

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 20.01.25

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Opphavsrett

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

Det er behov for “lawmakers to strike a balance between the rights of authors to gain personally from their work, and the right of the society to draw on the information.” (Turow 2009 s. 99)

“The exclusive legal rights granted by a government to an author, editor, compiler, composer, playwright, publisher, or distributor to publish, produce, sell, or distribute copies of a literary, musical, dramatic, artistic, or other work, within certain limitations (fair use and first sale). Copyright law also governs the right to prepare derivative works, reproduce a work or portions of it, and display or perform a work in public. Such rights may be transferred or sold to others and do not necessarily pass with ownership of the work itself. Copyright protects a work in the specific form in which it is created, not the idea, theme, or concept expressed in the work, which other writers are free to interpret in a different way. A work never copyrighted or no longer protected by copyright is said to be in the public domain.”
(Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

“Med copyright har en rettighedshaver ejendomsretten til produkter som f.eks. bøger, og det er forbudt for andre at kopiere dem. Når forlag og avisser bruger deres copyright, betyder det, at de ejer kopieringsrettigheden til disse tekster, billeder og lignende. Ingen andre må kopiere dem. [...] Ophavsret er knyttet til copyright, men begrebet er mere fokuseret på forfatternes ret til egne værker. [...] Copyright og ophavsret er begge fundert i lovgivningen og den juridiske praksis. Hvis man forbryder sig mod copyright og ophavsret, bliver kopiprodukterne beslaglagt eller destrueret. Desuden kan man blive pålagt at betale bøde og erstatning til rettigheds-haveren.” (Finn Hansen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5022>; lesedato 25.05.21)

“Notice of copyright usually appears on the verso of the title page of a book in the form of a small “c” inside a circle ©, the abbreviation “Copr.,” or the word “Copyright” followed by year of publication, name of the owner of copyright, and the phrase “all rights reserved.” Because copyright law is highly complex, accurate interpretation often requires the advice of a legal specialist.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

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

“Opphavsretten har blitt utfordret av informasjonsteknologien og har utviklet seg i takt med denne (skjønt det alltid har vært noen som mener man er i utakt). Før boktrykkerkunsten var det ikke noe marked for verkseksemplarer. Når reproduksjonskostnadene i seg selv er høye blir selve retten til reproduksjon mindre interessant. [...] Den som skaper et verk må på en eller annen måte kunne kontrollere hvordan verket blir spredt og det må være mulig å skaffe seg en inntekt ved at verket blir spredt og utnyttet. Den som tilegner seg et verk skal på en eller annen måte betale et vederlag, med mindre opphavsmannen har valgt å gjøre verket fritt tilgjengelig. Det tar like lang tid å skrive en god roman eller komponere god musikk i dag som det gjorde for 100 år siden. At reproduksjons- og distribusjonskostnadene har blitt sterkt redusert skal ikke bety at opphavsmannen ikke lenger skal få betalt for sin innsats. Å hevde at det at det ikke lenger koster noe særlig å laste ned eller på annen måte fremstille et eksemplar til skal bety at det ikke skal betales er omtrent som å si at man ikke bør betale på trikken når den går der likevel. Økt volum og billig distribusjon bør bety at opphavsmenn får mer for sine verk,

ikke mindre.” (jusprofessor Olav Torvund i <http://www.torvund.net/index>; lesedato 18.09.13)

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

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

- 1) skrifter av alle slag,
- 2) muntlige foredrag,
- 3) scenerverk, så vel dramatiske og musikkdramatiske som koreografiske verk og pantomimer, samt hørespill,
- 4) musikkverk, med eller uten tekst,
- 5) filmverk,
- 6) fotografiske verk,
- 7) malerier, tegninger, grafikk og lignende billedkunst,
- 8) skulptur av alle slag,
- 9) bygningskunst, så vel tegninger og modeller som selve byggverket,

- 10) billedvev og gjenstander av kunsthåndverk og kunstindustri, så vel forbildet som selve verket,
- 11) kart, samt tegninger og grafiske og plastiske avbildninger av vitenskapelig eller teknisk art,
- 12) datamaskinprogrammer,
- 13) oversettelser og bearbeidelser av verk som er nevnt foran. [...]

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

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

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

§ 3. Opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier, så vel på eksemplar av åndsverket som når det gjøres tilgjengelig for almenheten. Har en annen rett til å endre et åndsverk eller å gjøre det tilgjengelig for almenheten, må dette ikke skje på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart. Sin rett etter første og annet ledd kan opphavsmannen ikke fraskrive seg, med mindre den bruk av verket som det gjelder, er avgrenset etter art og omfang. Selv om opphavsmannen har gitt gyldig samtykke til bruken, har han, hvis verket gjøres tilgjengelig for almenheten i slik krenkende skikkelse som nevnt i annet ledd, rett til å kreve at det enten ikke skjer under hans navn eller at det angis på fyldestgjørende måte at de foretatte endringer ikke skriver seg fra ham. Denne rett kan opphavsmannen ikke gi avkall på.

§ 4. Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet. Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen

litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke ráde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.

