

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Mediatuotanto

2011

Nora Kuusisto

KUKA SAA PARHAAN ELOKUVAN PALKINNON?

– Tutkimus oikeudellisesta taustasta pitkän elokuvan
omistussuhteiden takana



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä | Mediatuotanto

07.11.2011 | 57 sivua

Vesa Kankaanpää

Nora Kuusisto

KUKA SAA PARHAAN ELOKUVAN PALKINNON?

- Tutkimus oikeudellisesta taustasta pitkän elokuvan omistussuhteiden takana

Kirjallisessa opinnäytetyössäni perehdyn pitkän elokuvan tuottajan ja tekijän oikeudelliseen suhteeseen ja tarkastelen sitä määrittäviä tekijöitä ja tasa-arvoisuutta lain kannalta. Tutkimus pohjautuu kansainväliseen ja suomalaiseen tekijänoikeuteen ja osin sopimusoikeudellisiin käytäntöihin, mitkä tukevat tämän suhteen problematiikan hahmottamista.

Tekijän ja tuottajan oikeudellinen suhde elokuvan teon yhteydessä on vuorovaikutteinen ja osin ristiriitainen. Tekijä ja tuottaja usein löytävät toisensa elokuvan tuotantoprosessissa toisaalta yhtenevien ja toisaalta omia etuja ajavien intressiensä kautta. Suhde muodostuu, koska osapuolille syntyy elokuvantekoprosessissa taloudellisia, moraalisia ja lähioikeuksia, ja niiden jakautuminen, siirtomahdollisuudet ja sen ristiriitaisuus määrittävät tätä suhdetta.

Työni perustuu Suomen tekijänoikeuteen, mutta kuljetan sen rinnalla tekijänoikeuden kansainvälisiä käytäntöjä selittävänä kontekstina, mitä tukevat eri tekijänoikeusinstituuttien ja organisaatioiden lukuisat lähteet ja selvitykset. Lähdekirjallisuutta tekijänoikeudesta on rajallisesti, joten työni nojaa internetistä löytämiini, luotettavien tahojen tuottamiin teoksiin, artikkeleihin ja määritelmiin. Olen myös luonut työn liitteeksi aakkostetun sanaston siinä ilmenevistä, joskus selitystä kaipaavista sanoista ja käsitteistä.

Osana työn kansainvälistä aspektia olen nostanut varsinkin Amerikassa vallitsevan copyright-järjestelmän kiinnostavaksi vertailukohtaksi, joka erilaisuutensa johdosta auttaa ymmärtämään Euroopassa vallitsevaa droit d'auteur -järjestelmää ja sitä kautta Suomen tekijänoikeutta. Mitä oikeuksia tekijällä on työtään kohtaan, entä syntyykö tuottajallekin elokuvanteon yhteydessä oikeuksia tai miten hän sitten turvaa investointinsa tuotantoa kohtaan? Nämä kysymykset toimivat osana opinnäytetyöni sisältöä, kaikkein pohjimmaisimpana kuitenkin kysymys siitä, kenen pitäisi saada parhaan elokuvan palkinto.

ASIASANAT:

Elokuva-ala, EU-oikeus, historia, immateriaalioikeus, kansainvälinen tekijänoikeus, kansainvälisyys, lähioikeudet, moraaliset oikeudet, sopimusoikeus, taloudelliset oikeudet, tekijä, tekijänoikeus, tekijänoikeuslaki, tuottaja

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts | Media Management

07.11.2011 | 57 pages

Vesa Kankaanpää

Nora Kuusisto

WHO GETS THE AWARD FOR THE BEST PICTURE?

- A study into the judicial background of ownership in a feature film

My written thesis explores the judicial relationship of a producer and an author in the production of a feature film. It goes through the key elements that define this relationship and its equality from the perspective of the law. The study is based on both international and Finnish copyright and, to a certain extent, to the practices of contract law, which support the conceptualization of the challenges in this aforementioned relationship.

The judicial relationship between the author and the producer in the production of a film is interactive and partly contradictory. They often find each other during the production process due to their on the one hand similar and on the other hand dissenting interests towards the film. Both might aim to exploit the film to its' greatest potential, nonetheless, protecting their own interests. The relationship forms because the filmmaking process creates financial-, moral-, and neighboring rights and the dividing and transferring of these rights define the relationship.

The thesis is based on the Finnish copyright law but I have included some international practices to provide an explanatory context for the subject. This is supported by many sources and reports from different organizations and copyright institutes. Only a limited amount of source books on copyright is available in Finland and, therefore, the thesis is based on a number of articles, studies, and definitions from reliable sources found on the Internet. I have also created an alphabetized terminology about the words and concepts that occur in the thesis and sometimes need further explanation.

As a part of the international aspect of the thesis I have included some parts of the American copyright system to provide a contrasting element for the study. The contrast is interesting because it helps to understand the European droit d'auteur copyright system and, therefore, the Finnish copyright system better. What rights does the author have towards their work? What about the producer, do any rights form directly to him in the making of the film or what then is the way for the producer to secure their investment in the production? These questions shape the contents of this thesis, however, the underlying question being who should get the award for the best picture?

KEYWORDS:

Author, contract law, copyright, European Union, feature film, history, intellectual property law, international law, moral rights, movie, neighboring rights, producer, related rights

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	5
2	OIKEUDELLINEN TAUSTA JA TEKIJÄNOIKEUDEN KANSAINVÄLINEN KONTEKSTI	10
2.1	Copyright vai tekijänoikeus?	11
2.2	Suomi kansainvälisen tekijänoikeuden rinnalla	14
3	TEKIJÖILLE SYNTYVÄT OIKEUDET	19
3.1	Idea ei saa suojaa tekijänoikeudesta	19
3.2	Elokuvan hyödyntämisoikeudet	21
3.3	Tekijän moraaliset oikeudet	23
3.4	Aika rajoittaa tekijänoikeuden suojaa	25
4	TEKIJÄN JA TUOTTAJAN MONIMUOTOINEN OIKEUSSUHDE	27
4.1	Elokuvan tekijä	29
4.2	Tuottajalle syntyvät oikeudet	31
4.3	Sopimusosapuolten tasa-arvo	34
4.4	Ristiriitatilanteet ja sopimusoikeuden hyvä tapa	37
4.5	Tekijänoikeuden siirtyminen	40
4.6	Tekijänoikeuskorvaukset	43
5	JOHTOPÄÄTÖKSET JA TAVOITTEIDEN MITTAUS	45
5.1	Opinnäytetyön problematiikka ja tavoitteiden toteutuminen	45
5.2	Kenelle paras elokuva kuuluu nyt ja tulevaisuudessa?	47
	LÄHTEET	52
	LIITE 1. SANASTO	55

1 JOHDANTO

Kirjallisessa opinnäytetyössäni tutkin oikeudellista taustaa pitkän elokuvan omistussuhteiden takana Suomessa. Avaan työssäni tuottajan ja tekijöiden tekijänoikeudellista suhdetta, ja tavoitteeni on hahmottaa elokuvaan liittyvä tekijänoikeus tuottajan kannalta kaikkine siihen liittyvine yksityiskohtineen. Perehdyn kuitenkin juuri siihen, mitä oikeuksia pitkään elokuvaan liittyy elokuvan tekijöiden ja tuottajan osalta, ja näin ollen jätän työni ulkopuolelle tuottajan ja kolmansien osapuolien, kuten levittäjän väliset oikeudelliset kysymykset. Vaikka näkökulmani perustuu tuottajan intresseihin, pyrin katsomaan molempia osapuolia neutraalisti lain kannalta, koska se on viimekädessä tätä suhdetta tulkitseva tekijä.

Tekijänoikeus on osa immateriaalioikeuksia, joihin kuuluvat myös muiden muassa patentti-, malli- ja tavaramerkkioikeus. Keskeisimpänä näistä voidaan pitää kuitenkin tekijänoikeutta, joka on jo itsessään hyvin laaja ala. Kansainvälisistä sopimuksista riippumatta lähes jokaisella maalla on siihen omat lakinsa, joita vielä kansallinen oikeusjärjestelmä on eri päätöksin kehittänyt edelleen. Suomi on tekijänoikeusmallissaan seurannut tiiviisti Pohjoismaiden rinnalla muuta Eurooppaa, ja vaikka tarkastelen pääosin suomalaista tekijänoikeusjärjestelmää pitkässä elokuvassa, sijoitan työni kansainväliseen kontekstiin, joka mielestäni tarjoaa aiheelleni kiinnostavan selittävän ympäristön. Kuljetan työni edetessä varsinkin Amerikassa vallitsevaa copyright-järjestelmää eurooppalaisen tekijänoikeuden rinnalla kevyenä vertailuna, koska se tarjoaa erojensa kannalta kontrastin tekijänoikeudelle.

Elokuvan teossa sen tekijöille syntyy aina oikeuksia, joiden hyödyntämisoikeudet tuottajan on kerättävä sopimuksin. Sopimusten avulla tuottaja elokuvan rahoittajana varmistaa, että hän myös kykenee lunastamaan sijoituksensa elokuvan valmistuessa. Voidakseni tutkia tuottajalla olevaa elokuvan omistusoikeutta kokonaisvaltaisemmin tulen perehtymään kokopitkän elokuvan tuotantoprosessissa syntyviin taloudellisiin ja moraalisiin oikeuksiin

Suomen tekijänoikeusjärjestelmässä piirtäen samalla raamit kansainvälisen tekijänoikeuden kenttään copyright- ja droit d'auteur –järjestelmien kautta.

Kansainvälisen elokuva-alan laajinta huomiota nauttivassa palkintogaalassa *The Academy Awards* arvostetuimman palkinnon, parhaan elokuvan Oscarin, noutavat usein elokuvan tuottaja(t) ja ohjaaja yhdessä. Kuitenkin vain tuottaja on mainittu virallisesti palkinnon saajana vuodesta 1951 lähtien, mitä ennen se myönnettiin tuotantoyhtiölle. (Oscars.org 2011; Dirks 2011.) Ranskassa järjestettävän Cannesin elokuvajuhlien Palme d'Or –palkinnon elokuvajuhlien kilpailusarjan parhaasta elokuvasta käy myös usein hakemassa elokuvan tuottaja(t) ja ohjaaja yhdessä, mutta palkinto myönnetään virallisesti vain sen ohjaajalle (Festival de Cannes 2011). Suomi ranskalaispohjaisen tekijänoikeusjärjestelmänsä kautta myöntää parhaan elokuvan Jussi-patsaan sen ohjaajalle ja tuottajalle merkiten virallisissa papereissa ohjaajan nimen kuitenkin juuriensa mukaan ensimmäisenä (Jussit.fi 2011).

Perimmäiseltä tavoitteeltani lähden tutkimaan elokuvan omistussuhteita, koska haluan selvittää, miksi tuottaja on ohjaajan sijaan joissain maissa lain silmissä myös itse elokuvan, ei vain sen hyödyntämisoikeuksien omistaja ja toisissa maissa ohjaaja katsotaan tekijänoikeuksien omistajaksi. Tavoitteenani onkin löytää vastaus siihen, miksi ohjaaja ja tuottaja ansaitsevat eri maissa kunnian parhaasta elokuvasta. Perehdyn tutkimuksessani kokopitkän elokuvan tuotantoprosessissa sen eri tekijöille syntyviin oikeuksiin ja tuottajan mahdollisuuden hankkia tai saada näitä oikeuksia itselleen, vaikka hän ei välttämättä olekaan elokuvan taiteellinen tekijä.

Suomessa elokuvatuottajalle ei synny oikeuksia elokuvaan lukuun ottamatta tiettyjä itse tallennetta koskevia oikeuksia. Tuottajaa ei välttämättä nähdäkään elokuvan tekijänä, vaan hän on sen rahoittaja ja hyväksikäyttäjä. Hankkimalla oikeudet elokuvateokseen tuottaja voi hyödyntää niitä lukemattomin eri tavoin. Tuottaja käyttää siis hyväkseen tekijän, kuten ohjaajan, henkistä luomusta, mikä voi ilmentää ohjaajan syvimpiä tuntemuksia ja mielen tuotteita. Vaikka

ymmärsin työhön lähtiessäni asian monimuotoisuuden, kiehtoi minua juuri tämän näkökulman tutkiminen ja kehittäminen kiinnittäen huomiota asian oikeaan laitaan.

Työn tarkoituksena on kuljettaa lukija läpi tekijänoikeudellisten kysymysten monimuotoisen suon ja tarjota hänelle ajankohtaista tietoa juuri tuottajaa koskevista tekijänoikeudellisista kysymyksistä elokuvantekijöiden rinnalla. Koska tekijänoikeuteen liittyy paljon erilaisia käsitteitä ja termejä, olen luonut niistä työn loppuun sanaston, joka tarjoaa lukijalle keinon palata helposti termien selityksiin, niiden tullessa vastaan. Käytän myös tiettyjen termien yhteydessä niiden englanninkielistä nimeä suomalaisen rinnalla, koska englanninkielisen termin tunteminen auttaa mielestäni termin hahmottamista sekä internetpohjaisen lisätiedon hakemista. Työn edetessä käy hyvin pian ilmi tekijänoikeuden monimuotoisuus ja miten varsinkin teosten omistussuhteet eroavat paljon toisistaan kansainvälisellä tasolla. Tekijänoikeus itsessään on muotoutunut jo yli 500 vuoden aikana aina kirjapainotaidon keksimisestä lähtien. Liikkuvan kuvan tunnustaminen teokseksi 1900-luvun puolivälissä käynnisti kuitenkin maailmanlaajuisen keskustelun tekijöiden oikeuksien suojaamisesta, mikä on muokkautunut tämän päivän kattavaksi tekijänoikeusjärjestelmäksi.

Tekijänoikeudesta on saatavilla hyvin rajallisesti lähdekirjallisuutta, joten työni pohjautuu eri tekijänoikeusinstituuttien ja organisaatioiden lukuisiin artikkeleihin, selvityksiin sekä tekijänoikeussopimuksiin ja –lakeihin. Olen myös hyödyntänyt tekijänoikeussopimusten tulkintaa varten tehtyjä oppaita. Koska olen löytänyt useimmat lähteeni internetistä, olen kiinnittänyt erityistä huomiota organisaatioihin lähteideni takana varmistaakseni niiden alkuperän ja tekijän asiantuntevuuden. Yksi merkittävimmistä lähteistäni on Euroopan komission tilaama tutkimus tekijöiden ja tuotantoyhtiöiden tekijänoikeutta koskevan sopimuksellisen suhteen kansainvälistymisestä ja sen herättämästä kysymyksestä Euroopan tekijänoikeuskäytäntöjen harmonisoimisesta (Guibault & Hugenholtz 2002). Tutkimus on työni kannalta tärkeä, koska se tarjoaa

kattavan ja yksityiskohtaisen näkökulman Eurooppalaisen tekijänoikeuden tilaan.

Näen tekijänoikeuden tavallaan levinneen organismin tavoin maasta maahan valloittaen lähes tulkoon koko maailman. Organismi on joutunut ottamaan eri maissa hieman eri muotoja säilyttäen kuitenkin perustansa ja kehittymään pystyäkseen tunkeutumaan jo vallitsevaan ekosysteemiin oikeuskentällä. Taatakseen olemassaolonsa on organismin luotava jatkuvasti uusia muotoja pystyäkseen vastaamaan kaikkiin sitä uhkaaviin vaaroihin, joita niin teknologian kehittyminen kuin ahneus tuovat mukanaan. Sinänsä organismi ei mitenkään kattavasti kuvaa tekijänoikeutta, koska tekijänoikeus on luotu suojaamaan ihmistä ja tämän oikeuksia, mutta sen nopea leviäminen ja jatkuva evoluutio kuvaavat hyvin tekijänoikeuden tarvetta pystyä suojaamaan tekijää ulkoisilta uhilta.

Luvussa kaksi *Oikeudellinen tausta ja tekijänoikeuden kansainvälinen konteksti* luon raamit kentälle, jossa Suomen tekijänoikeus toimii ja josta se toisaalta on levittäytynyt Suomeen. Ymmärtääkseen suomalaista tekijänoikeutta on mielestäni hyvä nähdä sen sijainti kansainvälisellä kentällä sen eroineen ja samankaltaisuuksineen suhteessa muiden maiden oikeusjärjestelmiin. Tämä auttaa ymmärtämään, miksi tekijän suoja Suomessa on tämänhetkisessä muodossaan ja mihin se toisaalta voisi seuraavaksi kehittyä tulevaisuudessa.

Työni kannalta on oleellista ymmärtää, kenelle tekijänoikeus syntyy luovan prosessin yhteydessä ja miksi näin käy. Ennen kuin kuljetan lukijan lähemmäs työni keskeisintä kysymystä tekijän ja tuottajan välisen suhteen monimuotoisuudesta, mitä pohdin luvussa neljä *Tekijän ja tuottajan monimuotoinen oikeussuhde*, hahmottelen sitä suojaa, jonka tekijänoikeus tekijälle antaa ja avaan tekijän ja tuottajan oikeudellista turvaa. Kun ymmärtää tekijänoikeuden oikeusalat, jotka selviävät luvussa kolme *Tekijöille syntyvät oikeudet*, voin työssäni pureutua tuottajan kannalta oleellisimpaan asiaan tekijänoikeudessa. Tämä käsittää oikeuden sen takana, että tuottajalla on

ylipäättään mahdollisuus hallita elokuvan hyödyntämisoikeuksia. Sopimusoikeudellisten lähtökohtien hahmottaminen on oleellista tuottajan kannalta, koska ilman hyödyntämisoikeuksia, joiden siirto nojaa sopimukseen, ei tuottajalla ole mahdollisuutta saada elokuvaan tekemälleen rahalliselle sijoitukselle vastinetta.

