både i Copydan og i andre sammenhænge, hvor danske rettighedshavere drøfter, hvordan man skal handle i det nye, udfordrende medieunivers, som er skabt af både ny teknologi og globalisering. Man må se i øjnene, at ophavsretslovgivningen ikke kan løse problemerne, som det er i dag. Teknologigiganter som Google, Facebook og Amazon udnytter den ansvarsfritagelse, som e-handelsdirektivet giver dem, og det vil derfor i en overskuelig fremtid kun være rettighedshavernes styrke i kontraktforhandlingerne, som kan sikre kunstnere og producenter de indtægter, som er nødvendige for at kunne opretholde en mangfoldig og rig kulturproduktion.

LITTERATUR

Dansk Skuespillerforbunds Jubilæumsbog, 1954

“Skuespilleren” årgang 1926-1964 (Dansk Skuespillerforbunds medlemsblad)

Dansk Skuespillerforbunds arkiver

Robert Neiiendam: Livserindringer, 1953

Bendt Rothe: Ophavsrettens Stedbørn, 1987

Niels Finn Christiansen: Fagbevægelsens historie, Fagbevægelsens Interne Uddannelser, 1999

Merete Wilkenschildt: Jeg vil bare gerne huskes.
En biografi om Kirsten Rolffes, 2000

Gramex' arkiver

Otto Lassen: Gramex 1988

Copydans 25 års Jubilæumsskrift, 2002

Mogens Koltvedgaard: Lærebog I Immaterialret, 2002

Tak for hjælp til Litten Hansen, Sven Kromann Rasmussen, Bjørn Høberg-Petersen, Maj Hagstrøm, Halvor Lund Christiansen, Birgitte Lund Christiansen, Ida Poulsen (Teatermuseet i Hofteatret), Kaj Christiansen (Gramex), advokat Peter Schønning, Mette Falk Christensen (Copydan) og Copydan Av-foreningernes direktør Jacob Hedebrink.

BILAG

Aftalelicens – en nordisk model for klarering af rettigheder

1. Lovgrundlag m.v.

Overalt i verden diskuteres i disse år, om ophavsretten udgør en alvorlig hindring for mulighederne for at klarere rettigheder til brug på internettet, ved kabelviderespredning og ved digitalisering af materiale til brug bl.a. i undervisning, i biblioteker og arkiver af værker og præstationer (de udøvende kunstners fremførelser af værkerne). Ved sådanne masseudnyttelser udgør den efter ophavsretslovgivningen nødvendige indhentning af individuelle tilladelser en stor vanskelighed på grund af omkostninger og tidsforbrug. Dette har givet anledning til en række angreb på den ophavsretlige beskyttelse, både fra anti-copyright-bevægelser og fra visse regeringer.

Problemet med klarering af store mængder rettigheder, herunder praktiske vanskeligheder med at identificere rettighedshavere, er ikke nyt, om end det er blevet mere påtrængende. Et eksempel er fotokopiering i skolerne og brug af radio- og tv-udsendelser i undervisningen. Der er en almen interesse i sådanne udnyttelser, men det er ikke muligt at indhente tilladelse i hvert enkelt tilfælde.

I den nordiske ophavsretslovgivning har man for mere end 50 år siden indført et instrument, som i vid udstrækning kan løse sådanne problemer – nemlig aftalelicensmodellen.

Modellen forudsætter, at der er parter, som kan indgå kollektiv aftale om brug af rettigheder. Det er et krav, at en aftale indgås mellem på den ene side brugere (f.eks. Kommunernes Landsforening eller tv-stationer) og på den anden side organisationer, som repræsenterer en væsentlig del af ophavsmændene til de værker og præstationer, som anvendes indenfor det pågældende område. I Danmark (og Norden) er der en høj grad af faglig organisering, også indenfor kunstnerområdet, og der er derfor ingen vanskeligheder med at udpege repræsentative foreninger.

Det særlige ved aftalelicensen er imidlertid, at en indgået aftale også har virkning for brug af værker og præstationer af ikke-repræsenterede rettighedshavere, herunder nationale ikke-medlemmer og udenlandske rettighedshavere. (Aftalen udstrækkes til at gælde sådanne, heraf den engelske betegnelse:

extended collective licensing system). Herved sikres brugerne, at man frit og lovligt kan anvende alle værker uden forudgående at have undersøgt, om de pågældende er direkte repræsenterede af aftaleparten, og dette er en forudsætning for, at aftalen kan fungere. På en række områder vil brugen af værker af udenlandske rettighedshavere være omfattende, og i sådanne tilfælde kan det være en forudsætning for anerkendelse af en aftale, at der er indgået gensidighedsaftaler mellem den danske organisation og den tilsvarende udenlandske organisation.

Loven pålægger en godkendt repræsentativ organisation at behandle ikke-repræsenterede rettighedshavere på lige fod med egne rettighedshavere. Dette er en forudsætning for, at systemet er legitimt, og det udmøntes af (som eksempel) Dansk Skuespillerforbunds forvaltningsorganisation Filmex via gensidighedsaftaler med de vigtigste udenlandske organisationer, hvor der sker udveksling af vederlag, samtidig med at danske ikke-medlemmer får vederlag på linje med medlemmer.