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

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

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

§ 8. Et åndsverk er offentliggjort når det med samtykke av opphavsmannen er gjort tilgjengelig for allmennheten. Et kunstverk er offentliggjort også når opphavsmannen har overdratt eksemplar av verket og dette er gjort tilgjengelig for allmennheten i medhold av §§ 19, 20, 23, 23a og 24. Et åndsverk er utgitt når et rimelig antall eksemplar av verket med samtykke av opphavsmannen er brakt i handelen, eller på annen måte er spredt blant almenheten.” (Norges *Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven)*; https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2#KAPITTEL_1; lesedato 12.03.15)

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

“[A] piece of work based on pre-existing work, such as an adaptation, a sequel or a translation (or in the case of fan art, a tribute or reimaging) is labeled as

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

“Work created for personal, non-commercial purposes is much more likely to be classified under Fair Use. In the case of non-commercial fan art and fan fiction, because they have been publicly shared and tolerated for so long, it would be safe to assume that a claim of Fair Use should offer sufficient protection, although there’s no guarantee. When derivative work is sold commercially, it can still be protected under Fair Use if it’s deemed sufficiently transformative, e.g. in the case of parody or critique, both well-accepted forms of transformation. Similarly, the smaller amount of copyrighted material a derivative piece is using, the more likely it is to be protected. Transformation in fan works can take many forms, including several which are not easy to identify by the above definitions and understanding. Fan works often transform the original by adapting a new style or point of view or expanding on the narrative. This, however, might prove hard to recognize for those unfamiliar with fan art and its many creative dimensions. Market harm and potential market harm are big components in the legal argument and quite often, the argument for Fair Use protection will hinge upon the fan artist’s ability to prove they are not financially damaging the copyright holder. If fan work is found to be competing with the source material, e.g. if a fan artist is selling prints of a copyrighted character, when the original publisher is also doing the same or planning to do the same in the future, financial harm can be claimed. Derivative work, in that case, could be defended if it was deemed transformative – and therefore, different – enough that it doesn’t compete with the original, e.g. if the aforementioned hypothetical fan art prints were made in a unique creative style. Since, legally, parody is more or less synonymous with comment, deconstruction and critique, a piece of derivative work which criticizes in a way that deters other people from buying the original doesn’t count as market harm. In summary, taking into account the lack of definition with Fair Use law and its reliance on discretionary interpretation, the strongest arguments for protection would be made

for derivative work which is (1) clearly transformative, (2) borrows as little from the source material as possible, and (3) is either non-commercial or doesn't compete with the original" (https://repository.abertay.ac.uk/jspui/bitstream/10373/1598/2/Sloan_PlayingOutsideTheBox_Published_2013.pdf; lesedato 18.06.15).

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

"Ifølge loven har man bare rettigheter til sin egen fremstilling, og måten man har organisert og formulert denne på. Fakta er det ingen som har rett til." (Jon Haarberg i *Dagbladet* 27. juli 2009 s. 60) "Copyright og ophavsret modsvares af citatret. Alle har ret til at citere en bog og en artikel uden at skulle betale for det eller skaffe sig tilladelse til det. Denne ret er dog begrænset i forhold til kunstværker. Desuden er der i praksis en fri brugsret, hvor man må bruge den viden og de oplevelser, man har fået af andres originalværker. Dette kan også siges på den måde, at copyright og ophavsret kun giver ejendomsret til et værks specifikke form. Andre kan frit tage ideen og gendigte et nyt værk efter samme idé." (Finn Hansen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5022>; lesedato 25.05.21)

"Det fantes ikke noe som het copyright på 1500-tallet. Luther tjente ingenting på den voldsomme suksessen. Det ønsket han heller ikke – for han ville ikke bli beskyldt for å tjene penger på Guds ord. At det ikke var noen copyright var en fordel for utbredelsen, for bøker kunne trykkes av småtrykkerier nær der de ble solgt." (den britiske historikeren Andrew Pettegree gjengitt fra *Bok og bibliotek* nr. 5 i 2017 s. 56-57)

Lewis Hyde skriver i *Common as Air: Revolution, Art, and Ownership* (2010) om at grunnloven i USA (The United States Constitution) bestemte at en forfatters eierskap til eget verk kun varte i 14 år, dette for å fremme utviklingen av det amerikanske litteraturfeltet. I 14 år kunne ingen andre enn forfatteren (og forlaget) tjene penger på et litterært verk, men etter denne tiden tilhørte verket allmennheten.