Lopuksi pohdin omien ja opinnäytetyöni tavoitteiden toteutumista ja pyrin selvittämään kenelle parhaan elokuvan palkinto kuuluu. Koska opinnäytetyöni katsoo nykyhetkeä ja tarjoaa sille pohjan menneen kautta, koen, että myös kevyt tulevaisuuteen katsominen vetää pohtimani asiat kokonaisvaltaisesti yhteen. Näin ollen hahmottelen työni lopuksi tekijänoikeuden tulevaisuutta Suomessa siltä kannalta, miten sen tutkimukseni perusteella näen, koska myös tulevaisuutta katsomalla voi mielestäni ymmärtää nykyhetkeä.

2 OIKEUDELLINEN TAUSTA JA TEKIJÄNOIKEUDEN KANSAINVÄLINEN KONTEKSTI

Tällä hetkellä Suomessa on voimassa Tekijänoikeuslaki 8.7.1961/404 (Finlex 2011). Tämän lisäksi suomalaista tekijänoikeuslainsäädäntöä määrittävät tekijänoikeusasetus vuodelta 1995, asetus tekijänoikeuslain soveltamisesta Euroopan talousalueelta peräisin oleviin suojan kohteisiin [1995] sekä Suomen rikoslain 49 luvun 1 § määrittelemä tekijänoikeusrikos [1995] (Waldén 2001). Näiden lisäksi Suomi on liittynyt kansainvälisiin tekijänoikeussopimuksiin.

Tekijänoikeudella on vahvat kansainväliset juuret, koska sen lisäksi, että sen tarkoituksena on tarjota kansallista suojaa teoksille, on sen merkittävin tehtävä varmistaa tämän suojan kansainvälinen pitävyys. Tässä luvussa hahmottelen tekijänoikeuden kansainvälistä kontekstia, koska se vaikuttaa niin merkittävästi myös Suomeen esimerkiksi kansainvälisten tekijänoikeussopimusten allekirjoittamisen tuodessa mukanaan vaateen muuttaa myös Suomen kansallista lainsäädäntöä. Jotta voi ymmärtää Suomen tekijänoikeutta, on mielestäni ensisijaisen tärkeää myös nähdä se kenttä, jossa se toimii ja jonka kanssa se on vuorovaikutuksessa niin paljon. Käyn tässä luvussa myös läpi kansainvälisen tekijänoikeuden sopimuksia, joista merkittävimpiä avaan hieman enemmän tekstissä. En ole lähtenyt selittämään sopimuksia sen enempää, ja osa niistä on mainittu vain nimeltä, koska niiden kokonaisvaltainen läpikäynti olisi jo oma erillinen työnsä. Otan sopimukset kuitenkin esille, jotta lukija voi hahmottaa hieman paremmin tekijänoikeuden kansainvälistä kenttää.

Suomen tekijänoikeuslaki on syntynyt osana mannereurooppalaista tekijänoikeuslainsäädäntöä, jonka pohja tulee ranskalaisten valistusfilosofien ja luonnonoikeudellisten oppien hallinta-ajalla liikkeelle lähteneestä ajatuksesta taiteilijoiden henkisestä omistusoikeudesta teoksiinsa (Haarmann 2005, 11). 1600-luvulta lähtöisin oleva ajatus luonnonoikeudesta on lähtökohta tekijänoikeusajatteluun kuuluvalla henkiselle omistamiselle, koska sen keskiössä oleva vapaa luonnontila takasi ihmisille hengen ja omaisuuden

turvan. Vapaus syntyi ajattelun mukaan siksi, että ihmisen katsottiin omistavan oman persoonansa ja kykynsä. Jo 1600-luvun suuri ajattelija John Locke korosti ihmisen työn ja sen tuloksen kuuluvan hänelle itselleen. (Chydenius-säätiö 2011.) ”Henkisen omistusoikeuden oikeutti oppi tekijän työn palkitsemisesta” (Haarmann 2005, 6). Tämä tähtäsi alunperin yksinomaisen määräämisvallan antamiseen tekijälle (Haarmann 2005, 11). Suomen tekijänoikeuslaki on kehitetty pitkälti pohjautuen ruotsalaiseen tekijänoikeuslakiin, ja yleisesti ottaen koko Pohjoismaiden tekijänoikeuslainsäädäntö muistuttaa toisiaan paljon (Korpela 2011). Pohjoismaat taas seuraavat Keski-Eurooppaa ranskalaisen droit d’auteur- eli tekijäpohjaisen ajattelun tunnustamisessa.

2.1 Copyright vai tekijänoikeus?

Maailmassa tekijän oikeutta teokseensa hallitsee tällä hetkellä kaksi suurta tekijänoikeudellista suojajärjestelmää, jotka ovat kehittyneet yhteiskunnan teollistumisen ja sitä kautta elokuvauksen taloudellisen merkityksen ja -ajattelun kehittymisen myötä. Koska elokuvan oma teollisuudenhaara kehittyi ja vaati ympärilleen suuria investointeja, syntyi elokuvien tuottajille tarve saada lain suojaa sijoituksilleen. Elokuvan rahallisen merkityksen kasvaessa muuttui siis myös suhtautuminen sen tekijöihin. Elokuvan tekijöiden tunnustaminen taiteilijoiksi teki elokuvasta taiteellista suojaa saavan subjektin ja näin ollen takasi tekijänoikeudellisen suojan syntymisen elokuvan ympärille. (Salokannel 1990, 18-19.) Kuitenkin syyt suojan saamisen ympärillä erottavat nämä kaksi tekijänoikeudellista suojajärjestelmää hyvin selvästi toisistaan.

Manner-Euroopassa vallitsevaa oppia tekijän henkisestä omistusoikeudesta teokseensa kutsutaan droit d’auteur –järjestelmäksi, joka siis on tekijälähtöinen tekijänoikeusjärjestelmä, jossa tekijä ansaitsee palkitsemisen työstään (Salokannel 1990, 33). Sen lähtökohta löytyy ajatuksesta, jonka mukaan prosessi teoksen luomistyön takana lähtee liikkeelle tekijän älyllisistä taidoista ja henkilökohtaisista ominaisuuksista, ja teokset ovat näin ollen tekijänsä oman ajatuksen ja nerokkuuden tuotosta (Guibault & Hugenholtz 2002, 24). Täysin

vastakohtaisesti tälle syntyi angloamerikkalainen copyright-järjestelmä, jota voisi luonnehtia puhtaasti varallisuus oikeudeksi (Salokannel 1990, 33). Se syntyi Amerikassa vallinneen ajatusmallin pohjalta, minkä mukaan tekijänoikeuden päätarkoitus olisi edistää yhteiskunnan etuja (Haarmann 2005, 5), ei siis palkita tekijää kuten droit d'auteur -järjestelmässä. Copyright-järjestelmä oikeuttaa tekijänoikeuden, koska se kannustaa luomiseen ja näin ollen edistää yhteiskunnan etuja tuomalla hyötyä sille. Juuri tätä ajattelumallia on pidetty etenkin Amerikan tekijänoikeuslainsäädännön perusteena. (Haarmann 2005, 10.)

Toisaalta myös mannereurooppalainen järjestelmä kannustaa luovuuteen, mutta siinä lähtökohtana on luovan toiminnan edellytysten turvaaminen. Tämä saavutetaan varmistamalla, että tekijä saa hyötyä luomistyöstään ja sitä kautta teos voidaan levittää edelleen yhteiskuntaan, joka voi hyötyä siitä. Suomessa tekijänoikeutta kehittämällä halutaan ottaa huomioon luovien tekijöiden ja muiden laillisten tekijänoikeuden haltijoiden edut. (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011.) Copyright-järjestelmä Amerikassa kannustaa siis luomiseen yhteiskunnan eli kansan takia ja vastakohtaisesti mannereurooppalaisessa järjestelmässä halutaan ensisijaisesti turvata luovan toiminnan edellytykset, eli oikeus palvelee kyllä myös yhteiskuntaa, mutta vasta sitä kautta, että se varmistaa tekijälle toimeentulon, joka taas mahdollistaa luomisen tulevaisuudessakin. Merkitysero on hienoinen, mutta osaltaan auttaa selittämään järjestelmien eroja.

”Droit d'auteur -järjestelmässä suojataan tekijää ja hänen henkilökohtaista suhdetta teokseensa. Copyright-järjestelmässä sen sijaan suojataan teosta kaupallisena hyödykkeenä” (Salokannel 1990, 33). Copyright-järjestelmä ei siis tunnusta tekijälle lähes minkäänlaisia moraalisia oikeuksia teokseensa (Salokannel 1990, 33). Lähtökohtainen ero näiden kahden tekijänoikeusjärjestelmän välillä on siis niiden tunnustama elokuvan niin sanottu omistaja eli se henkilö, joka on lain silmissä oikeutettu hallitsemaan teosta. Copyright-järjestelmän vahvuus varallisuuden suojana tuo kaikki teoksen

hyödyntämisoikeudet sen tuottajalle, ”elokuvantekijöitä ei käytännössä tunnusteta lainkaan” (Salokannel 1990, 33-34). Vastakohtaisesti droit d’auteur –järjestelmä luonnonoikeudellisen pohjansa kautta tunnustaa teoksen oikeudet sen tekijöille ja suojaa ”tekijää ja hänen henkilökohtaista suhdetta teokseen” (Salokannel 1990, 33).

Tekijänoikeuden kentän jakautumisen määrittäminen siihen, mitkä maat noudattavat copyright- ja mitkä droit d’auteur –järjestelmiä, on hankalaa, koska jokainen maa määrittää tekijänoikeutensa ennen kaikkea kansallisella tasolla, mitä seuraa eri kansainvälisten sopimusten allekirjoittaminen. Kuitenkin maat voidaan jakaa karkeasti tapaoikeuden [common law] ja yksityisoikeuden [civil law] maihin, minkä mukaan voidaan hahmottaa eri maiden käyttämiä tekijänoikeusjärjestelmiä lähtökohtaisesti. Kuten copyright- ja droit d’auteur –ajattelu, myös tapa- ja yksityisoikeuden järjestelmät eroavat toisistaan jo niiden perus ajatuksessa. Yksityisoikeuden maat nojaavat kirjoitettuun lakiin, kun taas tapaoikeuteen kuuluu oikeuskäytäntöjen noudattaminen lainsäädännön sijaan. (University of Ottawa 2011.)

Copyright-järjestelmä vallitsee yleensä tapaoikeuden maissa (Guibault & Hugenholtz 2002, 6), kuten Amerikassa, Kanadassa, Australiassa, Englannissa ja Walesissa, Pohjois-Irlannissa ja Irlannin tasavallassa sekä Skotlannissa. Nämä maat siis myös lähtökohtaisesti noudattavat tekijänoikeudessaan copyright-järjestelmää. (University of Exeter 2011.) Maiden väliset erot ovat kuitenkin suuret, sillä esimerkiksi Iso-Britannia ja Irlanti copyright-maina myöntävät hieman suurempaa suojaa tekijän henkilökohtaista omistusta teostaan kohtaan kuin esimerkiksi Amerikassa, ja Skotlanti noudattaa osin myös yksityisoikeuden periaatteita (University of Ottawa 2011). Tämä suoja on kuitenkin määritetty copyright-järjestelmän alle toisin kuin yksityisoikeusmaissa ja droit d’auteur –järjestelmässä.

Euroopan Unioni tukee droit d’auteur –järjestelmää ja yksityisoikeusmaihiin kuuluvat kaikki Euroopan Unionin maat kuten Ranska, Saksa, Itävalta, Espanja

ja Portugali sekä Suomi ja muut Pohjoismaat Norjaa lukuun ottamatta. Pohjoismaiden kuitenkin katsotaan enemmänkin noudattavan yksityisoikeuden rinnalla Skandinaavista tavanmukaista lakia. (University of Ottawa 2011.) Suomi osana Pohjoismaita on myös omaksunut skandinaaviset vaikutteet oikeusjärjestelmänsä.

2.2 Suomi kansainvälisen tekijänoikeuden rinnalla

Pohdittaessa kenelle tekijänoikeus elokuvaan kuuluu on lähtökohtaisesti katsottava jokaisen maan omia lakeja. Kuitenkin monet maat Euroopassa ja muualla maailmassa ovat myös sitoutuneet noudattamaan kansainvälisiä tekijänoikeussopimuksia, jotka määrittävät ja asettavat suuntaviivoja maiden tekijänoikeusjärjestelmille. Kansainvälistä tekijänoikeutta määrittävät suuresti teoksen julkistamispaikka, milloin teos on levitetty mihinkin maahan tietyn ajan sisällä julkistamisesta ja esimerkiksi tuottajan kotimaa (Guibault & Hugenholtz 2002, 2). Nämä kaikki määrittävät osaltaan minkä maan tekijänoikeutta seurataan. Kansainväliset tekijänoikeussopimukset, kuten Bernin yleissopimus ja Yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus, määrittävät minimisuojan jäsenvaltioidensa kansalaisten teoksille. Teosten saamaan suojaan Euroopan Unionin sisällä vaikuttavat muun muassa eri jäsenvaltioiden tunnustamat oikeuksien siirto- ja luopumisoikeudet sekä vaihtelevat sääntelyn tasot eri sopimusoikeudellisten käytäntöjen suhteen jäsenvaltioiden välillä (Guibault & Hugenholtz 2002, 2). Juuri näiden eroavaisuuksien takia on Euroopan Unionin tasolla ollut myös puhetta sen jäsenvaltioiden tekijänoikeuksien harmonisoimisen tarpeesta (Guibault & Hugenholtz 2002, 2), mikä kuitenkin toisaalta on haastavaa maiden tekijänoikeudellisten näkemuserojen takia.

Jotta teos saisi kokonaisvaltaista suojaa kaikkialla maailmassa, eikä vain synnyinmaassaan, ovat useat valtiot allekirjoittaneet kansainvälisiä tekijänoikeussopimuksia, jotka määrittävät tekijänoikeuden syntymisen teokseen myös kansainvälisellä tasolla. Kuitenkin copyright- ja droit d'auteur – järjestelmien erot törmäävät myös tällä tasolla. Tekijänoikeuksien

kansainvälinen suoja perustuu Bernin yleissopimukseen kirjallisten ja taiteellisten teosten suojasta, jota täydentää WIPO:n eli Maailman henkisen omaisuuden järjestön [World Intellectual Property Organization] tekijänoikeussopimus [1996] ja WIPO:n esitys- ja äänitesopimus (Salokannel 2001, 22). Bernin yleissopimus eli Bernin konventio ei suojaa täysin lähioikeuksia, mutta niiden suoja on vahvistettu kansainvälisesti muilla sopimuksilla, kuten Rooman konventiolla. Common law- eli tapaoikeuden maissa, kuten Amerikassa, lähioikeudet osuvat samaan osioon tekijöiden oikeuksien kanssa osana copyright-lakia, ei erillisenä moraalisenä suojana kuten Euroopassa.

Bernin sopimus on alun perin luotu vuonna 1886 suojaamaan kirjallisia ja taiteellisia töitä, eikä se luomishetkenään käsittänyt mitään mainintaa tekijän taloudellisista oikeuksista (Mansala 2004, 5). Ensimmäisen kerran tekijän oikeuksien suojaamisen tärkeys tunnustettiin, kun sopimusta tarkastettiin vuonna 1908, mutta ensimmäinen viittaus tekijän oikeuksien siirrettävyyteen löytyy vasta vuonna 1967 Tukholmassa tarkastetusta sopimuksesta. Tämä viittaus toi mukanaan tunnustuksen tekijän moraalisten oikeuksien säilymisestä, vaikka tämän taloudelliset oikeudet olisikin siirretty. (Guibault & Hugenholtz 2002, 6; WIPO 1992, 13.) Suomi liittyi osaksi Bernin sopimusta vuonna 1928 ja Amerikka vuonna 1988. Vuonna 2003 sopimuksen jäsenmaita oli 149. (Mansala 2004, 5.)

Bernin konventio suojaa tekijää ja hänen oikeuksiensa perijää tai sitä, jolle oikeudet on siirretty. Sopimuksen mukaista suojaa saavat tekijät, jotka ovat jonkin sopimusmaan kansalaisia tai jotka asuvat pysyvästi sopimusmaassa sekä tekijät töidensä osalta, jotka on ensimmäisen kerran julkaistu tai julkaistu samaan aikaan jossakin sopimusmaassa. Suojaa saavat myös elokuvateosten tekijät, joiden pääkonttori tai vakituinen asuinpaikka on jossain sopimusmaassa. Bernin konvention suoja perustuu itse sopimuksessa määriteltyyn suojaan sekä siihen, että jokainen sopimusmaa tarjoaa muiden sopimusmaiden kansalaisille

tai muuten suojaa saavien ehdot täyttävälle töille vähintään samaa suojaa, kuin mitä ne myöntävät omille kansalaisilleen. (WIPO 1992, 9-11.)

