



CHRISTIAAN ALBERDINGK THIJM
WAAROM JE BETER GEEN
REGISSEUR KUNT WORDEN

Tips over auteursrecht en contracten voor als je het toch bent

CHRISTIAAN ALBERDINGK THIJM
WAAROM JE BETER GEEN
REGISSEUR KUNT WORDEN

Tips over auteursrecht en contracten voor als je het toch bent

COLOFON

Copyright © 2008 Christiaan Alberdingk Thijm

Uitgegeven door: Dutch Directors Guild
www.directorsguild.nl

Eindredactie: Taskforce Auteursrecht DDG

Productie: Martijn Mewe

Ontwerp: Overburen, Amsterdam

Druk: Pantheon Drukkers

ISBN: 978-90-812738-1-7

Met dank aan de NBF voor het ter beschikking stellen van de bijlage en aan alle geïnterviewden.

Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt door het Nederlands Fonds voor de Film.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier zonder voorafgaande toestemming van de rechthebbende.

VOORWOORD

Eind 2006 riep het bestuur van de Dutch Directors Guild een 'Taskforce Auteursrecht' in het leven. Dat klinkt militaristisch en dat was ook de bedoeling. Er heerste een gevoel dat de auteursrechten van regisseurs op alle fronten onder vuur lagen. De DDG voelde zich steeds de verliezende partij en had onvoldoende antwoorden op de ontwikkelingen.

We moesten weer op krachten te komen. Daarvoor was beleid en strategie nodig. Het was de opdracht aan de taskforce om die te organiseren.

Dit boekje vormt daarvan een van de resultaten. Het idee is dat we als DDG alleen krachtig kunnen onderhandelen als onze regisseurs ook precies weten waar het bij auteursrechten nou eigenlijk over gaat. Naïviteit en onwetendheid zijn immers onze vijand.

Om ons zo goed mogelijk te informeren hebben we advocaat mediarecht Christiaan Alberdingk Thijm gevraagd om 'alles wat je als regisseur over auteursrecht moet weten' op papier te zetten. Daarnaast schrijft hij over het belangrijkste wapen om je auteursrecht te beschermen: het contract.

We denken dat dit boekje regisseurs kan helpen om krachtiger en beter voorbereid de wereld in te gaan.

Taskforce Auteursrecht DDG

Peter Delpout

Norbert ter Hall

Martijn Mewe



INLEIDING

De regisseur is een van de meest rechteloze wezens van onze maatschappij. Filmregisseur Frans Weisz noemt de regisseur elders in dit boekje ‘vogel-vrij’. Dat gaat misschien wat ver. Maar het is wel zo dat zodra er op een regisseur gejaagd wordt, hij weinig middelen heeft om zich te verdedigen. De rechtspositie van de regisseur is bar slecht.

Die positie wordt geregeld in de Auteurswet. Dat is een wet uit 1912 die sindsdien regelmatig is gewijzigd. Het beeld van de Auteurswet is als dat van een lappendeken: de wetgever heeft er steeds een stukje aan toegevoegd. Pas in 1985 is het bestaan van de regisseur officieel erkend door hem te benoemen in de Auteurswet. Dat was ook het moment dat hem meteen zijn belangrijkste rechten zijn afgenomen. De wetgever gaf met de ene hand en nam met de andere. In de wet staat – kortweg – dat de regisseur geacht wordt al zijn rechten ten aanzien van het filmwerk te hebben overgedragen aan de producent. De producent heeft het dus goed voor zichzelf geregeld. Tegenover die overdracht van rechten staat een recht op een billijke vergoeding voor de regisseur, maar daar komt in de praktijk dikwijls weinig van terecht.

Dit boekje gaat over de rechtspositie van de film- en televisieregisseur (gemakshalve zal ik hem - of haar - hierna ook wel ‘regisseur’ of ‘filmregisseur’ noemen). Wat is die positie en, belangrijker, hoe kan hij die verbeteren? Het boekje bestaat uit twee korte hoofdstukken, die de lezer al zappend, naar gelang zijn interesse, kan lezen. In de marge zijn steeds relevante trefwoorden geplaatst die in de hoofdtekst worden behandeld. De hoofdtekst is gelardeerd met korte interviews en voorbeelden uit de praktijk. Deze zijn opgenomen in speciale kaders.

In het eerste hoofdstuk wordt met name de Auteurswet behandeld. Wat is dat eigenlijk, auteursrecht en, in het geval van de regisseur, hoe verlies je dat recht? Het tweede hoofdstuk behandelt het contractenrecht. Het contract is voor de regisseur misschien wel de beste manier om zichzelf te beschermen. Met behulp van een contract kan hij zijn van rechtswege penibele positie verbeteren. Het boekje wordt afgesloten met een nabeschuiving.¹

HOOFDSTUK 1

AUTEURSRECHT

WAT IS AUTEURSRECHT?

Wat is dat eigenlijk, auteursrecht? Het auteursrecht biedt de maker van een ‘werk van letterkunde, wetenschap of kunst’ een exclusief recht om het gebruik van zijn werk te verbieden of aan dat gebruik voorwaarden te verbinden. De Auteurswet spreekt van een werk van letterkunde, wetenschap of kunst, maar eigenlijk is die benaming wat ouderwets. Het auteursrecht beschermt veel meer dan dat. In de rechtspraak is een toets ontwikkeld om te bepalen of een bepaald product van de geest beschermd wordt door het auteursrecht. Ons hoogste rechtscollege, de Hoge Raad, heeft het zo uitgedrukt: er moet sprake zijn van een product dat ‘een eigen, oorspronkelijk karakter heeft en het persoonlijk stempel van de maker draagt’. Een mond vol woorden om te zeggen dat er sprake moet zijn van enige originaliteit, hoe gering ook.

originaliteit

subjectieve
keuzes

Van originaliteit is sprake als de maker van het werk eigen of subjectieve keuzes heeft gemaakt bij de totstandkoming ervan. Een goede manier om dit te beoordelen, is een inschatting te maken van de kans dat twee mensen onafhankelijk van elkaar tot exact dezelfde creatie komen. Als ik twee regisseurs vraag een film te maken over de moord op Pim Fortuyn, dan zal het eindproduct twee verschillende films opleveren. Beide films zijn auteursrechtelijk beschermd. Het is mogelijk dat bepaalde onderdelen van de film overeenstemmen. Pim Fortuyn zal een hoofdrol spelen en ook Volkert van der G. zal aan bod komen. Er zullen waarschijnlijk televisiebeelden in de film zijn opgenomen van het levenloze lichaam van Fortuyn op het Mediapark in Hilversum. Wie het thema ‘de moord op Pim Fortuyn’ verfilmt, ontkomt nu eenmaal niet aan bepaalde keuzes. Dergelijke keuzes, die min of meer van tevoren vaststaan, getuigen niet van originaliteit. Bij de vaststelling van wat het auteursrecht nu precies beschermt, gaat het juist om de andere keuzes die zijn gemaakt, de subjectieve keuzes. Daarmee drukt de regisseur zijn persoonlijk stempel op het werk.

IDEEËN ZIJN NIET BESCHERMD

Ideeën komen niet voor auteursrechtelijke bescherming in aanmerking. Alleen een idee dat zodanig is uitgewerkt dat sprake is van een origineel werk, wordt auteursrechtelijk beschermd. Het onderscheid tussen onbeschermd ideeën en beschermde uitgewerkte ideeën leidt in de praktijk niet altijd tot een rechtvaardig resultaat. Het idee is vaak het meest waardevolle onderdeel van een werk. Een idee wordt een plot, wordt een synopsis, wordt een treatment, wordt een conceptscenario. Als het basisidee goed is, is dat vaak al een garantie voor succes. Het soms onrechtvaardige gevolg dat dat basisidee niet beschermd is, doet zich dikwijls voor bij televisieformats.

Bob Geldof vond dat *Big Brother* van John de Mol gebaseerd was op zijn idee. Bob Geldof had het format voor *Survive* ontwikkeld, het programma dat wij in Nederland kennen als *Expeditie Robinson*. John de Mol had nog met de productiemaatschappij van Geldof gesproken over een licentie op het format. Uiteindelijk zijn die onderhandelingen stukgelopen. Toen kwam John de Mol ineens met *Big Brother*. Pure diefstal, vond Geldof. Zijn productiemaatschappij begon een procedure tegen John de Mol Producties. Volgens Geldof was sprake van inbreuk op het format voor *Expeditie Robinson*.

Toegegeven, het idee of het uitgangspunt van de series lijkt veel op elkaar. Een groep personen wordt gedurende een bepaalde tijd afgezonderd van de wereld en moet opdrachten uitvoeren die worden vastgelegd met de camera. Uiteindelijk is er één winnaar. Geldof c.s. procedeerden tot aan de Hoge Raad over de vermeende inbreuk op zijn rechten. Zij kregen steeds nul op het rekest. John de Mol had zijn idee immers heel anders uitgewerkt.

Dat bij de totstandkoming van een filmwerk talloos veel subjectieve keuzes worden gemaakt staat wel vast. Een filmwerk dat niet auteursrechtelijk beschermd is, is dan ook moeilijk denkbaar. Alleen als iedere keuze gedictieerd wordt door het onderwerp zal geen sprake zijn van een werk in auteursrechtelijke zin. Als ik bijvoorbeeld een cameraman de opdracht geef om de voorzijde van het Scheepvaartmuseum in Amsterdam te filmen met een video-8-camera op donderdag 17 januari 2008 van 13.00 uur tot 14.00 uur en daarbij nauwkeurig het camerastandpunt en de lensgrootte bepaal, dan kan de cameraman weinig van zichzelf inbrengen in het werk dat zo tot stand komt. Alle keuzes zijn door mij gemaakt; de cameraman heeft geen eigen auteursrecht, maar ik ben de auteursrechtelijke. Zodra de cameraman wel een zekere mate van keuzevrijheid heeft, bijvoorbeeld voor wat betreft het camerastandpunt, dan zullen wij een gezamenlijk auteursrecht op het eindresultaat hebben.

Het auteursrecht beschermt dus de meest uiteenlopende creaties van de geest, zolang het resultaat getuigt van originaliteit. Een film bestaat in

wezen uit een gezamenlijk auteursrecht van alle makers die een creatieve bijdrage hebben geleverd aan de productie. Dat zijn onder anderen de scenarioschrijver, de cameraman, de decorbouwer, de gaffer, de kostuumontwerpers, de componist van de filmmuziek, de setdresser en misschien ook wel de dames en heren van de grime. O ja, en de regisseur natuurlijk. Als er zoveel makers en daarmee rechthebbenden zijn, kan dat bij de exploitatie van de film problemen opleveren. Vandaar dat de wetgever de rechten zoveel mogelijk bij één partij heeft willen concentreren. Ik kom daar later nog op terug.

EXPLOITATIE

Het auteursrecht is een verbodsrecht. Dat wil zeggen dat de auteursrechtelijke kan verbieden dat anderen handelingen met zijn werk verrichten die onder zijn exclusieve recht vallen. Het verbodsrecht betekent dat hij ook onder bepaalde voorwaarden – bijvoorbeeld betaling – toestemming kan verlenen om bepaalde handelingen met zijn werk juist wel te verrichten. Dat is hoe het auteursrecht wordt geëxploiteerd. De verbodsrechten **exploitatie-rechten** worden dan ook wel de ‘exploitatie-rechten’ genoemd.



HET AUTEURSRECHT IS EEN VERBODSRECHT

Volgens kenners is het de beste Nederlandse speelfilm van de twintigste eeuw, *Als twee druppels water* van Fons Rademakers. Toch is de film, gebaseerd op Hermans' *De donkere kamer van Damocles*, na zijn release in 1963 veertig jaar lang niet meer vertoond in de Nederlandse bioscopen. Freddy Heineken, die als producent de auteursrechten bezat, weigerde al die jaren toestemming voor de vertoning. Met de dood van Heineken en de overdracht van de rechten van de erven aan filmdistributeur A-Film is de weg voor vertoning weer vrijgemaakt.