"Fænomenet Copyright er knyttet til det borgerlige samfund, hvor man fokuserer på individets rettigheder på det frie marked. Som ordet signalerer, så har Copyright-begrebet rødder i England og USA. Centraleuropa har andre traditioner med begrebet ophavsret. Copyright dukker op i tiden omkring 1600, og en lovgivning finder man efter 1700. Copyright er knyttet til en fokusering på de økonomiske og kommercielle forhold, der skal sikre handlen med værker. Copyright er forbundet med idealet om den frie liberale forfatter, der sælger sit originale værk på et frit marked, og derefter får den indtjening der rettelig tilkommer ham. [...] Man kan sælge copyright. Således kan forfattere sælge deres værk med sine rettigheder til et forlag. Der er forskellige former for salg af værker, alt efter om forlaget får tilladelse til at fremstille kopier eller om forlaget overtager

alle rettigheder for pågældende værk. I det sidste tilfælde kan forfatteren ikke sælge værket til andre senere hen. [...] I dag udmærker de store magtfulde medieaktører sig ved, at de ud over ressourcer til at levere medieprodukter også systematisk kan sikre deres rettigheder verden over. Deres magt er bundet til deres evne til at kontrollere deres rettigheder.” (Finn Hansen i <https://www.leksikon.org/art.php?n=5022>; lesedato 25.05.21)

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

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

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

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

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

I England “The Copyright Act of 1709 definitively abolished prior censorship, at least for books. It also granted exclusive rights for twenty-one years to works published before 1 April 1709 and granted rights for fourteen years to works published after that date, the right to be extended for another fourteen years if the author was living. This law, which abolished the perpetual rights of the traditional copyright, quite naturally set off a deluge of protest from the booksellers. In

practice, however, it turned out to be a monument of liberalism, and it founded the modern notion of literary property. There is little doubt that it encouraged both freedom of expression and the astonishing growth of British publishing during the eighteenth century.” (Martin 1995 s. 277)

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

“Noah Webster persuaded Connecticut legislators in 1783 to enact a law entitled “Act for the encouragement of Literature and Genius.” Such laws of “encouragement” provided the early legal foundation for granting “exclusive rights” in “intellectual property,” beginning conceptually with English efforts in the 1500s” (Dwayne K. Buttler i https://www.researchgate.net/publication/236821078_Copyrights_and_Copywrongs_The_Rise_of_Intellectual_Property_and_How_It_Threatens_Creativity_review; lesedato 07.01.25).

I 1837 ble det i Preussen i Tyskland vedtatt en lov for å beskytte verk innen vitenskap og kunst fra ulovlig opptrykk. Opphavspersonene fikk med denne loven enerett til offentliggjøring, mangfoldiggjøring og framføring i sin levetid, og med beskyttelse også 30 år etter opphavspersonens død. Det var en drastisk lov etter datidens forhold, men den ble i mange tilfeller etterlignet i andre tyske stater (Thomas Keiderling i Eke og Elit 2019 s. 496).

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

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

Den amerikanske forfatteren Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* (1852) “achieved remarkable sales in Britain, where it was not protected by copyright [...] If copyright can be viewed as restricting the free flow of books and the information that they contain, as is often claimed, then perhaps we need to explore just how copyright also fosters that flow by controlling the markets that enable it. Surely it is no coincidence that bestseller lists emerged in the United States only after the nation passed an international copyright law in 1891. [...] The phrase “political economy” is borrowed from William St Clair's influential 2005 lecture, “The Political Economy of Reading,” in which he argues to the contrary that copyright and its restriction of intellectual property have severely limited the availability of books in editions at a price that allows them to reach substantial audiences.” (Michael Winship i <http://www.common-place.org/vol-09/no-03/winship/>; lesedato 19.06.13)

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

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

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

serve to discourage literary production by American citizens. Although the American people were divided on the question of the United States's joining the international copyright union, book, newspaper, and magazine publishers were utterly opposed, and successfully lobbied against any such move in Congress.” (<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva75.html>; lesedato 18.09.13)

I sin første tale mens han var på reise i USA Dickens “touched upon the question of international copyright, by politely alluding to the fact that his work and that of other British authors was being generally pirated by American publishers and America magazines without any recompense being paid. He did not mention the subject before his visit, but the fact that he raised it so soon suggests that it had been very much on his mind; later he was indignantly to deny that it was the primary reason for his visit to America [...] His American friends had tried gently to dissuade him from pursuing the theme of copyright while in the United States, and already there were paragraphs of adverse criticism appearing in reference to Dickens’s apparent determination to bite the hands that were applauding him. The point was that magazines and publishers alike “pirated” any available material from England, and thought themselves justified in doing so; their argument was that the spread of Dickens’s writings through the land of the free and the brave was more important than any monetary reward to which, in some theoretical sense, he might be entitled.” (Ackroyd 1991 s. 364 og 369) “Such was the energy of Dickens himself that immediately after his return he launched into several projects at once; he composed a long circular on the absence of copyright in America and sent it to various writers, and at the same time wrote a letter to the *Examiner* in which he publicly declared that he would never sign a publishing contract with an American firm (a promise which he did not in fact keep).” (Ackroyd 1991 s. 393)

Dickens’ skrev reiseskildringen *American Notes for General Circulation* (1842) etter et opphold i USA. Boka “was almost at once pirated in the United States, although Dickens had cleverly arranged for its publication (in two volumes) on 19 October so that it could not be taken aboard the *Caledonia* which was bound for Boston on that very day. As a result the pirates were delayed by three weeks. Nevertheless, in its various editions, it had a sale in America as enormous as the criticism which it provoked.” (Ackroyd 1991 s. 396)