Bernin sopimuksen toinen viittaus taloudellisten oikeuksien siirrettävyyteen ja tekijänoikeuden sopimukseen koskee suoraan elokuvaa, mutta on kärsinyt eri kansallisten tekijänoikeusjärjestelmien eroista. Kansainvälisiin sopimuksiin on vaikuttanut merkittävimmin ero copyright- ja droit d'auteur -järjestelmien tunnustaman elokuvan tekijänoikeuden haltijan välillä. Toisaalta tuottajan ja toisaalta tekijän saama tekijänoikeus vei ristiriitaisuutensa takia myös siihen, että Bernin sopimuksen oli jätettävä kompromissin nimissä vastaamatta kysymykseen, kenelle tekijänoikeus syntyy elokuvallisissa tuotannoissa, ja jätettävä sen määrittäminen kansalliselle tasolle. Bernin konventio määrittää kuitenkin sen, että jos tekijä on osallistunut elokuvallisen työn tekoon eikä sopimusta ole tehty, ei hän voi vastustaa teoksen kopioimista, levittämistä ja muita työn käyttömuotoja. (Guibault & Hugenholtz 2002, 6.)

Bernin konvention lisäksi kansainvälisellä tasolla on allekirjoitettu Rooman yleissopimus vuonna 1961, joka koskee esittävien taiteilijoiden, äänitetuottajien ja yleisradioyriyten oikeuksia ja jonka tehtävänä on säätää minimisuojaus tasoa heidän kansainvälisille lähioikeuksilleen (Guibault & Hugenholtz 2002, 7). Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että konvention allekirjoittaneet maat sitoutuvat antamaan vähintään sen määrittämän minimisuojan esityksille, jotka tapahtuvat, jotka lähetetään tai jotka ensimmäisen kerran tallennetaan missä tahansa konvention allekirjoittaneissa maissa. Myös kuva- ja äänitallenteet, jotka on ensimmäisen kerran tallennettu tai julkaistu muissa sopimusmaissa, sekä lähetykset, jotka on lähetetty muista sopimusmaista, saavat Rooman konvention suojaa lähioikeuksilleen. Suojaa saavat myös kaikkien sopimusmaiden kansalaiset ja lähetysorganisaatiot, joiden pääkonttori tai lähetyksen välittävä organisaatio sijaitsee jossain sopimusmaassa. Konventio takaa sen, että vaikka sopimusmaa ei myönnä konvention takaamaa minimisuojausta omille kansalaisilleen, on maan kuitenkin taattava minimisuoja

muiden konvention allekirjoittaneiden maiden kansalaisille. (WIPO 1981, 19, 26, 29, 32.)

Rooman konventioon kirjattujen yksityiskohtien mukaan myös tallenne, joka on julkaistu jossain muussa kuin konventioon kuuluvassa maassa mutta joka on julkaistu konvention sopimusmaassa 30 päivän sisällä ensijulkaisusta, katsotaan myös kuuluvan sopimuksen suojaan (WIPO 1981, 30). Rooman konventio antaa siis myös suojaa muidenkin maiden kansalaisille, jos he julkaisevat teoksensa ensin tai 30 päivän sisällä jossain konvention allekirjoittaneessa maassa, kuten edeltävästä kappaleesta voi huomata. Konventio kuitenkin antaa allekirjoitusmailleen mahdollisuuden säätää tätä lauselmaa vastaan ja näin ollen jättää pois suojan antamisen muiden kuin allekirjoittaneiden maiden kansalaisille ilmoittamalla siitä YK:n pääsihteerille (WIPO 1981, 30-31).

Yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus [Universal Copyright Convention] vuodelta 1952, jonka Suomi on ratifioinut 1963, turvaa myös osaltaan tekijänoikeuden kansainvälistä suojaa maailmassa (Finlex 2011, Yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus 2 artikla). Sitä hallinnoi UNESCO, ja se on Bernin konvention rinnalla maailman toinen suuri hallitseva tekijänoikeussopimus. Yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus kehitettiin käytännössä Bernin konvention rinnalle tarjoamaan vastine maille, jotka olivat eri mieltä osasta sen sisällöstä, kuten tekijälähtöisestä teosten omistussuhteiden näkökannasta. Monet maat toisaalta kuuluvat molempiin sopimuksiin, kuten Suomi ja Amerikka. Kuitenkin copyright-järjestelmää tukeva Amerikka ei ole ratifioinut useita Bernin konventiota täydentämään tehtyjä sopimuksia ja muutenkin tukee lainsäädännössään enemmän Yleismaailmallista tekijänoikeussopimusta, esimerkiksi ©-merkin käyttöä, jonka pakollisuuden Bernin sopimus kieltää. (US Copyright Office 2009.)

Muihin kansainvälisiin tekijänoikeussopimuksiin kuuluu TRIPS-sopimus vuodelta 1995, joka on sopimus tekijänoikeuksien kauppaan liittyvistä

näkökohdista. Sopimusta hallinnoi Maailman kauppajärjestö WTO [World Trade Organization], ja se on tällä hetkellä kaikkein kattavin monen maan välinen sopimus tekijänoikeuksista. Kaikki TRIPS-sopimuksen allekirjoittaneet maat kuuluvat sopimuksen nojalla myös Bernin konventioon ainoalta poikkeukseltaan moraaliset oikeudet, joita TRIPS-sopimus ei käsittele. Bernin konvention tavoin TRIPS-sopimus asettaa tekijänoikeudelle minimistandardit, ja sen voisikin katsoa täydentävän Bernin konventiota. (WTO 2011.)

Edellä mainittujen lisäksi WIPO:n tekijänoikeussopimus ja WIPO:n esitys- ja äänitesopimus vuodelta 1996 tuovat lisänsä tekijänoikeuden kansainväliseen suojaan. WIPO:n tekijänoikeussopimus muun muassa myöntää kirjallisten ja taiteellisten töiden tekijöille oikeuden saattaa teoksensa tai teoksen kopion yleisön saataville myymisen tai muun omistuksen siirron kautta. WIPO:n sopimus kuitenkin välttää ottamasta kantaa oikeuksien siirtoa koskevien sopimusten sopimusosapuolten oikeuteen sopia siihen liittyvistä olosuhteista. (WIPO 1996/1, 6 artikkeli.)

Myös Euroopan Unionin eri direktiivit koskien tekijänoikeutta ja siihen liittyviä oikeuksia ovat osa kansainvälistä tekijänoikeuslainsäädäntöä. Elokuvaa ajatellen tärkeitä direktiivejä ovat vuokraus- ja lainausdirektiivi sekä suoja-aikadirektiivi. (Waldén 2001.) Toisaalta tekijän oikeuksien siirtoon läheisesti liittyvää sopimusoikeutta määrittävät muun muassa Euroopan Unionin toimesta tehdyt säännökset [Principles of European Contract Law parts 1 and 2], jotka on tarkoitettu sopimusoikeuden perussäännöiksi Euroopassa, mikäli sopimusosapuolet näin valitsevat. (Guibault & Hugenholtz 2002, 11-12.)

3 TEKIJÖILLE SYNTYVÄT OIKEUDET

Suomen tekijänoikeuslain mukaan tekijänoikeus teokseen, joka voi olla kirjallinen tai taiteellinen, on sillä, joka sen on luonut. Teos voi ilmetä millä tahansa tavalla, esimerkiksi rakennustaiteena, näyttämö- tai elokuvateoksena. (TekijäL 1 §.) Näin ollen tekijänoikeus ei myöskään rajoitu ainoastaan siihen ulkoiseen muotoon eli teostyyppiin, jossa se on ensimmäisen kerran saatettu julkisuuteen (Kokljuschin 2006), vaan esimerkiksi käsikirjoitus voi ilmetä kirjallisena ja sähköisenä muotona täysin suojattuna.

Lakikentällä puhutaan teoskynnyksen tai -tason ylittymisestä, mikä on ainoa edellytys tekijänoikeuden syntymiselle. Teoskynnys ylittyy, kunhan teos on itsenäinen ja omaperäinen eli tekijänsä henkisen luomistyön tuotos, ja näin ollen ilmentää tekijän yksilöllisyyttä. (Waldén 2001.) Tekijänoikeussuoja syntyy automaattisesti tekijälle tiettyä teosta kohtaan, eikä se vaadi tekijältä täysikäisyyttä tai tietyn taiteellisen tason saavuttamista. Suojan saaminen teokseen ei myöskään edellytä sen julkaisemista tai julkistamista (Waldén 2001), vaan niin sanotut pöytälaatikkoteoksetkin saavat suojaa, vaikka niitä ei olisi kukaan muu nähnyt. Tietysti esimerkiksi vastaavan teoksen ilmaantuessa julkisuuteen on pystyttävä todistamaan, että oma teos on luotu ennen toista teosta.

3.1 Idea ei saa suojaa tekijänoikeudesta

Tekijänoikeus suojaa teoksen ulkoasua ja ilmaisumuotoa (Kokljuschin 2006). Suojaa ei siis saa aihe, idea eli ajatus, metodi, algoritmi, periaate, tietosisältö, yksittäinen tieto, juoni, käsite tai keksintö (Waldén 2001). Elokuvateollisuudessa juuri idean ja aiheen jääminen suojan ulkopuolelle osoittautuu usein hankalaksi varsinkin käsikirjoituksiaan tuotantoyhtiöille tai tuottajille kauppaaville käsikirjoittajille. Periaatteessa käsikirjoituksen hylättyään tuottaja voi niin sanotusti varastaa sen idean ja vaikka juonen ja kirjoituttaa uuden käsikirjoituksen näiden pohjalta. Tämän vuoksi käsikirjoittajan tai tuottajan, joka

yrittää myydä tuottamansa käsikirjoituksen oikeuksia eteenpäin, kannattaa aina olla varuillaan kuinka paljon käsikirjoituksen sisällöstä paljastaa ennen kauppojen syntymistä.

Idean suojaamiseen ei siis löydy ratkaisua tekijänoikeuden puolelta, mutta sitä voi tarkastella tiettyjen sopimusjärjestelyjen kannalta. Käsikirjoituksen ideaa voi yrittää suojata niin sanotulla kilpailuetulausekkeella tai neuvottelukumppanin kanssa tehtävällä salassapitosopimuksella. Näiden avulla, esimerkiksi ennen käsikirjoituksen esittämistä neuvottelukumppanille, voidaan kilpailuetulausekkeen osalta sopia, että etuoikeus käsikirjoituksen ideoiden hyödyntämiseen säilyy sen tekijällä, ja salassapitosopimuksella sovitaan, että ”neuvottelukumppani ei paljasta käsikirjoituksen ideaa tai aihetta kolmannelle osapuolelle” (Kokljuschin 2006). Näin ollen neuvotteluiden kariutuessa voidaan yrittää estää idean niin sanottu varastaminen. Varsinkin salassapitosopimuksen toimiminen kannattaa varmistaa asettamalla riittävän suuret sanktiot vastapuolelle sopimuksen rikkomisesta. (Kokljuschin 2006.)

Vaikka tekijänoikeussuoja teokseen syntyy ilman sen julkaisua tai julkistamista, pyrittäessä suojaamaan juuri tekijänoikeuden ulkopuolelle jäävää teoksen ideaa voidaan myös turvautua niin sanotun syntymätodistuksen hankkimiseen. Esimerkiksi käsikirjoittaja voi postittaa itselleen käsikirjoituksensa tai mahdollisimman tarkan selostuksen ideastaan kirjattuna kirjeenä ja säilyttää sen avaamattomana mahdollisen oikeudenloukkauksen varalta. (Kokljuschin 2006.) Avaamattomana kirje todistaa ”ajankohdan, jolloin käsikirjoitus tai idea on syntynyt sekä sen, että tämä on hänen omansa” (Kokljuschin 2006). Onhan tietysti mahdollista, että kaksi henkilöä voivat toisistaan tietämättä luoda samanlaiset teokset. Tämän tapahtuessa molemmat tekijät saavat tekijänoikeudellista suojaa teoksilleen. (Waldén 2001.)

3.2 Elokuvan hyödyntämisoikeudet

Suomalainen tekijänoikeus suojaa tekijän taloudellisia ja moraalisia oikeuksia teokseensa tai osaan teosta, jonka luomiseen tekijä on osallistunut (Salokannel 2001, 26). Elokuvan hyödyntämisoikeudet eli sen taloudelliset oikeudet käsittävät eri oikeuksia, jotka Suomen laki takaa tekijälle syntyväksi suojaamaan hänen teostaan. Tekijällä on oikeus määrätä teoksensa kappaleiden valmistamisesta, mikä käsittää koko teoksen tai jonkun sen osan valmistamisen ja sen, onko valmistettu kappale pysyvä tai vain väliaikainen. Kappaleen valmistaminen sisältää myös teoksen siirtämisen laitteeseen, jolla se voidaan kopioida. (TekijäL 2 §.) Pitkän elokuvan kohdalla tämä tarkoittaa esimerkiksi teatterilevityksessä vaadittavien elokuvakopioiden valmistamista, olivat ne sitten filmillä tai digitaalisessa muodossa.

Lain mukaisesti kappaleen valmistaminen käsittää kaikki mahdolliset tavat valmistaa teoksesta kappaleita tilapäisyydestä ja pysyvyydestä riippumatta, kuitenkin pois lukien kopioinnin yksityiskäyttöön, mihin jokaisella on muutaman kappaleen osalta oikeus (Salokannel 2001, 26; TekijäL 2 § 2 momentti). Elokuvateoksen osalta tekijänoikeuslaki kuitenkin kieltää kappaleen valmistuttamisen yksityiskäyttöön ulkopuolisella henkilöllä (TekijäL 12 § 2 momentti).

Tekijälle syntyy taloudellisten oikeuksien osalta myös oikeus määrätä teoksen saattamisesta yleisön saataviin muuttamattomana tai muutettuna käsittäen myös teoksesta valmistetun käännöksen tai muunnelman, mikä voi myös olla toisessa kirjallisuus- tai taidelajissa tai tehty toista tekotapaa käyttäen (TekijäL 2 §; Haarmann 2005, 112). Tietysti esimerkiksi elokuvakäsikirjoituksen kääntäjällä on oikeus käännökseen, eli jos tämän käännöksen pohjalta halutaan tehdä elokuva, on oikeudet hankittava niin käännöksen tekijältä kuin siltä, kuka alkuperäiskäsikirjoituksen oikeuksia hallitsee.

Tekijän oikeus määrätä teoksensa saattamisesta yleisön saataviin tarkoittaa sitä, että hänellä on oikeus määrätä teoksen julkisesta esittämisestä kaikin tavoin (Salokannel 2001, 26). Saattamiseen yleisön saataviin kuuluu oikeus määrätä teoksen ensimmäisestä julkistamisesta (Salokannel 1990, 45), joka tarkoittaa teoksen saattamista yleisön saataviin luvallisesti niin, että yleisöllä on mahdollisuus tutustua teokseen, mutta teos ei ole vielä pysyvästi yleisön saatavilla (Salokannel 2001, 24). Tärkeää onkin huomata lakikielessä käytetyn kahden hyvin samankaltaisen teoksen julkaisua tarkoittavan sanan merkitysero. Julkistamisen lisäksi puhutaan teoksen julkaisemisesta. Julkaiseminen taas tarkoittaa teoksen saattamista tekijän suostumuksella yleisön saataviin niin, että teoksesta on kappaleita pysyvästi yleisön saatavilla joko fyysisesti esimerkiksi DVD:n muodossa tai sähköisesti (TekijäL 2 §; Salokannel 2001, 24). Tekijän kanssa pitää myös sopia teoksen esittämisestä eli teoksen saattamisesta yleisön saataville teknisen apuvälineen avulla (Haarmann 2005, 127).

Teoksen saattaminen yleisön saataville tapahtuu Suomen Tekijänoikeuslain määritelmän mukaisesti silloin, kun teos ”välitetään yleisölle johtimitse tai johtimitta -- ja yleisöön kuuluvilla henkilöillä on mahdollisuus saada teos saataviinsa itse valitsemastaan paikasta ja itse valitsemanaan aikana” (TekijäL 2 § 3 momentti). Teos saatetaan myös yleisön saataville, kun se esitetään julkisesti yleisölle tai teos levitetään yleisön keskuuteen millä tahansa mahdollisella tavalla, kuten tarjoamalla sitä myytäväksi, vuokrattavaksi tai lainattavaksi (TekijäL 2 § 3 momentti). Muita mahdollisia tapoja saattaa teos yleisön saataviin voivat olla esimerkiksi internetin tai muiden verkkopohjaisten tilauspalvelujen, kuten on-demand –palvelujen avulla (Salokannel 2001, 26). Teoksen tekijällä on siis oikeus määrätä teoskappaleiden levittämisestä yleisölle.

Suomen tekijänoikeuteen kuuluu myös tekijälle syntyvä oikeus määrätä teoksensa julkisesta näyttämisestä. Tämä kuitenkin ei suoranaisesti koske elokuvaa, koska elokuvan näyttäminen tapahtuu aina teknistä apuvälinettä hyväksikäyttäen, jolloin kyse on esittämisestä (TekijäL 2 § 3 momentti;

uudistettu sanamuoto), kuten aiemmassa kappaleessa on mainittu. Rajaveto esittämisen ja näyttämisen välillä on siis tärkeä, koska oikeus näyttämiseen, joka ei koske elokuvaa, raukeaa TekijäL 20 §:n nojalla, kun sen sijaan elokuvan esittämisoikeus ei lainkaan raukea (Haarmann 2005, 127). Tämä siis tarkoittaa sitä, että esimerkiksi taideteoksen myymisen jälkeen sitä saa näyttää julkisesti.