Waarom weigerde Heineken toestemming? Niet omdat hij ontevreden was over het resultaat, maar omdat hij een van de hoofdrolspelers niet langer kon verdragen. De vrouwelijke hoofdrol werd vertolkt door Nan Los, die jarenlang de minnares was van de getrouwde biermagnaat. Fotomodel Nan Los verbrak de relatie toen zij midden jaren zestig zelf in het huwelijk trad. Heineken was zo boos dat hij de film in de ban deed.

Het auteursrecht is een verbodsrecht. De rechthebbende kan toestemming voor het gebruik van zijn werk verbieden om wat voor reden dan ook. Ongeacht of men de rechthebbende vorstelijk wil belonen voor het gebruik van zijn werk, kunnen een slecht humeur of – in het geval van Heineken – een verbroken relatie er de oorzaak van zijn dat sommige culturele erfgoederen generaties lang voor het publiek verborgen blijven. Dat kan oplopen tot wel zeventig jaar na de dood van de auteur; daarna is de beschermingsduur van het auteursrecht afgelopen en mag iedereen het werk gebruiken.

Welke handelingen vallen onder het verbodsrecht? In de Auteurswet vallen ze uiteen in twee categorieën: 'openbaar maken' en 'verveelvoudigen', die elk weer uit een waaier van handelingen bestaan. Onder openbaar maken wordt niet alleen verstaan het distribueren of in het verkeer brengen van het werk op een fysieke drager (een film op een dvd bijvoorbeeld), maar in het algemeen elke handeling waarmee al dan niet fysieke exemplaren van een werk publiek toegankelijk worden gemaakt. Daaronder vallen schier oneindig veel mogelijke handelingen. Denk aan het tentoonstellen van een schilderij, het opvoeren van een toneelstuk, het vertonen van een film, het verhuren van een dvd, het uitzenden van muziek via de radio of het op internet plaatsen van een boek. Al die handelingen kan de rechthebbende dus verbieden.

Naast het recht op openbaar maken, heeft de rechthebbende het recht op 'verveelvoudigen'. Dat kan onderverdeeld worden in (1) het één op één reproduceren van een werk en (2) het bewerken van een werk. Bij dat laatste moet je denken aan de verfilming van een boek.

De toestemming om zo'n handeling met het werk te verrichten kan aan meerdere personen worden gegeven. Het is niet zo dat je rechten op een gegeven moment 'op' zijn. Alleen bij het distribueren van een werk op een fysieke drager geldt dat je de verdere distributie niet kan verbieden nadat je akkoord bent gegaan met de eerste distributie. Het distributierecht is dan 'uitgeput'. Dat is dus de enige uitzondering op de hoofdregel dat je rechten onuitputtelijk zijn. Onuitputtelijk betekent dat ik zoveel bioscopen als ik wil toestemming kan geven een film te vertonen. Alleen als ik mijzelf contractueel verplicht de toestemming exclusief te verlenen, mag ik anderen niet alsnog die toestemming geven. Wanneer ik Pathé exclusief toestemming geef mijn film te draaien, kan ik niet ook nog toestemming geven aan filmhuis The Movies.

Het auteursrecht kan dus opgesplitst worden naar verschillende exploitatiehandelingen. Die splitsbaarheid van het auteursrecht geldt ook bij het gebruik van verschillende exploitatievormen. Ik kan toestemming geven voor het vertonen van mijn film via de bioscoop, via dvd, via televisie, via internet, via de mobiele telefoon enzovoort. Ook in andere opzichten is het auteursrecht splitsbaar. Je kunt het recht bijvoorbeeld ook splitsen naar gelang territorium of naar tijd. Het auteursrecht kun je vergelijken met een taart met meerdere lagen, een soort bruidstaart, waarvan je verschillende taartpunten kunt afsnijden. Zo kun je toestemming geven voor het vertonen van een film via de mobiele telefoon in Nederland voor de duur van drie jaar. Het geven van toestemming voor een bepaald gebruik van het werk wordt in het auteursrechtelijke jargon een 'licentie' genoemd.

uitgeput

licentie



UITZONDERINGEN

Het auteursrecht is een sterk recht, maar het is niet onbegrensd. In de eerste plaats is het recht beperkt in duur. Zeventig jaar na de dood van de auteur houdt de bescherming op. In het geval van een filmwerk wordt gerekend vanaf de sterfdag van de langstlevende van één van de volgende personen: de hoofdregisseur, de scenarioschrijver, de schrijver van de dialogen en degene die ten behoeve van het filmwerk de muziek heeft gemaakt.

Als je dus een jeugdige componist inschakelt voor de productie, wordt de film extra lang beschermd: gedurende zijn leven en nog eens zeventig jaar daarna. In de praktijk duurt de bescherming van een film daardoor dikwijls meer dan honderd jaar. Het zal dan ook nog wel even duren voordat Paul Verhoevens *Zwartboek* vrijelijk gekopieerd en vertoond mag worden. Als de beschermingstermijn is verstreken, valt de film in het publieke domein. Iedereen mag hem dan openbaar maken en verveelvoudigen.

Naast de beschermingstermijn kent de Auteurswet nog tal van uitzonderingen of beperkingen voor specifieke situaties en doeleinden. Specifieke beperkingen zijn bijvoorbeeld het recht te citeren uit een werk, het recht een korte opname van een werk in een actuele reportage over te nemen, gedeeltelijke overname van een werk bij wijze van parodie, en het recht om ander werk incidenteel te verwerken in bijvoorbeeld een film. Elke beperking kent weer zijn eigen voorwaarden op grond waarvan deze al dan niet toepassing vindt.

RECHT OP INCIDENTELE VERWERKING

In 2004 is een specifieke beperking in de Auteurswet opgenomen ten behoeve van 'incidentele verwerking'. Als een auteursrechtelijk beschermd werk als onderdeel van ondergeschikte betekenis in een ander werk wordt verwerkt, is geen sprake van inbreuk op het auteursrecht. In films komen dergelijke incidentele verwerkingen vaak voor. Denk bijvoorbeeld aan een opname waarbij terloops een winkelgevel, een reclame-uiting, een auto of een muurschildering in beeld komt. Dat zijn allemaal auteursrechtelijk beschermde werken, die strikt genomen niet mogen worden overgenomen zonder toestemming van de rechthebbende. Dankzij de wettelijke beperking voor incidentele verwerkingen is die toestemming niet langer nodig.

Wat een kinnesinne, zou je zeggen. Maar dat zo'n wettelijke beperking in de praktijk echt nodig is, blijkt wel uit de voorbeelden die Prof. Lawrence Lessig in zijn boek *The Future of Ideas* noemt.² Lessig schrijft dat de film *Twelve Monkeys* 28 dagen na de eerste vertoning uit roulatie werd gehaald. Een kunstenaar had beweerd dat een stoel in de film leek op een schets die hij eerder had gemaakt. De film *Batman Forever* werd bijna uit de bioscoop gehaald omdat de Batmobile door een auteursrechtelijk beschermd hofje reed. Volgens de architect van het hofje was sprake van inbreuk. In 1998 bepaalde een Amerikaanse rechter dat

de uitbreng van *The Devil's Advocate* moest worden uitgesteld omdat een beeldhouwer beweerde dat op de achtergrond zijn kunst werd gebruikt.

Dankzij de wettelijke beperking ten behoeve van zulke incidentele verwerkingen, hoeft de filmmaker in Nederland minder bang te zijn dat zijn film uit roulatie wordt gehaald.

Om te beoordelen of een uitzondering of beperking van toepassing is, zul je steeds in de Auteurswet moeten kijken of alle voorwaarden zijn vervuld. Op grond van artikel 16a van de Auteurswet is het bijvoorbeeld toegestaan een kort fragment van een filmopname in een televisiereportage te verwerken. Daarvoor gelden de volgende voorwaarden: de televisiereportage moet betrekking hebben op een 'actuele gebeurtenis', de overname moet in het kader daarvan 'gerechtvaardigd' zijn en de bron van het fragment moet worden vermeld. Als aan één van deze voorwaarden niet is voldaan, is de uitzondering niet van toepassing.

Wanneer je een bepaalde handeling met een beschermd werk verricht die niet is toegestaan op grond van een specifieke beperking, dan valt de handeling onder het verbodsrecht. Wij hebben een gesloten stelsel van beperkingen, wat zoveel betekent dat als de wetgever niet in een uitzondering heeft voorzien, de rechter ook geen uitzondering mag creëren. In de VS hebben ze in de Copyright Act een open stelsel van beperkingen opgenomen. Dat open karakter komt tot uiting in het 'fair use' beginsel. In de Copyright Act is een algemene uitzondering opgenomen op grond waarvan de rechter beoordeelt of een bepaald gebruik binnen de omstandigheden van het geval is geoorloofd. De rechter bepaalt dat aan de hand van een aantal factoren die hij laat meewegen, bijvoorbeeld hoeveel materiaal is overgenomen en of met de overname een commercieel doel is gediend. Het is denkbaar dat een bepaald gebruik van een werk in de VS op grond van 'fair use' wel is toegestaan, maar in Nederland niet omdat het gebruik niet voldoet aan de voorwaarden van een specifieke beperking.

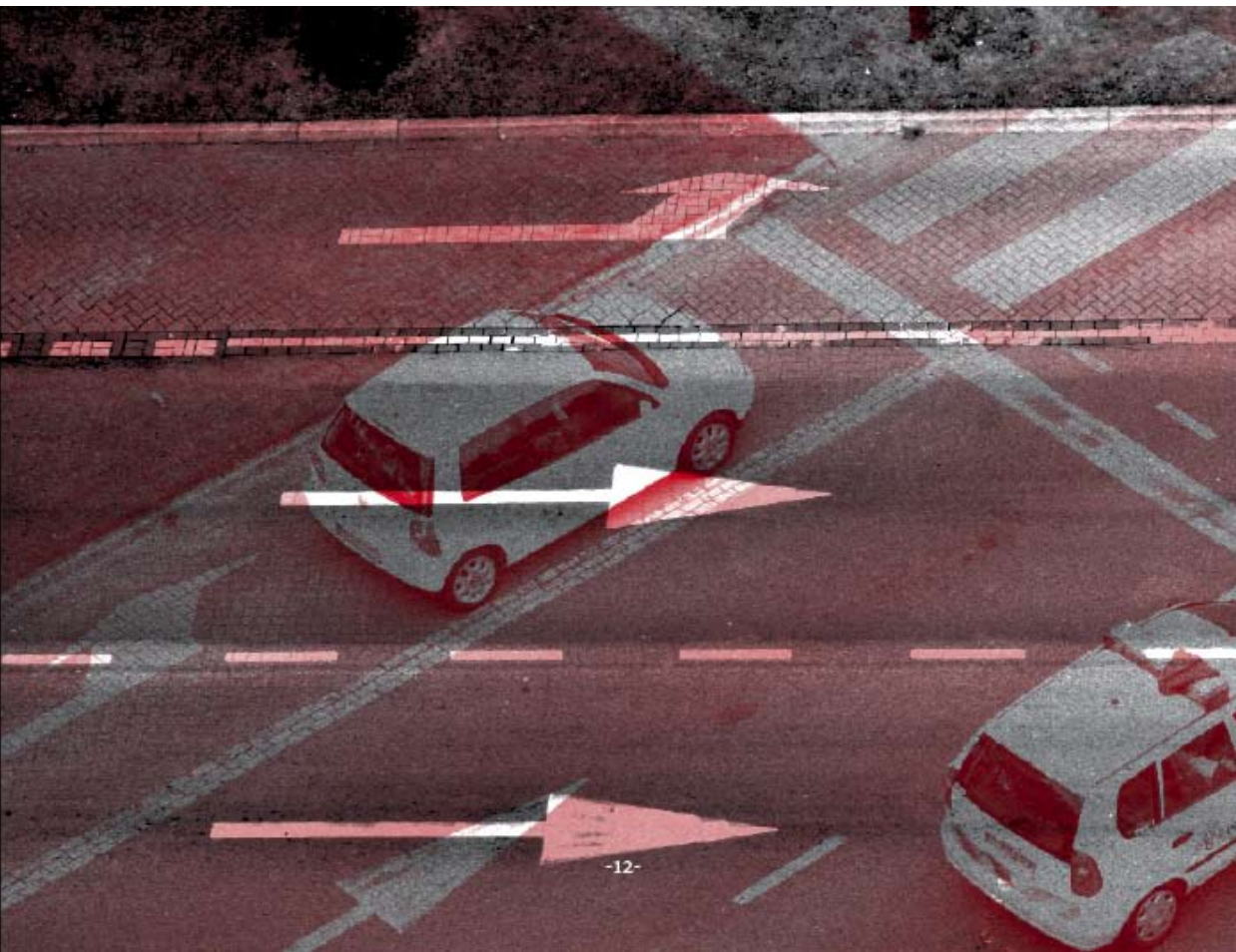
CITAATRECHT BLIJFT IN DE PRAKTIJK ONBENUT

