



Oslo 15.05.2018

Kulturdepartementet
postmottak@kud.dep.no

1

Høring - utredning av pengestrømmer i verdikjeden for filmer og serier

Deres ref. 18/890-

Norsk filmforbund takker for invitasjonen til høring av BI / Menons **Utredning av pengestrømmene i verdikjeden for norske filmer og serier.**

Sammendrag

Norsk filmforbund mener:

- Utredningen har noen klare svakheter der forfatterne forlater sin intensjon om å gi et objektivt kunnskapsgrunnlag til å «synse om egne holdninger».
- Når det er sagt mener vi at faktainnhenting og kunnskapsutvikling er et gode i seg selv.
- Bakgrunnen for utredningen er å gi faktakunnskap som skal være med på å danne grunnlag for Norges implementering av artikkel 13 i AMT direktivet, den såkalte «**Medfinansieringsordningen**».
- Aldri før har den norske befolkningen sett så mye på audiovisuelt innhold, men det som betales for tilgangen til innholdet er relativt sett mye mindre enn det den betalte i 2010. Økonomisk sett har således befolkningen vært vinnerne, mens audiovisuell bransje har vært taperne. Dette er en konsekvens av den teknologiske utviklingen der det ikke har kommet på plass nye forretningsmodeller som har sikret bransjens inntekter når fysiske eksemplarframstilling har blitt erstattet av strømming.
- De nye strømmeaktørene bidrar heller ikke verken til ny produksjon eller til vederlag til rettighetshaverne.
- Produsentene presses til å overdra alle rettighetene til kringkaster og rettighetshaverne blir tapere i en forhandling hvor de ikke får være partnere.



- Mens de opphavsrettslige vederlagene til skaperne (opphavere og utøvere) kun er kr 47 millioner er omsetningen av de delene av pengestrømmene som utrederne fikk i oppdrag å se på, på mer enn 15 milliarder.

Innledning

Norsk filmforbunds prinsipielle holdning er at faktainnhenting og kunnskapsutvikling er et gode i seg selv. Og vi synes at deler av utredningen er god og at den gir et godt innblikk i pengestrømmene. Dette vil vi gå dypere inn i gjennom vår høring.

2

Vi har imidlertid også en del kritiske innvendinger mot utredningen, for når utrederne i forordet skriver: *«**Utredningen gir et objektivt kunnskapsgrunnlag** (vår uthevning) som kan legges til grunn i den videre prosessen med å sikre finansiering og tilgjengelighet av norske filmer og serier i det digitale markedet, og gi departementet et bedre grunnlag i oppfølgingen av AMT-direktivet.»*, så gir det forventninger om objektivitet og ikke forfatterens subjektive holdninger. Nå skal det sies at forfatterne tok deler av vår kritikk til seg og fjernet de mest ubalanserte synsingene i første publiserte utgave av rapporten, men fortsatt er det subjektive meninger/holdninger i den endelige rapporten som svekker helhetsinntrykket av et objektivt kunnskapsgrunnlag.

Når dette er sagt, er det viktig å påpeke **konteksten** denne utredningen hører inn i. Film- og TV-bransjen har de siste 4 - 5 årene jobbet intensivt for å få Storting og Regjering til å implementere artikkel 13 i AMT direktivet, den såkalte **«Medfinansieringsordningen»**. Og en samlet Familie- og kulturkomite vedtok følgende i sin innstilling Innst. 83 S (2015-2016): *«Komiteen viser til at AMT-direktivet artikkel 13 åpner for at medlemsstatene sikrer at on-demand audiovisuelle medietjenester fra medietjenestetilbydere under deres jurisdiksjon, når det er mulig, ved passende midler fremmer produksjon av og adgang til europeiske programmer.*

Komiteen vil derfor understreke at dette arbeidet bør intensiveres. Komiteen vil uttrykke en klar forventning til at de ulike leddene i verdikjeden som tjener penger på å formidle film og audiovisuelt innhold, også bidrar til å finansiere nytt audiovisuelt innhold. Komiteen er kjent med at det er varslet revisjon av EUs AMT-direktiv, og ber regjeringen, så snart de nye reglene er klare, vurdere hvordan et medfinansieringsansvar best kan gjennomføres, og komme tilbake til Stortinget på egnet måte.»

I fortalen til det gjeldende AMT-direktivet er det slått fast at audiovisuelle VOD-tjenester har potensiale til å erstatte lineære TV-sendinger og at slike tjenester derfor bør bidra til aktivt å fremme kulturelt mangfold gjennom å støtte produksjon og distribusjon av europeiske verk. Ifølge fortalen er det viktig at medlemslandene regelmessig gjennomgår de nasjonale reglene



som gis i medhold av direktivets **artikkel 13**. Når en medlemstat gir slike regler skal det blant annet tas hensyn til eventuelle bidrag fra VOD-tjenester som går til produksjon eller kjøp av rettigheter til europeiske verk, og til andelen av europeiske verk som tilbys og faktisk forbrukes av tjenesteyterens tilbud.

De konkrete bestemmelsene om audiovisuelle bestillingstjenester og europeisk innhold finnes i direktivets **artikkel 13 første avsnitt** som fastslår:

«Medlemsstatene skal, når det er praktisk mulig og med egnede midler, sikre at audiovisuelle medietjenester på bestilling som leveres av tilbydere av medietjenester underlagt deres jurisdiksjon, fremmer produksjon av og tilgang til europeiske verker. Slik fremming kan blant annet være knyttet til det økonomiske bidraget fra slike tjenester til produksjon og erverv av rettigheter til europeiske verker eller til andelen av og/eller framhevingen av europeiske verker i katalogen over programmer som tilbys av den audiovisuelle medietjenesten på bestilling.»