Yllä mainittujen oikeuksien lisäksi tekijällä on myös muokkaus- eli adaptaatio-oikeus teokseensa, eli haluttaessa esimerkiksi muokata elokuvan käsikirjoitusta on tähän hankittava käsikirjoituksen tekijältä tai tekijöiltä lupa (Salokannel 2001,26). Tekijänoikeus myös oikeuttaa teoksen kopioimisen, lainaamisen ja välittämisen ilman taloudellisen edun tavoittelua yleisölle avoimen kirjaston tai esimerkiksi kansallisen audiovisuaalisen arkiston toimesta tietyin edellytyksin. Koska näihin oikeuksiin ei ole liitettyä rahallista arvoa, en käsittele niitä enempää tässä työssä.

3.3 Tekijän moraaliset oikeudet

Suomen Tekijänoikeuslaki ei sinänsä puhu tekijän moraalisisista oikeuksista, mutta taloudellisten oikeuksien osana mainitaan muutama hyvän tavan mukainen käytäntö, mitkä laki tekijälle oikeuttaa. Yleisesti kuitenkin puhutaan tekijälle kuuluvista moraalisisista oikeuksista, jotka ”-- ymmärretään nykyään usein pelkästään tekijäpersoonallisuuden suojaaksi” (Haarmann 2005, 138). Tekijän moraalisen suojan voi toisaalta myös katsoa koituvan yleiseksi hyväksi olettaen, että yleisö haluaa tietää kuka tai ketkä heidän näkemänsä teoksen ovat tehneet. Copyright-järjestelmässä moraalisia oikeuksia ei oikeastaan tunnusteta ollenkaan. Näissä maissa integriteetti- eli niin sanottu loukkaamattomuussuoja korvaa sen usein. (Haarmann 2005, 138-139.)

Sanana integriteettisuojaan voisi tulkita jonain hieman moraalisiin oikeuksiin viittaavana, mutta kuitenkin paljon suppeampana oikeutena. Näkisin sen tarkoittavan tekijän loukkaamattomuutta ja keskittyvän lähinnä suojaamaan tekijän oikeutta tulla mainituksi teoksensa rinnalla. Miten laki sen noudattamista

velvoittaa, tai millaiset toimintatavat oikeuskäytäntö sanelee integriteettisuojaan rikkomistapauksissa, on taas vaikea sanoa. Tämä johtuu siitä, että en tutkimuksissani ole yrityksistäni huolimatta löytänyt aiheesta lähteitä. Näkisin kuitenkin, että perehtymällä hieman syvällisemmin Amerikkalaiseen copyright-järjestelmään, voisi integriteettisuojaan määrittelyä selvittää tarkemmin.

Suomen Tekijänoikeuden mukaan aina, kun ”teoksesta valmistetaan kappale tai teos kokonaan tai osittain saatetaan yleisön saataviin, on tekijä ilmoitettava sillä tavoin kuin hyvä tapa vaatii” (TekijäL 3 § 1 momentti). Tätä oikeutta kutsutaan toisin sanoen tekijän isyysoikeudeksi (Haarmann 2005, 139). Kansainvälisessä elokuvatuotannossa lähes vakiona on ilmoittaa tekijöiden nimet elokuvan lopputeksteissä. Joskus merkittävimmät tekijät, kuten ohjaaja, ilmoitetaan myös elokuvan alussa pyörivissä alkuteksteissä ja esimerkiksi DVD-julkaisun kannessa.

Toinen merkittävä moraalisten oikeuksien osa on respektio-oikeus, joka suojaa tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa ja omalaatuisuutta (Haarmann 2005, 144). Teosta ei siis saa muuttaa tekijää loukkaavalla tavalla, eikä sitä saa saattaa yleisön saataviin tekijää loukkaavassa muodossa tai yhteydessä (TekijäL 3 § 2 momentti).

Vähän harvemmin esille tuleva, tekijän moraalisiin oikeuksiin kuuluva oikeus on klassikkosuoja, joka Tekijänoikeuslain 53 §:n mukaan tarkoittaa sitä, että viranomaisen voi kieltää teoksen käytön julkisesti loukkaavalla tavalla tekijän kuoltua. Tämän lisäksi tekijällä on luoksepääsoikeus teokseensa, joka kuitenkin käytännössä rajoittuu ainoastaan kuvataiteen teoksiin, eikä näin ollen koske elokuvateollisuutta, sekä katumisoikeus, joka antaa tekijälle oikeuden estää suunnitellun teoksen julkaiseminen muuttuneen vakaumuksen tai muun sellaisen johdosta lunastamalla jo valmistetut kappaleet itselleen tai muuten korvaamalla sopimuskumppaninsa kulut. (Haarmann 2005, 110.)

3.4 Aika rajoittaa tekijänoikeuden suojaa

Tekijänoikeuden suoja-aika on 70 vuotta tekijän tai viimeisenä kuolleen tekijän kuolinvuodesta. Audiovisuaalisessa tuotannossa tähän sisältyy myös erityissäännös, jonka mukaan suoja-aika lasketaan tietyn elokuvan viimeisenä kuolleen tekijän kuolinvuodesta. Suomen tekijänoikeus (TekijäL 43 §) määrittää näiksi tekijöiksi pääohjaajan, käsikirjoittajan, vuoropuhelun eli dialogin kirjoittajan ja elokuvaa varten tehdyn musiikin säveltäjän. (Salokannel 2001, 18-19.) Kun tekijä kuolee, hänen moraaliset oikeutensa siirtyvät hänen perillisilleen (Haarmann 2005, 151). Tekijän kuollessa sovelletaan siis avio-oikeutta, perintöä ja testamenttia koskevia sääntöjä (TekijäL 41 § 1 momentti).

Kun teoksen suoja-aika raukeaa, saa sitä käyttää kuka tahansa hyväkseen myös kaupallisessa tarkoituksessa. Esimerkiksi yli 70 vuotta sitten sävellettyjä sinfonioita saa nyt käyttää sävellyksen osalta kuka tahansa. On kuitenkin huomioitava, että esimerkiksi tallenteen tapauksessa sen tuottanut tuottaja ja tallenteella esiintyvät artistit saavat myös töilleen lähioikeuksien tuomaa suojaa. Eli vaikka sävellyksen suoja-aika olisi umpeutunut, on eri asia käyttää siitä tehtyä tallennetta, jonka tietyt osat saattavat saada edelleen suoja.

Lähioikeuksien suoja-aika on 50 vuotta. Esimerkiksi elokuvatuottaja saa lähioikeuksilleen suojaa 50 vuoden ajan tallenteen julkaisemisen tai julkistamisen jälkeen, jos tallenne on julkaistu tai julkistettu 50 vuoden kuluessa sen tallentamisvuodesta. Jos tallennetta ei koskaan ole julkaistu tai julkistettu, lasketaan suoja siis sen tallentamisvuodesta. (TekijäL 46 a §.) Käytännössä tallenteelle tulee suoja yli 50 vuotta, jos se esimerkiksi julkaistaan viisi vuotta tallentamisen jälkeen. Tällöin tallenne on saanut suojaa mainitut viisi vuotta, ja 50 vuoden suoja-aika alkaa sen julkaisu- tai julkistushetkestä. Tässä esimerkissä tallenne saisikin suojaa 55 vuoden ajalta.

Äänitallenteen osalta suoja-aika on sama, mutta se lasketaan vasta julkaisemisen jälkeen. Toisin kuin kuvatallenteen osalta, sen julkistaminen eli

yleisön saataviin saattaminen ei riitä, vaan äänitallenne on levitettävä yleisön saataviin ennen kuin 50 vuoden suoja-aika alkaa uudelleen. Ilman äänitallenteen julkaisemista tuottaja saa lähioikeuksilleen suojaa 50 vuoden ajan sen tallentamisvuodesta lähtien. (TekijäL 46 § 2 momentti, 8 §.) Tietysti kuva- ja äänitallenteiden tekoon luovalla tavalla osallistuneet tekijät saavat tekijänoikeuden mukaista suoja-aikaa, joka on selitetty tarkemmin tämän alaluvun alussa. Lähioikeuksien osalta esittävien taiteilijoiden saama suoja esiintymiselleen on myös 50 vuotta (TekijäL 45 §).

4 TEKIJÄN JA TUOTTAJAN MONIMUOTOINEN OIKEUSSUHDE

Teknologian jatkuva kehittyminen ja varsinkin digitalisoituminen luovat koko ajan uusia hyödyntämiskeinoja teoksille, ja elokuva-alan nopea kansainvälistyminen tämän kehityksen rinnalla vaatii tekijänoikeuden tarkkaa tarkastelua ja vahvaa kansainvälistä suojaa teoksille. Koska suomalainen tekijänoikeus suojaa tekijää ja digitalisoituminen tuo mukanaan uusia teosten hyödyntämismuotoja, on asetettu kyseenalaiseksi tarvitseeko tuottaja välttämättä itselleen kaikki laajat tekijälle kuuluvat taloudelliset oikeudet teosta kohtaan. Tekijä saattaisi nimittäin saada oikeuksilleen suuremman rahallisen arvon lisensoimalla tai myymällä niitä hajautetummin. (Guibault & Hugenholtz 2002, 2.) Tekniikan kehitys tuo myös mukanaan erityisen haasteen esimerkiksi 20 tai 30 vuotta sitten tehdyille sopimuksille, jolloin ei osattu vielä ennustaa 2000-luvun teknistä kehitystä. Koska vanhojen sopimusten laillisuus ja kattavuus nykypäivänä on oma suuri tekijänoikeuden alansa, olen rajannut ne pois työni aihealueesta ja keskityn ainoastaan uusien sopimusten tekoon liittyviin oikeuksiin.

Tässä luvussa avaan tuottajan ja tekijän välistä oikeudellista suhdetta ja vuorovaikutusta. Aluksi avaan tekijää käsitteenä ja käyn läpi tekijöihin läheisesti liittyvät lähioikeuksien saajat. Tämän jälkeen tarkastelen tuottajan ja tekijän suhdetta oikeudelliselta kannalta katsomalla heidän välistä sopimuksellista suhdettaan, sekä hahmottamalla hieman kansainvälisten sopimusten vaikutusta tähän suhteeseen. Tuottaja ja tekijä muodostavat tärkeän tiimin, jossa he toimivat yhdessä tuottajan usein ottaessa myös luovan roolin. Tätä suhdetta kuitenkin varjostaa osaltaan hieman molempien taloudelliset tavoitteet, mikä kuitenkin luo pohjan työn tekemiselle. Molemmat osapuolet haluavat tietysti varmistaa itselleen parhaan mahdollisen hyödyn oikeuksistaan ja niiden siirrosta. Aina syntyneet järjestelyt eivät kuitenkaan tyydytä molempia osapuolia.

Vaikka käsittelen työssäni tekijänoikeutta ja sopimusoikeus on sinänsä oma oikeudenalansa, on se kuitenkin merkittävässä osassa, kun kyse on tekijän ja tuottajan välisestä suhteesta. Kyetäkseni tarkastelemaan tätä suhdetta oikeudellisesta näkökulmasta, tutkin tämän osion keskellä sopimusoikeutta ja sen sisältämiä käytäntöjä silloin, kun kyseessä on tekijänoikeuksista sopiminen. Tekijän ja tuottajan suhde mielestäni tiivistyy heidän välilleen luoduissa sopimuksissa. On tärkeää, että asioista sopiessa käytetään sopimuksia, jotka pyritään myös tekemään mahdollisimman kattaviksi. Aina ei kuitenkaan huomata määrittää jotain asiaa, ja teknologia tuo kehittyessään uusia muotoja teosten käyttöön, mistä ei sopimuksen tekohetkellä välttämättä oltu edes tietoisia. Tekijän ja tuottajan suhdetta onkin mielestäni kiinnostava tarkastella juuri siltä kannalta, mitä tekijänoikeus sanoo, kun heidän välinen sopimuksensa on vajavainen joltain osalta ja on syntynyt ristiriitatilanne tekijän ja tuottaja välille. Tässä kohtaa kansainväliset tekijänoikeussopimukset ja kansallinen lainsäädäntö määrittävät, kumman sopimusosapuolen kannalta tilanne tulkitaan oikeudessa edullisemmaksi.

Tekijän ja tuottajan suhteen tarkasteluun liittyy läheisesti myös korvauskäytäntö, joka vallitsee tekijänoikeusalalla. Tekijänhän voisi nähdä lähtökohtaisesti ottavan yhteyttä tuottajaan juuri varmistaakseen teoksensa parhaan mahdollisen kaupallisen menestyksen. Toisaalta tuottajan kiinnostus sijoittaa pääomaa teoksen markkinointiin ja myyntiin perustuu juuri siinä piilevään taloudellisen voiton tekemiseen. Ennen kuin perehdyn tarkemmin tekijän taloudellisten oikeuksien rahalliseen arvoon, käyn läpi tekijänoikeuden siirtämiseen liittyviä oikeuksien luovutustapoja ja oikeuden tarjoamaa suojaa. Koska tekijänoikeus pyrkii pohjimmiltaan antamaan suojaa juuri siihen liitettyihin taloudellisiin oikeuksiin moraalisen suojan lisäksi, on mielestäni tärkeä perehtyä näihin liitettyyn rahalliseen arvoon. En kuitenkaan lähde pohtimaan mitään niihin liittyviä rahallisia summia, vaan keskityn siihen, miten tekijänoikeuskorvaukset määrittyvät.

4.1 Elokuvan tekijä

Tekijää kuvataan usein droit d'auteur –järjestelmän maissa henkilöksi, joka osallistuu tuotantoon luovalla tavalla. Tekijä ei siis voi Suomessa olla yhtiö tai kone, vaan sen täytyy aina olla ihminen (Salokannel 2001, 18-19). Esimerkiksi tuotantoyhtiö ei voi olla elokuvan tekijä, vaan tuotantoyhtiölle töitä tekevä ohjaaja, käsikirjoittaja tai leikkaaja tunnustetaan tekijänoikeudellisesti elokuvan tekijäksi. Yhteiskunnan etujen korostaminen angloamerikkalaisen copyright-järjestelmän ajattelutavassa on tavallaan osaltaan johtanut tekijäpersoonallisuuden suojan kehittymättömyyteen. Tälle mallille onkin tyypillistä, että tekijänoikeus voi syntyä myös juridisille henkilöille eli yrityksille esimerkiksi. (Haarmann 2005, 5.)

Tekijänä pidetään Suomen tekijänoikeuslain mukaan sitä, jonka nimi yleiseen tapaan pannaan teoksen kappaleeseen tai ilmaistaan saatettaessa teos yleisön saataviin (TekijäL 7 § 1 momentti). Suomen tekijänoikeuslain esitöissä on todettu, että määritettäessä tekijänoikeutta elokuvateokseen on tehtävä ero siihen, onko kyse itse elokuvateoksesta kokonaisuutena vai yksityisistä panoksista, jotka sisältyvät siihen osina. Vaikka tekijänoikeus elokuvan teossa syntyy usealle eri henkilölle, voidaan ajatella, ”että joku näistä henkilöistä panoksellaan antaa henkilöllisen leimansa teokselle siinä määrin, että sitä on pidettävä hänen yksilöllisenä luomuksenaan.” (Komiteamietintö 1953:5, Tekijänoikeusneuvoston 1989, 6-7 mukaan.) Näin ollen elokuvan päätekijöinä voidaan periaatteessa pitää esimerkiksi ohjaajaa, musiikin säveltäjää, vaatesuunnittelijaa tai puvustajaa, pääeditoijaa, lavastajaa tai production designeria tai art directoria, pääkuvaajaa, sekä käsikirjoittajaa ja alkuperäiskäsikirjoittajaa tai kirjailijaa, jonka kirjaan elokuva perustuu. Päätekijä onkin henkilö, jonka työpanos on merkittävä ja luova teoksen valmistumisprosessissa.

Lähioikeuksien haltija

Lähioikeudet suojaavat tekijöiden sijaan muita teokseen sisältyviä työpanoksia ja investointeja. Nimi tulee englanninkielisestä sanasta *neighbouring rights*, jonka voi suomentaa tarkoittavan naapurissa olevia oikeuksia. Kyse on siis tekijän oikeuksia lähellä olevista oikeuksista, jotka kohdistuvat sellaisiin työpanoksiin, jotka eivät tuo tekijälleen tekijänoikeutta. Esittävät taiteilijat ja teoksesta tehdyn tallenteen tuottaneet tuottajat eli kuva- ja äänitallennetuottajat kuuluvat lähioikeuksia saaviin henkilöihin Suomessa. Lähioikeudet takaavat heille oikeuden määrätä tallenteen kopioimisesta ja levittämisestä yleisön keskuuteen. (Salokannel 2001, 20-21.) Esittäville taiteilijoille myös taataan WIPO:n kansainvälisen tekijänoikeussopimuksen mukaan oikeus määrätä esityksen ja äänitteen tai sen kopion vuokraamisesta ja välittämisestä yleisölle sähköisessä tai analogisessa muodossa (WIPO 1996, 10 artikkeli).