Marcel de Zwaan, als advocaat gespecialiseerd in auteursrecht, deed onderzoek naar de praktijk van het citeren in de televisiewereld. Wat blijkt? Er zou veel meer overgenomen mogen worden dan men feitelijk doet. Bij het programma *Zomergasten* van de VPRO wordt dikwijls een verzoek om een fragment van de gast niet ingewilligd, omdat het fragment 'te duur' was. Dat is onterecht, zegt De Zwaan. Juist bij een programma als *Zomergasten*, waarbij beelden in een bepaalde context van commentaar worden voorzien, is het gebruik van een fragment toegestaan op grond van het citaatrecht. De praktijk

blijkt zich echter weinig aan te trekken van het recht. De Zwaan schrijft daarover het volgende:

'De praktijkimpressie bij de televisie illustreert dat de verwerving van beeldmateriaal vrijwel uitsluitend op contractuele basis plaatsvindt. Of het nu gaat om een arbeids- of freelance-contract, om aansluitcontracten of brancheregelingen, zelden wordt materiaal zonder toestemming en betaling verworven. Voor zover dit wel gebeurt, is de handelwijze meestal ingegeven door praktische motieven en omstandigheden. De rechthebbende kon niet (tijdig) worden achterhaald, of de tijd ontbrak om de gebruikelijke formaliteiten in acht te nemen. De contractuele realiteit heeft bij de aanvoer van beeldmateriaal het zicht op de wettelijke beperkingen aan de waarneming onttrokken. Juist een eventuele vrijheid om belangrijk materiaal zomaar over te mogen nemen, zal op ongelooft stuiten en haaks staan op de bestaande exploitatiepraktijk. Er mag meer dan de praktijk weet of denkt. Van het bestaan van een wettelijk kader dat overname zonder toestemming toelaat, heeft men niet of nauwelijks weet of heeft men een vage of onjuiste notie.'

Bron: M.R. de Zwaan, Geen beelden, geen nieuws. Beeldbeperkingen in oud en nieuw auteursrecht, Otto Cramwinckel Uitgever: Amsterdam 2003



OVERDRACHT VAN RECHTEN

De hoofdregel van het auteursrecht is dat de feitelijke maker van het werk ook de rechten daarvan bezit. Hij hoeft daarvoor niets te doen. Het auteursrecht kent geen stelsel van registratie of depot; het recht ontstaat van rechtswege door de enkele creatie van het werk. In sommige gevallen wordt afgeweken van de hoofdregel dat de feitelijke maker de auteursrechthebbende is. Een belangrijke afwijking geldt voor degene die in dienstverband auteursrechtelijk beschermde werken maakt. In dat geval wordt de werkgever aangemerkt als de rechthebbende. Dat betekent dat als alle makers van een film in loondienst zijn bij de producent, de producent automatisch alle rechten bezit.

overdracht

licentiegever

Buiten een werkgever-werknemersituatie kan een ander dan de feitelijke maker van het werk alleen rechthebbende worden door *overdracht* van de rechten. De overdracht moet worden onderscheiden van de hierboven beschreven licentie. In het geval van een overdracht wordt een ander rechthebbende; in het geval van een licentie krijgt een ander slechts toestemming om bepaalde handelingen te verrichten. Degene die de toestemming verleent, de licentiegever, blijft de rechthebbende. Nu moet het onderscheid tussen overdracht en licentie ook weer worden genuanceerd. Door de splitsbaarheid van het auteursrecht kan de overdracht zo worden geformuleerd dat slechts een klein taartpuntje van het auteursrecht wordt overgedragen. Omgekeerd kan ik een licentie verlenen die alle bevoegdheden van het auteursrecht omvat; voor de hele taart dus. Hoe ruim of beperkt de licentie of overdracht wordt geformuleerd, is afhankelijk van de bewoordingen in het contract.

Met de komst van allerlei nieuwe exploitatievormen is de inhoud van het contract ook belangrijk om te beoordelen of de oorspronkelijke licentie of overdracht ook de nieuwe exploitatievorm omvat. Het internet bestond in 1992 nog niet als commerciële exploitatievorm. Een contract uit die tijd zal dus doorgaans geen betrekking hebben op exploitatie via internet. Dat betekent dat een exploitant, afhankelijk van de bewoordingen van het contract, opnieuw toestemming moet vragen voor de exploitatie via internet.

Dat geldt voor al het denkbare beschermde materiaal, maar niet voor filmwerken. In de Auteurswet is namelijk bepaald dat er bij filmwerken sprake is van een 'vermoeden van overdracht' van de belangrijkste exploitatierechten aan de producent van de film. Bij die overdracht zijn ook exploitatievormen begrepen die ten tijde van het maken van de film nog niet bekend of voorzienbaar waren.

ARTIKEL 45D AUTEURSWET: VERMOEDEN VAN OVERDRACHT

'Tenzij de makers en de producent schriftelijk anders overeengekomen zijn, worden de makers geacht aan de producent het recht overgedragen te hebben om vanaf het in artikel 45c bedoelde tijdstip het filmwerk openbaar te maken, dit te verveelvoudigen in de zin van artikel 14, er ondertitels bij aan te brengen en de teksten ervan na te synchroniseren. Het vorenstaande geldt niet ten aanzien van degene die ten behoeve van het filmwerk de muziek gemaakt heeft en degene die de bij de muziek behorende tekst gemaakt heeft. De producent is aan de makers of hun rechtverkrijgenden een billijke vergoeding verschuldigd voor iedere vorm van exploitatie van het filmwerk. De producent is eveneens aan de makers of hun rechtverkrijgenden een billijke vergoeding verschuldigd indien hij overgaat tot exploitatie in een vorm die ten tijde van het in artikel 45c bedoelde tijdstip nog niet bestond of niet redelijkerwijs voorzienbaar was of indien hij aan een derde het recht verleent tot zo'n exploitatie over te gaan. De in dit artikel bedoelde vergoedingen worden schriftelijk overeengekomen. Van het recht op een billijke vergoeding voor verhuur kan door de maker geen afstand worden gedaan.'

Het vermoeden van overdracht betreft niet alle rechten die de regisseur en andere makers van de film hebben. Het recht van de maker om zijn bijdragen aan de film te bewerken, bijvoorbeeld door het bewerken tot een toneelstuk of musical, is niet bij de overdracht inbegrepen. Alle primaire exploitatierechten worden echter wel overgedragen, onder meer het recht de film te vertonen en te distribueren.

Daar staat tegenover dat de producent aan de makers of hun rechtverkrijgenden (zoals erfgenamen) een billijke vergoeding verschuldigd is voor iedere vorm van exploitatie van het filmwerk. Volgens de meeste rechtsgeleerden is deze bepaling echter van 'regelend recht'. Dat betekent dat partijen er in onderling overleg van kunnen afwijken. Als de producent en de regisseur dus onderling overeenkomen dat *geen* billijke vergoeding betaald hoeft te worden, dan verplicht de wettelijke regeling niet tot betaling van zo'n vergoeding.

SITUATIE IN HET BUITENLAND

Het vermoeden van overdracht van rechten van onder anderen de regisseur aan de producent, zoals dat is opgenomen in de Nederlandse Auteurswet, is bijzonder royaal voor de producent. Het kan ook anders, zoals blijkt uit de situatie in verschillende andere lidstaten van de EU. In Duitsland geldt bijvoorbeeld geen systeem van overdracht van rechten. In Duitsland gaat men uit van het vermoeden van toestemming aan de producent. Er is dus sprake van een licentie in plaats van een overdracht. In Portugal krijgt de producent alleen exploita-

tierechten indien de regisseur uitdrukkelijk of impliciet heeft toegestemd in de vertoning van de film. Hij kan dus alsnog zijn toestemming weigeren. In Italië, Spanje en Portugal zijn bovendien de omroepuitzendrechten uitgesloten van de overdracht van rechten aan de producent. In Portugal en Spanje wordt ook de videomarkt van die overdracht uitgesloten. In België geldt dat de regisseur recht heeft op een *proportionele* vergoeding van alle vormen van exploitatie van de film, waaronder met name ook omroepuitzendingen vallen. Spanje kent een zogenoemde *box office* regeling. Op grond daarvan heeft de regisseur aanspraak op een percentage van de entreegelden. Ook in Frankrijk gaat men uit van een proportioneel vergoedingssysteem. Slechts in specifieke omstandigheden is het mogelijk de regisseur een bedrag ineens, de zogenaamde *lump sum*, te betalen om het recht op de proportionele vergoeding daarmee af te kopen.

In Duitsland kent men bovendien een zogenoemde bestsellersregeling. Op grond van die regeling kan een maker aanspraak maken op een aanvullende vergoeding indien er in objectieve zin sprake is van een wanverhouding in de prestaties van de makers aan de ene kant en de prestaties van de producent aan de andere kant.

contractvrijheid Uitgangspunt van ons recht is de contractvrijheid van partijen. Daarom valt er ook veel voor te zeggen dat partijen onderling een andere afspraak kunnen maken dan de wet voorschrijft. Dat gebeurt dan in de praktijk ook bijna altijd. In het standaardfilmcontract is bepaald dat bij het honorarium van de regisseur zijn eventuele recht op een billijke vergoeding is inbegrepen en dat hij afziet van een billijke vergoeding voor de verdere exploitatie van de film.

Tegen die praktijk valt echter wel het een en ander in te brengen. Contractvrijheid is prachtig als het gaat om twee gelijkwaardige partijen die onderhandelen over de inhoud van een overeenkomst. In de verhouding producent-regisseur geldt laatstgenoemde echter meestal als de zwakkere partij. De regisseur heeft niet zoveel te eisen. Dat geldt misschien in mindere mate voor topregisseurs, maar de meeste regisseurs bevinden zich in een slechte onderhandelingspositie. Om die reden is het niet onredelijk de regisseur een billijke vergoeding te geven voor additionele exploitatie van de film. Dat geldt helemaal als het gaat om exploitatievormen die ten tijde van de ondertekening van het contract nog niet bestonden. Denk aan exploitatie via dvd, internet of de mobiele telefoon. Waarom zou de regisseur niet mee mogen profiteren van de winst die met behulp van zijn geestelijke creatie wordt gemaakt?

NAAR EEN WETTELIJKE REGELING VAN AUTEURSCONTRACTEN?

Op verzoek van het Ministerie van Justitie heeft Prof. Hugenholtz (lid van de Raad van Advies van de DDG) samen met Dr. Guibault onderzoek gedaan naar de positie van de auteur bij onderhandelingen met exploitanten van zijn werk. Hugenholtz en Guibault komen tot de slotsom dat er sprake is van structurele economische ongelijkheid van de contractpartijen, met als gevolg dat makers verregaand hun rechten overdragen, zonder noemenswaardige tegenprestatie. Om verandering in deze situatie te brengen, bevelen de onderzoekers een nadere wettelijke regeling van het auteurscontractenrecht aan ter bescherming van de belangen van makers. Ook de filmrechtregeling zou wat de onderzoekers betreft verduidelijkt moeten worden.