Som det fremgår direkte av ordlyden i artikkel 13 i det gjeldende AMT-direktivet, har norske myndigheter rom for å pålegge tilbydere av VOD-tjenester mer tyngende forpliktelser til å fremme produksjon av og tilgang til europeiske verk, enn det som er gjøres i dag.

Økonomisk bidrag kan for eksempel ytes i form av direkte innbetaling til filmfondet som forvaltes av NFI, eller som investering i produksjon av enkelte eller flere verk, for eksempel ved at VOD-tilbyderen går inn som co-produsent eller investor, eller som forhåndskjøper av visningsrettigheter.

I følge AMT-direktivets artikkel 13 kan Norge i utgangspunktet også pålegge tilbydere av VOD-tjenester at en viss andel av tilbudet skal bestå av europeisk innhold slik.

Som første ledd i oppfølgingen av komiteens innstilling ga departementet NFI følgende oppdrag 21. november 2016: *«Vi ber NFI om å foreta en analyse av EU kommisjonens forslag, og utrede hvilke muligheter som ligger innenfor rammene av forslaget til nytt AMT-direktiv når det gjelder filmfeltet.»*

Basert på utredningsarbeidet fremmet NFI følgende anbefalinger:

- *«Markedet har i liten grad regulert seg selv og Norge bør benytte de muligheter som ligger i nytt og gjeldende AMT-direktiv.*
- *Det bør knyttes krav både til andel i katalogen, fremheving og medfinansiering.*
- *NFI foreslår en andel på 40% europeisk innhold i katalogen, der 20% av dette skal være norsk.*
- *Dette innholdet må fremheves på tjenestene, noe som vil lede til økt konsum.*



- *Tilbyderne må pålegges en medfinansieringsplikt, der de kan velge mellom bidrag til filmfondet eller investering/rettighetskjøp.*
- *Om det er politisk vilje til å innføre slike reguleringer, må detaljene i disse utredes nærmere.»*

Kulturminister Helleland valgte etter å ha mottatt utredningen fra NFI å utsette implementeringen av AMT-direktivets artikkel 13 og satte i stedet i gang en ny utredning. 10.04.2017 ble følgende anbudstekst lagt ut på Doffin:

«Formålet med utredningen er å få kunnskap om pengestrømmene i verdikjeden for norske og utenlandske filmer og serier som tilbys i Norge. Utredningen skal også vise hvordan inntektene, og de relaterte kostnadene, fordeles mellom de ulike leddene i verdikjeden for hhv. norske og utenlandske filmer og serier. Utredningen skal gi aktørene et objektivt kunnskapsgrunnlag som kan legges til grunn i den videre prosessen med å sikre finansiering og tilgjengeliggjøring av norske filmer og serier i det digitale markedet, og gi departementet et bedre grunnlag i oppfølgingen av AMT-direktivet.»

Oppdraget gikk til BI / Menon.

1. Utredningens hovedfunn

- «Nordmenn brukte til sammen 7,1 milliarder kroner på filmer og serier i 2016. Aldri før har vi sett så mye film og serier.
- Sammenlignet med 2010 betaler vi allikevel langt mindre i forhold til hvor mye vi ser.
- Utviklingen drives av de teknologiske omveltningene i hjemmevideomarkedet, som langt fra er over.
- Også bransjestrukturer og forretningsmodeller er i utvikling. Vi ser blant annet konvergens mellom TV-kanaler og strømmetjenester, hvor forskjellene i hovedsak er redusert til i hvilken grad tjenesten tilbyr lineær visning og hvor lenge innholdet forblir tilgjengelig.
- De norske verkene representerte cirka 13 prosent av det totale forbruket av filmer og serier i 2016. For å opprettholde eller øke norskandelen må norsk innholdsbransje ikke bare kunne konkurrere på kvalitet, men også kunne levere visningsrettigheter tilpasset et marked i stadig utvikling og forandring.
- Deling av rettigheter i to parallelle strømmer – en gjennom produsent-leddet og en gjennom kollektiv forvaltning – bidrar ikke til en effektiv rettighetsforvaltning og kan svekke norske films og seriers posisjon i visningskanalene.



- En reforhandling av avtaleverket for royalty-utbetalinger kunne etter vår mening åpne døren for samtidig å samle alle rettigheter hos produsentene. Da ville alle rettigheter for en norsk film eller serie i langt større grad kunne klareres med en enkelt part, slik kjøperne i visningsleddet er vant til å kunne gjøre med utenlandsk innhold. Det ville styrke norsk innhold i konkurranse med utenlandsk.»

2. Svakheter i utredningen

1.

På side 16 skriver utrederne: «*Uansett styringsform vil transaksjonen være den ultimate enheten for økonomisk aktivitet*», med henvisning til J.R. Commons (192) Law and Economics. Dette er økonomisk teori, og en teori mellom veldig mange og således ikke et objektivt kunnskapsgrunnlag.

2.

Det kollektive forvaltningssystemet gjengis ikke korrekt. Det kollektive avtalelisenssystemet som har vært et nordisk rettighetsklareringssystem gjennom mange år og som har sikret enkel og effektiv rettighetsklarering, omfatter både organiserte og uorganiserte opphavere, utøvere og produsenter, og også kringkastere. Det vil si at alle rettighetshavergrupper har nytt godt av systemet, samtidig som det har gitt de som utnytter verkene; kringkastere, distributører, kabel- og satellitt-operatører en «one stop shop» - altså et sted å klarere alle rettigheter.