“In a letter written a few weeks before his death, Dickens resisted some otherwise tempting requests to allow publication in America of some of the monthly parts of *Edwin Drood* very slightly in advance of their appearance in England. Under copyright legislation, prior publication in America of certain monthly numbers would have had the effect of securing American copyright on those numbers that had appeared before their English counterparts. Dickens would have ended up with only partial copyright control over his own novel, and this would have bizarrely restricted subsequent editions of his work.” (Andrews 2006 s. 94)

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

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

I de tyske statene ble i 1867 de såkalte “evige forlagsrettighetene” for forfattere født før 1837 opphevret, og følgen var en lang rekke utgivelser av tyske klassikere til en svært rimelig pris (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 41). Dermed ble 1867 et “klassiker-år” for utgivelser, og det oppstod etter hvert en priskrig mellom en mengde klassikeriserier. Blant disse var *Reclams Universal-Bibliothek*, og noen tiår senere *Meyers Volksbücher*, *Engelhorns allgemeine Roman-Bibliothek* og *Kürschners Bücherschatz* (Evelyne Polt-Heinzl i <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=12545&L=656>; lesedato 25.03.20). Billigutgavene fra forlag som Cotta og Reclam ble svært populære og mye solgt.

“Stating that the German classics were the property of the nation, [Joseph] Meyer refused to acquiesce to the copyright laws, and he put out low-cost pirated editions at 2 groschen the volume. This earned him the hostility of the major booksellers in Germany, and he left Gotha in 1828 to avoid lawsuits, settling in Hildburghausen, the minuscule capital city of a neighboring principality, where he created a veritable book factory with seventy handpresses and ten mechanical presses. In order to avoid seizures he used the mails to distribute his books directly to his customers. [...] There were also important changes in literary publishing. In 1835 the Bundestag reduced the time span of copyright protection for literary works to the ten years following the death of the author. A transitional measure later provided that the rights of authors who had died before 9 November 1837 would expire and the works fall into the public domain on 9 November 1867. This meant that immediately after that date a throng of “libraries” of low-priced editions of the great national classics came on the market, the most famous of which was the

Universal Bibliothek of Anton Philip Reclam (1806-96). This was followed, from 1880 to 1896, by a return to the quality book, as in other countries.” (Martin 1995 s. 447-448)

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

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

“When Congress [den amerikanske Kongressen] passed the first Copyright Act in 1790, copyright protection lasted for 14 years, and authors could apply for a single 14-year extension. After a book’s copyright term expired, the work would fall into the public domain and become available for anyone to reproduce it. But Congress has repeatedly extended copyright terms. Today, new works are protected by copyright for the life of the author plus 70 years, and some works are still under copyright 90 years after they were published. Rebecca Rosen at the Atlantic spotted some research by Paul Heald at the University of Illinois law school that illustrates how the longer terms of modern copyright have affected the availability of older books. Heald examined a random sample of new (e.g. in-print) books on Amazon and plotted their distribution. His results were surprising: [...] Why the dramatic drop-off in the number of titles being published after the 1920s? Works published before 1923 are known to be in the public domain, giving publishers the right to republish them without asking anyone’s permission. In contrast, works published since 1923 may still be under copyright protection, so publishers have to do legal research to find the copyright owner (if any) and negotiate a license. That’s a hassle, so works published after 1923 are much less likely to be republished once they’ve gone out of print. [...] Congress last extended copyright terms in 1998, adding 20 years to most terms. That means that works from 1923 are scheduled to fall into the public domain again on Jan. 1, 2019, unless Congress grants yet another extension before then.” (<http://www.washingtonpost.com/blogs/the-switch/wp/2013/07/31/why-does-amazon-have-more-books-from-the-1880s-than-the-1980s-blame-copyright/>; lesedato 22.08.13)

En del av Bernkonvensjonen gjelder opphavsrett: “An international copyright agreement creating an International Union for the Protection of Literary and Artistic Works signed in Berne, Switzerland, in 1886, ratified in 1887 by several European countries and their colonies, and revised periodically. By 1974, there

were 64 signatories. The United States joined in 1988. To receive copyright protection under the Berne Convention, first publication of a work must occur in a member country. Works published in nonsignatory nations receive protection if published simultaneously in a signatory nation. Protection is for the author's lifetime plus 50 years, except for anonymous or pseudonymous works and cinematographic works for which protection expires 50 years after the work has been made available to the public." (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

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

Mark Rose sin bok *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (1993) viser at forestillingen om "the author as the creator and therefore the first owner of a work is deeply rooted both in our economic system and in our concept of the individual. But this concept of authorship is modern. Mark Rose traces its formation in 18th-century Britain – and in the process highlights still current issues of intellectual property." (http://www.goodreads.com/book/show/1536993.Authors_and_Owners; lesedato 04.05.15) Mark Rose beskriver blant annet virkningene av *Statute of Anne*, en copyright-lov vedtatt av det britiske parlamentet i 1710.