Esittävän taiteilijan lähioikeudet suojaavat siis hänen esityksensä, niin kuvan kuin äänenkin osalta, siirtämistä laitteeseen, jolla se voidaan toisintaa eli kopioida edelleen. Ne suojaavat myös esityksen välittämistä yleisölle ”-- siten, että yleisöön kuuluvilla henkilöillä on mahdollisuus saada se saataviinsa itse valitsemastaan paikasta ja itse valitsemanaan aikana” (TekijäL 45 § 2 momentti). Oikeudet suojaavat myös esityksen levittämistä yleisön keskuuteen. Käytännössä esittäville taiteilijoille syntyy siis oikeus omaan työpanokseensa eli esiintymiseensä elokuvassa, ei mitään oikeuksia koskien elokuvaa itseään. Tietysti koko elokuvan levitys vaatii, että myös elokuvassa esiintyvä näyttelijä on luovuttanut niin esitys-, kopiointi- kuin levitysoikeudet omaan osuuteensa elokuvassa.

Lähioikeudet, kuten tekijänoikeudetkin takaavat omistajilleen oikeuden tulla hyvän tavan mukaisesti mainituksi teoksen yhteydessä, missä heidän osuuttaan käytetään hyväksi. Vaikka lähioikeuksien haltija olisi siirtänyt kaikki taloudelliset oikeutensa eteenpäin, säilyy tämä oikeus hänellä. Lähioikeuksien haltijalla on myös oikeus vastustaa esityksensä, joka voi myös olla tallenteella, vääristelyä

tai turmelua, joka olisi vahingollista hänen maineelleen. (WIPO 1996, 5 artikkeli.)

Esittäviä taiteilijoita, jotka saavat lähioikeuksien osalta suojaa elokuvatuotannossa, ovat periaatteessa kaikki, jotka näkyvät kuvassa ja itse teoksessa eli elokuvassa. Näyttelijät, jotka jaetaan yleensä A-, B- ja C – rooleihin merkittävyytensä ja repliikkien määrän mukaan, sekä avustajat eli elokuvan extrat, jotka voivat myös olla C- roolien näyttelijöitä, saavat esittävinä taiteilijoina suojaa esityksensä äänen ja kuvan lähioikeuksille. Ilman minkään näiden henkilöiden lupaa ei heidän esityksiään saa tallentaa laitteelle, jonka avulla esitys voidaan toisintaa tai saattaa yleisön saataviin (TekijäL 45 § 1 momentti).

4.2 Tuottajalle syntyvät oikeudet

Anglosaksisten maiden tekijänoikeuden [copyright] mukaan kuvatallenteen tuottajalla on alkuperäinen tekijänoikeus elokuvaan. Suomessa kuvatallenteen tuottajalle kuuluivat aikaisemmin vain ne oikeudet, jotka hänelle olivat sopimuksen nojalla siirtyneet. EU:n vuokrausdirektiivin mukaan ”elokuvan ensimmäisen tallennuksen tuottajalla tuli olla yksinoikeus elokuvansa kopiointiin sekä joukko eräitä muita oikeuksia” (Haarmann 2005, 274). Tuottaja on kuitenkin alkanut saada lähioikeuksia tuottamaansa ääni- ja kuvatallenteeseen tekijänoikeuslain 46 § a:n mukaan vuodesta 1995 lähtien (Haarmann 2005, 274). Kuvatallenteen tuottajan yksinoikeus käsittää oikeuden kopiointiin, levittämiseen yleisön keskuuteen sekä yleisölle välittämiseen on demand – tapauksessa (Haarmann 2005, 277).

Lähioikeuksien myötä tuottajille, jotka ovat tuottaneet äänilevyn tai muun laitteen, jonne on tallennettu ääntä, tai filmin tai jonkin muun laitteen, jonne on tallennettu liikkuvaa kuvaa, syntyy oikeuksia tuottamaansa teosta kohtaan. Tuottajan oikeudet kuitenkin rajoittuvat itse teoksen tallentamismuotoon eli sen fyysiseen muotoon. Tuottajalle syntyvät lähioikeudet suojaavat teoksen

siirtämistä johonkin laitteeseen, jolla se voidaan toisintaa, teoksen levitystä sekä yleisölle välittämistä niin, että yleisöön kuuluvilla henkilöillä on mahdollisuus saada se saataviinsa itse valitsemastaan paikasta tai itse valitsemanaan aikana. (TekijäL 46 §, 46a §.) Tuottajan oikeudet ääni- ja kuvatallenteeseen suojaavat siis sen kopioimisen lisäksi tallenteen saattamista yleisön saataville.

Lähioikeuksien mukaisesti tuottajalle syntyy oikeus määrätä tallenteen levittämisestä yleisölle. Kuitenkin TekijäL 19 § 1 momentin mukaan kappaletta ei saa levittää edelleen ennen kuin teoksen kappale on tekijän, ei siis lähioikeuksien haltijan eli tuottajan, suostumuksella ensimmäisen kerran myyty tai muutoin pysyvästi luovutettu Euroopan talousalueella. Tämä luovuttaminen ei käsitä elokuvan saattamista yleisön saataviin lainaamalla (TekijäL 19 § 3 momentti). Tuottajan on siis hankittava lupa teoksen myymiseen tai luovuttamiseen sen tekijöiltä, minkä jälkeen hän voi päättää ilman erillisiä sopimuksia milloin teos levitetään eteenpäin yleisölle. Tietysti tuottaja tarvitsee myös luvat elokuvan levittämiseen sen tekijöiltä heidän luovaa panostaan kohtaan, mutta hänellä itsellään on oikeus teoskappaleen, esimerkiksi DVD:n levittämiseen. Toisin sanoen, jos elokuvan ohjaaja haluaisikin hankkia teoksen kaikki oikeudet itselleen, olisi hänen tehtävä sopimus myös elokuvan tuottajan kanssa DVD:n tai minkä tahansa elokuvan tallenteen levitysoikeuksista. Kun teoksen kappale on ensimmäisen kerran myyty tai pysyvästi luovutettu Euroopan talousalueella, saa yksityinen henkilö myydä omistamansa kappaleen eteenpäin (TekijäL 19 § 5 momentti).

Kuten tekijöille, myös tuottajille lähioikeuksien haltijoina syntyy yhteinen tekijänoikeus, jos heitä toimii esimerkiksi kaksi ääni- ja kuvatallenteen tuottamisprosessissa. Näin ollen tuottajat jakavat tekijänoikeuden teoksen lähioikeuksiin ja hallitsevat niitä yhdessä. (TekijäL 6 §.) Lähioikeudet myös oikeuttavat tuottajan nimen mainitsemiseen teoskappaleen yhteydessä siinä laajuudessa ja sillä tavoin kuin hyvä tapa alalla vaatii silloin, kun teos saatetaan yleisön saataviin (TekijäL 11 § 2 momentti). Niin lähioikeuksien haltija kuin

tekijäkään ei voi määrätä teoksen kappaleiden valmistamisesta, jos valmistaminen on väliaikaista tai satunnaista ja sillä ei ole itsenäistä taloudellista merkitystä. Näin ollen esimerkiksi kopiointi yksityiseen kotikäyttöön ja esimerkiksi DVD:n siirtäminen tietokoneelle omaan käyttöön on sallittua. Elokuvan jakaminen kotikoneelta muualle on lain vastaista. (TekijäL 11a §, 12 §.)

Hankittuaan siirrettävissä olevat tekijänoikeudet tiettyä teosta kohtaan itselleen tuottaja voi myös siirtää oikeudet edelleen kolmannelle osapuolelle, jos teoksen alkuperäisen tekijän kanssa on tästä sovittu. Tällöin puhutaan alilisenssin myöntämisestä (Walden 2001). Ainoa tapaus, jossa tekijältä ei tarvita lupaa oikeuksien siirtämiseen kolmannelle osapuolelle, on siirron tapahtuessa tuottajan firman myymisen yhteydessä (Guibault & Hugenholtz 2002, 35).

Tekijänoikeuden voisi myös katsoa suojaavan tuottajaa siinä mielessä, että Suomen tekijänoikeuden artiklassa *sopimus elokuvaamisesta* (TekijäL 39 §) todetaan, että sopimus elokuvaamisoikeuden luovutuksesta käsittää ”oikeuden saattaa teos yleisön saataviin esittämällä elokuva teatterissa, televisiossa tai muulla tavoin sekä oikeuden varustaa elokuva tekstillä tai uudelleen äänittää sen teksti toisella kielellä”. Näin ollen sopimuksen ollessa epäselvä oikeus voi artiklan nojalla katsoa edellä mainittujen oikeuksien siirtyneen tuottajalle tai sille, jolle oikeudet on sopimuksen nojalla siirretty. Toisaalta laki on tässä osin hieman epäselvä, ja tiukimman tulkinnan mukaan sen voisi katsoa esimerkiksi tarkoittavan ainoastaan esiintyjän lähioikeuksia elokuvaan ja, että se ei pitäisi sisällään kopiointioikeuden siirtymistä tuottajalle (Guibault & Hugenholtz 2002, 119-120). Kyseistä lakia sovelletaan ainoastaan, jos toisin ei ole sovittu (TekijäL 27 § 3 momentti).

Tuottajalla tai kellä tahansa muulla oikeuden haltijalla on tekijänoikeuden mukaan myös tiettyjä vapaan käytön sallimia käyttömahdollisuuksia teoksia kohtaan, mihin teoksen tekijältä ei tarvita erillistä lupaa. Esimerkiksi ivallinen muuntelu, toisin sanoen parodiointi on sallittua. Toisaalta joskus asian

luonnosta jo johtuu, että teosta on lupa muuttaa. ”-- kun kirjallinen teos elokuvataan, pidetään yleisesti hyväksyttävänä, että elokuvakäsikirjoitukseen saadaan tehdä suuriakin muutoksia. -- elokuvasopimus voidaan ainakin tietyissä olosuhteissa ymmärtää sellaiseksi sopimukseksi, jolla alkuperäisteoksen tekijä luopuu elokuvateoksen valmistamisen edellyttämässä laajuudessa moraalisisista oikeuksistaan” (Haarmann 2005, 148).

Suomen tekijänoikeuslain mukaan julkisesta teoksesta saa hyvän tavan mukaan ottaa lainauksia tarkoituksen edellyttämässä laajuudessa (TekijäL 22 §). Toisaalta lausekkeen soveltaminen elokuva-alalle on haastavaa sen epämääräisyyden takia. Sitaattioikeus on Suomen Tekijänoikeusneuvoston mukaan tarkoitettu ”-- ensisijaisesti henkisen luomistyön avuksi, ei keinoksi hyödyntää teoksia tai muita suojan kohteita uuden teoskokonaisuuden osatekijöinä ja esimerkiksi multimediatuotannon komponentteina.” Siteerauksen tai lainauksen pitää myös tukea oman teoksen ideaa sen sijaan, että lainausta käytettäisiin, jotta oma työ voitaisiin tehdä mielenkiintoisemmaksi. (Tekijänoikeusneuvosto 2002, 15.) Tekijänoikeusneuvoston mukaan hyvän tavan mukainen elokuvateoksen siteeraaminen käsittää yleensä muutaman sekunnin mittaiset välähdykset elokuvista. Elokuvasta tehdyn stillkuvan siteeraaminen on sikäli haastavaa, koska se saa tekijänoikeussuojaa valokuvana. Tekijänoikeusneuvoston mukaan valokuvan siteeraamista pitäisi välttää, ja jokainen tällainen tilanne käsitellään erikseen oikeuden mietinnöissä. (Tekijänoikeusneuvosto 2002, 15-16.)

4.3 Sopimusosapuolten tasa-arvo

Tekijöillä on harvoin mahdollisuus tuottaa ja levittää itse taidettaan tai saada oma taiteellinen työnsä näkyviin. Tämän takia heidän on usein kannattavaa tai heidän ainoaksi mahdollisuudekseen saattaa jäädä tuottajan tai jonkin yrityksen kanssa liittoutuminen. Tuottajat tuovat mukanaan tietoa, taitoa ja resursseja suhteeseen ja vastineeksi taiteilija tai tekijä luovuttaa tiettyjä hyödyntämisoikeuksia tuottajalle tämän työ- ja rahallista panosta vastaan.

Usein siis tekijän ja tuottajan suhde perustuu pohjimmiltaan sopimukseen. (Guibault & Hugenholtz 2002, 5.)

Suomi, kuten monet muut Euroopan maat, jotka kunnioittavat ranskalaista droit d'auteur –järjestelmää, ovat tekijänoikeuslaissaan pyrkineet suojaamaan usein sopimussuhteen heikompana osapuolena pidettyä tekijää ja hänen hyödyntämisoikeuksiaan teokseensa. Tekijät on jo pitkään tunnustettu heikommaksi osapuoleksi tuottajien kanssa tehdyissä sopimussuhteissa (Guibault & Hugenholtz 2002, 23).

Tekijän tavoitteena sopimusta tehdessä on tietysti löytää teokselleen paras mahdollinen levitys ja käyttötapa sekä päästä sopimukseen, jossa tekijä hyötyy tekijänoikeuksistaan parhaalla mahdollisella tavalla. Parhaassa tapauksessa molemmat osapuolet osallistuvat reiluun ja avoimeen neuvotteluprosessiin, jonka pohjalta sopimus syntyy. (Guibault & Hugenholtz 2002, 5.) Guibault ja Hugenholtz kuitenkin esittävät, että nyky maailmassa tasavertainen ja avoin sopimusneuvottelu on lähes mahdotonta, ja sitä vie eteenpäin epätasa-arvo neuvotteluvoimassa, käytännön kokemuksessa ja teknisen tiedon osalta (2002, 5). Sama oletus tietyntylaisesta epätasa-arvosta tekijän ja tuottajan välillä näkyy myös tarkasteltaessa Suomen työoikeuslain antamaa suurta suojaa työntekijälle tai tekijänoikeuslain suojellessa niin sanottua heikompa osapuolta, eli usein tekijää.

Varallisuus oikeudellisista oikeustoimista annetussa laissa on säädetty niin sanottu suoja neuvotteluissa heikommalle osapuolelle. Lain mukaan, jos esimerkiksi neuvottelun toinen osapuoli on käyttänyt hyväkseen toisen ”ymmärtämättömyyttä, [tai] -- on ottanut tai edustanut itselleen aineellista etua, joka on ilmeisessä epäsuhteessa siihen, mitä hän on antanut tai myöntänyt, tahi josta mitään vastiketta ei ole suoritettava” (Laki varallisuus oikeudellisista oikeustoimista 31 § 1 momentti) on hän hyötynyt sopimuksen laatimisessa epäreilusti toista enemmän. Tällöin hän on velvollinen korvaamaan niin sanotulle hävinneelle osapuolelle kohtuullista korvausta. Lain tarkoituksen voisi

sanoa olevan vaalia periaatteita hyvästä uskosta, epätarkkuudesta, reiluudesta ja oikeudenmukaisuudesta (Guibault & Hugenholtz 2002, 5).

Tekijä määräytyy helposti heikommaksi osapuoleksi, koska tuottajalla voi olettaa olevan hyvät tiedot teoksen markkinoista ja muutenkin alan perinpohjainen tuntemus. Sehän on yksi syistä, miksi tekijän kannattaa alkaa tehdä yhteistyötä tuottajan kanssa. Sopimusoikeudellisesti epäreiluihin tilanteisiin voidaan päätyä, jos esimerkiksi tuottajan katsotaan neuvotelleen tekijän saaman tekijänoikeuskorvauksen luovutettavista oikeuksista liian alhaiseksi tai jos tekijä ei ole saanut mitään korvausta jostain osasta siirrettyjä oikeuksistaan.

Tietysti laki suojaa myös tuottajaa, jos voidaan katsoa, että tekijällä on ollut epäreilu asema neuvotteluissa, mitä hän on käyttänyt hyväkseen hyötyäkseen siitä esimerkiksi aineellisesti. Tietysti tuottaja ottaa riskin sitoessaan resursseja teokseen tai tekijään, ja jos neuvottelun paras lopputulos tekijälle on löytää paras hyöty hänen oikeuksilleen, myös tuottaja pyrkii omasta näkökulmastaan helposti parhaaseen lopputulokseen. Sinänsä tekijän ja tuottajan välistä neuvottelusuhdetta voi sanoa epäreiluksi, koska käytännössä tuottaja etsii turvaa sijoitukselleen, minkä hän saa mahdollisimman laajalla oikeuksien siirrolla itselleen (Guibault & Hugenholtz 2002, 5). Tämän taas voisi katsoa olevan tekijälle epäedullista. Tuottajan käyttämää argumenttia vastaan sijoituksensa turvaamisesta tekijä onkin helposti alakynnessä.

Epäreilun lausekkeen suoja

Tekijänoikeussopimukset ovat usein standardisopimuksia, eli niissä siirrettävät oikeudet ja muut termit ja sopimusosat ovat saman tyyppisiä monen eri tekijänoikeussopimuksen välillä. Näihin standardisopimukseen sovelletaan osassa EU-maista kuten Saksassa ja Hollannissa käytäntöä, jonka mukaan sopimusehto voidaan julistaa mitättömäksi, jos oikeus katsoo sen olevan kohtuuttoman ankara tai yllättävä eli epätavallinen muissa tekijänoikeuden

standardisopimuksissa, eikä näin ollen esiinny niissä usein. Kuitenkin useassa EU-maassa standardisopimusten sääntely on aika vähäsanaista, mikä jättää tekijöiden suojaamisen epäreiluilta lausekkeilta vähäiseksi. (Guibault & Hugenholtz 2002, 16 – 18.)