Forfatterne fremstiller det som at det er kun opphavere og utøvere som nyter godt av slik klarering, og det er altså feil. Kollektiv klarering og avtalelisens er således også en viktig del av finansieringen av norsk og utenlandsk produksjon. Det er videre viktig å presisere at både Norge, Norden og Europa har gjennom mangfoldige ti-år en langvarig tradisjon for deling av rettigheter gjennom flere paralelle strømmer. Dette er en del av et økosystem hvor utgifter og inntekter for rettigheter fordeles mellom.

3.

Når utrederne tok kontakt med Filmforbundets organisasjon for rettighetsforvaltning (FØR) oppga de ikke at de i utredningen differensierte mellom vederlag for film og TV-serier, mens de holdt TV-underholdning, nyheter og sport utenfor. Dermed ble tallene de først mottok fra FØR bruttotall, mens tallene fra Norwaco var prøvd relatert til kun film og TV-serier. Det skal også presiseres at kollektive rettighetsmidler innbetales ofte i etterkant og på tvers av visningsår, mens de fordeles basert på rene visningsår. Dermed framstod kapittel 4.2 som en sammenlikning mellom «epler og bananer».



På side 9 heter det: «*Film avgrenses til dokumentar eller fiksjonsbaserte audiovisuelle verk med lengde på minimum 60 minutter og med serier forstår vi fiksjonsbaserte audiovisuelle verk eller dokumentarer i flere deler. Dermed er blant annet kortfilm, novellefilm og flere former for underholdningsserier utelatt.*»

Vi mener at Norge må følge samme univers innen audiovisuelle verk som det som følger av AMT direktivet.

I vedlegg 1 Metode og datakilder for beregning av pengestrømmer på side 87 slås det fast at: «*Vi er imidlertid ute etter å kartlegge betalingene som kun går til filmer og serier.*» I våre rettighetsavtaler har vi ikke denne begrensningen.

3. Nyttig innsamlet viten gjennom BI/Menon utredningen

Kapittel 2

Gir et forsøk på en kvantifisering av omsetning i strømmemarkedet i Norge, der de anslår at dette markedet utgjør om lag 2,5 milliarder kroner, hvorav Netflix står for om lag 1,3 milliarder. Kapittelet gir en ryddig oversikt over aktørene i dette markedet og en viktig begrepsavklaring.

Videre gis det en avgrensning mellom SVODs og EST/TVODs andeler av markedet (ca 2,1 milliarder for SVOD og ca 0,4 milliarder for EST/TVOD).

Kapittel 3

Gir en beskrivelse av verdikjeden for filmer fra skaper til publikum:

Verdier skapes og fordeles blant alle aktørene som inngår i filmenes og serienes verdikjeder. Dermed danner verdikjeden også grunnlaget for å kartlegge og analysere:

- 1. hvordan aktørene strukturerer og organiserer det nødvendige samarbeidet,*
- 2. hvordan de bidrar til en film eller series samlede verdiskaping, og*
- 3. hvordan disse verdiene fordeles mellom aktørene i verdikjedens forskjellige ledd.*

Vi anser at dette gir et godt grunnlag for det videre arbeidet med å få implementert AMT direktivets artikkel 13.

På side 18 påpeker de også det som har vært et grunnleggende problem i bransjen de siste 6-7 årene, men uten å gi et fullstendig og presist bilde:

«Produsenten vil ofte overdra de fleste eller alle distribusjons-rettighetene til distributøren, og distributøren spiller derfor en nøkkelrolle i utnyttelsen av disse rettighetene og dermed også i forhold til tilgjengeliggjøring av filmer.»

Det er nemlig det samme som ofte skjer i produsentens avtaler med kringkaster, at produsenten overdrar alle rettighetene til kringkaster, og dette har vært en kjerne i flere norske rettssaker. Når kringkaster mente at de hadde ervervet alle rettigheter, hvorfor skulle da Norwaco kreve inn vederlag til rettighetshaverne? Nå var imidlertid det reelle problemet at produsentene satt i vanhjemmel, de hadde overdratt alle rettigheter til kringkasterne UTEN at de hadde ervervet disse rettighetene fra opphaverne og utøverne. Rettigheter var derfor ikke full-klarerte i produsentleddet, og er det heller ikke av i dag, motsatt av det som synes å bli hevdet i rapporten. Når dette ble klarlagt, ble det behov for paralelle klareringer både i avtaler med kringkastere og dessuten med tv-distributører og Norwaco. Disse ordninger er imidlertid effektive «one stop shop» ordninger som også er helt nødvendige i en svært kompleks bransje hvor opphavsrettigheter stadig spiller en større rolle og blir mere og mere kompliserte å regulere.

I dette kapittelet kommer forfatterne også inn på utfordringene med svak eller manglende synlighet av norske audiovisuelle verk på strømmetjenestene, nettopp det AMT-direktivets artikkel 13 vil bidra til å rydde opp i.

En annen viktig påpekning, på side 23, som vi har framholdt en rekke ganger i vår dialog med bl.a. NRK når de forsøker å kreve erverv av alle rettigheter for evig tid for bruk på egne plattformer for audiovisuelle verk de produserer internt i NRK er at:

«Dersom en serie ligger tilgjengelig på en SVOD-tjeneste blir den naturlig nok mindre attraktiv for EST og TVOD-tjenester.» Og på side 25: «Når en serie ligger ute på en populær SVOD-tjeneste som Netflix eller på NRKs nett-TV så vil tilgjengeligheten være så god at etterspørselen etter samme serie i EST/TVOD-markedene vil naturlig nok være marginal.»