Zij pleiten in de eerste plaats voor een algemene regeling waarmee de rechtenverlening steeds nauwkeurig en schriftelijk wordt gespecificeerd. Bij iedere rechtenverlening moet niet alleen reikwijdte, doel, duur en geografische omvang worden vermeld, maar ook een vergoeding. In het geval rechten worden verleend voor toekomstige exploitatiewijzen moeten de makers aanspraak kunnen maken op een aanvullende en billijke vergoeding. In de tweede plaats vinden de auteurs van het rapport dat verduidelijkt moet worden dat het recht op een billijke vergoeding niet in één keer kan worden afgekocht.

De aanbevelingen van Hugenholtz en Guibault worden op het moment van schrijven van dit boekje nog bestudeerd door de minister van Justitie. Afgewacht moet worden in hoeverre hij de voorstellen overneemt. Vervolgens zal er nog een stevig debat over deze materie gevoerd worden in de Eerste en Tweede Kamer. De lobbymachine draait al op volle toeren. De voorstellen van Hugenholtz en Guibault stuiten op grote weerstand bij, jawel, film- en televisieproducenten.

COLLECTIEF BEHEER

In de praktijk is het voor een individuele auteur niet altijd mogelijk zijn rechten te exploiteren en te handhaven. Het is bijvoorbeeld ondoenlijk te controleren hoe vaak een film of serie op televisie wordt vertoond. Om die reden zijn organisaties van collectief beheer ontstaan die voor een grote groep auteurs de rechten kunnen exploiteren en handhaven. Het bekendste voorbeeld van een collectieve beheersorganisatie is Buma/Stemra.

Buma/Stemra

Bij Buma/Stemra zijn muzik auteurs (componisten en tekstdichters) en -uitgevers aangesloten. Deze dragen door ondertekening van een standaardexploitatiecontract hun exclusieve rechten over aan Buma/Stemra. Als gevolg hiervan heeft de muzik auteur geen zeggenschap meer over zijn eigen muziek; Buma/Stemra is voortaan degene die toestemming verleent voor het openbaar maken of reproduceren van muziek. In de praktijk komt dat neer op het incasseren van door Buma/Stemra bepaalde vergoedingen voor muziekgebruik, bijvoorbeeld in de horeca of in televisieprogramma's. De inkomsten worden vervolgens verdeeld onder de aangeslotenen. Door afspraken met soortgelijke organisaties in het buitenland kan Buma/Stemra ook toestemming verlenen voor buitenlands muziekrepertoire.

De overdracht van rechten aan Buma/Stemra omvat ook het repertoire dat de muzik auteur in de toekomst zal maken. Hij raakt dus ook de zeggenschap kwijt over wat op het moment van tekenen nog niet bestaat. Door de rechtenoverdracht aan Buma/Stemra kan de auteur zijn rechten niet nog eens aan een ander overdragen. De bij Buma/Stemra aangeslotene die voor een film of televisieprogramma de muziek maakt, kan zijn rechten daarom niet nog eens aan de producent overdragen. Om die reden is de muzik auteur ook uitgesloten van het 'vermoeden van overdracht' op grond van artikel 45d van de Auteurswet (zie hierboven). De muzik auteur heeft met het prijsgeven van zijn rechten de bescherming van het collectief gewonnen. Door de collectieve uitoefening van rechten heeft Buma/Stemra (en daarmee de muzik auteur) zich een sterke onderhandelingspositie verworven. In de praktijk kan niemand om Buma/Stemra heen. Voor degene die in opdracht van de NOS de tune van het *Journal* heeft geschreven, is het dagelijks kassa. Dit waarschijnlijk tot frustratie van de NOS, die de rechten graag met een *lump sum* had afgekocht. Doordat de rechten door Buma/Stemra worden beheerd, kan dat niet.



PETER CARPENTIER: 'REGISSEURS MOETEN HUN RECHTEN COLLECTIEF LATEN VERTEGENWOORDIGEN'

'Het is een misverstand dat het in Duitsland allemaal zo goed geregeld is. We kennen inderdaad sinds enkele jaren een wettelijke bescherming van de contractueel zwakkere partij. De wet schrijft voor dat je je als regisseur bij onderhandelingen mag laten vertegenwoordigen door een derde partij, bijvoorbeeld een rechtencollectief. Dat klinkt mooi, maar in de praktijk levert het nog niet veel op. Ik geloof dat het pas beter gaat worden als regisseurs (en andere auteurs) al hun rechten aan *collecting societies* delegeren en die voor elke vorm van exploitatie laten onderhandelen. Door de machtsconcentratie van de grote productiebedrijven (die direct of indirect in handen zijn van de vier belangrijkste televisiestations ARD, ZDF, RTL, Pro7/Sat1) is er nauwelijks sprake van een vrije markt of eerlijke concurrentie. Een *buy out* is ook in Duitsland aan de orde van de dag, vooral bij de commerciële televisiestations. Overigens ziet de betaling als zodanig er bij ons, door het grote taalgebied en de grotere markt, een stuk gunstiger uit dan in Nederland. Voorbeeld: als ik voor een commercieel televisiestation een aflevering van een krimi regisseer, bieden ze me een basisloon aan (=100%) + dat bedrag nogmaals als afkoop van mijn auteursrechten (wordt 200%). Bij de publieken kan het zo zijn dat ze me voor de heruitzending, exploitatie op video, dvd, online streaming enzovoort, een percentage van het basisloon geven, waardoor ik op langere termijn misschien wel 400% van mijn basisloon verdien! Kortom, het uitonderhandelen van deze percentages kan behoorlijk lucratief zijn.

Wat ik mijn collega's in Nederland ook nog graag zou willen meegeven is het volgende. In Duitsland is het zo dat niet alleen de componist, regisseur en scenarioschrijver van een film worden aangemerkt als auteurs, maar in uitzonderlijke gevallen kunnen (volgens de wet) ook de cameraman, de editor, de art-director en de kostuumontwerper als medeauteur beschouwd worden. Althans, zij kunnen nu al meedelen in de collectieve opbrengsten zoals die bij jullie door de VEVAM/SEKAM worden verdeeld. Aangezien het niet duidelijk geregeld is, krijg je steeds discussies over wie nu aanspraak op een groter aandeel heeft. Tot slot nog een opmerking over het *best seller Klausel* dat we in Duitsland kennen. Deze bepaalt dat indien een werk veel meer opbrengt dan door de contractpartners kon worden verwacht en contractueel geregeld is, de schrijver of regisseur dan een redelijk deel van die meeropbrengst kan claimen. In de praktijk echter hebben tot nu toe alleen een paar vertalers deze claims met succes kunnen doorzetten. Geen enkele regisseur heeft het geprobeerd, omdat meteen bedreigd werd met *'You'll never work in this town again...'*

Peter Carpentier is voorzitter Bundesverband Regie in Duitsland en vice-president van FERA, de Europese koepel van regisseursverenigingen.

Buma is een zogenoemde eigen-recht-organisatie. Dat betekent dat zij als enige in Nederland het recht heeft te bemiddelen voor bepaald type muziekgebruik. Buma is daardoor een wettelijk aangewezen monopolist. Op andere gebieden staat het iedereen vrij een collectieve beheersorganisatie te starten. Zo kennen wij onder meer NORMA en Sena voor uitvoerende kunstenaars (acteurs en artiesten), Burafo voor fotografen en Lira voor schrijvers en vertalers.

VEVAM

De collectieve beheersorganisatie voor regisseurs is VEVAM. VEVAM verdeelt de vergoedingen die de kabel betaalt voor de doorgifte van films en televisieprogramma's en de zogenoemde thuiskopievergoedingen - de vergoedingen die de consumenten betalen voor het opnemen van films en televisieprogramma's van de televisie. De vergoeding is verdisconteerd in een heffing op blanco videocassettes en dvd's.



HOOFDSTUK 2

CONTRACTENRECHT

WAT IS EEN CONTRACT?

Een contract is een afspraak van één of meer partijen. Zo simpel is het. Als ik met iemand een afspraak maak om vanavond naar de bioscoop te gaan, is dat een contract. De afspraken die wij vervolgens moeten uitwerken zijn: welke bioscoop, hoe laat en welke film. Als ik dan niet kom opdagen, pleeg ik contractbreuk of wanprestatie tegenover de ander. Deze kan de overeenkomst ontbinden en/of schadevergoeding verlangen. De schade moet wel toerekenbaar zijn aan mijn daad. Als mijn date tijdens het wachten op mij buiten de bioscoop wordt aangerezen door een auto, is dat geen schade die aan mij is toe te rekenen. Het verband tussen de aanrijding en mijn gedrag is flinterdun.

Als de film waar wij naartoe wilden gaan, is uitverkocht, is sprake van onvoorziene omstandigheden. Wij kunnen elkaar dan niet aan de afspraak houden. Wij kunnen dan de overeenkomst wijzigen en naar een andere film gaan. Andere situatie: als ik naar de film wilde gaan omdat ik dacht dat Carice van Houten de hoofdrol speelde, terwijl dat niet zo blijkt te zijn, is sprake van dwaling. Ik heb de afspraak gemaakt met een verkeerde voorstelling van zaken.

Dit zijn zomaar wat beginselen van het contractenrecht. In het dagelijks leven sluiten wij voortdurend contracten, zonder daar echt van bewust te zijn. Als je het contract beschouwt als een uitgewerkte afspraak, is er niets om ingewikkeld over te doen. Contracten zijn niet eng. Er is een aantal zaken die je in de gaten moet houden bij het lezen en beoordelen van het contract. Daar zal ik dit hoofdstuk op ingaan. Verder geef ik wat tips voor het onderhandelen bij een contract. Ook is het goed om je bewust te zijn van je rechten als een ander zich niet aan de afspraken houdt. Daar gaat dit hoofdstuk ook over.

MISCHA KAMP: 'ONDERHANDELEN VIND IK GEDOE'

'Zelf onderhandelen met een producent doe ik niet meer. Ik vind het gedoe. Je moet sowieso al veel onderhandelen over de inhoud en productie van de film. Dat doe ik graag, en de rest laat ik nu met liefde over aan mijn agent. Het *Paard van Sinterklaas* zou een kleine film worden. Er was weinig budget. Ik kan dan wel enorme eisen stellen aan mijn honorarium, maar ik weet dat het dan ten koste gaat van het aantal draaidagen. Ik wilde gewoon een mooie film maken, dus ik vond het prima. Daarbij was het mijn eerste speelfilm. Niemand had verwacht dat de film het zo goed zou doen. Ik krijg nog een heel klein percentage van de opbrengst. Mijn agent zoekt dat nu voor mij uit. Ik wil daar graag meer van leren. In de toekomst wil ik me ook meer verdiepen in de begroting van een film. Tegenwoordig werk ik dus met een agent. Die heeft voor mij de onderhandelingen voor deel 2 van *Het Paard van Sinterklaas* gedaan. Het honorarium is daardoor gelukkig omhoog gegaan. Toch blijf ik onzeker. Ik had nog steeds het gevoel dat de producent ook zonder mij *Paard 2* kon maken. Misschien was het een gebrek aan zelfvertrouwen. Van collega's hoor ik wel eens wat zij verdienen. Daar kan ik wel gefrustreerd van raken. Maar het is ook moeilijk om te bepalen wat je waard bent. En dan nog: ik wil gewoon een mooie film maken. Als je kijkt hoeveel uren ik in een project steek, dan staat dat niet in verhouding tot wat ik ermee verdien. Ik kan er prima van leven hoor, daar niet van. Het enige is dat het wel eens goed is om even rust te nemen. In periodes van rust komen bij mij alle creatieve gedachten los. Ik heb dat nodig voor mijn werk. Het liefst zou ik na een jaar hard werken even pauze willen nemen. Maar dat kan ik me nu niet veroorloven. Het is daarom wel fijn iets meer te verdienen.'

Mischa Kamp is regisseur van onder meer Het Paard van Sinterklaas.