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

"1740'erne var således årtiet for en af de vigtigste retssager i den engelske copyright-lovgivnings historie. Moderne forestillinger om copyright finder i England sit første spæde udtryk allerede i 1710, i en lovforordning kaldet *The Statute of Anne*. Her tildeles forfatteren en principiel ret til de bogmanuskripter, han

har skrevet. Det er denne ret han sælger, når en boghandler køber og trykker hans manuskript. Som Mark Rose påpeger i bogen *Authors and Owners*, fastslås det imidlertid først i 1741 – hvor digteren Alexander Pope sagsøger boghandleren Edmund Curll, der havde udgivet en uautoriseret version af Popes, Jonathan Swifts og andres brevveksling – at forfatterens rettigheder ikke bare er økonomiske og ikke bare gælder hans manuskript, men også er immaterielle og gælder hans værk. Forfatteren har en særlig forbindelse til de tekster, han udtænker og skriver, fastslår dommen. Det er denne immaterielle forbindelse, der giver ham ret til at bestemme, hvorvidt og hvordan de skal udgives. Og denne immaterielle ret gælder ikke bare egentlige bogmanuskripter, men også private brevvekslinger. Bag dommen ligger en ny opfattelse af forfattergerningen og forholdet mellem forfatter, skrift og offentlighed. Den professionelle forfatter er ikke længere en aktør i den trykte offentlighed, der kender og udnytter dens mange genveje og smuthuller. Han er derimod en producent, der skaber et immaterielt produkt, et produkt, han altid vil have en særlig forbindelse til. Samtidig markerer Popes retssag et forsøg på at regulere spillereglerne i den trykte offentlighed henimod transparente former: Forfattere skriver til offentligheden, hæfter for deres udsagn – og har rettighederne over deres egne tekster. [...] I anden halvdel af 1700-tallet hørte forfalskninger, pirattryk og lignende greb ikke længere til dagens orden.” (Nexø 2007)

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

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

“In 1710, the first copyright law in England gave protection to the author for 14 years, renewable for a second period of equal length. In the United States, the first federal copyright law, passed in 1790, also provided protection for 14 years, renewable for an additional 14 years if the author survived the first term. Congress extended the term in 1831 and 1909, then changed the duration of copyright to life of the author plus 50 years, effective January 1, 1978. In 1998, the controversial Copyright Term Extension Act (CTEA) lengthened the period to life of the author plus 70 years for works published on or after January 1, 1978, the same as in Europe. For anonymous works, pseudonymous works, and works for hire the period is 95 years from year of first publication or 120 years from year of creation, whichever expires first. Library and consumer groups including the American Library Association (ALA) filed amicus briefs in support of a challenge (Eldred v. Ashcroft), but on January 15, 2003 the U.S. Supreme Court upheld the CTEA by a 7-2 vote. Copyright is controlled by Congress and administered by the U.S. Copyright Office of the Library of Congress. International copyright is governed by the Berne Convention and the Universal Copyright Convention.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

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

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

Lockean discourse of property, let us note, was founded on a compatible principle – ‘Every Man has a *Property* in his own *Person*’ was Locke’s primary axiom – and thus the discourse of originality readily blended with the eighteenth-century discourse of property” (121).” (Hayles 2005 s. 145)

Adrian Johns’ bok *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates* (2009) “shows how patents and copyrights have historically been deployed to protect commercial interests rather than to reward individual inventors and writers or to stimulate innovation [...] The author argues that the “dynamic, innovative global internet” is fundamentally and structurally opposed to copyright and anti-piracy legislation designed to protect intellectual property. While the problem we face in the early twenty-first century is not the same as the one faced by our predecessors in the eighteenth, nineteenth, or even twentieth centuries, there are, as Johns shows, parallels and harbingers in these earlier periods. Dynamism, innovation, and commercial entrepreneurship have been in constant and often fertile conflict with regulation and control for centuries. Indeed, Johns suggests that it is out of this conflict that a modern concept of “intellectual property” was born, in or around the late eighteenth century.” (<https://academic.oup.com/ahr/article-abstract/118/2/463/42178>; lesedato 07.01.25)

På en nettside ble hovedideer i Johns’ bok *Piracy* oppsummert slik: “Since the rise of Napster and other file sharing services in its wake, most of us have assumed that intellectual piracy is a product of the digital age and that it threatens creative expression as never before. The Motion Picture Association of America, for instance, claimed that in 2005 the film industry lost \$2.3 billion in revenue to piracy online. But here Adrian Johns shows that piracy has a much longer and more vital history than we have realized – one that has been largely forgotten and is little understood. *Piracy* explores the intellectual property wars from the advent of print culture in the fifteenth century to the reign of the Internet in the twenty-first. [...] in the wars over piracy, it is the victims – from Charles Dickens to Bob Dylan – who have always been the best known, but the principal players – the pirates themselves – have long languished in obscurity, and it is their stories especially that Johns brings to life in these vivid pages. Brimming with broader implications for today’s debates over open access, fair use, free culture, and the like, Johns’s book ultimately argues that piracy has always stood at the center of our attempts to reconcile creativity and commerce – and that piracy has been an engine of social, technological, and intellectual innovations as often as it has been their adversary. From Cervantes to Sonny Bono, from Maria Callas to Microsoft, from Grub Street to Google, no chapter in the story of piracy evades Johns’s graceful analysis in what will be the definitive history of the subject for years to come.”
(<http://www.adrianjohns.com/piracy/>; lesedato 04.05.15)

“[I]nformation has indeed become a principal foundation of modern social, economic, and cultural order. As it has become the key commodity in the globalized economy, so control and management of information have vastly

increased in overt importance. In the nineteenth century, manufacturing held the key to economic power; for much of the twentieth, energy occupied that position. Now knowledge and imaginative creativity seem to be challenging for primacy. Piracy is the biggest threat in this emerging economic order” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 15.05.15).