Med andre ord – dersom kringkaster og/eller strømmetjenesten krever full «buy out» ved kontraktsinngåelse og vil ha det audiovisuelle verket liggende ute i prinsippet til «evig tid», må vederlaget til rettighetshaverne for tilgjengeliggjøringen på SVOD-tjenesten bli meget høy, da en «evig tilgjengelighet» blant annet er med på undergrave muligheten for øvrige sekundærrettigheter for rettighetshaverne, som for eksempel royalties fra annen utnyttelse av verket på andre plattformer. Erverv av evige rettigheter bryter også grunnleggende med de opphavsrettslige prinsippene fra Bernkonvensjonen og EUs opphavsrettsdirektiv, og det er også i tvilsomt i forhold til hele åndsverklovens konstruksjon med vernetidsregler som beskytter selve bruken av verket i svært lang tid, samt det grunnleggende prinsipp om at en opphaver skal få et rimelig vederlag fra enhver bruk av åndsverket i hele vernetiden.

På side 27 påpeker forfatterne følgende:

*«Prisdannelsen er også preget av usikkerheten som følger av at filmer og serier er opplevelsprodukt. **Verdien av en film eller serie kan vanskelig anslås før filmen eller serien er vist for sitt publikum.**»* (Vår uthevnning).



Dette er en påpekning av høyeste aktualitet i forhold til den dagsaktuelle diskusjonen om forslag til revidert Lov om opphavsrett til åndsverk § 69, hvor departementet foreslår at retten til vederlag skal avgrenses til det som skjer ved avtaletidspunktet og at senere utnyttelse av verket ikke skal gi opphaver og utøver rett til ytterligere vederlag. En slik lovbestemmelse innebærer nødvendigvis at rettighetshavere fremover ikke kan overdra utstrakte rettigheter, da noen vanskelig kan beregne verdien av «rimelig vederlag» for «evig tid» - som etter åndsverkloven for opphavere er 70 år etter død. Denne delen av regelen om «rimelig vederlag» er dessuten i strid med EU-kommisjonens forslag til revidert Opphavsrettsdirektiv og da særlig til artikkel 14, 15 og 16, men den norske regelen den illustrerer samme prinsipp: den taler mot å overdragelse av tidsubegrensede eller «evige rettigheter»

Kapittel 4

På side 28 skriver forfatterne bl.a.:

«Det er markedsinntektene som i utgangspunktet utgjør den desidert største pengestrømmen for filmer og serier. Vi estimerer de samlede markedsinntektene fra publikum (og reklame) inn til leverandør- og visningsleddene for filmer og serier, både norske og utenlandske, til 7,1 milliarder kroner i 2016. Kollektive vederlag for filmer og serier er estimert til 54 millioner kroner fra leverandør- og visningsleddene samme år.»

Og:

«3) kollektive vederlag. Sistnevnte pengestrøm kan sees som en hybrid mellom marked og offentlig styring, og den går ikke til produksjonsleddet, men direkte til skaperne.»

Dette er direkte feil. Pengestrømmene fra kollektiv forvaltning, her i Norge fra Norwaco, går til opphavere, utøvere og produsenter. (I Danmark mottar produsentene flere hundre millioner kroner fra CopyDan årlig, og disse inntektene er helt avgjørende for økonomien i produksjonsselskapene). Det vises også til forvaltningsorganisasjonen Agicoa, som fordeler kollektive midler til produsenter, og hvor det bl.a fremgår:

“AGICOA is not a conventional agent or collecting society. We are a unique, international, not-for-profit organization established more than thirty years ago to track and distribute royalties essentially on retransmission of the products of independent producers.

AGICOA represents clients worldwide. We mainly operate under the terms of audiovisual copyright law established by the Berne Convention and the provisions of the Cable and Satellite Directive. Our By-Laws clearly specify our purpose, mandates and activities. Since 2000, we have collected and distributed over half a billion euros of royalty payments on a portfolio of more than a million audiovisual products.”



På side 29 skriver forfatterne av inntektsrapporten bl.a.:

«De originære rettighetshaverne, som manusforfattere og regissører, vil typisk overdra sine rettigheter til produsentene slik at produsentene får et samlet eierskap i filmene og seriene som produseres.»

Dette skriver forfatterne mot bedre vitende, da dette ikke beskriver virkeligheten og avtaleverket presist nok. Forfatterne er for eksempel godt kjent med at FØR forvalter rettighetene for våre rettighetshavere eksklusivt, og at dette muliggjør enkel kollektiv klarering på flere ledd ut ifra hvilke rettigheter det enkelte ledd har behov for, og slik at rettighetshaverne får et rimelig vederlag for enhver utnyttelse av åndsverket, slik lovgivningen legger opp til. Det er jo slik at hvis det finnes flere inntektsstrømmer blir det flere inntekter for rettighetshaverne - for eksempel er det også slik i tariffavtaler for arbeidsvederlag at man f.eks. både får lønn, overtidstillegg, nattillegg fremfor at alt bakes inn i en «lump sum». På samme måte er det altså med både tv-og filmfordistribusjon, hvor noen plattformer klareres ved kollektiv betaling fra kringkastere, andre fra tv-distributører (hovedsaklig med Norwaco), og igjen andre ved fellesforhandlinger mellom FØR strømmetjenester og produsenter. Bildet er langt mere komplekst enn rapporten beskriver her, slik det fremgår av illustrasjoner et annet sted i rapporten. Rettighetsbildet er et samspill mellom alle aktører i et økosystem, og her henger ikke forfatternes beskrivelse helt på greip med det de selv har fått forklart som grunnlag for hvorledes markedet er inndelt og fungerer ift. rettighetsklarering med både FØR og Norwaco.

Det er imidlertid positivt at utredningen dokumenterer at konsumet, altså mengden filmer og TV-serier som ses, har gått kraftig opp og at publikum i 2016 i gjennomsnitt betaler om lag 40% mindre per underholdningsminutt i forhold til det de betale i 2010.