BEGINSELEN VAN CONTRACTENRECHT

Meestal is er sprake van een wederkerige overeenkomst op grond waarvan beide partijen een prestatie leveren. Een regiecontract is zo'n wederkerige overeenkomst: de regisseur zal regiewerkzaamheden verrichten ten behoeve van een bepaalde productie en de producent zal op zijn beurt een honorarium betalen. De werkzaamheden van de regisseur en het honorarium dat de producent betaalt zijn misschien belangrijke, maar zeker niet de enige afspraken die regisseur en producent met elkaar maken. In principe is men vrij met elkaar af te spreken wat men wil, zolang het niet in strijd met de goede zeden is. En in Nederland zijn de goede zeden op de vingers van één hand te tellen.

Ook de vorm waarin een contract moet zijn gegoten is vrij. Dat betekent dat ook wat aantekeningen op de achterkant van een bierviltje of een mondelinge afspraak kan gelden als een contract. Bij mondelinge afspraken is het natuurlijk wel lastig om te bewijzen wat nu precies is afgesproken. Het

verbindende kracht

zal dan uiteindelijk gaan om het woord van de producent tegenover dat van de regisseur. Een overeenkomst heeft verbindende kracht. Dat wil zeggen dat wat partijen hebben beoogd te regelen, ook daadwerkelijk tussen hen geldt. Slechts als een afspraak onder de gegeven omstandigheden in strijd zal zijn met de redelijkheid en billijkheid is deze niet van toepassing. Dat mag echter niet te snel worden aangenomen.

wilsovereenstemming

Een overeenkomst komt tot stand wanneer beide partijen het met de inhoud van de afspraken eens zijn. Er moet sprake zijn van wilsovereenstemming, zoals het in juridisch jargon heet. Daarvan zal sprake zijn als de ene partij een voorstel doet en de andere partij het voorstel aanvaardt. Als de andere partij met een tegenvoorstel komt, geldt dat als een nieuw aanbod.

INHOUD VAN EEN REGIECONTRACT

Een regiecontract kan uit één A4'tje bestaan of uit honderden pagina's. Het modelcontract van de Amerikaanse Director's Guild telt bijvoorbeeld 517 pagina's.³ In dat contract worden de meest uiteenlopende zaken geregeld. Zo bevat de overeenkomst een 'onderwatervergoeding': indien de regisseur ten behoeve van de productie in een duikboot in het diepe water moet afdalen, heeft hij recht op een extra vergoeding van 160 dollar per keer, zonder maximum

PAUL VERHOEVEN: 'DE MEEST SUCCESVOLLE FILMS MAKEN GEEN WINST'

Ik was 48 jaar oud toen ik naar de VS ging. Dat is zo'n leeftijd dat je na gaat denken over je pensioen. In Nederland had ik natuurlijk nooit iets geregeld. Mijn agent in de VS zei dat ik een advocaat in de arm moest nemen om mijn zaken met filmproducenten te regelen. Dat werd Tom Hansen. Hij is een bekende advocaat in de entertainmentindustrie en weet alles van filmcontracten. Hij voert voor mij alle onderhandelingen en krijgt in ruil daarvoor vijf procent van mijn director's fee. Mijn agent, mijn manager en mijn business manager krijgen allemaal ook weer een percentage. In totaal gaat standaard dertig procent van mijn salaris naar mijn adviseurs. Maar ik heb daarmee wel een organisatie om mij heen gebouwd die mijn zaken goed regelt. Naast mijn director's fee krijg ik ook een percentage van de opbrengst van de film. Door dit soort afspraken hebben producenten zich bekwaamd in creatief boekhouden. De meest succesvolle films maken geen winst. Hoe dat kan? Daar zijn tal van trucs voor. De succesvolle film wordt bijvoorbeeld in een pakket verkocht met slechte films. De verliezen die gemaakt zijn op de slechte films worden vervolgens weer opgevoerd als kosten voor de goede film. Zo zou *Forrest Gump*, de film met Tom Hanks, geen winst hebben gemaakt, terwijl het een van de meest succesvolle films ooit is.

Tegenwoordig spreek ik in mijn contracten af dat zodra een speelfilm in de VS 65 miljoen dollar bruto heeft opgebracht, ik mijn percentage ontvang. Dat is een heel aanwijsbaar moment en er valt weinig tegenin te brengen.

Mijn contracten zijn meestal vijftig pagina's lang. Alles wordt tot uit den treuren beschreven. Bijvoorbeeld hoe groot mijn *trailer* moet zijn. Arnold Schwarzenegger had toen hij in *Total Recall* speelde een enorme trailer, wel acht meter lang. Ik heb toen het merk opgeschreven en sindsdien vraag ik om die trailer.

In de VS leer je dat kennis van contracten echt onontbeerlijk is om je vak uit te oefenen. Ik ben mij erin gaan verdiepen en eigenlijk vind ik het ook best leuk.' *Paul Verhoeven is regisseur van onder meer Zwartboek.*

In Angelsaksische landen zijn contracten vaak enorm uitgebreid. Dat komt omdat de inhoud van het contract altijd letterlijk wordt nageleefd. In Nederland zijn we iets minder strikt en kan de inhoud worden aangevuld met de bedoeling van partijen. Als in een overeenkomst bijvoorbeeld wordt gesproken over een aanvullende vergoeding voor de regisseur voor het draaien van een duikbootscène, dan betekent dat nog niet dat de regisseur geen recht heeft op een aanvullende vergoeding als die scène wordt vervangen door een andere onderwaterscène. Als het duidelijk is wat de bedoeling van partijen is geweest toen zij de aanvullende vergoeding overeen zijn gekomen, dan kan de letterlijke tekst worden uitgelegd aan de hand van de verwachtingen die men redelijkerwijs mocht hebben bij het sluiten van het contract. De bedoeling zou geweest kunnen zijn de regisseur extra te vergoeden voor gevaarlijk werk. Als de andere onderwaterscène ook relatief gevaarlijk is, zal ook daarvoor een extra vergoeding op zijn plaats zijn.

partijen

Hoewel de exacte inhoud van diverse regiecontracten onderling zal verschillen, bevat bijna ieder regiecontract wel een aantal standaardbepalingen. Een contract begint altijd bij de *partijen*. Dat is al direct een punt van aandacht. Met wie ga je de overeenkomst eigenlijk aan? Voor de meeste Nederlandse producties wordt tegenwoordig een aparte vennootschap opgericht. Door die constructie loopt de producent minder risico. In het ergste geval gaat het filmproductiebedrijf failliet, maar wordt de producent zelf niet geraakt door het faillissement. Dat geeft al aan dat een productie-BV niet altijd de meest betrouwbare contractspartner is. Dat kan ondervangen worden door de producent of zijn daadwerkelijke BV garanties te laten geven. Als de productie-BV geen verhaal biedt, kun je altijd nog achter de producent aan.

betaling

Een regiecontract zal ook altijd een bepaling bevatten over betaling. Wat en wanneer krijg ik betaald? Geen onbelangrijke vraag. Hoe hoog het honorarium moet zijn, is natuurlijk een kwestie van (goed) onderhandelen. Naast

het vaste honorarium kan ook een percentage van de opbrengst van de film worden bedongen. Dit zijn vaak ingewikkelde clausules. De vraag is altijd: een percentage waarvan? Het kan enorm schelen of het gaat om een percentage van de netto- of de bruto-opbrengsten. Ook het moment van betaling is van belang. Paul Verhoeven bedingt in zijn contracten dat hij een percentage ontvangt zodra de film een x-bedrag aan bruto-inkomsten heeft gegenereerd. Ook is het belangrijk hoe netto- of bruto-opbrengsten worden berekend. Advocaat Sander Dikhoff wijst er terecht op dat je bij dit soort bepalingen verder moet kijken dan je neus lang is.

SANDER DIKHOFF: 'KIJK VERDER DAN JE REGISSEURSNEUS LANG IS'

'Bij onderhandelingen over filmcontracten gaat het vaak om een variabele vergoeding (royalty) bovenop je vaste vergoeding. De Auteurswet zegt dat, tenzij anders overeengekomen, de bij de film betrokken creatieven geacht worden hun rechten aan de producent te hebben overgedragen in ruil voor een billijke vergoeding voor alle exploitatievormen. In de zaak Poppenk-NCF kreeg regisseur Poppenk van producent NCF een dagtarief voor zijn werkzaamheden. Vervolgens claimde Poppenk de 'billijke vergoeding' voor de verdere exploitatie van de door hem gemaakte film. Producent NCF stelde dat deze 'billijke vergoeding' al in dat dagtarief was meegenomen. Daar was echter niets specifiek over afgesproken. De rechter wees Poppenk daarom een additioneel bedrag toe, namelijk over de bruto-inkomsten (minus sales *commission*) een percentage van vijf procent, 'mede gelet op het door de 'Dutch Directors Guild' gehanteerde percentage'. Wat een machtig instituut eigenlijk, die DDG! Sinds de zaak Poppenk-NCF is iedereen wakker. Producenten nemen nu vaak in contracten op dat de billijke vergoeding is meegenomen in de vaste vergoeding of het honorarium.

Als een variabele vergoeding (royalty) is overeengekomen, dan rijst de vraag waarover wordt afgerekend: over welke bedragen en over welke exploitatievormen? Allereerst de bedragen. Wordt over bruto of netto afgerekend? Dat scheelt nogal. Als je bij anderen informeert welke *fee* zij ontvangen, vraag dan even door. Alleen een percentage zegt namelijk weinig. Over welke inkomsten gaat het? Alleen bioscooprecettes of ook inkomsten uit dvd, internet of zelfs *merchandising*? En als het niet over bruto gaat maar over netto, wat betekent dat dan? Wat gaat er dan vanaf totdat het netto is? Een Amerikaanse *entertainment lawyer* zei ooit in antwoord op wat 'net revenues' nu eigenlijk zijn: 'net is like a fishing net, depends on how big the holes are, if too big, then all the cash falls through.'

Kortom, kijk verder dan je regisseursneus lang is. Je bent nu eenmaal beter af als je vijf procent krijgt over honderd dan zeven procent over vijftig.'

Sander Dikhoff is advocaat/partner bij Bousie Advocaten. Hij is gespecialiseerd in entertainmentrecht.

Zoals hiervoor in het hoofdstuk over auteursrecht al ter sprake kwam, wordt de regisseur in de praktijk vaak gedwongen zijn rechten aan de producent over te dragen. Als de producent hem daar niet toe dwingt, helpt de wet hem een handje: de wet gaat uit van een vermoeden van overdracht van de rechten aan de producent. Zoals gezegd dient hier een billijke vergoeding voor iedere vorm van exploitatie van de film tegenover te staan. Deze billijke vergoeding wordt vaak in één keer afgekocht door de producent. Overeengekomen wordt dan bijvoorbeeld dat de billijke vergoeding in het honorarium is inbegrepen. Laat je hier niet mee afschepen. Probeer de producent zover te krijgen dat hij de billijke vergoeding per exploitatievorm specificeert. Wat is de billijke vergoeding voor bioscoopexploitatie, voor verhuur, voor televisie, voor internet enzovoort? Vergeet niet: de billijke vergoeding is een wettelijk recht van de regisseur.

final cut

Naast zijn wettelijke rechten, heeft de regisseur alleen die rechten waarover hij afspraken heeft gemaakt met de producent. Zaken die vanzelfsprekend lijken – zoals een bepaalde manier van naamvermelding – kunnen dat na het draaien van de film ineens niet meer zijn. Een onderwerp dat belangrijk is om goed te regelen, is bijvoorbeeld de *final cut*. De *final cut* is de definitieve versie van de film, nadat de eindmontage gereed is. Een *final cut* garantie betekent dat de regisseur het recht krijgt de *final cut* te maken en dat de producent toezegt dat de film



daarna niet meer wordt gewijzigd. Daarnaast kunnen ook afspraken gemaakt worden over andere versies van de film, bijvoorbeeld voor televisie, voor landen met een strenge filmkeuring, voor vertoning in het vliegtuig, versies met ondertiteling enzovoort.

verplichtingen

Wat zijn de verplichtingen van de producent? Dat is een aspect dat in een regiecontract vaak onderbelicht is. Toch is het belangrijk hier goed bij stil te staan. De producent moet er in de eerste plaats voor zorgen dat er voldoende financiële middelen zijn om de film te maken. Met enige regelmaat wordt een aanvang gemaakt met een productie zonder dat de vereiste financiering er is. Men vertrouwt er wel op dat die later komt. Maar als die uiteindelijk niet komt, wordt dat probleem vaak doorgeschoven naar de regisseur. Die moet maar een goedkopere film maken of, erger, helemaal geen film meer. Producenten hebben er een handje van om te zeggen: 'De financiering is mijn zaak, daar hoef jij je niet mee te bemoeien.' Als de financiering mislukt, heeft dat echter directe gevolgen voor de regisseur. Het is daarom ook zijn zaak. Om die reden is het verstandig van de producent te verlangen dat hij je tijdig informeert over de voortgang van de financiering. Ook kun je consequenties verbinden aan het niet (volledig) realiseren van de financiering.