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

“The relation of piracy to doctrines of intellectual property, in particular, must clearly be a close one; but piracy cannot be adequately described, let alone explained, as a mere byproduct of such doctrines. It is empirically true that the law of what we now call intellectual property has often lagged behind piratical practices, and indeed that virtually all its central principles, such as copyright, were developed in response to piracy. [...] America’s wholesale redistribution of foreign companies’ patents (those of allies as well as the defeated Germans) after World War I. The legality of this hugely important move was unclear, but few in the United States, at least, would have called it piracy.” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 15.05.15)

Siva Vaidhyanathan har skrevet *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity* (2003). “The Digital Millennium Copyright Act of 1998, for instance, includes among its complex provisions language that “[p]rohibits the circumvention of any effective technological protection measure installed to restrict access to a copyrighted work” (p. 174). This property-based and legally sanctioned model of “locking” copyrighted works threatens to destroy the carefully articulated principles of “fair use” law in the United States by severely restricting general access to the range of copyrighted works. A fundamental condition of “fair use” is lawful access to copyrighted works. The likely elimination of “fair use” as a viable means to make lawful uses of copyrighted works in the absence of permission is one of the

dominant “copywrongs” cited by Vaidhyanathan and the critical threat to creativity in the “digital moment.” ” (Dwayne K. Buttler i https://www.researchgate.net/publication/236821078_Copyrights_and_Copywrongs_The_Rise_of_Intellectual_Property_and_How_It_Threatens_Creativity_review; lesedato 07.01.25)

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

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

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

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

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

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

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

“Mange opplever å ha et eiendomsforhold til sangen “Happy birthday to you”, men den er fremdeles kopibeskyttet. Inkluderer man den i en filminnspilling uten å ha klarert og betalt for bruken på forhånd, risikerer man å få US\$ 10.000 i bot. For noen år siden tok fotografen Tom Forsythe seg friheter med en dukke som har gjestet mange hjem. Fotografiene hans er kjent under tittelen “Barbie in a blender”, og for denne kritikken av vestens skjønnhetsmyte ble han forsøkt idømt en bot på ikke mindre enn US\$ 2,3 millioner.” (Anita Sandberg i *Bok og bibliotek* nr. 6 i 2007 s. 46)

I hovedfilialen ved Deichmanske bibliotek i Oslo var det i 2010-11 et par “mediastasjoner” utformet som store bokser, men med kun plass til maks to personer foran. “Det handler i bunn og grunn om rettighetsproblematikken. Det er

en del begrensninger når det gjelder visning av en del medieinnhold. Mye kan ikke vises for alle, men må sees av en eller to, derfor må vi også få til en innrammet menneske-skjerm-situasjon.” (biblioteksjef Liv Sæteren i *Morgenbladet* 4.–10. mars 2011 s. 32)

Strømmetjenesten Popcorn Time ga et internasjonalt publikum tilgang til et stort antall filmer og TV-serier uten godkjenning fra rettighetshaverne, og det norske domenet popcorn-time.no bidro til å gjøre dette materialet tilgjengelig ved å lenke til nettsteder der strømmetjenestens programvare kunne lastes ned. I 2016 ble det norske domenet forbudt og stengt av Økokrim. “Utgir det beslaglagte nettstedet popcorn-time.no i bokform [...] Organisasjonen Elektronisk Forpost Norge (EFN) mener det er kritisk at ytringsfrihet skal ha like god beskyttelse på nett som andre steder, og har utgitt innholdet på det ulovlige nettstedet som bok for å utfordre lovverket. [...] Boken har fått tittelen “En ulovlig bok?”. [...] Boken er på 64 sider, og har forfatternavnet “John Doe”, fordi ingen vet hvem som sto bak innholdet på nettsiden. [...] EFNs pressekontakt Bjørn Remseth påpeker at det ikke er første gang innholdet på et nettsted utgis i bokformat for å utfordre lovverk. [...] I 1995 ble nemlig kildekoden til krypteringsprogrammet “Pretty Good Privacy” utgitt i bokform av den amerikanske forfatteren Phillip Zimmermann. Da krypteringsprogrammet fant veien ut av USA, ble Zimmermann etterforsket for eksport av krigsmateriell uten lisens. Krypteringsnøkler på mer enn 40 bits ble nemlig ansett som krigsmateriell, og Zimmermanns program brukte utelukkende nøkler med over 128 bits. Eksport av bøker blir derimot beskyttet av USAs lov om ytringsfrihet. I ettertid har imidlertid to rettsinstanser avgjort at også kildekode for krypteringsprogramvare er beskyttet av loven om ytringsfrihet.” (<https://www.digi.no/artikler/utgir-det-beslaglagte-nettstedet-popcorn-time-no-i-bokform/454860>; lesedato 11.01.19)