Det er den fremherskende opfattelse, at aftalelicensmodellen ikke udgør en indskrænkning af ophavsretten. Dette er understøttet af Betragtning 18 i EU's Infosoc-direktiv fra 2001, hvor det udtales, at "Direktivet ikke berører ordningerne i medlemsstaterne om forvaltning af rettigheder såsom aftalelicens". Dette læses på den måde, at sådan licensering udgør en særlig måde at forvalte eneretten på. Herved adskiller modellen sig fra tvangslicenser (brug af fonogrammer til offentlig fremførelse) og undtagelser som fribrugsregler m.v. Da man imidlertid kan anføre, at modellen indeholder et element af tvang overfor de ikke-repræsenterede rettighedshavere (da disse jo ikke har haft indflydelse på vilkårene i aftalen, eller overhovedet på spørgsmålet om indgåelse af en aftale), er der i de fleste tilfælde en individuel forbudsret. Herved får såvel kunstnere som producenter mulighed for at holde deres værker udenfor aftalen. På særlige områder er der ingen forbudsret. EU's satellit- og kabeldirektiv fra 1993 fordrer således kollektiv aftale uden individuel forbudsmulighed, da en sådan i praksis ville umuliggøre retransmission. Derved får sådanne aftaler en tvangslicens-lignende karakter, men det er dog stadig en forudsætning, at der er indgået aftale med rettighedshaverne om udnyttelsen. Direktivet illustrerer således på glimrende vis, hvordan man på den ene side kan tilgodese offentlighedens interesse i en smidig adgang til udnyttelse af kulturprodukter, samtidig med at man tager hensyn til skaberne af sådanne produkter.

2. Anvendelse i Danmark

Danmark er det land, som har udviklet aftalelicensen længst. Man har således ud over en række specifikke aftalelicenser (hvor der er en særlig offentlig interesse i licensering) indført en generel adgang til aftalelicens på områder, hvor de berørte parter har interesse i og kan blive enige om en aftalelicensløsning. (Sverige har for nylig gennemført en tilsvarende ordning, og Norge er i gang med samme proces).

Der er vigtige aftaler på områder som fotokopiering og brug af radio- og tv-udsendelser i uddannelsesinstitutionerne, om kopiering i erhvervsvirksomheder, om radiofoniernes brug af udgivne værker, samtidig og uændret viderespredning af tv-kanaler m.m.

Ganske epokegørende er ændringen af ophavsretsloven i 2002 (i høj grad initieret af Dansk Skuespillerforbund), som giver mulighed for at anvende aftalelicens på DR's og TV2's programarkiver – både til brug on demand og til udsendelse (flow-tv). Som følge af denne ændring har rettighedshavere i Danmark fra 2008 givet mulighed for, at offentligheden kunne have adgang til de arkiver, som ellers har været blokeret af ophavsretlige og kontraktmæssige forhold. Aftalerne har vakt opsigt i udlandet, hvor man i årtier har overvejet løsninger på problemerne uden at komme særlig langt.

Et andet felt, hvor Danmark er gået i spidsen, er forskellige on demand tjenester (særligt StartForfra men også andre catch up tjenester), som giver danske tv-forbrugere rige muligheder for adgang til programmer tidsforskudt. Sådanne aftaler er indgået under den generelle aftalelicens, som også har muliggjort aftaler med bibliotekerne, og senest er der indgået aftaler om brug af tv-kanaler i det offentlige rum (barer, fitnesscentre, lufthavne og andre private virksomheder), som afventer godkendelse i Kulturministeriet.

3. Internationale problemer

Der er mange grunde til, at den danske og nordiske model næppe kan eksporteres. De to vigtigste grunde er vel, at der kun få steder i verden findes en veludviklet organisationsstruktur, hvor det store flertal af interessenter er organiseret i faglige sammenslutninger (både på arbejdsgiver- og lønmodtagersiden), og hvor der findes en mere end 100-årig tradition for at løse konflikter gennem

forhandling og kompromisser. Man kan med Peter Schønnings ord beskrive forholdet med, at der kun få steder i verden findes den nødvendige ”infrastruktur” til at bære aftalelicensmodeller. Det skal dog nævnes, at der f.eks. i Frankrig findes lignende systemer, og at der i Storbritannien er nylig lovgivning, som baner vej for tilsvarende løsninger (paradoksalt nok samtidig med at der i Storbritannien på baggrund af Hargreaves-rapporten planlægges skadelige indgreb mod rettighedshaverne). Det danske eksempel har endvidere inspireret EBU (de europæiske public service radiofonier) til i en række sammenhænge (f.eks. EU Licences for Europe) at anbefale aftalelicens-lignende modeller, hvilket ikke er nogen tilfældighed, idet samarbejdet i Danmark mellem Dansk Skuespillerforbund, Dansk Musiker Forbund og DR tilbage i 1990’erne i forbindelse med udformningen af Infosoc-direktivet af DR blev fremhævet i EBU som et eksempel på, hvordan man kunne søge at løse problemerne med radiofoniernes arkiver. Yderligere er der i det europæiske samarbejde om adgang til filmarven en ganske stor interesse for modeller, der ligner den nordiske.