«Royalty-avtalene ligger helt sist i utbetalingsrekken for et film- eller serieprosjekt sammen med andre avtaler om rett til andeler av prosjektets eventuelle overskudd. Det gir høy risiko. Som tidligere studier har vist går de aller fleste prosjekter med tap, men når et prosjekt først får overskudd er fortjenesten ofte svært god. Dette er ikke et særnorsk fenomen, men også typisk internasjonalt. Dermed kan kun de færreste royaltyavtaler forventes faktisk å resultere i ekstra-utbetalinger til skaperne, men der det blir utbetalinger kan disse bli forholdsvis store.»

På side 51 skriver forfatterne bl.a.:

«De kollektive pengestrømmene går til det skapende leddet og springer ut fra eneretten til å råde over åndsverk og nærstående prestasjoner. Kunstnere har enerett til å tilgjengeliggjøre innholdet de skaper, jf. åndsverklovens § 2 og 42.»



«Opphavsretten hevdes å være teknologinøytral, og ordlyden i § 2 er formulert så overordnet at den er ment å favne enhver ny tilgjengeliggjøringsmåte – uavhengig av mottaksform.»

Igjen – lov om opphavsrett til åndsverk gir vern til både opphaver, utøver og produsent. Kunstnerne har enerett til tilgjengeliggjøring og eksemplarframstilling, men loven gir også viktig vern til utøver og produsent, og summen av dette vernet gir rettighetshaverne et sterkt utgangspunkt dersom de klarer å stå sammen mot de som på den ene siden krever fullt erverv og på den andre siden ikke er villige til å betale for ervervet. Opphavsretten er på ingen måte en begrensning for utnyttelsen av verket. Det er kun et spørsmål om hva erverver skal betale for å få retten til kommersiell utnyttelse.

Vi er naturligvis svært glade for at ordlyden i § 2 er formulert så overordnet at den skal favne enhver ny tilgjengeliggjøring, og vi anser at dette er helt i tråd med EU kommisjonens forslag til nytt opphavsdirektiv og med Kulturdepartementets høringsutkast til ny lov hvor det i klartekst sies at intensjonen med revisjonen er: *«Et hovedmål med åndsverkloven – både gjeldende og ny lov – er å sikre rettighetshaverne inntekter. Loven er et sentralt virkemiddel for regjeringens mål om at skapende og utøvende kunstnere i større grad skal kunne leve av sin virksomhet, og at det legges til rette for investeringer i kreativt innhold.»*

På side 52 skriver forfatterne bl.a.:

«Opphavsrettens hovedbegrunnelse går langs to linjer. Delvis gis rettigheter av hensyn til den skapendes arbeidsinnsats; det anses rettferdig og rimelig at kunstnerne får betalt for innsatsen de har nedlagt. Dels er begrunnelsen av samfunnsmessig art; de skapende bør få rettigheter som et incentiv for ytterligere kulturell produksjon og distribusjon. Dette forutsetter implisitt at vederlaget må være så stort at kunstneren ønsker å «bli ved sin lest» og skape mer.» (Vår understrekning).

Dette er en svært viktig påpekning av hvorfor opphavsretten er så viktig og det er midt oppe i denne utfordringen kunstnerne i Norge står. Vi kjemper for at vederlaget skal være så stort at kunstneren både ønsker og har økonomisk mulighet til å «bli ved sin lest og skape mer», mot produsenter, kringkastere og distributører som mener at kunstnerne må være tilfreds med arbeidsvederlaget og at «de som investerer i produksjonen av verket» skal ha rett til all kommersiell utnyttelse av verket, som om ikke kunstneren selv investerer i verket. I veldig mange prosjekter har både manusforfatter og regissør, som i noen av prosjektene også er en og samme person, investert både tid og ressurser i utviklingen av historien før produsenten kobles inn. I mange andre prosjekter er det en skjønnlitterær eller faglitterær forfatter som har tatt risikoen og skrevet boken som er det litterære forelegget til filmverket. Og i tillegg investerer skaperne sitt engasjement og sin videre karriere i hvert eneste prosjekt de går inn i. Fallhøyden kan være stor og dermed også risikoen.



På side 53 skriver forfatterne bl.a.:

«Men kollektiv forvaltning påvirker også forhandlingsstyrken mellom partene. Den medfører økt forhandlingsstyrke for rettighetshaverne, som enkeltvis lettere kan presses til ubalanserte avtaler av sterke markedsaktører.» (Vår understrekning).

Dette er en svært viktig påpekning. De siste 6-7 årene har vi gang på gang sett at det er nærmest umulig for enkeltstående rettighetshavere å stå i mot presset fra produsenter, kringkastere og distributører for totalt erverv – ofte mot nesten intet eller intet vederlag, og hvor viktig det er at opphavsretten forvaltes kollektivt og i vårt tilfelle, etter inspirasjon fra TONO, på grunnlag av eksklusiv forvaltning. Men igjen – dette er et samspill mellom alle aktørene og basert på kollektive avtaler som aksepteres og i stor grad er både nyttig og nødvendig for både produsenter, kringkastere samt film- og tv-distributører.

På side 55 skriver forfatterne bl.a.:

«Men ved vurderingen av rimeligheten av størrelsen må man også ta i betraktning honoraret de originære rettighetshaverne får utbetalt fra produksjonsbudsjettene, som sammen med de kollektive vederlagene bestemmer økonomien i det skapende leddet. Selv om pengestrømmen fra kollektive vederlag er liten, kan den ha en større betydning for skaperne enn størrelsen på inntekten i seg selv skulle tilsi fordi den følger utnyttelsen av verket, og ikke arbeidsinnsats. Dermed kan den ha en utjevneende effekt på inntektsstrømmen til den enkelte.» (Vår understrekning).