TIPS BIJ HET ONDERHANDELEN

Veel Nederlandse regisseurs hebben het gevoel dat het onderhandelen over hun positie weinig tot geen zin heeft. De producent dicteert wat mijn rechten zijn, dat gevoel. Dat idee komt natuurlijk niet helemaal uit de lucht vallen. De ervaring leert dat de gemiddelde regisseur een slechte onderhandelingspositie heeft ten opzichte van de producent. Dat komt deels – zoals advocaat Margriet Koedooder hieronder aangeeft – door het Nederlandse filmlandschap. Er is een discrepantie tussen vraag en aanbod: er zijn relatief veel regisseurs tegenover relatief weinig potentiële producenten.

MARGRIET KOEDOODER: DRIE PROBLEMEN VOOR NEDERLANDSE REGISSEURS

'Het grootste probleem in film-land – tenminste, vertaald naar de contracten – is vooral de discrepantie tussen de vraag en het aanbod. Er is slechts een beperkt aantal partijen dat als opdrachtgever c.q. producent kan functioneren. Daar staat een onbeperkt 'mer à boire' van creatieven die hun diensten aanbieden tegenover. De concurrentie aan de aanbodkant is dus enorm, waardoor de onderhandelingspositie zwak is. Voor u tien anderen, is vaak het devies. En het blijkt geen loze taal.

Een tweede probleem is het eeuwige gebrek aan geld. Voor alle betrokkenen bij een film of televisieproductie geldt dat de fondsen beperkt zijn. Ook voor de

regisseur. Er is zo weinig geld, dat het betalen van een professionele adviseur – agent, jurist, advocaat – voor het sluiten van een contract vaak niet tot de reële mogelijkheden behoort, ook al wordt de waarde van zo'n advies wel degelijk onderkend. De regisseur tekent uiteindelijk toch vaak het contract zoals het hem wordt aangeboden. Tegenwoordig zijn in de contracten – veel meer nog dan vroeger – op voorhand alle denkbare nevenrechten, herhalingsrechten en thans nog niet bedachte rechten opgenomen, die dan – eveneens op voorhand – in één keer aan de opdrachtgever – omroep dan wel producent – worden overgedragen tegen een eenmalige afkoopsom. De afkoopsom is regelmatig slechts een eenmalig, symbolisch bedrag. Alleen het verhuurrecht kan niet op voorhand worden afgekocht, maar wie verhuurt er binnenkort nog films? Contractueel en financieel komt de regisseur dus niet erg aan zijn trekken. Dat is natuurlijk anders voor die regisseur die iedereen wil hebben, maar daarvan zijn er nu eenmaal niet zo veel in Nederland.

Een derde probleem is dat regiecontracten in Nederland erg summier zijn. Slaan we een blik op de basisovereenkomst van de Directors Guild of America, dan valt al snel op dat er heel veel onderwerpen zijn aan te wijzen die in Nederlandse contracten niet of nauwelijks worden geregeld. Het basiscontract zelf beslaat maar liefst 517 pagina's, inclusief bijlagen en enkele side letters, maar exclusief specifiek geregelde onderwerpen, zoals nieuwe mediaprojecten en films die speciaal voor internet en de mobiel worden gemaakt. Een Nederlands regisseurscontract beslaat doorgaans tien tot twintig pagina's A4.' *Margriet Koedooder is advocaat/partner bij De Vos & partners en auteur van de Praktijkgids artiest en recht.*



Dat betekent niet dat de onderhandelingspositie altijd zwak is. Er zijn regisseurs die hun sporen ruimschoots hebben verdiend binnen een bepaalde niche. Mischa Kamp, die het succesvolle eerste deel van *Het Paard van Sinterklaas* regisseerde, heeft natuurlijk een goede uitgangspositie voor de onderhandelingen over het vervolg. De rollen kunnen dan omgedraaid zijn.

Maar ook vanuit een zwakke onderhandelingspositie valt het nodige te bereiken. Onderhandelingen beginnen met een goede voorbereiding. Wat voor type is de producent? Staat hij te boek als wanbetaler? Gaat hij gemakkelijk boven budget? Afhankelijk van de antwoorden op dergelijke vragen, kun je een onderhandelingsstrategie bepalen. Als de producent een notoire wanbetaler is, is tijdige en volledige betaling natuurlijk een belangrijk onderwerp om in het contract te regelen. Onderzoek bij collega's is ook een belangrijke manier om je voor te bereiden. Wat hebben zij bedongen? Wat is redelijk in de markt? Ook vanuit een zwakke onderhandelingspositie is 'de markt' natuurlijk een sterk argument. 'Ik wil graag tien kaarten voor de première, want dit is gebruikelijk', is lastig te weerleggen.

De markt is een objectief, verifieerbaar criterium. In zijn algemeenheid geldt dat het verstandig is zoveel mogelijk objectieve criteria als uitgangspunt van de onderhandelingen te hanteren. Waar het om gaat is dat je een uitgangspunt neemt dat eenvoudig verifieerbaar is en naar objectieve maatstaven redelijk. Je kunt dan eerst overeenstemming bereiken over die uitgangspunten en ze vervolgens invullen. Om je honorarium te bepalen, kun je bijvoorbeeld een willekeurig bedrag noemen dat jou wel redelijk lijkt. Je kunt ook eerst afspreken dat het honorarium afhankelijk is van het aantal draaidagen of van de hoogte van het budget van de film. Als het aantal draaidagen of het budget dan in de loop van de productie toeneemt, word je daar ook direct voor gecompenseerd.

Maak verplichtingen zoveel mogelijk wederkerig. Als de producent van de regisseur verlangt dat hij op tijd zijn verplichtingen nakomt, verlang dat dan ook van de producent. Vaak zijn contracten eenzijdig opgesteld. Er wordt van alles van de regisseur verlangd, maar daar staan nauwelijks verplichtingen van de producent tegenover. Het is niet meer dan redelijk om hetzelfde van de producent te vragen als hij van jou vraagt. Er valt weinig tegen wederkerigheid in te brengen.

Tot slot: maak het niet persoonlijk. Daarmee bedoel ik niet dat je niet een persoonlijke relatie met de wederpartij moet opbouwen. Integendeel, het is juist belangrijk de ander goed te kennen en daardoor ook

zijn standpunt beter te begrijpen. Als de ander 'hard' onderhandelt, hoeft dat niet te betekenen dat de onderlinge relatie in gevaar komt. Je bereikt het meeste resultaat door je te concentreren op het zakelijke probleem en ondertussen de persoonlijke relatie goed houdt. 'Be hard on the problem, soft on the people' is een van de lessen uit het Amerikaanse handboek over onderhandelen *Getting to YES*. Met een glimlach boek je vaak het beste onderhandelingsresultaat.

ROLAND WIGMAN: 'EEN PRACHTIGE FILM LEVERT HET MEESTE OP'

'Wat ik in mijn praktijk zie, is dat de verhouding tussen regisseur en producent vandaag de dag gelukkig beter is dan die in het verleden is geweest. In tien jaar tijd heeft er een positieve ontwikkeling plaatsgevonden, van voorheen vijanddenken (de producent is de vijand – en sommige producenten gedroegen zich er ook naar) naar professionele en inspirerende samenwerking nu.

Een regisseur mag ervan uitgaan dat een producent er niet op uit is om de beoogde film van de regisseur naar het welbevinden van de producent aan te passen, in te richten of, erger, te misvormen. Als je dat gevoel als regisseur wel hebt, moet je niet met die producent in zee gaan. Een goede producent is er op uit om jouw film mogelijk te maken, die film wil de producent graag exploiteren. Hij wil natuurlijk ook dat jouw film exploitabel is. De exploitatie heeft twee aspecten. De producent is allereerst verplicht tot exploitatie om zo de financiers hun geld terug te kunnen betalen. Ook de Nederlandse subsidiënten verlangen hun geld terug, uit alle bronnen. Het Filmfondscontract bijvoorbeeld noemt met name de verplichting om terug te betalen uit opbrengsten vanwege een *remake*. Ten tweede is de exploitatie van de film een marketinginstrument voor de naam van de regisseur en de producent.

Het eerste aspect is mede de verantwoordelijkheid van de regisseur: de financiers hebben hem in staat gesteld om zijn film te maken en hebben daar – meestal – veel geld voor overgehad. Het tweede aspect dient ook het financiële belang van de regisseur. Indien zijn film wordt opgemerkt, wordt hij (internationaal) bekender en wordt het eenvoudiger om voor een volgende film bijvoorbeeld middels coproductie ook uit het buitenland financiering aan te trekken. Ik zou regisseurs de volgende tips willen geven. In de eerste plaats: wees je bewust van je eigen positie, handel niet uit angst, maar uit zelfvertrouwen. In de tweede plaats: denk ook aan je volgende film. Ten derde: denk aan je relatie met de producent, met hem moet je het hele proces van filmmaken nog door en als het goed is, creëert hij de randvoorwaarden om jou een topprestatie te laten leveren. Maar het belangrijkste is: zorg dat je een prachtige film maakt, dat levert het meeste op!

Roland Wigman is advocaat/partner bij Versteeg Wigman Spreij. Hij behartigt de belangen van veel filmproducenten.

WANPRESTATIE

Je maakt een contract in de eerste plaats om de afspraken die je met elkaar hebt gemaakt schriftelijk te bevestigen. In de tweede plaats hoop je met het contract een regeling te hebben gemaakt voor het geval de ander zich niet aan die afspraken houdt. Het is daarom verstandig bij het opstellen van het contract uit te gaan van de situatie waarin er sprake is van een geschil. Eén van beide partijen heeft zich niet aan de afspraken gehouden en de ander is het daar niet mee eens. Dit is het aspect van het opstellen van contracten dat veel mensen vervelend vinden. Men verbindt zich juist aan elkaar en moet die verbinding dan bezegelen met een contract waarin voorzieningen zijn getroffen voor een mogelijke breuk. Toch is dit echt noodzakelijk. Als je niet hebt nagedacht over *worst case scenario's* heeft het opstellen van het contract eigenlijk geen zin. En geloof mij: in het geval van ruzie, is de ander bereid tot het uiterste te gaan, terwijl je je daar ten tijde van het sluiten van het contract niets bij kunt voorstellen. Het is als een huwelijk dat op de klippen loopt. Michael Douglas en Kathleen Turner zijn in het begin van *The War of the Roses* ook heel gelukkig met elkaar.