Fraværet af den nødvendige ”infrastruktur” og en vis skepsis hos EU-Kommissionen overfor kollektiv forvaltning gør, at det kan være vanskeligt at viderebringe succeshistorier om den danske model på en måde, så det får konsekvenser for europæisk lovgivning. Det er dog lykkedes, både som nævnt i Infosoc-direktivet og sidenhen i direktivet om forældreløse værker, og i særlig grad det snart gennemførte direktiv om kollektiv forvaltning, at få både Kommission, Råd og Parlament til at anerkende den danske/nordiske løsning. Da modellen ikke lader sig implementere i mange andre lande, søger Kommissionen andre løsninger på klareringsspørgsmålet. Kommissionen er særligt af den opfattelse, at ophavsretten udgør en hindring for udviklingen af det indre marked, hvor informations- og kommunikationsteknologien samt indholdsindustrien hæmmes i sin vækst, idet forskellig ophavsretlig lovgivning i medlemsstaterne vanskeliggør udviklingen af ”a single digital market”. Kommissionen gennemfører på den baggrund en høring om revision af den europæiske ophavsretslovgivning for tiden, og man kan frygte, at den vil resultere i lovgivning, som gennemfører harmonisering, som kan skade de danske ordninger. Hvis der som et eksempel gennemføres en obligatorisk undtagelse (fribrugsregel) for brug af audiovisuelt materiale i skolerne, vil det umiddelbart betyde, at danske rettighedshavere mister en årlig indtægt på 35 mio. kr.

Der er dog røster i EU (Kommissionen), som understreger, at aftaleløsninger bør foretrækkes frem for indskrænkninger og undtagelser, og dette synes også at være det synspunkt, som fremføres af EU i international sammenhæng – f.eks.

i WIPO – om end man er stærkt presset af de kræfter, som her ønsker en international lovgivning, som fremmer indskrænkninger, undtagelser (herunder fribrugsregler) samt generelle hensyn i medfør af WIPO’s Development Agenda til fordel for de dele af verden, som lider under et økonomisk, socialt og kulturelt underskud. Fortrolige beretninger fra den danske administration har klargjort, at EU-landene følte sig isolerede i forhold til forhandlingerne om VIP-traktaten, idet selv USA (med henvisning til egne ”fair-use-regler”) var tøvende over for de ganske voldsomme angreb på rettighedshaverne i forbindelse med de synshandicappedes ret til fri adgang til kulturprodukter.

Det må forventes, at WIPO’s arbejde i den kommende tid vil være stærkt præget af ønskerne om at gennemføre en international regulering af undtagelser fra ophavsretten i forhold til biblioteker og arkiver samt i forhold til undervisning og forskning. Den afrikanske gruppe, nogle asiatiske lande (særligt Indien) og nogle af de latinamerikanske lande ser udviklingsdagsordenen som et instrument til at ændre styrkeforholdet både specifikt på kulturforbrugsområdet og generelt politisk. De må antages at have forventninger om en mulig fremgang (efter gennemførelsen af VIP-traktaten i juni 2013), og dette kan være skadeligt for bevarelsen af ophavsretten i den udviklede del af verden, som også er den del, som overvejende er kultureksporterende.

Der er blandt WIPO’s medlemslande to grunde til fortsat at forsøge at indskrænke den ophavsretlige beskyttelse: Den ene er, at der er praktiske vanskeligheder forbundet med at klarere rettigheder, og den anden er, at mange ønsker at undlade at betale for brugen af værker og præstationer. Den nordiske model kan løse det første problem, hvis der internationalt udvikles instrumenter til gensidig anerkendelse af sådanne licenser (å la direktivet om forældreløse værker eller det anbefalede Memorandum of Understanding om adgang til out of commerce værker) – men det andet problem kan ikke løses, uden at det rammer kultur skaberne: kunstnere og producenter, og dermed svækker mulighederne for fremtidig kulturproduktion.

Det er derfor en vigtig opgave i forhold til såvel EU som WIPO at arbejde for, at der ikke gennemføres en international lovgivning på dette område. I det omfang det måtte ske, så vil det være vigtigt at sådan lovgivning indeholder krav om rimelig vederlæggelse af rettighedshaverne.

Mikael Waldorff, 21. januar 2014

I årene efter 2014 er der sket en udvikling, hvor der både i flere europæiske lande og i EU Kommissionen er stigende forståelse for, at aftalelicensordninger kan være et godt redskab til at muliggøre masseklarering af rettigheder. I 2017 og i begyndelsen af 2018 er der en proces i EU-regi, som peger frem mod en anerkendelse af aftalelicensmodellen i den europæiske copyright-lovgivning, og dersom dette ender positivt, vil det have en stor betydning for de nordeuropæiske ordninger for klarering af rettigheder.

København, april 2018