“Mickey Mouse will be public domain soon [...] In 1998, works published in 1922 or earlier were in the public domain, with 1923 works scheduled to expire at the beginning of 1999. But then Congress passed the Sonny Bono Copyright Term Extension Act. It added 20 years to the terms of older works, keeping 1923 works locked up until 2019. [...] Next January, George Gershwin’s Rhapsody in Blue will fall into the public domain. It will be followed by The Great Gatsby in January 2021 and Ernest Hemingway’s The Sun Also Rises in January 2022. On January 1, 2024, we’ll see the expiration of the copyright for Steamboat Willie – and with it Disney’s claim to the film’s star, Mickey Mouse. The copyrights to Superman, Batman, Disney’s Snow White, and early Looney Tunes characters will all fall into the public domain between 2031 and 2035. The expiration of copyrights for characters like Mickey Mouse and Batman will raise tricky new legal questions. After 2024, Disney won’t have any copyright protection for Mickey’s original incarnation. But Disney will still own copyrights for later incarnations of the character – and it will also own Mickey-related trademarks. James Grimmelmann, a copyright scholar at Cornell Law School, tells Ars that this is an uncharted area of law because licensing practices for modern characters are “so much more intensive

and so much more comprehensive now” than in the 1920s and 1930s. “We never had megacharacters in the same way” prior to the 1920s, he says.” (Timothy B. Lee i <https://arstechnica.com/tech-policy/2019/01/a-whole-years-worth-of-works-just-fell-into-the-public-domain/>; lesedato 26.04.19)

“Most copyrighted works become commercially worthless within a decade or two. But a small minority of famous works from the 1920s and 1930s were still generating significant revenues in the 1990s. Retroactively extending copyright terms meant an enormous windfall for the companies and families that owned the copyrights. [...] The rise of the Internet and its remix culture means that a lot of people now benefit from a growing public domain in ways that weren’t true in 1998. That includes big companies like Google, but it also includes grassroots communities like Wikipedia editors and [netsamfunnet] Reddit users. This emerging copyright reform coalition flexed its lobbying muscles in 2012 when it overwhelmingly defeated an Internet filtering bill called the Stop Online Piracy Act. So if the usual suspects had pushed for another copyright extension, they would have had a serious fight on their hands. Digital rights groups, online activists, and lobbyists from big technology companies would have swarmed Capitol Hill, making the case against copyright extension. Evidently, major rights holders didn’t have the stomach for another battle like that.” (Timothy B. Lee i <https://arstechnica.com/tech-policy/2019/01/a-whole-years-worth-of-works-just-fell-into-the-public-domain/>; lesedato 26.04.19)

Dan O’Neill, Bobby London m.fl. ga i 1971 ut tegneserien *Mickey Mouse Meets the Air Pirates Funnies*. “The collective known as the Air Pirates produced two comics in 1971 that led to the Walt Disney Company issuing a lawsuit against them for breach of copyright. Disney was incensed by their depictions of famous characters such as Mickey Mouse, Donald Duck, Minnie Mouse, the Big Bad Wolf, and the Silly Symphonys bugs (retitled Sympathies) taking drugs and having sex. The case dragged on for several years, with Disney demanding over \$2 million in damages and legal fees against chief Air Pirate Dan O’Neill. The case against O’Neill was finally dropped after he reluctantly agreed to stop infringing Disney’s copyright.” (Gravett 2011 s. 325)

Noen av Sigmund Freuds brev og andre papirer som er oppbevart i Library of Congress, skal ikke publiseres før langt inn på 2000-tallet. “In 1951, Kurt Eissler, a psychoanalyst who as head of the Freud Archives controlled many of Freud’s papers, deposited the collection at the Library of Congress (LC) under an arrangement that sealed various materials until 2020, 2038, 2053, 2057, and, in the case of one item, 2113. Although LC staff members have worked commendably to open as much of the collection as possible to the public (about 90 percent is now said to be accessible), the question remains why and how such outlandish restrictions exist. After all, Freud died in 1939, and none of the ordinary concerns for privacy, physician confidentiality, or government secrecy could possibly justify the length of the embargoes in question. Unfortunately, the answer is simple. Both

Eissler and Freud's daughter Anna, who owned many of her father's papers, were eager to protect the great man's reputation from (as they viewed it) unfair criticism." (Joseph L. Sax i <http://www.rbm.acrl.org>; lesedato 27.02.21)

Verket *How It Is in Common Tongues* (2012) av John Cayley og Daniel Howe er direkte basert på og tett forbundet med et verk av irlenderen Samuel Beckett, *How It Is*. "The Beckett estate is notorious for their strict enforcement of copyright on the dead author's work. The text of *How It Is in Common Tongues* includes the same text as *How It Is* with one difference: Cayley and Howe developed a program to conduct procedural searches on Google for the longest strings of any given phrase used in the book from a source other than Beckett. The resulting book includes the text of *How It Is*, with each phrase in the book citing a source webpage where it was written. Cayley and Howe thus assembled a text that reads the same as Beckett's work, but did so along with computationally verifiable proof that their source texts were not the Beckett work." (Rettberg 2019 s. 179-180)