FRANS WEISZ: 'IK HEB NIETS MET CONTRACTEN'

'Ik word overvallen door een gevoel van schaamte zodra het over het contract gaat. Een contract is voor mij nog altijd iets voor de 'grote heren', niet voor mij. Ik beschouw mijzelf nog altijd als een 'kleine zelfstandige'. Misschien heb ik die schaamte wel van mijn moeder. Die ging ook altijd schoonmaken voordat de werkster kwam. Contracten lees ik bijna nooit. De kleine lettertjes sla ik bij voorkeur over. Het klinkt misschien wat koket, maar het liefst zou ik een contract pas willen tekenen nádat de productie is afgerond. Ik zeg aan eenieder die te maken krijgt met de magische wereld van de Cinematografie: 'Laat alle hoop varen!' Dan kan het achteraf nog altijd meevallen. Als regisseur heb ik een ongelofelijke liefde en passie voor het vak. Dat is voor 99 procent inhoudelijk. Ik wil me niet bemoeien met een honorarium en zulke zaken. Misschien is dat ouderwets. Het gevolg van mijn gêne is wel dat ik nog iedere dag moet werken om morgen te kunnen leven. En dat terwijl sommige mensen van mijn leeftijd al lang met pensioen zijn. De regisseur is in de praktijk natuurlijk vogelvrij. Een van de eerste contracten die ik onder ogen kreeg, was van Rob Houwer voor de film *Charlotte*. Ik ben er nog mee naar een advocaat gegaan. Die zei iets in de trant van: het is als het tekenen van een oorlogsverklaring, waarvan je mag hopen dat die nooit plaats zal vinden. Als je met zulke regels aan elkaar vast gaat zitten, accepteert de regisseur zijn eigen kooi. Zo gaat het. Die mijns inziens akelige kant van het filmmaken wordt veroorzaakt doordat er veel geld mee verdiend kan worden. Daar moet ik direct aan toevoegen dat dat mij nog nooit is gelukt. Maar als het lukt, is het fantastisch en verslavend. De producent zit in elk geval bij winst op

de eerste rij, iets achter de distributeur, de financiers, de fondsen - maar de regisseur zit op het balkon, en pas als het naar boven wordt gegooid, kan hij soms wat opvangen. Dat is de praktijk. Ik wil me er niet mee bemoeien en ik wil het allemaal niet weten. Laat mij maar gewoon films maken. Dat is mijn vak.'

Frans Weisz is regisseur van onder meer Charlotte.

Ruzies zijn er in alle soorten en maten. De meeste ruzies ontstaan nooit zomaar. Het begint met een kleine irritatie, iets dat fout gaat. Je strijkt je hand over je hart. Maar dan gebeurt er weer iets, en nog eens, en op een gegeven moment zeg je: 'Nu is het genoeg! Dit pik ik niet langer.' Dat is dan de spreekwoordelijke druppel die de emmer doet overlopen. Die ene druppel is misschien op zichzelf beschouwd niet zo vervelend, maar de keten aan druppels wel. Bij ruzies is het vaak zo dat beide partijen wel iets te verwijten valt. Het is bijna nooit zwart-wit, maar grijs.

Maar in ons rechtssysteem wordt wel van de gedachte uitgegaan dat één van beide partijen gelijk heeft en de ander niet. Als je uiteindelijk gelijk wilt krijgen, moet je zorgen dat je de fouten van de ander goed hebt gedocumenteerd en dat je kunt aantonen dat je hem daar regelmatig op hebt aangesproken. De juridische waarheid is dikwijls anders dan de werkelijke waarheid. Het gaat erom dat je kunt bewijzen dat jij degene bent die gelijk heeft. Daarom is het verstandig ook melding te maken van de druppels aan het begin van de keten, liefst schriftelijk. E-mail is daar tegenwoordig een goed middel voor. Doet de ander iets waar je het niet mee eens bent, stuur hem dan een e-mail. Wijs hem erop dat hij in strijd met de afspraken handelt.



ingebrekestelling

In veel gevallen schrijft de wet ook voor dat je de ander schriftelijk op zijn tekortkoming wijst en hem vervolgens de gelegenheid geeft de afspraak alsnog na te komen. Zo'n schriftelijke kennisgeving wordt een *ingebrekestelling* genoemd. In de ingebrekestelling moet nauwkeurig worden aangegeven wat de ander moet en daar moet een redelijke termijn voor worden gegeven. Dat kan er ongeveer zo uit zien:

'Op 6 maart heb jij vier kostuums voor de kasteelscène geleverd. Ik heb moeten constateren dat de maten van de kostuums niet juist zijn. De maten voor de vrouwenkostuums zijn verwisseld met de maten van de mannenkostuums. Hierbij stel ik je formeel in gebreke en verzoek en, zo nodig, sommeer je uiterlijk zo maart alsnog de juiste kostuums te leveren.'

Als op 20 maart de juiste kostuums niet worden geleverd, is de ander in verzuim. Vanaf het moment dat de ander in verzuim is, ontstaat het recht op vervangende of aanvullende schadevergoeding. In het geval van vervangende schadevergoeding wordt de prestatie die de ander moest leveren, in dit geval het leveren van vier kostuums in de juiste maat, omgezet in schadevergoeding. Zelf moet je in dit geval nog wel je verplichting nakomen, bijvoorbeeld betaling van de kostuums. Als je dat niet wilt doen, moet je de overeenkomst ontbinden. Bij ontbinding ontstaat niet ook nog eens het recht op vervangende schadevergoeding; het is het één of het ander. Het is wel mogelijk aanvullende schadevergoeding te claimen. Denkbaar is dat de productie vertraagd is doordat niet op tijd de juiste kostuums zijn geleverd. De leverancier van de kostuums is dan aansprakelijk voor de vertragingschade.

fatale termijn

In sommige gevallen is het voor de wederpartij niet meer mogelijk naar behoren na te komen. Indien is afgesproken dat de juiste kostuums op 6 maart zouden worden geleverd en dat is niet gebeurd, dan is de ander dan de leverancier automatisch in verzuim. Een ingebrekestelling is dan niet vereist. De datum 6 maart is dan een fatale termijn. Als is afgesproken dat rond 6 maart zal worden geleverd, geldt die datum niet als fatale termijn. Het is dus verstandig in de overeenkomst, waar mogelijk, fatale termijnen op te nemen als jij de schuldeiser bent. Dat is bijvoorbeeld bij betaling van het honorarium: daar kan heel goed een fatale termijn voor worden overeengekomen.

wanprestatie

overmacht

Een toerekenbare tekortkoming wordt wanprestatie genoemd. Soms is sprake van een tekortkoming die niet aan de ander kan worden toegerekend. In dat geval spreken we van overmacht. Het is dan niet de schuld van de wederpartij dat niet wordt geleverd en het komt evenmin voor zijn rekening. Dat is bijvoorbeeld het geval als de kostuums bij een verkeerd adres worden afgeleverd, omdat jij het verkeerde adres hebt gegeven. Als bij het verkeerde adres wordt geleverd omdat een ander hem dat heeft gegeven, is dat een tekortkoming die gewoon voor rekening van de leverancier komt.

CONCLUSIE: REGISSEURS ALLER LANDEN VERENIGT U

Na lezing van dit boekje zou je het gevoel kunnen bekruipen dat je beter geen regisseur kunt worden. Begrijp me goed, dat is niet de bedoeling. Wat ik hopelijk wel duidelijk heb gemaakt, is dat de wettelijke positie van de regisseur niet rooskleurig is en dat daar in de praktijk nog minder van terecht komt. Het is een onverkwikkelijke situatie dat de wetgever uitgaat van een vermoeden van overdracht van rechten aan de producent en dat de regisseur in de praktijk niet de billijke vergoeding krijgt waar hij recht op heeft. De regisseur wordt zo tweemaal gedupeerd: eenmaal door de wetgever en eenmaal door de alledaagse praktijk. Het verdient natuurlijk aanbeveling dat de wetgever een einde maakt aan deze praktijk en de regisseur geeft waar hij recht op heeft: een billijke vergoeding voor iedere vorm van exploitatie van zijn film.

Het is alleen de vraag of de wetgever dat kan. Om een bestaande praktijk te veranderen, is meer nodig dan alleen een wetwijziging. Op het gevaar af te klinken als Balkenende, ligt hier een belangrijke verantwoordelijkheid bij de individuele regisseur. Zolang de regisseur akkoord blijft gaan met onbillijke contractvoorwaarden zal er niets in zijn situatie veranderen. Nu zal de individuele regisseur zeggen: 'Ik ga niet in mijn eentje op de barricaden staan. Mijn kinderen moeten ook eten.' En hij heeft natuurlijk helemaal gelijk.

De oplossing ligt dan ook niet alleen bij de individuele regisseur, maar met name bij het collectief. Alleen als regisseurs zich verenigen, kunnen zij met vereende krachten iets bewerkstelligen. Hierboven hebben wij gezien dat muzikauteurs die zijn aangesloten bij Buma/Stemra het goed voor zichzelf hebben geregeld. Doordat Buma/Stemra over de rechten van de muzikauteurs beschikt, moet de producent van een film wel een billijke vergoeding betalen voor het gebruik daarvan. Het heeft geen zin de muzikauteur onder druk te zetten, want hij heeft zijn rechten al overgedragen aan Buma/Stemra.

In die constructie schuilt de uiteindelijke oplossing voor de penibele rechts- en onderhandelingspositie van regisseurs. Regisseurs zouden hun rechten moeten overdragen aan een collectieve beheersorganisatie die de rechten voor hen uitoefent. Ook Peter Carpentier, voorzitter van het Bundesverband Regie in Duitsland, heeft hierboven aangegeven dat hij dat als de beste manier beschouwt om de positie van regisseurs structureel te verbeteren. Het zou mooi zijn als de DDG dat over tien jaar heeft gerealiseerd.

BIJLAGE: ORGANISATIES

ORGANISATIES OP HET GEBIED VAN AUTEURSRECHT EN COLLECTIEVE INCASSO

Bron: NBF-gids 2007

VEVAM

Postbus 581 / 1000 AN Amsterdam / tel: 020-6765088 / fax: 020-6765837 / info@sekam.org / www.sekam.nl

In Nederland en België samen brengt 'de kabel' jaarlijks zo'n 40 miljoen euro op aan auteursrechten voor de doorgifte van radio- en televisieprogramma's van onafhankelijke (d.w.z. niet omroepgebonden) film- en televisiemakers in binnen- en buitenland. De heffing op blanco media via de thuiskopieregeling brengt nog eens zo'n 10 miljoen euro per jaar op. Deze gelden moeten door de rechthebbenden collectief geïnd worden en daarna verdeeld.

Zowel filmproductiebedrijven als individuele makers kunnen recht op vergoeding claimen, hetgeen een reden was om te komen tot een organisatie die de collectieve exploitatie van audiovisuele werken regelt, gelden collectief int en vervolgens over de rechthebbenden verdeelt. Sinds 1983 is er de VEVAM, een vereniging die de belangen behartigt van de individuele makers. Inmiddels telt de vereniging ongeveer 2200 leden, die onderverdeeld zijn in schrijvers, regisseurs en producenten. De leden tekenen bij aanmelding een contract met VEVAM, de exploitatieovereenkomst, waarin zij alle rechten die voor collectieve incasso in aanmerking komen, overdragen aan de vereniging.

Voor de repartitie worden de gelden eerst geboekt naar hun oorsprong en worden de films ingedeeld in een van de volgende categorieën:

- Drama (geacteerde vertellingen)
- Quiz & Game Shows (spelletjes tot maximaal 50 minuten)
- Variety Special (alles wat niet onder 1 en 2 valt)

Daarna wordt het geld verdeeld over de films en vervolgens over de rechthebbenden van deze films (met aftrek van een bedrag ter dekking van de door VEVAM gemaakte kosten alsmede een aftrek voor het SoCu Fonds). De basisverdeling hierbij is als volgt: 40 procent voor de schrijver(s), 30 procent voor de regisseur(s) en 30 procent voor de rechthebbende producent(en). Bij series, quizzen en variety geldt een afwijkende verdeling. Wat betreft de scenarioschrijvers lijkt een overlap te ontstaan tussen de activiteiten van Lira en die van VEVAM.

Hoewel Lira zich meer richt op schrijvers van literair-dramatisch werk voor televisie en minder op onafhankelijk geproduceerde speelfilm en documentaire, kan het toch voorkomen dat schrijvers bij beide organisaties aangesloten zijn en door beide organisaties scenariogelden geclaimd worden. VEVAM werkt dan ook op dit punt nauw samen met Lira; als er geld binnenkomt voor een bepaald werk wordt de ledenlijst van Lira gecheckt op eventuele overlappende rechthebbenden en soms worden schrijvers via Lira rechten uitbetaald door VEVAM, of vice versa.

Naast de verdeling van kabelgeld en videoheffing houdt de VEVAM zich ook bezig met de behartiging van de belangen van haar leden in ruimere zin. Diverse activiteiten hebben onder meer geleid tot verschillende internationale samenwerkingsverbanden.