Euroopan tasolla käytössä on direktiivi, joka perustuu Saksan ja Hollannin käytäntöön sopimusosapuolten suojaamisesta, mutta se on rajattu ainoastaan koskemaan kuluttajan kanssa tehtyjä sopimuksia eikä näin ollen tarjoa suojaa tekijänoikeussopimusten osapuolille (Guibault & Hugenholtz 2002, 19). Pohjoismaissa suoja on suurempi Suomen, Ruotsin ja Tanskan myöntäessä sopimusoikeuden tarjoaman suojan epäreiluutta vastaan myös tekijänoikeuden sopimukseen (Guibault & Hugenholtz 2002, 20; TekijäL § 29; Laki varallisuusosoikeudellisista oikeustoimista § 30, § 31).

4.4 Ristiriitatilanteet ja sopimusoikeuden hyvä tapa

Yleisesti ottaen tekijöiden ja lähioikeuksien haltijoiden oikeutta siirtää sopimuksin eteenpäin oikeuksiaan teoksiinsa ei säädellä Euroopan Unionin alueella (Guibault & Hugenholtz 2002, 10). Kuitenkin useimmat EU-maiden lait vaativat kansallisella tasolla tiettyjen asioiden huomioon ottamista näiden oikeuksien siirtojen yhteydessä. Oikeuksien siirto on muun muassa rajoitettava aikaan ja paikkaan, sopimuksessa on listattava sen kattavat siirrettävät oikeudet sekä tulevien hyödyntämismuotojen ja töiden oikeuksien siirtoa on rajoitettu tuntuvasti. Myös tekijän saaman korvauksen määrän oikeudenmukaisuutta tuetaan eri laeissa, ja osa maista myöntää tekijälle mahdollisuuden korottaa oikeuksistaan saamaansa korvausta teoksen odottamattoman menestyksen myötä. (Guibault & Hugenholtz 2002, 23.)

Euroopan Unionin ja sen jäsenmaiden laeissa on määritelty, tai pidetty perustavanlaatuisesti osana lakijärjestelmää, että sopimusten luomisen pitää tapahtua hyvän tavan mukaisesti. EU:n Kaapeli- ja Satelliittidirektiivi esimerkiksi viittaa suoraan hyvään tapaan, minkä on vallittava osapuolten neuvotellessa ja

luodessa sopimuksen, sekä neuvotteluaseman väärinkäytön ehkäisemiseen (Cable and Satellite Directive, article 12(1)). Usein erotellaan myös subjektiivinen ja objektiivinen hyvä tahto. Subjektiivinen hyvä tahto määritellään subjektiiviseksi mielentilaksi, jossa osapuolet eivät tiedä tiettyä faktaa tai tapahtumaa. Objektiivista hyvää tahtoa pidetään usein sopimusosapuolten vakiokäytöksenä, minkä mukaan sopimusosapuolten on oltava avoimia ja toimittava hyvántahtoisesti. (Guibault & Hugenholtz 2002, 12.) Esimerkiksi Pohjoismaissa tuomareilla on oikeus jättää huomiotta epäreiluja sopimuslausekkeita (Guibault & Hugenholtz 2002, 12), eli ne eivät ole missään tapauksessa lain mukaisia ja näin ollen velvoita kumpaakaan osapuolta.

Kiinnostava poikkeus sopimusoikeutta EU-maissa määrittävään hyvään tapaan ja käytäntöön on englantilainen tapaoikeuteen perustuva ja sitä kautta lähempänä Amerikkaa oleva oikeusjärjestelmä. Toisin kuin muiden EU-maiden yksityisoikeuden käytännöissä, Englannissa kunnioitetaan suuresti oikeutta muodostaa sopimus ja niiden sitovuutta ei haluta oikeuden puolesta rajoittaa. Hyvä tapa on englantilaisessa sopimusoikeudessa siis käytännössä epäolennainen. Sen sijaan oikeusistuimet katsovat sopimuksen kaupallista alkuperää, sen kontekstia ja osapuolten olosuhteita ja näin ollen päättävät johtaako sopimus kohtuuttomaan tai epäreiluun lopputulokseen. (Guibault & Hugenholtz 2002, 14.) Myös tämä ero tapaoikeuden ja yksityisoikeuden, eli copyright- ja droit d'auteur –maissa heijastaa niiden lähtökohtaista eroa ajattelutavoissa tekijän suojaamisen ja kaupallisten lähtökohtien korostamisen välillä.

EU:n tasolla sopimusoikeutta määrittää sopimuksen tulkinta sen osapuolten yleisen tarkoituksen kautta, vaikka tämä eroaisi sopimuksen kirjallisesta tekstistä joiltain osin. Pohjoismaissa esimerkiksi sopimuksia on lain mukaan tulkittava hyvän- ja reilun menettelytavan mukaan, liittyen sen määrittämiin kaupallisiin toimintoihin. Toisaalta Englanti ja tässä tapauksessa myös Ranska eroavat tästä kansalliselta lainsäädännöltään hieman. Niiden mukaan selkeästi muotoillun ja yksiselitteisen sopimuksen sanamuotoja ei saa mennä

tulkitsemaan poikkeavasti, vaikka se muuttaisi tulosta niin sanotusti reilumpaan suuntaan. Yleistä mielipidettä määritettäessä oikeusistuimet katsovat EU:n suosituksen mukaisesti sopimuksen luomisolosuhteita, ensisijaisia sitoumuksia ja asiaan kuuluvia kaupallisia toimia ja käyttömuotoja. (Guibault & Hugenholtz 2002, 14-15.)

EU:n tapa- ja yksityisoikeuden maissa sopimuksessa oleva epäselvä termi tulkitaan maiden muista eroista huolimatta samoin. Yleisesti ottaen epäselvä termi tulkitaan oikeudessa termiä ehdottanutta osapuolta vastaan ja velvollisuuteen sitoutuneen osapuolen puolesta. Jos jokin sana tai lause sopimuksessa voidaan tulkita monimerkityksellisesti, oikeus asettaa siitä syntyvän riskin sille osapuolelle, joka sen voisi helpommin välttää, toisin sanoen sille, joka laati lausekkeen. Monimerkityksen tulkintaa käytetään vain, jos on selvää kumpi osapuoli lausekkeen laati ja lauseke on epäselvä. (Guibault & Hugenholtz 2002, 15.)

Toisaalta, koska sopimusosapuolten ei oleteta sopivan omaa etuaan vastaan päättäessään osapuolten laillisista velvoitteista sopimuskiistassa, oikeus ei ota kantaa sopimusermien reiluuteen. Tähän ei oteta kantaa, koska jos oikeudet alkaisivat määrittää sopimuksesta syntyvän laillisen veloitteen oikeudenmukaisuutta, tunkeutuisivat ne sopimusvapauden piiriin, mikä taas veisi sopimusosapuolten luottamuksen sovittuihin asioihin ja annettuun sanaan. Toinen syy siihen, että oikeudet eivät puutu sopimusten velvoitteiden reiluuteen, on kauppaoikeudelliselta kannalta kysynnän ja tarjonnan laissa. Jos sopimuksia mitätöitäisiin esimerkiksi veloitteen liian korkean hinnan takia, veisi se perustan tarjonnan kasvamisesta markkinaraon löytyessä ja sitä kautta hintojen laskulta. Oikeudet toisaalta puuttuvat edelleen sopimusten epäoikeudenmukaisuuteen, mutta tämä tapahtuu sopijaosapuolten tahdon suuntien kautta. (Guibault & Hugenholtz 2002, 15-16.)

Oikeus voi katsoa, että sopimusosapuoli on ollut epäkypsä tai henkisesti epäpätevä sitoutumaan sopimuksen vaatimukseen sen luomishetkellä ja voi näin

ollen mitätöidä sopimuksen. Tähän lopputulokseen päästään, jos huomataan, että sopimusosapuoli on antanut suostumuksensa vahingossa tai pakotettuna. Suostumuksen antaminen vahingossa tarkoittaa periaatteessa sitä, että sopimusosapuoli ei ole ollut sopimuksentekohetkellä mahdollinen tekemään selkeää ja oikeaan tai kattavaan informaatioon perustuvaa päätöstä. Vahinko ei tarkoita sitä, että sopimusosapuolella ei ole tietoa yksityiskohdista tai hän ei täysin ymmärrä sopimuksen termien yksityiskohtia, vaan hän ei siis ymmärtänyt tai voinut ymmärtää sopimuksen merkitystä kokonaisuudessaan sen tekohetkellä. Näin ollen sopimusten epäoikeudenmukaisuuteen puututaankin sopimuksen epäreilouden sijaan sopimusosapuolen tahattomuuden avulla. (Guibault & Hugenholtz 2002, 16.)

4.5 Tekijänoikeuden siirtyminen

Lähtökohtana tekijänoikeuksien siirtymiselle Suomessa on aina se, että tekijänoikeus syntyy ihmiselle (Mansala 2004). Tekijä voi luovuttaa oikeutensa teokseen edelleen joko kokonaan luovutettavien oikeuksien osalta tai osittain jakamalla oikeutensa ja myymällä ne erikseen. Luovutus voidaan myös sopia olevan voimassa koko tekijänoikeuden voimassaoloajan tai vain osan siitä. Tekijänoikeuden luovutuksen yhteydessä voidaan myös puhua lisensoinnista, jolloin tekijä antaa esimerkiksi tuottajalle luvan johonkin tiettyyn, tekijänoikeutta vaativan teon suorittamiseen, minkä voi myös jakaa koskemaan vain tiettyä aluetta maailmasta. Lisensoimisen ja tekijänoikeuden siirtämisen erot voisi nähdä parhaiten vertaamalla niitä liisaukseen ja myymiseen. Eksklusiivinen lisenssi tarkoittaa siis taloudellisilta merkityksiltään lähes samaa kuin oikeuksien siirtäminen. (Guibault & Hugenholtz 2002, 29.)

Suomen tekijänoikeuslaki määrittää, että siirrettäessä oikeuksia teoksen julkiseen esittämiseen tekijältä tuottajalle, siirron katsotaan olevan lisenssi, eikä se ole yksinoikeudellinen [eksklusiivinen], ellei toisin ole sovittu. Jos esitysoikeus määritetään sopimuksella yksinoikeudeksi, on tekijällä oikeus myydä oikeutensa eteenpäin, ellei niitä ole käytetty kolmen vuoden aikana.

(Guibault & Hugenholtz 2002, 120–121; TekijäL 30 §.) Tämä ei kuitenkaan koske elokuvateosta (TekijäL 30 § 2 momentti).

Sopimusoikeudelliselta näkökulmalta katsoen tietyille voimassaoloajalle perustuvat sopimukset päättyvät silloin, kun sovittu aika tulee täyteen. Muilta osin sopimusta on hyvin vaikea lopettaa aikaisemmin. Jos toinen sopimusosapuoli, esimerkiksi tuottaja, on kuitenkin jättänyt käyttämättä teosta kohtaan saamiaan hyväksikäyttöoikeuksia tietyn ajan sisällä, raukeaa sopimus automaattisesti. (Guibault & Hugenholtz 2002, 36.) Suomen tekijänoikeuslaki varmistaa, että jos oikeudet kirjalliseen tai sävellysteokseen on luovutettu esimerkiksi tuottajalle niiden käyttämiseksi elokuvassa, on elokuva tehtävä valmiiksi kohtuullisessa ajassa ja saatettava yleisön saataviin enintään viiden vuoden kuluessa sen valmistumisesta. Jos näin ei ole tapahtunut, sopimus raukeaa ja tekijä saa pitää saamansa tekijänoikeuskorvauksen ja voi vielä olla oikeutettu lisäkorvauksiin aiheutuneiden vahinkojen varalta. (TekijäL 40 §.) Tämä tapahtuu osaltaan siksi, että tekijällä on aina oikeus saada teoksensa julkisuuteen näin halutessaan. Jos tuottaja ei kykene tai halua julkaista teosta, on tekijällä oltava oikeus vaihtaa tuottajaa tai levittäjää, joka saisi teoksen yleisön saataville.

Sen lisäksi, että laki takaa tekijöille ja lähioikeuksien haltijoille oikeuden saada korvausta teostensa käytöstä, se takaa heille myös oikeuden rajoittaa ja jakaa siirrettäviä tai lisensoitavia oikeuksiaan useampaan osaan teoksen taloudellisten hyötykäyttömuotojen osalta. Tekijä voi rajoittaa siirron laajuutta ja oikeuksia, joita siirto koskee sekä siirtää oikeutensa yhdelle tai useammalle henkilölle, joka tekijää paremmin pystyy hyödyntämään näitä oikeuksia. Tekijä voi myös tietysti pitää osan tai kaikki oikeudet itsellään, jos hän katsoo voivansa hyödyntää niitä itse. (Guibault & Hugenholtz 2002, 32.) Oikeuksia siirrettäessä onkin hyvä olla varma, ettei ole siirtämässä liian laajoja oikeuksia suoraan eteenpäin. Tämä voi esimerkiksi tarkoittaa maailmanlaajuisia levitysoikeuksia esiintyjän oikeuteen elokuvateosta kohtaan. Sen sijaan esiintyjä voi erikseen myöntää oikeuden koskien Eurooppaa seuraavan viiden tai kymmenen vuoden

ajan, jonka jälkeen tuottaja voi maksaa lisää jatko-oikeuksista. Oikeuksien siirtosopimuksissa onkin tärkeä mainita ainakin tekijän saama korvaus, siirrettävien oikeuksien voimassaoloaika ja mitä aluetta siirto koskee.

Tekijänoikeuden siirtymistä voi katsoa kahdelta kannalta. Toisaalta työoikeuden mukaan oikeus työn tulokseen kuuluu työnantajalle ja toisaalta droit d'auteur – järjestelmän maiden tekijänoikeuden mukaan oikeus työn luovaan tulokseen kuuluu aina tekijälle. Esimerkiksi mainosalalle Suomessa on jo muodostunut käytäntö oikeuksien muodostumisesta työsuhteessa työnantajalle, jos teosten luominen on ollut työsuhteen tarkoitus (Tuhkanen 2008). Kysymys on vielä tällä hetkellä kuitenkin haastava, koska Pohjoismaiden tekijänoikeuslaeista ei löydy määritelmää työsuhteen alaiselle tekijänoikeuden muodostumiselle (Guibault & Hugenholtz 2002, 119). Suomen tekijänoikeuslain mukaan tekijänoikeus syntyy tekijälle, kuten työssäni on todettu. Kuitenkin ”työoikeuden periaatteiden mukaan työn tulos kuuluu aina työnantajalle” (Tuhkanen 2008). Tietokoneohjelmien tekijänoikeus työsuhteessa syntyy jo nyt EU:n tietokoneohjelmiin liittyvän direktiivin mukaan työnantajalle silloin, kun luominen tapahtuu työntekijän suorittaessa velvollisuuksiaan tai seurattessa työnantajan ohjeistuksia. Jäsenvaltioiden kuitenkin sallitaan poiketa tästä erillisellä asetuksella (Guibault & Hugenholtz 2002, 25).

Useat EU-maat ovat kieltäneet oikeuksien siirtämisen koskien elokuvan tulevia tai vielä tuntemattomia käyttömuotoja. Kuitenkaan Pohjoismaiden tekijänoikeuslait eivät ole tätä erikseen kieltäneet ja sen takia voidaankin tulkita, että se on niin Suomessa kuin muissakin Pohjoismaissa sallittua. (Guibault & Hugenholtz 2002, 122.) Ainakin elokuva-alalla Suomessa tällainen kaikkien tulevienkin mahdollisten elokuvan hyödyntämisoikeuksien siirtäminen tuottajalle on käytössä. Kuitenkin ristiriitatilanteiden sattuessa, lain puuttumattomuus kysymykseen saattaa oikeuttaa myös tekijän saamaan lisäkorvauksen tulevaisuudessa kehitetyn hyödyntämismuodon käyttöönoton yhteydessä. Esimerkiksi sopimukset, jotka tehtiin ennen internetin valtakautta ovat

ajautuneet ongelmiin, koska niissä ei ole sovittu teosten hyödyntämisestä internetissä.

4.6 Tekijänoikeuskorvaukset

Tekijällä on oikeus määrätä teoksensa esittämiskerroista ja maantieteellisistä alueista, jonne teoksen esittämisoikeus ulottuu. Yleensä, varsinkin pitkän elokuvan kohdalla, tekijän kanssa sovitaan maailmanlaajuisten esitysoikeuksien siirtämisestä. Koska tekijän saama korvaus perustuu teoksen esittämiskertoihin, on tärkeää osata arvioida mahdollisimman tarkkaan monestako esittämiskerrasta tekijälle maksetaan alkuperäisesti. Tietysti, jos esityskertoja haluaa lisää, voi siitä sopia uudestaan tekijän kanssa. Tuottajan kannalta riskinä tässä on se, että jos elokuva onkin ensimmäisen esittämiskierroksensa aikana saavuttanut suuren suosion, voi tekijä haluta korottaa saamaansa tekijänoikeuskorvausta uusien esittämiskertojen osalta.