Dette er også helt i tråd med våre erfaringer. Ser man på de 2 undersøkelsen om kunstnerøkonomien som KUD har initiert og som har blitt gjennomført av Telemarksforskning, er lønnen til kunstnere i Norge lav. Våre årlige inntektsundersøkelser blant våre medlemmer bekrefter dette. Her skal det presiseres at medlemmene i Norsk filmforbund og Norske Filmregissører nesten utelukkende arbeider som midlertidige ansatte eller selvstendige oppdragstakere på prosjektbasis, hvor det kan gå langt mellom prosjektene. Dermed er ikke våre kunstnere sikret en fast minimums-årslønn slik faste ansatte er. Men heller ikke de faste ansatte har en god nok årslønn.

Vi ser dermed at svært mange av de som skaper audiovisuelle verk ender opp som minstepensjonister. Betydning av vederlag for utnyttelsen av verkene og størrelsen på vederlagene er derfor av meget stor betydning for den enkelte og deres vilje og mulighet til å bli værende i skapende virksomhet slik at de kan skape nye film- og tv-serier som både produsenter, kringkastere og film- og tv-distributører kan tjene penger på.

På side 57/58 skriver forfatterne bl.a.:

«NFI-tilskuddene til filmer og serier var på 420 millioner kroner mot 357 millioner kroner i 2010, hvilket tilsvarer en økning på 18 prosent.»



I denne perioden 2010-2016 økte KPI med 14,7% iht SSBs KPI barometer. Realøkningen i denne perioden var med andre ord 3,4% og økningen kom i sin helhet mellom 2010 og 2013. I årene etter regjeringsskiftet høsten 2013 har det vært en realnedgang i bevilgningen hvert eneste år. Kulturbudsjettet hadde i samme periode en økning på 24%, hvilket KPI justert gir en realøkning på 9,3%. Dette synes ikke forfatterne å ha tatt høyde for.

Kapittel 5

På side 59 skriver forfatterne bl.a.:

«Veksten i det digitale markedet har ikke kompensert for inntektstapet innholdsleverandørene har opplevd i det fysiske markedet.»

«I leiemarkedet har omsetningen falt fra 98 millioner i 2010 til null i 2017.»

Når domstolene har sidestilt fysiske bøker med e-bøker etter tolkningen av utleie- og utlånsdirektivet ([\(2006/115/EF\)](#). Direktivet fastsetter blant annet regler om utleie, utlån, opptak og kringkasting av opphavsretsrettlig beskyttede verk.

«Artikkel 5 Rett til rimelig vederlag, som det ikke kan gis avkall på. Dersom en opphavsmann eller utøvende kunstner har overført eller overdratt sin rett til å leie ut et fonogram eller et originaleksemplar eller et eksemplar av en film til en fonogram- eller filmprodusent, skal denne beholde retten til å motta et rimelig vederlag for utleie.), kan ikke da også strømming av film- og tv-produksjoner per definisjon være «leie»? Og skulle ikke dermed § 39m gitt vern og ufravikelig rett til rimelig vederlag for denne utnyttelsen?

På side 60 skriver forfatterne:

«Som vi ser i Tabell 4-5 (side 38) har inntektene fra digitalt salg og leie nå oversteget inntektene fra det fysiske DVD/BD-markedet, og hele hjemmevideomarkedet utgjør kun cirka en tredjedel av distributørens totale norske markedsinntekter.»

Realiteten er at skaperne ikke ser noen inntekter fra denne utnyttelsen i dag. Vi mener at det fordrer at lovverket tar høyde for dette og at det utformes på en slik måte at det ivaretar et rimelig vederlag til skaperne for denne utnyttelsen.

Og på side 62:

Videre ser vi at veksten har funnet sted i de digitale kjøps- og leiemarkedene (EST/TVOD), mens SVOD-markedet har ligget ganske stabilt på to til fire prosent.»

Skulle ikke § 39m trådt i kraft på dette markedssegmentet? Så vidt vi kjenner til får ikke opphaverne noe for denne utnyttelsen via uklare (eller ingen) royaltyavtaler direkte for slik utnyttelse .



Side 63:

«Vi ser blant annet en vesentlig vekst rundt 2015, da blant andre en betydelig aktør som Altibox introduserte kjøp i tillegg til leie for sine kunder.»

«En konsekvens av at mengden innhold som til enhver tid er tilgjengelig for publikum har økt er en intensivert kamp om publikums oppmerksomhet. I denne kampen spiller seriene en viktig rolle siden de skaper en relasjon til seeren som går over tid, og som likevel kan være svært tilgjengelig ved at de gjøres tilgjengelig uavhengig av tid. Populære serier vi komme med nye sesonger, og i påvente av disse vil seeren opprettholde sitt forhold til visningskanalen. Seriere får dermed en strategisk verdi ved at de effektivt knytter seerne til kanalene. Denne strategiske verdien vil være større enn den som kan måles direkte gjennom seriens seeroppslutning.» (Vår understrekning).

Inntekter fra utnyttelse av verkene dreies med dette fra den lineære utnyttelsen til den non-lineære utnyttelsen, og lovverket er ikke tilpasset for å sikre vernet av skapernes rimelige andel av denne nye utnyttelsesformen. Og slik § 69 er utformet i lovutkastet, er det et spørsmål om skaperne blir sikret et tilstrekkelig vern og rimelig vederlag. For dersom strømmetjenesten har 1 000 abonnenter ved inngåelse av avtale, mens den har 1.000. 000 abonnenter når verket blir utnyttet, så vil et rimelig vederlag ved avtaleinngåelsestidspunkt være totalt urimelig ved utnyttelsestidspunktet. Dermed vil det være helt nødvendig at loven både har en bestemmelse for rett til reforhandling dersom utnyttelsen av verket blir noe helt annet enn det som var antatt på avtaleinngåelsestidspunktet, og også en tvisteløsningsmekanisme, slik EUs forslag til nytt opphavsrettsdirektiv legger opp til. At etterfølgende forhold i en avtale kan og skal tas i betraktning følger også av grunnleggende avtalerett, herunder avtalelovens § 36.