SEKAM

Postbus 581 / 1000 AN Amsterdam / tel: 020-6765088 / fax: 020-6765837 / info@sekam.org / www.sekam.org

Waar de VEVAM opkomt voor de individuele maker, vertegenwoordigt SEKAM (Stichting Exploitatierchten Audiovisueel Materiaal) het filmproductiebedrijf bij de incasso en de repartitie van kabelgelden. Productiebedrijven kunnen gelden claimen bij SEKAM door contractant bij de Stichting te worden en SEKAM te machtigen de gelden voor hen te innen.

Daarnaast is er SEKAM Video, een stichting die de videoheffing via de Thuiskopieregeling over de rechthebbende producenten verdeelt. SEKAM is nauw verbonden met VEVAM en SEKAM Video en is in hetzelfde kantoor gevestigd.

LIRA

Siriusdreef 22-28 / 2132 WT Hoofddorp / Postbus 3060 / 2130 KB Hoofddorp / tel: 023-7997806 / fax: 023-7997700 / lira@cedar.nl / www.lira.nl

De Stichting Lira (Literaire Rechten Auteurs) is in 1986 opgericht door de VvL (Vereniging van Letterkundigen). De Stichting richt haar dienstverlening op makers en gebruikers van literaire, literair-dramatische, muziekdramatische werken en andere teksten. De Stichting Lira sluit met schrijvers, bewerkers en vertalers aansluitingscontracten waarin een aantal rechten en aanspraken op vergoedingen worden overgedragen.

Lira oefent haar activiteiten met name uit op die gebieden waarvoor de rechten niet (eenvoudig) door individuele schrijvers kunnen worden verzilverd, zoals kabelgelden, thuiskopieergoedingen, het uitlenen van boeken door openbare bibliotheken alsook reproductieergoedingen voor het fotokopiëren van pagina's van algemene boeken.

Van de door haar geïncasseerde gelden wordt door Lira in de regel een percentage van 5 procent gereserveerd voor het Sociaal Fonds Lira en 5 procent voor het culturele Lira Fonds. Door het Sociaal Fonds Lira wordt hulp verleend aan auteurs bij de opbouw van een oudedagsvoorziening. Ook rechtshulp in professionele geschillen wordt vanuit dit fonds gefinancierd. De gelden uit het culturele Lira Fonds worden besteed aan de bevordering van de ontwikkeling van het Nederlandse literaire, literair-dramatische en muziek-dramatische repertoire en het gebruik ervan.

Naast de exploitatie van genoemde collectieve rechten kan Lira voor schrijvers die dit specifiek wensen enkele individuele rechten regelen, zoals de rechten voor toneelopvoeringen in het buitenland, buitenlandse uitzendingen van literaire, dramatische en audiovisuele werken alsook de zogenaamde mechanische rechten voor het op audioband, video, cd-rom of cd-i vastleggen van literaire, dramatische en audiovisuele werken.

Lira heeft wederkerigheidscontracten met vergelijkbare organisaties van schrijvers in het buitenland. Lira vertegenwoordigt daardoor een groot aantal buitenlandse schrijvers voor gebruik van hun werk in Nederland.

Bij Lira zijn meer dan drieduizend Nederlandse auteurs aangesloten. De kring van auteurs die regelmatig geld van Lira ontvangen, omvat zo'n vijftienduizend rechthebbenden. Wereldwijd gaat het om enkele tienduizenden meer.

STICHTING DE THUISKOPIE

Siriusdreef 22-28 / 2132 WT Hoofddorp / Postbus 3060 / 2130 KB Hoofddorp / tel: 023-7997811 / fax: 023-7997701 / thuiskopie@cedar.nl / www.cedar.nl

Op 1 januari 1991 is de Thuiskopieregeling ingevoerd, waarbij een vergoeding voor het privé kopiëren van muziek, tekst en beeld en audiovisuele werken zoals films en televisiedrama geïncasseerd wordt door Stichting De Thuiskopie. Deze thuiskopievergoeding is bedoeld als compensatie voor rechthebbenden voor het thuiskopiëren door consumenten. Voor de incasso van de gelden is Stichting De Thuiskopie door de overheid als enige officiële instantie aangewezen. In deze Stichting zijn diverse organisaties van rechthebbenden zoals Stemra, NVPI, FNV KIEM en NtB vertegenwoordigd. De stichting verdeelt het geld onder organisaties van rechthebbenden zoals componisten, schrijvers, film- en televisiemakers, producenten en dergelijke, die dan weer zorgen dat de vergoeding bij de rechthebbenden terechtkomt.

De thuiskopievergoeding wordt geïncasseerd bij de fabrikanten en importeurs van blanco dragers. Zij belasten deze door aan hun afnemers. Vrijwel al deze fabrikanten en importeurs hebben een incassocontract met Stichting De Thuiskopie gesloten.

NORMA

Louise Wentstraat 186 / 1018 MS Amsterdam / tel: 020-6272798 / fax: 020-6269697 / info@stichtingnorma.nl / www.stichtingnorma.nl

Stichting Naburige Rechtenorganisatie voor Musici en Acteurs, kortweg NORMA, is een incasso- en verdeelorganisatie voor uitvoerend kunstenaars. Verder behartigt NORMA de belangen van musici, acteurs en andere performers op het gebied van naburige rechten. Daarnaast is NORMA zowel nationaal als internationaal actief om wetgeving op het gebied van naburige rechten te verbeteren.

NORMA vertegenwoordigt alle uitvoerend kunstenaars bij de collectieve exploitatie van hun naburige rechten. Deze collectieve exploitatie vindt plaats om puur praktische redenen. Een uitvoerend kunstenaar kan zelf onmogelijk bijhouden of zijn werk is thuisgekopieerd of is uitgeleend door een bibliotheek, terwijl hij daarvoor wel recht heeft op een financiële vergoeding. NORMA kan dit wel en is zelfs voor dit doel opgericht op initiatief van de Nederlandse Toonkunstenaars Bond (Ntb) en de FNV-KIEM. NORMA int de vergoedingen ten behoeve van de bij haar aangesloten uitvoerende kunstenaars en keert deze aan hen uit.

OVERIGE ORGANISATIES

CEDAR BV

*Siriusdreef 22-28 / 2132 WT Hoofddorp / Postbus 3060 / 2130 KB Hoofddorp /
tel: 023-7997800 / fax: 023-7797700 / info@cedar.nl / www.cedar.nl*

Centrum voor Dienstverlening Auteurs- en aanverwante Rechten (CEDAR)
CEDAR faciliteert rechthebbenden en gebruikers bij het beheren en exploiteren van collectieve rechten, bij het regelen van het gebruik van beschermde rechten en bij het handhaven van collectieve en individuele rechten. Dit alles zowel nationaal als internationaal.

CEDAR is momenteel actief voor de volgende auteurs- en aanverwante rechtenorganisaties:

- LIRA (schrijvers, bewerkers en vertalers van literaire, literair-dramatische en muzikaal-dramatische werken);
- Nieuwswaarde (journalisten en programmamakers);
- Musiccopy/CCLicentie (componisten, tekstdichters en muziekuitgevers);
- PRO (Nederlands Uitgevers Verbond);
- Reprorecht (belast met het innen en verdelen van de wettelijke vergoedingen voor het fotokopiëren van beschermde werken);
- De Thuis kopie (belast met het innen en verdelen van de wettelijke heffingen op blanco beeld- en geluid dragers),
- Leenrecht (belast met het innen en verdelen van de wettelijke vergoedingen voor het uitlenen en verhuren van beschermde werken),

BREIN

*Siriusdreef 22-28 / 2132 WT Hoofddorp / Postbus 133 / 2130 AC Hoofddorp /
tel: 023-7797870 / fax: 023-7997720 / contact@anti-piracy.nl / www.brein.info*

Stichting BREIN bestrijdt intellectueel-eigendomsfraude namens auteurs, uitvoerende kunstenaars, uitgevers, producenten en distributeurs van muziek, film, video en interactieve software. BREIN speurt naar on- en offline piraterij, neemt civiele actie en levert informatie en expertise voor strafrechtelijke actie door de FIOD-ECD. BREIN verzorgt tevens voorlichting aan pers, politiek en publiek.

Bij de uitvoering van haar programma werkt BREIN samen met haar zusterorganisaties in Europa en met internationale organisaties zoals de IFPI en MPA. Deze internationale samenwerking is van groot belang in verband met het toenemende grensoverschrijdende karakter van de piraterij.

VERENIGING VOOR AUTEURSRECHT

*Postbus 3080 / 2130 KB Hoofddorp / tel: 023-7997511 / fax: 023-7997706 /
vva-secretariaat@bumastemra.nl / www.ivir.nl/vva/vva-informatie.html*

De VVA (Vereniging voor Auteursrecht) is de Nederlandse groep van de ALAI, de Association Litéraire et Artistique Internationale en bestaat als rechtspersoon sinds 1971. De vereniging stelt zich ten doel actuele vraagstukken op het gebied van het nationale en internationale auteursrecht te bestuderen en bij te dragen aan de meningsvorming over deze onderwerpen door middel van adviezen en rapportage in de media en aan de betrokken instanties. Leden zijn vooral wetenschappers, juristen en vertegenwoordigers van diverse ministeries. Zij nemen deel aan diverse studietoelagen ter voorbereiding van rapporten over specifieke onderwerpen.

STICHTING AUTEURSRECHTBELANGEN

*Lange Voorhout 86-12 / 2514 EJ Den Haag / tel: 070-3109101 / fax: 070-3109100 /
info@auteursrecht.nl / www.auteursrecht.nl*

De Stichting Auteursrechtbelangen is een samenwerkingsverband van een groot aantal Nederlandse organisaties van belanghebbenden bij auteursrecht en naburige rechten. De stichting werd opgericht in 1984 vanuit het idee dat in Nederland het auteursrecht niet op waarde wordt geschat en stelt zich ten doel zowel de culturele als de economische waarde van het auteursrecht beter onder de aandacht te brengen. De verbetering van de positie van rechthebbenden en de mogelijkheden tot het uitoefenen van het auteursrecht en de naburige rechten nemen een belangrijke plaats in. Dit tracht de stichting onder meer te verwezenlijken door zich te presenteren als overlegorgaan naar de overheid.

FOOTNOTES

¹ De kopij voor dit boekje is afgerond in december 2007. Met (wets)wijzigingen van latere datum is geen rekening gehouden.

² Lawrence Lessig, *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*, Random House: New York 2001.

³ Dat is inclusief bijlagen en side letters. Directors Guild of America, Inc. Basic Agreement of 2005, <http://www.dga.org/index2.php3?chg>

WAAROM JE BETER GEEN REGISSEUR KUNT WORDEN

Tips over auteursrecht en contracten voor als je het toch bent

De regisseur is een van de meest rechteloze wezens van onze maatschappij. Filmregisseur Frans Weisz noemt de regisseur ergens in dit boekje ‘vogelvrij’. Dat gaat misschien wat ver. Maar het is wel zo dat zodra er op een regisseur gejaagd wordt, hij weinig middelen heeft om zich te verdedigen. De rechtspositie van de regisseur is bar slecht.

Dit boekje gaat over de rechtspositie van de filmregisseur. Wat is die positie en, belangrijker, hoe kan hij die verbeteren? In vogelvlucht behandelt Christiaan Alberdingk Thijm de Auteurswet, wat auteursrecht eigenlijk is en, in het geval van de regisseur, hoe hij het kwijtraakt. Veel aandacht gaat verder uit naar het contractenrecht. Het contract is misschien wel de beste manier voor de regisseur om zichzelf te beschermen.

Christiaan Alberdingk Thijm is advocaat (SOLV Advocaten) te Amsterdam en als docent informatierecht werkzaam bij de Universiteit van Amsterdam. Hij is gespecialiseerd in auteursrecht, met name de toepassing daarvan in een digitale omgeving. Alberdingk Thijm schreef onder meer het boek *Het Nieuwe Informatierecht. Nieuwe regels voor het internet* (Academic Service, 2005).