Tekijänoikeussopimuksia laadittaessa on hyvä kiinnittää huomiota EU:n vuokrausdirektiiviin (29 a § säännös), jonka mukaan tekijä tai lähioikeuksien haltija ei voi luopua oikeudestaan saada kohtuullista korvausta teoksensa vuokrauksella saaduista tuloista, vaikka hän on luovuttanut tuottajalle oikeuden levittää vuokraamalla elokuvaan tallennettuja teoksen kappaleita. He voivat kuitenkin siirtää oikeuden korvaukseen toiselle, mutta luopuminen ei tule kysymykseenkään. (Haarmann 2005, 310.) Myös Suomen tekijänoikeuslaki vahventaa tekijän oikeuden kohtuulliseen korvaukseen teoksensa vuokrauksesta. Tämä korvaus on määritetty tuottajan maksettavaksi. (Tekijäl 29 a §.)

Suurimmat ristiriitatilanteet tekijöiden ja tuottajien tai tuotantoyhtiöiden välillä tekijänoikeussopimuksista syntyvät usein tekijänoikeuskorvauksien määrästä. Ristiriita nouseekin jo tekijän halussa hyötyä työstään parhaalla mahdollisella tavalla rahallisesti ja toisaalta tuottajan halussa hyödyntää oikeuksia mahdollisimman alhaisilla kustannuksilla. Kuten mainitsin aikaisemmin, tätä

suhdetta sävyttää huomattavasti osaltaan tekijän ja tuottajan välinen neuvotteluväliltä eli se, että lähtökohtaisesti toinen on osapuolena heikompi neuvottelusuhteessa. Usein heikompi osapuoli on tekijä.

Lain puolesta useimmissa EU-maissa, kuten Suomessa, sopimusosapuolet saavat päättää yhdessä tekijälle maksettavan tekijänoikeuskorvauksen suuruuden. Korvaukset voivat olla suhteellisia teoksen kaupalliseen menestykseen, eli sopimuksessa määritetään prosentuaalinen osuus, jonka tekijä saa korvauksena oikeuksistaan. Korvausprosentti on kuitenkin yleensä haastava määrittää ja tapa onkin useimmin käytössä esimerkiksi kirjojen julkaisualalla. Toisaalta tekijänoikeuskorvaus voidaan maksaa kohtuullisena korvauksena, jossa osapuolet päättävät sopivan korvaussumman. Tässäkin kohtaa kohtuus on kuitenkin vaikea määrittää ja sitä käytetään melko harvoin. Esimerkiksi EU:n vuokrausdirektiivi, joka takaa tekijälle kohtuullisen korvauksen teoksensa vuokrauskuluista, käyttää tätä korvausperiaatetta. Korvaus voidaan myös maksaa könttäsummana, kuten Suomessa elokuvatuotannoissa on usein tapana. (Guibault & Hugenholtz 2002, 33–34.)

Suomessa, esimerkiksi elokuvassa, käytetyn musiikin tekijänoikeuskorvauksista säättää kaikkien yhdistykseen kuuluvien artistien puolesta Teosto ry, joka valvoo säveltäjien, sanoittajien, sovittajien ja musiikin kustantajien saamia korvauksia Suomessa ja osin joidenkin ulkomaisten artistien osalta. Teosto on määrittänyt internetsivuillaan selkeät summat siihen kuuluvien tekijöiden olemassa olevan tai elokuvaa varten erikseen sävelletyn musiikin käyttämisestä pitkissä elokuvissa. Korvaus määräytyy sekuntimääräisesti musiikin käytöstä valmiissa elokuvassa ja siitä tehtyjen kopioiden määrästä. Summat kasvavat prosentuaalisesti, jos oikeuksiin halutaan lisätä Pohjoismaiden ulkopuolisia levitysalueita, kuten koko maailma, Eurooppa tai maanosakohtaisesti muutama maa. Korvauksessa maksetaan siis musiikin käytöstä ja levityksestä. (Teosto.fi 2011.)

5 JOHTOPÄÄTÖKSET JA TAVOITTEIDEN MITTAUS

5.1 Opinnäytetyön problematiikka ja tavoitteiden toteutuminen

Lähdin tutkimaan opinnäytetyössäni tekijänoikeutta pitkässä elokuvassa ja päätin pureutua aiheeseen tuottajan ja tekijän oikeudellisen suhteen kautta, koska se on mielestäni suuri syy siihen, että tekijänoikeutta tarvitaan ja toisaalta elokuvan tekijänoikeus syntyy pitkälti juuri tuottajan ja elokuvan tekijöiden tarpeista suojata omia taloudellisia ja taiteellisia intressejään. Halusin opinnäytetyöni kautta saada selkeän kuvan oikeudellisesta kentästä pitkän elokuvan ympärillä ja osin mediatuotannon opiskelualani kautta päädyin tutkimaan juuri tuottajan suhdetta muihin elokuvanteossa mukana oleviin henkilöihin. Toisaalta minulle oli alusta lähtien tärkeä pitää tuottajan suhdetta tekijöihin vain lähtökohtana ja tarkastella asiaa mahdollisimman neutraalisti kummankin osapuolen kannalta. Näin ollen pyrinkin pääosin määrittämään tätä suhdetta tekijänoikeuden ja osin sopimusoikeuden kautta ja päädyin tutkimukseni edetessä antamaan lain ja Euroopassa vallitsevan oikeuskentän näyttää, millä tasolla tämä suhde tällä hetkellä on.

Ensimmäinen asia, joka kiinnitti huomioni tuottajan ja elokuvan tekijöiden suhteeseen oli sen ehkä ilmeisin ilmenemismuoto eri palkintogaaloissa maailmalla. Minua kiinnosti alkaa selvittää tekijänoikeuden kannalta todellista pohjaa sille, miksi eri elokuva-alan palkintogaaloissa eri ihmiset saavat parhaan elokuvan ansiosta myönnetyn palkinnon. Suomen kannalta Jussi-gaala, Euroopan tasolla Cannesin elokuvajuhlat ja Amerikan puolelta tekijänoikeuden vertailukohtana vastakohtaisella ajattelullaan Oscar-gaala, ilmentävät jokainen maansa tekijänoikeutta. Työni kansainvälinen konteksti syntyikin juuri tämän mallin pohjalta.

Tekijänoikeus on täynnä teoriaa, mutta siitä on kirjallisuutta varsinkin Suomeksi hyvin vähän. Sen sijaan hieman syvemmällä tutkimuksella alkaa löytyä erilaisia

lähteitä, varsinkin kansainvälisiä sopimuksia selittäviä teoksia ja direktiivejä sekä tietysti tekijänoikeuslaki itsessään ja kaikki sitä täydentävät asetukset. Halusin opinnäytetyössäni tuoda yhteen tätä hajanaista tietoa oman näkökulmani mukaisesti ja löysin kiitettävästi lähteitäni vertailemalla vastauksia kysymyksiini.

Eurooppa pyrkii yhtenäistymään monin tavoin, mutta tekijänoikeus tuo yhteen monen eri maan oikeudellisen näkökulman, mitkä ovat hyvin poikkeavia toisistaan. Varsinkin, koska tekijänoikeus koskettaa koko maailmaa yhtäläisesti kansainvälisen myynnin kasvaessa ja yhteistyön muotojen lisääntyessä, tuottajan ja tekijöiden suhde muuttuu yhtäkkiä paljon merkittävämmäksi kuin aluksi voisi ajatella. Suhde nimittäin määrittää, kuka omistaa ja mitä. Elokuvien tapauksessa kysymys kuuluu, kuka omistaa oikeudet tuotantoon, jonka budjetti voi ylittää 100 miljoonan euron rajan hyvinkin helposti, milloin omaa pääomaa suojellaan hanakasti. Kansainvälinen tekijänoikeus paljastaakin tekijän ja tuottajan suhteen problematiikan koko suuruudessaan. Siinä siis puhutaan omistamisesta, omistuksen arvosta ja sen määrittämisestä, vaihdantastrategioista eli miksi, miten ja kuka voi siirtää omistusoikeuttaan sekä vaadittavasta yhteisymmärryksestä jossain kohtaa sitä prosessia, jossa omistus vaihtaa omistajaa.

Tuottajan ja tekijän henkilökohtaiset intressit ajavat heitä vahvasti erilleen. Tuottaja tarvitsee takuun ja revision sijoitukselleen ja tekijä haluaa palkkion työstään, mutta myös samalla varmistaa, että hänen työnsä saavuttaa koko potentiaalinsa menestyksen ja näkyvyyden kannalta. Uskallan väittää, että näin on ainakin kaupallisesti tuotettujen pitkien elokuvien kohdalla. Tietysti molempien osapuolten intressit ovat vaihtelevia ja moninaisia, mutta kärjistetyksi näkisin heidän ajavan takaa juuri näitä päämääriä. Copyright-ajattelu antaa elokuvan oikeudet tuottajalle, samoin kuin Suomessa missä tahansa työsuhteessa työoikeuden näkökulmasta. Useat Euroopan maat taas antavat oikeudet osuuttaan elokuvassa kohtaan tekijälle ja tuottajan on kerättävä nämä oikeudet sopimuksin. Tämä problematiikka muodostui opinnäytetyöprosessin

edetessä suurimmaksi tuottajan ja tekijän suhdetta määrittäväksi tekijäksi ja tietysti problematiikan tarkastelu vaati oikeuksien kohteen, eli problematiikan syyn tuntemista. Syynä tuottajan ja tekijän suhteen problematiikkaan näen siis ne tekijänoikeudet, joita oikeus pyrkii suojaamaan, mainitun problematiikan ollessa miten näitä oikeuksia suojataan oikeuksien omistajien haluja, esimerkiksi oikeuksien käytön ja siirtämisen osalta kunnioittaen.

Opinnäytetyöprosessini kulki tavallaan käänteisesti. Sen sijaan, että lähtisin selvittämään tiettyä ongelmaa tai problematiikkaa, huomaan nyt työni kirjoittamisen loppuvaiheilla tutkineeni tekijänoikeutta sekä tuottajan ja tekijän suhdetta käsitteenä. Nyt kattavan tutkimuksen ja työn kirjoittamisen jälkeen ymmärrän aiheeni problematiikan, mikä taas vasta tarjoaa minulle mahdollisuuden tehdä johtopäätöksiä tavoitteideni saavuttamisesta. Suunta, johon työni piti kulkea siis avautui työn valmistuessa ja voisin aloittaa sen pohjalta kymmeniä uusia tutkimuksia.

Tavoitteenani oli tutkia tuottajan ja tekijän oikeudellista suhdetta pitkän elokuvan tuotantoprosessissa. En siis pyrkinyt lähtökohtaisesti mihinkään johtopäätökseen tai tutkimuksen pohjalta syntyvään tulokseen suhteesta. Ainoastaan voin todeta sen olevan hyvin problemaattinen tässä alaluvussa mainitsemieni syiden takia. Tavoitteenani olikin hahmottaa tätä suhdetta. Mistä se koostuu? Onko siinä rajoituksia? Entä kehen tai mikä suhteeseen vaikuttaa? Mielestäni työni vastaa näihin kysymyksiin ja päästää lukijan syvemmälle aiheeseen eri lukujen myötä. Tarjoan lukijalle alusta lähtien syyt siihen, miksi kukin osio työstäni antaa osansa kokonaisuuden rakentamiseen ja kuljetan häntä aihealueeni reunoilta kohti tutkimukseni merkittävimpiä kohteita.

5.2 Kenelle paras elokuva kuuluu nyt ja tulevaisuudessa?

Ajatustamme tietyistä elokuvasta katsotaan usein ohjaajan [author] kautta, joka tuo yhteen käsityksemme elokuvasta. Toisaalta ohjaajalla ei usein ole täyttä valtaa siihen, miltä elokuva tulee loppujen lopuksi näyttämään, koska

esimerkiksi käsikirjoittaja tai editoija voi olla vastuussa elokuvan ulkonäöstä tai tapahtumien järjestyksestä enemmänkin kuin ohjaaja itse. (Corrigan 2011, 90.) Toisaalta myös tuottajalla saattaa olla alkuperäisen sopimuksen mukaan viimeinen editointipäätösvalta elokuvaan. Koska elokuva on niin suuri kollektiivisen luomistyön tuotos, on mielestäni vaikea sanoa, ketä voisi pitää elokuvan pääasiallisena tekijänä. Pohdittaessa kenelle parhaan elokuvan palkinto kuuluu, on määritettävä puhutaanko siitä, kuka elokuvan omistaa vai kenen elokuva se on.

Euroopassa käytössä olevat tekijänoikeussopimukset eivät ole voineet ottaa kantaa kysymykseen, kuka elokuvan omistaa; sen tekijä vai tuottaja. Euroopan Komission direktiivi julkista lainaus- ja vuokrausoikeutta kohtaan määrittää ohjaajan elokuvallisen tai audiovisuaalisen teoksen tekijäksi tai yhdeksi sen tekijöistä, mikä tukee Euroopassa eniten vallitsevaa ajatusta tekijän omistusoikeudesta teokseensa. Direktiivin artikkelit 2(5) ja (6) antavat kuitenkin jäsenvaltioille mahdollisuuden asettaa säännöksen oikeuksien siirtymisestä automaattisesti tekijöiltä ja esiintyjiltä audiovisuaalisen teoksen tuottajalle sallien tavallaan myös copyright-ajattelun. (Guibault & Hugenholtz 2002, 120.) Tämä johtaa siihen, että elokuvan omistusoikeus, eli vastaus siihen kenelle tekijänoikeus syntyy tuotantoprosessissa, määritellään maakohtaisesti.

Eri maiden elokuvaa koskevat palkintogaalat ilmentävät maidensa tekijänoikeuskäytäntöä hyvin selkeästi. Amerikkalainen copyright-järjestelmä antaa parhaan elokuvan palkinnon tuottajalle, koska tuottajalle syntyy elokuvan teossa myös alkuperäinen tekijänoikeus. Ranskan Palme d'Or annetaan ohjaajalle droit d'auteur -järjestelmän mukaisesti ja Suomi, ranskalaiseen tekijänoikeusjärjestelmäänsä pohjautuen, myöntää palkinnon ensisijaisesti ohjaajalle, mutta myös tuottajalle. Tämä ilmentää Suomen eroja mannereurooppalaisesta järjestelmästä ja tuo sen lähemmäs yhteyttä pohjoismaiseen ajattelutapaan, jossa copyright- ja droit d'auteur -järjestelmien erot eivät paikoin ole niin jyrkät. Esimerkiksi Ruotsissa parhaan elokuvan palkinnon Guldbaggen saa sen tuottaja (Svenska Filminstitutet 2011), samoin

kuin Tanskassa (Scope 2011). Norja ja Islanti taas myöntävät parhaan elokuvan palkinnon sen ohjaajalle (The Norwegian International Film Festival 2011; Icelandic Film Centre 2011).

Miten tekijänoikeuden muodostumista katsotaan Suomessa tulevaisuudessa, voi mielestäni nähdä kahdelta kannalta. Toisaalta Suomen tekijänoikeus seuraa EU:n asettamia direktiivejä ja lakeja, mitkä voivat hyvinkin tulevaisuudessa harmonisoitua entisestään. Tämä on sikäli haastavaa, että eri EU:n valtiot tukevat osin eri tekijänoikeudellisia järjestelmiä. Harmonisoinnin myötä Suomeen rantautuisi EU:n tasolla kasvava tapa tunnustaa oikeus teokseen ensisijaisesti työnantajalle silloin, kun se on luotu työsuhteessa työntekijän suorittaessa velvollisuuksiaan tai seurattessa työnantajan ohjeistuksia (Guibault & Hugenholtz 2002, 25). Vaikka oikeuksien muodostuminen työnantajalle on yksi copyright-järjestelmän näkyvimpiä ominaisuuksia droit d'auteur –ajattelun vastakohtana, ei se loppujen lopuksi olekaan niin kaukainen ajatus kuin ensikädeltä voisi ajatella.

Esimerkiksi mainosalalle Suomessa on jo muodostunut käytäntö oikeuksien muodostumisesta työsuhteessa työnantajalle, jos teosten luominen on ollut työsuhteen tarkoitus, kuten olen kuvannut alaluvussa 4.5 *Tekijänoikeuden siirtyminen*. Tämä näkyy myös siinä, että mainosalan parhaan mainoksen palkinto myönnetään mainostajalle eli tilaajalle ja sen tehneelle yhtiölle (Voitto 2011). Kysymys tekijänoikeuden muodostumisesta työsuhteessa on vielä tällä hetkellä kuitenkin haastava, koska Pohjoismaiden tekijänoikeuslaeista ei tähän löydy määritelmää (Guibault & Hugenholtz 2002, 119). Tekijänoikeuden muodostuminen työnantajalle tai tuottajalle voidaan myös tulevaisuudessa nähdä paljon yksinkertaisempuna muotona sen sijaan, että oikeudet myönnetään jokaiselle elokuvan eri osan tekijälle erikseen osien varmasti lisääntyessä tekniikan kehittyessä. Tässä kohtaa copyright-järjestelmä näyttäisi tarjoavan yksinkertaisemman ratkaisun.