Side 67:

«På den andre siden ser vi at ordinære TV-leverandører som Canal Digital nå kjøper inn og pakker programmer direkte fra produsent eller distributør. På den måten beveger de seg over i visningsleddet, som «program-pakkere» (i tillegg til å opprettholde sin leverandør-rolle som «kanal-pakker»).»

Dette er også en svært viktig påpekning fra forfatterne, for i en tid der både teknologien og forretningsmodellen utvikler og endrer seg så fort er det viktig at lovverket inneholder mekanismer som verner skapernes rett til vederlag uavhengig teknologi- og plattform.

«I 2016 slo Høyesterett fast at Get AS (heretter Get), en av de kommersielle hovedaktørene på kabelsektormrådet, ikke lenger «videresendte» kringkastingssendingene som selskapet distribuerte.»



«Den digitale teknologien hadde imidlertid muliggjort «direct injection» av de programbærende signalene, slik at programbærende signal som ble «inseminert» i kabelselskapenes mottakere ikke tidligere har vært tilgjengeliggjort for allmennheten.»
«Høyesterett gav Get medhold i at utsendelsen ikke lenger kunne kalles en «videresending» i lovens forstand, men slo fast at dersom bruken ikke var klarert av rettighetshaverne var den vederlagspliktig og innenfor opphavers enerett.»

«Direct injection» er et godt eksempel på hvordan endring i teknologi slår beina under skapernes opphavsrettslige vern og dermed retten til rimelig vederlag, og som vårt framtidige lovverk må ta høyde for å møte på en offensiv måte på vegne av skaperne.

I EU ble det bl.a tatt til orde for en lovregulering som skal sørge for at både kringkaster og tv-distributør har selvstendig klareringsansvar ved direct injection. Dette er en ide som bør viderefølges.

Side 71:

«Norske filmer og serier kan gi lokale tjenester et fortrinn i konkurranse med globale tjenester. De har et naturlig langt mindre globalt publikum, men sterk appell til norske seere, og dermed et naturlig marked som samsvarer godt med norske eller skandinaviske SVOD-tjenester. Men norsk innhold kan også være attraktivt for internasjonale tjenester i kampen om norske abonnenter, og globale tjenester har også et fortrinn i å kunne kombinere det lokale med det internasjonale, slik Netflix har gjort med dramaseriene Lilyhammer og Vikingane/Norsemen og nå gjør i sin 22. juli-film «Norway».»

Dette er en svært viktig påpekning fra forfatterne. Vi ser nå i forskjellige land i Europa at nasjonalt innhold er svært viktig for både kringkasterne og distributører i kampen mot de store amerikanske strømmetjenestene. Vi mener på det grunnlaget at aktørene i det norske markedet; skapere, produsenter, kringkastere og distributører, egentlig har sammenfallende interesser for å sikre både norsk innhold, arbeidsplasser og forretningsmodellene til de kommersielle aktørene i markedet, men da må de kommersielle aktørene også har forståelse for at skaperne er avhengig av rimelig vederlag for at de skal kunne fortsette å skape nytt innhold.

Kapittel 6

Side 72:

«Videre vil inntektene for norske filmer og serier være avhengig av norskandelen, hvor mye norsk innhold vi velger å se i forhold til det utenlandske. Norske filmer og serier har et fortrinn i konkurransen med utenlandske i konkurransen om norske seeres oppmerksomhet gjennom at de er forankret i norsk kultur og bruker norsk språk. Dette fenomenet, kjent som kulturelt avslag («cultural discount») i det internasjonale markedet for filmer og serier, hjelper norske



produsenter i hjemmemarkedet, samtidig som det gjør utenlandsmarkedene mindre tilgjengelige.»

Også denne påpekning i utredning tar vi med for å understreke at de kommersielle aktørene i bransjen er avhengig av å bidra til å ivareta skapernes inntektsnivå, slik at det danner grunnlag for videre utvikling og produksjon av nytt innhold. Vi lever i en bransje med veldig stor turn over, der svært mange dyktige fagfolk slutter i bransjen rett og slett fordi de ikke klarer å opprettholde en inntekt som gjør det mulig for dem å bli i bransjen. På den måten «skjærer bransjen over greien vi alle skal sitte på» ved å presse skaperne til å akseptere arbeidsavtaler som ikke sikrer dem rett til rimelig vederlag.

15

Side 74:

«I tillegg til å holde tilbake markedskanaler (vinduer) med lavere inntjening kan innholdsleverandørene begrense tilgjengeligheten igjennom å bruke eksklusive visningsavtaler. Da vil typisk den aktøren i visningsleddet som inngår avtale med produsent eller distributør få enerett til å vise filmen eller serien på sin plattform. Dette er en svært vanlig avtaleform innenfor SVOD-, betal- og fri-TV-plattformene – altså på de plattformene som selger innholdet på kanal-/tjenestenivå i stedet for på programnivå. Med slike eksklusive avtaler kan SVOD- eller TV-kanalene bruke filmen eller serien til å differensiere sine tjenester fra konkurrentenes. Filmene eller seriene får da en strategisk verdi i tillegg, som gjør at kanalene er villige til å betale en høyere pris for innholdet enn de ville gjort for ikke-eksklusive visningsavtaler.»