Det som i Sverige kalles "klassikerskyddet", er "en regel som gjør at tre svenske institusjoner har anledning til å stevne ugrei bruk av klassisk litteratur, selv om opphavsretten på denne litteraturen er utløpt. Selv om regelen har eksistert i 60 år, har den aldri vært anvendt i retten. Før nå! Ifølge Dagens Nyheter har Svenska Akademien, en av de tre institusjonene, tatt nazistorganisasjonen Nordiska motståndsrörelsen til retten fordi de har brukt dikt av Esaias Tegnér, Verner von Heidenstam og Viktor Rydberg på sine nettsider. I mars skal altså rettsvesenet ta stilling til om nazistenes bruk av diktene "kränker den andliga odlingens intressen"." (Morgenbladet 18.-24. desember 2020 s. 42)

Mange har forsøkt å hindre utbredelsen av verk som har falt i det fri. En utgiver av e-bøker som ga ut *Alice in Wonderland* (1865) av Lewis Carroll publiserte sammen med teksten en advarsel om at boka ikke kunne lånes ut til andre, bli gitt til andre, og den kunne ikke bli lest høyt (<https://www.jstor.org/stable/23052462>; lesedato 07.01.25).

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

"Copyleft vs. Copyright [...] In what may seem a contradiction, copyleft uses copyright to ensure the software remains free. Copyright law enshrines the rights to

the owner of the work to control all reproduction, modification, and use of the copyrighted material. Copyleft uses this law to enforce freedom of use (including all other rights) and grant subsequent users to modify, distribute, and use the software as they please. While copyright limits freedom, copyleft enforces it on all subsequent material based on the original work. [...] A copyleft license makes it mandatory to distribute all the source code of software based on previous copyleft work upon release to the public. Copyleft ensures that any attempt by an organization to use open source work in a commercial venture isn't viable. Although copyleft licenses allow for selling modifications of open source code, it removes any restrictions for how the recipient uses the code and mandates the developers to share all of the source code with the recipients. Copyleft expressly grants the same rights to subsequent users, making it illegal to keep source libraries confidential under the license if the team releases the software." (<https://snyk.io/learn/what-is-copyleft-license/>; lesedato 01.11.21)

"Copyleft and open source ethic are revolutionary because they can progressively get over the difference between producers and consumers of cultural products. In the game design field it can be a great business for the software houses (eg. the Sims community) but also a great opportunity for everyone who wants to make the videogame a consciousness-raising medium. As suggested in Gonzalo Frasca's "Videogames of the oppressed" we can imagine games that can be easily and radically modified by players. [...] For example Postal 2 in spite of its poor engine is a clever satire of the violent, paranoiac and individualistic American society. In this dystopia where everyone goes round armed its even impossible buy some milk at the market without making a big mess." (Jason Wilson sitert fra <http://www.molleindustria.org/node/134/>; lesedato 07.12.20)

"In order to prove when a work was created, some people mail a copy of the work to themselves and do not open it. The cancellation by the post office serves as proof of the date the material was sent." (Turow 2009 s. 100)

"Det kreative geniet bak bøkene A Song of Ice and Fire [av George R.R. Martin] har sammen med en gruppe kolleger, deriblant spionforfatteren John Grisham, besluttet å saksøke OpenAI. Avgjørelsen skyldes at selskapet bak tjenesten bruker bøkene deres til å trenere opp og bygge språkmodellene som blant annet ChatGPT bruker. Totalt har 17 ulike forfattere gått sammen, deriblant Sarah Silverman, Christopher Golden og Richard Kadrey, i tillegg til de to tidligere nevnte. Ifølge dokumentene som er arkivert, heter det at: "Disse algoritmene er kjernen i de saksøktes enorme kommersielle virksomhet. Og kjernen i disse algoritmene er systematisk tyveri i stor skala." " (<https://www.msn.com/nb-no/underholdning/kamper/george-r-r-martin-og-en-rekke-andre-forfattere-saks%C3%B8ker>; lesedato 29.09.23) "Motstanden mot Kunstig intelligens (KI) har vokst kraftig blant forfattere [...] Flere amerikanske forfattere gikk i juni og juli [2023] til søksmål mot Meta og Open AI, selskapene som eier LLaMa og Chat GPT, fordi de mente at bøkene deres er blitt brukt til å trenere opp kunstig intelligente verktøy uten forelagte

avtaler. I forrige uke gikk over 8000 forfattere (deriblant Margaret Atwood, Dan Brown og Jonathan Franzen) ut med at de vil kompenseres om deres verker anvendes for å mate KI. Dansk forfatterforening mener å ha bevis for at dette også gjelder danske bøker. I Sverige tar man nå politiske grep.” (*Morgenbladet* 28. juli–3. august 2023 s. 42)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedielexikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedielexikon.no>