Tekijänoikeuden tulevaisuus Suomessa voisi seurata copyright-ajattelua myös sen kaupallisen merkityksen korostamisen myötä. Varsinkin elokuvateollisuuden kaupallisen merkityksen yhä edelleen kasvaessa voisi Suomi EU:n rinnalla hyvinkin seurata Amerikan tai muiden copyright-maiden mallia ja kasvattaa tekijänoikeuden merkitystä juuri taloudellisena oikeutena sijoituksen suojana. Tätä kohtihan on jo hieman siirrytty ottamalla tekijänoikeuden taloudelliset piirteet osaksi WTO:n [World Trade Organization] TRIPS sopimusta eli sopimusta tekijänoikeuden kaupallisen puolen oikeuksista (WTO 2011).

Toinen näkökulma tekijänoikeuden kehityssuunnasta koskee lähitulevaisuutta. Juuri tekijän suuri merkitys luomistyön lähtökohtana tulee mielestäni vielä ainakin lähivuosina säilyttämään asemansa EU-maissa. On totta, että rantautuessaan eri maihin tekijänoikeus on joutunut muotoutumaan maan kulttuurin ja vallitsevan oikeuskäsityksen mukaiseksi. Tämän takia tekijänoikeuden harmonisoituminen on haastavaa. EU-tason tekijänoikeudellinen harmonisointi on tällä hetkellä kuitenkin onnistunut oikeastaan tukemaan tekijänoikeutensa peruslähtökohtaa vahvistamalla vuokraus- ja lainausoikeuden direktiivissä tekijänoikeuden syntyvän audiovisuaalisessa tuotannossa, kuten elokuvassa, sen ohjaajalle yhtenä tekijöistä. Tämän direktiivin myötä muutama EU-maa, kuten copyright-ajattelua lähempänä oleva Englanti, joutui muokkaamaan tekijänoikeuslakiaan sisällyttämään myös muita tekijöitä tuottajan rinnalle. (Guibault & Hugenholtz 2002, 27.) Tämä on osaltaan tuonut EU:ssa paikoin vallitsevaa copyright-ajattelua droit d'auteur -järjestelmää kohti.

Suomi on myös vahvistanut näkökulmaansa ranskalaispohjaisen droit d'auteur -järjestelmän kannattajana viime vuosina vahvistamalla aiemman tapansa pitää tekijänoikeus opetus- ja kulttuuriministeriön alaisuudessa, vaikka sen siirtämisestä osaksi kauppa- ja teollisuusministeriötä käytiin keskustelua eduskunnassa ja hallituksessa vuonna 2007 (Eduskunta 2007). Tekijänoikeus hakee siis jatkuvasti linjojaan sekä tekijän ja tuottajan oikeudellinen suhde

näyttäisi elävän jatkuvasti. Jussi-gaalan palkintojenjakoa silmäillessä voisikin sanoa, että Suomessa vallitsee eurooppalaisia juuriaan kunnioittava, mutta tasavertainen tekijänoikeus, joka kunnioittaa niin ohjaajaa kuin tuottajaakin parhaan elokuvan tekijänä.

LÄHTEET

Kirjalähteet:

Haarmann, P. 2005. Tekijänoikeus ja lähioikeudet. 3., uudistettu painos. Helsinki: Talentum Media.

Salokannel, M. 1990. Häviävät elokuvan tekijät: Tutkimus audiovisuaalisten oikeuksien luovutussopimuksista. Taiteen Keskustoimikunta. Helsinki: Oy Edita Ab.

Salokannel, M. 2001. Tekijänoikeus ja multimedia: Opaskirja multimedian tuottajalle. Helsinki: Opetusministeriö.

Julkaisut ja raportit

Guibault, L. & Hugenholtz, P.B. 2002. Contracts of Intellectual Property Law in EU. Amsterdam, The Netherlands: Institute for Information Law.

Kokljuschkin, S. 2006. Käsikirjoituksen idean suojaaminen. AVEK lehti 2 / 2006, sivu 32.

Mansala, M. 2004. Tekijänoikeudet ja tavaramerkki: Tekijänoikeudet 1. IPR University Centre.

Internetlähteet:

Cable and Satellite Directive: Directive on the Coordination of Certain Rules Concerning Copyright and Neighbouring Rights Applicable to Satellite Broadcasting and Cable Retransmission. Eur-Lex. Viitattu 26.9.2011. http://eur-lex.europa.eu/smartapi/cgi/sga_doc?smartapi!celexplus!prod!DocNumber&lg=en&type_doc=Directive&an_doc=1993&nu_doc=83

Chydenius säätiö. Chydenius, A. 1600-luvun perintö; Oppi luonnonoikeudesta. Viitattu 7.10.2011. http://www.chydenius.net/historia/elama/aatteet_liikkeessa.asp

Dirks, T. Introduction to Academy Awards and Best Pictures. Filmsite. Viitattu 14.9.2011. <http://www.filmsite.org/bestpics.html>

Eduskunta. 2007. Kirjallinen kysymys 95/2007 vp. Viitattu 23.10.2011. http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/kk_95_2007_p.shtml

EU:n vuokrausdirektiivi / Report from the Commission to the Council, the European Parliament and the Economic and Social Committee on the question of authorship of cinematographic or audiovisual works in the Community. 2002. Eur-Lex. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52002DC0691:EN:NOT>

Festival de Cannes. Viitattu 6.9.2011. <http://www.festival-cannes.fr/en.html>

Icelandic Film Centre. 2011. EDDA winners 2008. Viitattu 23.10.2011. <http://www.icelandicfilmcentre.is/Icelandic-Films/edda-awards/edda-winners/2008>

Jussit.fi. Viitattu 6.9.2011. <http://www.jussit.fi/>

Korpela, J. TekijänoikeusFAQ liite; Tekijänoikeuslain historiaa (ja tulevaisuuttakin). Viitattu 7.9.2011. <http://www.cs.tut.fi/~jkorpela/tekoik/tekl-hist.html>

Laki varallisuusosoikeudellisista oikeustoimista. Finlex. Viitattu 26.10.2011. <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1929/19290228>

Laasanen, I. & Lipasti, S. 2001. Valistusfilosofia ja Ranskan suuri vallankumous. Vaasan kaupunki. Viitattu 16.10.2011. <http://www.edu.vaasa.fi/ranska-saksa/valistus.htm>

Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2011. Kansainvälinen tekijänoikeus ja sopimukset. Viitattu 5.9.2011. http://www.minedu.fi/OPM/Kansainvaliset_asiat/Kansainvxlinen_yhteistyx_tekijnoikeusasioissa/

Opetus- ja Kulttuuriministeriö. 2011. Tekijänoikeusjärjestelmän kehittäminen. Viitattu 7.9.2011. http://www.okm.fi/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeuden_kehittaaminen/?lang=fi

Opetus- ja Kulttuuriministeriö. 2011. Tekijänoikeusneuvosto. Viitattu 16.10.2011. <http://www.minedu.fi/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeusneuvosto/>

Oscars.org. Viitattu 6.9.2011. <http://www.oscars.org/index.html>

Scope. 2011. Robert. Viitattu 23.10.2011. <http://www.scope.dk/pris/2-robert?visaar=2010&vispris=8>

Svenska Filminstitutet. 2011. Guldbaggen. Viitattu 23.10.2011. <http://www.sfi.se/sv/svensk-film/Guldbaggen/>

TekijäL / Suomen tekijänoikeuslaki. Finlex. Viitattu useita kertoja elo- lokakuussa 2011. <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=elokuva%20ja%20tekijaenoikeu%2A>

Tekijänoikeusneuvosto. 2002. Lausunto 2002:16. Videoleikkeen käyttö sitaattina opetustarkoituksessa www-sivuilla. Viitattu 15.9.2011. http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeusneuvosto/tekijaenoikeusneuvoston_lausunnot/2002/liitteet/tn200216.pdf

Teosto.fi. Viitattu 16.9.2011. <http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf>

The Norwegian International Film Festival. 2011. Amanda Award. Viitattu 23.10.2011. <http://www.filmweb.no/filmfestivalen2007/english/amanda/article130702.ece?language=english>

Tuhkanen, K. 2008. Tekijänoikeus työsuhteessa. Mama ry. Viitattu 6.9.2011. <http://www.mamary.fi/lakinurkkaus/tekijanoikeus-tyosuhteessa>

University of Exeter school of law. Common law countries. Viitattu 7.9.2011. <http://socialsciences.exeter.ac.uk/law/undergraduate/commonlawcountries/>

University of Ottawa. 2011. World legal systems. Viitattu 2.11.2011. <http://www.juriglobe.ca/eng/index.php>

US Copyright office. 2009. Viitattu 21.9.2011. <http://www.copyright.gov/fls/fl100.html>

Waldén, J. 2001. Tekijänoikeusmateriaalia. Viitattu 25.8.2011. <http://www.hel.fi/wps/wcm/connect/c99392804a1788a5b78aff3d8d1d4668/Tekijanoikeudet.pdf?MOD=AJPERES&lmod=-958279101>

WIPO Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works. 1886 / 1979. http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html

WIPO Copyright Treaty. 1996. Viitattu 21.9.2011. http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html

WIPO Performances and Phonograms Treaty. 1996. Viitattu 21.9.2011.
http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html

WIPO / World Intellectual Property Organisation. 1981 / 1999. Guide to the Rome Convention and to the Phonograms Convention. Viitattu 21.9.2011.
<http://books.google.com/books?id=0fIWm5jZJR0C&printsec=frontcover&hl=fi#v=onepage&q&f=false>

WIPO / World Intellectual Property Organisation. 1992 / 2004. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, Paris Act of July 24, 1971, as amended on September 28, 1979. Viitattu 21.9.2011.
<http://books.google.com/books?id=8mAyjPJl8rkC&printsec=frontcover&hl=fi#v=onepage&q&f=false>

WTO / World Trade Organization. Viitattu 14.9.2011.
http://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/trips_e.htm

Yritys-Suomi. 2011. Sopimusjuriikka – liiketoiminnan sopimukset. Oikeustoimet. Viitattu 16.10.2011. <http://www.update.te-keskus.fi/yrityssuomi/default.aspx?nodeid=17550>

LIITE 1. SANASTO

Adaptaatio-oikeus	Tekijän muokkausoikeus teostaan kohtaan.
Bernin yleissopimus	Suojaa tekijää ja hänen oikeuksiensa perijää tai sitä, jolle oikeudet on siirretty kirjallisten ja taiteellisten teoksien osalta. Sopimusta täydentävät mm. WIPO:n tekijänoikeussopimukset. Allekirjoitettu laajasti kansainvälisellä tasolla.
Copyright-järjestelmä	Angloamerikkalainen tekijänoikeusjärjestelmä, jossa teosta suojataan kaupallisena hyödykkeenä.
Droit d'auteur –järjestelmä	Manner-Euroopassa hallitseva oppi tekijän henkisestä omistusoikeudesta teokseensa. Tekijälähtöinen ajattelutapa tekijänoikeudessa, jossa suojataan tekijää ja tämän henkilökohtaista suhdetta teokseensa.
Integriteettisuoja	Teoksen ns. loukkaamattomuussuoja. Copyright-järjestelmän vastine moraalisille oikeuksille.
Isyysoikeus	Moraalinen oikeus. Tekijän oikeus tulla mainituksi hyvän tavan mukaisesti teoksensa yhteydessä.
Julkaiseminen	Teoksen saattaminen luvallisesti yleisön saataviin niin, että teoksesta on kappaleita pysyvästi yleisön saatavilla
Julkinen esittäminen	Teoksen saattaminen yleisön saataville teknisen apuvälineen avulla.
Julkinen näyttäminen	Teoksen saattaminen yleisön saataville ilman teknistä apuvälinettä. Raukeaa myymisen myötä.
Julkistaminen	Teoksen saattaminen luvallisesti yleisön saataviin niin, että yleisöllä on mahdollisuus tutustua teokseen, mutta teos ei ole vielä pysyvästi yleisön saatavilla.
Kappaleen valmistaminen	Teoksen monistaminen analogisesti tai digitaalisesti, joko pysyvästi tai väliaikaisesti, sisältäen myös teoksen siirtämisen laitteeseen, jolla se voidaan kopioida.
Laki varallisuus oikeudellisista oikeustoimista	Toisin sanoen oikeustoimilaki, joka säätelee sopimuksen tekemistä, valtuutusta, oikeustoimen pätemättömyyttä ja sovittelua, ja sitä sovelletaan mm. kauppasopimukseen (Yritys-suomi 2011).
Levittäminen yleisölle	Yleisöllä on mahdollisuus saada teos saataviinsa itse valitsemastaan paikasta ja itse valitsemanaan aikana.

Lisenssi	Immateriaalioikeuden alaisen omaisuuden käyttöön oikeuttava sopimus, joka määrittelee miten teosta saa käyttää, muunnella tai kopioida.
Lähioikeudet	Suojaavat teokseen sisältyviä työpanoksia ja investointeja tekijöiden sijaan. Tarkemmin alaluvuissa 4.1 ja 4.2.
Lähioikeuksien haltija	Esittävät taiteilijat sekä kuva- ja äänitallennetuottajat.
Moraaliset oikeudet	Tekijän persoonan ja omalaatuisuuden suoja. Sisältää isyys-, respektio-, luoksepääsy- ja katumisoikeuden sekä klassikkosuojan. Tarkemmin alaluvussa 3.3.
Oppi luonnonoikeudesta	1600-luvulta lähtöisin oleva ajatus henkisestä omistamisesta, jossa vapaa luonnontila takaa ihmisille hengen ja omaisuuden turvan. Vapaus syntyy, koska ihminen omistaa oman persoonansa ja kykynsä.
Ranskalainen valistusfilosofi	Vakaa usko järkeen ja sivistykseen. Ajatus lain, hallitusmuodon ja yhteiskuntajärjestelmän riippuvaisuudesta eri uskontoihin sekä ilmasto- ja luonnonoloihin. (Laasanen & Lipasti 2001.)
Respektio-oikeus	Suojaa tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa ja omalaatuisuutta.
Rooman konventio	Säättää minimisuoajatason lähioikeuksien haltijoiden kansainväliselle suojalle. Allekirjoitettu laajasti kansainvälisellä tasolla.
Saattaminen yleisön saataviin	Teoksen julkinen esittäminen muuttamattomana tai muutettuna ja levittäminen yleisön keskuuteen. Oikeus määrätä teoksen ensimmäisestä julkistamisesta, julkaisemisesta ja esittämisestä.
Standardisopimus	Siirrettävät oikeudet ja muut termit ja sopimusosat ovat saman tyyppisiä monen samaa alaa olevien eri sopimusten, kuten tekijänoikeussopimusten, välillä.
Taloudelliset oikeudet	Takaavat teoksen tekijälle suojan tälle syntyville teoksensa hyödyntämisoikeuksille. Tarkemmin alaluvussa 3.2.
Tapaoikeus [common law]	Yleisesti voi ajatella, että copyright-järjestelmä löytyy tapaoikeuden maista ja se seuraa tätä ajattelua. Ajattelun perusta tulee Englannin tapaoikeuden käsityksistä ja oikeuden organisatorisista metodeista. Tapaoikeus nojaa oikeuskäytäntöihin lainsäädännön sijaan. (University of Ottawa 2011.)
Tekijä	Teoksen tekoon luovalla tavalla osallistunut. Droit d'auteur -järjestelmässä tekijä voi olla

Tekijänoikeusneuvosto	ainoastaan ihminen, copyright-järjestelmässä kuitenkin myös juridinen henkilö, kuten yritys. Tehtävänä avustaa opetus- ja kulttuuriministeriötä tekijänoikeutta koskevien asioiden järjestelyssä sekä antaa lausuntoja tekijänoikeuslain soveltamisesta (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011).
Teoskynnys	Teoksen on oltava itsenäinen ja omaperäinen, jolloin se ylittää teoskynnyksen, joka on ainoa edellytys tekijänoikeuden syntymiselle.
Teostyyppi	Teoksen ulkoinen muoto.
TRIPS-sopimus	Sopimus tekijänoikeuksien kauppaan liittyvistä näkökohdista. Tavallaan täydentää Bernin sopimusta.
UNESCO	Yhdistyneiden kansakuntien kasvatus-, tiede- ja kulttuurijärjestö [United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization]. Hallinnoi Yleismaailmallista tekijänoikeussopimusta.
WIPO	Maailman henkisen omaisuuden järjestö, [World Intellectual Property Organization].
WIPO:n tekijänoikeussopimus	Tekijöiden kirjallisiin ja taiteellisiin teoksiin kohdistuvien oikeuksien suojan kehittäminen.
WIPO:n esitys- ja äänitesopimus	Lähioikeuksia koskeva kansainvälinen tekijänoikeussopimus.
WTO	Maailman kauppajärjestö [World Trade Organization].
Yksityisoikeus [civil law]	Yleisesti voi ajatella, että Droit d'auteur – järjestelmä löytyy yksityisoikeuden maista, ja se seuraa tätä ajattelua, jonka perusta tulee Rooman laista. Yksityisoikeus nojaa kirjoitettuun lakiin. (University of Ottawa 2011.)
Yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus	Tarjoaa ns. vastineen Bernin sopimuksen rinnalle lähempänä copyright-järjestelmää olevalla sisällöllään. Allekirjoitettu laajasti kansainvälisellä tasolla.