Men også dette fordrer at SVOD- og TV-kanalene er villige til å sikre skaperne retten til rimelig vederlag, noe kollektive avtaler på eksterntområdet i dag er med på å sikre, i motsetning til NRK som forsøkt har prøvd seg (uten hell) på å overstyre gjeldende tariffavtaler for regissører og istedet kreve evig erverv der skaperne kun skal tilbys lønn/honorar og intet opphavsrettsvederlag på avtaleinngåelsestidspunktet. Slike holdninger vil neppe trekke gode innholdsskapere til NRK i tiden fremover.

Side 75:

*«De potensielle transaksjonskostnadene knyttet til strukturer med delte rettigheter og pengestrømmer må vurderes opp mot verdien denne strukturen representerer for skaperne. **Systemet bidrar blant annet til å sikre at skaperne får et rimelig vederlag for sine rettigheter siden pengestrømmen genereres i ettertids og er beregnet på grunnlag av konkret utnyttelse av verkene, på en måte som er umulig å forutse på produksjonstidspunktet.**» (Vår utheving).*

Dette sitatet er hentet fra kapittelet deling av rettigheter og pengestrømmer. Dette knyttes an til forfatterne påstand om at: «Når rettighetene deles, betyr dette også at aktørene i visnings- og leverandørleddene ikke alltid får klarert alle nødvendige rettigheter i transaksjonene med produsenter og distributører når de lisensierer filmer og serier for visning

i sine tjenester.» Vi mener at dette igjen er knyttet til myten om at opphavsretten er til hinder for utnyttelse og lisensiering av opphavsretts beskyttet materiale. Dette medfører naturligvis ikke riktighet, for retten til utnyttelse handler kun om penger, om erverver er villig til å betale et rimelig vederlag til rettighetshaverne. Klarering handler om vilje til forhandlinger «in good faith» der partene har respekt for hverandre og forståelse for at også skaperne skal ha sin «bit av kaken» når verket danner grunnlag for en ny økonomi. Etablere man et system som sikrer at skaperne får et rimelig vederlag for sine rettigheter, har man et velfungerende system.

Side 83/84:

«Ideen om at skapere skal ha eierskap til egne verk og prestasjoner, og at dette eierskapet forankret i opphavsretten legger grunnlaget for transaksjonene videre nedover i verdisystemene helt til publikum er den samme i dag som tidligere. Og publikum etterspør fortsatt godt innhold og verdsetter de gode opplevelsene filmer og serier gir dem. Interessen for filmer og serier forankret i norsk språk og kultur synes også å overleve økt konkurranse fra utenlandsk innhold. Det stabile norske kinobesøket vitner også om at publikum opplever verdien av å dele seeropplevelsene med andre omtrent på samme måte som tidligere.»

Her er vi helt enige med forfatterne og vi mener at dette er en viktig påpekning, men igjen vil vi understreke at alle partene i bransjen må se sin egeninteresse av at også skaperne ivaretas i de forretningsmodellen som utvikles, for det er tross alt skaperne som danner grunnlaget for at det hele tiden kan skapes nytt innhold som publikum igjen og igjen skal oppleve verdien av, slik at de er villige til å betale penger for å få tilgang til innholdet.

Utredningen har funnet fram til at omsetningen i de forskjellige leddene er som følger:

1. ISP'ene	kr	9,207 milliarder (anslår at 3,6 milliarder av dette er knyttet til distribusjon av audiovisuelt innhold)
2. EST/TVOD	kr	0,400 milliarder
3. SVOD	kr	2,029 milliarder
4. DVD/BR	kr	0,325 milliarder
5. Kabel-/satellitt selskapene	kr	8,939 milliarder
6. Kinoene	kr	1,064 milliarder

Mens de opphavsrettslige vederlagene til skaperne (opphavere og utøvere) kun er kr 47 millioner.

Her treffer forfatterne «spikeren på hodet», for denne oversikten viser hvor forsvinnende liten andel av «kaken» skaperne blir til del. Og selv denne lille andelen mener mange av produsentene, kringkasterne og distributøren at de skulle beholdt selv. I lys av dette burde



lovgiver (Storting) og utøver av loven (Regjeringen) innse behovet for en lov som i mye større grad enn det som er tilfelle i dag ivaretar «den svake part» skaperens vern og rett til vederlag.

4. Oppsummering

Utredning fra BI / Menon gir en god oversikt over pengestrømmene i verdikjeden for norske filmer og serier, selv om rapporten også skjemmes av «synsing» fra forfatterne, samt noe upresise beskrivelser av rettighets-og virkelighetsbildet i bransjen. Ser man bort fra det som trekker helhetsinntrykket ned, mener vi at denne rapporten sammen med NFIs rapport gir Storting og Regjering et godt grunnlag for endelig å implementere artikkel 13 i AMT direktivet.

17

27.04.2018 kom følgende oppdatering fra Brussel:

We are happy to report yesterday's positive outcome to the Audiovisual Media Services Directive (AVMSD) trilogue negotiations, which provides for a sound legislative framework governing the financing and promotion of European audiovisual works in the digital era.

Two essential provisions in particular were secured:

- Online services are required to ensure the prominence of EU works and to secure a **quota of at least 30% of European audiovisual works in on-demand catalogues**,
- Member States will be allowed to require financial contributions (directly through investment obligation in new audiovisual works, or indirectly through levies/taxes to finance local film funds) **from online services and broadcasters, including when they are based outside their borders, but target their national audience.**

For more on this, see the [European Commission press release](#).

This is an **important step forward in including new global distribution players in the European market**, ensuring that all exploitation services contribute to local creation on an equal footing.

Dermed bør nå alt ligge til rette for at Norge implementerer AMT direktivets artikkel 13 så snart som mulig til glede for publikum, skaperne, produsentene, kringkasterne og distributørene.

Oslo, den 15.05.2018

For Norsk filmforbund
Sverre Pedersen
Forbundsleder